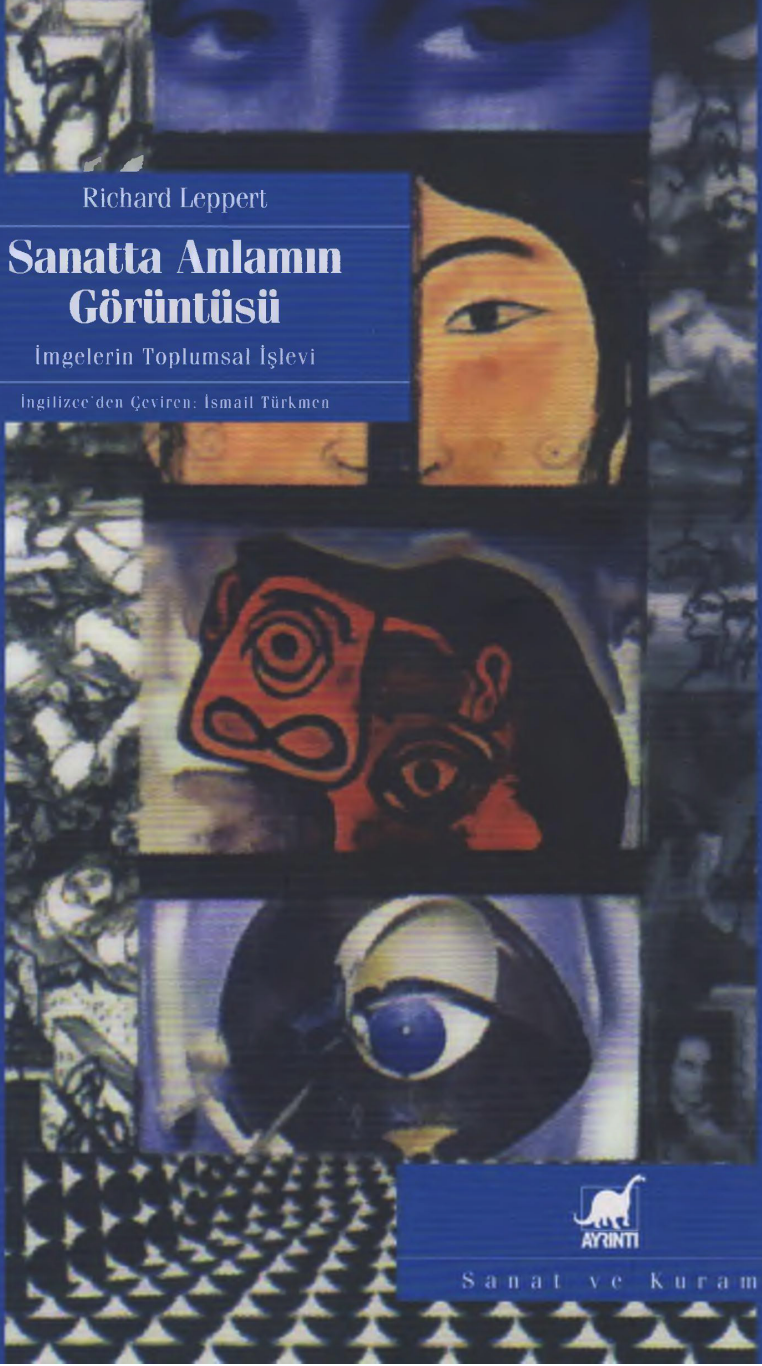


Richard Leppert

Sanatta Anlamın Görüntüsü

İmgelerin Toplumsal İşlevi

İngilizce'den Çeviren: İsmail Türkmen

AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Richard Leppert. Minnesota Üniversitesi Kültürel Çalışmalar ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nün başkanıdır ve aynı bölümde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

Leppert'ın diğer yapıtları şunlardır: *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body* (University of California Press, 1993); *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in the Eighteenth-Century England* (Cambridge University Press, 1988); *Nude: The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Vestern Modernity* (Westview Press, 2006) ve editörlüğünü Susan McClary ile paylaştığı *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge University Press. 1987). Son olarak, Theodor W. Adorno'yla birlikte, *Essays on Music* (University of California Press. 2002) adlı bir makaleler derlemesini; Daniel Goldmark ve Lawrence Kramer ile birlikte Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema adlı kitabı (University of California Press. 2007) yayıma hazırlamıştır. Halen. *Musical Extremes: The Dialectics of Virtuosity* adlı bir kitap üzerinde çalışmaktadır.

Leppert, John Simon Guggenheim Foundation, The National Endowment for the Humanities, The American Philosophical Society ve American Council of Learned Societies başta olmak üzere çeşitli kurumlardan araştırma bursları kazanmıştır.

Richard Leppert

Sanatta Anlamın Görüntüsü

İmgelerin Toplumsal İşlevi

Ayrıntı: 359
Sanat ve Kuram Dizisi: 25

Sanatta Anlamın Görüntüsü
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

Kitabın Özgün Adı
Art and the Committed Eye
The Cultural Functions of Imagery

İngilizce'den Çeviren
İsmail Türkmen

Yayıma Hazırlayan
Mehmet Küçük

Westview Press/1996
basımından çevrilmiştir.

© Richard Leppert, 1996 by Westview Press, Inc, A Division of HarperCollins Publishers, Inc.
First published in the United States by Westview Press, a member of the Perseus Books Group

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve Cilt
Mart Matbaacılık Sanatları (0 212) 321 23 00 (Pbx)
Merkez Mah. Burcu Sok. 6/1 Kâğıthane-İstanbul

Birinci Basım *2002*
İkinci Basım *2009*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-358-2
SERTİFİKA No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No: 3 Eminönü - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 - 01 - 05 Fax: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Sanatta Anlamın Görüntüsü

Richard Leppert

SANAT KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayıp Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

İçindekiler

Birinci Kısım

Görülecek Manzaralar/Mekânlar

— GİRİŞ 15
A. Çalışmanın Çerçevesi 16
B. Görme ve Toplumsal Anlamlandırma Pratiği 18
C. Bilmek İçin Görme, Görmek İçin Bilme 19
D. Angajmanın Sınırları 21
E. Temel İlkeler: Teamüller, Toplumsal Çıkarlar ve Hafıza 23
F. Maksat, İşlev ve Tarih 25
G. Sanatın Kurumsal Çerçeveleri 27
H. Ayrıcalıklı Görme: Resim ve İktidar 32

I. TEMSİL VE KANDIRMA SİYASETİ 37
A. Aldatma 37
B. Aldatma Nasıl İşler? 39
C. Kuşkulu Kesinlik 41
D. Görme Arzusunun Temsili 43
E. Resmin Resmi 46
F. Feragatname 51
G. Kandırma ve Erotik Arzu 52
H. Kandırma ve Paranın Erotizmi 56

İkinci Kısım
Nesne

II. NATÜRMORT, GÜZELLİK VE İKTİDAR REJİMLERİ 67
A. Resim, Sahiplik ve Kimlik 69
B. İstemek İçin Görmek 71
C. Lale Çılgınlığı 73
D. Çiçek Spekülasyonundan Çiçek Fantezisine 76
E. Doğalın Doğallıktan Çıkarılması 81
F. Toplumsal Dinamikler, Işık ve Zaman 85

III. NESNE OLARAK ÖLÜM 90
A. Vanitas 91
B. Ölüm ve Enformasyon 94
C. Feragat Etmeksizin Feragat Etmek 100
D. Yalan Dünya ve Modernite 103
E. Toplumsallık ve Ölüm 105

IV. ÖLÜM VE ETİN HAZLARI 109
A. Ölü Hayvanları Resmetmenin Toplumsal Faydası 110
B. Düşmanı Alt Etmek 112
C. Siyasal Gösteri Olarak Av Ritüeli 116
D. Hayvanları Avlamak ve Kadınları Kafeslemek 121
E. Et ve Hayat 127
F. Kan 132
G. Et, Terör ve Defin 137

Üçüncü Kısım
Beden

V. DUYULAR 147
A. Duyulu Beden 148
B. Ciddi (Bir) İş Olarak Haz 150

C. Kadının Bedenini Duyu Alanında Tutmak 153
D. Farklılığı Duyumsamak 156

VI. BEDENİN İNCELENMESİ: NEŞTER VE FIRÇA 160
A. Cezalandırılmış Beden 161
B. Anatomi, Bilgi ve Lekeleme 166
C. Vesalius ve İskelet Kalıntıları 172
D. Ressam-Anatomi Bilginleri 182
E. Tablolar: Yaşayan Ölüm 183
F. Sanattan Veriye 191
G. Moda ve Koku 195
H. Teşrihteki Erotizm 198
I. Tortu Olarak Beden 204

VII. PORTRE: BEDENİN DRAMATİZE EDİLMESİ 210
A. Ciddiyetin Resimleri 211
B. Portreyle Karşılaşmak 212
C. Yüzü Tehlikeye Atmak 217
D. Para ve Modernitenin Görünümü 220
E. Kendini Portrelemek 222
F. Dönüşümler 227

VIII. BAŞKALARININ BEDENLERİ: SINIF VE IRK 235
A. Beden Tipi ve Toplumsal Ahengin Temsili 236
B. Hayvani Öteki 239
C. Farklılık ve Protesto 247
D. Gülümsemenin Kontrolü 251
E. Çiftçi Kızları 253
F. Çalışan Beden ve Toplumsal Düzen 259
G. Tertipli Bedenler 264
H. Renk, Irksal Farklılık ve Cisimleşmiş Fantezi 269
I. Ölçülen Farklılık: Bir Siyah-Beyaz Meselesi 273
İ. Habis Öteki 277

IX. KADIN NÜ: ARZUNUN YÜZEYLERİ 284
A. Bakmak Kimin Elinde? 287
B. Görme İhtiyacı 291
C. Günahtan Türeyen 292
D. Züğürt Tesellileri 297
E. İpleri Ele Almak 302
F. Bir Muhayyilenin Kuruntuları 309
G. Bedenin Sömürgeleştirilmesi 317
H. İntikam Çağrısı 322
I. Havva-Yeniden 326

X. ERKEK NÜ: KİMLİK VE İNKÂR 329
A. Kafa Karıştırıcı Bir Manzara 329
B. Aziz Güzelliği 334
C. Fallik Hüsran 340
D. Bedenin Tersyüzü 344
E. Gençlik, Ölüm ve Tasvip Edilen Arzu 348
F. Gizli Keyif Olarak Fallus 353
G. Anti-Narsisizm ve Hoşnutsuzluk Mıntıkaları 357

— KAYNAKÇA 364
— İLLÜSTRASYONLAR 386
— DİZİN 394

Birinci Kısım

Görülecek Manzaralar/Mekânlar

Temsilin ille de sanat olması gerekmez, ama bu onun gizemini azaltan bir şey değildir.

E. H. Gombrich
Art and Illusion

[Sanat gibi] bizim için anlam yüklü olan bir şeyi öyle arı anlam dünyasına terk edemeyiz. Onun içindir ki tarif, analiz, karşılaştırma, yargılama ve sınıflandırma yaparız bizler: Yaratıcılık, form, algı ve toplumsal işlev üzerine teoriler geliştirir; sanatı bir dil, bir yapı, bir sistem, bir edim, bir simge ve bir duygu kalıbı olarak tanımlar; bilimsel. manevi, teknolojik ve siyasal metaforlar peşinde koşar; ve bunların hiçbiriyle bir yere varamadığımızda, muğlak vecizeleri birbiri ardına sıralayıp, bunlardaki karanlığın bir başkası tarafından [aydınlatılacağını] umarız. Evet, sanat üzerine konuşmak görünüşte boş ve gereksiz bir iştir, fakat derinlerde sanki şöyle bir zorunluluk yatmaktadır: Sanat üzerine yapılan konuşmalar bitmemelidir.

Clifford Geertz
"Art as a Cultural System"

Giriş

Bugün kendimiz ve yakın çevremiz hakkındaki bilinçli ve bilinçdışı anlayışlarımızın önemli bir bölümünün çerçevesini yazılı ve görsel medyadaki reklam imgeleri çiziyor. Artık hiç kimsenin yadsıyamayacağı bir gerçek bu. Bu imgeler bize ne tür bedenlere sahip olmamız ve ne tür bedenleri arzulamamız –ya da inşa etmemiz (bedenlerimizin en "doğal" biçimleri bile yeniden inşa edilecekler listesinde yer alıyor)– gerektiğini bildiriyor: benlik duygumuzu, inanç sistemlerimizi, bireyselliğimizi ve toplumsal varlıklar olarak statümüzü etkiliyor; ne tür giysiler giyeceğimizi, hangi arabaya bineceğimizi, hangi partiye oy vereceğimizi söylüyor, vesaire.

Reklam imgelerinin kimi temel özelliklerini çok iyi biliyoruz: Bu imgelerin bize sunduğu bilgiler önyargısız ya da tarafsız değildir (şu-

nu değil de bunu alırsanız daha mutlu, asıl önemlisi, daha başarılı olursunuz). Zaten reklamın varoluş nedeni, aslında yapmayabileceğimiz şeyleri yaptırmaktır bizlere. Reklam bize gelecekteki mutluluğu vaat eder. Fakat bunu yaparken geçmişimizden ve özellikle de bugünümüzden hoşnutsuz olmamızı sağlamaya çalışır. Hatta başarılı olabilmeleri için dayandıkları kurguların çok iyi farkında olsak bile genellikle söylenenlerin doğru olabileceği düşüncesine kapılırız. Nitekim reklamlarda gösterilenleri hatırlayın: Jeans reklamlarında olağanüstü seksi, kendine hâkim, grup kimliği olan (bir sürü ahbap) ve atletik erkekler; çorap reklamlarında ise yine olağanüstü seksi, güzel (kendisi gibi çekici bir erkeği mıknatıs gibi üzerine çeken sütun gibi bacaklar), herkes tarafından sevilen, vb kadınlar. Sonra –tabii ki paralarımızı harcadıktan sonra– vaatlerin hep vaat olarak kaldığını görürüz. Ne var ki, uzak durma çabalarımıza ve direnişimize rağmen şu ya da bu derecede ama mutlaka, gördüklerimizin –bize *gösterilen*lerin– etkisinde kalıyoruz.

İmgeler bize *asıl* dünyayı değil, dünyalardan *bir* dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler "gerçek" dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dâhil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.

A. ÇALIŞMANIN ÇERÇEVESİ

Bu kitabın konusu, tarihsel moderniteyi işaretleyen uzun bir dönem boyunca, erken Rönesans'tan yirminci yüzyılın başlarına kadar olan dönemde yapılan resim çalışmalarıdır. Kitapta değerlendirilen imgeler Batı Avrupa ve Amerika kaynaklı yapıtlardır ve en eskisi 1428 civarında, en yenisi de 1967 yılında çizilmiştir. Bununla birlikte, resimlerin çoğu on altıncı yüzyılın başı ile on dokuzuncu yüzyılın sonu arasındaki döneme aittir. Bu dönem, temsili sanat olarak anılan

ve yirminci yüzyılın başlarında sona ermiş olan akım ile soyut imgelere olan genel yönelimin dönemidir.

Kitabın tarihsel alanı çok geniş olsa da benim amacım Batı'nın resim tarihini kronolojik olarak ortaya koymak, beş yüz yıllık bir dönemde resmedilen sayısız denilebilecek konular hakkında okuyucuya bir giriş sunmak ya da değişen tarzları (Ortaçağdan Rönesans'a, Üslupçuluğa, Barok'a vb olan "hareketler"i) izleyerek bu görsel tarihin izini sürmek değil. Buradaki amacım, resimlerin "görünüş"ü ile toplumsal ve kültürel kullanımları arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemek ve, sonra da tersinden bakarak, toplumsal ve kültürel güçlerin resimlerin görünüşünü nasıl belirlediğini incelemektir.

Burada özellikle üstünde durmak istediğim şey, tanımı gereği bütün toplumsal formasyonlarda ve özellikle de toplumsal sınıf, cinsiyet ve ırk farklılıkları çerçevesinde birbirleriyle çatışan iktidar alanlarında resmin kimi işleyiş biçimleridir. Giriş bölümlerinin ardından sanatın maddi dünyayla –nesnelerle– ilişkisini ve bizim nesnelerle kurduğumuz çeşitli bağlantılara imgelerin kendi damgalarını vurma tarzlarını ele alacağım. Bu bağlamda üzerinde duracağım resimler, önce güzel sonra korkunç şeylerin natürmortları olacaktır: Çiçek ve meyve natürmortlarından insan vücudunun parçalarının natürmortlarına; ağız sulandıran maddi nimetler olan nesnelerin natürmortlarından iğrenç çökeltiler olan nesnelerin natürmortlarına (ve bunlar, her defasında, kişiyi bir seyirci camiasının içinde –ya da dışında– konuşlandırmanın aracıdırlar). Sonraki bölümlerde ise bir manzara olarak –ve bazen de bir gösteri olarak– insan bedeninin temsil edilişini ele alacağım. Yani, bir sergi nesnesi olarak ve seyircinin gözlerini alamadığı yoğun bir ilgi odağı olarak insan bedeninin resmini. Resmedilen bedenler yetişkinlerin ve çocukların, erkeklerin ve kadınların, farklı toplumsal sınıf ve ırklardan insanların bedenleri olacak: Kimileri giyinik, kimileri çıplak; kimileri zevk-ü sefa içinde, kimileri azap içinde olacak. Bütün bu değerlendirmelerimde sanatın soyut mutluluk, arzu, korku ve endişe alanlarıyla ilişkisini sorgulayacağım. Bunu yaparken de bu alanların, bireysel ve özel duygulardan ziyade toplumsal ve kültürel koşullara verilen tepkiler olduğunu varsayacağım.

Bu projenin altında yatan temel temalardan biri şudur: Her türlü anlam –dolayısıyla resimlerin anlamı da buna dâhil– sürekli bir akış halinde olan, ayrık ve çoğunca da çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğmaktadır. Sanat ve sanatın tüketimi (seyir) toplumsal pratiklerdir. Ama resimlerin nasıl bir işlev gördüklerini –tabiri caizse, icra etmeleri için kendilerine yüklenilen "işler"i– inceleyebilmek için şunu kavramak gerekiyor: Görsel temsil, özgül bir kanalda, resmin oluşturduğu özgül kanalda "işler". Tıpkı edebiyatın televizyondan, sinemadan ve müzikten özgül bir farklılık sunması gibi. İfade ve iletişim açısından zengin olan bu kanal ya da ortamların her biri kendine has ilkeler doğrultusunda icra edilmektedir. Yani, bizlere bir şeyler "söylemek" amacıyla görsel sanatın seçtiği araç kısmen görsel sanata özgüdür ve eğer sanatın bizleri nasıl "etkilediği"ni çözmek istiyorsak bu özgüllüğü incelememiz gerekmektedir. Dolayısıyla, burada yapmak istediğim şeylerden biri de temsillerin temsil etme ya da yeniden sunma işini nasıl icra ettiği sorusunu ele almaktır.

Görüntü, zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik "düzeneği"dir: Şu şahıs bir yabancı değil, annedir. (Kadının kimliği, daha adı onaylanmadan önce ve adı telaffuz edilmeden çok önce "görülmekte"dir.) Ayrıca şunu da biliyoruz ki, görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir görme. Düşünmeye başladığım anda görmenin karmaşıklığı geometrik olarak artar, çünkü bu durumda denklemin içine dili de dâhil etmiş oluyorum. Çünkü bu durumda mesele artık –konuşmaya başlamadan önce bebeklerle ebeveynleri arasındaki temel özdeşlik bağında olduğu gibi– sadece tanımayla sınırlı olmaktan çıkıyor.

Burada da yine temsil giriyor işin içine. Dilin işlevi, başlıcası görme duyusu olan çeşitli duyularımız aracılığıyla bize ulaşan şeylerin, soyut ve yinelenebilir göstergeler (biçimbirim [morpheme]) ve seslerle (sesbirim [phoneme]) temsilini sunmaktır. (Duyularımız olmasaydı dil de olmayacaktı. Hiç kuşkusuz duyularımızdan biri ya da birkaçı olmadan da pekâlâ idare edebiliriz fakat duyularımızın tamamından yoksun olarak asla. Bu da hayatın sonu demektir zaten.) Kendimizi sadece görme duyusuyla sınırlandıracak olursak, anlayışımız *kısmen*

düşünceye bağlı olacaktır: tıpkı düşüncenin dile bağlı olması gibi. Yine temsil çıkıyor karşımıza. Dolayısıyla temsil düzeneklerinin ağından "kurtuluş"umuz imkânsız: bu düzenekler, dünyada izleyeceğimiz yolu çizmemizi mümkün kılar.[1]

Öte yandan, resmin sözcüklerle ifade edilebilecek ya da iletilebilecek şeylerin sözel-olmayan bir ikamesi olduğunu ima etmek çok kolaycı ve son derece yanlış olur (nitekim, ironiktir, sanat *üzerine* yazılan koca bir literatür, imgelerin iletişim ve ifade gücünü "açıklamak"ta sözcüklerin çoğunca aciz kaldığını teslim etmekten öteye gidemiyor). Resimler, fiziksel resim-yapma edimi yoluyla, görünür ama *sessiz* ve genellikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun (görece çok az resimde seyircinin okuyabileceği metinler vardır) görüntülere dönüştürülmüş insan bilincinin –düşünce ve duygusunun– ürünleridir. İmgeler, aslında (sözcüklerle) söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir. Belli bir duruma ilişkin bilinçli (*ve* bilinçdışı) farkındalığın hiç kuşkusuz dil ile bağlantıları vardır: ancak dil, gerçekliklerini anlamlandırmaya çalışan insanların başvurdukları tek araç değil, sadece en fazla başvurulan araçtır. Nitekim, eğer böyle olmasaydı, imgelerin ya da müziğin varoluşunu açıklayabilecek pek bir neden kalmazdı ortada. Dahası, şunu görmek gerekiyor: Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler *söylemek*ten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını *–belli bir tarzda* görünür kılmak suretiyle– önümüze koymaktadır.

C. BİLMEK İÇİN GÖRME, GÖRMEK İÇİN BİLME

Bir resmi "müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu" olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur.[2] Seyirciler bir resimden paketlen-

1 Martin Jay, anıtsal çalışması *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*'un (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1993) ilk paragrafında, görme ile dilin karşılıklı bağımlılığının nerelere vardığının bir göstergesi olarak tam yirmi bir görsel metaforun adını anıyor. Ayrıca bkz., Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 1-28. Temsilin tarihi ve teorisinin iyi bir özeti için bkz., Richard Bernheimer, *The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry*, der. H. W. Janson (New York: New York University Press, 1961).

2 Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989), s. 45; ayrıca bkz., s. 44-53. Ayrıca bkz., John Tagg, "Postmo

miş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan insanlardır. "Görebilmem" (yani, "algılayabilmem") için bir şeyler bilmem gerekir. En basitinden, baktığım şeyin ne olduğunu tanımam gerekir; ama tabii tanımak bana sadece küçük bir avantaj sağlar. Nitekim Romalı bilgin Pliny şöyle diyordu: "Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektir."[3] Şurası apaçık bir gerçek ki, görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi "beceriler"e sahip olmamız gerekiyor.

"Orada" görmemi bekleyen şeyin içinde *ben* de varım: kendi bilgim, inançlarım, yatırımlarım, çıkarlarım, arzularım ve zevklerim. Bilinçli birisi olarak bir imgeye asla bir *tabula rasa** olarak yaklaşamam –"masum göz sadece efsanelerde olabilir"[4]– çünkü herhangi bir şeyi görmeden önce, daima, zaten belli derecede bir bilme, inanma, isteme vb ile mücehhez haldeyim. Dahası şunu da biliyorum: Tıpkı benim gibi [karşımdaki] imgenin yaratıcısı da tahta panoya ya da tuvale belli bir bilgi, inanç, yatırım, çıkar ve arzu ile mücehhez olarak yaklaşır. Bundan başka şurası da bilinen bir gerçek ki, sanatçılar tarih boyunca genellikle doğrudan doğruya başka birisi ya da başka bir şey için –bir müşteri ve, daha sonraları olduğu gibi, bir sanat piyasası için– çalışmışlardır. Bu başkalarından da ille [sanatçıyla] paralel olmayan başka bilgiler, çıkarlar vb türer.

O halde, "her imge belli bir görme tarzını somutlar".[5] Ya da, daha doğrusu, her imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlar. Tam da bundan dolayıdır ki, imgelerin "içerikler"i sözcüklerin basit birer ikamesi değildir. Çünkü bunlar sözcüklerden çok daha fazlasını akla getirir. Resimler yalnızca zihne değil aynı zamanda bedene (erotik imgelerin beden üzerinde doğrudan yarattıkları fiziksel etkile-

dernism and the Born-Again Avant-Garde", *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), s. 157-169.

3. Aktaran, Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, gözden geçirilmiş 2. bas., (Princeton: Princeton University Press, 1961), s. 15; karşılaştırınız, Gombrich, s. 394: "Gittikçe daha çok farkına varıyoruz ki ... gördüklerimizi bildiklerimizden asla net biçimde ayıramamaktayız. ...Biraz özdisiplin ve özgözlem sonucunda kendi içimizde şunu fark ediyoruz: Görme dediğimiz şey, istisnasız, gördüğümüz şeye dair bilgimiz (ya da inancımız) tarafından renklendirilip biçimlendiriliyor."

* *Tabula rasa:* İçinde henüz hiçbir şeyin bulunmadığı, doğuştaki bomboş insan zihni. (ç.n.)

4. Gombrich, *Art and Illusion*, s. 298.

5. John Berger, *Ways of Seeing* (Londra: British Broadcasting Corporation, ve Harmondsworth: Penguin Books, 1972), s. 10.

ri düşünün), düşünceye, duygulara, vb. şeylere de hitap etmektedir. Fransız romancı Emile Zola, sanat eserlerinin "belli bir mizaç yoluyla görülen şeyler" olduğunu söylüyordu.[6] Zola bunu söylerken şu gerçeği kabul etmiş oluyor: Sanatçılar, elektrik hatlarının yaptığı gibi, bir bilgiyi A noktasından B noktasına taşımaktan başka bir iş yapmayan kablolar değil, bunun yerine, işledikleri malzemeleri *dönüştüren* insanlardır. Ne var ki, Zola'nın içgörüsü bir yere kadar gidebiliyor. Çünkü Zola, örtük biçimde, sanatı bir birey olarak sanatçının yalıtık psikolojisine indirgiyor ve bizzat sanatsal bilincin de tarih, toplum ve kültürün sınırları içinde biçimlendi(rildi)ğini teslim etmiyor. Dahası, ironiye bakın ki, bizim "bireysellik" dediğimiz şey –bunu nasıl tasavvur edersek edelim ve içini nasıl doldurursak doldurulum– herhangi bir toplumda biteviye kopyalanır. Örneğin, bireyselliğin sınırlarını görmek için gazetelerdeki kişisel ilanlara bakabilirsiniz: Her birinin emsalsiz olması için harcanan onca çabaya rağmen, ortaya çıkan şey genellikle çarpıcı, belki de sıkıcı bir aynılıktır.

D. ANGAJMANIN SINIRLARI

Sanat üzerine yazarken bazı resimleri mecazi bir diyalog sürecine katmaya çalışıyorum. Bu süreçte, söz konusu resimlerin benimle "konuşmaları", bir şeyi görünür kılma işlevleri bende bir tepki ve angajman yaratıyor. Bunu yaparken okurlarımın da tıpkı benim gibi bu sürece katılacaklarını umuyorum. Buradaki niyetim, belli imgeler çerçevesinde belli anlam olanaklarını görünür kılmaktır. Bir temsil olarak sanatın, doğası gereği ve içkin biçimde, benim önüme koyduğu şeyin çıkarını güttüğü için daima "yanlı" olduğunu ve nesnel olmadığını kabul ediyor ve aynıyla karşılık veriyorum. Yani, kendi çıkarlarımı kabul ediyor ve açıkça itiraf ediyorum. Bununla birlikte okurun şunu unutmaması gerekiyor: Bu çıkarlar sanata "her yönüyle" bitişik değildir ama önemsiz de değildir.

Sanat konusunda her şeyin kısmi, eksik, süreksiz, hatta bu açıdan yanlış olabileceğini ama asla yansız olamayacağını vurgulamak hayati bir önem taşıyor. Yapmaya çalıştığım şey gerçekte *yapılabilecekler*den ibarettir. "Sanat eserleri, alıcılara mütemadiyen aynı sinyali ya da sinyal kümesini gönderen radyo-televizyon vericileri gibi değildir: Burada anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik

6. Aktaran, Gombrich, *Art and Illusion*, s. 64.

olarak inşa edilir. Anlamın inşası, nesnelerin tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretimdir."[7] Bir imge üzerine konuşmak; onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre-çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge, görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve, ziyaret edilmeye değer her mekân gibi, daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır. Sanat tarihi "görmenin görüleceği bir yer"dir;[8] tıpkı öbür mekânlar gibi burası da kesinlikle görmenin sonunun görüleceği bir yer değildir. Bir gösterme/anlamlandırma (signifying) pratiği olarak sonu olmayan bir başlangıçtır bu. Tıpkı imgelere dair bir kitabın yazarı olarak benim kendi faaliyetimin –bizzat temsillere dairdir– eksik bir temsil oluşu gibi.[9]

Özetleyelim: Benim görsel sanata olan özel ilgim bu tamlamadaki sıfat ile isim arasında eşit ölçüde dağılıyor. "görsel" ve "sanat" arasında. Görsel sanatı benim için bu kadar önemli kılan özellik, öncelikle sanat (yani, insan ürünü) ve, tabiri caizse, "bu arada da" görsel oluşudur. Görmenin görsel sanat için önemi fizyolojik görme fenomenine değil (sonuçta hayvanlar da görüyor ama sanat icra etmiyorlar), algılamaya dayanıyor; ama tabii buradaki algılama, beyinle (bilinçli *ve* bilinçdışı düşünceyle) ve hatta dış dünyayla ilişkiye giren bütün bir insan organizmasıyla (bedenle) bağlantı halindeki gözlerin yönetimi altındadır.[10] Burada beni ilgilendiren konular, sanatın nasıl ve

7. Preziosi, *Rethinking Art History*, s. 153. Ayrıca bkz., s. 155.
8. A.g.y., s. 11.
9. Bkz., Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994); David Carrier, *Artwriting* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987); ve Craig Owens, "Representation, Appropriation and Power", *Art in America* 70 (Mayıs 1982), s. 9-21.
10. Görme ile algılama arasındaki farkın başlıca formülasyonu Gombrich'in *Art and Illusion*'ında ortaya konuyor. Gombrich'in esas kaygısı, Asıl Kopyaya ulaşmayı hedefleyen doğuştan bir güdü olduğu varsayılan taklit itkisine tepki olarak temsilin tarihinin izini sürmektir; buradaki varsayım, sanatın temelde algının kaydedilmesi olduğu anlayışına dayanıyor. Bu formülasyon ilk günden bu yana çok eleştirildi ama kuvvetli bir eleştiri için özellikle bkz., Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983). Bryson a göre Gombrich temsilin toplumsal karakterini ve hem sanatçının hem de seyircinin tarihselliğini bastırıyor.
Görmenin tarihselliği ve olumsallığı üzerine son zamanlarda birçok çalışma yayımlandı. Bu önemli konuya giriş için bkz., Jay, *Downcast Eyes*, ki kitap Eski Yunanlılardan günümüze uzanan muhteşem bir tarihsel değerlendirmeyi içeriyor; Donald M. Lowe, *History of*

neden temsil işlevi gördüğü, insanların, nesnelerin, mekânların ve olayların nasıl ve niçin sanata yansıtıldığı ve imgelerin hangi araçlarla bana seslendiğidir.[11]

E. TEMEL İLKELER: TEAMÜLLER, TOPLUMSAL ÇIKARLAR VE HAFIZA

Herhangi bir imgenin "görünüş" tarzı, kısmen, belirli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri tarafından belirlenir. Teamül, kısaca tanımlamak gerekirse, herhangi bir işi toplumun onay verdiği belli bir tarzda yaparken izlenen yoldur. Örneğin yemeği parmaklarla değil de çatal kaşıkla yemek toplumsal bir teamüldür; aynı şekilde ağız silmek için elbisenin kolunu değil de peçeteyi kullanmak da (bir şeyin teamül olması toplum tarafından kabul edilmesi demektir). Teamüller bir şeyin nasıl yapılacağının önceden kestirilmesini sağlar. Davranışları ya da üslupları tahmin edebilmemizi sağladığı için rahatlatıcıdır teamüller. Ama tabii bıktırıcı noktaya ulaşabilir ya da davranışlarımızı haddinden fazla kısıtlayabilirler de.

Resimde ya da başka alanlarda olsun eğer teamüller insanların işlerini yapma tarzı ise, o zaman teamüllerin masum olmaları ya da tarihsel olarak kazara ortaya çıkan şeyler olmaları söz konusu değildir. Gündelik hayatta genel uygulamalardaki (örneğin, sofra adabına ilişkin teamüller) ya da sanattaki teamüller için de geçerlidir bu. Teamüller, toplumsal düzeni kurmanın ve muhafaza etmenin bir aracıdır. Düzenleme ve düzenin tahkimi için işlerler. Öte yandan teamüllerin etkinliği, bir ölçüde, "doğal" görünmelerine, dolayısıyla da sanki belli toplumsal ya da kültürel çıkarlara hizmet etmiyormuş ya da bu çıkarlar tarafından dayatılmıyorlarmış da "evrensel" şeylermiş gibi gözükmelerine bağlıdır. Ve toplumsal pratikler ne ölçüde doğallaştırılırsa, toplumsal baskıya ve özgül kültür tanımlarına verilmiş birer yanıt oldukları da o ölçüde ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, teamüller düzeni işleten ilkelerdir; tıpkı düzenin iktidarın dışavurumu olması gibi. Toplumsal bağlamda teamüller, ideolojinin bilinçdışı bir özellik kazanmış dışavurumlarıdır.

Bourgeois Perception (Chicago: University of Chicago Press, 1982); Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990); ve Hal Foster, der., *Discussions in Contemporary Culture (Dia Art Foundation) Number Two: Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988).

11 Bkz., John Rajchman, "Foucault's art of Seeing", *October* 44 (Bahar 1988), s. 89-117.

Resimdeki teamüller de –bu teamüller biçimsel düzenlemede, rengin, ışığın, mekânın, nesnenin duruşunun vb kullanımında ortaya çıkar– kimi zaman belli görme tarzlarını "doğallaştırma" fırsatı yaratmıştır; sanki resmedilen şey, nesnelerin ya da insanların gerçekte nasıl *olduklarını* ya da aslında nasıl olmaları gerektiğini gösteriyormuş gibi. Örneğin Avrupa portreciliğinin –ki, tanımı gereği, yüksek sınıfların temsilleridir– teamüllerine göre, seçkinler asla dişlerini gösterecek kadar gülerlerken resmedilmemeliydi (hatta seçkinler genellikle hiç gülmemeliydiler resimlerinde). Ama yoksul sınıfların resimleri için tam tersi geçerliydi. Bu insanlar resimlerinde genellikle alabildiğine sırıtıyorlardı. Bu farklılığın tarihi, sınıfsal önyargılar ile sınıfa özgü vakar, güzellik ve hatta toplumsal ve ahlaki değerlilik anlayışlarının damgasını taşır. Seçkinler kendi kimliklerini önemli ölçüde fiziksel kapalılıkları –görsel ulaşılamazlıkları– ile tanımlıyorlardı; bu tavır bugün bile devlet adamlarının, büyük işadamlarının ve öbür ünlülerin fotoğraf portrelerinde hâlâ büyük ölçüde benimseniyor. Nitekim gerçek hayatta siyasetçiler çokça sırıtırlar ama devlet adamlıklarını göstermeye gelince iş değişir. Çünkü işgal ettikleri mevkinin toplumsal prestiji devlet adamlığının hassalarına, yani ciddiyet ve vakara bağlıdır. Daha keskin bir ifadeyle, teamüller aslında çok seçici hakikatlerin söyleniş tarzlarıdır. Asla nesnel değildir; her zaman çıkar-güdülü ve taraflıdırlar. Görünür kılma çabası aynı zamanda görünmezliği yaratır. Halihazırda mevcut şeyler aynı zamanda namevcut şeylerin işaretidir.

Görsel sanat ne kadar gizlemeye çalışırsa o kadar açığa vurur: Sanat bir şey üzerine "konuşurken" başka bir şey konusunda susar. Bir konuya dikkatimizi çekerken aslında dikkatimizi başka bir şeye vermemizi engellemekte ya da bu başka şeyi yok saymamızı istemektedir. Temsil, mecburen ve daima çok seçicidir. Fakat bunu söylerken resimlerin hakikati söylemekten aciz olduğunu kastediyor değilim. Herhangi bir şey görünür kılınırken bunun yalnızca *bugünkü* halinin aynası olması istenmiyor, aynı zamanda *geçmişteki* ya da *gelecekteki* halinin belirtisi olması isteniyor. Yani, görsel temsil bir yaşam tarzına, gerçek ya da hayali belli bir yaşam tarzına angaje olmayı bilinçli ya da bilinçdışı olarak amaçlayan bir edimin sonucunda ortaya çıkar. İmge, tanımı gereği, geçmişi temsil eder/yeniden sunar (çünkü sanatta zaman durur), fakat sanat şu ya da bu şekilde geleceğe *dair*dir. İmge ya halihazırdaki durumu istikrarlı kılacak şekilde ya da farklı alternatifleri sunmak suretiyle var olanı değiştirecek şekilde iş

görür. Sanat, hayali bir geleceğe angaje olmuştur ve bu gelecek mutlaka toplumsal bir gelecektir: ikna edilmeleri gereken, sanatı izlemesi ya da izlettirilmesi gerekenler de dâhil olmak üzere başkalarını içine alan toplumsal bir gelecek.

F. MAKSAT, İŞLEV VE TARİH

Bu kitap, sanatçıların resimlerinde neleri kastettiklerini keşfe çıkan bir çalışma değildir. Asıl amacım "orijinal" maksatları ortaya koymak değil. Çünkü, en azından, sanatçının maksadı, biz bunu bilebilsek bile (ki genellikle bilinemez),[12] imgenin orijinal seyircilere ya da daha sonraki insanlara neleri anlatacağına asla sınır koyamaz. Tabii burada, eskiden beri sonu gelmez ve çoğunca bıktırıcı akademik yorumlara konu olan maksat meselesini yok saymak niyetinde değilim. Fakat ben burada sanata ilişkin daha önemli görünen bir meseleyi anlamaya çalışıyorum. Yani, imgelerin kültür ve toplumdaki işlevlerini: (geçmişte ve şimdi) nasıl *kullanıldıklarından* hareketle (geçmişte ve şimdi) imgelere hangi anlamların *verildiğini* anlamaya çalışıyorum. Kitaba aldığım resimlerin her biri için bunu yapamam elbette ama geçmişteki ve bugünkü kullanımlar meselesini, anlamın görüntüsü ve üretimiyle ilintili sorunların merkezine yerleştireceğim.

"Bir resim, ressamın belli bir dönemde belli bir kültürde dikkatini verdiği ve dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe düşülen bir kayıttır."[13] İnsanlar bugünü anlamak için tarihi incelerler. Dolayısıyla geçmiş ile bugün özde –iki yönlü bir yol gibi– bitişiktir. Geçmiş bizi inşa ettikçe (biz bir yere kadar *eski* bizizdir) biz de dönüp geçmişi yeniden inşa ediyoruz; ilgi, anlayış, yatırım, arzu ve algılanan ihtiyaçlarımız çerçevesinde geçmişi habire yeniden yazıyoruz. "Dikkat"imizi geçmişin hangi unsuruna yönelteceğimiz, her ne kadar sürekli değişse de, bugünkü dikkate-değerlik anlayışımıza bağlıdır.[14] Nitekim güçlü-olmayanların, erkek-olmayanların ve beyaz-olmayanların tarihi daha düne kadar sanki böyle bir şey yokmuş gibi büyük

12 Bu konunun özlü bir eleştirisi için bkz., Preziosi, *Rethinking Art History*, s. 27-33.

13. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), s. 477.

14 Bu konuda bkz., Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 52. Burada, Walter Benjamin'in 1931'de edebiyat tarihinin geleceği üzerine yazdığı "Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft" başlıklı deneme tartışılıyor.

ölçüde hasıraltı ediliyordu. Sonra (gerçekte) çoğunluğu oluşturan bu topluluklar verdikleri büyük mücadeleler sonucunda görünürlüklerini kazandılar. Bugün *varolan* ama daha düne kadar yok sayılan bu insanların oluşturduğu bariz örnekler, tarihin üretimindeki kökten değişikliğin teslimidir.

İnsan üretiminin tüm nesneleri gibi sanatın varoluşu da geçmişe aittir. Tıpkı kendisini yaratan insanlar gibi sanat da yapıldığı tarihten itibaren yaşlanmaya başlar ve seyircinin bugününün hep daha gerisinde kalır. Ben bir tabloya bakarken, tablonun tarihsel uğrağı, daima benimkinden farklı frekanslara düşer; farklı bir zamanı, farklı bir mekânı ve farklı sosyokültürel üretim ve işlev koşullarını temsil eder. Her ne kadar kendi ilgi bağlamımı dışında tabloyu *anlayamasam* ya da anlamlandıramasam da, bu durum bir sanat eserinin yaratıldığı tarihin otomatik olarak benim tamamen dışımda ve ulaşamayacağım bir şey olduğu anlamına gelmez. Hem de hiç gelmez.

Örneğin sıradan bir çiçeğin durumunu ele alalım. Bir Hollanda natürmortundaki on yedinci yüzyıl lalesi benim bahçemdeki lalelere benzer. Yani yağlı boya lale de bir laledir; tıpkı gülün gül olması gibi. Görsel bir haz dalgası yaratan bir nesnedir. On yedinci yüzyılda olduğu gibi bugün de lalenin gözlerimize bayram ettiren bir güzelliği var. Burası gayet açık. Fakat on yedinci yüzyılda lale bundan çok daha fazlasına işaret ediyor ola*bilir*di. İşte benim sıradan deneyimden öğrenemeyeceğim şey budur. Benim kendi kültürel deneyimlerimde olmayan orijinal anlamlara yakın bir şeylere ulaşabilmem için tarihi yeniden keşfetmeye girişmem gerekir. Bunu yaparken hemen şunu öğreneceğim: Lalenin güzelliği, Hollanda'da gerçek laleleri satın almak için harcanan paralar –ironiye bakın ki, çoğu zaman gerçek bir laleye ödenen para, bir lale tablosuna ödenenden çok daha fazlaydı– ve, bir de, bizzat tabloların satın alınmasında alttan alta hüküm süren materyalizm üzerindeki ahlaki kaygılar ve hatta suç pahasına doğuyordu. Gerçekten de, çiçek resimleri, ölüm ve ceza, hayat ve öte dünya gibi, bizim gözümüzdeki "sade" flora temsilleriyle alakasız gibi görünen konular –bahçemdeki çiçeklerde bu kadar anlam yüklü değil– üzerine düşünmeyi tetikleme amacı güden geniş bir resim kategorisine dâhildi.

Bir imgenin işlevinin ve dolayısıyla da anlamının süreksizliğini/geçiciliğini kabul etmek, değişimi yaratan tarihi en azından kısmen kabul etmek demektir. Bunu yapmakla, deyim yerindeyse geçmişin bir parçasını bilincime ya da bugünüme monte etmiş olurum. Nitekim,

lalelerin resmedildiği eski bir Hollanda natürmortuna, biraz önce öğrendiklerimi hatırlamaksızın bakamam. Aradaki mesafe, geçici de olsa kurulan bir köprüyle kapatılır; bu köprüye belli bir miktarın üzerinde yük bindirmemem gerektiği yolunda kısıtlamalar olması önemli değil. Yani, şimdi ortaya koyduğum içgörü yalnızca kapasitesi oranında yorum gücünü taşıyabilecektir; ancak, öte yandan, bu içgörüyü eski bildiklerime payanda yapmak suretiyle daha "ağır" anlayışları destekleyebilecek bir tarihsel hafıza aygıtı inşa edebilirim.

"O zaman ile bugün" arasında köprü kurmak yalnızca geçmişin içeriklerini çözümleme ve bunları daha sonraki zamanlara aktarma meselesi değildir. Böyle bir meydan okumanın yanında bir de şu gerçeğe işaret etmektedir: Ben bugün tarihsel imgelere, bu imgelere ilk olarak bakanlarınkinden tamamen farklı gözlerle bakarım. Biyolojik bir farklılık değil tabii bu; ışık dalgalarının retina üzerindeki etkisi her zaman aynıdır. Buradaki farklılık fiziksel ve biyolojik durumlara değil, algı kültürüne bağlı bir farklılıktır. Benim imgelerle olan ilişkim geçmişteki insanlarla aynı değildir. Örneğin, benim dünyam tamamen imgelerle çevrili; benim imgelerden kaçıp kurtulmam imkânsız. Halbuki bundan birkaç yüzyıl önce imgeler –özellikle de resim imgeleri– çok daha seyrek, dolayısıyla da çok daha çarpıcıydı. Çünkü, en azından, bunlar tekil nesnelerdi ve her biri yalnızca özel bir yerde vardı. Bugün benim dikkatimi çekme anlamında tabloların sayısız rakibi var: durağan, hareketli, renkli, seyircinin manipülasyonuna açık vb sayısız imge. Bir bu kadar önemli başka bir farklılık da, emsalsizliklerinden dolayı bir zamanlar tablolara ilişen halenin bugün artık, bu kitapta olduğu gibi, röprodüksiyonlarının yapılabilmesinden dolayı yok olmasıdır. Bunun tek anlamı şudur: Bugün genellikle sanatla ilintilendirebileceğimiz anlam ve deneyimler, geçmiştekilerle özdeş değildir. Kısacası, bakmak tarihsel bakımdan özgül bir eylemdir.

G. SANATIN KURUMSAL ÇERÇEVELERİ

Tabloları nasıl algılayacağımızı belirleyen önemli faktörlerden biri de tabloları kuşatan muhtelif "çerçeveler"dir. Herkesin bildiği gibi, neredeyse bütün tablolar duvarlara asılmadan önce çerçevelenir. İster basit ister afili olsun, bir çerçeve, içindeki imgenin sınırlarını çizmeye yarar ve bir bu kadar önemlisi de, genellikle imgenin göreli anlamına ilişkin olarak birilerinin (bir müze müdürünün, bir sanat

tacirinin, bir koleksiyoncunun) görüşünü yansıtan sessiz ama bariz bir iddiayı işaret eder. Konumuzla doğrudan ilişkili olarak, tabloların bir de "kurumsal çerçeveler"i vardır. Bunların başlıcaları akademi (sanat tarihi disiplini yoluyla), müze ve sanat piyasasıdır. İmgeler daha geniş bir tarihsel süreç bağlamında varolur. Bu süreçte, geçmişe ait şeyler ya unutulur ya da, hatırlandıkları zaman da, bugünün cari kaygılarının (tabii bu kaygılar asla benzer değildir) ışığında hatırlanır. Bu durum sanatın işlevlerindeki değişimi kesinleştirir. *Hangi* tabloların "hatırlanması" ve bunlara ilişkin *nelerin* "gün yüzüne çıkarılması" gerektiği konusunda kararlar alınır.

İmgelerin kazandıkları "anlam" yalnızca kendilerine özgü "içerikler"ine ve insanların bu içerikleri nasıl tanımladıklarına bağlı değildir. Bu anlamı kısmen belirleyen bir başka faktör de sanat eserlerinin sergilendiği yer, yani yerleştirildikleri fiziksel mekândır. On sekizinci yüzyıldan tipik bir İngiliz ailesinin, muhtemelen Thomas Gainsborough tarafından çizilen bir portresinde aile üyelerinin yerlerinin, jestlerinin ve fiyakalarının yansıtılma tarzı, tam da pekâlâ benim kanepemin üstünde asılı olabilecek (ama olmayan) renkli bir aile fotoğrafını andırıyor. Her şey hem yalın hem de aşina. Ne var ki, tablonun benim dünyamla olan bariz benzerliklerine rağmen köprülerin altından çok sular akmış durumda ve bu arada oluşan farklar sadece portrenin *içindekilerle* ilgili değil. Bir aile portresiyle amaçlanan asıl yarar, portrede resmedilen bireylerin tarih ve şeceresini torunlar için tanımlamak ve saklamaktır. Büyük bir evin eski eserlerin bulunduğu salonunda asılıyken portre görsel bir aile şeceresinin parçalarından birini oluşturuyordu. Halbuki aynı portre bu düzenekten alınıp da bir müzede sergilendiğinde, yerleştirildiği yerle birlikte işlevi ve anlamı da dönüşüyor. Müzedeyken, portrede resmedilen insanlar önemini yitirirken portrenin ressamı önem kazanıyor. Aslında ailenin tarihi, soyu, politik duruşu ve toplumdaki statüsüne işaret eden orijinal vurgular tamamen silinmese de büyük ölçüde kayboluyor. Öyle ki seyirci tabloyu öncelikle bir sanat ambarındaki (mahzenindeki) bir eser olarak deneyimliyor. Müze ortamında, tablonun başlıca işlevlerinden biri sanat tarihinin parçası olmasıdır. Çünkü, örneğin resmedilenlerin kim olduklarına çok da bakılmadan, yalnızca bir sanat eseri olarak güzel ya da önemli olduğuna ilişkin *resmi* bir karar verilmiştir (Bu durumu ille de eleştiriyor değilim.)

Anlamda böyle bir dönüşümün ortaya çıkmasına yol açan önemli faktörlerden biri de imgenin müzede işgal ettiği fiziksel mekândır.[15]

Ayrıca, müzenin mimarisi sanatın sanat için olduğunu "savunan" bir çerçevedir. Eğer müze büyükse imge aynı ekolden (on sekizinci yüzyıl Britanya ekolü) başka portrelerle ve belki de Gainsborough'un öbür tablolarıyla birlikte sergilenir. Seyircinin dikkat alanına, müzeyi gezenlerin aralarından geçtikleri dev bir arşivin parçalarından biri olarak girer. Tablo aynı anda *hem* benzerlerinin yerine geçebilen bir yedek malzeme olur *hem de* dev bir tablo şeceresinin parçası olarak kendi özgül tarihini ve orijinal işlevini kaybettiği ölçüde özerkleşir.[16]

15. Sanatsal olsun olmasın kamusal müze kurumuna ilişkin hem Batı da hem de dünyanın dört bir yanında önemli bir literatür oluştu son on yılda. Sadece başlangıç olarak birçok eser önerilebilir. Ama ben burada en önemlilerinden bir kısmını sayacağım. Ivan Karp ve Steven D. Lavine, derler, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, D. C.: Smithsonioan Institution Press, 1991); Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer ve Steven D. Lavine, der., *Museums and Communities: The Politics of Public Culture* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992); Kenneth Hudson, *Museums of Influence* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987); Robert Hewlson, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* (Londra: Metheun, 1987); Martin Feldstein, der., *The Economics of Art Museums* (Chicago: university of Chicago Press, 1991); Jeanette Greenfield, *The Return of Cultural Treasures* (New York: Cambridge University Press, 1989); Donald Horne, *The Great Museum: The Re-Presentation of History* (Londra: Pluto Press, 1984); Gaynor Kavanagh, der., *Museum Languages: Objects and Texts* (Leicester: Leicester Unviersity Press, 1991); Peter Vergo, der., *The New Museology* (Londra: Reaktion Books, 1989); Edward P. Alexander, *Museum Masters: Their Museums and Their Infulence* (Nashville, Tenn.: American Association for State and Local History, 1983); Douglas Crimp, "On the Museum s Ruins", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, der., Hal Foster (Port Townsend, Wadh.: Bay press, 1983), s. 43-56; Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", *New Formations* 4 (Bahar 1988), s. 73-102; Carol Duncan ve Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Art History* 3 (1980), s. 448-469; Andrew L. McClellan, "The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800", *Art History* 7 (1984), s. 438-464; Marie-Claude Chaudonneret, "Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musee Charles X to the Galerie d'Apollon", *Art History* 14 (1991), s. 488-520; ve William S. Hendon, Frank Costa ve Robert A. Rosenberg, "The General Public and the Art Museum: Case Studies of Visitors to Several Institutions Identify Characteristics of Their Publics", *American Journal of Economics and Sociology* 48, no. 2 (1989), s. 231-243. Bu metinlerden bir kısmına dikkatimi çektiği için meslektaşım John Archer'a teşekkür etmeliyim.

16. Karşılaştırınız, Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev., Richard Nice (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), s. 30. "Estetik etkinliğin estetik-dışı çıkar ya da işlevler üzerinden otonomlaştırılmasını başarmakta ve bunu tam anlamıyla göstermekte hiçbir şey sanat müzelerindeki eserlerin yan yana konulması kadar maharetli değildir. Orijinal halleriyle her ne kadar tamamen farklı, hatta bağdaşmaz işlevlerin (İsalı çarmıh ve fetiş, *pieta** ve natürmort) gölgesinde olsalar da, yan yana dizilen bu eserler dikkatleri örtük biçimde işlevden ziyade biçime, temadan ziyade tekniğe çeker. Karşılıklı olarak birbirlerini dışlayan ama aynı ölçüde de birbirini gerektirecek biçemlerle inşa edilen bu eserler, gündelik bir estetiğin keyfi kanunlarınca tanımlandığı haliyle gerçekçi temsil beklentisine yöneltilen pratik bir meydan okumadır. Dolayısıyla ve doğal olarak da biçemsel görecilikten temsilin işlevinin nötrleştirilmesine doğru çekiyor bizi."

Bir müzedeki fiziksel seyir koşulları tamamen müzeye özgüdür ve seyircilerin tablolarla etkileşimini önemli ölçüde etkiler. New York Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Avrupa ve Amerika tablolarından oluşan koleksiyonları görmek için uzun bir gezinti yapmak gerekir. Tıpkı resim tarihini inceleyen kapsamlı bir ders kitabında olduğu gibi müze deneyimi de sadece fiziksel olarak yorucu (bitirici değilse tabii) olmakla kalmayıp, aynı zamanda hedefinize tam olarak ulaşabilmeniz için gezintilerinizi pek çok kez tekrarlamanız gerekir. Ne var ki giriş paralı, hem de çoğu insan için (özellikle de New York'a dışarıdan gelerek yığınla otel ve restoran faturası ödeyen insanlar için) hatırı sayılır bir meblağ tutuyor bu. Dolayısıyla da sanatın "müşteriler"i, müzeye girmişken olabildiğince gezmek ister.

> Smithsonian'da ... seyirciler üçe ayrılır: Sergilenen ürünler arasından "paten kayar" gibi geçen "dostlar alışverişte görsüncüler", sergilerle biraz daha uzun bir süre ilgilenen "gezginler" ve sergileri ve metinlerini yutacak kadar zaman harcayan "okurlar". Müze müdürleri ve tasarımcılar sergi stratejilerini seyircilerin ayıracakları zamana göre ayarlayarak dostlar alışverişte görsüncüleri "kapıp" bunları gezginlere dönüştürmeyi ve gezginleri de okur olmaya ayartmayı umuyorlar.[17]

Sanat dünyasının genellikle itibar ettiği resmî sanat söylemine göre sanat tefekkür gerektiren bir şeydir. En yenileri de dâhil olmak üzere birçok müzenin tapınağı andıran mimarisi sanata saygı talebini açığa vuruyor. Ne var ki, kocaman araştırma müzelerinin durumu göz önüne alındığında, kapanış zili çalmadan ya da vücutları iflas etmeden mümkün olduğunca fazla sanat eseri görmeye çalışan ziyaretçiler daha çok şaşkın bakışlarla yetinmek, gitgide artan bir endişe içerisinde (daha ne kadar eser var?) acele acele göz atarak geçmek zorunda kalır. Galeriler boyunca ilerledikçe her bir tablo tıpkı vitrindeki mallar gibi dikkatimizi çekmek için birbirleriyle yarışır. Müze görevlileri neyin nerede sergileneceğini bizim için kararlaştırır. "Kalburüstü" resimler önem hiyerarşisine göre ve ekol, dönem ve türüne (janr) göre yerleştirilir. Müzenin ayrıcalıklı köşelerine yerleştirilen ve etrafında korumaların beklediği tablolar (örneğin Louvre'daki Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı) genellikle çok dikkat çeker. Bu tür tablolar, resmî dikkatin daha az yoğunlaştığı imgelerden farklı anlamlar taşır.

---

* Hazreti İsa'nın cesedini kucağında tutan Meryem Ana resmi veya heykeli. (y.h.n.)

17. Constance Perin, "The Communicative Circle: Museums as Communities", *Museums and Communities* içinde, der., Karp, Kreamer ve Lavine, s. 185.

Sanat seyrinin özgül bir adab-ı muaşeretinin olduğunu öğrenmek için bir sanat müzesini bir iki defa ziyaret etmeniz yeterlidir. Dillendirilen ya da dillendirilmeyen şu talepler de bu adabın içindedir: Küçük harflerle ve saygılı bir tavırla konuşmalıyız; sergilenen sanat eserlerine asla dokunmamalıyız (tenimizdeki yağ bu nesneler için zararlıdır); ve etrafımızda sanattan bizden daha iyi anlayabilecek kişiler varsa herhangi bir tabloya ilişkin aptalca yorumlarda bulunmamalıyız. Güzellik saygı ister. Bütün bunlar, kaçınılmaz olarak, bizim neye bakacağımızı ve baktığımız şeyi nasıl göreceğimizi etkiler. Bütün bunlar başkalarının –yani genellikle isimsiz ya da en azından tanınmamış kişilerin– bizler için vardığı kararların ürünüdür. Müze ziyaretçilerinin uğradıkları ilk galeride geçirdikleri vakit genellikle son galeriye ayırdıkları süreden daha fazladır. Konsantre olarak bir resmi seyretmenin nasıl olması gerektiğine dair dillendirilmemiş taleplere uymak imkânsız değilse bile çok zordur. Nitekim müze ziyaretçileri müzeden çıkmadan önce mutlaka müzenin satış mağazasına uğrayıp buradan –evde *rahat rahat* seyretmek üzere– birkaç parça bir şeyler alarak yeniden hayata dönmeye çalışırlar: Müzenin "müzeccel" ya da "resmî" röprodüksiyonlarının ("hakiki" sahte mallar yani) yanı sıra kitaplar, broşürler, posta kartları, albümler, videolar, giysiler, mücevherler, yap-bozlar, sanatla ilintili oyunlar ve hatta peşlerine takılmış hoşnutsuz çocukları yatıştıracak çok ucuz incik boncuklar alırlar. Başka bir deyişle, müze mağazaları, müzenin geri kalan bölümlerinde zımnen uygunsuz sayılan sakin/umursamaz bakışlar (alışveriş merkezlerinde beliren cinsten bakışlar) için bir sığınak sunar.

Buraya kadar düşüncelerimde eleştirel bir yön olsa da burada belirtmediğim şeyleri ille de suçluyor değilim. Yalnızca, alttan alta bakışlarımıza yön veren ve kısmen de bakışlarımızı yöneten koşulların bir kısmını açıklamaya çalışıyorum. Bu kitapta, ister akademideki isterse de müzedeki cari görme koşulları altında genellikle resmin uzağında tutulan tarihin bir kısmını tartışmak istiyorum. Bundan başka şu iki şeyi gösterebilmeyi umuyorum: Birincisi, güzelliği (büyük harfle, Sanatı) sorgulamak amacıyla toplumsal tarihi kullanmak güzelliğin kendisine garez gütmek anlamına gelmez; ikincisi, toplumsal tarihte güzelliğin olmadığını söylemek yalan söylemektir. Eğer, Keats'in söylediği gibi, güzellik hakikat ve hakikat de güzellik ise, o zaman güzellikte yatan, soruşturularak teslim edilmeyi bekleyen hakikat, güzelliğin insanoğluyla olan diyalektik ilişkisidir. Böyle bir anlayıştaki gü-



Resim G.1: Küçük David Teniers (1610-1690), *Arşidük-Leopald-William Kendi Resim Galerisinde*, tuval. 123x161 cm. Viyana. Kunsthistorisches Museum, Gemälde-galerie, inv. no. 1611. Fotoğraf: Irpa-Kik-Brussels.

zellik cisimsiz ve soyut bir "evrensel" ideal değil, haz ve mutluluk arayışı içinde mücadele eden, acı çeken ve arzulayan etten-kemikten insanlarda –her zaman toplumsal ve siyasal olan insanlarda– somutlanan bir güzelliktir.

H. AYRICALIKLI GÖRME: RESİM VE İKTİDAR

Orijinal bir resmi görebilmesi için seyircinin, ikonun büyüsüne kapılarak hac yolculuğuna çıkar gibi resmin ayağına gitmesi gerekir. Geçmiş yüzyıllarda, duvarları boydan boya tablolarla kaplı bir galeriye (Resim G.1) girmek, olağanüstü ayrıcalıklı bir mekâna girmek demekti. Mekânın ayrıcalığı sırf içindeki nesnelerin değerinden değil, aynı zamanda rengarenk imgelerin böyle dar bir mekânda bir araya toplanmasının çok ender oluşundan kaynaklanıyordu. Buradaki sergi bir anlamda ortaçağ katedrallerinin renkli camlarını andırıyordu bel-

ki ama yine de bunlardan tamamen farklıydı. En azından, katedral halka açık bir mekânken, özel galeri halka kapalı bir mekândı. Dolayısıyla, buraya girebilmek hem statünün göstergesiydi hem de buraya girebilenlere şunu hatırlatıyordu: Galerinin sahibinin statüsü ziyaretçinin statüsünden yüksektir.

Varlıklı ve iktidar sahibi insanlar aklınıza gelebilecek her konuda tablo topluyorlardı (satın alan kişinin iktidarını yansıtabilmeleri ve pekiştirebilmeleri için tabloların ille de bu kişinin resmi olması ya da kendisine dair olması gerekmiyordu). Resim G.1'de arka duvarın en üst sırasındaki dört tabloda dinsel konular başı çekiyor. Beşinci ve en alt sıra ise portrelere ayrılmış. Orada burada birkaç mitolojik sahne resmi, bir ya da iki janr resim (sıradan gündelik hayatın ve özellikle de alt ya da orta sınıfların gündelik hayatlarının resimleri) ve bir manzara resmi ile bazı heykelcikler göze çarpıyor. Soldaki masanın üstünde ise bazı taslak çizimlerle galiba bir koleksiyon envanteri bulunuyor.

Bunun gibi resim galerilerini gösteren tablolar on yedinci yüzyılda oldukça yaygındı. Bu tür tablolar bir yandan resim-koleksiyonu yapma çılgınlığının bilinçli bir faaliyet olduğunu onaylarken, aynı zamanda koleksiyon yapmanın soylu bir statü, servet ve iktidar sahibi olmayı gerektirdiği iddiasının yerleşmesine yardım ediyordu. Bu tür resimlerin neredeyse hepsinde galeri sahibi de görülür ve genellikle de yalnız başına değildir. Bu ötekiler de –galeri sahibinin kendisi gibi– gösterinin büyüsüne kapılan, bütün her şeylerini sanata ve sanat eşyasına veren, ev sahibinin asaletini tasdik eden tablolara bakan insanlardır. [Çünkü] tabloların mülkiyetini elinde bulundurmak yeterli değildir: tabloların asıl ve nihai gücü başkaları tarafından görülüyor olmaktan gelir. Resim koleksiyonlarının resmini yapma işi tam olarak bir fantezi meselesi değildi. Bunun yerine, bir propaganda *ve* fiili sahipliğin görsel envanterini çıkarma meselesiydi. (Gerçekten de, zamanlara göre bu tür tablolarda görülen tablolar genellikle bunların kopya edildikleri orijinallerle bağlantılıdır.) Galeride bir resim-galerisi tablosunun asılı olması demek, ayrıcalığın sahiciliğinin iki kere sorgulanması demekti.

Sanat ile iktidar arasındaki bağlar ve sanat piyasasını ayakta tutan çeşitli ekonomiler, Jean Baudrillard'ın işaret ettiği gibi, paranın sadece sanat değil aynı zamanda da prestij satın aldığı modern sanat müzayedeleriyle ilintili olarak betimlenebilir. Baudrillard'ya göre paranın anlamı harcanışı yoluyla dönüşür. Sanat müzayedesinde, nes-



Resim G.2: Küçük David Teniers (1610-1690), *Ressamın Atölyesi*, tuval 96x129 cm. Özel Koleksiyon. Fotoğraf © Irpa-Kik-Brussels.

nenin kendisi bir gösterge olarak değer kazanır; paranın –genellikle kum gibidir– satın almak için harcanmasıyla doğrudan bağlantılıdır bu durum. Harcama yalnızca bir feda ediş olmayıp, aynı zamanda varlıklı ve soylu sanat alıcıları arasındaki rekabetin bir parçası olarak rizikolu bir yatırımdır. Tüketim, diyor Baudrillard, "ekonomik değerin başka tip bir değer uğruna tahrip edildiği bir rekabet alanı haline gelir." Bu değer prestijdir; Baudrillard buna "gösterge mübadele değeri" diyor.[18] Bir tuvali satın almakla kazanılan gösterge değerinin bedeli, tuval için verilen para ile bu parayı kazanmak için gereken şeylerdir. Yani tablo, paranın arkasındaki her şeyin görünür bir *konsantrasyon*u haline gelir.

18. Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev., Charles Levin (St. Louis, Mo.: Telos Press, 1981), s. 112-122. Alıntılar s. 113'ten. Bununla ilgili bir not için bkz., Craig Owens, "The Birth and Death of the Viewer: On the Public Functions of Art", *Discussions in Contemporary Culture (Dia Art Foundation) Number One*, der., Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1987), s. 16-23. Bu yazı, 1987'deki bir müzayededede Vincent van Gogh'un günebakan natürmortlarından birinin bir Japon sigorta şirketi tarafından 38,9 milyon dolara alınmasına dair muhteşem bir değerlendirmeyle başlıyor.



Resim G.3: Küçük David Teniers (1610-1690), *Muhafız Salonu*, tuval, 69.7x104.8 cm. Baltimore, The Walters Art Gallery, inv. no. 37.

Son bir noktaya işaret etmek gerekiyor: Sanatın sahibi olmaya atfedilen prestij görünür kılındığı gibi sanatın yapımcısı olmanın prestiji de görünür kılınabiliyordu (Resim G.2). Bu bağlamda, Küçük David Teniers daha önce değerlendirdiğimiz tablodakine çok benzer bir sahne çiziyor. Yalnız arada çok önemli bir fark var: Bu defa baş köşeye ressamın kendisini oturtuyor. Tabloda ressamı, bitirilmemiş bir tuvalin başında resim yaparken görüyoruz. Bu sahnenin amacı ressamın temsil etme/yeniden sunma gücünü iş başındayken göstermektir bizlere. Bu önemli noktayı gözden kaçırmayalım diye Teniers, resmine, iktidar iddiasını vurgulayan bir araç olarak zaman boyutu da katıyor: Yüksek sınıftan potansiyel müşterilerini *kendisini/n işini bitirmesini/ beklerlerken* görüyoruz. Dahası, tablodaki resim koleksiyonu sadece kendisinin bitirdiği tuvallerden (zeminde duran tabloların bir kısmının Teniers'in olduğu kesin) oluşmuyor, aynı zamanda başka sanatçıların pek çok resmini de içeriyor. Dolayısıyla Teniers kendisini bir koleksiyoncu olarak ve yüksek ekonomik ve toplumsal mevkiini gösteren şeylerle birlikte resmediyor. Resimlerin *sahibi olmak* –ve,

ikinci örnekte olduğu gibi, aynı zamanda da resmetme *kabiliyetine* sahip olmak– sahip olan kişinin kim *olduğunu* sahip *oldukları* üzerinden gösteriyor seyirciye. Her bir örnekte kimlik, kişinin, ötekinin görüş gücünü kendi emri altında tutmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu anlamda, resim-galerisi tabloları ile cephanelik resimleri (Resim G.3) arasında ironik de olsa tesadüfün ötesinde bir ilinti bulunuyor. Tıpkı bu son tablo gibi resim-galerisi tabloları da tablodakilere sahip olan kişinin elinde gözlerimizi alamadığımız araçlar olduğunu hatırlatıyor seyircilere.

I
TEMSİL VE KANDIRMA SİYASETİ

Görme duyusu insanoğlunun elindeki önemli araçlardan biridir ve bu araç gerçekliğin hem açıklanmasında hem de denetlenmesinde kullanılır. Bu dünyanın mimetik bir temsilini çizme, yani üç boyutlu bir şeyi iki boyuta "uydurma" kabiliyeti kimi toplumlarda büyü ve benzeri özel güçlerle bir tutulur ve bu hiç de şaşırtıcı değildir.

A. ALDATMA

İşte bir tür resim var ki bu özel gücü hem canlandırma hem de göstermede tüm öbür türlerden önde gidiyor: *trompe l'oeil*, yani "gözü aldatmak". Bu Fransızca terim ilk olarak 1803 yılında, ilk örnekleri ta Batı tarihinin başlangıcına uzanan özel bir tasvir türünü tarif

için aşağılayıcı bir terim olarak kullanıldı. Bu mimetik biçemin tipik özelliği, seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılamasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır.

On yedinci yüzyılın Hollandalı resim teorisyenlerinden biri ve, bir bu kadar önemlisi de, becerikli bir *trompe l'oeil* sanatçısı olan Samuel van Hoogstraeten'e göre mükemmel resim "muzip ve övgüye değer bir aldatmayla, aslında olmayanı varmış gibi gösteren bir ayna. Doğanın aynası gibidir."[1] *Trompe l'oeil*'in seyirciyi kandırma kabiliyeti *ve hedefi*, her ne kadar muzip ya da övülecek bir şey olsa da, filozofların yüzyıllardan beri üzerinde nice mürekkep akıttıkları temsilin genel mahiyetine ilişkin sorular getiriyor önümüze.

Trompe l'oeil konusunda eski filozofların canını sıkan en önemli şey, temsil ile etik arasındaki ilişkiydi; yani, imgelerin insan karakteri üzerindeki etkisinin, tasvire bir toplumu ve bu toplumun kültürünü biçimlendirme gücü vermesiydi. Başka bir deyişle, Batı uygarlığının doğuşundan itibaren şu gerçek çok iyi anlaşılmıştı: Temsil, polis'i biçimlendirmede büyük bir potansiyele sahipti; temsil, özü itibariyle siyasiydi. Bu durumda şu soruldu: Temsil, düşünceyi uyarmak ve böylelikle de fikirler üretmek yoluyla gerçekliğin mahiyetini anlamamızda bize yardım mı eder, yoksa duyuları uyarmak ve böylelikle de bilişten yoksun bir fiziksel tepki üretmek yoluyla yüzeylerin –dış görünüşün– kopyasıyla bizi kandırır mı? Yüce zihne mi hitap ediyordu, yoksa pespaye bedene mi? İçgörüye giden bir bulvar mıydı, yoksa sahteliğe uzanan bir otoyol ve sahtekârlığın muteber kılınması mı?[2]

1. Aktaran, Eddy de Jongh'un sergi kataloğu, *Still-Life in the Age of Rembrandt* (Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982), s. 145. Ayrıca aynı sanatçı için bkz. Svetlena Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenht Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), s. 58-64, 76-79.

2. Sıklıkla anlatılan bu erken tarihin kısa bir özeti için bkz. Cis Amaral, " 'Be What You Would Seem to Be'", *Art and Artists* 11 (Ağustos 1976), s. 26-28; ve Gillian Saunders, "Trompe l'Oeil: Visual Deception in European Art", *Viktorya and Albert [Museum] Album* 5 (1986), s. 58-67. Bu tarihin genel bir değerlendirmesi için bkz. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), s. 17-59; burada Philostratus ve Pliny'nin (Pliny, en inandırıcı taklit resmi yapmak için Parrhaslos ile Zeuxis arasındaki çekişmeyi betimliyordu) eski ünlü trompe l'oeil natürmortları değerlendiriliyor ve Platon ve Vitruvius'a da kısaca değiniliyor.

Temelde türün bütün bir tarihinin envanterini çıkaran öbür bazı önemli çalışmalar için bkz. M. L. D'Otrange Mastai, *Illusion in Art: Trompe l'Oeil, A History of Pictorial Illusionism* (New York: Abaris Books, 1975); Célestine Dars, *Images of Deception: The Art of Trompe l'Oeil* (Oxford: Phaidon, 1979); Miriam Milman, *Trompe l'Oeil Painting: The Illusions of Reality* (New York: Skira/Rizzoli, 1982); ve Martin Battersby, *Trompe l'Ocil: The Eye Deceived* (New York: St. Martin's Press, 1974).

Bu kaygılar bir yana, eskilerin de çok iyi farkına vardıkları gibi biz insanlar temsile ve özellikle de görsel temsile başvurmaksızın yaşayamaz ve "ilerleyemeyiz". Dahası, görme –görsel temsilin aktarıcısı olan duyu kanalı– işitmeyle birlikte (tatma, dokunma ve koku alma bu ikisine göre daha taliydi) genellikle "enformasyon"u beyne taşıyan hayati bir araç olarak anlaşılıyordu. Başka bir ifadeyle, görme ve temsil el ele vererek bilgi üretimi için çalışır. Bilgi ise herkesin bildiği gibi iktidarın olmazsa olmazlarından biridir. Fakat burada hâlâ bir zorluk var: Temsil tehlikelidir; tam da mahiyeti gereği, asla temsil ettiği şeyin *kendisi olmadığı* için aynı zamanda yanıltıcıdır; "gerçek" gerçekliğin özü kavrayışımızın dışında kalırken, bu arada bunun tersini düşünerek kendimizi aldatabiliriz. Nitekim Platon'un temsille uğraşmasının bir nedeni de, inanmak için görmenin yeterli olduğuna inanma tehlikesini algılamış olmasıydı.

B. ALDATMA NASIL İŞLER?

Bir *trompe l'oeil*'in, tanımı gereği imgenin başarısı açısından hayati bir etken olan kandırma amacına ulaşabilmesi için resmin ister "içinde" isterse de dışında olsun hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmaması gerekir. Örneğin, tablonun içindeki ışık kaynağı, tablonun kendisine vuran ışıkla uyuşmalıdır; yani farklı bir açıdan gelmemelidir. Tasvir edilen imgelerin ebadı temsili yapılan şeylerinkiyle aynı olmalıdır. Resim yapma ediminden eser olmamalıdır; fırça darbeleri saklanmalıdır. Renk ve dokular gerçek nesnelerinkilerle uyuşmalıdır. Genel bir ifadeyle, aslında kompozisyon özenli bir yapılandırmanın ürünü olmalıdır ama öte yandan nesnelerin planlandığına ya da biçimsel olarak düzenlendiklerine ilişkin en ufak bir belirti gözükmemelidir. Her şey hesap edilerek –ta ki görsel kandırma "keşfedilene" dek– sanki ortada maksatlılık yokmuş da her şey tesadüfen olmuş izlenimi verilmelidir.[3] Gölgeler ustaca kullanılarak –*trompe l'oeil*'in en inandırıcı nesnelerinin, olabildiğince düz, dolayısıyla da derinlikten tamamen yoksun olan tablonun fiili yüzeyine benzemesine rağmen– nesnelere derinlik verilmelidir. En önemlisi ise temsili yapılan mekân, resmin önündeki mekânla bitişik gözükmelidir: Resmin mekânı aynı zamanda bizim mekânımız gibi durmalıdır.

3. Tekniğe ilişkin daha fazla bilgi için bkz. Battersby, *Trompe l'Oeil: The Eye Deceived*, s. 19-22.



Resim 1.1: René Magritte (1898-1967), *La Condition Humaine* (1933), tuval, 100x81 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art, acc. no. 1987.55.1. Collectors Committee Armağanı. Fotoğraf © 1995, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Düzlüğün yanılsamayı tetiklemesi ironik bir şey. Çünkü düzlük, tam da [tablolara] mekânsal derinlik vermek için kullanılan düzeneği, yani sabit-nokta perspektifini dışlıyor. Bunun için paralel çizgilerin yakınsandığı bir ufkun olması gerekiyor. Fakat şurası çok açık ki, yanılsama, yalnızca,

düzeneğe adını veren sabit nokta bakışıyla mümkündür: Eğer yüzeyin önündeki pozisyonunuzu değiştirir ve her iki gözünüzü kullanırsanız o takdirde görüntüdeki değişim (parallax) yanılsamayı ortadan kaldıracaktır. Halbuki düzlük ufku dışlıyor; ve derinlik olmayınca da görüntünün değişmesi çok zor oluyor ve dolayısıyla da seyirci ne kadar hareket edersе etsin yanılsama ortadan kalkmıyor. Trompe l'oeil ressamı, görüntüdeki değişimin öldürülmesi gereken düşman olduğunu çok iyi bilir.[4]

C. KUŞKULU KESİNLİK

Görme duyusu kesinlik sunar. Ne var ki *trompe l'oeil* bunun böyle *olmadığını*, görmenin –aldanarak– inanmak olduğunu söylüyor. Tabloların bizi kendilerine baktırarak dikkatimizi çeken en önemli yönlerinden biri, birer tablo *olduklarının* farkına varmamızı sağlamalarıdır. Bu bağlamda bir seyirci olarak iki sonuca ulaşmam gerekiyor: Birincisi, bu bir tablodur, yani varoluş nedeni bakılmaktır; ikincisi, bu tablo benim varoluşumu bir seyirci olarak boyutluyor. Halbuki *trompe l'oeil*'de durum farklıdır: Sanki benim varoluş nedenim gözlemlemek değildir, sanki ben ha var ha yokum fark etmiyordur; dolayısıyla tablo, sadece beni kandıran tikel imgeye ilişkin değil, aynı zamanda her türlü temsile (temsil kandırıcı olabilir ama kandırıcılığı genellikle farkına varamadığım bir inceliktedir) ilişkin kuşku doğurabilir.

Bütün nüktesine rağmen kuşku doğurur trompe l'oeil.[5] Belçikalı René Magritte, *La condition humaine* adını verdiği (resme ilişkin) bir resminde (Resim I.1) bu konuyu çok iyi ifade eder. Bu resim, doğrudan doğruya, İtalyan sanat kuramcısı Leon Battista Alberti'nin (1404 – 1472) resim ile pencere arasında kurduğu meşhur benzerlikle hesaplaşır:

> Pencere olarak resim metaforuna burada, bir pencerenin önünde duran bir şövale [ressam sehpası, ç.n.] resmi imgesiyle somut bir anlatım verilmiştir; aynen yap-boz parçalarında olduğu gibi, resim ile pencere bir araya gelerek sanki pencereden "görülecek" manzarayı tamamlar. İnsanın aklına hemen şu soru geliyor: "Pencerenin önünde duran şövaledeki bitirilmiş tablonun arkasında ne var acaba?" Cevabını bilemeyeceğimiz bir soru bu ve pencere olarak resim metaforunun ve, tablonun adının ima ettiği gibi, insani durumun gerçeküstücü potansiyelinin bir yönüne işaret ediyor.[6]

4. Arthur C. Danto, "Trompe l'oeil", *Nation* 254 (4 Mayıs 1992), s. 604.
5. Saunders, "Trompe l'Oeil: Visual Deception in European Art", s. 63.
6. Jennifer Mundy, "Surrealism and Painting: Describing the Imaginary", *Art History* 10

Bir tür şaka –Magritte'i seyrederken gülmemek için kendimizi zor tutuyoruz– olduğu kadar, tıpkı bütün şakalar gibi *trompe l'oeil* de tam da temsilin kısmen gidereceği varsayılan (bilinçdışı) endişeleri ve kuşkuları anlatır. *Trompe l'oeil* temsilin ne olduğunu (bir resim olduğunu) saklıyorsa, bu durumda temsil seyircinin bakışlarına hitap etmekten çıkıp, gözlemleyene ihtiyacı olmayan bir resimmiş gibi durur. Norman Bryson bunu çok iyi ifade ediyor:

> Normalde resim, sahnedeki her şeyi gözlemci insana tabi kılan hükümran bir bakış aracılığıyla görsel alanın içeriğini denetler. *Trompe l'oeil*'de ise durum farklıdır: Sanki bu bakış çıkarılmış, hatta asla var olmamış gibidir: gördüğümüz her şey kendi başlarına var olan nesnelerdir, etraftaki insanlar sayesinde değil, onlardan bağımsız olarak *gerçekten* var olan nesnelerdir.[7]

Bryson'ın sunduğu içgörüye rağmen, benim geliştirdiğim argüman ancak buraya dek götürülebilir. Çünkü nihayetinde *trompe l'oeil* seyircisi imgeyi sadece kendisi olarak (bir resim olarak) gör*meli* ve tabii dolayısıyla da kendi görece konu-dışılığını kabul etmelidir. Başka bir ifadeyle, bir anlamda konu-dışı olan seyircinin bakışı, başka bir anlamıyla zorunludur. İşte tam da bu öyle-ama-öyle-değil karakteri sayesindedir ki *trompe l'oeil* aynı anda hem güçlüdür hem de bir tür olarak kendi sınırlarını kabul eder. Bir başka deyişle, herhangi bir *trompe l'oeil*'in "konusu" bilfiil temsil edilen şeyden ziyade ikiz temsil ve bakış fenomenleridir. Aslında anlatısal olmayan bu resimlerdeki "içerik" ya da "anlatı" görülüyor olmalarıdır; ya da, belki daha yerinde bir ifadeyle, seyirci hayretle 'Ne ola ki bu?' diye düşünürken odaklanmış gözlerle seyredilmeleridir. Dolayısıyla *trompe l'oeil*, Bryson'ın yukarıdaki alıntıda sunulan açıklamasının tersine, –tuhaf ve ironik biçimde– odaklanmış bakışın öncelik taşımakla birlikte belirsiz olduğunu işaret eder.

Bundan başka, *trompe l'oeil*'deki kandırmanın en sonunda teşhis edilmesi gerekir çünkü aksi halde kandırmakta fazlasıyla başarılı olan resim, bir tablo olarak başarısızlığa mahkûm olacaktır. Eğer

(1987), s. 504. Magritte ve temsilin sorunsalları hakkında bkz. Bernard Noel, *Magritte*, çev. Jeffrey Arsham (New York: Crown Publishers, 1977); ve Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, çev. ve der. James Harkness (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1983), özellikle de görsel temsilin sözcüklerle olan sorunlu ilişkisi hakkında Foucault'nun içgörülü değerlendirmesi için *La condition humaine* için Sarah Whitfield'ın sergi kataloguna bakınız, *Magritte* (Londra: The South Bank Centre, 1992), kat.no. 62.-

7. Bryson, *Looking at the Overlooked*, s. 143; ayrıca bkz., s. 140-145.

temsil aslında (sadece) temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılanacak olursa, o zaman bizzat kendi varoluşunu inkâr edecek ve dolayısıyla da yalnızca ressamı değil aynı zamanda tablonun sahibinin sahipliğini de inkâr edecektir. Tüm tablolar birer mülk olarak ve dolayısıyla da iktidar ve prestij kaynakları olarak işlev gördüklerinden sahipliğin tanınmaması ne sanatçının ne de tablonun sahibinin işine gelir. Birisini aldatmanın –daha açığı, birisini aptal yerine koymanın– nihai değeri kandırmanın en sonunda ortaya çıkacak olmasıdır. Bunun ortaya çıkması sadece sahibin-aldatıcının (yani işin sırrını bilen kişinin) otoritesini onaylamakla kalmaz, aynı zamanda tablonun sahibine birdenbire prestij kazandırır; çünkü kandırmanın resmini yapan sanatçının sihirli marifetlerini sergiletecek araçlara sahip olduğu ortaya çıkar. Başka bir ifadeyle, tıpkı tüm öbür görsel temsil biçimleri gibi *trompe l'oeil* de insanlar arası ilişkiler alanında sergilenen sosyokültürel iktidar mekanizmalarından ayrı düşünülemez. Bu bağlamda ressamın becerileri ile koleksiyoncunun şimdi sözünü ettiğimiz çıkarları –sanatçı olmayan ve sanat eserlerinin sahibi de olamayanlara karşı– birbirini pekiştirir. Gerek *trompe l'oeil*'de gerekse öbür resim türlerinde sanatçının kimliği genellikle bir imza ile tasdik edilir. İmza yalnızca bir otantiklik göstergesi değil aynı zamanda ressamın kendi reklamını yapma biçimlerinden biridir. Gerçekten de *trompe l'oeil* resimleri zaman zaman bunun bir adım ötesine geçerek tablonun bir köşesine sadece ressamın adını değil aynı zamanda atölyesinin adresini ve adresin tarifini de –"Billy peintre, rue faubourg St Denis no. 8, la deuxieme porte en montant, a gauche, a Paris"– içeriyor. Böylelikle bir tablo başka bir tablonun reklamı olur ve hem tüketici ürünü olarak hem de pazarlama tekniği olarak iş görür.[8]

D. GÖRME ARZUSUNUN TEMSİLİ

On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla dek Avrupa ve Amerika'daki *trompe l'oeil* ressamları, pratiklerinin görsel tuhaflığını şimdiye dek betimlediğimin ötesine götürdüler çok kere. Bir tür trompe l'oeil –melezin melezi gibi bir şey– var ki, bunu özellikle ilginç hatta sorunlu bir yolla yapıyor: bir resmin "ön"ünü değil "arka"sını temsil

8. Susan L. Siegfried, "Boilly and the Frame-up of Trompe l'oeil", *Oxford Art Journal* 15, 2 (1992), s. 32-33.



Resim 1.2 William M. Davis (1829-1920) *Bir Tablo Arkası* (c. 1870) Tuval, 41.6x46.4 cm. Stony Brook, Long Island, N.Y., The Museums at Stony Brook, Mrs. Beverly Davis armağanı, 1953.1

eden imgelerle (Resim 1.2).[9] Sıradan *trompe l'oeil* resimleri, seyircileri, gördüklerinin aslında bir resim olduğuna ve resmin temsil ettiği şey olmadığına inandırarak kandırmaya çalışır. Halbuki William Davis'in küçük tablosu, sıradan *trompe l'oeil*'in tersine, kendisini bir resim *olarak* ilan eder; daha doğrusu, üç köşesinde tahtadan tutkaçlar bulunan tahta bir gergi şeklindeki bir resmin arka tarafı olarak. Tuval ile gergi arasına, pul yapıştırılmış ve posta damgası vurulmuş iki zarfın sıkıştırıldığını görüyoruz. Zarflardan birinin yırtık tarafından bir mektup ile bir banknotun ucu çıkmış. Burada kandırma neyi hedefliyor? Tabii ki seyircinin resmi ters çevirip arkada gizlenen şeyi, yani "asıl" resmi görmek istemesini. Seyircide böyle bir istek uyandı-

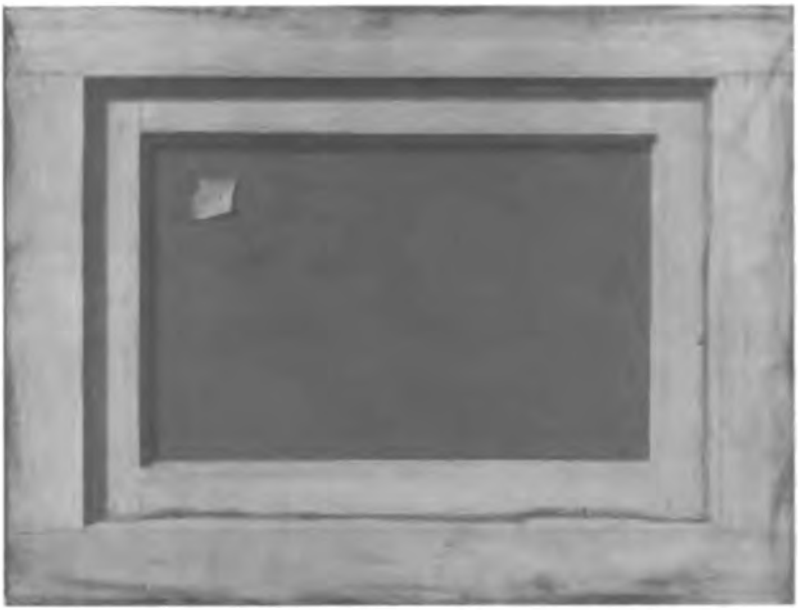
9. Bu imgeye ilişkin daha fazla değerlendirme için bkz. Alfred Frankenstein, "Fooling the Eye", *Art Forum* 12, 9 (Mayıs 1974), s. 32-33.

rırsa kandırma başarılı olmuş demektir. Aslında, imge, tatmin etme gibi bir niyet taşımadığı bir görme arzusu yaratır.

Ne var ki, Davis'in tablosunda, "vaat edilme" ama verilmeme arasındaki gerilim neredeyse doğmadan ölüyor. Ressam imgenin tepesine şöyle bir ibare çizmiş: "A Canvas Back /By Kro Matic" (Bir Tablo Arkası / Kro Matic'ten). Bu ibare hem kandırmayı ele veriyor hem de bunu komikleştiriyor; başlıkta bir kelime oyunu yapılıyor: Amerikalı *trompe l'oeil* sanatçıları avlanan hayvanların natürmortlarını çizmişlerdir çokça ve bunların en tutulanlarından biri de su kuşlarıdır (*canvasback* de özellikle aranan bir ördektir). Açıktır ki, "Bunun bir tablonun arkası" olduğunu söylemeye gerek yok seyirciye; dolayısıyla bunu söylemek, seyirciye bunun bir tablonun arkası *olmadığı* bilgisini vermektir; tıpkı Rene Magritte'in bir pipo çizip yanına da bunun o olmadığını ("Bu bir pipo değildir") eklemesi gibi. Resimdeki ibare, resmin adı ve sanatçının sıfatı bir araya gelince şuna işaret eder: Aslında biz resmin "doğru" tarafına bakıyoruz.

Batı sanat tarihinin belki de en yetenekli *trompe l'oeil* ressamı olan Cornelius Norbertus Gijsbrechts görme ile arzu arasındaki bağı daha yalın bir biçimde ortaya koymuştu (Resim I.3). "Ters çevrilmiş" tablosunda bir gergi ile küçücük bir yer işgal eden bir rakam ("36") haricinde bakabileceğimiz hiçbir şey yok. Bu durum Davis'in resminden çok daha yoğun biçimde "öbür taraf"ta bir şeylerin olduğunu vaat ediyor. 36 sayısı aynı anda şu iki bilgiyi verebilir bizlere: ya imgenin ("öbür taraftaki") satın alınabileceğini ya da zaten envanteri çıkarılmış bir koleksiyonun bir parçası olduğunu. Resim arkası çevrildiğinde ise (Resim I.4) üç boyutlu bir "orijinal" ile –ama bu bir resim değil– karşılaşıyoruz.[10] Temsil bizi şaşırtır; aynı anda kendi varlığını hem ilan hem de inkâr eder. Bu, "olmayan bir resmin" resmidir.

10. Albert Pomme de Mirimonde, "Les peintres flamands de trompe l'oeil et des natures mortes au XVIIe siecle, et les sujets de musique", *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1971), s. 229; ve Norbert Schnelder, *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, çev. Hugh Beyer (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990), s. 23. Gijsbrechts, saray ressamı olarak hizmet verdiği Danimarka kralları III. Frederick ile V. Christian için çok sayıda resim yapmıştır; bu tür resimler muhtemelen krallar ve misafirleri için eğlendirici şeylerdi. Bkz. Jongh, *Still-Life in the Age of Rembrandt*, s. 146. Ayrıca bkz., Georges Marlier, "C. N. Gijsbrechts, l'illusionniste", *Connaissance des Arts* 145 (Mart 1964), s. 96-105. Ayrıca bkz. Gertrude Grace Sill, "The Reversed Canvas", *Portfolio* 3, 1 (Ocak-Şubat 1981), s. 48-51, burada ayrıca, başkalarının yanı sıra, Roy Lichtenstein ve Jasper Johns gibi yirminci yüzyıldan örneklere de yer veriliyor.



Resim 1.3: Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1659-1678 arası aktif). *Trompe-L'oeil: Ters Çevrilmiş Tablo* (1670). tuval. 66.6x86.5 cm. Kopenhag. Statens Museum for Kunst. inv. no. 1989.

E. RESMİN RESMİ

Trompe l'oeil imgelerde öykü yoktur: hatta öyküden özellikle uzak durulur. Şeylere "dair" olmayan, bunun yerine şeyler "olma" numarası yapan imgelerdir bunlar. Her ne kadar etrafında bir fikirler ağı inşa edilmemiş hiçbir nesne yoksa da, *trompe l'oeil* imgeler, fikirleri değil nesneleri kopyalar. Bununla birlikte, seyircinin kandırmacayı fark ettiği andan itibaren böyle bir imge artık ne kandırmaya ne de temsil edilen nesnelere "dair"dir. Bunun yerine *resme* "dair"dir artık, yani tamamen fiziksel-teknik bir şey olan yapma edimine "dair"dir ("Nasıl yapıldı acaba?"). Kandırmacanın ortaya çıktığı andan itibaren resmin konusu sanatçı ve sanatçının zanaatidir.

Hiç kuşkusuz, ressamların bizzat kendi zanaatlerini konu alan en özbilinçli ve doğrudan çabalarının canlı şahitleri, *trompe l'oeil* ressamlarının şövale resimleridir (Resim 1.5); Resim 1.5'teki örnek, Fort-Bras olarak da bilinen Antonio Forbera'ya ait bir resim.[11] Bu örnek-

11. Cornelius Norbertus Gijsbrechts de (şimdi Kopenhag'daki Ulusal Sanat Müzesinde) dâ-



Resim 1.4: Cornelis Norbertus Gijbrechts (1659-1678 arası aktif), *Trompe-l'oeil: Ters Çevrilmiş Tablo* (arka taraf) (1670), tuval, 66.6x86.5 cm. Kopenhag, Statens Museum for Kunst, inv. no. 1989.

te, resim –evet, röprodüksiyonunu gördüğünüz şey iki boyutlu bir resimdir– bu türün bütün örneklerinde olduğu gibi temsili yapılan nesnelerin ebat ve biçimiyle tamamen uyuşuyor. Fakat kurabiye kesiminde olduğu gibi girintili çıkıntılı bir hal verilen resim, üçüncü boyutun dışında tamamıyla üç boyutlu gibi görünüyor. Bu "şövale resmi"nin başarılı olabilmesi –yani kandırabilmesi– için sıradan *trompe l'oeil*'ler gibi duvara asılmaması gerekiyor. Aynen kendisinin modeli olan nesne [şövale] gibi ortalık bir yerde durmalıdır. Aksi halde seyircinin aldatılması mümkün değildir. Fakat ortalık yere konduğu zaman imgenin bizdeki etkisi değişiyor: Fiziksel olarak fazlalık yapar. Etrafını dolaşmak ve mobilyaları kafamızdaki üç boyutluluğuna göre tanzim etmek zorundayız. Bedenimize daha fazla müdahale eder;

hil olmak üzere öbür sanatçılar da *trompe l'oeil* şövale resimleri yapmışlardır; bir röprodüksiyon için bkz. Dars, *Images of Deception*, s. 37, şekil. 26, bu konuda bkz. Celeste Brusati, "Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenht Century Netherlandish Still-Life Painting", *Simiolus* 20 (1990/1991), s. 180; ve Poul Gammelbo, *Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections* (Kopenhag:Munksgaard, 1960), s. 166-167.



Resim 15: Antonio Forbera (tarih bilinmiyor). *Ressam Şövalesi* (1686), tuval, 162x95 cm. Avignon, Musée Calvet.

normalde bizim olan mekânı onunla paylaşırız. Halbuki duvarda asılı duran bir resim bize bu tür zorluklar çıkarmaz.

Şövalenin şekli resmin konusunu, resmin konusu da şövalenin şeklini belirliyor. Halbuki yirminci yüzyıldan önce teamül olarak dikdörtgen, kare, daha seyrek olarak da yuvarlak veya oval çizilen resimler için böyle bir şey söz konusu değildir. Resmi dünyaya açılan bir pencereye benzeten Alberti'nin metaforu –doğrusal perspektifin performansı için kritiktir– şunu tesis ediyor: Resim (gördüğümüz şey), örtük biçimde, ötemizdeki bir mekânsal hücreyi, içimizin dışarılarından birini işgal eder. Aslında, resim bizimle arasında mesafeli bir ilişki kurar. Doğrusal perspektifin bu ilişkiyi mümkün kılan ve hatta tesis eden etkileri temsili bizden bir adım uzakta, mekânsal olarak ayrı ve bir dereceye kadar da ulaşılmaz kılar.

Ressamın şövalesi ise, tersine, odada bizimle birliktedir; hayali ya da gerçek bir pencereden görülüyor değildir. Dolayısıyla bunun mevcudiyeti, kandırmacayı fark ettiğimiz anda hem kendisi olarak hem de kendisi olmayan bir şey olarak göründüğü ölçüde şaşırtıcıdır. Kritik bir şey bu. Çünkü şövale *trompe l'oeil*'inin hedeflediği –ve gösterdiği– şey iktidardır; ama tablonun konusunun (örneğin portresi yapılmış bir kralın) iktidarı değil, bizzat ressamın kendi iktidarıdır. Ve de sanki şövale *trompe l'oeil*'inin sanatçının iktidarına "dair" olduğu konusunda hiçbir kuşku kalmasın diye sanatçının zanaatini sergilemek için kullandığı araçlar resmedilir burada. Şövale *trompe l'oeil*'i aynı anda hem sanatçının kabiliyetinin hem de bu kabiliyetin ürününün sergilenişidir, hem sanatçının kendi kendisinin reklamı hem de bunun katmerli kanıtıdır.

Forbera'nın şövalesi, şövalenin kendisini ve, aşağıdan yukarıya, şövalenin üzerindekileri gösteriyor bize: gergisini gördüğümüz bir tablo arkası ve ortadaki tutkacın arkasına sıkıştırılmış bir matbu resim; şövalesi, üzerinde henüz bitmemiş bir resmin bulunduğu, dışarıya doğru çıkıntı yapan ama iki boyutlu payanda; fırçaları; yandan görülüm diye "yanlış" ucundan gelişigüzel tutturulmuş başka bir matbu resim; ve nihayet şövalenin tepesine büyükçe bir iğne ile tutturulmuş ve devam eden resme kopyalanacak olan asıl resim. Şövalenin ayakları da –tuval, tahta ayakları örterek ressama tam da tuvalin arkasındaki şeyi, yani gerçek ayakları çizme imkânı sunuyor– dâhil olmak üzere burada röprodüksiyonunu gördüğümüz her şey çizim.[12] Fakat

12 Matbu resimler Perelle ve Le Clerc'in resimlerinin kopyaları. Ayrıca bkz., Milman, *Trompe-l'oeil Painting*, s. 92.

dahası var. Yapılmakta olan resim, Nicolas Poussin'in *Realm of Flora* adlı ünlü tablosunun bir kopyası. Bu nokta çok önemli. Çünkü burada seyircinin hem bu ünlü resmi tanıyacağı hem de çizimi sürmekte olan resmin aslında şövaleye tutturulmuş kırmızı-tebeşir taslağın bir kopyası olduğunu ve *çok da iyi bir kopya olmadığını* göreceği varsayılıyor. Orijinal resmi hatırlayan, pek de iyi olmayan bir kopyayı tanıyan ve devam etmekte olan resmin de orijinali değil orijinalin kopyasını kopya ettiğini gören seyirci, *görünmeyen* bir temsil (Poussin'in orijinal resmi) üzerinde büyülü bir dönüşümün cereyan ettiğini görür. Taslağın hiçliği, epeyce ayrıntılı taslağın belirgin yüzey|selliğ|i ile en nihayetinde ortaya çıkan temsil|lerjin temsili arasında bir noktadayız burada. Bunun ötesinde, Poussin'in orijinali haricindeki her şey yeni bir orijinalde –sadece bir kopya değil bu–, yani ressam şövalesi tablosunda bir araya getirilerek özetleniyor. Temsiller üst üste sıralanıyor ve bu süreçte seyirciye haz veriliyor; biraz düşündüğü takdirde de basit bir görüntüde nelerin olup bittiğini görerek şaşırıyor seyirci. Tablo kendi mekânımızda çıkıyor karşımıza; fakat göstermek istediği şeyin belirsizliğinde mekânsal tecavüzündeki saldırganlığından eser yok. Öne çıkıyor, kendisini bize takdim ediyor ama biz üzerine doğru gittiğimizde gerçekteki mekânsal belirsizliğine çekiliyor; bu belirsizlik, temsili resmin önemli özelliklerinden biridir.

Fransız yargıç, sofistike uzman, tarihçi, edebiyat bilgini, filolog, coğrafyacı, büyük Fransız *Encyclopédie*'sinin yazarlarından biri ve bir de politikacı olan –yani ne bir aptal ne de kolayca kandırılabilecek bir adam– Charles de Brosses'in (1709-1777) bu imgeye gösterdiği tepkiyi biliyoruz. Forbera'nın bu tablosunu, tamamlanmasından yarım yüzyıl geçtikten sonra 1739 yılında görmüştür de Brosses. Bu konuda söylediklerine kulak verelim:

> Girer girmez çok ilgimi çeken bir şey gördüm. Size anlatmam gerekiyor bunu. Odanın öbür ucunda, üzerinde Poussin'in Flora İmparatorluğu adlı orijinal resmini betimleyen ama henüz tamamlanmamış bir resim bulunan bir şövale vardı. Resmin yanında da ressamın paleti ile fırçaları duruyordu.... [Burada ayrıntıları aktarıyor de Brosses.] Bunu ilk önce uzaktan görmüştüm. Sonra yaklaştım ama olağandışı hiçbir şey fark etmedim. Fakat resmi elime almaya kalkınca şaşırıp kaldım: Bütün bunlar aslında yalnızca tek bir tabloydu ve tamamen yağlı boyayla yapılmıştı. İki gravürün kağıdı üzerindeki metal klişelerin plakası; kâğıtların dokusundaki fark; ters çevrilmiş tuvalin iplikleri; şövalenin delikleri ve tahta kısımları. Evet bütün bunlar o kadar harikaydı ki hayret nidaları çıkarmaktan kendimi alamadım... Dikdörtgen değil tablo ve çerçevesiz; nesne-

ler, gerçeklikteki hatlarıyla aynı olacak şekilde biçimlendirilmiş. Tabii bu düzenek yanıltıyor insanı.[13]

Gerçekten, de Brosses henüz tamamlanmamış resmin yağlıboya değil de kurşunkalem olduğundan o kadar emin ki, mendilini hafiften ıslatır ve bir noktayı silmeye çalışır. En azından bu denemeden sonra yanıltılmadığını, kendisinin yanıldığını düşünür.

Bir şey daha var: Bu resmin, sanat eseri satın almak için çok para harcayan, kendi devrinin ve hatta kendinden sonraki Avrupa hükümdarlarının neredeyse tamamının kızgınlığını, hayranlığını ve kıskançlığını üzerine çeken ve sayısız konutunu süsleyecek resimlerin siparişi için haddi hesabı olmayan paralar sarf eden Fransa Kralı XIV. Louis için yapıldığı düşünülüyor.[14] Forbera'nın şövalesi, sanatçının, müşterisiyle aynı mekânı işgal ettiğini iddia ediyor. Ressam kendi kendisini bir tür namevcut mevcudiyet olarak kuruyor: Eserini henüz bitirmiş olan ama esrarengiz biçimde hâlâ eserini (Poussin'in resminin bitirilmemiş kopyasını) bitirmek üzere orada kalan birisi. Forbera'nın şövalesi bir bakıma bir bilgisayar posterine benziyor: Göz önünden asla gitmeyen, sahibine sürekli olarak sanatçının kim *olduğunu*, ne *yapmış* olduğunu ve –bir bu kadar önemlisi de– *halen* ne *yaptığını* hatırlatan bir şey. Geri dönme hakkına sahip olmayan birisinin geri dönme vaadidir bu. Böyle bir hakkı olmamasına rağmen, olağanüstü zengin ve güçlü eski müşterisinde kendi ustalıklarını görme arzusu yaratarak bunu başarabilir.

F. FERAGATNAME

Bir *trompe l'oeil* seyircisi baktığı resmin farazi içeriklerini anlamlandırmaya kalkışabilir. Aslında herhangi bir şeye bakanlardan da beklenen bir tutumdur bu. Ne var ki başka tür bir resimde şöyle ya da böyle bir öykü oluşturan nesneler arasındaki ilişkiler *trompe l'oeil* türü bir resimde genellikle çok az şeye işaret eder ya da en azından emin olunabilecek çok az şeye işaret eder. Dolayısıyla resmedilen "metin"in neyi anlattığı tamamen yoruma açıktır. Daha da önemlisi, sadece görünürdeki "olgular"ın ötesine geçerek metni ve bir kandır-

13. Aktaran, Mastai, *Illusion in Art*, s. 207-208; ve Milman, *Trompe-l'oeil Painting*, s. 112-113, dipnot. 15.

14. Georges de Loye, "Le Trompe-l'oeil d'Antoine Fort-Bras", *Revue des Arts* 10 (1960), s. 19.

maca ya da şaka olarak metnin etkilerini anlamlandırma çabası bizzat yorumlamayı da sorunlu hale getirir. *Trompe l'oeil* resimlerin içeriklerinin görünürdeki gelişigüzel karakteri, berraklık ve kesinlik standardını düşürür ve böylelikle seyircinin bilme kapasitesini de baltalar.[15] Gelgelelim, tam da bundan dolayı türün kısıtlılığını teslim etmek gerekir. *Trompe l'oeil*'in anlatıdan yoksun oluşu, bu türü eninde sonunda hep aynı üç şeye "dair" –kandırma, temsil ve sanatçı– olmaya mahkûm eder ve bu eksikliğinden dolayı tür önemsiz olmasa bile daracık bir içgörü kümesine sıkışıp kalır. İyi ya da kötü, Modernizm döneminden önce resimlerle metinler arasında derin bağlar vardı: "Batı sanatının büyüklüğü, anlatı gücünden kaynaklanmaktadır; buna göre, resmin mekânı, büyük olayların –tebliğlerin, afetlerin, tapınmaların, ilahi tecellilerin, çarmıha gerilmelerin, yeniden dirilmelerin ve kıyametlerin– cereyan edebildiği tiyatro mekânını andırmalıdır."[16] Bu gelenekle karşılaştırıldığında *trompe l'oeil* zayıf kalıyor. Benim *trompe l'oeil* ile ilgilenmemin tek nedeni, *bizatihi* temsilin mahiyetine ilişkin kimi temel meselelerin anlaşılmasında türün bize çeşitli fırsatlar sunuyor olmasıdır. Sonuçta temsil edilen şeyin "içeriği", tanımı gereği (sadece benim kaprisimin gereği değil) bizzat temsil sorunudur.

G. KANDIRMA VE EROTİK ARZU

Raphaelle Peale'nin *Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca* (uzun süre "Banyodan Sonra" olarak bilindi) tablosu (Resim 1.6), kolundan ve sağ ayağından anlaşıldığı kadarıyla yüzü seyirciye dönük çıplak bir kadının resmi olma umudunu veriyor bizlere. Ve galiba kadın tamamen çıplak ki, seyircinin en fazla görmek istediği yer olan cinsel bölgeler bir giysi ya da perde tarafından gizleniyor. Fakat burada seyirciyi heyecanlandıran ve sarsan şey zaten neredeyse hiçbir tarafı görünmeyen kadının kendisi değil, onu saklayan perdedir. Ağız sulandıracak bir görüntüyü örterek seyirciyi deli eden, çarpıcı şekilde gerçek ve kendi işini çok iyi gören bir perde. Bütün imgelerde

15. Daha geniş değerlendirme için bkz. Siegfried, "Boilly and the Frame-up of Trompe l'oeil", s. 27-28.

16. Danto, "Trompe l'oeil", s. 605-606. Türün sınırlılıklarının belki de en iyi analizini Jean Baudrillard yapıyor. "The Trompe-l'Oeil", *Calligram: Essays in New Art History from France* içinde, der. Norman Bryson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), s. 53-62.



Resim 1.6: Raphaelle Peale (1774-1825), *Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca* (banyodan sonra) (y. 1822), tuval. 74.3x61.3 cm. Kansas City, Mo., The Nelson-Atkins Museum of Art (Alım: Nelson Trust), no. 34-147.

mevcudun dönüşümü söz konusudur. Dolayısıyla, imgelerin indirgenemez ve tercüme edilemez nihai önemi, dünyanın daimi mevcudiyeti ile arzuladığımız şekilde ancak nadiren mevcut olması arasındaki kesişme ve kaçınılmaz çelişkide kök salar. *Namevcuda duyulan arzu, mevcudu sürekli dönüştürür* [vurgu benim].[17]

17. David Summers, "Real Mataphor: Towards a Redifinition of the 'Conceptual' Image",



Resim 1.7: John Haberle (1856-1933), *Gece* (y.1909), tahta, 200.7x132 cm. New Britain, Conn., The New Britain Museum of American Art, Bay ve Bayan Victor Demmer'in armağanı, inv. no. 1966.66. Fotoğraf: E. Irving Blomstrann.

Perde sadece tatmin edilmeyecek bir iştahı besliyor. İnceden inceye de olsa seyirciyle alay ediyor ve bize göstermediği kadına bakan ressamın ayrıcalıklı seyrini hatırlatıyor –imgenin bir kandırmaca olduğunu "anlayan"– seyirciye. (Aslında X ışınları gösteriyor ki –hiç de şaşırtıcı değil tabii– Peale kadının bizim görmediğimiz taraflarını asla çizmemiştir.)[18] Gerçekten de Peale perdeyi, kadına göre, daha sahici ve daha somut çizmiştir. Kadın *olduğu haliyle* –gerçek değildir, çizilmiştir– boy gösterir. Bir başka ifadeyle, tablo bizi kandırmaya, kendisini olmayan bir resim olarak (örten giysi olarak), gözlerimizden neredeyse tamamen saklanan (öbür türlü kandırılmamız imkânsız açıkçası; çünkü imge gerçek boyutunda değil ve zaten resmedilen kadını perde kadar gerçek sayabilmemiz için imgenin gerçek boyutunda olması gerekecektir) gerçek bir resmi gizleyen bir resim olarak göstermeye çalışıyor.[19]

John Haberle, *Gece*'yi (Resim I.7, *Renkli Resim 1*) çıplak bir kadın olarak somutlaştırırken, tabiri caizse perde ortadan kalkıyor: Şimdi görmeliyiz artık – ama neyi? Sağdaki ağır kadife perdeyi büyük ölçüde bitirmiş ressam. Bunun, aslında yalnızca temsil ettiği şeyin *kendisi olarak* gözükmesi için çok özen göstermiş. Dikkatimizi çekmekte pek başarılı olamayan nü ise tam tersine bir hayal kırıklığı. Bitirilmemiş, sadece bir taslak, yerine getiril*me*miş bir "vaat". Yine haz burada da, umduğumuzu artık görmemiz gerekirken bile göre*me*menin yarattığı engellenmiş arzuda yatıyor. Dikkatimiz, "normalde" nü'yü saklayan perdeye doğru kayıyor. Basit bir kumaş, hayret dolu bakışımızın konusu haline geliyor. Tahayyülümüze kalan şey şudur: Benim kadifeye bakmaktan haz duymamı sağlayabilen bir ressam, dikkatini kadının "bitirilmemiş" bedenine yöneltmiş olsaydı kim bilir nelere

Visual Theory: Painting and Interpretation içinde, der. Norman Bryson, Michael Ann Holy ve Keith Moxey (New York: Harper Collins, 1991), s. 241.

18. Dorinda Evans'ın mükemmel denemesine bkz., "Raphaelle Peale's Venus Rising from the Sea: Further Support for a Change in Interpretation", *American Art Journal* 14 (Yaz 1982), s. 63-72. X ışınlarına dair bilgi s. 63, dipnot 1'den. Evans, perde gerisindeki figürün James Barry'nin *Venüs'ün Doğuşu* ya da *Denizden Yükselen Venüs* adlı tablosuna dayanılarak 1772 yılında yapılan bir gravüre dayandığını gösteriyor; gravürün röprodüksiyonu için bkz. s. 64. Peale'nin tablosunun adı olan *Banyodan Sonra*'nın tarihsel hiçbir dayanağı yoktur. Bununla beraber, çıplak ayakla birlikte bir kadının uzun saçını yukarıya doğru kaldıran bir kol figürü bir nü resmi için uygun teamüllere işaret ediyor. Banyonun olup olmaması özünde tamamen başka bir şeydir.

19. Bkz. Roger B. Stein, "Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in His Museum", *Prospects: The Annual of American Cultural Studies*, der. Jack Salzman, 6 (1981), s. 174-175. Stein'e göre bu tablo, Raphaelle Peale'nin babası Charles Willson Peale'nin ünlü tablosu "*Müzesindeki Sanatçı*'nın iğneleyici ve nükteli örtük bir parodisi"dir.

kadir olurdu? Burada *trompe l'oeil* bizleri çok daha karmaşık bir alana, cinsiyet alanına götürüyor. Amaçlanan görüntü erkekler içindir ve erkek bir sanatçının denetimindedir. Seyircinin kadını görüp göremeyeceğine ve biz "öteki erkekler"in kadının nerelerini göreceğimize tek başına sanatçı karar veriyor. Burada zeytinyağı gibi üste çıkmacılık oyunu söz konusudur. *Trompe l'oeil*'de genel olarak var olan oyunbazlık, üretici (sanatçı) ile tüketici (seyirci) arasındaki ilişkide saldırgan bir hal alıyor.[20]

H. KANDIRMA VE PARANIN EROTİZMİ (DEĞERİ NEYSE GÖRME)

Trompe l'oeil'in yalnızca üç dar konuyu (kandırmaca, temsil ve sanatçı) akla getirdiğine dair şu ana kadar söylediklerimi bir parça değiştirmenin zamanı geldi. *Trompe l'oeil* resimler tarihin dışında değildir. Tüm temsiller gibi bu resimler de, (bazen doğrudan doğruya) dayandıkları sosyokültürel alanı kaçınılmaz olarak tanır ve kabul eder. Nitekim, tarihten bir örnek vermek gerekirse, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında parayı konu alan Amerikan *trompe l'oeil* resimleri (Resim I.8), doğrudan doğruya görsel temsil siyaseti ve mahiyetine ilişkin sorunlar üzerine oturan, toplumsal sınıf çatışmasını yansıtır.[21] Boyutla-

20. Bu mesele genel *trompe l'oeil* resimler bağlamında Siegfried tarafından çok iyi ifade edilmiştir. "Boilly and the Frame-up of Trompe l'oeil"; özellikle bkz., s. 34-36. Siegfried, Parrhaslos ile Zeuxis arasındaki çekişmeyi erkekler arasındaki rekabetlerin karakterlistiği olarak betimliyor. Bu bağlamda *trompe l'oeil* resimlerin erkek eğlencelerinden (av, sigara, kumar, vs.) alınan geleneksel içeriklerine ve nihayet seyirciyle ilişkilerinde bu resimlerin tipik özelliği olan soğuk ve ironik duruşa gönderme yapıyor.

21. Bu türden Amerikan natürmortları üzerine yazılan başlıca eser Alfred Frankenstein'ın *After the Hunt: William Harnett and Other American Still Life Painters, 1870-1900* (gözden geçirilmiş basım, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1969) adlı çalışmasıdır; ayrıca aynı yazarın sergi kataloğuna bkz. *The Reality of Appearance: The Trompe l'Oeil Tradition in American Painting* (Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1970). Genel konu üzerine son zamanlarda yayımlanmış çalışmalar için bkz. Roxana Barry, "Plane Truths: 19th-Century American Trompe l'Oeil Painting", *Arts & Antiques* 4 (Eylül-Ekim 1981), s. 100-106; Robert F. Chirico, "Language and Imagery in Late Nineteenth-Century Trompe l'Oeil", *Arts Magazine* 59 (Mart 1985), s. 110-114; Johanna Drucker, "Harnett, Haberle, and Peto: Visuality and Artifice among the Proto-Modern Americans", *Art Bulletin* 74 (1992), s. 37-50. Haberle hakkında bkz. Robert F. Chirico, "John Haberle and Trompe-l'Oeil", *Marsyas: Studies in the History of Art* 19 (1977-1978), s. 37-43. Amerikan *trompe l'oeil*'inin en önemli ressamı William Harnett'tir. Onun hakkında, Doreen Bolger, Marc Simpson ve John Wilmerding tarafından derlenen ve yakınlarda yayımlanan mükemmel sergi kataloguna bkz. *William M. Harnett* (New York: Harry N. Abrams, 1992). Bu katalogda tartışmamızı özellikle ilgilendiren denemeler için bkz. Nicolai



Resim 1.8: John Haberle (1856-1933), *Yirmi Dolar* (1890), tuval, 19x24.1 cm. Springfield, Mass., Museum of Fine Arts, Charles T. ve Emilie Shean'ın armağanı, Inv. no. 39.10.

rı açısından hiç de görkemli olmayan bu minik imge, ebat yoksunluğunu yaslandığı bağlamla telafi ediyor: Birisinin, 1890 yılında yirmi dolarlık bir banknotu panoya yapıştırdığı, dolayısıyla da nüfusun çoğunluğu için önemli bir meblağ sayılan bir parayı tedavülden çıkardığı *gösteriliyor*. Artık iyice deforme olmuş olan banknot o zamana dek nice elden –sonuncusu dışında, kendisine ihtiyacı olan ellerden– geçmiştir. Dolayısıyla keskin bir anlatımı olan imge, ilkin Alexis de Tocqueville (*Democracy in America*, [Amerika'da Demokrasi]* 1835-1840) tarafından betimlenen ve sonraları ise Thorstein Veblen (*The Theory of the Leisure Class*, [Aylak Sınıfın Teorisi]** 1899) tarafından şiddetle kınanan –Veblen süper-zenginlerin doymak bilmeyen tüketim alışkanlıkları için ünlü "gösterişçi tüketim" kavramını yarat-

Cikovsky, Jr., " 'Sordid Mechanics' and 'Monkey-Talents': The Illusionistic Tradition", s. 19-29; ve Doreen Bolger, "The Patrons of the Artist: Emblems of Commerce and Culture", s. 73-86.

* de Toucqueville, Alexis; Amerika'da Demokrasi, Yetkin Yayınları, Ank., 1999. (y.h.n.)

** Veblen, Thorstein; Aylak Sınıfın Teorisi, Çev.: Cumhur Atay, Zeynep Gültekin, Babil Yayınları, İst., 2005. (y.h.n.)

mıştır– Amerikan karakterinin dobra maddiyatçılığına işaret ediyor.

Aslında, soyguncu-baron multimilyonerlerin ilk olarak ortaya çıktıkları yüksek (ve ağır) bir sanayileşme dönemi ve Amerika'nın sınıfsız toplum olduğu efsanesinin bir daha dirilmemek üzere mezara gömüldüğü bir dönem olan İç Savaş sonrası yıllarda çok ilgi çekmiş bir konuydu para. Edward J. Nygren'in dediği gibi: "Servet Çağında para, kişinin ahlaki ve toplumsal değerinin bir ölçüsü ve hatta belki de *asıl* ölçüsü oldu. Hem Avrupalıların hem de Amerikalıların sürekli tartıştıkları ve kitaplarında, makalelerinde, romanlarında, şiirlerinde, şarkılarında ve karikatürlerinde de genellikle küfrettikleri konular Amerikan maddiyatçılığı ve doların putlaştırılmasıydı."[22] Dolayısıyla para resimleri, ekonomi ve ekonominin Amerikan kültürünün mahiyetini tanımlama gücü etrafında –bu kültür her geçen gün biraz daha, toplumsal adalet ilkelerini derinden etkileyen sınıfsal bölünmelerin merkezinde yapılanıyordu– dönen devasa bir tartışma ağının parçalarından biri olarak işlev görüyordu.

Haberle'nin tablosunun, hafiften dolaylı da olsa kişisel refahla dangalakça böbürlenmenin görsel hali olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz; ama resmin bu "açıklama"yı zorunlu olarak akla getirdiği hiçbir şekilde söylenemez. Haberle'nin yenicc basılmış gıcır gıcır bir banknotu değil, özellikle eski püskü bir banknotu resmetmesi, mantıksal nihai noktasında özel bir güruhun maddiyatçılığının eleştirisine zemin hazırlar. Öyle bir güruhtur ki bu paranın toplumsal dolaşımına kullanarak değil sanki canını kurtaracakmış gibi bu parayı elinde tutarak son verir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında sürüyle para resmi, özellikle de kâğıt para resmi yapıldı. Buradaki imgede olduğu gibi bu resimlerin birçoğu para "sorunu"nda –en iyi olasılıkla– nötr bir pozisyon almış görünüyor. Öbür imgeler ise başat ekonomiyi daha açık biçimde eleştirir. Nitekim ressam Victor Dubreuil'in *Yakılası Para* (*Money to Burn*) (1898)[23] adlı tablosunda, desenli mermer zemine bakılacak olursa bir milyonerin farazi malikânesindeki bir Midas sürüsü gibi çil çil dolarlardan mürekkep, iki sıra halinde düzenli bir halde duran bir ton paranın yakın çekimi resmediliyor. Tablonun tarihi "nakit sıkıntısının çekildiği ve ekonominin sıcak paraya muhtaç olduğu" Büyük Panik yılıdır.[24] Dubreuil'in *Güvenli Para*'sı (Resim 1.9), *Ya-*

22. Edward J. Nygren, "The Almighty Dollar: Money as a Theme in American Painting", *Winterthur Portfolio: A Journal of American Material Culture* 23 (1988), s. 130.

23. Röprodüksiyon için bkz. Nygren, "The Almighty Dollar", s. 143, s. 142-143 içinde tartışılıyor.

24. A.g.y., s. 142-143. Bu türden başka imgeler için bkz., s. 144-150.



Resim 1.9: Victor Dubreuil (tarih bilinmiyor), *Güvenli Para* (1898), tuval, 76.8x195.1 cm. Washington, D.C., The Corcoran Gallery of Art, George E. Lemon'un varislerinin armağanı, acc. no. 1980.65.

kılası Para'dakiyle aynı desenden mermer bir zeminde duran açık bir kasanın yakın çekiminde tamamlayıcı bir temayı işliyor. Kasa dairesi çeşitli banknotlar ve altın ve gümüş sikkelerle dolu. İmgenin tam ortasında, baktığımız şeyin kâr paylarının altı aylık dökümü (492.392.296,50 $) olduğunu bildiren bir hesap, bir tür denetim raporu görüyoruz. Kasanın tepesinde kasa sahibinin adı yazılı: "N.S.E &

W.R.R.", yani, hayali bir Kuzey, Güney, Doğu ve Batı Demiryolu. Tam tekelci kapitalizmi simgeleyen ve başlıca demiryolu patronlarının fiili dökümünü ve mali başarısını pek de abartmış olmayan bir imge.

Toplumsal sınıflar arasındaki hızla büyüyen uçurumdan doğan düşmanlıklar bu tür tabloların işlediği konuda açıkça görülüyor. Fakat, her ne kadar yirminci yüzyılın sonundaki gözler için daha örtük olsalar da, bu gerilimler sanatçının bizzat *trompe l'oeil*'i kullanma yönündeki seçimini de gösteriyor. Eğitmeyi değil de eğlendirmeyi hedefleyen bir düzenbazlıktan ibaret görülen (dolayısıyla da "gerçekten" sanat olmadığı düşünülen) –ortalama, orta-sınıf (ya da daha kötüsü, işçi-sınıfına ait) bir bayağılık olan– böyle yanılsamalı bir sanat, seçkinlerin beğenilerini genellikle taciz ediyordu.

> Seçkinlere göre Harnett'in [ve Haberle gibi çağdaşlarının] suçu, teamüldışı sergilerde yaymak ve bir gösteriye dönüştürmek suretiyle yüksek kültürü demokratikleştirmekti – böylece kültür değersizleştirilmiş ve alçaltılmış oluyordu. Bu tehdit, savaş öncesi dönemde müzeye benzer eğlence merkezleri yaratmış olan P. T. Barnum'un tetiklediği kültür devriminden beri seçkinlere musallat olmuştu.[25]

Yasal para birimi olarak kâğıt parayla devam edilmesini (yeşil dolarlar ilkin İç Savaş döneminde çıkarılmıştı) savunan Banknot Partisi (Greenback Party), kâğıt para ile kâğıt paranın değerini belirleyen standart olarak altın arasındaki ilişki etrafında uzun süredir yapılan ulusal tartışmaların alevlenmesine yardım etti. Amerikan tarihinin bu döneminde her ikisi de çok ilgi çekmiş konular olan temsil ve gerçekliğin mahiyetiyle doğrudan ilişkili meseleler burada devreye girer.[26] Avrupa'dan Amerika'ya taşınmış olan eski bir gelenek altının değerini sorun olmaktan çıkarmıştı. Altının değeri kesin sayılıyordu. Kâğıt paranın tersine altın herhangi bir değerin simgesi değil, bizzat değeri *olan* bir şeydi. Kâğıt parayla birlikte "gerçek"in (yani altının) yerini bunun temsili alıyordu. Altında inanmak görmeye (ve hissetmeye) bağlıydı; halbuki kâğıt parada inanmak daha çok şöyle bir inanca dayanıyordu: Temsil edilen şey (diyelim 20 dolar) gerçekten 20 dolar değerinde*dir*. Bu dönemde meseleyi iyice karmaşıklaştıran bir şey de sahte banknot basımının yaygın olmasıydı.[27] Bu durum, kâ-

25. Paul J. Staiti, "Illusionism, Trompe l'Oeil, and the Perils of Viewership". Boiger, Simpson ve Wilmerding'in derledikleri sergi kataloğu *William M. Harnett* içinde, s. 42-43.
26. Bkz. Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989), s. 120-121.
27. Lynn Glaser, *Counterfeiting in America* (New York: Clarkson N. Potter, 1968).

ğıt paranın değerine ilişkin belirsizlikleri artırıyor ve temsile bu denli bağımlı bir ekonominin kuşkulu mahiyetini gözler önüne seriyordu.

Altının "gerçekliği"nin ve "gerçek" değerinin yerini altının yeşil temsili alıyordu. Altının sırf *göstergesi* altının *gerçekliği*nin yerine geçiyordu; altın standardı terk edildiğinde, yani herhangi bir kâğıt paranın gerçekten temsil ettiği şeyle takas edilebileceği vaadinden vazgeçildiğinde mesele daha da kötüleşir (ve ta bugüne dek arada sırada tartışılır). Para resimleri bu tartışmaya hem konuları hem de mahiyetleri itibariyle dâhil oluyordu. Sonuçta kâğıt para resimleri *temsilin* temsiliydi. Başka bir deyişle, bu resimler kendi içlerinde, temsil ile sahtekârlık ya da kalpazanlık arasındaki sorunlu ilişkiye gönderme yapıyordu.[28] Gerçekten de Haberle ve çağdaşları William Michael Harnett ve John Frederick Peto gibi sanatçılar hazine yetkililerince takip ve hatta tehdit edilmişlerdi. Yakınlarda Amerika doğumlu ressam J. S. G. Boggs'un başına gelen şeyin aynısıydı bu.

Boggs 1980'li yıllardan bu yana çeşitli uluslararası paraların çizimi üzerinde uzmanlaşmış bulunuyor. Çizdiği banknotlar şaşırtıcı şekilde tıpatıp uyuyor gerçeklerine. Fakat bunların yalnızca bir resim olduğunu ifşa eden bazı açık ipuçlarıyla birlikte çiziyor banknotlarını. Örneğin, Boggs'un "banknotları" sadece tek yüzlüdür. Sanat-parasını, örneğin restoranlarda aldığı hizmetlerin "karşılığı olarak" vermeye çalışıyor. Ancak bunu yaparken karşılık olarak verdiği şeyin para değil, paranın temsili (yani sanat) olduğunu söyler. "Sanatın tuhaflığı, kâğıt para hakkındaki kafa karışıklıklarını özetlemesidir: Kâğıt para neden ve nasıl *herhangi bir değerin* ederidir?"[29] Boggs ise sanat-parasını vererek bir şey almak istediğinde aldığı çeşitli tepkilere göndermeyle aynı soruyu daha doğrudan bir şekilde soruyor: "Gerçi işin komiği bu işlemlerin uyuşturucu ticaretine çok benzemesidir.... Burada da aynı sorular söz konusudur: Gerçek mi? Sahte mi? İyi mal mı? Almaya değer mi? Yasal mı?"[30]

28. Drucker, "Harnett, Haberle, and Peto", s. 41. On dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki *trompe l'oeil* resimlerin hilekarlıkla ilişkisi hakkında bkz. Stalti, "Illusionism, Trompe l'Oeil, and the Perils of Viewership", s. 31-35.

29. Bkz. Lawrence Weschler'in büyüleyici değerlendirmesi, "Onward and Upward with the Arts (Boggs)", *New Yorker*, 63 (18 Ocak 1988), s. 43. Makalenin tamamı 33 ila 56. sayfalar arasındadır. Aynı makalenin devamı 25 Ocak 1988 tarihinde 38 ila 41. sayfalar arasında, aynı konuyu işleyen "Money Changes Everything" başlıklı makale ise *New Yorker*'ın 18 Ocak 1993 tarihli 68. sayısının 38 ila 41. sayfaları arasında yayımlanmıştır. Ayrıca bkz. J. S. G. Boggs, "Art Under Arrest", *Art and Antiques* (Ekim 1987), s. 99-104, 126-127.

30. Weschler, "Onward and Upward", s. 49.

Temsilin "değer"ine dayanan paranın –ve sanatın– "değer"i hakkında iki anekdotla kapatmak istiyorum. Birincisi, para konusunda hep uyanık olmuş olan Pablo Picasso, alışverişlerinin karşılığını arkalarına resimler çiziktirdiği kişisel çeklerle ödüyordu. Böylece çekler Picasso'nun imzasına ek olarak, katmerli bir sahicilik göstergesi daha taşıyordu: Çek karşılıklıdır *ve* arkasındaki karalama bir Picasso resmidir. Tabii böyle olunca çekler nadiren bozduruluyordu; Picasso imzalı karalama (çekin kendisi değil) takas aracı olarak hizmet veriyor ve Picasso da bunu çok iyi görüyordu. İkincisi, bir dolarlık banknotla yetmiş sent bozuk parayı resmeden bir Haberle tablosu 1899 yılında 170 dolara satıldı; 1987'de ise aynı tablo Sotheby's müzayedesinde 470.000 dolara satıldı.[31] Bu, hem sanatın sermaye ile olan tarihsel ilişkisinin hem de modern değerin[32] seçkin bir *göstergesi* olarak taşıdığı statünün kanıtıdır. Üstüne üstlük sanatın sosyal ve kültürel işlevi de öneminden bir şey yitirmiş değildir.

31. A.g.y., s. 44 ve (25 Ocak 1988) s. 90.

32. *Trompe l'oeil* para resimlerinin yirminci yüzyıl Modernizmiyle ilişkisi hakkında bkz. Drucker, "Harnett, Haberle, and Peto", s. 50; ve Walter Benn Michaels, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1987), s. 162-165.

İkinci Kısım

Nesne

Bundan böyle kutsal filozofların "saf, iradesiz, acısız, zamansız bilici" mitine karşı gardımızı alalım. "Saf akıl", "mutlak bilgi", "mutlak zekâ" gibi çelişkili nosyonların dokunaçlarına dikkat edelim. Bütün bu kavramlar hiçbir canlının tahayyül edemeyeceği bir göz, istikametsiz olmak ve aktif ve yorumlayıcı güçlerini –tam da görmeyi, bir şeyleri görmeyi olanaklı kılan güçleri– iptal etmek için gereken bir göz varsayımına dayanıyor. Her türlü görme esas itibariyle belli bir açıdandır, her türlü bilgi de.

Fricdrich Nietzsche
The Genealogy of Morals

II
NATÜRMORT, GÜZELLİK VE İKTİDAR REJİMLERİ

Natürmort resim, sanat tarihinde ihmal edilen konulardan biridir. Bu durum, kısmen, ta Büyük Pliny (İ. S. 23-79) ve Philostratus'tan (İ. S. 170?-245) –Batı sanatına dair ilk önemli eserlerin yazarlarıdır– bu yana sanat kuramcılarının sanatsal konular hiyerarşisinde natürmortu düşük bir statüye yerleştirmelerinden kaynaklanmaktadır.[1] "Natürmort" tabiri ilk olarak şunun şurasında ancak on yedinci yüzyılın

1. Bkz. Pierre Skira, *Still Life: A History*, çev. jean-Marie Clarke (New York: Skira/Rizzoli, 1989), s. 21-22; Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Present Time*, çev. James Emmons, gözden geçirilmiş basım (New York: Universe Books, 1959), s. 11; ve Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), s. 8-9, 17-32.

ortalarında ortaya çıkmıştır.[2] Bu dönemde, krallığın himayesindeki prestijli Fransız Resim ve Heykelcilik Akademisinin resmî sıralamasında tarihsel konuları işleyen resimlerin, yani gerçek ya da hayali "önemli" şahsiyetleri (seküler, dinsel, mitolojik ve destansı) anlatan resimler ile portrelerin (tarihsel resimlerdeki anlatısal içerikten yoksun, güçlü kişilerin temsilleri) çok gerisinde kalıyordu natürmort.[3]

> Değerli konular hiyerarşisinde natürmortu sonlara yerleştiren kuramsal meselelerin odaklandığı temel hedef, resmin güzel sanatlara ait olduğunu göstermekti. Bunların baş argümanı, sanatçının rolünün [sade] zanaatkârınkinden farklı olması gerektiğiydi. Sanatçı, *imgelemine ya da sezgisine dayanan soyut fikirlerle* uğraşmalıydı [vurgu benim].[4]

Natürmortun, deyim yerindeyse "kusur"u, nesneleri öne çıkararak onlara ayrıcalık yüklemesinin yanında, anlatıdan yoksun oluşuydu.[5] Metinden özellikle kaçınıyordu natürmort: tarihten, kutsal metinlerden, destandan, biyografiden. Öğretmiyor, sadece göz kamaştırıyordu. İnsanlara dair değil, "mallar"a dairdi. Öte yandan, natürmortun mallarla –mülkle, kişinin "sahip" olabildiği ve sahiplik sıfatıyla da kısmen kendisini tanımlayabildiği şeylerle– ilgilenmesi, özellikle zengin müşteri kitlesi nezdinde popüler ve önemli kılıyordu onu. İster aristokrasinin eski zenginleri isterse yenice paralanmış burjuvazi olsun,[6] na-

2. Norbert Schneider, *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, çev. Hugh Beyer (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990), s. 7. Batı Avrupa natürmort resminin yeri, pratiği ve başlangıçtaki kuramı konusunda iyi bir giriş için bkz., s. 7-16. Natürmorta ilişkin aşağıda yapacağım genel değerlendirmenin bir kısmını bu çalışmaya dayandırıyorum. Ayrıca türün terminoloji tarihine ilişkin daha fazla bilgi için bkz. Sterling, *Still Life Painting*, s. 43-44.

3. Ayrıca bkz. Andrea Gasten, "Dutch Still-Life Painting: Judgements and Appreciation", Eddy de Jongh'un sergi kataloğu içinde, *Still-Life in the Age of Rembrandt* (Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982), s. 13-16. Natürmortun on dokuzuncu yüzyıldan sonraki durumunun yeniden değerlendirimi için bkz., s. 17-22.

4. Arthur K. Wheelock, Jr., "Still Life: Its Visual Appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century", sergi kataloğu *Still Lifes of the Golden Age: Northern European Paintings from the Heinz Family Collection* içinde, katalogdaki maddeler Ingvar Bergström'ün, der. Arthur K. Wheelock, Jr. (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1989), s. 12.

5. Bu noktaya ve genel bir "odaklanmış bakış" kuramındaki natürmortun yerine ilişkin bkz. Norman Bryson, "In Medusa's Gaze", Bernard Barryte'in sergi kataloğu içinde, *In Medusa's Gaze: Still Life Paintings from Upstate New York Museums* (Rochester, N. Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1991), s. 6. Bryson'ın bu önemli denemesi kataloğun 30. sayfasında sona eriyor. Bryson denemesinin büyük bir kısmını *Looking at the Overlooked* adlı kitabında daha da genişletmiştir, özellikle de 60. sayfadan sonrasına bakınız.

6. Bkz. John Michael Montias, "Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands", *Simiolus* 18 (1988), s. 244-253.

türmort imgeler için inanılmaz paralar harcayabilen insanlardı bu zenginler.[7] Dolayısıyla, akademik sanat kuramcılarının natürmortu yerleştirdikleri düşük statü ile natürmortun bu tür resimleri satın alan insanlar arasındaki statüsü arasında dünya kadar fark vardı. Dahası, sanatın öneminin işlenen konudan bağımsız olarak sanatçının beceri ve içgörüsünden değil, bizzat işlenen konudan kaynaklandığını ima eden sanat kuramı, farkında olmadan sanatsal pratiği küçümsüyordu. Bunun sonucunda da kaçınılmaz olarak gerçek ya da hayali bir seçkinler sınıfının –üyelerinin en azından bir kısmı aynı zamanda sanatın müşterileriydi– çıkarlarına hizmet edilmiş oluyordu.[8]

Tarihsel resimler, portreler vb çizen yüksek-statülü ressamların haşir neşir oldukları iktidar alanından genellikle çok uzak duruyorlardı natürmort sanatçıları. Natürmort ressamlarının çoğu özel müşteriler için ya da sipariş üzerine değil, anonim bir pazar için satışı garanti olmayan resimler yapıyorlardı. Halbuki yüksek-statülü ressamların erken-modern çağdaki belki de en ünlü örneği olan Peter Paul Rubens (1577-1640), Avrupa'daki çeşitli hükümdarlardan kişisel tarihlerini tasvir etme (ve tasarımlama) doğrultusunda siparişler almaktan başka, bir tür umumi Kuzey Avrupa sefiri olarak bu hükümdarlar adına diplomatik görevler de üstleniyordu. Olağanüstü yetenekli, on parmağında on marifet bulunan ve siyaset kurnazı birisi olan Rubens, öldüğünde ünlü olduğu kadar zengindi de.

A. RESİM, SAHİPLİK VE KİMLİK

Sanat ve estetiğin, ayrıcalıkla olan harmanlanmış ilişkileriyle en açık biçimde yüzleştikleri tür natürmorttur. Çünkü natürmortun tipik nesne-merkezliliği, *satın alma* ve *sahip olma* ile ilişkisini unutturmaz pek. Natürmort genellikle paraya "dair"dir; ve altın ve gümüş sikkeler ve banknotlar biçimiyle para çoğunca natürmortun gerçek konusudur. Roland Barthes on yedinci yüzyıl Hollanda natürmort resmini bir "emtia imparatorluğu" olarak betimler ve genel olarak Hollanda

7. Bkz. Lawrence O. Goedde, "A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis", Bergström içinde, *Still Lifes of the Golden Age*, s. 36; ve Schneider, *Art of the Still Life*, s. 10. Ortalama bir portrenin sadece 60 Hollanda guldeni ettiği bir zamanda Ambrosius Bosschaert'in bir çiçek natürmortunun 1.000 guldene satıldığını aktarıyor Schneider.
8. Fakat tabii bu iddiaların karşısında olanlar da vardı. Nitekim Denis Diderot, Jean-Baptiste Chardin'in natürmortlarını övüyor ve bunların tarihsel resimlerin önünde olduğunu vurguluyordu. Bkz. Schneider, *Art of the Still Life*, s. 9.

resimleri ve bunların nesneler dünyasına odaklanışı hakkında şöyle der: Bu resimler "tedrici ve tam bir okumayı gerektiriyor. Resmin bir ucundan başlamalı ve öbür ucunda bitirmeli, *resmi tıpkı bir muhasebeci gibi denetlemeliyiz*. Şu köşeyi, şu marjini, şu arkaplanı unutmadan; çünkü oralarda, resimde sabırla değerlendirilen mülkiyet ya da emtianın parçası olan mükemmel işlenmiş bir başka nesne vardır" [vurgu benim].[9]

Natürmort, biraz ham ve kunt cinsinden de olsa iktidara dairdir genellikle. Fakat burada mitoloji kahramanlarının nişan ve yaldızları, tarihin büyük anlatıları, kutsal metinlerin azizleri ya da portrelerdeki soylu adamlar yoktur. Natürmort, iktidarın bizzat size kazandırdıklarına dairdir. Parayı garantileyen o masum öyküyü şamatayla anlatan bir türdür: Siz sahip olduğunuz şeysiniz; natürmortun en azından tarihinin başlangıçlarında nesnelerini çizerken genellikle ortaya koyduğu "neredeyse takıntılı kesinlik"[10] göz önünde bulundurulursa, bu durum görsel açıdan daha da belirginleşir. Nitekim "bir Hollanda ya da Flaman natürmort resminin verdiği huşu tesadüf değildir. Bu eserleri yaratan sanatçılar bir gülün taç yaprağının narinliğini, gümüş bir kupanın parıltısını, bir limonun zengin yüzey dokusunu ve bir atlas kumaşın ışıltısını aktarmak istiyorlardı. Çünkü onlara göre bir natürmort resmin özü, yarattığı gerçeklik yanılsamasında yatar."[11]

Türün, ilk tezahürlerindeki bu bilişsel "dürüstlüğü" –ki bazen bayağılık olarak alınıyordu– rahatsız edicidir. Mal ve zenginliğin iktidar ve ayrıcalıkla ilişkisini sorunsallaştırmak ve özellikle de görsel olarak sorunsallaştırmak için malların ötesine geçen bazı natürmortları irdelediğimizde bu öykü iyiden iyiye ilginç bir hal alır. Benim bu öyküye olan ilgim, natürmortlarda *neler*in olduğunun değil, bu resimlerdeki şeylerin *nasıl* temsil edildiklerinin dökümü olarak tezahür edecek; bence burası daha önemli. Natürmortların üzerimizde "çalışma" yollarından bir kısmını –söylemlerinin ya da ikna güçlerinin nasıl işlediğini– inceleyeceğim. Bu tür resimlerin görsel cephaneliklerinin ayrılmaz bir parçası olan, resim tekniğine *tartışmasız* hâkim olma da bu yollarla ilgilidir.

Natürmort, belli bir mekân ve zamandaki insanların görmek iste-

9. Roland Barthes, "The World as Object", çev. Richard Howard, *A Barthes Reader* içinde, der. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), s. 65 ve 67.
10. Schneider, *Art of the Still Life*, s. 16.
11. Wheelock, "Still Life: Its Visual Appeal", s. 11.

dikleri ve dolayısıyla da görmeye değer buldukları şeyler konusunda önemli sorular koyar önümüze. Kısacası, natürmort *ilgileri* kaydeden derin bir tutanaktır: fakat kayıtlarında asla "nesnel" değildir ve zaten tam bu sebeple çok daha ilginç ve önemlidir. Natürmort, gerçekliğin "resmi" ve değişen yorumu üzerine, "gerçek" olanın tikel bir okunuşu doğrultusunda harcanan ve daima çılgınca sürdürülen –çünkü başat hale gelecek herhangi bir okuma, insanların kendi dünyalarını denetleme kabiliyetlerini tanımlamaktadır– insani çaba üzerine verilen mücadelenin tutanağıdır. Bu çabanın zorunlu olarak siyasal niteliği şu gerçekte bariz olarak görülebilir: Yeryüzü kıt kaynaklardan, eşitsiz dağılımlardan, çekişen çıkarlardan ve çatışan inançlardan oluşan bir yerdir. Bizler çeşitli dert ve mücadelelere kök salan hayatlar yaşarız ve resim de bize bu dert ve mücadelelerin sorumlusu olan şeyin çeşitli versiyonlarını sunar hep. Genelde resimle ve özelde de natürmortla ilgilenişim şu gerçeğe dayanıyor: Resim yalnızca bu fenomenlerin bir tutanağı değil, aynı zamanda da tartışmaların önemli "katılımcı"larından biridir; geçmişin ve bugünün bir aynası olmaktan ziyade geleceğin şekillendirilmesine katkıda bulunan bir aktördür.

B. İSTEMEK İÇİN GÖRMEK

Natürmort, aynı anda son derece kişisel, spesifik, toplumsal ve kültürel olan, eşit derecede önemli bir kategoriler dizisinin tepesindeki ekonomi-iktidar kesişimlerinin haritasını çıkarır. Bu kategoriler arzu, haz ve öznelliktir. Natürmort genellikle insanları dışlar (ya da en azından ikinci plana atar). Fakat nihai anlamda daima insanlara dairdir. Gerçekte temsili yapılan nesnelere dair *değil*dir ya da en azından sadece onlara dair değildir. Bir başka ifadeyle, natürmort, nesne dünyasının, görülmeyen ama hayal edilen insan özneyle ilişkisine dairdir. Natürmortun etkili olabilmesi, özellikle, seyircinin maddi dünyayla ilişkisince tetiklenen bir *bakma* erotizmine –*bakma* arzusu ve hazzına– bağlıdır. Bir defa, natürmort bizzat bakma edimine dairdir: "Natürmortun gıyabında gösterdiği şey, odaklanmış bakıştır. Natürmorttaki nesnelerin çoğu kendi temsil gerekçelerini sağlama eğilimi taşımadıklarından, bunların resmedilmeleriyle ortaya çıkan şey temsil ediminin kendisidir; buradaki temsil, temsili davet gücünden yoksun olan nesnelere *bahşedilen*, kazanılmamış temsil, lütfen *ihsan*

edilen temsildir."[12]

Tüm resimler bakılmak içindir ama natürmort bakılmayı beklemez, bakışı uyandırır. Dahası, natürmort genellikle koklama, tatma, işitme ve dokunma duyularını da uyandırır. Natürmort, fiziksel ve duyumlu varlıklar olarak bizimle maddi dünya arasında özellikle bir ilişki kurması ölçüsünde, bize kendi cisimleşmiş varlığımızı, tüm öbür resim türlerinden çok daha güçlü bir tarzda anımsatır.

Natürmort, doğa (verili şeyler) karşısında kültüre (insan ürünü şeylere) ayrıcalık tanır; bu bağlamda, "doğa"yı içine aldığı zaman (yiyecek ya da avlanmış hayvan natürmortlarında olduğu gibi) bunu genellikle olağanüstü sorunlu yollardan yapar ve doğa çoğunca kültüre feda edilir. Gerçekten de kurban muntazaman tam da öldürmeyi sokar resme: Akan kanlar resmedilir. İronik olmasa bile paradoksal bir şeydir bu. Çünkü bu tür resimler dekoratif amaçlarla çizilir. Dolayısıyla şöyle bir durum çıkar ortaya: Görsel olarak güzel ve muhtemelen arzulanır bir şey haline dönüştürülen ölüme bakmaktan haz duymaya davet ediliriz.

Natürmortun nesne dünyasını resmetmesi, Batı tarihinin belli uğraklarında tam da haz duymak için bakmamızı istediği nesneler hakkındaki suçluluk duygusu etrafında toplanan ahlaki sorular doğurur. İşin içine suç girdiği anda natürmort, sanat kuramının kendisini [natürmortu] muaf tuttuğu şeye –her ne kadar belli türden, yani teolojik ve felsefi de olsa, anlatıya– yönelmiş olur. Fakat çok müphem, çetrefil ve dolaylı yollardan –bazen de kara vicdanla– yapıyor bunu. Yani, kimi natürmort türleri, *skopofili*ye* başvurarak bizi *kasten* aldatıyor; sonra da bizden haz duyduğumuz şeyi mahkûm etmemizi, dolayısıyla ilkin haz duyduğumuz için kendi kendimizi suçlamamızı ve fakat (eğer her şey planlanana göre gelişirse) son anda kendimizi kurtarmamızı "talep ediyor". Bakma hakkındaki bir yargıyı programına yerleştiren bir sanat siyasal bir sanattır; haz ve arzunun bilgi ve iktidarla bağlantısı etrafında dönen eski tartışmalara katılan bir sanattır.[13]

Natürmort, görsel kıtlıkla neredeyse şok edici aşırılık kutupları arasında geniş bir yelpazeyi kapsar. Üst sınıfı ve alt sınıfı vardır. Ev

12. Bryson, "In Medusa's Gaze", s. 6-7.

* "Başkalarını sevişirken izleme, çıplak resimlere bakma, pornografik film izleme vb etkinliklerden cinsel haz (duyma). Cinsel doyum için bir önkoşul olması halinde cinsel bir sapma olarak değerlendirilir.", S. Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2000, s. 684. (y.h.n.)

13. Karşılaştırınız, Michael Foucault, *The History of Sexuality*, C. I, *An Introduction*, çev. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978).

eşyaları ve savaş gereçleriyle uğraşır. Aslında natürmort, insanların dokunabilecekleri (ve bazen de tadabilecekleri, koklayabilecekleri ve işitebilecekleri) her şeye dairdir; ama temsillerinde yalnızca görürüz bunları. Retorik gücünün kaynaklarından biri, maddi gerçekliğin üç boyutlu dünyasından temsilin iki boyutlu dünyasına geçişte doğan gerilim ya da hayal kırıklığıdır. Natürmort nesnelerini görsel olarak "tüketmek", miktara, farklılığa, ayrıntıya, "öz"e bakmaya –bazen yorulana ya da doyana dek– davet edilmektir. *Ama yalnızca bakmaya*. "[Natürmortun] uyandırdığı hazlar gerçek değil, sadece yanılsamadır. İştahınızı kamçılayan meyveyi ya da baş döndürücü parfüm şişesini elinize almak istediğinizde sert ve soğuk bir panoya toslarsınız."[14] Sırf elde et*me*mek için elde etmenin yarattığı gerilim, tabloyu yoklamanın da yasak olduğu müzedeki davranış teamülleriyle iyice artar.

Öykünün devamı da var. Tablonun kendisi üç boyutlu bir nesnedir: Sahip olunabilir bir şeydir *tablo*. İşte bu tekil nesneye sahip olmak, tam da temsili yapılan nesnelerin sırf hatırlatıcısı olmasından çok daha fazla biçimde kendi maddi yüzeyinin (renk, doku, ışık, mekân) görünürlüğüne odaklanması ölçüsünde büyük bir haz verir. Tablo, piyasa için yapıldığı ve dolayısıyla da kişisel siparişe göre çok daha aza mal olduğu zaman bile, kaçınılmaz olarak aşırılığı tanımlayan ve ihtiyacın üzerinde bir kişisel tüketimi gösteren bir nesnedir. Sonuçta tablolar hiçbir şey *yapmaz*; beni sıcak tutamaz ya da karnımı doyuramaz. Tabloların önemi, kısmen, yaşamın temel ihtiyaçları bakımından faydasız olmalarından kaynaklanmaktadır. Bakacağım bir tablom olduğunda sadece onu bulundurma keyfini yaşamakla kalmıyor, aynı zamanda da kim olduğumu başkalarına kanıtlayan bir şeyin sahibi oluyorum. Tablo edinmekle kendimc *ve* başkalarına şunu söylüyorum: Ben yeterlilik sınırının üzerindeyim. Yeterli olandan fazlasına sahibim. Tablo beni prestije boğar.

C. LALE ÇILGINLIĞI

Çiçekler, tamamen zararsız, tartışılacak bir yan taşımayan ve belki de resimdeki sahiplik, iktidar, siyaset ve arzu tartışmasına konu

14. Ernst H. Gombrich, "Tradition and Expression in Western Still Life", *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1963) içinde, s. 104.

olamayacak kadar ilginçlikten uzak şeyler olarak görünebilir. Çiçek resimleri ile bu konular arasında bariz bir uyuşmanın olmayışı niçin bu konuları ele aldığımı açıklamaktadır: Uyuşmayı en son arayacağımız bir yerde bir uyuşma tesis etmek, dolayısıyla da benzetmelerin nasıl esaslı bir sosyokültürel güç olarak işlediğinin anlaşılmasını kolaylaştırmak için. Bu tartışmayı geliştirirken başvurabileceğimiz en çarpıcı örnek de laledir. On altıncı yüzyılda Türkiye'den ithali sonrasında Avrupa'da lalenin yaşadığı maceranın ilk dönemleri, bizzat modernitenin dinamikleri için uygun bir metafor işlevi görüyor: çünkü bu dinamikler kâr güdüsü, bireysel refah, dünya ticareti, Avrupa kolonyalizmi, ön-kapitalizm ve, bunlar kadar önemlisi de, bilim üzerinden üretilen yeni bilgilerle bağlantılıydı.

Lalenin ilk dönemleri, Kuzey Avrupalı aristokrat, banker ve entelijansiya üyelerinin sahibi oldukları, her geçen gün daha da zenginleştirilen olağanüstü pahalı, sırf zevk için düzenlenen botanik bahçeleriyle bağlantılıdır.[15] Dünyanın dört bir yanından, yani Avrupalıların ticaret yollarının ve kolonizasyonun uzanabildiği her yerden egzotik ve ender bulunan bitkiler getiriliyordu.[16] Henüz 1620'li yılların başında "Kuzey Fransa, Hollanda ve Almanya'nın batı kısımlarında rakipsiz moda çiçek" olmuştu lale.[17] Lale çeşitlerini sınıflandırma ve hiyerarşik bir düzene koyma çabalarının yanında lale kataloglarının yayımlanmasıyla birlikte lalenin popüleritesi kısa sürede toplumun en ayrıcalıklı kesimlerinin dışına taştı. Sayısız lale üreticisi, çiçeğin ebadı, rengi ve taç yaprağının şekli üzerinde hızlı ve ayrıntılı deneylere girişince lale çeşitleri de katlanarak arttı.

Lale ticareti bir anda büyük bir iş alanı oldu. Ticaret ilk zamanlar profesyonellerin elindeyken, sonraları 1634 yılına gelindiğinde lale satın alma, laleden hiç anlamayan sıradan insanlar arasında da yaygınlaşmış ve ilkin bir ticaret olarak başlayan şey büyük çaplı bir spekülasyon alanına dönüşmüştü. Genellikle nakit kullanılmıyordu. Bu-

15. Bryson, *Looking at the Overlooked*, s. 108: "Bu tür bahçelerin inşası o kadar külfetli bir işti ki, bu işi fonlayabilecek kaynakları sadece ya bir prens ya da bir devlet bulabiliyordu ve böyle bir himayenin sonucunda bahçecilik ile siyasal iktidar arasında simgesel bir ilişki doğuyor, dolayısıyla da Hollanda çiçek resimciliği büyük bir toplumsal prestije kavuşuyordu (ve ilk çiçek ressamlarının destekçileri, bu konuda burjuvazinin çok önünde giden kraliyet aileleydi)."

16. Marie-Louise Hairs, *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century*, çev. Eva Grzelak (Brüksel: Lefebvre et Gillet, 1985), s. 5.

17. Simon Schama, *The Embarrasment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1988), s. 353. Lale çılgınlığı ve bunun toplumsal etkisinin genel bir değerlendirmesi için bkz. s. 350-371.

nun yerine, elbise, arazi ve ev gibi kişisel mallar da dâhil olmak üzere çiftlik hayvanlarından tutun da dokumaya kadar her şey teminat olarak veriliyordu. Normalde, genellikle lale soğanlarının hasadı yapılmadan önce bu değerli malların teslim edilmesi ya da sözleşmeyle devredilmesi gerekiyordu. Zamanla satıcının teslim edebileceği herhangi bir soğanın –ve alıcının da parasının– olmadığı bir vadeli piyasa oluştu. İşte bu noktada piyasaya yeni satıcı ve alıcılar girdi; bunlar da olmayan ve yalnızca kâğıt üstünde kalan soğanların ticaretini yapıyorlardı. Soğan hasadının zamanı yaklaştıkça, satış kâğıdını elinde bulunduran –ve dolayısıyla da üreticiye ödeme yapmakla sorumlu olan– kişinin üstlendiği risk artıyordu. Ama tabii büyük oranda kâr etme şansı da artıyordu. Açıktır ki, spekülasyona bağlı alımlar kimilerine muazzam kârlar getirirken, kimilerini büyük zararlara sokuyordu. Sonuçta yoksullar da dâhil olmak üzere –tıpkı günümüzde piyangoya herkesin katılması gibi– toplumsal sınıfların tamamı katılıyordu bu ticarete. Kaçınılmaz ekonomik çöküş 1637 yılında ortaya çıktı.[18]

Lale çeşitleri tam da toplumsal düzeni yansıtacak şekilde bir hiyerarşiye oturtuluyordu. Hollanda'da askeri liderlerin –halk kahramanları (sadece erkek)– kendi adlarını taşıyan laleleri vardı. En çok tutulanlar yalazlı ve düzensiz çizgili olanlardı ve bunlar başat renk tonlarına göre üç aristokrat "zümre" içinde gruplandırılıyordu: Gül kırmızısı olanlar (beyaz zemin üzerinde kırmızı ve pembe), menekşe renginde olanlar (beyaz zemin üzerinde leylak ve mor) ve *bizardenler* (sarı zemin üzerinde kırmızı ya da menekşe rengi). "Bu aristokrasinin en tepesinde 'emperyal' nadidelikler vardı: Semper Augustus (beyaz üzerinde kırmızı yalazlar) ve bunun kopyası Parem Augustus."[19] Bir Semper Augustus soğanının fiyatı 5.500 Hollanda florinine çıkmıştı; karşılaştırmak için söyleyelim, on yedinci yüzyılın ortalarında vasıflı bir işçinin haftalık ücreti 2,8 florindi.[20]

18. N. W. Posthumus, "The Tulip Mania in Holland in the Years 1636 and 1637", *Journal of Economic and Business History* 1 (1928), s. 438-440, 443, 448.

19. Schama, *Embarrasment of Riches*, s. 354.

20. Hairs, *Flemish Flower Painters*, s. 6; ve Schama, *Embarrasment of Riches*, s. 617. Lale çılgınlığına karşı sosyokültürel bir tepki oluştu. Bu tepkinin başını çeken Kalvinist vaizlere göre lale çılgınlığı boş ve aptalca bir şeydi. Tepkinin nedenlerinden biri, spekülatif di-

On altıncı yüzyılın sonları ve tüm on yedinci yüzyıl boyunca Benelüks ülkelerinde binlerce çiçek natürmortu yapıldı. Bunlar, çoğunca, güneyde Antwerp ile kuzeyde de Amsterdam, Lahey, Utrecht, Delft ve Middelburg pazarlarında zengin burjuvaziye satılıyordu.[21] Kuzey Avrupalı çiçek ressamlarının en ustalarından biri, ilk çiçek ressamlarından biri olan Flaman Büyük Jan Brueghel'di (1568-1625).[22] 1606 yılında Brüksel'de saray ressamlığına tayin edildi ve ölümüne dek de bu makamda kaldı. Arşidük Albert ile Arşidüşes Isabella kendisini vergi, harç ve gümrük resminden muaf tuttu. Ayrıca özel botanik bahçelerine ve nadir ve egzotik hayvanların bulunduğu özel hayvanat bahçelerine serbestçe girme izni verdiler. Ressam sadece başarı değil aynı zamanda önemli bir servet de kazandı; 1604 ila 1609 arasında en az altı ev almıştı. Soylu Peter Paul Rubens'in yakın arkadaşıydı ve bazen resimleri üzerinde birlikte çalışırlardı.[23]

Brueghel'in çiçek resimleri (Resim II.1, *Renkli Resim 2*)[24] yaklaşık 1605-1621 yılları arasında yapılmıştı. Bu yıllar Hollandalılar ve Flamanlardaki lale ve öbür egzotik (ya da bir zamanlar egzotik olan) bitkilere duyulan ilginin yükselişe geçtiği yıllardı; fakat asıl lale çılgınlığı ressamın ölümünden sonra başlayacaktı. Brueghel'in çiçek resimleri yaptığı yıllarda lale, hâlâ, özellikle zenginlerin tekelindeydi. Brueghel, gerek yerli gerekse de ithal, zamanın birçok moda çiçeğini tu-

namikler ve bunların yarattığı hızlı ve aşırı kâr arzusuydu. Genel anlamda Hollanda'daki para suçları için ayrıca bkz. Schama, s. 289-371.

21. Hairs, *Flemish Flower Painters*, s. 5.Hollanda'da yapılan resimlerin (sadece çiçek resmi değil) sayısı ve maliyeti konusunda bkz. Ad van der Woude, "The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic", *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-CenturyDutch Culture* içinde, der. David Freedberg ve Jan de Vries (Santa Monica, Calif., The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991), s. 285-329. 1580 ila 1800 yılları arasında yaklaşık 9 milyon resmin yapıldığını söylüyor van der Woude (s. 315). Ona göre, resimlerin en ucuzları toplumun en alt tabakaları tarafından bile alınabilirken, en pahalılar ancak en zenginler tarafından alınabiliyormuş.

22. Bu ressam hakkında bkz. Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): Die Gemalde mit kritischen Oeuvrekatalog* (Köln: DuMont Buchverlag, 1979; çiçek resimleri için bkz. s. 252-327. Ayrıca bkz. Klaus Ertz, "Introduction: Some Thoughts on the Paintings of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)", *Jan Brueghel the Elder: A Loan Exhibition of Pantings* (Londra: Brod Gallery, 1979), s. 8-21.Ayrıca bkz. Fritz Baumgart, *Blumen Brueghel (Jan Brueghel d. Ä.) Leben und Werk* (Köln: DuMont Buchverlag, 1978); çiçek resimleri için bkz. s. 139-154.

23. Hairs, *Flemish Flower Painters*, s. 33-37; Brueghel üzerine değerlendirme s. 115'e dek sürüyor.

24. Bu resmin biçimsel kompozisyonunun bir yorumu için bkz. Ertz, *Brueghel*, s. 264, 267.



Resim II.1: Büyük Jan Brueghel (1568-1625), *Çiçek Vazosu* (y. 1609-1616), panel, 101x76 cm. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. no. 643. Fotoğraf © Irpa-Kik-Brussels.

valine yansıttı. Asıl favorisi güldü ama Anadolu'dan ithal edilen ve piramit kompozisyonlu resimlerinin en tepesine yerleştirdiği enfes çi-

çek imparator tacı, *Fritillaria imperalis* ile laleler de favorilerindendi.[25] Büyük buketlerine aldığı öbür çiçekler arasında zambaklar, şebboylar, portakal çiçekleri, taçlar ve siklamenler de vardı. Kakule çiçeği, farekulağı ve unutmabeni çiçeği gibi narin çiçekleri çizmeyi seviyordu. Gerçekten de, Brueghel'in çiçek natürmortlarındaki çeşit ve bolluk şaşılacak derecede olabiliyordu – bir resimde her biri farklı 130 çiçek bulunabiliyordu.[26]

Brueghel çok titiz çalışıyordu. Öyle ki, siparişlerinin teslimini beklemekten zaman zaman bıkkınlık geliyordu müşterilerine. Minik ve görünmeyen fırça darbeleriyle sabırla çalışan bir teknik ustası olan Brueghel, her çiçeği sadece çiçek açmış vaziyetiyle çiziyor, dolayısıyla da çoğu zaman tek bir resmin bitirilmesi aylar alıyordu.[27] 1606 yılında Federico Kardinal Borromeo için yaptığı ve kendisinin ilk çiçek natürmortu olan resimde yüzden fazla farklı çiçeğin olduğunu ve bunların tamamen gerçeklerine bakılarak çizildiğini yazmıştı. Buket asla sıradan değildi. Çünkü çizdiği çiçeklerin pek çoğu o devirde o kadar az bulunuyordu ve o kadar pahalıydı ki, bahçelerde sadece bir tek nümunesi bulunuyordu.[28] Yine de vazoya gerçekteki alış kapasitesini fazlasıyla aşacak kadar çok çiçek sıkıştırılıyordu.

Görsel estetik siyasetini çok iyi fark eden Kardinal Borromeo, doğadakilerin tersine "renk cümbüşünün ... solmadığı ... uzun süre yaşayabildiği" Brueghel'in çiçek resmine sahip olmaktan aldığı hazzı yazıya döküyordu.[29] Bunu, birbirini tamamlayan en az iki şekilde oku-

25. Elisabeth Blair MacDougall, "Flower Importation and Dutch Flower Paintings, 1600-1750", Bergtröm içinde, *Still Lifes of the Golden Age*, s. 31. Sam Segal'in sergi kataloğu *A Flowery Past: A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 until the Present*, çev. P. M. van Tongeren-Woodland (Amsterdam: Gallery P.de Boer, 1982) Brueghel'inki gibi ilk dönem çiçek natürmortlarının tarzlarının yirmi beş özelliğini sıralıyor (s. 27). Segal, resmedilen çiçeklerin ölçülerinin görünüşteki doğruluğunun bazen yanıltıcı olduğunu, çünkü çiçekler arasındaki orantıların genellikle değiştirilebildiğini, kompozisyona otursun diye büyüklerin küçük ve küçüklerin de büyük çizilebildiğini söylüyor. Dahası, piramit şeklindeki bir buketin tepesindeki çiçeklerin aslında vazoya inebilecek kadar uzun gövdeleri olamazdı.

26. Ertz, *Jan Brueghel der Altere*, s. 528-529.

27. Ertz, "Introduction: Some Thoughts on the Paintings of Jan Brueghel the Elder", s. 8, 19. Bryson, *Looking at the Overlooked*, s. 108: "Çiçek ressamlığı tüm öbür natürmort türlerinden çok daha fazla emek-yoğun bir iştir: Kestirmeden gitmek teknik olarak imkânsızdır. Dolayısıyla, ressamın emeğini karşılayabilecek zorunlu ve büyük tutarlı masrafların karşılanabildiği zamanlarda yapılabilen bir iştir."

28. B. Brenninkmeyer-de Rooij, "Zeldzame bloemen, Fatta tutti del natturel' door Jan Brueghel I", *Oud Holland* 104 (1990), s. 248. Kuzeyin natürmort resimlerinin tipik unsurlarından olan çeşitli çiçekler için ayrıca bkz. MacDougall, "Flower Importation and Dutch Flower Paintings", s. 27-33.

29. Wheelock, "Still Life: Its Visual Appeal", s. 15.

yabiliriz. Birincisi, doğal çiçeklerin kısacık ömrü, dünyadaki tüm yaratıkların faniliğini gösteren ahlaki bir metafordur. Bu bağlamda, çiçek resmi estetik bir *memento mori** işlevi görür. Gerçekten de Brueghel, başka bir çiçek natürmortunda, resmin altına şu cümleleri yerleştirmişti: "Çok hoş görünen ama gün ışığının altında solup giden şu çiçeğe bakınız. Tanrının sözünü işaret ediyor: Ebedi olan yalnızca Tanrıdır. Gerisi hep yalan."[30]

İkinci –ve beni daha fazla ilgilendiren– okuma şudur: Brueghel'in resmi, görünüşe bakılırsa, zamana (faniliğe), doğaya ve coğrafyaya meydan okur. Yani, resmedilen çiçeklerin doğadaki farklı açma zamanları, sanki doğa tablonun güçlü seyircisini-sahibini bekletmeyi göze alamıyormuş gibi, tek bir an'a sıkıştırılır; ve yağlıboya çiçekler solmayan mükemmelliklerini sonsuza dek korur.[31] Çeşitli türlerin kökeni farklı kıtalardadır; bunların birçoğu Doğu'dan, yani Hıristiyan olmayan, Batı kilisesinin asırlık düşmanı Müslüman dünyasından ithal ediliyordu; ve işte Müslüman dünyası resimde, tabiri caizse, olağanüstü görsel (ve hayali kokusal) hazinelerini Katolik bir kardinalin özel seyrine teslim etmiş oluyordu.[32]

Hiç kuşkusuz çiçek resimlerini "okuma"nın başka yolları da vardı. Metaforik çağrışımlar pratik anlamda sınırsızdı. Bu tür resimler, itibari ve genel anlamda, insanın görme ve koklama duyularını temsil eden alegoriler olarak inşa ediliyordu; bu konuya ileride döneceğiz. Hıristiyan ortaçağıyla bağlarını hâlâ devam ettiren bir dünyada, çoğu şey gibi bu resimler de manevi birer göstergeydi; bunun kapsamlı bir değerlendirmesi için ayrı bir çalışma yapmak gerekecektir. Nitekim rengi saflığın göstergesi olan beyaz zambak Bakire Meryem'i temsil edebilirdi; Latincede kumru anlamına gelen *columba*'dan türetilen hasekiküpesi (columbine) Kutsal Ruhla özdeşleştiriliyordu. Güzelliğini kimsenin tartışmadığı gül, aynı zamanda sekiller aşkı ifade etse bile, Cenneti anımsatıyordu. Vesaire, vesaire.[33] Öte yandan, hiç-

* Ölümü hatırlatan şey. Latince ibarenin tam karşılığı: Bir gün öleceğinizi unutmayın. (ç.n.)

30. A.g.y., s. 18. Wheelock'a göre, Kardinal Borromeo, Brueghel'in natürmortunu, muhtemelen, tüm çeşitliliği ve görsel görkemiyle Tanrının doğal yaratımının kutsanması olarak görüyordu; bu, Katolik Karşı-Reformasyona özgü ve Kalvinist yoruma doğrudan karşı çıkan bir okumadır.

31. Hairs, *Flemish Flower Painters*, s. 58-59, 62.

32. Ayrıca bkz. MacDougall, "Flower Importation and Dutch Flower Paintings", s. 27-33; zaman ve insan ile doğanın devirleri arasındaki bağların kırılması hakkında bkz. Bryson, *Looking at the Overlooked*, s. 105.

33. Wheelock, "Still Life: Its Visual Appeal", s. 16-17; ayrıca bkz. George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (New York: Oxford University Press, 1961).

bir tipik örnekte asla metaforik ya da dinsel bir okuma *talebi* yoktu ve böyle bir maksadın sadece küçük emareleri vardı. Elbette ki, çiçeklerden bazılarının zaten solgun (ölümün iması olarak) olduğu ya da kefaret simgeleri olarak kelebek ya da yusufçuk gibi böceklerin dâhil edildiği resimlerde daha güçlü bir ahlaki vurgu açıkça görülüyordu.[34] Ne var ki, böceklerin resime dâhil edilmesi aynı zamanda doğa bilimine yönelik yoğun bir çağdaş ve özellikle seküler ilgiyi de yansıtıyordu.

Gerçekten de, natürmort resim, sanat tarihinde fazla önemsenmemesine rağmen, çiçek resimleri ile çağdaş –ve çok prestijli– bilim ve özellikle de botanik arasında bir ilişki vardı. Brueghel'in yaşadığı ve sanatını icra ettiği kent olan Antwerp, Dodonaeus, Lobelius ve Clusius'un önemli botanik kitaplarını basan büyük bir yayınevi olan Plantin'in bulunduğu yerdi.[35] "Öyle görünüyor ki, çiçekleri resmetme yönündeki ilk girişimlerin bir kısmı, botanikçilerin ne gibi yeni harikalar geliştirmiş olduklarını görmek isteyen çiçekseverlerin bu yöndeki taleplerine cevap olarak ortaya çıkıyordu."[36] 1650 civarında yapılmış olan ve çeşitli lalelerin resmedildiği bir tablo, ilk dönem botaniğinin sınıflandırma pratikleriyle doğrudan görsel bir bağ kurar: Tabloda,

34. Ayrıca bkz. Sam Segal, *The Sumptuous Still Life in the Netherlands, 1600-1700*, der. William B. Jordan (Lahey: SDU Publishers, 1988), s. 100. Simgesel okumaların başlıca handikaplarından biri, söz konusu göstergelerin yoğun ahlaki müphemlikleridir: burada, seyircinin zekâsına kompliman yapan (ama göstergelerin birer simge olarak "okunup okunmayacağı" meselesinden tamamen ayrı) bir meydan okuma çıkar ortaya. *Flowery Past*'ta (s. 28-29) Segal bu konuda şunları söylüyor: "Örneğin sinek geçiciliğin simgesidir; halbuki aynı zamanda günahı ve bozulmayı da simgeleyebilir. Sineği kovarsınız ama o tekrar gelir; tıpkı ayartma ve günah gibi. Ayrıca (Haklikate) yapışmayı da simgeleyebilir. Bir çift kertenkele görüyoruz. Kertenkele insanın dostudur, '*vitae defensor*'; ve bizi yılanlara, Kötülüğe karşı uyarır. Aynı zamanda, kolay kolay bırakmadığı avını yakaladığı zaman yapışkanlığın simgesi de olabilir. Öte yandan kertenkele, bir büyü temsilinde, ikiyüzlülüğün ve aldatmanın simgesi de olabilir." Ayrıca bkz. s. 12-35.
Dahası, günümüzde natürmort –ya da öbür türlerin– seyircilerinin çok azının simgelerin tarihini ve kullanımını öğrenebilecekleri kültürel kanallara sahip olması bir yana, resmin "orijinal" seyircilerinin bu tür yorumlara ne derece girdiklerini ya da bu yorumlarla ilgilenip ilgilenmediklerini bilebilmemiz epey zor. Hollanda resminin –natürmortlardan janr resimlere ve hatta manzara resimlerine dek– simgesel ve özellikle de amblem-temelli okumaları meselesi son zamanlarda yoğun bir tartışmaya konu oldu. Bu tartışmaya iyi bir giriş için bkz. *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (Santa Monica, Calif.: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991), der. David Freedberg ve Jan de Vries. Özellikle de kitaptaki şu denemelere bakınız: Gary Schwarz, "Art in History", s. 7-16; Eddy de Jongh, "Some Notes on Interpretation", s. 119-136; ve David Freedberg, "Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History", s. 337-428.
35. Brenninkmeyer-de Rooij, "Zledzame bloemen", s. 248.
36. Wheelock, "Still Life: Its Visual Appeal", s. 14.

her lale çeşidinin gövdesine bir numara konulmuş ve resmin altındaki bir levhada da numaraların karşısında lalenin kimliği yazılmıştı.[37]

Tipik kuzeyli çiçek resimlerinin çarpıcı yanı sadece resmedilen çiçeklerin çokluğu değil, aynı zamanda da genellikle hiçbir çiçeğin aynı resimde iki kez çizilmemesidir. Genel bir nadidelik mesajı veriliyordu: "Bolluğun değil, Numunenin peşinde koşuluyordu." Norman Bryson bolluğun hiyerarşiyi önemsizleştireceği bilimsel sınıflandırmaya geçiş ile bu durum arasında bağlantı kurar. Nitekim, resme birden fazla lale alındığında, ki genellikle böyle oluyordu, farklı türlerine yer verilir. Keza, bu ilk çiçek resimlerinin mekânsal derinlikten görece yoksun oluşu da "listeleme"nin başat olduğu bilimin düzenleme özelliğiyle bağdaştırılabilir.[38]

E. DOĞALIN DOĞALLIKTAN ÇIKARILMASI

Brueghel'in çiçek natürmortları ile Rachel Ruysch'unkiler[39] (Resim II.2. *Renkli Resim 3*) arasında çarpıcı bir farklılık var. En bariz fark, Ruysch'un "buketler"ini koyduğu manzara ortamıdır. Ruysch çiçeklerini tekrar dış mekâna, "doğal" görünümlü bir ortama çıkarır. Bu ortam, çiçeklerin bahçecilik –doğallığın ya da "yabani"liğin karşıtı olarak bahçecilik– kökenlerini inkâr ediyor izlenimi verir. Hollanda natürmortlarındaki çiçekler, tipik biçimde, yoğun bir bahçeciliğin ürünüdür; yabani çiçekler ne yüceltilmiş ne de çok önemsenmiştir. Öte yandan, Ruysch'un sunduğu imge, doğalcılığını, ilan ettiği anda inkâr etmekte ve dikkatimizi –ve hazzımızı– tam da karşıtına yöneltmektedir: Gayri tabiiliğine, yapaylığına, insan ürünü oluşuna, kısacası Sanat oluşuna. Bir başka ifadeyle, Ruysch'un resimleri, bakma edimini, Brueghel'in resimlerinde ihmal edilen ya da örtülen bir yolla sorun-

37. Hairs, *Flemish Flower Painters*, s. 7.

38. Bryson, *Looking at the Overlooked*, s. 106.

39. Ruysch zengin bir ailenin kızıydı. Babası ileride 6. Bölümde ele alacağımız ünlü anatomi bilgini ve botanikçi Fredrik Ruysch'tu. Babası tarafından Willem van Aelst'in yanına sanat tahsiline gönderildi. Sonra portre ressamı Juriaen Pool ile evlendi ve ondan on çocuğu oldu. Kendisi hayattayken resimlerinin ünü tüm Avrupa'yı sarmış ve resimleri aranır olmuştu. Eserleri yüksek fiyatlara –750 ile 1.000 Hollanda florini arasında– satılıyordu. 1708 yılında Düsseldorf'ta, Renanya Eyaleti prensi Johann Wilhelm'in Saray Ressamlığına atandı. Fakat Lahey'de yaşamayı ve çalışmalarını burada yapmayı sürdürdü. En azından seksen üç yaşına kadar resim yapmaya devam etti. Buradaki natürmortu yirmi iki yaşındayken yapmıştı. Ayrıca bkz. Bergström, *Still Lifes of the Golden Age*, s. 123; Barryte, In Medusa's Gaze, s. 58-59; ve Marianne Berardi, "The Nature Pieces of Rachel Ruysch", *Porticus*, C. 10 ve 11 (1987-1988), s. 3-15, bilgim buraya dayanıyor.



Resim II.2: Rachel Ruysch (1664-1750), *Bitki Natürmortu* (1686), tuval, 114x87 cm. Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, dostlarının Brenda Rowntree anısına yaptıkları bağışlar ve Acquisition Fund of the Women's Council ve The Marion Stratton Gould Fund sayesinde edinilmiştir, inv. 82.9

sallaştırır. Bir yandan, kuzeyli çiçek natürmortlarından beklediğimiz ayrıntı düşkünlüğü aynen korunur.[40] Öte yandan ayrıntı kendi kendisine karşı kullanılır; tıpkı bizim –ve orijinal seyircilerin– ayrıntıdan tipik beklentimiz olan rasyonel ya da yarı-bilimsel "kanıt"ın öldürülmesi gibi, yani, *görünür hakikat*in. Örneğin, çiçekler inandırıcı bir şekilde çizilirken, çiçeklerin görünmeyen "kökler"i gerçekliğe karşı koyar; çünkü çiçeklerin meyve veren yaşlı bir ağacın gövdesine kök salmış olduğunu görürüz. Ayrıca zambaklar ve güller vb doğada hiç bu kadar iç içe yetişmez. Gerçekten de bunlar vazoları[nda] olmayan "vazo çiçekleri"dir. Keza, mekânsal derinlik yanılsamasına bağlı olan doğal ortamın gerçekliği, sadece ilk bakışta uyanan bir izlenimdir; yakından bakıldığında bu gerçeklik etkisi yok olur.

Manzara resimlerinin seyirci üzerindeki etkisi, bir mekânsal derinlik ve genişlik yanılsaması yaratma derecesine bağlıdır. Bu şekilde bizzat doğanın büyüklüğüne ve büyük gücüne –ya da, tersine, toprak mülkiyetinin gücüne– gönderme yapılmaktadır. Ruysch seyirciye mekânsal derinlik ve genişlik beklentisini hatırlatır ama sonra her ikisini de yadsır. Ruysch'un resminde yalnızca iki mekânsal düzlem var: Ön ve arka; birincisinde biraz derinlik var, ikincisinde neredeyse hiçbir derinlik yok – oysa burada normalde neredeyse sonsuz bir derinlik mümkündür.[41] Tamamlayıcı bir şekilde, Ruysch'un ışık üzerindeki tasarrufu bahçede yetiştirilen çiçeklerin doğallığını abartır; fakat bunu, yapay olarak oturtuldukları "doğa"ya rağmen yapar. Güller, zambaklar, bahçe süseni, kahkahaçiçeği, gündüzsefası ve haşhaş çiçeklerine nüanslarla verilen ışık çiçeklerdeki doğallığı artırır. Ne var ki yalnızca çiçekleri aydınlatıyor olması, iddia ettiği doğallığı sorunlu hale getirir. Renklerin kullanımı ise bu çiçekler dışında tüm doğayı donukmuş gibi gösterir: Hiçbir şeyin çiçekleri gölgelemesine izin verilmez.

İmge, paradoksal ikili karşıtlıkları özetleyen bir resim: Görsel olarak keskin fakat övücü; muhteşem ve grotesk; gerçek ve gerçek-dışı; "açık" fakat özellikle *çok dikkat gerektiren*. Bir meta olarak statüsü-

40. İster bitkilerin isterse de böceklerin ayrıntılarına aşırı eğilmesi sadece doğal örnekler üzerinden çalıştığını değil, aynı zamanda babasının koleksiyonlarından –babası bunların gravürlerini yaptırmış ve bunları 1700 yılından sonra *Thesaurus animalium* ve *Thesaurus anatomicus* olarak iki bölüm halinde yayımlamıştı– faydalandığı olasılığını da yansıtıyor. Bkz. Jongh, *Still-Life in the Age of Rembrandt*, s. 177. Sıradışının, nadidenin, iyi-yapılmışın vb biçimsel bir genel değerlendirilmesi için Joy Kenseth'in sergi kataloğuna bakınız, *The Age of the Marvelous* (Hanover, N. H.: Hood Museum of Art, Darmouth College, 1991).

41. Barryte, *In Medusa's Gaze*, s. 58. Yaratılan mekânsal bir uçurum efekti, belki de babasının meşhur doğal tarih *Wunderkammer*'i için çizdiği dioramalarınkine benziyor.

nü çok aşıyor. Çünkü seyirciden, çekiciliğine "doğal"ın çok üzerinde bir tepki göstermesini istiyor. Ruysch, görüneni esrarengiz biçimde görünmez ve mümkünü de imkânsız yapmak suretiyle, bir sanatçı olarak sahip çıktığı iktidarı sorun haline getirir. Brueghel'in eşit derecedeki şaşırtıcı kibri, işinin yapaylığını teknik olarak inkâr etmesiyle gerçekleşir. Oysa Ruysch, seyircilerinin, gördükleri şeyin *kendisinin* gördüğü ve yaptığı şey olduğunu unutmasına imkân vermez. Karşılaştırmak için şunu diyebiliriz: Brueghel'in görme tarzı resminin doğallığında kendisini yadsırken, Ruysch'un görme tarzı kendisinin ironik biçimde öne çıkardığı doğallığı doğallıktan alabildiğine çıkarır.

Ruysch, erken modernitenin ileri cephesindeki temel çatışmalardan birini tanımlar. Bir bilimadamı olan babasından öğrendiği yeni botanik bilimi sınıflandırmaya, kayıt tutmaya, kesinliğe ve açıkça göz-merkezli "nesnel" bilgiye başvurur. Ruysch'un tuhaf görünümlü natürmortları, yeni bilimler tarafından mümkün kılınan "nesnel" doğa yorumunu kabul eder ama bunu kendi duyarlılıklarının ya da öznel bilgisinin filtresinden geçirerek yapar. Aslında Ruysch, sanki sadece bilimin görülmesini ve dolayısıyla da bilinmesini mümkün kıldığı şeyleri değil, aynı zamanda bu süreçte bilimin gizlediklerini de anlamak ve bunları resmetmek için bilimin *gözlüğüyle* bakmaya çalışır. Ruysch'un manzara havası verilen bahçe natürmortları, yetiştikleri doğal ortamdan ebediyyen koparılmış olan bitkileri bir anlığına –umutsuzca– yeniden doğal dünyalarına bırakır. Ruysch un çalışmaları, spekülatif lale çılgınlığının çöküşünden –ve buna paralel olarak çiçek natürmortlarına olan ilginin azalmasından– birkaç on yıl sonraya denk geliyor. Onun çalışmaları, on yedinci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Hollandalıların ulusal bilincine iyice oturmuş olan bu tarihin geriye yönelik bir yorumudur. Öbür resimlerinde olduğu gibi bu resimde de lalelerden uzak durur.

Ruysch'un bu gördüğümüz natürmortunda bitki örtüsünün ve çiçeklerin arasına, orada yaşayan hayvanlar (fauna) da sokuluyor: minik bir kertenkele, bir salyangoz, bir yılan ve ağzından ateşler saçarak dikkatleri üzerine çeken bir kurbağa. Ateş soluyan kurbağa gizemli ve sihirli bir yaratık; hurafenin tamamen bilim-*dışı* bir tezahürü ve rasyonalite öncesinin ya da rasyonalite karşıtlığının dışavurumu. Görünüşe bakılırsa rasyonel güçlerin tam anlamıyla bastıramadıkları hayali bir güce işaret ediyor. Bu haliyle, erken modern dönemdeki bilimsel ilerlemelerin vaat ettiği kesinlik ve dengeye meydan okuyor. Resimdeki sürüngen ve yüzer-gezer hayvanların –bunlar

simgesel anlamda büyük bir müphemliği ve ahlaki çelişkiyi yansıtmaktadır– belirtkesel (emblematic) ya da simgesel potansiyellerinden çok daha başka bir gerçek var burada: Resimdeki bu minik yaratıklar, şiddet ve değişimin ipuçları olmaktan çok daha öte anlamlar taşıyarak, çiçeklerin akla getirdiği durağanlığa, resmî düzene, sükûnete ve huzura meydan okuyor.[42] Faunanın çizimindeki özen, gözleri bakmaya –tabiri caizse, asıl atraksiyondan, yani çiçeklerden başka bir yerlere bakmaya– zorluyor. Ama ne(re)ye? En azından, natürmortun hareketsizliğindeki ve daimilik iddiasındaki zamansızlığa keskin bir biçimde zamanı sokan bir anlatıya, küçük bir drama bakmaya.

F. TOPLUMSAL DİNAMİKLER, IŞIK VE ZAMAN

Resimdeki haliyle zamanın toplumsal boyutunu incelemek için bundan yaklaşık 200 yıl sonrasına giderek, Hollandalı sanatçı Vincent van Gogh'un ömrünün son yıllarında, 1888'de Fransa'nın Arles kentinde yaptığı ünlü günebakan resimlerine (Resim II.3, *Renkli Resim 4*) dikkatimizi yöneltebiliriz. Burada gördüğümüz resim, zamanı birbirini tamamlayan iki ilişki içinde temsil eder: Birincisi, van Gogh'un resmi çizmesi için gereken zaman ve emek bağlamında; ikincisi ise zamanın resmin konusuyla yani günebakanlarla ilişkisi çerçevesinde.

Brueghel'in çiçek natürmortunda, resmetme *işi*, ironik biçimde, bu işin görün*mez*liğiyle görünür. Yani, Brueghel'in tekniği, kılı kırk yaran bir çizimle, fırça darbelerini tamamen gizler. Sanatçının icraatını ancak dolaylı olarak görebiliriz. Seyircinin resmin "nasıl" çizilmiş olduğunu "görme"si imkânsız; dolayısıyla da geliştirilen ve sonuçta önümüzde duran tekniğin büyüsüne daha fazla kapılırız. Van Gogh'da ise bunun tam tersini görüyoruz. Burada resmetme işi, sadece görünür olmanın da ötesinde gün gibi ortada duruyor. Sanatçının kalın fırça darbelerini rahatlıkla görüyoruz; çekirdek başlarını çizerken olduğu gibi genellikle yoğun boya kullanılıyor. Bu bağlamda van Gogh'un resmi, süratle yapıldığını açıkça göstermesi açısından çok çarpıcı. Çiçeklerdeki birçok taç yaprak sadece tek bir fırça darbesiyle yapılmış. En ölgün taçyapraklar, birbirlerine paralel çizilmiş bir di-

42. Bu yaratıkların simgesel potansiyeline ilişkin daha geniş bir değerlendirme için bkz. Schneider, *Art of the Still Life*, s. 195-201.



Resim II.3: Vincent van Gogh (1853-1890), *Günebakanlar* (1888), tuval, 92.1x73 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 3863. Röprodükslyon izni. The National Gallery, Londra.

zi turuncu ve sarı çizgiden oluşuyor.

Sanki çok kolay ve çok çabuk yapılmış olma görüntüsü, sanat eserinin açıkça görünen değerini azaltırmış gibi, titiz bir sanat eserinin taşıdığı ustalığı öyle kolayca ele vermeyeceğini bildiren yorumları ne

çok duymuş ve bunun üzerinde ne çok kafa patiatmışızdır? Vaktin nakit olduğu bir kültürde, alınteri kendini göstermeli ya da en azından alınteri döküldüğü varsayılmalıdır. Çünkü emek üzerinde sağlanan denetim, iktidarın belki de en bariz tezahürlerinden biridir. "Hızlı" sanatın bu denli rahatsız edici oluşu, bizim enayi yerine konulduğumuzu düşünmemizden değil, sanatın fazlasıyla oyun gibi görünmesinden kaynaklanır. On altıncı yüzyılda, Kardinal Borromeo, Brueghel'in başını kaşıyacak vaktinin olmadığını *biliyordu*. Van Gogh |ise| günebakanlarını piyasa için ya da bir müşteri için değil kendisi için –kendi odasına dekor olsunlar diye– çiziyordu. Gerçi van Gogh Akdeniz güneşinin altında resim yaparken hiç kuşkusuz çok terliyordu ama bu teri kendi zevki için akıtıyordu. Bir başka ifadeyle, resim başkalarının çıkar ve taleplerine karşı direnir. Ve, sadece anlık da olsa, kendi kendisini tatmin ediyor. Ama tabii bu durum resmin daha sonraki tarihini ya da işlevini bağlamaz: van Gogh'un buradakine çok benzeyen bir başka günebakan resmi 1987 yılındaki bir müzayededе rekor bir fiyatla 38,9 milyon dolara satılmıştır. Resim, bir Japon sigorta şirketi tarafından yatırım amacıyla satın alınmıştır.[43]

Zamanın *Günebakanlar*'daki ikinci tezahürü ise günebakanların nasıl resmedildiği ve, dolayısıyla da, bunların neyi –açmış çiçekleri değil, yiyecek olarak günebakanları– temsil ettikleriyle ilgilidir. Bu bağlamda yiyecek olarak günebakanlar hayatın kendisine işaret ediyor: tıpkı yiyecek ve hayatın bir arada düşünüldüklerinde ışığa –yani yiyeceğin, hayatın ve tabii ki resmin olmazsa olmazı olan ışığa– işaret etmeleri gibi. (Van Gogh'un günebakanlar serisi, benim bildiğim, kompozisyondaki ışık açısından en parlak resimler arasındadır.) On altıncı yüzyılda Kuzey Amerika'dan Avrupa'ya getirilen ve bu dönemin Hollandalı ressamlarınca resmedilen günebakan, van Gogh'un yaşadığı dönemde artık egzotik bir bitki değildi. Hatta çok yaygın bir bitkiydi. Yerli olmaması hasebiyle günebakanın bir zamanlar satmış olabileceği caka çoktan tarih olmuştu. Dolayısıyla artık bir çiçekten ziyade sıradan bir yiyecek bitkisiydi – alışılagelmiş bir fayda beklenen, dolayısıyla da ilk natürmortlardaki yenmeyen ve az bulunan çiçeklerin tersine sadece yiyecek gözüyle bakılan bitki.

On yedinci yüzyıl resmindeki, daima olmasa bile genellikle açma zamanlarının en parlak döneminde resmedilen çiçeklerin tersine, van Gogh'un günebakanları artık iyice solmuş ve taçyapraklarını dökmeye başlamıştır. Yani çiçek başlarının çekirdeğe dönüştüğü –gözlerden

43. Yukarıda Giriş bölümünün 18. dipnotuna bakınız.

çok mideye hitap eden bir şeye, ya doğrudan doğruya yenilen ya da daha sonra mideye indirilecek hayvanları beslemek için kullanılan bir şeye dönüştüğü– bir dönemde resmediliyorlar. Zaten öyle görünüyor ki, van Gogh en fazla çekirdek başları üzerinde –çiçekler üzerinde değil– uğraşmış. Bu resimdeki on beş günebakan içinde galiba sadece en sağdaki küçük çiçek tam açmış. Bir başka ifadeyle, van Gogh bu bitkileri, tam da artık çiçekçi dükkânlarında satılamaz hale geldikleri anda yani normal şartlarda karışık doğal gübre yığınına sepetlenecekleri anda resmediyor.

On yedinci yüzyıl Hollanda natürmortundaki çiçekler narindir: zaten yarattıkları huşunun bir kısmı inceliklerinden kaynaklanır. Van Gogh'un günebakanları ise canlılık lehine narinlikten kaçınır. Çekirdek başlarına dönüşmelerindeki hakiki enerji bunların kabarık şekillerinde –evet van Gogh burada abartma yapmıştır– ortaya çıkar. Bunların rengi parçalı, karanlık ve bariz kesiftir. Boya yoğun bir biçimde kullanılarak, yontusal, üç boyutlu ve hatta dokunsal bir mekân boyutu yaratılmıştır. Başka bir deyişle, çekirdek başları *tam anlamıyla* kabarmaya başlamıştır ve sanki resmin iki boyutluluğu bunların enerjisini taşımaya yetmemektedir.

Günebakanların büyüsü, gün ışığını sanki bunu yeniden üreteceklermiş gibi almalarında yatmaktadır. Günebakanın şekli, disk şeklindeki güneş ve ışıklarıyla birlikte yoğun renklerini de yansıtmaktadır. Van Gogh'un *Günebakanlar*'ında, sanki her şey hayatın tezahürü olan gün ışığı*dır*. Zaten van Gogh bu resimleri "lambalar ya da şamdanlar" olarak adlandırıyordu.[44] On yedinci yüzyıl çiçek ressamları için "hayat", çiçeklenmenin en görkemli halinde tezahür ediyordu. Van Gogh için ise, güneşin yükselmesinde ve gün ışığının getirdiği büyümede, hep yeniden gelecek olan bahar umudunda tezahür ediyordu. Bu umut, resminin her bir köşesine sinmiştir. On yedinci yüzyılın çiçek resimlerinde, Ruysch'da olduğu gibi, çiçeklerin üzerinde yoğunlaşan ışıktan başka bir ışık yoktur. Halbuki van Gogh'da ışık resmin her köşesindedir ve hatta, önceki resimlere nazaran, neredeyse resmin en hâkim unsurudur.

Brueghel ve Ruysch'daki, muhteşem olduklarını kimsenin inkâr edemeyeceği çiçeklenmiş bitkilerin canlı varlıklardan hem fazlası vardır hem de eksiği. Gerçeküstü, narin birer tuhaf nesne olarak boy gösterirler. Van Gogh'un solgun ama parıldayan günebakanları ise parlaklık lehine huşudan uzak durur: Yalın ve derin, alabildiğine sıra-

44. Sterling, *Still Life Painting*, s. 114.

dan hayat ve ölüm döngüsü. Işık, Brueghel ve Ruysch'un resimlerinde ne kadar sadece teknik bir araçsa, van Gogh'un çalışmasında resmin o kadar esası, günebakanları bile gölgede bırakan esasıdır. Öte yandan ışık, her üç ressamın çalışmalarında da sadece bir teknik meselesi olmayıp, tarihi tasavvur etme konusunda derin bir bilgi sunar.

III

NESNE OLARAK ÖLÜM

Avrupalı ressam ve heykeltıraşlar, ortaçağın sonlarından itibaren birkaç yüzyıl boyunca, bedenin ölümü ile ruhun ölümsüzlüğünü yan yana getirmeyi hedefleyen sayısız imge ve mezar modeli yaptı. Sanatçılar genellikle bedenin iskelete dönüşmesi *süreci* üzerinde yoğunlaşıyor ve bedenin çürümesini yaratıcı ve büyük bir dikkatle işliyorlardı. Ölüm[1] hem korkunç hem de iğrenç kılınıyordu – beden, tam anlamıyla, çürük gözeneklerinde kaynaşan ya da bu gözeneklerden içeriye sızan kurtlarla haşaratın yemi olmuştu.

1. Edebi ve görsel bir konu başlığı olarak ölümün tarihi için bkz. Alberto Veca'nın sergi kataloğu *vanitas: Il simbolismo des tempo* (Bergamo: Gallerla Lorenzelli, 1981). Kısaltılmış İngilizce metnin de yer aldığı (s. 163-221) kitapta birçok İtalyanca kaynak bulunabilir. Ayrıca bkz. Norbert Schneider, *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, çev. Hugh Beyer (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990), s. 76-87.

On yedinci yüzyıla gelindiğinde ölüme duyulan ilgi azalmış değildi ama artık ölümün bazı rakipleri vardı. Avrupa hümanizminin gelişiminde açıkça görülen modern sekülerleşme daha çok bu dünya ve şimdi üzerinde yoğunlaşıyor, ölümden sonrasını ihmal ediyordu. Hayatın kısa olduğu, her yerde bariz bir şekilde görülse de, bir avuntu geliştirilmişti: Yaşamanın, en azından varlıklı insanlar için, güçlü ve artan hazları vardı. Görsel bir konu-başlığı olarak ölüm (natürmort [durmuş hayat]) bir anda kısaltıldı, soyutlandı ve rasyonelleştirildi ve de çürüyen cesetler birdenbire resimlerden çıkarıldı. İroniye bakın ki, yalnızca birkaç on yıl içinde ölüm konusu tam da ölümü yeniden sunma/temsil etme anında ölümün gerçekliğini yadsımanın mazeretini sunmaya başladı.

A. VANİTAS

Bu bölümde "vanitas" olarak bilinen özel bir natürmort türünü ele alacağız. Adını Kutsal Kitap'ın Vaiz bölümünden alan (1:2, "Boşların boşu, Vaiz diyor, boşların boşu, her şey boş")* ve metinsel anıştırmaları, Leiden Üniversitesindeki –bu imgelerin yapıldığı yerlerin başında Hollanda geliyordu– Kalvinist bilginlerin çalışmalarına dayanan belirtke ve nişanelere dönüştüren bir türdür vanitas. Natürmortlarda resmedilen nesnelerle hedeflenen şey, seyirciyi hayatın kısalığı ve kırılganlığı üzerinde tefekküre yöneltmekti: kafatasları, zamanı ölçen aletler (masa, duvar, cep ve kum saatleri), halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına var olan sabun köpükleri, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler. Nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar, altın sikkeler, cüzdanlar, senetler vb lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu, beyhudeliğini ihsas ediyordu. *Vita voluptuaria* denen, hayatın tat ve hazlarına gönderme yapan bir grup nişanenin arasında resmedilen müzik aletleriyle müzik kitapları, ruhun kurtuluşu için harcanması gereken değerli zamanları boşa harcattıran etkinliklere örnek olarak resmediliyordu.[2] Hakeza, kitaplar ve bi-

* Çeviri, Kitabı Mukaddes Şirketi yayınından alındı. (y.h.n.)

2. Konuyla ilgili kutsal metinler ve vanitasla hakkındaki öbür sekiller literatür ve amblemler için bkz. Ingvar Bergström. *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, çev. Christina Hedström ve Gerald Taylor (Londra: Faber and Faber, 1956), s. 155-156. Vanitas temasına genel bir giriş için bkz. s. 154-190; benim burada verdiğim bilgiler de genelde buradan alındı. Bu türün geleneksel yorumları bağlamında İngilizcedeki en iyi kaynak

limsel aletler *vita contemplativa*'ya; silahlar ve iktidar nişanları ise *vita pratica*'ya gönderme yapıyordu. Ve nihayet fani şeylerin mahkûmiyetinin karşısında farazi bir panzehir olarak ise ruhun ebediliğinin göstergeleri yer alıyordu vanitaslarda: olmuş bir buğday filizi ya da başağı. Bunlar, her ne kadar ölü olsalar da, ekilmelerinden –ekim gömülmeyi ima ediyordu– sonra yeşerecek olan yeni hayatın çekirdeğini taşıyan şeylerdi. (Bu kategorilerin hepsine gönderme yapan vanitas resimler pek azdır.) İşi şansa bırakmamak için de genellikle vecizeler ekleniyordu: *vanitas; vanitas, vanitatis; vanitas vanitatis et omnia vanitas; homo bulla* [İnsan bir köpükten ibarettir]; *mors omnia vincit* [Ölüm her şeye galebe çalar]. *memento mori* [Öleceğinizi hatırlayın] vesaire.

Bu ayinin ışığında şurası çok açık ki, on yedinci yüzyıla gelindiğinde ölümün edebi ve görsel metinselliği son derece iyi kurulmuş hatta tanzim edilmişti. Artık kendi düzenini kurmuş, rutinleşmiş ve, tek kelimeyle, kestirilebilir olmuştu bu metinsellik; halbuki ölümün daha önceki mecazları için aynı şey söylenemezdi. Çünkü, her ne kadar belli teamülleri izlese de, korkutma ve iğrendirmenin yeni yolları için her daim bir boşluk vardı. Bu konuyu [ölümü] işleyen daha önceki resimlerde düzen daha bir belirsizdi; çünkü bedenin çürümesinin ya da kurda kuşa yem olmasının bin bir türlü yolu vardı. Cesedin üzerinde her biri kendi işiyle uğraşan sayısız *şey* vardı.

Halbuki vanitas natürmortla birlikte her türlü *hareket* durur, ve geriye yönelik bir jestle, hem hayat hem de ölüm veri işlemenin konusu olur. Fakat bu süreçte amaç araca kurban gider ve veriler kısa bir süre içerisinde hayal gücünün asıl konusu haline gelir. Vanitas natürmort, ayrıcalığı *enformasyon*a veriyor. "Resmî olarak" temsil edilen her bir nesne, hiç kuşkusuz, kendisinden başka bir şeyi kastediyordu. Burada her biri tamamen didaktik ve öteki dünyaya yönelik olmak üzere bir dizi sofistike, olağan dışı metinsel benzetme yapılıyordu. Fakat bütün bu metinsellik yine de imgenin kendisinin dışındaydı: sözünü ettiğimiz vecizelerle zaman zaman resmedilen hukuk dokümanları ya da ağır kitapların belirli sayfalarının temsilleri hariç tutulacak olursa, görünmeyen bir şeydi bu metinsellik. Seyirciden istenen şey, gözle görünen şeylerin –genellikle lüks, ihtişamlı eşyala-

Bergström'dür. Önemli bir revizyonist bakış için bkz. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), özellikle s. 90-91, 103-109, 114-115. Bu resimlerdeki müzikal konular için bkz. Richard Leppert, *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, 2 cilt (Münih ve Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1977), C. 1, s. 75-84.

rın– "arkasını görmesi" ya da bunların "içini görmesi" ve Kalvinist entelektüellerin buradan yola çıkarak kurdukları karmaşık ahlaki eleştiriye ulaşmasıydı. Birazdan göreceğimiz gibi bu hiç de kolay değildi. Şurası kesin ki, bu ahlaki talep genellikle karşılanmıyordu[3] – ama öykünün tamamı bundan ibaret değil.

Philippe de Champaigne'nin küçük vanitas resmi (Resim III.1, *Renkli Resim 5*) sadece en yalın esaslara yer veriyor. Resmin mekânsal ortamı dar ve sınırlı. Resmedilen üç nesne neredeyse birbirlerine değiyor. Öyle ki, gözlerinizi neredeyse hiç sağa sola oynatmadan sahnenin tamamını görebiliyorsunuz. Bakış açısı dümdüz: Her ne kadar laleye ve kum saatine bakarken açı matlaşsa da bizler doğrudan doğruya ölümün "yüzü"yle karşılaşıyoruz. Doğrudan doğruya kafatasındaki göz çukurlarına bakıyor ve ölümün körlüğüyle yüzleşiyoruz. Üç nişanenin mecburen yerleştirileceği bir yer olarak musalla taşı, her ne kadar küçük de olsa, bir mezar kapağını hatırlatıyor.

Ama bütün bunlar bir yana, tipik temsilleri bağırsak yiyen besili kurt ve kemirgenler olan ortaçağ 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, aşina ve sıcak; halbuki çürüyen cesetler için aynı şey söylenebilir miydi? En muteber lale olan alacalı lalenin enfes görünüşü gözlerimize bayram ettiriyor; en azından dikkatimizi çekebilecek başka hoş nesneler 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 söylemi türünün müphemliğiyle dolu aynı zamanda. Lalenin renginin gözlere yaşattığı haz, kafatasının çektiği dikkati kendi üzerinde 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.

3. Vanitas resimdeki görünen ile görünmeyen, imge ile görünmeyen metin arasındaki gerilimin mükemmel bir değerlendirmesi için bkz. Naroman Bryson, "In Medusa's Gaze", sergi kataloğu içinde, Bernard Barryte, *In Medusa's Gaze: Still Life Paintings from Upstate New York Museums* (Rochester, N. Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1991), s. 9-14



Resim III.1: Philippe de Champaigne (1602-1674), *Vanitas*, panel. 28.6x37.5 cm. Le Mans, Musee de Tessé, inv. no. 10572. Fotoğraf © Musees du Mans.

B. ÖLÜM VE ENFORMASYON

İspanyol ressam Antonio de Pereda'nın küçük ve basit vanitas resmi (Resim III.2), görsel alanı üç kafatasının ürkütücü yakın çekim görüntüsüyle sınırlandırıyor. Biri ön-planın ortasındaki esas kafatası olmak üzere kafataslarının ikisi neredeyse grotesk figürler.[1] Gerçekten de eğer profilden gördüğümüz soldaki kafatası olmasaydı ortadakinin kafatası olup olmadığım kolayca çıkaramayabilirdik. Fakat teşhis edildiği andan itibaren özellikle ortadaki kafatası bu haliyle kendi çift anlamını, sadece ölümü hatırlatan bir şey olarak değil, aynı zamanda incecik deri tabakamızın altındaki çirkinliğin –bu konu, on yedinci yüzyıl öncesinde Hıristiyan Avrupa'da birkaç neslin kafasını sürekli meşgul etmiştir– bir ifadesi olarak taşıdığı anlamı ikiye katlıyor. Pereda üst kafatası boşluğunu, bir zamanlar beyne beşiklik eden ka-

1. Pereda hakkında bkz. sergi kataloğu. William B. Jordan. *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650* (Fort Worth, Tex.: Kimball Art Museum, 1985), s. 206-219.



Resim III.2: Antonio de Pereda (1611-1678), *Vanitas* (1640s), tuval, 31x37 cm. Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes

ra deliği gösteriyor bizlere. Kafatasları kilitli bir masanın üzerinde duruyor; ve resmin en ön tarafına ve neredeyse tam ortasına yerleştirilen anahtar ise o hayati bilgiye gönderme yapıyor simgesel olarak: Ebedi hayatın anahtarı ölümü hatırlamaktır. Altın-gümüş bir saat ise doğal ölümlülük olgusunun mekanik teyidini sunuyor.

Kafataslarının kime ait oldukları artık anlaşılmıyor. Çiftçilere mi yoksa asilzadelere mi ait oldukları konusunda hiçbir bilgimiz yok. Ölümün hayatın oyuncularını "eşitlemesi" o eski Hıristiyan temasını dile getiriyor: Tanrının gözünde hepimiz biriz. Bir başka ifadeyle, zayıf ve güçlü, yoksul ve zengin kategorileri ölümle birlikte battal oluyor (ortaçağ katedral ve manastırlarında heykelcilik programlarında kullanılan, Hüküm Gününe ilişkin yaygın bir temaydı bu). Bununla birlikte kafataslarının *çoğaltılması* seküler modernitenin yaklaştığına alamettir; dolayısıyla buradaki kompozisyon, vanitas konusunu güdüleyen geleneksel ve teolojik Hıristiyan içgörüsünü aşıyor. Aynı resimde üç kafatası çizmek tıbbi ölüm *enformasyon*una dair küçük



Resim III.3: Abraham van der Schoor (1643'ten sonra aktif), *Vanitas* (y. 1660-1670), tuval, 63.5x73 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. SK-A-1432.

bir arşiv ya da kütüphane yaratmaktır. Pereda'nın, dönemin insan anatomisine dair bilimsel metinlerinde yaygın olan bir pratiği izleyerek, kafataslarını üç farklı açıdan göstermesi de bu enformasyonel etkiyi güçlendiriyor. Bu şekilde Pereda seyirciye, ortodoks dinsel talimatı kesinlikle aşan görsel veriler sunmaktadır. Seyircinin dikkatini yeni ve tamamen seküler bilgiye çekmektedir; buradaki bilgi *bu* dünyanın sırlarını çözmeyi vaat eden bir bilgidir. Ne var ki, anatomik enformasyonun önemi, üç kafatasının oldukça korkunç "görüntü"sünün dolayımından geçer. Ortadaki kafatası özellikle dikkat çekiyor. Bunun başlıca nedeni belirgin biçimde çirkin ve hatta iğrenç oluşudur; Champaigne'nin renkli lalesine bakmaktan alınan haz, Pereda'nın resminde marazi derecede büyülenmiş bir bakışa dönüşüyor.

Halbuki Hollandalı ressam Abraham van der Schoor'un bir vanitas natürmortu (Resim III. 3) hiç de iğrenme yaratmıyor. Sanatçı, boşluğu, beyhudeliği ölümlülüğe bağlayan çeşitli standart görsel-me-



Resim III.4: Büyük Jan van Oost (1601-1671), *Tefekkür Eden Filozof* (Vanitas), panel, 112x146 cm. Bruges, Comissies van Openbare Onderstand Museum, Burgelijke Godshuizen. Fotoğraf : Irpa-Kik-Brussels.

taforik anıştırmalara yer veriyor: çatlak sütun: kum saati, yana yana bitmiş mum; suya konmamış, dolayısıyla da yakında solacak olan güller (şehvani aşkın nişaneleri); kitaplar, dokümanlar ve mühürler (bunlar ise beyhude servet ve öğrenimin nişaneleri). Ama resmin asıl dikkat çeken görsel öğeleri insan kemiklerinden oluşan küçük bir küme (en az altı kafatası, bir çene kemiği ve anlaşıldığı kadarıyla –soldan sağa– bir kol kemiği, bir kalça kemiği ve bir de incik kemiği). Tüm bu iskelet kalıntılarının –Pereda'nın resmindekilerin tersine– ağartıldıkları ya da temizlendikleri anlaşılıyor. Bu da olası bir tiksinti ya da korkuyu hafifletip, bunun yerine meraka yakın duygular uyandırır.

Van der Schoor kafataslarını her ne kadar grotesk açılardan vermemeye çalışmışsa da –Pereda'dakine benzeyen tek kafatası arka planda ve gölgede bırakılmış– kafatasları masanın üstüne neredeyse gelişigüzel bırakıldıkları izlenimi veriyor. Van der Schoor'un kafatas-

larını yeniden sunma tarzı yalnızca anatomik enformasyona değil, aynı zamanda bizzat sanata gönderme yapıyor. Kafataslarının sayısı, mekânsal hacmi, yüzeylerindeki ışık oyunları, oyuklarındaki derin gölgeler, katıksız teknik çizim, renklerin incelikli kullanımı ve karmaşık biçimsel kompozisyon; evet tüm bunlar bir araya geldiğinde ressamın zanaatini ve bakmanın hazlarını hatırlatıyor bizlere (ve bizleri *memento mori* buyruğundan uzaklaştırıyor). Bu yolla defalarca sergilenen "çalışan insan" göstergeleri, resmin farazi konusu olan "ölmüş insanlar" temasını geri plana itiyor. Evet resim gerçekte ölümlülüğü hatta belki de maraziliği tasvir ediyor; fakat, alt metninde, canlılığı ve sanat üretmenin hazlarını savunuyor.

Büyük Jan van Oost'un resmindeki sahne (Resim III.4) her biri bir şeyleri simgeleyen çok sayıda nesnenin bulunduğu bir çalışma masasını gösteriyor: Bir kılıç (*vita pratica*); bir keman, şarap testisi, bardak ve bir çift zar (*vita voluptuaria*); kitaplar ve elyazmaları (*vita contemplativa*). Parşömenin üzerinde şu ibare var: *finis coronat opus* (ölüm, eserleri taçlandırır). Arka planda burçları gösteren bir küre var ve Yengecin, nöbeti Aslana devrettiği noktayı, yani yıl sonunu gösteriyor. Ön planın solundaki sandalyede bir elma var. İnsanı cennetten eden lanet meyve. Her ne kadar yanında Aşai Rabbani ayininin işaretlerinden biri olan ve dolayısıyla da ölümden sonraki hayatı vaat eden bir parça ekmek olsa da buradaki elma günahın ve ölümün dünyaya gelişine işaret ediyor. Küçük bir el yazmasında A'dan Z'ye kadar alfabenin harfleri görünüyor; belli ki Alfa ve Omegayı, yani her şeyin başlangıcı ve sonu olarak İsa'yı gösteriyorlar.[5] Faust'a benzer yaşlı bir adam masasının başında bir kafatası üzerinde tefekküre dalmış.

Bir önceki resmin kompozisyonel birliğinin tersine bu resimde çatallaşma var. Sağda seyircinin dikkati sempatik biçimde çizilmiş adama çekiliyor. Bu tarafta öyle bir kompozisyon var ki bizler adamın yaşlanmış yüzü, müteessir gözleri ve buruş buruş olmuş elleri üzerinde odaklanıyoruz. Öte yandan sol tarafta ise en az adamın görüntüsü kadar etkileyici ve dikkat çekici olan masanın üzerinde bir yığın nesne var. Fakat bunlar öyle resmedilmiş ki gözlerimiz hiçbirinin üzerinde odaklanamıyor. Kompozisyon şahane. Her bir nesne ayrıntılı biçimde resmedilmesine rağmen çorba halinde olmalarından şaşkına dönüyoruz. Gözlerimiz hiç durmadan bu "incik boncuklar"ın birinden öbürüne kayıyor. Gözlerimizi dinlendirebileceğimiz tek sakin liman

5. Albert Pomme de Mirimonde, "Les sujets de musique chez les Caravagistes Flamands", *Jaarboek. Koninklijk Museum for Schone Kunsten* [Antwerp] (1965), s. 165-167.



Resim III.5: Jacob Jordaens (1593-1678) ve Peter Boel (1622-1674), *Vanitas*, tuval, 141x199 cm. Brüksel, Musés Royaux des Beaux-Arts, cat. no. 237. Fotoğraf © Irpa-Klk-Brussels.

yaşlı adamın yüzü. Gelgelelim, adama bakarken gözlerimizi yeniden karşıdaki eşyalara çevirmekten alamıyoruz kendimizi. Dolayısıyla, resimdeki gerilim –seyirciyi etkileyen de budur– ahlaki bir seçimi fiziksel bir seçime dönüştürüyor: Resmi *hissed*ebiliyoruz. Gözlerimiz, görebildiklerinin aynı zamanda oradan oraya kaydığını hissedebiliyor.

Bu son iki resimde bulunan masaların üzerindeki yığınlar aynı aşırılığı paylaşıyor görünse de, her biri tamamen farklı bir etki yaratmaktadır. Dahası, van der Schoor'un birden çok kafatası kullanması ilk bakışta bunun daha hakiki bir vanitas resmi olduğunu düşündürebilir ama ben gerçeğin tam tersi olduğunu düşünüyorum. Tek bir kafatasının, o da sadece yandan ve arkadan "zararsız" bir açıdan gösterildiği van Oost'un resmi öbür resme göre çok daha iyi vurguluyor dünyevi koşuşturmaların anlamsızlığını. Öbür resimde, kum saati gibi artık neredeyse bıkkınlık veren –dogma olmasa bile klişe haline gelmiş– nişaneler kullanılıyor çünkü.

Resim III.5'te asıl konusu ses dolgunluğu olan bir Flaman vanitası görülüyor. Resim, sessizliği içinde sesi, tamamen olmasa da özellikle müzikal sesi vurguluyor. Ses dolgunluğunu hayatın bir göstergesi olarak vurgularken, aynı zamanda sesin yok oluşunu da ölümün göstergesi olarak alıyor. Bir bu kadar önemlisi ise, müzik ile aşk, hatta cinsellik –fakat en bayağı biçimiyle– arasında eskiden beri kurulan bağı çeşitli şekillerde vurguluyor. Resimde, müziğin şehvani hazlarla bağlantısı, o zamanlar tamamen dansla özdeşleştirilen bir enstrüman olan küçük bir keman ve bunun yayıyla gösteriliyor; dans, zamanın Kalvinist vaizlerince şehvani uygunsuzlukların davetçisi olarak lanetlenmişti. Ayrıca bir de gayda var resimde. Gayda da özellikle toplumun alt sınıfları arasında popüler olan ve bir atasözüne konu edilen bir başka dans enstrümanıydı: *Met een goed gevulde buik wil het zingen beter lukken* (İnsan tok karnına daha iyi öttürür). En iyi, tulumu doluyken "öter" alet. Erkeklerin cinsel performansı için kullanılan maddi bir metafor bu. Çünkü gaydanın öten borusu ile hava tulumu bir araya geldiğinde erkeklerin cinsel organlarına benziyor. Keza karşısındaki lavta da o zamanlar şehvani aşkı gösteriyordu. Gerçekten de fahişeler bazen meyhanelere kim olduklarının göstergesi olarak ellerinde lavtalarla girerlerdi.[6] Resmedilen yüksek-kast enstrümanlarından biri de arp. Arpın üzerine ise belagatin başlıca nişanelerinden biri olan bir papağan konmuş.

Resimde faniliğe işaret eden bir sürü bildik gösterge de var. Bunlardan biri zaten solmaya başlamış olan çiçekler (Eyub 14:1-2. "İnsan ki, kadından doğmuştur, günleri kısadır ve sıkıntıya doyar. Çiçek gibi çıkar ve solar; ve gölge gibi kaçar ve durmaz").* Elinde tırpanıyla Ölüm figürü resme sağdan dalıyor ve hayatın işareti olarak kompozisyonun tam ortasına ve nesnelerin oluşturduğu piramidin tepesine yerleştirilmiş olan lambanın ışığını üfleyerek söndürüyor. Lambanın hemen altında ise resmin olmazsa olmazı olarak bir kafatası duruyor. Sağ altta, ilk günahla özdeşleştirilen elmalarla Hakiki Üzüm

6. Atasözündeki *zingen*'in cinsel anlamı başka bir Hollanda atasözündeki kullanımıyla aydınlanıyor: "*Voor het zingen de kerk uit*" ("Öttürmeden kiliseyi terk et"); burada erkeğin dışarıya boşalması kastediliyordu. Lavta ve fahişelik için bkz. Albert Pomme de Mirimonde, "Musique et symbolisme chez Jan-Davidszoon de Heem, Cornelis-Janszoon et Jan II Janzoon de Heem", *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1970), s. 287; ve Leppert, *Theme of Music in Flemish Paintings*, C. 1, s. 185.

* Bu pasaj Kitabı Mukaddes Şirketi'nin çevirisinden alındı. (y.h.n.)

Asması olarak İsa'ya göndermeyle yeniden dirilişi simgeleyen üzüm salkımları yan yana konmuş.[7] Yani vanitas resimde "olması gereken" her şey burada fazlasıyla var.

Vanitasın olmazsa olmazı olan kafatası, dikdörtgenin tam ortasında kompozisyonun başrolünü kapmış. Fakat arka planda, küçük ve öbür şeylerin arasında kaynayıp gitmiş vaziyette duruyor. Açık ki, göreli belirsizliğiyle bir anlamda şu gerçeğin vurgulanmasına yardım ediyor: Anlamsal belirsizlik tam da vanitas natürmortta olması istenen bir şeydir; çünkü insanların imge üzerinde derin düşüncelere dalması bu anlam belirsizliğiyle sağlanabilir. Bu gerçek bir yana, resimde bir sorun var; ki kafatasının arada bir yere sıkıştırılması bu sorunun bir parçası. Resim, her biri hiç de tesadüf sayılamayacak şekilde şehvani-cismani etkinliklerin simgesi olan bir sürü güzel nesne üzerinden, bakanlara derin düşünme hazzından ziyade *bakma* hazzı –hem de çok fazla– sunuyor.[8]

Resmin bariz çelişkili karakterini anlayabilmek için işlevini hesaba katmak zorunlu. Vanitas natürmortlar genellikle belli birisinin siparişi üzerine değil, anonim piyasa için yapılan resimlerdi. Ressamın geçim kaynağı olan vanitas resimler arasında bir rekabet vardı. Çünkü her resim büyük bir piyasaya kendisini beğendirmek zorundaydı. Aslına bakılırsa aynı durum, esas olarak sipariş üzerine çalışan ressamlar –muhtemelen bu resmin ressamları da bu sınıftandı– için bile geçerliydi. Dolayısıyla evinin duvarına asacak bir resim arayan müşteri herhalde, örneğin, ölümün ve fiziksel çürümenin katı bir temsilini sunarak görsel hazzı ve dekoratif potansiyeli bastıran bir resmi değil de böyle bir resmi tercih eder.

Bu dünyaya ait olan şeyler kuşkudan ziyade fetişizme yakın bir hayranlıkla işleniyor bu resimde. Ressamlar nesnelerin her birini saplantı derecesinde bir özenle işlemiş (Peter Boel nesneleri, Jacob Jordaens ise figürleri çizmiş). Nesneler gerçek hayatta asla karşımıza çıkamayacakları şekillerde sergileniyor. Her biri "doğal" yerinden alınarak dramatik bir bolluğu kaydeden bir yığının içinde toplanıyor – ideal düzeyde bu ifrat ne kadar eleştirel bir tarzda okunabilse de. Bir şey daha var: Vanitas resimler çok pahalı olabiliyordu; gerçekten

7. Albert Pomme de Mirimonde, "Les natures mortes a instruments de musique de Peter Boel". *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1964), s. 111-117.
8. Bu imgelerin bir işlevi olarak ahlaki bir seçim yapma meselesi için bkz. Anne Walter Lowenthal, "Response to Peter Hecht". *Simiolus* 16 (1986), s. 188-190; ve aynı yazardan, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism* (Doornspijk: Davaco, 1986), s. 57-60; ve Bryson, "In Medusa's Gaze", s. 10-12.

de, tıpkı öbür resimlerde olduğu gibi, bunlar da bazen *bu* dünyaya yapılan mali yatırım ve ilerisi için bir güvence olarak satın alınıyorlardı. Bir başka deyişle, bu tür resimleri satın almak, aslında ele aldıkları konu ve hedefledikleri farazi işlevle tamamen çelişir: "İnsan dünyayı ya reddeder ya da reddetmez. Ve kişinin evini çerçeveli resimlerle süslemesi, dünyayı reddetmek şöyle dursun, buna niyetinin bile olmadığını gösterir."[9] Hollandalı sahip-seyirciler hiç kuşkusuz bu paradoksun farkındaydı; bu paradokstaki ince ironi, insanoğlunun ahlaki meydan okuma karşısındaki yetersizliğinin teyidiydi. Durum böyle olunca, bakma hazzı aynı anda insanın kendi kendisini cezalandırmasının kaynağı haline gelir. Ama eğer bakmaktan haz duymak özcezalandırıcı bir özmahkûmiyet demekse, o zaman bu deneyimin gerçek bir ahlaki işlevi var mıdır? İşin özeti şu: Dünyadan feragat ediyorsunuz ama tüm nimetlerinden de yararlanıyorsunuz. O halde maddi haz, (gerçek) manevi cefanın kaynağı mıdır? Ben bu soruyu cevaplayabilecek durumda değilim ve on yedinci yüzyılda Kuzey Avrupa'da yaşayan insanların da bu soruya herhangi bir cevaplarının olmadığını sanıyorum. Vanitas türünün hem amacı hem de ehil bir seyirci sınıfı nezdindeki başarısının bir kısmı azımsanamayacak ölçüde bu sorudan kaynaklanıyordu.

Esasında vanitas resimleri kuşatan olağanüstü yaratıcı alegorik didaktikler, tikel nesneleri iyi ya da kötü olarak tanımlar, hatta bazen zorlama biçimde yapar bunu. Belli bir nesnenin farazi bir karşılığı ve ahlaki bir anlamı oluyordu ve bu şekilde her şey için uygulanan özdeşleştirmeler hem somut (örneğin, kafatası = ölüm) hem de çok belirsiz (yusufçuk = yeniden diriliş) şeyleri de içine alıyordu. Bu işlem ne kadar derinleşirse derinleşsin nihayetinde her yol alabildiğine basit –belki de basitlemeci– bir ikilikler dizisine çıkıyordu: İyi ve kötü, ölümlü hayat ve ebedi hayat. Alegorik inceliklere hasredilmesi gereken bütün o öğrenim ve hayal gücü talimleri son kertede, çok önceleri kararlaştırılmış ve buyrulmuş teamüller göz önüne alındığında, bilgiçlikten başka bir şey değildi ve öngörülmeye elverişliydi. Somut ile soyut, maddi ile manevi arasındaki mesafeyi kapatmak için yapılması gereken bütün o zihin jimnastikleri bile bu gerçeği fazla gizleyemiyordu. Bu, vanitas resimleri uyanık bir kötü niyetlilikle "itham" etmek anlamına gelmiyor; mesele çok daha ilginç ve karmaşık. İmge, temayı sadece resimlemekten ziyade, Bryson'ın yerinde ifadesiyle

9. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), s. 115-121. Alıntı s. 116'dan.

"Yalan dünyayı *canlandırması*"[10] ölçüsünde, alegorik ilişkilerin saptanmasını aşan bir meydan okuma sunar. Sonuçta şunu kabul etmek durumunda kalıyoruz: Vanitas resmin söyleminin etkili olabilmesi, böyle bir resmin maddi olarak görülebilen ayartmasına aktarılan çözümsüz bir gerilime bağlıdır: Vanitas hem mahkûm ettiği şeyin *temsilini yapar/yeniden sunar* hem de mahkûm ettiği şeyin *ta kendisidir*.

D. YALAN DÜNYA VE MODERNİTE

Georgia O'Keeffe'nin Amerika'nın güneybatısında çizdiği çöl natürmortu *Çene Kemiği ve Mantar*'ın (Resim III.6)[11] Hollanda kaynaklı resimlerle iki temel bağlantısı var: Ağartılan ve resmin en belirgin nesnesi yapılan eşek çenesi bir ölümü gösterir ve –biçimsel ilkeler açısından– bir bütün olarak kompozisyon ise, her ne kadar O'Keeffe'ninki hem derinlik hem de genişlik açısından çok daha sıkıştırılmış olsa da, Philippe de Champaigne'nin resmine (Resim III.1) benzer şekilde çok statik ve görsel anlamda özbilinçli biçimde düzenlenmiştir. Benzerlikler burada bitiyor. Bunun ötesinde her şey farklı. Farklılıkların en göze batanı şurada: Fiilsiz isimler –çene kemiği, ölüm, mantar, sıcaklık– haricinde imgeyi metne "çevirmek" imkânsız. Ön planla (çene kemiği) arka plan (mantar) arasındaki ilişki tamamen biçimsel. Başka bir ifadeyle, kompozisyonel düzenlemelerde anlatıdan sakınılmış.

O'Keeffe'nin resmi, temsil edilen nesneleri bunların normal fiziksel ilişkilerinden koparır. Daha önceki resimlerde temsil edilen nesneler arasında sıkıca korunan doğal fiziksel düzen burada kasten iptal edilir: Gerçekte küçük bir şey olan mantar burada çene kemiğinin üzerine ufku kaplayan kara bir bulut gibi çöküyor. Böylelikle O'Keeffe'nin fiziksel ilişkileri doğallıklarından çıkarması bunların metinselliklerini daha bir öldürüyor. Bunun sonucunda, sözel anlatımın "mantığı", temsil edileni açıklamakta yetersiz kalır. Bu durumda nesne dünyasının görünürdeki "düzen"i O'Keeffe'nin kendi düzenidir ve bu düzenin memelilerin anatomisi ya da çöl botaniği ile açıklanması ya da doğrulanması imkânsızdır. Bir diğer deyişle, buradaki iki nesnenin kompozisyonel ilişkisi bu nesnelerin bildik dil-temelli anlama "indir-

10. Bryson, "In Medusa's Gaze", s. 11.

11. Bu resmi tartışırken sunduğum olgusal enformasyon için bkz. Barryte, *In Medusa's Gaze*, s. 112-113.



Resim III.6: Georgia O'Keeffe (1887-1986), *Çene Kemiği ve Mantar* (1930), tuval, 43.2x50.8 cm. Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, The Marion Stratton Gould Fund, inv. no. 51.11.

genmelerini" reddeder; özellikle de modernitede anlamın bir olgular analogu olarak işlev görmesi bağlamında bunu reddetmiş olur. Hem çene kemiğinin hem de mantarın nesnel veriler olma özellikleri sona erer. Ama bu son, resme, kendine özgü manevi bir yük getirir ve resmi bir protestoya dönüştürür. Yani, O'Keeffe'nin resmi, konu başlıklarını bir tür ahlaki onur nişanı olarak ilan eden pek çok Kuzey Avrupa vanitas resmine göre daha belirgin ve belki de daha vicdanlı bir anti-materyalizmi canlandırır.

On yedinci yüzyıl natürmortları hem şeylerin genel ve müşterek optik görselliklerine ("gerçek" görünüme) hem de bunun kadar önem taşıyan, *matbu* enformasyona yaslandıklarından, sonuçta görsel açıdan kamusaldır. İmgeler, maddi dünyaya ilişkin ortak bir bilgi arşivinin parçasıdır. İmgelerdeki nesnel enformasyon doğrulanmaya elverişlidir. O'Keeffe'de doğrulanabilecek hiçbir şey yok. Onun imgesi

görsel bakımdan özel. İmgenin bağlantıları belirsiz, hatta keyfi ve hayal edilebilecek ama doğrulanamayacak şekil ve ilişkiler üzerine kurulu. Bir başka ifadeyle, O'Keeffe'nin natürmortu belirsizliğin ve "enformasyon"a güvensizliğin belgesidir. Aynı zamanda sıradan şeylerin maddiliğinin verdiği hazzı –suçlu bir hazzı değil– çağrıştırmaktadır. Çünkü sonuçta bir mantardan daha sıradan ya da bir eşeğin çene kemiğinden daha değersiz ne olabilir ki?

E. TOPLUMSALLIK VE ÖLÜM

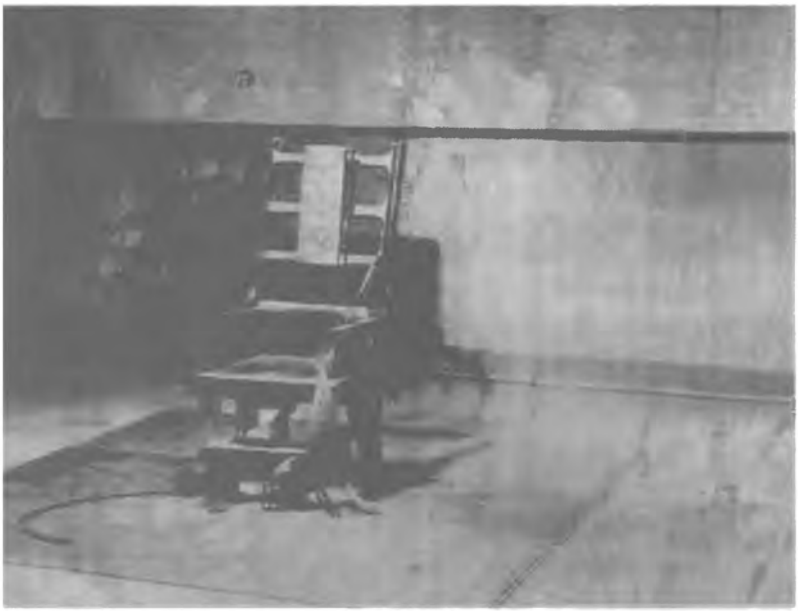
Vincent van Gogh'un *Sandalye ve Pipo*'su (Resim III.7) iki kanatlı bir tablonun bir kanadıdır. Öbür kanat ise van Gogh'un arkadaşı, ömrünün son yılında Arles'te kısa süreliğine birlikte yaşadığı sanatçı Paul Gauguin'in sandalyesinin resmidir. Resimler, yan yana asıldıklarında iki sandalye karşı karşıya gelecek şekilde çizilmiş ve sandalyelerin sahipleri sanki karşılıklı sohbet edeceklermiş gibi düzenlenmiştir. Van Gogh'un üzerinde piposu duran sandalyesi hürmetkârlık derecesinde bir özenle çizilmiştir. Öyle ki, sandalyenin sazdan yaygısının dokumasındaki paralel çizgilerde olduğu gibi, ayrıntılara dikkat edildiği açıkça görülüyor.

On yedinci yüzyıl Hollanda'sından pek çok vanitas natürmort, aslında dünya malının eleştirisi olma iddiasına rağmen, *şeyler*i, ve hele de sanat eseri olma özelliklerini bilhassa yüceltir ve fetişleştirir. Bilhassa bu malların ne kadar ustaca işlendiklerine dikkati çekerek, bu yolla lüks malların maddi yüzeylerinde gözle görülür bir şekilde yoğunlaştırdıkları insan emeğinin miktarını göstermiş olurlar. Nesnelerin "arkasındaki" insanlar görünmez, ne bireyselliklerinin bir önemi vardır ne de kimliklerinin. Gerçekten de malların sahip-kullanıcısının kim olduğu kestirilemiyor. Başka bir ifadeyle, görsel alana hâkim olan şey, zımnen, gayri insanileştirilen bir anonimliktir (ve bu durum, kişinin seyretme hazzına melankolik bir çeşni veriyor sanırım). Van Gogh için önemli olan şey ise pek de ucuz sandalyenin kendisi değil, sandalyeyi kullanan ve piposundan ve tütün kesesinden hemen fark edilen kişidir. Bir nesne olarak sandalyenin önemi tamamen üzerine oturan insandan kaynaklanmaktadır. Sandalye öyle bir açıyla çizilmiş ki, sanki yaklaşıyormuşuz ve sandalyeye *oturacakmışız*, dolayısıyla pipo içmeye ve konuşmaya başlayacakmışız –öbür kanattaki Gauguin'in sandalyesinin yaygısında iki kitap ve yanan bir mum du-



Resim III.7: Vincent van Gogh (1853-1890), *Sandalye ve Pipo* (1888-1889), tuval, 91.8x73 cm. Londra. National Gallery, inv. no. 3862. Röprodüksiyon İzni Trustees, The National Gallery, Londra.

ruyor ve sanki Gauguin sadece bir an için sandalyesinden kalkmış görünüyor– gibi sandalyeye yakından ve yukarıdan bakıyoruz. Birlikte düşünüldüklerinde iki resmin, sadece iki ayrı kişiye değil aynı zamanda ikisi arasındaki toplumsal ilişkiye de gönderme yapan bir anlamı



Resim III.8: Andy Warhol (1930-1987). *Büyük Elektrikli Sandalye* (1967), tuval üzerine akrilik ve serigrafik enamel boya. 137.2x188 cm. Utica, N.Y., Munson-Williams,Procter Institute Museum of Art, inv. no. 86 56. Fotoğraf © 1995 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ARS, New York.

da var. Diğer bir deyişle, sandalyelerin sıradan maddeselliği, insanların birbirlerini insanlaştırmalarında yani birbirleriyle ilişkiye girmelerinde (van Gogh ile Gauguin'in fırtınalı dostlukları bir yana) kullanılan başlıca araçlardan birinin sağlanmasına yardım ediyor.

Eğer O'Keeffe'nin çöl natürmortu ile van Gogh'un sandalyeleri derinlemesine kişiselse, Andy Warhol'un *Büyük Elektrikli Sandalye*'si (Resim III.8) aynı anda –ve ürkütücü biçimde– hem özel hem de kamusaldır ve bilhassa gayri insanileştirici bir fenomenin çok hümanist bir biçimde mahkûm edilmesidir. Özeldir çünkü elektrikli sandalye yalnızca kurbanın ve idamı izleyenlerin gördüğü bir şeydir. Kamusaldır çünkü devletin uyguladığı ceza ve terörün neredeyse klişeleşmiş ikonudur. Warhol şu ironiyle oynuyor gibidir: Batı tarihinde sandalye, oturarak konuşan eski filozoflarda, teolojik dogmaları *ex cathedra**

* "Koltuktan: kürsüden: yetkeyle; yetke ağırlığı taşıyarak; gururlu bir havayla", Y. Salman, G. Varım ve S. Keser, *Ortak Kültür Sözlüğü*. İstanbul: Tümzamanlar Yay., 1992, s. 45. (y.h.n.)

(Aziz Peter'in sandalyesinden) dile getiren papalarda ve İdare Heyeti Başkanlarında olduğu gibi otorite ve iktidarın göstergesidir. Elektrikli sandalyede de harfiyen bir iktidar vardır ama bu iktidar, üzerinde oturan adam*dan* (nadiren de kadın*dan*) *kaynaklanan* değil, onların *içinden geçen* bir akım biçimindeki bir iktidardır ve oturanların ortadan kaldırılmalarıyla sonuçlanır. Elektrikli sandalyenin mekânı –ihtişamlı ortaçağ kilisesine ya da bunun sekülerkarşılığına 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 elektriksel hem de tehditkar bir güç alanını öne çıkarır.[12] Her ne kadar kurbanını beklese de, sandalye, hatta bütün ortam, van Gogh'unkinin tersine, neredeyse insani bir sıcaklık kokacak şekilde uç bir gayri insanilik olarak resmediliyor.

Belki de Warhol'la birlikte vanitas natürmortun mantıksal uç noktasına ulaşmış oluruz; çünkü büyük elektrikli sandalye sadece maddi nesneyi doğrudan doğruya insanın ölümlülüğüne bağlamakla kalmıyor, bu sandalye aynı zamanda tam da ölümlülüğün nedenidir. Böylelikle, vanitas, özel ahlakla ilgili sorunların ötesine, kamusal, toplumsal ve kararlı bir şekilde siyasal sorunlara doğru çekiliyor. Warhol'da natürmortu (durdur*ulmuş* hayatı) buluyoruz; burada sandalye silahtır, insani söylemi tamamen susturan alettir.

12. Bu baskı resmin başka bir değerlendirmesi için bkz. Barrytc, *In Medusa's Gaze*, s. 114-125.

IV
ÖLÜM VE ETİN HAZLARI

Birçok türün soyunun tehlikede olduğu bir çağda yaşayan insanlar olarak, avlanmış hayvanların resmedildiği bir sürü eski natürmort tabloya bakarken bizleri etkileyen şey, ne kadar çok hayvanın öldürülmüş olduğudur. Bu resimlerde hayvanların öldürülmesini meşrulaştırmak için insanın karın doyurma ihtiyacına nadiren gönderme yapılması bu etkiyi daha da keskinleştirir. Avcılık bu resimlerde keyfi (tam anlamıyla lüzumsuz) bir faaliyet olarak ve nereden bakarsanız bakın bir spor olarak temsil edilir. Sanatçı av hayvanını dikkat ve özenle çiziyor; öyle ki aynı anda hem hayvanın güzelliğine hem de sanatçının temsil becerisine hayran kalıyoruz. Seyirci-sahip için, imge bir iktidar fantezisini estetize ediyor –güzelleştiriyor– ve ayrıca bu fanteziyi yarı-kamusal görsel ve maddi bir ayrıcalık iddiasına çeviriyor.

Bu tür imgelerden çıkarılan öldürme çılgınlığı, Carolyn Chute'nin yakınlarda yayımladığı ve Maine'in kırsal bölgesinde yaşayan yoksul insanları anlattığı romanından bir epizodunda yansımasını buluyor. Yerel avcılık denetleme komitesinden bir müfettiş, kaçak olarak geyik avladığı için –daha çok yemek maksadıyla değil de kendi durumuna karşı duyduğu çaresiz öfkenin bir ifadesi olarak– Rubie Bean'i tutuklamaya gelir:

> Tanrı aşkına Bean, neden kendini kontrol edemiyorsun?... Barakanda asılı duranlara bir şey demiyorum Rubie. Buraya gelmemin nedeni onlar değil. Elektrik tellerine astıkların için buradayım... Eti çok seven bir pisboğaz olmanı anlarım Rubie, fakat tellere dizdiklerin et değil ... bu tam bir soykırım. Hiç mi vicdan yok sende?... Birçok insan bunu geyik etinin heba edilmesi olarak görüyor. Annesiz kalmış şu yavru geyiklerin melemelerini duyan kimse deliye döner. Bu mide bulandırıcı sahneyi görünce, Cole, dedim kendi kendime, şimdiye dek canını yaktıklarının günahları bundan daha azdı.[1]

Erken modern dönemdeki birçok av natürmortunun ortak anlatısı ile Chute'nin anlatısı arasındaki temel fark şudur: Av hayvanının öldürülmesi, ikinci anlatıda, iktidarın güçsüz bir adamdaki yansıması olarak işlev görüyor ve bu yansımada estetik yoktur: Sahne pis ve pis olması isteniyor. Hayvanlar her iki durumda da daha sonra yenecekleri varsayılmadan öldürülüyorlar; fakat romanda vicdan uyandırılıyor. *The Beans of Egypt, Maine*'de betimlenen epizodu okuyan kişi irkilir; halbuki ilk av natürmortlarının hedef kitlesi olan ideal seyirciden, tam tersine, avlanmanın getirdiği ayrıcalıklı kimliğin verdiği hazların tadını çıkarması beklenir.

A. ÖLÜ HAYVANLARI RESMETMENİN TOPLUMSAL FAYDASI

Avcılık natürmortunun tuhaf estetiğini anlamak için en nihayetinde bunun toplumsal faydasını incelemek gerekir. Av hayvanı resimlerinin yapıldığı başlıca yerlerden biri olan on yedinci yüzyıl Hollanda'sı bunun için iyi bir örnek. Bataklık ve kum tepeciklerinden ormanlarına ve otlaklarına dek Hollanda toprakları bir sürü hayvan türünün –ördekler, kuğular, sülünler, orman tavukları, tavşanlar ve ge-

1. Carolyn Chute, *The Beans of Egypt, Maine* (New York: Warner Books, 1985), s. 117-118.

yikler– yaşayabileceği yerlerdi. Çok sayıda göçmen kuşun uğradığı topraklardı. Ve türlerin neredeyse tamamı avlanmaya müsaitti. Bununla beraber, on altıncı yüzyılın başlarından itibaren avcılık ilginç şekilde çeşitli ölçütlere göre düzenlendi: mevsime, günün vaktine, aletlere (tüfek, yay, tuzak, ağ vb), katı günlük limitlere ve –en dikkate değer olanı– toplumsal sınıflara göre. Avlanmak, soylulara ve ormanın hâkimi olan kişilerden izin alabilen az sayıda insana tanınan bir ayrıcalıktı. Soylular tavşan ve yaban tavşanı avına yalnızca 15 Eylül ile 2 Şubat arasında çıkabiliyor ve günlük iki tavşan ve bir de yaban tavşanı avlayabiliyorlardı. Sadece avlanma yetkisi olanların sahip olabildiği tazılar haftanın yalnızca iki günü kullanılabiliyor ve her defasında en fazla beş köpekle ava çıkılabiliyordu. Yetişkin erkek geyikler, öbür geyikler de yılın yalnızca bir günü avlanabiliyor, bu günün dışında yalnızca savaşta kendi sancağı altında savaşan soylular tarafından avlanabiliyordu. Av kuşları için de nasıl avlanabilecekleri, av mevsiminin süresi ve kimler tarafından avlanabilecekleriyle ilgili başka kısıtlamalar vardı.

Hollandalıların av hayvanı resmi, on altıncı yüzyılın sonlarındaki öncellerine rağmen, ancak 1650 yılından sonra popülerleşti. Bu resim türünün doğuşu Hollanda ekonomisinin başarısıyla ve aristokrat olmasa bile zengin bir üst sınıfın hızla gelişmesiyle bağlantılıdır. Yani, soylu unvanına sahip Hollanda vatandaşlarının sayısı, yapılan avcılık natürmortlarının ve özellikle de kaliteli av hayvanı resimlerinin tüketilebilmesi için çok az kalıyordu. Durum böyle olunca, [sonraları] bu resimleri alan insanların sayısı gerçekten avlanabilen insanların sayısından çok daha fazlaydı; çünkü zengin insanların sayısı arttıktan sonra bile avlanma izni sadece eski ayrıcalıklı insanların elinde kalmıştı. Her ne kadar üst burjuvazinin serveti neredeyse aristokrasininki kadar olsa da, sadece aristokrasinin unvanı vardı; ve, aristokrasinin devlette özel hiçbir iktidarı olmasa da, unvan, sınırları genişletilmeyen çok önemli bir seçkinliğe işaret ediyordu. Avlanma ve özellikle de en çok talep edilen hayvan türlerinin avlanması bir farklılık alameti olarak işlev görüyordu ve bundan dolayı da en yüksek toplumsal prestijin göstergesi olan bir spordu. Gerçekte, av resmi avlan*may*an (ya da sınırlı avlanan) burjuvazi için bir araçtı: İki boyutlu bir imge şeklinde de olsa avlanmanın görsel sonuçlarını sahiplenmek yoluyla toplumsal konumunu öne çıkarabilmesini sağlayan bir araç.[2]

2. Yukarıdaki değerlendirmeler Scott A. Sullivan'ın araştırmasının özetidir, *The Dutch Gamepiece* (Totowa, N. J.: Allanheld ve Schram, 1984), özellikle de "Hunting and Dutch So-

Anlattığım hikâyenin son dönemlerinde Amsterdamlı ressam Jan Weenix tarafından yapılan resimde (Resim IV.1), hayvanların öldürülmesini insanların zaferine bağlayan görsel bir esrimeye tanık oluyoruz. Weenix biraz özel bir vaka. Onun resimleri burjuvazinin değil, sarayın arzularına sesleniyordu ve avlanmış hayvanların anıtsal resimlerini yapması için Avrupa'nın dört bir tarafındaki aristokratlardan doğrudan siparişler alıyordu. Avlanmalarına fazla izin verilmeyen Hollanda burjuvazisinin üyeleri genellikle sanat piyasasından doğrudan hazır av resimleri satın alıyorlardı. Tipik piyasa malı hazır imgeler Weenix'inkilerle çok zor uyuşuyordu ve bu, av resimleri satın alan insanlar üzerinde etkisiz bir olgu değildi: Weenix'in resimleri göz alıcıdır, aşırılıklarla doludur: ve ölümü heyecan verici bir gösteriye dönüştürür. Bundan dolayı, Weenix'in resimleri, bilfiil avlanma ayrıcalığına sahip olan insanların iktidarıyla paralellik içindedir. Gerçekten de, bu resimlerin yalnızca ebadı bile sadece anıtsal binaların duvarlarına asılabilecek şeyler olduğuna işaret eder. Dolayısıyla ne kadar zengin mobilyalarla donatılmış olursa olsun görece küçük ve dar evlerde yaşayan Hollanda kentlileri için uygun değildi bu resimler. Weenix'in en önemli işlerinden biri, Eyalet Seçicisi Johann Wilhelm'in siparişi üzerine bir dizi olarak yaptığı bir düzine tabloydu; bunlar, "av hayvanları ve av sahnelerini resmeden, çoğu 3,5-6 metre ebadında (!) olan dev tablolar"dı.[3] Bu resimlerin ebadı farklılıklarını teyit ediyor – ebat daima önemlidir; en çok öne çıkan ve en açık araçlardan biri de olsa retorik bir araçtır.

Burada gördüğümüz devasa resimdeki (yaklaşık 6-5 fit ebadındadır) en çarpıcı şey kuğudur; bütün av kuşlarının en muteberi olan ve Weenix'in özellikle tercih ederek defalarca çizmiş olduğu bir kuştur kuğu. Gerçekten de kuğu, avlanması çok sıkı kurallara tabi olduğundan son derece prestijliydi. Avrupa'da yaşayan su kuşlarının en büyüğü olan kuğu güzel tüyleri ve suyun üzerindeki vakur, görkemli, olağanüstü zarif ve sanki kendinden değilmiş gibi yaptığı hareketle-

ciety" başlıklı bölümün, s. 33-45; ayrıca aynı yazarın başka bir çalışmasına bakınız, "Rembrandt's Self-Portrait with a Dead Bittern", *Art Bulletin* 62 (1980), s. 236-243; Norbert Schneider, *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, çev. Hugh Beyer (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990), s. 50 63; ve Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, çev. Christina Hedström ve Gerald Taylor (Londra: Faber and Faber, 1956), s. 247-259.

3. Sullivan, *Dutch Gamepiece*, s. 64.



Resim IV.1: Jan Weenix (1642-1719), *Ölü Kuğu* (1716), tuval, 173x154 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. no. 1962.

riyle ünlüydü. Bütün bunlar, aristokrasinin ideal görüntüsü olan, aristokrasiye özgü fiziksel zarafeti yansıtıyordu – ki bu, görev olarak ve saplantı derecesinde öğretilen ve en görkemli biçimde de dans partilerinde ortaya dökülen bir şeydi: öyle ki o dönemde dansı öğretmek için yazılmış kılavuz kitapçıklarından geçilmiyordu.[4]

4. Bkz. Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), "Music and the Body: Dance, Power, Submission" başlıklı bölüm, s. 71-106.

Ölü kuğu, hakkından gelinen düşmanın metaforudur. İmgenin asıl işlevi bağlamında hiç de küçük bir mesele değildir bu. Ta ortaçağdan beri var olan asırlık savaşçı kodlarına (örneğin *The Song of Roland*'da* olduğu gibi) göre, kişi, kendisinden daha düşük mertebedeki birisini alt etmekle hiçbir prestij elde edemez. Öldürmek suretiyle ün salmak ve otoritesini artırmak için, rakibinin kendisiyle paralel konumda olması şarttı. Bir başka ifadeyle, avlanmış hayvan natürmortu, mutlak askeri zaferleri kutlayan sahneleri gösteren dönemin popüler muharebe resimlerinin bir tür estetik çevirisi işlevi görüyordu. Nadir ve fevkalade güzel av hayvanlarının sürek avını tanımlayan bu özel spor, kamusal düzlemde verilen savaşı yansıtır. Her iki tip olayın resmedilen temsilleri de sonuçların kalıcı ve görsel teyidi olarak algılanır; çünkü bu tür eserler estetik olmanın yanında belgesel değere de sahiptir. Kuğunun gerçekten resmi sipariş eden kişi tarafından öldürülüp öldürülmediği hiç önemli değildir. Her halü kârda, Weenix'in model olarak kullandığı avlanmış kuş neredeyse kesin olarak derisi doldurularak elde edilmiş bir atölye eşyasıdır; fakat modelin alışılmadık "poz"u, özellikle *bu imge için* öldürülmüş taze bir av gibi *görünmesini* sağlıyor. Özenle çizilen kanatları ve boynu, sanki henüz kanaması durmadan atölyeye getirilmiş gibi yumuşak görünüyor.[5]

Kısmi bir anlatının parçası olarak alındığında şunu söyleyebiliriz: Weenix'in kuğusu yemek için değil, ayrıcalıklı farazi avcının kimliğini teyit eden bir gösteri olması için öldürülmüştür. Avlanmış hayvanlar, tıpkı bir muharebe meydanında öldürülen düşmanlar gibi, fakat ölümdeki görkemi yansıtacak şekilde en olmadık pozlarda gösterilmek suretiyle, genellikle gaibiyeti simgeler. Weenix de bu etkiyi veriyor, fakat buna ek olarak, kompozisyonun geri kalan kısımlarını görece karanlık bırakarak ışığı tiyatroda olduğu gibi beyaz kuşun üzerinde odaklamak suretiyle bu etkiyi katlıyor. Weenix'in kuğuyu model olarak ustaca ele alışı –ışığı ve gölgeyi kullanışı– kuğunun ölümle dokunaklı bir hale gelen "soylu" biçiminin tadını çıkarmaya çağırıyor seyirciyi. Ve yine aynı görkemlilik unsuru doğrultusunda bütün sahne, bilinçli bir klasisizmin eseri olarak sağdaki sütun kaidesi ve gövdesinin mimari ayrıntılarıyla resmileştiriliyor; bu mimari unsur, res-

* The Song of Roland (La Chanson de Roland-Roland'ın Şarkısı): 12. yüzyıl Fransızca'sıyla yazılmış epik şiir, Charlemagne'ın Şövalyelerinin kahramanlıklarını anlatan chanson de geste türünün en eski (y. 1100) ve en önemli örneğidir. (y.h.n.)

5. Weenix'in yaklaşık 130 av hayvanı resmine dair bilgi için bkz. Sullivan, *Dutch Gamepiece*, s. 62.

min sahibinin sınıfını gösteren başlıca işaretlerden biridir (kraliyet ailesi üyelerinin portrelerinde bu motif kullanılır genellikle). Sütunun dikeyliği görsel bir sınırın bir tarafı olarak işlemektedir. Sütunun eril fallisizminin tam karşıtı olarak, alt edilmiş dolayısıyla da kadınsılaştırılmış kuğunun kıvrımlı biçimi çizilmiştir. Ölüm kalım savaşı henüz bitmiştir ve fırtına bulutları güneşe yol verecek gibidir. Güneşe, yani, her Avrupalı aristokratın çok iyi bildiği gibi, efsanedeki uygarlaştırıcı güç olan ve daha da önemlisi hükümran eril iktidarın arketip şahsiyeti olarak, Avrupa'nın en güçlü hâkimi Fransa Kralı XIV. Louis'ye (öl. 1715) amblem olan Apollo'nun simgesine.

Bazen, Weenix'inkiler gibi gösterişli ve kurumlu resimlerde bile vanitas izlerinin olduğu ileri sürülür.[6] Bu konuda benim derin kuşkularım var. Soylu resimlerinin tipik işlevi yenilginin işaretleri olmak değildir. Kendi böbürlenmelerini eleştiren ya da günün birinde öleceklerini söyleyen dev resimleri sergilemek yönetici sınıfların çıkarına değildir. Kraliyet ailesi kuşkuya esin kaynağı olabilecek resimleri satın almaz. Resimlerin onlar için işlevi mutlaklık ve kesinliğin tesisine yardım etmektir. Weenix'in resminin görüntüsü tamamen onaylayıcıdır, düşünceyi kışkırtmaz. Hiçbir adanma potansiyeli yoktur. Bu resim bir alçakgönüllülük savunusu değil, tam tersine bir zafer narası ve gelecekte hatırlanma iddiasıdır. İmgedeki asıl tema "öteki"nin ölümü ve dolayısıyla da benliğin nihai kutsanmasıdır.

Weenix'in anıtsal natürmortu, bizzat avlanmanın göze çarpan bir özelliğini yineleyen etkin bir görsel kibirdir: *Bizi* nişangahına alır. Retoriğini kısmen *bizim* kimliğimize yönelten gördüklerimiz aracılığıyla etkiler bizi. Bir kuğu gören insanların çok azı kuğuya nişan alma yasal hakkına sahiptir. Halbuki imgenin orijinal sahibi gerçekte bütün seyircilere, bir yandan kendi avcılık lisansını sergilerken öte yandan da seyircilerini doğrudan nişangahına aldığını duyuruyor. Gerçi resmin temel nesnesi kuğudur ama Weenix, sanki öldürme lisansının neredeyse sınırsız olduğunu vurgulamak istercesine, ilaveten "sadece ... değil, aynı zamanda ..." kalıbınca kuğunun yanındaki ikincil "küçük ölümler" aracılığıyla pekiştirici parçalar da sunuyor.

6. Bkz. sergi kataloğu, Fred G. Meijer, *Still Life Paintings from the Golden Age* (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1989), s. 116, tam da buradaki resim bağlamında.

Flaman Jan Fyt'ın Av-hayvanları resminin (Resim IV.2) adı olabilir bu. "Sadece ... Değil, Aynı Zamanda ...". Burada baş kurban yetişkin bir erkek geyik. Av hayvanı olarak erkek geyiğin prestiji kuğununkini bile aşıyordu; sıkıca denetlenen av yasaklarına yansıyan bir olguydu bu. Fyt'ın resmi Weenix'inkinden bile daha açık konuşuyor ve sözünü pek esirgemiyor. İktidarın ve alt etmenin bir tezahürü olarak kaba, söylem açısından da aykırı bir resim bu. Katliamı ve daha ötesini değerli kılıyor. Karnı deşilmiş erkek geyik, erilliğin iktidarsızlaştırılmasının ve burnunun sürtülmesinin görsel bir resmi olarak cinsel organları gözler önüne serilecek şekilde gösteriliyor. Erkek geyiğin dokunaklı hali, normalde avcılardan kaçmasını sağlayan müthiş yeteneğinin aracı olan arka bacağının kırılmış ve sarkmış görüntüsüyle iyice ağırlaşıyor. Fyt hayvanı tam bir söylemsel idam örneği olarak sunuyor. Dış mekândaki bir ortama kumaşların sokulmasıyla hem aristokrat bir sahip-icracıya (bu tür kumaşlar aristokrat portrelerinde yaygındı) hem de teatral bir olaya, yani o dönemde devlet tarafından resmen sahnelenen idam gösterisine geleneksel bir gönderme yapılıyor. Bu teatral idam olayının son sahnesi, suçlunun bedeninin bazı parçalarının kesilmesiyle halkın önünde "aşağılanması"ydı ve işlenen suçla otoritesine meydan okunan hükümranın onurunun metaforik olarak iadesini gösteriyordu.[7] (Bu konuya 6. Bölümde yeniden döneceğiz.)

Buna benzer bir temsilde (Resim IV.3) av alanı doğrudan doğruya bir infaz mekânı olarak gösteriliyor. Burada "muzaffer", yarı ritüelleştirilmiş bir poz verir: Kıyım alanına tıpkı saraya giren bir hükümran gibi, sanki her şey normalmiş ve hiçbir fevkaladelik yokmuş gibi, sanki hayvanlar kendisinin huzurunda selama duruyormuşçasına girer.[8] Avlanmış muhtelif hayvanlar sergileniyor; sanki hayvanlar mu-

7. Az sonraki bir döneme ilişkin klasik bir değerlendirme için bkz. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, çev. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1979)

8. Kıyım-olarak-av, on yedinci yüzyılda Avcı Diana'nın imgelerinde temsil ediliyor ve bunların en dikkate değer olanları ise Büyük Jan Brueghel'in Rubens ile birlikte yaptığı versiyonlardır. Bu resimlerde, benim burada başka türlü inşa ettiğim denkleme ek olarak, Diana ve kadın refikleri teamüllere uygun olarak çıplak çiziliyor. Bkz. Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog* (Köln: DuMont Buchverlag, 1979), s. 391-406.

İngiliz ressam Arthur Devis (1712-1787), Cross ailesinin bir portresinde, ölü av hayvanını eşit derecede güçlü ve doğrudan bir biçimde işliyor. Karı koca ve küçük çocukları, Cambridgeshire'da Shudy Camps Park taki malikânelerinin bahçesindeler. Arka plandaki ko-



Resim IV.2: Jan Fyt (1611-1661), *Av-hayvanları Natürmortu* (1651). tuval. 183x214 cm. Stockholm, National-museum. Inv. no. NM 433.

zafferin özel korusuna girme talihsizliğinde bulunmuştur; avlanan bu kadar hayvana bakılırsa çok geniş bir koru olsa gerek.

Benzer şekilde, Fyt avlanmış hayvanları erkek geyikle sınırlamıyor. Aynı zamanda günlük av limitinin elverdiği kadar vurulmuş bir sürü başka kuş ve memeliyi de alıyor resmine. Doğanın cömertliğini anlatan bir hikâye olmaktan çok uzak olan resim, öldürmekten haz duymasını bilen bir seyirci kitlesi için yapılmıştır –Fyt'in en az 160 natürmortu var ve bunların çoğunda av hayvanları bulunuyor– ve öl-

nakla aralarında ise alabildiğine uzanan çimenlik bir alan var. Avdan henüz dönmüş bulunan Mr. Cross, öldürdüğü küçük bir kuşu karısına uzatıyor. Elinde kitap bir bankta oturan kadın başını kaldırmış bakıyor ve kendisine uzatılan küçük ölü hayvandan tam anlamıyla ürkerek geri çekiliyor. Öbür tarafında ise kocasının av köpeği iştahla kuşa bakıyor. Kocayı böyle bir hareket yaparken ve karısını da böyle bir tepki gösterirken resmetmek hiyerarşik farkın kaba ve işlenmemiş bir ifadesidir. Resmin röprodüksiyonu için bkz. Sydney H. Paviere. *The Devis Family of Painters* (Leigh-on-the-Sea, England: F. Lewis, 1950), resim 29.



Resim IV.3: Hollanda Ekolü (on vedinci yüzyıl), *Bir Av Partisi*. tuval. The Vyne, Hampshire (The National Trust). Fotoğraf Paul Mellon Centre for Studies in British Art (London) Limited.

dürmenin estetiğini ve siyasal metafiziğini anlatan bir hikâyedir.[9] Dahası, erkek geyiği çizerken Fyt model olarak büyük bir olasılıkla doldurma bir atölye malzemesini değil *yenice* öldürülmüş –burada olduğu gibi, iç organlarını çıkarmak için yarıldığında çabucak bozuluyor ceset– bir geyiği kullanıyor. Resim en azından görüntü olarak taze ve "gerçek" bir avın görsel "kanıt"ı olduğu ölçüde resmin sahibinin prestiji de artıyor. Böyle bir imge sadece avlanma ayrıcalığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda bunu kanıtlıyor. Bundan başka, mutat olduğu üzere, Fyt av hayvanını asla bir yiyecek olarak göstermiyor. [Çünkü] böyle bir tüketimi kabul etmek, spor olarak avlanmanın getirdiği iktidarı öldürecek ve avlanmayı zorunlu bir etkinlik haline dönüştürecektir. Ama tabii böyle muteber bir hayvanın sonuçta mideye indirileceğine kuşku yok.

Av resminin medeniyetten nasiplenmemiş iktidarla ilişkisi hiçbir yerde Diego Velazquez'in İspanya Kralı IV. Philip'i resmettiği büyük tablosundan (Resim IV.4) daha açık bir biçimde gösterilmemiştir.

9. Sullivan, *Dutch Gamepiece*, s. 19-20.



Resim IV.4: Diego Velazquez (1599-1660), *IV. Philip Yaban Domuzu Avında*, tuval, 182x302 cm, Londra, National Gallery, inv. no. 197. Röprodüksiyon izni Trustees, The National Gallery, Londra.

Resmi sipariş eden kralı, bir erkek-domuz avında görüyoruz resimde (ön planda sağda bineğinin üstünde görülen kral, erkek domuzun hamlesini karşılamak için kargısını indiriyor).[10] Resim, hükümranın iktidarını avlanmış bir hayvan –ki avlanmanın sonucudur– natürmortu aracılığıyla değil, ritüelleştirilmiş bir mekânda yapılan büyük bir av ritüelinin sonunda bir hayvanın öldürülmesiyle noktalanacak olan bir süreç olarak temsil ediyor. Gerçekten de, hayvanın fiilen öldürülmesi avcılara bırakılıyordu: Kral ve maiyetindekiler iki ucu köreltilmiş yabaları aracılığıyla hayvanı kovalayıp yorduktan sonra avcılar tarafından öldürülüyordu hayvan.

Dolayısıyla resmin konusu bizzat avlanma değildir. Aslında avlanmanın çok önemli parçalarından biri olan, avlanacak hayvanın bulunması işi burada astlara devredilen önemsiz bir iştir. Aynı şekilde, tek olası muzaffer olan kralın sahip olduğu iktidarın asıl göstergesi nihai öldürme işi de değildir. Buradaki en önemli şey, kralın, ellerinde mızraklarıyla atlarının üzerindeki şövalyelerin bulunduğu ortaçağ ciritlerini andıran bir egzersizde sadece farazi düşmanları olarak betimlenebilecek şeyleri bastırma gücünün törensel gösterisidir. "Avın" söylemsel etkisi doğrudan doğruya kestirilebilirliğine ve muntazamlığına bağlanıyor. Ritüel olarak bu egzersizin önceden belirlenen bir sonucu vardır; ve "hayvana bir şans verme"nin hiçbir yararı olmayacaktır. En nihayetinde domuz öleceklir. Gelgelelim, ritüelin sona ermesi için gerekli olan hayvanın öldürülmesinin başka hiçbir anlamı yoktur ve tanık olmaya çok da değecek bir şey değildir. Heyecan verici bir işin ardından gelen sıkıcı bir iş olarak başkaları tarafından icra edilir.

Velazquez'in gösterdiği gibi, olay tamamen sahnelenmek için tasarlanmıştır ve sıkı bir senaryosu vardır. Öte yandan, imge kesinlikle alegorik değildir; imge açıkça moderndir, çünkü çok masraflı ve gerçek bir olaya dair belgesel doğruluk ve açıklığa haizdir. Başka bir şekilde söylersek, avlanmanın "hakikat"i o denli spektaküler ve o kadar masraflıydı ki, bunun için alegorik bir süslemeye gerek yoktu ve zaten böyle bir süsleme, her ayrıntısıyla kralın denetimi altındaki kaynakları doğrulayan buradaki dramatik gerçekliği kuruturdu.[11] Resmin bir bu kadar çarpıcı tarafı da şudur: Kralın domuz kovalama

10. Daha fazla bilgi için bkz. Neil Maclaren, *National Gallery Catalogues: The Spanish School*. Allan Braham tarafından gözden geçirilmiş 2. bas. (Londra: The National Gallery, 1970), s. 101–108; bu resimle ilgili aktardığım bilgiler bu eserden alındı.

11. A.g.y., s. 102- 103: "Domuzların bulunduğu bölgeler, kimi zaman tam bir daire (*tela*) oluşturacak şekilde, kazıklara bağlanmış kesintisiz bir çadır beziyle çevreleniyordu. Kazıklar, bu resimde sağ alt köşedeki ağacın arkasında gördüğümüz gibi yük arabalarıyla taşı

sahnesi bile, bir sürü insanın bulunduğu resmin sadece küçük bir ayrıntısını oluşturur. Öyle görünüyor ki, resmin konusu, kalabalığın kendilerini verdikleri görünen şeyde yatıyor: Merkezi olaya *bakmak*. Bir başka ifadeyle, Velazquez, gösteri ve ritüeli, başlıca kaygısının asıl mecazları yapıyor. Fakat bu seçim krala atfedilen prestiji asla azaltmaz. Kralın otoritesi açısından bakıldığında, yorulmuş domuzun nihai ölümünden (en solda görüyoruz bunu) çok daha önemli olan şey, bu kadar çok sayıda önemli insanın onun performansını seyretmeye gelmiş olmasıdır. Bu insanlar kralı seyretmek için buradadır.

D. HAYVANLARI AVLAMAK VE KADINLARI KAFESLEMEK

Resim tarihinin popüler konularından biri olarak av hayvanının hakkından gelinmesi erkek kimliğinin bir göstergesidir. Ama bu gösterge, cinsiyet *farkının*, genellikle, ilginç bir biçimde bilinçli olarak öne çıkarıldığı bir yerde olduğu için, bazen istemeyerek de olsa erkek iktidarının ve bizzat erilliğin faydalarından ziyade bunların her ikisinin kırılganlığı hakkındaki endişeleri sergiler. Tuhaftır, hakkından gelinmiş av hayvanlarına gönderme yapmak genellikle kadınlara –haklarından gelinmişliklerinin en açık ifadesi eve hapsedilişleri olan kadınlara– gönderme yapmayı gerektiriyor gibiydi.

Şaşırtıcı olan, ölü hayvanları seyretmenin çok zevkli olduğunun düşünülmesidir. Aşağıda da işaret edeceğim gibi, hazzın kaynağı, örneğin hayvanların tüylerinin ya da derisinin görsel güzelliğine verilen herhangi bir "doğal" tepkiden ziyade, seyircilerin "doğal" düzendeki kendi yerlerini ölü hayvanlar aracılığıyla tahayyül etmeleriydi. Natürmortlardan aile portrelerine (!) –şimdi bunları ele alacağım– tüm resimlerdeki ölü hayvan sahneleri, her şeyden önce, "öteki"nin bastırılması ve öldürülmesinin itici gücü üzerinden hayatı iktidara bağlayan görsel düzeneklerdir. Bunlar, toplumsal iktidar olarak kimliğin tarifi ve tezahürü olarak bizzat güzelliğe sınır çeken ve estetiğin sınırlarını zorlayan birer imgedir.

---

nıyordu. Bu kapalı alanın, zemini en düz olan bir bölgesindeki çalı çırpılar temizleniyor ve burası da çadır beziyle çevreleniyordu. *Contratela* olarak bilinen bu ikinci dairenin çapı yaklaşık 100 yarda oluyordu ve zaten [resimde] temsil edilen yer de bu küçük alandı. Sonra *tela*'dan *contratela*'ya bir geçit açılıyordu ve Kral ve maiyeti burada bekliyordu... Ellerinde mızraklarıyla ayakta bekleyen avcılar tarafından korunan Kraliçe ve maiyetindeki leydiler ise dairenin bir yerine yerleştirilen kapalı arabalardan seyrediyordu."

Sir Edwin Landseer; Kraliçe Viktorya, Prens Albert ve kızları Viktorya'nın büyük bir portresi (Resim IV.5) üzerinde çalışmaya 1840 yılında başlayıp portreyi ancak 1845'te bitirmişti. Resim için tam 840 sterlin gibi hatırı sayılır bir para almıştı. Windsor Şatosunda aile çevresinin oturma salonunda asılıydı resim.[12] Böyle bir kraliyet ailesi portresine kan sporu sokmak gibi tuhaf –hatta görünüşte gereksiz– bir tercihi nasıl açıklayabiliriz? Bu sorunun bir yanıtı; hayvanların öldürülmesi ile normalde topluma egemen olan düzenlemeye uymayan bir durumda bile cinsiyet hiyerarşisinin korunması arasındaki bağlantıda yatıyor.

Kraliçenin kocası olarak Prens Albert devletin başı olan karısının iktidarının gölgesinde kalıyordu. Bu durum, Viktorya dönemine hâkim olan aile hiyerarşisiyle derinden uyumsuzdu ve çiftin baş aile olması ve dolayısıyla da ulusun "ideal emsali" olmaları göz önüne alındığında baş ağrıtan bir durumdu. İşte Landseer, tabloda Albert'in *aile* reisi olarak rakipsiz bir otoriteye sahip olduğunu iddia ederek, bu yolla kraliçe eşi olarak üstlendiği çok sınırlı ulusal rolünü önemsiz gibi gösteriyor ve eşler arasındaki tersine çevrilmiş iktidar ilişkisini sorguluyor. Ressam bunu iki yolla gerçekleştiriyor. Birincisi, Viktorya'yı profilden çizerken Albert'i tam cepheden veriyor *ve* Albert'in cüssesini karısminkine göre biraz abartıyor. Fiziksel olarak kraliçe hem zayıf hem de narin görünürken Albert özellikle de uzun bacakları sayesinde buyurgan görünüyor. İkincisi ve daha da önemlisi, Landseer resme kimi söylemsel güvenceler dâhil ediyor: sevilen av köpeği (ki sahibince okşanıyor) ile zemin ve mobilyalar üzerine savrulmuş ve bir tanesi henüz yürümeye başlayan kız tarafından yukarıya kaldırılmış olan altı ölü av kuşundan oluşan bir av natürmortu.

Vurulmuş kuşlardan hâlâ kanlar akıyor; dolayısıyla pahalı halıların ya da güzelim mobilyaların üzerine iş olsun diye konulmamış bunlar. Belli ki bunun gerekli olduğu düşünülüyordu ve muhtemelen imgenin doğru okunmasını güvence altına almanın bir yolu olarak görülüyordu; yoksa bir aile portresine bunların dâhil edilmesi çok tuhaf ve hatta zevksiz bir tercihtir. Kuşlar, kendilerini öldüren adamın erkekliğini ortaya koyuyor. Bunun vurgulanması gerekir çünkü bu adam, Viktorya dönemi evliliklerinin üzerine bina edildiği iktidar ilişkisinin tersine çevrilmiş olduğu bir ailedeki eş statüsüyle kamunun önüne çıkan bir adamdır. Kaldı ki ulus-devletin en önde gelen ailesi olarak bir emsal konumundadır. Viktorya'nın Albert'e sadakati ya da

12. Olivar Millar, *The Queen's Pictures* (New York: Macmillan, 1977), s. 172.



Resim IV.5: Sir Edwin Landseer (1802-1873), *Modern Zamanlarda Windsor Şatosu: Kraliçe Viktorya, Prens Albert ve Prenses Viktorya* (1845), tuval, 110x140 cm. Windsor Castle, The Royal Collection, acc no. 538721, © 1995, Majesteleri Kraliçe II. Elizabeth.

kocası olarak hürmeti konusunda hiçbir soru işareti bulunmuyor ve kocasının erken ölümünün ardından on yıllarca karalara bürünmesi de bunu herkese göstermiştir. Ne var ki şurası da aynı derecede su götürmez bir gerçektir: Cinsiyet konusunda tarihinin en saplantılı dönemini yaşayan bir toplumda, Viktorya'nın kraliçeliği kesinlikle Albert'in şerefini gölgeliyordu. Albert'in avlanma ve öldürmeye olan düşkünlüğü ataerkil otoritenin bir savunusudur. Öldürülen av kuşlarının en küçüğünü inceleyen kızı için eve getirdiği kuşlar bu otoritenin merkezi konumunu vurgular.

On sekizinci yüzyıldan itibaren, İngiliz portrelerinde kuşların ve özellikle de evcil hayvan niyetine kafeslenen kuşların kullanılması, kadının evdeki rolüne işaret eden klişe düzeneklerden biriydi. Peder Thomas D'Oyly ve karısı Henrietta Maria'nın birlikte gösterildiği Arthur Devis'in resminde (Resim IV.6) koca, okuduğu bir mektubu karısına uzatıyor. Belli ki okuduğu bu mektuba cevap yazacak; çünkü bir



Resim IV.6: Arthur Devis (1712-1787), *Peder Thomas D'Oyly ve Karısı Henrietta Maria* (y. 1743-1744), tuval, 73.7x61 cm. Britanya özel koleksiyonu.

elinde tüy kalem ve masada da yazı malzemeleri var. Karısının tam tepesinde kuş kafesi asılı. Yani mesaj gayet açık: Kafesteki kuş = evin kadını. Bir metafor olarak kafes, kadının –kocası tarafından korunan, özenle bakılan– eş olarak bağımlı rolünü tanımlıyor.

Halbuki, asla tesadüf olmayan bir temsille, Peder D'Oyly'nin üzerinde bir manzara resmi var. Yani, açık bir ufuk, kapalı ev mekânının dışındaki dünya. Resim, tipik ev metaforu olan –ki İngiliz toplumun-



Resim IV.7: Robert Dighton (y. 1752-1814), *Kasım Modası, On İki Ay* adlı dizideki, mezzotint, guaş ve suluboya, 38.4x26 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, The Minnich Collection, acc. no. 17.039.

da evi korumak erkeğin görevidir– şöminenin üzerine asılmış.[13] Manzara resmi sadece manzaradan ibaret değil; aynı zamanda bir aksiyon ve özellikle de bir av sahnesi de görüyoruz resimde (hem bir köpek hem de bir av boynuzu görünüyor). Avlanma, eylem göstergebiliminde, her türden mülkiyet üstündeki eril egemenliğini *ve* toplumsal düzenin simgesel tahakkümünü ortaya koyan, İngiliz üst sınıfları arasında erkeklere özgü bir etkinliğe işaret ediyordu. Avlanma sahnesi bir yana, Peder D'Oyly'nin eril kimliğinin tam anlamıyla görülmesi için karısının ikincil kadınsılığının gösterilmesi gerekiyordu ve bu da kafesteki kuşla yapılıyordu. Kafesteki kuş, avlanma sahnesini tamamlıyor.

Aynı dönemde yapılmış olan ve kasım ayının kadın modasını gösteren bir resimde de (Resim IV.7) aynı şekilde ortaya çıkıyor av teması. Resim hem bir kadının fantezi kostümünü gösteriyor hem de kocası karşısındaki statüsünü tanımlıyor. Arka planda, koruyucu sağlam duvarların arkasında çok bakımlı bir malikâne arazisi var. Kadın aslında oraya ait ama rizikoyu göze alarak dışarıya çıkmış. Ön planda ise, kadının normalde kaçıp kurtulmak isteyeceği bir dünyaya bir anlığına tanık olduğunu görüyoruz. Kadının sağ tarafında bir çiftçi barakası var. Ahşap çitin büyük ölçüde gizlediği baraka belli ki malikâneyle karşılaştırılmak için resmedilmiş. Sol tarafında ise, dikkat kesildiği dramatik ve çarpıcı bir imge var. İki şekilde ölümü anlatan bir sahne bu: Birincisi, malikânenin duvarlarının arkasındaki yemyeşil ve bir sanat eseri gibi bakılan (tımarlanmış, süslenmiş ve düzenlenmiş) ağaçların tersine kurumuş bir ağaç; ikincisi ise bir tüfeğin yanına asılmış olan, kocasının av sporunun ve mal varlığı üzerindeki hakkının doğal kurbanları olan av kuşları.

Kadının kuşlara odaklanmış olan gözleri, kendisinin, yerleşik bir görsel metaforla ilişkisine işaret ediyor. Malikânenin dışındaki bu tehlikeli mekânda, vücudunu tamamen kaplayan kürk (!) ve kumaşların kozasına sığınıyor kadın. Son moda giysileri elbette ki onun şiddete karşı korunmasını sağlıyor. Fakat aynı zamanda da bu giysiler diyalektik olarak evinin dışındaki dünyaya açılamayacağını yansıtıyor. Bu meselelerin bir moda resmine kodlanması, evcimenlik ideolojisinin kültürde ne derece doğallaştırıldığını gösteriyor. Portre gibi

13. Derek Jarrett, *England in the Age of Hogarth* (New Haven: Yale University Press, 1986), s. 132: "Toplumsal birim birey değil, aile ya da ev halkıydı: dolayısıyla da bu birimlerin yaşadığı evler çok önemliydi. Bir erkeğin konumunu tanımlayan ve ona toplumdaki yerini sağlayan şey, geleneksel olarak sadece evin değil aynı zamanda ev halkının da merkezi ve toplandığı yer olan bir ocak, yakacağı bir ocak sahibi olmaktı."

toplumsal açıdan çok önemli olan bir türe bu kabil anlamlar yüklemenin gerçekliği abarttığını iddia edenler olabilir. Ne var ki, moda resimleri gibi gelip geçici benzetmeler söz konusu olduğunda böyle bir iddia ortaya atılamaz. Çünkü moda resimleri; her ne kadar işlevsel olarak, değerin özbilinçli sunumlarıyla çok dolaylı bir ilişki içinde olsa bile yine de böyle bir sunumda bulunma iddiasını taşır.

E. ET VE HAYAT

Ta eski dünyadaki ilk örnekleri de dâhil olmak üzere natürmort resmin bütün tarihi boyunca yiyeceklere yönelik neredeyse kesintisiz bir ilgi çıkmaktadır karşımıza. Tüketiminden önce, sofradayken ya da kimi eski Roma yer mozaiklerinde olduğu gibi, masadaki kırıntılar olarak görürüz onları. On altıncı yüzyılın sonlarında modernitenin doğduğu dönemde, Benelüks ülkelerindeki resmin özellikle yaygın temalarından biriydi yiyeceklerin temsili. Gerçekten de bir saplantı derecesinde yaygındı konu. Buna çok da şaşırmamalıyız. Başka yerlerde olduğu gibi Avrupa'da da halkın hayatı ve refahı, doğrudan ya da dolaylı olarak, tarımın başat olduğu bir ekonomiye bağlıydı. Tarımsal üretimdeki birçok gelişmeye rağmen, yiyecek bolluğu şimdikinden daha fazla bir güvence sunmuyordu insanlara. Verimsiz geçen yıllara alışılmıştı ve kıtlık tehlikesi hep çok yakın bir olasılıktı.[14] Bugün bizler yeterli miktarda yiyeceğin olup olmadığını değil, var olan yiyecekleri elde etmenin araçlarına sahip olup olmadığımızı dert ederiz daha çok. Her iki yokluk da yıkıcı olsa bile aynı şey değil. Bunların her biri insanlarla nesneler arasında farklı bir anlayış ve ilişkiler kümesi doğurur.

Ölü hayvanların resmedildiği ilk Kuzey Avrupa natürmortlarından biri, hem Güney Benelüks ülkelerinde Antwerp'te hem de kuzeyde Amsterdam'da aktif olan on altıncı yüzyıl ustalarından Pieter Aertsen'in *Et Dükkânı*'ydı (Resim IV.8, *Renkli Resim 6*).[15] Bu devasa re-

14. Daha fazla bilgi için bkz. Schneider, *Art of the Still Life*, s. 26-29; burada, değişen ekonomik koşullarla pazar sahnesi resimleri arasındaki ilişkinin izi sürülüyor.

15. Aertsen'in resmi hakkında bkz. Kenneth M. Craig, "Pieter Aertsen and The Meat Stall", *Oud Holland* 96 (1982), s. 1-15. Bu resim üzerine Craig'in yaptığı yorum benimkinden biraz farklı. Aertsen hakkında daha geniş bilgi için bkz. Bergström, *Dutch Still-Life Painting*, s. 16-24; ve R. L. Falkenburg, "Iconographical Connections Between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces, 1500-1580", *Oud Holland* 102 (1988), s. 114-126. Aertsen ile aynı dönemde benzer konuları resmeden Joachim Beuckelaer'in ölümlerinden sonra Hollanda'da yirmi yıl boyunca bu tür resimler yapılmadı. Bkz. Sullivan, *Dutch Gamepiece*, s. 9.



Resim IV.8: Pieter Aertsen (1505/1509-1575). *Et Dükkânı* (1551). panel. 124x169 cm. Uppsala. Uppsala Universitet. inv. no. Gr 1

simde yiyecekler daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir yer kaplıyor. Yiyeceklerin hepsi et ve hepsi kıyımla elde edilmiş. Et, arka planda sağda asılı duran parçalanmamış hayvan ölüsünden resmin merkezini işgal eden muhtelif sucuklara kadar, tüketime hazır hale gelinceye kadar geçtiği çeşitli evrelerle gösteriliyor. Aertsen, kendisinden sonraki yiyecek natürmortlarının tersine, üretim bağlamından ayırmak ve sadece görüntü olarak ayrıcalıklı bir yere koymak suretiyle yiyecekleri öbür nesnelerden yalıtmıyor. Bunun yerine, etin ve et ürünlerinin nasıl yiyecek haline getirildiğine çekiyor dikkatlerimizi. Bize sunduğu bağlamsal çerçeve sadece eti yiyecek olarak (avcıdan değil kasaptan gelen yiyecek olarak) temsil etmekle kalmıyor, aynı zamanda hayatlarımızın hayvan kıyımıyla idame ettirildiği gerçeğine işaret ediyor. Aertsen'inki, dekoratif av hayvanı resimlerinde nadiren görülen kanla dolu bir resim.

Bilhassa, gövdeden ayrılmış ve kısmen yüzülmüş bir öküz başı (hemen yanında kesik domuz ayakları var) aracılığıyla hayata kurban edilmiş hayatı gözler önüne seriyor. Öküzün grotesk, hatta neredey-

se dehşet verici suratı öyle bir perspektiften dramatik bir şekilde çizilmiş ki, sanki resimden çıkıp üzerimize doğru atlayacak gibi duruyor. Bu açıdan resimdeki her şeyden farklı öküzün başı. Yukarıda resmin ortasında asılı duran kesik bir domuz başı var. Böylelikle resimdeki dinamizm kompozisyon içinde doğrudan doğruya bizzat hayatın kendisine bağlanıyor: Canlı ölüden geliyor; geçmişten bugüne, derin uzamdan ileriye doğru fırlamaya ve, öyle görünüyor ki, resmin "bugün" cephesinden uzamsal bir "geleceğe".

Aertsen'in uzamı işleyişi kültürel anlamda içgörülü, kompozisyonel açıdan ise olağanüstü; uzam, değişen koşullar altında insani deneyimin bir parametresi olarak işleniyor. Yani, Aertsen uzamı zamana –geçmiş, şimdi ve geleceğe– bağlıyor. İmge aslında seyirciyi her biri farklı şekilde işlenmiş üç uzamsal alana götürüyor. Resmin ortasının hemen solundaki küçük bir ayrıntıda resmedilen Yeni Ahit'teki Mısıra Kaçış hikâyesiyle hayali geçmişi görüyoruz. Burada hayat, ölüm ve yiyecek arasındaki bağ, kutsal kitapta anlatılan Meryem, Yusuf ve küçük İsa'nın Herod'un gazabından kaçışıyla irtibatlandırılarak anlatılıyor: Eşeğin sırtındaki Meryem dilenci bir çocuğa ekmek vermek için aşağıya eğiliyor. Böylelikle yiyecek; hayırseverlik ve ahlak ile bağlantıya sokuluyor ve kutsal kitaptaki hikâyeyle de irtibatlandırılınca, Aşai Rabbani ayininde yenilen ekmek gibi oluyor.

Sonra, sağ üstte kulübeye iliştirilen küçük bir "Satılıktır" levhasıyla kronolojik geçmiş bugüne bağlanıyor: "Burada sırığın arkasında satılık bir çiftlik var..."[16] Levha hem uzam hem de zaman anlamında arkaya, öndekinin arkasına bakmamızı istiyor bizden. Uzamsal *hier achter*'i (buranın arkasını) para mübadelesinin dinamiklerine bağlıyor: Satılık çiftlik. Geçmiş, spesifik bir metinsel değişim referansıyla, yani, arazinin mülkiyetinin bir aileden bir başkasına geçeceği ilanıyla kodlanıyor; bunun göstergesi olarak arkadaki bir ayrıntıda arazinin temsili kullanılıyor. (Sağdaki arka planın ana sahneyle eşzamanlı olan ayrıntılarını saklı tutuyorum.)

Resmin ön planını işgal eden uzam da, benzer şekilde, tarımsal bir anlatısı olan bir uzam-zaman ilişkileri bağlantısı aracılığıyla rasyonelleştiriliyor. Yiyecek natürmortu, sağdaki etin nasıl işlendiğini gösteren sahneyle bağlantılıdır. Halbuki Mısır'a Kaçış'ın herhangi bir mantıksal ilintisi görünmüyor burada. Kutsal kitaptaki olay asıl sahneye uymuyor ve zaten tam da bunu söyleyebileceğimiz varsayılıyor. İnanç düzeyinde var olan bir geçmiş, zımnen maddi ve mantıklı –me-

16. Craig, "Pieter Aertsen and The Meat Stall", s.3.

cazi olarak değil, harfiyen mantıklı ve dolayısıyla doğrulanabilir– bir şimdiden ayrıksı bir uzamsal kopuşla ayrılmıştır.[17]

Üçüncü uzamsal alan, tam olarak göremesek de hayal etmemizin istendiği, öküz başının daha önce bahsettiğimiz şekline ilişkindir. Buradaki mesele sadece öküz başının, daha yakındaymış gibi görünerek dikkatimizi çekip bir gösteri merkezine dönüşmesi değildir. Ayrıca buradaki gösteri etkisi, resmin bütünü için çok önemli olan bir şeyin yardımıyla sağlanıyor. Öküz başı da dönüp bize bakıyor; çerçevenin ötesine bakıyor. Öküzün cansız gözü perspektife uzamsal, zamansal ve *kültürel* bir dinamizm veriyor.[18]

Tarıma dayalı ekonomilerde ölüm ile hayat mevsimlerin ritmine ve taşıdığı vaatlere uygun bir döngüsellikle işler. Gerçi mevsimlere göre organize edilen hayat, tanımı gereği değişmektedir ama temel karakteri sonsuz döngüdür. Modernitede ise, tersine, döngüselliğin yerini doğrusallık alır. İçinde bulunduğumuz tarihsel dönemde, zaman öncelikle tek yönlü bir vektör olarak yaşanıyor. Bizler geçmişi bir daha asla geri dönmeyecek bir şey olarak algılıyoruz. Aertsen'in uzam-zaman ilişkilerini işleyişi, ortaçağdaki mevsimlere dayalı ve döngüsel zaman anlayışını kırmaya çok yaklaşıyor. Bir defa, etin adım adım işlenişini göstererek zamanın doğrusallığını resmediyor. Bundan çok daha önemlisi ise, bir zamanlar yaşayan hayvanın kendisini de doğrusal bir varlık olarak resmediyor; bu, vücudunun, işlevlerine göre farklı parçalara bölünmesiyle anlatılıyor. Nitekim, resmin en üst orta kısmında domuzun organlarını *sırayla* görüyoruz: Başı, yemek borusu ve akciğeri, kalbi, büyük bir yağ parçası ve bağırsakları. Burada, nefes alıp vermeye ve yemeye başlamasından itibaren –baş, kalp, akciğerler, yağ (konfor ve bolluğun göstergesidir), bağırsaklar (başından başlayan sindirim sürecinin son halkası)– ta bizim yiyeceğimiz olarak kasabın elinden geçtiği ana dek bir domuzun organizmasının nasıl çalıştığının iyi bir özeti sunuluyor.[19]

17. İkonografik meseleler hakkında daha fazla bilgi için bkz. Jan A. Emmens, " 'Eins aber Ist nötig': Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts", *Album Amicorum J. G. Van Gelder* içinde, der. Josua Bruyn (Lahey: Nijhoff, 1973), s. 93-101. Ayrıca bkz. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), s. 146-150.

18. Charles Sterling'in Goya'nın *Sheep's Head* (Louvre) tablosunu yorumlamasıyla karşılaştırınız. Bkz. *Still Life Painting: From Antiquity to the Present Time*, çev. James Emmons (New York: Universe Books, 1959), s. 97.

19. Schneider, *Art of the Still Life*, s. 40-41: "Bir de, taze et ile erotizm (*voluptas carnis* ya da, Luther'in ifadesiyle, 'tenin kasti melaneti') arasındaki çağrışımsal bağ var. Burada muhtemelen eski büyü nosyonlarının da rolü vardı; bunlar sayesinde bir kişinin libidosu et



Resim IV.9: Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669), *Kesilmiş Öküz* (1630'ların sonu?), panel, 73.3x51.7 cm. Glasgow, The Art Gallery and Museum, Kelvingrove, inv. no. 600.

Aertsen sadece hayatı hayata bağlamakla kalmaz, bir yandan da hayatı, statik değil de gelişen bir deneyim parametresi olarak sürece ve dolayısıyla da zamana bağlar. Domuzun organlarını, aynen öküzün başı gibi (belki de bunu ancak şimdi fark edebiliyoruz) perspektif kurallarına göre, bir çubuk yardımıyla doğrusal bir sıra halinde asması asla tesadüf değildir. Bu iki perspektif tamamen birbirine para-

tüketiminden etkilenebiliyordu." Schneider bu yorumu Pieter Cornelisz van Ryck'in Aertsen'inkine benzer bir resmi (*Kitchen Scene* -1604- (Brunswick, Herzog-Anton-Ulrich Museum) için yapıyor. Resmin renkli roprodüksiyonu için bkz. s. 42-43.

leldir, dolayısıyla da öküz ile domuzu görsel olarak ilişkilendiriyor. Bu iki hayatın bitişi, yani öküz ile domuzun ölümleri, bedenlerinden ayrılmış organlarının işaret ettikleri ve hatta öküzün gözünün de bizzat baktığı geleceği tasavvur etmemize imkân vermiyor. Bunun yerine bu ölümler şu gerçeği *görmeye* davet ediyor bizleri: Bu gelecekte belirsiz –zaman-uzam ilişkilerinde döngüselliğin yerini yeni doğrusallığın alması gibi– ve belki de, bakmamız istenen tüyler ürpertici kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla belalı bir şeyler var.[20]

F. KAN

Rembrandt van Rijn'in bu konuda yaptığı iki resimden biri olan *Kesilmiş Öküz* (Resim IV.9), on altıncı ve on yedinci yüzyılların Kuzey Avrupa resminde çok sık işlenen[21] ve yirminci yüzyılda da birçok defa ele alınan bir konunun karanlık ve kasvetli bir yorumudur. Rembrandt'ın imgesinde gözümüze ilk çarpan şey, yenice kesilmiş hayvanın bir çarmıh kurbanıyla olan rahatsız edici benzerliğidir: "Kutsal Kitaptaki simge ya da tiplere düşülen Patristik şerhlerde, dananın öldürülmesi genellikle İsa'nın kendisini kurban vermesiyle ilişkilendiriliyordu."[22] Nitekim bu imge sadece doğa-kültür ve hayat-ölüm ikiliklerinin değil, aynı zamanda fiziksel-ruhsal ikiliğinin de içinden geçiyor. Bu resim, yiyecek, besin ya da bolluktan –çünkü tüm bunlar insan hayatını ve bunun idamesini anlatabilir– ziyade, idamla gerilimli bir ilişki içinde sunulan ölüme dair, dekoratif işlevden son derece uzak bir resimdir.

Rembrandt'ın resmi, dünyevi bolluğun görsel bir kutlaması değildir. Bunun yerine, öyle görünüyor ki, gözler için bir anti-şölen ve ru-

20. Craig, bu tablonun muhtemelen Kasaplar Lokaline asılmak üzere Antwerp Kasaplar Loncasınca sipariş edildiğini söylüyor; bkz. "Pieter Aertsen and *The Meat Stall*", s. 10 –12. Benim burada resme getirdiğim yorum bu ihtimalle tamamen uyuşuyor gibi; çünkü imge böylece lonca üyelerini geleceğin tanımlanmasında seçkin ve *hakiki* bir mevkiye oturtuyor. Loncanın hem statüsü hem de serveti vardı: bu resmin yapıldığı yıl olan 1551 yılında lonca üyeleri, Craig'in işaret ettiği gibi, o an için şehrin en büyük seküler binası olan lonca salonlarının yapılışının ellinci yılını kutluyorlardı.

21. Bkz. Kenneth M. Craig, "Rembrandt and *The Slaughtered Ox*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983), s. 235-239; ve Avigdor W. G. Poseq, "The Hanging Carcass Motif and Jewish Artists", *Jewish Art*, C. 16 ve 17 (1990/1991), s. 139-156. Hollanda resminde konunun ilk temsilleri için bkz. Craig, "Pieter Aertsen and *The Meat Stall*", s. 14, dipnot.29.

22. Poseq, "Hanging Carcass Motif", s. 144; ve, öküz ile İsa arasındaki bağlantılar hakkında, Craig, "Rembrandt and *The Slaughtered Ox*", s. 235-236.

ha açılmadır; çünkü o zamanlar gözlerin ruhun içine ve manevi hakikate açılan bir yol olduğu düşünülüyordu. Buna rağmen, temsil edilen olayın, yani hayvanların etleri için kesilmesinin çok sıradan bir şey olması, kesilmiş öküzün çarmıhtaki İsa olarak düşünülmesini kaçınılmaz olarak zorlaştırıyor. Et tüketimi ile Aşai Rabbani ayini arasında kolaylıkla bir ilişki kurulması imkânsızlaşıyor; çünkü öküz gönüllü bir kurban değil, sahibinin eliyle kesilmiş bir kurbandır. Dolayısıyla arada bir bağ kurulmuyor, tersine bu bağ koparılıyor. Hayatın ölüm tarafından mümkün kılınması paradoksu çözümlenemez kılınıyor fakat daha az dokunaklı bir hal almıyor.

Rembrandt'ın bu çarpıcı resmi, tüketme hazzı (ve biraz da öldürme hazzı) dışında çok az şeye işaret eden ve yalnızca karnı *ve* gözleri sonsuz cömertlikle –bu hikâyenin aşırılıkları Rembrandt'ın yüzyılı ilerledikçe sadece artıyordu– doyurma keyfine "seslenen" sayısız yiyecek ve av resmiyle aynı dönemin ürünüdür. Rembrandt'ın resmi ise, hiç kuşkusuz yoğun kişisel ve öznel duyarlılıklarla ulaşılan daha karanlık ve sonsuz derecede daha çapraşık bir farkındalığı ifşa ediyor. Dolayısıyla, ister gerçek isterse de hayali olsun, medeniyetten nasiplenmemiş iktidarın daha sonraki kürklü-tüylü tezahürlerinden (Resim IV.2 ve IV.3) özde farklıdır. İktidar sorununu ve hatta bunun getirdiği prestij sorununu yapısöküme uğratıyor Rembrandt. Kasabın henüz parçaladığı ve hâlâ seğiren bir ölü gövdeyi resmetmek, içimizdeki yeme hazzını uyandırmayı değil yeme hazzımızın nelere mal olduğunu bizlere hatırlatmayı hedefleyen bir seçimdir. Gerçekten de, Glasgow versiyonunda ressam ölü gövdeye öyle bir açı vermiş ve dramatik ışık-gölge oyununu öyle kullanmış ki, hayvanın iç organlarının çıkarılmış olması özellikle çarpıcı görünüyor ve ortaya kasaplığın organkesme yönlerini vurgulayan bir oyuk çıkmış oluyor. (Işığı daha dengeli kullandığı Louvre versiyonunda bu etki ortadan kalkıyor.) Betimlediğim bu etkileri güçlendiren iki şey daha var resimde: Sağ altta hayvanın postuyla kafası bir arada duruyor ve çok zor seçilen arka planda da bir kadın yerdeki kanları silip süpürüyor (maalesef, sadece bir karaltı gibi duran kadın, röprodüksiyonda neredeyse görünmüyor).[23]

23. Resmin her tarafına sinmiş olan öznellik hiç kuşkusuz Rembrandt'ın yakın zamanda üstüste yaşadığı ölüm olaylarıyla – birkaç bebeğini, karısını ve annesini kaybetmiştir – ilintilidir: tıpkı 1655 yılına ait Louvre resminin bir "mali çöküntü ve mesleki yıkımın eşiğinde" olduğu dönemde yapıldığı gibi. Bkz. Craig, "Rembrandt and The Slaughtered Ox", s. 239. Ayrıca bkz., Mieke Bal, "Dead Flesh, or the Smell of Painting", *Visual Culture: Images and Interpretations*, der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey (Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1994), s. 371-378.



Resim IV.10: Chaim Soutine (1893-1943), *Kesilmiş Sığır* (1925), keten bezi. 114.3x78.7 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, Bay ve Bayan Donald Winston'ların armağanları ve Anonim, acc. no. 57.12.

Yoksul bir Litvanya Yahudisi olarak Paris'e göç etmiş olan Chaim Soutine, Rembrandt'ın *Kesilmiş Öküz* resminin Louvre versiyonunu (biraz önce değerlendirilen Glasgow versiyonundan on, on beş yıl sonra 1655 yılında yapılmıştır) gördükten sonra, 1920'li yıllar içinde en az bir düzinelik bir seri oluşturacak şekilde ardarda kesilmiş sığır resimleri (Resim IV.10. *Renkli Resim 7*) yapmıştır.[24] Soutine'in bu konuda yaptığı öbür resimler gibi burada röprodüksiyonunu gördüğünüz resim de bir tür dolaysız şiddeti sergiliyor. İpler yardımıyla ve gergin biçimde asılmış olan ve üzerinden hâlâ kanların aktığı ölü gövde yakın planda resmedilmiş ve gözünüze gözünüze giriyor. Yerler de kanla kaplı. Ama duvarlar yerlerden de kanlı. Arka plan kalın ve neredeyse kılıç darbeleri gibi indirilmiş mavi-siyah fırça darbeleriyle çizilmiş. Kendini kaybetmiş birisi tarafından çizilmiş izlenimi veren arka plan, tuvalin yüzeyine yapılan bir saldırının sonuçlarını ikiye katlıyor. Ressamın tuvale indirdiği darbeler kesimcinin hayvana indirdikleri kadar taze görünüyor. Bu tür imgeler Kafkavari sorgulama, işkence ve infazlarla ilintilendirilebilir pekâlâ: Sanki açıklanamazmış gibi, açıklanmayan şeyler. Sanki kıtlıktan yeni çıkmış birileri tarafından aceleyle yüzülmüş ve parçalanmış gibi duruyor hayvan. Çünkü bu işi usta bir kasabın yaptığına dair alametler *yok* ortada. Bunun yerine, gözü dönmüşlüğe benzer bir hal söz konusu: iş olarak değil de ivedi bir zorunluluktan ötürü kesilmiş gibi görünüyor hayvan. Daha önce gördüğümüz cafcaflı, avlanmış hayvan resimlerindeki prestij-iktidar bağlaşımından mümkün olduğunca uzak durulmuş resimde.

Soutine'in yiyecek saplantısı (defalarca resmettiği bir konudur yiyecek) psikolojik ve fizyolojik olarak gençliğinde çektiği, belgelerle sabit olan yoksulluk ve açlığa dayanıyor. Soutine'in yeme ve hayvan kesimiyle olan sorunlu ilişkisi, bir zamanlar açlık çekmiş insanların asla silemeyeceği bir belleğin ürünüdür. Dahası, hayatı boyunca ülserden çektiği için de midesini asla aklından çıkaramamıştır Soutine. Fakat Soutine bu resimleri yaptığı sırada bütün bir kesilmiş sığırı sadece atölyesinde bir model olarak –artık komşularını bezdirecek derecede kokan bir model olarak– kullanmak üzere satın alabilecek kadar paralanmıştı. Kesilmiş sığır tüketilemiyordu. Sadece koktuğu için değil, aynı zamanda Soutine'in ülseri et (kümes hayvanları ya da ba-

24. Daha fazla bilgi için bkz. Esti Dunow, "Soutine's Still Lifes", sergi katalogu içinde, der. Ernst-Gerhard Güse, C. *Soutine* (1893-1943) (Londra: Arts Council of Great Britain, 1981), s. 73-97; ve bu tip resimlerin psikanalitik-biyografik bir okuması için bkz. Avigdor W. G. Poseq, "Soutine's Paraphrase of Rembrandt's *Slaughtered Ox*", *Konsthistorisk tidskrift* 60 (1991), s. 210-222.

lık eti de dâhil olmak üzere) yemesine izin vermediği için de tüketilemiyordu. Hayatının bu döneminde saplantı derecesinde yiyecek resmi yapması şaşırtıcı değildi.[25]

Soutine, saplantısını yoğunlaştırmak istercesine, bu resimleri yapmadan önce özellikle oruç tutuyordu. Bir arkadaşının ifadesiyle "Evet, biraz çiğ et satın alır ve bunun resmini yapmaya başlamadan önce iki gün oruç tutar. Şu kanlara baksanıza: Tüm yamyam iştahını yansıtmamış mı buraya?"[26] Ve kendisi oruçluyken et kokuyor. Öyle ki, Soutine'in bütün duyuları bu durumla hemhal oluyor: zil çalan karnı, gözleri, burnu, ve kulakları (yandaki kesimhaneden hayvanların bağırışlarını işiten kulakları). Resimlerini, daha önce çiziktirdiği taslaklara değil doğrudan doğruya hayvana bakarak yapıyordu. Resmettiği konudan uzak durmayı seçen Rembrandt'ın tersine Soutine neredeyse hayvanın içine giriyor; görünüşe bakılırsa, sanki öküzün kanını tuvale akıtabilecek kadar, hayvana fırçalarıyla dokunabilecek kadar yakın bir mesafede duruyor. Gerçekten de Soutine, hayvanın yenice kesilmişlik görüntüsü bozulmasın diye ceset kurudukça üzerine serpiştirmek için kesimhaneden kovalarla taze kan getiriyordu. Ayrıca etraftaki sinekleri kovması için de ücretli birini görevlendiriyordu. Soutine'in etle olan fiziksel teması derin ve kapsamlıydı; ve sadece biri dışında bütün duyularını tatmin ediyordu. İstisna olan duyu normalde en başta tatmin edilmesi gerekeniydi: Etten tadamıyordu. Canlı varlıkların acı çekme potansiyelini ve şiddeti sergilemek dışında öküz ölüsünün Soutine için hiçbir anlamı yoktur. Onunki, Batı tarihinde üretilen çoğu yiyecek resminde olduğu gibi tüketim iştahını açacak bir resim değildir.

Tüm bu çok iyi bilinen mide bulandırıcı ayrıntıları tekrarlamamın nedeni, burada şok ediciliğin ötesinde anlamlar olmasıdır. Bunların bizzat Soutine tarafından en az on iki resimde ve görece küçük nüanslarla tekrarlanmış olması, travmatik kişisel deneyimlerinden yola çıkan eserleriyle olan öznel ilişkisi hakkında bizleri aydınlatıyor. Ama sadece bu tuhaflığı vurgulamaya çalışmıyorum. İşaret edilmesi gereken bir diğer nokta da, görme ile imgeleme arasındaki ilişki hakkında Soutine'in geliştirdiği karmaşık –belki de aynı anda hem bilinçli hem de içorgansal– anlayıştır. İmgeleme edimi, Soutine'in toparlayabildiği kadar fazla duygunun müdahalesini içeriyor. Başka bir deyişle, görme edimi, bir yandan psişik ve kişiye-özgüyken öte yandan da tamamen cisimleştiriliyor.

25. Dunow, "Soutine's Still Lifes", s. 74.
26. A.g.y.

Francis Bacon'ın *Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş* adlı resmi (Resim IV.11), İspanyol sanatçı Diego Velazquez'in 1650 yılında yaptığı Papa X. Innocent portresinin (Resim IV.12)[27] fotoğrafik röprodüksiyonlarına dayanılarak yapılmıştır; Bacon'ın saplantılı bir şekilde defalarca işlediği bir konuydu bu. İşte Bacon bu örnekte de yine Rembrandt ve Soutine'in kesilmiş sığır resimlerini kullanıyor. Tıpkı Soutine gibi Bacon da hayatı boyunca kesimhanelere ve ete ilgi duyduğunu kabul ediyordu: "çengeldeki hayvanı içgüdüsel olarak Çarmıhtaki İsa'yla ilintilendiriyor, bunu ise, inançsız birisi olarak, sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyordu."[28] Velazquez'in portresinin "ilham"ı ne olursa olsun –papanın biyografisi olmadığı kesin– Bacon'ın yorumu iktidarı teslim ediyor; "papanın" yüzünde, özellikle de gözlerinde ve (Velazquez'deki) sıkıca kapatılmış çenede dramatik biçimde görünüyor iktidar. İktidarı teslim ediyor etmesine ama Bacon aynı zamanda güçsüzlüğün portresini yapıyor: pasif, hatta neredeyse felçli gibi oturan beden ise güçsüzlüğü kazıyor gözlere. Bacon kaynağını yeniden işliyor. Velazquez'in, hem becerikli bir kilise lideri hem de erken modern dönemin usta politikacılarından olan birisini resmettiği portresi, Bacon'ın tuvalinde kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası –acımasız, uğursuz, erişilmez ve kudurmuş– bir canavarın resmine dönüşüyor. "Bacon için resim, şeylerin örtüsünü kaldırmanın, yüzeylerindeki katı görünümleri yıkmanın ve içlerini oluşturan duygu unsurlarını ifşa etmenin bir yoludur... Bir biçime kilitlenmiş duyguyu buradan çıkarmak, Bacon'ın dediği gibi, imgeye şiddet uygular."[29]

Bizzat temsil gözlerimizin önünde açılıyor. Bacon'ın resminin etkisi; uzamsal-geometrik "mantığın" resimdeki kararsız biçimsel karışımı (hem hacim hem de düzen etkisi yaratan, kaba hatları gösterilen kutu) ile bu mantığın içe patlamasına –yani, kesilmiş sığırın biri siyah bir okun deldiği iki kanlı parçası ile yarı-çığlık gibi görünen ve fakat nereden bakarsanız bakın afallamayı ve ironik bir kendinden ge-

27. Bu resim hakkında bkz. Jose Lopez-Rey, *Velazquez: A Catalogue Raisonne of His Oeuvre, with an Introductory Study* (Londra: Faber and Faber, 1963), s. 272; Jonathan Brown, *Velazquez: Painter and Courtier* (New Haven: Yale University Press, 1986), s. 197-200; Enriqueta Harris, *Velazquez* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), s. 147-151; Joseph-Emile Muller, *Velazquez*, çev. Jane Brenton (Londra: Thames and Hudson, 1976), s. 191-198.

28. Posèq, "Hanging Carcass Motif", s. 152.

29. Donald Kuspit, "Francis Bacon: The Authority of Flesh", *Artforum* 13 (Yaz 1975), s. 51.



Resim IV.11: Francis Bacon (1909-1992), *Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş* (1954), tuval, 129.9x122 cm. Chicago, The Art Institute, Harriott A. Fox Fund, inv. no. 1956.1201. Fotoğraf © 1994, The Art Institute of Chicago. Her hakkı saklıdır.



Resim IV.12: Diego Velazquez (1599-1660), *Papa X. Innocent* (1650), tuval. 140x120 cm. Roma, Principe Doria-Pamphili, Galleria Doria-Pamphili. inv. no. 118.

çişi gösterecek şekilde açılmış olan ağzın kara deliğiyle dikkat çeken bir portre kafası olarak içe patlamasına– dayanıyor. Kutuvari iç çerçeve aynı zamanda psişik bir kafesin –demir bir kafesten daha az etkili değildir– hapsedici "düzen"ini canlandırıyor. Resimdeki figür

hücre hapsinde bulunuyor. Toplumsal olan ne varsa hepsi silinmiş. Modernitenin görsel tarihindeki birçok yiyecek temsilinde olduğu gibi bu imge de yemeye ve dolayısıyla da hayata dair değil, her şey üzerindeki ve özellikle de bizzat insan hayatı üzerindeki insan iktidarının belirleyici gücü olan öldürmeye –ve benliğin yıkımına– dairdir.[30]

Bacon bir keresinde bir sırrını açıklayarak, günün birinde "insan çığlığının en iyi resmini yapmayı" umduğunu söylemişti.[31] "Çığlık attığımız zaman, daima, özgül olayları örten ve acı ve duyguyla sınırlı kalmayan ele gelmez ve görünmez güçlerin kurbanları olarak çığlık atarız. "Dehşeti değil çığlığı resmetmek'ten söz ederken Bacon işte bunu kastediyor."[32] Bacon, burada gördüğümüz, aynı anda hem korku hem de güçsüzlük saçan açık ağız motifini defalarca işlemiştir resimlerinde (bunların bir kısmında çığlık daha bir aşikârdır). İlk bakışta bir öfke çığlığı gibi görünebilen bir şey aynı zamanda acının verdiği bir çığlıktır. Çarpıtılmış figürün diğer yerleri gibi adamın ağzı da, seyircinin bu resmin genel portre resimleriyle ilişkisini görmesi ve hele hele Velazquez'in ünlü imgesindeki asıl figürü tanıması ölçüsünde mecburen sanatın kendi tarihini çağrıştırıyor. Bacon portreciliğin bir teamülünü, bir anlamda kişiyi ideal ve daha güzel göstermek amacıyla insani duyguların saklanması geleneğini çiğniyor. Bacon'ın çığlık atan papası, derinlerde saklanan ve bastırılan iç dünyayı açılan ağızdan dışarıya fışkırtarak içerdeki her şeyi dışarıya dökmeyi amaçlayan bir anti-portredir. "Çünkü, vücudun herhangi yerel bir parçası olmaktan çıkıp, kendiliğinden, bütün vücudun duygularını dışavurabilecek genel bir alan olabilme potansiyeline sahip olan tek organ ağızdır."[33]

Zaman tüm resimlerde dondurulmuştur. Bununla birlikte, dışsal bir anlatıya (mit, hikâye, tarihsel oluşum vb) yapılan doğrudan ya da dolaylı göndermelerle zamanın geçişi anlatılabilir. Bizler bu atıflara bakarak neyin resmedilen zamanın öncesinde vuku bulduğunu, neyin daha sonra vuku bulacağını saptayabiliriz. Ne var ki portreler, teamül olarak, zamanın askıya alındığı bir durumdaki insanların –hiçbir şey yapmayan, hiçbir şeye tepki vermeyen, *sadece var olan* (bizzat

30. Bacon'ın bu genel konuya dair yaptığı birçok resim hakkında daha fazla bilgi için bkz. Dawn Ades ve Andrew Forge, *Francis Bacon* (New York: Harry N. Abrams, 1985), özellikle s. 12-15; ve [Francis Bacon ve David Sylvester] *Francis Bacon: Interviewed by David Sylvester* (New York: Pantheon Books, 1975), s. 2-11-29, 37-38, 48-50, 71-73.

31. Kuspit, "Francis Bacon: The Authority of Flesh", s. 53-55; alıntı s. 55'ten.

32. Gilles Deleuze, "Interpretations of the Body: A New Power of Laughter for the Living", *Art International* 8 (Güz 1989), s. 38.

33. Kuspit, "Francis Bacon: The Authority of Flesh", s. 56.

bu, sanki sadece [sözde] önemli kişilerin hayatlarına özgü bir şeymiş gibi bir tür sihirli "şimdiliği" ima ediyor)– temsil edildiği resimlerdir. Bacon'ın imgesi ise, bütünüyle figürün yüzüne, yani vücudun en ifade-dolu bölgesine kazınan özellikle şiddetli duygusal anın özgüllüğüyle bu teamülü de söküp atar: Yüzdeki ifade vücudun geri kalan kısmıyla tamamen çelişiyor çünkü vücut rahatça oturmuş bir insanın vücudu gibi duruyor. Seyircinin önündeki güçlüğün nedeni, her ne kadar kesilmiş sığırın kanlı gövdesi gerçeküstü bir ipucu sunsa da, vücut ile yüz ifadesi arasındaki bu kopukluğun *neden*ini bilmemesi değildir. Buradaki ânı açıklayacak ya da daha sonraki bir sonucu tanımlayacak –ve dolayısıyla da sorunu çözecek– bir anlatı sunulmuyor seyirciye; asıl sorun işte budur. Zamanın mantıksal ilerleyişi (ne olmuş ve ne olacak) ile zamanın uzamla (burada "kafes") mantıksal ilişkisi belirsiz, yoruma açık, gerçeküstü ve bariz ölçüde tedirgin edicidir. Aynı zamanda her bir zerresiyle moderndir. Eğer buradan bir anlatı çıkarabilirsek, bu, portrelerden beklediğimizin tam tersi bir anlatı olacaktır: hayata dair değil, ölüme dair. Kişinin ölümünden sonra yapılan portreler bile bu kişiyi defnetmeyi değil, onu ölümsüz bellekte yeniden diriltmeyi hedefleyen resimlerdir. Bacon'ın figürü ise, tam tersine, "normal" koşullarda unutmayı yeğleyeceğimiz bir anı bırakıyor bizlere. Çünkü, en azından, resim tarihinde mumla arasak zor bulabileceğimiz –ki anlaşılır bir şeydir bu nadirlik; çünkü resim tarihinin toplumsal işlevleri, Bacon'ın resme yüklediği derin ve siyasallaştırılmış karanlığı görünür kılma işine engel teşkil eden şeylerdir genellikle– bir yüzdür buradaki. Bacon dehşet verici bir ölüm –sığırın gövdesi bir okla parçalanıyor–, kan ve çığlık atan bir adam üzerinden gönderme yapıyor bu karanlığa. Fakat dahası var: Bu adam da bizzat sanata Velazquez'in model olarak alınan ünlü resmi üzerinden gönderme yapıyor. Böylece işin içine sanat tarihi de giriyor.[34]

34. İlgili bir tartışma için Ernst van Alphen'nin mükemmel çalışmasına bakınız. *Francis Bacon and the Loss of Self* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), özellikle de resmedilebilirlik ile öznellik arasındaki ilişki üzerinde duran s. 111-113. Ayrıca John Russell da kavrayıcı değerlendirmelerde bulunuyor, bkz. *Francis Bacon*, göz. geç. bas. (Londra: Thames and Hudson, 1993), s. 41-42.

Üçüncü Kısım

Beden

Görmekle her yer arzuya açılır, fakat arzu görmekle tatmin olmaz.

Jean Starobinski
The Living Eye

Resim, uzamın maddeselliğine dönüştürülen saf bir görü olmadığı gibi, çıplak bir jest, sessiz ve ebediyete kadar havada kalacak anlamları, sonradan ilave edilecek yorumlardan kurtarılması gereken çıplak bir jest de değildir. Resim –bilimsel bilgi ve felsefi temalardan bağımsız olarak– bir bilginin pozitifliğiyle yoğrulmuştur.

Michel Foucault
The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language

V
DUYULAR

On yedinci yüzyılın başlarında, erken modernitenin belirleyici dönemlerinden birinde, beş duyu (görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma) konusunda yoğun bir hümanistik ve bilimsel ilgi ortaya çıktı. Yeni anatomi, biyoloji ve tıp bilimlerinin yanında görsel sanatlar, edebiyat ve felsefe de derinlemesine bu konu üzerinde çalışıyordu. Hümanistik ve felsefi araştırmalarda, insan kimliğinin anahtarları olarak, özellikle de cisimlenmiş bilme "aygıt"ımızın vasıtaları olarak ele alınıyordu duyular. Beş Duyu teması resimde özellikle ön plana çıktı.

Bu konu, tahmin edebileceğimiz gibi, geleneksel bir dinsel inancı yansıtan ve dolayısıyla da bu inancı güçlendirdiği varsayılan bir ayna olarak doğdu. Eski Dünya'daki o bilgi kuramına göre, bu dünyadaki her şey yalnızca öbür dünya çerçevesinde düşünüldüğünde kazanıyordu nihai anlamını. Bilgiye giden yol, duyuların gösterdiği tekil yolların toplamı olarak betimleniyordu; ve tabii duyuların rolü, deyim yerindeyse, dinsel ortodoksluğun ilkelerini onaylamaktan ibaretti.[1]

> Kutsal Kitaplarla ilgili olarak tesis edilmiş olan bir imgeler alfabesi vardı: Kartalın simgelediği görme, İsa'nın kör bir adama şifa vermesi temasıyla; ayna, Adem'le Havva'nın Cennetten kovulması temasıyla; işitme, Vaftizci Yahya'nın vaazıyla; tatma, beş bin kişiyi doyuran ekmek mucizesiyle; koklama, Bakire Meryem'in İsa'nın ayaklarını yağlayarak kutsaması yla; ve dokunma da İsa'nın su üstünde yürümesi mucizesiyle bağlantılıydı.[2]

Ne var ki, daha önce çiçek ressamı olarak da gördüğümüz Flaman sanatçı Büyük Jan Brueghel tarafından ve her biri bir duyuya ayrılarak yapılmış olan Beş Duyu resimlerinin en çarpıcılarında (Resim V.1 ve V.2) bambaşka bir manzara çıkar karşımıza. Brueghel'in resimlerinde, duyuların radikal bir soyutlamayla teolojik metaforlar olarak kullanılmasına son veriliyor. "Onun" duyularının duydukları; dünyevi, çarpıcı biçimde somutlaştırılmış ve görsel anlamda fevkalade materyalisttir. Dolayısıyla, teolojik bilgiye giden yollar olarak görülen duyuların bu geleneksel rolleri burada büyük ölçüde sekülerleştiriliyor. Hakeza bu resimler sessiz biçimde, ve yine önemli bir yaklaşımla, göz, kulak, burun, ten ve damağın tüketimine sunulan dünyevi hazların propagandasını yapıyor. Başka bir ifadeyle, Brueghel'in Beş Duyu resimleri (ruha değil) *bedene* sesleniyor.

Brueghel'in *İşitme*'si (Resim V.1), sırf bilmenin çok ötesine geçen bir haz düzlemi sunmak suretiyle, biz seyircilerini bedenlerimize davet ediyor. Bakılacak çok şey vererek bizim bakmamızı sağlıyor Brueghel. İlk elden bakmak *isteyişimiz*, kısmen, neredeyse hepsi lüks eşya olan insan yapımı dünyevi mallara yüklenen kültürel değerin sonucudur. Resimdeki sayısız maddi öğeyi kavrayabilmemiz için bütün

1. Norbert Schneider, *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, çev. Hugh Beyer (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990), s. 65; s. 75'e kadar.
2. Pierre Skira, *Still Life: A History*, çev. Jean-Marie Clarke (New York: Skira/Rizzoli, 1989), s. 100; kutsal çağrışımların tartışıldığı yer için bkz. s. 100-101.



Resim V.1: Büyük Jan Brueghel (1568-1625), *İşitme* (y. 1617/1618), panel 65x107 cm. Madrid, Museo del Prado, inv. no. 1395.

içtenliğimizle bakmamız gerekiyor. Görsel tüketim edimi, hafif bir şeyler atıştırma kategorisinin çok ötesine geçerek tam bir ziyafete dönüşüyor. Sadece resimdeki nesneleri teşhis etmek ve adlandırmak için bile yoğun bir dikkatle belli bir süre bakmamız gerekiyor (evet resmin başrolünde müzik aletleri var; fakat onlardan başka av gereçleri, pahalı saatler –o zamanlar koleksiyoncular pek meraklıydı saatlere– resim içinde resimler, iç dekorasyon malzemeleri, egzotik hayvanlar, arka plandaki manzara ve daha nice şey de var).

Yaşamaya davet edildiğimiz hazlardan birinin kaynağı, resmin merkezindeki çıplak kadındır. Kadının çıplaklığı gözümüzü alıyor; çünkü, en azından, bedenini çevreleyen halı da dâhil olmak üzere kadının etrafındaki rengarenk eşyanın tersine, teni bembeyaz. Dolayısıyla bu ortam içinde "özel bir görüntü" oluşturuyor kadının bedeni. Kadının çıplak oluşu elbette ki her şeyi değiştiriyor. Çünkü bu durum, alınacak hazzı özellikle erotikleştiriyor, yani (beş duyu için) *şehvani*leştiriyor ve ayrıca da gerçek yaşantıyla bağdaşmaz bir konuma sokuyor. Yani, kadının bedeni, normal gündelik hayatta görebileceğimizden çok çok farklı bir tarzda sunuluyor. Başka bir deyişle, resimdeki görsel hazlar olağandışı ve böyle olduğu için de resme bakmamız için gereken sebepleri fazlasıyla sunuyor bizlere. Brueghel'in tablosu insandaki duyulardan birini (işitmeyi, ve bu bir resim olduğuna göre bir de görmeyi) *resimliyor*. Fakat aynı zamanda, bizde bakma *isteği* yaratması ölçüsünde, duyulu bedenlerimizi harekete geçiriyor. Brueghel'in yaşadığı dönemde olduğu gibi görmenin inanmak demek olduğu bir kültürde, beş duyu –hangisi olursa olsun fark etmez– resimleri şuna işaret ediyor: Bizatihi bakma edimi moderniteden hoşlanmıştı. Bir diğer deyişle, Brueghel'in *İşitme*'si gözlerin kulağıdır; çünkü işitilecek hiçbir şeyin olmadığı zaman bile gözler işitme duyusuna ayak uydurabilir.

B. CİDDİ (BİR) İŞ OLARAK HAZ

Resimler sessiz olduklarından, bu temsilde önemli olan şey kendi içinde işitsel fenomenler değildir. Burada önemli olan şey, belirli ses ve işitme türlerinin toplumsal anlam ve işlevleridir. Brueghel'in resminde yalnızca ses çıkaran şeyler değil,[3] aynı zamanda toplumsal

3. Bu imgenin ayrıntılı bir değerlendirmesi için bkz. Richard Leppert, "Music, Representation, and Social Order in Early-Modern Europe", *Cultural Critique* 12 (Bahar 1989), s. 41-

prestij sağlayan ve *özel* sesler çıkaran şeyler resmedilmiştir. Yani, resimdeki müzik aletleri sadece yüksek-zümre müziğine ait aletlerdir. Hakeza av gereçleri soylularla sınırlı bir etkinliği çağrıştırır ve buradaki saatler de o dönemin pahalı koleksiyon parçalarıdır. Dolayısıyla, insandaki işitme duyusu burada doğal bir fenomenden çok toplumsal bir ayrıcalık fenomeni olarak temsil ediliyor. Kısacası, işitme siyasallaştırılıyor; ve işitme siyasetinin güzel görünmesi sağlanıyor.

Brueghel'in resmine içkin olan hazlar, önemli oranda, bir tür ilintili şeyler arşivi olmak dışında hiçbir işlevi olmayan nesnelerin bir araya getirilmesiyle yaratılıyor. Bir envanter olarak Brueghel'in müzik aletleri koleksiyonu işlev*sizlik*leri ölçüsünde haz veriyor. Koleksiyonun görsel mantığı, deyim yerindeyse, tam da mantıksızlığında yatıyor ve envanterin imkânsız, sırf fanteziden ibaret olmasına dayanıyor. Ne var ki, geride merkeze yerleştirilen kemerin ötesinde gördüğümüz ve resmi tamamen farklı bir düzleme taşıyan özgül manzara sayesinde, yani Brueghel'in müşterileri ve bölgenin yöneticileri olan Albert ve Isabella'nın tek olmasa da gözde konakları Chateau de Mariemont sayesinde içerideki fantezi yeniden gerçeklik –ve kronolojik anlamda şimdiki zaman– düzlemine çekiliyor. Resmin yeryüzü coğrafyasının özgül bir yerine işaret eden tek unsuru olan bu konak, cismedilmiş haz ile somut iktidar arasındaki bir evliliğe, okşanan duy(g)ularm doğasını, kaynağını ve sınırlarını saptayan bir tür gerçeklik sınamasına işaret ediyor. Bakışlarımızın özgür olmadığına, tam tersine imgeyi bizlere sunan kişilerin ön-izleme yapmış olan gözlerine bağımlı olduğuna işaret ediyor. Bu farazi ön-izleme, soyut teolojik sembolizmle ya da sekiiler alegoriyle değil, tamamen mülkiyetle ilgili bir şeydir: dokunsal mülkiyetle ilgili. Burada bakmamız için

55. Ayrıca bkz. Albert Pomme de Mlrimonde, "Les 'Cabinets de musique'", *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1966), s. 141-178; Richard leppert, *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, 2 cilt (Münlh ve Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1977), C. 1., s. 109-114; C. 2., s. 24-29 ve 24-25. resimler için s. 242-243. Prado'nun orijinallnin neredeyse tam bir kopyasının roprodüksiyonu için bkz. kat. No. 100, resim 24; Simone Speth-Holteroff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siecle* (Paris: Elsevier, 1957); Brueghel'in duyu resimlerindeki bütün alegori dizileri için bkz. Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Altere (1568-1625): Die Gemalde, mit kritischem Ouevrekatalog* (Köln: DuMont Buchverlag, 1979), s. 328-362, işitmeye dair resimler için bkz. s. 329, 350-352; Frltz Baumgart, *Blumen Brueghel (Jan Brueghel d. A.): Leben und Werk* (Köln, DuMont Buhverlag, 1978), s. 121- 131; ve Hans Kauffman, "Die Fünfslnne in der neiderlandischen Malerei des 17. Jahrhunderts". *Kunstgeschichtliche Studien: Festschrift für Dagobert Frey* içinde, der. Hans Tintelnot (Breslau: Gauverlag, 1943), s. 133- 157. Genel konu için bkz. Chu-tsing Li, "The Five Senses in Art: An Analysis of Its Development in Northern Europe" (doktora tezi, State University of Iowa, 1955).

(fakat dokunmamız ya da sahip olmamız için değil) bize sunulan şey *onların*dır.

Norbert Schneider, zekice bir yaklaşımla, bu türden Beş Duyu resimlerinin şiddetli arzuları tatmin etmekten çok, doğurduğunu söylüyor. On yedinci yüzyıl, yeni zenginlerin ve buna paralel olarak da eşya satın alma talebinin doğduğu bir döneme işaret ediyor. Antwerp'teki –Brueghel'in hayatı burada geçmiştir– kocaman liman, on yedinci yüzyılın sonlarında, aynı anda 2.000 gemiyi barındırabiliyordu ve bunlar zaten hızla küçülen yerkürenin uzak diyarlarından Kuzey Avrupa'ya ticari malları getiriyordu. "Yepyeni lüks mallarla gelen uyarıcılar, seyircilerde, kendi cismani hazzını artırma ve uzun-vadeli gereksinimlerini yüksek tutma yönünde zorlanımlı* bir itki uyandırıyordu."[4] Burada beni daha çok ilgilendiren şey, bu arzuların Brueghel'inki gibi resimlerde hem *sınıflandırılıyor* hem de *yapılandırılıyor* olmasıdır: Başka bir deyişle, tüketim hazlarımız –tıpkı reklamda olduğu gibi– bizim *için* örgütlenmektedir.

Brueghel'in toplam beş resimden oluşan dizisinin her bir resminde ayrı bir duyu işlenir. Bu durum o zamanlar kadavralar üzerinden işlenen anatomi derslerindeki pratiklerle paralellik arzediyordu. Çünkü vücudun her ayrı bölümü için farklı bir kadavra kullanılıyordu. Bu paralellik tesadüfi ya da önemsiz bir paralellik değildir. Duyulardan kaynaklanan fiziksel hazların tam da Brueghel'in resimleri tarafından hem görselleştirildiği hem de kahramanlaştırıldığı bir dönemde, bizzat seyircinin duyulu bedeni bir tür estetikleştirilmiş haz *bilim*i tarafından fiilen nesneleştiriliyor, ayrıştırılıyor ve çözümleniyordu. Bu bilim, her biri bir duyuyu işaret ve tahrik eden bir nesneler envanteri –duymak için harika sesler, koklamak için egzotik çiçekler, tatmak için cömert sofralar ve benzeri– olarak yapılandırılıyordu. Bilim tüketimle ve tüketimi güdüleyen arzularla buluşuyor ve el ele veriyordu. Roland Barthes'ın hatırlattığı gibi "Mülkiyet eşyanın bir şekilde bölünmesi üzerine kuruludur. Sahiplenmek dünyayı parsellemek demektir, süreksizlikleri oranında insana tabi olan sonlu nesnelere bölmek demektir dünyayı: Çünkü adlandırma ve sınıflandırma yapmaksızın bölemeyiz ve işte bunu yaptığımız anda da mülkiyet doğmuş olur."[5]

* "Kişinin, bilinç düzeyinde aksi yönde iradesine rağmen belli bir şekilde davranmaya zorlanması". Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yay., 2000, s. 858.

4. Schneider, *Art of the Still Life*, s. 65.

5. Roland Barthes, "The Plates of the Encyclopaedia", *New Critical Essays* içinde, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1980), s. 27.

Böylelikle, bu resimleri mümkün kılan ve bunların sigortası olan epistemoloji ile daha genel anlamda o dönemin bilimsel sınıflama şemalarını yöneten epistemoloji arasında doğrudan bir ilişki tesis edilir. Yani, bu imgeler, eski moda alegorik yapılarına rağmen, iki kere moderndir: Hem aşırı tüketim hazzına işaret ettikleri ve bunu doğrudan iktidara bağladıkları için; hem de fiziksel ve cisimlenmiş hazzı haz *mekaniğ*ine dair yarı tıbbi bir söyleme oturttukları için. Böylece haz, yalnızca tadı çıkarılacak bir şey değil aynı zamanda bileşenlerine ayrılıp daha sonra incelenecek bir şey olur. Dahası, bu temsiller modernitedeki sorunlu iş-oyun birleşmesini (ya da belki de oyunun ortadan kaldırılmasını) düşündürüyor:[6] Görme hazzı, resmin maddi içeriğinin sigortası olan sınıflayıcı şemaları anlamlandırma çabasından doğar.

C. KADININ BEDENİNİ DUYU ALANINDA TUTMAK

Brueghel'in aynı dizi içinde koku alma duyusunu işlediği resimde (Resim V.2)[7] kişileştirilmiş çıplak bir (muhtemelen) Flora* ile cennetimsi bir bahçe sunuluyor bize. Flora çıplak haliyle gayet rahat, kendini tamamen güvende hisseden bir konfor içinde ve bakışlarımızdan habersiz görünüyor. Sessiz-sakin ve hoş kokularla dolu, dışarıdan hiçbir şeyin –gözlerimizin dışında– tacizine uğramayan özel ve kapalı bir dünyası var. Resimde, seyirciler olarak bizim duyamadığımız o kadar koku var ki, fazlalıklar –evet bu tür resimlerde hep olduğu gibi, fazlalıklar– hasat edilmiş. Arka planda solda, doğanın koku sınırlarının ötesine geçme arzusunu yansıtan Flaman parfüm imalatını gösteren bir sahne görünüyor. Parfüm, sadece kültürün değil aynı zamanda kimlik ve farklılığın bir göstergesi oluyor. Kısacası, koku, siyasal olanın bir boyutudur. Parfüm sayesinde Avrupa aristokrasisi kokuya toplumsal kimliklerinin bir taşıyıcısı olarak yapışmıştı. Doğal olmayan ve imal edilen pahalı kokular sürünen aristokrasi, koku duyusu üzerinden toplumsal farklılığını tesis ediyordu. Yıkanmanın sağlığa zararlı olduğunun düşünüldüğü, dolayısıyla da normalde çoğu insanın kötü koktuğu bir çağda, zümreler arasındaki sınırların belirlenme-

6. Bkz. Roland Barthes, "Dare to Be Lazy", *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*, çev. Linda Coverdale (New York: Hill and Wang, 1985), s. 38-45.
7. Daha fazla bilgi için bkz. Ertz, *Jan Brueghel*, s. 355-356.
* Çiçek ve bahçe tanrıçası. (ç.n.)



Resim V.2: Büyük Jan Brueghel (1568-1625), *Koklama* (y. 1617/1618), panel, 65x109 cm. Madrid, Museo del Prado, inv. no. 1396.

sine katkıda bulunuyordu parfüm.[8]

Brueghel'in bahçesindeki kokular hiçbir surette kırsalın kokularını tamamlayıcı şeyler değildi. Çünkü, Flaman ülkesinin birçok bölgesinde, o eski sürülü toprak ve biçilmiş ot kokularının yerinde yeller esiyor ve, bunların yerine, hatıraları hâlâ taze olan Seksen Yıl Savaşlarının saçtığı pis ölüm kokuları yayılıyordu. Resmin her tarafına sinmiş olan hoş kokuyu bozan tek şey Flora'nın ayaklarının ucundaki kokarca. Fakat o da evcilleştirilmiş ve muhtemelen asla koku yaymayan evcil bir hayvan haline gelmiş. Ne kadar gerçekdışı görünse de bu sahne ne tamamen kurgusal ne de hayali bir sahnedir. Gerçekten de bu sahne, Brueghel'in, en ayrıcalıklı kişilere mahsus fiziksel mekânlara girip çıktığının teyididir. Bir önceki bölümde de bahsettiğim gibi, saray ressamı olduğundan dolayı, hayvanlar ve bitkileri incelemek amacıyla hükümranların botanik ve hayvanat bahçelerine girebiliyordu Brueghel.[9] Buna paralel olarak, resmin sahibi de –ideal seyircisi– Flora'nın çıplak bedenini görme ve analoji yoluyla, onun vücut kokusunu hayal etme ayrıcalığına sahipti.

8. On sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında bu konu için bkz. Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* (New York: Berg Publishers, 1986), "The New Calculus of Olfactory Pleasure", s. 71-85.

9. Gertraude Winckelmann-Rhein, *The Paintings and Drawings of Jan "Flower" Bruegel*, çev. Leonard Mins (New York: Harry N. Abrams, 1968), s. 28.

Bununla birlikte, bir istifleme zihniyetiyle birbirlerine bağlanan Beş Duyu resimlerinin sigortası, kaybetme endişesidir. Bu endişenin güdülerinden biri de, iki boyutlu bir resme "sahip olma"mn resimdeki nesnelerin üç boyutlu asıllarına sahip olmaya benzemeyişidir. İmgeleme, tam da akim bırakarak uyandırır arzuları. Bu kuralın geçerli olmadığı bir istisna da var: *Hem* resme *hem de* resimdeki nesnelerin asıllarına sahip olanlar. Halbuki öbür seyirciler, yani resmedilen şeyleri yalnızca görmekle yetinmek zorunda olanlar için bu tür resimler, sahip olma alanını, bakmakla yetinme alanından ayıran dev bir uçuruma işaret etmektedir. Resmin seyreden sahibi açısından, bakmak demek sahip olunan malları onaylamak –ve daha da güzelleştirmek– ve dolayısıyla da hem özel hem de toplumsal benliğini tanımlamayı kolaylaştırmak demektir. İmge, gelecekteki her türlü aksine iddiaya karşı bir tür psişik ve görsel sigorta poliçesi işlevi görmektedir. Ne var ki mesele burada bitmez, kara bulutlar hâlâ ufukta beklemektedir. Bakmamızı sağlayarak bir iddia ortaya koymanın bir sınırı vardır: Eninde sonunda gözlerimizi alırız imgeden ve gözden kaybolduğu andan itibaren de aklımızdan çıkmaya doğru yol alır temsil. İşte bu gerçeği çok iyi bildikleri içindir ki, hem sanatçılar hem de müşterileri, resmin görüntüsünü kafamıza kazımaya çalışır. Bununla hedeflenen şey, imgeyi, bir gün sahip olmak istediklerimiz listesine kaydetmemizi sağlamaktır. Nitekim en başarılı reklamlardaki dikkat çekme unsurunun da aynı işlevi görmesi tesadüf değildir.

Zamanı dondurmak suretiyle etkiyi ve tepkiyi askıya alır resim. Böylelikle, olmayan bir kalımlılığı hayal etmemizi hem mümkün kılar hem de teşvik eder. Brueghel'in resmettiği nesneler yalnızca gözler için, retinadan geçen bir uyarıcıdan ibaret olarak "orada"dır; yani, resmin değerinden bağımsız olarak. Bu bağlamda, bir imgede görülen herhangi bir şey, yerine getiremeyeceği bir vaatte bulunur. Resimdeki "görme" bir hayal kırıklığıdır ve kendinden öte hiçbir şeydir: Müzik aletlerinden birini alıp da çalamayız; tek bir çiçeği koklayamayız. Yalnızca *tahayyül* edebiliriz. Resimde o kadar somut, o kadar el altında, o kadar "gerçek" görünen şeyler hep yalandır ve asla ulaşamayacağımız kadar uzaktır bizden. Biraz uzaktan bakıldığında son derece "anlamlı" görünen şeyler, tabloya iyice yaklaşacak olursak bir anda tablonun üzerindeki renkli bir toz yığını –tuvale akıtılmış boya yığınları– haline dönüşür. Evvelce resmin ne "olduğunu" saptayan aynı göz şimdi bunun iddia edilen şey olmadığına karar verir.

Aynı yüzyılın daha sonraki dönemlerinde ve aynı bölgede başka türden bir Beş Duyu temsili popüler hale geldi. Öyle ki, ilkin Büyük Jan Brueghel ve daha sonraları da oğlu Küçük Jan tarafından yapılan şık örnekler gölgede kaldı. Olağanüstü popüler, velut ve finansal anlamda çok başarılı bir sanatçı olan Küçük David Teniers bu konuyu defalarca işledi. Burada görülen örneklerde (Resim V.3 ve V.4) olduğu gibi, bazen her resminde sadece bir duyuyu işliyor, bazen de tek bir resminde bütün duyuları bir arada işliyordu. Açık ki her şey değişmişti. Evet Teniers de, tıpkı Brueghel gibi, varlıklı müşterilerine (fakat galiba aristokratlarla sınırlı değildi bunlar) onların sınıfsal ayrıcalıklarına işaret ederek hitap ediyordu. Fakat o bunu yaparken selefininkilerden tamamen farklı araçlar kullanıyordu.

Brueghel lüks eşyalar çiziyor ve Midas gibi dokunduğu her şeyi altına çevirircesine görsel fanteziler üretiyordu. Teniers ise, tam tersine, değerli (değeri olan ya da bizzat değerli olan) hiçbir şey çizmiyordu. Teniers eşyayı değil, bedenleri resmediyordu. Özellikle de toplumun alt sınıflarından insanların, Flaman köylülerinin bedenlerini çiziyor ve bu insanları bayağı, sarhoş ve –burası çok önemli– basit hazlarından ve basit çevrelerinden hoşnut olduklarını gösteren bir tarzda çiziyordu. Teniers'in hem tehdit edici olmayan hem de görsel olarak eğlenceli olan Beş Duyu resimleri, istihzanın sınırlarında gezen komedi öğeleridir. Köylülerin yontulmamış duyularıyla yaşadıkları, haz, üst sınıflara haz verici bir seyir sunuyor. Teniers için, köylülerin *sahip oldukları* tek şey fiziki duyulardır ve bu duyular hayvanlık düzeyinde gezinen kaba duyulardır. Bu durum, zihinsel işlevleri olmadığı izlenimi veren bedenler üzerinden işleniyor. Görsel olarak şu iddia ediliyor: Köylüler *hisseder* (duyumsar) ama düşünmez. Bu iddia, kısmen, yalnızca köylülerin başat karakterini tanımlama iddiasıyla kalmayıp aynı zamanda egemen toplumsal düzen için ahlaki belirleyici olarak hizmet görüyor. Geriye giderek metaforu Brueghel'i de kapsayacak şekilde ifade edecek olursak: Soylular hoş, köylüler pis kokar.

Teniers'de nesnelerin yerini insanlar alır, fakat insanlar esasında nesneleştirilir. Beden geri döner; fakat bu defa giyinik olarak. Maddi eşya minimum düzeyde işleniyor. Öyle ki, seyirciler olarak bizler başka insanları, bizden daha alt düzeydeki insanları görüyoruz. Şu nokta çok önemli: Başvurulan duyuların örtük sahipleri bakımından Brueghel'dekinin tam tersi bir durum çıkıyor ortaya. Brueghel'de seyirci-



Resim V.3: Küçük David Teniers'e atfedilir (1610-1690), *Beş Duyu (Bir Meyhanede Müzik Yapan Köylüler)* (y. 1635?), panel, 26.9x35.1 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 154. Röprodükslyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.



Resim V.4: Küçük David Teniers (1610-1690), *Beş Duyu* (1634), panel, 36.5x54.5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kuntshalle, inv. no. 1902.

nin duyularına hitap ediliyor. Arka plandaki minik figürleri saymazsak, sadece fantezi işlevi gören çıplak kadın bedenleri görürüz Brueghel'in resimlerinde. Bu imgelere bakarken uyarılacağı varsayılan duyular, seyirciler olarak bizim duyularımızdır. Teniers'in resimlerinde ise, yalnızca hangi duyuların işlendiğini göstermek ve ortamı oluşturmak için gereken minimum zorunlu eşya resmediliyor nesne olarak. Bu resimler nesnelerin yerine "tamamen bedenlerden", aptalca şeyler yapan komik bedenlerden ibarettir.

Brueghel'de seyirci beş çeşit yemekten oluşan duyusal bir ziyafete buyur ediliyor ve burada önce, mesela, işitme, ardından koku alma vb tabaklarından alıyor. Teniers'de ise seyirciye yalnızca karışık bir meze ikram edilir –hepsi bir şaka biçimindedir– ama arkası gelmez. Teniers'in imgeleri günümüzdeki karikatürlere benzer: Ellerinde bir lavta olan bodur bir köylünün –Teniers'de köylüler hep bodurdur; cüce *lumpen* tipler– gülünç halinde olduğu gibi, esprili nokta doğrudan önümüze konuyor. Lavta, gerçek hayatta bir köylünün asla eline almayacağı bir çalgıydı; çünkü bir sanat müziği çalgısıydı. (Zaten lavtayı çalıyor değil köylü. Bunun için becerisinin olması ve çokça pratik yapması gerekir. Sadece öylesine tıngırdatmaya çalışıyor ve zaten şakanın önemli kısmı burası.) En solda, açık pencerede simgesel bir baykuş duruyor. Eskiden beri bilgelikle özdeşleştirilen bir kuş olan baykuş keskin gözleriyle içeriye bakıyor ve hiç kuşkusuz tıpkı biz seyirciler gibi o da içeride olup biten şaka gibi şeylere gülüyor.

Yine bir meyhaneyi gösteren ikinci resimde (Resim V.4) adamın biri sigara (Koku alma) ve içki (Tatma) içiyor; başka bir tanesi küçük bir keman çalıyor (İşitme); bacaklarını alabildiğine ayırmış bir biçimde oturan bir adam bir yandan şarkı söylerken bir yandan da gözlerini dikmiş bize bakıyor (Görme); ve sırtını bize dönmüş biri de bir köşede çişini yapıyor (Dokunma); ve yine bir baykuş tüm bu olan biteni seyrediyor yukarıdan. (Çişini yapan adamın, eliyle cinsel haz organını tutması, Brueghel'de açıkça görülen erotizmin küçültücü bir versiyonudur.) Nihayet, ortada duran bir adam bir yandan bütün bu manzarayı yorumlarken öte yandan da burnunu tutarak kötü kokuları ima ediyor. Böylelikle, resimdeki insanlar bile içinde bulundukları manzaranın ortama yayılan bayağılığını kabul etmiş oluyor. Kısacası, Teniers'in resimlerinde, duyular sorunu temelde sınıfsal farklılık ve ayrıcalık sorunu çerçevesinde[10] ve bedenler üzerinden işleniyor.

10. Daha fazla bilgi için bkz. Richard Leppert, "David Teniers the Younger and the Image of Music", *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1978), s. 63-155. Baykuşlara dair farklı bir değerlendirme için bkz. s. 77-78.

Burada da yine haz ve erotizm devreye giriyor.

Birinci resimde (Resim V.3) Teniers, iki âşık –lavta çalan adamla şarkı sözlerinin yer aldığı kâğıtları tutan yaşlı kadın– arasında farazi bir düet oluşturuyor. Sanki çiftin fiziksel çirkinlikleriyle yaşları şakayı garantilemeye yetmiyormuş gibi, Teniers onların arasına bir de müzik kitabı koyuyor; fakat kitabın baş sayfasını biz tersinden görüyoruz. Teniers buraya yargılayıcı bir cinas (bayağı, kaba saba anlamına gelen base'in cinası) olarak "BASO" (ana parça) sözcüğünü yazmış. Aristokrasi geleneğinde şövalyelere yakışan bir davranışın tezahürü olarak tanımlanacak olan bir şey burada iğrenç bir hal alıyor. Bu resimleri gören orijinal ve ideal seyirci, acı alay ve müstehzi bir küçümsemenin keskin ucuyla, toplumsal olarak kendisinden aşağı birilerine karşı kendi rafine duyumsamasını tanımlayabilirdi.

Teniers'in sınıfsal ilişkilere getirdiği yorum, aşikâr olduğu kadar da zalimcedir. İncelik Teniers'in işi değildi. Bu resimlerin, hatta o dönemde beş duyuyla ilgili olarak yapılmış olan bütün resimlerin çok daha ilginç bir yönü şudur: İnsan bedeni, toplumsal ve kültürel pratik ve kurumlarla olan özgül ilişkisi içinde insan kimliğinin imgeleneceği ve haritalanacağı bir görsel zemin olarak işleniyordu. Kitabımızın bundan sonraki bölümlerinin konusu bu olacak ve bu konu özellikle toplumsal sınıf, cinsiyet ve ırk farklılıkları etrafında işlenecek.

VI

BEDENİN İNCELENMESİ: NEŞTER VE FIRÇA

Batı tarihinin büyük bir bölümünde, suçluların halka açık yerlerde işkenceyle idam edilmeleri toplumsal düzenin işleyişinde önemli bir yer tutuyordu. Bir anlamda ibret-i âlem için sahnelenen bu türlü fiziksel cezalandırmalar ne keyfi ne de özensiz biçimde icra edilen infazlardı. Tersine, cezalandırılan birey üzerindeki etkileri iyice hesaplanarak, tekil bir suça verilen özgül ve mantıksal bir cevap olarak icra ediliyorlardı. En büyük suçlar (örneğin, birçok başka suçla birlikte suikast ve vatan hainliği) için uygulanan işkenceler, toplum karşıtı fiillerle bozulan toplumsal düzenin yeniden tesis edildiğinin gösterilmesi için fırsat oluyordu. İyice rasyonelleştirilen ritüeller olan bu iş-

kenceler, suçlularca tehdit edilmiş olan otoritesini hükümrana iade eden simgelerdi.[1]

A. CEZALANDIRILMIŞ BEDEN

Mahkûmun cezalandırılmış bedeni şehir tiyatrosunun yıldız oyuncusuydu. Bu tiyatroda, sayısız varyasyonu olsa da aynı sonla biten tek bir oyun sahneleniyordu. İşkenceler genellikle yüksek bir platformda icra ediliyor ve burada sahnelenen oyun şehir meydanına toplanan herkes tarafından seyredilebiliyordu. "Nitelikli" insanlar, gösteriyi ayakta seyreden avamın giremediği, iplerle çevrili özel bir bölümde otururak seyretme ayrıcalığına sahipti. Dram, suçlunun öldürülmesiyle değil, kurbanın vücudunun parçalanması ve organlarının vücudundan ayrılmasıyla sona eriyordu.

Cezalandırmanın toplumsal olarak başarılı olabilmesi için, belli bir süreç içinde yürütülen ve herkesin izleyebilmesi için genel ilanlarla duyurulan bir gösteri olması gerekiyordu. Bu tür ilanlar, düzenli olarak, işkencelerin nasıl ve hangi araçlarla icra edileceğine dair halkı bilgilendiriyordu: "Bu sabah, Borgo Panigale'den Gio Battista'nın oğlu Pietro'nun cezası infaz edilecektir: Maşalar ve sürgü kullanılacak ve vücudu dörde bölünecektir." Yüzyılların gözde işkencesi olan kızgın maşalarla vücudun dağlanması, seyirciler üzerinde üç ayrı duyu aracılığıyla etki yapıyordu: Görme, işitme (çığlıklar) ve koku alma (dağlanan ten). Teamüller, mahkûmun bedeninin, sanki açık bir plan ya da protokolün parçasıymışcasına sıkı bir mantık izlenerek bir dizi işlemle cezalandırılmasını gerektiriyordu. Burada keyfiliğe yer yoktu: "Bu sabah Andrea Malagu balyozla dövülecek, boğazı kesilecek ve ardından da vücudu dörde bölünecektir." Ceza ile suç arasında bir irtibat kurularak ceza rasyonelleştiriliyordu. Yani, önce suçun işlenmesinde kullanılan organlar hedef alınıyor, arkasından da bütün vücut parçalanıyordu. Nitekim Venedik'te bir hırsızın önce elleri kesiliyor, arkasından da gözleri çıkarılıyordu.[2]

1 Michel Foucault'nun *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*'ı (çev. Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1979), bu konuda son zamanlarda yapılmış olan en etkili teorik-tarihsel değerlendirme olma özelliğini koruyor. Bu konuda faydalı ve bol resimli bir giriş için bkz. Lionelli Puppi, *Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom*, çev. Jeremy Scott (New York: Rizzoli, 1991), burada on ikinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla dek işkence ele alınıyor; ayrıca bkz. Edward Peters, *Torture* (Oxford: Basil Blackwell, 1985).

2. Puppi, *Torment in Art*, s. 15. Daha fazla bilgi için bkz. Pieter Spierenburg, *The Spectac*

Görsel sanatın, gösteriye dönüştürülmüş bedensel cezalandırma ile olan ilişkisi çelişkilidir. Öncelikle resmî kurumların –özellikle de devlet ve kilisenin– çıkarlarına hizmet eden sanat, teamül olarak, kurumsal ve kişisel iktidarı yayma ve sürdürme işlevi görüyordu. Dolayısıyla, en prestijli temsil aracı olan resmin, infazları kaydetmesi için devletin davetine mazhar olacağını düşünebiliriz. Halbuki durum böyle değildir genellikle. Gerçekten de, fiziksel cezaları işleyen Batılı imgeler genellikle seyircilerin kurbanlara sempati duymasını sağlamaya çalışır; öte yandan suçun belirlenmesi –kurbanın gerçekte kim olduğu– kaçınılmaz olarak manipülasyona açık kalır. Bu imgelerin en etkileyicileri arasında Francisco de Goya'nın iki eseri yer alır. Birincisi insani acılara yoğun ve sempatik bir bakışla sayısız vahşete ağır bir eleştiri getiren *Savaşın Yıkımları* adlı bir dizi metal oyması; ikincisi ise, Fransız işgal ordusunun Madrid yakınlarında rastgele seçilen bir grup İspanyola karşı yürüttüğü kitlesel infazı anlatan korkunç resmi. Resmin adı katliamın gerçekleştirildiği tarihtir: *Üç Mayıs 1808* (1814).

Batı resminin tarihi kiliseyle yakından ilişkilidir. Kilise için resim, okuma-yazma bilmeyen bir halkın eğitilmesinin başlıca araçlarından biriydi. Bu amaçla kullanılan resim, azizlerin hayatları ile –kilisenin, Engizisyon işkenceleri gibi o günün cezalandırma eylemlerinin bizzat içinde olmasına rağmen– genellikle seküler otoriteye direndikleri için cezalandırılan şehitler üzerinde yoğunlaşıyordu. Dolayısıyla, seküler otoritenin masumlar üzerindeki işkencelerini işleyen kapsamlı bir görsel arşiv oluşturdu kilise. Bu durum, resmi, suçluların cezalandırılması konusunda kendi pozisyonunu yaymanın bir vasıtası olarak kullanmak isteyen daha sonraki seküler otoriteler için önemli bir ayakbağıydı.

Resmin bir kurbanlar repertuvarı olması en nihayetinde kutsal kurbanın, yani çarmıha gerilen İsa'nın görsel tarihine dayanır. Haksız yere cezalandırılan tüm öbür bedenler, doğrudan doğruya olmasa bile kültürel olarak İsa'nın cezalandırılmış bedeninin türevleridir. Ressamlar, sanki Kutsal Kitap'taki İsa'nın kurban edilmesi kıssasından en büyük söylemsel hisseyi çıkarmak istercesine, genellikle İsa'nın Çilesinin tam da sıradan deneyimi en fazla yansıtan yönleri üzerinde duruyorlardı. Nitekim ressam Büyük Pieter Brueghel, Çar-

le of Suffering: Executions and the Evolution of Repression: from a Preindustrial Metropolis to the European Experience (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), özellikle de infazların sahnelenmesi ve dramalaştırılmasının işlendiği s. 43-80.



Resim VI.1: Annibale Carracci (1560-1609), *Ölmüş İsa* (c. 1582), tuval, 70,7x88,8 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. no. 2705.

mıhlaki İsa sahnesini, dönemin kostümleri içinde İsa'nın cellatları rolünü oynayan menfur işgal ordusuyla dolu on altıncı yüzyıl Flaman ülkesine uyarlıyordu. Ama burada beni daha çok ilgilendiren, bizzat İsa'nın işkence görmüş bedenini gösteren imgelerdir. İki ünlü örnek, meselenin anlaşılması için yeterli olacaktır.

Annibale Carracci'nin *Ölmüş İsa*'sı (Resim VI.1), çarmıhtan henüz indirilmiş ve defnedilmek üzere olan bedeni temsil ediyor. Kompozisyona perspektif verme işinde ustalığın sergilendiği resim, dikkatlerimizi imgeye ve dolayısıyla da genç ressamın büyük teknik becerilerine çeken çarpıcı bir görsel söylemi yansıtıyor. Bedenin sakatlanmasını görüyoruz burada. Görüş açısı sayesinde İsa'nın bedeninin birçok yerden delindiğini ve bunun için kullanılan başlıca aletleri görebiliyoruz: Dikenli tel ve özellikle de kamayı andıran çiviler; çarpık çivilerin

düz başları, görünmeyen çekiç darbelerinin şiddetini yansıtıyor. Önde solda, İsa'nın bacağına paralel duran, çivilerin sökülmesinde kullanılan –sökülürken eğrilmiş çiviler– bir kerpeten var. Halbuki kutsal kitapta kerpetenden söz edilmiyor. Gerçekten de kerpeten modern bir alettir, burayı ve şimdiyi yansıtır. Yani, kerpeten aslında İsa'nın değil seyircinin dönemine ait bir şeydir ve cellatların eskiden beri deriyi yüzmede kullandıkları maşaların geleneksel işlevini yansıtır ama aynı işlevi görmez.[3] İsa'nın bedeni alay edilecek bir nesne değil, acınacak bir nesne haline getiriliyor. Başka bir ifadeyle, İsa'nın işkence görmüş hali, işkencecilere karşı bir "tez" geliştiriyor.

Ressamlar genellikle insan yüzünü ön plana çıkarır; yüz, bireyin özgül göstergesi ve kimliğin saptandığı ana bölgedir. Halbuki Carracci'nin resminde yüz ikinci plana atılıyor: Gövde ile ayaklar görece öne çıkarılırken yüz arka planda gölgede bırakılıyor ve İsa'nın kafası, parçalanmış eliyle böğründe görsel bir zirveye ulaşan bacaklarının güçlü paralel hatlarından ayrı bir açıyla çiziliyor. Yani, İsa'nın bedeni kimliğini –çehresinden değil– yaralarından ve bunlardan akan kanlardan alıyor. Böylelikle Carracci, İsa'dan sonraki tüm öbür bedensel işkenceleri yansıtabilecek adaletsizlikler karşısındaki yüce öfkenin oturacağı bir zemin olarak kutsal bedenin çiğnenişini vurguluyor.

Hans Holbein'ın, bir bu kadar çarpıcı olan ölmüş İsa resmi (Resim VI.2) ise, her ne kadar asıl konular burada da İsa'nın kurban edilmesi ve küçük düşürülmesi olsa da, kurban edilmiş İsa'ya farklı yaklaşıyor. Burada İsa –tören yapılmaksızın– defnedilmiş ve kefensiz bir vaziyette gösteriliyor. Yetişkin bir erkeğin ölçülerinde çizilen ceset, şaşırtıcı biçimde, hiçbir boş alanın bırakılmadığı daracık bir mezara sıkıştırılmış. Bugün için bile şaşırtıcı olan bir boylamda çizilen imgenin biçimi, resim alanındaki teamülleri ihlal ediyor ve bu şekilde çok dikkat çekiyor. Sıska ceset, Carracci'nin İsa'sının tersine, kahramanlık yansıtmıyor. İsa'nın eline, demir çiviyle kalıba sokulmuş grotesk bir şekil verilmiş ve eldeki yeşilimsi ton, profilden dehşet verici bir biçimde çizilen yüzde çok daha iyi görülen renk tonu, çürümenin başladığına işaret ediyor. Gerçekten de, Holbein'ın, suda boğulan bir kurbanın Ren nehrinden çıkarılan cesedini model olarak kullandığı rivayet edilir. Kral İsa, hiçbir dünyevi kral portresinde olmayacak bir vazi-

3. Puppi, *Torment in Art*, s. 124-125. Resmin tarihi ve durumu için bkz. Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, 2 Cilt (Londra: Phaidon, 1971), C. 2, s. 3

yette gösteriliyor: Ağız açık. Açık ağız, fiziksel olarak kendine hâkim olamamanın, ölümle birlikte eylemliliğin sona erişinin görsel tanığıdır. Görüş açımız sayesinde, buradaki kralın bedenine gözlerimizle nüfuz edebiliyor, ağzının ve burun deliklerinin içini görebiliyoruz. Holbein, bu nüfuz edilirliği vurgulamaya ve hatta bunu abartmaya çalışıyor özenle. Odaklanmış bakışımız İsa'nın neredeyse mutlak şekilde küçük düşürülmesini teyit ediyor ve, tesadüf olmayan bir biçimde, bir yandan bizde sempati uyandırırken öte yandan da bizi bu suça ortak ediyor.

Holbein'ın fiziksel ölüme getirdiği bu görsel yorum o denli ikna edici ki, Julia Kristeva'nın dediği gibi, İsa'nın Yeniden Dirilme olasılığına meydan okuyor.[4] Yabana atılacak bir mesele değil bu. Teolojide, yeniden dirilme nihai adaletin garantisi ve düzenin (ilahi yasa ve düzende olduğu gibi) yeniden tesisinin aynı anda hem göstergesi hem de aracıdır. Kuşkulu bir yorum olmasına rağmen şu söylenebilir: resmedilen sahne, İsa'nın Yeniden Dirilmesini "garantileyen", böylelikle de görünüşü (İsa'nın ölümü) "gerçeklik"ten (nihai diriliş) ayıran yarığı kapatan çok ünlü kutsal anlatının parçasıdır. Holbein, fiziksel ölümün mutlak doğasını gözler önüne sermek ve hatta ölümün görüntüsünü yüzümüze vurmak suretiyle, bir adım olarak değil bir sıçrama olarak yüzleşmemizi sağlıyor inançla. İnancın kanıtlarla çeliştiğini kabul etmeye çağırıyor müminleri. Açıkça önümüze koyduğu kanıt, ölümün nihailiğini teyit ediyor. Kısacası, Holbein'in *Mezarındaki İsa*'sı, görmenin inanmayla olan belirsiz ilişkisinin haritasını doğrudan doğruya bir beden üzerinden çıkarıyor. Yani, İsa'nın bedeni, duyumsal algının ve dolayısıyla aynı zamanda da temsilin sınırlarını belirleyecek bir mekân olarak iş görüyor. Nelerin bilinebileceğini ve bilinebilen şeylerin nasıl gösterilebileceğini sorguluyor. Sonuçta, çürüyen İsa'da gördüğümüz gerçekliğin gerçek kabul edilmesi amaçlanmamış. Holbein duyularımızın bizi yanılttığını –temsilin akim kaldığını– görmemizi istemektedir (ve, ironik biçimde, tam da akim kalmakla başarıya ulaşıyor temsil; çünkü temsilin akameti,

4. Julia Kristeva, "Holbein's Dead Christ", çev. Leon S. Roudiez, *Fragments for a History of the Human Body* içinde, der. Michel Feher, Ramona Nadaff ve Nadia Tazi, 3 Cilt (New York: Zone, 1989), C. 1, s. 238-269. Kristeva'nın yorumuna getirilen faydalı bir şerh ve cevap için bkz. John Lechte, "Kristeva and Holbein. Artist of Melancholy", *British Journal of Aesthetics* 30 (1990), s. 342-350. Ayrıca bkz. John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition* (Oxford: Phaidon, 1985), s. 52-53, 127-128; ve Heinrich Klötz, *Hans Holbein d. J.: Christus im Grabe* (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1968).



Resim VI.2: Küçük Hans Holbein (1497-1543), *Mezarındaki İsa* (1521/1522), ıhlamur ağacı panel üzerine badana boyası, 30.5x200 cm. Basel, Öffentliche Kuntsammlung, acc. no. 318. Fotoğraf: Martin Bühler.

inananları imanın güvenli limanına davet ediyor). Ama Holbein'ın resmine seyircinin tepkisi nasıl olursa olsun, şunu görmek önemli: Meselenin haritasının çıkarıldığı arazi, sadece öznellik ve kimliğin değil, aynı zamanda tarihin de ambarının temsil edildiği bedendir. Temsili beden –sadece İsa'nınki değil, her beden– bilme çabasının görünür nihai göstergesidir.

B. ANATOMİ, BİLGİ VE LEKELEME

303 yılında Aziz Erasmus'un şehit edilişinin ayrıntılarını veren altıncı yüzyıl metinlerine göre işkence aletleri "kızgın maşalar, kaynayan yağ ve tırnakların altına çakılan çiviler"i kapsıyordu. Dieric Bouts'un Azizi altarda gösterdiği ve 1428 civarında çizdiği resimde (Resim VI.3) ise infaz, o zamanlar Avrupa'da çok yaygın olan –fakat Erasmus öyküsüyle ilgisi olmayan– ve *evisceratio* olarak bilinen teknikle gerçekleştiriliyor. Bu teknik, kurbanın bağırsaklarının, kendisi halen canlıyken bir çıkrık yardımıyla yavaş yavaş çekilmesi amacıyla karnın deşilmesini ifade ediyordu.[5] Böyle bir infaz biçiminin özellikle dehşet verici olmasına rağmen, Bouts'un resmindeki karakterlerde en dikkat çeken taraf duygularını belli etmemeleridir. Olaya gösterilen en büyük fiziksel tepkiyi, çıkrığı çalıştıran sağdaki adamın yüzünde görüyoruz. Bedeni tamamen rahat bir vaziyette duran Aziz Erasmus'un kendisi sanki hiç acı çekmiyor gibidir. Sessiz sakin bir sahne var karşımızda; sanki hiçbir ses ya da çığlık yok. Aziz Erasmus'un karnında-

5. Puppi'ye göre (*Torment in Art*, s. 89), denizcileri himaye eden bir aziz olarak Erasmus, halat sarılı bir çıkrık kolu tutarken gösterilliyordu. Buradan da Azizin bağırsakları çıkarılarak öldürüldüğü yorumları doğuyordu. Aziz Erasmus'un şehadetinin Nicolas Poussin tarafından çizilen başka bir versiyonu için bkz. s. 152. Poussin'in kendisi, on yedinci yüzyılın başlarında Roma'da birisinin karnının deşildiğini görmüş olabilir. Ayrıca bkz. sergi katalogu, *Dieric Bouts* (Brüksel: Editions de la Connaissance, 1957), s. 33-37.



Resim VI.3: Dieric Bouts (öl. 1475), *Aziz Erasmus'un Şehit Edilişi* (y. 1428), üç kanatlı bir resmin ortadaki paneli, 82x80 cm. Louvain, Belçika, Collegiate Church of St. Peter. Fotoğraf © IRPA-KIK-Brüksel.

ki yara tertemiz; hiç kan akmıyor. Görmeyi beklediğimiz şeyleri göstermeyerek dikkatlerimizi infaz makinesinin mekaniğine ve beden üzerindeki sıralı işleyişine çekiyor Bouts. Azizin bedenini çevreleyen çıkrık dikkatleri kendisine çekiyor; ve bizler basit mekanizmanın nasıl çalıştığını anlamak için duraksıyoruz.

Bağırsakların çekilişi görsel anlamda temsilin çekilişine dönüşerek resimdeki durağanlığı bozuyor ve resme hareket kazandırıyor. Karındaki delikten başlayan uzun dikey hat, seyircinin gözlerini din-

gilin dönüşlerine ve sarılışına götürüyor. Resmin merkezi nesnesi olan makinenin kendisi kusursuzca tasarlanmış ve, daha da önemlisi, her ne kadar o dönemde resimdekinden tamamen farklı bir işlevi olsa da, bildik bir nesne. Bouts'un modernliği şuradadır: Olayı bir tür *demonstratio* olarak, bağırsakların çıkarılmasının nasıl uygulandığını öğreten bir ders olarak sunmaktadır. Nitekim Bouts'un resmi sadece büyük bir şehit ve zalimliğin bayağılığı hakkındaki bir bildiri işlevi görmüyor, aynı zamanda sonraları toplumun yeni beden bilimiyle –bedenin teşrih yoluyla sistematik olarak parçalanmasına dayanan anatomiyle– karşılaşmasıyla ortaya çıkacak olan bir bilgi krizinin erken örneği işlevini yerine getiriyor. Benim burada üzerinde durmak istediğim nokta, bir yandan anatomi bilimi, devletin yürüttüğü infazlar ve resim tarihi arasındaki bağlantılar ve öte yandan da insan bedeninin kültürel anlamında ortaya çıkan çelişkilerdir.

İşe harfiyen sonundan başlamak gerekir; yani devletin temsil ettiğini düşündüğü toplum adına verdiği bir karar olarak, hukuki otoritenin emriyle uygulanan idamdan. İdamın, en ham şekliyle iktidarı yansıtan bir şey olduğu açıktır. Üzerinde düşünülmesi gereken daha önemli bir nokta da idamların bilgiyle ve özellikle modern bilimle bağlantısıdır; ve derinlemesine incelendiğinde, ilk bakışta meraka değer görünebilen bu bağlantının çok net ve dolaysız olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Almanya'da ve Benelüks ülkelerinde, on altıncı ve on sekizinci yüzyıllar arasında, cellatlar –asıcılar, kelle vurucular, bedeni dörde bölenler– "aynı zamanda tıp pratiği olan ve otopsi yapan insanlardı."[6] Gerçekten de, Avrupa'nın büyük bir bölümünde, anatomik teşrih için kullanılan kadavraların asıl kaynağı idamlardı; bu, popüler bilince iyice yerleşmiş, dehşet uyandıran bir olguydu.[7] Sanığın cesedine yönelik aşağılamaların sonuncusu cesedin anatomi bilginine havale edilmesiydi, kurbanın ailesi ve arkadaşları çoğu za-

6. Puppi, *Torment in Art*, s. 29. Genel olarak anatomi ve sanattaki temsiline ilişkin iyi bir giriş için bkz. Albert S. Lyons ve R. Joseph Petrucelli, Jr., *Medicine: An Illustrated History* (New York: Harry N. Abrams, 1978). Genel konu için bkz. Charles Singer, *A Short History of Anatomy from the Greeks to Harvey*, 2. bas. (New York: Dover, 1957); ve Barbara Maria Stafford'un muhteşem çalışması, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

7. William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicholaas Tulp: An Iconographical Study* (New York: New York University Press, 1958), s. 105: "Ama daha derinden bakıldığında, halka açık anatomiler, suçlunun kötülük yapma gücüne karşı toplumu korumak için alınan mucizevi önlemlerdi; çünkü tek başına idam bu gücü ortadan kaldıramıyordu. İlkel toplumlarda teşrih, kralın ya da teşrihi yapan doktorun, şeytani gücün – *evu* ya da *likundu* – mekânı olan organı keşfetmesi ve sonra da bu organın tamamen ortadan kaldırılması için yapılıyordu."

man buna direnirlerdi. Öldürüldükten sonra vücutlarının parçalanacak olması birçok suçlunun uykularını kaçırırdı ve bu insanlar cesetlerinin parçalanmaması için genellikle hukuki otoritelerle pazarlığa girişirdi. Gerçekten de, anatomik teşrihler resmî anlamda suçtan caydırma unsuru olmaları amacıyla icra ediliyordu. Ölmüş olan ve artık eli bıçaklı bir yabancının inceleyeceği bir nesneye indirgenen bedende deliklerin açılması yaygın olarak dehşetle karşılanıyor ve idam edilen kişinin insanlıktan çıkarılışının ve hatta şeytanlaştırılmasının nihai safhası olarak görülüyordu.

Sanatçılar zaman zaman günah ve suçun bedeli olarak dehşet verici teşrih imgeleri (Resim VI.4) çiziyorlardı. Bunu yapanların en başarılısı, öldürülen suçlunun zalimliğini aynıyla "iade eden" William Hogarth'tı. Anatomi bilginlerine kolaylık olsun diye, idam edilen insanın kafatasına yerleştirilen bir vida, asılı bir ipe bağlanarak kafa havada tutuluyordu; buradan, on sekizinci yüzyıl İngiltere'sindeki favori idam aracının asma olduğunu öğreniyoruz. Gerçekten de, adamın idam edildiği ip hâlâ boynunda duruyor; bu, Hogarth'a kurgu özgürlüğü sağlıyor ve cezanın teşrihle bağlantısını görsel olarak daha da netleştiriyor. Hogarth'ın, gözetmen cerrahla ceza hükmünü veren bir yargıcı taht benzeri bir koltukta oturan aynı kişide birleştirmesi de bu bağlantıyı pekiştiriyor.

Hogarth kurbanın iç organlarını alabildiğine zemine yaymış. Yayılan iç organlarının ucunda, sıska ve belli ki aç bir köpeğin ağzında kurbanın kalbini görüyoruz. Anatomi bilginlerinin "ceza" uyguladıkları, üç adamın kadavrayı parçalamasıyla tamamen açıklığa kavuşturuluyor: Biri ayaklarda; ikincisi bir elinde büyük bir bıçak tutarken öbür elini vücudun bir oyuğuna sokuyor; ve kurbanın baş tarafındaki üçüncü adam da gözlerden birini çıkarıyor. Hogarth teşrihi ikinci bir cinayete dönüştürüyor. Ve bütün bunlar bir gösteri mahiyetinde, sınıftaki bir dersle halka yarı açık bir eğlencenin tuhaf bir karışımı olarak sunuluyor. Hogarth, hiçbir şeyi şansa bırakmamak için de, sahnenin altına tipik şerhlerinden birini düşüyor:

Bakındı kötünün korkunç ayıbına!
Son veremez ölüm bile.
Huzurlu bir mezar yeri bulamaz;
Ne de bir dost, soluksuz bedenine.

Koparılmış kökünden o habis dili,



Resim VI.4: William Hogarth (1697-1764), *Zalimliğin Bedeli* (*Zalimliğin Dört Evresi*'nden, Resim IV, 1751), gravür, 40.3x32.4 cm. Brooklyn, The Brooklyn Museum, Samuel E. Haslett'in mirası, Inv. no. 22.1874.

Küfreder, lanet okurdu günde bin kere!
Ve yuvasından fırlamış gözbebekleri,
Parlardı kanun tanımaz şehvetle!

Meraklı gözlere sözlenmiş kalbinin
Hiç hakkı yok merhamet beklemeye:
Ama iğrenç! Yükselecek kemiklerinden
Onun utanç için diktiği anıt[8]

Aslında Hogarth'ın yaptığı, yaygın ve hatta çok eski bir pratiği biraz abartarak aktarmaktan ibaretti. On yedinci yüzyılda Hollanda'da ve Avrupa'nın diğer bütün bölgelerinde yıllık halka açık anatomi dersleri düzenleniyordu. "Saat gibi düzenli" bir biçimde tertiplendikleri için "kış mevsiminin zirveye ulaştığının alametiydi bunlar". Öğretici gösteriler olarak birkaç güne yayılan (çürüme ve kokma gibi sorunlardan dolayı genellikle beş günü geçmiyordu süre) anatomi derslerinin hem eğlendirici hem de kârlı olması hedefleniyordu. Avam için giriş biletliydi; ve kadavranın kadın cesedi olması durumunda biletler epey pahalı oluyordu (seyirciler erkekti).[9] Bilim serbestçe şehvetle iç içe giriyor ve, hiç de tesadüf olmayan bir biçimde, çıplak kadın resimlerine bakmanın hazzını (skopofili) tamamlıyordu. Teşrihler normal bir binada ve özellikle de küçük kiliselerde (!) düzenleniyor ve seyirciler amfi tarzı sıralı oturaklarda oturuyorlardı. Bir de bu olayların özellikle dokunsal bir yönü vardı çünkü kesilen organlar seyirciler arasında elden ele dolaştırılabiliyordu; organları çalmaya teşebbüs edenler para cezasına çarptırılıyordu.

On sekizinci yüzyıl ortalarının İngiltere'sinde yaklaşık 160 suçun cezası asılarak idam edilmekti. 1752 yılında Parlamento katillere daha ağır infazlar uygulanmasına karar verdi. Buna göre katiller ya zincirlerle asılacak ya da cesetleri teşrihe verilecekti. Teşrihle, bilimin geliştirilmesi kadar halkın uyarılması da hedefleniyordu. 1759 yılında Londra'da bir katilin cesedini teşrihe başlamadan hemen önce bir cerrah anatomi bilgininin yaptığı konuşma bu hedefi açıklıyor:

> Ve çok iyi bilindiği gibi, teşrih neredeyse bütün insanlarda ve özellikle de alt sınıflarda büyük bir dehşet uyandırıyordu. Çünkü idam edilmekten korkmayan azılı katiller bir Otomi (böyle diyorlardı) yapılacaklarını düşündükçe tüyleri diken diken oluyordu. (Zincirle asılmamış) bu tür canilerin hepsinin teşrih için cerraha gönderileceğini çok iyi gördüler... [Sırf

8. Daha fazla bilgi için bkz. Ronald Paulson. *Hogarth's Graphic Works*. gözden geçirilmiş 3. bas. (Londra: The Print Room. 1989), s. 151-152; ve aynı yazardan. *The Art of Hogarth* (Londra: Phaidon. 1975). s. 61-62.
9. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy*, s. 32.

meraktan buraya gelenlerin| kendilerini buraya getiren suçu düşünmelerini isterim: Ölümün temizleyemediği bir suç bu ve bundan böyle bu suçu işleyen herkes bu masaya yatırılacağını bilmelidir... Bundan dolayı, Cerrahlar Tiyatrosundaki Anatomi Masası bu seyircilerin hepsine bir ders olsun.

Konuşmacı, suçlunun halka açık bir yerde asılmasının alçaklığından dem vurduktan sonra, bizzat kendisinin başkanlık ettiği, idam edilen bedenin nihai ve halka açık olarak aşağılanma [törenine] vuryu yapıyor. "Suç işlendiğine göre halka açık bir gösteri olarak cesedin teşrihi kalıyor bize." Bütün bunlar perşembe günü oluyor. Teşrih, cumartesi günü, birincisini yineleyen ikinci bir vaazla sona eriyor: "Şimdi burada olup da önümüzde paramparça olmuş şu zavallı nesneyi gören insanların bunu akıllarından çıkarabileceklerini sanmıyorum. Zaten tam da bundan dolayı kapılarımızı halka açıyoruz. Bir katilin ibret-i âlem cezasını herkes görebilsin, bu manzara herkesin kafasına kazınsın ve başka insanlara onunla aynı kaderi paylaşmamaları için bir uyarı olsun diye."[10]

C. VESALIUS VE İSKELET KALINTILARI

İlk anatomi bilginlerinin en büyüğü, modern bilimin kurucusu da sayılan Andreas Vesalius'tu (1514-1564).[11] Vesalius'un dev eseri *De humani corporis fabrica* ilkin 1543'te yayımlanmış, 1555 yılında ise

10. Alıntılar için bkz. Thomas R. Forbes, " 'To Be Dissected and Anatomized' ", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 36 (1981), s. 490-491. Ayrıca bkz. K. B. Roberts ve J. D. W. Tomlinson, *The Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration* (Oxford: Clarendon Press, 1992), s. 475-484; burada teşrih için mezarların bile soyulduğuna dair bilgiler de var.

11. Daha fazla bilgi için bkz. John Bertrand de C. M. Saunders ve Charles D. O'Malley, *The Anatomical Drawings of Andreas Vesalius: With Annotaitons and Translations, a Discussion of the Plates and Their Background, Authorship and Influence, and a Biographical Sketch of Vesalius* (1950, yeni baskı. New York: Bonanza Books, 1982); Marion H. Spielmann, *The Iconography of Andreas Vesalius* (Londra: J. Bale, Sons, and Danielsson, 1925); ve Roberts ve Tomlinson'daki mükemmel değerlendirme, *Fabric of the Body*, s. 126-165. İmgelerin buradaki röprodüksiyonları ikinci baskıdaki, ilk baskının tahta kalıp baskılarının yeniden işlenmiş ve genellikle daha iyi sayılan resimlerin röprodüksiyonlarıdır.

Vesalius'un anatomik kitap illustrasyonlarının ve bu bölümdeki diğer anatomik illustrasyonların (Ruysch, Albinus, Bidloo ve Gautier D'Agoty) genel bir betimlemesi için bkz. Roberts ve Tomlinson. *Fabric of the Body*; ve Ludwig Choulant, *History and Bibliograhpy of Anatomic Illustration*, çeviren ve notlar düşen. Mortimer Frank (New York: Hafner Publishing, 1962). Kitap ilkin 1852 yılında yayımlanmıştır.



Resim VI.5: Andreas Vesalius (1514-1564), *Anatomi Aletleri* (*De humani corporis fabrica*'dan gözden geçirilmiş 2. basım. 1555, s. 200), ağaç baskı, 39.3x26 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.



Resim VI.6: Stefan Lochner (öl. 1451). *Aziz Bartholomeo'nun Şehit Edilişi* (y. 1430). tuval. Frankfurt am main. Städelsches Kunstinstitut. inv. no. 826. Fotoğraf: Ursula Edelmann

ikinci basımı çıkmıştır. Zengin illustrasyonlarla en büyük boy kitap (folyo) şeklinde basılan çalışma, 824 sayfalık metnin dışında bir de numaralandırılmamış kapsamlı bir indeks içerir. Kitaptaki imgelerin çoğu tekil uzuvların gösterildiği resimler. Ama toplamı on yedi eden az bir kısmı ise ya bir iskelet ya da bir *écorché* (derinin kaslar görünecek şekilde soyulduğu anatomik model) olarak tüm insan bedeninin farklı açılardan gösterildiği resimler. Her biri bir tam sayfayı kaplayan bu resimler kitaptaki en büyük illüstrasyonlardır. Ve bedenin tamamını gösteren bu figürlerin her biri, tekil uzuvların gösterildiği illüstrasyonların tersine, anlatısal bir çerçeveye oturtulur. Bu anlatılar ya kişilerin ölümlerini açıklıyor ya da ölümle ilgili felsefi meselelere



Resim VI.7: Andreas Vesalius (1514-1564), *Mezarcı Küreğiyle İskelet* (*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım., 1555, s. 203), ağaç baskı, 39.3x26 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota..



Resim VI.8: Andreas Vesalius (1514-1564), *Kafatası Üzerinde Tefekkür Eden İskelet Figürü* (*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım., 1555, s. 204), ağaç baskı, 39.3x26 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota..



Renkli Resim 1: John Haberle (1856-1933), *Gece* (y. 1909), tahta, 200.7x132 cm. New Britain, Conn., The New Britain Museum of American Art, Bay ve Bayan Victor Demmer'in armağanı, Inv. no. 1966.66. Fotoğraf: E. Irving Blomstrann.



Renkli Resim 2: Büyük Jan Brueghel (1568-1625), *Çiçek Vazosu* (y. 1609-1616), panel, 101x76 cm. Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. no. 643. Fotoğrak © Brüksel.



Renkli Resim 3: Rachel Ruysch (1664-1750). *Bitki Natürmortu* (1686). tuval, 114x87 cm. Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, dostlarının Brenda Rowntree anısına yaptıkları hağışlar ve Acquisition Fund of the Women's Council and The Marion Stratton Gould Fund sayesinde edinilmiştir. inv. no. 82.9.



Renkli Resim 4: Vincent van Gogh (1853-1890). *Günebakanlar* (1888). tuval. 92.1x73 cm. Londra, National Gallery. inv. no. 3863. Köprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery. Londra.



Renkli Resim 5: Philippe de Champaigne (1602-1674), *Vanitas*, panel 28.6x37.5 cm. Le Mans, Musée de Tessé, inv. no. 10.572. Fotoğraf © Musée du Mans.



Renkli Resim 6: Pieter Aertsen (1505/1509-1575), *Et Dükkânı* (1551), panel. 124x169 cm. Uppsala. Uppsala Universitet, inv. no. L.1.



Renkli Resim 7: Chaim Soutine (1839-1943), *Kesilmiş Sığır* (1925), keten bezi, 114.3x78.7 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts. Bay ve Bayan Donald Winston'ların ve anonim bağışçının armağanı, acc. no. 57.12.



Renkli Resim 8: Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785), *Sırt Kasları* (*Myologie complètte encouleur et grandeur naturelle*'den, 1746, resim 14), karışık teknik, 60.4x45.8 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.



Renkli Resim 9: Phllippe de Champaigne (1602-1674), *Kardinal Richelieu'nün Portresi* (y. 1637), tuval, 259.7x177.8 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 1449. Röprodüksiyon Izni, Trustees, The National Gallery, Londra.



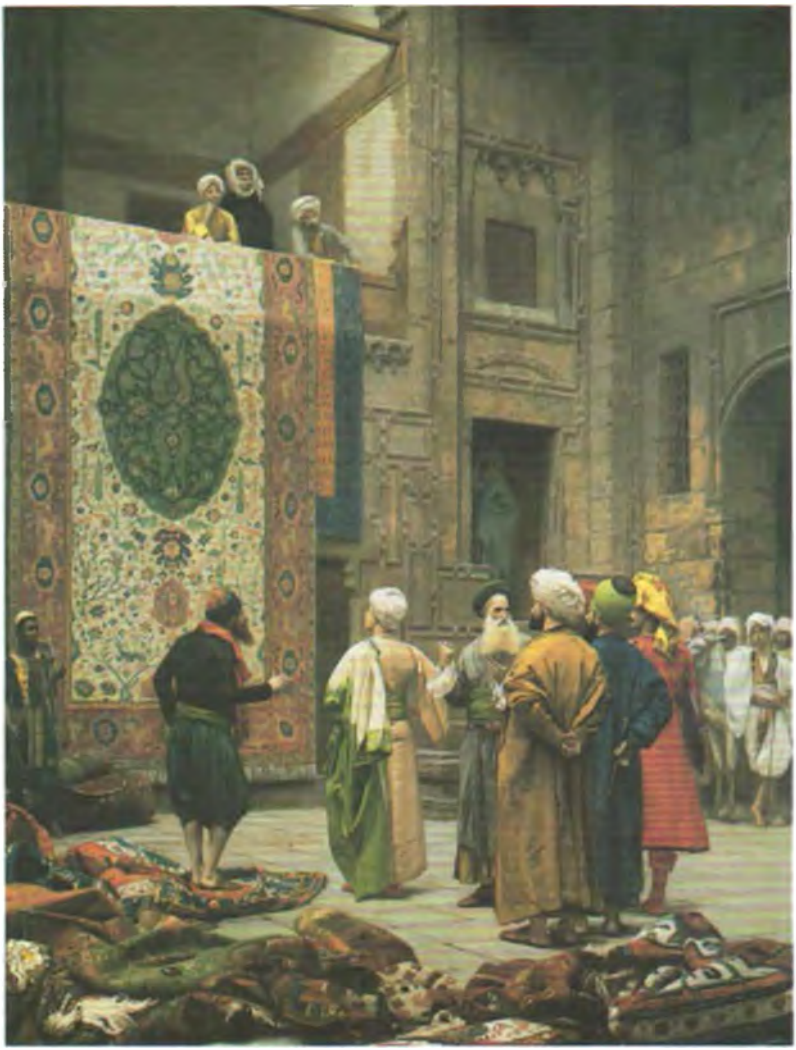
Renkli Resim 10: Francisco de Goya (1764-1828), *Dr. Arrieta'yla Öz-Portre* (1820), tuval, 115.6x79.1 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, The Ethel Morrison Van Derlip Fund, acc. no. 52.14.



Renkli Resim 11: Gluseppe Arcimboldo (1527-1593), *Vertumnus Olarak II. Rudolf* (y. 1591), panel, 68x56 cm. Skokloster, İsveç, Skokloster Castle.



Renkli Resim 12: George Stubbs (1724-1806), *Orakçılar* (1785), panel, 90x137 cm. Londra, Tate Gallery, inv. no. TO2257.



Color Plate 13: Jean-Leon Gérôme (1824-1904), *Halı Tüccarı* (c. 1887), tuval, 83.5x64.8 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, acc. no. 70.40.



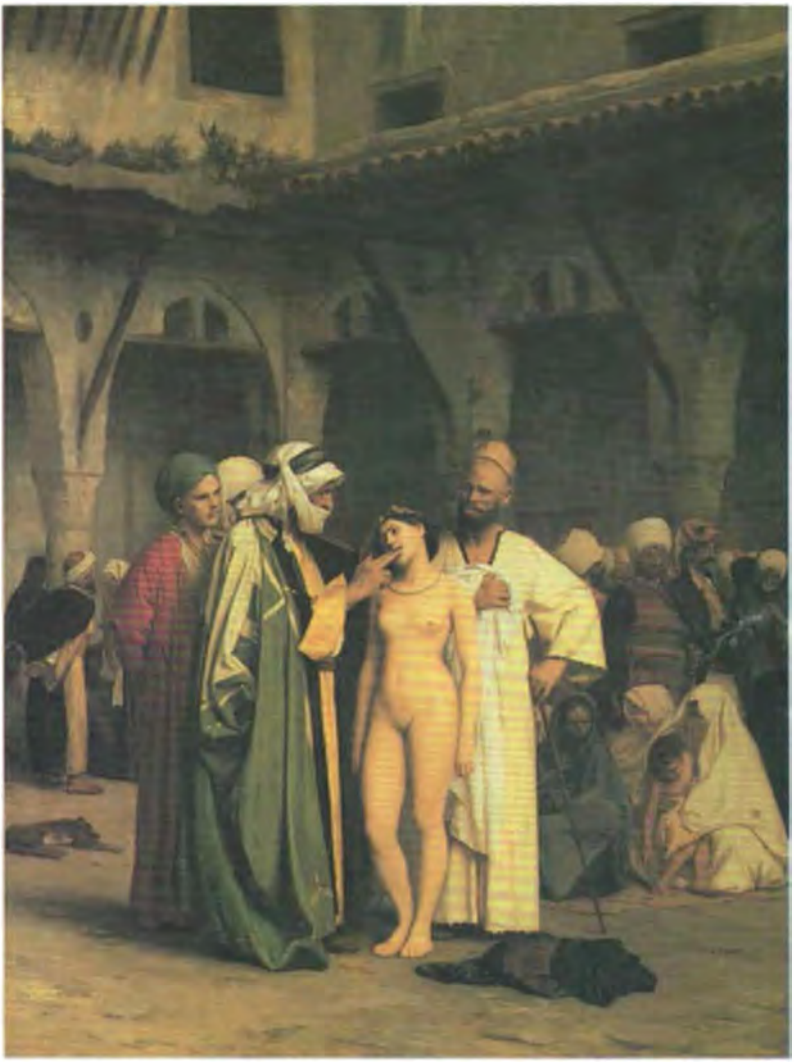
Renkli Resim 14: Théodore Chassériau (1819-1856), *Çıplak Siyah Adam Çalışması* (1838), tuval, 54.8x73.3 cm. Montauban, Musée Ingres, Inv. no. 867-180. Fotoğraf © Musée Ingres.



Renkli Resim 15: Bronzino (Agnolo di Cosimo) (1503-1572), *Bir Venüs ve Cupid Alegorisi* (y. 1540s), panel, 146.1x116.2 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 651. Köprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.



Renkli Resim 16: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Odalık ve Bir Köle* (1839-1840), panel üzerine tuval. 76.5x104 cm. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum'un izniyle, Harvard University Art Museums. Grenville L. Winthrop'un mirası, acc. no. 1943.251.



Renkli Resim 17: Jean-Leon-Gérôme (1824-1904), *Köle Pazarı* (c. 1867), tuval, 84.3x63 cm. Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. no. 53.



Resim VI.9: Nicholas Hilliard (1537-1619), *Güller Arasında Genç Bir Adam* (y. 1588), parşömen, 14.3x7 cm. Londra, Victoria and Albert Museum. Fotoğraf izni, Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum.

değiniyor. Bir bu kadar önemlisi de, bu illüstrasyonların bir kısmında yeni anatomi bilimi ile mahkûmların idamı arasında bağ kurulmasıdır. Vesalius bu imgeleri kitabının 203. sayfasıyla 248. sayfası arasında toplamış; fakat bu serinin başında, anatomi aletlerini gösteren yarım sayfalık bir illüstrasyon (Resim VI.5) var. Bu illüstrasyon, sıradan insanların kiliselerin duvarlarında görebileceği şehit aziz temsillerinde (Resim VI.6) resmedilen, dönemin işkence aletlerini hatırlatan ürkütücü bir koleksiyondur.

Gerçekten de Vesalius sondan başlıyor (Resim VI.7 ve VI.8). Bir kitapta ilk olarak tam sayfalık imgeler kullanan Vesalius, bu "bedenler"i iskeletler olarak, anatomi işinin bitmesinden sonraki nihai kalıntılar olarak resmediyor. Vesalius'un –ilk ve son "şov"ları için yeniden bir araya getirilen– iskeletleri tam anlamıyla kendi ölümleriyle yüzleşiyor. Nitekim birinci resimdeki iskelet bir yandan mezar kazılan bir küreğe dayanırken öte yandan da sanki acıyla çığlık atar gibi (fakat küreğin sapma yaslanan koldaki çok sakin duruş bu acı izlenimini siliyor) ağzını açmış gökyüzüne doğru bakıyor. İkinci iskelet ise, sol kolunu klasik bir lahdin kapağına dayamış vaziyette, bir kafatasına bakarak tefekkür ediyor; lahdin ön yüzünde konuya uygun bir Latince söz yazılı: *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (Deha dışında her şey ölümlüdür). İmgenin üst yarısı, yarım asır sonra Kuzey Avrupa'da popülerleşecek olan, ölümün hatırlatıldığı vanitas resimlerini andırıyor tamamen. Alt yarısı ise, tam tersine, o zamanlar (ve sonraları da uzun bir süre) şık centilmenlerin portrelerinin karakteristik öğelerinden olan ve onların özgüvenlerini ve toplumsal konumlarını gösteren çaprazlanmış bacak pozunu (Resim VI.9) yineliyor. Hiç kuşkusuz mesajlar karışık; ve kısmen anatomi bilginleriyle bunlara hizmet veren sanatçı-illüstratörler arasındaki henüz belirsiz ilişkiden doğan bir karışıklığa işaret ediyor.[12] Şurası açık ki, anatomik illüstrasyon yapan sanatçılar, özellikle anlatı teamülleriyle ilgili olanlar da dâhil olmak üzere kendi pratiklerini ve beklentilerini de katıyorlardı bu işe: Resimler hikâye anlatırdı (ve zaten buradaki sorun da buydu).

Herhangi bir imgenin *hikâye*si tarihte, toplumda ve kültürde bir yere işaret eder. Bu, insan figürünün *anlatıldığı* araçtır ve bu olmadan insanın anlamı olmadığı gibi aynı zamanda tam olarak insan da olamaz. Anatomik illüstratörün karşısına çıkan sorun şudur: İnsa-

12. Mezar kazıcının küreğinin de gerçek bir işlevi var: Vesalius'un kendisinin de dediği gibi, iskeletin ayakta durmasını sağlıyor. Bkz. Saunders ve O'Malley, *Anatomical Drawings of Andreas Vesalius*, s. 84.

noğlunu herhangi bir hikâye olmadan ve sadece bir enformasyon olarak nasıl düşünecek ve nasıl resmedecektir? Anatomi bedensel *veri*lerle ilgilidir; yani, aslında derinin altına nüfuz ederek ve insan bedeninin kültür ve tarihten bağımsız görünen içini ve derinliklerini inceleyerek elde edilebilen verilerle.

Anatomik illüstrasyon, Rönesans hümanizminin çorbasındaki sineğe ve modernitenin yüzeyindeki cilanın karanlık arka planına işaret eder. Erken modernitedeki sekülerizm dünyevi burası-ve-şimdiyi keşfediyordu. Dolayısıyla, insanı aşağılayan Hıristiyan teolojisine savaş açan ve insanın yüceliğini savunan eski felsefeler yeniden rağbet görüyordu. Ama bu zafer sorunluydu. Bir zamanlar gökyüzüyle ruh üzerinde odaklanan göz, şimdi daha çok yeryüzüyle, hakkında bilinmeyen çok şeyin olduğu beden üzerinde odaklanıyordu. İşte bu bilinmeyenlerin bilinmesi neşter ve testereye bağlıydı; yani, hayatın bilinmesi ölüme bağlıydı. İlk olarak Vesalius'un kitabında yayımlanan tam sayfa illüstrasyonlar iki yüz yılı aşkın bir süre boyunca kaynak gösterilmeksizin defalarca kullanıldı; Denis Diderot'nun büyük Fransızca *Encyclopédie*'sinin illüstrasyon ciltlerinde (1762-1777 arasında basıldı) küçük değişikliklerle yayımlandı. Bu ve benzeri imgeler, çok uzun bir süre, okurlara şunu hatırlatmak için kullanıldı: Anatomik amaçlarla parçalanan beden aynı zamanda cezalandırılmış bedendir. Daha açık söyleyecek olursak: Sanatçı-illüstratörler, iskeleti kültürel bir düzeneğe oturturlarken, genellikle doğrudan doğruya idama gönderme yapıyorlardı. Böylece, anatomi biliminin siyaset, devlet iktidarı, zalimlik ve dehşetle olan bağlantısını görsel olarak pekiştiriyorlardı.

Vesalius'un *écorché* illüstrasyonunda (Resim VI.10) gerçekten asılmış bir adam görülüyor; sanki anatomi bilgininin işi çok acele olduğundan kadavra henüz darağacındayken incelenmiş gibidir. Gerçekten de, başka organların yanında "oyukların, yemek borusu ve şahdamarı bölgeleri"nin daha iyi görünmesi için kadavrayı asıyordu anatomi bilginleri (kadavra, diyaframının sağ üst kısmından duvara tutturuluyor).[13] Ama buradaki manzara bizi araştırma salonundan alıp idam alanına götürüyor. Bununla birlikte, yine Vesalius'un illüstrasyonlarından birinde (Resim VI.11), bazı illüstrasyonları iğrenç suç ve ceza çağrışımlarından arındırmaya giriştiği anlaşılan başka bir yaklaşım var. Burada *écorché* hâlâ nefes alıp veriyor –bu bir anda yaygın tip oluveriyordu– ve, gerçekten de, "normal" bir hayat ya-

13. A.g.y., s. 104.



Resim VI.10: Andreas Vesalius (1514-1564), *Asılmış Adam Olarak Écorché* (*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 230), ağaç baskı, 39.3x26 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.



Resim VI.11: Andreas Vesalius (1514-1564), *Bir İtalya Manzarası Seyreden Ecorche* (*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 244), ağaç baskı, 39.3x26 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

şıyor. Arkadan gösterilen *écorché* de bizim gibi bir seyirci oluyor: Bir tepeye çıkmış, bir İtalyan köyünün manzarasını seyrediyor ve centilmenlerin en görgülüsü kadar şık bir duruşla genç bir Apollo gibi bedenini sergiliyor: güzel erkek, güzel beden.[14] Seyirciler olarak bizler imgenin içine girmeye davet ediliyoruz: "Şuraya bakın" diyor sanki *écorché*, "ne muhteşem bir manzara." Derisi soyulmuş ve bizim manzarayı değil kendisinin teşhir edilen ve anatomi bilgininin soymasıyla iki kere çıplaklaşan vücudunun güzelliğini seyrettiğimizden habersiz. Gelgelelim, sanat burada, gizlenmesi gerekeni gizlemekten öteye gidiyor; aynı zamanda bizi bakmaya zorluyor ve bunu da, belki garip gelebilir ama, eski moda bir illüstrasyon yaparak sağlıyor. Burada sanatçı, genel bir temsil yaklaşımıyla *écorché*'yi "yeniden" bir anlatıya sokarak, seyirciyi yalnızca bakmaya değil aynı zamanda da düşünmeye ve hayranlığa çağırıyor. Çünkü resimde "sade" bilimsel bir çizim yok, aynı zamanda sanatla özdeşleştirilecek bir resim havası var. Bir diğer deyişle, sanatçıların anatomi bilginleri adına çok iyi oynadıkları kültürel rollerden biri de, eskiden beri sanatla özdeşleştirilen prestijin, kısmen, türedi ve henüz kuşkulu yeni bir bilim pratiğine aktarılmasıydı.

D. RESSAM-ANATOMİ BİLGİNLERİ

İtalyan Rönesansı sırasında, hümanizmin yükselişi ve buna paralel olarak seküler resmin gelişmesiyle birlikte sanatçıların bedene olan ilgisi dramatik biçimde arttı. Şaşılacak derecede hızlı bir gelişmeyle, fiziksel biçimin ve insan kimliğinin fiziksel özlerini ortaya çıkarmakta bedenin dış yüzeylerinin yetersiz kaldığı düşünülüyordu artık. Yüzeysel görüntünün kaynağı daha derinlerde, bedenin iç kısımlarında aranıyordu. Resim, anatomi ve teşrihle karşılaşıyordu. Sanatçılar enformasyon arayışlarında kadavralara başvuruyorlardı. Gözleriyle bedenin içine nüfuz ettikleri gibi aynı zamanda –tıpkı anatomi bilginleri gibi– elleriyle de yokluyorlardı kanlı bedenleri. Gerçek be-

14. Vesalius'un iç organları gövde içinde gösterdiği illüstrasyonlar, parçalanmış antik heykellere –gerçek gövdelere değil, idealleştirilmiş bedenlere– dayanıyor. Bkz. Glen Harcourt, "Andreas Vesallus and the Anatomy of Antique Sculpture", *Representations* 17 (Kış 1987), s. 28-61. Harcourt şunu da söylüyor: Vesallus'ta iskeletlerin bir bağlam içinde gösterilmesi, el kol hareketi yaparken, yürürken, eğilirken vb iskeletin nasıl işlediğini gösterme fırsatı sunuyordu. Ayrıca bkz. Jonathan Sawday, "The Fate of Marsyas: Dissecting the Renaissance Body", *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540-1660* içinde, der. Lucy Gent ve Nigel Llewellyn (Londra: Reaktion Books, 1990), s. 126.

denlerin iç kısımlarını, deriyle iskelet arasında kalan her şeyi hem görsel hem de dokunsal yollarla inceliyorlardı. Bu sanatçıların başında Leonardo da Vinci ile Michelangelo geliyordu.[15] Leonardo 228 anatomik resim çizmişti. Tıpkı Michelangelo gibi o da "kadavra temin ediyor, halka açık teşrihlere katılıyor ve hatta Roma'daki Santa Maria Nuova ve Santo Spirito hastanelerinde yenice ölmüş bedenler üzerinde bizzat teşrih yapıyordu."[16]

> Ölümsüzlük peşinde koşan sanatçılar ölümü yakınlarında görmek ve ona gözleriyle dokunmak isteyebiliyorlardı. Ve nitekim ölümü, en az canlı modeller kadar ayrıcalıklı bir model olarak kullanıyorlardı... Canlı modelin yetersiz kaldığı durumlarda ceset buyur ediliyordu... Ölü ya da diri, beden zengin bir enformasyon madeniydi. Bundan dolayıdır ki, sanatçılar tamamen çürüyüp gidene dek bedenin tüm dönüşüm evrelerini izliyorlardı.[17]

E. TABLOLAR: YAŞAYAN ÖLÜM

Sanatla bilim arasındaki mesafe hiçbir şekilde fazla değildi; dolayısıyla, sanatçıyla bilimadamı arasındaki mesafe de. "Anatomi bilginleri kasları ve tendonları çalışmak için pekâlâ sanat eserlerine yönelebiliyorlardı ve zaten yöneldiklerini biliyoruz. Birinin öbürüne uyarlanması görece kolaydı: Bir şehadetin anatomiye dönüşmesi için gereken tek şey duygusal atmosferde bir değişiklik olmasıydı."[18] Daha önce 2. Bölümde tartışılan natürmort ressamı Rachel Ruysch'un babası, uzun bir ömür sürmüş olan Fredrik Ruysch (1638-1731), sanat ile bilim arasındaki mesafenin bazen nasıl kapandığının güzel bir örneğidir. Ruysch, Leiden Üniversitesi tıp bölümünde doktorasını tamamladıktan sonra Amsterdam'da çalıştı. Burada bir süre şehrin

15. Bkz. James Elkins, "Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy", *Art History* 7 (1984), s. 176-186. Sanatçının fırçasıyla anatomi bilgininin neşteri arasındaki ilişkiye ilişkin, on dokuzuncu yüzyılda Thomas Eakins tarafından yapılan cerrahi (anatomi değil) resimleri çerçevesinde Michael Fried'in yaptığı psikanalitik değerlendirmelere bakınız. "Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins' Gross Clinic", *Representations* 9 (Kış 1985), s. 33-104; ve eleştirel bir yanıt için bkz. Marcia Pointon, "Psychoanalysis and Art History: Freud, Fried and Eakins", *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), s. 35-58.

16. France Borel, *The Seduction of Venus: Artists and Models*, çev. Jean-Marie Clarke (New York: Skira/Rizzoli, 1990), s. 163.

17. A.g.y., s. 162-163.

18. Heckscher, *Rembrandt' Anatomy*, s. 88.

resmi doğum uzmanlığını yaptı, anatomi dersleri verdi, adliyede adli tıp uzmanı olarak çalıştı ve çalışmalarını sürdürdüğü botanik üzerine dersler verdi.[19] Konumuzla daha yakından ilgili bir faaliyet olarak, altmış yıl gibi uzun bir süre boyunca, çok çeşitli koruyucu sıvılar (bunların formülünü kimseye açıklamıyordu) kullanarak ve çok usta mumyalama teknikleriyle yapay bitki ve hayvan numuneleri hazırladı. Ve bu numuneleri de, halkın gelip görmesi için büyük bir "oda"da –gerçekten de bir tür müzeydi bu oda– sergiliyordu. Robert James'in 1743 tarihli bir kitabından öğrendiğimize göre, buradaki *sergi* ya da gösteri aslında bir itici güçtü.

> Müzesi ya da acayip nesneler koleksiyonu öyle zengin ve muhteşem çeşitler ihtiva ediyordu ki, görenler bunun sıradan bir adamın değil bir Kralın koleksiyonu olduğunu düşünürdü. Ama burada sadece çeşitlilik ve zenginlik değil aynı zamanda güzellik ve şaşaa da vardı. Bitki koruluklarıyla kabuk-işi tasarımların yanında iskeletler ve kesilmiş kol ve bacaklar duruyordu. Ve, sanki hiçbir şey eksik kalmasın diye, en güzel Latin şiirlerinden alınan uygun bölümlerle, deyim yerindeyse, bütün müzeyi canlandırmıştı. Bu müze yabancıları hayran bırakıyordu: Burayı ziyaret eden generaller, sefirler, soylular, hatta prens ve krallar büyük bir memnuniyetle ayrılırdı.[20]

Rachel Ruysch, babasının numuneleri için arka plan sergiler çizerek geliştiriyordu resimdeki ustalığını. Ayrıca ya sıvı içinde ya da açık hava sergilerinin bir parçası olarak korunan bebek iskeletleri ya da uzuvları –bu numunelerin bir kısmı bugüne kalmıştır ve Leiden ve St. Petersburg'daki koleksiyonlarda orijinal kavanozlarında muhafaza edilmektedir– için de dantela kostümler hazırlıyordu.[21] Koleksiyonun tamamı, Ruysch'un Amsterdam'daki evinin beş odasını dolduru-

19. Roberts ve Tomlinson, *Fabric of the Body*, s. 291.

20. Robert James, *Medicinal Dictionary* ... (Londra, 1743); aktaran. Roberts ve Tomlinson, *Fabric of the Body*, s. 293.

21. Antoine M. Luyendijk-Elshout, "Death Enligthened: A Study of Frederik Ruysch", *Journal of the American Medical Association* 212 (1970), s. 122. Ruysch'un faydalı bir biyografisini, koleksiyonlarının gayet ayrıntılı betimlemelerini ve bunların St. Petersburg ve Rusya'nın öbür şehirlerinde 1970 e dek nasıl korunduklarına ilişkin değerlendirmeleri bulabilirsiniz bu kaynakta. Ruysch'un sergilediği parçalara dair yaptığım değerlendirmelerin bir kısmı bu denemeye dayanıyor. Ayrıca bkz. Rosamond Wolff Purcell ve Stephen Jay Gould, "Dutch Treat: Peter the Great and Frederik Ruysch", *Finders, Keepers: Treasures and Oddities of Natural History; Collectors from Peter the Great to Louis Agassiz* (New York: W. W. Norton, 1992), s. 13-32; burada altı tanesi korunmuş bebek iskeletleri ya da uzuv resmi olmak üzere Purcell'in yaptığı olağanüstü renkli resimler var. *Eighteenth Century Studies* 1995 yılında, Meg Spilleth'in yazdığı ve Rosamond Wolff Purcell'in renkli fotoğraflarını içeren, Ruysch'un koleksiyonuna dair mükemmel bir deneme yayımlayacaktır.



Resim VI.12: Fredrik Ruysch (1638-1731) ve C.H. Huijberts (gravürcü), *Dekoratif-anatomik Sergi: Üç Bebek İskeleti (Thesaurus anatomicus primus. Het eerste anatomisch cabinet.* 1739, resim 1), gravür, 41.4x38 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

yordu. Yaklaşık 2.000 numuneden oluşan koleksiyonunu 1717 yılında –tam 30.000 Hollanda guldeni karşılığında– Deli Petro'ya sattı. Rivayete göre çar, Ruysch'un –kendi evinde icra ettiği– mumyacılığının sonuçlarından o denli etkilenmiş ki, mumyalanmış bir çocuğu sanki canlıymış gibi yüzünden öpmüş.[22]

22. Luyendijk-Elshout, "Death Enlightened", s. 122. Koleksiyonunu Deli Petro'ya sattıktan



Resim VI.13: Fredrik Ruysch (1638-1731) ve C.H Huijberts (gravürcü), *Dekoratif-anatomik Sergi: Beş Bebek İskeleti (Thesaurus anatomicus primus. Het eerste anatomisch cabinet*, 1744, resim 1), gravür, 42.1x35.5 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

sonra Ruysch yeni bir koleksiyon hazırlığına girişiyor. Bu ikinci koleksiyon da Ruysch'un ölümünün ardından Polonya kralına satılıyor. (Petro'nun koleksiyonunun bir kısmı hâlâ St. Petersburg'dadır.) Bkz. Roberts ve Tomlinson, *Fabric of the Body*, s. 294. Numunelerin sayısına (2.000) ilişkin bilgim Purcell ve Gould'dandır. "Dutch Treat: Peter the Great and Frederik Ruysch", s. 20. Roberts ve Tomlinson'a göre (s. 294) bu sayı 1.300'dü. Koleksiyonun 1960 yılındaki durumuna ilişkin kısa bir değerlendirme için bkz. Gunter Mann, "Museums: The Anatomical Collections of Frederik Ruysch at Leningrad", *Bulletin of the Cleveland Medical Library* 11 (1964), s. 10-13.

Ruysch'un sadece usta bir yaratıcılık ürünü olan anatomik garabetlerinin bir kısmı, başlıca eserlerinde illüstrasyon olarak yayımlanmıştır (Resim VI.12 ve VI.13). Bilim *ve* ölüm tam anlamıyla görsel birer dekorasyon unsuru haline getiriliyor. Beden –daha doğrusu, bedenin parçaları– heykelcilik sanatına dönüştürülüyor. Ruysch sadece anatomik enformasyon sunmakla kalmıyor; aynı zamanda bilimi estetikle ve, bir bu kadar önemlisi de, moral değerlerle harmanlamaya çalışıyor. Nitekim (Resim VI.12), üç minik cenin iskeletini, içi doldurulmuş bir kuşla birlikte, kadavra parçaları kullanılarak tasarlanmış bir manzaraya yerleştirmiş. Manzaradaki kaya parçaları böbrek, mesane ve safra taşlarından; dallar ise, kısmen, Ruysch'un korumakta özellikle usta olduğu insanlardaki damar "ağaçlar"dan yapılmış.

Ruysch bu sergileri tablo* olarak sunuyordu ve bu tablolarda, biraz önce Robert James'ten yapılan alıntıda da işaret edildiği gibi, etiketler ya da yazıtlar biçiminde "diyalog"lar da bulunuyordu. Bu yazıtlar, Ruysch'un toplu eserlerinin bulunduğu kitaplarda zikrediliyor. Bu kitaplar, buradaki örnekte olduğu gibi, çok küçük bir bölümü illüstrasyon olarak yayımlanan dev koleksiyonun bir tür kataloğuydu. Gerçekten de sergi tabloları büyük bir yer tutuyor bu kitaplarda. Bunlar, önemli bölümlerin başına konmuş ve aslında koleksiyonun çoğunluğunu oluşturan bilimsel numuneleri gösteren gravürlerden dört kat daha büyük basılmıştır.

Burada röprodüksiyonları görülen girişteki bu sergi gravürleri gerçekten de kocaman bir katlı sayfa olarak basılmış ve okurların bunları görebilmeleri için katlanan sayfayı açmaları gerekiyor. Dolayısıyla basma resimlerdeki şaşırtıcı içerik yavaş yavaş gösterir kendisini. Açılan her bir sayfa bizi düşünmeye davet eder. Bunun bir nedeni de şu: Katlı gravür sayfası açıldığında bir sonraki sayfayı çeviremediğiniz gibi, sayfayı yeniden katlamadan da sonraki sayfalara göz gezdiremiyorsunuz bile. Dahası, gravür sayfası çok ince olduğu için kitabı elinizde tutmak yerine, yırtılmaması için, bir masanın üzerine koymanız gerekiyor. İmgeyi bir masanın üzerine yerleştirdiğiniz zaman ise gravüre bakmak ciddi bir işe dönüşüyor. Ama bu imgeler bir anatomi öğrencisine, anatomiye dair daha sıradan numunelerden öğrenemeyeceği çok az şey sunuyor. Sergi resimleri ve bunların üç

* *Tableau* (çoğ. *Tableaux*): 1. Sahnede, hareket etmeyen veya konuşmayan bir küme insan tarafından, bir sahnenin veya tarihi bir olayın canlı olarak yansıtılması. 2. Görüntü, manzara; insanların oluşturduğu, birdenbire ortaya çıkıvermiş olan ilginç veya acayip durum. (ç.n.)

boyutlu orijinalleri tam anlamıyla anatomiye dair olmayıp bizzat sanatçı-anatomi bilgininin kendisine dair olan ve bildik bir deyimle, yani *memento mori* ile özetlenebilecek çok yerleşik bir yorumla yapılmış çalışmalardır.

Ruysch'un koleksiyonunun bu iki gravürle başlayan bölümleri ceninlerle bebeklerin anatomisini inceleyen bölümlerdi. Nitekim, birinci gravürle (Resim VI.12) ilgili olarak metinde, birçoğu sıvılarla korunan ve kavanozlarda tutulan yüzden fazla uzuv numunesinin kataloğu çıkarılıyor. Birçok çağdaşı gibi Ruysch'un da büyük ölçüde ilgilendiği anomalilerle ("No. IX. Phiala, in qua portio Cerebri hydrocephali. 8 circiter annos nati") cinsel uzuvlar ("No. V. Pueri Penis cum annexo scroto. naturali colore praeditus"; daha sonra başka örnekler de zikrediliyor) üzerinde daha bir dikkatle duruluyor.[23]

Birinci sergi parçasında (Resim VI.12), tepedeki küçük iskelet sahnede gibi duruyor ve sanki kendi kendine bir şeyler söylüyor. Ne dediğini metinden öğreniyoruz: "Niye bu dünyadaki şeylerin peşinden koşayım ki? Ölüm hiç kimseye, hatta savunmasız bebeklere bile acımıyor."[24] Öbür iki cenin iskeletinden birisi pantomimle bizzat ölümü canlandırırken (soldakinin elinde küçük bir tırpan var) ikincisi yas tutuyor (sağdaki –korunan bir mide parçasından yapılma– bir bezle gözyaşlarını siliyor). İkinci örnekte ise (Resim VI.13), yas efekti müzikal seslilikle veriliyor: Dört buçuk aylık bir ceninin iskeleti olan ve diz çökmüş vaziyette duran, resimdeki en büyük iskelet figürü, kurutulmuş bir damardan yapılma yayla uyluk kemiğinden yapılma bir "keman" çalıyor; ve de melankoliyle özdeşleşen bir poz –"başı gökyüzüne çevrili"– veriyor. Resimde, en büyükleri tepede duran, yaklaşık yirmi haftalık beş cenin iskeleti var. Bu sergi de, aynen öbürü gibi, cevizden bir kaide üzerinde duruyor. Çekirdeği, üzerindekilerden dolayı görünmeyen büyük bir kayadan oluşuyor. Seyircilerin dikkatini çeken şeylerin çoğu kadavralardan çıkarılan taşlar. Bunların her biri numaralandırılıyor ve metinde ebatları, yüzey dokusu ve biraz da kimden alındığı ("suda boğulan bir kurbandan alınmıştır"; "bir darülacezede yaşamış olan yaşlı bir kadından") açıklanıyor. Dana dalağı gibi bazı parçalar hayvanlardan alınmıştır. En sağdaki iskeletin bir elinde bir koyunun sıvıyla doldurulmuş bağırsağı, öbür

23. Fredrik Ruysch, *Thesaurus anatomicus primus. Het eerste anatomisch cabinet* (Amsterdam, 1739), s. 10-11.

24. Aktaran, Roberts ve Tomlinson, *Fabric of the Body*, s. 293. Kataloğun her bir bölümünün ilk birkaç sayfası sergi parçalarının ayrıntılı biçimde betimlenmesine ayrılıyor; fakat bilimsel numuneler genellikle çok kısa biçimde betimleniyor.



Resim VI.14: Fredrik Ruysch (1638-1731) ve C.H. Huijberts (gravürcü), *Deforme Olmuş İnsan Eli* (*Epistola anatomica, problematica, quarta & decima*, 1732, resim 17), gravür, 23.9x34.8 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

elindeyse "yetişkin bir erkeğin katılaştırılmış sperm borusu"ndan yapılma mızrak gibi bir şey var.[25] Ceviz kaide üzerine uzanmış vaziyetteki iskelet bir elinde bir mayıs sineğini tutuyor sıkıca (Latincesi, *ephemeris*)* ve metinde buna ilişkin yapılan yorumda hayatın kısalığına işaret ediliyor. Keman çalan iskeletin hemen sağındaki küçük iskelet bir elinde ince bir damar parçası, öbür elinde ise bir kadının mesanesinin bir parçasından yapılma bir değnek tutuyor. En solda, kendi tabanı üzerinde duran, tam bir vazoyu andıran tuhaf bir nesne var. Aslında bu nesne, kırmızı mumyalama sıvısıyla doldurulmuş kan damarları görünen ve testisleri tamamen havayla şişirilmiş *tunica albuginea*'dır. Arka plan ise, kırmızı sıvıyla doldurulmuş atardamar ve toplardamardan özenle oluşturulmuş bir ormanla tamamlanıyor.

Metindeki yorumlar şu cinsten: "Sonuçta biz neyiz? Öldükten sonra bizden geriye ne kalıyor? Ya, evet görüyorsunuz sadece kemikler...

25. Luyendijk-Elshout, "Death Enlightened", s. 125.

* Kısa ömürlü. (ç.n.)

Hey kader! Hey acımasız kader!... Hayat bana bahşedildiği anda ölüm fermanım da yazılmış oluyor... Aah, insanın bu dünyadaki durumu nasıl da dehşet verici."[26] (Buraya almadığımız) bir başka sergide ise Ruysch "frengi alameti görülen bir fahişenin kafatasına tekme atan bir bebek bacağı" aracılığıyla anatomi, tıp ve ahlak arasındaki bağlantıları görsel biçimde yeniden tesis ediyordu.[27]

Ruysch'taki bu marazilik, aslında hiç de kendisine özgü olmayan anatomik garabetler ya da kısacası fiziksel deformasyon şeklinde ortaya çıkan hilkat garibesi şeyler karşısındaki büyülenişiyle paralellik arzediyor (Resim VI.14). Aslında, Batı modernitesinin başlarında, ortaçağdaki hayali numunelerin anatomisinin yerini gerçeğin anatomisi almıştır. Efsanelerin ve rüyanın demonolojisi* sadece dokunsal olmakla kalmamış aynı zamanda peşinden koşulan bir şey olmuştur. Algılanan ve yadsınamayan bir gerçeklik olan insan fizyolojisindeki anormalliğin açıklanması gerekiyordu. Çünkü bu durum, dengede olduğu varsayılan bir dünyanın mantıksal düzenini bozuyordu. Anormallik, kâbusu doğruluyordu. Kâbusu yeniden gerçek-dışına ve mit alanına göndermek için ise bilime ihtiyaç vardı. Bunun ne kadar zor olduğu Ruysch'un illüstrasyonunda açıkça ortaya çıkıyor: Temsil metne hâkim oluyor ve hiçbir anlatı, seyircinin bunu gördüğü zaman –özellikle de kesilmiş el, Ruysch'un evini ziyaret etmeyi anlamlı kılan türden bir müze parçası olduğunda (bunun yirminci yüzyılın sonlarındaki benzerleri karnavallardaki "hilkat garibeleri"dir)– duyduğu fizyolojik dehşeti gideremiyor. Garabet daima açıkça görseldir. Ve bunun sözlerle değil imgelerle resmedilmesi gerekir. Çünkü bunu sözlerle anlatarak "resmi" tamamlamak çok uzun bir iştir. Garabetin asıl etkisi yarattığı şokun yakınlığında ve dolaysızlığındadır.[28] En etkileyici biçimleriyle garabet, düşünmeye davet etmekten ziyade hayret uyandırmak için sunulur.

Garabet, insanın ve kusursuzlaştırılabilirliği doğrultusundaki in-

26. Bkz. Fredrik Ruysch, *Thesaurus anatomicus tertius. Het derde anatomisch cabinet, Alle de ontleed- Genees – en Heelkundige Werken* içinde. 3 Cilt (Amsterdam, 1744), C. 2., s. 565-569.

27. Roberts ve Tomlinson. *Fabric of the Body*, s. 294.

* Kötü ruhlar bilimi. (ç.n.)

28. Stafford'un mükemmel çalışmasına bkz. *Body Criticism*, s. 29-33, 254-279; öte yandan, Aydınlanmanın görsele olan güvensizliği için bkz. s. 392-396. Ayrıca Stafford'un, Paris'teki Hopital Saint Louis müzesindeki "derideki dehşetler odası"na ilişkin değerlendirmesine bakınız, s. 282-305: "Çürümenin bu evrensel örtüsünü soyan bu tıbbi panorama, Aydınlanma sırasında saflığın estetiğine tanınan primi bir anda ortadan kaldırıyor" (s. 283). Stafford, deri hastalıklarının kültürel etkisinin ve aslında sadece sanatçıların idealleştirici fırçasıyla kavuşulabilecek mükemmel vücut yüzeyinin büyüsünün izini sürüyor.

sani iddiaların hepsini tersine çevirir. Ve tenin pis ve kokuşan bir şey olduğunu söyleyen o eski dinsel aklı teyit eder. Yeni bilimin dayanağı olan yüceltici insan rasyonalitesi insandaki tanrılığı tanıtlıyor gibiydi. Ne var ki tam da rasyonalitenin ürettiği bilgi, yeterince açıklanamayan –ya da etkileri tam olarak kestirilemeyen– bir şeyi gün yüzüne çıkarıyordu. Şu iki soru hâlâ askıdaydı: Beden *neydi*? Bedenin *anlamı* neydi?

Kahramanları ve tarihi resmeden seküler resimlerle (mit ve efsaneler, krallar ve saraylılar) birlikte dinsel resimlerde de (İsa ve azizler) büyüklük idealleştirilmiş bedenlerin mükemmelliğiyle cisimleştiriliyordu: bu, seküler portreciliğe kolayca aktarılan bir pratikti. Ne var ki, anatomi üzerine çalışan ressam-illüstratörler idealleştirme makyajını çıkarıyorlardı resimden ve ortaya sadece kralın çıplak olduğu çıkmıyordu. Aynı zamanda beden, çok şaşırtıcı biçimde evrensel bir *mekanizma* olarak ifşa ediliyordu; kişilik ve kimlik nosyonlarının hiçbir öneminin kalmadığı bir mekanizma olarak... Bunun etkisi asla unutulamazdı; bunun görülmesi her şeyi değiştirdi. Öbür insani söylem biçimleriyle birlikte sanata da bedeni yeniden insanileştirme ve, bir bu kadar önemlisi de, evrensel aynılık iddialarına karşı bedeni tikelleştirme görevi verildi. Dolayısıyla, portreciliğin de anatomik illüstrasyonla aynı anda rağbet görmesi hiç şaşırtıcı değildir. Sanatın görevi, özetle söyleyecek olursak, ister ara sıra görülen garabetlerinden dolayı isterse de teşrih masasında paramparça edilmesinden dolayı, güzellikten koparılan bedenle yüzleşmekti.[29] Anatominin görevi ise, tam tersine, kültürün arkasında ve hatta farazi olarak onun da ötesinde yer alan bir kültürel kazanım olarak görsel temsili –sanatı– delmekti. Bilim öze ulaşma iddiasındaydı: kültür ise dış görünüşle özdeşleştiriliyordu. Gittikçe birincinin doğru, ikincininse yanlış –fakat faydalı– olduğuna kanaat getirilecekti. Gerçekteyse, bekleneceği üzere, mesele çok daha karmaşık ve paradoksaldı.

F. SANATTAN VERİYE

Hollandalı anatomi bilgini Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) –Ruysch'un en ünlü öğrencisiydi– ile illüstratörü Jan Wandelaer sanat (kültürdeki beden) ile bilim (doğadaki beden) arasında ge-

29. Stafford, *Body Criticism*, bu konuda çok şey söylüyor; örnek olarak bkz. s. 12-18, 148-150.

çiş sağlamaya yönelik adımlar attı (Resim VI.15 ve VI.16). Bu gravürler birbirinin eşi; ve dev folyo sayfaları açıldığında birlikte görülecek şekilde karşı sayfalara konuluyor. Sağ sayfadaki imge (Resim VI.15), yerleşik teamüllere göre ölüme dair bir anlatıyı yineliyor. Şık bir poz veren bir iskelet-adamı, arkası bize dönük ve bir manzaraya yerleştirilen işlemeli bir mezara bakarken görüyoruz. Albinus, bunun gibi illüstrasyon figürlerinin *güzelliğini* mükemmelleştirmeye önem veriyordu; gerçekten de bunları sanat olarak görüyordu. Bu amacını, bağ lifleriyle birlikte ustaca korunan bir iskeleti model olarak kullanarak gerçekleştiriyordu. İskelet, bir bütün olarak, tavana yerleştirilen halkalara tutturulmuş ip ve palangalar yardımıyla asılı tutuluyor ve hareket ettirilebiliyordu [30] Albinus ve çalışma arkadaşı sanatçı-illüstratör, iskeletin her pozisyonunu, bunun hemen yanında çıplak modellik yapması için parayla tuttukları bir erkeğin pozisyonuyla karşılaştırıyorlardı.

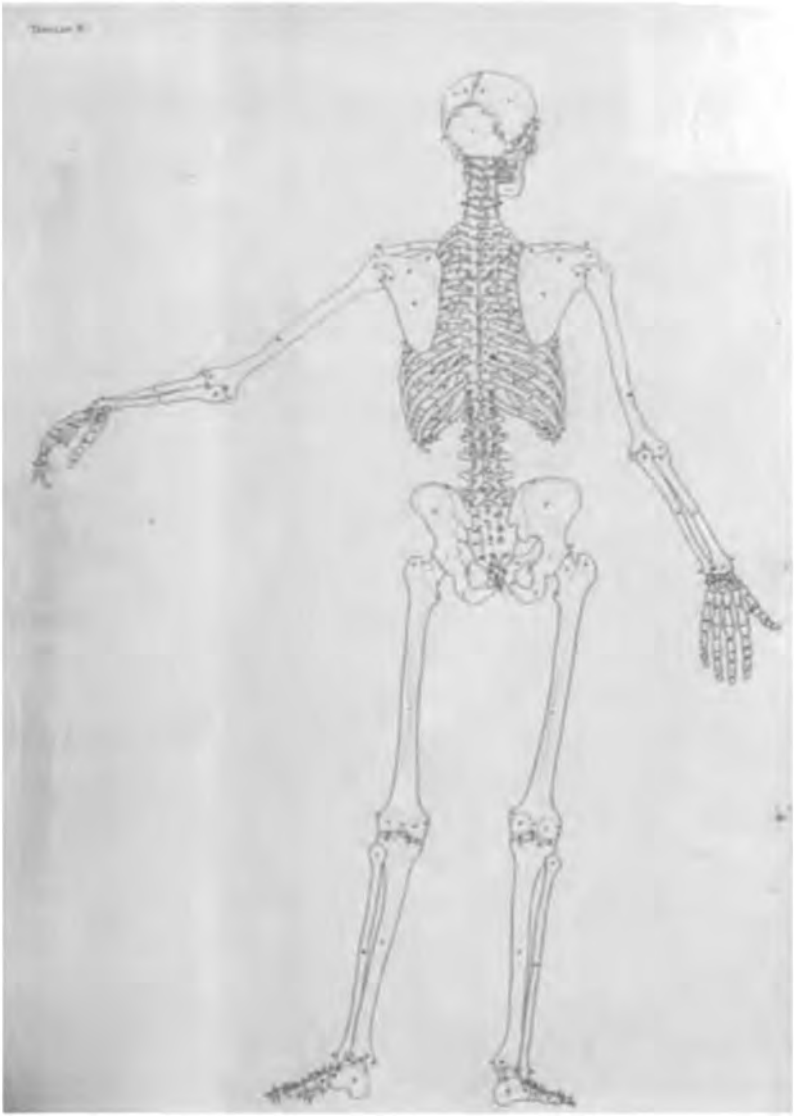
Bu imgenin karşısındaki sayfada ise gerçekten de iskeletin iskeleti, aynı figürün ana hatlarını gösteren bir gravür var (Resim VI.16). Bu ikinci gravürde sadece enformasyon –kemiklerin adlandırılması ya da tarifi– hedeflendiği için mezarlık manzarasıyla gönderme yapılan anlatı kaldırılıyor. Birinci imgedeki iskelet hâlâ "adam"ken, ikincisinde ayrı ayrı parçalarının tanımlanması adına kimliğini yitiriyor. Adamlığını hatırlatan tek şey verdiği poz. Varlığının bağlamı kaybolmuştur. Burada adam yalnızca bir katalog ve referans nesnesi.

Daha önceleri yapılan ve buradaki mezarlık gibi anlatı sahnelerini içine alan birçok anatomik illüstrasyonda "bilim", açıklayıcı metne gönderme yapmak amacıyla konulan harfler, numaralar ya da başka simgeler yardımıyla, doğrudan doğruya sokuluyordu işin içine. Albinus ise buradaki gibi karşılıklı sayfalara koyduğu iki ayrı imge kullanarak bundan kaçınır. Onun anlatı illüstrasyonlarında bu tip bilimsel göndermeler yer almıyor; böyle olunca da bunlar daha bir sanat alanına çekiliyor. Dolayısıyla Albinus'un formatı, görsel olarak, sanatla bilim arasındaki o eski bağlantının sonunun başlangıcına işaret ediyor. Nitelik ile nicelik, ruh ile akıl arasında artan bir antipatiyi –fakat henüz bir boşanmayı değil– gösteriyor. Ve bir bu kadar önemlisi de, Albinus'un formatının bu iki taraf arasındaki farklılığı bir şablona oturtması. Bu şablon, daha sonraları çok daha belirginleşecek olan ve bugün bilimle özdeşleştirdiğimiz "katılık" ile beşeri

30. Albinus'un yöntemlerinin ayrıntılı betimlemesi için bkz. Roberts ve Tomlinson, *Fabric of the Body*, s. 323-324.



Resim VI.15: Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) ve Jan Wandelaer (1690-1759, gravürcü), *Bir lahdin yanında ayakta duran iskelet figürü* (*Tabulae sceletei et musculorum corporis humani*'den, 1747, resim 2, sağ), gravür, 55.5x38 cm. Minneapolis, Owen H. Angensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.



Resim VI.16: Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) ve Jan Wandelaer (1690-1759, gravürcü), *İskelet figürü* (*Tabulae scletei et musculorum corporis humani*'den, 1747, resim 2, sol), engraving, 53.5x38 cm. Minneapolis, Owen H. Angensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

araştırmalarla özdeşleştirdiğimiz "esneklik" arasındaki farkın aynı zamanda eril ile dişil,[31] zihin ile beden arasındaki bölünmeyi de göstermesinin temelinde yatan şablondur. Bu ikiliklerin haritasının çıkarıldığı ve erken modernitenin bu sahnesine aktarıldığı alan bizzat bedendir; ve her zaman olmasa da genellikle erkek bedenidir.[32]

G. MODA VE KOKU

Hollandalı Govard Bidloo'nun (1649-1713) anatomi kitabı ayrıntılı ama tuhaf bir yapıt. Büyük folyo formatında basılan kitapta 105 tane de illüstrasyon var. İllüstratör ise, bir anatomi bilgini olarak Bidloo'dan çok daha ünlü bir sanatçı olan Gerard de Lairesse. Fakat kitap, bir yapıt olarak değeri bir yana, zamanının en iyi anatomik çalışması olmaktan çok uzak.[33] Bununla birlikte, illüstrasyonlarının etkisi sayesinde büyüleyici bir kitap. Aslında Bidloo ve Lairesse teşrih edilen bedeni, moderniteye giden münavebeli bir güzergâh olarak alıyor. Enformasyon olarak bedeni dışlamaksızın gösteri olarak bedene yöneliyorlar. Başka bir deyişle, anatomik enformasyon olarak-beden yeniden kültürleştiriliyor. Ve bu süreçte de *tam anlamıyla* sanat kritik bir rol oynuyor.

Kitabın başından başlayalım. Bidloo'nun ilk resmi (Resim VI.17) anatomi değil sanat: "Orijinalin", yani o dönem için eski dünyadan

31. Anatomik çalışmalarla toplumsal cinsiyet siyaseti arasındaki ilişkinin etkileyici bir yorumu için bkz. Londa Schebinger, "Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth Century Anatomy", *Representations* 14 (Bahar 1986), s. 42-82.

32. Bir sanatçının bir anatomi bilgininden –bu Albinus'tur– nasıl faydalandığının bir örneği için Derby'li Joseph Wright'ın *Yaşlı Adam ve Ölüm* adlı, iki versiyonu olan ve Benedict Nicolson'un *Joseph Wright of Derby: Painter of Light* (2 Cilt, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1968), adlı kitabında Albinus'un anatomik basma resmiyle birlikte röprodüksiyonu yayımlanan resmine bakınız, C. 1, s. 55-56, ve C. 2, resim 123. Ayrıca Judy Egerton'un sergi katalogunda, *Wright of Derby* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1990), s. 83-84. Bir anlam alanı olarak bedensel sanat ile anatomi arasındaki yüzleşmeye ilişkin daha fazla bilgi için bkz., Francis Barker'ın, Rembrandt'ın *The Anatomy Lesson of Dr. Tulp*'una (Lahey, Mauritshuis Museum) ilişkin çalışmaları, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Londra: Methuen, 1984), s. 71-84; Heckscher, *Rembrandt's Anatomy* (Heckscher, on yedinci yüzyıldaki anatomi derslerinin teatralliği ve sahnelenişine ilişkin önemli bilgiler sunuyor); ve William Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp"*, *Medical History*, ek no. 2 (Londra: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1982).

33. Choulant, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, s. 252. Ayrıca bkz. Mario Perniola, "Between Clothing and Nudity", çev. Roger Freidman, *Fragments for a History of the Human Body* içinde, der. Michel Feder, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi, 3 Cilt (New York: Zone, 1989), C. 2, s. 258-259.



Resim VI.17: Govard Bidloo (1649-1713) ve Gérard de Lairesse (1641-1711, gravürcü), *Anatomik Figür Olarak Apollo* (*Anatomia humani corporis*'den, 1685, resim 1), renkli gravür, 44x27.5 cm, Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

kalan heykellerin en ünlülerinden biri olan ve Rönesans hümanizminin eril "güzel beden"le büyülenişinin en mükemmel kültürel örneği olan *Apollo Belvedere*'nin çok "gevşek bir yorumu". Bedenin çeşitli yerleri harflerle gösteriliyor. Dolayısıyla okur, o zamanlar hayali erkek bedenlerinin en mükemmellerinden biri sayılan figürle başlıyor kitaba. Bu arada, ikinci resim de en mükemmel kadın bedeni olarak antik bir Venüs resmi. Sonra Bidloo-Lairesse'nin illüstrasyon bedenleri tam anlamıyla bozuluyor. Örneğin 30. resimde (Resim VI.18), bir yetişkinin sırt kasları kısmen gösteriliyor; ve burada figürün bir insan olduğu sadece özenle çizilmiş, bütünüyle görünen ve anlamlı ellerinden anlaşılıyor. Figürün üzerine, çıplak izlenimi verecek şekilde bir kumaş örtülmüş ve kumaş tamamen kadınsı. "Kadın", görüşünü de engelleyecek şekilde boğazına dolanmış bir halat ve bileklerini kelepçeleyen ipliklerle –Lairesse ipliklerin teni nasıl sıktığını göstermek için özenmiş– şiddet ve cezalandır(ıl)maya işaret eden bir anlatıya oturtuluyor. Dahası var. Resim renkli: Halat ve iplikler kahverengi, kumaş yeşil ve kaslar kırmızı. Başka bir deyişle, renk, imgenin bir hikâyesi olduğunu ima ediyor ve dolayısıyla da bilimi bastırıyor. Bir anatomi kitabında renkli halat, iplik ve kumaşın olması bilimle alakası olmayan bir durumdur. Gerçekten de bu durum, idam-infazlarla ilgili sansasyonalizm kokuları yayan bir uyumsuzluk yaratıyor.

52. resimde (Resim VI.19), betimlediğim bu süreç iyice pekiştiriliyor. Burada, illüstrasyonun alt tarafındaki kumaş öbür resimdekinden daha özgül. Buradaki kumaş bir kadın elbisesine benziyor; çünkü hem desenli hem de renkli. Kumaş, tek kelimeyle, kahverengimsi-yeşil, pembe ve kırmızı *moda*yı yansıtıyor. Bir şey daha var. Ele alınan farazi konuyla –bilimin ilerlemesi için insan bedeninin enformasyon olarak kullanılması– normalde hiç alakası olmayan bir şey var resimde: sıradan bir karasinek. Lairesse sineği (başı bedendeki oyuğa yönelmiş olarak, kumaşın orta sol üst tarafında duruyor) kahverengiye boyamış. Dolayısıyla, sinek imgesinin güzel bir kadın imgesiyle (ya da portresiyle) ilişkilendirilmesi çok da alaycı bir yaklaşım değil burada: Kadın şu anda kokan bir ceset ve, her ne kadar cesedin çürüdüğüne dair görsel bir ipucu –böyle bir ipucunun olması kitabın kullanım amacına ters düşecektir– yoksa bile yakında kurtlara kuşlara yem olacak. Şu an'a kadar ele aldığım anatomik resimlerin hiçbirinde en ufak bir koku iması yoktu. Bu örnekte ise, tersine, koku sadece ima edilmiyor aynı zamanda marazi bir hazla aktarılıyor. Seyircinin teşrih edilmiş bedene bakışı, birazdan kokacak olan etle yüzleş-

meye dönüştürülüyor. Resmin başka hiçbir yerinde olmayan koyu kahverengi bir renkte boyanmış olan sineğin resimdeki varlığı, bugüne dek gerçek hayatta doyurucu bir yanıtı bulunamamış olan bir soru olarak sunuyor kültürel bir paradoksu: Bizler özne miyiz yoksa nesne mi?

H. TEŞRİHTEKİ EROTİZM

Jacques Gautier d'Agoty, bakır baskılı renkli anatomik resimler yapan ve yayımlayan ilk sanatçılardan biriydi. Anatomik illüstrasyon tarihçileri tarafından pek dikkate alınmayan çalışmaları sanat ile bilim, bilgi ile şehvet arasında belirsiz bir yol izler (teşrihle de amatörce uğraşıyordu kendisi). Çalışmalarının bilimin ilerlemesine pek faydası yoktu. Çünkü bir dizi içinde satılan büyük ve ayrıntılı resimlerinde asla tam bir teşrihin görsel kopyası sunulmuyor. Teşrih sürecinin yalnızca belli bölümleri gösteriliyor. Kesme ve inceleme belli bir yere kadar götürülüyor; ancak kılı kırk yaran ve sistematik incelemeyle elde edilebilecek olan bilimsel bilgi asla teşrihteki gösterinin önüne geçemiyor. Gautier d'Agoty bilimden ziyade görsel (ve büyük ölçüde marazi) bir haz sunmaya çalışıyor (Resim VI.20, VI.21 ve VI.22). Nitekim *Myologie complette en couleur et grandeur naturelle*... (Paris, 1745) adlı eserinin son parçaları olan dev baskı resimler (17. ve 18. resimler) bir hünsanın ikiz eril-dişil cinsel organlarının resimleriydi: bu resimler, eserin en can alıcı görsel deneyimi olarak sunuluyor, biri iştah açarken öbürü aynı deneyimi tekrarlıyordu. Bu durum, bu ihtiraslı resim yayımlama girişimine olağanüstü ve itirafçı bir düzen veriyor.[34]

Bir adamın profilden gösterilen başı ve boynu (Resim VI.20) kasları görünecek şekilde kısmen yüzülmüş. Ama başlıca öğeler –kaşlar, dudaklar, gözler– olduğu gibi duruyor ve anlamlılar. Beden ise yarı kadavra, yarı büst (anatomi, burada yapıldığı gibi gövdenin üst kısmıyla başı birbirinden ayırmıyor). İmge anatomik olarak bilgilendirici ama yalnızca çok temel düzeyde. Burada en azından anatomik ve-

34. Ayrıca, daha sonra *Exposition anatomique des maux veneriens, sur les parties de l'homme & de la femme*... (Paris 1773) adlı kitabında yayımladığı illüstrasyonlarına bakınız. Choulant, *History and Bibliography of Anatomic Illustration*, s. 270: "Onun anatomik illüstrasyonlarında ... eleştirel gözlemciyi etkileyen şey kibir ve şarlatanlıktır ve bunların anatomi öğrencisine sunabileceği herhangi bir inanılırlık ve güvenilirlikleri ya da teknikleri yoktur."



Resim VI.18: Govard Bidloo (1649-1713) ve Gérard de Lairesse (1641-1711, gravürcü), *Kadının Sırt Kasları* (*Anatomia humani corporis*'den, 1685, resim 30), renkli gravür, 47.9x29.8 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.



Resim VI.19: Govard Bidloo (1649-1713) ve Gerard de Lairesse (1641-1711, gravürcü), *Kadının Karın Kasları* (*Anatomia humani corporis*'den, 1685, resim 52), renkli gravür, 47.3x32.1 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

riler kadar önemli olan şey adamın etkileyici görünüşü. Gautier d'Agoty, çalışmaları bilimadamlarını fazla ilgilendirmediği için, zengin amatörlere normal hayatta hiçbir bedenin kendilerine sunamayacağı cinselleştirilmiş kaslar sunuyordu: Seyircinin pek anlamlandıramadığı güya kanlı bir anlatının güdülediği bir erotizm sızıyor her bir resminden. Anlamlandırmanın altını çiziyorum çünkü d'Agoty'nin modelleri anlama bürünmüş durumda; öyle ki modellerdeki anlamlılık gösterdikleri anatomi kadar önemli. Anlam(lılık), herkesin hayatındaki önemli bir görev olarak okumaya çalıştığı bir şeydir. Dolayısıyla, bu imgelere, yüz ifadelerini çözmeye çalışmaksızın bakamıyoruz. Ne var ki, figürlerin yüz ifadeleri ancak ve sadece konu edildikleri apaçık etkinlik çerçevesinde anlamlı olabilir: Bu etkinlik ölü bedenlerin teşrihi değil, canlı bedenlerin teşrihidir. Gautier d'Agoty anatomiyi kan sporuna dönüştürüyor.

Gautier d'Agoty'nin imgelerindeki erotik içerik zaman zaman doğrudan doğruya cinsel cazibeye gönderme yapıyor. Nitekim çalışmalarından birinde biri bir adamın öbürü de muhtemelen bir kadının[35] olan iki baş (Resim VI.21) birbirine, birinin dudakları da öbürünün çenesine değiyor neredeyse. Bir çift olarak *anlatılıyorlar*. Kadının gözleri kapalı ve öpecek gibi yapıyor. Adamın gözleri ise, sanki kadının varlığının bilincinde olduğunu gösterir gibi, açık ve parlıyor. Kumaş muhtemelen kesilmiş olan boyunlarını gizliyor ve aynı zamanda elbise ya da çarşaf işlevi görüyor. Gerçekte hiçbir teşrihte başlar bu şekilde durmaz. Dolayısıyla gönderme yapılan şey bilim *değil*. Bununla birlikte kadının üst kafatası beyni görülecek şekilde yarılmış ve adamın yüzünün yarısı, anlamlılığını yitirmeyecek şekilde, çıkarılmış. İmgenin tamamen başlangıç seviyesindeki anatomik bilgi verici yönü, Gautier d'Agoty'nin yaratmaya çalıştığı sansasyonalizmin yanında ikinci planda kalıyor.

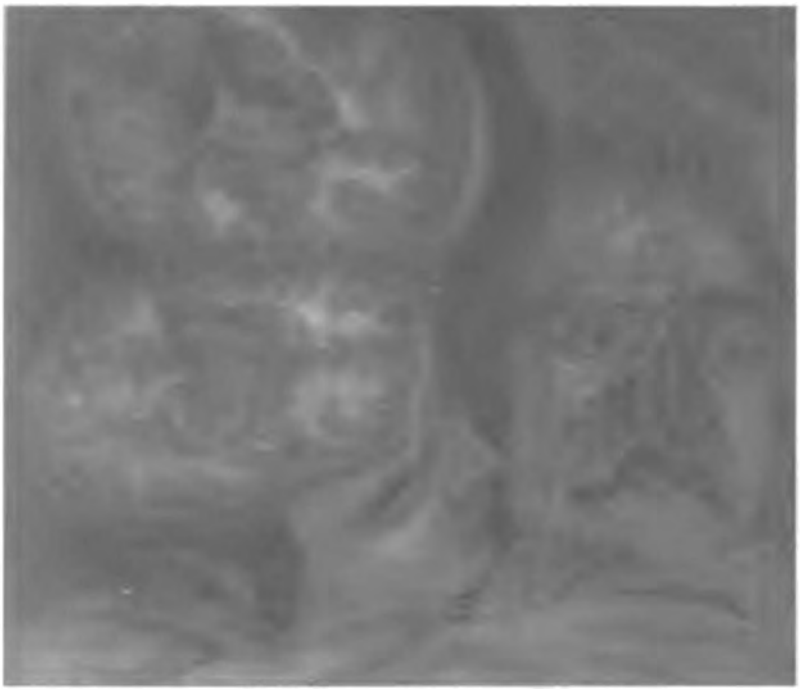
Ve nihayet Gautier d'Agoty'nin tüm hünerini sergilediği, bir kadının kadavrasından çok, diri diri derisi yüzülmüş çıplak bir kadını andıran resmine bakalım (Resim VI.22, *Renkli Resim 8*). Gautier d'Agoty, bu resmi betimlemeye başlarken yalın bir dille "on y a laisse la Tete pour agrément" (kabaca çevirirsek, "Bakma hazzınızı engellememek için kadının başına dokunmadık") diyor. Sahiden öyle. Normalde sırt kasları teşrih edilirken bedenin yüzüstü yatması gerekir. Ama kadın bu vaziyette değil. Bunun yerine, dimdik oturmuş ve, dönemin nü resimlerindeki birçok cilveli kadından çok da farklı olma-

35. Her ne kadar cinsiyetini kesin olarak saptamak zorsa da figür kadınsılaştırılıyor.



Resim VI.20: Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785), *Derisi Yüzülmüş Baş* (*Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*'den, 1745, resim 1), karışık teknik. 41.3x32.4 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

yan bir şekilde, hafiften gülümseyerek sanki kendisini seyreden bizlere bakar gibi arkasını gözlüyor. Gerçekten de, bu imgeyle nü arasındaki metinsel ilişkiyi kuvvetlendiren bir diğer şey de, Gautier



Resim VI.21: Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785), *Teşrih Edilmiş İki Baş* (*Anatomie de la tête*'den, 1748, resim 5), karışık teknik, 32.7x39.5 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota

d'Agoty'nin, yağlıboya resimlerindeki pırıltıyı vermek için baskı resimlerini cilalamış olmasıdır – hakikaten de baskı resimler renklerini derinleştirecek şekilde parıldıyor ve bakmaktan duyduğumuz hazza katkıda bulunuyor. Derisi yüzülmüş kadın müteyakkız ve sanki bizi bekliyormuş gibi makyaj yapmış; saçlar özenle taranmış, gözler parıldıyor ve kulaklar pembe. Kısacası, *canlı* ve anlamlı duruyor. Ayrıca büyük ölçüde kan rengine bürünmüş. (Gautier d'Agoty'nin gözde rengi kırmızıydı.) Açılan sırt kasları ve teninden oluşan "kanatlar" –sürrealistler ona "anatomik melek"[36] adını vermişlerdi –kan akışıyla seğiriyor sanki, ama prosedür gereği kanın bir damlası bile dışarıya akmıyor.

36. Borel, *Seduction of Venus*, s. 176.



Resim VI.22: Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785). *Sırt Kasları* (*Myologie complette en couleur et grandeur naturelle*'den, 1745, resim 14), karışık teknik, 60.4x45.8 cm. Minneapolis, Owen H. Wangensteen Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.

I. TORTU OLARAK BEDEN

Théodore Géricault'nun insan vücudunun parçalarını çizdiği ve ölümünden önce çok az insanın gördüğü resimler (Resim VI.23, VI.24

ve VI.25) bedenin tarihinin sonuna getiriyor bizi.[37] Géricault çizdiği ceset parçalarını Paris'teki hastanelerden ve özellikle de Bicetre'den alıyordu: Bicetre'nin bodrum katında, ölüm cezasına çarptırılan erkek ve kadınların idamlarından hemen önce gönderildikleri hücreler vardı. İdam edildikten sonra da yine Bicetre'ye, bu defa teşrih için gönderiliyordu bu insanların cesetleri. Géricault, tıpkı yüzyılımızda Bacon ve Soutine'in yaptıkları gibi, çürümekten dolayı görsel ve kokusal olarak dayanılmaz hale gelinceye kadar atölyesinde tutuyordu vücut kalıntılarını.[38]

Bu resimler görsel bakımdan ilginç oldukları kadar paradoksaldır da. Bir defa, ilk görüşteki şoku atlattıktan sonra özel bir tarzın, hatlardan ziyade renk, ton ve dokuları ön plana çıkaran bir tarzın ürünü olduklarını fark ediyoruz. Resimlerdeki ceset parçaları –birinde iki baş, öbürlerinde ise iki bacak ve bir kol– asıl konuya rağmen estetik kompozisyonlar şeklinde *yerleştirilmiş* açıkça. Resimler çabucak yapılmış çalışmalar değil, bir proje sürecinde yapılmış. Karanlık ve belirsiz bir arka plan üzerine çizilen deri yüzeyleri üzerindeki ışık oyunu, ceset parçalarına canlı bir model havası veriyor. Bu özellikle de kollar ve bacaklar için geçerli; çünkü erkek başındaki ölüm görüntüsünü göz ardı etmek çok zor. Esrarengiz biçimde, kesilmiş ceset parçaları, sanki hem idama hem de teşrihe sessizce meydan okuyormuş gibi, özellikle bir ilişki içinde gösteriliyor; sanki iki insan arasındaki bir ilişki gibi. Bu imgeler, genelde o zamanlar sürüp giden ölüm cezası tartışmalarıyla ve özelde de giyotinin güya insaniliği ya da, tersine, tüyler ürpertici vahşiliğiyle ilgili olabilir.[39] Nitekim iki başın ilişkisi sanki yataklarında yatan, üstlerini çarşafla örtmüş olan karı-kocanın ilişkisi gibi (erkek başı için kullanılan model bir giyotin kurbanının başı, kadınınki ise, her ne kadar Géricault kadının başını da san-

37. Bu resimlere ilişkin bilgilerim şu iki kaynağa dayanıyor: (1) Nina Athanassoglou-Kallmyer'in mükemmel denemesi, "Gericault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold", *Art Bulletin* 74 (1992), s. 599-618. Bu imgelerin sadece *The Raft of the Medusa* (1819) için yapılmış çalışmalar olduğu şeklindeki geleneksel kabulü reddeden yazar, bu imgelerin, Gericault'nun solculuğu ve özellikle de ölüm cezasına karşı oluşu bağlamında değerlendirilmesi gereken tamamlanmış imgeler olduğunu savunuyor. Ayrıca bu imgelerin tarihini, erken Romantiklerin grotesk ve marazi karşısında büyülenişleriyle ve Romantizmin klasik güzellik ve idealleştirme nosyonlarına saldırmalarıyla ilintilendiriyor; (2) Lorenz E. A. Eitner, *Gericault: His Life and Work* (Londra: Orbis Publishing, 1983), s. 180-185 ve s. 345 dipnot 133, burada aynı sanatçının bu türden sekiz resmi ve taslağı yer alıyor.

38. Eitner, *Gericault*, s. 183.

39. Athanassoglou-Kallmyer, "Gericault's Severed Heads and Limbs" başlıklı denemesi boyunca bu argümanı geliştiriyor.



Resim VI.23: Theodore Gericault (1791-1824), *Bir Adamla Bir Kadının Giyotinle Vurulmuş Başları* (1818), tuval, 50x61 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. no. NM 2113

ki kesilmiş gibi çizmiş olsa da, gerçekte yaşayan bir kadının başıydı). Kadının yüzü, sanki adama dönük bir vaziyette uyuyor gibidir (Resim VI.21 ile karşılaştırınız). Ne var ki, onları aşk değil, ölüm bir araya getirmiş; adamın açık ağzı ve boş bakışlarından ziyade boynundaki küçük kanlı şerit ile ürkütücü şekilde lekelenmiş olan çarşafın dehşet verici hale getirdiği ölüm. Başların kumaşlar üzerindeki hafif kalkık duruşuyla birlikte ressamın kesik boyunları çizerken gösterdiği özen resmin gerçeküstü etkisini güçlendiriyor.

Kesik boyunlar ve kan lekeleri dehşetin estetiğine –bizde bakma, hatta haz duyarak bakma *isteği* yaratan şeye– işaret ediyor. Tutkunun, âşıkların ve kırmızı gülün kanı, saflığın rengi ve kusursuz ve karşılıksız sevginin işareti olan beyazın üzerine damlatılıyor burada. Géricault'nun bunu özellikle yaptığını şuradan anlıyoruz: Çizdiği kan,



Resim VI.24: Theodore Gericault (1791-1824), *Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak* (1818-1819), tuval, 52x64 cm. Montpellier, Musée Fabre, inv. no. 876.3.38. Fotoğraf: Frederic Jaulmes.

doğrudan gözlemlediği bir kan değil, başı vurulan birinin kanıdır. Kendisine verilen baş, artık akacak kanı olmayan bir baştır ve o bunu söylemsel amaçla canlandırmıştır. Bir diğer ifadeyle, Géricault, ilk anda düşünebileceğimiz gibi burada bize enformasyon olarak beden ya da deyim yerindeyse ölüm verisi olarak beden sunmuyor. Géricault kesinlikle bir anatomi bilgini değil. Görsel enformasyonunun kaynağı düşünüldüğünde belki de şunu diyebiliriz ironik olarak: Géricault, cellatla anatomi bilginlerinin işlerini bitirip çöpe attıkları ürkütücü kalıntıları yeniden insan haline getiriyor. Fakat tabii parçalanmış bedenleri yeniden bütünleştirmeye kalkışmıyor ve zaten böyle mantıksız bir işle hiçbir yere varılamaz. O, ceset parçalarını ayrıştırıyor ve tam da *bu yolla* ceset parçalarını bir kez daha insan kılıyor.

Kol ve bacakların ortak ilişkilerindeki içkin paradoksal şehvetle her ikisi de insaniliğe işaret eden VI. 24 ve VI. 25 no.lu resimlerin



Resim VI.25: Theodore Géricault (1791-1824). *Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak* (1818). tuval, 37.5x46 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. no. 972.1

(özellikle de VI.24 no.lu resmin) yarattığı etki budur.[10] Buradaki ceset parçalarının tek kişiye mi yoksa iki kişiye mi (erkek ve kadın) ait olduğu pek önemli değil. Aralarındaki bu ilişkiyi mantıksal olarak açıklayacak tek anlatı, hayatı en zevkli, özünü doğrulayan ve açıkça toplumsal angajmanıyla, yani cinsel birliktelikleri üzerinden yaşayan âşıkların hikâyesidir. Géricault, bu sözde anlatıyı sağlama almak için, her iki kesik kol ve bacak resmine de yine kanlı bir kumaş parçası dâhil ediyor; kolu, "kadının çıplak omzundan sıyrılarak şehvet uyandıran bir fanila parçası"yla süslüyor.[41] Teşrihten çıkan hiçbir ceset parçasının Géricault'nun atölyesine sapasağlam kumaş parçalarıyla gelmeyeceğini herkes bilir; dolayısıyla kumaş parçaları buraya

40. Karşılaştırınız, Athanassoglou-Kallmyer, "Gericault's Severed Heads and Limbs", s. 610.

41. A.g.y., s. 614, Charles Clement'ten alıntı, *Gericault: Etude biographique et critique* (1879), yeni bas., der. Lorenz E. A. Eitner (Paris: L. Laget, 1973), s. 304, dipnot 107.

bir şeyler *anlatmak* için konulmuştur. Sanatçı, dikkatini ve dolayısıyla da bizim dikkatimizi, etrafını sardığı bacağı neredeyse okşayacakmış gibi duran kıvrılmış kol ile el üzerinde yoğunlaştırıyor özellikle. Elin hareketi bilhassa zarif; sanki okşuyormuş gibi. Bedenler, yere yığılan âşıkların bedenleri gibi birbirine sarılı. Dolayısıyla, suçlunun teşrih edilen bedeninin sergilediği; suç değil, kendisini cezalandıran toplumun ona yakıştıramadığı onurun izleridir.

Böylelikle Géricault, muhteşem bir incelikle, sadece ölümdeki hayatı değil, aynı zamanda öldürme siyasetini, yani en ham haliyle "toplumsal" iktidarın aslında korumayı üstlendiği şeyi yıkarken güttüğü siyaseti işliyor. Géricault insan bedeninin kokmak üzere olan tortularını, toplumun çöpe attığı bedenlerin, özellikle de yoksul ve mazlumların bedenlerinin tortularını atölyesine getiriyor ve idam fermanıyla asıl yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştiriyor: Paramparça olmuş kalıntılardan hayatın *ve insanlığın* resmini yapıyor. Gerçekten de, her ne kadar erkek başında bunu görmesek de, akan kanın beslediği renk ve dokunun hâlâ capcanlı karşımızda durduğu kol ve bacak resimleri tam da bunu yapıyor. Ceset parçalarına kan vererek, onları hayat ile ölüm arasında bir yere koyarak seyircideki ceset ve iç organ nefretini askıya alıyor. Bu şekilde, toplumsal çelişkiler ve temsil edilmesi imkânsız olanı temsil etmek üzerine inşa edilen bir protest söylemi görselleştiriyor: öfkenin estetiği; bir şeyler söyleyen güzellik.

VII

PORTRE: BEDENİN DRAMATİZE EDİLMESİ

John Evans on sekizinci yüzyılın sonlarında "Resimlerin Faydası Üzerine"de şöyle diyordu:

> Geçiciyi temellendirmek –anlık varoluşu daimileştirmek– yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey Resim, mezarda çürüyüp gideni yaşatıyorsun!... Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere.[1]

1. John Evans, *Juvenile Pieces: Designed for the Youth of Both Sexes*, 3. bas. (Londra, [1797]), "On the Utility of Paintings" bölümünden, s. 71.

Portreler, tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara "dair"dir. Ne var ki, genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, hatta yarı ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma –aslında nesnel olarak somutlaştırma– göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak "istihdam" etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir.

İster resim isterse de heykelcilik alanında olsun eski çağlardan beri yapılagelen ürünlerdir portreler. Ama özellikle on beşinci yüzyıl Rönesansının doğuşuyla birlikte yapılan portrelerin sayısı inanılmaz rakamlara ulaşmıştır. Özellikle varlıklı ve üst sınıf insanlara yönelik bir tür olarak portreler, kişinin atalarının ve yakın akrabalarının görüntülerinin yaşatılmasını sağlıyordu. Anma işlevinin ötesinde faydaları da olan portreler, sınıfsal statünün ve genel önemliliğin göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına yardım ediyordu. Gerçekten de portreler duygusal bir mesele olmaktan ziyade bir propaganda meselesiydi ve, hükümranların resmî portrelerinde de kolaylıkla görülebileceği gibi, yaygın olarak kullanılan başlıca propaganda malzemelerinden biriydi. Kişinin nesiller boyu aile üyelerinin resimleriyle dolu uzun bir galeri, bizzat yağlıboya resmin prestiji –ve maliyeti– sayesinde, ailenin eskiye uzanan öneminin kanıtı olarak iş görüyordu. Portrecilik, inanılmaz paraların döndüğü –ve bazı sanatçılar için tam anlamıyla bir define olan– olağanüstü önemli bir işti.[2] Daima kişisel böbürlenme için dikilen anıtlardan öte anlamlar taşıyan portreler, kültürü yönetmenin başlıca araçlarından biri işlevini yürütüyordu. Ve üstlerine düşen bu görevi, özellikle siyasal ödüllerin yüksek olduğu durumlarda, çok iyi yerine getiriyorlardı.

2. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında en başarılı İngiliz portre ressamlarının kazandığı büyük paralara ilişkin bkz. Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960*, 3 Cilt (Londra: Barrie and Rockliff, 1961-1970), C. 1, s. 57-65; ve, özellikle de, Marcia Pointon, "Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s", *Art History* 7 (1984), s. 187-205. Bunların en zengini olan Reynolds, öldüğünde modern anlamda bir milyonerdi. Portreciliğin kamusal alanla ilişkisini inceleyen önemli eserler yayımlandı son zamanlarda. Özellikle de bkz. John Barrell, der., *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art, 1700-1850* (Oxford: Oxford University Press, 1992); ve David H. Solkin'in, sanat, ekonomi ve kültürel üretim üzerine yoğunlaşan büyüleyici çalışması, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth Century England* (New Haven: Yale University Press, 1993).

Portre genellikle seyircinin gözü önündedir; çünkü daima görülmeye amadedir: Bakılmaya hazırlanmış vaziyette durur. "Özde *reklam* formatında olan portreler, resmettikleri kişileri, süslenerek seyircilerin huzuruna çıkan birer persona olarak gösterir."[3] Fransız aristokrat (alt soylu sınıftan olup daha sonra dük unvanı almıştır), Katolik Kilisesinin kardinallerinden ve Kral XIII. Louis döneminde uzun süre başbakanlık yapmış olan Armand Jean du Plessis de Richelieu'nün (1585-1642) birçok portresini (Resim VII.1, *Renkli Resim 9*, ve Resim VII.2) yapmıştı Philippe de Champaigne. Richelieu çok güçlü ve siyasi ihtirasları olan bir adamdı. Gerçekten de kralın başbakanı olarak hizmet verdiği on sekiz yıl boyunca Richelieu'nün kişisel biyografisi "Fransa'nın ve büyük ölçüde de Avrupa'nın tarihi"ydi. "İki amaç için çalışıyordu: İçeride kraliyet iktidarını –yani kendi iktidarını– mutlak ve üstün kılmak ve dışarıda da Avrupa'daki rakip güç olan Hapsburgların iktidarını ezmek."[4] Siyasi düşmanlarına karşı acımasızca davranıyordu Richelieu. İntikam isteği herkesin bildiği bir özelliğiydi.

> Bu haşin ve azametli varlığın önünde kral bile siniyordu. [Richelieu'nün] solgun ve süzgün yüzünde demir iradesi kazılıydı. Vücudu hastalıklıydı ve gittikçe eriyordu. Bununla birlikte, kırmızı kardinal cübbesini giydiği zaman ciddi ve kendinden emin duruşu ona bir prens edası veriyordu. Cesaretinin yanında kurnazdı da; ve ihtiraslı birisi olarak iktidarın gerçekliğiyle birlikte dış nişanelerini de sergilemeyi seviyordu. Bununla birlikte, sırf yaranmak uğruna güttüğü politikadan asla dönmedi. Ve kral, onun başlıca kamusal güdüsünün yurdun refahı olduğunu –yani, Richelieu'nün dininin "hikmet-i hükümet" olduğunu– biliyordu.[5]

Richelieu çalışmalarının karşılığı olarak mali ödüle boğulmuştu. 1617 yılında saraya girdiğinde 25.000 livre olan geliri ilerleyen yıllarda 3 milyonu aşmıştı. Paris'te, o zamanki adıyla Kardinal Sarayında (şimdi Kraliyet Sarayı) tıpkı prensesler arasındaki bir prens gibi yaşıyordu.[6]

3. Norman Bryson, "In Medusa's Gaze". *In Medusa's Gaze: Still Life Paintings from Upsate New York Museums*, der. Bernard Barryte (Rochester, N. Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1991), s. 7.
4. James Thomson Shotwell, "Richelieu, Cardinal". *The Encyclopaedia Britannica*, 11. bas. (1991), C. 23, s. 303.
5. A.g.y., s. 304.
6. A.g.y., s. 305.



Resim VII.1: Philippe de Champaigne (1602-1674). *Cardinal Richelieu'nün Portresi* (y. 1637), tuval, 259.7x177.8 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 1449. Röprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.



Resim VII.2: Philippe de Champaigne (1602-1674), *Cardinal Richelieu'nün Üçlü Portresi* (y. 1642), tuval, 58.4x 72.4 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 798. Röprodüksiyon izni. Trustees. The National Gallery, Londra.

Champaigne'in burada röprodüksiyonları görülen portrelerinin her ikisinde de kardinalin boynunda Kutsal Ruh Nişanı olarak giyilen ipek kuşak var. Bu nişan, 1578 yılında Kral III. Henry tarafından konulan ve açıkça kiliseyle Fransız devleti arasındaki bağlantıyı işaret eden bir nişandı.[7] Her iki portre de özellikle "resmî"dir; Richelieu'nün bunlar için poz vermesi gibi açık bir nedenden dolayı değil, her iki portre de kendisinin 1640 yılında özel onay verdiği bir yüz temsil tipine uyduğu için. O zaman sadece ondan sonra yapılacak bütün portrelerinin bu modele göre yapılacağını emretmekle ka lmıyor, aynı zamanda daha önceki imgelerinin de (Resim VII.1'deki de dâhil) bu model uyarınca rötuşlanmasım buyurmuş oluyordu.[8]

7. Bkz. Cecil Weatherly, "Knighthood", *The Encyclopaedia Britannica*, 11. has. (1911), C. 15, s. 863.

8. Bu resimler konusunda yararlandığım başlıca kaynaklar için bkz. Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674): La vie l'oeuvre, et le catalogue raisonné de l'oeuvre*, 2

Tam boy portrede yüz, toplam kompozisyonun sadece küçük bir bölümünü kaplıyor. Kompozisyona hâkim olan kumaşlar ve özellikle de Richelieu'nün yüksek kilise rütbesini gösteren geleneksel kırmızı tören giysisi, yüzü neredeyse küçük bir noktaya indirgemiş. Bu kostümün işlevi aşırı saldırganlığı [göstermektir]. Kostüm o kadar hacimli ki tamamı tuvale yansıtılamıyor; kuyruğunun ucu sağ alttan çerçevenin dışında kalıyor. [Giysi] rahatlık için değil (tam tersine) gösteriş için giyiliyor ve gösteriş alabildiğine sergileniyor. Champalgne cübbe üzerindeki ışık-gölge oyununu abartıyor: Kıvrımların girintilerindeki karanlığı koyulaştırarak elbiseye neredeyse sonsuz bir hacim veriyor ve ışıklı yüzeyleri de parlatarak paradoksal bir katılık ve ulaşılmazlık duygusu yaratıyor. Figürün arkasındaki, biri altın sarısı öbürü parlak mor iki perde, geleneksel iktidar ve hükümranlık nişanlarını Richelieu'nün özel mekânına, iktidarının merkezine taşıyor. Her şeyiyle geleneksel bir otorite simgesi olan işlemeli koltuğu ise bu anlamı pekiştiriyor. Solda, bahçeye açılan bir manzara var. Mekânın neresi olduğu, Richelieu'nün Rueil'deki şatosu mu, yoksa Kardinal Sarayı mı olduğu belirsiz. Ama bundan daha önemli olan şey, Richelieu'nün emrindeki mekânın havasıdır: klasik gezinti iskelesi ve kemer, yanı sıra doğanın Richelieu'nün özel kullanımı için düzenlendiği keyifli bir bahçeden oluşan bir otorite mimarisi.

Richelieu sağ eliyle baş piskoposluk şapkasını tutuyor. Champaigne birbirini tamamlayan iki açıdan dikkat çekiyor şapkaya. Birincisi, karşılaştırıldıklarında kardinalin kırmızı cübbesini bile sönük bırakan bir itfaiye kırmızısıyla resimdeki en parlak –aşırı parlak– nesne olarak çiziyor şapkayı. İkincisi, Richelieu, hiç de doğal olmayan bir el hareketiyle şapkasını vücudundan çok ötede tutuyor; dolayısıyla da şapka daha bir dikkate değer hale geliyor. Bir anlamda, şapkanın rengiyle açık kol hareketi bir araya gelerek seyircinin dikkatini Richelieu'nün kendisinden alıyor; açık kolunun oluşturduğu güçlü hat gözlerimizi kardinalin yüzünden şapkaya doğru çekiyor. Buna rağmen, bu ikisi birbiriyle bağlantılı; yani, kol bir yandan bir farklılı-

Cilt. (Paris: Leonce Laget Libraire, 1976); Richelieu'yü çizdiği bir düzineden fazla Champaigne portresi arasındaki bu iki resim için bkz. C. 2, kat. No. 207, s. 115-116 ve kat. No. 213, s. 120-121; ve Martin Davies, *National Gallery Catalogues: French School*, gözden geçirilmiş 2. bas. (Londra: National Gallery of Art, 1957), s. 25-27. Üçlü portre hakkında ayrıca bkz. Claude Keisch, "Portraits in mehrfacher Ansicht: Überlieferung und Sinnwandel einer Bildidee", *Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, Aunsthistorische und Volkskundliche Beitrage*, no. 17 (Berlin: Akademie-Verlag, 1976), özellikle s. 2215-216. Rötuş meselesi için bkz. Dorival, *Philippe de Champaigne*, C. 2, s. 119.

ğı ortaya koyarken öte yandan da bir bağlantıyı ortaya koyuyor. Richelieu'nün bedeninden ayrı duran kırmızı şapka, kilisenin hükümran ve bağımsız otoritesine işaret ediyor. Demek ki, kilise ile Richelieu bir ve aynı *değil*. Richelieu'nün şapkaya uzanması, yalancı bir tevazunun çok ötesinde, bu farklılığı gösteriyor. Bu şekilde kilise, kralın ve devletin kontrolünün dışında, dokunulmaz bir güç olarak konumlandırılıyor. Richelieu ise, aracı olarak, kiliseyle devlet arasındaki hayati ilişkiyi yürüten kişi olarak konumlandırılıyor. Hem Richelieu'nün hem de XIII. Louis'nin çok iyi bildiği ve tam da o dönemde çok iyi bir örneğinin yaşandığı gibi, kilisenin onayı olmadığında kralın otoritesi doğrudan tehdit altına girer.

Richelieu'nün kendisiyle şapka arasında hayati bir ilişki var ve Champaigne bunu çok iyi yakalıyor. Burada iki ipucu önemli: uzanma hareketi ve bu hareketin Richelieu'nün yüzüyle ilişkisi. İşte biz tam da bu noktada yüzün merkeziliğini anlamaya ve kardinalin neden resmî bir yüz temsili için emir çıkardığını kavramaya başlıyoruz. Kol hareketi uzanmanın dış sınırlarını, aşıldığı takdirde resmin asıl amacını gölgede bırakacak bir rahatsızlık yaratacak olan sınırlarını gösteriyor. Bununla birlikte, uzanma kendi içinde iki açıdan önemli. Birincisi, şapkayı belli bir mesafede tutmak bir ayrımı, bir bölünmeyi ve bir tehdidi gösteriyor: "*Bu* (şapka) kilisedir. *Ben* kilise değilim. Bunu unutmayın." Kilise, o gün için Richelieu'nün oynadığı devletin temsilcisi rolünün dışında konumlandırılıyor. İkincisi, kol hareketi, neredeyse tamamen açılmasıyla, şapka-baş ilişkisini dramatik biçimde vurguluyor. Şapka, gerçekte, daima uzakta tutulmaz; "normalde" Richelieu'nün başında durur: "Kolum aradaki bağdır. Şapka (kilise) benimdir. Muhatap olmanız gereken benim. Ama kilise benden sonra da yerinde duracaktır."

Kilise şapkayla simgelense de, resimde bir sonraki hareketiyle "vaat" ettiği gibi, Richelieu şapkayı başına koyduğu anda simgedeki soyut iktidar somut ve operasyonel bir hal alıyor. Şunu fark etmemiz gerekiyor: Richelieu, her ne kadar gerçekten de hareket edemeyeceği bir kostüm giymiş olsa da, alabildiğine rahat ve sakin görünüyor. Özellikle de elleri, hem giysisini hem de şapkayı bildik bir şekilde tuttuğu için, tam bir özgüven ifade ediyor. Richelieu bu otorite nişanlarını tamamen aşina bir tavırla, sanki iktidarı tam güvenlik içinde ve her türlü tehditten uzakmış gibi "giyiyor". Böylece, kolunu daha uzun bir süre o şekilde tutacağını varsaymamız istenmiyor bizden. Tam tersine, kişiliğiyle kilise arasındaki ayrılığın tanındığı kısa bir süre

için bu şekilde görüyoruz kendisini. Ve bu kısa süreli hareketiyle, tam da devasa iktidarının biraz sonra işlevselleşeceğini görmemiz isteniyor. Fransa'da Richelieu kilise*dir*. Öte yandan, Richelieu'nün kurnazlığı ve kendi konumunun sadece kendisiyle kilise arasındaki farklılığa değil aynı zamanda gündelik işleyişte bu farkın ortadan kalkmasına bağlı olduğunun ayırdında olduğu, özenle işleniyor portrede. Bu paradoks aynı anda hem Richelieu'nün siyasi manevra kabiliyetinin apaçık bir teyidi hem de zımni bir uyarı ve kaçınılmaz olarak bir tehdittir. Bir şey daha var: Richelieu *ayakta duruyor* ve bu şekilde de kendisinin özel olduğunu gösteriyor. Çünkü o zamanın bütün seyircileri biliyordu ki, ayakta poz vererek o dönemin resim teamüllerini ihlal ediyordu. Teamül uyarınca kilise şahsiyetleri otururken resmedilirlerdi (karşılaştırınız, Resim IV.12); ayakta portreleri yapılanlar *krallar*dı.[9]

C. YÜZÜ TEHLİKEYE ATMAK

Gelelim yüze: İki temsil birbirine çok benziyor. Ama *Üçlü Portre* (Resim VII.2), tuhaf bir biçimde bugün karakollarda suçluların fotoğraf çekimlerini andıran iki taraftaki profilden dolayı ve herhangi bir bağlam ya da anlatının oturtulacağı bir arka plan olmadığı için, farklı bir etki uyandırıyor. *Üçlü Portre* kamunun görmesi için değil, bir heykel için model olarak yapılmıştı (resmin arkasına düşülen bir not, siparişin Romalı heykeltıraş Francesco Mocchi'ye verilmesinin planlandığını gösteriyor). Başın üç farklı açıdan gösterilmesi, üç boyutlu bir temsil için gerekli enformasyonu sunuyor. Champaigne yüzü "doğru" çizmek için büyük çaba sarf ediyor. Sonuçta *Üçlü Portre*, kardinalin talep ettiği doğru "görünüm"e ilişkin her türlü enformasyonu uzaklardaki bir heykeltıraşa iletmek için çiziliyordu.

Resimlerinde profilden değil cepheden temsil edilmesini istiyordu Richelieu. Sonuçta profiller mümkün olan görsel karakterizasyonun derinliğini ciddi biçimde sınırlayarak en temel unsurlara hapsediyor; zaten tam da bundan dolayı karikatürlerde profil tercih edilir. Sağdaki profilin üzerine bir not düşülmüş (buradaki röprodüksiyonda yok). Notta, bu profilin soldakinden daha iyi olduğu yazıyor. Bu ne anlama geliyor? Çok ilginç bir not bu. Çünkü bütün unsurlarıyla tam bir büst yapabilmesi için heykeltıraşın elinde her iki profilin de "bulunması"

9 Dorival, *Philippe de Champaigne*, C. 1, s. 42.

gerekiyor. Champaigne soldaki profili yanlış yapmış olamaz. Eğer öyle olacak olsaydı, portreyi heykeltıraşa göndermeden önce rahatlıkla yeniden çizebilir ve yanlışları düzeltebilirdi. O halde burada başka bir iş var; bütün bir portrenin merkezinde olan ve doğruluk meselesinden öte –ya da daha doğrusu, doğruluğu ikinci plana atan– bir iş.

İnsan yüzü asla durağan değildir; Richelieu'nün değişik portrelerindeki durağanlık ve aynılık göz önüne alındığında ironik bir gerçek bu. Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da, bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas alarak değerlendiririz. Halbuki bir portrede, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıklar "tek bir yüz" tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz, portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler asla "Ben buyum"un belgesi olarak değil, daha ziyade "Bunu anlatıyorum"un belgesi olarak çizilir. Dolayısıyla *Üçlü Portre*'deki sağ profil için eklenen bir not iki şeyi gösterir. Birincisi, bizatihi profil resmi murad edilen anlam için sorunludur (cepheden görünüş yeğlenmektedir); ikincisi, sağdaki profil, cepheden görünüşü tamamlama anlamında soldakinden daha iyidir.

Her iki resimde de cepheden görünüşü çözmek zor değil: Asla renk vermeyen, ciddi, zeki ve uyanık bir yüz. Gözler, sanki bizim gördüğümüzü gördüklerini söylüyor gibi, tekinsizce bize bakıyor. Dudaklar kapalı ve sanki bir yargı belirtecek gibi hafif gergin. Öte yandan her iki profili çözmekte karşılaştığımız zorluk, tam tersine, bizzat Richelieu'nün görme edimine oturan bir sınırlılık. Yani, önden resmedilen yüze dair her şey gözlerle ve tamamı Richelieu'nün avantajına kullanılacak olan enformasyonu kavrama kapasiteleriyle ilgili. Profillerde ise gözlerin bu buyurgan iktidarı neredeyse tamamen kayboluyor. Ancak sağdaki profil, soldakinden çok daha açık bir keskinlikle telafi ediyor bunu. Bu telafiyi sağlayan şey, büyük ölçüde, sağdaki profilde dış hatların biraz daha net biçimde çizilmesi ve yüz hatlarının, kırışıklıklardaki derinliğin vb daha fazla vurgulanmasıdır. Açık ki, Richelieu'nün yüzünün iki tarafı bu anlamda birbirinden farklı değildi gerçekte. Champaigne, üç boyutlu modelde olabilecek ışık oyunlarını hesaba katarak ve potansiyel etkileri anlamaya çalışarak, aslında heykeltraş için deneme yapıyor. Son olarak, bu farklılıklar küçücük görünüyor gözlerimize ve hatta inandırıcı gelmiyor. Öte yandan, nottaki ifadede –sağdaki profilin soldakinden daha iyi olduğu– nihai inceliğin açığa vurulması, portre sanatçılarının karşılaştığı bü-



Resim VII.3: Jan Gossaert (Mabuse olarak bilinir) (y. 1478-1532), *Bir Tüccarın Portresi* (y. 1530), panel, 63.6x47.5 cm. Washington, National Gallery of Art, acc. no. 1967.4.1. Ailsa Mellon Bruce Fund. Fotoğraf © 1995, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C.

yük sorunu ortaya koyuyor: Modeldeki en küçük bir değişiklik bile portresi yapılan insanın yansıttığı kimliği tamamen tersine çevirebilir. Öyle görünüyor ki, notta dile getirilen iki profil arasındaki fark,

neyin yapılıp neyin yapılmayacağına dair bir derstir.

Champaigne'in bu iki imgesi, anlamı doğru okumakta ve portresini yaptığı kişinin çıkarını görselleştirmekte kendisinin ne kadar usta bir ressam olduğunu teyit ediyor. Ayrıca bu iki resim, o zamanlar sanatın nasıl da devlet politikasının gündelik gerçekliğiyle iç içe olduğunu ve çok sofistike bir propaganda mekanizması olarak işletildiğini gösteriyor. Portrecilik tarihinde şu gerçeğe işaret eden sayısız kanıt var: Kişileri kahramanlaştırmak yeni bir icat olmayıp, belli kimlik tiplerinin, insanın olağandışı özelliklerinin altın standardı olarak yerleştirilmesi işleminin merkezinde yer alan bir unsurdur.

D. PARA VE MODERNİTENİN GÖRÜNÜMÜ

Jan Gossaert'in *Bir Tüccarın Portresi*'nde (Resim VII.3), genç adamın kimliğini etrafındaki nesnelere bağlamak ve bu şekilde de adamın "görünüm"ünü açıklamak, temellendirmek ve nihayet onu kahramanlaştırmak için büyük çaba harcanıyor. Görünüm, figürün bireyselliğini tanımlayan karakteristiklerin başında geliyor; fakat tabii görünüm de, tüccar ve bankerlerin temsilinde izlenen yerleşik teamüller uyarınca belirleniyor. Yüzü okumak zor değil:[10] Her şeyden önce, uyanıklık, güvensizlik, ayrıksılık ve özelleşme var yüzde.[11] Baş hafif yana çevrili ve fakat gözler seyirciye bakıyor. Bu durum seyirciyi davetsiz bir misafir, bilançoların, envanterin ve sipariş mektuplarının bulunduğu çok özel bir mekâna beklenmedik bir biçimde giren birisi konumuna düşürüyor. Seyirci sanki bir anda masanın başında bitiyor ve fakat masanın görünmeyen ama belli sınırlarından dolayı daha ileriye gidemiyor.

Gossaert'in yaptığı bu resim enformasyon vermeyi vaat etse de gerçekte bunu esirgiyor. Ressam, kimliğini tanımlamak için figürün

10. Fakat bu, bir resimdeki yüz ifadelerinin semantik olarak sabit olduğu ya da bunların ezeli ve doğal olduğu anlamına gelmiyor. Rönesans resmindeki yüz ifadelerinin okunmasında karşılaşılan tehlikeler için bkz. John Oliver Hand ve Martha Wolff, *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue: Early Netherlandish Painting* (Washington, D. C.: National Gallery of Art; ve New York: Cambridge University Press, 1986), s. 106, dipnot 13. Tüccar resimleri için ayrıca bkz. Thomas S. Holman, "Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants: An Investigation", *Metropolitan Museum Journal* 14 (1979), s. 139-158.

11. Sadja J. Herzog, "Jan Gossaert, Called Mabuse (ca. 1478-1532), a Study of His Chronology with a Catalogue of His Works", 3 Cilt (doktora, Bryn Mawr College, 1968), C. 1, s. 142-143.

etrafını kâğıtlarla çeviriyor; kâğıtlar, zımnen vurgulansa da okur-yazarlık göstergesi olarak değil, rakamlar ekonomisinin –fakat gerçekte görünmeyen sadece hayal edilebilen rakamların– simgesi olarak dâhil ediliyor resme. Adamın kimliğini ve toplumsal konumunu tanımlayan ticari kayıtlar asla görünmeyecek şekilde ama kendisinin kolaylıkla erişebileceği yerlerde duruyor. Burada önemli olan nokta, enformasyonun yalnızca adamın tekelinde olmasıdır. Nitekim duvarda asılı duran iki ayrı kâğıt tomarının üzerinde şu etiketler var: "Alrehande Missiven" ve "Alrehande Minuten" (muhtelif mektuplar ve muhtelif postalanmış mektup kopyaları). Bu etiketler modern çalışma masalarındaki gelen ve giden evrak kutularına tekabül ediyor kabaca. Ticaretin dinamiklerini gösteriyor. Bunlar kayda geçirilen verilerdir; bir tüccar olarak figürün kimliğinin yaslandığı kâr bürokrasisinin "kopyaları"dır. Adamı *tanımlayan* şey *yaptığı* iştir. Her bir nesneyi ve her ayrıntıyı gözlerimizin önüne getirmede ressamın gösterdiği özen seyircinin şunu görmesini sağlıyor: Adamın elinin altında ne çok özel enformasyon var (ve tabii bizim erişemeyeceğimiz enformasyonlar); ve adam, gerektiğinde, yanındaki mercekle belgeleri daha bir dikkatle inceleyebiliyor. Figürün işgal ettiği fiziksel mekân yazı için tasarlanmış; yazı, kuzeyin büyük ticaret merkezlerinde yeni doğan ekonomi bürokrasisinin baş unsuruydu. Adam yazı yazıyor; el yazması ciltli bir kitaptan –belli ki özel bir defter-i kebir bu; matbu değil ve dolayısıyla da kamuya açık değil– kopya ediyor. Gerçekten de, en azından beş adet kalemin bulunduğu resimde yazma edimi fazlaca belirgin kılınıyor. Bu tür resimlere geleneksel olarak eklenen bir çift cetvelle birkaç altın sikke burada tüccar ya da bankerin nişanesi olarak neredeyse fuzuli duruyor.

Son derece modern bir imge bu: Ortaçağ feodalizmini tanımlayan, birbirlerine bağımlı konsantre toplumsal çevrelerin ortadan kalkıp bunların yerini saldırgan bireyciliğin –en sonunda ekonomik ve toplumsal Darwinizm adını alacak olan, rekabete "ayak uyduranların hayatta kaldığı" bir sistemin– aldığı bir dünya düzenini resimliyor. Gossaert, kendine hâkim olmanın zirveye çıktığı bir kimliğe oturtuyor figürü. Adam tam bir işadamı. Neredeyse bütün portrelerde var olan fiziksel ketumluk özelliği burada çok bilinçli ve tamamen planlı bir hal alıyor. Kıskanılacak bir özellik olarak katılık var adamın yüzünde. Nihayet her şey yüze vuruyor; sol üstten keskin bir ışığın vurduğu ve etrafını tamamen saran siyah bir şerit sayesinde resmin söylemsel anlam şampiyonluğunu garantileyen yüze. Buna rağmen,

yüz ancak ve sadece bu siyah şeridin etrafındaki nesnelerle anlam kazanıyor; bunlar olmadan adam bir hiçtir. Bu nesneler, adamı hızla değişen bir şimdiki zamanın değişmez metni haline dönüştürüyor: Adamın yüzündeki ışık belirgin biçimde soğukken (soğukluk, erişilmezlik etkisini vermek için önemlidir), resimdeki pek çok nesneye vuran ışık ise buna göre çok sıcak ve sanki Jan van Eyck geleneğindeki erken Flaman sanatını andıran bir sıcaklıkta.[12] Işık, burada, derin toplumsal ve siyasal değişimin tezahürüdür. Nesneleri ısıtıyor, kişiyi soğutuyor ışık. Bunun bir sonucu olarak, seyircinin temsille özdeşleşme kabiliyeti, ille hayranlık uyandırması gerekmeyen o modern patikaya yönlendiriliyor. Tüccarın kimliği, kendisi *daha az* insani (daha çok katı, soğuk bir hesap *makine*si gibi) gösterilerek kahramanlaştırılıyor. Nesneler ise daha sıcak ve dolayısıyla da daha "canlı" gösteriliyor. Adamın pahalı ve çok süslü kostümünde özellikle ortaya çıkıyor bu durum. Kostüm ne ise o olarak arzulanır kılınıyor. Adam ise sahip olduklarından dolayı arzulanır bir durumdadır. Kimliksel değer görsel olarak kişiden uzaklaştırılıp kişinin sahip olduklarına aktarılıyor. Richelieu'nün giydiği işlemeli giysi (Resim VII.1) öncelikle bir simge olarak işlev görürken, buradaki tüccarın giysisi moda olarak işlev görüyor.

E. KENDİNİ PORTRELEMEK

Francisco de Goya'nın, Richelieu portrelerinden yaklaşık iki asır, biraz önce ele aldığımız genç tüccar portresinden ise yaklaşık üç asır sonra yaptığı *Dr. Arrieta'yla Özportre*'si (Resim VII.4, *Renkli Resim 10*) hem görünüm hem de anlam bakımından öbürlerinden çok farklı. Bizlere, seyirciler olarak gördüklerimizde işlevin ya da amacın oynadığı hayati rolü çözme fırsatı sunuyor bu resim. Özportreler doğaları gereği içe bakan resimlerdir. Yani, tüm portreler genellikle portresi yapılan kişinin gerçek görünümüne benzemekle kalmayıp onun kimliğini de göstermeye çalışırken, Richelieu'nünki gibi (Resim VII.1) resmî portreler bir de seyirciyi içeri almaya çalışır. Başka bir deyişle, seyirci paradoksal biçimde gözetlenen bir nesne oluverir resmî portrelerde. Oysa özportrelerde seyirci ile imge arasında daha büyük

12. Jakob Rosenberg, "A Portrait of a Banker (Jerome Sandelin?) by Jan Gossaert, Called Mabuse", *National Gallery of Art: Report and Studies in the History of Art* 1967 (Washington, D. C.: National Gallery of Art, 1967), s. 41.



Resim VII.4: Francisco de Goya (1746-1828), *Dr. Arrieta'la Özportre* (1820), tuval, 115.6x79.1 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, The Ethel Morrison Van Derlip Fund, acc. no. 52.14.

bir metaforik mesafe vardır. Sonuçta kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir. Özportreler herhangi bir müşterinin değil bizatihi

ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Özportrenin birincil seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır; "yaratılan" kendisini seyreden birisi olarak. Normalde üreticiyle tüketici arasındaki mesafe burada ortadan kalkar.

Goya'nın resmi tam bir özportre değil, melez bir portre. Çünkü kendisiyle birlikte başka birini de resmediyor portrede. Kısa fakat ciddi (aynı zamanda bilinmeyen) bir hastalıktan sonra hayatını kurtardığına inandığı doktoru Eugenio Garcia Arrieta'ya armağan edilen –ve özportrelerinin sonuncusu olan– bir resimdir bu. Resmin alt kısmında İspanyolca yazılmış bir etiket var. Resimdekilerin kim olduklarının belirtildiği etiket, portresi yapılanların çoğunun kaderi olan unutulmayı önlüyor. İroniye bakın ki aslında portreler tam da o kişileri unutulmaz kılmak için yapılırlar. Ayrıca, ve bir bu kadar önemlisi de, resmin bir yorumu da sunuluyor etikette. Söylenen şu: "Goya, 1819 yılının sonlarında 73 yaşındayken yakalandığı ciddi ve ölümcül bir hastalıktan kurtulmasını sağlayan dostu doktor Arrieta'nın ilgisine teşekkür eder. Bu resmi 1820 yılında yapmıştır."[13] Etiket çok özgül bilgiler veriyor: Resimdekilerin isimlerini, olayın tarihini ve ressamın yaşını veriyor, teşekkür ediyor ve resmin yapılış tarihini düşüyor. Ancak bütün bunları bir katalog girişini andıran çok resmî ve nesnel bir dille yapıyor. İfadeleri kişiselleştiren tek şey el yazısıyla yazılmış olması.

Müzelerdeki resimlerin yanında genellikle etiketlere rastlar seyirciler. Bu etiketlerde en azından temel bilgiler verilir; fakat daha çok da imge üzerine ayrıntılar sunulur. Her iki durumda da etiket imgenin dışında bir yerdedir. Halbuki sözel metnin doğrudan doğruya bir resmin görsel alanının *üzerine* iliştirilmesi çok farklı bir meseledir. Çünkü bu durumda neredeyse seyircinin buna dikkat etmesi istenmektedir. Bizzat resmin yüzeyine yazı yazmak, seyircinin iki ayrı temsil biçimi arasında gidip gelmesini gerektirir: görsel temsil ile dilsel temsil. Bir resmin, murad edilen anlamı sağlamlaştıran şeyler olarak kelimelerle kazandığı değer, okunacak şeylerin dikkati dağıtmasından dolayı kolaylıkla kaybedilebilir pekâlâ. Başka bir deyişle, resme iliştirilen metnin bir de faturası vardır. Yazıyı "kişiselleştirmek" suretiyle Goya bu sorunu hafifletiyor. Kendi yaşlı eliyle yazıyor yazıyı. Metin sanki bir mektubun bir parçasıymış gibi gösteriliyor; metnin resimden ayrı bir el

13. Aktaran, John F. Moffitt, "Observations on the Origins and Meanings of Goya with the Devils in the 1820 Self-Portrait with Dr. Arrieta", *Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 65 (1981-982), s. 37.

yazmasının parçasına ne kadar benzediğine dikkat edin. Fred C. Licht, inandırıcı bir iddiayla, etiketli haliyle bu resmin o zamanlar popüler olan kiliseye adanan dinsel resimleri andırdığını söylüyor. Bu dinsel resimlerde, kötü durumda bulunan bir kişi resmedilir, yanına iliştirilen bir ibarede resimdeki olay tanımlanır ve kişiyi bu zor durumdan kurtaran ilahi destek zikredilir.[14]

Resmin yüzeyinin görece az bir kısmı dikkat çekiyor; tabii bu arada, ironik olarak, dikkatimizi asıl çeken de budur. Ayrıntının ya da resim yüzeyindeki berraklığın, kardinalin iktidarının yansıtılması için hayati bir rol oynadığı ayakta duran Richelieu portresinin tersine, Goya'nın resminde sadece iki ayrıntı dışındaki her şey bulanıklaşıyor. Sanatçının tüm dikkati iki başla iki çift el üzerinde yoğunlaşıyor. Hepsi bu ve zaten her şey de burada saklı: Olağanüstü bir portre ve özportre karakterizasyonu başarısı. Yatak, giysiler ve gizemli arka plan karakterlerinin[15] tamamı yalnızca başlarla ellerin mevcudiyetini berraklaştırmak ve dolayısıyla da etiketi destekleyen bir anlatıyı oluşturmak için katılıyorlar resme.

Ellerle başlayalım: Aslında ellerin en önemlisi kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş; Arrieta sağ eliyle Goya'nın içeceği ilacın bulunduğu bir bardağı kavramış. Kuvveti simgeleyen bu el belirgin biçimde eril, biraz büyükçe ve açıkça güçlü; ve kocaman bir kola ait. Aynı insanın öbür eli ise çok farklı. Sadece kısmen görünen bu öbür el sanki halsiz sanatçıyı okşuyor. Genellikle âşıklara mahsus aşırı bir zarafetle dokunuyor Goya'nın omzuna. Böylece, bedenin ilacını tutan elin kuvveti ve kararlılığı, okşayışıyla ruhun ilacını sunan elle eşleştirilip tamamlanıyor. Ayrıca, Arrieta'nın elleri Goya'nınkilerle ikili bir ilişki içinde veriliyor. Çok özenle çizilmiş olan sanatçının kendi elleri büyük fakat güçsüz. Güçsüz olduklarını, parmaklarının ilk boğumlarıyla çarşafı hafifçe kavramalarından anlıyoruz.

Portreler, karakteristik olarak, güçlü duygu ya da tepkilerin temsilini ikinci plana atar. Örneğin yüzdeki "şaşırma, güvensizlik, keder, öfke, korku ve mutluluk" işaretleri genellikle yansıtılmaz resme; bunların geçici tepkiler olduğu bilindiği için portresi yapılan kişinin o

14. Fred S. Licht, *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art* (New York: Universe Books, 1979), s. 162.

15. Arka plandaki figürler ve bunların anlamına dair çeşitli yorumlar için özellikle bkz. Moffitt, "Observations on the Origins and Meanings of Goya", burada bu mesele ayrıntılı biçimde ele almıyor; karşıt bir görüş için ise bkz. Robert W. Baldwin, "Healing and Hope in Goya's Self-Portrait with Dr. Arrieta", *Source: Notes in Art History* 4, 4 (Yaz 1985), s. 31-36. Bu resim üzerine hatırı sayılır bir literatür mevcut; bu literatürün dökümü için bkz. Moffitt, s. 47, dipnot 1.

adlandırılamaz gerçek karakteri esas alınır. Nitekim, bize gösterilen şey, Richard Brilliant'ın ifadesiyle, "teamül maskeleri"dir. Bu maskeler –sanatta ve bazen de görünür davranışlarımızda– hem açığa vuran hem de örten, "giyen kişinin daha tercih edilebilir bir anonim figür kılığına bürünmesine imkân veren kisveler"dir.[16] Arrieta'nın tam cepheden görünen yüzü, soldan vuran ışıkla neredeyse tamamen aydınlatılıyor. Doktorun yüzü hiç karmaşık değil ve bu yüzde tek bir duygu var: ihtimam. Goya'yı neredeyse sarmalaması bu ifadeyi pekiştiriyor. Fakat buradaki ilgi bir dostun ilgisinden ziyade profesyonel bir ilgi, başka bir deyişle şifa veren bir ilgi (başka resimlerinde Goya doktorları şarlatan olarak gösterdiği incitici imgeler çizmişti). Burada ince bir kompliman var: Arrieta hastası için ihtimam gösteriyor. Evet *burada* hasta Goya, ama Goya'nın kendisi özel bir vaka değil. Bunun, Arrieta'nın yüzündeki hafif ifadesizliği açıkladığını düşünüyorum.

Halbuki sanatçının kendi yüzü tamamen farklı ve son derece karmaşık. Bu durum, kısmen, hangi şartlarda olursa olsun insanın kendi resmini yapmasına bağlı. Ancak kişinin ölümle yüz yüze gelişini gösteren bir resimde, kimlik meselesi daha bir acıklı hal alır. Dahası, yaşlılıkta yapılan özportreler, artık geri dönüşü olmayan bir zamanda yapılan resimlerdir. Daha çok "son sözler" haline geliyor bunlar. (Rembrandt'ın yaşlılıkta yaptığı özportreler bu türün en derinlikli örneklerindendir.) Bununla birlikte, Goya'nın son özportresinde biraz farklı bir şey ortaya çıkıyor gibi. Bu resim, her ne kadar yaşlılık içgörülerinin Goya'nın varlığında gizli olduğunu görmemizi sağlıyor olsa da, aslında bu içgörülere derinlemesine nüfuz etmiyor. Bunun yerine tükenmeyi, nefes alıp vermenin bile bir cebelleşmeye dönüştüğü bir zamanda takatten düşmeyi vurguluyor. Yüz, kısacası, yalnızca ıstırabı değil, aynı zamanda ölümün eşiğinde, yani insanın dilinin dönmediği bir zamanda genellikle bu ıstıraba eşlik eden içe kapanmayı dışavuruyor. Goya, kısmen, iki adamın gözleriyle anlatıyor bunu. Arrieta'nın gözleri açık, hatta neredeyse faltaşı gibi açılmış; ve kaşlarıyla gözaltı torbaları bu etkiyi perçinleyecek şekilde bir daire çiziyor. Bu gözler, tam fiziksel canlılığın avantajıyla gören gözler. Goya'nın gözleri ise büyük ölçüde kapalı; başı sağ arkaya doğru düşmüş. Öyle ki onun çok az şey gördüğünü ve karanlığın, üzerine üzerine geldiğini görüyoruz. Bu iki adamın duyguları birbirini tamamlıyor; en azından,

16. Richard Brilliant, *Portraiture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991), s. 110, 112-113.

sanatta duygular genellikle derinlemesine açığa vurulmadığı için böyledir bu.

Fakat tabii resim yine resim olarak vardır sonuçta: Goya, hastalığını yendikten sonra, kendisinin ölümün eşiğine gelmiş halini doktorunun yararına resmediyor. Bu resmi yapmakla, hem bir insan hem de bir ressam olarak, eylemliliğinin, kuvvetinin ve canlılığının hâlâ yerinde olduğunu ilan ediyor. Resim yapmakla kendi kimliğini –tamamen ressamlığına bağlı olan kimliğini– yeniden sahipleniyor. Bu resme baktığımız zaman Arrieta'nın Goya'ya verdiği desteğe ya da armağana hayran kalmıyor, bizzat Goya'ya hayran kalıyoruz. Hem resimdeki Goya'ya hem de kendi kendisinin resmini yapan dışarıdaki Goya'ya. Walter Benjamin şöyle diyordu: "Portre, üzerinden birkaç nesil geçtikten sonra, sadece ressamının sanatına tanıklık eden bir şeydir."[17] Özportrede ise durum en başından itibaren böyledir.

F. DÖNÜŞÜMLER

Portrenin temel şartlarından biri şudur: Portresi yapılan kişi orijinal ve hedeflenen seyirci kitlesince tanınmalıdır. On altıncı yüzyıl ile yirminci yüzyılın başları arasında yapılan çoğu portrede, mimesis, yani portrelenen kişilerin özgül "görünüm"lerinin temel yönlerini benzetme ya da yaklaştırma yoluyla sağlanmaya çalışılmıştır tanınma. Bununla birlikte, açık ki, tanınmayı sağlamakta kullanılan parametreler çok geniş bir yelpazeyi kapsıyordu ve, aslında, ancak nadiren "kopya" resim yapmaya başvuruluyordu. Hakikaten, portre temsilinin geleneksel sınırları bazen fazlasıyla zorlanıyor ve hatta, yirminci yüzyılın başlarındaki soyut ve dışavurumcu portrelerden çok önceleri, bu sınırlar aşılıyordu. I. Ferdinand, II. Maximilian ve nihayet II. Rudolf dönemlerinde Viyana ve Prag'daki Hapsburg Sarayında uzun yıllar saray ressamı olarak hizmet vermiş olan Giuseppe Arcimboldo'nun (1527 – 1593) çalışmaları (Resim VII.5, *Renkli Resim 11* ve Resim VII.7) bunun en iyi örneklerindendir.[18] Arcimboldo'nun

17. Brilliant, *Portraiture*, s. 151. Oscar Wilde'ın 82. sayfada zikredilen paralel bir sözüyle karşılaştırınız.

18. Bu ressamın hayatı, eserleri ve sonraki dönemlere etkisine ilişkin en kapsamlı çalışma Pontus Hulten in Venedik Palazzo Grassi'deki bir sergi etrafında geliştirilen derlemesidir, *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face form the 16th to th 20th Century* (New York: Abeville Press, 1987). Arcimboldo'nun hayatına ilişkin bilinen çok az şey burada tekrarlanıyor.



Resim VII.5: Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *Vertumnus olarak II. Rudolf* (y. 1591), panel 68x56 cm. Skokloster, İsveç, Skokloster Castle.

resimleri, son derece dramatik bir biçimde şunu görme olanağı sunuyor bizlere: Portreciliğin ana işlevi, kişinin *kim* olduğundan ziyade *ne* olduğunu –ya da en azından *ne* olduğunu iddia ettiğini– göstermektir.



Resim VII.6: Hans von Aachen (y. 1552-1615), *II. Rudolf'un Portresi* (y. 1603-1604), tuval. 60x48 cm. Viyana, Kunsthistorisches Museum, inv. no. 6438.

Arcimboldo'nun resmiyle (Resim VII.5) Hans von Aachen'in çizdiği II. Rudolf portresini (Resim VII.6) karşılaştıracak olursak şunu görürüz: Her iki resimdeki kişi de aynı kişidir, fakat bu kişinin kimliğini sadece aralarındaki benzerlik ilişkisiyle tesis etmek gerçekten de çok güç olurdu. Ne var ki resmin orijinal seyircileri açısından Arcimboldo'nun resmindeki kişiyi tanımak sorun değildi. (Saraydaki) "doğru"

insanlar, Arcimboldo'nun kafasındakinin kim olduğunu çok iyi biliyorlardı. Resimdeki kişinin kim olduğu zaten bilinen bir veriydi. Tanınma işi hallolduğuna göre portrenin asıl işine –kimliğin oluşturulmasına/terkibine– geçilebilirdi: önce düzanlamla, ardından yananlamla. Ne var ki, Arcimboldo'nun eserlerinde düzanlam –geleneksel olarak portreciliğin asli unsurudur– sorunsallaşıyor. *Vertumnus Olarak II. Rudolf*'ta portresi yapılan kişi dolaylı olarak yani Rudolf'un kendisinden tamamen bağımsız biçimde evvelce zaten bir dizi işlev ve anlamı olan bir grup nesnenin bir araya getirilmesiyle tanımlanıyor.[19] Arcimboldo'nun inşa ettiği baş Rudolf'u andırabilir belki, ama pek de ona benzemeyen –sonuçta buradaki figürü oluşturan nesneleri gör*mü*yor olamayız– bir bahçecilik ve tarım ürünleri karışımından oluşuyor. Bu portre de tıpkı tüm portreler gibi Rudolf'un kim olduğunun saptanmasına (identification) "dair" değil, onun kimliğine (identity) –kamusal ve siyasal bir mesele olarak kimliğine– dairdir; fakat tabii bu özellik başka portrelere göre çok daha dramatik biçimde ortaya seriliyor bu portrede. Arcimboldo'nun resmi, tam da portre sürecini doğal seyrinden radikal biçimde çıkarmak suretiyle, bizlere şunu hatırlatıyor: Temsil, bir *strateji*nin görsel olarak canlandırılmasıdır.

Arcimboldo'nunkinden yaklaşık on yıl sonra yapılmış olan von Aachen'ın portresinde hiçbir sürpriz yok. O zamanlar zaten buna benzer düzinelerce resim süslüyordu galeri duvarlarını ve portreler üç aşağı beş yukarı hep aynı çizgiyi izliyordu. Halbuki Arcimboldo'nun resmi bu genel çizgiye hiç uymuyor. Bugün olduğu gibi o zaman için de genel çizgiden ayrı ve ilerideydi, dolayısıyla da dikkat çekiyordu. Bizler müzeleri gezerken portrelerin karşısında genellikle çok fazla zaman harcamayız; hele de birden fazla portre yan yana duruyorsa. O zamanlar saraylarda da durum böyleydi ve portreler yan yana sergileniyordu. Tıpkı eski bir lise yıllığındaki yüzler gibi birbiri içine geçer portreler de. Halbuki Arcimboldo nun portreleri öyle mi? Bir Arcimboldo portresiyle ilk kez karşılaşan çoğu seyirci gördüğü şey karşısında çakılıp kalır; zaten teamül dışı bir söylemle amaçlanan da budur. Arcimboldo'nun *Vertumnus Olarak II. Rudolf*'u biz seyircileri huzuruna topluyor; bize söyleyeceği şeyler var ve söylüyor da. Aslında her portre bir propagandadır; portresini gördüğümüz ki-

19. Roland Barthes, "Arcimboldo, or Magician and Rhetoriqueur", *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representations* içinde, çev. Richard Howard (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1991), s. 138. Barthes'ın denemesi, Arcimboldo'nun eserlerini edebiyata özgü uygulamalara başvuran bir söylem olarak okumasıyla ünlüdür.

şinin pahalı ve çok özel bir reklamı olarak işlev görür ve bu reklam için yapılan masraflara haklılık kazandırır (sanatçıların özportreleri bazen bunun başlıca istisnalarındandır). Burada II. Rudolf parasının karşılığını almıştır.

Bu tür imgeler daha çok zoraki seyirciler için, saraya girip çıkan insanlar için yapılıyordu. İmgenin başarısı, kısmen, portresi yapılan kişinin ressamın, kendisi hakkında söylediklerine (dalkavukluk genellikle karşı konulamayan bir şeydir) inanmasına dayanıyordu, ama tabii söylem mecburen daha genel biçimde yönlendiriliyordu. "İfade"nin başkaları için inandırıcı olması ya da inandırıcı olduğunun hayal edilmesi gerekiyordu. Arcimboldo'nun başarısı büyük ölçüde birbiriyle yakından ilintili şu iki unsura yaslanır: Birincisi teknik resim kabiliyeti. İkincisi ise, muhtemelen başkalarının yardımıyla, olağanüstü yaratıcı bir alegoriyi tasavvur etmekteki entelektüel feraseti; sonuçta alegorik bir terkip olan II. Rudolf'un başı sıradan bir yansıma değil, tamamen simgesel ve hayali biçimde ortaya konulan bir şeydir.

Arcimboldo evvelce de dört başın bileşiminden oluşan iki resim serisi yapmıştı. Serinin biri dört mevsim için, öbürü de dört unsur (Toprak, Hava, Ateş, Su) içindi. Her ne kadar fiziksel varlığın ve zamanın çok yaratıcı metaforları olsalar da, belli bireylerin portreleri sayılamaz bu resimler. *Vertumnus Olarak II. Rudolf* aslında kralın portresiyle "doğanın başı" tipini özetliyor. Vertumnus olarak resmedilen II. Rudolf bahçelerin hamisi, değişen mevsimlerin tanrısı oluyor.[20] Sonuç özellikle siyasal. II. Rudolf unsurların ve mevsimlerin özüyle, Doğanın dinamizmi ve canlılığıyla özdeşleştiriliyor. Böylece devletin başı aslında her şeyin başı oluyor; makrokozmosun mikrokozmik bir tezahürü ve kapsülü oluyor. "Dört mevsimden çiçek ve meyveler Rudolf'un yüzünde ahenkle açıyor; bu durum yalnızca Rudolf'un müşfik ve hayırhah yönetiminin barış, refah ve ahengini müjdelemekle kalmıyor, aynı zamanda, Rudolf'un idaresinde yeni altınçağın ebedi baharının geleceğini müjdeliyor."[21] Ölümün nihai ga-

20. James Hall. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York: Harper and Row, 1974), s. 321; ve Catherine B. Avery, der., *The New Century Classical Handbook* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), s. 1138-1139. Bu resme ilişkin daha fazla bilgi için bkz. Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II* (Chicago: The University of Chicago Press, 1988), s. 171-172; ve aynı yazardan, "Arcimboldo's Imperial Allegories: G. B. Fonteo and the Interpretation of Arcimboldo's Painting", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), s. 275-296, ve bu resim için özellikle bkz. 295-296; ve "The Allegories and Their Meaning", Hulten, der., *Arcimboldo Effect*, s. 89-108. Benim yorumum büyük ölçüde Kaufmann'ın araştırma ve tespitlerine dayanıyor.
21. Kaufmann, *School of Prague*, s. 171.

rantörü olarak zamanın yönelttiği tehdit askıya alınarak her şeyin aynı anda önümüze serildiği, zamanlar üstü bir durum, deyim yerindeyse yeryüzünde cennete en yakın şey olarak, tarihin sonu sunuluyor bize.[22]

Mantığın sınırlarını zorlayan bu övgüde itiraz edebileceğimiz önemli bir taraf var: Bu yorum fazla ciddi. Resim pekâlâ eğlenceli ve zaten tam da mizah amaçlanıyor burada. Kabul etmeliyiz ki, bu bahçe kokteyli gibi adama bakarken yüzümüzde oluşan gülümseme biraz da resmin eğlenceli görünümüyle ilgili. Fakat tabii gülüşümüz ya da kahkahamız, çok bariz olan ustalığın kabul edilmesi anlamına gelir. Deyim yerindeyse resmin her tarafından nükte akıyor. Ve modernite öncesi çok bilinçli bir devlet adamlığı dönemi (Machiavelli zamanları) olan Rönesansta zekânın, hikmetin ve içgörünün nişanesi olarak işlev görüyordu nükte. Örneğin, Baldassare Castiglione saraylıların ideal davranışları üzerine yazdığı ünlü risalesi *Il Cortegiano*'da (1528, *Saraylı*) bunu açıkça ortaya koyuyor. Nükte, şeyler arasındaki benzerlik ve bağlantıları keşif yetisiydi; ve bu benzerlik ve bağlantılar ne kadar müphem ise kişinin düşünce ve dil güçlerini ortaya koymasına o kadar elverişli sayılırdı. Evet Arcimboldo'nun resimleri hiç kuşkusuz kendi nükteciliğinin tezahürleridir. Ama bu resimler aynı zamanda müşterisinin de nükteci olduğunu göstermeye yarar. İmparatorun, kendi bilgisi ve onayı dâhilinde, bir bitki ve çiçek kokteyli olarak resmedilmesi hem onun nüktedanlığını hem de siyasi koltuğunun güvende olduğunu gösteriyor. İktidarının ve koltuğunun sağlam olduğundan emin olmayan hiçbir yönetici, bırakın sipariş vermeyi, insanları güldürecek bir resminin yapılmasına asla izin vermez. Arcimboldo'nun nükteciliği, Rudolf'un, hayal ürünü (Öz-) Savunma ve Enformasyon Bakanlığının ayrılmaz bir öğesidir. Burada söz konusu olan şey, hükümran adına iyi "konuşan" bir adamın Rudolf'un hikâyesini anlatmaya çağrılmasıydı.

Arcimboldo'nun kütüphaneci büstünde (Resim VII.7) iş komediye kayıyor.[23] İmgedeki nükte, kütüphanecinin, işiyle ilgili nesnelerin bir

22. Bu yorumun asıl kaynağı, Giovanni Baptista Fonteo'nun Arcimboldo'nun mevsimler ve unsurlar resimlerinin bir şerhi olarak II. Maximilian'a adanan 310 dizeli Latince bir şiiridir. Bkz. Kaufmann, "Arcimboldo's Imperial Allegories", s. 276. Tüm şiirin çevirisi için bkz. Hulten, der. *Arcimboldo Effect*, s. 147-161. Gregorio Comanini, resim üzerine yazdığı 1591 tarihli bir risalede, II. Rudolf imgesini tartışıyor ve resmin konusunu Vertumnus olarak saptıyor. Bu konuda bkz. Kaufmann, "The Allegories and Their Meaning", s. 99, 103-104; söz konusu metin Hulten'de aktarılıyor, *Arcimboldo Effect*, s. 182-194.

23. Bu resmin kime ait oldukları bilinmeyen bundan başka üç versiyonu daha var. Bunların röprodüksiyonları için bkz. Sven Alfons, "The Museum as Image of the World", Hulten



Resim VII.7: Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *Kütüphaneci* (1570'lerin başı), tuval. 97x71 cm. Skokloster, İsveç. Skokloster Castle.

araya gelmesiyle oluşmasına dayanıyor: Kütüphaneci aslında ne yapıyorsa odur. Komediyi ön plana çıkaran şey ise, belki de akademik ukalaları akla getirecek şekilde adamın yüzünün bir eşeğe benzetilmesidir. Adamın kitaplardan oluşan gövdesi ise feleğini şaşırmış bir lüzumsuz işler memuru tarafından taşınan bir yığın kitaba benziyor; Arcimboldo, adamın omzuna elleri dolu olduğu için ilişemediği bir bez atarak bunun böyle olduğunu iyice garantiliyor. Fakat resimdeki komedi unsuru sadece güldürmenin ötesinde bir işlev görüyor. Burada, kütüphanecinin tersine, dolaylı olarak anıştırılan imparatora açık bir kompliman var. Arcimboldo'nun resmi, saraya girip çıkan seyirciler içindi ve bu insanların hepsi kütüphaneciyi oluşturan bu kitapların sahibinin kim olduğunu –sahiplik kitapların içindeki bilgilerden çok daha önemli bir meseledir– adları gibi biliyorlardı. [Gerçi] Arcimboldo hiçbir ipucu –kitap sırtlarında kitap adları görünmüyor– vermiyor.

Bu resmin seyirci üzerindeki etkilerini düşünün. Resim bütün imgeler gibi bizi psişik olarak yönlendirmekle kalmıyor, aynı zamanda fiziksel olarak da yapıyor bunu. Bu yolla, güldürücülüğüne rağmen, temsilin iktidarı *ile* temsili kontrol edenlerin iktidarını gösteriyor. *Kütüphaneci* ile karşılaştığımızda yalnızca gözlerimiz değil, aynı zamanda bedenlerimiz de hareket ediyor. Bakmak her zaman için deşifre etmektir: Gördüğüm şey nedir? Arcimboldo'nun resmi, yakından baktığımızda, birbirleriyle yakından ilintili şeylerden oluşan bir yığına benziyor. Buradaki terkibin hedeflediği "birliği", yani "insan"ı ancak biraz uzaklaştığımızda –asıl resme bakarken hem metaforik hem de fiziksel bir gereklilik bu– algılayabiliyoruz. "Sözün kısası, Arcimboldo'nun resmi *hareketli*: 'Okur'u hem yakından hem de uzaktan bakmaya mecbur ediyor; bu şekilde ona, yakınlaşmak ya da uzaklaşmakla anlam yitimi olmayacağını ve imgeyle sürekli hayati bir ilişki içinde kalacağını vaat ediyor."[24] Fakat uzaklaştığımızda ya da yaklaştığımızda anlamlar değişiyor. Gördüğümüz şey yerinde durmuyor. Nihayet, Arcimboldo'nun "portre"si müphemliği ve paradoksu gösteriyor; öte yandan ise görme alanının –ironik olarak, kesinliğin (görmek inanmaktır) kuşkuya yol açtığı, ifşa edilenin saklı kaldığı bir alanın– çok etkileyici bir tezahürü ve bu alana davet olma iddiasıyla çıkıyor karşımıza. Burada sabit ve kesin olan tek şey resmetme performansıdır.

içinde, der. *Arcimboldo Effect*, s. 86; değerlendirilmeleri için bkz. s. 79-81. Ayrıca bkz. Kaufmann, *School of Prague*, s. 169; ve Giancarlo Maiorino, *The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist Grotesque* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991), s. 46-49.

24. Barthes, "Arcimboldo, or Magician and Rhétoriqueur", s. 142.

VIII

BAŞKALARININ BEDENLERİ: SINIF VE IRK

Batı resminin söylemsel gelenekleri, insani değeri işaretlemenin başlıca aracı olarak uzun süre toplumsal sınıf ve ırksal farklılıktan beslendi. Bu bağlamda, ister bireylerin isterse de küçük grupların resmedildiği portreler ile gündelik hayat manzaraları arasında, özellikle de bireylerin değil de tiplerin –kısacası topyekûn "halk"ın– resmedildiği alt sınıf manzaraları arasında radikal bir ayrım var. On sekizinci yüzyıl İngilizcesinin alımlı deyişleriyle, soy sopla ve cüzdanlarıyla tanımlananlar "kaliteyi", bu minik azınlığın dışındaki herkes özünde kalitesizliği temsil ediyordu. Resim pratiği bu ayrımı, karakteristik bir şekilde, temsil edilenlerin fiziksel bedenlerine kodlanan karşılaştırmalar yoluyla işliyordu.

Sir William Beechey'nin, bir dilenci çocuğa sadaka veren üst sınıftan iki çocuğu tasvir eden resmi (Resim VIII.1), kaba saba da olsa, sınıf farklılığını anlatan mükemmel bir örnek. Beechey'nin resmi sadaka veren çocukların babası Sir Francis Ford'un siparişi üzerine yapılmıştı ve sanatçı, müşterisiyle, resmin boyutlarını (ebadı resmin maliyetini çok etkiliyordu), kurgusunu ve anlatılacak hikâyeyi konuşmuştu. Başka bir ifadeyle, resme dilenci çocuğun dâhil edilmesi müşterinin onayıyla olmuştu. O halde özgül ve "okunaklı" bir söylemin olması gerekir burada. Yani, resimde mutlaka şöyle bir şeyler anlatılmaya çalışılıyor: "Benim çocuklarım duyarlı ve iyi çocuklardır. Nelerinin olduğunu ve kendileri kadar şanslı olmayan başka insanların nelere muhtaç olduğunu bilirler. Ben çocuklarımı istedikleri zaman gönüllerince sadaka verecekleri şekilde eğittim." Gelgelelim, gün gibi ortada olan bu anlatının arkasında başka hikâyeler yatıyor; niyetlerden ziyade kültürel pratikler, toplumsal tutumlar ve bu ikisini temsil etmenin araçları. Başka bir deyişle, anlatılmaya çalışılan bu temel anlatının görünür olabilmesi için arkada saklanan bu öbür anlatıların devreye girmesi gerekiyor. Aksi halde hedeflenen seyirci kitlesi için hiçbir anlamı olmayacaktır resmin. En az üç adet "örtük" ve birbirleriyle ilintili anlatı var burada: karşıt bedenlerle ilgili, siyasal olarak kavranan mekânla ilgili, ve yalnızca kronolojik bir şey olarak değil özellikle toplumsal boyutuyla anlaşılan zamanla ilgili.

Beechey giyim kuşam farkının uç noktalarını resmediyor. Dilenci çocuğun ayaklarında ayakkabı yok; elbisesi yırtık pırtık ve bedenine hiç uymuyor. Asasıyla melez köpeği, evsizliğini ve köksüzlüğünü gösteren klişe göstergeler. Köpeği yürüyormuş gibi resmediliyor ve bir anlığına başını çevirip bakması, (hedefsizce çıktıkları) bir yolculuğa sadaka molası verdiklerini gösteriyor. Çocuk Ford ailesinin arazisine giriyor davetsiz bir misafir gibi. (Toprak sahibi İngilizler, arazi sahibi olmayan yoksulları, mülkiyet etrafında örgütlenen toplumsal düzene yönelen potansiyel bir tehdit olarak görüyorlardı.) Evet bu çocuk dışarıya ait bir varlıktır ama *bu* dışarısı o(nun) dışarısı değildir.

O zamanlar popüler olan malikâne topraklarındaki karı koca portrelerini andırır biçimde resmedilen Ford ailesinin çocukları ise dilencinin, arazilerinde daha fazla ilerlemesine engel oluyorlar. Kızın bedeniyle dilencinin bedeni birbirlerine doğru eğilmiş. Öyle ki, kompozisyonun içinde bir daire oluşuyor ana hatlarıyla. Ve bu dairenin mer-

kezinde resmin püf noktası olan bir madeni paranın el değiştirmesi olayı var. Kompozisyonel olarak, resim, bireyselliğin garantisi ve zenginleşmenin fetişi olan para ve paraya sahip olma çekirdeğinden doğuyor. Ford ailesinin çocuklarının kim olduklarını biliyoruz; dilenci olarak modellik yapan çocuğun kimliğinin ise, velevki Sir Francis Ford ve ailesinin tanıdığı bir çocuk olsun, hiçbir önemi yok.

Resimdeki iki erkek çocuğun bedenleri farklı. Yoksul çocuğun boyu epeyce uzun; bu sayede hem dizlerinden hem de belinden eğilmesi daha dramatik hale geliyor. Hem zayıf hem de, bir bu kadar önemlisi, uysal gösteriliyor. Saçları dağınık, elinin birini sanki üşüyormuş gibi gömleğinin içine sokmuş. Bütün bunlar zavallılığını ve toplumsal konumunun sefaletini sergiliyor. Resimdeki ikinci erkek çocuk olan genç Ford ise bunun tamamen tersi bir görünüm sunuyor. Şık, hatta göz kamaştırıcı kostümü içinde tam bir Gainsborough centilmeni gibi duruyor; kendi çöplüğünde kendinden emin ve çok rahat. Kendisinden büyük olan dilenci onun için en ufak bir tehdit oluşturmuyor. Kız kardeşi ise, tıpkı ait olduğu toplumsal sınıfın ve dönemin saygın bir hanımefendisi gibi, davetsizce arazilerine giren genç erkekle arasına mesafe koyuyor ve dolayısıyla da parayı uzatmak için eğiliyor. Tam da beklediğimiz gibi yüzler tamamen farklı. Ama burada benim için en ilginç olan nokta gözler ve nereye baktıkları. Ford çocukları gözlerini doğrudan doğruya dilenci çocuğa dikmişken onun gözleri onlara bakamıyor. Utandığı, yüzünden anlaşılıyor.

Bu çocukların karşılaşması sadece anlık bir olaydır. Ressam bu olguyu fazlasıyla vurguluyor. Nitekim hem korkusundan hem de saygısından kuyruğunu bacaklarının arasına almış olan köpek sanki hiç durmamış ve yoluna devam ediyormuş gibi görünüyor. Hava bozuk olduğu için Ford çocuklarının bir an önce evlerine dönmeleri gerekiyor. Kız çok dengesiz duruyor; tüm ağırlığını bir ayağına verdiği için hemen doğrulması gerekiyor. Nihayet, biri verme öbürü alma amacıyla para için uzanan eller sahiplerini birbirine bağlamaktan ziyade tam tersini işaret ediyor: Para birinin elinden öbürününkine düştüğü anda ellerini çekecektir çocuklar. Ve parmaklarının birbirininkine asla değmeyeceğini göstermeye çok özen gösteriyor Beechey.

Aslında dilencinin varlığı, dikkatleri Ford ailesi mensuplarından uzaklaştırdığı için resim açısından tehlikeli bir şey. Ama belli ki bu riske değecek şeylerin olduğu düşünülmüştü. Ötekinin –bizden olmayanın– mevcudiyeti, toplumsal ve kültürel farklılıkların ölçüleceği görsel bir kıstas sunuyor. Yani, daha yüksekte olmanın yolu daha



Resim VIII.1:Sir William Beechey (1753-1839), *Sir Francis Ford'un Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocuklarının Portresi* (1793'te sergilenmiş), tuval, Londra, Tate Gallery, inv. no. T06734.

aşağıdakileri tanımaktan *geçiyor*. Daha aşağıdakinin varlığının daha yüksektekine yönelttiği tehlike, birincinin eylemliliğinin sınırlandırılmasıyla bertaraf edilebilir. Nitekim Beechey de bu amaçla dilenciyi bildik ve epeyce gülünç bir kostüm ve pozla (tam bir dilenci gibi) resmediyor ve, bundan daha incelikli ve ustalıklı biçimde de, mekânsal ilişkiler ve zaman söylemlerini bu yönde kullanıyor.

Karmaşık anlatıları olan, dolayısıyla da üzerinde düşünmeyi ve gerçekten de özel bilgi sahibi olmayı gerektiren on yedinci yüzyıl alegorik resimlerinde genellikle toplumsal sınıf farklılıkları da yansıtılıyordu; tabii yine bedenler üzerinden. Bir örnek yetecektir bunu görmek için: 1633 yılında Hollandalı sanatçı Jan Miense Molenaer tarafından bir evlilik yıldönümü anısına yapılan bir portre (Resim VIII.2).[1] Burada alegori, eşlerin birbirine sadık olması gerektiğiyle ilgili, bu erdemi göstermek için kullanılan başlıca araç da müzik. Özellikle de, bir müzik grubunun ahenkli biçimde çalması için gereken ölçü ve itidal, evliliğin gerektirdiği düzene, kendine çeki düzen vermeye, ölçülülüğe ve sadakate işaret ediyor görsel olarak. En çok da ortada oturan kadınla vurgulanıyor bu. Önünde bir kitap olan kadın hem şarkı söylüyor hem de sağ eliyle orkestrayı yönetiyor; bu şekilde bir lavta ve bir de viyolonselden oluşan orkestra ahenk kazanmış oluyor. Bu temayı pekiştirecek şekilde, kadının hemen arkasında duran ve ölçülülük erdemini temsil eden, dönemin bir resminden ödünç alınmış, gösterişli, hatta acayip bir hareket yapan bir erkek, elindeki sürahiden yanındaki kadehe şarap boşaltıyor. Bu ayrıntı sadece adamın hareketinin tuhaf oluşundan değil, aynı zamanda sürahi resmin üst orta kısmının en önemli yerini işgal ettiği için önemlidir.

Resmin eşlerin ölçülülüğüne ilişkin tezi, ikincil bir antitezle –ölçüsüzlük– birlikte verilerek hem tanımlanmış hem de açıklanmış oluyor. Antitez iki vinyetle gösteriliyor: Biri en solda arka planda birbirlerini bıçaklayan ve dolayısıyla da öfkeyi (*ira*) temsil eden iki adam; ikincisi ise ön planda, alt solda gülünç bir biçimde bir kediyi kucaklayan, dolayısıyla da duyu ve hazlara –tek sözcükle şehvete; çünkü

1. Bu resim ayrıntılı biçimde ilkin P. J. J.van Thiel tarafından incelenmiştir, "Marriage Symbolism in a Musical Party by Jan Miense Molenaer", *Simiolus* 2 (1967), s. 90-99. Ben de ayrıntılı olarak ele aldım bu resmi, bkz. Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representaiton and the History of the Body* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1933), s. 1-12. Buradaki değerlendirmelerin çoğu bu iki kaynaktan, özellikle de ikincisindendir. Daha fazla bilgi bkz. David R. Smith, *Masks of Wedlock: Seventeenth Century Dutch Marriage Portraiture* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982). Bununla birlikte Smith'in çalışmasında daha çok, Hollandalı sanatçıların yaptığı evlilik resimlerinin çok daha yaygın tipi olan eş portreleri (karı ile kocanın ayrı resimleri) işleniyor. Ayrıca bkz. Eddy de Jongh'un sergi katalogu, *Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* (Zwolle: Uitgeverj Waanders; ve Haarlem: Frans Halsmuseum, 1986); Molenaer in resmi için bkz. Thomas Kren, "Chi non vuol Baccho: Rocland van Laer's Burlesque Painting About Dutch Artists in Rome", *Similous* 11 (1980), s. 75-78; ve David R. Smith, "Courtesy and Its Discontents: Frans Hals's Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen". *Oud Holland* 100 (1986), s. 21-22.



Resim VIII.2: Jan Miense Molenaer (y. 1610-1668), *Bir Müzik Partisi (Evlilikte Sadakatin Alegorisi)* (1633), tuval, 99.1x140.9 cm. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Inv. no. 2542, The Adolphe D. and Wilkins C. Williams Collection.

kedi şehvetin simgesidir– köle olmayı temsil eden zincire vurulmuş bir maymun. Kediyle maymun, yeni evlilerin başını bekleyen köpekle (*fides*, yani sadakat) dengeleniyor. P. J. J. van Thiel bu resmin hem koca hem de karı için bir "erdem aynası", "uyumlu evlilik hayatının anahtarı" olduğunu söylüyor.[2]

Konumuzla daha yakından ilgili iki noktayı vurgulamak istiyorum. Birincisi, itidal ya da ölçülülük resimde sınıfsal bir mesele olarak veriliyor. İtidal hem sadece üst sınıflar için mümkündür hem de bu sınıfların görevidir. Köylüler ise şiddetle ve anarşik aşırılıklarla haşir neşir olan kimselerdir. Dolayısıyla köylüler üst sınıflar ve toplumsal düzen için bir tehdittir. Resimdeki görüntüler kendi seslerini de yaratıyor: Bir tarafta sanat müziğinin sesleri, öte tarafta ise vahşetin sesleri; çünkü hayvan gibi birbirleriyle çarpışan adamların homurtu, inilti ve acı bağırtıları söz konusu. Resim biz seyircileri kaos ile düzen, antisosyal ile sosyal, alt sınıf ile üst sınıf arasındaki farkı *görme*ye (tasavvur etmeye) ve *duyma*ya çağırıyor, hatta itiyor. Böylelikle seslilik toplumsal bir parametre görevini yerine getiriyor: sınıfsal farklılığı resmeden bir temsil aracı sunan bir parametre. İroniye bakın ki, resim tam da sessiz bir ortamdır.

İmgenin asıl kısmında, yani müzikal performansın icra edildiği yerde, her ne kadar gerçekte hiçbir ses duymasak da seslilik ön plana çıkıyor. Bunun böyle olmasını sağlayan şey iki enstrümanın, lavtayla viyolonselin görsel olarak dikkat çekici varlığıdır. Temsil edilen her nesnenin özenle seçilmiş olduğu bir resimde çarpıcı nesnelerdir bu enstrümanlar; resimde hatırı sayılır ve konum olarak da ayrıcalıklı yerler işgal ediyorlar. Öte yandan, hiç kuşku yok ki gerçekte cereyan edecek olsa dövüş sesleriyle ana sahnedeki müziğin sesini bastıracak olan köylüler burada yalnızca görsel uyumsuzluk nedeniyle dikkat çekiyor; hatta küçük bir ayrıntı olarak buraya alınmaları çarpıcı –ve özellikle rahatsız edici olması istenen– bir şey. Köylüler, zengin kentlilerin statüleri ve sanatları karşılığında feragat etmek zorunda kaldıkları şeye sahipler: Fizik [güç]; fakat burada, üst sınıftan in-

2. Van Thiel, "Marriage Symbolism", s. 99. Ölçülülüğün görsel antitezi soldaki, gözleriyle neredeyse sürahinin içine girecek olan köledir. O bir *kannekijker*, yani ayyaş. Simgesel edebiyatta böyle bir figür genellikle pisboğazlığa işaret eder (s. 93). Maymun-kedi temsilinin eşsizliğine ilişkin bkz. s. 95-96. Sağdaki, normal bir konuta pek benzemeyen "evimsi" yapı, evlilik yeminlerini simgeleyen bir kaledir. Resmin sol tarafında, üzerinde iki kapta karanfil bulunan sarmaşık kaplı duvar, metaforik bir ayna oluyor kaleye. Van Thiel simgesel çağrışımları tarif ediyor: Duvar kocaya, sarmaşık karısına ve çiçekler de sadakate işarettir: bkz. s. 98-99. Hollanda evlilik portrelerinde sıkça kullanılan genel simgeler için bkz. Smith, *Masks of Wedlock*, s. 57-89.

sanların zarif ve şık görünüşlerinin tam tersine bodur ve biraz *lumpen* bedenlere yüklenilmiş bu fizik. Köylülerin hareketleri doğaçlama ve dolayısıyla da bir sonraki hareketlerinin ne olacağını kestirmek imkânsız. Halbuki resimdeki öbür üst sınıf insanların hareketleri planlı ve belli kurallara tabi. Hakikaten, ana karakterlerin bulunduğu döşemeli terasa yansıtılan mekânsal mantık doğaçlamanın tersini, kurallılığı vurguluyor.

Sürahiden şarabın akıtılması, maymunla kedi ve köpek enstantaneleri tamamen simgesel.[3] Bu resimdeki işlevleri çok açık. Seyirciye alegorik olarak sunuluyorlar; çünkü her biri aynı anda hem gerçek hayattaki deneyimden görsel bir kaymayı kaydediyor hem de anlatıya katılıyor gibidir. Gerçekte sürahiden bu şekilde şarap dökülmesi ortalığı batırır; maymunlarla kediler böyle sarmaş dolaş olmazlar; evet köpekler burada olduğu gibi korumalık yaparlar fakat abartılı haşinliğiyle buradaki köpek simgesel bir karaktere bürünüyor.

Böyle bir resimde müziğe yer verilmesinin, hem de yeni evlilerin resmin merkezinde değil de sağ tarafta bir kuytuda temsilini doğuracak kadar önemli bir yer verilmesinin iki sebebi olduğunu düşünüyorum. Birincisi, bu kültürde, yüzyıllardan beri müzik aşk ve cinsellikle özdeşleştiriliyordu. Evlilik cinselliğin ve kadının cinselliğini sergilemesinin meşru zeminiydi. Arzunun dışavurumu olarak ve de arzu uyandırmanın tescilli bir aracı olarak müzik tamamen kuramsallaştırılmış ve kahramanlaştırılmıştı. Muzır şarkı sözlerinde bunun bol bol örneği var; bu konuda tam bir hazine olan Hollanda atasözlerinden söz etmeye gerek bile yok. Öte yandan yayımlanmış sayısız Kalvinist yergi metninde bunlar ve bunların betimlediği pratikler kınanıyordu.[4]

İkinci sebep sınıf farklılığıyla ilgili. On yedinci yüzyıl Hollanda'sın-

3. Büyük kolcksiyonlarda genellikle basılan simgeler, sözel bir şerhle birlikte verilen bir imgedir. Metnin yer almadığı simge illüstrasyonlar resim (ve, evet, müzik) gibi öbür söylemsel pratiklerin kültürel sözdağarına giriyordu. Daha fazla bilgi için bkz. John Landweht, *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries, 1542-1813: A Bibliography* (Utrecht: HES Publishers, 1988); Eddy de Jongh, *Zinneen minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Antwerp: Openbare Kunstbezit in Vlaanderen, 1967); ve Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, 2. bas. (Roma: Storia, 1964).

4. Bkz. Simon Schama, *The Entertainment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press. 1987); "Housewives and Hussies: Homeliness and Worldliness" başlıklı bölümün 388-480 sayfalarında özellikle ayrıntılı biçimde işleniyor konu. Daha önce bahsedildiği gibi (bu kitabın 3. Bölümünün 6. dipnotuna bakınız), Hollanda'da fahişeler mesleklerini tanıtan sesli-görsel bir araç olarak ellerinde lavtalarla giriyorlardı meyhanelere. Pek çok Hollanda resminde, özellikle de pezevenklik konusu işlenirken lavtayla fahişelik arasında görsel bir bağ kuruluyor. Bu temsiller, lavtayı ölçülülükle özdeşleştiren (bkz. van Thiel, "Marriage Symbolism", s. 91) bu reslmle çatışıyor.

da, dünyanın feodal bir düzenden hızla merkantilist ve kapitalizm öncesi bir düzene evrildiği bir zamanda, sanat müziği icrası gittikçe sınıf farklılığının önemli bir öğesi haline geliyordu. Yeni zenginlerin ortaya çıkmasıyla ortaçağdaki ekonomik durgunluğun yerini ekonomik dinamizm alıyordu. Öte yandan, on altıncı yüzyılın sonları ve on yedinci yüzyılın başlarındaki din savaşları sırasında muhafazakâr İspanya'nın katı feodal siyasal hegemonyasından kurtulmasının ardından [Hollanda'da] yaşanan sosyoekonomik değişikliklerle birlikte bu değişikliklerin kültürel yansımaları da ortaya çıkıyordu.[5] O zamanki Hollanda kültürü sonraları Batı'da genel kabul görmüş anlamıyla orta-sınıf bir kültürdü. Hollanda kültürü kendi içinde, toplumsal sınıfların kendilerini nasıl tanımlayacakları sorunuyla karşı karşıya kaldı. Nitekim şurası hiç de şaşırtıcı değil: Benimsenen alışkanlıklar arasında gösterişli tüketim de vardı; bu bağlamda aslında Avrupa aristokrasisinin mal edinme alışkanlıkları taklit ediliyordu. Bunun bedeli ise suç oranlarındaki büyük artıştı.[6]

Müzik işte bu yeni alışkanlıkların başında geliyordu: görsel olarak pahalı müzik aletleri formunda, sessel olarak ise çalınan müzik formunda. Müzik her geçen gün daha sofistike ve karmaşık bir hale geliyor, sonunda işin gereği olarak bestelenip notaya dökülüyor ve matbu sayfalarda bir araya getiriliyordu. Kıymetli ya da ender bulunan malzemelerle (egzotik ağaç ürünleri, fildişi, gümüş vb) yapılan pahalı müzik aletleri artık servetin açık işaretleriydi. Ses çıkarmaktan başka hiçbir işe "yaramadıkları" için toplumsal konumu gösteren bulunmaz simgelerdi; asıl önemleri "ürettikleri" şeyin –ses– ruh gibi narin oluşundaydı. Gerçekten de on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca Hollanda'da ve başka yerlerde müzik aleyhine verilen vaazlar genellikle bu noktanın altını çizer. İyi müzik yapmak çok zaman alır ve fakat yapılan bu iyi müzik sırf nağmedir, başka hiçbir şey değil.[7]

---

5. Bkz. Petrus Johannes Blok, *History of the People of the Netherlands*, C. 3, *The War with Spain*, çev. Ruth Putnam (New York: Putnam, 1900); Pieter Geyl, *The Revolt of the Netherlands (1555-1609)*, 2. bas. (Londra: Ernest Benn, 1958); Pieter Geyl, *The Netherlands Divided (1609-1648)*, çev. S. T. Bindoff, Pieter Geyl ile birlikte (Londra: Williams and Norgate, 1936); ve Geoffrey Parker, *The Dutch Revolt* (Ithaca: Cornell University Press, 1977).

6. Bkz. Schama, *Embarrassment of Riches*. Kitapta Hollanda kültürüne ilişkin bugüne dek yapılan çalışmaların bibliyografyası sunuluyor, s. 655-670.

7. İngiltere'deki durum için bkz. Richard Leppert, *Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988); Benelüks ülkelerindeki durum içinse bkz. Richard Leppert, "Concert in a House: Musical Iconography and Musical Thought", *Early Music* 7 (1979), s. 3-17. Aslında bu kaygı tüm kıtaya yayılmış durumda olsa da şikayetlerin keskinliği zaman ve mekâna, dinsel ve ötekı bölünmelere göre değişiyordu.

Molenaer'in resminde zihin kulağımızla duyduğumuz müzikal sesler, köylülerin müziğinin karakteristiği olarak verilen gürültünün[8] tam tersi olarak sunuluyor. Burada gürültüyle, köylü müzisyenlerin iyi çalamadıklarını ya da kullandıkları enstrümanların hoş ses çıkarmaya müsait olmadığını kastetmiyorum. Hatta, her ne kadar köylülerin müziği konusunda bir yargıda bulunmamızı mümkün kılacak çok az enstrüman günümüze kalabilmiş olsa da gerçek bunun tam tersiydi. Yani mesele köylülerin müzikal becerileri ya da enstrümanlarının kalitesi değil. Mesele, sınıflara özgü sesleri, *sosyokültürel* üstünlüğü betimleyerek bir sınıfın seslerini öbürünün seslerinden üstün sayan ve bizzat iktidarı elinde bulunduran sınıf tarafından saptanan ilkelere göre ayırma yaklaşımından kaynaklanıyor. Alt sınıfların sesleri anarşiyle özdeşleştiriliyor, *görsel olarak* ise fiziksel kabalık ve ayyaşlık –ve kaba cinsellik– şeklinde resmediliyor (Resim VIII.3). Örneğin Molenaer'in çağdaşı[9] Flaman ressam Küçük David Teniers, besbelli ki üst sınıflar ve özellikle de kentliler için yaptığı resimlerde (karşılaştırınız Resim V.3 ve V.4) çapkın köylü temsilleri üzerinde yoğunlaşıyordu. Öte yandan, üst sınıfların sesleri ise üst derecede düzenle özdeşleştiriliyor ve görsel olarak ise, birçok benzer temsilin yanında Molenaer'in bu resminde olduğu gibi, aşırı fiziksel özdenetim şeklinde resmediliyordu.

Aynen Molenaer'inki gibi Teniers'in resmi de yeni bir evlilikle ilgili; fakat konu burada aşırı bir ironi ve küçümsemeyle işleniyor. Köylüler bağlamında işlendiğinden, Teniers'e olayı karikatürize etme fırsatı doğuyor. Görsel argüman ile bunun temelini oluşturan sessel argüman, Molenaer'in inşa ettiği durumu tersine çeviriyor. Teniers yeni evlileri bir gaydacının yanında çiziyor ve, tıpkı Molenaer gibi, onları resmin bir köşesine kaydırıyor. Öten borusu ve tulumu bir arada düşünüldüğünde, daha önce sözünü ettiğim (bkz. Resim III.5)[10] dönemin atasözlerine yansıyan bir şekilde erkeklik organlarını andırdığı

8. Gürültü ve düzen arasındaki müzikal karşıtlık hakkında bkz. Jacques Attali. *Noise: The Political Economy of Music*, çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

9. Aralarında önemli üslup farklılıkları olmasına rağmen, Teniers'in alt sınıf temsilleri ile Cornelis Bega, Pieter de Bloot, Andries Both, Joos van Craesbeek, Egbert van Heemskerck, Büyük Frans van Mieris, Bartholomeus Molenaer, Adriaen van Ostade, Isaac van Ostade, Küçük David Ryckaert, Pieter Verelst ve hatta Jan Miense Molenaer gibi Hollandalı ve Flaman birçok öbür ressamın alt sınıf temsilleri arasında pek fazla ideolojik ayrışım bulunmuyor. Adı geçen ressamların bu konuyla ilgili resimlerinin röprodüksiyonları için bkz. Walter Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*, çev. P. S. Falla, 3 Cilt, 3. bas. (Londra: Phaidon, 1970).

10. Bkz. 3. Bölüm, dipnot 6.



Resim VIII.3: Küçük David Teniers (1610-1690), *Bir Köy Düğünü* (1648), tuval, 76.5x114 cm. Viyana, Kuntshistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. no. 1160. Fotoğraf © IRPA-KIK-Brussels.

için gayda cinsel enerjinin yeridir.[11] Dahası, gayda, şehvet düşkünlüğüyle üretkenliği birlikte düşünülen kır tanrısı Pan'ın başıyla süslenmiş burada. Kocanın kaba cinsel uyarılması yüzüne yansıtılıyor; profilden görünen gelinin bönlük ve aptallığı giydiği geleneksel gelin tacıyla iyice gülünçleşiyor.

Molenaer'in resmiyle Teniers'inki arasındaki görsel farklılık herhalde ancak bu kadar büyük olabilir; aynı şey sessel farklılık için de geçerli. Molenaer'in küçük orkestrasının çıkardığı sesler kulağa hoş gelen, dinlendirici sesler. Teniers'in gaydasının sesleri ise kulak tırmalayıcı; özellikle de fısıldaşan sevgililerin böyle bir durumda birbirlerini duymalarını imkânsızlaştıracak şekilde neredeyse kulaklarının içinde öttüğü düşünüldüğünde. Fakat bu hiç önemli değil. Çünkü burada evlilik ölçülü değil. Burada sadece biyolojik ritmi izler evlilik. Nitekim köylüler, kendilerinden sorumlu üst sınıflar tarafından güdülen ve haklı olarak küçük görülen, hayvanlardan çok da farklı olmayan nesneler halinde sunuluyor. Ve köylülerin müziğindeki *gürültü* onların kimlik ve öznelliklerini alçaltıyor; tıpkı Teniers ve Molenaer'in müşterilerinin gürültü olmayan müziklerinin onları ayrıcalıklı bir sınıfa dâhil etmesi gibi. Fakat tabii burada şöyle bir siyasal sorun var: Bu iki taraftan yalnızca birinin, bu sesler çoktan tarih olduktan sonra, toplumsal ses düzenini resimlerde saklayarak tarihsel hafızada bu yargıları temsil etme gücü var.

On yedinci yüzyıl burjuvazisinin zarif bedeni büyük ölçüde sakinliğiyle görünür resimlerde. Eğer, Molenaer'in resmindeki genç koca da olduğu gibi (Resim VIII.2) beden hareketliyse, bedenin belirleyici karakteri zarafettir. Ve her zaman olduğu gibi yüz genellikle bir maskedir ve yüzden yola çıkarak kişinin öznelliğinin içyüzüne ilişkin çok az şey öğrenebiliriz. Evet resmi yapılan ayrıcalıklı kişinin iç dünyasına da görsel göndermeler yapılır fakat tam da dışsal özellikler aracılığıyla: yürüyüş biçimi, bedenin şekli ve giyim kuşam. Geleneksel olarak kişinin "ruh"una giden görsel yol olan yüz tam da ifadesizliği ifade eder. Halbuki Teniers'in köylü gelin-damadı öznellikten özellikle uzak görünüyor: iç dünyaları bakışlarına –ve gülüşlerine– yansıyor. Kişilikleri, kişilikten ne kalmışsa üzerlerinde, sadece seyircinin gülümsemesine ya da hatta sırıtmasına neden oluyor. Teniers'in resmine ayna tutarcasına, Hollandalı ressam Adriaen van Ostade hakkında Roland Barthes'in dediği gibi:

11. Enstrümanın genizsi ve tiz sesi onu müzikal olarak Diyonizyak yapıyor. bkz. Richard Leppert, "David Teniers the Younger and the Image of Music", *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1978), s. 141, dipnot. 140.

Van Ostade'nin köylülerinin yüzleri bomboş ve şekilsiz; sanki yaratılırken yarım bırakılmış yaratıklar bunlar, kabataslak çiziktirilmiş insan müsveddeleri, insanlığın gelişiminin başında kalmış varlıklar... Maymun nasıl insandan ayrıysa burada köylüler de kentlilerden ayrı; tam da insanlığın nihai karakterinden, ***kişilik***ten yoksun oldukları için.

Köylülerin kabarcık gibi bedenleriyle kentlilerin bedenlerini karşılaştırmayı sürdürüyor Barthes: "Avare bir tanrı gibi resmedilen ... genç asilzadeye bakalım şimdi de. Bu adam insanlığın en yüce göstergeleriyle donanmış insanüstü birisi. Köylünün yüzü nasıl yarım bırakılmış bir yaratımsa asilzadenin yüzü tam tersine kimliğinin tam bir aynası."[12]

Molenaer'deki insanlar ressam tarafından özenilerek tamamlanmış bir sanat olarak yapılmışlar. Nitekim gelinin kostümü karmaşık katmanlar halinde ve farklı renklerde çizilmiş, yüzey ve kıvrımları üzerinde canlı bir ışık gölge oyunu ortaya çıkmış. Gelin en üste farklı desenli bir yelek giymiş ve ince işlemeli danteladan bir yakası var. Solda birbirlerini bıçaklayan köylüler *dışında* resimdeki bütün figürler aynı şekilde özenilerek çizilmiş – hatta hizmetçilerde bile süslü hizmetçi giysileri var. Ne Molenaer ne de Teniers (Teniers'in resminin en solundaki üç köylünün yüzleri dışında) köylüler üzerinde fazla bir enerji harcıyor. Özellikle Molenaer'de hemen bir iki fırça darbesiyle çizilmişler. Ressamların köylüleri çizmekte görece çok az çaba harcamalarının sebebi gayet açık ve bu durum, bu iki toplumsal sınıf arasındaki değer farkının tesisinde söylemsel bir rol oynuyor.

C. FARKLILIK VE PROTESTO

Sınıfsal temsil usulünde meseleye farklı bir açıdan yaklaşan ressamlar da oluyordu bazen (Resim VIII.4). Kısa bir ömür sürmüş olan Hollandalı Adriaen Brouwer (1605/1606 – 1638) işte böyle bir sanatçıydı. Avamın hayatını içeriden birinin gözüyle resmediyordu Brouwer. Meyhanelerin müdavimi olan ve resimlerini, çok iyi bildiği bu mekânlara oturtan Brouwer 32 yaşındayken bir meyhanede ölü bulunmuştu. Genellikle sefil ve hep marjinal birisi olarak yaşamıştı. Harap olmuş hayatlara, zor yaşam koşullarına, sarhoşların kaba hazlarına, şehvete ve öfkeye tanıklık etmişti. Bütün bunları ve daha

12. Roland Barthes, "The World as Object", çev. Richard Howard, *A Barthes Reader* içinde, der. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), s. 67-68.

pek çok şeyi resme yansıtmıştı. Ne var ki, Teniers'in aksine, resim satın alan ve dolayısıyla da ekonomik olarak kendisinden üstün olan kişileri eğlendirmek için yapmamıştı resimlerini. Teniers'in köylü temsillerini –tabii köylülerle açıkça alay etmediği zaman– daima boğan kolay "çekicilik"ten kaçınmıştı Brouwer.

Asla dekoratif olmayan eserlerinin sözel ve mecazi karanlığının da açıkça ortaya koyduğu gibi, Brouwer dünyayı farklı bir gözle görür. En azından son resimlerinde sanki aceleyle çizilmiş hissi uyandıran kalın fırça darbeleriyle resim yapıyordu. Ama özensizliği göstermiyor bu. Sadece gerekli şeylerin temsilinin yapıldığı Brouwer'in resimlerinde çok az nesne vardır ve bunların hiçbiri değerli değildir. Kuzey sanatının (karşılaştırınız, Resim V.1 ve V.2) genel bir özelliği olan envanter çıkarma yoktur burada. Nitekim, buradaki resimde de olduğu gibi, her şey minimuma indirgeniyor ve biz bir bakışta kavrıyoruz imgeyi. Burada, adamın güçlü duygu patlamasını açıklayabilecek çok az şey veriliyor bize. Bizzat adamın görünüşünü saymazsak, bunu açıklayabilecek tek ipucu adamın elindeki ilaç şişesi. Adamın nasıl bir mekânda olduğuna dair hiçbir belirti yok. Adamın vücudunun çoğunu kırpan, tamamen adamın buruşuk yüzünde yoğunlaşan bir yakın plan resim var sadece önümüzde. Adam genç, belki de çekici. Fakat asıl soru şu: Bu adam ne yapıyor? Öfkelenmiş mi? Sarhoş mu? Külhanbeyi narası mı atıyor? Yoksa sadece acı bir şurup mu içiyor? Bu konuda bir şey söylemek imkânsız. Kesin olan tek şey var: Bir şeyler anlatıyor ve görsel olarak "bağırıyor". (Belki de o eski beylik lafın resmini çiziyor: İyi ilaçlar hep acıdır.)[13] Giysisinden çıkarılacak pek bir şey yok. Elleri tıpkı başka insanların ve özellikle de üst sınıftan insanların elleri gibi. Ne biçimsiz ne de kaba ve neredeyse zarif ve bakımlı olan eller, sahibinin örtük vakarına işaret ediyor: çünkü Brouwer, sanki "Bu adam önemli birisi" dercesine, özen gösteriyor elleri çizerken.

Teniers genellikle (aristokratik Flaman piyasası için) büyük tablolar yaparken Brouwer'inkilerin neredeyse hepsi çok küçük tablolardı. *Acı İlaç*, figürü bire bire yakın bir ölçekte çizdiği tek resmidir. Son zamanlarda yaptığı resimler genellikle kabataslak, burada olduğu gibi loş ışıklı ve kontrast renklerin kullanılmadığı koyu renklerle çizilmiş resimlerdir. Bu resim, şapkadaki hafif morluk ve ceketteki yeşilimsilik dışında tamamen kahverengidir.[14] Küçük boyutlu ve mat renkli

13. Albert S. Lyons ve R. Joseph Petrucelli, Jr., *Medicine: An Illustrated History* (New York: Harry N. Abrams, 1978), s. 445.

14. Gerard Knuttel, *Adriaen Brouwer: The Master and His Work*, çev. J. G. Talma-Schilt



Resim VIII.4: Adriaen Brouwer (1605/1606-1638), *Acı İlaç* (1635), tuval[?] 47x35.5 cm. Frankfurt am Main. Städelsches Kunstinstitut. inv. no. 1076.

huis ve Robert Wheaton (Lahey: L. J. C. Boucher, 1962), s. 150. Brouwer'in ressamlığı sadece on beş yıl sürebilmiştir. Bkz. s. 9 ve 30.

oluşlarına rağmen Brouwer'in resimleri olağanüstü dikkat çekicidir. Bunun en önemli nedenlerinden biri de, çizdiği figürleri, teamülleri izleyen çağdaşlarının çoğunda bulunmayan bir insaniliğe oturtmasıdır. *Acı İlaç*'taki adamın muhtemelen bir meyhanede kabataslak çizilen ve sonra atölyede tamamlanan buruşuk suratı –resimde çok ender görülen bir şeydir– adamı ve adamın suratının buruşuk olmayan halini merak ettiriyor bize. (Brouwer genellikle meyhanede taslaklar çiziyor, sonra da atölyesinde bunu tam bir resme dönüştürüyordu). Bakımlı eller, adamın bariz gençliği ve karakteri, sanki bağırışlarını duyacak mesafedeymişiz gibi etkiliyor biz seyircileri. Teamüllerin temsil edilemez kıldığı şeyi temsil etmekle ağzımızı açık bırakıyor Brouwer. Yoksul birisinin, hep aynı kalıplarda gösterilen kimliğiyle değil de protestonun kaosu ve kendi kendisine haykırışı içinde resmedilen bedenini görüyoruz. Brouwer neredeyse daima erkekleri ve genellikle de genç erkekleri çizmiştir; ve fakat kadın ve dolayısıyla da aşk yoktur bu resimlerde. Ve bu adamlar çoğu zaman sarhoş ya da sızmış biçimde kendi yalnızlıklarıyla baş başadırlar; fakat daha fazla maddi haz yaşayanları eğlendirmek için hayali mutluluk numarası da yapmazlar.

Batılı resimlerin çoğunda sıradan insanların bedenleri, genellikle ham duyuların yatağı olarak, varlıklarının bütününü tanımlar. Bu insanların bedenleri, derinlikten yoksun yüzeysel varlıklar olarak işlenir. Seyirciler, görülecek ne kadar az şeyin olduğunu kolayca görebilir. Öte yandan, toplumsal seçkinlerin bedenleri esasen duyulardan çok "ruh"un taşıyıcı kanallarına işaret ediyordu. Bu insanların bedenlerinde yüzey *ve* derinlik vardı. Kimliği üreten iç dünya olarak ruh görünür ama erişilmez kılınıyordu. Ruh, mevcudiyetinin gösterildiği ölçüde kamusal, ama karmaşıklığının başkalarının seyrine açılmaması anlamında özeldi. İşte Brouwer, öyle görünüyor ki, benim burada betimlediğim ekonomik, toplumsal ve kültürel temeller üzerine inşa edilen çatallaşmanın son tahlilde sadece bir inşa olduğunu vurguluyor. Brouwer'in tamamen avamdan olan adamları, hayvanileştirilen halleriyle, isteseler de istemeseler de birbirlerine benzer şekilde yarayı ve acıyı tanıma kabiliyetini sahipleniyorlar. Ne var ki, onların acısı fiziksel değil (Brouwer'in köylüleri asla acıkmazlar) ruhsaldır, yani ruhun –tam da çoğu resimde inkâr edilen ruhun– alanına ait bir acıdır.

D. GÜLÜMSEMENİN KONTROLÜ

Kitapta buraya kadar ele aldığımız insan imgelerinin tamamına dönüp yeniden bakacak olursak yüz ifadelerinin, özellikle dudaklardaki ifadelerin son derece kısıtlandığını görürüz. Gülümseme nadiren temsil ediliyor; dişlerin gösterildiği sırıtma ise neredeyse hiç yok resimlerde. Yüzyıllar boyunca sırıtma, bir iki istisna dışında, tamamen alt sınıflara özgü bir şey olarak temsil edildi (dikkat çeken istisnalardan biri de on yedinci yüzyılda Hollanda kentlilerinin Frans Hals tarafından yapılan bazı resimleridir). Gülümsemeyi bir toplumsal sorumsuzluk işareti ve kendine hâkim olamamanın göstergesi olarak gören Batı resmi, gülümseyen insanları genellikle küçümsemiş ve ayıplamıştır. Gülümseme, hazzı temsil eder. Haz ya da eğlenme ise önemli bir resim konusu olarak görülmüyordu genellikle. Sanatın yapacağı daha önemli işler vardı çünkü. Kolaylıkla neşeyle özdeşleşen gülümseme, resme atfedilen işin ciddiyetini bozuyordu. Gülümsemenin toplumsal iktidar meseleleriyle alakası yoktu ve daha çok insanın iç dünyasını (kendisi için yaşanan dünyayı) ifşa ediyordu. Tabii bu, kimlikleri tam da duygularını dışarıya vurmama üzerine bina edilen sorumlu figürlerin temsil edilemeyeceği bir pozdu. Kısacası, önemli insanların önemliliklerine halel getirecek şeyler söylüyordu gülümseme. En önemlisi de sıradan bir tarza, herkeste olan bir şeye işaret ediyordu gülümseme. Gülümseme büyük ölçüde çocuklara, bilhassa yoksulların çocuklarına özgü bir sorumsuzluk göstergesi olarak iş görüyordu. Gülümseme çocukları yetişkinlerden, aşağı tabakadan olanları hiyerarşik açıdan üstün ve sorumluluk sahibi "öteki"nden ayırıyordu.

Molenaer'in alegorik temsilindeki (Resim VIII.5) çocukların üzerindekiler giysi değil kostüm. Müzik değil de gürültü yapan tuhaf bir mini orkestradaki metaforik müzisyenleri canlandırıyorlar. Buradaki alegori Batıdaki eski bir kültürel geleneğe yaslanıyor: Müzik düzeni, gürültü yani müzik-olmayan ise kaosu simgeler.[15] Molenaer'in çocukları bir yandan şarkı söylerken öte yandan biri keman çalıyor (fakat iyi çalmıyor tabii; kemanın sapını nasıl tutacağını bilmiyor), öbürü kaşıklarla bir miğfere vuruyor, üçüncüsü ise bir halk çalgısı olan rommelpot icra ediyor. (Rommelpot genellikle çocukların oyuncak olarak ve dilencilerin de dilenirken çaldıkları bir çalgıydı. İçi kısmen suyla doldurulan, ağzı, gergin bir domuz mesanesiyle kapatılan ve buradan içe-

15. Yukarıda dipnot 8'e bakınız.



Resim VIII.5: Jan Miense Molenaer (y. 1610-1668) *Müzik Yapan Çocuklar* (1629). tuval 68.3x84.5 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 5416. Röprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery, London.

riye küçük bir tokmak sokulan bir aletti. Tokmağın içeride döndürülmesi ya da aşağı yukarı itilip çekilmesiyle boğuk ve gümbürtülü bir ses çıkıyordu aletten.)[16]

Her ne kadar çocuklar modern seyirciler için büyüleyici görünse de resimde sorumsuzluk anlatılıyor. Üzerine fantezi yakalı yetişkin bir kentli elbisesi geçirmiş olan erkek çocuğundan özensizlik fışkırıyor; sanki kötü bir duruma düşmüş olan iyi bir kentli. Dünyanın sarhoş ettiği adam rolünü oynuyor. Tozlukları ayaklarına dek kaymış; gömleğinin düğmeleri açık ve elbisesinin kolu dirseğinden yamalı. Sahte bir görüntü içinde. Yetişkin boy pantolonu, üzerinde çuval gibi duruyor. Ayakkabıları birbirinin aynı değil; biri kocamanken öbürü

16. Bkz. Richard Leppert, *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, 2 Cilt (Münih: Musikverlag Emil Katzbichler, 1977), C. 1, s. 199-200; ve Mary Frances Durantini, *The Child in Seventeenth Century Dutch Painting* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983), özellikle s. 288-289, 292-296.

küçücük. O zamanların Hollanda kültüründe küçük kızlar asker olmaları için değil ev kadını olmaları için yetiştiriliyorlardı; dolayısıyla buradaki küçük kız kendisinden beklenenin tersi bir poz veriyor. Fakat sadece miğferle oynuyor sonuçta. Sağdaki rommelpot çalan küçük arkadaşları öyle görünüyor ki dilenci olmanın "hayallerini kuruyor": Molenaer kendisine çorap giydirmemiş, ayakkabılarını çıkarttırmış ve çıplak bacaklarını pis görünecek şekilde resmetmiş. Bir diğer ifadeyle, komedi tarzındaki resim, doğru davranışların ve yaşların tersine çevrilmesiyle inşa edilen standard bir Kalvinist ahlakı aktarıyor: burada çocuklar sefih ve itibarsız yetişkinleri canlandırıyor. Çocukların gülümsemesi buradaki bozulmayı gösteriyor.[17] Ahlakın yeniden tesisi için çocukların oyununun durması ve sırıtmanın defedilmesi gerekir.

E. ÇİFTÇİ KIZLARI

Sınıf farklılığını keskin biçimde resmedilen bedensel ayrımlarla gösterme kaygısı çocukların bedenlerine bile uyarlanır. Öte yandan, Molenaer'in çocuklarının bedenleri, onları tanımlamak için kullanılan aksesuvar ve görevlerden bağımsız olarak düşünüldüğünde, toplumdaki üst sınıfların çocuklarının bedenlerinden farklı değildir. Gerçekten de bu çocukların temel bedensel tipleri görsel olarak çekicidir. Ne var ki, bu durum değişecekti. Orta sınıfların yükselmesiyle ve on sekizinci yüzyıl Avrupa'sının çeşitli yerlerinde, özellikle de İngiltere'de alt sınıfların gittikçe daha fazla toplumsal hareketlilik kazanmalarıyla birlikte bedenler konusunda yeni bir görsel söz dağarı ortaya çıktı. Ressamların eskiden beri sınıf farklılığını resmetmek için kullandıkları bedensel ayrımlar karikatürcülerin elinde iyice dramatikleşti; karikatürcülerin yaptığı iş tamamen yeni bir söz dağarı yaratmaktan ziyade zaten var olanı abartarak genişletmekti. Sözün kısası, alt sınıflar görsel olarak gülünç ve genellikle çirkin gösteriliyordu. Artık alt sınıftan olmanın işareti –özellikle de yenice elde ettikleri ekonomik konumları sayesinde kendilerinden üstte olan sınıfların geleneksel imkânlarına kavuşan türediler için– şişkoluktu. Örneğin, İngiltere'de,

17. Başka sırıtan çocuklar için ayrıca bkz. Susan Koslow, "Frans Hals's Fisherboys: Exemplars of Idleness". Art Bulletin 57 (1975), s. 418-432. Dilenmenin temsili hakkında bkz. Richard Leppert, *Arcadia at Versailles: Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-Gurdies at the French Court* (c. 1660-1789) (Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1978), s. 11-23.



Resim VIII.6: James Gillray (1757-1815), *Çiftçi Gilles ve Karısı Okuldan Dönen Kızları Betty'le Komşularım Çatlatıyorlar* (1809), gravür, 32.5x47.5 cm. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, no. 1296.3 folio B.

üst sınıfları en fazla rahatsız eden şeylerden biri, üst sınıfların alışkanlıklarını taklit eden alt sınıftan insanlarla karşılaşmaktı. Böyle bir taklidin yeğlenen ortamı, pek de şaşırtıcı olmayacak bir biçimde, ucuz ve kolayca basılan matbu resimlerdi; bunlar, üretim yöntemleri sayesinde geniş kesimlere yayılan ve dolayısıyla da toplumsal hareketlilik karşısındaki öfke çığlığını büyük bir kitleye duyuran resimlerdi.

Şimdi böyle bir örneğe bakalım (Resim VIII.6). On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde üst sınıftan kızların müzik, dans, dikiş nakış vb süslü becerilere sahip olması beklenirdi. Bir kızın toplumsal durumunun şaşmaz göstergeleriydi bunlar. Aynı yüzyıl içinde yavaş yavaş ortaya çıkan bir gelişme ise, özellikle de toplumsal sınırların aşınmasını tehlikeli sayan üst sınıf erkekleri tarafından şiddetli bir itirazla karşılanıyordu; bu gelişme, alt-orta sınıftan kadın ve kızların da bu becerileri edinmeye başlamasıydı. Nitekim, bir çiftçinin evinin salonunda bir piyano gören Arthur Young bundan duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getiriyordu *Annals of Agriculture*'da (1792): "Keşke çalınmak için değil de yakılmak için orada olsaydı."[18] Allatson Burgh 1814'te alaycı bir dille şöyle diyordu: "Tamirci kızları, mütevazı garajlarda bile ellerinin altında bir piyano olmayınca kendilerini kötü hissederler."[19] *Gentleman's Magazine*'de (1801) çıkan bariz pis tiynetli anonim bir ifade, bu tutumların altında yatan sınıf bilincini yansıtıyordu açıkça: "Bu genç bayanlar evde yemek yapmak, hayvanlara yem vermek ya da domuz pastırması yapmak yerine giyim-kuşam, davranış, roman, Fransızca ve müzik dersleri alırken, anneleri de kızlarının işlediği fantezi işlemelerle süslü salonlarda çene çalıyor."[20] Bu istihzalar ne kadar güçsüz de olsa her biri toplumsal düzendeki değişime duyulan güçlü tepkiyi yansıtıyor; ve geleneğin (o eski güzelim günle-

18. *Annals of Agriculture*, 17 (1792), s. 156. Aktaran, Dorothy Marshall, *English People in the Eighteenth Century* (Londra: Longmans, 1956), s. 237. Arthur Young aslında bir müzik tutkunuydu. Arthur Young ve başkalarının bu konudaki öbür değerlendirmeleri için bkz. Gordon E. Mingay, *English Landed Society in the Eigtheenth Century* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1963), s. 254-256. Bu görüşler on sekizinci yüzyılın sonlarında yaygın olan görüşlerdi; ama çok daha öncelerı seyrek biçimde ortaya çıkan kaygının benzerini ve belki de aynısını ifade ediyordu. Örneğin anonim bir kitaba bkz. *The Grand Concern of England Explained* ... (Londra, 1673); yen. Bas., *The Harleian Miscellany*; or, *A Collection of Scarce, Curious, and Entertaining Pamphlets and Tracts...*, 12 Cilt (Londra, 1808-1811), C. 8, s. 51-53.

19. Allatson M. Burgh, *Anecdots of Music, Historical and Biographical in a Series of Letters from a Gentleman to His Daughter*, 3 Cilt, (Londra, 1814), C. 1, s. v-vi.

20. *Gentleman's Magazine*, 71 (1801), s. 587. Aktaran Marshall, *English People in the Eighteenth Century*, s. 238.

rin) kaybolmasının suçu kızlara ve onların üzerine titreyen ebeveynlere atılıyor. Suçlu bellidir: Yükselen ve fakat yine de üst olamayan sınıf ve eksik etekler.

Her zaman etkili birisi olan James Gillray, 1809 tarihli bir matbu resminde, sadece üst sınıftan kızlara yakışan becerileri öğrenmeye çalışan çiftçi kızını taşlıyordu bayağı bir şekilde. Yaşlı kadınlar, masanın üstündeki "B[etty] Giles" imzalı işlemeye baktıktan sonra bir yelpazenin arkasına sığınarak dedikodu yapıyor. Çiftçi Giles ile karısı ise, yatılı okuldan dönen kızları Betty'nin piyanodaki ustalıklarını sergilemesiyle gururlanıyor ve onu cesaretlendiriyor. Piyanoda "İskoçya'nın Çançiçekleri"ni çalıyor Betty. Pek önemli bir müzik parçası değil ama belli ki kız ancak bunu çalabiliyor ve açık ki küçük kız kardeşinin şarkı söylemesinden daha iyi çalıyor yine de.

Betty'nin dikiş nakış işleri de müziğinden iyi değil. Arka duvarda çerçeveli biçimde asılı duran ve on altı yaşındaki kızın imzasını taşıyan bir nakış işlemede büyük ve küçük harflerle işlenmiş bir alfabe, birden on ikiye dek olan sayılar, bir atasözü ("Kötü söz iyi davranışları bozar") ve alakasız biçimde iç içe geçmiş iki kalbin iki tarafına konmuş bir çift kuş var. Betty'nin çizimleri çok daha kötü. Piyanonun üzerinde duvara asılı duran, aile çiftliklerini gösteren "Peynir-Çiftlik" (!) adlı resim çalışmasında temel perspektif sorunları var: Ön planda bir kadının sağdığı bir ineğin yanında kocaman bir horoz var; arka planda ise çiftlik evinin tepesinden, boyu ikiye katlanmış bir at görünüyor.[21]

Bu ayrıntıların ötesinde resimdeki insanların bedenlerine baktığımızda, en çarpıcı şey bedenlerdeki *lumpen* niteliklerdir: kısa, bodur, şişman bedenler ve domuz gibi aptal yüzler. Piyanonun başında oturan Betty neredeyse yarı saydam bir elbise giymiş, moda bir saç biçimi ve boynunda bir inci kolyesi var. Ama bunların hiçbiri güzel durmuyor üzerinde. Bu anlamda Betty, böyle bir modayla süslenecek "doğru" bedenlere sahip olan üst sınıftan "saygın" kızların aynı dönemde yapılan resimlerini –özellikle de portrelerini– çağrıştırıyor (Resim VIII.7).

Betty Giles'in tam tersine Binney kız kardeşlerin her şeyi, bütün bir kompozisyona sinmiş olan zarif ve hiper-rafine tam bir kadınsılık merkezli prestijin resmini çiziyor. Tablonun yuvarlak oluşu genç ka-

21. Bkz. Mary Dorothy George, *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. C. 8, 1801-1810* (Londra: The British Museum, 1947), no. 11444, s. 885-886.



Resim VIII.7: John Smart (1741-1811), *Bayan Binney'ler* (1806), sulu boya. Londra, Victoria and Albert Museum, no. P20-1978. Fotoğraf izni, the Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum.

dınların pek de saklanmayan göğüslerine yapılan vurguyu katlıyor. Kızlar letafetin somutlaşmış hali: Tenleri son derece güzel ve kusursuz; ancak sanki bu mükemmel yüzeyin altında iskelet diye bir şeyleri yokmuş gibi duruyorlar. Soldaki kızın kolu ipincecik; Betty Giles'inki nasıl etli butluysa onunki o kadar narin.[22] Ancak şunu söylemek gerekiyor: John Smart'ın portresi bu anlamda feminist bir imge değil, "ebedi kadınsılık"ın fetişleştirilmesidir. Binney'ler öncelikle dekoratif. Hareketten kesilen Binney'ler kıpırdayamama "enerjisiyle dolu". Bayan Binney'nin piyanonun üzerindeki eli hiç de tuşlara basabilecek

22. Öte yandan on dokuzuncu yüzyıl İngilteresinde orta sınıftan erkeklerin gözüyle işçi sınıfından kadınların cinselliğine dair etkileyici bir değerlendirme için bkz. Griselda Pollock, "The Dangers of Proximity: The Spaces of Sexuality and Surveillance in Word and Image", *Discourse* 16 (Kış 1993-1994), s. 3-50.



Resim VIII.8: Simon Vouet (1590-1649), *Ceres ve Hasat Yapan Cupid'ler* (y. 1634), tuval, 147.6x188.7 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 6292. Röprodüksiyon izni. Trustees, The National Gallery, Londra.

enerjiye sahipmiş gibi görünmüyor. Aptal gösterilen bön Betty buna rağmen dikkate alınması gereken bir güç olarak fark edilirken, Binney kız kardeşler hoş ve son derece zararsız olarak göz ardı edilebilir.

F. ÇALIŞAN BEDEN VE TOPLUMSAL DÜZEN

Batıda insan emeğinin tarihi yirminci yüzyılın başlarına dek özellikle tarımda yoğunlaşıyordu. Ülkeden ülkeye önemli farklılıklar olsa da bütün bir Avrupa'da nüfusun çoğunluğunu köylüler oluşturuyordu. Bu bağlamda önemli bir konuyu, sanatçıların on altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın sonlarına dek çalışan köylüleri resmetmekte kullandıkları hasat sahnesini ele almak istiyorum. Burada özellikle bedenlerin temsiline dikkat çekeceğim.

Fransız sarayının ressamı Simon Vouet'nin 1634 civarında yaptığı kocaman *Ceres ve Hasat Yapan Cupid'ler* tablosu (Resim VIII.8) muhtemelen Kardinal Richelieu'nün (Resim VII.1 ve VII.2) maliye bakanı Claude de Bullion'un evini süslemesi için yapılmıştı. Resmin konusu ve işlenişi tam da M.de Bullion'un ilgilerini ve çıkarını temsil ediyor. Çünkü kendisi saray hazinesinden sorumluydu, dolayısıyla da acımasız Richelieu ile Kral XIII. Louis'ye hesap verme durumundaydı. Fransız devleti büyük ölçüde ülkedeki zengin tarım arazilerinden toplanan vergilerle ayakta duruyordu ve bu araziler de büyük bir köylü ordusunca işleniyordu.

Vouet'nin resmi, o dönem için her zaman ve her yerde belirsiz ve ne olacağı belli olmayan bir iş olan tarımsal üretimin ürkütücü sorumluluğunu, mitolojideki tarım ve dolayısıyla da üretkenlik tanrıçası olan Ceres'in gözetimindeki bir bereket mitolojisinin diline çeviriyor. Ceres, Doğa Ana olarak, ortaçağdan beri Meryem Ana'yla özdeşleştiriliyordu.[23] Ceres her şeydi: Bedenin ve ruhun gıdasıydı; kısacası hayatı temsil ediyordu. Devlet siyaseti bağlamında ise hükümran iktidarın mitik güvencesiydi; çünkü devlet iktidarı parayla yürür. Daima darlık içinde hüküm sürmüş olan Bourbon hanedanı için özellikle geçerliydi bu.

23. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York: Harper and Row, 1974), s. 62-63. Bu resim hakkındaki bilgilerimin bir kısmı William R. Crelly'nin çalışmasındandır. *The Paintings of Simon Vouet* (New Haven: Yale University Press, 1962), s. 170-172. Crelly resmin üstünkörü çizildiğini ve işlemeli bir duvar örtüsü için eskiz olarak yapılmış olabileceğini söylüyor.

Vouet'nin resmi vergi toplama sürecini estetize ediyor. Ceres'in tombiş bendeleri onun gözetiminde buğdayı topluyor ve demet yapıyorlar: tıpkı Merkez Bankası'nda toplanacak olan para desteleri gibi. Paranın verdiği keyifle kodlanan arzu Ceres'in çıplak bedeniyle ifade ediliyor. Ceres'in büyük göğüsleri ise hem cinsel görünüm olarak hem de gıda üretiminin önceden belirlenmiş mıntıkası olarak işlev görüyor. Ne var ki, Vouet, Fransız tarımını tamamen fi tarihinin Arkadya'sıyla* özdeşleştirmek de istemiyor. Bunun yerine resmi, paranın üretildiği "gerçek" mekâna ve şimdiki zamana oturtuyor. Bunu da modern giyimli ve tırpanlarıyla buğday biçen iki Fransız köylüsünü çizmekle sağlıyor. Vouet, Fransız köylüsünü gıda üretim sürecine, dolayısıyla servet üretimine, dolayısıyla da vergi toplama sürecine bağlıyor. Ceres ve çocukları gösteri için faydalı unsurlardı. Köylüler ise mutlaka olmaları gerektikleri için dâhil ediliyorlar resme: Hiçbir maliye bakanı, işi yapan emek gücünü yadsıyamazdı.

Gelgelelim Vouet, dört mitolojik varlığa arazide çalışan "gerçek" işçilerden çok daha fazla özen gösteriyor. Gerçekten de Vouet alt ön plandaki buğday destelerini çizmek için en azından köylüleri çizerkenki kadar emek harcamıştır. Dolayısıyla önemli olan şey köylüler değil, onların sarf ettikleri çabadır. Köylülerin insan olması –ki insan olarak yalnızca köylüler var resimde– kesinlikle önemsizdir. Vouet ya profilden ya da arkalarından, işlerine eğilmiş olarak ve *yüzsüz* çiziyor köylüleri. Sağdaki köylü –cüce, bodur, ağır ve güçlü– herhangi bir toplumsal kişiliğe sahip bir adam olabileceğini tasavvur etmenin bile mümkün olmadığı bir açıdan gösteriliyor: aslında popodan ibaret gösteriliyor.

Resim tarihinde biraz daha gerilere gidecek olursak, bu resimden yaklaşık yetmiş yıl önce yapılmış olan Pieter Brueghel'in muhteşem *Hasatçılar* tablosunda (Resim VIII.9) farklı –ama tamamen de farklı değil– bir şeyle karşılaşıyoruz. Vouet'nin tamamen genel manzarasının tersine Brueghel, Flaman ülkesinin çok bilinen bir yerine oturtuyor sahneyi. Brueghel'in resmi her zaman tercih ettiği yerel renklerle dolu: kiliseli köyler, uzaktaki şatolar ve köy hayatının ve köylülerin emeğinin sayısız ayrıntısı. Tanrılar ve mitolojik figürler değil, bunların yerine tamamen yerel ve şimdiki zamana ait şeyler resmediliyor. Fakat tabii köy hayatı ve tarımın temsilinde neredeyse daima döngüsel bir zamandışılık vardır. Gerçekten de, değil mi ki tarım ve

* Eski Yunanistan'da sade ve mesut bir ırkın oturduğu rivayet edilen dağlık bir ülke; cennet hayatı yaşatan kırlar. (y.h.n.)



Resim VIII.9: Büyük Pieter Brueghel (y. 1525-1569), *Hasatçılar* (Temmuz-Ağustos) (1565), panel, 118x160.7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1919, inv. no. 19.164.

tarım işleri döngüsel sonsuzluğu çağrıştırmaktadır, yarı feodal ekonomilerin yaslandığı siyasal süreç ve toplumsal yapının öngörülebilir sürekliliği konusunda güvence verilmektedir seyirciye. Bu durum, hiç de küçümsenmeyecek bir şekilde, Avrupa aristokrasisinin ta ortaçağdaki el yazması eserlerde yer verilen tezhiplerden beri on iki ay ve dört mevsim temsillerine neden bu kadar rağbet ettiğini de açıklamaktadır.[24] Geleceği şimdiki zamanda resimleyen bu imgeler, bilhassa deniz kıyısındaki Kuzey Avrupa'yla özdeşleşen merkantilizm, yeni imalat ve dünya ticaretinin ayartmasıyla zaman dışı feodal dünyanın dağıldığı bir dönemde seyircilerinin fazlasıyla inanmak istedikleri uygun bir süreklilik vaadi sunuyorlardı.

Batı resminde köylüler her zaman değil ama genellikle az sayıda ve soyutlanmış olarak temsil edilmiştir; hem üst sınıflardan hem de –daha da önemlisi– birbirlerinden soyutlanmış olarak. Tarımın olağanüstü emek-yoğun bir iş olmasına karşın çok az resimde işçiler bir arada gösterilmiştir. İşçilerden korkuluyordu ve de bir araya gelmiş işçilerden daha korkunç bir şey olamazdı. İşte bundan dolayı Brueghel'in resmi, geleneği bozuyor. Resimde öğle yemeği temsil ediliyor; yorgun ve acıkmış çiftçiler yemek içmek ve hafif bir uyku çekmek için bir ağacın gölgesi altında toplanmışlar. Brueghel, müşterek iş ve müşterek yemeğin bağlayıcı gücü üzerinden, topluluk gerçeğini kabul ediyor.[25] İnsanlar tamamen kendi işlerine dalmışlar, resmedildiklerinin farkında değiller ve bu umurlarında da değil. Öte yandan, onların küçük dünyalarının farazi sınırları kendilerini üzerinde çalıştıkları arazinin ötesindeki dünyadan ayırıyor; tepeden çekilmiş bir sinema manzarası gibi seyredebildiğimiz ayrıcalıklı bakış açımızdan biz bunu görebiliyoruz.[26] Çiftçilerden birkaçı "farkında olmadan" yüzünü bize dönmüş ve Brueghel onların yüzlerini ayrıntılarıyla veriyor. Resmin merkezinde bir yerde bulunan ve kompozisyonda en fazla yeri işgal eden, mışıl mışıl uyuyan köylü komik görünüyor; ağacın altına ölü gibi serilen köylünün ağzı açık. Ellerinde su testileri taşıyan ve buğday tarlasında açılan bir yol boyunca yürüyen genç bir adamda uzun bir yürüyüş ve tırmanışın bitkinliği gözleniyor. Eğilmiş işlerini yapan

24. Bkz. John A. Walker, "Art and the Peasantry", *Art & Artists* 13, 9 (Ocak 1979), s. 26-27, özelde Brueghel'in resimleri hakkında bkz. s. 28-29, 31; ve Walter S. Gibson, *Bruegel* (New York: Oxford University Press, 1977), s. 146-149, 156-159.

25. Boston Güzel Sanatlar Müzesindeki Jean-François Millet'in ünlü resmi *Dinlenen Hasatçılar* (1850-1853) ile karşılaştırınız; bu resmin röprodüksiyonu ve değerlendirmesi için bkz. Alexandra R. Murphy, *Jean-François Millet* (Boston: Museum of Fine Arts, 1984), s. 60-64.

26. Anne Hollander, *Moving Pictures* (New York: Alfred A. Knopf, 1989), s. 96-97.

öbür figürler ise tıpkı Vouet'nin resmindeki adamlar gibi daha bir üstünkörü çizilmiş.

Brueghel'in bir işçi topluluğunu çizmesi onun resmini benzer imgelerden ayıran önemli bir özelliktir. Ama yine de abartmamalıyız bunu. Brueghel köylülerine her ne kadar eylemlilik verse de köylülerin iktidarına ciddi sınırlar koymaya da aynı şekilde özen gösteriyor. Brueghel zenginler (bunların içinde bir kardinal, bir şehir encümen üyesi, bir coğrafyacı ve bir de tüccar vardı) için resim yapıyordu; dolayısıyla da başarılı olabilmesi için, görüşlerini paylaşsın ya da paylaşmasın, onların ideolojik yatırımlarına cevap vermek zorundaydı. On iki aya adanmış altı resimlik bir serinin (beşi günümüze kadar ulaşmıştır) bir parçası olan *Hasatçılar* Antwerpli bir banker-finansör olan Niclaes Jongelinck için ve bankerin Ter Becken'deki villasında sergilenmek amacıyla yapılmıştı.[27]

Nitekim *Hasatçılar*'da iki ayrı dünya bir arada sunuluyor ve burada toplumsal farklılık toplumsal dokunun belirleyici bir karakteri olarak işlev görüyor. Resimde bedenlerin ne *yaptıkları* gün gibi ortada. Uzaklarda (birkaç boya damlasından ibaret olan küçük bir ayrıntı ama böyle bir ayrıntının olması yeterince önemli) bazı insanlar eğlenirken –bir gölcükte yüzüyor ya da çimenlikte bowling oynuyorlarken– ön plandaki insanlar ölesiye çalışıyor. Buradaki fark asla önemsiz bir mesele değildir: Mevsim hasat mevsimi, yani kış yiyeceklerinin ve bölge varlığının temel kaynağı olan ürünlerin toplandığı kritik mevsim. Hasat mevsiminde vakit çok önemlidir; çünkü yakında havalar bozacaktır: dolayısıyla tarladaki ürünün heba olması gibi bir tehlike beklemektedir kapıda. İşte böyle bir dönemde bile kimileri oyun oynamaya devam edebilmektedir. Ve oyun ile iş arasındaki fark, toplumsal sınıflar arasındaki mutlak ve kapatılması imkânsız bir uçurumun resmidir. Brueghel resminin odağına çalışan köylüleri alsa da, bu insanların çalışmalarının anlam kazandığı istikrarlı bir toplumsal çerçevenin öbür göstergelerini seyircilerine sunmayı ihmal etmiyor. Köylüler, gerçekte olmasa bile görsel fantezilerinde durumları tamamen güvende olan başkaları için çalışıyor. *Hasatçılar* "on

27. Iain Buchanan, "The Collection of Niclaes Jongelinck: II, The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder", *Burlington Magazine* 132 (1990), s. 541. Ayrıca bkz. R. H. Marijnissen ve M. Seidel, *Bruegel* (New York: Harrison House, 1984), s. 47-48. Yılın temsil edilen ayları –örneğin temmuz-ağustos mu yoksa ağustos-eylül mü oluşu– konusundaki tartışmaların bir özeti için bkz. Hans J.van Miegroet, "The Twelve Months Reconsidered: How a Drawing by Pieter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma", *Simiolus* 16 (1986), s. 29-35 ve Buchanan, "Collection of Niclaes Jongelinck", *muhtelif yerlerinde*.

altıncı yüzyıl ortalarındaki bir şehir sakininin, hızla tarihe karışan feodal çağın pastoral varoluşu için duyduğu nostaljinin izlerini taşıyor; hızla gelişen bir ticaret merkezi olan ve sanatçının arkadaş ve müşterilerinin bulunduğu Antwerp'tekiler arasında bu nostalji o günlerin modasıydı."[28]

Brueghel'in *Hasatçılar*'ı sıcaklığa *dair*dir. Resmin yüzeyine "sıcak" sarılar ve buğday sarıları hâkim; gökyüzü ayın gri pembeliğinde. Güneş ise tam tepede. Aynı serinin günümüze ulaşmış olan öbür dört tablosunun her biri farklı atmosfer olaylarını gösteriyor ve bu şekilde de doğanın hâkim –ve basit köylülerin de mahkûm– olduğu izlenimini güçlendiriyor. Sadece bu gerçek bile Brueghel'in entelektüel terbiyeye sahip banker-finansör müşterisinin satın aldığı bir dizi resmin *dekoratif*, yani siyaseten doğru olması için yeterli olacaktı. Benzer çizgileri izleyen Brueghel, genel olarak bütün resimlerinin karakteristiğini yansıtacak şekilde, köylülerine yukarıdan, kuşbakışı ve sanki gözetliyormuş gibi bakmayı yeğliyor. Bu yaz sahnesinde hasat yapan köylüler bir tepenin yamacında, uzaktaki denizi görebilecek yükseklikte bir yerdeler. Ama Brueghel onlardan daha yüksek bir yerde.[29] Brueghel köylülerin arasına karışmıyor, bunun yerine güvenli bir mesafede, içlerine girmeden gözleyebileceği bir yerde kalıyor. Bu mekânsal mesafe kültürel mesafeyi yansıtır.

G. TERTİPLİ BEDENLER

Brueghel'den üç çeyrek asır sonra Küçük David Teniers bir dört mevsim dizisi çizdi; her bir mevsim ön plana çıkan yetişkin bir erkeğin hareketleriyle resmediliyordu. *Yaz* (Resim VIII.10) mutat buğday hasadını işliyor. Fakat burada, Brueghel'inkiyle karşılaştırıldığında,

28. Walter S. Gibson, "In Detail: Pieter Bruegel's Hasatçılar", *Portfolio: The Magazine of the Visual Arts* 3 (Mayıs/Haziran 1981), s. 41.

29. Norman Bryson Brueghel'in *Hasatçılar*'ından çok daha bariz bir kuşbakışıyla çizilmiş olan *The Battle Between Carnival and Lent*'ine göndermeyle bu konuyu değerlendiriyor, bkz. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), s. 101: "Brueghel'in resmi sınıfsal bölünmenin kusursuz bir resmidir: Seyreden üst sınıf, resim üzerinden, çok aşağılarda böcekler gibi görünen köylüleri gözlüyor. Köylüler gülünç ama mutlu; hatta komünal yaşamlarında pastoral bir büyü bile var... Brueghel'in resminde, yönetici sınıfı kendilerinin üstün olduğuna ve varoluşlarına herhangi bir tehdit oluşturmayan ... bir topluluğu denetleme haklarının olduğuna inandıracak her türlü yaltaklanma mevcut." Ayrıca bkz. Margaret Sullivan, *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

çiftçinin emeği kendi bağlamından çıkarılarak bir tür temel şemaya oturtuluyor. Buğday destesini tutan delikanlı daha çok asıl yerinden koparılıp sahneye pat diye bırakılan bir figüre benziyor. Teniers resimdeki üç figür için de özen gösteriyor ama en çok ön plandaki adam üzerinde yoğunlaştırıyor dikkatini. Gerideki iki figür aslında daha sonraki dönemlerin manzara resimlerinin tipik öğeleri olan (ve sinema filmlerindeki figüranların eşdeğeri diyebileceğimiz) dolgu malzemesi figürlerin erken örnekleridir ve, John Barrell'in ifadesiyle, "manzaranın düzenini onaylayan renkli nesnelerin [ve]... toplumun düzenini onaylayan sakin, sonsuz ve anonim bir sanayinin izleridir."[30]

Teniers'in üç köylüsü, sağdan sola ve arka plandan ön plana doğru işleyen üç parçalı bir faaliyet dizisinin oluşturduğu bir tür çalışma mantığını sahneliyor. Adamlardan biri buğdayı biçiyor, ikincisi biçilen buğdayları desteliyor ve üçüncüsü de tamamlanmış bir iş olarak elinde tutuyor seyirciler için. Nihayetinde, deste adamla eşit, hatta belki de adamdan üstündür resimde. Köylü buğday destesini bütün dikkatlerin üzerinde toplanması gereken bir şey olarak tutuyor; kendisinin önemli olmadığını belirtmek için de başını geriye çevirmiş arkaya bakıyor. Sanki bu yetmezmiş gibi resmin ölçeğiyle de oynuyor Teniers. Geride tarlada biçilmemiş haldeki buğdayların boyu tırpan sallayan adamın ancak belinin biraz üzerine gelebiliyor. Halbuki önde genç çiftçinin tuttuğu buğday demeti artık yetişkin olan gencin boyunu epey aşıyor. Mevsim temsillerinde insan doğanın hâkimiyeti altındadır, ama doğanın hâkim olduğu insanlar neredeyse daima alt sınıftan insanlardır.

Teniers'in bu küçük resminden yaklaşık bir buçuk asır sonra İngiliz sanatçı George Stubbs, ata binmiş bir denetçinin gözetiminde buğday hasadı yapan erkekli kadınlı altı kişiyi temsil ettiği büyük resmi *Orakçılar*'ı (Resim VIII.11, *Renkli Resim 12*) yaptı.[31] Modernitenin

30. John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), s. 1-19.

31. Judy Egerton'un sergi kataloğuna bakınız, *George Stubbs, 1724-1806* (Londra: Tate Gallery, 1984), s. 166-168. Stubbs'ın *Orakçılar*ı ile bunun eşi *Samancılar*'ın gravürleri abonelerine 2 sterlin 10 şilin karşılığında satılıyordu. Bkz. Christopher Lennox-Boyd, Rob Dixon ve Tim Clayton, *George Stubbs: The Complete Engraved Works* (Londra: Stipple Publishing, 1989), kat. No. 89-90, maliyet ve teknikler için bkz. s. 38-39. (İki gravür için abonelik ilanı hakkında bkz. Egerton, George Stubbs, 1724-1806 kat. No. 171.) Ayrıca Christina Payne'in sergi kataloguna bakınız, *Toil and Plenty: Images of the Agricultural Landscape in England, 1780-1890* (New Haven: Yale Center for British Art and Yale University Press, 1994), s. 81-84; bu kitapta kırsaldaki huzursuzluğa ve tarım işçilerinin ekonomik durumlarına ilişkin yararlı bilgiler bulunuyor, özellikle bkz. s. 5-22; tarım resimlerinin hedef kitlesi hakkında bkz. s. 47-49. Barrell hem *Orakçılar*ı hem de *Samancılar*'ı tar-



Resim VIII.10: Küçük David Teniers (1610-1690), Taz (s. 1644). Bakır kilise levha, 21.9x16 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 858. Röprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.

eşiğinde, Sanayi Devriminin başlarında pastoral tarıma ilişkin nostaljik çağrışımları olan son büyük resimlerden birini yapıyordu Stubbs. Ama seyre çıktığı fiili tarihi kavrayamayan, bastıramayan ya da saklayamayan bir imgeydi bu. Tıpkı 1565'te Brueghel'in yaptığı gibi Stubbs da 1785 yılında gökyüzüne bile yansıyarak oraya da sarımsı bir ton veren altın sarısına boyuyor resmini. İşçilerin ayaklarının altındaki toprak sarı; erkeklerin pantolonlarıyla kadınların elbiseleri de hafif ton farkıyla yine sarı. Ağaçların yeşil yaprakları da belli ki batmak üzere olan güneşin yansımalarıyla sarıya çalıyor. Ancak Brueghel'le olan benzerlikler burada son buluyor. Brueghel'de gözetleme örtüktü; deyim yerindeyse kamera arkasındaki kuşbakışıyla zımnen gösterilen bir şeydi. Stubbs'da ise gözetim nesnelerin doğallaşmış düzeninin ayrılmaz bir parçasıdır. Brueghel'de seyircinin oynadığı rolü burada resmin içindeki denetçi oynuyor ve seyirciye sadece rahat rahat bakmak kalıyor. Resimdeki sahneye göz hizasından bakıyoruz. Denetçi tam anlamıyla biz seyirciler ile "onlar" arasında ve onların üzerinde duruyor. Her şeyi görebilen özel kuşbakışı konumu sayesinde tam anlamıyla gözetliyor.

Mekân, zamanla ve özellikle de mekân-zaman ilişkilerinin gelişimsel ya da dinamik yönüyle olan ilişkisini gösterecek şekilde ustalıkla örgütleniyor. Denetçi atıyla resmin sağından içeri giriyor: tarlanın resmin dışında kalan kısmını ve harmanlanmış buğdayı geçerek giriyor resme. İşçilerin yanına henüz şimdi, onların mesaisi sona ermek üzereyken ulaşıyor: Alçalmış olan güneşin ışığı ağaçlara vuruyor. Stubbs'ın mekân-zaman ilişkisini betimleyişi istikrarlı bir toplumsal ve ekonomik düzenin haritasını çıkarıyor ve bu düzeni belgeliyor. Ama Stubbs, daha önceki hasat mevsimi temsillerinin tersine, asıl dikkatini –işçilerin üzerinde *değil*– bizzat işin üzerinde yoğunlaştırıyor. Buradaki mesele, Brueghel'deki gibi nostaljik de olsa münasip bir şekilde hasadı kutlamaktan ziyade, disiplini temsil etmek ve bunu açıkça kahramanlaştırmaktır. Bu bağlamda her bir işçi kendi işinin başında gösteriliyor. Tarımsal emek, fabrikaların gelecekteki montaj hattının habercisi kılınıyor. Bir zaman sonra çiftlik ırgatları sanayi işçisine dönüşecek, hayatları makine ve saat disipliniyle yeniden şekillenecekti. Bu yeni hayat, ve üretim zincirinin yalnızca bir dişlisi olmak, bir gün canlarına tak edecek ve çıkardıkları ayak-

---

tışıyor, bkz. *Dark Side of the Landscape*, s. 25-31. Bu konuda ayrıca Ann Bermingham ın muhteşem çalışmasına bakınız, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Berkeley ve Los Angeles: University of Califronia Press, 1986).

lanmada, İngiltere'de dokuma tezgâhlarını parçalamaya kadar götüreceklerdi işi. Bu resimde de her bir işçi, buğdayın biçilmesinden başlayıp zahire ambarına götürülecek şekilde demetlenmesiyle biten şaşmaz bir hat oluşturacak şekilde, tek bir iş yapıyor.

Her beden kendisine yüklenen göreve uygun bir davranış içinde; ve her bir davranış verimliliği, kurallılığı, güvenilirliği ve üretkenliği gösteriyor. Sanki yirminci yüzyıldaki Taylor'cu bir verimlilik uzmanınca eğitilmişler gibi. İşçiler yaptıkları işlerin uzantılarına dönüştürülüyor. Onlar sanki, çalışırken kullandıkları malzeme ve aletlerin iliştirildiği *şeyler*dir. Sahnede kendiliğindenlikten eser yok: bunun yerine işin önceden belirlenmiş bir rasyonalizasyonu var. Stubbs, her ne kadar açık yürekli olarak ve mazeret sunmaksızın yapsa da, bu rasyonalizasyonu özellikle estetik bir şekle sokuyor. Öte yandan, resmin her iki tarafındaki harmanlanmış buğday desteleri üzerinden üretkenlik mesajı verilmesine rağmen, resimdeki hiçbir işçi aslında tam olarak iş yapmıyor. Bedenlerinde hiçbir çalışma alameti yok. Elbiselerinde hiçbir bozulma görünmüyor; hatta kadınların giyimi daha çok hanımefendileri andırıyor. Resimdekilerin hiçbirinde ter ya da kir izi görünmüyor. Resim, her şeyi göz önünde tutarak, hasadın nasıl



Resim VIII.11: George Stubbs (1724-1806), *Orakçılar* (1785), panel 90x137 cm. Londra, Tate Gallery, Inv. no. TO2257.

yapıldığını göstermek ile tarımı estetize etmek arasında gidip geliyor. Diğer bir ifadeyle, Stubbs toprak sahiplerinin karşısına işi (görsel) hazla harmanlayarak çıkıyor. Tarımsal imgelerin, Jean-François Millet[32] ve daha sonraları da van Gogh[33] gibi sanatçılar tarafından, en azından Stubbs'ın ilhamının eleştirisine başlangıç olabilecek şekilde yeniden formüle edilmesi için Avrupa tarihinde birkaç on yılın daha geçmesi gerekecekti.

H. RENK, IRKSAL FARKLILIK VE CİSİMLENMİŞ FANTEZİ

Ötekinin fiziksel bedeninin kaçınılmaz olarak uyandırdığı ırksal farklılık konusu Batı'daki görsel sanatlarda yüzyıllar boyunca olağanüstü çekici bir alan olmuştur. Söylemsel etkileri açısından renge son derece bağımlı olan bir temsil aracında, insanlardaki renk farklılığı insani değer "ölçeği"nin temsiline hizmet ediyordu. Bu ölçekte, rahatlıkla tahmin edilebileceği gibi, öteki insanların bütün renklerinin tayininde standardı saptayan ve çoğu insanda da olmayan renk beyazdır. İşte bu bölümde özgül renk meselesinin üstünde durmak istiyorum: Yani insan renklerinin temsil edildiği resimlerdeki renk üzerinde. Elbette ki resmin ırkla ilişkisi bu meseleden ibaret değildir;

32. Monica Juneja, "The Peasant in French Painting: Millet to Van Gogh", *Museum* 36 (1984), s. 168-172. On dokuzuncu yüzyıla ilişkin ve özelde de Millet hakkında geniş bir literatür mevcut. Yeni çalışmalar arasında şunlara bakılmalıdır: T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851* (Princeton: Princeton University Press, 1982), s. 72-98; Raymond Crew, "Picturing the People: Images of the Lower Orders in Nineteenth Century French Art" ve Elizabeth Johns, "The Farmer in the Works of William Sidney Mount", her iki çalışma için bkz. *Art and History: Images and Their Meaning*, der. Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), sırasıyla s. 203-231, 257-181; Laura L. Meixner, "Popular Criticism of Jean-François Millet in Nineteenth Century America", *Art Bulletin* 65 (1983), s. 94-105; Bernard Denvir'in sergi değerlendirmesi, "Jean François Millet: The Sour Taste of Success", *Art & Artsists* 10, 10 (Ocak 1976), s. 20-23; Robert L. Herbert'in sergi kataloğu, *Jean-François Millet* (Londra: Hayward Gallery, 1976); Andre Fermigier, *Jean-François Millet*, çev. Dinah Harrison (New York: Skira/Rizzoli, 1977); ve Murphy'nin daha önce sözü edilen (bu bölümün 25. dipnotu) sergi kataloğu, *Jean François Millet*. Ayrıca bkz. Richard R. Brettell ve Carolina B. Brettell, *Painters and Peasants in the Nineteenth Century* (New York: Skira/Rizzoli, 1983); ve Griselda Pollock, "Van Gogh and the Poor Slaves: Images of Rural Labour as Modern Art", *Art History* 11 (1988), s. 408-432, burada van Gogh gibi sanatçıları siyasi yelpazenin şu ya da bu kanadına ait saymanın tarihsel anlamda eksik oluşuna ilişkin mükemmel bir değerlendirme yapılıyor.

33. Örneğin van Gogh'un "*Orakçı*" ve "*Desteci*" adlı iki resminin roprodüksiyonu için bkz. Louis van Tilborgh, der., *Van Gogh and Millet* (Amsterdam: Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1989), s. 130, 134.

ama bu meselenin incelenmesiyle, söz konusu ilişkinin birincil sonuçlarına, yani resimde kodlanan ayrışmaya, ırk bağlamında sadece ilk elden görülebilenlere değil aynı zamanda da görsel anlatımın konusu olan tüm öbür farklılıklara temel oluşturan bir ayrışmaya nüfuz edilebilecektir.[34]

On dokuzuncu yüzyıl Fransız resminde oryantalist konuları işleyen en önemli ressam olan Jean-Léon Gérome'un *Halı Tüccarı*'nın (Resim VIII.12, *Renkli Resim 13*) baş rolünde renk var.[35] Burada Gérome, en küçük ayrıntıya bile dikkat ederek, 1868 yılında ziyaret ettiği Kahire'deki halı pazarının avlusunun temsilini yapıyor. Resme sızan altın sarısı ışık mimariye sıcak bir parıltı veriyor ve hem halılardaki hem de kostümlerdeki renk cümbüşüne canlılık katıyor. Tüccarların her birine farklı renkte –altın sarısı, mavi, kırmızı, yeşil, koyu lacivert vb– ve neredeyse neon yoğunluğunda giysiler giydirilmiş. Birçoğunun yüzü görünmüyor, bir tanesi dışında yüzü görünenler profilden gösteriliyor, dolayısıyla ayrı kimlik sahibi kişiler olarak sunulmuyor. Hepsinin rolü aynı: Egzotiklik. Aslında derilerinin rengine ve kostümlerine indirgenen bu insanların yerlere yığılan ya da teşhir için asılan egzotik –ve dekoratif– halılardan tek farkları canlı olmaları. Yoksa hiçbirinin egzotik olmak dışında bir özelliği yok. On dokuzuncu yüzyılın düzinelerce oryantalist ressamı gibi Gérome için de renk demek "öteki" demek*tir*. Renk, farklılığı tanımlar, arzuyu körükler, mallara (halılara) *ve* ileride ele alacağımız (kötü) şöhretli nü resimlerinde

34. Irksal farklılığın temsili konusunda çok zengin bir literatür mevcuttur. Bu bağlamda özellikle öne çıkan iki konu siyahların ve oryantalizmin imgeleridir. Birincisi konusunda en iyi giriş çalışması kapsamlı ve çok güzel illüstrasyonlarla zenginleştirilen ve 6 cilt olarak planlanan *The Image of the Black in Western Art*'dır, der. Ladislas Bugner, 4 Cilt (Houston: Menil Foundation, 1976-1989). Dizi eski Mısır'la başlıyor ve Birinci Dünya Savaşının başında Amerika'yla bitiyor. Öbür önemli çalışmalardan bir kısmı şunlardır: Albert Boime, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1990); Guy C. McElroy'un sergi kataloğu, *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940* (Washington, D. C.: Bedford Arts, The Corcoran Gallery of Art'la birlikte, 1990); Jan Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture* (New Haven: Yale University Press, 1992); Peter H. Wood ve Karen C. C. Dalton'un sergi katalogları, *Winslow Homer's Images of Blacks: the Civil War and Reconstruction Years* (Austin: University of Texas Press, 1988); David Dabydeen, *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art* (Athens University of Georgia Press, 1987); ve Alain Locke, der., *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art* (Chicago: Afro-Am Press, 1969). Bu metinlerin çoğunda kapsamlı biyografiler var.

35. Bu resme ilişkin çoğunda bilgiler *Jean-Léon Gérome (1824-1904)* adlı sergi kataloğuyla (Dayton, Ohio: The Dayton Art Institute, 1972) (s. 91) Mary Anne Stevens'in derlemesine dayanıyor, *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East* (Londra: Thames and Hudson ve the National Gallery of Art, 1984), s. 148.



Resim VIII.12: Jean-Leon Gerome (1824-1904), *Halı Tüccarı* (y. 1887), tuval, 83.5x64.8 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, acc. no. 70.40.

olduğu gibi, bedenlere olan iştahı besler. Ayrıca renk bir kültürler hiyerarşisine işaret eder ve bunu da Batılı resim geleneğinin uzun tarihine yaptığı açık göndermelerle ve bu tarihi kullanmakla yapar.

Tamamı değil ama çoğunluğu on yedinci yüzyıl sonundaki Fransız

Resim ve Heykel Akademisiyle ilintili olan Batılı sanat kuramcıları resmi iki temel ilke çerçevesinde tanımlıyorlardı: Hat (çizgi) ve renk. Yüksek sanatın yaratılmasında bu ilkelerden hangisinin etkin olduğuna dair uzun tartışmalar yapılmıştı; tabii buradaki yüksek sanat –beklendiği gibi– sanatçıların uzun süre doğrudan doğruya propaganda amaçlarına hizmet ettikleri Fransız devletinin açıkça hizmetine sunulan bir sanattı. Yani, belirsiz çıkarlarla ilgili görülebilecek bir şey, başka deyişle estetiğe dair görünüşte dar bir tartışma, gerçekte sanatın toplumsal rolü hakkındaki algılamalar –bunlar tabii ki kısır algılamalardı– üzerine oturtuluyordu. Çizginin mi yoksa rengin mi yeğlenmesi gerektiği tartışması hiçbir zaman sonuçlanmadı. Gelgelelim, bu eski tartışmanın bir yönü var ki, özellikle bu yön uzun süre, ta on dokuzuncu yüzyılda bile canlı kaldı ve ırksal "öteki"nin temsilini doğrudan doğruya etkiledi. Bu yönün merkezinde cinsiyet vardı.

Kısaca ifade etmek gerekirse, hat (çizgi) genellikle akla ve rasyonaliteye seslenen zihinsel bir araç olarak görülüyordu. Nihayetinde çizgi eril, katı ve –kültürel ifadeyle– "sorumlu"ydu. Renk ise, tersine, duyguların taşıyıcısı ve dolayısıyla da akla aykırı bir şey olarak görülüyordu. Renk duyguyu resme yansıtan araçtı. Dişil, latif ve "sorumsuz"du. Çizgi zihne sesleniyorsa renk hiyerarşik olarak zihnin altında yer alan bedene sesleniyordu. *Halı Tüccarı*'nda kafasındaki Doğu'nun (Orient) dişil olduğunu açıkça ortaya koyuyor Gerome; sonuçta Doğu, Edward Said'in son derece inandırıcı bir şekilde gösterdiği gibi, Batılı muhayyilenin uydurmasından başka bir şey değildir.[36] Resmin bütününde yanıp sönen renk cümbüşü, temsil edilen kültürü sadece göze seslenen –ve bir de satın alınabilen (Gérome ve arkadaşları "büyük bir coşkuyla hah satın alıyor, bunların sandıklanarak kendilerinden önce Fransa'ya gönderilmesini istiyorlardı")– bir kültür olarak tanımlıyor ve indirgiyor.[37] Doğulu "öteki", gözlere bayram ettiren bir şey olarak *el altındadır*. Özde *tıpkı* halılar gibi bu insanları görsel olarak ilginç kılan şey, "onlar"ı bizden farklı kılan ve on dokuzuncu yüzyılın Batılı gözleri için fevkalade bir renk cümbüşü içindeki giysileridir. *Halı Tüccarı*'nda "öteki"nin bedeni neredeyse renkli ışıklardan yapılmış elbiselerle süslenen bir manken olarak kullanılıyor. Gelgelelim, Gérome'un kumaşlarının parıltılı niteliği, yağlıboyanın en çok kullanıldığı ve en çok dikkat çeken uyarıcı yüzeylerden biri olan beyaz-olmayanların *deri*sine aktarılıyordu genellikle.

36. Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978).
37. Stevens. *Orientalists*, s. 148.

Batı resminde ırksal farklılığın temsili tarihsel olarak itaatin görselleştirilmesine yaslanır; bu olmadan kadınsılaştırma üzerinden cinsiyet atfı zaten ortaya çıkamaz. Siyah "öteki"ne (Batılı renk saplantısını tanımlayan asıl şey *siyahlık*tır) kerhen tahsis edilen iktidar, ironik biçimde, Batı resminde bu iktidarı inkâr çabalarının yoğunluğu tarafından tanınmaktadır. Bu çabanın en çarpıcı örneklerinden biri devasa bir resimdir: *Kraliçe Viktorya Windsor Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken* (Resim VIII.13). Burada beyaz bir kadın –daha on dokuzuncu yüzyılda siyah cinsel arzunun hayalindeki nesneydi– *ve* dünyanın en büyük sömürge imparatorluğunun kraliçesi, diz çökmüş muti bir siyahın ellerine simgesel olarak Batı dinini koyuyor. Hıristiyanlık, irrasyonel, her şekliyle ilkel ve tehlikeli biçimde şehvani addedilen dişil bir paganizm üzerindeki eril (!) hâkimiyetin görsel bir metaforuna dönüştürülüyor. Kraliçe Viktorya kutsal kitap zırhı sayesinde siyah adamı dize getiriyor: bu zırh adama geçtiğinde cinselliğini kontrol altına alacaktır.

İsveçli büyük botanikçi Cari Linnaeus (1707 – 1778) insanoğlunu dört gruba ayırıyordu: Avrupalı, Afrikalı, Asyalı ve Amerikalı. Ve bunların her birinin, ikisi de birbiriyle yakından ilintili "doğal" fizik ve karakter özelliklere sahip olduğunu söylüyordu. Afrikalıların "siyah derisi, siyah ve kıvırcık saçları, maymuna benzer burnu ve şişkin dudakları vardır ve bu insanlar serinkanlı, kurnaz ve kaygısız olur ve otoriteyle yönetilirler." Linnaeus'un tüm öbür gruplardan üstün sayarak altın standardı olarak kabul ettiği Avrupalılar ise "beyaz derili, sarı saçlı, mavi gözlü, iyimser, çok zeki, kâşif [fatih ve sömürgeci olarak okuyunuz] ve dinsel örfle yönetilen" insanlardı.[38] Kraliçe Viktorya resmini yapan Thomas Jones Barker birkaç önemli uyarlama yapsa da Linnaeus'un izinden gidiyor sıkı sıkıya. Viktorya'nın ne büyük bir zafer kazandığını tam olarak gösterebilmek için şimdi önünde eğilen "öteki"nin aslında ne kadar güçlü olduğunu kabul etmek gerekiyor resimde. Nitekim siyah dünyanın isimsiz, dolayısıyla da anonim temsilcisi güçlü bir cinsel enerjiye sahip birisi olarak gösteriliyor. Adamın fiziksel hayvaniliği, üzerindeki leopar derisiyle güçlendiriliyor; onun da bir kabilenin reisi olduğunu vurgulamak için adam, mücevherler

38. Hugh Honour. *The Image of the Black in Western Art*, C. 4, *From the American Revolution to World War I*, Part 2: Black Models and White Myths (Houston: Menil Foundation, 1989), s. 12-13.



Resim VIII 13: Thomas Jones Barker (1815-1882), *Kraliçe Viktorya Windsor Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken* (y. 1861), tuval, 167.6x213.8 cm. Londra, National Portrait Gallery, Inv. no. 4969. Köprodüksiyon izni, the National Portrait Gallery, Londra.

ve renkli elbiselerle birlikte mutat (fallik) kılıcıyla resmediliyor. Irksal farklılık derinin renginde yoğunlaşıyor. Ressam, Kraliçe Viktorya'nın sağ kolu ile adamın sol kolu arasındaki keskin kontrastla önemli bir söylemsel mesaj veriyor. Viktorya'nın derisi pastel tonlarla çizilirken adamın derisi parlak bir yüzey olarak çizilmek suretiyle derisinin siyahlığı görsel bir mesele olarak vurgulanıyor.

Barker adamı hem genç hem de fiziksel anlamda güzel birisi olarak tasvir ediyor. Özellikle yüzü açıkça rafineleştiriliyor (hatta tadil ediliyor), hem kadınsılaştırılıyor hem de cinselleştiriliyor: dolgun dudaklar, çıkık elmacık kemikler, yay gibi kaşlar, küpeler vesaire. Aradaki farkı anlayabilmek için solda karısını koruyacak bir mesafede duran Prens Albert'in yüz hatlarıyla karşılaştırmak gerekiyor adamın yüzünü. Başkalarının yanı sıra Sander Gilman ve Leonard Bell gibi bilginlerin işaret ettiği üzere, Avrupalı sanatçılar ırksal "öteki"lerin yüz özelliklerini uyarlayıp dönüştürüyorlardı genellikle; "iyi ötekiler"

olarak temsil edecekleri insanları "Avrupalılaştırıyor" ve kadınsılaştırıyorlardı.[39] Bell'in söylediği gibi, bu Afrikalı kabile reisi, dinsel Hıristiyanlık metaforu üzerinden sömürgeleşmeyi kabul etmiş olduğu için fiziksel olarak soylulaştırılıyor; bu metaforun kendisi emperyalizmin ahlaki gerekçesi olarak hizmet gören bir estetikleştirmedir (İsa yerlilere gidiyor, iyilik kötülüğün hakkından geliyor ve böylece de beyaz-siyah renk ikilisi ortaya çıkıyor).[40] O zamanlar böyle bir imge "hayvanilik ve şehvet düşkünlüğünün izleriyle pisliğin karakterize ettiği" kurtuluşa ermemiş, uygarlaşmamış asi Afrikalılara dair çizilen sayısız resmi andırıyordu konusu açısından. Fakat Barker'ın Afrikalısı "uysal ve pasiftir – yani, ideal yerlidir".[41] Dahası, bu Afrikalı belli birisine benzemiyor (başka bir deyişle, anonim, stereotip ve her haliyle kara bir siyah); zaten Barker'ın resmettiği türden herhangi olayın cereyan etmiş olduğu bilinmiyor. Resim herhangi bir olayı temsil etmiyor; bunun yerine kültürel farklılığı, kültürel hiyerarşiyi ve Batı'nın uzak sömürgelerindeki hayırhah ilerleyişini sahneliyor mecazi biçimde.[42]

Egzotizm, Harriet Guest'in göstermiş olduğu gibi, "nesnesinin üzerine kültür dışı, herhangi tutarlı bir kökenden yalıtılmış bir okunmazlığın damgasını vurur."[43] 1838 yılında Fransız sanatçı Théodore Chassériau tarafından yapılmış olan çıplak bir siyah erkeğin taslak resmi (Resim VIII.14, *Renkli Resim 14*), renk dışında tüm bağlamı silip atmış. Sanatçının –siyah bir model kullanarak– yaptığı seçimden dolayı renk tek başına bir konu oluyor ve böylelikle de adamın fiziksel bedeni, farklılığın metni haline getiriliyor. İmge yalnızca siyah adamın kendisi söz konusu olduğu sürece kültür dışıdır: Onun hakkın-

39. Sander L. Gilman, "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine, and Literature", *Critical Inquiry* 12 (1985), s. 204-242; Leonard Bell, *Colonial Constructs: European Images of the Maori, 1840-1914* (Melborune: Melborune University Press, 1992); ve aynı yazardan, "Artists and Empire: Viktoryan Representations of Subject People", *Art History* 5 (1982), s. 73-86.

40. Bu renk ikilisine sinen ırkçılığın güzel bir değerlendirmesi için bkz. Boime, *Art of Exclusion*, s. 1-13. Emperyalizmin evrim kuramlarının yalancı-bilimsel çöpçatanlığıyla ahlaki haçlı seferiyle yaptığı evlilik hakkında bkz. Patrick Brantlinger, "Viktoryans and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent", *Critical Inquiry* 12 (1985), s. 166-203.

41. Bell, "Artists and Empire", s. 74.

42. Hugh Honour, *The Image of the Black in Western Art*, C. 4, *From the American Revolution to World War I*, Part I: Slaves and Liberators (Houston: Menil Foundation, 1989), s. 282.

43. Harriet Guest, "Curiously Marked: Tattooing, Masculinity, and Nationality in Eighteenth Century British Perceptions of the South Pacific", *Painting and the Politics of Culture*, der. John Barrell (Oxford: Oxford University Press, 1992), s. 102. Batılı temsilde "öteki"nin toplumsal cinsiyet bağlamına oturtulmasına ilişkin parlak bir deneme bu.



Resim VIII.14: Théodore Chassériau (1819-1856), *Çıplak Siyah Adam Çalışması* (1838), tuval. 54.8x73.3 cm. Montauban, Musée Ingres, inv. no. 867-180. Fotoğraf © Musée Ingres.

da ya da durumuna ilişkin hiçbir şey bilmiyoruz. (Chassériau modeli sanki bulutların arasında yüzüyormuş gibi parlak mavi bir arka plan üzerine oturtuyor.) Ama onun "öteki" olduğunu biliyoruz ve onu bizim gözümüzde kültürleştiren şey onun ötekiliğidir. Aslında adam "bizim" (yani, beyaz(ların)) resim alanımızda, yani Batı Avrupalı resim ve bunun temsil gelenekleri alanında bulunuyor. Davetsiz bir misafir ama resim açısından faydalı bir davetsiz misafir. Burada önemli olan şey adamın siyahlığıdır; çünkü renk, insan derisine "iliştirildiği" zaman, sayısız kültürel kod ve toplumsal pratiğe gönderme yapar.

Bu resim başka bir sanatçı tarafından, o zamanlar Roma'da yaşayan büyük sanatçı Jean-Auguste-Dominique Ingres tarafından sipariş edilmişti. Paris'teki bir arkadaşına mektup yazarak çiziktirdiği bir taslakla düşündüğü pozu göstererek, "bu şekilde basit bir kara derili figürü"nün resmine ihtiyacı olduğunu söylüyor Ingres. Bu iş Chassériau'ya veriliyor. Ingres'in figürün nasıl çizilmesini istediği ko-

nusundaki kesin talimatları, "formların *ve adamın rengi*nin en doğru şekilde çizilmesi"ni istediğini gösteriyor (vurgu benim). Model, Ingres'in kafasındaki özel birisidir: "Kara Yusuf". Chassériau'nun resminden anlaşıldığı kadarıyla bariz bir fiziksel güzelliği olan bir adam bu. Ressam da resmini yaparken Yusuf'un, karşısında poz verdiğini varsaymış olmalı. Çalışmanın amacına ilişkin hiçbir ipucu verilmiyor Chassériau'ya. Kendisine yol gösterecek böyle bir bilgiden yoksun olunca da Chassériau adamı ezeli pozla resmediyor ve bunu yaparken de hem güzel hem de kahramanca göstermek suretiyle adama olağanüstü bir görsel güç veriyor. Adamın bedeni ideal oranlara sahip, genç ve güçlü. Bundan başka, bedeni ne uysal ne de mağlup bir kişiyi ima ediyor. Aslında resimdeki adam, Batı sanatına tanrıları betimleyen antik heykellerle giren klasik *beyaz* erkeğin siyah haline benziyor. Ama bu taslak resim bağlamında düşünüldüğünde adam benzerlerinin ötesinde bir şey; farazi modeli ya da beyaz göndergeyi aşıyor bu haliyle. *Onlar*ın sahip olduğu her şeye "sahip" *ve* bundan başka bir de rengi "var". Durum böyle olunca renk bir anda "siyahlığın" beyaz bilince kazıdığı paradoksal korku ve arzu kalıbına dönüşüyor. Ama tabii adamın yanına çizilen iki el taslağı, görsel bir kırılmaya neden oluyor; bu taslaklar, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde, bu resmin kamusal seyir için düşünülmemiş bir eskiz olduğunu "söylüyor". Asıl ironiye gelince, Ingres'in Chassériau'dan sakladığı sır şuydu: Bu çalışma Şeytanı temsil eden bir figür için düşünülüyordu; Tanrının bir dağın tepesinden kovaladığı, yeniden erilleştirilmiş, beyaz Tanrının gazabından kaçan ete kemiğe bürünmüş kötülüğü simgeleyen siyah erkek kahraman olarak. Ingres'in hiçbir zaman tamamlayamadığı bir projeydi bu.[44]

İ. HABİS ÖTEKİ

"Fizyonomi bedendeki kusurları inceleme işlemiydi. Vücut uzmanlığı olarak, görünür özellikleri incelemek suretiyle görünmeyen ruhsal nitelikleri saptıyordu."[45] Aristoteles'le başlayan uzun bir kuluçka döneminden sonra on dokuzuncu yüzyılda bütün enerjisiyle yumurta-

44. Honour, *Image of the Black in Western Art*, C. 4, 2. kısım, s. 38-40; alıntı, s. 38. Ayrıca bkz. Marc Sandoz, *Theodore Chassériau (1819-1856): Cataloque raisonne des peintures et estampes* (Paris: Arts et Metiers Graphiques, 1974), s. 40.

45. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), s. 84; ayrıca s. 104'e dek bakınız.

dan çıkan bu sahte-bilim[46] Avrupalı beyaz erkeği Adem farz etme mutlak değeri çerçevesinde insan türlerini sınıflandırmaya ve örgütlemeye çalışıyordu. Cinsiyet, sınıf ve ırk farklılıkları etrafında tanımlanan görünür ve ölçülebilir bedenin bilimiydi bu. Konu üzerine sarf edilen milyonlarca sözcük fizyonominin inanılırlığını temin ediyordu. Fizyonomi tam da bir şeyin kırk kere söylendiğinde doğru olması gibi, sürekli doğru olduğu söylenerek doğru *kılındı* ve de Batı'da on yıllar boyunca doğal bir veri sayıldı. Ama burada beni daha çok ilgilendiren şey bir bilim dalı olarak geniş bir uygulama alanı bulması değil, bedenlere dair bir sanat projesi olmasıydı.[47]

Fizyonominin kurucu babası İsviçreli Johann Caspar Lavater'di (1741 – 1801); Lavater'in konuya ilişkin ilk eserleri 1775 yılında basılmış ve 1810 yılına gelindiğinde de elli beşinci baskısını yapmıştı. İngilizce çevirisi de yirminci baskıya ulaşmıştı.[48] Lavater o zamanlar yeryüzünde yaşadığı bilinen tüm insan gruplarının farazi içkin ve *doğal* karakter özelliklerini anlamak amacıyla insan yüzünü inceliyor ve ölçüyordu. Lavater ve sayısız takipçisi arketipleri bulmaya çalışıyor ve istemedikleri kadar da buluyorlardı. İnsan başı üzerinde öyle bir saplantıyla ölçüm yapıyorlardı ki, neredeyse hiçbir tahmin bu saplantı için abartılı kaçmazdı: Kalın kalın kitapları burun, dudak, göz, alın vb gravürleriyle dolduruyor, bunların her birini tiplere ayırıyor, adlandırıyor ve her birine karşılık gelen içsel karakterle eşleştiriyorlardı; bunların hepsi ayrı bir ahlaki bileşene denk geliyordu. Örneğin bazı dudaklar "dehaya en yakın özellikler" gösterirken, başka bazı dudaklar "dejenere bir ırk"a işaret ediyordu.[49]

On dokuzuncu yüzyılın en tanınmış fizyonomi bilginlerinden biri Samuel R. Wells'di; *Yeni Fizyonomi ya da Karakterin Emareleri* adlı kitabı küçük puntolarla basılmış yaklaşık dokuz yüz sayfadan oluşuyordu ve karakter özelliklerinin, ırk ya da etnik grupların arketipi olarak işlev gören iyilerle kötülerin, mümtazlarla melunların yüzlerinin sayısız gravürüyle doluydu. Wells insan yüzünü karakterin tezahür ettiği tam 157 özgül bölgeye ayırıyordu (örneğin: "123. Kıskançlık",

46. Bkz. Patrizia Magli, "The Face and the Soul", çev. Ughetta Lubin. *Fragments for a History of the Human Body* içinde, der. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, 3 Cilt (New York: Zone, 1989), C. 2, s. 88.

47. Mary Cowling'in mükemmel çalışmasına bakınız, *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Viktoryan Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

48. Stafford, *Body Criticism*, s. 91. Lavater hakkında bkz. s. 91-102.

49. A.g.y., s. 102. Ayrıca bkz. Pieterse, *White on Black*, "ırk bilim"e dair, s. 45-51.

"136. Vatanseverlik").[50] Kitabında "İnsan Çenesi ve İşaret Ettikleri" ve "Ağız ve Dişler" gibi başlıklar altında ayrı bölümler vardı.

Fizyonomik karakterizasyonun tipik özelliği şudur: Burada bedenin her bir parçası hiyerarşik kültürel farklılıklar için bir yol haritası sunar. Nitekim Wells burun hakkında şunları yazıyor:

> [Burun] her bir [insan]da sahibinin hiyerarşideki konumunu gösterir. Bir zarif, rafine ve güzel burun var bir de kocaman, kaba ve çirkin burun. Biri tam ve sistematik bir gelişmeyi, öbürüyse sadece deformasyon istikametini gösterir.
> Aynı şey bireyler için olduğu gibi uluslar için de geçerli. Irkın terbiyesi ve ilerlemesi arttıkça burun da güzelleşiyor.

Kitapta bu paragrafın hemen yanında "Etiyopyalı" bir kadının başının profilden gösterildiği bir gravür var ve Wells kadının burnunu "hayvanların burnu"yla karşılaştırıyor.[51]

Öbür fizyonomi bilginleri için olduğu gibi Wells için de burunların burnu Yunan burnudur. Ancak zamanın Batı standartlarına göre çok ilkel sayılan "yaşayan" modern Yunanlıların değil, eski Yunan *heykel*lerinin burnudur bu. "Yunan Burnu – Rafinelik" başlıklı bölümde Wells kendisinin "klasik burun" dediği, "adını ... sanatsever harika Yunanlılardan alan" burnu betimliyor. O meşhur Yunan heykelciliğine gönderme yapıyor. Burada da yine *sanattaki* beden, etten kemikten bedenin ölçütü haline geliyor. Wells, tipik yaklaşımıyla, ünlü şairler ve özellikle de *ressamlar*ın (Raphael, Claude Lorrain, Rubens, Murillo, Tltian) –hiçbiri Yunanlı değildi– ünlü Yunan burunlarının listesini vererek devam ediyor.[52] Başka bir yerde "İngiliz Burnu" ve "İrlandalı Burnu" anlatılıyor. Son olarak da pek önemli olmadıkları için bir araya tıkıştırılan "Muhtelif Ulusların Burunları"na değiniliyor; burada Doğu Avrupa'dan başlayıp Melanezya'da biten ulusların burunları toplanıyor. Ardından illüstrasyonlarıyla birlikte "Ünlü Burunlar" –Tasso, Chaucer ve başkalarının burunları da dâhil– bölümü geliyor.

Gözlere gelince. Wells şairlerin "belki de en çok" mavi gözler için övgüler yazdığını iddia ediyor.[53] Boyunlar konusunda ise katillerin "neredeyse hepsinin kalın boyunlu" olduğunun "gözlemlendiğini" (hep de bilimsel, hep de nesnel olarak *görülüyor*) ve bunun da "kaba,

50. Samuel R. Wells, *New Physiognomy, or, Signs of Character*... (New York: Fowler and Wells, 1866), s. 61.
51. A.g.y., s. 189.
52. A.g.y., s. 193.
53. A.g.y., s. 239.

hayvani ve yıkıcı zihinsel eğilimlere tekabül ettiğini" söylüyor.[54] Beyaz ırkın kafatası, "bölümlerinin simetrisi ve güzelliğiyle öne çıkıyor". Wells bir ara iyice coşuyor ve "düzgün bir beyaz ırk kafatasının muhteşem entelektüel ve ahlaki gelişmişliğini ve güzel orantıları"nı –alt çenesi dışında cepheden çizilmiş bir kafatası gravüründen yola çıkarak– anlatıyor. Hemen arkasından bunun tam tersini simgeleyen "vahşi ve barbar kabileler"in kafataslarıyla karşılaştırma yapıyor.[55] Tüm bunlar şimdi bizlere nasıl komik ve saçma görünüyorsa o zamanlar da aynı derecede ciddiye alınıyor ve hakikaten "bilimsel" (yani, doğru) sayılıyordu. Nitekim fizyonomi, hiç de tesadüf eseri olmayan bir şekilde, üstün ırkı betimlemeye ve başkalarıyla birlikte Yahudilerin "ehliyetsizlik"lerini göstermeye çalışan Nazilerin işini kolaylaştırmıştı. Diğer bir ifadeyle, fizyonominin ölçümleri sonuç olarak soykırıma "bilimsel" bir temel hazırlamıştı.

"İngilizler" başlığını taşıyan bir bölümde Wells "İngilizlerin üst kafataslarının geniş olduğunu" söylüyor ve hemen arkasından da "İngiliz ırkının dünyanın dört bir yanındaki hâkimiyetinin sırrı" olarak açıklıyordu bunu. "Beyin demek iktidar demektir. Beyniniz ne kadar büyükse o kadar iyidir; yeter ki doğru yerde olsun ve sizin de (İngilizlerde olduğu gibi) gelişmiş bir beyni kaldırabilecek fiziksel bir sisteminiz olsun."[56]

Son olarak "Etiyopya Irkı"na değiniliyor ve Wells'in konuyu bağladığı son derece ırkçı paragraf insan ırkları hiyerarşisinin en alt basamağını tayin ediyor:

> Tipik zenci için şunları söyleyebiliriz: Huy olarak yavaş ve uyuşuk, fakat çok dayanıklı ve dirençlidir [ki bu yenice lağvedilmiş köleliğin başarısının özüydü]. Beyinsel gelişim açısından ise şehvetli, tutkulu, sevecen, iyilik-sever, uysal, taklitçi, adakçı, hurafeci, heyecanlı, patavatsız, kibirli, savurgan, kurnaz, kibar ve ilkesizdir. [Bu özellikler o dönemlerde daha çok ya kadınlarla ya da evcil hayvanlarla özdeşleştirilen özelliklerdi.] İdealden ziyade gerçekle yaşar ve kafasını geçmişe de geleceğe de takmadan şimdiki zamanın keyfini çıkarır. Zihinsel gelişim açısından bir çocuktur, bir çocuğun erdem ve kusurlarına sahiptir ve tıpkı bir çocuk gibi denetlenebilir, disipline edilebilir, eğitilebilir ve geliştirilebilir.[57]

Bugünkü ırkçı şaka ve aşağılamaların genel bir özelliği olan stereotipleştirmede rahatlıkla Wells'in sözlerinin izlerini görebiliriz. Konu-

54. A.g.y., s. 266.
55. A.g.y., s. 382-383.
56. A.g.y., s. 398-399.
57. A.g.y., s. 391.

muzla daha yakından ilgili olarak, esasen *temsilde* ortaya çıkan, "öteki"nin öze indirgenen ve aşağılanan bedenine dair çok etkili bir söylem olması hasebiyle Wells'in görüşleri tamamen tipiktir; bu söylem sayesinde sömürgeci ve kapitalist Batı burjuvazisi toplumsal, kültürel ve ekonomik hegemonyalarına "doğal" (aslında inşa edilmiş) ve dolayısıyla ahlaki bir açıklama getirebiliyordu. Örneğin İrlanda kökenli Amerikalı ressam Thomas Hovenden'in *Olmamış mı?* (*Ain't That Ripe?*) adlı resmi (Resim VIII.15), tıpkı öbür sayısız Afro-Amerikan imgesi gibi, şu eski kültürel iddiadan yola çıkarak görsel bir söylem örüyor: Beyaz ırka mensup olanlarla karşılaştırıldıklarında beyaz olmayan ırklar daha basit, daha ilkel ve gerçekten de özde çocuksudur. Hovenden'in resmine üç renk hâkim: çocuğun, bembeyaz dişlerini çevreleyerek seyircinin dikkatini sırıtışına çeken, ışığı yansıtan derisinin rengi olan siyah; derisinin rengini iyice belirginleştiren gömleğinin beyazı; ve karpuzun anormal derecede parlak kırmızısı. Buradaki ırkçı klişeyi görmek için hiçbir özel içgörü gerekmez: Afro-Amerikalı ile karpuz birleştiriliyor ve siyah erkek hiç büyümeyen çocukla özdeşleştiriliyor. Hepsi birbiriyle bağlantılı olan etkin sözcükler bir araya gelince bildik bir söylem çıkıyor karşımıza: siyah = ilkel = çocuk = basit = doğa = mutlu = zararsız ("iyi" zenciler Batı resminde daima sırıtır).

Hovenden'inki gibi resimlerin siyahlar için değil orta sınıf beyazlar için yapıldığını unutmayalım. Bu tür imgeler ekonomik olarak üstün olan ve kendilerini kültürel olarak da üstün gören insanlara sesleniyordu tamamen. Bu resimde hiçbir paradoks, problem ya da eleştiri izi yok. Çünkü resim, gerçekten de, ırkçı bağlantıları ayakta tutan bir sistemi kutsuyor; tabii, bunu, Hovenden'in kendi düşünce ya da güdülerinden –bunlar konusunda doğrudan bir bilgimiz yok– bağımsız olarak yapıyor. *Ain't That Ripe?*, en basit soruyu standart dışı bir İngilizceyle dile getirerek seyirciye şunu söylüyor: Bu söylemsel dışavurumla aslında kesinlikle bir soru sorulmuyor, bunun yerine, yasal kölelikten henüz kurtulan Afro-Amerikalıların yine de hâlâ en azından fizyonomici bilginlerinin iddia ettikleri gibi bir *doğaya tabi* oldukları söyleniyor:

> Zengin koleksiyoncular; kendi kafalarında tuhaf palyaçolar, aşağı sınıftan hizmetçiler, komik soytarılar ya da tehlike saçan azgelişmiş insanlar olan siyahları bu şekilde gösteren resimler için talep yaratıyorlardı. Amerikalı sanatçılar da bu talebe genellikle canugönülden yaptıkları arzlarla karşılık veriyorlardı. İşte bu arz talep kısır döngüsü, siyahların



Resim VIII.15: Thomas Hovenden (1840-1895), *Olmamış mı?* (y. 1865), tuval, 55.7x40.5 cm. Brooklyn, The Brooklyn Museum, Albay Michael Friedsam'ın kayyumlarının armağanı, inv. no. 32.825.

Amerikan toplumundaki rollerini sınırlamak suretiyle onların insan olduklarını reddeden resimleri piyasada tutuyordu. Daha da önemlisi, bu resimler, görünüş ve davranışları kendilerinden farklı ve dolayısıyla da aşağı olduğu düşünülen bir halkı anlama kabiliyetinden yoksunluğu ifade ediyordu.[58]

58. McElroy, *Facing History*, s. xl. Özellikle de modern medyada siyahların temsili ve meyveler hakkında bkz. Pieterse, *White on Black*, s. 199-203.

Ötekiliğin gücü, önemli ölçüde, kültürel bir imalat olan kaynaşma korkusunun sonucudur. Sayısız yollarla hükümet politikalarınca tesis edilen ve hukuk tarafından da hayata geçirilen ayrı(mcı)lık resme siyah beyaz karşıtlığı olarak yansıyor. Bu renkler genellikle birbirine karıştırılmıyor ve, örneğin, esmer tenli insanların temsilinde olduğu gibi karıştırıldıkları zaman ise, bu defa da renk dışındaki öbür geleneksel parametreler devreye sokularak seyirciye şu mesaj veriliyor: Sonuçta esmer ten tiksindirici ve fakat dikkat ve korku uyandırıcı siyahın bir gölgesinden başka bir şey değildir.

1933 yılında Sterling A. Brown, Amerikan edebiyatında siyahların nasıl işlendiğini değerlendiriyor ve bu bağlamda yedi tip karakterin ortaya çıktığını söylüyordu. İşte Hovenden'deki genç çocuk tam da Brown'ın "Yerel Renk Negro" adını verdiği tipe uyuyor. Bkz. Sterling A. Brown, "Negro Character as Seen by White Auhtors", *Journal of Negro Education* 2 (1933), s. 179-203. Öbür tipler ise şöyle adlandırılıyor: Halinden Memnun Köle, Sefil Özgürler, Komik Negro, Gaddar Negro, Trajik Melez ve Egzotik İlkel (s. 180). Bu genel konuya ilişkin ayrıca bkz. Henry Louis Gates, Jr., "The Face and Voice of Blackness", Guy C. McElroy'un sergi kataloğu, *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940* (Washington, D. C.: Bedford Arts, Corcoran Gallery of Art işbirliğiyle, 1990), s. xxix-xlviii. Ayrıca bkz. Henry Louis Gates, Jr., "The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black", *Representations* 24 (Güz, 1988), s. 129-155; ve Elizabeth Johns, *American Genre Painting: The Poiitics of Everyday Life* (New Haven: Yale University Press, 1991), s. 100-136.

IX

KADIN NÜ: ARZUNUN YÜZEYLERİ

Resimde çıplağı mı (nü, nude) kullanacağız yoksa soyunuğu mu (naked)? Bu ikisinin arasında nasıl bir fark var? Bir nesil önce Sir Kenneth Clark, sanatta çıplaklık ve soyunukluk hakkındaki anıtsal çalışmasında, bunların arasındaki farklılığı tanımlıyordu. Soyunukluk, diyordu Clark, elbisesiz olma durumunun adıdır: çıplaklık ise, birincisinden farklı olarak, bir sanatsal temsil kategorisidir. Clark'a göre birincisi çoğu insanın elbisesizken duyduğu "bir tür mahcubiyeti ima eder"; ikincisi ise "aydın gelenekte hiçbir rahatsız edicilik taşımaz. Çıplaklığın zihnimizde uyandırdığı imge, dertop olmuş savunmasız bir beden imgesi değil, rahat, kendinden emin ve hoşnut bir beden imgesidir: Yeniden biçimlendirilen bedendir bu."[1] Clark için çıp-

1. Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1959), s. 23.

laklık estetiğin bir tezahürü olarak, temsil olarak ve dünyevi gerçeklikten ayrı bir şey olarak işler. Estetiklik iddiası Clark'ı kitabının alt başlığının kaynağına götürür: "Bir İdeal Biçim Çalışması". Clark, çıplak insan bedeninin sanattaki temsilini geometrinin kurallılık ve simetrilerince yönetilen bir resim ya da heykel kompozisyonu tipi olarak –hiç kuşkusuz öyledir– inceledi ve projesini biçimci çizgiler çerçevesinde geliştirdi.

Kabaca tanımlanan bir Batılı geleneğin sınırları içinde bedeni sorunsal olmayan bir varlık, sanat ve sanat yapım tarihi dışındaki tarihten ayrı bir varlık olarak evrenselleştiriyordu Clark. Özellikle de, nü'nün işlevini ("neden" sorusu) ya da seyircilik edimini ("kim bakıyor" sorusu) herhangi özgül bir incelemeye tabi tutmaya gerek duymuyordu. Bunun sonucu olarak da Clark'ın kitabı (biçimci sanat tarihi konusunda son derece kavrayıcı bir çalışmadır) garip bir biçimde nü'yü iktidar söylemlerinden ve, biraz ironik biçimde de, cinsiyet politikasından ayırır. Bundan başka, ta tarih öncesinden itibaren sanattaki nü resimlerin itici gücü olarak erotizmin rolünü teşhis eder ama bu noktadan hızla geri kaçar. "Malumu ilam da olsa şunu belirtmek gerekiyor" diyor Clark: "Ne kadar soyut olursa olsun hiçbir nü yoktur ki seyreden üzerinde zerre kadar da olsa erotik duygu uyandırmasın. Eğer uyandırmıyorsa orada kötü bir sanat ve yanlış bir tutum var demektir."[2] Sanat eserlerindeki güzel çıplak bedenlere bakmanın hazzı, Clark'a göre, fiziksel değil öncelikle düşünsel bir hazdır; bu görüş, "aydın gelenekte" zihin ile beden arasında keskin bir ayrım yapılmasına yaslanır.

Clark'ın kitabına kısa da olsa ilk esaslı eleştiri 1972 yılında sanat eleştirmeni John Berger'den geldi.[3] Berger'a göre sanattaki nü, cinsiyet hiyerarşisinin toplumsal ve kültürel işlevlerini kısmen tanımlayan temel iktidar farkına cevap verir ve tabii bu şekilde de o farkı pekiştirir. Berger'ın uslamlamasına göre, erkeğin dünyadaki "mevcudiyet"i "onun başkaları üzerinde icra ettiği iktidar"ı eklemlerken, kadının mevcudiyeti "kendisine yapılabileceklerle yapılamayacaklar"ı eklemler (Berger, Clark'ı etkili bir şekilde eleştirirken, kadınların eylemlilik yeteneğinden yoksun olduğunu varsayan bir erkek söylemini süreklileştirir). Sanat bağlamında, cinsiyet farklılığını iki ayrı edim olan bakma ve bakılmayla ilintilendirir Berger: Bir erkeğin bakışları

2. A.g.y., s. 29.
3. John Berger, *Ways of Seeing* [Görme Biçimleri] (Londra: British Broadcasting Corporation, ve Harmonsworth: Penguin Books, 1972), s. 45-64.

doğrudan dışarıya, başkalarına yönelir, kadınınki ise içeriye, kendisine. Biri [başkalarını] izleyip gözetlerken öbürü bizzat kendisini izleyip gözetler. Berger şöyle özetliyor bunu:

> *Erkekler eyler, kadınlar ise boy gösterir.* Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar ise bakılmalarını seyreder. Bu durum yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki çoğu ilişkiyi belirlemekle kalmaz, aynı zamanda kadınların kendileriyle olan ilişkilerini de belirler. Kadının gözetleyici tarafı erkek, gözetlenen tarafı ise kadındır. Dolayısıyla kadın kendisini nesneleştirir; ve en başta da görsel bir nesne haline, bir görüntüye dönüştürür.[4]

Berger resimdeki nü'nün aslında resimdeki nü kadın olduğunu savlıyor. Halbuki tarihsel olarak yalnızca on dokuzuncu yüzyıldan bu yana geçerlidir bu. Ondan önce nü temsillerinde cinsiyetler arasında makul bir denge vardı. Berger, ayrıca, kadının çıplaklığının bizzat kendi duygularının ifadesi olmadığını, bunun yerine "[sanat eserinin] sahibin[in] duygu ya da taleplerine teslimiyetinin" göstergesi olduğunu söylüyor. Soyunuk olmak, diyor Berger, "tek başına olmak"tır; fakat çıplak olmak ise başkaları tarafından görülmek "ve kendini tek başına algılamamak demektir... Soyunukluk kendisini kendine açar. Çıplaklık ise sergilenir."[5] Berger, son olarak, çıplak kadınların temsil edildiği sanat eserlerinde her zaman olmasa da genellikle giyinik erkeklerin bulunduğunu ya da hiçbir erkeğin bulunmadığını, fakat bu durumda örtük biçimde de olsa bir erkeğin, çerçevenin dışında giyinik olarak duran imgenin sahip-seyircisi erkeğin bulunduğunu hatırlatarak iktidar farkı temasını tekrar dile getirir. Kısacası, Clark nü'yü güzellik çerçevesinde tanımlarken Berger siyaset bağlamında tanımlar.

Berger'ın resimdeki nü ve seyircilik hakkındaki tezi, 1973 yılında (Berger'ın kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra) yazılan ve 1975 yılında yayımlanan Laura Mulvey'in ünlü bir denemesiyle sinema alanında da dile getirilmiştir.[6] Mulvey, skopofili (bakma hazzı) teriminden yola çıkarak, sinemanın anlatısal teamülleriyle birlikte, film izleme koşullarının "röntgenci ayrım yanılsaması"nı teşvik ettiğini söylüyordu. Film izlemek, karanlık bir salondaki özel bir gösteri olarak (bir

4. A.g.y., s. 46-47.
5. A.g.y., s. 52 , 54.
6. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures* içinde (Bloomington: Indiana University Press, 1989), s. 14-26. Ayrıca bkz. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)", aynı kitap içinde, s. 29-38.

röntgenci gibi özel bir dünyayı dikizlemek olarak) tezahür eder; burada dikkatler bizzat insani biçimin üzerindedir ve seyirci kendi arzularını buna yansıtabilir. Mulvey'e göre filmin yaşattığı haz ve endişe, imge ile özimge arasındaki farklılıktan gelir; bu, fanteziyle en azından geçici olarak kapatılabilecek bir farktır. (Reklamcılığın kullandığı şey de aynı farklılıktır.)[7] Mulvey özellikle filmdeki kadın (kadının bedeni ve bedenin ifşa ettiği karakter) üzerinde durur; şu sözler Mulvey'in kadının görsel işlevi hakkındaki düşüncelerini özetliyor: "Sergilenen kadının iki türlü işlevi vardır geleneksel olarak: Birincisi senaryodaki karakterler için erotik nesne olarak ve ikincisi de sinema salonundaki seyirciler için erotik nesne olarak işlev görür; ve perdenin her iki tarafındaki bakışlar arasında hep bir gerilim vardır."[8]

Mulvey ve Berger için, ve zımnen de Clark için, kadın *imgedir*; erkek ise bu imgeye *bakan*dır. Kadın pasiftir, dolayısıyla da eylemlilik yeteneğinden yoksundur; erkek ise aktiftir dolayısıyla da eylemlilik yeteneğine sahiptir.[9]

A. BAKMAK KİMİN ELİNDE?

Berger'ın izinden giderek, buraya dek betimlenen parametrelerin dışında erkek sanatçıların yalnızca birkaç "istisnai" çıplak kadın resmi yapmış olduklarını söylemekle mesele çözülür mü? Bizzat kadınlar çıplak kadın resimlerine baktığında –ya da kadın sanatçılar çıplak erkek (ya da kadın) resimleri yaptığında– neler olup biter? Gerçekten kadınlar da "bakabilir" mi?[10] Bu tartışmanın terimleri büyük ölçüde bir bilim dalı olarak sanat tarihi tarafından tanımlanmaktadır; bu disiplin, şimdiye dek neredeyse tamamen, akademi dışından bir eleştirmen olan Berger'ın ya da sanat tarihçisi olmayan bir akademisyen olan Mulvey'in dile getirdiği türden meseleleri pek işleme gereği duymayan erkeklerin elinde olmuştur.

7. Berger kitabının son bölümünde bu konuyu işliyor, bkz. *Ways of Seeing*, s. 129-154.
8. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", s. 19.
9. Bkz. Gill Saunders, *The Nude: A New Perspective* (Londra: Herbert Press, 1989), s. 21-29.
10. "Kadın bakışı"-aslında kadınların "da bakması"-hakkındaki feminist çalışmalar şimdiye dek daha çok popüler kültür, çağdaş resim ve kadınların çıplak erkek fotoğraf çalışmaları üzerindedir. Bkz., örneğin, Lorraine Gamman ve Margaret Marshment, der., *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (Seattle: Real Comet Press, 1989); ve Sarah Kent ve Jacqueline Morreau, *Women's Images of Men* (Londra: Writers and Readers Publishing, 1985). Öbür önemli metinler 11. dipnotta zikredilmektedir.

Sanattaki nü ile cinsel farklılığa dair sosyokültürel sorunlar arasındaki bu bariz bağlantı ancak 1970'li yılların başında feminist sanat tarihinin gelişimiyle bir sorun olarak ele alınmaya başladı. Bu sorun, kadın olarak toplumdaki deneyimleri ve akademi dünyasındaki –tarihsel olarak kadınlara empatiyle bakılan bir yer olmamıştır –deneyimleri aracılığıyla yeni bir söylem oluşturmaya başlamış olan sanat tarihçisi kadınların çoğalmasından sonra ortaya çıkmıştır daha çok.[11] Bu tür yeni çalışmaların en ilginçlerinden bazılarında erkek bakışındaki içkin çelişkiler işlenir.

Örneğin Marcia Pointon erkeklerin kadın cinselliğine bakışlarında derin bir endişenin yattığını söyler: ona göre ilk olarak çocuklukta fizyolojik cinsel farklılığın –kadınlardaki penis "eksikliği"nin– görülmesiyle hissedilen Freudyen bir hadım edilme korkusu vardır erkeklerde. Diğer bir ifadeyle, Pointon'un erkek bakışı hakkında sunduğu açıklama örtük biçimde sadece güçlülüğü değil aynı zamanda zaafı da kabul eder. Ancak bu formülasyonda bir sorun var: Burada fallus görünürlüğün yeri olma özelliğini koruyor ya da, Luce Irigaray'ın işaret ettiği gibi, görme duyusunun tüm öbür duyulardan üstün tutulduğu bir kültürde "görünür olan, ereksiyon olduğunda göze çarpan er-

11. Hem kadınlar hem de son zamanlarda erkekler tarafından yapılan feminist sanat tarihi çalışmaları büyük bir yekûne ulaşmıştır. Bkz. Cassandra L. Langer, *Feminist Art Criticism: An Annotated Bibliography* (New York: G. K. Hall, 1993). Bu çalışmanın büyük bir bölümü kadın sanatçıların tüm Batı tarihi boyunca var olduklarını gösterme ve kadınların sanat tarihinden dışlanmaları etrafındaki ideolojik meseleleri betimleme projesi olarak tasarlanmıştır: tıpkı şu çalışmalarda olduğu gibi, Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1986); Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists* (Londra: Routledge, 1993). Daha yeni çalışmalarda feminist sanat söyleminin doğası tanımlanmaya çalışılıyor. bkz. Arlene Raven, Cassandra L. Langer ve Joanna Frueh, der., *Feminist Art Criticism: An Anthology* (Ann Arbor, Mich.: U MI Research Press, 1988); son zamanlarda yapılan öbür feminist sanat tarihi çalışmaları tam da pratikleri gereği kadın seyirciliğin eylemliliğini ortaya atar. Bu çalışmaların bir kısmı da kadın sanatçıların eserlerine gönderme yapıyor. Örneğin bkz. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, der., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85* (Londra: Pandora, 1987); Rosemary Betterton, der., *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (Londra: Pandora, 1987); Norma Broude ve Mary D. Garrard, der., *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (New York: Harper and Row, 1982); aynı editörlerden, *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (New York: HarperCollins, 1992); Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1988); Susan R. Suleiman, der., *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986); Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Londra: Routledge, 1988); Hilary Robinson, der. *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology* (New York: Universe Books, 1988); ve Marina Warner, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form* (New York: Atheneum, 1985). Öbür önemli çalışmalar aşağıdaki dipnotlarda zikrediliyor.

kek cinselliği *asıl* cinsellik haline gelir."[12] Halbuki, gelecek bölümde de göreceğimiz gibi, *sanattaki* fallus kültürel olarak temsil edilemezlikle neredeyse eşanlamlıdır.

Öte yandan Pointon, bir sanat tarihçisi –profesyonel bir sanat "seyircisi"– olarak, kadınları nesneleştiren görsel teknolojilerin "içyüzünü görebildiğini" ve bu şekilde de nesneleştirmenin etkisizleştirilmesine katkıda bulunduğunu tanıtlar. Pointon'ın kendi bakışı, ataerkilliğin adını koyma ve ataerkil söylemin temsilde nasıl işlediğini gösterme gücüne sahiptir.[13] Fakat yine de çıplak kadın resimlerinin daha çok erkekler tarafından ve erkekler için yapılan bir kategori olduğunu ve burada "seyirci olarak kadına ... kadınların kendi deneyim ve kimliklerini yadsıyan röntgenci, nüfuz edici ve güçlü heteroseksüel erkek bakışıyla özdeşleşmenin kuşkulu tatmini(nin) sunulduğu"nu kabul eder.[14]

Pointon'un en önemli tespiti çıplak kadın imgesini, gerek (erkek) sanatçı veya "yazar" tarafından gerekse (erkek) seyirci veya "okur" tarafından tamamen kavranamayan ya da denetlenemeyen bir söylem biçimi olarak görmesidir. Aslında çıplak kadın erkek tarafından betimlenişinin *ilerisine gider* ve bu da sadece feminist seyircilerin yaptığı dışarıdan analizin sonucu olmayıp, aynı zamanda nesnenin bizzat içinde olan bir şeydir. Belki çok basit bir ifadeyle söyleyecek olursak, çıplak kadın, hatta en çok nesneleştirilen ve nesneleştirilebilen haliyle bile (belki de özellikle bu haliyle) –buna genellikle pornografi adını veriyoruz– erkeklerin bir itirafını oluşturur: Kendi kendilerine tatmin edemedikleri bir arzunun tatmini kadınların elindedir. Dahası, çıplak kadın imgesi erkek seyircilerin fiziksel olarak değil, yalnızca zihinsel olarak erişebildikleri *hayali* bir kadın bedenini temsil ediyor. Temsildeki çıplak kadın yalnızca fanteziyle ulaşılabilen, onun dışında ulaşılamayan bir şeydir. Diğer bir ifadeyle, bak-

12. Luce Irigaray, aktaran. Amelia G. Jones, "The Ambivalence of Male Masquerade: Duchamp as Rrose Selavy". *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* içinde, der. Kathleen Adler ve Marcia Pointon (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 30.

13. Marica Pointon, *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Hem Clark'a hem de Berger'e iyi bir eleştiri getiriyor Pointon, bkz. s. 11-23. Clark'a getirilen en iyi ve sağlam eleştiri Lynda Nead'indir, bkz. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (Londra: Routledge, 1992), özellikle bkz. s. 17-22.

14. Rosemary Betterton, "How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon", *Visibly Female. Feminism and Art: An Anthology* içinde, der. Hilary Robinson (New Yrok: Universe Books, 1988), s. 255.

ma ve bakarak "sahip olma" arzusu nihayetinde yalnızca şunu gösterir: Bakmak "sahip olmak" demek *değil*dir. Bir an için tüm çıplak kadın temsillerinin cinsel içerikli olduğunu (kesinlikle böyle değildir) varsaysak bile şunu kabul etmek zorunda kalacağız: Erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü aynı anda hem güçlülüğün *hem de* zaafın fonksiyonudur. Tahakküm kurma *gereksinimi*, zaafın en açık sosyokültürel göstergesidir; bu durum tahakküm edilenleri rahatlatmaz elbet, ama böyle bir zora dayalı iktidarı icra edenler için de rahatlatıcı olduğu söylenemez.

Erkeklerin kadınlara *ve kadınların da erkeklere*, ister giyinik ister soyunukken olsun, bakma arzusu sonuçta son derece cinsel bir gereklilikten doğan ve sevgililer arasında olduğu zaman toplum tarafından onaylanan bir etkinliktir. Tabii sorun şurada: Başka birinin bedenine bakmanın tek bir yol haritası yok. Bakış sevgi ya da nefretle güdülen arzuları, paylaşılan ve karşılıklı ya da bencil ve sırf kendini gözeten arzuları tanımlayabilir. Bu yüzden, belli bir imgenin söylemi, kendisinden başka şeylerle, *gösterildiğinden* başka şeylerle tanımlanır. Bu söylem imgenin işlevince güdülenir. Örneğin benim gençliğimde genç erkeklerin *National Geographic*'le olan ilişkileri her zaman "resmî" söylemlerle, derginin dünyayı ve sayısız kültürü keşfettiği söylemleriyle çakışmıyordu herhalde. Ama dergiye hangi amaçla alınmış olursa olsun, bir kadın bedeninin uyandırdığı cinsel arzuyu nasıl açıklarsak açıklayalım, Pointon'un göstermiş olduğu gibi, başka herhangi bir şeyin değil de o kadının resminin konmuş olması kadının bedeninin erkek beden üzerindeki iktidarını gösterir.[15] Sonunda şu noktaya geliyoruz: Çıplak kadın imgeleri kesinlikle tartışmalı bir yer işgal etmektedir, dolayısıyla işgal edilen bu yer son derece kaypaktır. Ve kadınların nesneleştirildiği denetleyici erkek bakışı hakkında söylenen tüm zihin açıcı sözlere rağmen ben şunu iddia edeceğim: Çıplak kadın imgesi aynı zamanda bakışın eylemliliğinin ve nesneleştirme kabiliyetinin temel sınırlarını da tanımlar. Erkek bakışının baskın gücü bizzat erkek kimliğinin de üzerinde durduğu kırılgan temel üzerinde yükselir ve, her ne kadar birçok kadın deneyiminin erkeklerin ellerinde ruhsal ve fiziksel açıdan hırpalanmasını açıklamasa da, bu durum sorunun karmaşıklığı konusunda belki daha az indirgeyici bir yaklaşım sunabilir. Erkek bakışı hakkındaki mevcut kuramların büyük kısmında sorun, aşağıda göstermeyi umduğum gibi bu kuramların da

15. Pointon, *Naked Authority*, s. 17-23.

indirgeyici olmasıdır, gerek kadın gerekse erkek kimliğini ve öznelliğini alabildiğine basitleştirmesidir.[16]

B. GÖRME İHTİYACI

Sanattaki çıplak beden daima elbiselerin çıkarılmasına "dair"dir; çıplaklık Batılıların doğal hali değildir. Çıplaklık görüntüsünü sanata yansıtmak, gerçek hayatta başka türlü karşılanamayan sosyokültürel ihtiyaçlara cevap vermektir.[17] Burada sorulacak soru şudur: Nedir bu ihtiyaç ve temsille nasıl karşılanır? Gerçek şu ki, bu ihtiyacı da temsili cevabını da (hazırlama ve görme) doğuran araçlar tekil değildir. Temsil nasıl olursa olsun seyirciler kendi çıkar, arzu, yatırım, fobi ve benzeri şeylerini imgenin yüzeyine ve içine yansıtır. Bizler birbirimizden farklı görürüz çünkü hayatlarımız asla özdeş değildir. Ayrıca hiç kimse, izlenimlerin kendisinden hiçbir değişikliğe uğramadan geçtiği bir etkisiz eleman değildir: İnsanlar cinselliğe düşkün ve yobaz olarak doğmaz, sonradan böyle olur; kendilerini ve başkalarını özgürleştirme mücadelesi veren insanlar da genetik olarak bu mücadele için programlanmış değildir. Ve, evet, insanlar değişir.

Görmek, inşa ettiğimiz "gerçekliği" ister onaylamayı, ister yadsımayı isterse de taşımayı seçmiş olalım, bizi biz yapan şeylerdendir. Bununla birlikte, ne kadın düşmanı ne de feminist imge bizleri zorunlu ya da özgül bir seçime sevk eder. İster ilerici ister gerici olsun inançlarımızı pekiştirebilir ya da zayıflatabilirler yalnızca. Bu yargı, söz konusu imgelerin hiçbirinden ahlaki bir sonucun çıkmayacağı anlamına gelmez; yalnızca, birine değil de öbürüne bakmanın hiçbir ahlaki sonucu garantilemediği anlamına gelir. Bu seçimlerin her birinin kişisel ve genel tarihte, deneyim ve inançta yeri vardır, hiçbiri iki birey için aynı değildir; ve bunlar daima değişen ve asla yerinde durmayan bir süreç olan kültürün karmaşık dinamiklerinde ete kemiğe bürünür.

16. Ayrıca bkz. Edward Snow, "Theorizing the Male Gaze: Some Problems", *Representations* 25 (Kış 1989), s. 30-41: "Eleştirmen, erkek vizyonunu gizemlilikten çıkarıp her şeyini ortaya dökmek suretiyle, kadın imgelerini öznel ya da kararlaştırılamaz yönlerinden sıyırıyor sistematik olarak ve aynı zamanda da seyreden "erkek" ego'da bulunan bu tür imgelerin gösterdiği kadınsılıkla özdeşleşme, bunun için duyulan sempati ya da buna karşı savunmasızlığın bütün unsurlarını ortadan kaldırıyor" (s. 31).

17. Bkz. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (New York: Penguin Books, 1978), s. 84-89.

Eski pagan sanatında çıplak erkek bedeninin yüceltilmesi, Hıristiyan sanatında çoğunlukla karşımıza kadın bedeninin aşağılanması olarak çıkar. Batı resmindeki çıplak kadın imgelerinin kaynağı Havva'nın *günah*ıdır (Havva'nın kendisi değil). Havva'nın yasak Bilgi Ağacının meyvesinden yemesi ve elmayı Adem'le paylaşarak günahı "evrenselleştirme"siyle birlikte, bir anda her ikisinin de duyduğu günahkârlığın utancını örtme ihtiyacı doğmuştur. Duydukları utancın kaynağı kendi içinde çıplaklık değildir. Bunun yerine şunun farkına vardıkları için utanç duyarlar: Çıplaklık, başkalarına görünür hale gelerek savunmasızlaşan açık cinsel organların oluşturduğu bir şeydir. Adem ile Havva günah işleyince bedenlerinin tamamını örtmüyor, yalnızca örtünmek için incir yapraklarını birleştiriyorlar (yaptıkları sadece bundan ibaret (Tekvin, 3:7)). Ortaçağın sonlarından itibaren çıplaklıkla günah ilintilendirilmiş ve günahkâr bedenin *görsel* yorumu cinsel organların gösterilmesiyle yapılmıştır.

Batı'nın giyinik kültüründe, kadının çıplaklığının tamamen din dışı temsilinin yapıldığı durumlarda bile soyunukluk Havva'nın günahına işaret eder. Gerçekten de çıplak imgenin işlevsel başarısının dayandığı uyar(ıl)ma Havva'nın utancıyla bağıntılıdır. Çıplak imgeye bakmanın hazzı bir anlamda kişileştirilen kötülüğe *yargılayıcı* gözlerle bakmanın hazzıdır. Sanat tarihinde Havva'nın "ilk anne"liği, Adem'in "ilk baba"lığı kadar önemli değildir. Havva'yı önemli kılan asıl etken işlediği günah ve bunun doğurduğu felakettir, yani Erkeğin Cennetten Kovulmasıdır. Hem kutsal kitapta hem de sanatta Havva'nın Adem'i etkileme, *dolayısıyla da* insanlığın genel sefaletine sebep olma gücünün olduğu kabul ediliyor. Bu yüzden şu gerçek hiç şaşırtıcı değildir: Resimlerde Havva neredeyse daima dimdik –fallik– ve görsel olarak Adem'in eşiti gibi çizilmiştir ve ikisi genellikle uyumlu bir ikili oluşturur. Halbuki Batı resminde onun günahının "varisler"i olarak Havva gibi çıplak resmedilen öbür kadınlar genellikle yatar vaziyette gösterilir. Aslında erkeklere bahşedilen dikliği paylaşma kabiliyetlerini yitirerek fallik pozisyonlarını kaybedip düşmüşlerdir. (Çoğu resimde yatar vaziyetteki erkekler yaralı ve ölmek üzere olan kahramanlardır: Böyle bir durumda bile erkeklerin durumu faaliyete, canlılığa ve güçlülüğe işaret eder.) Sanat eserlerindeki çıplak kadınların büyük bir çoğunluğu ufukta, doğada, yeryüzünde ve yatakta boylu boyunca uzanır. Yatak, bir kadının Adem'i baştan çı-



Resim IX.1: Hans Baldung (y. 1484-1545), *Havva, Yılan ve Ölmüş Adem* (yc. 1510/1515), panel, 64x32.5 cm. Ottawa, National Gallery of Canada, no 17011.

karmasının karşılığındaki ebedi itaatin göstergesidir. Nitekim sanatta yatak genellikle karşılıklı bir haz ve aşk yerinden ziyade kadınların cezalandırıldığı bir yeri, meşru intikamın yerini temsil eder. Ne var ki, birazdan göstereceğim gibi, mesele bu kadar basit değildir.

Hans Baldung'un *Havva, Yılan ve Ölmüş Adem* (Resim IX.1) resmi, çıplak kadın imgesi tarihinin olağanüstü görsel metinlerinden biridir. En önemli yanı Havva'yı hem bir kutsal kitap figürü hem de modern bir günahkâr olarak göstermesidir. Havva'nın bedeni, burada gençliğin ve (sarışın, Germen) mükemmelliğin(in) en güzel halini sunuyor ve imgede herhangi bir utanma emaresi bulunmuyor. Bacaklarını çaprazlayarak çıplaklığına rağmen bir anlamda tevazu gösteriyor Havva. Ama en belirgin özelliği, çıplaklığının farkında olmayışıyla gösterilen samimi cinselliktir. Bilindiği gibi kutsal kitaba göre cennetten kovulmadan önce hem Havva'nın hem de Adem'in "masumiyet"inin göstergesi çıplaklıklarının farkında olmayışlarıdır. Havva'nın etek tüylerinin bir kısmını göstererek –Batılı çıplak kadın resimlerinin çok büyük bir çoğunluğunda cinsel bölgede hiçbir tüy gösterilmez– bu olguyu kullanıyor Baldung. Öte yandan temsil tarihinde Havva'nın aynı anda hem masumiyetini *hem de* suçluluğunu tanımlayan yetişkin cinselliğinin göstergesi olan bir bedendir buradaki imge. Havva'nın tarihsel olarak modern bir figür olduğu ise özellikle yüzüyle gösteriliyor; bedeninin geri kalan kısımlarına hiç benzemiyor yüzü. Yüz ifadesinde sofistikelik, cazibe ve ayartma gücünün izleri var. Bir yosma gibi, bir orospu gibi tehlikeli bir bakışı var (Batı ikonografisinde "yandan göz süzmek" kadınlardaki cinsel kötülüğün ve ayartma gücünün işaretidir). Havva'nın modernliğini gösteren bir başka şey de hafif mütebessim hali ile, elbette ki, Adem'in direncini kırdıktan sonra ona vermek üzere arkasında sakladığı elmadır.

Havva gibi Adem de tarih öncesi zaman dışılık ile Baldung'un tarihsel zamanını bir araya getiriyor. Kendisini zehirleyecek olan elmaya uzanıyor ama aslında elmayı henüz tatmış değil: tattığı zaman bedeni ölecektir. Buna rağmen bedeni gözlerimizin önünde hızla çürüyor. Tüm insanlığın babası olmadan önce eti çürüyor: Eylemliliği ortadan kalkıyor; bu eylemlilik –Baldung'un görsel olarak açıkça ortaya koyduğu gibi– fallik bir eylemliliktir. (Ademin bileğini sokan yılan son derece falliktir ve vücudundaki kan toplanmasıyla vurgulanıyor bu durum.) Gerçekten de, yüz etlerinin dişlerini ortaya çıkaracak şekilde iyice çürümüş olmasından dolayı Adem Havva'ya şehvetle bakıyor gibi duruyor. Boş bakışı sadece cinselliği değil, aynı zamanda

cinsel şiddeti ima ediyor. Havva'nın etli koluna koyduğu gevşek eli, bileği kavramıyor, neredeyse okşuyor gibi duruyor: halbuki omuz kasları sanki saldırıyormuş gibi gergin. Beden dilinin bu karışık hali şu mesajı veriyor: Adem elmayı yiyecek ardından da Havva'ya tecavüz edecektir (ama Havva, bu arada, onu ayartmış olacaktır). Eril güç ilk babadan Ölümün babasına (Adem'in çürüyen bedenine) aktarılıyor ve Ölüm şiddetle, Havva'nın layığını bulmasıyla eşitleniyor. Bundan başka, cinsellik ölümcül bir mücadele üzerinden anlatılıyor.

Baldung'un resmi Havva'nın bedeninin görüntüsü etrafında örgütlenmiştir. Arka plan siyah; ağaçla Adem'in bedeni büyük ölçüde kahverengi. Havva resmin ışığı. Bedeninin yüzeyi resmin geri kalanıyla öyle bir ilişki içinde ki, dikkatlerimiz Havva'nın sadece tek bir yerinde toplanmıyor: *Bütün* beden dikkat çekecek şekilde resmedilmiş; sadece daha sonraları epey klişe bir yaklaşımla kompozisyonun odak noktası yapılacak olan göğüsler ya da cinsel bölge değil, bütün bir beden dikkat çekiyor. Baldung Havva'nın ayaklarına ve ayak tırnaklarına cinsel bölgesinden daha fazla özen gösteriyor. Havva'nın iktidarını yalnızca cinsel bir iktidar olarak değil, bütün bir kadın iktidarı olarak alıyor Baldung. Havva'nın eylemliliği *varlığı*dır ve bu da cinsel bir varlıktır.

Gerçekten de Baldung "seyircide onun Adem'le benzerliğini yansıtacak arzular uyandıran erotik bir sanat" ortaya koyar. "Ve seyirciye kendi cesediyle yüzleşirken yaşattığı tiksinti duygusuyla da bu arzuları cezalandırır Baldung."[18] Gözlerimiz tamamen Havva'nın çıplaklığına kapılmaz. Resmin odak noktasında –bu nokta Havva'nın sağ bacağını izleyen bir çizginin üzerindedir –Havva'nın kolunun üzerindeki Ölümün çirkin eli olarak Adem ile Havva'nın yılanı tutan eli var. Günahın verdiği hazların bedeline uzanan bu hat kompozisyonel olarak güçlü bir hat ve bir etki tepki aktarımını işaret ediyor. Havva fallik yılanın kuyruğunu tutuyor ya da daha doğrusu bariz cinsel bir hareketle parmaklarıyla yılanın kuyruğunu hafiften okşuyor gibi görü-

18. Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 295. Her açıdan parlak bir çalışma bu ve "Death as Hermeneutic" başlıklı bölüm ise şu anda tartıştığımız konuyla ilintili özellikle. bkz. s. 292-316. Bu resim 309-310. sayfalarda tartışılıyor. Aynı yazarın daha kısa ve daha önce kaleme aldığı bir çalışması için bkz. "The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien", *Representations* 10 (Bahar 1985), s. 52-101. Bu resim üzerine başka iki önemli değerlendirme için bkz. A. Kent Hieatt, "Eve as Reason in a Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), s. 221-226; ve aynı yazardan, "Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context", *Art Bulletin* 65 (1983), s. 290-304.

nüyor. Gözleri de bu harekete kayıyor ve bizi de oraya bakmaya zorluyor. Ne yaptığını çok iyi biliyor Havva.[19] Bu ön sevişmenin mecazi heyecanı, yılanın vücudundaki kan toplanmasının ve, bir bu kadar önemlisi de, Ölümün gücü olarak Adem'i ısırmasının işaret ettiği simgesel heyecanla uyuşuyor. Baldung yılanın ağzını sıkıca kapatmamaya özen gösteriyor: Bu ısırma sapık bir âşığın ısırmasıdır,[20] cinsel oynaşmadaki fiziksel ve insani bir tepkidir ve fakat yılan, yani Şeytan ölüm *demek* olduğu için sadece kendisini besleyen bir tepkidir. Günah –cinsel olarak tanımlanır– yıkımı getirir.

Şunu unutmamak gerekir: Baldung'un resmi, libidomuza seslenen yayılımcı bir erotizm üzerinden işliyor. Ve bu durum bizlere ilk atalarımızın suç ortağı torunları olarak onların işlediği suçun izlerini taşıdığımızı söylüyor. Başka bilginlerin de işaret ettikleri gibi, Baldung Adem ve Havva'nın Cennetten Kovulmalarını erotik bir edime bağlayan ilk ressamdır.[21] Joseph Koerner'in aynı sanatçının başka bir Havva'sını betimlerken çok yerinde bir şekilde işaret ettiği gibi:

> Baldung, insani temsilin saf ve katıksız bir görme masumiyeti sunmaya kalkışamayacağını tanıtlar. Bu "mesaj"ı doğrulayan bir örnek, seyirciler olarak bizim onun imgelerini yorumluyor olmamızdır. Örneğin, Havva'nın hareketinin ... cinselliğin bilinçli, ayartıcı ve erotik bir örtüsü olduğunu söylemek ya da Havva'nın "kurnaz" bir görüntü içinde bulunduğunu düşünmek, kendi cinsellik ve aldatma bilgimizi ifşa etmektir ve dolayısıyla da kendi düşmüşlüğümüzü itiraf etmektir.[22]

On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde bu kavrayışın ahlaki içerimi, bir iç gıcıklama söylemine sinmiş olan *hoş* bir suçluluk *belirtisi*ne ve Batılı orta sınıf erkeklerin kendi cinselliklerini tanımlamanın bir aracı olarak kadın cinselliğini belli bir çerçeveye yerleştirirken sergiledikleri öfkeye (ahlaki ve diğer türden öfkeler) indirgenecektir (bkz. Resim IX.7 ve IX.8). Ama bu arada, Baldung'un resmi bakmanın risklerini anlamamıza yardım ediyor. Aslında sanat eserlerindeki çıplaklığın tarihi Baldung'un Havva'sında kendi itici gücünü buluyor. Başlangıçta, öyle görünüyor ki, bakış *Havva*'nın elindeydi ve bu ba-

19. Yılan-fallus ilişkisinin metinsel kaynakları için bkz. Hieatt, "Eve as Reason", s. 223; ve Hieatt, "Hans Baldung Grien's Ottawa Eve", s. 298-299.

20. Hieatt ("Eve as Reason", s. 223; "Hans Baldung Grien's Ottawa Eve", s. 292-298) ısırmayı acıtıcı olarak betimlese de bunun tartışmalı olduğunu düşünüyorum. Isırma Ölümün gücü olarak Adem üzerinde hiçbir sıkıntı yaratmıyor. Kaldı ki yılanın ağzında en ufak bir gerginlik işareti görünmüyor.

21. Koerner, *Moment of Self-Portraiture*, s. 298 ve s. 503 dipnot 18.

22. A.g.y., s. 303.

kış sonraki erkeklere bedel ödettiren –ve intikam peşinde koşmalarına yol açan– çok güçlü bir bakıştı. Başka bir ifadeyle, Baldung'un Havva'sı her şeyi kontrol altında tutuyor. Havva seyircinin görmeyi arzuladığı şeydir ve, resmin içinde, Havva'nın bakma edimi dünyanın seyrini değiştiren bir olayı denetlemektedir. Havva'nın tarihi, kadınları bir yandan göz önünde tutarken öte yandan da onları mecazi anlamda körleştirmenin ahlaki bahanesini ve toplumsal işlevini sunuyor görsel temsile.

D. ZÜĞÜRT TESELLİLERİ

Bronzino'nun Baldung'un çalışmasından sadece otuz yıl kadar sonra yapılmış olan *Bir Venüs ve Cupid* Alegorisi* adlı resmi (Resim IX.2, *Renkli Resim 15*) tamamen İtalyan üslupçuluğunun bir ürünüdür ve modern bilinçteki tamamen cinselleşmiş din dışı nü'leri haber vermektedir. Bir bütün olarak çıplak resim geleneği bağlamında düşünüldüğünde Bronzino'nun resmi, söylemsel gücünü, açıkça ortaya koyduğu skopofilinin verdiği hazdan almaktadır. On dokuzuncu yüzyıldaki çıplak kadın imgelerinin önemli özelliklerinden olan bıktırıcı ahlaki mazeret örtülerinin hiçbiri yok bu resimde.

Bronzino'nun Venüs'ünün etrafında başka figürler var. Bunların oluşturduğu karmaşık (ve bugün için çok belirsiz) alegorinin başat figürü, ana figürlerin etrafını saran bir çerçeve ya da manto olarak neon mavisi bir harmaniyi açmakta olan erkek Zaman figürü. Öbür figürler ise şunlar olabilir: Sağda Delilik, arkada Deliliğin solunda Haz ve Cupid'in arkasında da Kıskançlık. Ben burada ön plandaki iki ana karakterin çıplaklığı ve aralarındaki ilişki üzerinde durmak istiyorum.

Bedeni son derece seksi bir yetişkinin bedeni gibi çizilen ama yüzü bir çocuğu andıran Cupid bir yandan Venüs'ün uçları uyanmış göğüslerini okşayıp onu cinsel olarak uyarırken bir yandan da dudaklarını Venüs'ün dudaklarına götürüyor. Aşka yabancı olmayan Venüs ise Cupid'in ilgisinden haz duyuyor *ve* onu silahsız bırakıyor. Okluğuna uzanıyor, buradan keskin uçlu ve kesinlikle fallik oku alıyor ve bunu zarif ve *kışkırtıcı bir biçimde* elinde tutuyor. Cupid'in vücudu cinsel "iş"i için gerilmiş. En az Cupid'inki kadar bükülmüş olsa da olağanüstü gevşek görünen Venüs'ün vücudu ise aralarındaki bu heye-

* Eski Roma'da aşk tanrısı. (y.h.n.)



Resim IX.2: Bronzino (Agnolo di Cosimo) (1503-1572), *Bir Venüs ve Cupid Alegorisi* (y. 1540s), panel. 146.1x116.2 cm. Londra, National Gallery. inv. no. 651. Röprodükslyon izni, Trustees. The National Gallery, Londra.

canlı ilişkinin tamamen kendi kontrolünde olduğunu gösteriyor her haliyle.

Bronzino Venüs'ü fiziksel güce sahip bir beden olarak sunuyor: ve Venüs belirgin bir biçimde uzun çizilmiş vücudu üzerindeki mutlak

kontrolünü devam ettirecek şekilde poz veriyor. Kendisinden çok küçük çizilmiş Cupid onun tahakkümü altında bulunuyor. Öte yandan en azından Venüs'ünki kadar göz alıcı olan Cupid'in bedeni cinsel anlamda Venüs'ünkinden çok daha erişilebilir gösteriliyor. Olağanüstü homoerotik bir poz veren Cupid'in fallik cinselliği bastırılıyor: metaforik biçimde bu özelliği Venüs devralıyor. Cupid son derece kadınsılaştırılmış. Aslında Venüs'ün cinsel özellikleri, boyun eğdirdiği Cupid'e aktarılıyor. Cupid'in poposu en az Venüs'ün göğüsleri (daha doğrusu meme uçları) kadar çekici görünüyor. Venüs'ün cinsel organ bölgesi neredeyse hiçbir şey "vaat etmiyor"; Cupid'in kalçaları ise çok şey "vaat ediyor". Başka bir deyişle, verdiği poz Cupid'i, normalde çoğu Batı resminde Venüs'e ve genel olarak da kadınlara "yakıştırılan" cinsel olarak içeri-alıcı konumuna sokuyor. Bundan başka, tablo röntgen ışınları yoluyla incelendiğinde "Cupid'in kalçalarında bir dizi eğri"nin bulunduğu ortaya çıkıyor ve bu da Bronzino'nun kalçaların resmin görsel söylemindeki işlevi üzerinde dikkatle durduğunu gösteriyor. Çizmiş olduğu kalçalar eninde sonunda herhalde bu kompozisyonel "deneyler"in en radikali ve cinsel olarak en tahrik edicisidir.[23]

Gelgelelim, resmin her tarafına sinen müstehcen ve ensest[24] cinsellik (zira Cupid, Venüs'ün oğludur), özellikle de renkli versiyonuna bakıldığında, ilk bakışta göründüğü gibi değildir. Evet, Bronzino'nun Venüs ve Cupid'i bir sürü cinsel tabuyu çiğniyor: Ensest, homoerotizm, Venüs'ün aşüfteliği üzerinden fahişelik ve Cupid'i Venüs'ün cinsel tahakkümü altına sokarak toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesi. Ne var ki, gözümüzü alamadığımız cinsel bedenler tuhaf bir biçimde uzak ve ulaşılmaz görünüyor. Her iki figürü de aydınlatan ışık neredeyse floresan olduğu için figürlerin tenlerine bariz bir soğukluk katıyor. Resmin son derece yansıtıcı yüzeyi ise ışığın bu etkisini artırmaktan başka bir işe yaramıyor. Bunun sonucunda da Venüs'le Cupid'in bedenleri tamamen ceset gibi durmasalar bile pek canlı gibi de görünmüyor.

Ataerkil Zaman figürü çeşitli figürleri kozmik-mavi harmanisiyle

23. Cecil Gould, *The Sixteenth-Century Italian Schools: National Gallery Catalogues* (Londra: The National Gallery, 1975), s. 42. Ayrıca bkz. Allan Braham, *Italian Paintings of the Sixteenth Century: The National Gallery Schools of Painting* (Londra: The National Gallery, William Collins'in işbirliğiyle, 1985), s. 64.

24. Bu resim ve Bronzino'nun ensesti çağrıştıran öbür resimleri hakkında bkz. Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1986), s. 17.

sararak alegorik metni "kontrol ediyor". Şu gerçek, meseleyi daha da içinden çıkılmaz bir hale sokuyor: Harmani, o zamanlar Bakire Meryem imgelerinde kullanılan mavi elbiseyle uyuşuyor. Dolayısıyla Bronzino, ince bir imayla, kutsal sevgiyle bunun en seküler benzerinin paradoksal birliğine işaret ediyor. Zaman her şeyin özüdür. Zaman öldürülür *ve* zaman öldürür. En çok arzulanan ve peşinde en fazla koşulan seksin yoğun zevkleri derinlerden zamana bağlıdır. Öbür deneyimlerle kıyaslandığında seksin aldığı zaman genellikle farkına varılmayacak kadar kısadır. İnsanlar en iyi kendi bedenler*inde* varırlar zamanın farkına (gelişme, yaşlanma vb). Kısacası zaman hayatın temel boyutudur ve beden burada "anlam kazanır" ve burada duyumsar. Bir başka ifadeyle zaman, beden üzerinden yaşanan hayat deneyimlerinin dışsal ve soyut bir tezahürüdür. Hayatın cisimleşmesini sağlayan şey cinselliktir. Cinsel beden anlayışımız büyük ölçüde arzu tarafından belirlenir, tıpkı zaman duygumuzun, kısmen, zamanın sürekli arzularımızı gerçekleştirme kabiliyetimize karşı çalışan sonlu bir boyut olduğunun (Zaman uçar gider) farkına varmamızla belirlenmesi ve sorun haline getirilmesi gibi.

Bronzino'nun resmindeki görüntülere seyircinin verdiği tepkiyle güdülenen erotik arzu paradoksaldır. Bronzino, kültürel anlamda en tehlikeli arzuları uyandırarak, tabuların yıkılışını getiriyor önümüze görsel olarak. Ama bir yandan bizleri anlık bir cinsel imkânın esiri gibi tutarken, öte yandan ayaklarımızı yere bastıran şu gerçeğe işaret ediyor: Bakmanın hazzı işte tam böyledir. Gördüklerimiz sadece gerçek olmayan ya da gerçekleştirilmeyen şeyler değil, aynı zamanda mümkün de olmayan şeylerdir. Hem Venüs'ün hem de Cupid'in son derece cinselleştirilmiş bedenleri sadece görsel fantezilerden ibarettir; nitekim vücutlarındaki bükülme fizyolojik olarak imkânsız bir harekettir. Her ikisi de doğal olmayan pozlarda, arzunun uydurmaları olarak gösteriliyor. Örneğin Cupid'in görünmeyen boynu gerçekte olmayacak kadar uzun ve dudakları Venüs'ünkilere değebilsin diye olmayacak şekilde uzatılıyor. Ayrıca Venüs yerçekimine meydan okur bir vaziyette duruyor; Cupid'den destek almadan oturuyor gibi ve aslında devrilmesi gerekir bu durumda. Biz seyirciler gibi bu iki figür de muhtemelen mazoşist bir haz alıyor, çünkü uzun bir süre bu vaziyette durmaları acı verici olmasa bile rahatsız edici olacaktır. Başka bir deyişle Bronzino usta bir dille şunu söylüyor bizlere: Resmin her tarafına sinmiş olan nefis cinsellik aslında yalnızca tahayyül dünyasında tatmin edilebilecek bir arzu uyandırıyor. Bu-

nun gerçek dünyada hiçbir karşılığı yoktur. Gerçekliği soyuttur: Kadınla çocuğun çıplak bedenleri, teknikolor bir rüyanın mavimsi beyaz soğukluğunda mesafelerini sonsuza dek korur.

Hiç kuşkusuz, her ne kadar Bronzino'nun paradoks uyandırmadaki başarısının önemli göstergelerinden birinin akademiye mesafeli durması olduğunu düşünsem de, buraya kadarki yorumlarımda benim de pek saklamadığım, işlenmiş tuhaf bir alegori hâkim resmin geneline. Çıplak imgeler nasıl bir etki yaratırsa yaratsın, resimde olup biten öbür şeylerden "alamıyoruz kendimizi". Resimdeki öbür figürlerin sanki, "Resim bundan ibaret değil" der gibi bir halleri var. Resim, resimdeki metinsel karmaşıklığı görmemize vurgu yapıyor ve bu yolla, elbette, hedef kitlesinin eğitimli seyirciler olduğunu bildiriyor. Her halü kârda, sonuçta nereye çıkarsa çıksın alegorinin yadsınamazlığı Bronzino'nun müşterisine saygısını gösteriyor. Müşterisinin ilk büyük Toskana dükü ve bir püriten olan Cosimo de' Medici (1519-1574) olduğu sanılıyor; müşterisinin böyle biri olması bile tek başına resmin paradoksal yapısını ve nitelikli pornografiden fazla bir şey olduğunu gösterebilir bize. Cosimo'nun bu resmi Fransa Kralı I. Francis'e (1494-1547) hediye olarak gönderdiği zannediliyor.[25] Bu hediyesiyle Krala (1) çarpıcı bir cinsel fantezi, (2) bir Katolik hükümranın diğerine hediyesi olacak uygunlukta –örtük– sözde ahlaki vurguların bulunduğu hayata dair bir alegori ve (3) zekâsına üstü kapalı ve diplomatik bir komplimanla Fransız kralının çözebileceği varsayılan (aslında bilmeceyi çözmek elbette kralın işi değildi, ama mesele bu değil) karmaşık bir bilmece sunmuş oluyordu.[26]

25. Resmin siparişi hakkında bkz. *National Gallery: Illustrated General Catalogue*, gözden geçirilmiş 2. bas. (Londra: The National Gallery, 1986), s. 73; Braham, *Italian Paintings of the Sixteenth Century*, s. 64; ve Gould, *Sixteenth Century Italian Schools*, s. 43.

26. J. F. Conway ("Syphilis and Bronzino's London Allegory, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 49 (1986), s. 250-255) bilginlerin Kıskançlığı temsil ettiğini söyledikleri alegorik figürün aslında yaygın ve o zamanlar yıkıcı bir zührevî hastalık olan frengiye işaret ettiğini söylüyor. Ona göre resimde gayri meşru cinsel ilişkiler-Venüs'le oğlunun ensest öpüşmesi üzerinden fuhuş: Cupid'in pozu üzerinden de oğlancılık-eleştirilliyor. Cosimo her ikisiyle de mücadele ediyordu (oğlancıları üçüncü defa mahkûm olmaları halinde yakıtıyordu. bkz. s. 255). Bronzino'nun alegorisi birçok bilginin ilgisini çekmiştir. Çok kapsamlı bir bibliyografi için bkz. Thomas Frangenberg, "Der Kampf und den Schlerer: Zur Allegorie Agnolo Bronzinos in der National Gallery London". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (1985-1986), s. 383, dipnot 1. Resimdekl karmaşık alegoriye getirilen başlıca yorumlardan bazıları şunlardır: Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939; yeni bas. New York: Harper and Row, 1972), s. 86-91 (Zaman figürü üzerinde duruluyor); Graham Smith, "Jealousy, Pleasure and Pain in Agnolo Bronzino's 'Allegory of Venus and Cupid'", *Pantheon: International Art Journal* 39 (1981), s. 250-258; Charles Hope, "Bronzino's Allegory in The National Gallery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45



Resim IX.3: François Boucher (1703-1770), *Pan ve Syrinx* (1759), tuval, 32.4x41.9 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 1090. Röprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.

E. İPLERİ ELE ALMAK

François Boucher'in, Bronzino'nun *Venüs ve Cupid*'inden iki yüzyıldan da fazla bir süre sonra yapılmış olan *Pan ve Syrinx*'i (Resim IX.3), "hikâye"si itibariyle çok daha yalın bir imgedir. Boucher alegoriyle ya da, herhangi bir metin bağlamında, mazeretle uğraşmıyor; bunun yerine hiç de şaşırtıcı olmayan ve hatta tamamen beylik, çıplak bir kadının mevcudiyetini gerektiren –burada fazlasıyla, iki çıplak kadın var– bir konuyu (tabii konu denebilirse buna) işliyor sadece. Şehvet düşkünü Pan'ın kovaladığı Arkadyalı peri kızı Syrinx'in o eski hikâyesi bir *ménage a trois*'e* dönüştürülüyor burada. Ovidius

(1982), s. 239-243 (resimdeki çeşitli figürlerin kimlikleri tartışılıyor). Son olarak, Michael Levey resmi Veniis'ün erotik gücünün alegorisi olarak yorumluyor ve resme başka bir ad ("Cupid'in Elini Kolunu Bağlayan Venüs") veriyor, bkz. "Sacred and Profane Significance in Two Paintings by Bronzino", *Studies in Renaissance and Baroque Art, Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday* içinde (Londra: Phaidon, 1967), s. 32-33.

* Üçlü ilişki. (y.h.n.)

yorumuna göre,[27] Pan, Syrinx'i bir nehir kıyısına dek kovalıyor ve artık Syrinx'in tecavüzden kurtulma şansı kalmıyor. Ne var ki Syrinx'in kurtulmak için ettiği dua kabul ediliyor ve tam Pan kendisini yakaladığı anda bir kamış demetine dönüşüyor Syrinx'in vücudu. Rüzgâr vurdukça kamışların çıkardığı sesleri duyan Pan bu kamışlardan (yani Syrinx'ten) ilk panflütü yapıyor. Böylece müzik, cismi olmayan bir kadın *olarak* olduğu kadar bir kadına yönelik şiddetin kaçınılmaz sonucu olarak da açıklanıyor. Tecavüzden kurtulmak için bedeninden olma pahasına da olsa müziğe dönüşüyor kadın.

Pan ve Syrinx mitinin ciddi bir tarafı var. Burada bir erkek hikâyesi anlatılıyor ama öte yandan toplumsal cinsiyet, arzu, şiddet ve kaybediş anlatıldığı için de paradoks ve çelişki kabul edilmiş oluyor. Ve bir bu kadar önemlisi de, müzik başarısızlığın tesellisi olarak konumlandırılıyor: Hem kendisinden daha akıllı davranarak planını akim bırakan bir kadın karşısında Pan'ın başarısızlığı hem de kadının ehveni şere mecbur kalarak benliğinden vazgeçmesi. Hikâyeyi anlatan Ovidius sıra Pan'ın Syrinx'e yaptığı teklife geldiğinde anlatıyı kesiyor ve sadece Syrinx'in "Asla!" dediğini aktararak Pan'ın ne alçakça şeyler teklif ettiğinin tahayyülünü bize bırakıyor. Burada tamamen biyolojik bir güdü olarak (cinsel saldırganlığın uygun bir mazeretidir) sunulan Pan'ın cinsel arzusu en sonunda çalışmaya yönlendiriliyor. Pan ağaç işleyen bir zanaatkâr oluyor ve kendi adını taşıyacak ve kendi kimliğine işaret edecek olan bir müzik aleti (panflüt) yapıyor kamıştan. Ayrıca flütten istifade etmekten de geri kalmıyor: Bu, tecavüze değil ama gelecekteki ayartmalarına yarayan bir araç oluyor. Pan enstrümanın tatlı sesini hanımları büyülemek ve onlara kendisini istetmek için kullanacaktır (sonraki sefahat âlemlerindeki maceralarından anlaşıldığı kadarıyla, bunda epeyce başarılı da olmuştur). Horatio Alger'in bu cinsel hikâyesini karmaşık kılan şey, Pan'ın bu başarısını kamışa dönüşmüş bir kadına borçlu olmasıdır. Tek başına yapması mümkün değildi çünkü bu işi. Yine de bir kadının bir erkeği erkek kılmak –onun cinsel performansı– için ödediği bedel çok büyüktür: varlığından vazgeçmek.

Batı mitolojisi Pan'ı, yakışıklı bir gençten Boucher'in resminde olduğu gibi yarı insan yarı keçiye dönüştürüyordu yavaş yavaş. Belaltının güdülediği Pan sadece kısmen "gelişmiş"tir ve sanat eserlerinde belden yukarısı biraz etli butlu da olsa kahraman bir tanrı gibi,

27. Ovid, *Metamorphoses*, çev. Rolfe Humphries (Bloomington: Indiana University Press, 1955), s. 24-25 (1:690-712).

belden aşağısı ise tüylü bir hayvan gövdesi gibi temsil edilir. Başı insan başıdır ama burada Boucher'in resminde olmasa da genellikle keçi boynuzlu ve keçi kulaklıdır. Mesele şudur: Her ne kadar, örneğin şık ve akıllı Apollo ile karşılaştırıldığında, kötü bir şaka gibi olsa da Pan her şeye rağmen çokça "biz"dendir. Rönesans'ın metinsel alegorilerinde Pan'ın şehvet düşkünlüğü onun belirleyici karakteridir, ama bu karakter, erkek için, ikili bir özellik taşır. Negatif anlamda kabalığa, pozitif anlamda ise tahakküme işaret eder. Hayali bir Arkadya sakini ve bir çoban olarak Pan erkeklerin "masum" olduğu zamanlara –dünyanın muhtemelen daha az karmaşık olduğu, bir delikanlının sadece bir delikanlı olabildiği, kızların ise ister gönüllü isterse de kerhen olsun delikanlıya rolünü iyi oynaması için yardım ettiği bir zamana– gönderme yapmaktadır.[28]

Rönesans'tan kabaca Fransız Devrimine dek Batı Avrupa saraylarında toplu bir Arkadya dirilişi (tarihte asla yaşanmamış bir çobanlar ve çoban kızlar diyarı nostaljisi) gerçekleşti.[29] Bu diriliş, kısmen, insan kimliğinin doğasına dair yenice ortaya çıkan ve bireysellik ve rekabetçi bireycilik anlayışlarıyla tanımlanan bir dizi karmaşık soruya verilen tepkisel bir yanıtı temsil ediyordu. Bir diğer ifadeyle, tam da Batı hümanizminin eril bir insanlığı yeniden tanımlamaya kalkıştığı bir zamanda güçlü bir nostaljik melankoli dalgası sarıyordu eğitimli aristokrat seçkinlerin bilincini. Bu seçkinlerin kurduğu Arkadya cenneti fantezisinin temelinde, sonraki yaklaşık üç yüzyıl içinde aristokrasiyi devirerek bunun yerine burjuvaziyi koyacak olan köklü bir sosyokültürel değişimin gittikçe daha da fazla farkına varılması yatıyordu. Doğaldır ki, bu Arkadya dirilişinin zirvesi 1789 Devriminin hemen öncesinde Fransız sarayında idrak ediliyordu. Nitekim isyan dalgası gerçekten Versailles kapılarına dayandığında Kraliçe Marie Antoinette saraydan uzakta bir yerde, kafasını dinlediği ve saraylı dostlarıyla (kalantor) köylü kılığına girerek oyun ve eğlence partileri verdiği eğlencelik "arka bahçe" köyündeydi. (Avrupa'nın Disney Fantezi Diyarının erken örneğini andıran bu köy büyük ölçüde günümüze dek ulaşmıştır ve ziyarete açıktır.)

On sekizinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, besbelli ki Arkadyalı

28. Ayrıca bkz. N. G. L. Hammond ve H. H. Scullard, der., *The Oxford Classical Dictionary*. 2. bs. (Oxford: Clarendon Press, 1970), s. 773; ve Catherine B. Avery, der., *The New Century Classical Handbook* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1962), s. 808-809.

29. Bkz. Richard Leppert, *Arcadia at Versailles: Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-Gurdies at the French Court* (c. 1660-1789) (Amsterdam ve Lisse: Swets and Zeitlinger, 1978).

olmayan yeni burjuvazinin –işadamlarının, modern jargonla son zamanlarda paralananların– oluşturduğu tehdit, eski parasıyla tarım temelli eski aristokraside bir krize neden olmuştu. Aslında en önemli mesele ekonomikti ama hızla başka bir hikâyeye dönüştü; merkezi yönlerinden biri de erkeklik olan bir sınıf ve toplumsal cinsiyet kimliği hikâyesine. Madem ki Avrupa aristokrasisi (Panvari) cinsel dejenerasyonla özünü yitirmişti –sonuçta burjuvazi hikâyeyi böyle anlatıyordu– dolayısıyla burjuvazinin ahlakçı siyasal tepkisi de ayartıcılığın bastırılması doğrultusunda gerçekleşiyordu. Aristokrasiye atfedilen dejenerasyonun işlerin fiili yürütücüleri olan aristokrat erkeklerin sosyopolitik imtiyaz ve iktidarlarına olduğu kadar kadınlarının cinsel bedenlerine yüklenmesi gerçekten de ironikti.[30] Sonuçta, ister aristokraside ister burjuvazide olsun, özünde rakip erkek grupları arasında cereyan eden bir savaşta kadınlara pek yer yoktu. Kadınlar, tarafların kullandığı savaş malzemelerinin bir parçasıydı sadece; bunun başlıca sonuçlarından biri de, on sekizinci yüzyılın sonlarıyla on dokuzuncu yüzyılın tamamında açıkça müşahede edilen, şaha kalkmış bir kadın düşmanlığı ve erkeklerin kadın cinselliği karşısında sergiledikleri alışılmışın dışındaki histerik tutumları olmuştur. Fakat tabii şimdi konumuz bu değil.

Boucher'in *Pan ve Syrinx*'i Versailles'daki saraylı gözler için tasarlanmıştı. Konusu çıplak bir kadını içerdiğine göre resmin erkekten çok bir *kadın* seyirciyi tanıyor olması önemlidir; gerçi öbür türlü de mutat bir Arkadya imgesi sunmuş olurdu. Boucher popüler metinlere gönderme yapan bir uyarlamacıdır, fakat bunu yaparken de resimlerin tarihselliğine ve farazi işlevine uygun önemli değişiklikler yapar. Boucher'in eserleri ve özellikle de çıplak kadın imgeleri, Versailles sarayının bütün duvar ve tavanlarını süsleyen kocaman Barok tarzı propaganda resimlerini –genellikle derinlemesine ve saldırgan biçimde erkeksi ve de mutlaka kahramanca (atının üstünde düşmanlarını ezip geçen XIV. Louis ve benzeri) eski devasa imgeleri– andırır bilhassa. Boucher'de erkeklik muharebe meydanındaki perfor-

30. Bkz. Eunice Lipton, "Woman, Pleasure and Painting (e.g., Boucher)". *Genders* 7 (Mart 1990), s. 69-86; kadınların saray toplumundaki yerinin özet bir yorumuyla birlikte Boucher'in çıplak kadın resimlerinin kavrayıcı feminist-ve çok sempatik-bir okumasının sunulduğu bir deneme bu; ve Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), özellikle s. 17-38, burada ise kraliyet sarayından değil de kent salonlarından yola çıkılarak seçkin kadınların siyasal olaylar ve Devr i Sabıkın halk dili üzerindeki etkisi inceleniyor. Mme de Pompadour'un Fransız sanatına etkisine dair yeni bir revizyonist değerlendirme için bkz. Donald Posner, "Mme de Pompadour as a Patron of the Visual Arts". *Art Bulletin* 72 (1990), s. 74-105.

manstan alınarak en savunmasız olduğu farazi yatak odasına sokulur. *Pan ve Syrinx*'te erkeklik yetersiz olmaktan çok biraz konu dışı bir şey olarak ele alınıyor.

Boucher'in Syrinx'i, Ovidius'un hikâyesindeki gibi gözü dönmüş bir erkeğin cinsel saldırısının kurbanı *değil*. Boucher'in Syrinx'i bekâretini ya da hayatını kurtarmak için kaçan birisi de değil. Bunun yerine *keyif* yapıyor. Boucher, bu resmiyle, delikanlıların kız peşinde koştukları ve kızların da onları yüreklendirdiği bir plaj partisinin erken bir resmini sunuyor seyircilerine. Öyle görünüyor ki, Pan, sanki hâlâ efsanedeki saldırganmışcasına, hızla sahneye dalmıştır. Bu arada açık havaya hiç de alışık olmayan pembe tenleriyle nehir kıyısındaki bir ağaçlıkta anadan üryan uzanan periler aynı anda *hem* Pan'la *hem de* birbirleriyle ilgileniyorlar. Perilerden birinin şaşkın bakışlarıyla elini açarak kaldırdığı kolunu –bir saldırıyı savuşturmak için yapılan standart teatral-söylemsel hareket– saymazsak, her iki kadın da gayet kayıtsızca duruyor. Bir başka deyişle, Boucher seyirciyi müphemlik ve imkânla dolu kritik bir sahneyle karşı karşıya bırakıyor: Tecavüz mü yoksa ayartma mı (tabii kimin kimi ayarttığı yorumа açık)?

Boucher'in resminde lezbiyen bir tema var: Bir arada düşünüldüklerinde tam bir kadın anatomisi oluşturacak şekilde biri önden öbürü arkadan gösterilen çıplak kadınlar sanki biraz önce sarmaş dolaş bir vaziyettelermiş de henüz ayrılmışlar gibi duruyor (birinin eli öbürünün omzunda ve belden aşağıları birbirlerini tamamlayan iki yap-boz parçası gibi çizilmiş). Bu arada minik bir Cupid bir elindeki meşaleyle Pan'ın yolunu aydınlatıyor ve öbür elinde ise –gerçekleşmeyecek olan– tahmini bir hareketi tanımlayan hançervari bir ok tutuyor. Pan'ın resimdeki işlevi bu kız kıza aşk sahnesini yeniden "doğal" düzene döndürmektir. Pan kadınların arasına, yani pembe bedenlerinin çevrelediği yumurtalığa –Pan'ın aralarına cinsel amaçla girişinin işareti olarak Boucher'in iki kadın arasında çizdiği ayrım hattı bunu ima ediyor– girecektir. Burada ilginç olan şey Pan'ın başarısızlığına dair hiçbir işaret vermemesidir Boucher'in. Efsaneye göre Pan güçlü koluyla kavrıyor kavramasına ama sonra bunun bir deste "kamış" (ama panflüt yaptıklarından farklı bir tür kamış) olduğunu fark ediyor. Öte yandan kadın, bir kadın olarak hayatta kalıyor; dönüşmemiş bir kadın olarak değil, kopyalanmış bir kadın olarak. Pan da *hem* müziğini yapmış *hem* de *kadınlara* sahip olmuş oluyor. Yani Pan gerçek bir muzafferdir.

Buraya kadar, John Berger ile Laura Mulvey'nin nesneleştirici erkek gözüne dair söylediklerinin çoğu doğru görünüyor. Fakat mesele burada bitmiyor. Boucher resim üzerinde ve özellikle de kadınların bedenlerini ön plana çıkarmak –tenlerinin her bir kıvrımına gösterdiği özenden anlaşılıyor –için çok emek harcıyor. Kadınların beden yüzeylerini büyük bir dikkatle keşfe çıkıyor, tuvalin, bedenlerin işgal ettiği her bir santimetrekaresindeki gölge ve çizimleri ustalıkla yapıyor. Boucher fırçasını onlardan alamıyor ve bizim de gözlerimizi onlardan alamamamız için ustalığını sergiliyor. Bu durum, kadınların temsilinde erkeklerin kendilerini düşündükleri ve kadını nesneleştirdikleri iddiasının ötesinde, ne söyleyebilir bize?

Bana öyle geliyor ki, Boucher XV. Louis'nin sarayının –uzun bir süre sanatçının başmüşterisi Madame de Pompadour (1721-1764) tarafından kullanılan– belgelenmiş taşkın şehvani hazlarına oynuyor açıkyüreklilikle. Madame de Pompadour 1745 yılında yirmi dört yaşındayken kralın metresi olmuştu. 1750 yılında aralarındaki cinsel ilişki bitmesine rağmen bundan yaklaşık on beş yıl sonra madam ölünceye dek sıkı dostlukları sürdü. Kralla cinsel ilişkilerinin bittiği yıl Boucher, Madame de Pompadour için çalışmaya başlamıştı.[31] Bu resim (1759 tarihinde yapılmıştır) bir yandan madamın ilgilerini yansıtırken bir yandan da genç, güzel ve çıplak kadın resimleriyle –kralın bunların üç boyutlularına olan iştahı çok iyi bilinen ve defalarca tanıtlanmış bir şeydir– kralı eğlendirmeyi hedefliyor.

Boucher, lezbiyenliğe hafiften örtük bir gönderme (bu, efsaneye dönecek olursak, Pan'la düzeltile*meyecek* bir şeydir) yaparak bizzat kadınların cinsel arzularını kabul etmiş oluyor açıkça. Bir başka ifadeyle, Broucher'in peri kızları kendi kendilerine haz verebiliyor ve bu hazlar erkek mevcudiyetinin kaba ve hatta neredeyse komik kaçtığı hazlardır. Pan, peri kızlarının keyiflerini bozuyor, ayrıca bizim bakmaktan aldığımız hazzı da bozuyor ve keyifli dikizciliğimize müdahale ediyor. Boucher'in Pan'ının son derece aptal ve bön bir yüzü var. Tek kelimeyle "olayı çakmıyor". Aslında okunu atmaya hazır tutarak başarı vaat eder gibi duran Cupid'in teşvikiyle şansını deneyebilir. Fakat hiç öyle bir hali yok, çünkü Pan ne yapacağını bilmiyor. Halbuki peri kızları öyle değil. Bu yüzden, peri kızlarından birinin faltaşı gibi açılmış gözleri sadece davetsiz misafirin şokuna değil, aynı zamanda Pan'la hiçbir alakası olmayan cinsel heyecana da işaret edebilir

31. Sergi kataloğu, *François Boucher 1703-1770*, Alastair Laing (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986), s. 252.

pekâlâ. Gelgelelim, buradaki asıl mesele kadın eşcinselliği değildir; zaten böyle bir iddia saçma olur. Buradaki mesele kadın cinselliğidir, yani son tahlilde erkeklerin anlayamadıkları, denetleyemedikleri ya da –bir problem gibi– kendi tatminleri için "çözemedikleri" bir cinselliktir. Tam anlamıyla, kavranamayacak bir cinsellik.

Kavramak hem efsaneyi hem de resmi tanımlayan harekettir. (Eril iş dünyasının bugünkü deyimlerinden biri olan "yüzüğü kapmak" bu bağlamdaki kültürel soykütüğünü yansıtıyor.) Pan kızlara niyet ediyor ama kısmetine çıkan şey bir kucak dolusu çiçek açmış bitkidir (kamış değil); bitkilerin çiçeklenmiş başları, Fransız devleti ve kralının sembolü, daha doğrusu hükümranın kimlik ve otoritesinin amblemi olan zambak desenini (yabansüseni) andırıyor. Yani Pan elinden kaçırdıklarının yerine züğürt tesellisi olarak (değersiz) iktidarı kavrıyor. Arzu erteleniyor: Pan arzusunu gerçekleştirmek için şansını deniyor ama başaramıyor. Hikâyenin Boucher versiyonundaki bu buruk vaziyete bakarak Pan'ın bundan sonraki hayatını panflüt yaparak geçirdiğini tasavvur edebiliyoruz; ve tabii ister eski dünyada isterse de Boucher'in döneminde olsun herkes panflütün fallik etkisini biliyordu: Sonuçta biraz sıcak havanın çıkarılmasından ibaret olan bir fallus kopyası. Öte yandan resimdeki mutlu hallerine bakılırsa peri kızları tekrar sarmaş dolaş oluyorlar ondan sonra.

Yaptığı birkaç ince seçimle Boucher kültürel söylemin ne kadar kolay değişebileceğini ortaya koyuyor. Bir erkeğin keyfi için çıplak bir kadın resmi yapmak hiçbir şeyin, hele hele kadının nesneleştirilmesinin garantisi değildir tek başına. Bir kadının başka bir kadının omuzuna zarifçe dokunuşunu resmetmek, bu kadınların çıplaklığının anlamını yeniden tanımlar. Bu şekilde poz veren kadınların görüntüsü ilk bakışta vaat ettiklerini geri alır. Bedenleri yine kendilerinin olmaya devam eder ve hem de, en azından bu örnekte, buna son vermeye çalışan bir erkeğe rağmen böyle olmaya devam eder.[32] (Şunu unutmayalım: Bu resim, Madame de Pompadour'un XV. Louis üzerindeki nüfuzunun doruğa çıktığı bir zamanda yapılmıştır: –kısa süren cinsel ilişkilerinin bitmesinden sonra uzun bir süre– "dirayeti, zekâsı ve büyüsüyle yirmi yıl sürdürdüğü bir nüfuz"du bu.)[33]

32. Bu resim etrafında yapılan gravürler, taslaklar, benzer imgeler ve kopyalar hakkında bkz. Alexandre Ananoff ve Daniel Wilderstein, *François Boucher*, 2 cilt (Paris: La Bibliotheque des Arts, 1976), 2. C., s. 190.

33. Leopold D. Ettlinger, "Taste and Patronage: The Role of the Artist in Society", *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment* içinde, der. Alfred Cobban (New York: McGraw Hill 1969), s. 218

Jean-Auguste-Dominique Ingres'in on dokuzuncu yüzyılın başlarında yaptığı *Yıkanan Kadın (Valpinçon Bather)* (Resim IX.4) adlı resmindeki çıplak kadın, sırtıyla poposunun küçük bir kısmını sergiliyor. Tablonun en önemli unsurunun kadının çıplaklığı olmasına ve daha fazla şeyler vaat etmesine rağmen röntgencilik için şaşırtıcı derecede az görüntü sunuyor. Sol altta küveti dolduran su, kadının birazdan banyo yapacağı için soyunduğunu gösteriyor ve bu gerçek, seyirciyi tamamen mahrem bir mekâna gizliden sızan davetsiz bir misafir konumuna sokuyor. Kadının başındaki kırmızı-beyaz türban (Raphael'in resimlerinden alınmıştır) düz bir arka plan üzerine oturtulmuş ve resimdeki tek mobilya olan beyaz çarşaflı (bakire) yatağın çağrışımını tamamlayan egzotik bir hava veriyor kadına. Resimdeki ana unsurlar şunlar: Beyaz çarşaflı bir yatağın üzerinde çırılçıplak oturan, biraz egzotik genç bir kadın. Bunlar açıkça cinsel şeyler çağrıştırıyor ve bu çağrışımlar aynı zamanda "doğal" olmayacak şekilde veriliyor. Nitekim Ingres manzarayı hayali olarak tanımlamakla, seyirci ve seyircinin seyrettiği şey arasına mesafe koyuyor. Burada "bulunan" şeyler aslında yalnızca birer kurgudan ibaret. Resimdeki olay kendisini utanmaksızın *sahnelenen* bir şey olarak sunuyor. Gerçekten de bu teatrallik en soldaki perdeyle pekiştiriliyor; sanki perde açılmış da sahne seyircilerin seyrine sunuluyor.

Bir nü çalışması olarak Ingres'in resmindeki olağanüstü ketumluk dikkat çekicidir: bu ketumluğu yaratan başlıca unsurlardan biri resme hâkim olan *sessizlik*tir. Resimdeki tek ses küveti dolduran küçük akıntının sesi. Bundan başka, resim alanının çoğu, sesi yutan kumaşlarla dolu: Yatak örtüsü ve çarşaf, arkaya asılmış olan beyaz çarşaf ve soldaki yeşilimsi kumaş. Baktıkça –bakmanın değil– *dinleme* ediminin farkına varıyoruz.[34] (Süssüz bir kumaş parçasından başka çıplak kadının kendisinin de bakabileceği bir şey yok resimde.) Kadın kulak kabartıyor ve dinliyor; ama sanki mahreminde hiç kimsenin bulunmadığından emin olarak tam bir rahatlık içinde dinliyor. Buradaki işitme çağrışımı ile resimdeki hâkim sessizlik seyircinin duruşunu iki şekilde etkiliyor. Birincisi, seyirci kadının mahremine habersizce

34. Bu nokta hakkında bkz. Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), s. 130. Ayrıca bkz. Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (New York: Harry N. Abrams, 1985), s. 78; ve Eldon N. Van Liere, "Solutions and Dissolutions: The Bather in Nineteenth Century French Painting" *Arts Magazine* 54 (Mayıs 1980), s. 104-105.



Resim IX.4: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1789-1867), *Yıkanan Kadın* (1808), tuval, 146x97,5 cm. Paris, Musée du Louvre, inv. no. RF 259. © Fotoğraf R.M.N.

girdiğini daha fazla anlıyor; ikincisi ise seyircinin mütecavizliğinin hiçbir anlamı kalmıyor. Kendimizi psikolojik olarak kadının bulunduğu mekâna yansıtamıyoruz, çünkü hâkim sessizliğin mekânsal bir etkisi var: Bu sessizlik bizi resimden uzaklaştırıyor.

Ingres'in resmi çıplak kadını iki duyu organı arasındaki paradoksal bir ilişki etrafında örgütlüyor. Birinci duyu olan işitme, açıkça kadınsı (olağanüstü *latif* –neredeyse kemiksiz gibi duran kadının bedeni de dâhil– beyaz, saf, ıslak) bir mekân olan resmin içine yerleştiriliyor. İkinci duyu olan görme ise imgenin dışındadır ve sadece dolaylı biçimde bir soyutlama olarak –her imge bakılmak için vardır– gönderme yapılıyor görmeye. Halbuki işitme resimde temsil ediliyor ve somut olarak ortaya çıkıyor. İşitme görünür biçimde ete kemiğe büründürülüyor ve zaten kadının *yaptığı* şey olarak ortaya çıkıyor. Kültürel bağlamda işitme genellikle sarıp sarmalayan ve içe alan bir işlem olarak değerlendirilir ve böyle olduğu için de daha çok kadınsılık işareti sayılır. İşitme, yakınlığı ve bağlantı içinde olmayı tanımlar fakat aynı zamanda da teyakkuza (tehlikeye kulak kabartmaya) işaret eder. Resimde banyodaki kadın da bir şeylere kulak kabartıyor ve, dikkat kesilen kulağına bakılırsa, görünmeyen bir başkasının sesini duymaya çalışıyor. Burada görme, yakınlık ve bağlantı içinde olmayı değil uzaklık ve ayrılığı tesis ediyor.

Ingres'in işitme ve görmeye yaptığı ima ve bunları birbirinden ayırması erkek gözünün sınırlarını belirliyor: hem de tam erkek gözünün muzaffer sayıldığı –savunmasız kadın bedeninin görsel olarak ele geçirildiği (mecazi olarak kadın bedenine sahip olunduğu)– bir noktada. Erkek röntgenciliğinin tam da erkek üstünlüğünü çökerten bir şey olduğunu kabul ediyor Ingres (Ingres'in bir feminist olduğunu iddia ediyor değilim burada). Gerçekten de erkek gözünün gücü, seyredilen kişinin bu gözün *farkında* olmasına bağlıdır. Bir diğer ifadeyle, erkek kimliği tanınma üzerine kurulur. Seyredilen kadının bir erkeğin kendisini seyrettiğinin farkında olduğunu göstermesi ve buna tepki vermesi *gerekir*. Aksi halde erkeğin bakışlarına atfedilen iktidarın pek bir kıymet-i harbiyesi kalmaz. Hakikaten, kadını seyreden bir erkeğin dikizciliğin (bu bir tür kendi kendisini küçülten ve çocuklaştıran bir edimdir) ötesine geçebilmesi için, özellikle de buradaki gibi mahrem bir mekândaysa, kadının gözetlendiğini fark etmesi gerekir. Nihayetinde bizi belirsizlikle baş başa bırakıyor Ingres. Hiçbir şekilde skopofiliyi göz ardı etmiyor ama skopofilinin etkilerini belirsiz bırakıyor. Sanat tarihinde ironik biçimde, sahiplerinden birinden yola çıkı-

larak *Valpinçon Bather* adı verilen bu resim, sanki tabloya sahip olmak gösterinin denetimini elde tutmayı ikame edermişçesine, farkında olmadan mülkiyetin yerini değiştiriyor adıyla.

Ömrünün sonuna doğru seksen iki yaşında bu defa *Türk Hamamı*'nın (Resim IX.5) egzotik oryantalizmi üzerinden ve fakat görüntü peşindeki bir dikizci olarak yine bir nü çalışması yapmıştı Ingres. Gerçekten de resmin çerçeve şekli bir dikizleme deliğini ya da belki de bir fotoğraf makinesinin objektifini andırıyor –resmin orijinal şekli dikdörtgendi ama sonra Ingres dairevi şekliyle yeniden çizmiştir. Fotoğrafın belgesel amaçlarla kullanımına yönelik ilk önemli inisiyatiflerden birinin Avrupalıların ta 1839 yılında objektiflerini Ortadoğu'ya çevirmeleri şeklinde ortaya çıkması tesadüf değildir. İlk fotoğraf çalışmalarıyla oryantalizm arasında güçlü bir bağın olduğu düşünülür.[35] Fotoğrafçılık erotik ve pornografik imgelerin yayımı için kullanılıyordu ve bu imgelerin başında da zorlama harem sahneleri geliyordu. Ingres ömrü boyunca bir kez olsun gitmiş değildi Yakındoğu'ya. Gerçekten de bu imgeyi yaparken dayandığı kaynak görsel değil yazılı bir kaynaktı: Kocası İngiltere'nin İstanbul büyükelçisi olan Lady Mary Wortley Montagu'nun yaklaşık bir buçuk asır önce, ta 1717 yılında kaleme almış olduğu bir mektuba dayanarak resim yapıyordu. Sefire, yazdığı mektupta hamamda iki yüz kadının refakatinde yıkanan bir kadını anlatıyordu. Ingres mektubun bu kısmını daha 1819 yılında not defterine geçirmişti, belli ki bunu resmetmeyi düşünüyordu.[36]

Sözü edilen kadın resmin ön planında hafif solda görülüyor. Bize sırtını dönmüş ama göğsünü görebiliyoruz. Başında orijinaline yakın bir türban var. Bir müzisyen olarak görüyoruz onu ve ud çalıyor ama öte yandan da başını kaldırmış dinliyor. Burada artık yalnız bir figür olmasa da, madem ki çıplak bir kadındır, belli ki kendine hâkim olamıyor Ingres ve kadını eski resimlerinden kopyalıyor; öbür kadınların birçoğu da yine eski resimlerinden alınmadır.[37] Orta kısmın hemen sa-

35. Bkz. sergi kataloğu, Donald A. Rosenthal, *Orientalism: The Near East in French Painting, 1800-1880* (Rochester, N. Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982), s. 119-125.

36. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, s. 170. Bu resim üzerine pek çok çalışma yayımlanmıştır. Özellikle bkz. Hélene Toussaint, *Le Bain turc d'Ingres* (Paris: Musee du Louvre, 1971) ve Marilyn R. Brown'ın parlak denemesi, "The Harem Dehistoricised: Ingres's Turkish Bath", *Arts Magazine* 61 (Haziran 1987), s. 58-68. Lady Mary Wortley Montagu'nun mektubu için bkz. Marcia Pointon, *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth Century England* (New Haven: Yale University Press, 1993), s. 147 , 152-153.

37. Bkz. Bryson, *Tradition and Desire*, s. 156-157.



Resim IX.5: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Türk Hamamı* (1862), tuval. panel üzerine yağlıboya, çapı 108 cm. Paris. Musée du Louvre. inv. no. RF 1934. © Fotoğraf R.M.N.

ğında yüzü tam profilden verilen kadın gibi kimileri, sözde klasik bir vaziyette gösteriliyor. En sağda sere serpe uzanmış kadın gibi öbür bazıları ise birincinin tam tersine dış görünümlerinden ya da iç dünyalarından hiçbir şeyi sakınmıyorlar. Sol ortadaki kadın gibi bazıları ise kıvrak hareketler yapıyor fakat yirmi yedi kadından çoğu sıkıntılı. Ve kadınların tamamı, evet istisnasız tamamı kocaman göğüslü. Hakikaten de Ingres o kadar takmış ki göğüslere, resmin adı pekâlâ "Türk Göğüsleri" olabilirdi. Kendi kafasındaki göğüsleri okşama fantezisini resme de yansıtmış: Sağda genç bir kadın, arkadaşının göğ-

sünü öyle bir kavramış ki, göğsünün şekli değişmiş kadının. Gerçekten de başparmağı biraz büyük çizilerek dikkatleri üzerine çeken göğüsteki bu el sadece dikkati çekmekle kalmıyor, aynı zamanda kaba kaçıyor.

Ingres resmin bir köşesine imzasını atmakla yetinmiyor, aynı zamanda kaç yaşında olduğunu da kaydederek sanki bir sanatçı olarak böyle ileri bir yaşta kadın temsili yapmasının erkekliğinden hiçbir şey kaybetmediğini gösterdiğini söylemek istiyor. Ne var ki, bu iddianın palavra olduğu her şeyi abartmasından belli: Sanki zorlama bir çabayla her şeyden fazla fazla yapmak suretiyle ve teknik abartmalar aracılığıyla kapasitesini ispat etmek istercesine etli butlu bedenler üzerinden fazlasıyla erotik maceralar vaat edip küçük bir alana sayısız kadını tıkıştırıyor. Öte yandan resim tuhaf bir biçimde şehvetsizleştiriliyor; erotik bir fantezi olduğu kadar, bir kompozisyon çalışması (çözülecek bir biçim problemi) resim. İşlenen konunun gerektirdiği erotizmle karmaşık kompozisyon probleminin soğuk rasyonelliği arasındaki uçurum, kadın bedeninin erkeklerin kontrolünde olmadığının bir başka göstergesini oluşturuyor. Yaşlı bir adamın fantezisindeki genç kadınların bedenleri bile erişilemez oluyor: Çoğu, emziren anneyle fettan güzelin imkânsız ödipal bileşimlerinden oluşuyor (adeta emziren *ve* okşanan göğüsler bunlar).

Ama Marilyn Brown'ın yazdığı gibi, bu imgeyi sadece Ingres'in iç dünyası ışığında değerlendirirsek bir şeyler eksik kalır. Sonuçta bir izleyici kitlesi için, Ingres'in, nelerden hoşlandıklarını çok iyi bildiği bir kitle için yaptığı bir imgedir bu. Şurası pek de şaşırtıcı değil herhalde: Ingres'in resminin Türk hamamıyla, Türk kültürüyle ya da Türk tarihiyle pek alakası bulunmuyor. Bu resim Ortadoğu'yu yasak cinsellik ve ilkellikle özdeşleştirip oryantalizmin kaynağı olarak sunmaya çalışan bütün o Batı fantezilerinin bir araya getirildiği bir kurgudur.[38] Bununla birlikte, çıplak kadınların resmedildiği Batı resimlerinden oluşan dev arşivde "istediğiniz şey"i bulmak hiç de zor bir iş değil. Sanat tarihi hakkında kaleme alınmış sayısız metinde uygun biçimde kataloglanan bu dev imgeler kütüphanesinde bir noktaya uzun uzun bakamıyorsunuz. Ingres'in daha önce portresini de yapmış olduğu arkadaşı M. Marcotte d'Argenteuil'in siparişi üzerine yaptığı *Odalık ve Bir Köle*'si[39] (Resim IX.6, *Renkli Resim 16*) bunlara bir ör-

38. Bkz. Brown, "The Harem Dehistoricised", s. 62-66.

39. Kısa bir süre sonra yapılmış benzer bir versiyonu Baltimore daki Walters Sanat Galerisindedir; bunun hakkında bkz. sergi kataloğu, *The Orientalists: Delacroix to Matisse:*



Resim IX.6: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Odalık ve Bir Köle* (1839-1840), panel üzerine tuval. 76.5x104 cm. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums'ün izniyle Grenville L. Winthrop'un mirası, acc. no. 1943.251.

nek. Burada biraz önce ele aldığımız resimlerin her ikisinden de farklı bir görsel söylem kullanılıyor. Bu sefer Ingres aşırı derecede akça pakça ve *bariz biçimde* Avrupalı (kuzeyli, sarışın) çıplak modelini oturtacağı kültürel ve görsel zemin için renge ve bir sürü ayrıntıya başvuruyor. Etrafındakilerle (siyahi bir haremağası, *tar* çalan esmer bir köle; yoğun desenli kırmızı perde ve sütun, yeşil-kırmızı çinili zemin, arka duvardaki kırmızı-mavi çiniler) ve Ingres'in biraz önce tartıştığımız iki resmindeki öbür kadınlarla karşılaştırıldığında kadının çarpıcı bir rengi var.

Modelinin bu pozunu, bariz bir farklılık dışında, Avrupa'da Rönesans'tan itibaren defalarca resmedilen uzanmış Venüs imgesinden uyarlıyor Ingres. Kadının bedenini bir yarı-akrobat duruşuyla çiziyor; kadının verdiği poz hem doğal değil hem de rahat değil, bununla be-

The Allure of North Africa and the Near East, der. MaryAnne Stevens (Londra: Thames and Hudson ve National Gallery of Art, 1984), s. 171-172. Burada tartışılan Harvard Üniversitesindeki versiyon hakkında ayrıca bkz. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, s. 142-145.

raber soyunmuşluğunun hakkını veriyor. Yani, Ingres kadını tam anlamıyla *bir manzara olarak* resmediyor; ve bu manzara göbekle iki memenin oluşturduğu geometrik üçgenin ve neredeyse kemiksiz, latif bir anatominin oluşturduğu kompozisyonla tanımlanıyor. Aslında Ingres kadının latif tenini kendisinin ve bizlerin görme hazzı için disipline ediyor: Kadını karmaşık bir kıvrımlı hat düzeninde çiziyor *ve* bedenini bükerek tirbuşon şekline sokuyor. Bir oyuncakla oynar gibi oynuyor kadınla Ingres. Öte yandan Ingres'in kadını, "Seni seyretmek istiyorum" diyen bir erkek karşısındaymış gibi o erkeğin ve bizim bakışlarımıza tabi olma çabasına rağmen, gerçek bir kadın temsili gibi –aslında, ironiye bakın ki, elbette öyleydi, yani ressamın modeliydi– değil de erkek muhayyilesinin bir kuruntusu olarak davranıyor. Burada sorun Ingres'in uydurma hareminin yanlış etnografisinde ya da bir odalığın yerine bir İskandinav Tanrıçası çizmesinde değildir. Bana göre buradaki sorun, fantezisini, temsil edilen şeyin bir fanteziden ibaret olduğunu belli etmeden temsil etmekteki yeteneksizlikten kaynaklanıyor. Gerçekten de Ingres'in muhteşem ve rengarenk ayrıntıları çok fazla kullanması son derece yapmacık kaçıyor. Örneğin her ikisi de resmin çok özel görsel özellikleri olan tırabzan ve sütunlar dümdüz görünüyor ve bu da seyircinin mekân duygusunu ve gerçeklik göstergesi olan üçüncü boyutu baltalıyor. (Norman Bryson yerinde bir değerlendirmeyle bu ayrıntıları kesme figürler olarak betimler.)[40]

Ingres çıplak kadın üzerinde çalışırken paradoks kendini gösterir ve bütün maskeleri yırtarak teatral gerçekçilik unsurlarının aslında absürd tiyatrosunun aksesuvarları olduğunu ortaya koyar. Nihayetinde karşımızdaki şey görülecek ve arzulanacak bir şeydir ama sahip olunacak bir şey *değil*dir. Röntgenci bir Avrupalı erkeğin haremin içine nüfuz etmesi, rüyalarındaki Avrupalı kadına daha fazla yaklaşmasını sağlamaz. Ona ulaşamayacağına göre yapabileceği tek şey onun kendi muhayyilesini aştığını kabul etmektir. Dikizci göz karşısında ne kadar savunmasız görünürse görünsün Ingres'in nü'sü hep erişilmezdir, çünkü onun biçimi ve kompozisyondaki hali zaten imkânsızlığının resmidir. O, erkeklerin bakışlarında ve bu bakışlarca nesneleştirilmez; bunun yerine, bakmanın bazen sadece bakmaktan ibaret olduğunu kabul etmeye çağırır seyirciyi. Ve bakmanın o farazi sonsuz iktidarı bazen aldatıcıdır.

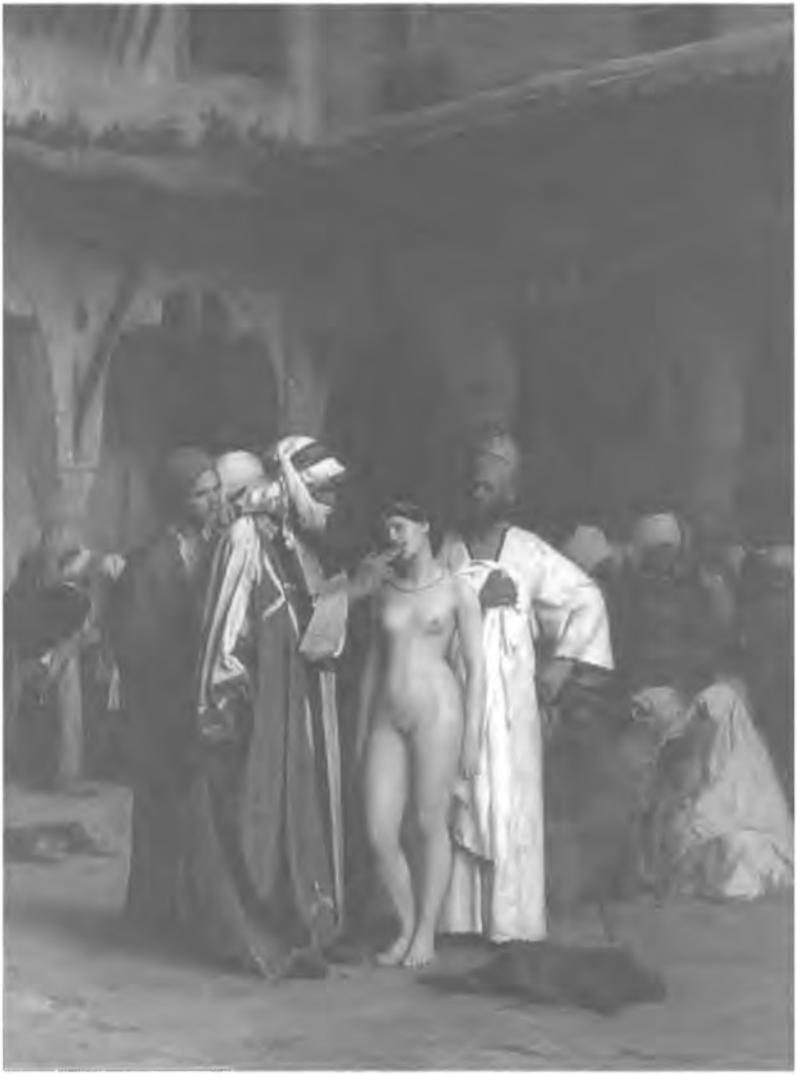
40. Bryson, *Tradition and Desire*, s. 141-142.

Jean-Leon Gérome'un *Köle Pazarı* adlı resmi (Resim IX.7, *Renkli Resim 17*) on dokuzuncu yüzyılın en başarılı Fransız ressamlarından birinin, hayattayken şöhretin –ve büyük bir servetin– tadını çıkaran ama ölümünden hemen sonra unutulan bir adamın resmidir. Gerome resimlerini hem Avrupa'da hem de Amerika'daki zengin işadamlarına ve Avrupa soylularına satıyordu. Edgar Degas'ın arkadaşı olmasına rağmen çağdaşı olan İzlenimcilerin eserlerini küçümsüyordu. Dünyadaki bütün oryantalist ressamların önderi olarak çok farklı bir çevrede yaşıyordu. Sayıları 550'ye varan resimlerinin üçte ikisi oryantalist konulara ayrılmıştı. 1856-1880 arasında Ortadoğu'nun birçok yerini dolaştı, Filistin'e, Suriye'ye, Sina'ya ve Kuzey Afrika'ya gitti ama favori ülkesi Mısır, en sevdiği şehirler Kahire ve İstanbul'du.[41] Bu gezileri boyunca sayısız taslak çıkarıyor ve pek çok fotoğraf ediniyordu; bunlar sonraları Fransa'da yapılan resimlerin taslağı olarak –ve bazıları defalarca– kullanılıyordu. Ayrıca gezileri sırasında daha sonra atölyesine koyacağı sayısız eşya satın alıyordu: "Elbiseler, ayakkabılar, zırhlar, miğferler, kılıçlar, kamalar, tüfekler, tabancalar, sayısız malzemeler, masalar, tabureler, semerler, botlar, çiniler, çömlekler, nargileler ve başka zanaat eserleri. Öldüğünde atölyesi kocaman bir oryantal kostüm ve eşya dükkânı haline gelmişti."[42]

Köle Pazarı'ndaki çıplak kadın, cinsel cazibe gücünü sergilemek için uzanmış vaziyette resmedilen pek çok öteki çıplak kadın resminden farklı olarak, ayakta gösteriliyor (çünkü muayene ediliyor). Sahibi, kadının hemen arkasında kölesinin üzerinden aldığı beyaz elbiseyi tutuyor elinde. Elbisenin bembeyaz oluşu kadının bakire olduğunun işaretidir. Kadının müşterisi cafcaflı elbiseler içinde; o zamanlar böyle kostümler Batı'da Doğu'nun çöküşünün –ve hatta kadınsılığın (!)– işareti sayılıyordu. Adamın yüzünün az bir kısmı görünüyor ama elinin biriyle yüzünün görünen kısmı şunu gösteriyor: Adam çok esmer, yani Müseccel Öteki ve ten rengi taciz ettiği genç kadının neredeyse beyaz (Avrupalı) teniyle tam bir kontrast oluşturuyor. Adam kadının dişlerini muayene ediyor; bu işlem Batı'da satın alınacak at-

41. Richard Ettinghausen, "Jean-Leon Gerome as a Painter of Near Eastern Subjects", sergi katalogu içinde, *Jean-Leon Gerome (1824-1904)* (Dayton, Ohio: The Dayton Art Institute, 1972), s. 16-17.

42. Gerald M. Ackerman, "Gerome's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition", *Arts Magazine* 60 (Mart 1986), s. 75; ve aynı yazardan, *The Life and Work of Jean-Leon Gerome, with a Catalogue Raisonne* (Londra: Sotheby's Publications, 1986), s. 46.



Resim IX.7: Jean-Leon Gérôme (1824-1904), *Köle Pazarı* (y. 1867), tuval, 84.3x63 cm. Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. no. 53.

lara yapılan aşağılayıcı bir davranıştır. Aslında ayrıntıları neredeyse fotoğraf netliğinde veren titiz bir ressam olan Gérome burada adamın elini *büyütüyor* ve kadının ağzına soktuğu parmaklarını belirgin

biçimde uzun gösteriyor (bu durum bu tatsız ayrıntının anlamını daha da açığa vuruyor).

Parmakların ağza girmesinin cinsel bir çağrışımının olduğu gayet açık. Adamın bu hareketi son derece fallik ve mağrur; başı aygın baygın bir yana düşmüş olan kadının tamamen pasif ve *alıcı* tepkisi ise hazzı ima ediyor ve sanki hiçbir tiksinti belirtisi yok. Gerçekten de Gérome kadını ayakta *rahat* gösteriyor: ağırlığını bir bacağına vermiş, öbür bacağını ise dizinden bükmüş. Kadının eteği tıraşlı (ki bu teamüldü zaten); bu şekilde kadın hem Batılı gözler için daha bir erişilebilir oluyor hem de eylemliliği tamamen yok edilmiş oluyor.

Ressam olarak Gérome'un müdahalesi hem var hem yok: Herhangi bir alıcı ya da seyirci bu resmin onun resmi olduğunu bileceği ya da bildirileceği için var, ama resim sanki bir ressamın fırçasının eseri gibi durmadığı için de yok. Gérome tamamlanmış tablonun yüzeyinde görünmeyecek kadar küçük ve özenli fırça darbeleriyle çalışıyordu. Bu yüzden de ayrıntılardaki netlik açısından çağdaş fotoğraflarla aşık atacak düzeydedir resimleri. Gérome'un resimlerini fotoğraflardan ayıran etken son derece yoğun renklerin kullanılmasıydı ve o zamanlar zaten yeni olan siyah beyaz teknolojiyle başarıyla yarışıyordu bu şekilde. Bundan başka Gérome fotoğraf "netliği"nde çizilen ayrıntılara –örneğin *Köle Pazarı*'nın arka planındaki mimari gibi– özen göstermek suretiyle fotoğrafı kendi silahıyla vuruyordu. Gérome'un resimleri bir fotoğraf gibi "nesnellik", dolayısıyla da "bilimsel" doğruluk ve hakikat iddiasında bulunabiliyordu –ve gerçekten de sonuçta bunlara yaslanıyordu.[43]

Bu şekilde Gérome Batılı seyircilerine "*orada* işler tam da böyle" kisvesi altında bir köle pazarının resmini sunabiliyordu. Böyle yapmakla aynı anda *hem* Batı ahlakının (tabii o zamanlar köleliğin henüz kalkmadığı Amerika hariç) üstünlüğü konusunda ahkâm kesmiş oluyor *hem de* cinsel arzu, kültürel tahakküm ve kadın düşmanlığından oluşan tuhaf bir karmayla gözleri okşuyordu.

> Gérome Yakındoğu cinselliğini konu alan resimlerini bayağı işadamlarına yüksek sanat diye arz etse de aslında seyircileriyle bir bilinci paylaşıyordu. Doğu [Orient] ile gerçeklerden kaçan cinsel fanteziler arasında bir ilinti kuruyor ve harem, köle, hamam, peçe, dansöz gibi tüm klişeleri kullanıyordu.

43. Bkz. MaryAnne Stevens, "Western Art and Its Encounter with the Islamic World, 1798-1914), Stevens'in derlediği katalog içinde, *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, s. 21.

> Köleliğe ve köleleştirici iktidara mahkûm insanları çizmek ... [Gerome'un] saplantısıdır. Zaten gerek yurdunda gerekse de safarileri boyunca kendisine canla başla hizmet edilen ve toplumun hâkim sınıflarının yanında olan birisiydi kendisi.[44]

Tüm bunlara rağmen sanat tarihi nü meselesinde ve özellikle de oryantalist nü çalışmaları konusunda bölünmüş durumdadır ve Gérome bu bölünmüşlüğün betimlenmesine elverişli bir örnek oluşturuyor. En önemli Gérome uzmanı sayılan bilgin, şunun şurasında 1986 yılında bu resim için ahlaki bir savunu kampanyası başlatma gereği duymuştu. "Dehşet verici" köle pazarı "pratiği"ni kınıyor ve benzerleri gibi bu resmin de "sadece kölecilik karşıtı olarak görülebileceğini" iddia ediyordu! Kendi ifadesiyle "diş muayenesi gibi vahşi bir edim ... köleliğin ne kadar aşağılık olduğuna işaret ediyor; bakire çıplak kadın ise kadınların çaresizliğini vurguluyor."[45] Böyle bir iddia ortaya atabilmek için on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ve Amerika'da çıplak kadın resimlerinin *bir bütün olarak* nasıl bir işlevinin olduğunu, Avrupa'da yoksul sınıfların kızları ve kadınlarıyla beyaz olmayanlar arasında fahişeliğin ne kadar yaygın olduğunu, kölecilik karşıtlarının kendi argümanlarında bu tür resimleri asla kullanmadıklarını ve nihayet bizzat resimdeki görüntüyü görmezden gelmek gerekiyor. Yani, resimdeki kompozisyonun tam ortasında diş muayenesiyle mecazi bile denemeyecek kadar açık cinsel çağrışımı olan bir parmak hareketi var. Burada Gérome bizi köleliği eleştirmeye *değil*, etrafımızdaki herkesi "Oh, oh" nidalarıyla başımıza toplayıp şehvetle bakmaya ve salyalarımızı akıtmaya davet ediyor. Gérome'un sömürgeci Fransız hükümetiyle zengin sanat müşterileri nezdindeki popülaritesi, yaptığı toplumsal eleştirilerin ürünü değildi, çünkü hiçbir konuda toplumsal eleştirinin zerresini yapmış değildi. Dolayısıyla, köle pazarındaki çıplak kadın resimlerini toplumsal eleştiri addetmek bunları öbür resimlerin hepsinden ayrı tutmayı gerektirir; çünkü Gérome'un yaptığı nice çıplak kadın resimlerinde –harem sahneleri, hamamlar, vesaire– böyle farazi bir siyasi doğruluk aramak *hüsnükuruntu*dan öteye gitmez.

Yirminci yüzyılın liberal sayılan seyircileri nezdinde bir sanatçıyı "temize çıkarma" gayreti açısından, sözü edilen uzmanın yaptığı gi-

44. Albert Boime, "Gerome and the Bourgeois Artist's Burden", *Arts Magazine* 57 (Ocak 1983), s. 67, 68. Gerome'un III. Napolyon'un sarayıyla siyasal bağlantılarının arka planına dair iyi veriler sunuluyor bu denemede.

45. Ackerman, "Gerome's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition", s. 79.

bi, gerici bir politikaya ilerici politika demektense, başka bir sanat tarihçisinin 1972 yılında aynı resme ilişkin yorumundaki yaklaşımıyla bunu bir komedi olarak nitelendirmek daha az şaşırtıcıdır tabii:

> Bu resimde tüyler ürpertici de olsa mizahi bir yönün olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. Fakat tabii Gérome'un resimlerindeki son derece ciddi ve gerçekçi üslubun kaldırmayacağı kişisel bir yorumdur bu. Çünkü resimde genç kadın köle soyunarak güzel bedenini sunuyor ama gelin görün ki kritik muayene ... [orijinalinde bırakılan bu boşlukla galiba can alıcı noktaya dikkat çekiliyor] dişlerine hasrediliyor.[46]

Böyle bir yorumda ise en azından şu gerçek göz ardı ediliyor: Kadının vücudunun dış yüzeyleri soyunuk olduğundan dolayı zaten göz önündedir. Ama resimdeki başlıca erkeklerin aşırı derecede giyinik olmalarından dolayı iyice ön plana çıkan bu aşağılamayla yetinilmiyor. Kadının vücudunun içine de bakılıyor. Gérome'un resmi daha sonraları müstehcen dergilerde çıkacak olan fotoğrafları haber veren bir çalışmadır: Bu dergilerde bir kadının çıplak vücudunun sergilenmesi yetmez, ayrıca kadının bacaklarını açarak vajinasını da sergilemesi ve çoğu zaman da parmaklarını kullanarak vücudunun içini de objektiflere açması gerekir. Ama tabii bütün bunlarda bir sorun çıkıyor ortaya: bu türden imgelerin uyandıracağı fantezileri baltalayan bir sorundur bu. Gerome'un resminin de ta o zamanlardan haber verdiği gibi, yirminci yüzyılın sonlarında erotik imgelerin cinsel düzeneği olarak yatak odasının loş ışıklı baştan çıkarıcı hazlarının yerine daha çok tıbbi muayene masalarının özelliği olan floresan ve hiçbir şeyi saklamayan bir aydınlık kullanılıyor genellikle. Seyir koşulları böyle olunca bakma edimi kendi kendisini insanlıktan çıkaran seyirci için gittikçe aşağılayıcı bir hal alıyor ve dolayısıyla da tahakkümün farazi hazzı aynı anda azap verici oluyor.

Gérome burada şiddeti, resmettiği "öteki"lerin bizzat kendi halklarına uyguladığı şiddet olarak temsil ediyor. Gérome'un kendisinin uyguladığı şiddet, münbit muhayyilesindeki siyah "öteki"ler tarafından devralındığı için kendi kendisini ortadan kaldırmış oluyor. Gerçek tarih, usulüne uygun olarak siliniyor. Gérome, bilhassa, Ortadoğu'daki Avrupa sömürgeciliğinin uyguladığı şiddeti saklıyor; örneğin 1867 yılında Cezayir'i kasıp kavuran kıtlık sırasında aç çocuklara –Hıristiyan olmaları koşuluyla– gıda teklif eden Fransız Misyonerler Topluluğunun şiddetini. Gerçekten de resimlerinde hiçbir Avrupalı

46. Ettinghausen, "Jean-Leon Gérome as a Painter of Near Eastern Subjects", s. 21-22.

görülmez. Orada boy göstererek, çizdiği mekânın saf oryantalliğini bozmaz Batılılar: bu mekân, Linda Nochlin'in Gérome ve günümüzde onu savunanları eleştirdiği kavrayıcı bir yazısında işaret ettiği gibi, cinsel olanaklarla dolu sapkın bir Cennet olarak çıkar karşımıza.[47]

H. İNTİKAM ÇAĞRISI

William Adolphe Bouguereau'nun *Peri Kızları ve Satir* (Resim IX.8) adlı dev tablosunu ciddiye almak neredeyse imkânsızdır bugün. "Nereden" bakarsak bakalım, Bouguereau'nun resimde tüm söylemsel çabasını yoğunlaştırmış olduğu erotik etki tamamen boşa gitmekle kalmaz, bir de gülünçleşir. Ama tabii konumuz gülmek değil. Bunun yerine, bu resmi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarının çok başarılı ve önemli sanatçılarından birinin, Atlantik'in her iki yakasındaki çoğunlukla üst burjuvazi olan müşterilerinin çıplak gösteri talebine ciddi bir cevap verme çabası olarak değerlendirmek istiyorum.[48] Herkesin bildiği gibi, Viktorya döneminde resim, cinselliği denetleme saplantısı olan bir toplumda başka türlü temsil edilemeyen şeyleri temsil etmenin başlıca meşru araçlarından biriydi. Bouguereau'nun resimlerinin erkek seyircileri bağlamında sorulacak soru, bu resimlerde ne görmüş olabilecekleridir, yani imgeyi nasıl "okumuş" olabilecekleridir.

Bouguereau'nun öbür resimlerinin bazılarında da olduğu gibi burada da ortak payda olarak tek başına bir erkek var ve çok daha fazla sayıda resmedilen kadınlar ise tıpkı elektronların atom çekirdeği etrafında dönmesi gibi erkeğin etrafında dönüyor. Resmin söylemsel etkisi, iktidarın açık ama gerçekdışı biçimde tersyüz edilmesiyle güdüleniyor; çünkü edilgen bir vaziyette gösterilen erkek neredeyse yerinden kımıldamazken, kadınlar sürekli hareket ediyor ve dolayısıyla da erkeğin hareketini belirliyor. Buradaki erkek hem son derece cinselleştirilmiş ama hem de tam bir insan olmayan bir satir;* öyle ki,

47. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America* 71 (1983), s. 118-131, 186-191. Fransız misyonerlerinin hikâyesi konusunda kaynağım Nochlin'dir, s. 126.

48 Louise d'Arnencourt, "Bouguereau and the Art Market in France", *William Bouguereau, 1825-1905* (sergi katalogu) içinde (Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1984), s. 95: Bouguereau'nun eserleri zengin bir uluslararası müşteri kitlesince satın alınıyordu; bu kitlenin "en somut örneği, bir yandan tıfıl kültürlerinin temellerini atmaya çalışırken öte yandan da lüks konutlarının yenice sıvanmış duvarlarını süslemek isteyen Yeni Dünya milyonerleriydi".

* 1. (Eski Yunan edebiyatında) genellikle yarı insan yarı keçi olarak temsil edilen bir tanrı. 2. Şehvet düşkünü erkek. (ç.n.)



Resim IX 8: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Peri Kızları ve Satir* (1873), tuval, 260x180 cm. Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, acc. no. 658.

iktidarın burada gördüğümüz tersine çevrilmişliği "gerçek" erkeklere pek uygun değil gibidir. Başka bir deyişle, imgedeki heyecan potansiyeli kadınların –pek çok kadının– bir erkeğe *yaptıkları*na dayanıyor. Bouguereau'nun dikkatleri yoğunlaştırdığı sağdaki peri kızı ile yüzü bize dönük olanı birlikte satiri kollarından çekiyor, yani kaldırmaya çalışıyorlar; satirin gergin kollarıyla açılmış parmakları buradaki erotik anlamı pekiştiriyor. Aslında mecazi anlamda onu cinsel olarak uyarıyor ve cinselliğini ellerine alıyorlar. Ama bir yandan da en soldaki peri kızı tam tersini yapıyor. Vücudunun bütün ağırlığıyla satirin tepesine bastırarak onu yıkmaya çalışıyor. Dördüncü peri kızı ise satirin ucu görünen ve kaba bir fallik görüntü veren boynuzunu kavramış sıkı sıkıya.

Peri kızları satiri bir havuzun –kadın cinselliğine ve, tabii, denizden doğan Venüs'e gönderme yapan bir klişedir– içine çekmeye çalışıyorlar ama o, eğer sadece ayaklarına bakacak olursak, var gücüyle direniyor buna. Gövdesi ise bu direnişe pek uymuyor. Peri kızlarının yüzlerinde tam anlamıyla "gel beni ye" cinsinden bir ifade var ve kızlar, o zamanlar da fark edildiği gibi, mitolojideki kadınlardan çok on dokuzuncu yüzyıl Fransız kadınlarına benziyor. Bir eleştirmen 1879 yılında bu resim hakkında şunları yazıyordu: "Sorun ... resimdeki kadınların şehvet düşkünü Baküs rahibeleri değil soylu leydiler olmasıdır. Soyunmuşlukları giyinmeyi yadsıdıklarından değil, ya kazara ya da cinsel anlamlıdır. Her birinin yüzüne dikkatle baktığınızda, sizi aşağılamamak için yeni harflerle yazamıyorlarmış ve moda dergisi okuyorlarmış numarası yaptıklarını hissedeceksiniz."[49] "Yunan mitolojisine yapılan göndermeler şu gerçeği saklayamıyor: Bu kadınlar tanrıça değil, üst sınıf saraylılardır. Bouguereau'nun resimleri bankerlerin, sanayicilerin ve politikacıların misafir odalarında, bayanlar kendi aralarında fiskos yapmaya çekildikten sonra ev sahibiyle erkek misafirler 'bilimsel' tartışmalar yapsın diye sergileniyordu."[50]

---

49. Aktaran Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle* Culture (New York: Oxford University Press, 1986), s. 276.

50. Alfred Werner, "The Return of Monsieur Bouguereau", *Art & Artists* 9, 12 (Mart 1975), s. 28.

Resim Amerikalı orijinal sahibi tarafından satıldıktan sonra 1880'lerin başından 1901 yılına dek New York'taki Hoffman House Hotel'in barının duvarında kaldı. "Hoffman House-Buffalo Bill'den Ulysses S. Grant'a kadar-iş, politika ve şov dünyasının zengin ve ünlülerinin toplandığı mekân olduğu için zengin ve nüfuzlu kimseler tarafından" görülüyordu burada. Bkz. William H. Gerdts, *The Great American Nude: A History in Art* (New York: Praeger Publishers, 1974), s. 103.

Bu resim hakkında pek çok çalışma vardır. Bunların bibliyografyası ve resmin tarihine iliş

Resimde diyalektik bir enerji var. Bedenselliğin kahramanı olan erkek, bir oğul arı gibi sürüyle kadını cezbediyor. Ne var ki, kadınların sayısındaki fazlalık adamı çaresizleştirmiş görünüyor. Aslında kadınların cinsel istekleri suda boğulma tehlikesine işaret ediyor. Bu şekilde Bouguereau kadın cinselliği hakkında on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaygın olan bir temayı işliyor: Kadın cinselliği bir uyanmayagörsün, ondan sonra doğadaki hiçbir kuvvet bunun ateşini söndüremez; bu haliyle toplumsal, ahlaki ve fiziksel olarak –ve özellikle de erkekler için– yıkıcıdır kadın cinselliği.[51] Bunun için Bouguereau herkesin erkeklere yakıştırdığı çok güçlü iki ayrıcalığı aynı anda işliyor: Cinsel arzu (Viktorya döneminde "iyi" kadınlarda asla bulunmaması gereken bir şey sayılıyordu) ve tahakküm etme istemi. Kadınların bedenlerine bakmanın hazzı yeterince açık. Göğüsleri ve bel altları abartılıyor ve Viktorya döneminin kadınların cinsel organlarının temsildeki yedeği olarak görülen popo takıntısından maksimum derecede yararlanıyor Bouguereau.[52] Tahakküm etme istemi, kendi içinde bir eylem çağrısı olan tersine çevrilmiş iktidar tarafından uyarılıyor. Yani, bu kadınlar, bir başka Medusa tezahürüyle intikama yönelen erkek seyircinin fantezisindeki yerlerine iade edilmelidirler. Mitolojik Medusa on dokuzuncu yüzyıl boyunca birçok resim ve heykele konu olmuştu. Aynı anda hem nefreti hem de arzuyu simgeleyen bir nesne olarak Medusa güya sınırsız ve mütecaviz cinselliği üzerinden haz sunuyordu. Saçlarının yerine başına örülmüş yılanlar onun mütecaviz fallik güçlerini fazlasıyla gösteren şeylerdi. Ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ihlal ettiği için de cezalandırılması *gerekiyordu*. İşte, Perseus tarafından başının vurulmasıyla hadım ediliyor ve erkek cinsel-

---

kin daha fazla bilgi için bkz. *William Bouguereau, 1825-1902* (sergi katalogu), s. 182-186. Genel olarak Fransız *pompier* sanatı üzerine faydalı denemeler, Bouguereau'nun biyografisi ve eserlerinin değerlendirmesi ve resimlerinin pazarlanması ve koleksiyonuna ilişkin bilgiler bulunuyor bu katalogda. Ayrıca bkz. Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (New Haven: Yale University Press, 1991), konusuna ilişkin mükemmel bir değerlendirmedir bu (özellikle de Henri Gervex'in bir zamanların ünlü resmi Rolla'ya [1878] dair tartışma çok iyi, s. 79-90). Belki de en ünlü çıplak fahişe resmi Manet'in *Olympia*'sıdır. Bu konuda bkz. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1984), s. 79-146; ve Peter Brooks, "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd", *Critical Inquiry* 16 (1989), s. 1-32.

51. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, C. 1, *An Introduction*, çev. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978).

52. Bkz. Sander Gilman, "Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine, and Literature", *Critical Inquiry* 12 (1985), s. 204-242.

liğinin normalliği yeniden tesis ediliyor, fallusun dönüşü gerçekleşiyordu.[53]

Gelgelelim, erkek seyirci için burada da bir sorun var. Böyle bir fantezi kurmak, yani tahakkümü yeniden tesis etme ihtiyacı duymak, erkeklerin kadınlar üzerindeki hiyerarşik üstünlüğünün doğal değil de dayatılan bir şey olduğunu ve herhangi bir meydan okumayla karşılaşmamak için tahakkümün asla gevşetilmemesi gerektiğini kabul etmek demektir. Erkeklerin bu meseleyi dayatmak zorunda olmaları hem kendi çıkarlarının hem de eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin tarihsel olumsallığını itiraf eder. Son olarak, Bouguereau temsilini mitik bir geçmişe oturtmakla birbiriyle ilintili iki şeyi başarıyor: Böyle bir sahne aslında son derece modern kadın tenini çizmenin "kılıf"ını sunuyor ve, bir de, kadınları *doğa olarak*, yani gelişmemiş ve ilkel, gem vurulamayan fiziksel arzularınca güdülenen yaratıklar olarak yorumluyor. Bu şekilde eril güç olarak satirin durumu da açıklanıyor: Erkekler evrim geçirmiştir (bugün erkekler satire benzemiyor); kadınlar ise aynı kalmıştır. Bouguereau'ya göre erkekler sadece keçivari cinsel güdülerince yönlendirilen satirler *değil*dir. Bu iddiayı daha bir görünür kılmak için Bouguereau satiri evrim süreci zaten başlamış bir yaratık olarak resmediyor: Belinden aşağısını keçi gibi, yukarısını ise Apollo'yu bile kıskandıracak bir insan vücudu olarak çiziyor; gövdesinin üstünde ise kadınlara direnerek belden aşağısını denetleyebilecek kadar gelişmiş *düşünen* bir başı var.

I. HAVVA – YENİDEN

Bouguereau'nun *Ayartma*'sındaki[54] (Resim IX.9) masum çıplak çocuk hiçbir cinsel etki yaratmıyor. Bunun yerine yanındaki yetişkin kadının anneliğini hatırlatıyor. Resmin düzeneği doğal değil alegorik: kadınları doğayla eşit sayma hizmeti görüyor. Annenin üzerinde bilinen herhangi bir coğrafya ya da tarih dilimiyle özdeşleştirilmesi imkânsız olan genel bir köylü kostümü var. Hem kadının hem de küçük kızın saç biçimleri açık şekilde resmin yapılış tarihindeki tarza uyu-

53. Bkz., örneğin, Neil Hertz, "Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure" ve "More About 'Medusa's Head'" (Catherine Gallagher, Joel Fineman ve Neil Hertz'in tartışmaları), *Representations* 4 (Sonbahar 1983), s. 27-72.

54. Ayrıca bkz. *William Bouguereau, 1825-1905*, s. 217-219; ve Robert Isaacson, "The Evolution of Bouguereau's Grand Manner", *Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts* 62 (1975), s. 74-83.



Resim IX.9: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *Ayartma* (1880), tuval, 97x130 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts, The Putnam Dana McMillan and the M. Knoedler Fund, acc. no. 74.74.

yor. Sonuç itibariyle resim bebekle annesi arasındaki sıcak ve verici bir sevgiyi canlandırıyor kafamızda. Ne var ki, Bouguereau bununla yetinmiyor. Resme "doğal" ama ikincil iki aksesuvarla (küçük bir gölcük ve bir elma) bir yazı (resmin adı) katarak resmin iletisini tamamen Viktorya dönemi cinsel siyaset söylemine oturtmaya çalışıyor. Sözün kısası, annelikle çocukluk ilk erkekle torunlarının Cennetten kovulmalarına sebep olan günahlarla, özellikle kadınsı ve cinsel günahlarla bağlantılandırılıyor.

Her iki dişi olmayacak bir gölcüğün kenarında konumlandırılıyor: gölcüğün yansıtıcı yüzeyi narsisizmin temsilcisidir. Burada gölcük, sanat tarihi boyunca kendini beğenmişliklerinin ve dolayısıyla da ahlaken zayıflıklarının işareti ve garantisi olarak kadınların ellerine tutuşturulması âdet olan ayna işlevi görüyor. İroniye bakın ki erkek narsisizminin (sonuçta bu günahın kaynağı genç erkek Narcissus'tur) efsaneden öte pek bir işlevi bulunmuyor. Halbuki kadın narsisizmi onların karakteri, kimliklerinin belirleyici bir ilkesi olarak düşünülü-

yor. Genç ve güzel kadın küçük kızını kendi kendine bakmanın ve sadece kendisiyle ilgilenmenin (yani bencilliğin) yeri olan gölcüğe götürüyor. Ve bir de yenmeye hazır tek bir elma alıyor yanına. Elma genç kadının farazi adını söylüyor: Havva, yani kendini dizginleyemeyen kadın, muhtemelen çocuğu kendisini seyrederken yasak meyveyi yiyecek olan kadın. Bouguereau ayartmanın kadınların içine işlediğini göstererek uyarıda bulunuyor. Resimdeki elma nefis; başka taraflarında parlak renkler kullanılmayan bir resimde neredeyse göz alıcı bir kırmızı ve sarı ile boyanmış. O kadar enfes görünüyor ki, yeneceğini –ve paylaşılacağını– biliyoruz. Zafer ayartmanın olacaktır. Havva'nın hikâyesi hiç bitmez, dolayısıyla erkeklerin çilesi de.

Resme bugünden bakarak, tıpkı resmin zımnen suçlayıcı ismi gibi elmanın da keyfi ve hatta zalim bir öğe olduğunu söyleyebiliriz. Ama bu, Bouguereau'nun kadınların durumuna ilişkin hiç kuşkusuz ne eleştiri ne de suçlama getiren görsel "beyan"ındaki toplumsal hakikati yadsımak olacaktır. Çünkü Bouguereau'nun fotoğraf gerçekçiliğindeki resim üslubu bu resme bir (sahte) nesnellik, dolayısıyla da hakikat havası katıyor. Burada olup bitenin "içyüzü"nü görebildiğimiz takdirde, eşitsizlik söyleminin nasıl çalıştığını anlayabiliriz. Bouguereau'nun meseleye bakışı kendisini bize bir söylem olarak, bizi ikna etme ve inandırma girişimi olarak sunuyor. Nihayet, en azından tarihsel mesafe avantajıyla, ressamın düzeneğinin içyüzünü görebiliyoruz. Burada her şey elmaya bağlıdır; elma olmasaydı resmin suçlayıcı ismi etkisini yitirirdi. Ama renkleriyle tablonun dışına çıkıyormuş gibi dikkat çeken elma biraz fazla protesto içeriyor. Bu en doğal madde, sağlığın meyvesi, Bilgi Ağacının meyvesi olan elma kendisini Simge (büyük harfle) olarak sunuyor. Ve ("sadece" elmayı değil de) elmadaki Simgeyi "gör"ebildiğimiz an şunu fark etme yolunda bir adım atmış oluyoruz: Resimde bir gerçek ifade ediliyor değil, sadece bir savunma yapılıyor. Resmin işlevi kendi kendisini ifşa ediyor ve böylece de farkında olmadan bize tercihte bulunma fırsatı sunuyor.

X

ERKEK NÜ: KİMLİK VE İNKÂR

Son birkaç yüzyıl zarfında çıplak erkek bedeni, çıplak kadın bedeniyle ilgili sorunlarla kesişen ama bunlardan farklı bazı sorunlar koymuştur Batılı resmin önüne. Bu sorunlar yalnızca sanatçıları ve bunların eserlerinin orijinal seyircilerini değil, aynı zamanda konuya ilişkin az çok "resmî" bir söylem örgütlemekle sorumlu akademik disiplin olan sanat tarihini de uğraştırmıştır.

A. KAFA KARIŞTIRICI BİR MANZARA

Batı kültüründe çıplaklık tarihsel olarak Yahudi-Hıristiyan dininin ilk düsturlarına kadar uzanan utanma duygusuyla ilişkilidir. Adem

ile Havva, masumiyetlerini yitirince, ilk defa o zaman fark ettikleri çıplaklıklarını gizlemek için örtünmüşler; Nuh'un oğulları da sarhoşluğundan dolayı soyunan babalarının çıplaklığını örtmüşlerdir. Gerçekten de, Eski Romalılar bile her ne kadar Yunanlıların çıplak heykel konusundaki beğenisini devralmış olsalar da Yunanlıların spor pratikleriyle özdeşleşen çıplaklığın en azından resmî söylem düzeyinde eleştirel bakıyorlardı. Genelde çıplaklık kültürel olarak mahremiyet gerektiren bir şeydir. Kamuya açıldığı zaman ise, gücü zamana ve coğrafyaya göre değişen bir tabuyu yıkarak bir cazibe merkezi olarak işlev görür.

Gerçek hayatta çıplaklığın kendine özgü ve bir görgü kuralı olarak öğrenilen bir bakma ya da daha doğrusu bak*ma*ma kuralı varken, resimdeki çıplaklık *özellikle bakılacak* bir şeydir. Çıplaklığın başkalarına sergilenmesi niyetinin ya da başkalarının çıplaklık görme niyetinin olmadığı durumlarda çıplak insanlara sadece şöyle bir göz ucuyla bakılır. Sanattaki çıplak ise, tam tersine, *yalnızca* çıplak görülmek için vardır. Gözlerin başka taraflara kaydırılmasına değil, daha bir dikkatle bakılmasına davettir nü. Resimdeki bedenin soyunmuş olmasının görünürdeki gerekçesi (örneğin banyo yapma) ne olursa olsun, ön planda olan şey çıplaklıktır. Bir diğer ifadeyle, kendi içinde çıplaklık imge karşısında ağır basar. Elbette ki bir sanat konusu olarak çıplaklık çıplaklığın kendisi değil, temsilidir. Ama çıplaklığın mazereti, açıklaması ya da mantığı olarak hangi konu temsil edilirse edilsin, sanattaki çıplak, çıplaklığın kendisini değil röntgenciliği yasaklayan kültürel kurala meydan okumaktadır. Bir nü resminin etkili olabilmesi için bizde çıplak bedene temsil edilen tarzda bakma *isteği* uyandırmalıdır. Bunun başlıca yolu da, imgenin bütün söylemsel enerjisini seyircinin fantezilerini (hayallerini) ve arzularını tetiklemeye yoğunlaştırmasından geçer.

Çoğunca çıplaklıkla kastettiğimiz şey bedenin cinselliğinin gösterilmesine dayanır. Çıplaklık cinsel organlarla ilgilidir. Nitekim sinema dilinde "tam cepheden çıplaklık" kabaca "gerçek" çıplaklık demektir; ekranda birinin poposunu görmek ise tam otantik değildir. Cinsellik *ete kemiğe bürünmüş* kimlik anlayışımızın başlıca mekânı olarak işlev görmektedir; cinsellik varlık duygumuzun çekirdeğindeki bi*zdir*. Aynı zamanda ruhsal ve fiziksel arzu ve erotik haz mevkisidir; ayrıca kaygının ve bir sürü başka duygunun kaynağıdır. Genelde resimdeki nü ve özelde erkek nü söz konusu olduğunda seyircinin ilgisi üst derecededir çünkü nü ile görünür kılınan şey genellikle en derin

toplumsal ve kişisel ilginin görünmez mekânıdır. Bu, özellikle de erkek nü'de, neden böyledir? Bu sorunun cevabı büyük ölçüde resme bakacağı düşünülen seyirci kitlesine bağlıdır; bu kitle, yirminci yüzyıldan önceki *hem* erkek *hem de* kadın nü resimlerinin çoğu için, tümüyle olmasa da mutlak bir çoğunlukla erkekti. Hiç kuşkusuz, erkeklerle karşılaştırıldığında böyle resimlere ulaşmaları çok sınırlı olsa da, bu tür imgelere kadınlar da bakıyordu; ama nü resimler genellikle kadınlar tarafından ya da kadınlar için yapılmıyordu. Bu resimleri erkekler yapıyor ve başka erkekler de bunları satın alıyor ve hatta bunların sergilenebileceği yerleri örgütlüyor ve büyük ölçüde denetliyorlardı. Erkekler için yapılan çıplak erkek temsillerinin –tabii daima bir bedel karşılığında– giderdiği ihtiyaçlar vardı.[1]

Erkek seyirciler için, çıplak kadın resmine bakmak, normal olarak, hayali de olsa erkek iktidarının teyidi olarak işlev görür. Ama resimdeki nü erkek olduğu zaman mesele bu kadar basit değildir. Çıplaklık utanmayla ilgili olduğu kadar cinsellikle de ilgilidir. Öte yandan *cinsel olarak seyredilmek* demek *gözle* tüketilmek ya da ele geçirilmek demektir. Delici bakıştan söz edilmesi boşuna değildir. Bakış tamamen toplumsal cinsiyet ilişkileri tarihi içinde şekillenen bir şeydir. Daha düne kadar bir adam gözlerini bir kadına diktiği zaman kadının gözlerini kaçırması beklenirdi; bunu yapmakla kadın adamın bakışlarının farkında olduğunu gösterir ve kendisini adamın bakışlarına bırakırken bu bakışların farazi iktidarını hızla kabul etmiş olurdu. Ama birbirini tanımayan iki erkekten biri gözlerini öbürüne dikerse bu bir kapışmanın başlangıcı olabilir: Eğer aralarında dillendirilmemiş bir cinsel ilgi yoksa, bakılan erkek meydan okuma diliyle "Ne bakıyorsun?" diye çıkışabilir. Bir diğer ifadeyle, dikkatle bakmak bir meydan okuma işlevi görür –erkekler böyle işlev görmesini *bekler*– ve ta eski zamanlardan beri Batı edebiyatında bu olgunun kanıtları vardır.

Çok ünlü bir nü ile başlamak istiyorum. Pek çok yayında resmi yer aldığı için Michelangelo'nun yaklaşık beş buçuk metre yüksekliğindeki mermerden heykeli *Davut*'un (yapımı, 1501 – 1504) röprodüksiyonunu buraya alma gereği duymadım. Floransa'daki Akademi Galerisinde duran bu heykelin yanındayken heykeli seyreden insanları göz-

1. Bkz. Norman Bryson, "Gericault and 'Masculinity'", *Visual Culture: Images and Interpretations* içinde, der. Norman Bryson, Michale Ann Holly ve Keith Moxey (Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1994), s. 228-259. Buradaki yaklaşım temelde psikanalitik bir yaklaşım ama spesifik bir tarihsel ve kültürel bağlama oturtuluyor.

lemlemek neredeyse heykelin kendisine bakmak kadar enteresan oluyor. Orada şunu fark ettim: Kadınlar heykele rahat rahat bakarlarken erkekler böyle bakamıyorlar. Göründüğü kadarıyla hem erkekler hem de kadınlar heykeli heyecan verici buluyor; ama erkeklerde endişe belirtileri görülüyor. Tabii ki şöyle basit bir gerçek var: Heykel çoğu erkeğin çıplakken baktıkları aynada gördüklerinden çok farklı bir şey. Ama erkeklerin kendilerini yetersiz hissetmelerinden başka bir sorun var burada. Michelangelo sanki Davut'un bedeniyle karşılaşmaktan haz duymalarını ister seyircilerin. Kocaman, kahraman, fiziksel olarak mükemmel, hiç kuşkusuz teknik bir şaheser ve –hepsinden önemlisi– son derece cinsel. Michelangelo'nun bizim görmemizi istediği şey Davut'un cinselliğidir; fakat Davut'un erkekliğinin göstergesi olarak değil, bizatihi hoş bir görüntü olarak. Bir kaide üzerinde duran figürü görebilmeleri için seyircilerin *kafalarını kaldırmaları* gerekiyor. Heykelin ebadı göz önüne alındığında, içinde bulunduğu mevcut mekân biraz dar; seyirciler bir bakışta bütün figürü göremiyor ve gözlerini hareket ettirmeleri gerekiyor. Tepeden tırnağa incelemek gerekiyor; ve orta yerde durduğu için de seyirciler etrafını dönerek her açıdan bakabiliyorlar heykele. Cilalı beyaz beden seyredilmek için orada; bu bir gösteri ve heykelin gücü içine konduğu düzenekle –müzenin, içinde bakılacak başka hiçbir şeyin bulunmadığı ayrı bir galerisi– iyice doruğa çıkıyor.

Eğer bir erkek seyirci gözlerini Davut'un heykelinden çevirecek olsa, rahatsız olduğunu kabul etmeye ve bununla yüzleşmeye itiliyor: öte yandan bakacak olsa bu defa da normal koşullarda bakılamayacak bir şeye bakmış oluyor. Erkekler soyunma odalarında gözlerini nereye dik*me*yeceklerini ta en başından öğreniyorlar ve dolayısıyla da bu tür noktalara bakmamak için (ya da en azından bakarken yakalanmamak için) bilinçli olarak uzaklaşıyorlar. Sözün kısası, *Davut*'un huzurundayken birçok erkek nereye bakacağını ya da nereye bakmayacağını bilemiyor. Michelangelo bizde bakma isteği yaratmakta son derece usta, ama bizler bakmakla bir tabuyu itiraf etme ve en azından kısmen de ihlal etme durumunda kalıyoruz. Gerçekten de kültür, her ne kadar hiç olmazsa bugün için bedenlerini hemcinslerine ve özellikle de kadınlara teşhir etmelerini istese de, erkeklerin hemcinslerinin bedenine bakmaktan keyif almalarını yasaklıyor.

Eskiden beri ve hâlâ bugün için de en arzulanır ve mükemmel beden örneği hayattan değil sanattan alınıyor; hayır *Davut*'tan değil,

onun eski dünyadaki, Eski Yunan ve Eski Roma'daki atalarından. Ne var ki, bu ilk örneklerdeki bir gıpta ve arzu nesnesi olarak erkek bedeni aynı zamanda bir çelişki nesnesi. belirgin biçimde fiziksel olarak tezahür eden bir çelişki nesnesidir. Bir görüntü olarak, sanat eserlerindeki –ve dolayısıyla da, öyle görünüyor ki, hayattaki– ideal erkek bedeni fiziksel ve ruhsal kahramanlık anlayışını, kadınlara nadiren yakıştırılan bir cismani durumla ruhsal erdemi bir araya getiriyor. Öte yandan bütün sanat tarihi boyunca "ideal" olarak tasarlanan erkek bedenleri ısrarla ve paradoksal biçimde kadınsı özelliklerle yoğrulmuştur.

Nitekim eski Herkül temsillerinde Herkül'ün vücudu genellikle son derece abartılı ama göze batacak şekilde, tuhaftır ama, kadınsı kaslarla gösteriliyordu. Modern vücut geliştirmecilerin görüntüsü bundan farklı değil: Helen heykellerine öykünen bu insanlar sadece poz vermek için şişirilebilecek kaslarını seçip bunları olağanüstü geliştirmekle kalmıyor, aynı zamanda da (muhtemelen) eteklerindekiler hariç vücutlarındaki bütün tüyleri tıraş edip cilalı mermerin yüzey dokusunu kopyalamak amacıyla tenlerini yağlıyorlar. Dolayısıyla vücutları *tam anlamıyla* nesne-görüntüler halini alıyor. Sahip oldukları "güç" aslında yalnızca gösteri için. Bir anlamda kas çalışmaları gösteri yarışmalarında salonu dolduran *başka erkekler tarafından seyredilmeye* (bu gösteriler, kafalar daha da karışacak ama, daha çok "harbi" erkekler içindir) hazırlanmak demektir. Öte yandan, birazdan göreceğimiz gibi, belirgin biçimde latif, hatta narin ve açıkça kadınsı bir erkeğin ideal form olarak temsil edildiği pek çok on dokuzuncu yüzyıl resmi de farklı yollardan giderek aynı yere varıyordu.

Sanat eserlerindeki çıplak erkeğin etkileyiciliği, bu sanat eserine bakarken başka bir erkeğin ideal bedeninin gücünü kabul etmeye zorlanan *erkek seyircide* gerilim yaratma kabiliyetine yaslanır. Halbuki sanat eserlerindeki ideal olmayan çıplak erkeğin böyle bir gerilim yaratma kabiliyeti yoktur; dolayısıyla bu durumda eylemlilik tamamen seyirciye, ideal olmayan erkeğin bedenine arzuyla değil küçümsemeyle bakabilecek olan seyirciye geçmektedir. Yine de seyircide gerilim yaratacak bir güç ortaya koyması için idealleştirilmiş bedenin bir arzu nesnesi halini alması gerekir; bu ise, toplumsal cinsiyet kültüründe tesis edilen bakış kuralları göz önüne alındığında, kültürel olarak *hem* temsil edilen figürü *hem de* erkek seyirciyi kadınsılaştıran bir dönüşümdür.

Sanat tarihi disiplini erkek nü konusunda, bunu biçimsel ya da

kompozisyonel bir konu olarak ele almak dışında, daha düne kadar hep sessiz kaldı. Bir başka deyişle, erkek nü literatürü, genel konuya son derece ışık tutan sosyokültürel ve cinsel meselelerden genellikle uzak durdu (ve galiba bu meselelere hiçbir yatırımda bulunmadı). Bu durum, hiç kuşkusuz, sanat tarihinin başlıca konularından biri olmasına rağmen erkek bedenini kamusal forumlarda tartışmaktan rahatsızlık duyan erkek sanat tarihçilerinin –öbür erkekler de böyledir– bir refleksidir. Bu durumun değişmeye başlaması ancak beşeri bilimlerdeki feminist çalışmaların gelişmesiyle ve daha yakınlarda da gey ve lezbiyen çalışmalarının ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Örneğin sanki, *özellikle de* sanatı üzerindeki gerçek ya da olası etkisi bağlamında, "talihsiz" ve utanılacak bir durummuş ve dolayısıyla da saklanmalıymış gibi, Michelangelo'nun eşcinselliği –tabii mesleklerinin zirvesine çıkmış birçok başka sanatçınınki de– ta yirminci yüzyıla dek kabul edilmemiştir pek. Örneğin lisans ve yüksek lisans öğrencisi olarak sanat tarihi okuduğum 1960'lı yıllarda cinsellik, ele alınan sanat eserinin konusu olduğunda bile nadiren tartışılıyordu. Ve bizzat sanatçıların cinselliği, galiba, konu dışı sayılıyor ya da belki biz öğrencilerin işi olmadığı düşünülüyordu. Michelangelo'nun çoğu eserinde açıkça görülen homoerotizm, sanatçının kendi cinselliğinden daha tabu bir konuydu. Bununla birlikte, görüntülü derslerimizde Michelangelo'nun eserlerine çok önem verilir ve övgüler yağdırılırdı. Bir başka ifadeyle, sanat tarihi disiplini sanatın yoğun olarak işlediği şeyleri tam da bastırılmış söylemi üzerinden yansıtıyordu. Michelangelo'nun yaptıkları, söylenmemekle "söyleniyordu". Görmemiz ya da görmek istememiz öngörülmeyen şeyleri gösteriyor ve bunları görme *isteği* yaratıyordu bizde Michelangelo. Ve erkek bedeni gerçek hayatta tam da kendi imkânsız çelişkilerinin ortasında konumlandığı sürece bizler *Davut*'u –Floransa'nın turistleri en fazla cezbeden bu eserini– seyretmeye devam edeceğiz sanırım.

B. AZİZ GÜZELLİĞİ

Buraya kadar betimlediğim paradoksların dinsel resimdeki örneği Aziz Sebastian temsilidir. Sebastian üçüncü yüzyılda imparatorun muhafızlarından biri ve gizli bir Hıristiyan olduğu söylenen ve inançları yüzünden İmparator Diocletian tarafından idam edilen Romalı bir şehitti. Vücuduna saplanan oklarla ölmeyen Sebastian ancak dö-

vülerek öldürülmüştü (Resim X.1).[2] Bu dua resminde Sebastian'ın yanında kutsanmış Papa Fabian var; çünkü Katolik Kilisesinde ikisinin bayramı da aynı güne denk geliyor (altta Misericordia Kardeşleri temsil eden iki küçük figür daha var). Sebastian yakışıklı ve yetişkin bir genç olarak temsil ediliyor; vücudunun pek çok yerine saplanmış oklar var ama bunlar daha çok dekorasyon havası veriyor, uçlarından çok az kan akıyor. Sebastian'ın rafine yüzüyle zarif hareketleri hiç acı çekmediğini gösteriyor.

Sebastian'ın vücudunun cinselliği birçok şekilde vurgulanıyor. Gençliği ve genel çekiciliğinin yanında bukleli saçlarına da dikkat çekiliyor. Kalem kaşlar ve abartılı badem gözleriyle kadınsılaştırılıyor (Fabian'a hiç böyle bir cinsellik yüklenmiyor). Ağzı küçük ve zarif. Bu konunun işlendiği ilk temsillerin birçoğunda olduğu gibi azizin belinden iyice düşmüş olan peştamalı genellikle kadın giyimine yakıştırılan biçimde yarı saydam. Bunun altından uylukları görünmekle birlikte, cinsel organları, tamamen örtülmese, de özenle gizleniyor. Sebastian'ın gövdesi bir kahraman gövdesi; cismani bir varlığı tamamen gizleyen cübbelere bürünmüş olan Fabian'la karşılaştırıldığında şaşırtıcı derecede böyle bu. Giovanni di Paolo, Sebastian'ın göğsüyle kasığını özenle çizerek anatomiyi –doğru olmasa da– betimliyor ve dolayısıyla görselleştiriyor. Keskince birleşerek ana hatlarıyla kasığı betimleyen çizgiler, *pek de* gösterilmeyecek olan ve bu şekilde saklanmakla da iyice görsel arzunun odağı haline getirilen yere kaydırıyor gözlerimizi. Klasik heykelcilikte erkeklerin cinsel organları "belirtilir"; bunlar idealleştirilmiş daha büyük bir bütünün parçasını oluşturur ve, dikkatler başka yerlere kaysın diye, vücuttaki genel orantılara göre genellikle biraz küçük yapılır. Sonraları yapılan sanat eserlerinin çoğunda ise (tabii hepsinde değil) erkek cinsel organları da tıpkı kadınlarınki gibi gizleniyor. Ama dinsel sanatın karakteristiği olan gizleme genellikle, bir tabunun itirafı olarak, gerçek bir mesele yapıyor erkek cinsel organlarını. Seyirci görsel olarak tahrik ediliyor ve dolayısıyla da seyircide bakma isteği uyanıyor; resmî bir ifadeyle söyleyecek olursak, buradaki tahrik, azize bağlanmamızı ve nihayet ona öykünmeyi arzu etmemizi sağlamak amacıyla kullanılan bir araçtır. (Söylemeye gerek yok ki, tehlikeli arazidir burası; bu şekilde yaratılan arzu en seküler arzulara ya da putçuluğa ya da her ikisine kayabilir kolaylıkla.)

2. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York: Harper and Row, 1974), s. 276-277; ve Louis Reau, *Iconographie de l'art chretien*, 3 cilt, (Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1959), C. 3, 2. kısım, s. 1190-1199.



Resim X.1: Giovanni di Paolo (1420'lerde aktif; öl. 1482), *Aziz Fabian ve Aziz Sebastian*, panel, 84.5x54.5 cm. Londra, Natinoal Gallery, inv. no. 3402. Röprodüksiyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.

Okların cinsel aşkla ilintilendirilmesi –Cupid'in okçuğu– eski dünyaya uzanır; aynı şekilde okların erkek cinselliğiyle ilintilendirilmesi de öyle (daha sonraları ok vebayla ilintilendirilir ve, ironiktir, Aziz Sebastian vebaya karşı koruyucu olarak görülür oldu). Sebastian'ın vücuduna okların saplanmış olması dikkatleri azizin bedenine ve müstakbel şehitliğine çekiyor. Ama vücudunda herhangi bir çirkinleşmenin, kanın ve acının olmaması başka şeyler söylüyor. Okların açıkça dekoratif karakteri ve azizin vücudunda çekici bir desen yaratmış olmaları süs işlevi görüyor: Delik deşik olmuş beden bu şekilde daha bir güzel ve arzulanır oluyor; bu, dinsel saygının gereği uyandırılmış bir etki değildir.

Görsel anlamda Aziz Fabian çok geri planda kalıyor. Bir kenara itiliyor, öyle ki vücudunun tamamı çerçeveye dâhil edilemiyor (gerçi resmin ucu biraz kesilmiş olabilir), ve profilden gösteriliyor. Sadece el ve yüzden *ibaret*. Aslında papalık otoritesinin göstergesi olan bol giysilerine indirgeniyor. Halbuki Sebastian sade vücut –"ne vücut ama"– ve zaten mesele de bu. Bütün dikkatler Fabian'ın üzerindeki ıvır zıvırdan alınıp *tene* ve sadece tene çekiliyor; çünkü arka planda da bir şey olmadığı için resimde bakılacak hiçbir şey yok başka.

Antonio ve Piero del Pollaiuolo'nun yaptıkları söylenen ve Aziz Sebastian'ın şehit edilişini gösteren altar resminde (Resim X.2) zengin renkler ve sonsuz ayrıntılarla süslenen bilhassa teatral bir gösteri sunuluyor. Seyirci tam bir görsel ziyafete çağrılıyor ama önüne sadece ana yemek konuyor: Aynı anda hem bir aperitif hem de bir tatlı olan Sebastian'ın bedeni. Resimdeki dinsel duygululuk, seküler haz tarafından, panoya aktarılan ve oradan da seyirciye yansıtılan *fiziksel* arzu tarafından güdüleniyor. Neredeyse tamamen çıplak olan Sebastian'ın üzerinde durduğu kaide, tabanı kendisine ok atan iki adam arasındaki çizgi olan kompozisyonel bir üçgenin tepesini oluşturuyor. Seyircinin gözleri neredeyse zorla yukarıya, Sebastian'ın beyaz bedenine çekiliyor. Azizin bedeni ağaca *gevşekçe* bağlanmış, vücudunun ağırlığı bacaklarından birine verilmiş; neredeyse rahat ediyor yerinde ve sanki gönüllü çıkmış oraya. Sebastian'ın yüzü ve başıyla resmin zirvesine varılıyor; başı hafif arkaya ve yana yatmış, dolayısıyla piramidin zirvede dengesini yitirdiği izlenimiyle görsel bir gerilim yaratıyor. Eğik başıyla yüz ifadesi birlikte düşünüldüğünde vect görüntüsü çıkıyor ortaya (bu görünüş Romalı Barok heykelci Christ Bernini tarafından çok iyi işlenmiştir; onun ünlü Aziz Theresa ve Kutsal Lodovica

Albertoni heykellerinde tam anlamıyla bir orgazm görüntüsü vardır).[3]

Resmin erotizmi azizin kasıklarını örten kumaşa yaslanıyor ve kısmen bu kumaşla güdüleniyor: "Figüratif sanatlarda erotizm, giysilerle çıplaklık arasındaki ilişki olarak ortaya çıkar."[4] Gerçekten de, Anne Hollander'in göstermiş olduğu gibi, sanat eserlerindeki nü genellikle aynı tarihsel dönemdeki giyinik figürle bağıntılı olarak yapılıyor. Nü'nün seyirci üzerindeki etkisi, anlamı ve hatta şekli kendisinin giyinik "öteki"sine bağlıdır. "Elbise ne kadar önemliyse elbisesizlik o kadar anlamlılaşır ve bu iki durum arasındaki ilişkiye dair de o kadar farkındalık üretilir."[5] Sebastian'ın üzerindeki kumaş, kişinin bakmakla asla tatmin olamayacağını fark etmesinden kaynaklanan görsel tatmini yaratıyor. Resim bir hareketi, *bundan* öteye gitmeyecek olan bir soyunmayı donduruyor. Sebastian peştamalıyla daha bir cinselleştiriliyor: Peştamal hem belinin çok altında kalçalarının üstüne bağlanıyor hem de önünde gizlenen şeyin yedeği ve hatırlatıcısı olarak açıkça fallik bir düğüm atılıyor. Bu cinsel etkiler, her tarafı yağ gibi olan vücudundaki etek tüylerini ima eden kasığındaki ince bir renk değişimiyle iyice pekiştiriliyor.

Eril homoerotik cinsel arzu, azize işkence eden okçuların bedenleri aracılığıyla tekrar tekrar ifade ediliyor. Bunlardan biri alt tarafta hafif soldaki adamın duruşu: Okunu yaya yerleştirmek için eğiliyor ve, bu arada, biçimli poposuna bakıp haz duyalım diye teşhir ediyor. Daha da önemlisi, pasif hatta baygın Sebastian ile kasları şişmiş ve bedenleri saldırgan işlerini görmek için gerilmiş olan okçular arasında da hoş bir gerilim var. Sebastian girilmek için –derinlerine girilmek için– bekliyor: Yaylardaki oklar azizin vücuduna saplanmış okların görünür kısımlarından çok çok uzun. Aradaki ilişkiyi güdüleyen bu aktif-pasif ikiliği neredeyse şiddetli bir kur yapma ilişkisine işaret ediyor. Kısacası, Aziz Sebastian hikâyesinin homoerotik arzuyu görselleştiren bir anlatı sunmuş olması ne bir tesadüf ne de bir sürprizdir.[6] Başka bir Aziz Sebastian temsilini değerlendirirken Anne Hollander konuyu doğru biçimde özetliyor:

3. Bkz. Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, 2. bas. (Londra: Phaidon, 1966), s. 216-219 ve 257-259.

4. Mario Perniola, "Between Clothing and Nudity", çev. Roger Freidman, *Fragments for a History of the Human Body*, der. Michel Feher, Ramona Nadaff ve Nadia Tazi ile birlikte, 3 cilt (New York: Zone, 1989), C. 2, s. 237.

5. Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), s. 83; ayrıca bkz. s. xiii.

6. Bu resim için ayrıca bkz. Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo: Complete Edition with a Critical Cataloque* (Oxford: Phaidon, 1978), s. 48-51, 139-140.



Resim X.2: Antonio del Pollaluolo (1432-1498) ve Piero del Pollaluolo'ya atfedilir (y. 1441- 1496 öncesi), *Altar: Aziz Sebastian'ın Şehit Edilişi* (y. 1475), panel, 291.5x202.6 cm. Londra, National Gallery, Inv. no. 292. Roprodüksiyon İzni, Trustees, The National Gallery, Londra.

Aziz Sebastian son derece seksi aziz örneklerinin başında gelir ve Rönesansta sürekli bir tür kurbanlık Adonis olarak değerlendirilmiştir... Bu orman sahnesinde, zarif gencin giysilerinden bir kısmı sanki bir âşığın okşayan elinin işiymiş gibi yavaşça gevşetiliyor ve sıyrılıyor. Genç, baygın biçimde seyirciye bakıyor; gövdesi hâkim üsluba uygun olarak hoş bir baklava dilimi şeklinde çizilmiş, öyle ki bilhassa arzulanan bir figür gibi duruyor. İşkencecileri hemen yanı başındalar; sanki okçu kılığına girmiş müstakbel tecavüzcüler gibi.[7]

C. FALLİK HÜSRAN

Antonio del Pollaiuolo'nun on beşinci yüzyılın sonlarına doğru yaptığı ünlü çarpışan çıplak erkekler gravürü (Resim X.3) Aziz Sebastian imgelerinin tipik yarı pasif ve kadınsı söylemini ortadan kaldırıyor ve bunun yerine saldırgan ve çok güçlü bir erkeklik söylemi koyuyor; ne var ki, buradaki de en az azizinki kadar imkânsız bir erkekliktir. Pollaiuolo kasları abartıyor: Her bir bedeni ve hatta sağ altta hançerlenen adamın bedenini bile gergin gösteriyor. Ustaca çizilen resmin siyah beyaz oluşu bu genel etkiyi pekiştiriyor. Adamlar anlaşılmaz şekilde çıplaklar: anlaşılmaz şekilde çünkü çarpışma sırasında çıplak olmaları onları daha savunmasız kılıyor. Çıplaklıklarının mantıksızlığı bizzat çıplaklığa daha fazla dikkat edilmesini sağlıyor. Burada çıplak beden bir metafor olarak, belki de, bir uzmanın dediği gibi, ruhun hapishanesi olarak "süfli beden"in eleştirisini sunan bir metafor olarak sorunsallaştırılıyor.[8]

Burada adamlar soyunduruluyor, kahraman bedenlere büründürülüyor ve *eşleştiriliyor*lar. Erkeklik, karakter soyutlamalarından ve özellikle *virtus*'tan (erkek mükemmelliği) tamamen ayrı bir *fiziksel* özellik olarak resmediliyor. Erkeklik saldırganlık *demektir*. Aktörlerin buruşuk suratları çekici değil. Gözlerimizi adamların yüzlerinden alıyor ve genellikle gözlerden saklanan erkek teni üzerinde yoğunlaştırıyoruz. Suratları ne kadar kaba olsa da istisnasız her bir adam kahramanca "hareket ediyor": Fiziksel olarak eşiti olan düşmanlarıyla savaşıyor. Gerçekten de adamların fizikselliği temsil edilen olayın

7. Hollander, *Seeing Through Clothes*, s. 182-183. Rönesans edebiyat geleneğinde "Sebastian" homoseksüellerin kod adlarından biriydi. Bkz. Janet Cox-Rearick, "A 'St Sebastian' by Bronzino", *Burlington Magazine* 129 (Mart 1987), s. 161, dipnot. 29.

8. Bkz. Patricia Emison, "The Word Made Naked in Pollaiuolo's Battle of the Nudes", *Art History* 13 (1990), s. 265. Bu gravür hakkında ayrıca bkz. Ettlinger, Antonio and Piero Pollaiuolo, s. 146-147; ve L. Richards, "Antonio Pollaiuolo, Battle of Naked Men", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 55 (1968), s. 62-70.



Resim X.3: Antonio del Pollaiuolo (1432-1498). *Çıplak Erkeklerin Muharebesi* (1460-1480), gravür, 39.4x60.3 cm. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawing, inv. no. VI 33.

neredeyse garantisidir: Bu vücutlar başka ne yapar ki; başka hangi sebeple var olabilirler ki? "Arzu nesneleri olarak kadınlar her an (sanatta zaten öyle) soyunabilir, ama erkeklerin soyunmak için gerekçelerinin olması gerekir."[9] Muharebe meydanı, abartılı bir fiziksel biçim olarak, yani bütün bedenin Fallusa dönüşmesi olarak tasavvur edilen erkekliğin "gerçekliği"ni ve etkisini sergilemek için uygun bir yer olarak hizmet görüyor. Ne var ki, imgenin çok güçlü biçimde tahayyül etmeye çalıştığı erkek kimliği için bir sorun doğuyor burada.

Hatırlamak gerekir ki, Batı resminin tarihindeki çıplak erkek resimlerinin çoğunda cinsel organlar örtülmüştür; edebin ötesinde bir tutumdur bu. Örtünmek erkek bedenine, cinsel organları doğuştan "görünmez" olan ve dolayısıyla da görsel olarak asla "sahip olunamayan" kadınlarınkine benzer bir etki yapma şansı sunuyor. Bu şekilde, görsel teste tabi tutulmadığı için de erkekliği kuran hayati mit sarsılmıyor. Bir diğer deyişle, sanat eserlerinde erkeklerin cinsel organlarının gösterilmesi, kültürel anlamda cinsel organ avantajına yaslanan erkek kimliğinin (erkekliğin ortak paydası kendilerine farazi kahramanca işler ve fiziksel oranlar atfedilen cinsel organlardır) kırılgan hali için önemli bir risk yaratıyor.

Halbuki, Pollaiuolo'nun imgesinde görüldüğü gibi, gösterildikleri zaman erkek cinsel organlarının erkek vücudunun *en az* kahraman kısmı olduğu ortaya çıkıyor. Pollaiuolo'nun çıplak muhariplerinin bütün kasları gergin; bunun tek istisnası penis "kasları". Bu kaslar gevşekçe ve, anlatının koşulları göz önüne alındığında da, son derece savunmasız biçimde sallanıyor. Sonuç itibariyle adamların bu organları "gerilmiş" olsaydı o zaman organ daha bir savunmasız kalacak ve ayrıca başka erkeklerin yanında farklı bir heyecanı gösterdiği için en güçlü kültürel yasaklardan birini ihlal etmiş olacaktı. Başka bir ifadeyle Pollaiuolo'nun gravürü, erkek nü temsillerinin sanatta egemenlik kurduğu uzun bir dönemin başlangıcında, hedeflenen kazanca karşılık sonsuz bir kayıp arazisinin haritasını çıkarıyor. Fallusun önemli bir düş kırıklığı yaratan bu görüntüsü, fallusu "gösterme"nin, tabiri caizse mevcudiyetini *belgeleme*nin doğurduğu önemli bir derttir. Erkek bedeni coğrafyasının bu kısmı erkekliğin, dolayısıyla da eylemliliğin üssü olduğu halde fallus görsel anlamda çok da önemli bir yer tutmuyor. Erkek cinsel organı, ressamların başka türlü görünmeyen kadın cinselliğinin üssü olarak saplantıyla işledikleri kadın gö-

9. David Martocci'nin sergi kataloğu, *The Male Nude* (Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1980), [sayfa numaraları konmamış, s. 2].

güslerinden çok daha az "etkileyici"dir hacimsel açıdan. Bir başka ifadeyle, penisin kültürel "büyü"sü daha çok *hayali* bir nesne olarak işliyor. Bayağı küçük ve tamamen savunmasız olan, hele de kahraman erkek bedeniyle birlikte resmedildiğinde iyice bu hale düşen penis kendisini simgeleyen sayısız nesnenin hakkını veremiyor: sopalar, mızraklar, oklar, kılıçlar, tüfekler, tabancalar ve hatta purolar gibi.

> O halde en güzel erkek bedeni bile içkin ve zor bir çelişkiyi barındırıyor kendi içinde. Erkeklik gücünün simgesi, cinsel hazzın kaynağı ve erkeklik gururunun odağı olan penis aynı zamanda insan vücudunun en savunmasız parçasıdır. Erkeklerin kuvvet ve iktidarını kendisinde toplaması gereken bu birkaç santimlik organ kadın ya da erkek olsun herhangi bir insan anatomisinin en çok korunması gereken yeridir. Gevşek penisin görüntüsü, erkeklerin kendi cinsellikleri hakkında duydukları endişe ve kuşkuyu körükler.[10]

Ve bir başka kavrayıcı değerlendirme: "Penis doğrudan doğruya çizildiği zaman fallusun aslında ne olduğu anlaşılıyor: Fallusun sadece örtükken 'ayrıcalıklı gösteren' bir organ olarak algılandığını söyleyen Lacan'ı haklı çıkaran bayağı küçük bir deri parçası. Simgelediği organ göründüğü zaman fallusun ayrıcalıklı merkeziliği zora düşer."[11]

Erkek cinsel organlarına ve bakma edimine ilişkin, yani *kimler*in baktığına ve gördüklerinden ne çıkardıklarına ilişkin bir mesele daha var. Çoğu sanat eseri erkekler tarafından satın alınıyordu; dolayısıyla bunlar öncelikle erkeklerin ilgileri doğrultusunda ve erkeklerin kaygılarının barometresi olarak işlev görüyordu. Ama sosyokültürel bir araç olarak sanatın tüm potansiyelini ortaya koyması için eser, sadece "sahibi" tarafından değil başkaları tarafından da görülmeliydi. Çok az sayıdaki istisnalar hariç, sanat eserleri hem erkekler *hem de kadınlar* tarafından görüleceği varsayımıyla sergileniyordu. Çıplak erkek resimlerinde penisin kadınlara gösterilmesi erkekler için psikolojik ve siyasal bir sorun yaratıyordu; çünkü erkeklerin kimlik ve ey-

10. Sarah Kent, "Looking Back", *Women's Images of Men* içinde, der. Sarah Kent ve Jacqueline Morreau (Londra: Writers and Readers Publishing, 1985), s. 72-73. Ayrıca Sarah Kent'in aynı derleme içindeki "The Erotic Male Nude" (s. 75-105) başlıklı çalışmasına bakınız; burada, kadınların erkek seyirciler için yapılmış erkek nü imgelerine bakma hazlarını ve yirminci yüzyıl kadın sanatçılarının erkek nülerini (fotoğraf ve resim) tartışıyor yazar. Ayrıca bkz. Margaret Walters, *The Nude Male: A New Perspective* (New York: Paddington Press, 1978).

11. Richard Easton, "Canonical Criminilizations: Homosexuality, Art History, Surrealism, and Abjection". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 4, 3 (1992), s. 164.

lemlilikleri görsel anlamda böyle düş kırıklığı yaratan pamuk ipliği gibi bir şeye bağlıydı: "Kadınlar kendilerini aldatılmış hissedebilir. Çünkü kendilerini rehin alan ve cebindeki tabancayla tehdit eden teröristin cebindeki kabarıklığın aslında parmağından başka bir şey olmadığının ortaya çıkması gibi bir durum bu da!"[12] Rönesansla birlikte yeniden ortaya çıkmış olan erkek bedeninin büyüsü kesinlikle görsel sanatlarla sınırlı değildi. Örneğin üst sınıfların erkek modasında da güçlü şekilde ifade ediliyordu. Erkekler giydiklerinin cinsel kabarıklıklarını vurgulamasına dikkat ediyorlardı. Cinsel organlarını bugün bize komik gelecek şekilde kabarık göstermek için pantolonlarının önüne kapak yapıyorlar ve kalçalarını ortaya çıkaran –çünkü arkadan dikişliydi– dar, parlak renkte, dikkat çeken taytlar giyiyorlardı. Ve belden aşağısını kapatmayan çok kısa gömlekler giydikleri için de bütün bunlar ortada oluyordu.[13]

D. BEDENİN TERSYÜZÜ

Sandro Botticelli'nin *Venüs ve Mars*'ı (Resim X.4) ağırlıklı olarak çıplak erkeği işliyor. Resmin alışılmadık boyutları –aşırı ve teamül dışı enliliği– hem başkahramanın yatar vaziyette dinlenmesini mümkün kılıyor hem de garip şekliyle seyircilerin dikkatini çekiyor. Aslında bir yatak odası sahnesi[14] olan resmin konusu, sorunlu da olsa, paradoksal olarak, yani sanki Mars'ın kendi silahı değil de Venüs'ün bir aletiymiş gibi Mars'a *doğru* yöneltilen fallik kargıyla gösteriliyor. Venüs'ün gözleri ve tabii bizim gözlerimiz de Mars'ın vücudu üzerinde; başı Pollaiuolo'nun Aziz Sebastian'ının duruş ve "görünüş"ünü andırıyor. Fakat burada, mitolojideki en ünlü âşıklardan ikisi bulunduğu için doğal olarak erotik içerik vurgulanıyor resimde.

Anne Hollander'e göre, resmin cinsel içeriğini vurgulayan etken, Rönesans modernitesiyle hiçbir ilgisi olmayan tam bir mitolojik tanrı görüntüsündeki Mars'ın tersine, üzerinde modern bir kostüm olan tamamen giyinik Venüs'ün görüntüsüdür. "Mars'ın çıplaklığına cinsel gerilim katan şey Venüs'ün normal ve tam giyinik halidir; öyle ki, eğer Venüs de yarı çıplak olsaydı o zaman bu gerilim çok daha az

12. Kent, "Looking Back", s. 72.

13. Hollander, *Seeing Through Clothes*, s. 234.

14. Bkz. Herbert P. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (Princeton: Princeton University Press, 1980), s. 140. Yazara göre resim "muhtemelen bir yatağın, divanın ya da benzeri bir mobilyanın panosu için yapılmıştı".

olurdu. Venüs'ün cinsel başatlığını en az uyanıklığı kadar modern giysileri de gösteriyor ve bu giysiler Mars'ın çıplaklığını, mitolojik nişanlarına rağmen, daha erotik kılıyor."[15] Botticelli'nin resminin erotizmi kesin bir tersyüz olmaya yaslanıyor: Çıplak erkek bir kadına ve hem kadının hem de bizim keskin bakışlarımıza tabi kılınıyor.

Mars'ın bedeni Batı resminde normalde kadın bedenine atfedilen söylemsel araçlarla işleniyor. Savaş tanrısı, biçimli, pürüzsüz ve çok rafine (epey zarif), olağanüstü *latif* bir heykel parçasına dönüştürülüyor. Belden aşağısı neredeyse kadınsı, rengi son derece açık ve ressamların genellikle hafif tüylü gösterdikleri bölgeler olan kasık ve koltuk altı bölgelerinde tüyden eser yok. Sonuçta Mars tamamen bakılacak bir şey ve çok açık bir kurguyla bir manzara gibi sunuluyor. Mars –tamamen teatral– bir uyku *pozu* veriyor; çünkü gerçekten uyumanın mümkün olmadığı bir vaziyette duruyor. Aslında bu şekilde durabilmek için kendi kendisine yaslanıyor; sırtının üst kısmını yaslayabileceği hiçbir şey yok arkasında. Sol kolu, her ne kadar gevşek görünse de, destek olarak kullanıldığım ima ediyor. Eğer uyuyor olsaydı epeyce bükülü olan sağ bacağı yana düşerdi. Bununla birlikte, sağ eliyle yüzündeki ifade, bilincinin yerinde olmadığını gösteriyor. Homeros ve Ovidius'un anlattıkları efsane[16] cinsel bir macerayı gösteriyor ve işte Mars'ın resimdeki çıplaklığı da aslında bu maceraya yaslanıyor; yoksa savaş tanrısı yiğit Mars hiçbir şey uğruna kendinden geçmez.

Mars uyuyor ama sadece biraz dalmış. Gerçi âşıklar yan yana yatmıyor, karşı karşıya duruyor ama cinsel birleşme sonrasının mutluluğu ima ediliyor burada. Venüs'ün yüzü olağanüstü güzel, dolgun göğüsleriyle sol bacağı vurgulanıyor ve ince elbisesinin altından iyice belirginleştiriliyor. Ne var ki Venüs hiç de orgazm sonrasındaymış gibi *değil*. Aksine düşünceli ve ketum bir hali var ve gerçekten de sahne büyük ölçüde onun bakışlarının hâkimiyetinde. Mars'ı göz hapsinde tutuyor ve bu suretle de bizim gözlerimizi ona yöneltiyor.

Mars ismi erkekliğin mührünü taşır. Durum böyle olunca sadece Mars ismini kullanmakla –bugünkü John Wayne gibi– erkekliğin bildik çağrışımlarını uyandırma imkânına kavuşur Botticelli. Aynı zamanda altındakileri göstermek için de Mars'ın zırhını çıkarıyor üstünden: altındakileri, yani iktidarı asla daha az gerçek olmayan ama da-

15. Hollander, *Seeing Through Clothes*, s. 179.
16. Bkz. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York: Harper and Row, 1974), s. 320.



Resim X.4: Allesandro (Sandro) Botticelli (y. 1445-1510), *Venüs ve Mars* (y. 1485-1486), panel 69.2x173.4 cm. Londra, National Gallery, inv. no. 915. Röprodükslyon izni, Trustees, The National Gallery, Londra.

ha zarif olan şehvani vücudunu. Mars, Venüs'ü ve erkek olacağı farz edilen seyirciyi kendine meftun ediyor. Venüs'ün dalgın gözlerle Mars'a bakışı gözlerini ondan alamadığının itirafıdır. Başka bir ifadeyle, Mars'ın eylemliliği kendinde değilken bile gücünden hiçbir şey kaybetmiyor. Bununla birlikte, bu sabit bakışların yöneldiği şey kendisini bir kadına kaptırmış olan, iktidarının işareti ve kaynağı olarak kendi gözlerini kullanmak yerine bir manzaraya *dönüşmüş* olan Mars'tır.

Botticelli'nin seyircilerinin neredeyse adları gibi bildikleri Mars mitolojisi Mars'ın iktidarının sadece bir yüzünü tanımlıyor: öbür yüzünü tanımlayan şey ise fiziksel güzelliğidir. Bizim deyişimizle söyleyecek olursak: "Mars, erkeğin kralı işte!" Ama Botticelli bu erkekliği Mars'ın androjin* görünüşüne bağımlı kılıyor; androjinlik İtalyan Rönesansında *hayallerdeki* ideal erkeği tanımlayan bir özellikti. On altıncı yüzyıl sanat kuramcılarından birinin Titian'ın 1554 tarihli Venüs ve Adonis tablosu bağlamında söylediği gibi, "güzel bir kadının özelliklerinden nasiplenmiş bir erkek zor ve hoş bir karışım[dı]."[17] Sonuçta resim, görsel anlamda denge bozucu bir heyecan, cazibe ve tepki harmanını ve –bir bu kadar önemlisi de– kültürün atfettiği cinsel kimlikleri ve cinsel rolleri tersyüz etmek yoluyla, tasvip edilen görme söylemlerinin bir alternatifini işliyor parlak bir yaklaşımla. Başka bir deyişle, *Venüs ve Mars bir* şeyleri farklı görerek alabileceğimiz fiziksel ve ruhsal hazları tahayyül etmeye çağırıyor bizleri.

* İki cinsin özelliklerini gösteren. (ç.n.)

17. Aktaran, Sharon Fermor, "Movement and Gender in Sixteenth Century Italian Painting", *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, der. Kathleen Adler ve Marcia Pointon (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 129. Rönesanstaki homoerotik temalar için bkz. Leonard Barkan, *Ganymede and the Erotics of Humanism* (Stanford: Stanford University Press, 1991); 1991); James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (New Haven: Yale University Press, 1986); ve Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West* (New York: Routledge and Kegan Paul, 1986), s. 1-23. İçerdiği alegorilerin ayrıntılı yorumları da dâhil olmak üzere Botticelli'nin *Venüs ve Mars*'ı hakkında daha geniş değerlendirmeler için bkz. Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1978), s. 90-93; Liana Cheney, *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings* (Lanham, Md.: University Press of America, 1985), s. 35-37, 60-61, 66-70; ve Homan Potterton, *The National Gallery*, London (Londra: Thames and Hudson, 1977), s. 36.

Kutsal Kitabın Yaradılış bölümündeki, Habil'in kardeşi Kabil tarafından öldürülmesini anlatan hikâye (4: 1-15) sanatçılara erkek bedenini, özellikle de çıplaklığı kutsal kitap tarafından tasvip edilen, pagan tanrıları ve kahramanlarının efsanelerinde de yer alan genç ve atletik, güzel erkek bedenini düşmüş vaziyette gösterme fırsatı sunuyordu. Habil bir çobandı; insanın "ilk" versiyonlarından biriydi. nitekim "doğal olarak" doğaya yakındı. Anne-babasının cennetten kovuluşu İncil'de sadece iki ayetle anlatılmıştı; Habil'in karakterinin anlatıldığı bölümden önceki iki ayetle (Tekvin 3:24, bölümün son ayeti ve Tekvin 4:2). Tanrının gözünde Habil iyi kardeştir; sürüsünü Tanrı adına kurban etmesi İyi Çoban olarak İsa'nın müjdecisi, İsa'nın kendi kendisini kurban etmesi ise Adem'in tüm çocuklarının kurtuluşunun müjdelenmesidir. Habil'de cisimleşen iyilik, temsillerde bildik araçlarla yansıtılıyor: Ona çok büyük bir fiziksel güzellik atfediliyor ve gençliğinin baharında öldürülüşünün trajik görüntüsüyle veriliyor.

Bedenin en iyi ihtimalle asil ruhun hapishanesi olarak, en kötü ihtimalle ise günahkâr ve şehvet düşkünü taraflarımızı harekete geçiren olarak görüldüğü bir kültürde Habil'in bedeninin görüntüsü paradoksal bir okumaya neden oluyor. Habil'in hikâyesi İsa'nın kendi kendisini kurban edişini önceden canlandırır, dolayısıyla büyük teolojik anlamlara sahiptir. Halbuki François Xavier Fabre'ın *Habil'in Ölümü*'nde (Resim X.5) daha çok düşmüş bir tanrının hikâyesi gibi, en az kutsal metindeki anlatı kadar, Homeros'un efsanesini de çağrıştıracak şekilde işleniyor bu hikâye. Habil'in özellikle *cinsel* bir gösteriye dönüştürülmüş olan güzel cesedinin –öldürülmesinden doğan en ufak bir çirkinleşme işareti yok bedeninde– güçlü etkisi resimdeki bütün dinsel vurguları siliyor. Fransız tarihinin dinsel coşkuyla hatırlanmayacak bir dönemi olan Fransız Devrimi sırasında yapıldığı düşünüldüğünde, resmin dinsel içeriğinin cinsel içeriğince bastırılmış olması pek de şaşırtıcı değil. Tıpkı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yapılan öbür erotik imgeler gibi bu resmin de hem dinsel hem de mitolojik hikâyesi, başka türlü temsil edilemeyecek olan şeyleri temsil etmenin uygun bir "kılıf" olarak kullanılmıştır denilebilir.

Işığın yoğunlaştığı alt soldan başlıyoruz resme bakmaya. Habil'in siyah bukleli saçlarının çevrelediği rafine ve yakışıklı yüzü yoğun olarak ışık-gölge oyunlarıyla şekilleniyor ve sol kolla çerçeveleniyor. Tam anlamıyla bir gösteriye dönüştürülen bedeni, kol ve bacaklarının



Resim X.5: François-Xavier Fabre (1766-1837), *Habil'in Ölümü* (1791), tuval. Montpellier, Musée Fabre, inv. no. 825.1.60. Fotoğraf: Frédéric Jaulmes.

kas yapısını vurgulamak amacıyla eğilip bükülüyor. Habil'in bedeni, kompozisyon açısından, aslında neredeyse tamamen dikey formlardan oluşan bir resmi çaprazlama bölen, dolayısıyla da düşmeyi vurgulayan güçlü bir köşegendir. Ayrıca bedeni imgeyi kaplasın diye yakın plandan gösteriliyor. Göğüs kasları abartılarak ta boynuna varıyor, keskin bir V oluşturacak şekilde çiziliyor ve bu V'nin çıkıntıları ışıklandırılırken girintileri koyu biçimde gölgeleniyor. V'nin altından göğüs kafesinin iki yanını belirleyen göğüs kemiğinin merkezdeki dikey hattı uzanıyor. Fabre'ın abarttığı bir başka öğe olan bu hattı izlediğimizde özenle örtülen ve bu sefer ters bir V çizen bacaklar tarafından çerçevelenen cinsel bölgeye gidiyor gözlerimiz. İşte bakışlar tam bu noktada odaklanıyor *ve* hüsrana uğruyor; ama saklanan şeylerin bir şeyler "vaat" ettiği görüldükten sonra gerçekleşiyor bu hüsran. Fabre fırçasını alıyor eline ve birkaç darbeyle yarısı gölge yarısı etek tüyünden oluşan siyah bir üçgen çiziyor. Başka bir deyişle, Habil'in bedenine dair her şey cinselleştiriliyor: Kolları, bacakları ve gövdesi uzatılıyor, kasları abartılıyor ve seyirciye pek de örtülmemiş



Resim X.6: William Adolphe Bouguereau (1825-1905), *İlk Yas (Habil'in Ölümü)* (1888), tuval, 203x252 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas artes, inv. no. 2770, Francisco Uriburu Malikânesinin armağanı, 1939.

cinselliği etrafında düşünme cesareti verecek vaziyette gösteriliyor bütün vücudu. Beden, resmin köşegenlerinin kesişme noktasının hemen üzerinde konumlandırılan fallik bir "merkez"e doğru yayılıyor.

Fabre'ın Habil'i bir efebe olarak çiziliyor; efebe Eski Yunan'da on sekiz yirmi yaşlarındaki –biraz oğlan ama daha çok yetişkin erkek– atletik gençlere verilen addı. On sekizinci yüzyılın sonlarında başlayıp on dokuzuncu yüzyıl boyunca yapılan efebe temsillerinin hepsinde figür hem erkeksi hem de kadınsıdır. Efebe, örneğin Romalı göğüs zırhı resimlerindeki abartılı erkek kaslarında görülen Herkülyen katılık ve kahramanlıkta değildir. Bunun yerine, oğlan letafetiyle bilinir. Efebenin cinselliği tam da müphem, daha doğrusu kararsız bir cinselliktir. Bedeni ve bedeninin güzelliği kararsız, anlık ve evrilebilir türdendir. Ve sanat eserinde dondurulan *hayali* bir anda, ikili cinsellikler arasında kalmış ama tamamen cinsel bir figür olarak temsil edilir bedeni: oğlan-erkek, kadınsı-erkeksi.

Gerçekten de on dokuzuncu yüzyıl resmindeki ölü Habil temsillerinin hepsinde, aynı olmasa da benzer pozlarda gösterilmiştir Habil: O zamanlar popüler olan, boylu boyunca uzanmış çıplak kadın, Bram Dijkstra'nın deyişiyle "beli kırılmış peri kızı" şeklinde (Resim X.6).[18] Habil'in, fiziksel pasiflik ve bu pasifliğin hem davet ettiği hem de hatta ittiği seyredilebilirlik etrafında örgütlenen her iki resimde de kadınsı bir pozda gösterilmesi [belirgin bir] erotizm yaratıyor. Gerçekten de, bedenin leğen kemiği bölgesinin yüksek bir konuma getirildiği ve dolayısıyla da vurgulandığı Bouguereau'nun resminde açıkça ve hatta Fabre'ınkinden daha fazla gönderme yapılıyor Habil'in cinselliğine. Bunlar kesinlikle münferit örnekler değildir: "Fransız resim tarihinde, bugünkü kadınsı imgelerde zor bulunan bir erotizm içeren sayısız pasif, zayıf, çaresiz ve güçsüz efebe örneği vardır."[19]

Bu sanatın seyirci kitlesi temelde erkekti ve baktıkları imgeler, bariz homoerotik çekiciliklerine rağmen, homoseksüel değildi.[20] İşte iki cinsellik arasına koymayı yeğlediğimiz tüm net sınırlara, insanın ya kadın ya da erkek olduğunu bildiren katı yaklaşıma meydan okuyor bu görünüşteki paradoks. Tüm insanlar bakarak öğrenir: Kimliğin tesisi, kişinin kendi cinsiyetine ve öbür hemcinslerine bakmasına bağlıdır. Yani, "erkeksiliğin istikrarı erkek bedeninin görünürlüğüne bağlıdır; erkeksiliğin öğrenilmesi ya da pekiştirilmesi için erkeklerin birbirlerine bakması gerekir."[21] Bundan başka, bakmak yalnızca "eğitim" vermekle kalmaz, aynı zamanda arzu da yaratır; arzular, doğaları gereği, kaçınılmaz olarak bedenle ve –her zaman olmasa da– genellik-

18. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), s. 104-109. Ancak Thomas Crow, benzer bir androjin efebenin temsil edildiği Anne-Louis Girodet'nin *The Sleep of Endymion* (1791) adlı resminde Fransa'daki devrimci siyasetin oynadığı rolü inandırıcı şekilde göstermiştir. Bkz. "Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David", *Fictions of the French Revolution*, der. Bernadette Ford (Chicago: Northwestern University Press, 1991), özellikle s. 72-79. Bu denemenin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hali için bkz. "Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794", *Visual Culture: Images and Interpretations*, der. Bryson, Holly ve Moxey, s. 141-167. Aynı derleme içinde Whitney Davis, bu resmin homoerotik içeriğine dair tarihsel temellere dayandırdığı bir tartışmayla, çok ilginç bir cevap veriyor Crow'a.

19. Abigail Solomon-Godeau, "Male Trouble: A Crisis in Representation", *Art History* 16 (1993), s. 298. Fabre'ın resmi için ayrıca bkz. s. 295-296. Benim ele aldığım görsel tarihin ayrıntılı bir tarihsel değerlendirmesi için çokça önerilen olağanüstü bir deneme bu. Ayrıca bkz. George Levitine, *Girodet-Troison: An Iconographical Study* (New York: Garland Publishing, 1978), s. 117-135, 205-211.

20. Bkz. Solomon-Godeau, "Male Trouble", s. 311-312, dipnot 37.

21. Michael Hatt, "Muscles, Morals, Mind: The Male Body in Thomas Eakins' Salutat", *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, der. Kathleen Adler ve Marcia Pointon (Cambridge: Cambridge University Presss, 1993), s. 63.

le dar anlamıyla erotizmle ilgilidir. Bununla birlikte, homoerotizme karşı güçlü yasaklar olduğu için, kendisine Başka bir hemcinsi üzerinden bakan erkek en iyimser yaklaşımla sorunludur. Erkeklerin başka erkeklere bakmak için neden özel mekânları, sonuçta zaten seyredilmek için yapılan profesyonel sporların icra edildiği tamamen meşru mekânları seçtiğini büyük ölçüde açıklıyor bu durum.[22]

Aynı şekilde, erkeklerin başka yerlerde hoş karşılanmayacak olan fiziksel temaslara spor sahalarında girmeleri tesadüf değildir: Sayı yapıldığında ya da gol atıldığında kucaklaşmalar ve kalçalara vurmalar. Keza, kablolu televizyondaki vücut geliştirme aleti reklamları güya heteroseksüeli homoseksüelden ayıran çok ince bir çizgi üzerinden seslenir erkeklere. Erkeklere hitap edebilmek için heteroseksüellik vurgulanıyor bu reklamlarda; ama öte yandan, ürünü satabilmek için de güzel erkek bedeninin, ta çocukluklarından itibaren erkeklere bakmaları yasaklanan erkekler için bir arzu nesnesine dönüştürülmesi gerekiyor. Dahası, gösterilen beden tıpkı çıplak kadınların nesneleştirilmesi gibi nesneleştiriliyor: aradaki tek fark erkek bedeninin sürekli hareket eden aktif bir durumda gösterilmesidir. Sonuçta beden temelde bir seyir nesnesi, bakılacak bir şey haline getiriliyor. Şişirilmiş kaslar (beden "yontuculuğu"ndan başka) herhangi bir fiziksel işin gereği olarak değil, sadece bu şekilde yaratılacağı varsayılan erkek kimliğinin bir gereği olarak sunuluyor. Kas makinesi kaslar aslında tasarım yapan kaslardır: Saf ve yalın estetik olarak işlerler ve estetik bizim kültürümüzde kadınsı bir coğrafyadır. Bundan başka, bu reklamlardaki erkek bedenleri son derece bronzlaştırılmakla kalmıyor, aynı zamanda yağlanıyor. Bedenin yağlanması işlevsel anlamda –gösteri olmasının dışında– tamamen mantıksız (vücut geliştirme aletini, şortu vb berbat eder) olmasına rağmen bu yolla beden yansıtıcı bir yüzeye dönüştürülüyor ve dolayısıyla daha çok dikkat çekiyor. Reklamlardaki erkek bedenleri yağlanmak suretiyle *kozmetikleştiriliyor*. [Bilindiği gibi] makyaj da kadınsı kültüre ait bir şeydir. Ama Fabre'ın ölmüş Habil resminde olduğu gibi, kabul edilmiş ve yasaklanmış erkek cinselliği arasındaki pazarlık bu reklamların da etkinliğini belirliyor. Bu reklamların işleyişi çok az erkeğin sahip olduğu bir bedenin arzulanır bir şey olarak sunulmasına *ve* kültürel olarak bastırılan arzu ve deneyimlerin dikkatle ve dolaylı olarak kabul edilmesine yaslanır.

Bu reklam videolarının –bu arada, reklam bantları üretici firma-

22. Whitney Davis'in önemli çalışmasına bakınız, "Erotic Revision in Thomas Eakins's Narratives of Male Nudity", *Art History* 17 (1994), s. 301-341.

lar tarafından evlerinde özel olarak seyretmeleri için müşteri adaylarına bedava veriliyor– yaklaşık iki yüzyıl önce ortaya çıkan efebe resimlerinin belirlediği söylemin devamı olduğunu söylersek çok ileri gitmiş olmayız. Bunların her ikisi de erkek kimliğindeki[23] eski bir krizin ana hatlarını betimliyor. Temsil, kimliklerin inşa edilmesi ve yansıtılmasında kullanılan söylem aygıtının bir parçası olarak önemli bir rol oynuyordu. Aslında temsil bu süreçte hem ayna hem de fail rolü oynar: "Cinsellik düzlemindeki bir kafa karışıklığı beraberinde görsel alanın karışmasını getirir."[24] İster heteroseksüel isterse de homoseksüel olsunlar, erkekler *efebe* imgeleriyle birlikte kendilerini oldukları haliyle değil olabilecekleri haliyle gözden geçirmelerine imkân veren görsel bir kaynağa kavuşuyorlardı. Genç ve fiziksel anlamda kültürün izin vermediği gibi –güzel, müphem ve *arzulanır*– olmakta tamamen özgür bir haldi bu. Vücut geliştirme aleti reklamlarında da arzuya ilişkin aynı müphemlik işleniyor zekice. Bu reklamlarda hem hemcinsini arzulama tercihinin tehlikesinden hem de 1950'li yıllarda çizgi roman dergilerinin arka kapaklarındaki Charles Atlas vücut geliştirme reklamlarındaki karşı cinsi cezbetme klişesinden (rüyalarınızdaki kızı rüya gibi bir bedenle tavlamanın yolları) uzak duruluyor. Bugünlerde bu tür reklamlar narsisizm –burada gönderme yapılan Narcissus resimde ezelden beri popülerdi– etrafında örgütleniyor; yani kadınları tamamen konu dışı sayarak nazikçe dışlayan, tamamen kendisine yönelen ama yine de homoerotik olan ve *bir bakışta* âşık olan erkek benliğin arzuyla kendi kendisine bakışı etrafında. Fakat bu narsisizm kadınsı öğeyi yadsımıyor, bunun yerine "sömürgeleştirerek" erkeksiliğin bir parçası yapıyor. Bir anlamda, kadınsı öğeyi hem tanıyan hem de kahramanlaştıran ilerici bir erkeksiliğin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Ama bu eksik bir değerlendirme olacaktır çünkü bu şekilde tanımlanan bir erkeksilik aynı zamanda kadınları (kadınsılığı değil) görsel alandan tamamen kesip atıyor sanki.[25]

F. GİZLİ KEYİF OLARAK FALLUS

Yetişkinlerin çocuk temsillerinden aldıkları görsel haz on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı itibariyle genellikle "öteki" ırktan birinin bede-

23. Bu fenomene dair en bilinen yorum Michel Foucault'nunkidir, *The History of Sexuality*, C. 1, *An Introduction*, çev. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978).
24. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (Londra: Verso, 1986), s. 228.
25. Buradaki sömürgeleştirme nosyonu Solomon-Godeau'ya aittir, "Male Trouble", s. 295.



Resim X.7: Jean-Léon Gerôme (1824-1904), *Yılan Terbiyecisi* (1880), tuval, 83.8x122.1 cm Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, acc. no. 51

nine yansıtılıyordu. Bu eğilimin ilk tezahürleri yadsınamayacak şekilde özenli hatta incelikliyken, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu tür imgelerde –dikkat çekici bir sapmayla– erotizmden geçilmez olmuştu. Jean-Léon Gérome'un son derece fallus merkezli oryantalist imgesi *Yılan Terbiyecisi* (Resim X.7), o zaman için, çocukların özellikle sorunlu bir şekilde cinselleştirilmesine, yani homoerotikleştirilmesine gönderme yapıyor. Bir oğlan çocuğu dimdik –hatta, bacakları sıkıca birleştirildiği için, dingil gibi– ayakta duruyor ve eril cinsel iktidarın en basmakalıp ruhsal fantezilerinden biri olan kocaman bir yılanı tutuyor; sütunlu formların, düz ve keskin çizgilerin hâkim olduğu bir kompozisyonda gerçekleşiyor bu olay. Hepsi de erkek olan resimdeki figürlerin neredeyse tamamının elinde ya bir değnek ya bir kılıç var ya da üflemeli bir çalgı. Arkadaki duvarın ortasına ise erkek cinsel organlarının ana hatlarını çağrıştıracak şekilde bir kalkan ve mızrak yerleştiriyor Gerome; birlikte çizilen bu iki figür, resmin konusunu haykıran sözel olmayan bir etiket hizmeti görüyor adeta. Bir istisna –ayaktaki oğlan– dışında erkeklerin tamamı koyu esmer tenli. Onlara göre açık renkli olan ve dolayısıyla da dikkatimizi çeken bu istisna, resimdeki figürler içinde tam anlamıyla cinselleştirilen tek figür. Oğlan cinsellik *demek*; ayrıca, duruşundaki ve tuttuğu yılandaki fallikliğe rağmen, kadınsılaştırılmış. Oğlanın kalçaları görsel bir fetiş haline getirilmiş. Resimde sağdan giren ışığı en iyi alan yer olan çocuğun kalçaları dikkatin odaklandığı ve gözlerin mıhlandığı yer haline geliyor.

Burada doğrudan doğruya mıhlanmış bakışlara gönderme yapılıyor. İmge bakmaya *dair*dir. İmgenin içindeki seyircilerin önüne çerçevenin dışındaki seyircilerden farklı mönüler konuyor. Dikkatlerini çocuğa yönelten içerideki seyirciler onun kaldırdığı yılanla, yani dev fallus simgesiyle ilgileniyor gibi duruyor. Ama ayrıcalıklı bir bakış açıları olduğu için istedikleri anda "gerçek" şeyi de görebilirler. Resmin dışındaki seyirciler ise çocuğun poposuyla "vaat" edilenler yüzünden saklanan şeyi görmek ister bir duruma sokuluyor. Arzu, sahip olmaktan değil de hayal etmekten duyulan haz olarak yansıtılıyor. Yani, oğlanın öne çıkarılan poposu Gérome'un bizden esirgediği görüntünün hayali ikamesi haline geliyor ve bu şekilde de Gérome bize daha fazla şeyler aratıyor; yani ressam olarak sahnenin içine de giriyor. Ne var ki, imgenin ister heteroseksüel isterse de homoseksüel olsun yetişkinlerin çocuklara cinsel arzu duymalarına ilişkin içerimleri şöyle dursun, burada gözlerimizi dikmemiz istenen görüntü bi-

le gerek Viktorya döneminin ahlak kuralları tarafından gerekse de Batı Avrupa'da iyice yayılmış olan eşcinsel nefreti yüzünden yasaklanan bir şeydir. Başka bir deyişle bu görüntü zımnen bir tabudur. Ama temsil edilen konunun "biz"e değil de başka bir ırka ait bir konu olması seyircilerin seyrine meşruiyet sağlamaktadır. Durum böyle olunca seyirciler *hem* görüntünün zevkini çıkarıp *hem de* resimdeki kültürel ve ahlaki rezalete ağızlarına geleni sayabilir.

Tipik oryantalist nü, Linda Nochlin'in işaret ettiği gibi, yalnızca gözde konusu olan harem kadınlarının cinsiyetinden dolayı değil, aynı zamanda atıfta bulunulan hayali coğrafyanın gizeminden –kültürel anlayışa göre gizemlilik kadınsı bir özelliktir– dolayı da kadınsı olan bir cinselliğin ayrıcalığını sahiplenir.[26] Bu oryantalist imgelerde mekân, çoğu Avrupalı ya da Amerikalının hayatındaki hiçbir şeyle uyuşmuyordu. Ortadoğu, hayali bir diyar, sadece fantezilerde olabilecek bir yerdi. Tabii yerli halk da son derece gizemlileştiriliyordu. Tarihi olmayan, zaman dışı, egzotik ve eski moda bir halde yaşayan insanlar olarak temsil ediliyorlardı. Bir önceki bölümde ele aldığım gibi, "öteki" ırklar ve *özellikle de* Ortadoğulular ısrarla kadınsılaştırılıyordu Batı bilinci ve temsilinde; bununla amaçlanan şeylerden biri de Batılıların kültürel üstünlüklerinden ve erkeksi siyasal hâkimiyetlerinden oluşan Batılı "benliği" ilan ve ispat etmekti. Gérome'un bu resimde oğlanın cinsel organlarını göstermemesi onu daha az tehlikeli kılarak kadınsılaştırıyor. Bu şekilde çocuk, örneğin kahraman bir erkek modeli olarak yiğitliğinden dolayı değil, fiziksel olarak olmasa da görsel olarak –kısmen– *sahip olunabilirliğ*inden ötürü arzulanan birisi oluyor. Ortadoğulu erkek cinselliği yetişkin bir erkeğe değil de kadınsı bir çocuğa yansıtılmak suretiyle görüntü *güvenle* bakılabilir kılınıyor.

On dokuzuncu yüzyılda gittikçe azan bir çılgınlık haline gelmiş olan çocuk cinselliğinin boyutlarını açıklama saplantısıyla (Batı tarihinin daha önceki hiçbir devrinde bu dereceye varmamıştı)[27] paralel olarak, gerek resimlerde gerekse de fotoğraflarda (*birçok* fotoğrafta) çıplak çocuk görme arzusu yayılıyordu. İster resim ister fotoğraf olsun her çıplak çocuk imgesinin ahlaksız ya da pornografik olduğunu göstermez bu. Ama bu, şunu kabul etmek demektir: Çıplak çocuk temsillerine olan bu yoğun ilginin birçok yetişkin için çok önemli olduğu halde, bir bu kadar az anlaşılmış karmaşık bir tarihi vardır.

26. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America* 71 (1983), s. 118, 122.
27. Bkz. Foucault, *History of Sexuality*, C. 1: *An Introduction*.

G. ANTİ-NARSİSİZM VE HOŞNUTSUZLUK MİNTIKALARI

Egon Schiele'nin 1910 – 1911 civarında, yirmi yaşındayken yaptığı iki çizimle (Resim X.8 ve X.9) konuyu bitirmek istiyorum. (Schiele Birinci Dünya Savaşını müteakip ortaya çıkan büyük grip salgını sırasında 1919 yılında yirmi sekiz yaşındayken öldü.) Çalışmaların her ikisi de özportre; dolayısıyla sanatçının kendi bakışına dair –Schiele aynada kendisine bakarak, bütün dikkatini kendi temsiline vererek çizmiştir kendisini– çok mahrem şeyler içeriyor. Söz konusu özportre çıplak olunca daha bir önemli oluyor bu durum; çünkü benliğe yönelik son derece psikolojik bir söylemin özeti olarak bütün bir görünür beden vardır önümüzde. Schiele resimlerini belli bir ortama yerleştirmemiş; her iki resim de bedeninden *ibaret*. İkincisinde sırtındaki açık ceketini saymazsak resimlerde bağlam yok. Bu yüzden, Schiele'nin temsil üzerinden –bedenini kendisine (ve başkalarına) açık bir manzara yapmakla– kendisini soktuğu kimlik tamamen teniyle ve duruşu ve yüz ifadesiyle sınırlı. Bununla birlikte, duruşu ve hareketleri kültürel olarak hiçbir şey anlatmayan şeyler değil, tersine zengin ve güçlü bir söylemi yansıtan birer gösterge. Bu resimleri yapabilmek için Schiele'nin kalemini ve fırçasını bırakması, bir şekilde poz vermesi, bunu aklında tutması ve çizim malzemelerini tekrar eline alarak işe koyulması ve bütün bunları defalarca tekrarlaması gerekiyordu. Bir diğer ifadeyle, Schiele *poz veriyordu*; poz veriyordu çünkü poz ve hareketler, bedenini –yoksa öbür insanların bedenlerinden bir farkı kalmazdı bedeninin– tekilleştirebileceği, yani belli bir kimliğin taşıyıcısı haline getirebileceği yegâne araçlardı. Aslında Schiele kendisini oluşturacak şekilde gözlem yapıyordu.

Bedenin ana hatlarının çiziminde kalın fırça darbeleri –"hızlı" paralel çizgiler– kullanıldığı ve renk varyasyonu zengin olmadığı için ilk bakışta her iki resim de aceleyle çizilmiş görüntüsü veriyor. Öte yandan dudaklar, eller ve, bir bu kadar önemlisi de, cinsel organlar gibi bazı bölümler özenle çizilmiş ve hatta üzerlerinde çok çalışılmış. Schiele beyaz bir kâğıt yaprağını alarak işe başlıyor, bunun üzerine bedeninin ana hatlarını çiziyor, sonra çok solgun bir bej suluboya kullanarak figürün içini boyuyor, dikkat çekmesi için de dar bir beyazlık bırakarak (Resim X.8) bu şekilde bedeni çerçevelemiş oluyor.

Schiele bedenini resim geleneklerini hiçe sayarak çiziyor. Özimgesi ne kahraman erkek bedenine ne de güzel erkek bedenine benziyor.

İki imgede de kesinlikle kadınsılaştırılmıyor beden. Birinci resimde vücudunu bir deri bir kemik gösterecek şekilde çiziyor ve sağ koluyla her iki elini epey uzatıyor. Ağzı acı ya da öfkeyi gösteren ekşitme ya da homurtu halindeki gibi açık. Schiele, erkek (ve kadın) imgelerinden neredeyse daima çıkarılan şeyi –vücut tüylerini– "yeniden yerine koymak" için bayağı uğraşıyor. Batı resminde erkek bedeni bir tutam etek tüyü haricinde bütün tüylerinden arındırılır; bu şekilde yüzeyi pürüzsüzleştirilerek dikkatlerin erkek kaslarından başka bir şeye kaymasına izin verilmez. Vücut tüyleri, nihayetinde gizlenen fallusun yedeği olması gereken kasların itibarını düşürür ve hatta bunları örter. Nü resimlerinde vücut tüyü elbise gibi durur: Soyunmakla teşhir edilmesi istenen şeyin çoğunu örter çünkü. Halbuki Schiele karakalemle koltukaltı, bacak ve etek tüylerini çiziyor; hem de görsel olarak çok itici biçimde çiziyor: Bol ve gür şekilde değil de seyrek bir halde çizerek her bir tüye dikkat çekiyor.

Tüyle erkeklik ve erkek gücü arasındaki ezeli ilişki kaçınılmaz olarak sorunlu bir ilişkidir. Sanat eserlerinde etek tüyleri kısmen, gösterilmesi beklenen amaca hizmet ediyor; ayrıca, beyazların cinsel organlarının rengi vücutlarının geri kalan bölgelerinin renginden epeyce farklı olduğu için, bu şekilde gövdeyle cinsel organlar arasında bir geçiş mıntıkası oluşturulmuş oluyor.[28] Erkek vücudunda "çok fazla" tüy çizmek, pürüzsüz mermer heykele öykünen ideal erkek bedeni çerçevesindeki resim teamüllerine aykırıdır. Sözün özü, kıllı olmak medeniyetsiz görünme riski yaratıyor. Bu konu modern bilinçte hâlâ fazlasıyla canlıdır. Daha önce sözünü ettiğimiz kablolu televizyonda son zamanlarda çıkan vücut geliştirme aleti reklamlarında "önce" kıllı göğüslü olan adam, "sonra" gerektiği gibi şişirilmiş, bronzlaşmış, yağlanmış ve tamamen tıraşlanmış bir göğüsle çıkıyor karşımıza! Riskli bir iş bu: tıraşlanmışlık, kuvvetlenmeyi ve bunun çağrıştırdığı her şeyi çağrıştıran yağın parlatmasına yardım ediyor. Ama aynı zamanda kültürel olarak kadınsılığı çağrıştıran bir şeydir bu. Fakat tabii risk kazancın bir parçasıdır: çünkü yeniden yaratılan adam, öyle görünüyor ki cinsiyet tabusunun yerleşik sınırlarını bile aşma eylemliliğine sahiptir.

Erkek ressamların özportreleri narsisist gözleme açık bir davettir aslında: bu durumun en açık şekilde ortaya çıktığı yer ise ressamların gençken yaptıkları özportreleridir (bu bağlamda Rembrandt'ın kariyeri boyunca yaptığı özportreler birbiriyle karşılaştırılabilir; birin-

28. Hollander, *Seeing Through Clothes*, s. 136.

ciyle sonuncu arasında derin farklar vardır). Ayrıca özportre genellikle ekonomik zorluklar içinde olan genç ressamları, ücret karşılığı model tutmaktan da kurtarmaktadır.[29] Ama Schiele'nin gençken yaptığı özportreleri, beklentilerin tersine, anti-narsisisttir; hiçbir imge Schiele'nin kendisini mastürbasyon yaparken gösterdiği ikinci çizimden (Resim X.9) daha anti-narsisist değildir. Burada teşhir için değil, kendi kendine haz vermek için soyunuyor resimdeki figür. Gözleri, cinsel hazla açılmış olsa da, pek haz alıyormuş gibi görünmeyen –belki daha çok üzüntülü ama açıkça ifadesiz– bir yüze oturtuluyor. Burada arzu tamamen felsefi bir niteliğe bürünüyor; sanat tarihinde neredeyse hiç temsil edilmeyen bir cinsel "olay"ı temsil eden bir imgede ironik biçimde böyle bu. Gerçekten de öznesi ister erkekler isterse de kadınlar olsun mastürbasyonun temsili esas olarak pornografinin ve yatak odası erotikasının alanıyla sınırlıydı. Resmin değil, çizimin ve gravürün konusuydu. Çizimler konuları ne olursa olsun genellikle bir tür özel imgeler olarak toplanıyordu. Işığın zararlarına çok açık oldukları için ya karton kutularda muhafaza ediliyor ya da istenildiği zaman bakılacak şekilde yapıştırma albümlere yerleştiriliyorlardı. Ama bunlara bakmak çok özel bir işti: Çünkü boyutları çok küçüktü, narindiler (çizimlere zarar vermeksizin elden ele geçirmek imkânsız), görebilmek için bir ışık kaynağının yanında tutulmaları gerekiyordu vb.

Schiele önünü açtığı siyah kabanını çıplak gövdesini saran bir çerçeve olarak, cinsel organlarını okşayan ellerini belirginleştiren siyah bir alan olarak kullanıyor. Önü açık kabanının çizdiği yukarıya doğru daralan V şekliyle gövdesinin ve göğsünün açık renkliliği dikkatlerimizi yukarıya, yüz ifadesine çekiyor. Öte yandan iş üzerindeki ellerinin olağanüstü aykırı temsili ise dikkatlerimizi aşağıya doğru çekiyor. Aslında gözlerimiz, kültürümüzün insan kimliğini tanımlamada kullandığı beden ile ruhun, deyim yerindeyse, cismani simgeleri olan cinsel organlarla yüz arasındaki bağlantıyı tesis ediyor. Dikkat edilirse Schiele mastürbasyona dair neredeyse hiçbir şey "göstermiyor" bize. Neredeyse "her şey" gizleniyor gizlenmesine ama bu gizleme, görülemeyeni görme arzusu üretmiş görünmüyor seyircide. Gerçekten de, imgeyi tanımlayan temsil tabusunun ihlalinden dolayı –kendi kendisini ifşa eden bir tür erkeklik yitiminden ötürü– belki de gösterilenden daha azını görmeyi arzu ediyor olabiliriz pekâlâ. Uz-

29. Bkz. France Borel, *The Seduction of Venus: Artists and Models*, çev. Jean-Marie Clarke (New York: Skira/Rizzoli, 1990), s. 40-51, burada Schiele de tartışılıyor.



Resim X.8: Egon Schiele (1890-1919), *Nü Özportre* (y. 1910), guaş, kurşunkalem, suluboya 55.8x36.9 cm. Viyana, Graphische Sammlung Albertina, inv. no. 30.766.



Resim X.9: Egon Schiele (1890-1919), *Mastürbasyon Yapan Nü Özportre* (1911), guaş, kurşunkalem ve suluboya, 48x32.1 cm. Viyana, Graphische Sammlung Albertina. Inv. no. 31.159.

manlar Schiele'nin sol elinin parmaklarını kadın cinsel organının görüntüsünü verecek şekilde düzenlediğine –işaretparmağıyla orta parmağını ayırıyor ve aradan görünen teni de pembeye boyuyor– işaret eder.[30]

Kültürümüzde erkeklik benliğin dışındaki her şey –başka erkekler, kadınlar ya da doğa– üzerinde hâkimiyet kurmanın aracı olarak fallus etrafında tanımlandığından, fallusun kendi kendine haz vermenin bir aracı olarak *temsil edilmesi* olağanüstü sorunlu hale geliyor. Çünkü mastürbasyonla kendi kendine haz vermek on sekizinci yüzyılın sonlarından bu yana "benliğin suiistimali" olarak anlaşılmıştır (özgül terimler zamanla değişse de hâlâ epey yaygın biçimde kullanımda olan bu kelime meseleyi çok iyi özetlemektedir). Bu anlamda mastürbasyon fallusu parazitleştirdiği düşünülen benliğe karşı bir edim olarak tanımlanıyor kültürümüzde. Erkeklerin haz duyması genellikle zayıflık olarak okunmaktadır. Durum böyle olunca, cinsel olarak *sadece kendi kendine* haz vermek iyice kadınsılaştırılıyor (neredeyse herkesin mastürbasyon yaptığı düşünüldüğünde ironiktir bu). Mastürbasyondan sakınmanın adı genellikle "nefsine hâkim olmak"tır, bu da benlik üzerinde hâkimiyet kurmanın eşanlamlısıdır.

Bununla birlikte, Schiele'nin çizimleri tam olarak hâkim ideolojiye –onun zamanında mastürbasyona karşı kültürel ayıplamalar uç boyutlarda ve bugünkünden çok çok yoğundu– karşı çıkmayı hedeflemiyor.[31] Böyle bir karşı çıkma tutumu müphem kalıyor burada. Bunun yerine Schiele, bedenin ve bedenin dürtülerinin hakkını teslim ediyor. Ama cinsel dürtünün burada ne ürettiği belirsiz. Cinsel dürtü bizzat özuyarılmaya yol açıyor ama, yüz ifadesinden anlaşıldığı kadarıyla, bunun sonucunda gelmesi beklenen öztatmin gerçekleştirilemiyor. Bana kalırsa Schiele burada daha çok durumunun *a*sosyalliğini hatırlatıyor kendi kendisine: Kendi bedenini incelemek amacıyla, cinsel istek tarafından olduğu kadar klinik merak tarafından güdülendiği anlaşılan bir arzuyu uyarmak amacıyla kendisi için soyunuyor. Sonuç itibariyle mesele yalnızlığa dayanıyor; daha sonraları kendisiyle karısını birbirlerine sarılırken gösterdiği nü temsillere bakıldığında iyice ortaya çıkıyor bu yalnızlık meselesi.

30. Simon Wilson, *Egon Schiele* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), s. 30, 57. Ayrıca bkz. Jane Kallir, *Egon Schiele: The Complete Works* (New York: Harry N. Abrams, 1990), s. 69-70; ve Alessandro Comini, *Egon Schiele's Portraits* (Berkeley ve Losa Angeles: University of California Press, 1974), s. 88-89.

31. Bkz. Foucault, *History of Sexuality*, C. 1, *An Introduction*.

> Kendi görüntüsüne kafayı takmıştı... Zihinsel durumlarını göstermek, kendisini çirkinleştirmek, cinsel organlarına ve memelerine dikkat çekmek, bunları yara gibi göstermek için çılgın ve gayri tabii renkler kullanıyordu. Çizim ya da resimlerinde kendi kendisini ... bedensel olgular ve, defalarca vurgulandığı gibi, bedenin (Schiele için) doyurulamayan cinsel gereksinimleri çerçevesinde işliyordu.[32]

Son olarak, Schiele'nin çizimleri bilinç ve kimliğin ruhsal, toplumsal ve kültürel oluşumunda görsel temsilin oynadığı merkezi rolü alışılmadık bir dobralıkla yineliyor. Bu çizimler, kimliğin (olağanüstü soyut bir şeydir) bedene (olağanüstü somut bir şeydir) ve beden aracılığıyla yansıtılmasının altında yatan ciddiyeti gösteriyor. Batılı temsilin tarihinde beden, sürekli ve rahatsız edici bir biçimde, varlığın mekânı olarak barındırdığı ruhsal değerler ile (sırf) bir nesne –hayatın yatışma bilmeyen bir biçimi– olarak beliren ve anlam tarafından sömürgeleştirilmeyi bekleyen nesnel tezahürü arasında gidip gelmiştir.

32. Janet Hobhouse, *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Nude in the Twentieth Century* (Londra: Jonathan Cape, 1988), s. 58; sonraki nü'ler için bkz. s. 68-69 ve çocuklarıyla çıplak eş için s. 72. 1912-1917 arasında çıplak özportre yapmamıştır.

KAYNAKÇA

Ackerman, Gerald M. "Gérôme's Oriental Paintings and the Western Genre Tradition." *Arts Magazine* 60 (March 1986), ss. 75-80.

——. *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme, with a Catalogue Raisonne.* Londra: Sotheby's Publications, 1986.

Ades, Dawn ve Andrew Forge. *Francis Bacon.* New York: Harry N. Abrams, 1985.

Albinus, Bernhard Siegfried. *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani.* Leiden, 1747.

Alexander, Edward P. *Museum Masters: Their Museums and Their Influence.* Nashville, Tenn.: American Association for State and Local History, 1983.

Alfons, Sven. "The Museum as Image of the World." İçinde *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the 16th to the 20th Century,* der. Pontus Hulten, ss. 67-88. New York: Abbeville Press, 1987.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.* Chicago: Unversity of Chicago Press, 1983.

Alphen, Ernst van. *Francis Bacon and the Loss of Self.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Amaral, Cis. "'Be What You Would Seem to Be.'" *Art and Artists* 11 (Ağustos 1976), ss. 26-29.

Ananoff, Alexandre ve Daniel Wilderstein. *François Boucher.* 2 Cilt. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1976.

Arnencourt, Louise d'. "Bouguereau and the Art Market in France." İçinde *William Bouguereau, 1825-1905* [sergi kataloğu], ss. 95-103. Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1984.

Athanassoglou-Kallmyer, Nina. "Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold." *Art Bulletin* 74 (1992), ss. 599-618.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music.* Çeviren Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Avery, Catherine B., der. *The New Century Classical Handbook.* New York: Appleton-Century-Crofts, 1962.

Bacon, Francis ve David Sylvester. *Francis Bacon: Interviewed by David Sylvester.* New York: Pantheon Books, 1975.

Bal, Mieke, "Dead Flesh, or the Smell of Painting." İçinde *Visual Culture: Images and Interpretations*, der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, ss. 365-383. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994.

Baldwin, Robert W. "Healing and Hope in Goya's *Self-Portrait with Dr. Arrieta." Source: Notes in Art History* 4, 4 (Yaz 1985), ss. 31-36.

Barkan, Leonard, *Ganymede and the Erotics of Humanism*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

Barker, Francis. *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. Londra: Methuen, 1984.

Barrell, John. *The Dark Side of the Landscape: The Rurai Poor in English Painting, 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Barrell, John, der. *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art, 1700-1850*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Barry, Roxana. "Plane Truths: 19th-Century American Trompe l'Oeil Painting." *Arts & Antiques* 4 (Eylül-Ekim 1981), ss. 100-106.

Barthes, Roland. "Arcimboldo, or Magician and Rhetoriqueur." İçinde *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, çeviren Richard Howard, ss. 129-148. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1991.

——. "Dare to Be Lazy." İçinde *The Grain of the Voice: Interviews, 1962-1980*, çeviren Linda Coverdale, ss. 38-45. New York: Hill and Wang, 1985.

——. "The Plates of the *Encyclopaedia*." İçinde *New Critical Essays*, çeviren Richard Howard, ss. 23-29. New York: Hill and Wang, 1980.

——. "The World as Object." Çeviren Richard Howard. İçinde *A Barthes Reader*, der. Susan Sontag, ss. 62-73. New York: Hill and Wang, 1982.

Battersby, Martin. *Trompe l'Oeil: The Eye Deceived*. New York: St. Martin's Press, 1974.

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Çeviren Charles Levin, ss. 112-122. St. Louis: Telos Press, 1981.

——. "The Trompe-L'Oeil." İçinde *Calligram: Essays in New Art History from France*, der. Norman Bryson, ss. 53-62. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Baumgart, Fritz, *Blumen Brueghel (Jan Brueghel d. Ä.) Leben und Werk*. Cologne: DuMont Buchverlag, 1978.

Bell, Leonard. "Artists and Empire: Victorian Representations of Subject People." *Art History* 5 (1982), ss. 73-86.

——. *Colonial Constructs: European Images of the Maori, 1840-1914*. Melbourne: Melbourne University Press, 1992.

Bennett, Tony. "The Exhibitionary Complex." *New Formations* 4 (Bahar 1988), ss. 73-102.

Berardi, Marianne. "The Nature Pieces of Rachel Ruysch." *Porticus*, Cilt. 10 ve 11 (1987-1988), ss. 3-15.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation, and Hormandsworth: Penguin Books, 1972.

Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1986.
Bernheimer, Richard. *The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry*. der. H.W. Janson. New York: New York University Press, 1961.
Bernt, Walter. *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century*. Çeviren P. S. Falla. 3d ed. 3 Cilt. Londra: Phaidon, 1970.
Betterton, Rosemary, "How Do Women Look? The Female Nude in the Work Suzanne Valadon." İçinde *Visibly Female: Feminism and Art: Anthology*, der. Hilary Robinson, ss. 250-271. New York: Universe Books, 1988.
——, ed. *Looking On: Images of Feminity in the Visual Arts and Media*. Londra: Pandora, 1987.
Bidloo, Govard. *Anatomia humani corporis...* Amsterdam, 1685.
Blok, Petrus Johannes. *History of the People of the Netherlands*. Cilt. 3, *The War with Spain*. Çeviren Ruth Putnam. New York: Putnam, 1900.
Boggs, J.S.G. "Art Under Arrest." *Art and Antiques* (Ekim 1987), ss. 99-104, 126-127.
Bolme, Albert. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1990.
——. "Gérôme and the Bourgeois Artist's Burden". *Arts Magazine* 57 (January 1983), ss. 64-73.
Bolger, Doreen. "The Patrons of the Artist: Emblems of Commerce and Culture." İçinde *William M. Harnett* [sergi kataloğu], der. Doreen Bolger, Marc Simhzon, and John Wilmerding, ss. 73-86. New York: Harry N. Abrams, 1992.
Bolger, Doreen, Marc Simpson ve John Wilmerding, eds. *William M. Harnett* [sergi kataloğu]. New York: Harry N. Abrams, 1992.
Borel, France. *The Seduction of Venus: Artists and Models*. Çeviren Jean-Marie Clarke. New York: Skira/Rizzoli, 1990.
Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Çeviren Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.
Braham, Allan. *Italian Paintings of the Sixteenth Century: The National Gallery Schools of Painting*. London: The National Gallery, William Collins ile birlikte, 1985.
Brantlinger, Patrick. "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent." *Critical Inquiry* 12 (1985), ss. 166-203.
Brenninkmeyer-de Rooij, B. "Zeldzame bloomen, 'Fatta tutti del natturel' door Jan Brueghel I." *Oud Holland* 104 (1990), ss. 218-248.
Brettel, Richard R. ve Caroline B. Brettell. *Painters and Peasants in the Nineteenth Century*. New York: Skira/Rizzoli, 1983.
Brilliant, Richard. *Portraiture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
Brooks, Peter "Storied Bodies, or Nana at Last Unveil'd." *Critical Inquiry* 16 (1989), ss. 1-32.
Broude, Norma ve Mary D. Garrard, der. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York: HarperCollins, 1992.

——. *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper and Row, 1982.
Brown, Jonathan. *Velazquez: Painter and Courtier*. New Haven: Yale University Press, 1986.
Brown, Marilyn R. "The Harem Dehistoricized: Ingres' *Turkish Bath*." *Arts Magazine* 61 (Haziran 1987), ss. 58-68.
Brown, Sterling A. "Negro Character as Seen by White Authors." *Journal of Negro Education* 2 (1933), ss. 179-203.
Brusati, Celeste. "Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Stille-Life Painting. *Simiolus* 20 (1990/1991), ss. 168-182.
Bryson, Norman. "Géricault and 'Masculinity.'" İçinde *Visual Culture: Images and Interpretations*, der. Norman Bryson, Michael Arın Holly ve Keith Moxey, ss. 228-259. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994.
——. "In Medusa's Gaze." İçinde *In Medusa's Gaze: Still Life Paintings from Upstate New York Museums* [sergi kataloğu], der. Bernard Barryte, ss. 6-30. Rochester, N.Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1991.
——. *Looking at the Overlooked: Four essays on Still Life Painting*. Cambridge University Press, 1990.
——. *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
——. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.
——. *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
Buchanan, Iain. "The Collection of Niclaes Jongelinck: II, The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder." *Burlington Magazine* 132 (1980) ss. 541-550.
Bugner, Ladislas, der. *The Image of the Black in Western Art*. 4 Cilt. İçinde 6. Houston: Menil Foundation, 1976-1989.
Burgh, Allatson M. *Anecdotes of Music, Historical and Biographical in a Series of Letters from a Gentleman to His Daughter*. 3 Cilt. Londra, 1814.
Carrier, David. *Artwriting*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
Chaudonneret, Marie-Claude. "Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X to the Galerie d'Apollon." *Art History* 14 (1991), ss. 488-520.
Cheney, Liana. *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*. Lanham, Md.: University Press of America, 1985.
Cherry, Deborah. *Painting Women: Victorian Women Artists*. Londra: Routledge, 1993.
Chirico, Robert F. "John Haberle and *Trompe-l'Oeil*." *Marsyas: Studies in the History of Art* 19 (1977-1978), ss. 37-43.

——. "Language and Imagery in Late Nineteenth-Century Trompe l'Oeil." *Arts Magazine* 59 (Mart 1985), ss. 110-114.
Choulant, Ludwig: *History and Bibliography of Anotomic Illustration.* Çeviren ve açımlayan Mortimer Frank. 1852. Yeni basım. New York: Hafner Publlshing. 1962.
Chute, Carolyn. *The Beans of Egypt, Maine.* New York: Warner Books, 1985.
Cikovsky, Nicolai, Jr. "'Sordid Mechanics' and 'Monkey-Talents': The Illusionistic Tradition." İçinde *William M. Harnett* [sergi kataloğu], der. Doreen Bolger, Marc Simpson ve John Wilmerding, ss. 19-29. New York: Harry N. Abrams, 1992.
Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.
Clark, T.J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851.* Princeton: Princeton University Press, 1982.
——. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.* Princeton: Princeton University Press, 1984.
Clayson, Hollis. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era.* New Haven: Yale University Press, 1991.
Clement, Charles. *Gericault: Étude biographique et critique.* 1879. Yeni basım, der. Lorent E.A. Eitner, Paris: L. Laget, 1973.
Comini, Allessandra. *Egon Schiele's Portraits.* Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1974.
Conway, J.F. "Syphilis and Bronzino's London Allegory." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), ss. 250-255.
Cooper, Emmanel. *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West.* Londra: Routledge and Kegan Paul. 1986.
Corbin, Alain. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination.* New York: Berg Publishers. 1986.
Cowling, Mary. *The Artists as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
Cox-Rearick, Janet. "A 'St Sebastian' by Bronzino." *Burlington Magazine* 129 (Mart 1987), ss. 155-162.
Craig, Kenneth M. "Pieter Aertsen and *The Meat Stall." Oud Holland* 96 (1982), ss. 1-15.
——. "Rembrandt and *The Slaughtered Ox." Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983), ss. 236-239.
Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
Crelly, William R. *The Paintings of Simon Vouet.* New Haven: Yale University Press, 1962.
Crew, Raymond. "Picturing the People: Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Art." İçinde *Art and History: Images and Their Meaning,* der. Robert I. Rotberg ve Theodore K. Rabb, ss. 203-231. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Crimp, Douglas. "On the Museum's Ruins." İçinde *The Anti-Aesthetic: Essays, on Postmodern Culture,* der. Hal Foster, ss. 43-56. Port Townsend, Wash: Bay Press ,1983.

Crow, Thomas. "Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794." İçinde *Visual Culture: Images and Interpretations,* der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, ss. 141-167. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994.

——. "Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David." İçinde *Fictions of the French Revolution,* der. Bernadette Ford, ss. 55-83. Chicago: Northwestern University Press, 1991.

Dadydeen, David. *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art.* Athens: University of Georgia Press, 1987.

d'Agoty, Jacques Fabien Gautier. *Anatomie de la tête...* Paris, 1748.

——. *Exposition anatomique des maux vénériens, sur les parties de l'homme & de la femme...* Paris, 1773.

——. *Myologie complètte en couleur et grandeur naturelle...* Paris, 1745.

Danto, Arthur C. "Trompe l'Oeil." *Nation* 254 (4 Mayıs 1992), s. 604.

Dars, Célestine. *Images of Deception: The Art of Trompe-l'Oeil.* Oxford: Phaidon, 1979.

Davies, Martin. *National Gallery Catalogues: French School,* gözden geçirilmiş 2. basım. Londra: National Gallery of Art, 1957.

Davis, Whitney. "Erotic Revision in Thomas Eakins's Narratives of Male Nudity." *Art History* 17 (1994), ss. 301-341.

——. "The Renunciation of Reaction in Girodet's *Sleep of Endymion."* İçinde *Visual Culture: Images and Interpretations,* der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, ss. 168-201. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press, 1994.

Deleuze, Gilles. "Interpretations of the Body: A New Power of Laughter for the Living." *Art International* 8 (Güz 1989), ss. 34-40.

Denvir, Bernard. "Jean François Millet: The Sour Taste of Success." *Art & Artists* 10, 10 (Ocak 1976), ss. 20-23.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.* New York: Oxford University Press, 1986.

Dorival, Bernard. *Philippe de Champaigne (1602-1674): La vie, l'oeuvre, et le catalogue raisonné de l'oeuvre.* 2 Cilt. Paris: Léonce Laget Libraire, 1976.

Drucker, Johanna. "Harnett, Haberle, and Peto: Visuality and Artifice Among the Proto-Modern Americans." *Art Bulletin* 74 (1992), ss. 37-50.

Duncan, Carol ve Alan Wallach. "The Universal Survey Museum." *Art History* 3 (1980), ss. 448-469.

Dunow, Esti. "Soutine's Still Lifes." *C. Soutine (1893-1943)* [sergi kataloğu], der. Ernst-Gerhard Güse, ss. 73-97. Londra: Arts Council of Great Britain, 1981.

Durantini, Mary Frances. *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting.* Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983.

Easton, Richard. "Canonical Criminalizations: Homosexuality, Art History Surrealism, and Abjection." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 4, 3 (1992), ss. 133-175.

Egerton, Judy, *George Stubbs, 1724-1806* [sergi kataloğu] Londra: Tate Gallery, 1984.

——. *Wright of Derby* [sergi kataloğu]. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1990.

Eitner, Lorent E.A. *Gèricault: His Life and Work*. Londra: Orbis Publishing, 1983.

Elkins, James. "Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy." *Art History* 7 (1984), ss. 176-186.

Emison, Patricia. "The Word Made Naked in Pollaiuolo's *Battle of the Nudes." Art History* 13 (1990), ss. 261-275.

Emmens, Jan A. "'Eins aber ist nötig': Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts." İçinde *Album Amicorum J. G. van Gelder*, der. Josua Bruyn, ss. 93-101. The Hague: Nijhoff, 1973.

Ertz, Klaus. "Introduction: Some Thoughts on the Paintings of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)." İçinde *Jan Brueghel the Elder: A Loan Exhibition of Paintings* [sergi kataloğu], ss. 8-21. Londra: Brod Gallery, 1979.

——. *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625): Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. Cologne: DuMont Buchverlag, 1979.

Eittinghausen, Richard. "Jean-Léon Gérôme as a Painter of Near Eastern Subjects." İçinde *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)* [sergi kataloğu], ss. 16-26. Dayton, Ohio: The Dayton Art Institute, 1972.

Ettlinger, Leopold D. *Antonio and Piero Pollaiuolo: Complete Edition with a Critical Catalogue*. Oxford: Phaidon, 1978.

——. "Taste and Patronage: The Role of the Artist in Society." İçinde *The Eighteenth Century: Europe in the Age of Enlightenment*, der. Alfred Cobban, ss. 217-258. New York: McGraw Hill, 1969.

Evans, Dorinda, "Raphaelle Peale's *Venus Rising from the Sea:* Further Support for a Change in Interpretation." *American Art Journal* 14 (Yaz, 1982), ss. 63-72.

Evans, John. *Juvenile Pieces: Designed for the Youth of Both Sexes*. 3d ed. Londra, [1797].

Falkenburg, R.L. "Iconographical Connections Between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces, 1500-1580." *Oud Holland* 102 (1988), ss. 114-126.

Feldstein, Martin, der. *The Economics of Art Museums*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Ferguson, George: *Signs and Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1961.

Fermigier, André. *Jean-François Millet*. Çeviren Dinah Harrison. New York: Skira/Rizzoli, 1977.

Fermor, Sharon. "Movement and Gender in Sixteenth-Century Italian Painting." İçinde *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture*

Since the Renaissance, der. Kathleen Adler and Marcia Pointon, ss. 129-145. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Forbes, Thomas R. "'To Be Dissected and Anatomized.'" *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 36 (1981), ss. 490-492.

Foster, Hal, der. *Discussions in Contemporary Culture (Dia Art Foundation) Number Two: Vision and Visuality.* Seattle: Bay Press, 1988.

Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language.* Çeviren A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.

——. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Çeviren Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.

——. *The History of Sexuality.* Cilt. 1, *An Introduction.* Çeviren Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.

——. *This Is Not a Pipe.* Çeviren ve der. James Harkness. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1983.

François Boucher, 1703-1770 [sergi katalogu]. Katalog maddeleri Alastair Laing. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.

Frangenberg, Thomas. "Der Kampf und den Schlerer: Zur Allegorie Agnolo Bronzinos in der National Gallery London." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte,* Cilt. 46 ve 47 (1985-1986), ss. 377-386.

Frankenstein, Alfred. *After the Hunt: William Harnett and Other American Still Life Painters, 1870-1900.* Gözden geçirilmiş basım. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.

——. "Fooling the Eye." *Art Forum* 12, 9 (Mayıs 1974), ss. 32-35.

——. *The Reality of Appearance: The Trompe l'Oeil Tradition in American Painting* [sergi kataloğu]. [Greenwich, Conn.:] New York Graphic Society, 1970.

Freedberg, David. "Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History." İçinde *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture,* der. David Freedberg and Jan de Vries, ss. 376-428. Santa Monica, Calif.: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

Fried, Michael. "Realism, Writing, and Disfiguration in Thomas Eakins's *Gross Clinic." Representations* 9 (Kış 1985), ss. 33-104.

Gallagher, Catherine, Joel Fineman, ve Neil Hertz. "More About 'Medusa's Head.'" *Representations* 4 (Güz 1983), ss. 55-72.

Gamman, Lorraine ve Margaret Marshment, der. *The Female Gaze: Women as Viewers, of Popular Culture.* Seattle: Real Comet Press, 1989.

Gammelbo, Poul. *Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections.* Copenhange: Munksgaard, 1960.

Gasten, Andrea. "Dutch Still-Life Painting: Judgements and Appreciation." İçinde *Still-Life in the Age of Rembrandt* [sergi kataloğu], der. Eddy de Jongh, ss. 13-25. Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982.

Gates, Henry Louis, Jr. "The Face and Voice of Blackness." İçinde *Facing*

History: The Black Image in American 1710-1940 [sergi kataloğu]. der. Guy C. McElroy, ss. xxix-xlvii. Washington, D.C.: Bedford Arts, Corcoran Gallery of Art ile birlikte, 1990.

——. "The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black." *Representations* 24 (Güz 1988), ss. 129-155.

Geertz, Clifford. "Art as a Cultural System." *Modern Language Notes* 91 (1976), ss. 1473-1499.

George, Mary Dorothy. *Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum.* Cilt. 8, *1801-1810.* Londra: The British Museum, 1947.

Gerdts, William H. *The Great American Nude: A History in Art.* New York: Praeger Publishers, 1974.

Geyl, Pieter. *The Netherlands Divided (1609-1648).* Çeviren S.T. Bindoff. Pieter Geyl ile birlikte. Londra: Williams and Norgate, 1936.

——. *The ReCiltt of the Netherlands (1555-1609).* 2. basım. Londra: Ernest Benn, 1958.

Gibson, Walter S. *Bruegel.* New York: Oxford University Press, 1977.

——. "In Detail: Pieter Bruegel's *The Harvesters." Portfolio: The Magazine of the Visual Arts* 3 (Mayıs/Haziran 1981), ss. 40-45.

Gilman, Sander L. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12 (1985), ss. 204-242.

Glaser, Lynn. *Counterfeiting in America.* New York: Clarkson N. Potter, 1968.

Goedde, Lawrence O. "A Little World Made Cunningly: Dutch Still Life and Ekphrasis." İçinde *Still Lifes of the Golden Age: Northern European Paintings from the Heinz Family Collection* [sergi kataloğu]. der. Arthur K. Wheelock, Jr., ss. 35-44. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1989.

Gombrich, Ernst H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* gözden geçirilmiş 2. basım. rev. Princeton: Princeton University Press, 1961.

——. "Tradition and Expression in Western Still Life." İçinde *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art,* ss. 95-105. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

Gould, Cecil. *The Sixteenth-Century Italion Schools: National Gallery Catalogues.* Londra: The National Gallery, 1975.

Grenfield, Jeanette. *The Return of Cultural Treasures.* New York: Cambridge University Press, 1989.

Guest, Harriet, "Curiously Marked: Tattooing, Masculinity, and Nationality in Eighteenth-Century British Perceptions of the South Pacific." İçinde *Painting and the Politics of Culture,* der. John Barrel, ss. 101-134. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Hairs, Marie-Louise. *The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century.* Çeviren Eva Grzelak. Brussels: Lefebvre et Gillet, 1985.

Hail, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art.* New York: Harper

and Row, 1974.
Hammond, N.G.L. ve H.H. Scullard, der. *The Oxford Classical Dictionary*. 2. basım. Oxford: Clarendon Press, 1970.
Hand, John Oliver ve Martha Wolff. *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue: Early Netherlandish Painting*. Washington, D.C.: National Gallery of Art; ve New York: Cambridge University Press, 1986.
Harcourt, Glen. "Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture." *Representations* 17 (Kış 1987), ss. 28-61.
The Harleian Miscellany; or, A Collection of Scarce, Curious, and Entertaining Pamphlets and Tracts... 12 Cilt. Londra, 1808-1811.
Harris, Enriqueta. *Velézquez*. Ithaca: Cornel University Press, 1982.
Hatt, Michael. "Muscles, Morals, Mind: The Male Body in Thomas Eakins, *Salutat*." İçinde *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*, der. Kathleen Adler and Marcia Pointon, ss. 57-69. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Heckscher, William S. *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicholaas Tulp: An Iconographical Study*. New York: New York University Press, 1958.
Hendon, William S., Frank Costa ve Robert A. Rosenberg. "The General Public and the Art Museum: Case Studies of Visitors to Several Institutions Identify Characteristics of Their Publics." *American Journal of Economics and Sociology* 48, 2 (1989), ss. 231-243.
Herbert, Robert L. *Jean-François Millet* [sergi kataloğu]. London: Hayward Gallery, 1976.
Hertz, Neil. "Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure." *Representations* 4 (Güz 1983), ss. 27-54.
Herzog, Sadja J. "Jan Gassaert, Called Mabuse (ca. 1478-1532), A Study of His Chronology with a Catalogue of His Works," 3 Cilt, doktora tezi, Bryn Mawr College, 1968.
Hewison, Robert. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Londra: Metheun, 1987.
Hieatt, A. Kent. "Eve as Reason in a Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), ss. 221-226.
——. "Hans Baldung Grien's Ottawa *Eve* and Its Context." *Art Bulletin* 65 (1983), ss. 290-304.
Hobhouse, Janet. *The Bride Stripped Bare: The Artist and the Nude in the Twentieth Century*. Londra: Jonathan Cape, 1988.
Hollander, Anne. *Moving Pictures*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.
——. *Seeing Through Clothes*. New York: Penguin Books, 1978.
Holman, Thomas S. "Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants: An Investigation." *Metropolitan Museum Journal* 14 (1979), ss. 139-158.
Honour, Hugh. *The Image of the Black in Western Art*. Cilt. 4, *From the American Revolution to World War I, Part 1: Slaves and Liberators*. Houston: Menil Foundation, 1989.

——. *The Image of the Black in Western Art.* Cilt. 4, *From the American Revolution to World War I, Part 2: Black Models and White Myths.* Houston: Menil Foundation, 1989.
Hope, Charles. "Bronzino's *Allegory* in The National Gallery." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), ss. 239-243.
Horne, Donald. *The Great Museum: The Re-Presentation of History:* Londra: Pluto Press, 1984.
Horne, Herbert P. *Botticelli: Painter of Florence.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
Hudson, Kenneth. *Museums of Influence.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
Hulten, Pontus, der. *The Arcimboldo Effect: Transformations of the face from the 16th to the 20th Century.* New York: Abbeville Press, 1987.
Isaacson, Robert. "The Evolution of Bouguereau's Grand Manner." *Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts* 62 (1975), ss. 74-83.
Jarrett, Derek. *England in the Age of Hogarth.* New Haven: Yale University Press, 1986.
Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Deningration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1993.
Jean-Léon Gérôme (1824-1904) [sergi kataloğu]. Dayton, Ohio: The Dayton Art Institute, 1972.
Johns, Elizabeth. *American Genre Painting: The Politics of Everyday Life.* New Haven: Yale University Press, 1991.
——. "The Farmer in the Works of William Sidney Mount." İçinde *Art and History: Images and Their Meaning,* der. Robert I. Rotberg and Theodore K. Rabb, ss. 257-281. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
Jones, Amelia G. "The Ambivalence of Male Masquerade: Duchamp as Rose Selavy." İçinde *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance,* der. Kathleen Adler ve Marcia Pointon, ss. 21-31. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
Jongh, Eddy de. *Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw* [sergi kataloğu]. Zwolle: Uitgeverij Waanders; ve Haarlem: Frans Halsmueum, 1986.
——. "Some Notes on Interpretation." İçinde *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century-Dutch Culture,* der. David Freedberg ve Jan de Vries, ss. 118-136. Santa Monica, Calif.: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.
——. *Still-Life in the Age of Rembrandt* [sergi kataloğu]. Auckland: Auckland City Art Gallery, 1982.
——. *Zinne, en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw.* Antwerp: Openbare Kunstbezit in Vlaanderen, 1967.
Jordan, William B. *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650* [sergi kataloğu]. Ford Worth, Tex.: Kimball Arta Museum, 1985.
Juneja, Monica. "The Peasant in French Painting: Millet to Van Gogh."

Museum 36 (1984), ss. 168-172.
Kallir, Jane. *Egon Schiele: The Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, 1990.
Karp, Ivan, Christine Mullen Kreamer ve Steven D. Lavine, eds. *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.
Karp, Ivan ve Steven D. Lavine, der. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.
Kauffmann, Hans. "Die Fünfsinne in der neiderländischen Malerei des 17. Jahrhunderts." İçinde *Kuntsgeschichtliche Studien: Fetschrift for Dagobert Frey*, der. Hans Tintelnot, ss. 133-157. Breslau: Gauverlag, 1943.
Kaufmann, Thomas DaCosta. "The Allegories and Their Meaning." İçinde *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the 16th to the 20th Century*, der. Pontus Hulten, ss. 89-108. New York: Abbeville Press, 1987.
——. "Arcimboldo's Imperial Allegories: G.B. Fonteo and the Interpretation of Arcimboldo's Painting." *Zeitschrift for Kuntsgeschichte* 39 (1976), ss. 275-296.
——. *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
Kavanagh, Gaynor, der. *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester: Leicester University Press, 1991.
Keisch, Claude. "Portraits in mehrfacher Ansicht: Überlieferung und Suinnwandel einer Bildidee." İçinde *Staatliche Museen zu Berlin, Forcshungen und Berichte*, ss. 205-239. Kunsthistorische und Volkskundliche Beiträge, no. 17. Berlin: Akamedie-Verlag, 1976.
Kenseth, Joy, der. *The Age of the Marvelous* [sergi kataloğu]. Hanover, N.H.: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1991.
Kent, Sarah. "The Erotic Male Nude." İçinde *Women's Images of Men*, der. Sarah Kent and Jacqueline Morreau, ss. 75-105. Londra: Writers and Readers Publishing, 1985.
——. "Looking Back." İçinde *Women's Images of Men*, der. Sarah Kent and Jacqueline Morreau, ss. 55-74. London: Writers and Readers Publishing, 1985
Kent, Sarah, and Jacqueline Morreau. *Women's Images of Men*. London: Writers and Readers Publishing, 1985.
Klötz, Heinrich. *Hans Holbein d. J.: Christus im Grabe*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1968.
Knuttel, Gerard. *Adriaen Brouwer: The Master and His Work*. Çeviren J.G. Talma-Schilthuis ve Robert Wheaton. Lahey: L.J.C. Boucher, 1962.
Koerner, Joseph Leo. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
——. "The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans

Baldung Grien." *Representations* 10 (Bahar 1985), ss. 52-101.
Koslow, Susan. "Frans Hals's *Fisherboys:* Exemplars of Idleness." *Art Bulletin* 57 (1975), ss. 418-432.
Kren, Thomas. "Chi nonvuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting About Dutch Artists in Rome." *Simiolus* 11 (1980), ss. 63-80.
Kristeva, Julia. "Holbein's Dead Christ." Çeviren Leon S. Roudiez. İçinde *Fragments for a History of the Human Body,* der. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, cilt. 1, ss. 238-269. 3 Cilt. New York: Zone, 1989.
Kuspit, Donald. "Francis Bacon: The Authority of Flesh." *Artforum* 13 (Yaz 1975), ss. 50-59.
Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution.* Ithaca: Cornell University Press, 1988.
Landwehr, John. *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries, 1542-1813: A Bibliography.* Utrecht: HES Publishers, 1988.
Langer, Cassandra L. *Feminist Art Criticism: An Annotated Bibliography.* New York: G.K. Hall, 1993.
Lechte, John. "Kristeva and Holbein, Artist of Melancholy." *British Journal of Aesthetics* 30 (1990), ss. 342-350.
Lennox-Boyd, Christopher, Rob Dixon ve Tim Clayton. *George Stubbs: The Complete Engraved Works.* Londra: Stipple Publishing, 1989.
Leppert, Richard. *Arcadia at Versailles: Noble Amateur Musicians and Their Musettes and Hurdy-Gurdies at the French Court (c. 1660-1789).* Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1978.
——. "*Concert in a House:* Musical Iconography and Musical Thought." *Early Music* 7 (1979), ss. 3-17.
——. "David Teniers the Younger and the Image of Music." *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1978), ss. 63-155.
——. "*Music and Image: Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
——. "Music, Representation, and Social Order in Early-Modern Europe." *Cultural Critique* 12 (Bahar 1989), ss. 25-55.
——. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body.* Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1993.
——. *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century.* 2 Cilt. Munich ve Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1977.
Levey, Michael. "Sacred and Profane Significance in Two Paintings by Bronzino." İçinde *Studies in Renaissance and Baroque Art, Presented to Anthony Blunt on His 60th Birthday* (Londra: Phaidon, 1967), ss. 30-33.
Levitine, George. *Girodet-Troison: An Iconographical Study.* New York: Garland Publishing, 1978.
Li, Chu-tsing. "The Five Senses in Art: An Analysis of Its Development in Northern Europe." Doktora tezi, State University of Iowa, 1955.
Licht, Fred S. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art.* New York:

Universe Books, 1979.
Lightbown, Ronald. *Sandro Botticelli: Life and Work*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1978.
Lipton, Eunice. "Woman, Pleasure, and Painting (e.g., Boucher)." *Genders* 7 (Mart 1990), ss. 69-86.
Locke, Alain, der. *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*. Chicago: Afro-Am Press, 1969.
López-Rey, Jose. *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre, with an Introductory Study*. Londra: Faber and Faber, 1963.
Lowe, Donald M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
Lowenthal, Anne Walter. *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*. Doornspijk: Davaco, 1986.
——. "Response to Peter Hecht." *Simiolus* 16 (1986), ss. 188-190.
Loye, Georges de. "Le Trompe-l'oeil d'Antoine Fort-Bras." *Revue des Arts* 10 (1960), ss. 19-24.
Luyendijk-Elshout, Antoine M. "Death Enlightened: A Study of Frederik Ruysch." *Journal of the American Medical Association* 212 (1970), ss. 121-126.
Lyons, Albert S. ve R. Joseph Petrucelli, Jr. *Medicine: An Illustrated History*. New York: Harry N. Abrams, 1978.
McClellan, Andrew L. "The Politics and Aestheitcs of Display: Museums in Paris 1750-1800." *Art History* 7 (1984), ss. 438-464.
MacDougall, Elisabeth Blair. "Flower Importation and Dutch Flower Paintings, 1600-1750." İçinde *Stili Lifes of the Golden Age: Northern European Paintings from the Heinz Family Collection* [sergi kataloğu], der. Arthur K. Wheelock, Jr., ss. 27-31. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1989.
McElroy, Guy C. *Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940* [sergi kataloğu]. Washington, D.C.: Bedford Arts, Corcoran Gallery of Art ile birlikte, 1990.
Maclaren, Neil. *National Gallery Catalogues: The Spanish School*, gözden geçirilmiş 2. basım, Allan Braham. Londra: The National Gallery, 1970.
Magli, Patrizia. "The Face and the Soul." Çeviren Ughetta Lubin. İçinde *Fragments. for a History of the Human Body*, der. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, cilt 2, ss. 86-127. 3 Cilt. New York: Zone, 1989.
Maiorino, Giancarlo. *The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist Grotesque*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1991.
Mann, Gunter. "Museums: The Anatomical Collections of Frederick Ruysch at Leningrad." *Bulletin of the Cleveland Medical Library* 11 (1964), ss. 10-13.
Marijnissen, R.H. ve M. Seidel. *Bruegel*. New York: Harrison House, 1984.
Marlier, Georges. "C.N. Gijsbrechts, l'illusionniste." *Connaissance des Arts*

145 (March 1964), ss. 96-105.
Marshall, Dorothy. *English People in the Eighteenth Century*. Londra: Longmans, 1956.
Martocci, David. *The Male Nude* [sergi kataloğu]. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1980.
Mastai, M.L. d'Otrange. *Illusion in Art: Trompe l'Oeil, A History of Pictorial Illusionism*. New York: Abaris Books, 1975.
Meijer, Fred G. *Still Life Paintings from the Golden Age* [sergi kataloğu]. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1989.
Meixner, Laura L. "Popular Criticism of Jean-François Millet in Nineteenth-Century America." *Art Bulletin* 65 (1983), ss. 94-105.
Michaels, Walter Benn. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1987.
Miegroet, Hans J. van. "*The Twelve Months* Reconsidered: How a Drawing by Pieter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma." *Simiolus* 16 (1986), ss. 29-35.
Millar, Olivar. *The Queen's Pictures*. New York: Macmillan, 1977.
Milman, Miriam. *Trompe-l'Oeil Painting: The Illusions of Reality*. New York: Skira/Rizzoli, 1982.
Mingay, Gordon E. *English Landed Society in the Eighteenth Century*. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1963.
Mirimonde, Albert Pomme de. "Les 'Cabinets de musique.'" *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1966), ss. 141-178.
——. "Musique et symbolisme chez Jan-Davidszoon de Heem, Cornelis-Janszoon et Jan II Janzoon de Heem." *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1970), ss. 241-295.
——. "Les natures mortes à instruments de musique Peter Boel." *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1964), ss. 107-141.
——. "Les peintres flamands de trompe l'oeil et des natures mortes au XVIIe siecle, et les sujets de musique." *Joorboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1971), ss. 223-272.
——. "Les sujets de musique chez les Caravagistes Flamands." *Jaarboek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* [Antwerp] (1965), ss. 113-170.
Moffitt, John F. "Observations on the Origins and Meanings of Goya with the Devils in the 1920 *Self-Portrait with Dr. Arrieta*." *Minneapolis Institute of Arts Bulletin* 65 (1981-1982), ss. 36-49.
Montias, John Michael. "Art Dealers in the Seventeenth-Century Netherlands." *Simiolus* 18 (1988), ss. 244-253.
Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
Muller, Joseph-Émile. *Velázquez*. Çeviren Jane Brenton. Londra: Thames and Hudson, 1976.
Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." İçinde *Visual and Other*

Pleasures, ss. 29-38. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
——. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." İçinde *Visual and Other Pleasures*, ss. 14-26. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
Mundy, Jennifer. "Surrealism and Painting: Describing the Imaginary." *Art History* 10 (1987), ss. 492-508.
Murphy, Alexandra R. *Jean-François Millet* [sergi kataloğu]. Boston: Museum of Fine Arts, 1984.
National Gallery: Illustrated General Catalogue. gözden geçirilmiş 2. basım, Londra: The National Gallery, 1986.
Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londra: Routledge, 1992.
Nicolson, Benedict. *Joseph Wright of Derby: Painter of Light*. 2 Cilt. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1968.
Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. Çeviren Francis Golffing. New York: Doubleday Anchor Books, 1956.
Nochlin, Linda. "The Imaginary Orient." *Art in America* 71 (1983), ss. 118-131, 186-191.
——. *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1988.
Noël, Bernard. *Magritte*. Çeviren Jeffrey Arsham. New York: Crown Publishers, 1977.
Nygren, Edward J. "The Almight Dollar: Money as a Theme in American Painting." *Winterthur Portfolio: A Journal of American Material Culture* 23 (1988), ss. 129-150.
Orvell, Miles. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.
Ovidius. *Metamorphoses*. Çeviren Rolfe Humpries. Bloomington: Indiana University Press, 1955.
Owens, Craig. "The Birth and Death of the Viewer: On the Public Functions of Art." İçinde *Discussions in Contemporary Culture 'Dia Art Foundation) Number One*, der. Hal Foster, ss. 16-23. Seattle: Bay Press, 1987.
——. "Representation., Appropriation and Power." *Art in America* 70 (Mayıs 1982), ss. 9-21.
Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. 1939. Yeni basım, New York: Harper and Row, 1972.
Parker, Geoffrey. *The Dutch Revolt*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
Parker, Rozsika ve Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1986.
——, der. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85*. Londra: Pandora, 1987.
Paulson, Ronald. *The Art of Hogarth*. Londra: Phaidon, 1975.
——. *Hogarth's Graphic Works*. gözden geçirilmiş 3. basım. Londra: Print Room, 1989.
Pavière, Sydney H. *The Devis Family of Painters*. Leigh-on-the-Sea, England:

F. Lewis, 1950.
Payne, Christiana. *Toil and Plenty: Images of the Agricultural Landscape in England. 1780-1890* [sergi kataloğu]. New Haven: Yale Center for British Art and Yale University Press, 1994.
Perin, Constance. "The Communicative Circle: Museums as Communities." İçinde *Museums and Communities: The Politicis of Public Culture*, der. Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer ve Steven D. Lavine, ss. 182-220. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.
Perniola, Mario, "Between Clothing and Nudity. "Çeviren Roger Freidman. in *Fragments for a History of the Human Body*, der. Michel Feher, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi ile birlikte, cilt 2, ss. 236-265. 3 Cilt. New York: Zone, 1989.
Peters, Edward. *Torture*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.
Pieterse, Jan Nederveen. *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press, 1992.
Pointon, Marcia. *Hanging the Head: Portraiure and Social Formation in Eghteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1993.
——. *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
——. "Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s." *Art History* 7 (1984), ss. 187-205.
——. "Psychoanalysis and Art History: Freud, Fried and Eakins." İçinde *Naked Authority: The Body in Western Painting, 1830-1908*, ss. 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Pollock, Griselda. "The Dangers of Proximity: The Spaces of Sexuality and Surveillance in Word and Image." *Discourse* 16 (Kış 1993-1994), ss. 3-50.
——. "Van Gogh and the Poor Slaves: Images of Rural Labour as Modern Art." *Art History* 11 (1988), ss. 408-432.
——. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londra: Routledge. 1988.
Posèg, Avigdor W.G. "The Hanging Carcass Motif and Jewish Artists." *Jewish Art*, Cilt. 16 and 17 (1990/1991), ss. 139-156.
——. "Soutine's Paraphrase of Rembrandt's *Slaughtered Ox*." *Konsthistorisk tidskrift* 60 (1991), ss. 210-222.
Posner, Donald. *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*. 2 Cilt. Londra: Phaidon, 1971.
——. "Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts." *Art Bulletin* 72 (1990), ss. 74-105.
Posthumus, N.W. "The Tulip Mania in Holland in the Years 1636 and 1637." *Journal of Economic and Business History* 1 (1928), ss. 434-449.
Potterton, Homan. *The National Gallery, London*. Londra: Thames and Hudson, 1977.
Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2. basım. Roma: Storia, 1964.
Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Mediitations on a Coy Science*.

New Haven: Yale University Press, 1989.
Puppi, Lionello. *Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom.* Çeviren Jeremy Scott. New York: Rizzoli, 1991.
Purcell, Rosamond Wolff ve Stephen Jay Gould. "Dutch Treat: Peter the Great and Frederick Ruysch." İçinde *Finders, Keepers: Treasures and Oddities of Natural History; Collectors from Peter the Great to Louis Agassiz,* ss. 13-32. New York: W.W. Norton. 1992.
Rajhman, John. "Foucault's Art of Seeing." *October* 44 (Bahar 1988), ss. 89-117.
Raven, Arlene, Cassandra L. Langer ve Joanna Frueh, der. *Feminist Art Criticism: An Anthology.* Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1988.
Réau, Louis. *Iconographie de l'art chretien.* 3 Cilt. in 6. Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1959.
Reitlinger, Gerald. *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices. 1760-1960.* 3 Cilt. Londra: Barrie and Rockliff, 1961-1970.
Richards, L. "Antonio Pollaiuolo, *Battle of Naked Men." Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 55 (1968), ss. 62-70.
Roberts, K.B. ve J.D.W. Tomlinson. *The Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration.* Oxford: Clarendon Press, 1992.
Robinson, Hilary, der. *Visibly Female: Feminism and Art: An Anthology.* New York: Universe Books, 1988.
Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision.* Londra: Verso, 1986.
Rosenberg, Jakob. "A Portrait of a Banker (Jerome Sandelin?) by Jan Gassaert, Called Mabuse." İçinde *National Gallery of Art: Report and Studies in the History of Art 1967,* ss. 39-43. Washington. D.C.: National Gallery of Art, 1967.
Rosenblum, Robert. *Jean-Auguste-Dominique Ingres.* New York: Harry N. Abrams, 1985.
Rosenthal, Donal A. *Orientalism: The Near East in French Painting, 1800-1880* [sergi kataloğu]. Rochester, N.Y.: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982.
Rowlands, John. *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition.* Oxford: Phaidon, 1985.
Russell, John. *Francis Bacon.* Gözden geçirilmiş basım. Londra: Thames and Hudson, 1993.
Ruysch, Fredrik *Epistola anatomica, problematica, quarta & decima...* Amsterdam, 1732.
——. *Thesaurus anatomicus primus. Het eerste anatomisch cabinet.* Amsterdam, 1739.
——. *Thesaurus anatomicus tertius. Het derde anatomisch cabinet.* İçinde *Alle de ontleed-Genees-en Heelkundinge Werken.* 3 Cilt. Amsterdam, 1744.
Said, Edward. *Orientalism.* New York: Vintage Books, 1978.
Sandoz, Marc. *Théodore Chassériau (1819-1856): Catalogue raisonné des peintures et estampes.* Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1974.

Saslow, James M. *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*. New Haven: Yale University Press, 1986.
Saunders, John Bertrand der. C. M. ve Charles D. O'Malley. *The Anatomical Drawings of Andreas Vesalius: With Annotations and Translations, a Discussion of the Plates and Their Background, Authorship and Influence, and a Biographical Sketch of Vesalius*. 1950. Yeni basım, New York: Bonanza Books, 1982.
Saunders, Gill. *The Nude: A New Perspective*. Londra: Herbert Press, 1989.
Saunders, Gillian. "Trompe l'Oeil: Visual Deception in European Art." *Victoria and Albert [Museum] Album* 5 (1986), ss. 58-67.
Sawday, Jonathan. "The Fate of Marsyas: Dissecting the Renaissance Body." İçinde *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, c. 1540-1660*, der. Lucy Gent ve Nigel Llewellyn, ss. 112-135. Londra: Reaktion Books, 1990.
Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
Schiebinger, Londa. "Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy." *Representations* 14 (Bahar 1986), ss. 42-82.
Schneider, Georges. "C.N. Gijsbrechts, l'illusionniste." *Connaissance des Arts* 145 (Mart 1964), ss. 96-105.
Schneider, Norbert. *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*. Çeviren Hugh Beyer. Cologne: Benedikt Taschen Verlag, 1990.
Schupbach, William. *The Paradox of Rembrandts's "Anatomy of Dr. Tulp."* Medical History, ek no. 2. Londra: Wellcome Institute for the History of Medicine, 1982.
Schwarz, David. "Art in History." İçinde *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, der. David Freedberg ve Jan de Vries, ss. 7-25. Santa Monica, Calif.: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.
Segal, Sam. *A Flowery Past: A Survey of Dutch and Flemish Flower Painting from 1600 Until the Present* [sergi kataloğu]. Çeviren P.M. van Tongeren-Woodland. Amsterdam: Gallery P. de Boer, 1982.
——. *The Sumptuous Still Life in the Netheriands, 1600-1700*. der. William B. Jordan. Lahey: SDU Publishers, 1988.
Shotwell, James Thomson. "Richelieu, Cardinal." *The Encyclopaedia Britannica*. 11. basım (1911), cilt 23, ss. 303-305.
Siefried, Susan L. "Boilly and the Frame-up of *Trompe l'oeil*." *Oxford Art Journal* 15, 2 (1922), ss. 27-37.
Sili, Gertrude Grace, "The Reversed Canvas." *Portfolio* 3, 1 (Ocak-Şubat 1981), ss. 48-51.
Singer, Charles. *A Short History of Anatomy from the Greeks to Harvey*. 2. basım, New York: Dover, 1957.

Skira, Pierre. *Still Life: A History*. Çeviren Jean-Marie Clarke. New York: Skira/Rizzoli, 1989.

Smit, David R. "Courtesy and Its Discontents: Frans Hals's *Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen.*" *Oud Holland* 100 (1986), ss. 2-34.

——. *Masks of Wedlock: Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

Smith, Graham. "Jealousy, Pleasure and Pain in Agnolo Bronzino's 'Allegory of Venus and Cupid.'" *Pantheon: International Art Journal* 39 (1981), ss. 250-258.

Snow, Edward. "Theorizing the Male Gaze: Some Problems." *Represantations* 25 (Kış 1989), ss. 30-41.

Solkin, David H. *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Solomon-Godeau, Abigail. "Male Trouble: A Crisis in Representation." *Art History* 16 (1993), ss. 286-312.

Speth-Holteroff, Simone. *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XXVIIe siècle*. Paris: Elsevier, 1957.

Spielmann, Marion H. *The Iconography of Andreas Vesalius*. Londra: J. Bale, Sons, and Danielsson, 1925.

Spierenburg, Pieter. *The Spectacle of Suffering: Exections and the Evolution of Repression; from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Stafford, Barbara Maria. *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.

Staiti, Paul J. "Illusionism, Trompe l'Oeil, and the Perils of Viewership." İçinde *William M. Harnett* [sergi kataloğu], der. Doreen Bolger, Marc Simpson ve John Wilmerding, ss. 31-48. New York: Harry N. Abrams, 1992.

Starobinski, Jean. *The Living Eye*. Çeviren Arthur Goldhammer. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Stein, Roger B. "Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in His Museum." İçinde *Prospects: The Annual of American Cultural Studies* 6 (1981), der. Jack Salzman, ss. 139-185.

Sterling, Charles. *Still Life Painting: from Antiquity to the Present Time*. Çeviren James Emmons. Gözden geçirilmiş basım. New York: Universe Books, 1959.

Stevens, MaryAnne. "Western Art and Its Encounter with the Islamic World, 1798-1914." İçinde *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East* [sergi kataloğu], der. MaryAnne Stevens, ss. 15-23. Londra: Thames and Hudson, and the National Gallery of Art, 1984.

——, ed. *The Orientalists: Delacroix to Matisse: The Allure of North Africa and the Near East* [sergi katalogu]. Londra: Thames and Hudson ve the National Gallery of Art, 1984.

Suleiman, Susan R., der. *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives.* Cambridge University Press, 1986.

Suliivan, Margaret. *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Notrhern Renaissance.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Sullivan, Scott A. *The Dutch Gamepiece.* Totowa, N.J.: Allanheld and Schram, 1984.

——. "Rembrandt's *Self-Portrait with a Dead Bittern.*" *Art Bulletin* 62 (1980), ss. 236-243.

Summers, David. "Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image." İçinde *Visual Theory: Painting and Interpretation,* der. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, ss. 231-259. New York: HarperCollins, 1991.

Tagg, John. "Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde." İçinde *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field,* ss. 157-169. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Thiel, P.J.J. van. "Marriage Symbolism in a Musical Party by Jan Miense Molenaer." *Simiolus* 2 (167), ss. 90-99.

Tilborgh, Louis van, der. *Van Gogh and Millet.* Amsterdam: Rijksmuseum Vincent van Gogh, 1989.

Toussaint, Helène. *Le Bain turc d'Ingres.* Paris: Musée du Louvre, 1971.

Van Liere, Eldon N. "Solutions and Dissolutions: The Bather in Nineteenth-Century French Painting." *Arts Magazine* 54 (Mayıs 1980), ss. 104-114.

Veca, Alberto. *Vanitas: Il simbolismo des tempo* [sergi kataloğu]. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981.

Vergo, Peter, der. *The New Museology.* Londra: Reaktion Books, 1989.

Vesalius, Andreas. *De humani corporis fabrica.* Gözden geçirilmiş 2. basım. Basel, 1555.

Walker, John A. "Art and the Peasantry." *Art & Artists* 13, 9 (Ocak 1979), ss. 26-35.

Walters, Margaret. *The Nude Male: A New Perspective.* New York: Paddington Press, 1978.

Warner, Marina. *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form.* New York: Atheneum, 1985.

Weatherly, Cecil. "Knighthood." *The Encyclopaedia Britannica.* 11.basım (1911), cilt 15, ss. 851-867.

Wells, Samuel R. *New Physiognomy, or, Signs of Character...* New York: Fowler and Wells, 1866.

Werner, Alfred. "The Return of Monsieur Bouguereau." *Art & Artists* 9, 12 (Mart 1975), ss. 25-31.

Weschler, Lawrence. "Money Changes Everything." *New Yorker,* 68 (18 Ocak 1993), ss. 38-41.

——. "Onward and Upward with the Arts (Boggs)." *New Yorker,* 63 (18 Ocak 1988), ss. 33-56; (25 Ocak 1988), ss. 88-98.

Wheelock, Arthur K., Jr. "Still Life: Its Visual Appeal and Theoretical Status in the Seventeenth Century." İçinde *Still Lifes of the Golden Age: Northern*

European Paintings from the Heinz Family Collection [sergi kataloğu], der. Arthur K. Wheelock, Jr., ss. 11-25. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1989.

Whitfield, Sarah. *Magritte* [sergi kataloğu]. Londra: The South Bank Centre, 1992.

Wilson, Simon. *Egon Schiele*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Winckelmann-Rein, Gertraude. *The Paintings and Drawings of Jan "Flower" Bruegel*. Çeviren Leonard Mins. New York: Harry N. Abrams, 1968.

Wittkower, Rudolf. *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*. 2. basım. Londra: Phaidon, 1966.

Wood, Peter H. ve Karen C.C. Dalton. *Winslow Homer's Images of Blacks: The Civil War and Reconstruction Years* [sergi kataloğu]. Austin: University of Texas Press, 1988.

Woude, Ad van der. "The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic." İçinde *Art in History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, der. David Freedberg ve Jan de Vries, ss. 285-329. Santa Monica, Calif.: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

İLLÜSTRASYONLAR

G.1 Küçük David Teniers (1610-1690)
Archduke Leopold-William in His Picture Gallery 32
G.2 Küçük David Teniers (1610-1690)
Studio of the Painter 34
G.3 Küçük David Teniers (1610-1690)
Guard Room 35

I.1 Rene Magritte (1898-1967)
La condition humaine (1933) 40
I.2 William M. Davis (1829-1920)
A Canvas Back (y. 1870) 44
I.3 Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1659-1678 arası aktif)
Trompe-l'oeil: Reversed Canvas (1670) 46
I.4 Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1659-1678 arası aktif)
Trompe-l'oeil: Reversed Canvas (arka taraf) (1670) 47
I.5 Antonio Forbera (tarih bilinmiyor)
Painter's Easel (1686) 48
I.6 Raphaelle Peale (1774-1825)
Venus Rising from the Sea-A Deception (*After the Bath*) (y. 1822) 53
I.7 John Haberle (1856-1933)
Night (y. 1909) 54
I.8 John Haberle (1856-1933)
Twenty-Dollar Bill (1890) 57
I.9 Victor Dubreuil (tarih bilinmiyor)
Safe Money (1898) 59

II.1 Büyük Jan Brueghel (1568-1625)
Vase of Flowers (y. 1609-1616) 77
II.2 Rachel Ruysch (1664-1750)
Floral Still Life (1686) 82
II.3 Vincent van Gogh (1853-1890)
Sunflowers (1888) 86

III.1 Philippe de Champaigne (1602-1674)
Vanitas 94

III.2 Antonio de Pereda (1611-1678)
Vanitas (1640'lar) 95
III.3 Abraham van der Schoor (1643'den sonra aktif)
Vanitas (y. 1660-1670) 96
III.4 Jan van Oost the Elder (1601-1671)
Meditating Philosopher (Vanitas) 97
III.5 Jacob Jordaens (1593-1678) and Peter Boel (1622-1674)
Vanitas 99
III.6 Georgia O'Keeffe (1887-1986)
Jawbone and Fungus (1930) 104
III.7 Vincent van Gogh (1853-1890)
The Chair and the Pipe (1888-1889) 106
III.8 Andy Warhol (1930-1987)
Big Electric Chair (1967) 107

IV.1 Jan Weenix (1642-1719)
Dead Swan (1716) 113
IV.2 Jan Fyt (1611-1661)
Still Life of Game (1651) 117
IV.3 Hollanda Ekolü (Onyedinci yüzyıl)
A Hunting Party 118
IV.4 Diego Velázquez (1599-1660)
Philip IV Hunting Wild Boar 119
IV.5 Sir Edwin Landseer (1802-1873)
Windsor Castle in Modern Times: Queen Victoria, Prince Albert and Victoria, Princess Royal (1845) 123
IV.6 Arthur Devis (1712-1787)
Rev. Thomas D'Oyly and His Wife Henrietta Maria (y. 1743-1744) 124
IV.7 Robert Dighton (y. 1752-1814)
Fashion Plate for the Month of November, The Twelve Months serisinden 125
IV.8 Pieter Aertsen (1505/1509-1575)
The Meat Stall (1551) 128
IV.9 Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669)
The Slaughtered Ox (1630'ların sonu) 131
IV.10 Chaim Soutine (1893-1943)
Carcass of Beef (1925) 134
IV.11 Francis Bacon (1909-1992)
Head Surrounded by Sides of Beef (1954) 138
IV.12 Diego Velázquez (1599-1660)
Pope Innocent X (1650) 139

V.1 Jan Brueghel the Elder (1568-1625)
Hearing (y. 1617/1618) 149
V.2 Jan Brueghel the Elder (1568-1625)
Smell (y. 1617/1618) 154

V.3 Küçük David Teniers'e atfedilir (1610-1690)
The Five Senses (Peasants Making Music at an Inn) (c. 1635?) 157
V.4 Küçük David Teniers (1610-1690)
The Five Senses (1634) 157

VI.1 Annibale Carracci (1650-1609)
The Dead Christ (c. 1582) 163
VI.2 Küçük Hans Holbein (1497-1543)
The Body of Christ in the Tomb (1521/1522) 166
VI.3 Dieric Bouts (öl. 1475)
The Martyrdom of St. Erasmus (y. 1428) 167
VI.4 William Hogarth (1697-1764)
The Reward of Cruelty (*The Four Stages of Cruelty*, Plate IV, 1751) 170
VI.5 Andreas Vesallus (1514-1564)
Instruments of Anatomy (from *De humani corporis fabrica*'dan,
gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 200) 173
VI.6 Stefan Lochner (öl. 1451)
Martyrdom of St. Bartholomew (y. 1430) 174
VI.7 Andreas Vesalius (1514-1564)
Skeletal Figure with Grave Digger's Spade
(*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 203). 175
VI.8 Andreas Vesalius (1514-1564)
Skeletal Figure Contemplatin a Skull
(*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 204). 176
VI.9 Nicholas Hilliard (1537-1619)
A Young Man Among Roses (y. 1588) 177
VI.10 Andreas Vesallus (1514-1564)
Ecorche as Hanged Man (from *De humani corporis fabrica*dan,
gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 230) 180
VI.11 Andreas Vesalius (1514-1564)
Ecorche Surveying an Italianate Landscape Man
(*De humani corporis fabrica*'dan, gözden geçirilmiş 2. basım, 1555, s. 244). 181
VI.12 Fredrik Ruysch (1638-1731) ve C.H. Huijberts (gravürcü)
Decorative-Anatomical Display: Three Infant Skeletons
(*Thesaurus anatomicus primus. Het errste anatomisch cabinet*, 1739, resim 1).
185
VI.13 Fredrik Ruysch (1638-1731) and C.H. Huijberts (gravürcü)
Decorative-Anatomical Display: Five Infant Skeletons
(*Thesaurus anatomicus tertius. Het derde anatomisch cabinet*, 1744, resim 1) .
186
VI.14 Fredrik Ruysch (1638-1731) and C.H. Huijberts (gravürcü)
Human Hand Deformed by Growths (*Epistola anatomica,*
problematica, quarta & decima, 1732 resim 17) 189
VI.15 Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) ve Jan Wandelaer (1690-1759, gravürcü)
Skelctal Figure Standing Near a Sarcophagus (from *Tabulae*
sceleti et musculorum corporis humani, 1747, resim 2, sağ) 193

VI.16 Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) ve Jan Wandelaer (1690-1759, gravürcü)
Skeletal Figure (from *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, 1747, resim 2, sol) 194
VI.17 Govard Bidloo (1649-1713) ve Gerard de Lairesse (1641-1711, gravürcü)
Apollo as Anatomical Figure (*Anatomia humani corporis*'den, 1685, resim 1) 196
VI.18 Govard Bidloo (1649-1713) ve Gerard de Lairesse (1641-1711, gravürcü)
Woman's Back Muscles (*Anatomia humani corporis*'den, 1685, resim 30) . . 199
VI.19 Govard Bidloo (1649-1713) ve Gérard de Lairesse (1641-1711, gravürcü)
Woman's Abdominal Muscles (*Anatomia humani corporis*'den, 1685, resim 52) 200
VI.20 Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785)
Flayed Head (*Myologie complette en couleur et grandeur naturelle*'den, 1745, resim 1) 202
VI.21 Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785)
Two Dissected Heads (*Anatomie de la tete*'den, 1748, resim 5) 203
VI.22 Jacques Gautier d'Agoty (1711-1785)
Back Muscles (*Myologie complètte en couleur et grandeur naturelle*'den, 1745, resim 14) 204
VI.23 Theodore Gericault (1791-1824)
Guillotined Heads of a Man and Woman (1818) 206
VI.24 Theodore Gericault (1791-1824)
Two Severed Legs and an Arm (1818-1819) 207
VI.25 Theodore Gericault (1791-1824)
Two Severed Legs and an Arm (1818) 208

VII.1 Philippe de Champaigne (1602-1674)
Portrait of Cardinal Richelieu (y. 1637) 213
VII.2 Philippe de Champaigne (1602-1674)
Triple Portrait of Cardinal Richelieu (1642) 214
VII.3 Jan Gossaert (Mabuse olarak bilinir) (y. 1478-1532)
Portrait of a Merchant (y. 1530) 219
VII.4 Francisco de Goya (1764-1828)
Self-Portrait with Dr. Arrieta (1820) 223
VII.5 Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)
Rudolf II as Vertumnus (y. 1591) 228
VII.6 Hans von Aachen (y. 1552-1615)
Portrait of Rudolf II (y. 1603-1604) 229
VII.7 Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)
The Librarian (1570'lerin başı) 233

VIII.1 Sir William Beechey (1753-1839)
Portraits of Sir Francis Ford's Children Giving a Coin to a Beggar Boy (1793'de sergilenmiş) 238
VIII.2 Jan Mlense Molenaer (y. 1610-1668)

A Musical Party (Allegory of Fidelity in Marriage) (1633) 240
VIII.3 Küçük David Teniers (1610-1690)
A Village Wedding (1648). 245
VIII.4 Adrlaen Brouwer (1605/1606-1638)
Bitter Medicine (1635) 249
VIII.5 Jan Mlense Molenaer (y. 1610-1668)
Children Making Music (1629). 252
VIII.6 James Gillray (1757-1815)
Farmer Giles & His Wife Shewing Off Their Daughter Betty to Their Neighbours, on Her Return from School (1809) 254
VIII.7 John Smart (1741-1811)
The Misses Binney (1806) 257
VIII.8 SimonVouet (1590-1649)
Ceres and Harvesting Cupids (c. 1634). 258
VIII.9 Büyük Pieter Brueghel (y. 1525-1569)
The Harvesters (July-August) (1565). 261
VIII.10 Küçük David Teniers (1610-1690)
Summer (y. 1644). 266
VIII.11 George Stubbs (1724-1806)
Reapers (1785). 268
VIII.12 Jean-Leon Gerôme (1824-1904)
The Carpet Merchant (y. 1887) 271
VIII.13 Thomas Jones Barker (1815-1882)
Queen Victoria Presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor Castle (y. 1861) 274
VIII.14 Theodore Chasseriau (1819-1856)
Study of a Nude Black Man (1838) 276
VIII.15 Thomas Hovenden (1840-1895)
Ain't That Ripe? (y. 1865) 282
IX.1 Hans Baldung (y. 1484-1545)
Eve, the Serpent, and Adam as Death (y. 1510/1515) 293
IX.2 Bronzino (Agnolo di Cosimo) (1503-1572)
An Allegory with Venus and Cupid (y. 1540'lar). 298
IX.3 François Boucher (1703-1770)
Pan and Syrinx (1759). 302
IX.4 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
Valpinçon Bather (1808) 310
IX.5 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
The Turkish Bath (1862) 313
IX.6 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
Odalisque with a Slave (1839-1840) 315
IX.7 Jean-Leon Gerôme (1824-1904)
The Slave Market (y. 1867) 318
IX.8 William Adolphe Bouguereau (1825-1905)
Nymphs and Satyr (1873) 323
IX.9 William Adolphe Bouguereau (1825-1905)

Temptation (1880) 327

X.1 Giovanni di Paolo (1420'lerde aktif; öl. 1482)
Saints Fabian and Sebastian 336
X.2 Attributed to Antonio del Pollaiuolo (1432-1498) ve
Piero del Pollaiuolo (y. 1441-1496'dan önce)
Altarpiece: The Martyrdom of Saint Sebastian (y. 1475) 339
X.3 Antonio del Pollaiuolo (1432-1498)
A Combat of Nude Men (1460-1480) 341
X.4 Allesandro (Sandro) Botticelli (y. 1445-1510)
Venus and Mars (y. 1485-1486) 346
X.5 François-Xavier Fabre (1766-1837)
Death of Abel (1791) 349
X.6 William Adolphe Bouguereau (1825-1905)
First Mourning (The Death of Abel) (1888) 350
X.7 Jean-Leon Gérôme (1824-1904)
The Snake Charmer (1880) 354
X.8 Egon Schiele (1890-1919)
Self-Portrait Nude (y. 1910) 360
X.9 Egon Schiele (1890-1919)
Self-Portrait Nude Masturbating (1911) 361

RENKLİ RESİMLER

1 John Haberle (1856-1933)
Night (y. 1909)
2 Büyük Jan Brueghel (1568-1625)
Vase of Flowers (y. 1609-1616)
3 Rachel Ruysch (1664-1750)
Floral Still Life (1686)
4 Vincent van Gogh (1853-1890)
Sunflowers (1888)
5 Philippe de Champaigne (1602-1674)
Vanitas
6 Pieter Aertsen (1505/1509-1575)
The Meat Stall (1551)
7 Chaim Soutine (1839-1943)
Carcass of Beef (1925)
8 Jacques Gautier d'Agtoy (1711-1785)
Back Muscles (*Myologie complette en couleur et grandeur naturelle*'den, 1746, resim 14)
9 Philippe de Champaigne (1602-1674)
Portrait of Cardinal Richelieu (y. 1637)
10 Francisco de Goya (1746, resim 14)
Self-Portrait with Dr. Arrieta (1820)
11 Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)
Rudolf II as Vertumnus (y. 1591)
12 George Stubbs (1724-1806)
Reapers (1785)
13 Jean-Leon Gerôme (1824-1904)
The Carpet Merchant (y. 1887)
14 Theodore Chasserieau (1819-1856)
Study of a Nude Black Man (1838)
15 Bronzino (Agnolo di Cosimo) (1503-1572)
An Allegory with Venus and Cupid (y. 1540s)
16 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
Odalisque with a Slave (1839-1840)
17 Jean-Leon Gérôme (1824-1904)
The Slave Market (y. 1867)

TEŞEKKÜR

Araştırmada bana sağladıkları mahir, özenli ve yorulmak nedir bilmeyen destekleri için Barbara Engh ve Martha Mockus'a derinden müteşekkirim.
Bazı meslektaşlarım metni okuyarak ayrıntılı eleştirilerini esirgemediler: Gary Thomas,Thomas Willette, Janet Wolff ve Rebecca Zurier. Her birine çok şey borçluyum.
Felemenkçe bilgimin sınırlarını aşan on yedinci yüzyıl Felemenkçesi konusunda Mez van Oppen'den yardım aldım.
Bazı araştırma kütüphanelerinin çalışanlarına teşekkür borçluyum: Londra Üniversitesi, Courtauid Sanat Enstitüsünün Witt Kütüphanesi; Minnesota Üniversitesi, O. Meredith Wilson Kütüphanesinin Kütüphaneler-arası Ödünç ve Özel Koleksiyonlar Bölümü: ve özellikle de Minnesota Üniversitesi, Owen H. Wagensteen Biyoloji ve Tıp Tarihi Kütüphanesi Müdürü Elaine Challacombe.
Birleşik Devletler ve Batı Avrupa'nın çeşitli bölgelerindeki özel fotoğraf arşivleri ile kamusal sanat müzelerinin fotoğraf bölümleri ve kütüphaneleri, başka yerlerde bulamadığım dokümanter bilgilerle sanat eserlerinin röprodüksiyonlarını bulmamı sağladılar. Bu konuda bana yardımcı olan ve burada adlarını sıralayamayacağım kadar çok sayıdaki bu insanlara teşekkür ederim.
Westview Press'den editörüm Gordon Massman bana hep destek oldu ve hep sabırlı davrandı. Westview'den özellikle teşekkür etmem gereken başkaları da var: Polly Christensen, Miriam Gilbert, David Jenemann, Jane Raese ve Michele Wynn.
Bana finansal destek sağladığı için de Minnesota Üniversitesine müteşekkirim.
Daha önceki çalışmalarımdan bazı figürleri burada kullanmama izin verdikleri için de öbür yayıncılerine şükran borçluyum: Resim 4.3, 4.6, 4.7. 8.6, 8.7 için Cambridge University Press'e (*Music and Image: Domesticity, Ideology, and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, 1988); ve Resim 5.1, 5.2, 8.2, 8.3 için de University of California Press'e (*The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, 1993).

Richard Leppert
Minneapolis

DİZİN

A
Aachen 228, 229, 230, 389
Ackerman 317, 320, 364
açlık 135
Adem ile Havva 292, 295, 329
Ades, Dawn 140, 364
Adonis 340, 347
Aelst 81
Aertsen, Pieter 127, 128, 129, 130, 131, 132, 368, 387, 392
Afrikalı 273, 275
Afro-Amerikan 281
ağız
ağız 17, 23, 52, 140, 165, 279, 356
Albert, Prens 122, 274
Alberti, Leon Battista 41, 49
Albinus, Bernhard Siegfried 191, 192
Alexander, Edward 29, 364
Alfons, Suen 232, 364
Alger, Horatio 303
algı kültürü 27
algılama 22, 38, 272, 286
Alpers, Svetlana 38, 92, 364
Alphen, Ernst van 141, 364
alt sınıf 100, 156, 171, 235, 241, 244, 251, 253, 255, 265
altın 16, 18, 22, 28, 31, 36, 59, 60, 61, 69, 74, 76, 79, 81, 87, 91, 94, 95, 100, 111, 120, 127, 129, 132, 155, 163, 166, 168, 215, 220, 221, 227, 243, 255, 257, 259, 262, 264, 265, 267, 270, 272, 273, 279, 297, 299, 319, 335, 338, 345, 347, 349, 363
altın sikkeler 91
Amaral, Cis 38, 364
Amerikalı 45, 58, 273, 281, 324, 356
Ananoff, Alexandre 308, 364
anatomi 9, 81, 83, 96, 103, 147, 152, 168, 169, 171, 172, 173, 178, 179, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 197, 198, 201, 207, 306, 316, 335, 343
anatomi bilginleri 9, 179, 182, 183, 207
anatomik illüstrasyon 178, 179, 191, 192, 198
anatomik melek 203
androjin 347, 351
anlam 7, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 36, 42, 51, 52, 71, 76, 79, 85, 99, 101, 103, 127, 129, 136, 140, 148, 150, 151, 153, 155, 156, 160, 169, 190, 195, 197, 198, 201, 203, 211, 215, 218, 221, 222, 234, 256, 257, 263, 269, 274, 292, 294, 297, 299, 300, 304, 324, 333, 337, 338, 342, 344, 347, 348, 352, 353, 362, 363
anlamın görüntüsü 3, 4, 5, 25
anlamın inşası 22
anlamlandırma 7, 19, 22, 51, 52, 153, 201
anormallik 190
anti-narsisist 359
Antoinette, Kraliçe Marie 304
Antonio del Pollaiuolo 339, 340, 341, 391

Antwerp 45, 76, 77, 80, 98, 100, 101, 127, 132, 151, 152, 158, 242, 246, 263, 264, 370, 374, 376, 378
Apollo 115, 182, 196, 197, 304, 326, 389
Apollo Belvedere 197
Archer, John 29
Arcimboldo, Giuseppe 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 364, 365, 374, 375, 377, 389, 392
aristokrasi 68, 75, 111, 113, 153, 159, 243, 262, 304, 305
Aristoteles 277
Arkadya 260, 302, 304, 305
Arrieta, Eugenio Garcia 222, 223, 224, 225, 226, 227, 365, 378, 389, 392
arzu 8, 9, 10, 15, 16, 17, 20, 25, 32, 43, 45, 51, 52, 53, 55, 71, 72, 73, 76, 112, 145, 152, 153, 155, 222, 242, 260, 270, 273, 277, 284, 287, 289, 290, 291, 295, 297, 300, 303, 307, 308, 316, 319, 325, 326, 330, 332, 333, 335, 337, 338, 340, 342, 348, 351, 352, 353, 355, 356, 359, 362
Asyalı 273
Aşai Rabbani 98, 129, 133
Athanassoglou-Kallmyer 205, 208, 364
Atlas 70, 353
Attali, Jacques 244, 364
av hayvanları 112, 114, 117, 121
av resimleri 112
avcılık 109, 110, 111, 115
avcılık natürmortu 110
Avery, Catherine 231, 304, 364
avlanma 110, 111, 112, 115, 118, 120, 123, 126
avlanmış hayvan natürmortu 114
Avrupa portreciliği 24
Avrupalı 74, 76, 90, 115, 273, 274, 275, 276, 278, 312, 315, 316, 317, 321, 356
Aydınlanma 190
ayyaşlık 244
Aziz Erasmus 166, 167
Aziz Fabian 336, 337
Aziz Sebastian 334, 336, 337, 338, 339, 340, 344

B

Bacon, Francis 137, 138, 140, 141, 205, 364, 376, 381, 387
bahçe süseni 83
bahçecilik 74, 81, 230
bakış 30, 31, 38, 42, 68, 71, 83, 92, 93, 99, 140, 151, 153, 162, 168, 206, 246, 248, 262, 285, 287, 288, 290, 296, 297, 299, 306, 308, 311, 316, 331, 332, 333, 345, 347, 349, 353, 355, 357
Bakire Meryem 79, 148, 300
bakma arzusu 71, 290
bakma erotizmi 71
bakma hazzı 101, 102, 201, 286
bakmak 9, 27, 55, 72, 93, 96, 102, 121, 148, 155, 187, 203, 234, 267, 287, 290, 307, 316, 331, 332, 338, 351, 352, 359
Bal, Mieke 365
Baldung, Hans 293, 294, 295, 296, 297, 373, 376, 390
Baldwin, Robert 225, 365
Banknot Partisi (Greenback Party) 60
Baptista, Giovanni 231
Barker, Francis
Barker, Thomas Jones
Barnum, P.T. 60
Barrell, John 211, 265, 275, 365
Barry, James 55
Barry, Roxana 365
Barryte, Bernard 68, 81, 83, 93, 103, 108, 212, 367
Barthes, Roland 69, 70, 152, 153, 229, 230, 234, 246, 247, 365
Batılı 162, 250, 271, 272, 273, 275,

285, 291, 294, 296, 319, 322, 329, 356, 363
Battersby, Martin 38, 39, 365
Baudrillard, Jean 33, 34, 52, 365
Baumgart 76, 151, 365
baykuş 158
bebekler 18
beden 8, 9, 15, 17, 20, 22, 90, 132, 137, 143, 148, 150, 156, 158, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 178, 179, 182, 183, 187, 191, 195, 197, 198, 201, 204, 207, 209, 211, 234, 235, 236, 237, 239, 242, 246, 247, 250, 253, 256, 259, 263, 264, 268, 271, 278, 279, 284, 285, 290, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 305, 306, 307, 308, 314, 325, 332, 333, 337, 338, 340, 350, 351, 352, 353, 357, 358, 359, 363
beden dili 295
bedenin ölümü ile ruhun ölümsüzlüğü 90
Beechey, Sir William 236, 237, 238, 389
Bega, Cornelis 244
Bell, Leonard 274, 275, 365
Benelüks 76, 127, 168, 243
Benjamin, Walter 25, 227
Bennett, Tony 29, 365
Berardi, Marianne 81, 365
Berger, John 20, 285, 286, 287, 289, 307, 365
Bergström, Ingvar 69, 81, 91, 92, 112, 127
Bermingham, Ann 267, 366
Bernheimer, Richard 19, 366
Bernini, Christ 337, 338, 385
Bernt, Walter 244, 366
Beş Duyu 147, 148, 150, 152, 155, 156, 157
Betterton, Rosemary 288, 289, 366
beyaz zambak 79
beyaz-siyah 275
beyin 22, 280
Bidloo, Govard and Lairesse, Gérard de 172, 195, 196, 197, 199, 200, 366, 389
bilgi ve iktidar 72
bilim ve ölüm 187
bilmek 7, 18, 33, 101, 263, 273, 274, 320, 345, 352, 357, 359
bireysellik 21, 105, 304
Blok, Petrus Johannes 243, 366
Boel, Peter 99, 101, 378, 387
Boggs, J.S.G. 61, 366, 384
Boime, Albert 270, 275, 320, 366
Bolger, Doreen 56, 57, 60, 366, 368, 383
Borel, France 183, 203, 359, 366
Borromeo, Federico Kardinal 78, 79, 87
botanik 74, 76, 80, 81, 84, 154, 184, 273
Both, Andries 210, 244, 370
Botticelli, Allesandro (Sandro) 344, 345, 346, 347, 367, 374, 377, 391
Boucher, François 249, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 364, 371, 375, 377, 390
Bouguereau, William Adolphe 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 350, 351, 364, 374, 384, 390, 391
Bourdieu, Pierre 29, 366
Bouts, Dieric 166, 167, 168, 388
boyunlar 206, 279
Braham, Allan 120, 299, 301, 366, 377
Brantlinger, Patrick 275, 366
Brettel, Carolina 366
Brilliant, Richard 226, 227, 366
Bronzino 297, 298, 299, 300, 301, 302, 340, 368, 374, 376, 383, 390, 392
Broude Norma 288, 366
Brouwer, Adriaen 247, 248, 249, 250, 375, 390
Brown, Sterling 367
Brusati Celeste 47, 367

Bryson, Norman 19, 22, 38, 42, 52, 55, 67, 68, 72, 74, 78, 79, 81, 93, 101, 102, 103, 130, 133, 212, 264, 309, 312, 316, 331, 351, 365, 367, 369, 384
Buchanan, Iain 263, 367
Bugner, Ladislas, *The Image of the Black in Western Art* 270, 367
buğday filizi 92
Bullion, M. de 259
Burgh, Allatson 1814'te 255
burun 148, 165, 278, 279

C-Ç

Carracci, Annibale 163, 164, 380, 388
Carrier, David 22, 367
Castiglione, Baldassare, *Il Cortegiano* 232
cellatlar 168
cenin iskeleti 187, 188
Cennet 98, 148, 260, 292, 294, 296, 322, 327, 348
Cennetten Kovulma 148, 292, 294, 296, 327
Ceres 258, 259, 260, 390
ceset 91, 93, 118, 136, 164, 169, 171, 183, 197, 205, 207, 208, 209, 299
cezalandırılmış beden 9, 179
Champaigne, Philippe de 93, 94, 96, 103, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 369, 386, 389, 392
Chardin, Jean-Baptiste 69
Chassériau, Théodore 275, 276, 277, 381, 390
Chaucer 279
Chency, Liana 347, 367
Cherry, Deborah 288, 367
Chirico, Robert 56, 367
Choulant, Ludwig 172, 195, 198, 368
Chrlstian V, 45, 79, 370
Chute, Carolyn 110, 368
Chu-tsing 151, 376
Cikovsky, Nicolai Jr. 57, 368
cinsel arzu 273, 290, 303, 307, 319, 325, 338, 355
cinsel dürtü 362
cinsel organlar 330, 342, 357, 358, 359
cinsellik 100, 242, 244, 289, 294, 295, 296, 299, 300, 308, 314, 330, 331, 334, 335, 343, 350, 351, 353, 355
Clayson, Hollis 325, 368
Clément, Charles 208, 368
columba 79
Comanlni, Gregorio 231
Comini, Alessandro 362, 368
contratela 121
Conway, J.F. 301, 368
Cooper, Emmanuel 299, 347, 368
Corbin, Alain 154, 368
Cosimo 298, 301, 390, 392
Costa, Frank 29, 231, 373
Cowling, Mary 278, 368
Cox-Rearick, Janet 340, 368
Craesbeek, Joos van 244
Craig, Kenneth M. 22, 34, 127, 129, 132, 133, 368, 379
Crary, Jonathan 23, 368
Crelly, William 259, 368
Crew, Raymond 269, 368
Crimp, Douglas 29, 369
Crow, Thomas 351, 369
Cupid 258, 259, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 307, 337, 383, 390, 392
cüzdanlar 91
çerçeveler 27, 28
çığlıklar 161
çıplak 17, 52, 55, 72, 116, 145, 150, 153, 154, 158, 171, 182, 191, 192, 197, 201, 208, 253, 260, 275, 276, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 320, 321,

322, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 351, 352, 356, 357, 359, 363
çıplak çocuk 326, 356
çıplak erkek bedeni 292, 329
çıplak heykel 330
çıplak kadın 150, 158, 171, 286, 287, 289, 290, 292, 294, 297, 302, 305, 306, 307, 309, 314, 316, 317, 320, 329, 331, 351, 352
çıplaklık 284, 286, 291, 292, 294, 329, 330, 331, 338, 340
çıplaklıkla günah 292
çiçek resimleri 26, 74, 76, 79, 80, 81
çiçek ressamları 74, 76, 88
çocuk cinselliği 356
çöl natürmortu 103, 107

D

d'Agoty, Jacques Gautier 172, 198, 201, 202, 203, 204, 369, 389
d'Argenteuil, M. Marcotte 314
d'Arnencourt, Louise 322
D'Oyly, Peder Thomas 123, 124, 126, 387
Dabydeen, David 270
Dalton, Karen 270, 385
dans 100, 113, 255
Danto 41, 52, 369
Dars, Célestine 38, 47, 369
Davies, Martin 215, 369
Davis, Whitney 369
de Brosses, Charles 50, 51
de Mirimonde, Albert Pomme 45, 98, 100, 101, 151
Degas, Edgar 317
Deleuze, Gilles 140, 369
Deli Petro 185
Delilik 297
demonoloji 190
demonstratio 168
Denvir, Bernard 269, 369
Devis, Arthur 116, 117, 123, 124, 379, 387
Diana 116, 286, 303
Diderot, Denis 69, 179
Dighton, Robert, *Fashion Plate for the Month of November* 125, 387
Dijkstra, Bram 324, 351, 369
dil 13, 18, 19, 22, 24, 27, 31, 42, 71, 75, 80, 87, 98, 102, 103, 109, 126, 127, 135, 151, 163, 164, 190, 201, 224, 232, 235, 242, 255, 262, 274, 280, 287, 295, 300, 314, 331, 332, 333, 343, 352
dilenmenin temsili 253
dilsel temsil 224
dinsel resim 191, 225, 334
diyalog 21, 187
Diyonizyak 246
doğa-kültür 132
dokunma 31, 39, 72, 147, 148, 152, 158, 201
Dorival, Bernard 214, 215, 217, 369
Drucker, Johanna 56, 61, 62, 369
Dubreuil, Victor, *Safe Money* 58, 59, 386
Duncan, Carol 29, 369
Dunow, Esti 135, 136, 369
Durantini, Mary Frances 252, 369
duygu 13, 15, 17, 19, 21, 72, 97, 136, 137, 140, 141, 166, 183, 211, 215, 225, 226, 227, 248, 251, 272, 285, 286, 316, 329, 330, 337
duyular 8, 147, 150, 152, 156, 158, 250, 288
düşünce 16, 18, 19, 21, 31, 38, 101, 115, 232, 281, 287, 345

E

Eakins, Thomas 183, 351, 352, 369, 371, 373, 380
Easton, Richard 343, 370
écorché 174, 179, 180, 181, 182,

388
efebe 350, 351, 353
Egerton, Judy 195, 265, 370
egzotizm 275
Eitner, Lorenz E.A. 205, 208, 368, 370
ekonomi-iktidar 71
elektrikli sandalye 107, 108
Elizabeth 123, 269, 283, 374
Elkins, James 183, 370
elma 98, 100, 274, 292, 294, 295, 327, 328
Emison, Patricia 340, 370
Emmens, Jan A. 130, 370
emtia imparatorluğu 69
Encyclopédie 50, 179
enformasyon 8, 39, 94, 103, 104, 105, 179, 182, 183, 187, 192, 195, 197, 207, 220, 221, 232
ensest 299, 301
ephemeris 189
ereksiyon 288
Erkeğin Cennetten Kovulması 292
erkek bakışı 288, 290
erkek bedeni 195, 292, 329, 333, 334, 342, 343, 344, 348, 351, 352, 357, 358
erkek cinselliği 288, 325, 352, 356
erkek geyik 111, 116, 117
erkek kimliği 121, 290, 291, 311, 342, 352
erkek narsisizmi 327
erkek nü 10, 329, 330, 331, 333, 334, 342, 343
erkeklik 244, 305, 306, 340, 343, 358, 359, 362
erkeksilik 353
erotik arzu 8, 300
erotizm 9, 130, 159, 201, 296, 314, 334, 338, 351, 352, 355
Ertz, Klaus 13, 76, 78, 116, 151, 153, 370
eski Roma 127, 297, 330, 333
eski Yunan 22, 279, 322, 333, 350
estetik 29, 78, 79, 110, 114, 152, 187, 205, 268, 275, 285, 352
et ile erotizm 130
etek tüyleri 294, 338, 358
Etiyopya Irkı 280
Ettinghausen, Richard 317, 321
Ettlinger, Leopold 308, 338, 340, 370
Evans, Dorinda 370
Evans, John 210, 370
evisceratio 166
evu 168
Eyck, Jan van 222

F

Fabian 335, 336, 337, 391
Fabre, François Xavier 207, 348, 349, 350, 351, 352, 391
fahişelik 100, 242, 299
Falkenburg, R.L. 127, 370
fallik 10, 274, 292, 294, 295, 297, 299, 308, 319, 324, 325, 338, 344, 350, 355
fallus 10, 288, 289, 296, 308, 342, 353, 355, 362
fantezi 8, 9, 16, 33, 109, 126, 151, 156, 158, 252, 255, 263, 300, 301, 304, 313, 314, 316, 321, 325, 326, 330, 355, 356
farekulağı 78
fauna 84, 85
Feldstein, Martin 29, 370
feminist 257, 287, 288, 289, 291, 305, 311, 334, 343, 370, 376, 381
feminist sanat tarihi 288
Ferdinand I. 227
Ferguson, George 79, 370
Fermigier, André 269, 370
Fermor, Sharon 347, 370
film 16, 72, 265, 286, 287
fiziksel kabalık 244
fiziksel mekân 28, 154, 221
fiziksel-ruhsal 132
fizyonomi 277, 278, 279, 280, 281
flora 26, 50, 153, 154
Forbera, Antonio 46, 48, 49, 50, 51,

386
Forbes, Thomas 172, 371
Ford, Sir Francis 13, 25, 38, 43, 79, 161, 165, 168, 172, 190, 191, 211, 236, 237, 238, 262, 270, 275, 277, 278, 283, 304, 324, 338, 347, 351, 369, 374, 389
Forge, Andrew 140, 364
Foster, Hal 6, 23, 29, 34, 369, 371, 379
fotoğrafçılık 312
Foucault, Michel 23, 42, 72, 116, 145, 161, 325, 356, 362, 371, 381
Francis Barker 195
Francis, Fransa Kralı 137, 138, 140, 141, 162, 195, 222, 236, 237, 238, 301, 364, 365, 376, 379, 381, 387, 389
François, Boucher 262, 269, 302, 307, 308, 348, 349, 364, 369, 370, 371, 373, 378, 379, 390, 391
Frangenberg, Thomas 301, 371
Frankenstein, Alfred 44, 56, 371
Frederick, III. 45, 61, 377, 381
Freedberg, David 76, 80, 371, 374, 382, 385
frengi 190, 301
Fried, Michael 65, 183, 191, 371, 380
fritillaria imperalis 78
Frueh, Joanna 288, 381
fuhuş 301
Fyt, Jan 116, 117, 118, 387

G

Gainsborough, Thomas 28, 29, 237
Gamman, Lorraine 287, 371
Gammelbo, Paul 371
garabet 187, 190, 191
Garrard, Mary 288, 366
Gasten, Andrea 68, 371
Gates, Henry Louis, Jr., 283, 371
Gauguin, Paul 105, 106, 107
gayda 100, 244, 246
Geertz, Clifford 13, 372
gerçek 15, 16, 19, 20, 21, 24, 26, 29, 33, 37, 38, 39, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 55, 60, 61, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 91, 94, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 111, 112, 114, 115, 118, 120, 122, 123, 127, 133, 136, 150, 151, 154, 155, 158, 162, 164, 165, 166, 168, 169, 178, 179, 182, 184, 187, 190, 191, 192, 197, 198, 201, 202, 206, 209, 211, 212, 216, 218, 220, 221, 222, 226, 228, 239, 241, 242, 243, 244, 253, 260, 263, 264, 272, 280, 281, 285, 287, 291, 292, 294, 295, 300, 301, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 312, 314, 316, 319, 321, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 335, 338, 340, 342, 345, 349, 351, 355, 359, 362
gerçeklik 19, 51, 70, 83, 151, 165, 190, 285, 316
Gerdts, William 324, 372
Gericault, Theodore 204, 205, 206, 207, 208, 209, 331, 364, 367, 368, 370, 389
Gerome, Jean-Leon 270, 272, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 355, 356
Gervex, Henri 325
Geyl, Pieter 243, 372
Gibson, Walter 262, 264, 372
Gijsbrechts, Cornelis Norbertus 45, 46, 377, 382, 386
Gillray, James 254, 256, 390
Gilman, Sander 274, 275, 325, 372
Girodet, Anne-Louis, *The Sleep of Endymion* 351, 369, 376
giyotin 205
Glaser, Lynn 60, 372
Goedde, Lawrence 69, 372
Gogh, Vincent van 34, 85, 86, 87, 88, 89, 105, 106, 107, 108, 269,

374, 380, 384, 386, 387, 392
Gombrich, Ernst H. 13, 20, 21, 22, 73, 372
Gossaert, Jan 219, 220, 221, 222, 389
Gould, Cecil 299, 372
Gould, Stephen Jay 381
Goya, Francisco de 75, 130, 162, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 365, 376, 378, 389, 392
görme arzusu 8, 43, 45, 51, 356, 359
görme duyusu 18, 37, 41, 288
görme hazzı 153, 316
görme ile algılama 22
görme ile imgeleme 136
görme masumiyeti 296
görme tarzları 20, 24
görmek inanmaktır 234
görmenin tarihselliği ve olumsallığı 22
görsel kandırma 39
görsel sanat 22, 24, 147, 269, 344
görsel temsil 18, 24, 43, 56, 224
görüntü 5, 18, 25, 41, 50, 52, 56, 86, 94, 96, 98, 113, 115, 116, 118, 128, 136, 150, 155, 165, 182, 187, 205, 211, 241, 252, 286, 291, 295, 296, 300, 308, 309, 312, 320, 324, 332, 333, 337, 338, 342, 343, 344, 348, 355, 356, 357, 362, 363
gösterge mübadele değeri 34
göstergeler 18, 236
gösterişçi tüketim 57
göz 17, 20, 22, 26, 27, 30, 35, 36, 39, 41, 42, 51, 55, 56, 60, 61, 65, 67, 68, 70, 84, 85, 87, 92, 93, 98, 99, 102, 105, 112, 116, 120, 122, 126, 128, 132, 133, 136, 137, 141, 148, 150, 151, 153, 155, 158, 161, 165, 167, 169, 170, 171, 179, 182, 183, 187, 188, 198, 201, 202, 203, 205, 207, 210, 215, 218, 220, 221, 226, 234, 237, 241, 248, 259, 262, 264, 267, 268, 272, 273, 278, 279, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 301, 305, 307, 311, 316, 319, 321, 328, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 340, 342, 344, 345, 347, 349, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 359
gözü aldatmak 37
Greenfield, Jeanette 29
Guest, Harriet 275, 372
gül 18, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 42, 75, 77, 79, 83, 97, 140, 141, 151, 159, 160, 164, 197, 232, 234, 236, 251, 253, 269, 285, 322, 362
gülümseme 9, 232, 246, 251, 253
gümüş levhalar 91
gün ışığı 79, 88
günah 9, 80, 100, 110, 169, 292, 294, 296, 327
gündüzsefası 83
günebakan 34, 85, 87, 88, 89
gürültü ve düzen 244
güvensizlik 220, 225
güzel 6, 8, 10, 16, 17, 24, 26, 28, 31, 32, 49, 52, 68, 72, 79, 97, 101, 109, 112, 114, 121, 140, 151, 155, 182, 183, 184, 191, 192, 197, 205, 209, 210, 256, 257, 262, 270, 274, 275, 277, 279, 280, 285, 286, 294, 307, 321, 328, 334, 337, 343, 345, 347, 348, 350, 352, 353, 357
güzellik 24, 31, 32, 184, 191, 205, 209, 286, 348

H

Haberle, John 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 367, 369, 386, 392
Habil 348, 349, 350, 351, 352
Hairs 74, 75, 76, 79, 81, 372
hakikat 24, 31, 120, 319, 328
Hall, James 231, 255, 259, 288, 335, 345, 372, 376
Hals, Frans 239, 251, 253, 376,

383
Hammond, N.G.L. 304, 373
Hand, John Oliver 220, 231, 304, 373, 388
Harcourt, Glen 182, 373
harem sahneleri 312, 320
Harnett, William Michael 56, 60, 61, 62, 366, 368, 369, 371, 383
Harris, Enriqueta 137, 373
hasat 153, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 267
hasekiküpesi 79
haşhaş çiçekleri 83
hat 16, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 31, 42, 43, 46, 49, 51, 58, 61, 70, 80, 85, 87, 88, 92, 96, 98, 100, 102, 105, 108, 122, 128, 132, 133, 137, 141, 153, 159, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 183, 184, 188, 192, 205, 206, 211, 215, 216, 218, 223, 226, 227, 236, 237, 239, 241, 244, 246, 247, 255, 264, 265, 267, 268, 269, 272, 274, 280, 284, 289, 295, 302, 303, 306, 307, 309, 315, 316, 317, 319, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 340, 343, 349, 351, 353, 355, 357, 358, 363
Hatt, Michael 351, 373
Havva 9, 148, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 326, 328, 330
Havva'nın günahı 292
hayat-ölüm 132
haz 8, 26, 32, 50, 55, 71, 72, 73, 78, 81, 91, 93, 96, 98, 100, 101, 102, 105, 110, 117, 121, 133, 148, 150, 151, 152, 153, 156, 158, 159, 171, 197, 198, 201, 203, 206, 239, 250, 251, 285, 287, 292, 294, 297, 300, 307, 325, 330, 332, 337, 338, 343, 347, 353, 355, 359, 362
Heckscher, William S. 168, 171, 183, 195, 373
Heemskerck, Egbert van 244
Hendon, William 29, 373
Henry, III. 214, 283, 371
Herbert, Robert 269, 287, 344, 373, 374, 382
Herkül 333, 350
Hertz, Neil 326, 371, 373
Herzog, Sadja J. 131, 220, 373
heteroseksüellik 352
Hewison, Robert 29, 373
Hıristiyanlık 273, 275
Hieatt, A. Kent 295, 296, 373
hilkat garibeleri 190
Hilliard, Nicholas, *A Young Man Among Roses* 177, 388
Hobhouse, Janet 363, 373
Hogarth, William 126, 169, 170, 171, 270, 369, 374, 379, 388
Holbein, Hans the Younger 164, 165, 166, 220, 373, 375, 376, 381, 388
Hollanda 26, 27, 38, 69, 70, 74, 75, 76, 80, 81, 84, 85, 87, 88, 91, 96, 100, 102, 103, 105, 110, 111, 112, 118, 127, 132, 171, 185, 191, 195, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 251, 253, 387
Hollanda kültürü 243
Hollanda natürmortu 27
Hollander, Anne 262, 291, 338, 340, 344, 345, 358, 373
Holman, Thomas 220, 373
Holteroff, Simone Speth 151, 383
Holy, Michael Ann 55, 165
Homeros 345, 348
homo bulla 92
homoerotik 299, 338, 347, 351, 353, 355
homoseksüel 340, 351, 352, 353, 355
Honour, Hugh 273, 275, 277, 373
Hope, Charles 225, 301, 365, 374
Horne, Donald 374
Horne, Herbert P. 374
Hovenden 281, 282, 283, 390
Hudson, Kenneth 29, 137, 141, 270, 315, 347, 374, 378, 380, 381,

383
Hulten, Pontus 227, 231, 232, 364, 374, 375

I-İ

ırk 17, 159, 235, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 278, 280, 281, 353, 356
ırksal farklılık 235, 269
ışık 18, 27, 39, 73, 83, 87, 88, 89, 98, 133, 205, 215, 218, 222, 226, 247, 248, 270, 299, 321, 334, 348, 349, 359
İç Savaş 58, 60
idam 116, 132, 160, 168, 169, 171, 172, 179, 197, 205, 209, 334
ideoloji 23, 126, 362
iktidar 70, 71, 72, 73, 84, 87, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 133, 135, 137, 140, 151, 153, 162, 168, 179, 209, 212, 215, 216, 217, 218, 225, 234, 244, 251, 259, 263, 273, 280, 285, 286, 290, 295, 308, 311, 316, 320, 322, 324, 325, 331, 345, 347, 355
iktidar nişanları 92
imge 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 68, 69, 81, 90, 91, 92, 93, 101, 103, 104, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 126, 132, 135, 136, 137, 140, 141, 148, 150, 151, 153, 155, 158, 159, 162, 163, 164, 169, 174, 178, 179, 182, 187, 190, 192, 197, 201, 205, 214, 220, 221, 222, 224, 226, 230, 231, 234, 242, 248, 251, 257, 262, 263, 269, 270, 275, 281, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 300, 301, 302, 305, 308, 311, 312, 314, 315, 321, 322, 324, 330, 331, 340, 342, 343, 348, 349, 351, 353, 355, 356, 358, 359
inanma 20, 230
inanma tehlikesi 39
infaz 116, 135, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 171, 197
İngiliz 28, 90, 91, 116, 123, 124, 126, 211, 235, 236, 265, 278, 279, 280, 281
İngiltere 169, 171, 243, 253, 255, 257, 268, 312
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 276, 277, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 367, 381, 384, 390, 392
Innocent, Papa X. 137, 139, 387
insan bedeni 17, 168, 174, 179, 197, 209, 285
Irigaray, Luce 288, 289
İrlandalı 279
İsa 29, 30, 98, 101, 129, 132, 133, 137, 148, 162, 163, 164, 165, 166, 191, 275, 348
iskeletler 178, 184
İspanya 118, 243
İspanya Kralı IV. Philip 118
isteme 20, 44, 121, 250, 278, 334
işçi-sınıfı 60
işitme 72, 147, 148, 150, 151, 158, 161, 309, 311
işkence 135, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 178, 338
İtalyan Rönesansı 182
iyi ötekiler 274

J

James, Robert 42, 55, 67, 130, 183, 184, 187, 212, 231, 254, 256, 259, 335, 347, 370, 371, 372, 382, 383, 390
Jarrett, Derek 126, 374
Jay, Martin 19, 22, 184, 374, 381
Jean-Léon Gérome 270, 271, 317,

318, 321, 354, 355, 364, 370, 374, 390, 391, 392
Jonathan Brown 137
Jones, Amelia 273, 274, 289, 374, 390
Jongh, Eddy de 38, 45, 68, 80, 83, 239, 242, 371, 374
Jordaens, Jacob and Peter Boel. *Vanitas* 99, 101, 387
Jordan, William 80, 94, 374, 382
Juneja, Monica 269, 374
Juriaen, Pool 81

K

Kabil 127, 348
kadın 17, 18, 52, 55, 56, 100, 108, 121, 123, 124, 126, 133, 150, 159, 171, 188, 189, 197, 201, 203
kadın bakışı 287
kadın cinselliği 288, 296, 305, 308, 325, 342
kadın düşmanlığı 305
kadın narsisizmi 327
kadın nü 331
kadının bedeni 9, 150, 287, 290, 311, 315
kadınlar 16, 256, 280, 286, 287, 288, 290, 292, 294, 305, 306, 315, 322, 324, 325, 326, 331, 332, 342, 343, 344, 359, 362
kadınsı 115, 126, 197, 201, 274, 275, 299, 311, 327, 333, 335, 340, 345, 350, 351, 352, 353, 356, 358, 362
kafatası 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 169, 176, 178, 190, 201, 280
kâğıt para 58, 60, 61
kahkahaçiçeği 83
kakule çiçeği 78
Kalite 108, 111, 235, 244
Kallir, Jane 362, 375
Kalvinist 75, 79, 91, 93, 100, 242, 253
kandırma 8, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 51, 52, 55, 56,
kapitalist Batı 281
Karp, Ivan 29, 30, 375, 380
Kaufmann, Hans 375
Kavanagh, Gaynor 29, 375
Keats 31
keder 225
kedi 239, 241, 242
Keisch, Claude 215, 375
kemikler 189, 274
Kenseth, Joy 83, 375
Kent, Sarah 80, 112, 241, 244, 247, 251, 252, 287, 295, 305, 343, 344, 373, 375
kertenkele 80, 84
kıskançlık 51, 278, 297
Kıskançlık 278, 297
kilise 79, 100, 108, 137, 162, 171, 178, 212, 215, 216, 217, 225, 260, 335
kimlik 6, 8, 24, 36, 105, 153, 191, 211, 220, 222, 226, 246, 251, 270, 289, 302, 308, 327, 330, 343, 347, 353, 357
Klötz, Heinrich 165, 375
Knuttel, Gerard 248, 375
Koerner, Joseph Leo 25, 295, 296, 375
koklama 72, 79, 147, 148, 154
koku 153, 154, 155, 158, 195, 197
koku alma 39, 153, 158, 161
komedi 156, 232, 234, 253, 321
korku ve endişe 17
korkunç 17, 90, 96, 162, 169, 262
Koslow, Susan 253, 376
Köle Pazarı 317, 318, 319, 320
köleli 280, 319, 320
köylüler 156, 157, 158, 241, 244, 246, 247, 248, 259, 260, 262, 263, 264
Kraliçe Viktorya Windsor Şatosunun Kabul Salonunda İncil Sunarken 273, 274
Kreamer, Christine Mullen 29, 30, 375, 380

Kren, Thomas 239, 376
Kristeva, Julia 6, 165, 376
kuğu 110, 112, 113, 114, 115, 116
kumru 79
kurumsal çerçeveler 28
kuruntu 9, 16, 309, 316, 320
Kuspit, Donald 137, 140, 376
kuşlar 122, 123
Kutsal Ruh 6, 79, 214
Küçük Jan 156

L

Lacan 343
Lairesse, Gerard de 195, 196, 197, 199, 200, 389
lale 8, 26, 27, 73, 74, 75, 76, 78, 80, 81, 84, 93, 96
Landes, Joan 305, 376
Landseer, Sir Edwin 122, 123, 387
Landweht, John 242
Langer, Cassandra 288, 376, 381
Lavater, Johann Caspar 278
Lavine, Steven D. 29, 30, 375, 380
lavta 100, 158, 159, 239, 242
Le Clerc 49
Lechte, John 165, 376
Leonardo da, Vinci 30, 183
Leppert, Richard 2, 4, 5, 92, 100, 113, 150, 151, 158, 239, 243, 246, 252, 253, 304, 376, 393
Levey, Michael 302, 376
Levitine, George 351, 376
lezbiyen 306, 307, 334
Licht, Fred C. 225, 376
Lichtenstein, Roy 45
Liere, Eldon N. Van 309, 384
likundu 168
Linnaeus, Cari 273
Lipton, Eunice 305, 377
Lochner, Stefan, *Martyrdom of St. Bartholomew* 174, 388
Locke, Alain 270, 377
lonca 132
Lopez-Rey, Jose 137
Lorrain, Claude 279
Louis, XIII. 212, 216, 259
Louis, XIV. 115, 305
Louis, XV. 307, 308
Louvre 29, 30, 130, 133, 135, 310, 312, 313, 367, 384
Lowe, Donald 22, 377
Lowenthal, Anne Walter 101, 377
Loye, George 51, 377
lumpen 158, 242, 256
Luther 6, 130
Luyendijk-Eishout, Antoine 184, 185, 189, 377
Lyons, Albert 168, 248, 377

M

MacDougall, Elisabeth Blair 78, 79, 377
Machiavelli 232
Maclaren, Neil 120, 377
Magli, Patrizia 278, 377
Magritte, René 40, 41, 42, 45, 379, 385, 386
mahremiyet 330
Maiorino, Giancarlo 232, 377
maksat 7, 25, 39
makyaj 203, 352
Manet, Olympia 325, 368
Mann, Gunter 154, 172, 186, 231, 232, 377, 393
Maria, Henrietta 25, 123, 124, 168, 183, 277, 383, 387
Mariemont, Chateau de 151
Marijnissen, R.H. 263, 377
Marlier, Georges 45, 377
Mars 56, 182, 255, 344, 345, 346, 347, 391
Marshall, Dorothy 255, 378
Marshment, Margaret 287, 371
Martocci, David 342, 378
Mary Dorothy, George 256
Mastai, M.L. D'Otrange 38, 51, 378
mastürbasyon 359, 361, 362
masumiyet 294, 330

Maximilian, II. 227, 231
McClellan, Andrew L. 29, 377
McElroy, Guy C. 270, 282, 283, 372, 377
Medici, Cosimo de' 25, 168, 172, 175, 184, 195, 248, 275, 277, 301, 325, 347, 367
Medusa 68, 72, 81, 83, 93, 101, 103, 108, 205, 212, 325, 326, 367, 371, 373
medya 15, 282
Meijer, Fred G. 115, 378
Meixner, Laura L. 269, 378
memento mori 79, 92, 98, 188
ménage a trois 302
Meryem Ana 30, 259
meyveler 91, 231, 282
Michaels, Walter Benn 62, 378
Michelangelo 183, 331, 332, 334, 370
Miegroet, Hans J. van 263, 378
Millar, Olivar 122, 378
Millet, Jean-François 262, 269, 369, 370, 373, 374, 378, 379, 384
Milman, Miriam 38, 49, 51, 378
mimesis 227
mimetik 37, 38
Mingay, Gordon 255, 378
Mirimonde, Albert Pomme de 45, 98, 100, 101, 151, 378
Mocchi, Francesco 217
Modernizm 52
Moffitt, John 224, 225
Molenaer, Jan Miense 239, 240, 244, 246, 247, 251, 252, 253, 384, 389, 390
Montagu, Lady Mary Wortley 312
Montias, John Michael 68, 378
morpheme 18
Morreau, Jacqueline 287, 343, 375
mors omnia vincit 92
Moxey, Keith 22, 55, 133, 331, 351, 365, 367, 369, 378, 384
muhayyile 9, 16, 272, 316, 321
Muller, Joseph-Émiie 137, 378
Mulvey,Laura 286, 287, 307, 378
mumlar 91
Mundy, Jennifer 41, 379
Murillo 279
Murphy, Alexandra 262, 269, 379
mutluluk 17, 32, 225, 250
mücevherler 31, 91, 273
mükemmel resim 38
mülkiyet 70, 126, 151, 152, 236
Müslüman dünyası 79
müstehcen 299, 321
müze 19, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 38, 46, 55, 60, 71, 73, 132, 158, 165, 184, 190, 224, 230, 231, 244, 262, 263, 264, 300, 304, 332, 393
müzik aletleri 150, 151, 243
müzik kitapları 91
müzikal ses 188, 244

N

nadir bulunan kabuklar 91
Napolyon 320
Narcissus 327, 353
narsisizm 10, 353
National Geographic 290
natürmort 69, 70, 71, 72, 73, 78, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 96, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 117, 120, 121, 122, 127, 128, 129
Natürmort resim 67, 78, 80
Nead, Lynda 289, 379
negro 270, 283, 367, 372, 377
New York Metropolitan Sanat Müzesi 30
Nicolson, Benedict 195, 379
Nietzsche, Friedrich 65, 379
Nochlin, Linda 288, 322, 356, 379
Noel, Bernard 42
Nuh 330
nü, nude 284
nükte 41, 55, 232

Nygren, Edward J. 58, 379

O-Ö

O'Keeffe, Georgia 103, 104, 105, 107, 387
O'Malley, Charles 172, 178, 382
oğlancılık 301
Oost, Jan van the Elder, *Meditoting Philosopher* 97, 98, 99, 387
orgazm 338, 345
Orvell, Miles 60, 379
oryantalist nü 320, 356
oryantalizm 312
Ostade, Adriaen van 246, 247
Ostade, Isaac van 244
Otomi 171
Ovidius 302, 303, 306, 345, 379
Owens, Craig 22, 34, 379
oyun ile iş 263
ödipal 314
öfke 110, 140, 164, 209, 225, 239, 247, 248, 255, 296, 358
öfkenin estetiği 209
ölçülülük 239, 241, 242
öldürme 72, 110, 115, 117, 120, 123, 133, 140, 209
ölü hayvanları seyretme 121
ölüm 26, 72, 76, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 112, 114, 115, 126, 129, 130, 132, 133, 141, 154, 165, 169, 172, 174, 178, 179, 183, 187, 188, 190, 192, 205, 206, 207, 209, 226, 227, 231, 295, 296, 317, 348
ölüm cezası 205
ölüm enformasyonu 95
öteki 9, 36, 56, 92, 115, 121, 237, 243, 251, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 281, 283, 317, 321, 338, 353, 356
öznellik 71, 133, 141, 166, 246
Özportreler 222, 223, 226, 358

P

Pan 43, 46, 49, 91, 92, 106, 115, 132, 158, 168, 178, 188, 198, 223, 227, 237, 239, 251, 259, 262, 264, 265, 273, 291, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 324, 352, 390
panflüt 303, 306, 308
Panofsky, Erwin 301, 379
Paolo, Giovanni di 335, 336, 391
Papa Fabian 335
papağan 100
para resimleri 58, 61, 62
parallax 41
paranın erotizmi 8
paranın temsili 61
parfüm 73, 153, 154
Parker, Geoffrey 243, 379
Parker, Rozsika 379
Parrhasios 38, 56
Paulson, Ronald 171, 379
Paviere, Sydney 117
Payne, Christina 265, 380
Peale, Charles Willson 50,
penis 188, 288, 342, 343
Pereda, Antonio de 94, 95, 96, 97, 387
Perelle 49
Perin, Constance 30, 380
Perniola, Mario 195, 338, 380
Perseus 4, 325
Peters, Edward 161, 184, 186, 380
Peto, John Frederick 56, 61, 62, 369
Petrucelli, R. Joseph 168, 248, 377
Philostratus 38, 67
phoneme 18
Picasso, Pablo 62
Pieterse, Jan Nederveen 270, 278, 282, 380
piyano 255, 256, 257
Platon 6, 38, 39
Pliny, Büyük 20, 38, 67
Pointon, Marcia 183, 211, 288,

289, 290, 312, 347, 351, 371, 373, 374, 380
polis 38, 162
Pollaiuolo, Antonio del
Pollock, Griselda 257, 269, 288, 379, 380
Pompadour, Madame de 305, 307, 308, 380
pompier 325
pornografi 289, 301, 359
portakal çiçekleri 78
portre 9, 24, 28, 29, 33, 49, 68, 69, 70, 81, 115, 116, 121, 122, 123, 126, 137, 139, 140, 141, 164, 178, 191, 197, 210, 211, 212, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 235, 236, 239, 241, 256, 257, 314
portrecilik 210, 211, 220
Poseq, Avigdor W.G. 132, 135
Posner, Donald 164, 305, 380
Posthumus, N.W. 75, 380
Potterton, Homan 347, 380
Poussin, Nicolas 50, 51, 166
Prado 149, 151, 154
Praz, Mario 242, 380
Preziosi, Donald 19, 22, 25, 380
Puppi, Lionelli 161, 164, 166, 168, 381
Purcell, Rosamond Wolff 184, 186, 381

R

Rajchman, John 23
Raphael 52, 53, 55, 279, 309
Raphaelle, Denizden Yükselen Venüs-Bir Aldatmaca 49
Raven, Arlene 288, 381
Reitlinger, Gerald 211, 381
reklam 15, 16, 152, 155, 212, 230, 287, 352, 353, 358
reklam imgeleri 15
Rembrandt 38, 45, 68, 83, 112, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 168, 171, 183, 195, 226, 358, 368, 371, 373, 374, 380, 384, 387
renk 9, 20, 27, 28, 32, 39, 55, 73, 75, 76, 78, 81, 83, 85, 88, 93, 96, 98, 127, 131, 135, 150, 155, 164, 184, 197, 198, 201, 203, 205, 209, 212, 218, 222, 227, 247, 248, 260, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 281, 283, 297, 299, 314, 316, 317, 319, 328, 337, 338, 344, 355, 357, 359, 363
renk farklılığı 269
resim 7, 8, 9, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 58, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121
resim çalışmaları 16
resimdeki çıplaklık 330
resimdeki teamüller 24
resim-galerisi tabloları 36
resim-koleksiyonu 33
resimler 17, 19, 20, 30, 42, 45, 49, 52, 56, 61, 62, 68, 69, 70, 72, 79, 80, 87, 91, 92, 101, 102, 103, 105, 109, 112, 115, 116, 121, 127, 135, 140, 141, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 158, 174, 178, 184, 187, 191, 198, 203, 204, 205, 214, 222, 225, 226, 231, 232, 244, 246, 248, 250, 251, 255, 267, 269, 281, 282, 292, 322, 331, 356, 357
resmin mekânı 39, 52
ressam 9, 41, 43, 45, 46, 48, 50, 51, 55, 58, 61, 69, 74, 76, 78, 81, 87, 88, 90, 94, 96, 101, 112,

116, 122, 133, 162, 164, 182, 191, 211, 220, 224, 227, 237, 244, 246, 247, 249, 253, 270, 274, 277, 279, 281, 296, 317, 318, 319, 342, 345, 355, 358, 359
Richards, L. 340, 381
Richelieu, Armand Jean du Plesis de 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 225, 259, 382, 389, 392
Roberts ve Tomlinson 172, 184, 186, 188, 190, 192
Roberts, K.B. 381
Robinson, Hilary 288, 289, 366, 381
rommelpot 251, 253
Rooij, Brenninkmeyer-de 78, 80, 366
Rosenberg, Jakob A. 381
Rosenberg, Robert 373
Rosenblum, Robert 309, 312, 315, 381
Rosenthal, Donald 312, 381
Rowlands, John 165, 381
Roxana Barry 56
Rozsika 288, 379
Rönesans 16, 17, 179, 197, 220, 232, 304, 315, 340, 344, 347
Rönesanstaki homoerotik 347
röprodüksiyon 27, 31, 47, 58, 86, 106, 119, 133, 137, 157, 172, 187, 213, 214, 217, 232, 244, 252, 258, 266, 274, 298, 302, 336, 339, 346, 393
Rubens 69, 76, 116, 279
Rudolf 227, 228, 229, 230, 231, 232, 338, 375, 385, 389, 392
ruh 6, 58, 79, 132, 137, 179, 192, 211, 214, 243, 246, 250, 277, 330, 333, 347, 355, 363
Russell 141, 381
Ruysch, Fredrik and Huijberts, C.H. 183
Ruysch, Rachel 81, 82, 83, 84, 88, 89, 172, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 365, 377, 381, 386, 388, 392
rüya 16, 190, 301, 316, 353
Ryck, Pleter Cornelisz van, Kitchen Scene 131
Ryckaert, Küçük David Ryckaert 244

S-Ş

sabun köpükleri 91
sahiplik 8, 68, 73, 234
Said 272, 381
Salzman, Jack 55, 383
sanat eserleri 21, 28, 31, 43, 183, 335, 343, 393
sanat ile bilim 183, 198
sanat ile iktidar 33
sanat tarihçisi 287, 288, 289, 321
sanat tarihi 22, 28, 45, 141, 285, 287, 288, 314, 320, 327, 329, 333, 334
sanata saygı 30
sanatçı 43, 46, 56, 84, 85, 105, 109, 137, 148, 156, 195, 239, 265, 275, 276, 289, 314
sanatçılar 20, 21, 47, 61, 70, 90, 155, 169, 178, 182, 183, 198, 211, 269, 274, 281, 287
sanatın varoluşu 26
sanatta zaman 24
sanattaki çıplak 291, 330
Sandoz 277, 381
satın alma ve sahip olma 69
Satir 322, 323, 326
Saunders, Gill 276, 382, 287
Saunders, John Bertrand de C.M. 172, 382
Sauners, Gillian 38, 382
Sawday, Jonathan 182, 382
Schama, Simon 74, 75, 76, 242, 243, 382
Schebinger, Londa 195
Schiele, Egon 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 368, 375, 385, 391

Schneider, Norbert 45, 68, 69, 70, 85, 90, 112, 127, 130, 131, 148, 152, 382
Schoor, Abraham van der, *Vanitas* 96, 97, 99, 387
Schupbach, William 195, 382
Schwarz, Gary 80, 382
Scullard, H.H. 304, 373
Sebastian 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 368, 391
Segal, Sam 78, 80, 382
Seidel, M. 263, 377
sekiüler otorite 162
sekiüler resim 191
senetler 91
sergi resimleri 187
servet ve iktidar 33
sınıf farklılığı 236, 243, 253
sırıtma 246, 251
Siegfried, Susan L. 43, 52, 56, 191, 193, 194, 364, 388, 389
siklamen 78
silahlar 92
Sill, Gertrude Grace 45, 382
simge 13, 60, 74, 80, 85, 93, 95, 98, 101, 115, 126, 132, 148, 158, 161, 192, 215, 216, 221, 222, 225, 231, 241, 242, 243, 251, 277, 280, 325, 328, 343, 355, 359
sinek 80, 136, 197
Singer, Charles 168, 382
Sir Kenneth Clark 284
siyah 135, 137, 221, 222, 273, 275, 277, 281, 348, 349
Siyah Öteki 273, 321
siyah-beyaz 283, 319, 340
siyahlık 273
siyaset 24, 69, 73, 179, 286, 327
Skira, Pierre 367, 148
skopofili 72, 171, 286, 297, 311
Smart, John 257, 390
Smith, David R. 239
Smith, Graham 301
Snow, Edward 291, 383
Solkin, David 211, 383
Solomon-Godeau, Abigail 351, 353, 383
Soutine, Chaim 134, 135, 136, 137, 205, 369, 380, 387, 392
soylular 111, 151, 156, 184
soyunukluk 284, 286, 292
soyut mutluluk 17
Spielmann, Marion H. 172, 383
Spierenburg, Pieter 161, 383
Spilleth, Meg 184
Stafford, Barbara Maria 25, 168, 190, 191, 277, 278, 383
Staiti, Paul 60, 61, 383
Starobinski, Jean 145, 383
Steln, Roger 55, 383
Sterling, Charles 67, 68, 88, 130, 283, 318, 323, 342, 354, 367, 378, 383
Stevens, Mary Anne 263, 270, 272, 315, 319, 378, 383
Stubbs, George, *Orakçılar* 265, 267, 268, 269, 370, 376, 390, 392
Suleiman, Susan R. 288, 384
Sullivan, Margaret 264
Sullivan, Scott A. 111, 384
Summers, David 53
Syrinx 302, 303, 305, 306, 390
şaşırma 127, 225
şebboy 78
Şeytan 6, 296
şiddet 57, 85, 137, 141, 152, 197, 241, 255, 295, 303, 321, 338
şövale resmi 47

T

tablo 9, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 58, 60, 62, 73, 79, 80, 105, 109, 112, 118, 122, 130, 132, 150, 155, 183, 187, 248, 256, 259, 260, 264, 299, 309, 312, 319, 322, 328, 347
taç 58, 70, 74, 78, 85, 87, 98, 236

Tagg, John 19, 384
tahakküm 290, 319, 325
tahayyül 65, 121, 155, 300, 342, 347
tar 315
tarih 7, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 48, 50, 55, 56, 59, 61, 62, 68, 69, 83, 87, 130, 140 161, 162, 178, 179, 184, 198, 231, 246, 256, 269, 273, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 294, 304, 305, 321, 326, 328, 329, 331, 334, 338, 347, 351, 386
Tasso 279
tatma 39, 72, 147, 148, 158
teamül 7, 23, 24, 49, 55, 60, 73, 92, 102, 116, 140, 161, 162, 164, 178, 192, 217, 220, 226, 230, 250, 286, 319, 344, 358
teamül maskeleri 226
tela 57, 120, 121, 184, 218, 247
temsil 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 29, 35, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 55, 56, 60, 61, 68, 70, 71, 72, 73, 79, 85, 87, 91, 92, 93, 103, 109, 114, 116, 120, 121, 124, 128, 132, 133, 137, 141, 150, 151, 153, 155, 162, 163, 165, 166, 168, 178, 182, 190, 209, 214, 217, 218, 222, 224, 230, 235, 236, 239, 241, 242, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 259, 262, 263, 265, 267, 269, 272, 273, 275, 276, 277, 281, 284, 285, 286, 289, 290, 291, 294, 301, 304, 311, 316, 321, 322, 325, 327, 330, 331, 333, 335, 340, 342, 348, 350, 351, 353, 356, 357, 359, 362
temsil ile etik 38
temsil işlevi 23
temsil teamülleri 23
Temsili beden 166
temsili sanat 16
temsilin iktidarı 234
temsiller 50, 56, 153, 242, 348
Teniers, David the Younger 32, 34, 35, 156, 157, 158, 159, 244, 245, 246, 247, 248, 264, 265, 266, 376, 386, 388, 390
teşhir 182, 270, 332, 338, 358, 359
teşrih 9, 168, 169, 171, 172, 182, 183, 191, 195, 197, 198, 201, 203, 205, 208, 209
The Song of Roland 114
Thiel, P.J.J. van 239, 241, 242, 384
Thomas DaCosta 231, 375
Thomas Jones Barker 273, 274, 390
tıp ve ahlak 190
Tilborgh, Louis van 269, 384
Titian 279, 347
Tocqueville, Alexis de, *Democracy in America* 57
Tomlinson, J.D.W. 172, 184, 186, 188, 190, 192, 381
toplumsal bir gelecek 25
toplumsal cinsiyet 195, 275, 299, 303, 305, 325, 326, 331, 333
toplumsal pratikler 18, 23
toplumsal prestij 150
toplumsal sınıf 17, 56, 60, 75, 111, 159, 235, 239, 243, 247, 263
toplumsal tarih 31
Toussaint, Helene 312, 384
trompe l'oeil 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 56, 60, 61, 62, 365, 368, 369, 371, 378, 382, 383
tunica albuginea 189
tüketim hazları 152
Türk Hamamı 312, 313
tüy 22, 112, 121, 124, 132, 133, 171, 205, 244, 294, 304, 321, 333, 338, 345, 358

U-Ü
unutmabeni çiçeği 78
utanç 171, 292
utanma 294, 329
üst sınıflar 241, 244, 246, 262

V
Valpinçon Bather 309, 312, 390
van Hoogstraeten, Samuel 38
Vanitas 8, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 115, 178, 384, 386, 387, 392
vanitas vanitatis et omnia vanitas 92
vazo çiçekleri 83
Veblen, Thorstein, *The Teory of the Leisure Class* 57
Veca, Alberto 90, 384
Velazquez,Diego 118, 119, 120, 121, 137, 139, 140, 141
Venüs 52, 53, 55, 197, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 315, 324, 344, 345, 346, 347
Venüs ve Mars 344, 346, 347
Verelst, Pieter 244
Vergo, Peter 29, 384
Versailles Sarayı 305
Vesalius, Andreas 172, 373
Viktorya dönemi 122, 325, 327, 356
Viktorya, Kraliçe 122, 123, 273, 274
virtus 340
vita contemplativa 92, 98
Vita voluptuaria 91, 98
Vouet, Simon 258, 259, 260, 263, 368

W
Walker, John 262, 384
Wallach, Alan 29, 369
Walters, Margaret 35, 314, 343, 384
Warhol, Andy 107, 108, 387
Warner, Marina 110, 288, 368, 384
Wayne, John 345
Weatherly, Cecil 214, 384
Weenix, Jan 112, 113, 114, 115, 116, 387
Wells, Samuel R. 278, 279, 280, 281, 384
Werner, Alfred 324, 384
Weschler, Lawrence 61, 384
Wheelock, Arthur K. Jr. 68, 70, 78, 79, 80, 372, 377, 384, 385
Whitfield, Sarah 42, 385
Wilderstein, Daniel 308, 364
Wilhelm, Johann 81, 112
William Bouguereau 322, 325, 326, 364
William M. Harnett 56, 60, 366, 368, 383
Wilson, Simon 362, 385, 393
Winckelmann-Rhein, Gertraude 154
Wittkower, Rudolf 338, 385
Wolff, Martha 184, 220, 373, 381, 393
Wood, Peter H. 78, 270, 385
Woude, Ad van der 76, 385
Wright,Derby'li Joseph, *Yaşlı Adam ve Ölüm* 195, 370, 379
XIII. Louis 212, 216, 259
XIV. Louis 51, 115, 305
XV. Louis 307, 308

Y
Yahudi-Hıristiyan 329
yalan dünya 8, 103
yandan göz süzmek 294
yanılsama 40, 41, 60, 70, 73, 83, 286
yatak 205, 225, 292, 294, 306, 309, 321, 344, 359
yılan 22, 26, 31, 42, 57, 80, 84, 148, 158, 169, 171, 172, 190, 197, 255, 279, 293, 294, 296,

301. 320. 325, 352, 354, 355
Yılan Terbiyecisi 354. 355
yılan-fallus 296
yiyecek 72, 87, 118, 127. 128,
129, 132, 133, 135, 136, 140.
263, 295, 328
Young, Arthur 255. 388
Yunanlı 22. 279. 330
yusufçuk 80, 102
yüz 17. 141. 164. 179, 201. 214.
216, 218, 222, 226, 246. 251.
274, 278, 294. 312, 337. 359.
362
yüzüğü kapmak 308

Z

zamanı ölçen aletler 91
zambak 78. 79. 83, 308
zihin 18. 20, 102. 156, 195. 244.
272, 280. 285. 290, 363
zihin ile beden 195. 285
Zola. Emile 21. 83

Bugün kendimiz ve yakın çevremiz hakkındaki kavrayışlarımızın çerçevesini çizen şey yazılı ve görsel medyadaki reklam imgeleridir. Bu imgeler bize ne tür bedenlere sahip olmamız, ne tür bedenleri arzulamamız gerektiğini bildiriyor; benlik duygumuzu, inanç sistemlerimizi, bireyselliğimizi ve toplumsal varlıklar olarak statümüzü etkiliyor. Reklam mutluluk vaat eder; bunu yaparken de geçmişimizden ve bugünümüzden hoşnutsuz kalmamızı sağlamaya, yapmayı düşünmediğimiz bir şeyi yaptırmaya çalışır. İmgeler ise bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünyayı, temsillerin, yani yeniden-sunumun imgelerini gösterir. İmgelerin temsil ettiği kuruntu, arzu, rüya ve fantezi ise belli bir sosyo-kültürel ortamda belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.

Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*'nde Batı Avrupa ve Amerika resim sanatını ele alıyor. İmgelerin "görüntü"sü ile bunların toplumsal ve kültürel olarak nasıl kullanıldıkları arasındaki karmaşık ilişkiyi inceliyor; ve her imgenin anlamının, büyük ölçüde, zamanla değişen işlevince belirlendiğini göstererek, özellikle toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırkla tanımlanan toplumsal farklılıkların yansıtılmasında görsel kültürün bir aracı olarak kullanılma biçimlerine dikkat çekiyor.

Leppert, Birinci Kısım'da, temsilin doğası ve görevini işleyerek anlamın imgelere nasıl eklemlendiğini ve görselliğin modernliğin tarihinde ne gibi roller oynadığını tartışıyor. Burada imgelerin arzuyu tetiklemek suretiyle bizi nasıl bakmaya zorladığını açıklıyor ve ister resim isterse de reklamcılıkta olsun temsilin kandırma işlevinin tarihi üzerinde duruyor. İkinci Kısım'da sanatın maddi dünyayla ilişkisini, imgelerin bizim nesnelerle kurduğumuz çeşitli fiziksel ve ruhsal bağları belirleme biçimleri irdeleniyor. Üçüncü Kısım insan bedeninin temsiline ayrılıyor: Neşeli veya çok güzel veya azmanca, mütevazı veya tahrik edici, güçlü veya zayıf, hayatın baharında veya teşrih masasında, giyinik veya soyunuk halde...

Sanatta Anlamın Görüntüsü farklı bir sanat okuması öneriyor: İktidarların av-hayvanı resmi tutkusuna, avlanan hayvanlarla kafeslenen kadınların imgesel çakışmalarına, Bacon'ın "insan çığlığının resmi"ne, kültürü biçimlendiren başlıca araçlardan biri olarak portrelere, resimlere yansıyan ciddiyete ve yansıtılmayan kahkahaya, yerleşik iktidara başkaldırmayı tetikleyebileceği endişesiyle asla toplu halde resmedilmeyen emekçilere yeniden bakıyor. Sanatta anlamın, fantezinin, emeğin, protestonun, hoşnutsuzluğun, çılgınlığın, kandırmanın, erotizmin, ırkçılığın, toplumsal cinsiyetçiliğin ve ayrımcılığın izini sürerken "farklı bir sanat okuması"nın mümkün olduğunu da gösteriyor bu kitap bize.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 9789755393582
9 789755 393582

2. BASIM

35 TL