

KÜLTÜR TARİHİNDE VE SANATTA AYAK VE AYAKKABI

Serdar AYDIN

Arş. Gör., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, serdaraydinmail(at)gmail.com, ORCID: 0000-0002-1598-5426

Aydın, Serdar. "Kültür Tarihinde ve Sanatta Ayak ve Ayakkabı". idil, 84 (2021 Ağustos): s. 1193–1205. doi: 10.7816/idil-10-84-05

ÖZ

Bu araştırma, ayağın ve ayakkabının kültür ve sanat tarihindeki özel anlamları hakkındadır. Ayağın sadece bedenin bütünlüğüne hizmet eden bir parça olmanın ötesinde kendi başına taşıdığı anlamlar çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. Bu anlamda ayağın ve ayakkabının sınıf, toplumsal cinsiyet, ruhsal derinlikler ve travmalar gibi birbirinden farklı bağlamlarda ne gibi anlamlarla karşılık bulduğu araştırılmıştır. Kültürel farklılıklara eşlik eden sanatsal üretimler de söz konusu kültür tarihi içeriğini sanat tarihinden örneklerle değerlendirmeye imkân sağlamıştır. Bu anlamda yalınayak olmak, değerli ya da değersiz ayakkabı giymek, ayakkabıya ve hatta ayağa biçim vermek gibi konular ekseninde kültürel ve toplumsal dinamikleri açığa çıkaran kimi örnekler sunulmuştur. Sanat tarihinde dinsel konuların işlenmesinde ayağın gösterilme şekline bağlı olarak değişen temsil farklarına yine örneklerle yer verilmiştir. Modern ve çağdaş sanatta ise ölüm, fetiş, Oedipus karmaşası ve soykırım bağlamlarında bir imge olarak ayak ve ayakkabı tematik başlıklar altında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ayak, ayakkabı, kültür, sanat, imge

Makale Bilgisi:

Geliş: 7 Mayıs 2021

Düzeltilme: 25 Haziran 2021

Kabul: 17 Temmuz 2021

Giriş

İnsanlığın, tarih sahnesindeki rolünün iki ayağı üzerinde durmaya (bipedal) başlamasıyla söz konusu olduğu düşünüldüğünde varoluşun fiziki yükünü üstlenenin ayak olduğunu söylemek mümkündür. Bu yaklaşımdan ayağın bir araç olarak çerçeveye alınması sezilecektir. Bu araçsallık, diğer uzuvlardan uzaklığı ile iyiden iyiye pekişen bir durum ortaya koyar. Ayak, bir tür uzaklıkla tanımlanabilir. Onun yere yakınlığı uzaklığı anlamına gelmektedir. Bu uzamsal algılama, bedenın mimari ile ilişkilendirildiği antik çağlara kadar uzanmaktadır. Antik Romalı mimar Vitruvius'un, mimari ve insan bedeni arasında kurduğu benzerlik bedenın mimari ile bağlantısında bedenın kendi içinde uzamsal algılanmasına da bir temel oluşturmaktadır. Henderson'un (2008) belirttiği üzere binalarda atıkların gözden uzak tutulacak biçimde tasarlanması gibi, duyu organlarına ev sahipliği yapan baş, dışkının atıldığı yerden uzaktadır (s.181). Bu uzamsal algılama ayakları da başa olan uzaklığı ile belirler. Ancak söz konusu uzaklık ayağın bir kültürel gösterge ve imge olmasına engel oluşturmamıştır. Dönemler, coğrafyalar ve inançlar ortaya koydukları kültürel farklılıklarla bir gösterge ve imge olarak ayakta zengin bir anlam çeşitliliği yaratmışlardır. Bu anlamda araştırmada Margo DeMello'nun "Feet and Footwear: A Cultural Encyclopedia" (2009) isimli çalışması ayak ve ayakkabının kültür tarihinde sahip olduğu çeşitli anlamlar konusunda temel bir kaynak olmuştur. Bununla birlikte sanat tarihinde karşılaştığımız ayağın ve ayakkabının farklı görünümünün temsilde yarattığı kimi farklılıklara araştırma içinde yer verilmiştir. Bu çok boyutluluk ekseninde ayak imgesini örnekleriyle ortaya koymak bu makalenin amacını oluşturmaktadır. Belirli bir kronoloji takip edilmemiş, yakınlık gösteren örnekler tematik başlıklar altında verilmiştir.

Çıplak Ayak ve Ayağın Kiri

Ayağın çıplaklığı günümüzde birçok farklı değişkene bağlı olarak anlamlandırılabilir. Yer, zaman ya da durum ayağın çıplaklığına bir ifade kazandırabilir. Ancak modern insanın sosyal yaşantısının büyük bir bölümü ayağın çıplaklığını normal karşılamaz. Çünkü ayağın doğrudan temas edebileceği zeminin belli ölçüde bir güven vermesi için daha özel koşullar sunması gerekir. Örneğin temiz su ile temas edilen alanlarda ayağın çıplak oluşu bir normdur. Kültürel alışkanlıklar bu türden koşullar altında ayağın çıplaklığını yadırgamaz. Aynı biçimde farklı koşullar altında çıplaklığı bir yoksunluk olarak da algılayabilir. Neşet Günel'in "Tarla Dönüşü" resminde bu yoksunluk halinin sıradanlığına yapılan bir vurgu ile karşılaşırız (Resim 1). Resimde tek bir figür dışında herkes, ağır bir işten dönmekte olanlar da dinlenenler de, çıplak ayaklı gösterilmiştir. Sınıfsal bir gerçekliğin göstergesi olarak değerlendirilebilecek bu yalın ayaklık, toplumu oluşturan tabakaların en altında sıradanlaşmaktadır. Ayağın giyilebilen bir şeymiş gibi kabaca resmedildiğini görebileceğimiz bu resimde, emekle ve yaşamın zorlayıcı koşullarına direnmekle ilgili olan el ve ayak aynı konuma sahiptirler¹. Resimdeki organik bütünlük, figürler ve içinde bulundukları dünyanın birbirlerini dönüştürme gücünü açıklıkla gösterir. Bu zorlayıcı yaşam koşullarının ayağa verdiği kaba biçim, kültürlerin ayağa ilişkin estetik yargılarını da belirlemiştir. Bu nedenle birçok kültürde ayak ölçüleri bir toplumsal sınıf göstergesi olmuştur.

Günümüzde ayakkabısız ayaklar, yalnızca toplumun alt sınıflarındaki gruplarda görülebilmektedir. Bunun ötesinde bir kıyafet olarak ayakkabı, metaların sınıfsal göstergeleri arasında var olmaya devam etmektedir. Geçmiş yüzyıllar da bugün olduğu gibi ayakkabının maddi değerine bağlı olarak sınıfsal farklılıklar ortaya koymaktadır. Örneğin DeMello'nın aktardığına göre (2009), Antik Mısır'da değerli taşlarla ya da altınla süslenmiş ayakkabılar giymek Firavuna ya da çevresindeki insanlara özgüydü (s. 67). Yine birçok toplumda ve kültürde orta sınıf, daha az değerli olmak kaydıyla, ayakkabı giyebilirken; köleler yalınayak gezmek zorundaydı.



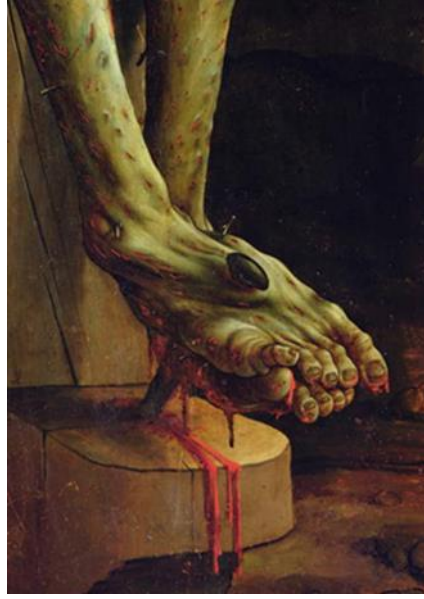
Resim 1. Neşet Günal, Tarla Dönüşü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 245x145 cm, 1961.

Ayakkabı giyme alışkanlığı olan toplumlarda çıplak ayaklı olmak düşük statü ve fakirlikle ilişkilendirilmekle birlikte cinsellik ya da tevazu ifadeleri olduğu da görülebilmektedir. Örneğin Antik Roma’da köleler çıplak ayakla dolaşırken; Roma vatandaşları asla ayakkabısız görülmezlerdi. Buna karşın Romalı kadınlar, toplumsal statülerini; özgürlük ve bağımsızlıklarının kısıtlı olduğunu göstermek için çıplak ayakla gösterilmişlerdir (DeMello, 2009: 30-31). Yine Roma döneminde çıplak ayaklı olmanın tevazuya işaret etmesini İmparator Augustus’un kendisini seçilmiş en üst düzey dini lider (pontifex maximus) olarak gösteren heykelde çıplak ayaklı oluşundan çıkarmak mümkündür. Aynı biçimde Hristiyanlık sanatında kutsal kişilerin çıplak ayakla gösterilmesi yaygın olarak görülürken, Papa’nın çıplak ayağının öpülmesi de bir saygı işaretidir.

Bu kültürel anlamlandırmalar ve değerler sanata doğrudan yansımaktadır. Örneğin resim sanatında kimin nasıl gösterilebileceğine dair genel kurallar kültür içinde belirlenmiş; Rönesans Avrupası’nda kutsal ve mitsel kişiler dışında çıplak ayak resmetmek uygunsuz görülmüştür. Ancak kutsal kişilerin bedenlerinin resmedilmesinde de kimi ölçü ve ideallerin korunması gerekliliği ayakların da nasıl görünebileceğine dair kuralları gündeme getirmiştir. Özellikle İsa’nın bedeninin temsilinde Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren hassasiyetler gösterilmiş, acı çeken bedeninin bedensellikten uzak bir sembol formunda gösterilmesi tercih edilmiştir. Sonraki dönemlerde özellikle Ortaçağ döneminde dua kitaplarının yaygınlaşması ile acı çeken İsa’nın bedenselliği ve dünyeviliği temsil edilmeye başlanmıştır. Ortaçağ’da değişen çarmıhta İsa imgesinin ayaklara ilişkin görünümü bir yönüyle sansasyonel ve sapkın bulunmuştur.

XIII. yüzyılın ikinci yarısında, İberya’daki Tuy Piskoposu, sapkınların “yanlış-şekilli” imgeler resmederek ya da oyarak, dini bütünlerin inancını sarsmaya çalıştığı şikayetinde bulundu: “Haç üzerindeki İsa’yı alaya alarak ve küçümseyerek, taşlara, Efendimiz’in tek bir çiviyle çivilensin diye ayak ayak üstüne atmış imgelerini oyuyorlar; böylece kararsız insanların Kutsal Haç’a olan inancını ve aziz Babalar’ın geleneklerini bozmaya ya da yorumlamaya çalışıyorlar.” (Link, 2003: 56)

Kutsallık ve Tanrısallık için oluşturduğu tehdide karşın ayağın da dâhil olduğu ihlaller İsa’nın bedenselliğini bir aşırılık içinde göstermeye devam etmiştir. Bunun örneklerinden biri de Grünewald’ın, İsa’nın tüm bedenini acıyla kasılmış biçimde gösterdiği “Çarmıha Gerilme” resminde görebiliriz (Resim 2). İsa’nın tek bir çiviyle çarmıha sabitlenmiş ayaklarıyla, dikenlerin ve çivinin açtığı yaralardan akan kanlarla, kasılmış parmaklarıyla, dünyevi ve tanrısal doğa arasındaki sınırların ifadesinde bir aşırılığın izleri görülmektedir.



Resim 2. Matthias Grunewald, Çarmıha Gerilme (detay), Ahşap Üstüne Yağlıboya, 269x307 cm, 1512-15.

Batı resim sanatı tarihinde kutsallara özgü çıplak ayağın, Caravaggio'ya kadar doğal biçimde kirliliği gösterilmemiştir. O, hem sıradan halkın hem de azizlerin gerçek birer insan olarak ayak kirlerini gözler önüne serer (Resim 3 ve 4). Kirinden azade edilen ideal ayakların yerini gerçeğin lekelediği ayaklar almıştır (Gombrich, 1999: 31). Hristiyanlıkta ayağın, manevi yolda yürümenin bir sembolü olarak görülmesine neden olan kutsal kitap kaynaklı bir olayın anlatımı, ayağın kirden arınması ile doğruluğun ve saflığın taşıyıcısı olma arasındaki sembolik ilişkiyi vurgulamıştır (Resim 5).

Petrus, "Benim ayaklarımı asla yıkamayacaksın!" dedi. İsa, "Seni yıkamazsam yanımda yerin olmaz" cevabını verdi. Simun Petrus, "Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!" dedi. İsa ona dedi ki, "Yıkamış olan temizdir; ayaklarının yıkanmasından başka şeye ihtiyacı yoktur. Sizler temizsiniz, ama hepiniz değil." İsa, kendisini kimin ele vereceğini biliyordu. Bu nedenle, "Hepiniz temiz değilsiniz" demişti (Yuhanna 13).

İsa, bir alçakgönüllülük göstergesi ortaya koyarak takipçilerinin ayaklarını yıkadığı bu olay, DeMolla'ya göre (2009), İsa'nın ölümünden sonra kutsal mesajın doğrulukla iletilmesi anlamında yorumlanabilmektedir (s. 34).



Resim 3. (Solda) Caravaggio, Martyrdom of St Peter, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1600-1601.



Resim 4. (Sağda) Caravaggio, Madonna di Loreto, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1604-1606.



Resim 5. Giovanni Agostino da Lodi, Mesih Havarilerin Ayaklarını Yıkıyor (detay), Ahşap Üzerine Yağlıboya, 132x111 cm, 1500.

Ayağın Cazibesi

Modern dünya da dâhil olmak üzere, ayağı cinsel bir çekiciliğin merkezine alan kültürlerle bakıldığında en çarpıcı örneklerden biri onuncu yüzyıldan itibaren Çin’de görülen kadınlara özgü ayak bağlama uygulamasıdır. Ayakların gelişim çağından itibaren on ile yedi santimetre arasında kalması için sıkıca bağlandığı bu uygulamanın, kadınların hareket kabiliyetini büyük ölçüde azalttığı görülmektedir. Bu durumun çalışmayı da imkânsız hale getirdiği düşünüldüğünde söz konusu küçük ayaklık, çalışmak zorunda olmayan bir sınıf için hem soyluluğun hem de güzelliğin göstergesi olmuştur. John Evans Hodgson’a ait Çinli üst sınıf mensubu kadınların, Avrupalı kadınların giydiği bir ayakkabıya bakarken gülüşünü yansıtan resminde soylu hanımın ayaklarının küçüklüğü de dikkat çekicidir (Resim 6). Onlar için Avrupalı kadınların ayakları büyük olduğu için komiktir. Bu örnek bedene yönelik estetik yargıların kültürler arasında ne denli farklılık gösterebileceğini ortaya koymaktadır. Küçük ayak sadece Çin’de değil, aynı dönemlerde Avrupa’da da makbuldür. Ancak, Çin, küçük ayak idealini radikal biçimde doğal gelişim sürecine müdahale ederek uç noktalara taşımıştır.



Resim 6. John Evans Hodgson, Çinli Hanımlar Avrupa’nın İlginç Nesnelerine Bakıyor, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.8x 91.5 cm, 1868.



18. Yüzyıl Avrupa resminde küçük ayak idealinin bir yansıması olarak görülebilecek bir uygulamada zarafet ve ayak ölçüsü arasındaki ilişki ortaya konmaktadır. Dönemin bol ve kabarık kumaşlı elbiselerinin altından ayağın sadece ön kısmının gösterilmesinin ayak ölçüsünün belirgin biçimde küçük algılanmasına neden olduğu görülmektedir (Resim 7 ve 8). Viktorya dönemi Avrupası’nda ayakları örten elbiselerin, ayağa erotik ilginin ortaya çıkışının nedenleri arasında öne sürüldüğü görülebilmektedir. Başka bir iddia da cinsel yollarla bulaşan hastalıkların yaygınlaşmasının ayağı erotik bir merkez haline getirmiş olabileceğidir (DeMello, 2009: 105). Ayak ve ayakkabının cinsel cazibesi özellikle kadınlara bakışta gözlemlenmiş, erkeklere pek yöneltilmemiştir. Fakat erkek ayağının cinselleştirilmesine de rastlanabilmektedir. Örneğin Orta Çağ Avrupası’nda varlıklı erkeklerin giydiği “pauline” adı verilen ayakkabılar fallik çağrışımlarıyla

dikkat çekmektedir (Resim 9). Katolik Kilisesi tarafından yozlaşmış değerleri yansıttığından kınanmıştır (DeMello, 2009: 107).



Resim 7. (Solda), Reynolds, Jane Fleming, Later Countess of Harrington (detay), Tuval Üzerine Yağlıboya, 239.4 x 147.5 cm, 1778-1779.

Resim 8. (Sağda) Reynolds, Diana (Sackville), Viscountess Crosbie, Tuval Üzerine Yağlıboya, 240.7x147.3 cm, 1777.



Resim 9. Loyset Liedet ve Pol Fruit, Lydia Oğullarının Ölümünü Emrediyor (sağda detay), Parşömen üzerine tempera, altın varak ve altın boya, sayfa ebatı 23.3x18.9 cm, 1467–1472.

Modern dünyada artık bir fetiş olmanın ötesinde genel olarak kabul gören bir güzellik idealini yansıtan ayakkabılar da yaygındır ve cinsel cazibeleri sadece fetişistin bakışına tabi olarak görülmez. Ayakkabı aynı zamanda bedenin duruşunu da belirleyebildiğinden ideal görünüşün yansıtılmasında odak noktası sadece ayak değildir. Yüksek topuklu ayakkabılar, kalça ve göğüş çıkıntılarını belirginleştiren bir postür vermektedir. Ayağı giyiniklik çıplaklık arasındaki bir ara statüye taşıyarak çekiciliğini arttıran parmak dekoltesi² gibi tasarımlar da modern dünyada moda standartları arasında yer almaktadır.

Oedipus Miti İle İlişkili Ayak İmgesi

Oedipus, Thebai Kralı Laios'un oğludur. Annesi İokaste, ona hamileyken bir rüya görür. Bu düş, kraliçenin karnında taşıdığı çocuğun babasını öldüreceği şeklinde yorumlanır. Bunun üzerine çocuk doğar doğmaz bir dağa terkedilir. Bu sırada Oedipus'un ayak bilekleri delinmiş ve içinden bir kayış geçirilmiştir. Çocuğu bir çoban bulur ve Korinthos Kralı Polybos'a götürür. Kral çocuğu evlat edinir ve ona ayakları şiş anlamına gelen Oedipus adını verir. Oedipus, delikanlılık çağına geldiğinde Polybos'un öz oğlu olmadığı söylentileri üzerine yola koyulur. Yolda karşılaştığı bir adamla tartışır ve ölümüne neden olur. Bu adamın, öz babası Laios olduğundan habersizdir. Oedipus, Thebai'ye ulaştığında o sırada şehre korku salan Sphinx adlı bir canavar şehirde hüküm sürmektedir. Sphinx'in gelip geçene sorduğu, bilenemediği takdirde ölüm cezası verdiği bilmeceyi Oedipus'a sorar. Oedipus, soruyu doğru bilir ve Sphinx, kayalıklardan atlayarak ölür. Oedipus, öz annesi olduğunu bilmeden Thebai'nin dul kraliçesi İokaste ile evlenir. İokaste ile dört çocukları olur. Gerçeği

öğrendiğinde İokaste kendini asar. Oedipus ise gözlerini kör eder ve yollara düşer (Cömert, 2010: 117-118).

Bu mit, hem ayağın anlamını sembolik bir statüye taşımış hem de görsel sanatların ayağa ilişkin görünümlerini bu tema çerçevesinde görmemize olanak sağlamıştır. Bu mitin anlamında açığa çıkan duyuların aldatıcılığı ve hakikatin sahte görünümler ardında saklı olması gibi içerikler, mite yapılan göndermelerde bir anlam katmanı yaratmaktadır. Bu örneklerden biri Francis Bacon'ın "İngres'den Sonra Oedipus ve Sphinks" adlı resmidir (Resim 10). Resim, İngres'nin aynı konulu resmine gönderme yapmaktadır ve her iki resimde de ayağın merkezi bir konumda yer aldığı görülmektedir (Resim 11). İngres'nin resminde sol alt köşede yer alan ayak, Sphinks'in sorusunu bilemediği için katledilen bir kurbanı temsil etmektedir. Benzer bir ayak temsili aynı konunun işlendiği Gustave Moreau'ya ait bir resimde de yer almaktadır. Bu resimlerde özellikle ayakla kurban arasında kurulan ilişki, ayağın, insanı bekleyen makûs³ kaderin bir göstergesi gibi düşünülmüş olabileceğini akla getirmektedir. Bacon'ın resminde mitin başlangıç noktasındaki yaralı ayak, Sphinks'le karşılaşma anına taşınmış; kaçınılmaz olan kötü kader kapı aralığındaki karanlıkta gösterilmiştir. Hikâyenin zaman örgüsünü, başı ve sonu, düzlemsel bir boyuta aktardığı da söylenebilir (URL 1).



Resim 10. (Solda) Francis Bacon, İngres'den Sonra Oedipus ve Sphinks, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x147.5 cm, 1983.

Resim 11. (Sağda) Jean Auguste Dominique Ingres, Oedipus ve Sphinks, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.89 m. x 1.44 m, 1808.

Oedipus miti, Freud'un erkek çocuğun anneye duyduğu aşkı ifade eden Oedipus Karmaşası kavramında bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Bu içerikle birlikte ayak, bir anlamda Oedipus Karmaşasının da bir sembolü haline gelmektedir. Örneğin sürrealist ressam Victor Brauner'in resminde tekrar eden bir motif olarak gizemli ayakların, Oedipus Karmaşasına ilişkin bir sembol olduğunu düşünmek mümkündür. Sanatçının "Kabyline In Movement" adlı resminde merkezde fallik bir figür, hemen arkasında ise karolaj zeminde bir delikte beliren ayak görülmektedir (Resim 12).

"Simgele Girişte Oidipus'un Rolü" isimli makalesinde Anika Lemaire (1996), Lacan'ın düşüncelerini şöyle aktarır: "Lacan, kökende çocuğun sadece annesiyle temas içinde olmayı, onun bakımını arzulamakla kalmadığını söyler. Çocuk annesi için her şey olmayı arzular, onun yaşamını koşullandırmayı, hatta bilinçsizce onun eksiğinin tamamlayıcısı olmayı, yani fallus olmayı arzular. O, annenin arzusunun arzusudur ve bunu tatmin etmek için çocuk söz konusu arzusun nesnesi ile yani fallus ile özdeşleşir" (s. 159). Aynı şekilde fallusun tüm bir beden olarak simgeselleştirilebilirliği de hadım edilme kompleksinin imgesel ifadeleri içinde değerlendirilmektedir. (Gren, 2003: 40). Brauner'in resminde bu fallik varlığın tüm bir beden temsili olarak yer alması söz konusu komplekslerle ilgisini düşünmeye yönlendirmektedir. Bu bağlamda resimdeki ayağın gizemli varlığını Oedipus Karmaşası çerçevesinde değerlendirmenin de mümkün olduğu düşünülebilir.



Resim 12. Victor Brauner, Kabyline In Movement,, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.44 x 71.12 cm, 1933.

Philip Guston ve George Baselitz Resminde Bir Soykırım İmgesi Olarak Ayak

Baselitz, 1960'ların başlarında yaptığı bir seride, ayak imgesi üzerinde ısrarcı bir tavır göstermiştir (Resim 13). Seride ait resimlerde ayağın, kimi zaman bedeninin geri kalanıyla olası bağlantısı tamamen ortadan kaldırılmış; kimi zaman da tuvalin sınırlarıyla kesilmiş olduğu görülmektedir. Her iki durumda da resimler yalıtılmışlığın vurgusunu taşımaktadır. Bu vurguda kesip ayırmadaki şiddetin izlerinin varlığından söz edilebilir. Renklerin canlılığı şiddet anının yakınlığını sabitleyen bir imge yaratmıştır. Resimlerde çürümenin toprak tonları değil canlılığın sıcak renkleri vardır. Şiddete uğramış beden imgelerinde travmatik olanın izini görmek artık bir arayışı gerektirmeyecek denli kültürel bir anlamlandırmaya dönüşmüştür. Baselitz, 2. Dünya Savaşı'nda Dresden kasabasını terk etmek zorunda kaldığında yedi yaşındadır. Bu yenice kesilmiş ayaklar da ressamın zihnindeki imgenin kalıcı travmatik yönünü göstermektedir. Faşizmin, söküp alma; yerinden etme şiddetini bir anlamda insanın mekânsal hâkimiyetinin göstergesi sayılabilecek ayakla birlikte düşünmek, ayağın, bedeninin travmatik etkilerin taşıyıcısı olma durumu içinde bir temsil farkı oluşturabileceğini de akla getirmektedir. Ayak, belki her şeyden önce gitme iradesinin taşıyıcısıdır. Bu yüzden ayağın kesilip alınmasında bedeni yoksun bıraktığı düşünülen ilk şey bu iradedir. Ayaklarını uzatıp dinlenmek ya da sadece ayaklarını uzatmak otoriter babayı rahatsız ederken tüm eylemsizlik iradesi ayaklara yüklenmiştir. Uzanmış ayaklara atılacak bir tekme ayağı yerinden ederken iradeyi eyleminden koparan bir şiddet açığa çıkar. Baselitz'in ayak resimleri de bu bağlamda şiddet ve yerinden etmeye ilişkin canlı birer imge ortaya koyarlar.



Resim 13. George Baselitz, P.D. Fuss, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Değişen Ölçülerde, 1960-63

Ayak ve ayakkabı Amerikalı ressam Philip Guston'ın da resimlerindeki temel motiflerdendir. Bu konuda ürettiği çok sayıda resimlerden biri "Monument"dir (Resim 14). Üst üste yığılmış bedensiz

bacaklar ve ayaklar anıtsal bir kütle olarak gösterilmiştir. Sanatçının Yahudi bir aileden gelişi ve kişisel tarihi göz önüne alındığında ayak imgesinin yine travmatik bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Trafik kazası sonucunda kangren olan ayağı nedeniyle ölen ağabeyi ve yahudi soykırımının bedenleri birer atıl nesneye dönüştürmesi sanatçının imgeleminde hem kişisel hem de toplumsal travmatik etkileri bir araya getirmektedir. Alain Resnais, toplama kamplarının kapatılmasından on yıl sonra filme aldığı terk edilmiş binalarla yaşanan vahşetin görüntülerini harmanladığı "Night and Fog" belgeselinde ardı ardına gelen görüntülerde bir odayı dolduran ayakkabı yığınları ile iş makineleriyle çukurlara sürüklenen ölü bedenleri arka arkaya getirirken ölü bedenler ve nesneler arasında bir benzerlik çağrışımı yaratmaktadır (Resim 15). Belzec toplama kampındaki ayakkabı yığınlarının varlığı da şüphesiz Guston'a yabancı değildir ve Resnais'in montajında sunduğu nesneleşme perspektifini çağrıştırmaktadır.



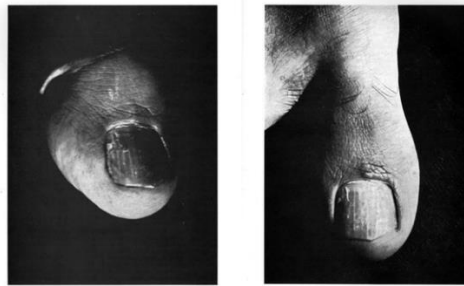
Resim 14. (Solda) Philip Guston, Monument, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203.2 × 279.4 cm, 1976.

Resim 15. (Sağda) Belzec Toplama Kampından Ayakkabı Yığınları, 1945.

Pislikten İdeale: Fetiş ve Ölüm İmgesi Olarak Ayak

"Fetiş, dişil fallusun imgesi ya da ikamesidir yani kadının penisinin olmadığını yadsımamızın bir yoludur" (Deleuze, 2007: 30-31). Deleuze'a göre, ayağın fetiş olarak imgesi, fetişistin yokluğun farkına varmadan önce en son gördüğü şeyin ayak olmasından kaynaklanmaktadır. Bu imge, organın olması gereken yerde olduğu başlangıç noktasını sürekli kılma işlevine sahip bir anıttır. Bu anlamda fetiş, iğdiş edilmeye karşı bir koruma anlamına da gelmektedir.

Bataille, sadece fetişistlerin ayaklara gerçek anlamda değerini verdiğini ileri sürer. Ona göre ayak, Batı kültürünün ihmal ettiği bir öneme sahiptir. İdealizm onun pisliğe yakınlığını öne çıkarırken Bataille onu idealizmin düşük statüsünden kurtarmanın da ötesine geçerek konumunu tersine çevirmek ister (Hopkins, 2006: 148). Bataille'in bir grup arkadaşı ile hazırladıkları Documents dergisinde bu konuya değinilmiş ve "Baş Parmak" yazısına eşlik eden fotoğraflarda otuz yaşında bir genç adama ait iki ayak başparmağına yer verilmiştir (Resim 16). Özellikle başparmak, insanın ayağın çamura batmış pis bir şey olduğu yönündeki haksız ithamını ortaya koyan iyi bir örnektir. Çünkü başparmak, insanı insansı maymundan ayıran sürecin önemli bir parçasıdır. Dik durabilmek ve düşünülebilecek daha yüksek şeylere yaklaşmak, insan oluş sürecinde, ayağın başrolüyle gerçekleşmiştir (Hopkins, 2006: 148). Ayağa başrolü vermek Bataille'in idealizme karşı mücadelesinin bir parçasıdır.



Resim 16. Jacques-André Boiffard, Big Toe of a Man, 30 years old.

Ayaklar hayatın 'pislikten ideale, idealden pislığe bir git-gel hareketi'nden oluştuğuna işaret eder. Böyle bir hayat öfkeye mahkumdur; bu öfkeyi "ayak kadar aşağı bir organdan çıkarmak kolaydır." Ayak öyle aşağıdır ki, düşüş gibi (ayağın dengeyi sağlayamaması), ölümdür. Ve ölüm olduğu için, en insani ve en arzulanan şeydir. (Surya, 2017, 166).

Ayak, toprağa, çürümüş olana, pislığe yakınlığında ölüme yaklaşmaktadır ve Bataille'in düşüncesinde ölümün bir sembolüne dönüşmektedir. Elbette bu sembolik anlam Bataille'in küçük cemaatinde neredeyse ezoterik bir bilgi gibidir ve üzerinde toplumsal bir uzlaşım söz konusu değildir.

Ayağı ölüm ile ilişkilendirmek sanatta da özel bir bağlam yaratmakla mümkün olmaktadır. Örneğin Andreas Serrano'nun The Morgue serisi (Resim 17) ve Joel Peter Witkin'in bazı fotoğraflarında (Resim 18) olduğu gibi bağlam söz konusu imajlardaki ayakları ölüme ilişkin kılmaktadır. Serrano'nun ölü bedenler üzerinden aldığı kadratlardan oluşan serisinde belki de en uysal görüntüleri ayaklar (el ile birlikte) vermektedir. Burada ölümün sarsıcı gerçekliğini ifade eden cesetlerin ayaklarının bu defa ölüme yakınlığın değil uzaklığın yoğunluğunu taşıdığı görülmektedir. Morglarda ölü bedenlerin kimliklerini içeren etiketlerin ayağa iliştilmesinde, kuşkusuz pratik nedenler olmakla birlikte, ayağın her iki kutbun da sınırını oluşturmaya gerçeğini görebiliriz. Bir zamanlar yaşamış ve bir kimliği olan bu cesetin her iki aleme ait nötr bölgesi ayaklardır. O, ne yaşama ne de ölüme tam olarak bağlanmaz. Elden ya da baştan farkı da buradadır. Elin konuşmaya eşlik eden işlevsel yönü onu ruha ve canlılığa yaklaştırırken, ayağı nötr bir bölge olarak sınır işlevinde yalnız bırakır.



Resim 17. (Solda) Andreas Serrano, The Morgue (Heart attack), cibachrome print, Plexiglass, 139.1 x 165.7 cm, 1992.



Resim 18. (Sağda) Joel-Peter Witkin, Feast_of_Fools, 27.9 x 34 cm, 1990.

Joel Peter Witkin de ayakları ölümlle ilgili olarak konu alır. Ancak bu defa, Serrano'dan farklı olarak, gerçek anlamda kesilmiş ayakların kompozisyonda aldığı yer, ölüm ve fetiş arasında bir noktanın varlığını ortaya koyar niteliktedir. Witkin'in fotoğraflarında ayak, nesneleşmiştir. Uzuvdaki cansızlık, diğer nesnelerle paylaştığı ortak bir niteliktir ve nesneleşmenin pekiştirici ögesi olan bu ortaklık, fetişleştirme işine müsait bir zemin sunmaktadır. Parça, bütünden yalıtılmıştır ama bedensellik bir aşırılık içinde parçada ifade bulmuştur. Aşırılık, hem ampüte edilmiş parçanın, müstakil varoluşunun ardındaki, bir zamanlar ait olduğu bütünlüğe yönelmiş şiddetin açıklığında ve sanat tarihsel bir referansla natüremort geleneğinin ele alınmasında ortaya çıkmaktadır. Batı Sanatı ölü doğa geleneğinde hayvan cesetlerinin bir et olarak diğer yiyeceklerle birlikte resmedilmesine sıkça rastlanmaktadır. Witkin'in fotoğraflarında ise geleneğin ölü doğa resmi ile sunduğu zenginlik ve refah temalarının yamyamlık iması ile buluştuğu görülmektedir. Serrano, ölümün bilinmezliğinin yarattığı karanlık boşluğu fotoğraflarının fonu olarak kullanırken, Witkin, kesik ayakları kültürün nesneleriyle ilişkidir ve bu ilişkiden doğan bağlamı huzursuz edici bir muğlaklığa götürür.



Resim 19. Andy Warhol, Elmas Tozlu Ayakkabılar 257, Serigrafi Baskı ve Elmas Tozu, 40 x 59 cm, 1980.

Konu kapsamında bir başka fetiş ve ölüm vurgusunu Fredric Jameson (2011), Andy Warhol'un "Elmas Tozlu Ayakkabılar" yapıtında görmektedir. Ona göre, ayakkabıların gösterilme biçiminde açığa çıkan hem bir fetiş hem de ölüm içeriği bulunmaktadır. Warhol'un yapıtında ayakkabıları Auschwitz'deki ayakkabı yığınlarına benzetir ve onlar gibi önceki yaşamlarından kopuk ölü nesneler kümesi olarak fetiş ile ilintilendirir (s. 37). Bununla birlikte Warhol'a özgü ışın etkisi de ölümle olan ilişkiyi güçlendirmektedir (Jameson, 2011: 38). Serrano'nun kullandığı bilinmezlik çağrışımı siyah boşluk, Warhol'un resminde ayakkabıların soyulmuş yüzeylerinde ortaya çıkar. Bu durum Jameson'a göre (2011) görünümün dünyasının bir tür ölümünü işaret etmektedir (s. 39). Van Gogh'un "Bir Çift Bot" resmi ile yaptığı kıyaslamada Van Gogh'un gösterdiği renk çeşitliliğinin açığa çıkardığı gerçeklik, bir yaşam ve canlılık içeriğine sahip iken Warhol'un resmi, Auschwitz çağrışımına paralel olarak, ölümcül nitelikler yaratan üslup tercihleriyle öne çıkmaktadır.

Sonuç

Farklı dönemlerde bedene verilen anlamlar ekseninde ayağa da bir statü verildiği görülmektedir. Bu farklılaşan bakışların, ayağı kimi zaman fiziksel niteliklerine ilişkin olarak estetiğin odağı haline getirdiği; kimi zaman da emek ekseninde şekillenmiş toplumsal sınıfların ayırıcı niteliklerinin kültürel göstergelerinden biri olarak öne çıkardığı görülmektedir. Bununla birlikte ayak, toplumsal travmalarla ilişkili olarak yerinden edilme, göç ya da soykırım gibi içeriklerin imgesi haline gelebilmektedir. İnsanın psikolojik derinliklerine ilişkin olarak da fetiş ve nesneleştirme eğilimlerine yakınlığı ile öne çıkmaktadır. Ayağın yerle ve toprakla olan temasının pis olanla ve ölümle ilişkilendirilmesine neden olduğu görülmektedir. Bu anlamda ayağın ve onun kültürel bir parçası olan ayakkabının beden bütününe ima eden bir parça olmanın ötesinde imgesel bir odak oluşturduğu söylenebilmektedir.

Dipnotlar

1. Ayak ve emek ilişkisinde dikkat çekici örneklerden biri Van Gogh'un "Köylü Ayakkabıları" resmi üzerine Heidegger'in yaptığı yorumdur. Heidegger şöyle yazmıştır:

"Ayakkabı aracın boş içinin, karanlık ağzından iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgarların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikayetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitikten kendi içindeki dinginliğini yaratır" (Heidegger, 2003, 22-23).

2. Parmak dekoltesi, topukların gizlenerek, ayak kemerinin ve parmak yarıklarının (tercihen küçük parmak ve yanındaki iki parmağın) kısmen açıkta bırakıldığı, yüksek topuklu ayakkabı türlerinde görülmektedir.

3. Makûs: Ters çevrilmiş, baş aşağı getirilmiş; uğursuz, kötü anlamında.

Kaynaklar

- Cömert, Bedrettin. *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Sacher Masoch'un Takdimi*. Çev: İlkunur İgan ve İni Malak Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2007.
- DeMello, Margo. *Feet and Footwear: A Cultural Encyclopedia*. Yyy: Greenwood Press, 2009.
- Gombrich, Ernst Hans. *Sanatın Öyküsü*. Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Rembi Kitabevi, 1999.
- Green, Andre. *Hadım Edilme Kompleksi*. Çev: Levent Kayaalp. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev: Fatih Tepebaşı. Erzurum: Babil Yayınları, 2003.
- Henderson, Gretchen E. *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. Çev: Ayşe Müge Çavdar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Hopkins, David. *Dada ve Gerçeküstçülük*. Çev: Suat Angı. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Çev: Nuri Plümer ve Abdulkadir Gölcü. Ankara: Nirengi Kitap. 2011.
- Lemaire, Anika. "Simgele Girişte Oedipus'un Rolü". Çev: Nesrin Tura. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz (s. 153-172). Saffet Murat Tura. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Link, Luther. *Şeytan: Yüzü Olmayan Maske*. Çev: Emek Ergün. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Millet-Gallant, Ann. *The Disabled Body In Contemporary Art*. Yyy: Palgrave Macmillan, 2010.
- Surya, Michel. *George Bataille: Ölüm Uğraşı*. Çev: Işık Ergüden. İstanbul: Alfa Yayınları, 2017.
- URL 1. <https://en.museuberardo.pt/collection/works/45> (Erişim Tarihi: 30.06.2021).

Görsel Kaynakçası

- Resim 1.** <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37923>, (29.06.2021).
- Resim 2.** <https://images-cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600.XXX.8581090.7055475/898679.jpg>, (29.06.2021).
- Resim 3.** <https://images-cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600.XXX.0210680.7055475/856941.jpg>, (29.06.2021).
- Resim 4.** <https://images-cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600.XXX.5220680.7055475/857046.jpg>, (29.06.2021).
- Resim 5.** <https://www.gallerieaccademia.it/en/christ-washing-feet-apostles>, (29.06.2021).
- Resim 6.** https://artuk.org/discover/artworks/chinese-ladies-looking-at-european-curiosities-36303/search/venue:laing-art-gallery-3691/sort_by/date_earliest/order/asc/page/16, (29.06.2021).
- Resim 7.** <https://emuseum.huntington.org/objects/203/jane-fleming-later-countess-of-harrington?ctx=dea5ed582fa237e5bbca82a6ba634505eff21042&idx=9>, (29.06.2021).
- Resim 8.** <https://emuseum.huntington.org/objects/255/diana-sackville-viscountess-crosbie?ctx=dea5ed582fa237e5bbca82a6ba634505eff21042&idx=7>, (29.06.2021).
- Resim 9.** <https://www.getty.edu/art/collection/objects/4262/loyset-liedet-and-pol-fruit-lydia-ordering-the-death-of-her-sons-flemish-written-1463-1465-illuminated-1467-1472/?dz=0.5649,0.5649,0.59>, (29.06.2021).
- Resim 10.** <https://en.museuberardo.pt/collection/works/45>, (29.06.2021).
- Resim 11.** <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059986>, (29.06.2021).
- Resim 12.** <https://surrealism.website/Artists/Brauner/1933%20Kabyline%20en%20mouvement.jpg>, (29.06.2021).
- Resim 13.** <https://www.christies.com/en/lot/lot-6162425>, (29.06.2021).
- Resim 14.** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guston-monument-t05870>, (29.06.2021).

- Resim 15.** <https://images-cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.XXX.41826710.7055475/1759635.jpg>, (29.06.2021).
- Resim 16.** Jacques-André Boiffard, Big Toe of a Man, 30 years old. Georges Bataille'ın "Gros orteil" makalesine eşlik eden resimli sayfalar, Documents I/6, 1929, s. 298-299
- Resim 17.** http://andresserrano.org/images/series/the_morgue/Heart_Attack.jpg, (29.06.2021).
- Resim 18.** <https://www.clevelandart.org/art/1995.204.12>, (29.06.2021).
- Resim 19.** <https://www.guyhepner.com/product/andy-warhol-diamond-dust-shoe-257/>, (02.07.2021).



FEET AND SHOES IN ART AND CULTURAL HISTORY

Serdar AYDIN

ABSTRACT

This research is about the special meanings of feet and shoes in the history of culture and art. The meaning of the foot itself, beyond being a part that serves only the integrity of the body, constitutes the main axis of the work. In this sense, the meanings of the foot and the shoe in different contexts such as class, gender, spiritual depths and traumas were investigated. Artistic productions accompanying cultural differences also enabled us to interpreting the cultural history content in question with examples from the history of art. In this sense, some examples revealing cultural and social dynamics are presented on the axis of topics such as being barefoot, wearing valuable or worthless shoes, shaping shoes and even feet. In the treatment of religious subjects in the history of art, the differences in representation depending on the way the foot is shown are also included with examples. In modern and contemporary art, feet and shoes as an image in the context of death, fetish, Oedipus complex and genocide are examined under thematic headings.

Keywords: Foot, shoe, culture, art, image