

REMBRANDT'TAN DAMIEN HIRST'E SANATTA HAYVAN KARKASININ TEMSİLİ

Nur BALKIR¹

¹Doçent Dr. Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul. nur.balkir(at)khas.edu.tr, Orcid: 0000-0001-5468-5496

Balkır, Nur. "Rembrandt'tan Damien Hirst'e Sanatta Hayvan Karkasının Temsili" idil, 63 (2019 Kasım): s. 1415-1420. doi: 10.7816/idil-08-63-01

Öz

Sanatçılar yüzlerce yıldır gerçekliği temsil edebilme yöntemlerini irdelemişlerdir. Gerçeğin temsiline çeşitli yolları araştırılırken bazı sanatçılar gerçeğin bir benzerini resmetmekten ziyade, tam olarak gerçeğin kendisini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Böylece yapıtlarında resmettikleri ile kendileri arasında mesafeyi kırarak gerçeği duyu yoluyla ifade etmeye çalışmışlardır. Böylece dünyayı daha somut olarak deneyimlemişlerdir. 17. yüzyıl Batı sanatında gerçeği yansıtmak adına bazı sanatçılar, özellikle de hayvan tasvirlerinde duyu ötesi temsiline sınırlarını zorladılar. Örneğin Rembrandt (1006-1669), "Derisi Yüzülmüş Öküz" resminde hayvanın canlı bir varlık olarak telef oluşundaki melodramdan çok boyanın kalınlaşıp et haline gelerek dokunuşunun ve ağırlığının hissedilmesini sağlamıştır. Yine Rembrandt'ın anatomik çalışmaları konu alan diğer resimlerinde, yaşayan bedenin içindeki şeyi göstermesi bakımından bir benzerlik kurulabilir. Rembrandt ve onu takip edecek olan Soutine ve Bacon gibi ressamlar da doğayı duyu ötesi bir şeyin temsili olarak resmetmişlerdir. Bu araştırma, Rembrandt'tan başlamak üzere, Soutine, Bacon ve son olarak Damien Hirst eserlerindeki hayvan ve et temsillerindeki salt temsil düzeyinin aşılp hakikatin nasıl kavranılmaya çalışıldığını irdeleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Rembrandt, Soutine, sanat, karkas, temsil

Makale Bilgisi

Geliş: 29 Ağustos 2019

Düzeltilme: 23 Eylül 2019

Kabul: 20 Ekim 2019

Giriş

Rene Descartes 1665'te anatomi üzerine çalışmalarını sürdürmek için bölgedeki kesimhaneden et parçalarını alıp incelemek üzere evine götürdüğü ziyaretlerden birinde derisi yüzülmüş bir öküzün eskizini çizen genç ressamı neden böyle bir konuyu seçtiğini sorar. Genç ressam, "Sizin felsefeniz ruhlarımızı alıyor, resimlerimde onları geri vereceğim, ölü hayvanlara bile" yanıtını verir. Bu genç ressam Rembrandt'tır. Descartes'e göre duyular ve deneyimler yanıltıcıydı ve bütün işleyiş mekanikti (Stratherm, 1996). Fiziki ve biyolojik varlık bir makine gibi çalıştığı için de bütün işleyiş, mantık ile teorik olarak çözülebilirdi. Bu düşünce, beden ve ruh tartışmasına kesin bir çizgi çekerken hayvanların sadece birer organizma olarak algılanmasına yol açıyordu. Descartes, İncil'den bir referansla, hayvan kanının kalp tarafından ısıtıldığı ve bir çeşit hayvani ruh katılarak beyni ve kasları çalıştırdığını, böylelikle hayvanların beden kaynaklı bir hissetme potansiyeline (corporeal soul) sahip olduğunu söylüyordu. Descartes'in takipçilerinden biri olan Malebranche ise "hayvani ruh" fikrini tamamen reddediyor, hatta hayvanların acı bile duyamayan hissiz birer makine olduklarını iddia ediyordu. Bütün bu gelişmeler 17 yüzyıl Avrupa düşüncesine hayvan gibi insanın da kendi kendine işleyen bir organizma olabileceği sorusunu dâhil etti.

Bu tartışmalar devam ederken fizik optik bakış tanımı, dünya ile ressam arasındaki bir temsil mesafesi sorunsalını getiriyordu. Ressamın aradığı şeyin, gerçeğin benzeri değil; gerçeğin ta kendisi olduğu için, ancak duyu yoluyla bedeni dahil ederek ve hissederek gerçekleştirilebilirdi. Felsefedeki karşılığı da Martin Heidegger'in, "sanatçı ve temsil eden şey arasındaki mesafesizliğin ancak duyu yoluyla bedeni dahil ederek ve dokunup koklayarak aşılabileceği" söylemidir. Rembrandt'ın *Derisi Yüzülmüş Öküz* (Res. 1) resmi, işte böyle bir deneyimleme örneği olarak, Francis Bacon'un meşhur sözünde altını çizdiği "doğrudan sinir sistemine çalışmak"tı.



Resim 1: Rembrandt, *Derisi Yüzülmüş Öküz*, 1655

Rembrandt, galericisi Constantin Huygein'e yazdığı bir mektupta, resimlerin duvara asılmasını ve izleyicilerin resimlere uzaktan bakmasının sağlanmasını öneriyordu. "Derisi Yüzülmüş Öküz" resmini yaptığı daha yetkin dönemlerde ise atölyesine gelen ziyaretçileri, "resmin çok yakınına gelirlerse boya kokusunun onları hasta edebileceği konusunda uyardığı" yine mektuplarından biliniyor. Boyayı kullanım biçimiyle ilgili kaygılarından dolayı yapıtların uzağında durulmasını tavsiye ediyordu. Alelacele yapılmış gibi görünen boya katmanları, sadece belirli bir mesafeden bakılınca sanatçının arzuladığı optik etkiyi yaratabiliyordu.

Klasik dönem resimlerinin detaylı ve hassas işçiliği ile kıyaslandığında Rembrandt'ın rölyefe dönüşecek kadar kalın ve coşkulu boya kullanımı, boyanın kendisine neredeyse abject (iğrenç) bir karakter kazandırıyor. Yaşadığı dönemde sanat çevreleri tarafından sıklıkla eleştirilen Rembrandt'ın yeniden doğumu Empresyonistler tarafından keşfedilmesi ile gerçekleşti. Jean Genet (1982), Rembrandt'ın Yahudi Gelin adlı resmini neredeyse soyut bir resim olarak tarif eder. Genet'in edebiyatının kan, ölüm, çürüme, bedensel acı gibi temaları yoğun biçimde barındırması, Rembrandt'ın resimlerini, Genet için önemli hale getiriyordu. Van Gogh ise aynı resim için; "Bir

insanın böyle boyayabilmesi için birkaç kez ölmesi gerekir... Rembrandt gerçek bir büyücüydü" der. Svetlana Alpers (1998); "Derisi Yüzülmüş Öküz" resminin Louvre Müzesi'nde bulunan ilk versiyonunun vurgusunu, konusu itibariyle ölüm ve çürümeden, maddesi itibariyle ölüm ve çürümeye taşır. Rembrandt'ın et ile pigment arasında bağ kuran tekniğinin yeniden keşfi, Van Gogh (1853-1890), Chaim Soutine (1893-1943), Francis Bacon (1909-1992) gibi ressamlarla gerçekleşir. Özellikle Soutine ve Bacon'un hem seçtikleri konular ve hem de teknik olarak, "abject"e Rembrandt'ı izleyerek yaklaşmaları, bu eski ustanın yeniden yorumlanmasını beraberinde getirir.

Soutine ve Bacon

Paris'te konuşlanmış bazı sanatçılar Birinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu acı ve yıkımla başa çıkabilmek ve savaşı sorunsallaştırmak için sanat dilini kullandılar. Savaş sonrası duygusal anlamda yıkılmış genç bir Yahudi sanatçı, dönemin Dışavurumcu geleneği doğrultusunda oldukça radikal bir teknik geliştirmiştir. En çarpıcı eserlerinden biri 1925 tarihli "Sığır Karkası"dır (Res. 2).

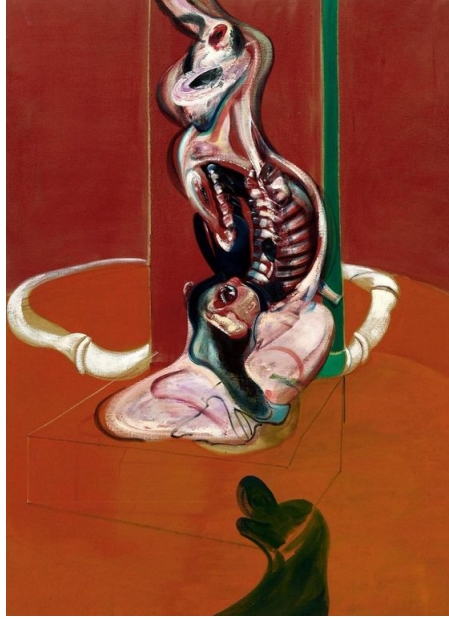


Resim 2: Chaim Soutine, Sığır Karkası, 1925

Soutine, içinde bulunduğu yoğun ruhsal travmaları, resmettiği şeyi adeta saldırgan fırça sürüşleriyle ifade etmesiyle, salt temsil düzeyini aşmış olan hakikati yakalamıştır. Soutine için renk, doku, çizgi, ışık gibi elemanlar, doğrudan ete ve bedene dönüşür. Clement Greenberg'in (1961) vurguladığı gibi Soutine için tuvalin üzerindeki boya, resmin kendisi idi; tematik bir temsil değildi. Boyada ne görüyorsak, Soutine'nin bize anlatmak istediği oydu. Louvre Müzesi'nin şef küratörü Rene Hygue; Litvanyalı bir Yahudi olan Soutine'yi, Fransa'nın köklü resim geleneğini zayıflatan, fırçası kanlı bir vampir olmakla suçluyordu. Soutine, Rembrandt'tan esinlenerek, fakat saplantılı bir tekrar ile çoğu yağlıboya olmak üzere on bir ayrı kesilmiş sığır resmi yaptı. Bu resimler Rembrandt'ın aksine perspektif bir mekânın içinden seçilmeyi bekleyen ön anlamlar ile yüklenmiş nesneler değillerdi. Pieter Aertsen'in 'Meat Stall' resmindeki gibi etin çığlığı, kompozisyon içindeki diğer nesneler ile kültürel, ilkel, mitik vs. herhangi bir kıyaslamaya sokulmadan, sadece et olarak kendi başına var oluyordu.

Soutine'den sonra gelen Francis Bacon'un resimlerinde ise hakikati yakalamanın ötesinde figürlerin acıyla kıvrandıklarını, çığlık attıklarını görürüz. Soutine'nin aksine Bacon'da beden, gözler ve eller acıyla daha doğrudan ilişkilidir ve hatta gövdesizleşen anamorfik nesnelere dönüşür (Res. 3). Svetlana Alpers (1998), Bacon'un resimlerinin tamamen kendi içine sıkıştığını söyler. Kendi şeklini almak için izleyiciyle ya da herhangi bir öteki ile etkileşime girmekten kaçınır. Bacon resmine bakanın gücünü tamamen yadsır. Zeynep Sayın (2000); Bacon'un, resimlerinde acıyı nesneleştirdiğini söyler. Sayın'a göre, "görüntülediği anda acı, bundan böyle artık

çekilen değil, yalnızca ona bakan kişiye görünmeyi arzulayan bir acı olarak kendini ele vermekte, böylece sonuçları kaçınılmaz olarak, acıyı nesneleştirmektedir." Bacon acıyı çılgılık ile birlikte (konu olarak) temsil ederken Soutine, sadece etin kendisini izleyicinin önüne koyarak, izleyicinin kendi duyularıyla baş başa kalmasını sağlar.



Resim 3: Francis Bacon, Three Studies for a Crucifixion, 1963

Damien Hirst

Soutine'den onlarca yıl sonra Damien Hirst (1965-), formaldehide içinde koruduğu hayvanların bu kez temsillerini değil, kendilerini sergilemeye başlamıştı. Gerçek kavadraları galeriye koyarak, izleyicinin, ölümün eşsiz gerçekliğiyle yüzleşmesini amaçlar. Bu yüzleştirmeyeyle Hirst, "görebilmek için öldürmek gerekir" savını örtüştürür. Ancak Hirst, Soutine'den farklı olarak estetik deneyimin karşısına kavramsallaştırmayı koyarken, sanatı için yüzlerce hayvanı öldürmesi de kendi içinde bir ironi taşır.

İnek, domuz, koyun gibi belli başlı hayvanları seçerek bu hayvanların kültür içindeki kodlarının sanatsal söylemde araçsallaştırılmasını amaçlar. Burada aranan şey anlamdan çok, kullanım olanağıdır. Çiftlik hayvanlarının yanı sıra köpekbalığının seçilmesinin sebebi ise, hali hazırda kültürün bu canlı için biçtiği egzotik katil rolüdür (Res. 4). Balık, anlamsal dizgelerin öncesinde var olan bir şeydir. Bu dizgeler balığı canavarlaştırır. Hirst, balığa bir görev vermiştir ve sanat yapıtının işi, o görevin yerine getirilmesini sağlamaktır. Yapıt bir makina gibi çalışır ve belirlenmiş bir anlam üretir. Soutine için oluş anı, sanatsal yaratımın kendisiyken, Hirst için oluş anından bahsedemeyiz. Oluş anı yerine imalat süreci geçer ki, bu sürecin izlerini yapıttan izleyemeyiz.

Sergio Cortesini (2016), Hirst'ün hayvan karkaslarını sergileyerek aslında insan ölümünü gönderme yaptığını söyler. Cortesini'ye göre, ölümün kaçınılmazlığı karşısında insan aklının kendisine teselli edici bir sebep bulamaması Hirst'ün tüm karkas işlerinin sorunsalıdır.



Resim 4: Damien Hirst, The Immortal, 1997-2005

Sonuç

Rembrandt'ın, "Derisi Yüzülmüş Öküz" resminde kullandığı kalın fırça sürüşleri ve iddialı renk kullanımının, gerçeğin çıplak temsilindeki etkisi yadsınmaz. Rembrandt'tan esinlenmiş olan Soutine de boyayı kalın impasto şeklinde tuvale aktarırken son derece bireysel bir tarz yaratmış ve bunu duygusal içerikle yoğurabilmişti. Soutine'nin bu yenilikçi tarzı 20. yüzyılda Francis Bacon ve Damien Hirst gibi Avrupalı sanatçıları etkilerken Amerikalı soyut dışavurumcu ressam William de Kooning için de özgürlük ve içsel karmaşanın dışavurumunda yol gösterici olmuştur. Tuvale üzerinde fütursuzca gezinen fırça sürüşlerinin en doğrudan etkisi gerçekten de soyut dışavurumcu tarzda kendini gösterir. Bacon'un tuvalinde ise ölüm duygusunu, figürü salt ete indirgeyerek elde ettiğini görürüz. Hirst'te ise artık ölümün kendisidir sergilenen.

Karkas hayvanları olarak ele alınan konusal eşleşme, aradaki benzerlik ve farklılıkları anlamak açısından gerekliydi. Üslup ve teknik bağlamında farklılıkların yanında, ölü hayvan ve deforme olmuş insan bedenlerinin temsilinde tüm sanatçıların cansız bedenleri benzer bir tutkuyla resmettiklerini görüyoruz. Soutine'nin karkasının yarattığı şok, Bacon'un soyut bedenlerinin ve Hirst'in sıvı içindeki ölü hayvanlarının yarattığı şokla özdeşir.

Kaynaklar

Alpers, Svetlana. Rembrandt's Enterprise. Chicago: Chicago University Press, USA, 1998.

Cortesini, Sergio. Dropping like Flies. Post-humanism in Damien Hirst's Natural History Series. *Ricerche di storia dell'arte*, pp. 44-57. 2016.

Genet, Jean. Something Which Seemed to Resemble Decay. trans. B. Frechtman, *Antaeus*, 20, 113, 1982.

Greenberg, Clement. Art and Culture; Critical Essays. Beacon Press, Boston, USA, 1961.

Sayın, Zeynep. Haysiyet ve Zillet, *Defter Dergisi*, Sayı, Bahar 36. İstanbul. 2000.

Strathern, P. (1996). Descartes in 90 Minutes, Ivan R. Dee Inc: Chicago 34

Görseller

Resim 1: <https://fineartamerica.com>. 10/9/2019

Resim 2: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/05/14/the-vulnerable-ferocity-of-chaim-soutine> 15/9/2019

Resim 3: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/crucifixion/> 15/9/2019

Resim 4: <https://www.artimage.org.uk/7555/damien-hirst/the-immortal--1997-2005> 16/9/2019

THE REPRESENTATION OF THE ANIMAL CARCASS IN ART FROM REMBRANDT TO DAMIEN HIRST

Nur BALKIR

Abstract

Artists have examined methods of representing the reality for centuries. While various ways of representation of truth were explored, some artists tried to reveal the truth itself rather than depicting a similar one. These artists eagerly wanted to break the distance with their subjects and explored ways of incorporating the senses such as the urge of touch and smell. To exist in this World meant to fully experience it instead of recording life from a secure zone. 17th century Western art witnessed artists pushing the limits of the sensory representation in animal depictions. For instance, Rembrandt in his painting Slaughtered Ox, achieved to incorporate the senses of touch and feeling of heavy weight through the thick application of the paint. Rembrandt's other paintings of the similar anatomical content are similar to the Slaughtered Ox in terms of revealing the what is inside of a living body. Like Rembrandt, artist like Chaim Soutine, Francis Bacon, and finally Damien Hirst depicted the nature as a representation of something beyond the senses. Starting from Rembrandt, this paper will examine how each of these artists achieved to create such absolute genuity in their depiction of the animal carcass.

Keywords: Rembrandt, Soutine, art, carcass, representation