



**T.C.
Yeditepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı**

RESİM – YEMEK

FATMA DEMİR

İstanbul, 2009



**T.C.
Yeditepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı**

RESİM – YEMEK

FATMA DEMİR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN

RESİM – YEMEK

by

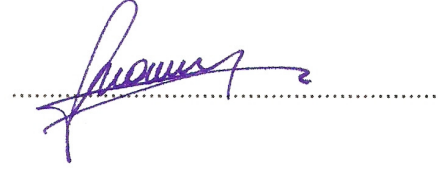
FATMA DEMİR

Approved by:

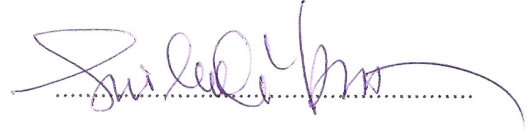
Prof. Dr.Zahit BÜYÜKİŞLEYEN
(Supervisor)



Yrd. Doç. Dr. Betsi SULLAM



Yrd. Doç. Dr. Gülveli KAYA



Date of Approval by the Administrative Council of the Institute

..17..12..2009

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iii
ÖNSÖZ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
RESİM LİSTESİ	ix
KISALTMALAR.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	1
1.2. Araştırmanın Kapsamı	1
1.3. Araştırmanın Yöntemi	2
2. SANATIN KAPSAMI VE RESİM SANATINDA KONU.....	3
2.1. Sanatın Tanımı ve Kapsamı	3
2.2. Resim Sanatında "Konu"	7
3. RESİM SANATINDA YEMEK KONUSU VE İŞLENİŞİ	16
3.1. Resim Sanatında Yemek Konusu	16
3.2. Avrupa Resim Sanatında Yemek Konusunun İşlenişi ve Mekânlar.....	19
3.3. Türk Resminde Yemek Konusu	60
3.3.1. Osmanlı Minyatür Sanatında Yemek Konulu Minyatürler	60
3.3.2. Çağdaş Türk Resminde Yemek Konusu.....	66
4. FATMA DEMİR'İN RESİMLERİNDE YEMEK KONUSU.....	90
4.1. Fatma Demir'in Resimlerinde 'Yemek' Konulu Uygulamalar	93
4.1.1. Eskizler	93
4.2.2. Resim Uygulamaları.....	97
SONUÇ	120
KAYNAKÇA	123

ÖNSÖZ

Sanat tarihi başlangıçtan günümüze farklı kaynaklardan etkilenerek bir seyir izlemiştir. Bu süreç içerisinde sanatçının kendi özgün düşsel imgelemelerini resme yansıtması resme yön veren sistemlerden uzaklaşmasıyla görülmüştür. Bu durum sanatçının konu seçimini de hiç kuşkusuz etkilemiştir. Ancak resim sanatı her dönem 'yemek' konusunu farklı anlatım biçimleriyle de olsa her zaman ele almıştır.

Bu çalışma kapsamında yaşamın kaynağı beslenmenin bir kültüre dönüştüğü yemek teması ile görsel sanatların birçok dönemde nasıl ve ne şekilde bulunduğu, sanatçıyı nasıl etkilediği incelenmesi gereken bir konudur.

'Yemek' konusunun tarihsel süreci incelendiğinde sanatçıyı etkileyen çok çeşitli değişkenlere rastlanmıştır. Bu bağlamda Fatma Demir'in sanatçı kişiliğinde incelenen konunun nasıl bir yankı bulduğu kendi 'yemek' konulu resimlerinin incelenmesiyle yapılan araştırmaya yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Yüksek lisans öğrenimim boyunca destek ve cesaret verdiği için sayın büyüğüm Mütevelli heyeti başkanı Bedrettin Dalan'a, çalışma süresinde yardım ve desteklerini esirgemeyen Danışmanım Prof. M. Zahit Büyükişleyen'e, yüksek lisans eğitimi almam için beni yüreklendiren ve desteğini hiç esirgemeyen değerli hocam Teymur Rızayev'e, sevgili arkadaşım Müge Eraydın'a, ablam Mehtap Demir'e ve aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Bu araştırmada 'Resim-Yemek' başlığı altında, 'yemek' konusunun Avrupa ve Türk resminde ele alınış biçimleri incelenerek Fatma Demir'in aynı konulu yapmış olduğu resimlerin değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmada öncelikle sanat ve resim sanatında konu sorunu incelenmiştir. İkinci bölümde, Batı resim sanatında ve Türk resim sanatında, 'yemek' konusunun işleniş Avrupa ve Türk resminde Rönesans'tan günümüze dönemsel etkileri resim çözümlemeleri ile yapılmıştır. Konu, siyasal, sosyal ve psikolojik etkileşimler bağlamında literatür tarama ve eser inceleme yöntemi ile bulgulanmıştır.

İnsan yaşamının temel ihtiyaçlarından olan yemek konusu, resim sanatının başlangıcı olan mağara resimlerinden günümüze resim sanatının önemli konularından biri olmuştur. Zaman içerisinde insanın yaşadığı toplumsal çevreye bağlı olarak seçilen mekânlar, yemek objeleri ve yansıtılmak istenen duygu da değişim göstermiştir. İhtiyaçlar, din ve tabiat resim sanatının en önemli belirleyicileri olmuştur. Resmin din himayesinden bağımsız hareket etmesi ile günlük yaşam sahneleri içerisinde yemek konusu sıklıkla işlenir. Yemek konusunun sıklıkla işlenmesi tür resminin ortaya çıkması ve konu çeşitliliğinin artması eş zamanlı olduğu görülmüştür.

Yeni gerçekçi eğilimlerle birlikte biçimler sadeleşmiş ve insan odaklı olma eğilimi göstermiştir. Bu bağlamda ressamalar, yemek olgusu ile insan olgusunu daha derin felsefi bir bakış açısı ile değerlendirme yolunu seçmiştir.

Fatma Demir'in uygulama çalışmalarında eskizlerle belirlenen yaşam içinde 'yemek' konusu farklı şekillerde incelenerek, varsa sanat tarihindeki resimlerle etkileşim ve bağlantıları açıklanarak farklı malzeme ve tekniklerde (tuval üzerine yağlıboya, akrilik) resmedilmiş ve analizleri yapılmıştır.

ABSTRACT

In this research, under the “Paint-Food” subject, It is aimed to understand that how “food” is taken up as a subject in both Europe and Turkish Paint art by painting about the same subject by Fatma Demir.

In this research, it has been explored the subject of the art and paints phenomenon. In the second part, it was illustrated the way of using the food in Western and Turkish paint art and from Renaissance to today how the paint art is effected in terms of its paint art. The subject has been discovered by using Literature review techniques in the bucnh of political, social and psychological effects.

“Food” as a subject had been special for the basic needs of humanbeing and its art from the beginning of paint art “cave paints” to today. While time goes and the environment is changed, it has seen that, the place choosen, objects of the food and the emotion wanted to be reflected have been changed. The needs, religion and nature are the basics that effect the paint art. As the art behave apart from “religion”, the daily scenes from the life are reflected to the art. It has been seemed that taking the food as a subject, and varieties of it arises meanwhile.

The forms have got more simple and tended to be focused on human with new realistic tendency. In that point of view, painters prefers to establish the relationship between “food phenomenon” and “humanbeing” much deeper and and philosophical.

In application part of this work, Fatma Demir utilized the “food phenomenon” that the lifestyles via “preliminary sketch” in different ways and supported them with exploring relationships and interactions in Art History. They are all drawn with different tools and techniques while analysed deeply inside.

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Hugo Van Der Goes - Ademle Havva (1470).....	16
Resim 2. Tiziano - Ademle Havva (1550).....	16
Resim 3. Limbourg Kardeşler - Mevsimler Kitabı (1413).....	20
Resim 4. Boticelli - Nastagio'nun Öyküsü (III), (1483).....	21
Resim 5. Hieronymus Bosch - Dünyevi Lezzetlerin Bahçesi (1500).....	22
Resim 6. Leonardo Da Vinci - Son Akşam Yemeği (1495).....	22
Resim 7. Tiziano - Son Akşam Yemeği (1535).....	23
Resim 8. Tiziano - Son Akşam Yemeği.....	25
Resim 9. Tintoretto - Son Akşam Yemeği (1592).....	25
Resim 10. Arcimboldo - Yaz (1573).....	26
Resim 11. Pieter Aersten - Et Dükkanı (1551).....	27
Resim 12. Jan Weenix - Ölü Kuğu (1716).....	28
Resim 13. Pieter Bruegel - Köy Düğünü (1568).....	29
Resim 14. Caravaggio - Natürmort (1601).....	30
Resim 15. Caravaggio - Son Akşam Yemeği (1601).....	31
Resim 16. Rembrandt - Son Akşam Yemeği (1648).....	32
Resim 17. Rembrandt - Kesilmiş Öküz (1630).....	33
Resim 18. Zurbaran - Natürmort (1633).....	35
Resim 19. Velazquez - Marta ve Maria (1618).....	36
Resim 20. Murillo - Üzüm Yiyen Çocuklar (1650).....	38
Resim 21. Vermeer - Süt Döken Kadın (1660).....	39
Resim 22. Simeon Chardin - Mutfaktaki Kadın (1738).....	40
Resim 23. Delacroix - Natürmort (1826).....	41
Resim 24. Goya - Natürmort.....	41
Resim 25. Courbet - Çalışanlar (1854).....	42
Resim 26. Millet - Mutfakta Çalışan Kadın (1854).....	42
Resim 27. Manet - Kırda Kahvaltı (1863).....	43
Resim 28. Renoir - Sandalcılarla Kahvaltı (1880).....	45
Resim 29. Van Gogh - Patates Yiyenler (1885).....	47
Resim 30. Van Gogh - Enteriyör (1887).....	47
Resim 31. Van Gogh - Arles'te Restoran (1888).....	48
Resim 32. Gustave Cillabote - Meyve Standı (1881).....	49
Resim 33. Matisse - Natürmort (1940).....	50
Resim 34. Edvard Munch - Lokantada Portre (1906).....	51
Resim 35. Soutine - Kesilmiş Sığır (1925).....	52
Resim 36. Picasso - Yemek Yiyen Adam.....	53
Resim 37. Picasso - Anne ve Çocuk (1905).....	53
Resim 38. Picasso - Natürmort.....	54
Resim 39. Rene Magritte - Portre (1935).....	55
Resim 40. Salvador Dali - Son Akşam Yemeği (1955).....	56
Resim 41. Edward Hopper - Kafede (1927).....	57
Resim 42. Andy Warhol - Çorba Kutuları (1962).....	58
Resim 43. Francis Bacon - Sığırın Böğrüyle Çevrelenen Baş (1954).....	59
Resim 44. Nakkaş Osman - Sürname-i Humayun Çanak Yağmasına Hazırlık 16.yy.....	63

Resim 45. Levni - Surname-i Vehbi Vehbi Meyvacıların Geçiti 18.yy	65
Resim 46. Levni Surname-i Vehbi Yeniçerilere Ziyafet 18.yy	65
Resim 47. Anonim - Natürmort	66
Resim 48. Süleyman Seyyid, 1900'ler Tual Üzerine Yağlıboya, 50x60cm "Meyveler"	68
Resim 49. Anonim, Yıldız Sarayı Sarayı Yemek Salonu	68
Resim 50. Şeker Ahmet Paşa - Ayvalar	70
Resim 51. Feyhaman Duran - Natürmort	71
Resim 52. Namık İsmail - Harman	72
Resim 53. Mahmut Cuda - Natürmort	73
Resim 54. Turgut Zaim - Yörükler Köyü	75
Resim 55. Nurullah Berk - Natürmort	76
Resim 56. Bedri Rahmi Eyüboğlu - Han Kahvesi	78
Resim 57. Sabri Berkel - Natürmort	79
Resim 58. Nuri İyem - Balıkçılar	81
Resim 59. Nuri İyem - Köy Ev İçi	82
Resim 60. Nedim Günsur - Balıkçı Pazarı	84
Resim 61. Orhan Peker - Karpuzcu Çocuk	84
Resim 62. Fikret Mualla - Lokanta	86
Resim 63. Cihat Burak - Eğlenenler	87
Resim 64. Neşe Erdok - Çırağın Yemeği	89
Resim 65. Fatma Demir, <i>Tuzu-biberi</i> (Eskiz)	94
Resim 66. Fatma Demir, <i>Bulaşık</i> (Eskiz)	95
Resim 67. Fatma Demir, <i>Fastfood</i> (Eskiz)	95
Resim 68. Fatma Demir, <i>Su</i> (Eskiz)	96
Resim 69. Fatma Demir, <i>Aile</i> (Eskiz)	96
Resim 70. Fatma Demir, <i>Kahvaltı</i> 58x87 Yağlıboya 2009	97
Resim 71. Fatma Demir, <i>Tuzu-Biberi</i> 60x80 Yağlıboya 2009	98
Resim 72. Fatma Demir, <i>Keyif</i> 84x55 Yağlıboya 2009	99
Resim 73. Fernard Leger, <i>Nature Morte a la Coupe</i> , 1948	100
Resim 74. Fatma Demir, <i>Natürmort</i> 50x60 Yağlıboya 2009	100
Resim 75. Paul Klee - "On a Motif from Hamamet, 1914	101
Resim 76. Fatma Demir, <i>Pasta</i> 87x81 Yağlıboya 2009	102
Resim 77. Fatma Demir, <i>Şiş Kebap</i> 62x82 Yağlıboya 2009	103
Resim 78. Fatma Demir, <i>Piknik</i> 92x72 Yağlıboya 2009	104
Resim 79. Fatma Demir, <i>Mutfak</i> 87x82 Yağlıboya 2009	105
Resim 80. Fatma Demir, <i>Bulaşık</i> 90x82 Akrilik 2009	106
Resim 81. Henri Matisse, <i>The Egyptian Curtain</i> , 1948	107
Resim 82. Nurullah Berk, <i>Ana toprak</i> .95x130	107
Resim 83. Fatma Demir, <i>Anne</i> 90x90 Yağlıboya 2009	108
Resim 84. Fatma Demir, <i>Su</i> 100x70 Yağlıboya 2009	109
Resim 85. Fatma Demir, <i>Aile</i> 113x75 Yağlıboya 2009	110
Resim 86. Fatma Demir, <i>Tabak</i> 90x62 Yağlıboya 2009	111
Resim 87. Pablo Picasso, <i>Still-Life</i> , 1932	112
Resim 88. Henri Matisse, <i>Red Fish in Interior</i> , 1912	112
Resim 89. Fatma Demir, <i>Fastfood</i> , 75x110 Yağlıboya 2009	113
Resim 90. Fatma Demir, <i>Sıradaki</i> 110x82 Yağlıboya 2009	114
Resim 91. Pablo Picasso, <i>Leaning Harlequin</i> , 1901.	115
Resim 92. Edward Hopper, <i>Summer Evening</i> , 1947	115

Resim 93. Fatma Demir, <i>Balıkçı</i> 70x110 Yağlıboya 2009.....	116
Resim 94. Fatma Demir, <i>Mutluluk</i> 90x70 Yağlıboya 2009.....	117
Resim 95. Fatma Demir, <i>Romantizm</i> 75x110 Yağlıboya 2009	118
Resim 96. Fatma Demir, <i>Şişman Adam</i> 72x90 Yağlıboya 2009.....	119

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

Çev. : Çeviren

s. : Sayfa

1. GİRİŞ

İnsanlığın bilinen yazılı tarihinden beri önemli bir olgu olan sanat, özellikle resim sanatı açısından çizgi, şekil ve renklerle resim sanatının başlangıcını oluşturmuştur. Süreç içerisinde toplumlarda yaşanan değişimler sanatı etkilemiş ve bu etkileşimler yeniden tepki ve bunun yansımaları olarak gelişim göstermiştir. Bu gelişim süreci içerisinde resim sanatında ilk örneklerindin bugüne konu sorunu, sanatçıların eserlerinde yansıtmak istediği bakış açısını anlamamızı yardımcı olan önemli öğelerden biridir. Bu süreç içerisinde 'yemek' konusu da değişik dönemlerde farklı anlam ve biçimlerde ele alınan önemli konulardan biri olmuştur.

Araştırma kapsamında incelenen resim sanatında 'yemek' konusunun sanat tarihinde ele alınış biçimleri ve anlatım şekli daha önceden başlı başına bir araştırma konusu olarak ele alınmamıştır. Bu bağlamda sanat tarihi içinde başlangıçtan günümüze kadar resim sanatı içinde yer alan 'yemek' konusu incelenmesi gereken bir konu olarak ele alınmalıdır. Bu araştırma ile birlikte sanat tarihinde Rönesans'tan sonra 'yemek' konusunun işleniş biçimleri incelenerek bu alanda bir kaynak oluşturmasına çalışılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Avrupa ve Türk resminde 'yemek' konusunun biçimsel, psikolojik, sosyolojik ve tarihsel olarak incelenerek, Fatma DEMİR'in aynı konuda yapmış olduğu resimlerin değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Kapsamı

Araştırma, sanat ve resim sanatında konu sorunu, Avrupa sanat tarihinde Rönesans'tan günümüze yemek konusunun işleniş ve Türk sanatı üzerindeki dönemsel etkisini içermektedir. Resim çözümlemelerinde konu siyasal, sosyal ve psikolojik etkileşimler bağlanımda incelenmiştir. Son olarak Fatma DEMİR'in yemek konulu resimleri ile sanat tarihindeki eserler ile etkileşim ve bağlantıları değerlendirilmiştir

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Avrupa ve Türk sanat tarihi üzerine yazılı kaynakların taranması, dönemlere göre ressamların ve eserlerin incelenmesi, sanatçıların görüşlerinden yararlanılması ve Fatma Demir'in resimlerinin incelenmesi yöntemi uygulanmıştır.

2. SANATIN KAPSAMI VE RESİM SANATINDA KONU

2.1. Sanatın Tanımı ve Kapsamı

Tanım olarak sanatın anlamına bakacak olursak; *"Almanca'da 'Kunst', İngilizce'de 'art' kelimeleri ile karşılık bulmakta ve hedeflenen bir amaca ulaşmamızı sağlayan yolların bütünü; bir bilgi alanında bilgiler ve kurallar toplamı; güzeli gerçekleştirmek için ortaya konulan özel etkinlik alanlarının her biri"* (Timuçin, 2000: 425) olarak tanımlanmaktadır.

Sanat, insanlığın bilinen yazılı tarihinin başından beri var olmuş en eski olgulardan biridir. Özellikle resim sanatı açısından bakıldığında, yazının bilinmediği çağlarda insanlar çizgiler, şekiller ve renklerle kendilerini anlatma yolunu seçmiştir. Hiçbir sanat dalı, plastik sanatlar kadar kalıcı olamadığı gibi, uygarlık tarihinin izlenebilmesini kolaylaştıran geçmişten günümüze değin bu kadar değerli veriler bırakmamıştır. Ancak uygarlık tarihine bakıldığında zaman sanatın sadece ardında yaşananlara dair veriler bırakan bir olgu olmadığı da görülmektedir. Toplumlarda yaşanan değişimler sanatı da etkilemiş ve bu etkilenimler yeniden tepki ve bunun yansıması açısından sanat olarak ortaya çıkmıştır.

İnsanlık tarihine baktığımızda, insanın duygu ve düşüncelerini, sesler, çizgiler aracılığıyla şekillendirmeye başlamasından bu yana sanat, insan yaşantısının betimlenmesini, anlatılmasını ve kökleştirilmesini sağlamıştır. İlk mağara resimlerinden beri sanat din ve tabiat kaynaklı olmuştur. Her sanat eseri, var olan bir şey ile, bir nesne ile ilgilidir; belli bir varlığı anlatmakta, ondan bir kesit ortaya koymaktadır. Bir resim, belli bir doğa parçasının, bir insanın veya sanatçının hissettiklerinin yansımasıdır. Sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bilgisi, sanatın öz konusunu oluşturur.

"Ars" yani *'özgür sanat'* Orta çağ döneminde, bilimsel, felsefi, zanaatsal uygulamayı ve bugünkü sanat anlayışlarının temellenmesini sağlamıştır. Ortaçağın sonlarında felsefe kökenli bir anlayışın verisi olan *yedi özgür sanat yani Trivium* (üçlü): dilbilgisi, belagat, diyalektik, *quadrivium* (dörtlü): aritmetik, müzik, geometri ve gökbilim, üniversitelerde okutulan dersler olmuşlardır. Ortaçağ'da sanat bizi belli bir sonuca ulaştıran usullerin toplamı, bir yöntem olarak anlaşıyordu. Aristoteles'ten gelen *'techne'* kavramıyla

karşılanan bu terim yani sanat aynı zamanda bilgelikti. Sanat aynı amaca yönelik genel, doğru, yararlı, uyumlu bir genel kurallar dizgesidir. Buna göre 'Ars' yalnızca dilbilgisini, müziği, belagati değil aynı zamanda resmi, yontuyu, marangozluğu, mimarlığı da içeriyordu. 'Ars' bu durumda Yunanlıların 'iyisi' ile eş anlamlıydı" (Timuçin, 2000: 422).

Eliade, *"Eski toplumların gözünde kültür insan ürünü değildir; doğaüstü kökenlidir. Ayrıca insanın tanrılar ve öbür doğaüstü varlıklar dünyasıyla ilişki kurması ve onların yaratıcı gücüne katılması sanat aracılığıyla olur"* (Eliade, 1993: 130) demektedir. Yeniçağda ise sanat ve doğa ilişkisi; konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtmaya, biçimleme anlayışındadır. Bu dönem içinde yer alan Realizm anlayışında, sanat toplumun yaşamını gerçek boyutlarıyla ortaya sermekte ve doğadaki oran, renk ve ışık gibi plastik değerleri aynen yansıtılmaya çalışılmıştır. Sanatı doğaüstü ile bağdaştıran anlayış yerini daha gerçekçi birebir sanat anlayışına vermiştir. 18. Yüzyılda akademilerde öğrencilere felsefe, matematik gibi derslerin yanında sanat dersleri de verilmeye başlanmış, resimde üslup kavramı tartışılır olmuştur. Yeni sanat anlayışını August Rodin *"Sanat insanın en yüce görevidir, çünkü sanat dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen düşüncenin çabasıdır"* (Rodin; içinde Erinç, 1998) şeklinde yorumlamıştır. Böylece sanatçının düşünce ve duyuları da sanat eserine girmeye başlamıştır.

"Her çağın sanattan anladığı ve sanattan beklentisi farklı olmuştur. Sanat, Yeniçağa kadar toplumun ve dinin hizmetinde, yarar gözetir bir etkinlik alanı olarak kalmıştır. Kuramlardan çok uygulama ile ilgili olmasından dolayı büyük ölçüde *zanaat* (el işçiliğine dayanan ve seri üretilen her türden üretim) ile yakın görülmüştür. İlk uygarlıklar döneminde sanatın işlevi dinsel ve toplumsal boyuttadır. Bu çağın sanatçısının özgürlüğü ve yaratıcılığı din adamlarının ve statünün merkezinde var olmuştur. Sanatçı, bireyi olduğu toplumun hizmetinde olan kişidir. Bu zamanlarda sanatsal incelik sanatçının toplumsal gerekler çerçevesinde değil de kendiliğinden gerçekleştirdiği bir inceliklerdir" (Timuçin, 2000: 425).

Sanatçı, sanat eserini ortaya koyarken öncelikle konu doğa olmakla beraber yaşadığı toplumun inanç sistemi, sosyal ve kültürel ortamı kendi duygu ve düşüncelerini kendi yaratıcılığı ile birleştirerek ortaya koymuştur. *"Bütün kültürlerde ve bütün zamanlarda insanlar kendileri ve çevreleriyle ilgili duygularını ve görüşlerini yaratıcı bir biçimde dile*

getirme çabası içine girmişlerdir. Bütün toplumlar sanatı özel bir kültürel alan olarak görmese de insanlar her çeşit güzelliği simgesel olarak dışa vurmak, takdir etmek, paylaşmak amacıyla görsel, sözel, müzikal, bedensel ve benzeri alanlarda estetik biçimler geliştirmişlerdir" (Haviland, Prins, Walrath, McBride, 2008: 689).

Sanatın işlevi doğaüstüyle insan arasındaki bağı kurmaksa, onun yeni işlevi insanı araştırmak ve dünyayı buna göre bir düzene koymaktır. Bu yolda sanat bilimden ve felsefeden ayrı olarak salt kavramsal düşünceyle yetinmez; onda, insan bir bütün olarak vardır. Sanat eseri görüldüğünden farklı anlamları simge, sembol ve alegoriler aracılığı ile de ifade edebilir.

İnsanın simgeleştirme yeteneğinin evrensel olduğu bir gerçektir. Fakat kültürel değerlerin sembolleri -bu sembollerin evrensel olmamalarından dolayı- yaratının hangi coğrafyada, zaman diliminde, kimler tarafından, hangi siyasi, dini, sosyal olayların içinden geldiğini gözler önüne sermektedir. Bu açıdan bakıldığında sanatın eserlerinin incelenebilmesi için mutlaka sanat- sanatçı- toplum üçgenine bakmak gerekmektedir. Sanatın toplumsal koşulları içinde tarihsel bağlam, kültürel görecelik ve sanatçının psikolojisi başlıkları içinde ele alınması anlayışı toplum ve sanat yaratılarının birbirine paralel ilerlediğini göstermektedir. Birbirlerine kopmaz bir bağ ile bağlanmış bulunan bu üç olgu, hem birbirlerini yönlendirmede hem de yeniden yaratma sürecinde destekleyici konumdadırlar. *"Toplumun yapı ve kültürünü oluşturan sonsuz faktörlerin yönlendirdiği sanatçının yapıtı, toplum sanatçı ikilisinin malı olur. Ancak, yapıtı, sanatçıdan çok, toplumun ürünü kabul edilir"* (Büyükişleyen, Özsezgin, 1993: 3). Dolayısıyla bu yaklaşım, sanat eserlerinin, sanatçının bireysel düşüncelerini yansıttığını, hayal gücünün ürünü olduğunu reddeder. Oysaki toplum her ne kadar sanatçıya belli bir kültürel birikim ve bir görüş sağlasa da ortaya konan eser, bu birikim ve görüşlerin sanatçının iç dünyasında bıraktığı iz düşümleridir.

Sanat çalışmalarında ortaya çıkan toplumsal ilişkiler üzerindeki vurgu son dönemlerin sanat yaratılarında ve eleştirilerinde yer bulmaktadır. Kısa bir süre önce, güzel sanatlar, "sanat sanat içindir" anlayışı ile toplum genelinden kopmuş ve sanat eserlerini kendi zevkleri için evlerinde tutmak isteyen, zengin koleksiyoncuların eline geçmiştir (Haviland, Prins, Walrath, McBride, 2008: 693). *"Sanatın bu el değiştirme halini anlatmak için*

Marx'ın "mal fetişizmi"ne"(Fischer, 1993: 48-49) dayandırılan "sanat sanat içindir" kuramı özellikle ülkemizde oldukça yanlış anlaşılmıştır. Güncel politika malzemesi haline de getirilen bu kuram sanatın yozlaştırılması için kullanılan bir araç olmuştur. Oysaki bu kuram *"...sanat yapıtının, gerçek dünyanın ne bir parçası, ne de bir kopyası değil, kendi başına, bağımsız, tam ve özerk bir dünya olması gerektiğini ileri süren..."* (Doğan, 1998: 259) bir kuramdır.

İnsan sosyal bir varlıktır. Burdan yola çıkarak bir sanatçının özerkliğinin belirleyicisi yine içinde yaşadığı toplum, çevredir. Dolayısıyla sanatçının kendi iç dünyasını sanat yoluyla açma çabasında bu faktörlerden etkileşimi kaçınılmaz. "Sanat sanat içindir" kuramından yola çıkarak bireylerin sanat yaratıları aracılığı ile kendilerini ifade ettiklerini düşündüğümüzde, insanların yaşamlarındaki değerlere ve dünya görüşlerine dönük "fikirler" hakkında bilgi edinebilmekteyiz. Sanat ister "güzel"e erişmek maksadıyla yapılmış olsun, isterse somut bir yararı olması için gerçekleştirilsin, her durumda simgesel bir anlatım gücüne ve yaratıcı düş gücünü oluşturan duyguların dışa vurumuna gereksinim vardır. Aynı dönemde yaşamış ve aynı dünya görüşüne sahip iki sanatçının bile duygularının dışa vurumu sırasında kendilerine özgü yansımalar oluşturdıkları bir gerçektir. Bu yansıma her sanatçıya kendi öznelliğini kazandırmaktadır.

"Bu öznellik, kendine özgülük sorununu biraz daha açacak olursak, temelinde, sanatçının kendine özgü duyarlılığının, dünyaya ve şeylere bakış tarzının (dünyagörüşünü değil, çünkü aynı dünya görüşünü paylaşan iki sanatçı yine de özgün olabilir), maddi ve tinsel dünyayı algılayış tarzının, bu dünyaları anlatımda kullandığı imgelerin, biçim değişikliklerinin sözcükleri, renkleri, melodileri seçiş, kullanış, yorumlayış biçimlerinin yattığını görürüz" (Doğan, 1998: 157) . Bu da sanatçının, sanatı ifade etme araç ve yöntemlerinde tamamen bağımsız özgür ve özerk olduğunu açıklar. Dolayısıyla sanatçının kendi dünya bakış açısını ve dünya görüşünü ifade etmede serbestçe hareket edebileceğini gösterir. Bu serbestlik tarihsel süreçte toplumların özgürlük anlayışına bağlı olarak değişmiştir.

İlk çağlardan günümüze uzanan sanat ve toplum arasındaki ilişki değişen siyasi, felsefi ve toplumsal hareketlerle farklı bir boyut kazanmıştır. Rönesans'la birlikte insanın "özgür" olma isteği ve kendini ön plana çıkarma isteği sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişkileri de

değiştirmiştir. Bu açılımla birlikte inanç sistemi, felsefi görüşler, toplumsal hareketler, devrimler ve teknolojik ilerleme gibi etkenler insanların öznel dünya görüşü oluşturmalarında belirleyici olmuştur. Bütün bu değişim sürecine baktığımızda insan-toplum ilişkisinin sanat eserinin oluşumunda az ya da çok her zaman etkili olduğunu görebiliriz.

"Sanatçıyı ve sanatı toplumlar ve kültürler kadar çevre ve gündelik hayatta etkilemektedir. Dünyanın hemen her yerindeki toplumlarda sanat ve günlük yaşamın diğer boyutları arasında bir bağ vardır. Sanat yiyecek koyduğumuz ve taşıdığımız çanak çömlekten, evlerinin içini döşemek için çobanların dokuduğu halı kilimlere kadar her gün kullandığımız işlevsel nesnelerle de bütünleşmiştir. Bu nesnelere oyulmuş dokunmuş desenler, bütün toplum için anlamlı görüşler ve değerleri anlatır" (Haviland, Prins, Walrath, McBride, 2008: 692).

2.2. Resim Sanatında "Konu"

Resim sanatında bir resme bakılırken eserin konusunun ne olduğu, ne anlatmak istediği ve biçimsel özelliklerinin değerlendirmesi üzerinde durulur. Bu durum, farklı dönemlerde konu öncelikli veya biçim öncelikli resim anlayışı şeklinde görülmekle birlikte resim sanatında konu önemli bir yer tutmaktadır.

Konu sorunu ile ilgili olarak farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Cahit Kınay'ın bu konuda ki görüşü "her eserin bir konusu olduğu" (Kınay, 1993: 5) yönündedir. Selçuk Mülayim, ise "her resimde konu bulunmadığını çoğunlukla resmin konusunun eserin adı olduğu" (Mülayim, 1989: 150) görüşündedir.

Bu görüşlerin yanı sıra Fischer, konu seçiminin sanatçının tutumunu anlamamıza yardım eden önemli bir öge olduğu üzerinde durmaktadır (Fischer, 1985: 140).

Bütün bu görüşler resim sanatında bir şekilde konunun varlığından söz etmektedir. Bu durum ister eser adı olarak ifade edilsin, ister doğrudan konu olarak ifade edilsin, ister içerik olarak ifade edilsin sanat tarihi boyunca farklı etkileşimlerle sanat eserleri kendilerine bir konu belirlemişlerdir.

Resimde konu belirlenirken; üretildikleri döneme, sanatçının duygularına, sanatçının yaşadığı toplumun yapısına kısaca sanatçıya ve onun etrafındaki her şeye bağlı olarak değişebilmektedir. Bütün bu değişkenler doğal olarak sanat eserine de yansımaktadır. "Sanat eseri, sanatçının genel karakteriyle, toplumun genel karakteri arasındaki iletişim ve etkileşimden doğar" (Büyükişleyen, Özsegin, 1993: 22) Bundan dolayı her dönemin belirli bir yapısı, konusu, biçimi ve karakteri vardır.

İlk örneklerinden bugüne resim sanatında konu sorunu, sanatçının eserinde yansıtmak istediği bakış açısını anlamamıza yardım eden önemli öğelerden biridir. Her çalışmanın başlangıcında düşünsel olarak belirlenen konu soyut çalışmada da varlığını gösterir. Çeşitli dönemlerde sanatçının, farklı kişi ya da sistemlerin istekleri doğrultusunda resim yapması konuların da değişmesine neden olurken, kutsal öykülerin açık ve etkileyici anlatımından, gerçeğe uygun doğa betimlemelerine doğru gelişen süreçte sanatçı da konu seçmede özgürleşir. Konuda özgürleşmenin verdiği etkiyle, doğallığın ve sıcaklığın yansımış olduğu ev içlerini resmetme isteği de ağırlık kazanır. İç mekân resimlerinde ortamın ön plana çıkarılmış olması, ayrıntı ve dekoratif nesnelerin belirli bir perspektif içinde verilmesi daha sonraki dönemlerde doğalcılığa ve gerçekçiliğe giden yolu açar.

Tüm dönemlerde o dönemin en önemli olayları resimlere konu edilmiştir. Örneğin İlk Çağ'da insanlar korku ve inançları doğrultusunda genellikle "av" konusu tasvir etmiştir. Görüldüğü gibi dinsel karakter mağara resimlerinde öncelikli olarak görülür. Yakalanan hayvanlar, avda kullanılan aletler, avcı ve avın genel hikâyesi en temel konulardır. Av konulu bu sanat eserleri ilkel fakat olgun desenler olarak görülmektedir. Yüzyıllar ilerledikçe resimlerdeki konularda değişmektedir. Yerleşik yaşama geçişle birlikte resimlerdeki konular toplumun önemli olayları, önemli kişilerinin anlatımı ve devlet yapısının yansıtılması olmaktadır. Bu yansımalar içerisinde insan yaşamının temel öğelerinden yemek de resim sanatının konusu içinde farklı dönemlerde sembolik, alagori süsleme veya doğrudan resme konu olarak farklı ifade şekilleriyle yer almaktan uzak durmamıştır. Yemek konusu başlangıçta daha çok din kaynaklı iken daha sonraki süreçlerde farklılık göstermiştir.

Resim sanatında yemek konusu mısır sanatında da din kaynaklı olarak şekillenir. Mısır mezar odalarında ölen kişinin günlük yaşamını belgeleme amaçlı resim ve kabartmalarda, günlük yaşamın en doğal aktivitelerinden olan yemek konusuna rastlanır. Bunun dışında av sahneleri, av hayvanlarının gerçekçi betimlemeleri, ilk mağara resimleri ile paralellik taşır. Mısır duvar resimleri bu nedenle ilk duvar resimleri gibi din kaynaklı ama sosyal gerçekçi bir yaklaşımı içerir.

Mısır sanatı ile etkileşimi olduğu bilinen yunan ve roma sanatında benzer konulu resimlere az da olsa rastlanır. *"Yunan sanat tarihi olayların kutsanmasında sembolizm ve benzetmelerden yararlanma yönünde bir eğilime sahipti"* (Wheeler, 2004: 166). Roma sanatında yemek konusu ilk defa farklı bir yöntemle ele alınır. İlk natürmort örneklerine Pompei de rastlanır. Ressamlar bu dönemde yemek konusunu ilk defa bağımsız olarak ve estetik kaygılarla duvar yüzeyine resimlemişlerdir. Benzer yönde yemek konusunun bağımsız olarak ele alınmasına Etrüks sanatında da görülecektir.

Hristiyanlığın ortaya çıkması ve yaygınlaşması ile birlikte sanat da din çerçevesinde farklı bir görsellik sergilemeye başlar. Resim ve mozaik daha önce de olduğu gibi inanç sisteminin hizmetindedir. Konular, Hristiyanlık inancının çerçevesinde şekillenecektir. Bu dönemde yeme içme sahneleri ve yemek objeleri 'İsa'nın Son Akşam Yemeği' gibi önemli dini hikâyelerin resimlenmesi ile yemek konusu sanatı tarihinin en çok resimlenen konularından olmasını beraberinde getirir. Hristiyanlık ile birlikte yunan ve roma sanatında yüceltilen idealizasyon ve estetik kaygılar yerini daha farklı bir görselliğe bırakır. *"Maddesel somut varlığın bir aldanıştan başka bir şey olmadığı ve ancak ezelliğin bir gerçekliği olduğu anlayışına dayanan bu ruhani tasvir tutumu, yunan estetiğini tahrip ettiği gibi yunan plastik sanatlarını da tahrip etmeye yönelmişti"* (Brazin, 1998). Bu dönemde hacim duygusu ortadan kalkmış, sezgisel yunan perspektifi de yok sayılmış, hristiyan sanatı ilkel kültürlerin tasvir tarzına geri dönmüştür.

Bizans sanatının estetik ve din çerçeveli konu anlayışı ve biçim bozmaları gotik dönemde de etkinliğini sürdürür. "Gotik dönem ve Bizans resimlerinde de ressam basit bir zanaatkardır. Ressamların en soylu görevlerinden biri kilisenin duvarlarına İncil'den öyküleri çoğunlukla okur yazar olmayan halkın anlayabileceği şekilde resimlemek ya da altar resimleri yapmaktır" (Krause, 2005: 7).

Dini resimler belirli bazı kurallarla somutlaştırılabiliyordu, buna 'önem perspektifi' denilebilir. Buna göre önemli olay ve konu büyük, önemsiz olay ve konu küçük betimlenmek zorundaydı.

Resimde görme biçimine uygun natüralist (doğal) bir anlatım tarzı ancak Rönesans ile birlikte etkin olabilecekti. Ressamlar Rönesans ile birlikte gotik dönemin orantısız ve gerçekten uzak anlatımının yerine antik eserlere öykünmüşlerdir. Bu dönemde 'önem perspektifi' yerine 'doğalcı perspektif' etkili olmuş, anatomi çalışmaları ile insan figürleri daha yaşayan bir görsellik kazanmıştır. Yağlıboya'nın ilk defa kullanılması ile birlikte kullanılan malzemelerin çeşitlenmesi, oluşturulan kompozisyonların ve konuların da gelişmesini beraberinde getirmiştir. Genel toplumsal yapının değişmesinden dolayı artık resimlere konu olan insanlar -daha önceleri tanrıların ya da tanrı-kralların tasvirleri yapılmaktaydı- tanrısal bir ifadeye değil oldukları gibi doğal bir ifadeyle gösterilmektedir. Leonlardo Da Vinci nin "Son Akşam Yemeği" (Bkz. Resim 6, s.24) resminde daha önceki defalarca işlenen konu en üst düzeyde resimlenmiştir. Bu dönemde hümanizm anlayışının yükselmesi ile birlikte resim sadece dinin hizmetinde olmaktan yükselen sivillerin de kullandığı bir meta olur. Buna bağlı olarak sipariş üzerine ressamalar yemek konusunu içeren sosyal kaynaklı resimlerin ilk türleri görülmeye başlar. Özellikle kuzey ülkelerinde sanat güney ülkelerine göre daha sivil bir yol izler. Ayrıca kuzey resimlerinin biçimsel olarak daha çizgi ağırlıklı olduğu gözlemlenebilir. Rönesans resimlerinde üçgen ve merkezi kompozisyonların hâkimdir. Çizgisel perspektif üst düzeyde uygulanmaktadır. Bunun dışında figürler anatomi araştırmaları ile birlikte daha yaşayan bir görselliğe kavuşmuştur artık.

Rönesansı takip eden yıllarda Michelangelo'nun Sistina Şapeli duvar resimlerinin sanatçılara esin kaynağı olması ile yeni bir üslup oluşur. Rönesans'ın düzenli statik kompozisyonları yerini hareketli dinamik kompozisyonlara bırakır. Sanatçıların kişisel üslup ve tercihleri bu dönemde daha çok önem kazanacaktır. Leonardo'nun merkezi statik son akşam yemeği sahnesi ile Tintoretto'nun son akşam yemeği resimlerini karşılaştırdığımızda bu fark açıkça görülebilir. Birinde resmin tabanına paralel düz bir masaya yerleştirilmiş figürler, Tintoretto'da ise masa diyagonal yerleştirilerek hareket sağlanmıştır.

Yılların ilerlemesi, toplum düzenlerinin değişmesi dinin önce hayatın merkezinde yer alıp daha sonraları yavaş yavaş uzaklaşması tüm bunlar dönemlerin resim sanatın da olduğu gibi yansımaktadır. Barok dönem içerisinde artık duygular da işin içerisine girmeye başlamıştır. Özellikle Caravaggio ve Rembrandt gibi ressamalar resimlerinde yaşayan modelleri kullanan iki ressamdı. İki ressam da insanların yüzlerinde acı, neşe, keder gibi iç dünyaya ait psikolojik yansımaları ustaca kullanır. Bu dönemin diğer önemli özelliği kapalı alanlarda tek kaynaktan aydınlatılan konuların resimlenmesidir. 'Son akşam yemeği' konusu yine en popüler dini tasvirler arasında yer alır ama barok üslubu ile yeniden şekillenir. Kompozisyon düzeni de ressamaların yaratıcılıkları farklı bir boyuta taşınır. Maniyerizm de başlayan hareket tutkusu bu dönemde de etkisini sürdürecektir.

Kuzey ülkelerinden Hollanda'da ressamaların branşlaşmaları ile 'janr'(tür) resmi geleneği oluşmaya başlar. Bu dönemde ilk yetkin natürmort örnekleri üretilecektir. Ticaretle uğraşan ve zenginleşen kesim bu zenginliklerini belgelemek amacı ile ressamalara natürmort siparişi verdiği görülür. Avrupa'nın bu kuzey bölümünde reform hareketleri sonrası sanat anlayışında sivilleşme hâkimdir. Avrupa'da reform hareketleri sonrası kuzey ülkeleri sanatı dini propaganda aracı olarak kullanmayı reddetmiş bir topluluktur. Buna bağlı olarak gelişen tür resminde günlük yaşam ve yeme içme sahnelerine de sıkça rastlanır. Ayrıca lüks yaşam, süslü elbiseler, danslar ve şaşaa içerisinde bir hayat da resimlenir. Aynı dönem içerisinde "manzara" resimleri de yapılmaya başlanmıştır.

Sanatın zengin saray çevresinin zevklerine hizmet ettiği Rokoko dönemi resimlerinde yemekli toplantı, parti ve piknik gibi eğlenceli sahnelerin resmin konusu olduğu görülür. Abartılı anlatımın tercih edildiği resimlerde süslemenin öne çıktığı görülebilir. Barok döneminde başlayan abartılı hareketli kompozisyonlar burada değişime uğrayarak sürer.

Neoklasizm ve Romantizm dönemlerinde Fransız ihtilalinin de siyasi ve sosyal etkileri sonucu ressamalar farklı konulara yönelmiştir. Neo-klasik Dönem ile birlikte devrim sırasında yaşanan güncel olaylar, tarihsel gelişmeler ve halk kahramanları dönemin konuları arasında yer almaktadır. Kahramanlık hikâyeleri, tarihsel olaylar ve egzotik ülkelere öykünme söz konusudur. Dinsel içerikli yemek sahneleri ve günlük yaşam yemek sahneleri yerine çok tarihsel konular ve kahramanlık hikâyeleri tercih edilmiştir. Çok figürlü hareketli kompozisyonlar neredeyse tüm ressamaları etkisi altına almış görünür.

Romantizm ile birlikte manzara resim türü de ressamların ilgilendiği bir konu olmuştur. Bu dönemde çok yaratıcı ve kendinden sonraki dönemleri de etkileyecek nitelikte manzara resimleri üretildiği görülür. 19. yüzyılın en önemli akımı olan Romantizm, kurallara, akademilerin gelenekçi yapılarına ve burjuvazinin yarattığı yeni toplum düzenine karşı çıkmıştır. Duyguları akla üstün tutmakta ve sanat eserlerinde de özellikle duygular ön plana çıkmaktadır. Konu olarak her şey işlenmektedir ama en önemli olan şey işlenen konunun yaratacağı duygulanımdır. Bu nedenle konular kimi zaman mistizm etkisindedir.

Barok dönemle birlikte ve arkasından gelen tüm dönemlerde artık hemen her şey resme konu olmaya başlamıştır. İnsanlar, olaylar, doğa, yapılar gibi sanatçının etrafında ya da aklında ne varsa konuyu oluşturmaktadır. Barok dönemin ardından gelen en önemli özellik ise artık sanatçının din ve saray için ve bunların kurumlarının içerisinde üretme halinden çıkmasıdır. Bu da yavaş yavaş sanatçıyı ve halkı bir araya getirmektedir. Böylece artık sanatçı, kendi görüşlerini yansıtmaya başlamıştır.

Realizme gelindikçe artık her şeyi "olduğu gibi" resmetme olgusu ortaya çıkmaktadır. Fransa da bir grup ressam, resmi daha gerçekçi bir gözlemle oluşturmak kaygısıyla Barbizon köyüne yerleşmiş ve orada çalışmalarını sürdürmüştür. Burada doğa ve içinde bulunduğu farklı sosyal yaşamın etkisi ile kendinden sonraki dönemi de etkileyecek sonuçlara ulaşmıştır. Ressamlar doğayı gerçekçi bir gözlemle betimlemenin dışında, gerçek yaşamdan sahnelerini de resimlerinin konusu haline getirmiştir. Sıradan insanları çalışırken ve yemek yaparken resimleyerek Hollandalı 'Janr Ressamları' sonrası işi ve işçiyi bir nesne olarak sanatın içine katan ressamlardır bunlar. Özellikle halkın yapmacıklıktan ve gösteriştan uzak, doğal yaşamları ve geleneklerinin tasvirleri büyük önem taşımaktadır.

Doğa karşısında gerçek görüntü ve olayları doğrudan resimleme fikri Barbizon Ekolü'nün de etkisi ile izlenimcilikte gelişerek sürmüştür. Ressamlar bu dönemde akademi'nin resimsel yöntemlerinin bir kısmını reddetmiş ve doğayı tek doğru sayan bir anlayışla resimlerini üretmiştir. Atölye'nin karanlığından doğanın saf ve doğrudan ışığına yönelmiştir. Ressamların atölyelerinden dışarıya çıkmaları ile birlikte manzara resim türünde birçok eserlerin verilmesinin dışında, daha önce resimlenmemiş sıradan sokaklar, lokantalar ve kafeler resmin konusu oluvermiştir. Lokantalarda ve piknik sırasında keyifle

yemek yiyen insanlar daha önce Rokoko döneminde gördüğümüz eğlenceli piknik sahnelerindeki gibi doğaya çıkan ressamın ilgi alanına girmiştir. Resimlerin ortak özelliği düzenli kompozisyon anlayışının ve desen sağlamlığının önem sırasını yitirmesidir. Artık önemli olan ışığın oluşturduğu renk etkisinin araştırılmasıdır. Işkın nesneler üzerindeki etkisinin araştırılması da hızlı çalışma zorunluluğunu getirir ve resimlerde hızlı fırça vuruşlarının farklı görseelliği dikkat çekicidir. Dönemin ressamı içerisinde realizm'e daha yakın olan ama konu seçimi ve kompozisyon olarak farklılık gösteren ressam da vardır. Örneğin Manet ve Degas daha gerçekçi bir fırça kullanımı sergiler.

20. yüzyıla yaklaştıkça akımların hızla değiştiği bir dönem karşımıza çıkmaktadır. En önemli akımlarından olan İzlenimcilik akımı içerisinde -daha önceleri fazla kullanılmayan- akarsular, deniz, çağlayan, sisli limanlar, ışık oyunları içerisinde yer alan kır manzaraları gibi doğaya ait konular resmedilmiştir.

"İzlenimcilerin çizgiye önem veren resimleri şimdi psikolojik bir karakter kazanmakta, eskizde yakalanan değişik haller tuvale 'spontane' imajlar olarak geçirilmekte, izlenimcilerin doğal ışığı betimlemek için kullandıkları açık renkler tek başına birer ifade aracı haline gelmektedir." (Krause, 2005: 84) Bu dönemde özellikle Matisse'nin natürmortunda dönemin biçimsel özellikleri yemek objeleri ile birlikte gözlemlenebilir.

20. yy sanatı sanat teknoloji alanındaki gelişmeler, bunun yanında bilimsel, psikolojik ve sosyal bilimlerdeki yeni atılımlar sanatında yönünü etkiliyordu. Gerçeğin yalnızca görünen ile sınırlı olmadığı fikrinin oluşması, sanatçıların duygu ve düşüncelerin birincil önem taşıdığı sanat akımı dışavurumculuğun oluşumunda önemli bir etkidir. Modernizm sonucu oluşan zorunlu kent yaşamı ve bireylerin yalnızlığa sürüklenmesi sanatçıyı olumsuz etkilemişti. Ressamların bu dönemde kendilerini etkileyen konulara yönelme süreci devam eder. Modigliani'nin kadın figürüne yönelmesi gibi, dönem içerisinde Soutine de kendisini derinden etkileyen etlere özel bir merak duymuş ve yemek konusunda özgün sonuçlara ulaşmıştır.

Ressamlar aynı dönemde zengin kesimin lüks ve yüzeysel yaşamına tepki göstermiş ve bohem bir yaşamı tercih etmiştir. Ressamlar toplu olarak atölye tutmak, birlikte sergi açmak gibi etkinliklerle seslerini daha kolay duyurur olmuştur. Böyle bir ortaklık

içerisinde Picasso ve Braque gibi iki ressam sanatın yönünü etkileyecek olan kübizm akımını başlatan resimler üretmiştir. Nesneleri parçalayıp yeniden bir araya getirme temeline dayanan bir sanat anlayışıdır bu. Bu nesneler gazete, müzik enstrümanları, kadeh, şarap şişesi kimi zaman bir ekmek olabiliyordu. Bu bağlamda natürmort resim türünün parçalanıp yeniden birleştirilmesi anlamına da gelen çalışmalardı. Gazete kağıtlarının doğrudan tuval üzerine yapıştırılması ile ilk kolaj örneği de bu iki yaratıcı ressamın elinden çıkmıştı.

Bilimsel gelişmeler resim sanatının yönünü değiştiren önemli bir etkindir. Fotoğraf makinesinin bulunması renkçi empresyonizm akımının doğmasını tetiklemesi gibi Freud'un psikoloji alanındaki görüşleri birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır. *"Gerçeküstücülerin en önemli esin kaynağı, Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz olmuştur. Freud rüyaların yorumuyla ilgili çalışmaları ruhumuzun büyük bölümünün bir buz dağı misali bilinçaltımızın derinliklerinde gizlendiğini ortaya koymuştu insanın düşüncesi, duyguları ve hareketleri önemli ölçüde bilinçaltındaki güçler tarafından belirleniyordu"* (Krause, 2005: 101). Ressamlar bu dönemde resimlerinde konu olarak, bilinçaltında onları etkileyen olayları ve gerçekte bir araya gelemeyecek objeleri bir araya getirerek gerçek olmayan bir atmosfer yaratıyorlardı. Tamamen gerçeküstü bir atmosferde, heykellerle yeme içme objeleri veya birbiri ile alakasız nesneler bir araya gelebiliyordu.

İkinci dünya savaşı sonrasında değişen dünya düzeni sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymasını beraberinde getirmiştir. Amerika ekonomisinin Avrupa'dan çok daha iyi olmasının da etkisi vardır. Yükselen kapitalizm ile beraber, tüketim artmış, günlük yaşamda sıkça karşılaşılan paketlenmiş yiyecekler resmin konusu olmaya başlamıştır. Bu bağlamda değişen sosyal koşullar resim sanatını da etkisi altına almıştır. Pop Art sanatçıları popüler kültürün imajlarından ve ürün ambalajlarından yararlanıyordu. Öte yandan Coca Cola şişeleri hazır çorba kutuları sanatın konusu olabiliyordu.

21.yy da kavramsal sanat ve soyut sanatın yükselmesi resim sanatının sonuna yaklaşıldığı fikrini akıllara getirse de dünya üzerinde resim sanatına ilgi varlığını sürdürüyordu. Bu bağlamda İngiliz otodidakt ressam Francis Bacon etlere ve insan bedenine duyduğu özel ilgisini sanatının odak noktası haline getirdi. Ressam insan ile insanın besin

kaynaklarından olan hayvan etini özdeşleştiriyor ve resim yüzeyinde kendine özgü bir gerginlik yaratarak dikkat çekiyordu.

Resim sanatında konu seçimi her dönemde özellikle insan ve çevresinde odaklanmıştır. Öncelikle inanma içgüdüğü onu yönlendirirken sonraları kendi benliğinin farkına varan sanatçı resminde özgün arayışlarda bulunmuştur. Bu arayışlarda temel insan ihtiyaçlarından yemek konusu sanatçının dikkatini çeken bir eylem olmayı sürdürmüştür. İnsan dünya üzerinde varlığını sürdürdüğü ve ürettiği sürece resim sanatında insan ihtiyaçları ve yemek konusu sıkça işlenen bir konu olmayı sürdürecektir.

3. RESİM SANATINDA YEMEK KONUSU VE İŞLENİŞİ

3.1. Resim Sanatında Yemek Konusu

Bir insan ihtiyacı, yaşam kaynağı olan yemek, insan ürünü olan sanatın en popüler konuları arasında yer alır. İlk resimlerle başlayan süreçte insan ihtiyacı sanatın belirleyici unsurudur. Bu bağlamda yiyecekler, yiyecek hazırlanan mekânlar, restoranlar, yemek salonları, piknik alanları, kutlama etkinlikleri, pazar yerleri gibi mekânlarda geçen birçok yemek konulu resimde ayrıca dönemin kültürel yapısı resim sanatına yansır.

Din ve inanç sistemleri resim sanatının en belirleyici unsurlarından biridir. Hristiyanlık inancının ortaya çıkışı ile birlikte İncil içerisinde yer alan yeme içme ve yemek anında gelişen mucizeler resim sanatının birincil konuları haline gelmiştir. Emaus'ta yemek, son akşam yemeği, cennet bahçesi, yasak meyve 18.yy'a kadar en çok işlenen konulardır.



Resim 1. Hugo Van Der Goes - Ademle Havva (1470)



Resim 2. Tiziano - Ademle Havva (1550)

Hugo Van Der Goes'in Adem ve Havva'yı yasak elma ile birlikte 1470 yılında resimlemesi bunun en açık ve ilk örneklerindendir. (Resim 1) Resimde cinselliğin metaforu yapılır. Meyve ve cinsellik arasında bağlantı kurulur. Yasak meyvenin yenmesi ile gelişen olaylar, aynı zamanda batı dünyasında büyük öneme sahiptir. Aslında genellikle yemek konusu sanatta daha basit ve sığ bir imaj gibidir ama Hugo Van Der Goes'un resmi bu genel tanıdan farklıdır. Tiziano'nun yasak meyve konulu kompozisyonunda yine iki figürlü bir kompozisyon söz konusudur (Resim 2). Bu ortak konu hakkında farklı bakış açıları sezilebilir. Tiziano'nun resminde özellikle görsel olarak Venedik ekolünün estetik anlayışı hâkimdir. Kuzey resminden farklı olarak çizgisellik değil renk ve tensellik önemlidir. Bunun dışında kompozisyonda farklı bir yaklaşım görülür. Âdem oturan bir pozda Havva ise yasak elmaya doğru yine estetik hatta fanfatal bir hareket içerisinde. Bu iki aynı konuyu işleyen resimde yemek konusuna doğrudan vurgu yapan resim Hugo Van Der Goes'in yaklaşımıdır.

Son akşam yemeği konusu dinsel konulu resimler içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yine İncil'de yer alan bir mucizeyi konu alan resimler sanat tarihinde uzun yıllar önemli bir konu olma özelliğini korumuştur. 12 havarinin tasviri çok figürlü kompozisyon anatomisi ve mekân kavramını resim sanatının halledilmesi gereken sorunlarının içine sokmuştur. Bizans ve gotik dönemde yapılan birçok dini konulu resimde konu, kavramsal yönünün ağır bastığı, biçimsel yönden zayıf resimlerdir. Biçimsel yetkinlik Rönesans ile birlikte doruğa ulaşır ve Leonardo Da Vinci 'nin 'Son Akşam Yemeği' başyapıtı üretilir. Bu konuda yapılmış ilk ve en yetkin örnektir. Barok dönemde Caravaggio'nun aynı konuyu ele aldıkları eserlerinde farklı bir yaklaşımla ama yemek konusunun üst düzey bir öneme sahip olduğu resimler üretilir. Bu resimlerde masada yer alan yeme içme objeleri çoğu zaman sembolik anlamlar içerir. Masada İsa, mutlaka ekmek ve şaraba işaret eder. Şarap İsa'nın kanı, ekmek ise bedenini sembolize eder.

Resmin dinsel anlatımı bu yöndeki toplumsal gelişmelere bağlı olarak ülkeden ülkeye farklılıklar gösterir. Reform hareketleri sonrasında kuzey ülkelerinin Protestan, güneyin ise Katolik olması, resmi ve konuları ele alış biçimlerinde farklılıkları beraberinde getirir. Katolik dünyası özellikle barok dönemde dini bir propaganda aracı olarak kullanır. Bu nedenle yemek konusu dinsel konular ile bağlantılı olarak resim sanatında yerini alır. Caravaggio'nun 'Son Akşam Yemeği' resimlerinde bu durum açıkça görülebilir. Diğer

yandan Protestan kuzey ülkeleri sanatın inancın görselliğini yansıtmamasını reddeden bir yaklaşımla daha sivil günlük yaşam resimleri ile öne çıkar. Bu günlük yaşam resimlerinin içerisinde ise sıkça, mutfak ve yeme içme sahneleri görülür.

Sanatın din hamiliğinden çıkarak daha sivil bir boyut kazanması Rönesans ile başlar ama barok dönemde yükselerek devam eder. Hollanda resminde yemek konusu hem yemek yeme eylemi bağlamında hem de natürmort konusu olarak sıkça işlenir. Dönemin sosyal yaşamında Hollanda'da her evde mutlaka her türden resimlerin odaları süslediği bir gerçektir. Toplumun üst tabakalarında zenginliklerin belgelenmesi niteliğini taşır ve 'vanitas' yerini dünyevi zevklerin resimlendiği sivil bir boyut kazanır. Bu natürmortlarda ilginç olan; av yasağı bulunmasına rağmen yapılan av hayvanları resimleridir. Hollanda resminde özellikle av hayvanlarını konu alan resimlerde bir kahramanlık fikri sezilir.

"On altıncı yüzyılın sonlarında modernliğin doğduğu dönemde, Belenüks ülkelerindeki resmin özellikle yaygın temalarından biriydi yiyeceklerin temsili. Gerçekten de bir saplantı derecesinde yaygındı bu konu. Buna çok da şaşırılmamalıdır. Başka yerlerde olduğu gibi Avrupa'da da halkın hayatı ve refahı, doğrudan ya da dolaylı olarak, tarımın başat olduğu ekonomiye bağlıydı. Tarımsal üretimdeki birçok gelişmeye rağmen, yiyecek bolluğu şimdikiinden daha fazla bir garanti sunmuyordu insanlara. Verimsiz geçen yıllar ve kıtlık tehlikesi hep çok yakın bir olasılıktı" (Leppert, 2002: 120).

Ülkenin bir bölümünde kıtlık tehlikesi yaşanırken diğer yandan özellikle Fransız saray çevresi yüksek zevklerin hâkim olduğu şaşaalı bir dönemi yaşıyordu. Rokoko dönemi olarak adlandırılan sanat eğiliminde yemek konusunun resim sanatındaki yerini farklı bir şekilde koruduğu bir dönemdir. Dönemin burjuva, yani saray çevresi beğenilerini içeren yemek sahnelerine sıkça rastlanır. Kırdaki piknik ve eğlenceler, bu eğlencelerin sevimli, süslemeci ve abartılı bir tavırla tuvale aktarıldığı bir dönemdir. Resim sanatı bu dönem resimlerinde ne din baskısı ne de toplum katmanlarını düşünen bir düşünce yapısına sahiptir. Bu dönemde bir tek Chardin daha mütevazı ve halka yakın bir tavır sergiler.

Bir grup ressamın Barbizon köyündeki çalışmaları Fransız İhtilali sonrası gelişen özgürlükçü anlayışın bir uzantısı sayılabilir. Ressamlar bu dönemde atölyelerinden çıkıp gerçeklerle iç içe olmuş ve toplumun doğal günlük yaşamına ayna tutmuştur. Mutfakta

alışan köy insanının resmin konusu olması çok doğaldır. Yemek konusu bu dönemde sıradan insanın birincil önem kazandığı ve sipariş bağımlılığı olmayan bir boyutta işlenmiştir. Tarlada alışan işçilerin öğlen yemeği resmin konusu olabilir. Saray bahçesinde piknik yapan burjuva konulu resimlerden çok farklı bir yerdedir.

Doğa ve gerçek yaşam sahnelerinin ressamların ilgisini en çok 20.yy da çektiği söylenebilir. Ressamların doğaya çıktığı empresyonizm sanat anlayışı içerisinde piknik ve yemek sahneleri de resmin dolaylı olarak konusu olur. Bu resimlerde asıl amaç yemek resmi yapmak değil doğayı ve ışığı gözlemlemektir. Renoir'ın piknik resimlerinde bu olgu açıkça görülebilir. Figürlerin pozları da gerçekçidir. Modeller fotoğrafçıya poz verme fırsatı bile bulamadan en doğal halleri ile gösterilir. Ayrıca kafe ve restoranların yaygınlaştığı bu dönemde, restoran ve kafe resimlerinde de sanat tarihinde görülmemiş oranda fazla rastlandığı bir dönemdir. İlk restoran Fransız İhtilalinden sonra açılmıştır ve 20yy a gelindiğinde sayının arttığı görülür. Atlyelerinden çıkan ressamların da birincil konularından biri haline gelmiştir bu mekânlar.

Yemek konusu farklı zamanlarda coğrafyalara ve yaşanan sosyal gelişmelere bağlı olarak değişimler gösterir. Din kaynaklı başlayan yemek sahneleri sivilleşerek restoranlara ve mutfaklara yani günlük yaşam sahnelerine kayar. Her dönemde sanatçının yaratıcılığı ve kullandığı semboller bu türün sadece yeme içmeden ibaret olmayan daha derin sosyal siyasi ve dinsel kaynaklarını içinde barındırır. Resimler, dayandıkları düşünce ile anlam bulur ve sadece günlük yaşamın bir parçası olmaktan öte bir anlamla izleyici karşısına çıkar.

3.2. Avrupa Resim Sanatında Yemek Konusunun İşlenişi ve Mekânlar

Rönesans öncesinde etkili olan Gotik dönem resimlerinde biçimsel olarak perspektif anatomi ve renk konusunda tam anlamıyla bir gelişim sağlanamamıştı. Resim tam anlamıyla dini amaçla yapılıyor gibiydi. Anlatılan konudaki duyguyu vurgulamak için ressamlar deforme etme yoluna gidiyor, diğer bir yanıyla önem perspektifi uygulanıyordu. nem perspektifine göre önemli sayılan figürler büyük diğer önemsiz sayılan figürler ise normalden küçük resimleniyordu. Bunun dışında ifadeyi güçlendirdiği düşüncesiyle başlar

vücutlardan büyük gösteriliyordu. Ortaçağ minyatürlerinde özellikle bu yöntemin uygulandığı görülür.

Limbourg kardeşlerin bir dua kitabı için resimledikleri kompozisyonda gotik dönemin görsel anlayışı görülebilir. Mevsimler ve mevsimler içerisinde yapılan sosyal ve dinsel törenleri konu alan resimlerin dönem içerisinde daha toplumsal ve gerçekçi yönü vardır. Bunların içinde yemek masasının etrafında istiflenmiş figür guruplarının resimlendiği bu örnek dikkat çekicidir (Resim 3).



Resim 3. Limbourg Kardeşler - Mevsimler Kitabı (1413)

Rönesans ile birlikte ressamalarda gelişen mitolojik konulara ve sivil yani toplumsal konulara eğilim Erken Rönesans'ın önemli ressamlarından Boticelli'nin resminde açıkça görülür. 'Nastagio'nun Öyküsü (III)' (Resim 4) üçlü resminin son parçasında bir yemek sahnesi yer alır. Kapalı mekân yerine açık bir doğa kesiti içerisinde daha çok pikniğe benzer bir davette kurgulanmış bir resimdir. Bu yemek sahnesinden önceki parçada ormanda yaşanan tüyler ürpertici bir olay canlandırılır. Bu olayın misafirler karşısında yeniden canlandırılmasını konu alan karmaşık bir yemek sahnesidir. Tablodaki genç

adamin yaşanan olayı misafirlere anlatmasıyla olay çözülecek ve genç bayan onunla evlenmeyi kabul edecektir. Hayranının ilgisine kayıtsız kalan bir güzelin insafsızca cezalandırılması canlandırılmaktadır. Ressam sipariş üzerine alıcının isteği doğrultusunda tamamen sivil ve özgün bir yemek sahnesini resimlemiştir. Eski Yunan sanatının düşünce dünyasını inceleyen ressam, resimlerinin konu seçimlerini de Hıristiyanlık yönünde değil, Yunan mitoloji temelli olduğu görülür. Biçimsel olarak incelediğimizde resimde çizgisellik ön planda olduğu görülebilir. Çizginin kuvvetinden çok estetiğinin peşindedir.



Resim 4. Boticelli - Nastagio'nun Öyküsü (III), (1483)

Resim sanatı konu seçiminde özgün yaklaşımlar ve çizgisel biçim anlayışı daha çok kuzey ülkelerinde belirgindir. Bosh'un 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' (Resim 5) resminde gerçeküstü bir yemek sahnesiyle karşımıza çıkar. Gerçeküstücü yaklaşımıyla Kuzey Avrupa sanatının gelişimini etkileyen bir sanatçıdır Bosh. Onun resimleri genellikle şeytan ve şeytani düşüncelere ait sembol ve alegorilerle yüklüdür. Dünyevi zevkler bahçesi resminde isminden de anlaşılacağı gibi dünyevi zevklerin nasıl günaha dönüştüğü semboller ve özgün bir kurgu aracılığıyla ressam tarafından işlenmiştir. Ön planda obur kutup porsuğu günahkâr insanları bütün olarak yutmakta ve diğer yandan oturduğu yerden dışkısını kara deliğe bırakmaktadır. İnsanlığa bir ders vermek amacıyla kurgulanmış bir kompozisyonudur. Ressamın resimlerinin birçoğunda olduğu gibi mekân soyut ve kapalıdır. Koyu ve belirsiz bir atmosfer içerisinde açık tonlarda işlenmiş figürlerle anlam desteklenmek istenmiştir.



Resim 5. Hieronymus Bosch - Dünyevi Lezzetlerin Bahçesi (1500)



Resim 6. Leonardo Da Vinci - Son Akşam Yemeği (1495)

Sanat tarihinden sıkça görülen 'Son Akşam Yemeği' (Resim 6) konusu Leonardo Da Vinci tarafından bir başyapıta dönüştürülmüştür. Ressam bu konuyu zirveye taşımış ve kendinden sonra gelen ressamı derinden etkilemiştir. Kilise yemekhanesinin duvarına

resimlediği eserde ressam merkeze İsa'yı yerleştirmiştir. Tek kaçışlı perspektif kullandığı resimde kaçış noktası İsa'nın yüzünde odaklanmaktadır. Gotik dönem sonrası ilk defa İsa'nın başına hare yapılmamıştır. İsa bir eliyle ekmeği, diğer eliyle de şarabı işaret eder. Şarap, İsa'nın kanını, ekmek ise bedenini sembolize etmektedir. Masadaki tabaklar ise o dönemde Santa Maria Delle Grazei manastırında kullanılan tabaklardır. İsa'nın çevresinde üçlü olarak gruplanmıştır figürler. Bu figürlerin her birinin farklı bir ruh hali içerisinde olması dikkat çekicidir. Duruşlar ve eller hem figür gruplarını birbirine bağlar hem de izleyicinin gözüne yön verir. Her figür grubunun merkezi üçgen Rönesans kompozisyonuna göre kurgulanması ilginçtir. İsa'nın arkasında görünen pencereden bir manzara sezilir, bu manzara ressamın renk perspektifi yöntemi olan 'sfumato' ile betimlenmiştir.

"XV. Yüzyıl resimlerinde figürlerle uzam arasında da tam bir uyum sağlanamamıştı. Çok defa bunlardan hangisine sanatçının daha çok önem verdiği anlaşılamıyordu. Bu ikilik de Leonardo'nun resimlerinde ortadan kalkıyor. Resme bakar bakmaz figürler göze çarpıyor. Basık tavanlı loş bir odada toplanmışlar. Dikkati dağıtacak hiçbir ayrıntı görünmüyor. İsa'nın başını çevreleyen pencereye kadar her şey bu resimde, dikkati olanca yoğunluğuyla figürler üzerine çekmeye yardımcı oluyor" (İpşiroğlu, 1983: 68)



Resim 7. Tiziano - Son Akşam Yemeği (1535)

Tiziano'nun 'Son Akşam Yemeği' konulu iki adet resmi vardır, bunlardan birinde Leonardo'nun resminde olduğu gibi masa yere paralel ve direk karşıdan görülecek şekilde kurgulanmıştır. (Resim 7) Leonardo'nun resmindeki gibi on iki havarinin tümü gösterilmez. İsa ile birlikte toplam beş figür vardır ve masanın altında da bir köpek yer alır. Arkada yine Leonardo'daki gibi doğaya açılan bir pencere görülür. Rönesans resimlerinde birçok portrede de kapalı alan resimlerinin derinlik hissi katmak için bu tarz pencereler sıkça kullanılır. Bu gelenek barok ve sonrasında da sıkça görülecektir. Leonardo'nun resmindeki gibi 'aranızdan biri bana ihanet edecek' söyleminin ardından masadakilerin yaşanan şaşkınlığı görülebilir. Masada yine ekmek ve şaraplar net olarak gösterilmiştir, hatta İsa elinde bir parça ekmek tutmaktadır. Sadece onun önünde kuru otlardan oluşmuş bir yemek tabağı vardır. Kuru otlar, onun ölümüne işaret etmektedir. Hemen yanında şaşkınlıkla bu haberi duyan havarinin önünde ise özellikle bu iki yemek objesi görülür. Masanın altında haberden irkilen bir köpek figürlü görülür. Ressamın diğer resminde geleneksel Rönesans kompozisyon düzeninden uzaklaşma isteği sezilir. Diğer resimde masa diyagonal olarak istiflenmiştir ve bu sefer daha çok figür vardır masada ama masanın izleyiciye bakan boş köşesinden şarap ve ekmek net olarak vurgulanır. (Resim 8) Leonardo'nun frontal düzeninden farklı olarak arkası dönüktür. Bu Rönesans resminden maniyerizme doğru eğilimin işaretlerini verir.

Resimsel olarak değerlendirildiğinde Rönesansın frontal ve statik kompozisyonlarının yerini hareketli diyagonal bir kurguya bırakır. Leonardo'nun 'Son Akşam Yemeği' resminde en önde yere paralel bir masa yer alır ve tek kaçışlı perspektif uygulanır, bu Tiziano'nun 'son Akşam Yemeği' resminde de benzer şekildedir. Bunun yanında Tintoretto'nun aynı konulu resmi, masanın diyagonalı ile daha hareketli ve farklı bir kompozisyon sergiler.



Resim 8. Tiziano - Son Akşam Yemeği



Resim 9. Tintoretto - Son Akşam Yemeği (1592)

"Tintoretto zor ve durup dinlenmek bilmeyen bir kişiliğe sahipti. Resimleri genellikle heyecan, hatta acı veren bir huzursuzluk içerir. Figürleri adeta içlerindeki şeytanlarla sürekli bir mücadele halindedir. Karanlık ve ürkütücü tonlarıyla aşırı aydınlık, parlak

tonları arasındaki keskin kontrastlarla, figürlerin iç içe geçen bedenlerine, perspektif kısaltmalarına bir de asabi fırça darbeleri eklenir. Her şeyi abartmaktaki ısrarı ve erken barok dönemine has coşkusu onu maniyerizmin en önemli temsilcilerinden biri haline getirir. Öldüğü yıl tamamladığı 'Son Akşam Yemeği' (Resim 9) resmi, karanlık ve esrarengiz bir resimdir. Havarilerin başına üşüştüğü basit masa gözümüzü mekanın diplerine doğru çekerken İsa'nın çelimsiz vücudu keşmekeşin içinde kaybolup gider" (Krause, 2005 : 24).



Resim 10. Arcimboldo - Yaz (1573)

Kuzeyde maniyerizmi incelediğimiz zaman sıra dışı bir maniyerist ressamla karşılaşırız. Kutsal Roma İmparatoru II.Rudolf'un resmedildiği Arcimboldo eserinde ise 16. yüzyılın en düz ve direkt anlatımını ilginç bir yorumla görmekteyiz. (Resim 10) Sembolik yemek resimlerinin en önemli örneklerinden olan bu eserler dizi ile 20. yüzyılda gerçeküstücüler tarafından yeniden keşfedilen Arcimboldo, kendi adıyla anılan '*üslubun*' bulucusudur. Süslü baş resimlerinde hayvanlar, bitkiler, mineraller dünyanın bir bireşimini yapan, cansız varlıkları canlılara katan sanatçı, Rönesans sanatının süsleme geleneği içinde yer alan bu resimlerde 16. yüzyıl sonunda ortaya çıkan resim anlayışındaki canlı ya da

hareketsiz öğeleri tek bir kompozisyon biçiminde birleştirmeyi başarmıştır. "Archimboldo özgün maniyeristlerden biriydi. Birbirinden kopuk nesnelerin alışılmamış bir biçimde bütünleşmesi ile oluşan portreleri, çağdaş belgelere göre betimlenen şahıslara inanılmaz ölçüde benziyordu. Resimlerin acayıplığı, resimleriyle epey saygınlık kazanan sanatçıyı Bosh'tan gerçeküstücülere kadar uzanan bir geleneğin içine oturtur" (Krause, 2005: 24)

'Yaz' resmidе dört mevsimi simgeleyen serinin bir parçasıdır. Bu zeki ve olağan üstü hayal gücü gerektiren kompozisyonlarda temalar yemek, mutfak ve ya Pazar yerleri üzerine değil tamamen mevsimler ve yılın döngüsünü temsil etmektedir. Meyve sebzeler doğanın doğurganlığını işaret eder.



Resim 11. Pieter Aertsen - Et Dükkanı (1551)

Yemek konusuna farklı bir yorumu yine Hollanda'lı bir ressam gerçekleştirmişti. "Ölü hayvanların resimlendiği ilk kuzey Avrupa natürmortlarından biri, hem güney Belenüks ülkelerinde Antwerp'te hem de kuzeyde Amsterdam'da aktif olan 16. yüzyıl ustalarından Pieter Aertsen'in 'Et Dükkanı'ydı' (Resim 11). Bu devasa resimde 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 evreleri gösteriyor. Aertsen, kendisinden sonraki yiyecek natürmortlarındakinin tersine, üretim bağlamından ayırmak ve sadece görüntü olarak

ayrıcalıklı bir yere koymak suretiyle yiyecekleri öbür nesnelerden yalıtıyor. Bunun yerine, et ve et ürünlerinin nasıl yiyecek haline getirildiğine dikkat çekiliyor. 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" (Leppert, 2002: 121).

Ölü doğa, natürmort türünde en yetkin ve ilk örnekler Hollanda resminde görülür. 'Amsterdam'lı Jan Weenix tarafından yapılan resimde hayvanların öldürülmesini insanların zaferine bağlayan bir anlayışı görüyoruz. Ressam avlanan hayvanların anıtsal resimlerini yapması için Avrupa'nın dört bir yanındaki aristokratlardan siparişler alıyordu. Hollandalıların o dönemde avlanmalarına izin verilmemesi zenginlerin hazır av resimlerini talep etmeleri sonucunu doğuruyordu. Weenix'in kuğulu kompozisyonunda (Resim 12) ön planda estetik olarak istiflenmiş bir kuğu dikkat çeker. Kuğu dönem içerisinde prestij sembolüdür ve aynı zamanda düşman metaforudur. Yani dönemin burjuva kesimi avlanmış bir kuğu resmi yaptırarak aslında güç gösterisi yapmaktadır.



Resim 12. Jan Weenix - Ölü Kuğu (1716)

Aersten'in resmi ile Weenix in resmine baktığımızda Hollanda natürmort türünün burjuvanın zenginliğini ve gücünü göstermeye hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Resimlerden birinde işlenmiş et yığınlarından oluşan bir yemek resmi varken diğerinde ise av hayvanlarının güç sembolü olarak kullanıldığı bir kompozisyon söz konusudur.



Resim 13. Pieter Bruegel - Köy Düğünü (1568)

"Hayat- gerçeğine açılan realizm akımının sanat tarihindeki öncüsü Pieter Bruegel'dir" (İpşiroğlu, 1983: 117). Köy düğünü resminde bir ziyafet sofrası gösterilir. (Resim 13)"sofra sahneleri batı sanatında dinsel konu olarak sık sık işleniyordu. Burada günlük hayattan alınan din- dışı bir sahneyle karşılaşıyoruz. İlk bakışta kaba saba köylülerden oluşan bir kalabalık görülüyor. Resmin ağırlığı bu kalabalıkta, olayın başka kişileri bile kalabalığa karışmış. Güvey kim anlaşılmıyor. Gelinin yüzü diğerlerinden farksız. Gelin olduğu, ancak başındaki küçük çelenk ve arkasındaki duvara asılı koyu renk örtüden anlaşıyor. Düğün halkı yemek masası etrafında toplanmış. Resim yüzeyine çapraz konan masa, resme bakar bakmaz gözü içeriye, resmin derinliğine doğru çekiyor. Ön planda iri yarı iki köylünün tabla gibi taşıdıkları bir kapı üstündeki yemek tabaklarını bir eliyle alıp diğer eliyle sofradakilere dağıtan figürün hareketiyle, planlar arasında bağlantı sağlanıyor. Bu kompozisyon şeması (derinlik düzeni), İtalyanların özellikle Tintoretto'nun etkisi olmaksızın düşünülemezdi. Sahnenin sınırlanmasına, İtalyanlar gibi Bruegel'de çok önem vermiş. Uzam, eşya, figürler her yandan resmin kenarlarıyla kesiliyor. Resmin sol yanında,

dipte açık duran oda kapısının önünde biriken köylüler, düğün odasını dışarıya, köye bağlıyor. Sanatçı, düğün sahnesinin resim olduğunu unutturmak, onu hayat akışının bir parçası olarak bize duyurmak istiyor. Resim gerçeği hayat gerçeği ile karışıyor" (İpşiroğlu, 1983: 118-119) 'Köy Düğünü' ve 'Köylü Dansı' resimlerinde artık görsel biçimlendirme öğelerini farklı kullanmaya başlamıştır. Merkezde büyük formlarla daha etkili bir anlatım yolu izlemiştir. Artık mekâna ve figürlere tepeden bakmaz ama tiplerin seçiminde yaklaşımı aynıdır. Bruegel'in tutkularından biri olan hareketi gösterme isteği neredeyse her resimde vardır. Bu eserlerinde o dönem İtalya ile olan sanat alış verişine bağlı olarak diyagonal kompozisyon düzeni ve açık kompozisyon gibi özellikleriyle Maniyerizm'in etkisi görülür. Bruegel köylü yaşamındaki gerçekçilik Shakespeare'nin köylüye yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Onun oyunlarında da oduncu ve dokumacı mesleklerindeki insanlar birer soytarıdır. Köy yaşamındaki yapmacılıktan uzaklık sanatçı için doğal ve çılgın davranışları göstermeye imkân tanıyordu. İnsanın komik yönlerini göstermek istediklerinde genelde figürleri onlara göre alt tabakadan seçiyorlardı. Bu durumda Bruegel insanı belki bir günahkâr olarak görmüyor, onu yargılamıyordu ama onu kendisiyle eşit değeri vermiyordu. Sanatçının ilginç yönü İtalyan üslubu ile çalışmalarını birleştirmesine rağmen objeleri birbirine kaynaştıran gölgesel üslubu en son çalışmalarına kadar reddeder.



Resim 14. Caravaggio - Natürmort (1601)

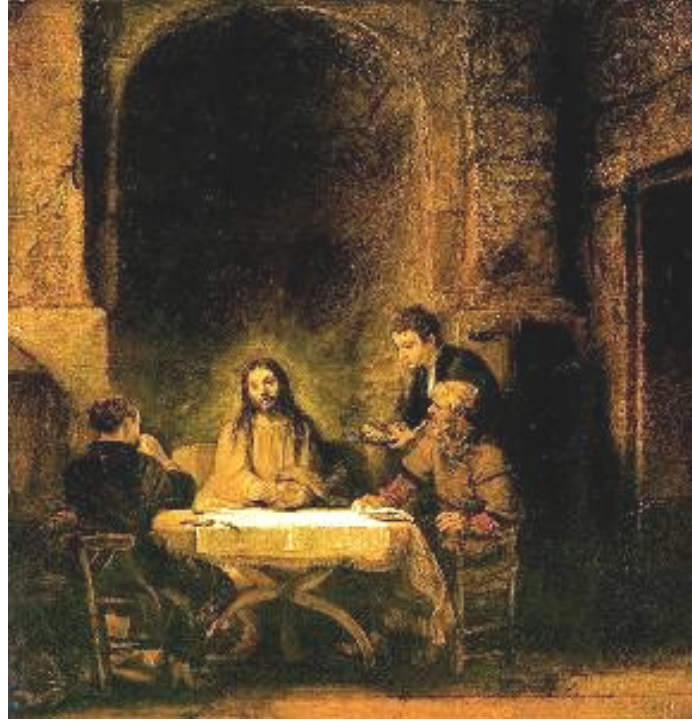
Kuzey resminde maniyerizm etkisi sürerken güneyde Caravaggio isimli marjinal bir ressam dinsel içerikli devasa tuval resimleri üretiyordu. Reform hareketleri sonrası Katolik güney ülkeleri resmi dinsel amaçla daha çok desteklemiştir. Caravaggio din çerçevesindeki dolaylı konu seçiminin yanında mitolojik sahneleri de ele almış bir ressamdır. Ressamın çalıştığı bir adet natürmort yine dinsel sembolleri içermesi bunun kanıtı gibidir. (Resim 14) Buradaki elma İsa'yı işaret ederken, sonbahara ait çürümüş meyveler ise aynı zamanda İsa'nın ölümü olarak yorumlanır. Resim bütün olarak 'vanitas' yani, hayatın gelip geçiciliğini vurgular. Ressamın aynı meyve sepeti kompozisyonunu hem mitolojik hem de dinsel içerikli kompozisyonlarda kullanması ilginçtir. Mekânı düz sarıya yakın bir renge boyaması gotik dönem arka plan boyamalarını hatırlatsa da o dönemden çok daha derinliğe sahip bir resimdir. Ressamın açık- koyu sistemi, sepetin ve yaprakların koyulukları ile mekânın açıklığı arasındaki ilişkide görülebilir. Geliştirdiği ışık kullanımıyla barok sanatında birçok ressamı etkisi altına almış bir ressamdır.



Resim 15. Caravaggio - Son Akşam Yemeği (1601)

Caravaggio'nun 'Son Akşam Yemeği' (Resim 15) konulu resmi o güne kadar işleniş şekillerinden tamamen farklı bir yöntem ve kompozisyonla ele alınmıştır. Küçük bir masa ve merkezde İsa çevresinde ise havariler bireysel koltuklarında oturmaktadır. İlk defa figürler baştan ayağa değil bele kadar gösterilmiştir. Kapalı bir mekânda planlanan figürler tek kaynaktan aydınlatılmaktadır. Bu barok resminin genel özelliklerinden biridir aynı

zamanda. Işığın tek yönden gelmesi figürlerin tam olarak aydınlanmaması ve net açık koyu farklarının oluşmasını beraberinde getirir. Buranın kapalı mekân olması dışında bir restoran atmosferini yansıtmasının bir diğer sebebi ise ressamın modellerini gerçek hayattan seçip resimlemesidir. Ressamın, normal hayatta yolda karşılaşılabileceği kişileri resimlerinde model olarak kullandığını biliyoruz. Masada geleneksel olarak bütün son akşam yemeği resimlerinde gördüğümüz halı üzerinde beyaz masa örtüsü vardır. Masanın üzerinde yine sembolik anlam taşıyan kırmızı şarap ve ekmek görülebilir. Bunun dışında daha önce bahsettiğimiz natürmortu ressam obje olarak kullanmıştır. Natürmortun masaya düşen gölgesi ile mekân arasında bir tonal bağlantı kurulduğu görülür.

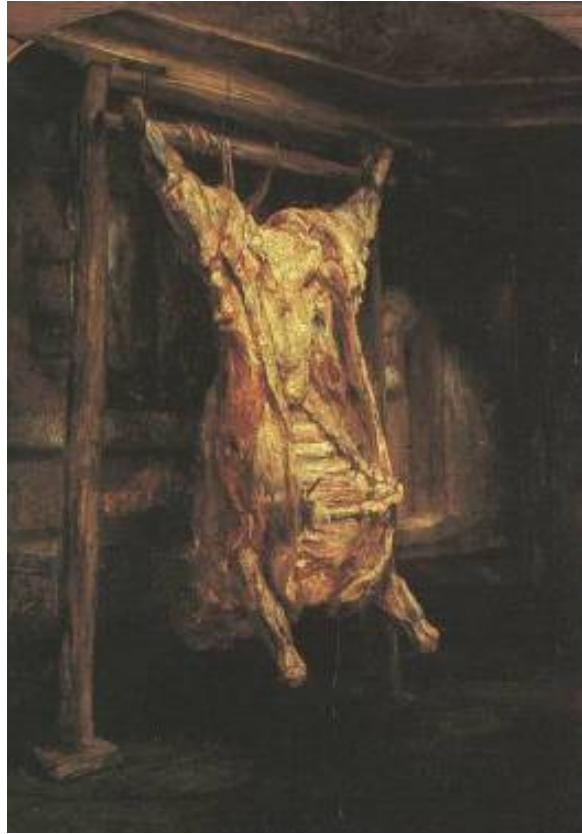


Resim 16. Rembrandt - Son Akşam Yemeği (1648)

Kuzeyli bir ressam olan Hollanda'lı Rembrand, Caravaggio'nun açık koyu sisteminden etkilenmiş bir ressamdır. İkisinin biçimsel olarak birbirinden ayıran en temel nokta; Rembrandt'ın ışığının daha yumuşak olması ve boya dokusunu kullanmasıdır. Rembrandt'ın 'Son Akşam Yemeği' (Resim 16) konulu kompozisyonu çok farklı bir görsellik sergiler. Geniş koyu bir mekân içerisinde merkezde oturan İsa merkezde oturmaktadır ve gökyüzüne yalvaran gözlerle bakmaktadır. Daha önce Caravaggio'da gördüğümüz 'aranızdan biri bana ihanet edecek' söyleminin ardından yaşanan şaşkınlık hali yoktur. Sadece bir bekleyiş vardır. Şarap ve ekmek elemanları ise masada yoktur. Sadece

garsonun getirdiği tabak yemek konusunda ipucu verir. Mekanı İsa'nın ışığı aydınlatıyor gibidir.

17. yüzyıl Felemenk sanatının büyük ustası Rembrandt, iniş çıkışlarla dolu hayatı boyunca, bağımsız sanatçı kişiliğinden ödün vermeden, zengin renk kullanımının, başarılı ışık-gölge oyunlarının ve incelikli üslubunun öne çıktığı eserlerinde, yaşadığı dönemin siyasal, kültürel ve ekonomik portresini de çizer. Rembrandt neredeyse belgeleyici bir gerçeklikle yarattığı eserlerinde tüccar sınıfının ve 16. yüzyıl bereketli pazar yerlerini de resimlerine yansıtmıştır. Barok dönemde ışık ve gölge ayrıntıları kullanımı ile resim sanatında devrim yaratan Rembrandt dönemin ticari ve ekonomik gelişmeleri, tüccar sınıfının yükselmesi ile doğru orantılı olan portre ressamlığı ile kendini ölümsüzleştirmek isteyen çok sayıda zengin kişinin resimlerini yapmıştır.



Resim 17. Rembrandt - Kesilmiş Öküz (1630)

Rembrandt Harmensz van Rijn'in "*Slaughtered Ox*" (Kesilmiş Öküz) (Resim 17) isimli tablosu on yedinci yüzyıl Kasap Dükkânı Sahneleri'nin en başarılı örneklerden biridir. Karanlık, kasvetli bir mekânda yeni kesilmiş bir öküzün ahşap bir askı sistemine gerilerek

gösterildiği bu tabloda hayvanın derisi ve organları yoktur. Karanlığın içinde arka plandaki küçük kapı ve kapı aralığında ayakta duran beyaz başörtülü kadın zorlukla fark edilmektedir. Güçlü fırça darbeleri ile eti adeta canlıymış gibi gösteren bu resimde ünlü ressamın tüm ustalığı açıkça görülmektedir.

Sanıyoruz ki Rembrandt bu eseri yaparken 21. yüzyılda bile tartışılacağını düşünmemiştir. Niçin kocaman bir et parçasını resmetti? Bu eseri anlayabilmek için İncil'de yer alan "*parable of the prodigal*" son babasından ayrılan oğul hikâyesini bilmek gerekmektedir. Hikâyeye göre evden ayrılan oğul tüm parasını kaybediyor ve çaresizlikle tekrar evin yolunu tutuyor. Babası onu sevinçle karşılayıp bir sığır kesilmesini emrediyor.

Ünlü Sanat tarihçisi Christian Tümpel'e göre "Rembrandt Philips Galle tarafından resmedilen bu sahneden etkilenerek yaptığı resminde Ölü bir sığırdan öte bir anlam bulunduğunu söylemektedir. Hatta bunu Almanca "*herauslosung*", "*kelimelerin ötesinde*" vurgusuyla betimlemektedir" (Tümpel, 1986).

17. yüzyıl Alman ressamı oldukça gerçekçi görünseler de, resimlerindeki anlamı algılamak o kadar da basit değildir. Bir sığır resminden İncildeki savurgan oğul hikâyesine giden anlamı izleyicinin algılaması kolay değildir. Yaşamın kısa ve anlamsızlığına vurgu yapan ölüm temasını ön planda tutan resimler 17. yüzyıl Alman resim izleyicisine yaşamın zayıf yönleri ve ölümün olasılığı üzerine mesajlar vermiştir.

İsa'nın çarmıha gerilişi ile ilişkilendirilen Rembrandt eserinde, iyi eğitilmiş ve İncil hakkında yeterince bilgisi olan ressamın "gizli anlam" olarak İsa'nın çarmıha gerilişi sahnesi ile askıdaki sığır sahnesinin benzetilmesi doğaldır. Nitekim bu imge sadece doğa-kültür ve hayat-ölüm ikiliklerinin değil aynı zamanda fiziksel ruhsal ikiliğin içinden geçmektedir. Bu anlamda eseri 13. yüzyılın uzantısı olan görsel sembolik anlamla değerlendirebiliriz. Rembrandt'ın imgeyi görsel bir metafora dönüştürmesindeki ustalığı tartışılmazdır.

Rembrandt'ın insanların günlük yaşamda tükettikleri etlerin gerçekliğine işaret eden başyapıtlarından biri olan 'kesilmiş et' resmini inceleyelim. Tahta bir destek üzerine asılı kesilmiş havyan eti tek ve birincil eleman olarak çarpıcı bir görsellikle resimlenmiştir.

Çevresinde dikkati dağıtacak herhangi bir eleman olmadığı gibi gözümüz sadece etin dramatik anlatımına takılır. Bu merhamet uyandırıcı acı dolu sahne (özellikle Hristiyanlık alanında) İsa'nın çarmıha gerilmesi ve çektiği acılar arasında bağlantı kurmak mümkündür. "Bu resim, yiyecek, besin ya da bolluktan – çünkü tüm bunlar insan hayatını ve bunun idamesini anlatabilir – ziyade idamla gerilimli bir ilişki içinde sunulan ölüme ilişkin, 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 ruha açılımdır; çünkü o zamanlar gözlerin ruhun içine ve manevi hakikate açılan bir yol olarak düşünülüyordu. Rembrandt'ın bu çarpıcı resmi, tüketme hazzı (ve biraz öldürme hazzı) dışında çok az şeye işaret eden ve yalnızca karnı ve gözleri sonsuz cömertlikle doyurma keyfine 'seslenen' sayısız yiyecek ve av resimleriyle 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. Kasabın henüz parçaladığı ve hala seğiren bir ölü gövdeyi resmetmek, içimizdeki yeme hazzını uyandırmayı değil yeme hazzımızın nelere mal olduğunu bizlere hatırlatmayı amaçlayan bir seçimdir" (Leppert, 2002: 126) Belki de sanat tarihinde insan dışında ölü bir varlık böylesine duygusal bir platformda yerini almamıştır. Bu bakımdan yemek konusu içerisindeki örnekler arasında özel bir yere sahiptir.



Resim 18. Zurbaran - Natürmort (1633)

İspanya da barok resim üslubunun etkileri çok geçmeden görünecektir. İspanyol resminin öne çıkan ressamlarından olan Francisco Zurbaran'ın Caravaggio gibi bir natürmorta imza attığı görülür. Yaşayan meyveleri kullandığı natürmortu heykelsi bir tavrıyla hacimlendirmiştir. (Resim 18) Resmin arkasında ışığa duyarsız koyu bir mekân görünür. Önde ise limon ve portakallardan oluşan bir tabak ve sepet vardır. Bu yiyeceklerin hemen yanında metal bir tabak ve fincan da dikkat çekicidir. Objeler birbirinden bağımsız olarak yan yana sıralanmıştır. Onları birbirine bağlayan tek şey içlerinde bulundukları koyu atmosferdir. Açık koyu zıtlığı açısından dönemin özelliklerini taşır. Caravaggio'nun natürmortu açık üzerine koyu iken Zurbaran'ın resmi ise koyu üzerine açık şeklindedir. Caravaggio'nun natürmortu daha gerçekçi bir görüntü sergilerken Zurbaran'ın resmi ise metafizik bir görselliğe sahiptir.



Resim 19. Velazquez - Marta ve Maria (1618)

Sanat yaşamı İspanya'nın Sevilla şehrinde geçen Diego Velázquez ilk döneminde "bodegon" türü eserler yapmıştır. Bu tür, genelde mutfakta bulunan eşyaların, yiyecek ve içeceklerin insan figürleri ile birlikte resmedildiği, insan figürlerinin gündelik yaşamın içindeki mütevazı insanların içinden seçildiği bir resim türüdür. İspanya'da Diego Velezquez gibi ressamlar dini konularda betimlenmesinde sert ve yeni bir gerçekçiliğe ulaşmak için ışık ve gölgeler kullandılar. 17. yüzyılda ortaya çıkan diğer iki üslup sanatın klasik ilkeline odaklanan Klasizm ile alt orta tabakanın tavernada, mutfakta ve gündelik

hallerde betimlenmeye başladığı doğalcılıktır. "*Tavada Yumurta Pişiren Kadınlar*" bu türde eserlerinin ilk örneklerindendir

16. Yüzyılda Barok dönemde Aertsen gibi sanatçılar genellikle din ile ilgili objeler kullanmaktaydılar. 17. yüzyıla gelindiğinde Katolik İspanyanın sanatçıları da bu yaklaşımdan etkilenmişlerdir. Diego Velázquez'in "*Christ in the House of Martha and Mary*" isimli eserinde de arka planda işte bu dini temalara çok ağırlık verilmiştir. Ama ön planda resmedilen sahne geri planda hissedilen dini motiflerin aksi değildir. Velázquez dini içerikli hikâyeyi gerçek yaşam ve günlük hayatta yer alan öğelerle anlatmıştır ve bu sahne o kadar gerçektir ki Seyirci öncelikle dini içerikli bir hikâyeye baktığını anlamayabilir. Tipik bir mutfak sahnesi gibi görünen tabloda iki kadın yer almaktadır. Tablonun genelinde karanlık bir fon hâkimdir.

İspanyol resminin önemli ressamlarından Velázquez'in mutfakta çalışanlar konulu resminde farklı bir konu ve kadraj seçimi görülür. (Resim 19) İncil'de geçen bir olayın resimlendiği eser, görüntü itibarıyla sosyal içerikli bir imaj çizer. 'İsa'nın Evinde Mary ve Martha'nın Mutfak Sahnesi' konulu resimde önde iki bayan figürü ve hemen arkalarından açılan pencelere ile İsa ve iki bayan figürü daha dikkat çeker. Bu resimde esas anlatılmak istenen duygu dünyevi yemeğin arkasındaki zorluklar, şıklığın altındaki gerçeklerdir. Ön plandaki iki figürün önünde yine dini semboller içeren balık, yumurtalar ve sarımsak vardır. Figürler ve sahne o kadar gerçekçi şekilde ele alınmıştır ki konuyu bilmeyen biri bunun sıradan bir mutfak sahnesi olduğunu düşünebilir.

Martha ve Mary kardeşlerin hikâyesinin betimlendiği eserde yaşlı kadın genç olan Mary'e ne yapması gerektiğini tarif etmektedir. Balık, yumurtalar, sarımsak ve biberler hazırlanmak için kenarda beklemektedir. Sağ üst köşede dini bir sahne küçük boyutta fakat iyi bir ışıkla göze çarpmaktadır. Mary yemek pişirmekte Martha'ya yardım etmeyi kabul etmediği için Martha kızkardeşi Mary'i İsa'ya şikâyet etmektedir. Martha Lord'a yalnız başına yemek pişirmek zorunda ve Mary ise kendini tamamen İsa'ya ve onun sözlerine adanmıştır. Günlük mutfak işlerine zaman ayırmamaktadır.

Bu pasajda dünyevi işler ve ruhani işler karşılaştırılmaktadır. Yemek pişiren genç kadın çalışmak zorunda bırakıldığı için dini hayattan uzaklaştırıldığını düşünmektedir. Bu konuya yeterince zaman ayıramamanın vermiş olduğu üzüntü yüzüne yansımıştır.

İspanyol bir ressam olan Murillo, dinsel karakteri yaratıcılığına ve yumuşak zarafetine kattığı samimi mistisizmini eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının bütün eserlerinde gerçekçilik, renklerin açıklığı ve duruluğu; düzenlemedeki incelik ve zarafet gayet belirgindir. (Resim 20) Murillo, aynı zamanda usta bir portreciydi. Onun dini portre ressamı olarak İspanyol ve barok çağındaki yeri, Rönesans'ta Raffaello'nun kazandırdığı yer kadar önemlidir. Sanatçının bu üstünlüğü, özellikle Meryem ve ocuk İsa'yı canlandırdığı eserlerinde göze çarpar. Bu arada, halkının günlük yaşayışlarını saptayan, gerçekçi bir ressam olarak kazandığı  n n  de unutmamak gerekir. Meyve yiyen ve oyun oynayan Sevilleli yoksul çocukları tablolarında büyük bir sevimlilikle canlandırmıştır. Özellikle kavun ve üzüm yiyen çocukları konu alan resminde fakir çocukların açlıkları, güzel meyveler ve yiyeceklerle karşılaştıkları andaki hazlarını izleyiciye aktarmak isteyen bir mesaj sezilir.



Resim 20. Murillo -  z m Yiyen ocuklar (1650)

Mutfak konusunda Vermeer'e özellikle değinmek gerekir. (Resim 21) Genellikle sıradan Hollanda evleri içerisinde basit figürleri işler. 'Süt Boşaltan Kadın' sıradan bir işe kendini vermiş tek bir figürü içerir yalnızca 'günlük yaşam resmi' ('tür' resmi) için güzel bir örnektir. Velazquez'in mutfak resmindeki gibi kapalı bir alan söz konusudur ve yine aynı şekilde figürün önünde bir masa ve üzerinde sepet içerisinde ekmekler bulunur. Ressam genel anlamda resimlerinde diğer barok ressamı gibi iç mekân tercih etmesine rağmen daha aydınlık sahneleri yani gün ışığını kullanmıştır. Işık, ressamın diğer resimlerinde olduğu gibi pencereden sızan doğal gün ışığıdır.



Resim 21. Vermeer - Süt Döken Kadın (1660)

Hollanda resminde tür resminin gelişmesi ile birlikte ev içi sahneleri, mutfak görüntüleri de resim sanatının sıkça konusu olmaya başlar. Barok dönem ile birlikte resimde konu seçimlerinin daha serbestleştiği ve daha çok sosyal konulara yöneldiği açıktır. Bu bağlamda rokoko diye adlandırılan sanat akımı kapsamında Simeon Chardin yine Vermeer'in kompozisyonu ile benzerlikler taşıyan bir eser üretir. Fransız bir ressam olan Chardin daha çok günlük hayat sahnelerine ilgi duymuştur. Ressamın mutfak sahnesinin dışında kapalı alanlara ait natürmortları ile duygusal anlatımı birleştirebilmiştir. (Resim 22) Chardin'in mutfak konulu resminde kapalı bir mekânda çalışmaktan yorgun bir ifadeyle

oturmuş bir genç kız görülür. Genç kızın elinde bir soğan yere doğru sallanmaktadır. Diğer elinde ise bir bıçak tutmaktadır. Etrafında ise mutfakta kullanılagelen sebzeler ve kap kacak bulunur. Dönemin ressamı genel anlamda saray çevresi piknik ve eğlencelerini konu alırken Chardin daha çok bu şaşaanın altında çalışan mütevazi topluluğa ilgi duymuştur.



Resim 22. Simeon Chardin - Mutfaktaki Kadın (1738)

Yemek konulu resimlerin en önemlilerinden olan natürmort türünde yapılmış bir örnek dikkat çekicidir. Romantizm döneminin önemli ressamı Delacroix tarafından yapılan natürmort sanat tarihi içerisinde amacı ile farklı bir yere sahiptir. (Resim 23) Resim bir ölü doğa kompozisyonu olarak Hollandalı ressamların av hayvanlarını resimlemesine benzetilebilir. Çünkü kompozisyon bir peyzaj içerisine yerleştirilmiştir ve bir av çantasının üzerine istiflenmiş görünür. Hollanda av natürmortlarından farklı olarak planlı değil öylesine istiflenmiş objelerden oluşan doğal bir kompozisyon söz konusudur. Resimde ayrıca, ıstakozlar, tavşan ve bir kümes hayvanı vardır. Normal koşullarda birbiri ile ilişkisi olmayan bu ölü hayvanların bir kompozisyonda birleştirilmesinin sebebi o dönemde yabani

tavşan, kümes hayvanı ve ıstakozun birlikte yenmesinin sağlık açısından çok gerekli olduğu yönünde gelişen düşüncedir.



Resim 23. Delacroix - Natürmort (1826)



Resim 24. Goya - Natürmort

Goya'nın yaptığı ender natürmortlarından birinde ölü bir hindi ters bir şekilde yere yatmış, arkada bir tabak içerisinde küçük balıklardan oluşan bir kompozisyonla karşımıza çıkar

(Resim 24). Bu resimde daha önce Delacroix'te bahsettiğimiz sağlık konusundaki fikirden çok d6nemin romantizm akımının ruhuna yakın bir yaklaşım sezilir. Resimde, boşluk, şiddet ve hayatın gelip gećiciliđi duygusu çarpıcı bir şekilde resimden izleyiciye gećer. Hindinin yolunmuş t6yleri ve zavallı hali bunun en açık kanıtıdır.



Resim 25. Courbet - alışanlar (1854)



Resim 26. Millet - Mutfakta alışan Kadın (1854)

Hollanda tür resminde başlayan ve Chardin gibi ressamlarla süren toplumsal bakış açısı daha sonraki yıllarda Courbet (Resim 25) ve Millet (Resim 26) gibi realist ressamalarda sürer. Bu ressamlar biçimsel anlamda ve konu bağlamında gerçekliğin peşindedirler. Efsaneler ve yaşamadıkları olaylar onların ilgisini çekmez. Bu bağlamda hayatın gerçeklerinin en başlarında yer alan yemek sahneleri kaçınılmaz bir şekilde bu ressamların konuları arasında yer alır. Courbet resminde yatay tutulmuş kadraj içerisinde önde arkası dönük elekten buğday gibi bir yiyecek maddesini geçiren bir bayan figürü arkadan gösterilmiştir ama kırmızı elbisesi ile resmin merkezindedir. Arka planda ise yeşil renkli kıyafeti ile yorgunluktan bitkin düşmüş bir bayan figürü daha görülür. Yine figürün diğer tarafında ekmek fırınının kapağından merakla bakan bir çocuk figürü vardır. İdealize etmekten uzak gayet gerçekçi bir sahnedir resimlenen. Öyle ki ressam ana figürü arkadan göstermekten çekinmemiştir. Buna benzer bir şekilde Millet'in mutfak resmini inceleyelim. Chardin'in yaklaşımına benzer bir şekilde kapalı ve koyu bir mekânda resimlenmiş bir çalışan kadın figürü görülür. Yine Courbet gibi figürü arkadan göstermekten çekinmemiştir. Kıyafetleri ve mekânı bütün ayrıntıları ve gerçekliği ile tuvaline yansıtmıştır. Millet'in diğer bir yemek konulu resmi tarlada çalışanlarla ilgilidir. Çok figürlü bu kompozisyonda ressam, tarlada çalışan işçilerin öğle yemeklerini yeme anındaki gerçekliğin peşine düşmüştür.



Resim 27. Manet - Kırdâ Kahvaltı (1863)

Barbizon köyünde bu gelişmelerin yaşanmasının ardından Paris salonlarında bir hareketlilik söz konusuydu. Her sene yapılan Paris salon sergilerine gönderilen ve reddedilen bir resim yeni bir hareketin oluşumunun ilk sinyallerini verdi. 'Kırda Yemek' (Resim 27) konulu bu resim 'Salon Des Refuses' (reddedilenler salonu) sergisinde büyük yankı uyandırmıştı. İki giyinik erkeğin yanında oturan çıplak bayan figürü dönemin sosyal çevresi tarafından uygunsuz bulunmuştu. Aslında ressam Raffaello'nun 'Doğada Nü' resmini yeniden yorumluyordu. Figürleri gündelik hayattan seçerek daha dünyevileştirmek ve güncelleştirmek istemişti. "Resmin arkasında yatan asıl niyet ise, burjuva kesiminin bayıldığı Pazar piknikleri ile Paris'in banliyölerinde başını alıp giden fuhuş sektörü arasında mahrem ilişkiyi hicvetmekti" (Krause, 2005: 71). Ressam izlenimciler ile yakın ilişkilerde bulunmasına rağmen tam anlamıyla bir izlenimci sayılmaz. O, açık alanda resim yapmaz ve renklerini geleneksel yöntemlerle karıştırır.

17. yüzyılın ressamlarından Manet Natürmortlarında mutfak sahnelerini sanki şefe sunulan bir yemek gibi düşünmüştür. Manet'in bu eserinde soğuk ve ıslak görüntü arasında bir denge vardır. Fransa gibi geniş bir mutfak kültürüne sahip ülkede bile izleyicisine her şeyden daha iyi bir lezzeti olan başka bir dünyaya davet edermiş hissi vermektedir. Aslında o dönemin sanatçıları tıpkı Manet gibi yaptığı eserlerde sınıf kavramına ve statü olgusuna vurgu yapmak istemişlerdir. Örneğin Manet'in "*fish*", "*humble cut of beef*" eserleri yüksek sınıfın mis kokulu yemeklerinin izdüşümüdür.

Renoir izlenimci ressamlar arasında özel bir yere sahip olan bir ressamdır. Manet gibi o da piknik konusunu işlemiştir. (Resim 28) Ressam Manet gibi bu piknik sahnesini atölyesinde değil bizzat pikniklerin içinde bulunarak ve oradan edindiği izlenimlerle resimler. O anı resimleyebilmesi için hızlı davranması gerekir ve fırça kullanımı realizm ve öncesi akademi kaynaklı ressamlarınki kadar titiz olmayacaktır. Onun için resim güzel görünmelidir ve hayatın neşeli yönlerini göstermelidir. "Renoir resimlerinde güneşin cıveleri, ışığın yansıması, parıltılı aydınlık nesneler, özellikle de doğal ışıktaki insan figürleri merkezi bir yer tutar" (Krause, 2005: 73). Ressamın resimlerinde daha çok açık alanda figür kompozisyonları ve ışığın insan üzerindeki tatlı oyunları resimlediği görülür. Resimlerinde çizgisel değil renkçi bir tavır görülür. Bu özellik dönemin diğer izlenimci ressamlarının da birincil tercihidir. Ressam 'sentetik görme' yöntemini kullanır. Yani resimlerde ayrıntıları önemsemeyerek bütünsel anlatıma ağırlık verir. Resimde

göstermediği ayrıntıları izleyici algı dünyasında tamamlayacaktır. 'Sandalcıların Kahvaltısı' isimli çok figürlü kompozisyonunda ön planda büyük bir yemek masası ve üzerinde yiyecek ve içecekler görülür. Yemek masasının etrafında sandalcılar ve kadın figürleri yerleştirilmiştir. Figürlerin ve yukarıdan sarkan tentenin arkasından göl ve sazlıklar görülür. Işıklı, renkli ve yumuşak fırça vuruşları ile sevimli bir kompozisyonudur. Resmin merkezinde ellerini kavuşturmuş figür aynı zamanda ressamın eşidir. Eşine olan hayranlığı ona resimde ayırdığı yerden anlaşılabilir. O figüre neredeyse yemek sahnesi kadar önem vermiştir ama yine de resmin önem sırasının başında kahvaltı etkinliği ve eğlence gelir.



Resim 28. Renoir - Sandalcılarla Kahvaltı (1880)

İç ve dış mekânların resimlerdeki yansıması sosyal tabaka ve sınıf ayrımları konusunda 16. yüzyıldan beri olan değişimi görsel bir tarih verisi olarak sunmaktadır. Yemeklerin servis edilişinden, garsonlara, kullanılan eşyalardan, oturma biçimlerine kadar örf adet geleneklerin değişimini gözlemleyebilmekteyiz.

19. yüzyıl ressamaları yaptıkları dinlenme zamanları, çay saatleri, kahve sohbetleri, piknikler, arkadaş toplantıları temalı resimlerde rahat ve keyifli ifadeler içeren figürlere yer vermişlerdir. İzleyicisine yemeklerin, kahvelerin hoş kokusunu hissettirecek tonlarda renkler kullanmışlardır. Meyvelerin, servis eşyalarının, çaydanlık, fincanlar, kadehler gibi objelerin zarifliği onlara dokunan şık ve naif hanımların ve beylerin kibarlığı ile birleşmektedir.

Yemek sonrası içilen sigara imgelemi 19. yüzyıl yaşam biçiminin ve sosyal anlamların ipuçlarını göstermektedir. Sadece erkeklerin sigara içmesi sosyal anlamda o dönemde bu durumun kadınlar için uygun olmadığı fikrini vermektedir. Aynı zamanda sosyal bir değişimde ipucudur. Çünkü genç erkeklerin, hanımları ev dışında resmi olmayan yerlere götürebildiklerinin bir göstergesidir. Manet ve diğer izlenimciler birçok dış mekân çalışması yapmışlardır. Paris' in varoşlarında, Sen nehri boyunca yer alan restoranların ve gayri resmi birçok yemek ortamını resmetmişlerdir. 1879'ların bu resimde bir aile ortamını, bir iş yemeğini veya bir dini kutlama törenini anlatmamaktadır. Fransa başkentinin ateşli gençliğinin yaşam şeklini ve ikili ilişkilerini tüm çıplaklığı ile gözler önüne sermektedir. Sigara içen adam figüründeki ifade sosyal inceliklere veya ayrıntılara önem vermediğini anlamaktayız. Çünkü bu konularda hiç fikri yoktur. Modern yaşamda bu ayrıntıların ve inceliklerin pek de yeri yoktur.

Her ressamın hayata bakışı ve ruh hali resimlerin yönünü belirler. Renoir'in hayata olumlu bakışı resimlerinde renkçi ve sevimli bir atmosfer oluştururken Van Gogh ta bu tam tersi olarak olumsuz ruh halini yansıtır. "Ressam 1885 yılında uzun etütlerin ardından 'Patates Yiyenler' (Resim 29) yaptı. Beş kişilik bu topluluk masaya oturmuş sade patatesten oluşan yavan yemeği yemektedir. Gaz lambasının cılız ışığında mutsuz ve yorgun görünürler. Renkler karanlıktır; resme damgasını vuran kahverengi ton köylülerin toprağa bağlılıklarını simgeler. Van Gogh'un kendisi resmin renk tonunu soyulmamış tozlu patateslerin rengine benzetmiştir. Bu resimde hem güçlü bir toplum eleştirisi hem de teslimiyet vardır. İnsanlar üzgün görünmektedir, yüzleri neredeyse karikatürleri andıran bıkkın ifadeler taşır, eller kemikli ve nasırlıdır. Bu dönemde, o yıllarda yaptığı bütün resimler karanlık, çizgileri kalın ve basit olduğu için 'çileli, karanlık gerçekçilik dönemi' adı verilir. Van Gogh ruh halinin dışında doğup büyüdüğü yer olan Hollanda barok resminin ustalarından da büyük ölçüde etkilenmiştir bu resimde. Rembrandt'ın tek kaynaklı psikolojik yönü ağır basan resimlerinde olduğu gibi ressam da lambanın ışığını Rembrandt gibi kullanmış ve duygusal atmosferi desteklemiştir.



Resim 29. Van Gogh - Patates Yiyenler (1885)

Van Gogh 1880'de tasvir ettiği 'Paris'te Modern Restoran'ın içi temalı eserinde 'beraberliğe' vurgu yapmaktadır. Temiz masa örtüleri, mekânda düzenli bir sıra ile yer alan masalar, bardaklar ve tabakların düzeni ve muhteşem güzellikteki çiçeklerle ve duvarlarda yer alan tablolarıyla her ayrıntıyı resmetmiştir. (Resim 30- 31)



Resim 30. Van Gogh - Enteriyör (1887)



Resim 31. Van Gogh - Arles'te Restoran (1888)

Restoranda yolları kesişen iki zıt fikrin yani "kişiyeye özel" ve "halka açık" düşüncelerinin buluşmasını betimlemektedir. Her masa tek başına bir adaymış gibi "özel" dir. Buna karşın Sanki aynı uzamda birçok farklı adanın birlikteliği yer almıştır. Duvardaki tabloların mekânı bir sanat galerisi haline getirmiştir. İzleyici güzel bir mekânda hem tablolardan hem de yemeklerden aynı anda hoşlanabilecekleri bir ortamı görmektedir. İzlenimci ressamın eserlerinden çok etkilendikleri Van Gogh restoranları güzel ve temiz bir sunumla ve düzenle misafirlerini bekleyen modern mekânlar olarak resmetmiştir. Bu Van Gogh'la bütünleşen "boşluk" ve "loşluk" temasının da bir ipucudur. İki temanın bir gizeme vurgu yaptığı açıktır. Bu şık restoranları loş bir ışıqla resmetmesi, yemek masalarının boş olması ve diğer resimlerinde de boş kayıklar, yatak odaları, ayakkabılar, sandalyeler resmetmesi "yalnızlığa ve umutsuzluğa" dokunuşu onun ruh halinin de bir uzantısıdır.

Restaurant in Arles eserinde arka planda insanlar görünse de, onlar oldukça ayrı ve uzaktadır. Bu da Van Gogh'un "izole olma" duygusunun bir yansımasını bu eserde görebilmekteyiz. Genel yemek mekânları tasvirinde kendini etrafındaki herkesten ayırıp "izole etmesi" dikkat çekicidir. Reniors'un *The end of the lunch* eserindeki sıcaklığın aksine Van Gogh'un insanları kabulündeki engelleme hissedilmektedir.

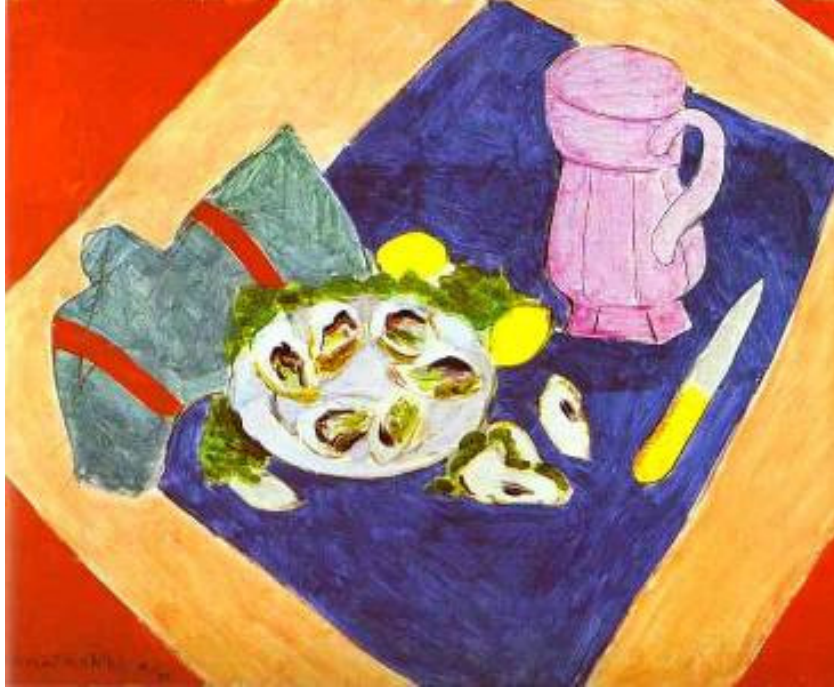


Resim 32. Gustave Caillebotte - Meyve Standı (1881)

19. yüzyıl empresyonist ressamlarından Fransız Gustave Caillebotte 'Meyve Standı' (Resim 32) adlı eserinde kutulara özenle yerleştirilmiş ve kâğıtlarla sarılmış bir manav tezgâhı sahnesiyle endüstriyel üretim, atılabilen ürün paketlenme örneği resmetmiştir. Aynı zamanda eser yeni yüzyılın diğer zamanlara oranla büyük değişimin bir göstergesidir, düzenli sebze meyve üretimi, paketlenmesi, dağıtımı dünya sahnesinde yerini almıştır.

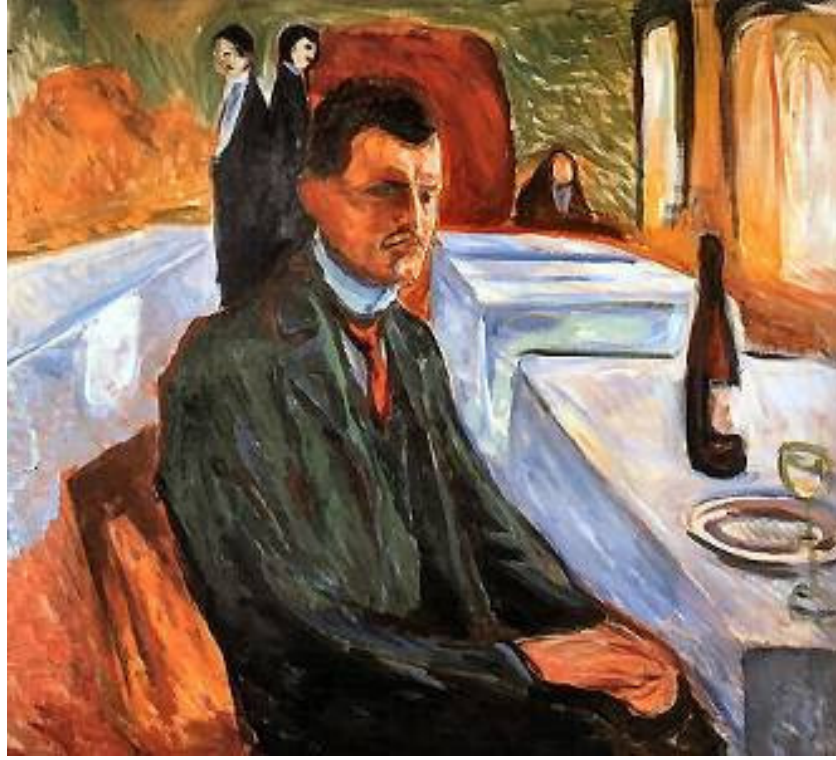
'Ön yargı ve biçim' adlı makalesinde Jules Forgue şöyle der: "*Genellikle bir sanat eserinin en sonunda ruha ve zekâyâ dayandığı, ancak bunun yalnızca insan gözü aracılığıyla gerçekleşebileceği kabul edilir*". Böylece, müzikte kulağın oynadığı rol gibi, resimde de dikkat çeken unsurdur. Empresyonist ressam, çevresindeki nesneleri bakır bir gözle, doğal ve taze bir biçimde görmeyi başarır ve bunları yapmacıksız olarak resmeder.

Empresyonist felsefe, 'var olan' dediğimiz masa, ev gibi şeylerin duyumlardan ibaret nesneler olduğunu söylüyor. Bu, tümüyle subjektif bir varlık anlayışına dayanır. Düşündükleri değil gördükleri dünyayı resmeden izlenimcilik akımı ressamlarının pozitivist anlayıştan besleniyor olması canlı renkler, doğal ışık kullanımı ve formal olmayan bir teknik hakimdir.



Resim 33. Matisse - Natürmort (1940)

Rengin ve ışığın resimde bağımsızlaştığı empresyonizm akımı ile birlikte sanatçı yaratıcılığının tam anlamı ile önü açılmıştır. Biçimsel anlamda artık sanatçının seçimleri ve üslubu hiçbir dönemde olmadığı kadar önem kazanır. Özellikle fovizm akımında renklerin ışıktan bağımsız olarak sanatçının yaratıcılığına bağlı olarak resme yansıdığı bir dönemin adıdır. Bu dönemin önemli ressamlarından Matisse, yaptığı birçok natürmortta sıklıkla yemek objelerine yer verir (Resim 33). Bu yiyecekleri çok sevdiği oryantal motifli örtülerin üzerine yerleştirmesi ressamın diğer resimleri ile üslupsal bir bağlantı kurmamızı sağlar. Ressamın yaptığı birçok natürmortun birinde; neredeyse iki boyutlu bir görünüme indirgenmiş bir görsellik söz konusudur. Renklerin birbirinden çizgi ile ayrıldığı renkçi bir resimdir. Üç boyut yanılsaması özellikle reddedilmiş gibidir. Öyle ki resimdeki objelerin hacmini gösterecek açık-koyu ve orta değerler yoktur. Her parça düz lekeler halinde resimlenmiştir. Resimde geometrik arayışlarla daha sonra ortaya çıkacak olan kübizm'in izleri görülür.

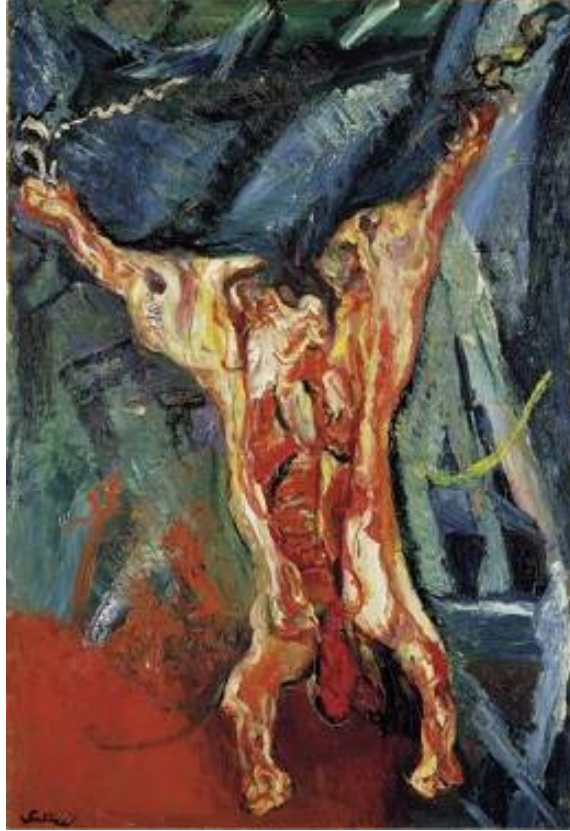


Resim 34. Edvard Munch - Lokantada Portre (1906)

Munch dışavurumcu yani ön planda olan bir ressamdır. Ressam yemek konusunu farklı bir boyutta değerlendirmiş ve bir otoportre ile birleştirmiştir. (Resim 34) Duygusal kimliği ile harmanladığı yemek konusunda ressam boş bir lokantada yemek yerken görülür. Ruh hali ressamın diğer resimlerinden de sezilebileceği gibi çok parlak değildir, hatta melankolik bir duruş sergiler. Kıyafet koyu, omuzlar düşük ve yemek tabağı boştur. Bunun yanında dertlerini unutturacak bir şişe şarap da yanı başında durmaktadır. Ressamın hayattaki yalnızlığı seçtiği objelerin teklüğinden anlaşılabilir. Ressamın ruh halini serbest fırça vuruşları ve koyu renk değerleri ile yansıtan duygusal, sivil, samimi bir yemek sahnesidir.

Dışavurumcu sanatçılardan Chaim Soutine'nin yemek konusunu yani et konusunu tutku haline getirdiği ve defalarca işlediğine şahit oluruz. (Resim 35)"Yoksul bir Litfanya Yahudi'si olarak Paris'e göç etmiş olan Soutine, Rembrandt'ın kesilmiş öküz resmini gördükten sonra 1920 yılları içinde bir seri oluşturacak şekilde ardı ardına kesilmiş sığır resimleri yapmıştır. Soutine'nin bu konuda yaptığı öbür resimler gibi burada röpröduksiyonunu gördüğümüz resimde bir tür dolaysız şiddet sergiliyor. İpler yardımıyla ve gergin biçimde asılmış olan ve üzerinden hala 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 darbeleri ile 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. Daha önce gördüğümüz cafcacflı, avlanmış hayvan resimlerindeki prestij- iktidar bağlaşımından mümkün olduğunca uzak durulmuş resimde" (Leppert, 2005: 127).



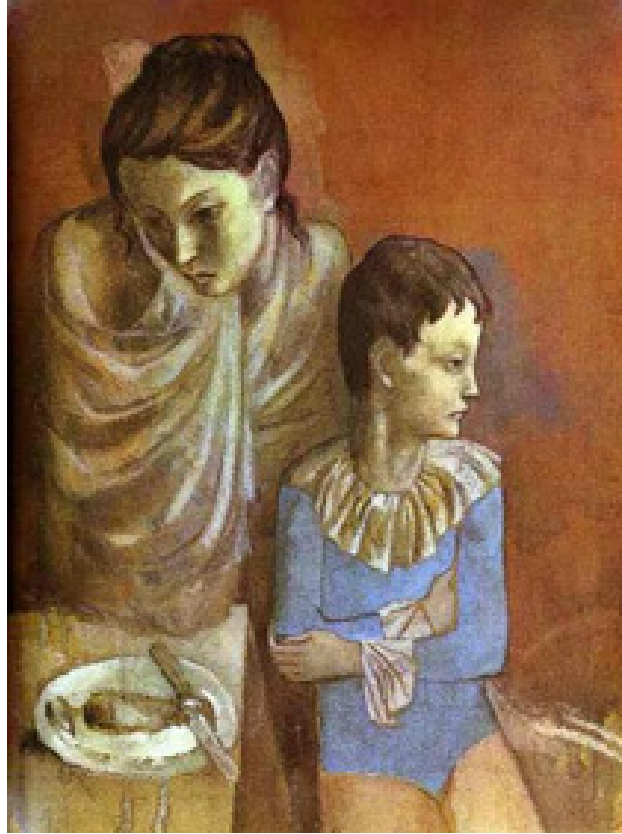
Resim 35. Soutine - Kesilmiş Sığır (1925)

"Soutine'in yiyecek saplantısı psikolojik ve fizyolojik olarak gençliğinde çektiği, belgelerle sabit olan yoksulluk ve açlığa dayanıyor. Soutine'in yeme ve hayvan kesimi ile olan sorunlu ilişkisi, bir zamanlar açlık çekmiş insanların asla unutamayacağı bir hafızanın ürünüdür. Dahası Soutine, hayatı boyunca ülserden çektiği için de midesini asla aklından çıkaramamıştır. Fakat Soutine bu resimleri yaptığı sırada bütün bir kesilmiş sığırı sadece atölyesinde 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 balık eti de dahil olmak üzere) yemesine izin vermediği için de

tüketilemiyordu. Hayatının bu döneminde saplantı derecesinde yiyecek resmi yapması şaşırtıcı değildi (Leppert, 2005: 128).



Resim 36. Picasso - Yemek Yiyen Adam



Resim 37. Picasso - Anne ve Çocuk (1905)

Kübizm akımına öncülük etmiş ressam Pablo Picasso'nun pembe ve mavi dönemine ait resimlerine yaşamındaki olayların paralelinde bir melankoli sezilir. İnsanların dünyasına duygusal bir bağlamda yaklaşan bu resimlerde kimi zaman yemek yeme halindeki küçük bir kıza uzaktan bakarken kimi zaman zayıf ve sağlıksız mavimsi renkteki bir adamın yiyeceklerle arasındaki ilişkiden bir gerilim yaratır tuval üzerinde (Resim 36-37). Mavi döneminde melankolik ruh halini yansıtan resimlerinde aç ve kimsesiz insanların yaşamla kurdukları zayıf bağları gözler önüne serer. Öyle ki yemek yaşamın sembolü gibidir ve dolayısıyla yemek konusu genel mutlu atmosferi değil yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiyi vurgular. Aynı zamanda İsa'nın son akşam yemeğindeki şarap ve ekmek sembollerinin kullanılması da dinsel bir bağlantı kurar. Ressamın pembe döneminde yaptığı sirk çalışanlarını konu alan kompozisyonda daha olumlu bir ruh hali renklerde yumuşama görülür ama buna rağmen figürlerde melankoli sürmektedir.



Resim 38. Picasso - Natürmort

Ressamın sanatın yönünü değiştiren hareketi kübizm ile olmuştur. Analitik kübizm kapsamında yaptığı resimlerde dairesel kompozisyon kullanmış ve yaşamdan parçaları bir konu bütünlüğü içerisinde soyut geometrik bir kompozisyonla resim yüzeyinde bir araya getirmiştir (Resim 38). Picasso gerek nesneleri parçalayarak, gerek figürlerine ilkel budunların büyüsel ve ürkütücü gücünü katarak ve gerekse sıradan nesneleri dahi heykele, resme dönüştürerek, yani salt biçimlerle oynayarak sanatın kalıplarını da yıkmış ve seyrini

değiştirmiştir, *Tavern* isimli tablosunda menü listesi, çatal bıçak takımı ve bunun gibi birçok parça parça ayrıntıyı tasvir etmiştir. Ucuz yemek yeme mekânlarının bir özeti gibi duran eserde parçalardaki detaylar şehir bohem hayatının dikkatli bir izdüşümüdür.

Lynton'a göre Kübizm'in oluşmasında etken olan Cezanne'nın resimlerindeki yüzey parçalanmaları ve yeni yorumlamalarıdır. Picasso ve Braque gibi Kübist sanatçılar. Post-Empresyonizm bakış açısına yeni yaklaşımlar eklediler. Bu yeni biçim doğu sanatları ve ilk çağ yaratılarından da beslenmektedir. Geleneğe bağlı doğacı birebir taklit resme karşı duruşun 20.yy.'la yansıması olan Kübizmi oluşturmuştur. "Gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi bırakmak özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil bireşimleri bulma özgürlüğü. Bu özgürlüklerin bir disiplin olarak görülmesi kübizm felsefesini temellendirmektedir. (Lynton, 2004: 61)

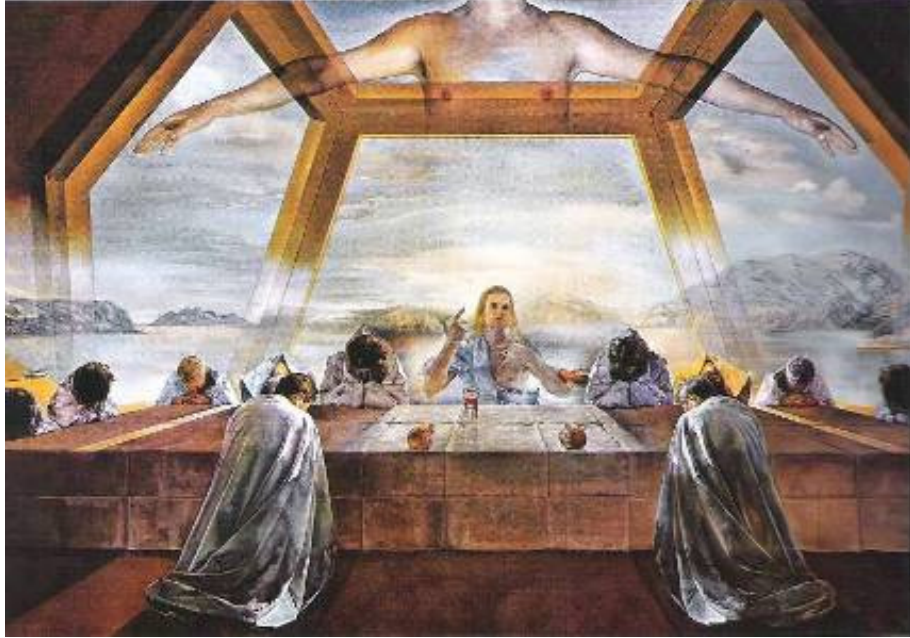


Resim 39. Rene Magritte - Portre (1935)

20. yüzyılda özellikle Freud takipçisi Sürrealist ressamlardan güçlü seksüel baskı beklenebilirdi. Özgür birlikteliklerin bilinçaltı patlamaları, rüya yorumları ve otomatizm

yani resimlere yansması beklenilebilirdi. Fakat Sürrealist sanatta beklide beklenilenden daha iyi bir biçimde erotik duyguları uyandıran yemekler kullanıldı. Neşe veren birçok yemek objesinin seksüel psikolojimizde ciddi tahribatlar yaptığını düşündüren eserler yapan Rene Magritte' nin The Portrait eserinde (Resim 39) tabaktaki bifteğin ortasındaki kocaman göz bize bakmaktadır. "Cinsel imanın yoksunluğu" teması gizlenmiştir. Bilinen şeylere yeni manalara kazandırmaya ve sıradan nesneleri alışılmadık bir içerikle göstermeye dayanan çalışmalarında objelerin göründüklerinin dışındaki anlatımsal kullanımına örnek oluşturmaktadır. "Magritte'in sanatı, Joan Miró gibi çalışmalarında daha otomatik bir tarz belirlemiş sanatçılarla karşılaştırıldığında, gerçeküstücülüğün anlatımsal tarafında kalır. Gerçekdışı öğelere ek olarak, çalışmaları çoğu zaman nükteli ve eğlendiricidir. Ressam ayrıca bazı meşhur resimlerin gerçeküstü versiyonlarını da çizmiştir. Kendi çalışmaları için *"Benim resimlerim hiçbir şey anlatmayan görsel imgelerdir. Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, benim resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: 'Bunun manası ne?'* O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir"

(wikipedia: Rene Magritte) demektedir.



Resim 40. Salvador Dali - Son Akşam Yemeği (1955)

Salvador Dalí'nin son akşam yemeği konulu resminde Hristiyanlık ile başlayan bir dini yemek konulu resim geleneğinin son halkasını görürüz (Resim 40). Hiçbir sipariş

bağımlılığı altında kalmadan tamamen bireysel gereksinimleri doğrultusunda ürettiği resim beklide sanat tarihinin en önemli yemek sahneleri arasında yer alır. Resimde Leonardo'nun yorumu ile benzerlikler olması kaçınılmazdır. Masa ve figürler yine frontaldır. İsa resmin merkezinde yer alır. Arkada uçsuz bucaksız bir manzara ile derinlik vurgulanmıştır. Pencerenin formu 20 yy sonrası bir zamana doğrudan işaret eder. Figürler Tanrının ve İsa'nın sözlerini neredeyse tapınarak dinlemektedir. Kompozisyonun simetrisi ve mükemmel dengesi tanrısal inancı bir hayli destekler. Aslında buraya kadar gerçekçi bir yaklaşım olduğu izlenimi oluşabilir ama kompozisyonun üst bölümündeki göğsü ve elleri görünen insan görüntüsü resme tamamen farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu ellerini yana doğru açmış figür resme gerçeküstü bir görüntü kazandırmıştır.



Resim 41. Edward Hopper - Kafede (1927)

Amerika'nın yeni sanat merkezi haline gelmesi ile birlikte Amerikan yaşam tarzını, hızlı kentleşmenin insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini anlatan bir ressam ön plana çıkmaya başladı. 20. yüzyıl'da çekici restoran ve mekân tasvirleri ile ünlü ressamı Edward Hopper, resimlerinde betimlediği saygı uyandıracak nitelikteki betimlemeleriyle yabancılaşma manzaraları içinde alışlageldik tatlar yaratmıştır (Resim 41). *New York's Greenwich* kavşağında bulunan bütün gece açık olan Amerikan tarzı ufak bir restoranda bar tezgâhında oturan müşterileri resmetmektedir. Restoranda ışık göz kamaştırmaktadır.

Restoran ı dışarıda var olan gecenin karanlığından ayırır ve resmin ince duygusunu ve havasını artırır. Eser sınırlama ve izolasyon temalarında yoğunlaştırılmıştır. Walter eleştirmen resimde Ernest Hemingway'in "A Clean, Well-Lighted Place" isimli öyküsünün etkilerini gördüğünü söyledi ve *"Hem resim hem de hikâye, tanrısız ya da manevi avuntusuz bir dünyada, en büyük geceye karşı (örn. ölüm) duran bir mabedi temsil ediyor"* demiştir. Bunun aksine servis edilen kahve resme ayrı bir detay katmaktadır. Birlik ve beraberliğe, rahat ortamları paylaşmaya, sıcak sohbetlere tekabül eden anlamıyla kahve adeta bir ironinin izdüşümüdür. Ressamın neredeyse tüm resimleri bir melankoliyi içerir ve Amerikan kent yaşamının insanları nasıl bir yalnızlığa sürüklediğini gösterir. Işık ve renkler canlı olmasına rağmen atmosfere hüznün hakimdir. Picasso'nun mavi dönemindeki hüznün kavramsal bağlamda resimlerde hissedilebilir.



Resim 42. Andy Warhol - Çorba Kutuları (1962)

Yine Amerikalı bir ressam olan Andy Warhol Amerikan sosyal yaşamında popüler olan imgelerini pop art kapsamında eserlerinin konusu yapmaktadır (Resim 42). Bu bağlamda çorba konservelerinin ambalajlarından oluşan kompozisyonda değişen yemek alışkanlıklarını ve bunların reklam edilmesindeki gereksiz abartıyı gözler önüne serer.

İzleyiciyi her gün karşılaştığı reklam imgesi ile olağandışı bir platformda karşı karşıya getirerek yaşamı üzerinde düşünmeye sevk etmektir temel amacı.



Resim 43. Francis Bacon - Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş (1954)

Francis Bacon'ın (Resim 43) 'Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş' adlı resmi, İspanyol sanatçı Diego Velazquez'in 1650 yılında yaptığı papa X.Innocent portresinin fotografik röprödisiyonlarına dayanılarak yapılmıştır; Bu, Bacon'ın saplantılı bir şekilde defalarca işlediği bir konuydu. İşte Bacon bu örnekte yine Rembrandt ve Soutine'in kesilmiş sığır resimlerini kullanıyor. Tıpkı Soutine gibi Bacon da hayatı boyunca kesimhanelerde ve ete ilgi duyduğunu kabul ediyordu; "çengeldeki hayvanı içgüdüsel olarak çarmıhtaki İsa'yla ilintilendiriyor, bunu ise, inançsız biri olarak, sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyordu" (Leppert, 2002: 130).

Et konusu ile iktidarı bir anlamda hayatın gelip geçiciliğini vurgulayacak şekilde bir araya getirmiştir ressam. "Resimdeki figür hücre hapsinde bulunuyor. Toplumsal olan ne varsa hepsi silinmiş. Modernliğin görsel tarihindeki birçok yiyecek temsiline olduğu gibi bu imge de yemeye ve dolayısıyla da hayata dair değil, her şey üzerindeki ve özellikle de

bizzat insan üzerindeki insan iktidarının belirleyici gücü olan öldürmeye – ve benliğin yıkımına- dairdir" (Leppert, 2002: 133).

Ressam insanlıkla et arasında kurduğu özel bağ resimlerinin hakim konusu haline gelir. Portre resimlerinde bile yüzü et gibi işler. Hatta yüzüne zarar vererek et olduğu izlenimini arttırmaya çalışıyordu.

Sosyal bir olgu olan yeme içme olayı, toplumun farklı sosyal katmanlarında farklı zaman dilimlerinde değişik şekillerde ele alınır. İlk zamanlarda din kaynaklı bir eğilim gösteren yemek konulu resimler sonraları sanatçının özgürleşmesiyle daha sivil ve yaratıcı bir boyuta ulaşır. Değişen dünya düzeninin yeme içme alışkanlıkları üzerinde yaptığı değişimle birlikte her şey gibi yemek de bir sanayi ürününe dönüştürülür. Bunun yanında yemek hala insanla eşdeğer bir ihtiyaç ve alışkanlıktır. Sanat tarihine baktığımızda insanlıkla başlayan sanat gibi yemek de bir ihtiyaç olarak resim sanatının konusu olmayı sürdüreceğinin izlerini görebiliriz.

3.3. Türk Resminde Yemek Konusu

3.3.1. Osmanlı Minyatür Sanatında Yemek Konulu Minyatürler

"Türk tasvir sanatı Orta Asya'da Türkler'in tarih sahnesine çıkmasıyla başlayıp günümüze kadar değişik biçimler kazanarak gelmiş ve temelini de el yazma eserlerin sayfalarında bulunan minyatürler oluşturmuştur" (Binark, 1978: 275). Türk resim sanatında, estetik değerleri bakımından öncelikle din duygusu belirleyici bir unsur olarak görülür. Toplumsal yaşam üzerinde etkili olan dinin rolü yapılan yapıtlar üzerinde de belirleyici olmuştur. Buna bağlı olarak gelişen minyatür sanatı, Türk resim sanatı üzerinde uzun bir süre varlığını sürdürmüştür. Minyatür dönemin dünya görüşüne göre biçimlenen ve üretilen bir resim anlayışına sahip olmuştur.

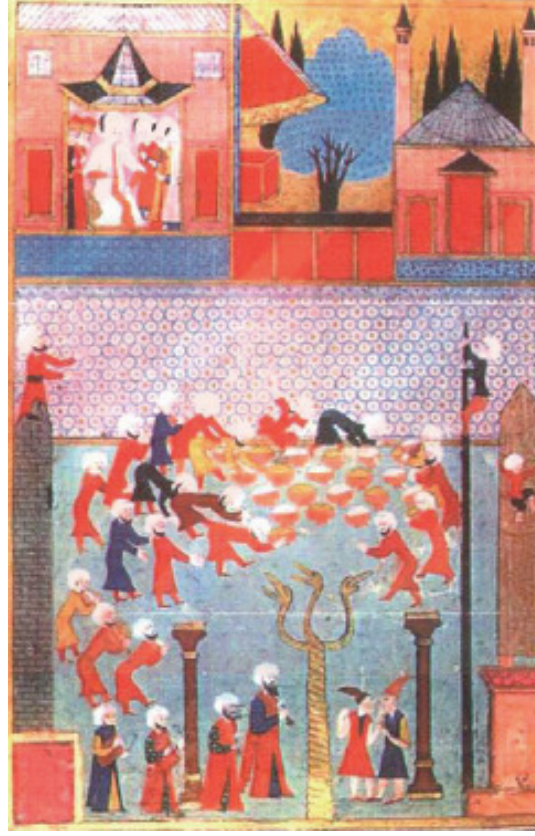
Türk minyatür sanatı İran ile karşılıklı etkileşim içinde gelişmesine rağmen Osmanlı minyatürleri başta konu bakımından İran minyatürlerinden ayrılmaktadır. İran minyatürlerinde asıl konu milli edebiyattır ve gerçek hayata pek rastlanmaz. Türkler'de her zaman hakim olan gerçekçilik anlayışı, minyatürlerinde de görülen önemli bir özellik

olarak belirlenir ve konu doğrudan anlatılarak sembolik ifadelere yer verilmez. İran minyatürlerinden etkileşim; arka plan kompozisyonu oluşturmada ele alınmış ancak konu tamamen gerçek olaylarla canlandırılmaktadır ve bu yönüyle Osmanlı minyatürleri resimsel belge niteliği taşımaktadır. Bu minyatürlerde; olmuş olaylar, şöenler, savaş ve av sahneleri en çok görülen konuları oluşturmaktadır. Bu konuların işlenişi belli bir üsluba göre minyatür sanatçıları yani nakkaşlar tarafından saraya bağlı bir okul niteliği taşıyan nakkaşhanede başnakkaş yönetiminde çalışarak ortaya konur. Nakkaşlar bir kitap hazırlarken toplu olarak çalışırlar. Bir minyatürde yazım, çizim, boyama ve süsleme farklı kişiler tarafından saray nakkaşhanesinin belirlediği programa göre yapılır. Osmanlıların imparatorluk haline gelmesiyle birlikte kendini gösteren Türk minyatürü 18. yüzyıla kadar Osmanlı Türk resminde tek başına bir resim türü olarak kendini göstermiştir.

Minyatür sanatına farklı bir yaklaşım ve konu alanı getiren Osmanlı minyatürlerinde ele alınan farklı konular dönemin sosyal yapısını her yönüyle incelenmesini sağlamıştır. Çoğu zaman olayların içinde yaşayarak gözlemlerini aktaran nakkaşlar, yaşadıklarını ve gördüklerini en doğru biçimiyle yansıtmaya çalışmışlar ve bu şekilde olaylar gerçeğe uygun olarak belgelenmek istenmiştir. Ancak el yazma kitaplarda yazılan metni aydınlatmak amacıyla kitaplara yapılan minyatürlerin sanatçılarının ismine kitaplarda yer verilmez. Hattatın ismi ile kitaplar hazırlanır ve hattat minyatür sanatçılarından daha üstün tutulur. Bu nedenle hazırlanan el yazma kitaplar dönemin saray nakkaşhanesindeki baş nakkaş, minyatürlerin hazırlayıcısı olarak kabul edilir. Osmanlı minyatürlerinde kendine has bir üslubun belirmesi ancak 16. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlılara özgü yabancı etkilerden arınmış bir minyatür sanatı ile görülmektedir ve bu nedenle bu dönem minyatürleri "Klasik Dönem" olarak ifade edilir. 16. ve 17. yüzyıllarda yapılan minyatürler Osmanlı padişahlarının hayatlarını anlatan Hünernâme, Sürname, Şehinşahnâmesi gibi eserlerle ortaya konmuştur. Bu eserlerde bütün tarihi sahneler bir defa resmedilir, kompozisyon defalarca ele alınarak düzeltmeler yapılmaz.

1582 yılında Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed (III.Mehmed) in iki ay süren sünnet düğünü şenliklerini konu alan Sürname-i Hümayun minyatürleri bu şenliğin görkemiyle birlikte dönemin sosyal ve kültürel yapısını her yönüyle yansıtmaktadır. Sürname'de yer alan minyatürler, 16. yüzyılda halkın gündelik yaşantısı, saray görenekleri, üretim ilişkileri ve sanatsal formlar gibi birçok önemli bilgiye sahip bir kaynaktır. Bu

kaynak aynı zamanda dönemin yemek kültürü ve yemek konusunun ele alınışı bakımından da önemlidir. Sürnamede şenlikte yer alan etkinlikler gün gün ayrıntısına kadar anlatılmış ve minyatürlenmiştir. Nakkaş Osman ve ekibinin hazırladığı şenlik minyatürlerinden (Resim 44) "Çanak Yağmalarına hazırlık" Bu şenliklerde halk ve saray arasındaki ilişkide yemeğin yerine ve sanatsal ifade şekline bakacak olursak: "çeşitli gruplar için düzenlenen ziyafetlerin yanı sıra halka her hafta yemek verilir, ayrıca çanak yağmaları yapılır. Hemen her gün yapılan çanak yağmaları ve verilen ziyafetlerin en küçük ayrıntısına kadar anlatılmış olması, bunların devletin "zenginliğini" ve "cömertliğini" gösterme biçimlerinden biri olduğuna işaret eder. Özellikle çanak yağmaları bir gösteri niteliği taşır. Meydanın çanak yağması için hazırlanışını resmeden minyatürlerde, yemeklerin padişahın şenliği izlediği yerin hemen önüne getirilmesi de, çanak yağmasının bir gösteri niteliği taşıdığına işaret eder. Halka verilen bu yemeklerde belirli bir protokol ve sıra olmadığı anlaşılır" (Korkmaz, 2004: 63). Bu minyatürde ele alınan yemek konusu, dönemin yemeğe ve yemek ziyafetlerine verdiği önemi göstermektedir. Burada biçim olarak çok sade, sadece çizgilerle yemek kaplarını belirterek yemeğin ne olduğundan çok yemek etkinliğinin önemi üzerinde durulmuştur. Padişahın halkına gösterdiği cömertliğin bir ifadesi de diğer şenliklerde olduğu gibi bu şenlikte de halkın merakla beklediği en büyük olay çanak yağmasıdır. "Olayın ziyafete dönüşmesi olarak yorumlanan bu olay Osmanlı geleneğine özgü bir törendir. İçleri et ve pilavla doldurulmuş büyük çanaklar Atmeydanı'nı çevreleyen duvarlar üzerine ve uygun yerlere yerleştirildikten sonra, boru ve tabırlar çalınır çalınma "yağma" başlatılır" (Sinanlar, 2005: 62-63) (Resim 44)'de görüldüğü gibi olaylar şematik formlarla gerçeğin yansıtılması üzerinde durulmaktadır. Olayları olduğu gibi gösterme eğilimi Türk kitap resminin en önemli özelliklerindendir.



Resim 44. Nakkaş Osman - Sürname-i Humayun Çanak Yağmasına Hazırlık 16.yy

Olayın Atmeydan'ında geçtiğini gösteren mimari öğelerle Osmanlı minyatürlerinin gerçekçiliğini bu örnekte de görebiliyoruz. Sol üst tarafta padişahı gösteren bir loca daha büyük olarak ifade edilmiştir. Bu da kişilerin önde ya da arkada nerde olursa olsun statüsüne göre büyük ya da küçük olarak gösterildiğini kanıtlar. Perspektif kuralları değil hiyerarşik sıraya göre istifleme yapılır. Sıralı insanlar saygılı duruşlar ve sıkıştırılmış halk dönemin sosyal yapısını gösterir. Atmosfer ve mekan kavramı yoktur. Renkler sayfanın bütünde hangi renk kullanılmışsa o rengin tonları ile o sayfa düzenlenmiştir. Boyama tekniği tipik Osmanlı minyatür sanatı boyama tekniğine uygun olarak; düz, gölgesiz, perspektifi yok ve üst üste sıralı olarak yapılmıştır. Padişah burada diğer figürlere oranla büyük gösterilmesine rağmen ifadesizdir. Minyatürün genelinde bütün figürler hareketsiz şematik formlarla ifade edilmiştir. Detaycılık ön plandadır. Elbiselerdeki ve duvarlardaki desenlerin ayrıntılı olarak ele alınması ve minyatür sayfasının bir rengin tonlarıyla boyanması Nakkaş Osman'ın üslubunu gösterir. Yazıyla anlatılanlar resimle görselleştirildiğinden detaylar önemsenmiştir. Sınıfsal ayrımlar gerek çizgilerle gerek duruşlarla gösterilir. Bu da toplumsal disiplinin resimlere de aktarıldığının göstergesidir.

Nakkaş Osman"ın getirdiği bu minyatürde de görülen resimleme düzeni 17.yüzyılda da devam eder. Minyatür sanatı 18. yüzyılın ilk yarısında son parlak dönemini yaşar. 18. yüzyılın ikinci yarısı Lale Devri olarak da bilinir ve dönemin padişahı Sultan III.Ahmed'tir. Bu dönemde "Batı ile olan ilişkiler kültürel ortamı büyük oranda etkilemiştir. Bu etkileşim ilk önce saray çevresinde görülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla saray sanatı olan minyatürde de bu yenilikler görülmesi ve benimsenmesi de doğaldır. Lale Devri ile saraya giren Avrupa eşyaları ve özellikle de batı kaynaklı resimli kitaplar minyatürü etkileyerek saray nakkaşlarının bilinçli denemelere girişmelerini sağlamıştır. Böylelikle minyatürlerde yeni konulara yer verilmiştir. Albümlerde toplanan tek yaprak halindeki kır sahneleri, çiçek resimleri ve portreler tarih konulu minyatürlerin yerini almıştır" (Renda, 1977: 32).

Dönemin ünlü minyatür sanatçılarından olan Levni'nin, en önemli eseri olan Surname-i Vehbi, Sultan III. Ahmed'in dört Şehzadesinin sünnet edilmesini nedeniyle yapılan şenlikleri konu alır. Bu eserde yer alan Resim (45) "Meyvacı Esnafın Geçisi"ni konu alan bu minyatürde yine dönemin sosyal ve kültürel yapısına vurgu yapan öğeleri görebiliyoruz. "Surname-i Humayun minyatürleri aksine, bakış açısının sürekli değiştirildiği bu minyatürlerde, geleneksel unsurlar ortadan kalkmış minyatür sanatında yeni arayışlar devreye girmeye başlamıştır. Klasik dönemin pembe, turuncu, yeşil renkteki doğa görünümüleri yerini yumuşak kenar çizgili tepelere, taşlara, ağaçlara bırakmış, gökyüzü doğal maviliğine bürünmüştür. Gölgeleeri yere vurmuş açıklı koyulu yeşilli ağaçlar, bir natürmortu andıran meyveler, gerçeğe yakın oran orantı, perspektif arayışları minyatürlerin temel özellikleridir" (Elmas, 1998: 39). Bu minyatürde konu yine şenliklerin gerçekçiliğini yansıması bakımından Klasik Dönem minyatürleri ile aynı özellik gösterirken, biçim, renk ve perspektif arayışları Batı etkileşimini gösterir niteliktedir. Olayların gerçekçi bir şekilde aktarımını yine Levni'nin "Yeniçerilere Ziyafet ve İlk Gösteriler" konulu minyatürde görebiliyoruz. (Resim 46).



Resim 45. Levni - Surname-i Vehbi Vehbi Meyvacı Esnafın Geçişi 18.yy



Resim 46. Levni Surname-i Vehbi Yeniçerilere Ziyafet 18.yy

Figürlerin yüzeyde dağıtılmayıp gruplar halinde istiflenmesi giderek kütle duygusu uyandırmaya çalışır. Renk perspektifi görülmeye başlar. Doğa görünümünde kenar çizgilerinin yumuşamaya başladığını ve doğanın kendi renkleri Klasik Döneme göre bir değişim olarak görülür. Meyvacıların geçişini konu alan bu minyatürde konu tamamen kültürel yapı içinde şenlik geleneklerinin bir ifadesi olarak gerçekçi bir anlatımla ele alınmıştır. "Ayrıca Levni bu minyatürde de görülen içi meyve dolu sepetler dikkat çekicidir. Sepetlere dizilmiş elmalar, narlar, incirler, erikler, oylumlu duruşlarıyla yeni bir resim dilinin ilk belirtileri olmuştur. Natürmort kompozisyonlarının başlangıcı buralardadır diyebiliriz" (Tekbaş, 2008: 26).

16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı minyatür sanatı kendine özgü konu ve ifade biçimi bularak en yetkin eserlerini verdiği dönemin ardından Batı etkisiyle 18. yüzyılda gittikçe Klasik Dönem minyatüründen uzaklaşarak kitap resminden yavaş yavaş çıkarak farklılaşmaya

başlamıştır. Bu durum Türk resim sanatında çağdaşlaşma yolunda Batı etkisiyle ileriki zamanlarda tamamen değişime uğrayacaktır.

3.3.2. Çağdaş Türk Resminde Yemek Konusu

Türklerin Orta Asya'dan başlayarak başka kültürlerden aldıkları etkilerle kendi dünya görüşü ve estetiği çerçevesinde kendine özgü bir yoruma ulaştırdığı geleneksel minyatür sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı ile ekonomik, siyasi, askeri ve kültürel ilişkiler neticesinde geleneksel minyatür anlayışı giderek Batılı anlayışta bir resme dönüşmüştür. Bu dönüşüm "Çağdaş Türk Resmi" diye gelenekselden ayrılmıştır. Bu yönelimler sonucu resim sanatının konu alanı ve resim öğeleri değişime uğramıştır. Öncelikle duvar bezemelerinin aralarına süsleme amaçlı resimlenen manzara resimleri ve natürmortlar o dönemde yapılmış ilk resim örneklerindendir (Resim 47). Bu resimlerin birçoğu Topkapı sarayı'nda birçok örneğine rastladığımız bu resimlerin arasında meyvelerden düzenlenmiş gerçekçi natürmortlar bulunur. İlk kez, 18. yüzyıl sonunda Mühendishane-i Berri Hümayun'da haritacı subayların çizim yeteneklerinin geliştirilmesi amacıyla perspektifli resim derslerinin programa konmasıyla minyatür sanatından uzaklaşan yeni bir resimsel ifadenin başlangıcı oluşmuştur.



Resim 47. Anonim - Natürmort

19. yüzyıl başından itibaren de Batı teknik ve göründe çalışan ilk Türk sanatçılar kendini göstermeye başlamıştır. "Türk Primitifleri" olarak anılan bu sanatçılar saray ve köşkleri konu alan figürsüz manzara resmi örnekleri ile ortaya çıkmışlardır. Ancak minyatür sanatının detaycılık ve motiflerin kullanımından uzaklaşmamıştır. Çoğunun asıl meslekleri askerlik olan bu sanatçılar Batı görüş ve tekniğiyle çalışan ilk sanatçılar olarak bilinirler. "Bu sanatçıların ister askeri okul çıkışlı olsun ister olmasın ortak nitelikleri bulunmaktadır. Aralarında, Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa gibi Avrupa'da öğrenim görmüş olanlarla Hüseyin Zekai Paşa gibi Türkiye dışına çıkmamış olduğu halde bu ressamlarla birlikte sınıflandırılması gerekir. Bu gibi sanatçılarda başlangıçta çağdaşları öbür sanatçılardan pek ayırt edilmezler. Onların ilk yapıtlarında da aynı çekingen saygılı tutum, bir ölçüde dünyaya aynı saf yürek bakış ve detaylı işçilik bulunur. Osman Hamdi Bey ise bu kuşak ressamı içinde ayrıca incelenmesi gereken tekil örnek olarak görünür" (Renda-Erol, 1980: 78). Ortak bir manzara anlayışı etrafında birleşen bu sanatçılar, minyatüre has ayrıntıcı özellikleri yağlıboya uygulamışlardır. Diğer yandan Batı'nın perspektif, ışık-gölge ve hacim öğelerinden yararlanmışlardır. Resim sanatındaki bu değişimler sanattaki sarayın konu ve üslup belirleyiciliğini de yavaş yavaş ortadan kaldırarak sanatın saray dışına çıkmaya başladığını gösterir. Bu dönemdeki sanatsal faaliyetler resim sanatının saray dışına iyiden iyiye konu seçiminde genellikle manzara seçiminde birleşen bu sanatçılardan Süleyman Seyyid natürmort çalışmalarıyla dikkat çekicidir. Levni'nin sepet içinde çeşitli meyveleri minyatür içinde kullanmasıyla başlayan natürmort anlayışına yavaşça giriş burada net bir şekilde natürmort çalışmaları ile karşımıza çıkar. Bu konu farklılığı yine Batı etkilerinin konu seçiminde de etkili olmaya başladığını göstermektedir. Bu durum aynı zamanda Türk Resim sanatında yemekle ilişkili meyveli bir kompozisyon olarak resmedilen bu natürmortlar yemek konusunun doğrudan resim konusu olarak ele alındığını gösterir. Dönemin resim anlayışını Süleyman Seyyid'in 'Meyveler' (Resim 48) konulu çalışmasında inceleyecek olursak; geleneksel natürmort öğelerini ele almış bu öğeleri kompozisyonun tam ortasına geometrik bir şekil oluşturacak şekilde yerleştirmiştir. Bu çalışmada da olduğu gibi diğer manzara ve natürmortlarında dengeli, düzenli ve hesaplı bir fırça işçiliği mevcuttur. Boyayı çok ince sürerek boyada şeffaflık ve canlılık sağlamıştır. Ayrıca nesnelerin hiçbir ayrıntısını ihmal etmemiştir.



Resim 48. Süleyman Seyyid, 1900'ler Tual Üzerine Yağlıboya, 50x60cm "Meyveler"



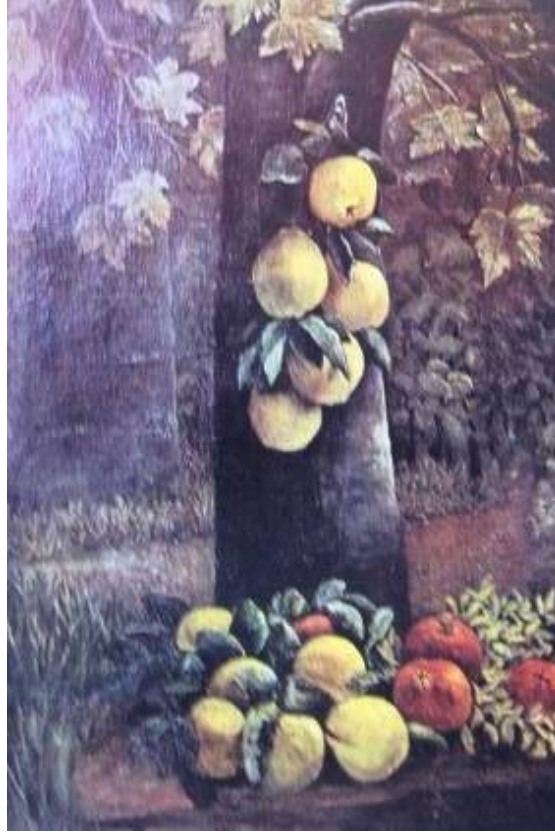
Resim 49. Anonim, Yıldız Sarayı Sarayı Yemek Salonu

'Yıldız Sarayı Yemek Salonu' (Resim 49) konulu anonim resim yine asker ressamaların resimleri arasında yer alır. Bir yemek salonunu konu alan resimde kalabalık bir yemek sahnesi yerine terk edilmiş bir ev içi sahnesi tercih edilmiştir. Masanın üzerindeki ve çevredeki ayrıntılar titizlikle incelenmesine rağmen resimde masadaki yemeklerde dahi

olsa bir yaşam belirtisi yoktur. Masada, tabaklar bütün ihtişamıyla durmaktadır ama içleri tamamen boştur. Bu ressamın resimlerinde çoğunlukla fotoğraftan yararlanır. Hatta fotoğraflardaki figür ayrıntılarını bilinçli olarak yok sayarlardı. Bu nedenle dönem ressamlarına foto- yorumcuları da denir. Bu yemek salonu resminde de ressamın fotoğraftan yararlandığı çok açıktır zira resimde fotoğrafın soğukluğu hissedilebilir. Ancak minyatür sanatının detaycılık ve motiflerin kullanımından uzaklaşmamıştır.

Asker ressamların arasından en yetenekli olanlarının Avrupa'ya eğitime gönderilmesi ile Türk resim sanatında yeni bir döneme adım atılır. Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyit gibi ressamın gittikleri Paris okullarında G.Boullenger ve L.Gerome'nin atölyelerinde eğitim aldılar. Bedri Rahmi Eyüpoğlu onun Paris eğitimini şöyle değerlendirir: *"bu zat uzun seneler Paris'te kalmasına rağmen bize oradan en ufak bir müze kokusu getirmemiştir. Şeker Ahmet paşa'yı doğrudan doğruya primitiflerimiz arasında zikretmek lazımdır.", O, Paris'ten sadece yumuşak bir fırça ile dönmüştür. Onu pirimitiflerimiz arasında en mühim mevkii verdiren hususiyet renk konusunda çok daha tutumlu davranmış olmasıdır"* (Renda ve Erol, 1982: 117,118). Ressamın yaptığı birkaç kompozisyonda akademinin renk anlayışını da resimlerine taşıdığı söylenebilir bu resimler kesinlikle doğa karşısında değil atölye ortamında yapılmıştır. Ayvalar resminde bir ağacın üzerine ve dibine istiflenmiş ayvalar ve narları görürüz. Bu, orman içerisinde bir natürmort görünümü verir ancak, kapalı alan renklerine sahiptir. Kompozisyon olarak da dikey tutulması ve meyvelerin bir ağaç gövdesine istiflenmesi Türk resmi için olduğu kadar Avrupa resmi için de sıra dışı bir olgudur (Resim 50).

Süleyman Seyyit'de yemek objeli natürmortları ile dikkat çeken bir ressamdır. *"Bu resimlerde her şeyden önce düzenleme yönündeki sadelikleri, renk yönetimindeki arı duru ve saydam oluşlarıyla değer kazanırlar. Boyayı ince ve saydam kullanmış olması nedeniyle onun resimleri dün yapılmışcasına taze ve ışıklı durur"* (Renda ve Erol, 1982: 121). Ressam üslup olarak Şeker Ahmet paşadan çok farklıdır. Süleyman Seyyit'in daha renkçi olduğu açıkça gözlemlenebilir. Sade anlatımı tercih etmesi soyulmuş bir mandalinayı samimiyetle bir sanat eserine dönüştürülmesinden anlaşılabilir. Tek obje ile çok şey anlatmayı başaran yetenekli bir ressamdır. Bunun dışında daha fazla objeyi kompoze ettiği natürmortlarında da benzer bir başarı sergilemiştir.



Resim 50. Şeker Ahmet Paşa - Ayvalar

1883 yılında Osman Hamdi Bey önderliğinde ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-İ Nefise Mektebi açılmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu öğrenciler açılan sınavla ve bireysel imkânları ile Paris eğitimine gitmişlerdir. İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Avni Lifij isimlerinden oluşan kalabalık ve yetenekli grup, 1914 yılı I.Dünya savaşının başlaması ile geri dönmek durumunda kalmıştır. Daha önce yurt dışı eğitimine yollanan ressamlar gibi bundan sonra da birçok Türk ressamı devlet desteği ile Avrupa eğitimine yollanması durumu sürecektir.

Öncelikle 'Academie Jullian' da resme başlangıç yapıyor daha sonra 'Ecole National Supérieur des Beaux- Arts' sınavlarını kazananlar Cormon atölyesinde çalışmalara başlıyordu. Bunun yanında müzelere giderek Avrupa sanatını tanımaya çalışıyorlardı. Bu eğitim aşaması 1914 yılı I.Dünya Savaşının başlaması ile sona ermişti. Ressamlar döndüklerinde savaşın güç koşullarını derinden yaşamış, dönen ressamların bazıları cephelerde savaşmış, diğerleri ise imkânsızlıklar içerisinde üretimlerini sürdürmeye çalışmıştır.

Yurt dışına giden ressamlarımız dönemin sanat akımlarına yönelmek yerine bulundukları akademide resimsel kavramları öğrenip uygulamak yönünde çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

Empresyonist denilebilecek türde manzara resimleri üretirler. İzlenimcilik yönteminde ressamlar akademik görseelliği boya kullanımı, renk ve kompozisyonda reddediyordu. Ressamımız ise bu akımın fırça kullanımı ve renklerini alıp kompozisyonu ise daha dengeli kullanmayı tercih etmiştir. Empresyonist ressamlar atölyede uzun desen ön çalışma yapılmasını da reddediyor, resimlerinde deseni tuval üzerinde uygulamayı tercih ediyorlardı. Ressamlarımız ise peyzaj ve portre çalışmalarında zaman zaman resmini oluşturmada önce desenini çiziyor, ya da küçük eskizlerle hazırlık yapıyordu. Aslında Empresyonizm akımında eksikliği hissedilen deseni 1914 kuşağı ressamlarının biraz gecikmeli olarak ekledikleri söylenebilir.

Ressamlar manzara, figür kompozisyonları ve natürmort gibi farklı türde resimler üretmişlerdir. Avrupa'da alışıla gelen yöntem; her ressamın kendine ait bir üslubunun ve konusunun olması ve o yönde kendini geliştirmesidir. Bu dönem ressamları ise her türe eşit ağırlık vermiştir. Natürmort türünde de hemen her ressamın birkaç resmi bulunmaktadır. Manolyalar, meyve sebze ve balıklardan oluşan kompozisyonlara sıkça rastlanır.



Resim 51. Feyhaman Duran - Natürmort

Feyhaman Duran bir portre ressamı olmasına rağmen çok başarılı bir natürmort resimlemiştir. Resimde masa üzerine kurulmuş gösterişli bir meyve sepeti görülür. Arkada ise kesilmiş bir çiçek vazosu vardır. Renkler empresyonizmin uzantısı olarak ışığın renkleridir ve belli ki herhangi fotoğraf gibi bir aracı kullanmadan doğrudan konuya bakarak üretilmiş bir iştir. Empresyonizmin hızlı fırça kullanımı izleri resimde gözlemlenebilir (Resim 51).



Resim 52. Namık İsmail - Harman

Namık İsmail'in 'Harman' konulu resmi Türk empresyonizminin en iyi örneklerindendir. Osman Hamdi den sonra figür resmini en iyi uygulayan ressam grubu olma özelliği taşır 1914 kuşağı. Güneş ışığının tüm parlaklığı ile ekinlerin üzerine yansıdığı ve ön planda bir figürün su veya süt içtiği bir kompozisyondur. Figürün hemen önünde sütle dolu bir tencere bulunur. Arkada ise hareket halinde samanları ezen hayvanlar ilerlemektedir. Bu resim Barbizon ekolü Millet'in harman resimleri ile Monet'in empresyonizminin birleşimi gibidir ama daha çok Millet'e yakındır (Resim 52).

Çallı kuşağının ardından yetişen ilk sanatçı topluluğu; 1910'lu yıllarda akademiye giren, 1927 yılında Cumhuriyet'in kültürel atılımları kapsamında Avrupa eğitimine gitmeye hak kazanan bir grup ressamın oluşturduğu Cumhuriyet'in ilk ressamlar topluluğu 'Müstakil

Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği' adı altında kurulmuştur (1927, 1928). Avrupa eğitimlerini Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Münih Hans Hoffman; Muhittin Sebati, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Hale Asaf ise Paris Albert Laurens atölyesinde çalışmıştır. Bu eğitimin üzerinde özellikle durulmasının nedeni ressamların üsluplarında belirleyici etken olmasıdır. Ressamların bulundukları ortamların hâkim sanat eğilimini farklı yorumlarla sürdürdükleri görülür.

"Mahmut Cuda Münih'te Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi ile Hofmann'ın atölyesinde devam etmiş olduğu halde, hem alman ekspresyonizminin hem de kübizminin neredeyse kalıplaşmış olan estetiğini reddeder. Kendisine kişiliğini kazandıracak olan natürmortlarında, tabak içinde yer alan meyveleri ve onların çevresindeki nesneleri hacimsel bir görünüşle yansıttığı halde, biçimleri deforme etmez. Doğacı resmin doğaya içten bağlılığı esas alan görüşünü benimser. Bu görüşü nedeniyle, çağdaşı birçok ressamı, bilinçsizce batı resim ekollerine uyum sağlamakla suçlar. Sanatın temelinde eskimeyen, soylu değerlerin bulunduğu inanır. Doğaya özgü görüntünün, aynı zamanda görkem duygusu uyandıracak kitle ve mekan ilişkileriyle, olduğundan daha gerçekçi boyutlarla resimsel düzene geçirilebileceği görüşünde ısrar eder. sıradan bir ressamın elinde yoz bir doğa kopyacılığına dönüşebilecek tekniği, kendi lehine çevirmeyi başardığı natürmortları, Mahmut Cuda'nın tipik yapıtlarıdır" (Rena, Özsezgin, Atar, ve Katı, 1993: 63-64).



Resim 53. Mahmut Cuda - Natürmort

Müstakiller içerisinde özellikle natürmorta eğilimi olan Mahmut Cuda meyveleri kompoze ettiği resimlerinde kendine özgü bir realizm kullanır. Konusunu öyle bir boyar ki objeler sanki metafizik bir boyuta geçer. Dönemin diğer ressamı kübizm kaynaklı biçim bozucu üsluplardan etkilenirken Mahmut Cuda kendine özgü yöntemlerini geliştirmeyi tercih etmiştir ve Türk resminin yemek konulu en yetkin örnekleri bu ressam tarafından üretilmiştir denilebilir (Resim 53).

"Turgut Zaim, kişiliği, yapıtlarının resmimiz içindeki net ayrılığıyla yeni bir eğilimin kurucusu, habercisi olarak karşılanan Turgut Zaim'i ne müstakil ressamlar ne de 'D grubunun' estetik çerçevesi içine alabiliriz. Milli, yerel, bölgesel, halka dönük gibi son yıllar içinde her fırsatta kullanılan ve belli bir sanat eğilimini nitelendirmek isteyen terimlerin kaynağını Turgut Zaim'in yapıtlarında bulmak olağandır" (Berk ve Turani, 1982: 86). Ressam Paris eğitimi görmüş ama oradan 'benim buradan öğreneceğim bir şey yok' sözü ile geri dönmüştür. Aslında onun bu görüşü kendi kişiliğini bulma amacı taşıyordu. Beklide batı sanatını kendine yabancı buluyor, kaynaşmakta güçlük çekiyordu. Minyatüre olan görsel bağlılığı hemen hemen bütün resimlerinde içgüdüsel olarak ortaya çıkar. Ressam Diego Riviera'nın Avrupa eğitiminin ardından Meksika resim estetiğinden uzaklaşmamasına benzetilebilir bu yaklaşım. Onun resimleri naiflik sayılabilecek bir samimiyet de taşıyordu.

Ressamın 'Yörükler Köyü' (Resim 54) resminde geleneksel bir sofranın etrafında gruplanmış figürler görülür. Masa köylerde kullanılan türden bir masadır hatta halk arasında bu tarz bir yemeğe 'yer sofrası' denir. Açık havada yine bir köyde geçen bir sahnedir. Figürlerin arkasından köy evleri kolaylıkla seçilebilir. Figürler yöresel kıyafetleri ile iki boyutla üç boyut arasındaki ince çizgide resimlenmiştir.



Resim 54. Turgut Zaim - Yörükler Köyü

Müstakiller'den sadece birkaç sene sonra grup ressamlarından Elif Naci ve Nurullah Berk'in anlaşmazlıklar nedeniyle gruptan ayrılmaları ile yeni bir oluşum çabası başlamıştır. 1937-1939 yılları arasında yaşanan gelişmeler Türk sanat tarihini büyük oranda etkilemiştir. Grubun adı; Türk resminin dördüncü gurubu olması nedeniyle alfabenin dördüncü harfi olan 'd' olarak belirlenir. 1937'de açılan Resim Heykel Müzesi, ardından 1938'de 'Yurt Gezilerinin' başlaması, 1937 yılında akademi reformu kapsamında Leopold Levy'nin akademi resim bölümü başkanlığına atanması olarak özetlenebilir. Levy'nin hoca olarak atanmasının ardından 'D Grubu' ressamlarının akademi kadrolarında yerlerini aldıkları dönemin başlangıcıdır.

D grubu sanatçılarından Nurullah Berk ise, tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş, kübist bir kompozisyon oluşturan resimlerinde, siyah kalın çizgilerle öğeleri birbirinden ayıran biçim hâkimdir.

"Berk'in Çizgisel ve iki boyutlu resimlerine rastlanmaktadır. 1950'lerin sonunda Berk, Türk resminde bir Doğu, Batı birleşiminin gerekliliğini savunmuştur. Bu tarihlerden sonra

Türkiye'ye özgü örge biçimleri araştırarak, yazma minyatürleri incelemiştir. Batılı tekniklerle yeniden biçimlendirip yorumlamıştır. Türkiye'de geometrik figüratif biçimde resmin ilk çizerlerindendir. Geleneksel öğelerden yararlanarak ulusal resim araştırmalarını güçlendirmiştir

Berk, Lhote ve Léger atölyelerine devam ederken bu sanatçıların resimde desen, kütle ve hacim yaratma anlayışlarını Türkiye'de izlenimci Çallı kuşağının yok ettiğini düşündüğü bu anlayışları Türk resmine yeniden getirmeyi planlamıştır. Bu amaçla kurulmasına öncülük ettiği D grubu dönemi resimlerinde (1933-35) Birleşimsel kübizm'e yakınlığı görülmektedir" (Nurullah Berk Retrospektif Sergisi Kataloğu)

Picasso'nun analitik kübizmine benzer bir yöntemle resimlediği oval natürmortta ortada bir testi ve hemen altında bir meyve tabağı dikkat çeker. bu objeler tamamen geometrik olarak çizilmiş ve renklendirilmiştir. Herhangi bir hacim kaygısı yoktur. Bu merkezi elemanların çevresinde ise resme adını veren iskambil kağıtları görülür. resim Picasso ve Braque resimlerindeki analitik kübizm yaklaşımının yeniden yorumlanması gibidir. Ayrıca dönem ressamlarının bu akımdan etkilenme boyutlarını kanıtlayan görsel bir belge niteliği taşır (Resim 55).



Resim 55. Nurullah Berk - Natürmort

Turan Erol'unda belirttiği gibi "Nurullah Berk sonsuza dek sürecekmış izlenimi uyandıran bir arayış içinde, o dingin, fırtınalı denizler ortasında bile durağan kadınlarını, adamlarını, bulutlarını, baloncuklarını, deve dikenlerini düz ve eğri çizgilerin projeksiyonunda yineler durur. (...) Nurullah Berk'in resim dünyası pıtraklı, ürkünç, ağulu bitkilerin, nesnelerin itici, bazen ürkünç havasına bürünmeye başlarsa da bütün bu tablolarla doğanın ve insanın değil, salt eğri ve düz çizgilerin düznü (rytmique) ilişkileri yaşar, yaşama hakkı bulur" (Erol, 1982, Nisan, sayı: 12).

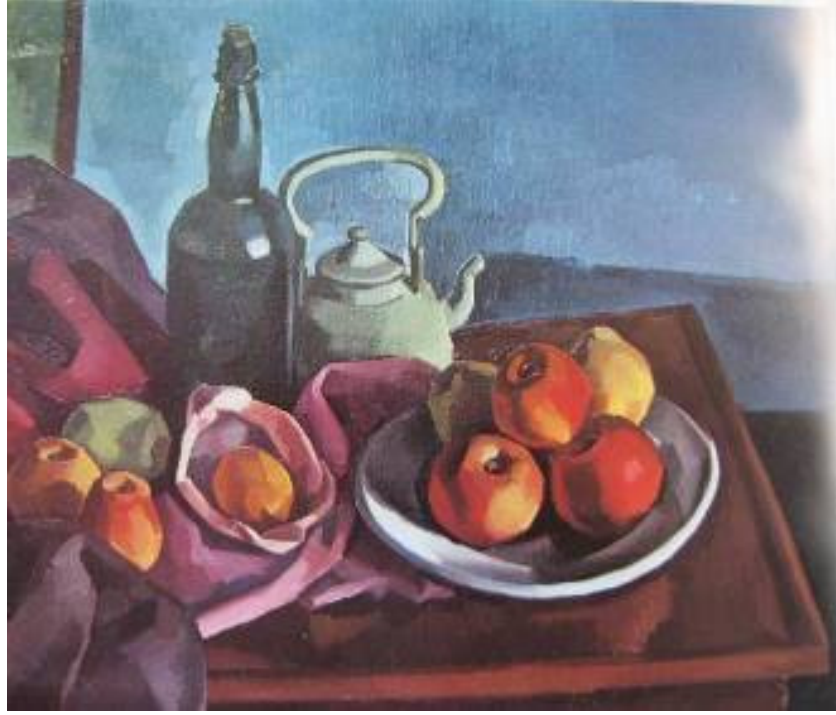
'D grubu' kapsamında üretimde bulunmuş olan Bedri Rahmi Eyüboğlu insanın dünyasını dolayısıyla yemek konusuna temas eden işleri dikkat çekicidir; "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 'Yurt Gezileri' kapsamında Çorum'a gitmesi ve oradaki yerel süsleme sanatlarından ve coğrafyasından etkilenmesi onun sanatında yeni bir dönemin başlamasını beraberinde getirmiştir. Ressamın yerel motiflere ilgisi Matisse olan hayranlığı ile birleşecek ve motiflerin, minyatür etkilerin hâkim olduğu yeni bir tavır ortaya çıkacaktır" (Dönmez, 2009: 87).

Bedri Rahmi'nin sağlam biçimlerinin nedeni, halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görebilmiş olmasıdır. Buradan yola çıkarak kendine ait yeni anlatım biçimleri keşfetmiştir. Anadolu'ya ait minyatürler, kilimlerin geometrik ve de soyut biçimleri ayrıca çiniler esinlendiği kimi kaynaklar olmuştur. Bu kaynakları kendi keşfettiği yeni biçimlerle birleştirip birçok sanat alanında ürünler vermiştir. "Anadolu gezileri sırasında keşfettiği yerlerden esinlenerek, renk ve kompozisyon düzenlemeleri üretmeye başlamıştır yaşadığı dönemde. Doğa ve halk sevgisi onun toplumsal resimlerine oldukça iyi bir şekilde yansımıştır. Gecekondu, hanlar, kahvehaneler, portreler, insan manzaraları onun için temel konular olmuş, konuların zenginliği, yeni renk ve doku deneyimleri ile birleşerek çeşitli ürünlerin ortaya çıktığı önemli bir süreci ortaya koyar. Gözlem yapmayı seven Bedri Rahmi için kahvehaneler özeldir, çünkü kahveler açık havada, farklı çevrelerden, farklı kültürlerle sahip insanların bir araya geldikleri, buluştukları mekânlar olarak ve gözlenmeye değer birçok şeyin bir araya geldiği bir ortamdır" (Gümüşay, 2008: 147-150).



Resim 56. Bedri Rahmi Eyüboğlu - Han Kahvesi

'Han kahvesi' (Resim 56) konulu resminde Turgut Zaim'in 'Yörükler Köyü' (Resim 53) resmi ile benzer bir kompozisyon şeması taşır. Yine çok figürlü ve küçük bir masa etrafında toplamış figürleri görmekteyiz. Figürler farklı bir sistemle deforme edilmiş. Ressam üzerindeki Matisse etkisi net olarak görülebiliyor. Masada çay bardakları ve içinde ne olduğu belli olmayan bir şişe var. Figürlerin kendinden geçmiş hali müziğin ritminden olabileceği gibi şişenin içindeki muhtemel içkiden olabileceğine işaret ediyor. Figürlerin kıyafetleri bahane edilerek birbirinden zengin motif ve doku araştırmaları yapılmış. Bu motifler Anadolu'da günlük yaşam kıyafetlerinde sıkça rastlanan motiflerdir. Yine yurt gezilerinin ressamın üzerinde bıraktığı izler sonucu olduğu söylenebilir. Turgut Zaim'in resminden farklı olarak bir açık alanda değil kahve veya meyhane gibi bir kapalı mekan içerisinde resimlenmiştir figürler. En baştaki figür kendinden geçmiş şekilde sazıyla şarkı söylerken diğer figürler yaşamın ağırlığı ile masaya doğru eğilmiş görünür. Duruşlarındaki umutsuzluk tuvalden taşarcasına resimlenmeleri ile tersine çevrilmiş ve anıtsal bir ifadeye dönüştürülmüştür ressam tarafından.



Resim 57. Sabri Berkel - Natürmort

Sabri Berkel yemek konusunda eşine az rastlanır bir natürmortlarıyla türk sanat tarihinde yerini almıştır (Resim 57). Aslında Sabri Berkel, Bedri Rahmi'nin üslubuna neredeyse zıt olan bir eğilimdedir. Soyut çalışmalarında bile bir düzen hâkimdir. Soyutladığı görüntüleri titizlikle boyar ve estetik kaygıları hiçbir zaman elden bırakmazdı. Sistemli çalışması natürmortunda net olarak görülür. Sanki Cezanne'nin geometrik parçalar halinde doğayı çözümleyen tavrını daha mükemmele taşıma isteği vardır onda. Resim ilk bakışta çok gerçekçidir ama yakına geldiğinizde en dairesel objelerin bile geometrik parçalar halinde çözümlendiğini görürsünüz. Ön planda kullandığı sıcak renkler ve arka planda kullandığı soğuk renklerle ressam yine düzenli kişiliğini resme yansıtmayı sürdürür. Bu anlamda ressam Mahmut Cuda'nın sanata bakışı ile paralellik taşıyan bir yaklaşım sergiler.

"Ressamların bulundukları coğrafyada değişen koşullar onların üretimlerini etkilemiştir. II. Dünya savaşının 1939'da başlaması, savaşa girmeyen yeni kurulmuş Cumhuriyet'i sıkıntılı bir döneme sürüklemişti. Ekonomik sıkıntılar, ekmeğin karneye bağlanması dönemin ressamlarını güç koşullar içerisinde üretim yapmaya zorluyordu. Sıkıntılı ortama karşı alınan en temel önlem, Cumhuriyetin devletçi politikaya ağırlık vermesi şeklinde olmuştur. Dönemin ressamları yoksullukla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Ayrıca gazete ve radyo haberleri savaşın olumsuzlukları ile doluydu ve ressamların bundan olumsuz

etkilenmemesi mümkün değildi. Türk sanat tarihinde ilk defa savaşın bu dışsal koşulları nedeniyle Avrupa'ya öğrenci gönderme geleneği uygulanmamıştır. Bir anlamda ressamların kısmen batı etkisinden ve taklit eğiliminden uzak kaldıkları bir dönemin başlangıcıdır" (Dönmez, 2009: 96).

D grubu sonrasında yetişen öğrencilerden yeni bir sanatsal birliktelik oluşur. Bu birliktelik içerisinde D grubunun kübizm kaynaklı biçim anlayışına da bir tepki vardır. Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh başağa gibi ressamların yer aldığı bu genç topluluk, 1940 yılında yeniler adı altında ilk sergilerini açtılar. Onların amacı resimde içeriği biçimsellik kadar önemli bir yere getirmektir. Resim sadece biçimsel bir olgu değildi ve bir konusal anlama bağlı olmalıydı. Bu grup, resimde toplumun gerçeklerine duyarlı bir yaklaşım sergilemek istiyordu. Liman konulu ilk sergilerinin ardından kadın konulu ikinci sergilerini açan grup daha sonra bireysel üretimlerle sanat yaşamlarını sürdürmüştür.

Nuri İyem kırsal kesim yaşam koşullarını ve yoğun göç sonucu köy yaşamını şehre taşıyan gecekondu kesimini resmine konu ediyordu. Bu bağlamda sosyal hayatın vazgeçilmez parçası olan Pazar yerleri (balıkçılar) tarlada öğle yemeği, köyde ev içi sahnelerini resmine konu etmiştir. Onun için önemli olan yemek sahnesini göstermek değil bu yemek sahnesi bahanesi ile sosyal yaşam ve kişilerin koşulları ile ilgili izleyiciyi empati kurmaya yöneltmektir. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan İyem, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vererek Yeniler grubu ile birlikte kendi anlayışlarına uygun yöresel konuları işleyen resimler yapmışlardır ve beraberinde teknik ve yöntem açısından Batılı resmi göz ardı etmemişlerdir. "Balıkçı" eserinin de yer aldığı 'Liman' konulu sergilerinde İstanbul'un yoksul kesiminin yaşam mücadelesini ele almışlardır. Ulusal bir kalkınma modelinin sanattaki yansımasına dönüşen bu eserler bize toplum hakkında fikir de vermektedirler.



Resim 58. Nuri İyem - Balıkçılar

Türk resim sanatının yerele vurgu yapan "bize özgü" resim anlayışı ile yaratılarını taçlandıran Nuri İyem'in 'Balıkçı' (Resim 58), eseri minyatür üslubuyla betimlenmiş gibi görünse de resimde perspektif kullanılmıştır. Renkçi anlayıştan uzak olan eser, siyah, krem ve mavi ağırlıktadır. Siyah ve krem rengi zıtlığının içerisinde parçalanmış balık elemanları resim içerisinde geometrik biçimde dağıtılmıştır. Kırmızı renkli tepsi resimde sıcak renk olarak kullanılmıştır. Resmin zeminini büyük oranda kaplayan beyazın kullanımı dikkat çekicidir.

Türkiye'nin kendi yerel modernliğini yakalayabileceği görüşünden hareketle resmettiği eserlerinde Edebiyat ustası Ahmet Hamdi Tanpınar'dan etkilendiği açıktır. Nuri İyem Türkiye'de modern sanatın köksüzlüğü ve izlenmesi gereken yol konusunda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşüncelerini paylaştığını söylüyor. Eskiden yeniye geçiş ve kültürel kimliğin değişmesini düşüncesinin merkezine alan Tanpınar'a göre karışıklık Doğu-Batı değerleri arasında değil, kendimize has olanla sahte olan arasındadır. Türkiye'de sol politik eğilimin modernleşme sürecindeki en güçlü temsilcilerindendir.

"İyem'in yapıtlarında bireyin gerçek boyutlarıyla ortaya çıktığını ileri sürmek elbette kolay değildir; çünkü düşünce ile duyguların arasındaki gerilimde dünya görüşünden kaynaklanan sorumluluk duygusu, büyük duyguların patlamasına engel olmuştur hep.

Üstelik semantik, hem de sentaktik açıdan geçerlidir bu belirleme. Örneğin, portrelerini ele alalım; canlı bir model imgesinden çok, topraklaşmış imgenin imgesinden yola çıkan bu büst-portreler, i yem'in tutkuya teslim olmadığının çok açık bir kanıtıdır" (Ergüvan, 1988: 114).

Köy ev içi eserinde bir odada bulgur değirmeninde çalışan bir Anadolu kadını ön plandadır. Arkada tipik Anadolu sallanan beşiği yer almaktadır (Resim 59). Üçüncü planda ise ışığın geldiği tipik Anadolu dağ manzarasına hakim büyük pencere yer almaktadır. Kadın olabildiğince dik oturtulmuştur. Anadolu'nun yorgun fakat gururlu ifadesini yüzünde görebilmekteyiz. Anadolu'yu bir kadın olarak algılamış ve ürettiği kadın portrelerinde de, iç dünyanın aynası olan gözlerin ışığında, bir parçası olduğumuz toplumu tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır.



Resim 59. Nuri İyem - Köy Ev İçi

İmge, kendisini ne kadar bağımsız bir biçim olarak resimde gizleyebilirse toplum resmin doğallığına inanması o kadar kolay olmaktadır. Gerçekçi yapıtta anlam, kendini gizil biçimde belli etmektedir. Bu anlamda, İyem'in görünen gerçekliği "bize ait olan"ı kullanarak dönüştürmeyi, amaçlar. Eğer bu yapılmazsa resim seyircisi arasındaki gerçekleşmeyi yakalamaz ve "resim" olarak kalabilir. Resim ancak yerel bir gerçeklik temasına ve gizine dönüştüğünde seyircisine ulaşabilir. Lukács'a göre toplumsal sanat özü gereği ulusal sanattır: "Ulusal sanat deyiminin ne gizemci bir halk duyarlılığı, ne de ırkçı

nitelikte bir bağınazlıkla ilgisi vardır. Üzerinde durulması gereken nokta, her ulusun geçirdiği evrim içinde kendisini belirleyen tarihsel koşulları yansıttığı gerçeğidir." İyem ve onun yol arkadaşları sanat anlayışları içerisinde Ulusal değerlere yer vererek seyircisi ile resim arasında bir gerçeklik yaratmışlardır.

"1947 yılında, Bedri Rahmi atölyesi öğrencilerinden on genç bir araya gelerek, '10'lar Grubu' adıyla yeni bir topluluk oluşturdular. Grubun sergisinin afişinde El Greco ve ve anadolunun göbeğinden bir kilim nakışı bulunuyordu. 'El Greco'nun yanına bir kilim motifi oturtmak, kendi kültür sentezimizi kurmaya yönelik bir çabanın işareti olabilir miydi? Biri doğu sanatının diğeri batı sanatının simgesiydi bu motifler. Grubun kurucu üyeleri ve hemen arkasından onlara katılan başka genç ressamla, her iki motifede sahip çıkacaklarını, ne bütünüyle birine, ne de öbürüne yönelmenin çağdaş sanat oluşumları açısından tutarlı olmayacağını anlatmak istiyor olmalıydılar" (Özsezgin, 1982: 62).

Grup ressamlarından Nedim Günsur'un ulusal nitelikli bir resim anlayışına yakınlığı resimlerinde net olarak hissedilebilir. Resimlerinde açık, hava kırlar, sokaklar, luna parklar, uçurtma uçuran çocuklar ve ayrı bir grupta 'gurbetçiler' konusunu ele almıştır. ressam naif bir çizgide geliştirdiği üslubunda iki boyutlu yüzeyde az da olsa derinlik arayışında bulunur. Resimleri tamamen iki boyutlu değildir. "Ulusal plastik geleneklerimize çağdaş bir çizgiden yaslanmak ister Nedim Günsur. Çünkü evrenselliğe giden yolun, ulusallıktan geçtiğine inanmaktadır" (Özsezgin, 1982: 103). Ressamın 'Balıkçı Pazarı' (Resim 60) isimli çok figürlü kompozisyonunda bir pazar yeri görmekteyiz. Bu pazar yerinde yiyecek satan satıcılar ve halk ressamın kendine özgü yöntemleri ile tuval üzerinde buluşur. Naif ve samimi bir şekilde ele alınmış olan konu Türk resim sanatının yemek konulu resimleri arasında önemli bir yerdedir.



Resim 60. Nedim Günsur - Balıkçı Pazarı



Resim 61. Orhan Peker - Karpuzcu Çocuk

Onlar grubuna sonradan katılan Orhan Peker, Nedim Günsur'a göre daha gerçeğe bağlı bir ressamdı. Gerçeğe bakıyor ve onu renkçi değil açık koyucu bir bağlamda çözümlüyordu. göre renk siyah beyaz ve ortanın uyumunu göstermeliydi. Amacı yalın bir anlatımla zenginlik yaratabilmektir. Bu nedenle ustası Bedri Rahmi ve dönem arkadaşları Nedim Günsur'dan farklı olarak motiflerin hareketli dünyasına hiç ilgi duymamıştır. Açık koyu resmi yapmanın dışında ressamın toplumsal bir anlatım kaygısı da yoktur. 'Karpuzcu Çocuk' (Resim 61) resminde karpuz satan çocuğun karanlık bir mekânda elindeki kesilmiş karpuzla merkezi bir şekilde kompoze edildiğini görürüz. Karpuzun yeşilliği ve kıyafetin kırmızılığı ile yaratılan zıtlık resme daha da sengin bir görsellik sağlar. Resimde yemek konusunun böylesi duygusal bağlamda ele alınması da ayrıca değerlendirilmesi gereken bir konudur.

1940 yıllarından itibaren yurt dışında yaşamayı seçen ressamlarımız olmuştur. Birçok ressamın devlet desteği ile yurt dışını öğrenime gönderildiği açıktır ama bunların bazıları ilerleyen yıllarda gittikleri yerlerde kalmayı tercih etmişlerdir. Yurt dışında, Paris'te yaşamış ressamlarımızdan biri Fikret Mualla idi. Ressam yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği Paris'in resimlerinin konusunu oluşturması doğaldı. Paris'in meşhur kafeleri lokantalarındaki kalabalık sahneler onun özellikle ilgisini çekiyordu. Bunun yanında zor zamanlarda bulunduğu yiyeceklerle natürmort kurarak resimlerini yapmak da ayrıca sevdiği bir yöntemdi. Ressamın tekniği ve konuları ele alış biçimi Türk sanatı içerisinde özgün bir yerdedir. Ressam çoğunlukla kağıt üzerine guvaş boya ile çalışır ve ana renkleri en çarpıcı halleri ile tuvale yansıtır. Bir dönem Matisse'nin etkisi altında kalsa da daha çok Lautrec onu etkilemiştir. Bu etkilerin de ötesinde ressam tamamen özgün olan üslubu doğrultusunda resimler üretir.

Lokanta konulu resmi (Resim 62); gri, mavi, yeşil ve turuncu ahenginin başarılı bir örneğini sergiler. Kırmızı ve turuncuların sıcaklığı, mavi ve yeşiller arasında hoş bir karşıtlık yaratır. Ressamın diğer resimlerine göre uyum ve dinginlik hâkimdir. Ancak, renklerin zıtlığı ve çizgilerin hâkimiyeti sürmektedir. Ön planda zengin içki ve yiyeceklerle donatılmış bir masa ve etrafında figürler istiflenmiştir. Ressamın az sayıda tuval üzerine yağlıboya çalıştığı eserlerdendir. Yine Paris sosyal ortamlarının sanatçı üzerindeki etkilerinin dışavurumudur. Ressamın daha çok dışavurumculara yakın bir çizgide olduğu açıkça görülür.



Resim 62. Fikret Mualla - Lokanta

Türk resminde diğer grup eğilimlerinden farklı olarak kendi kendini yetiştirmiş ressamların varlığı yadsınamaz özellikle bu açıdan özel bir öneme sahiptir. 1915 yılında İstanbul'da doğan mimar, ressam ve öykü yazarı Cihat Burak, çalışmaları bellek, düş gücü, hiciv ve fantastiğin bileşiminden oluşmuştur. Yapıtlarında, hiciv ve eleştiriyle, insan ilişkilerinin ve çevrenin yozlaştırılmasına, eğitim sisteminin çarpıklıklarına, hızlı kentleşmeye, kültürel değerlerin bozguna uğramasına, gelişmeden modernleşmeye çalışan topluma kızgınlığı, başkaldırısı ağır basıyor. Cihat Burak'ın resimleri ve öyküleri birer fantezi değil, kaynağını gerçek hayattan alan; ama düş gücüyle bu gerçekliği aşan yapıtlardır. 'Eğlenenler' (Resim 63) konulu resminde dönemin sosyal koşullarını gerçekçi bir gözlemle ama soyutlamaya kayan naif özgün anlatımıyla birleştirerek tuvale yansıtmıştır. Resim iki plandan oluşur. Ön tarafta eğlenen insanlar ve önlerinde mükellef bir sofraya birlikte ressama yani izleyiciye bakarken, arkada müzisyenler ve dönemin ünlü ismi Zeki Müren ellerini kaldırarak izleyiciyi selamlar. Yine yemek konusunda yaratıcı bir kompozisyon olarak önem taşıyan bir resimdir.



Resim 63. Cihat Burak - Eğlenenler

1970 yılında ortaya çıkan bir grup sanatçı; 'Yeni Figürasyoncular', 'Eleştirel Gerçekçiler', ya da yaşanan siyasi olaylardan dolayı '27 Mayıs Kuşağı' olarak isimlendirilir. 1960 yılında yaşanan darbe ve ardından oluşturulan yeni anayasanın siyasi ve sosyal yaşantı üzerinde doğrudan etkisi olmuştur. Ressamların özgür üretimlerinde yeni anayasanın oluşturduğu göreceli özgürlük ortamının etkisi olmuştur.

Bu yıllarda Avrupa'ya öğrenci gönderme geleneği tekrarlanır ve son öğrenci grubu eğitime yollanır. Mehmet Güleriyüz, Komet, Utku Varlık, Aleattin Aksoy, Cihat Aral, Nur Koçak, Kemal İskender açılan sınavlarla devlet desteği ile Avrupa'ya eğitime gönderilmiştir.

Neşet Günal atölyesi öğrenim süreci Neşe Erdok resimlerinde toplumsal gerçekçi yaklaşımın oluşmasında belirleyici unsur olmuştur. Bu seçimlerde dönemin karışık siyasi ortamının da etkisi vardır. 1970 kuşağı sanatçıları genellikle yöneldikleri sosyal koşullar resimlerinin ana konusunu oluşturur. İnsanların günlük hayatta, vapurda, sokakta görüntülerini kendine özgü bir atmosferde yansıtır sanatçı. Bu günlük yaşam sahneleri Bruegel'in köy düğünü resmini hatırlatır. Sosyal gerçekliğin parçası olan yeme içme

ayrıntılar halinde de olsa resmin içine girer. Vapurda seyahat eden insanların resminde kenarda bir çay bardağı ve simit dikkat çeker. Bunun yanında her gün sokakta karşılaşabileceğimiz simitçiler de ressamın konusu olabilir. Yemek konusuna ressamın duygusal bir bağlamda yaklaştığı 'çırağın yemeği' resminde yemek konusuna çarpıcı bir şekilde doğrudan ele almıştır. Resmin merkezinde yemek masasında oturan donuk ifadeli bir genç vardır. Masanın etrafında bir sandalye, yemek yeme halinde bir kedi ve resme beklenmedik bir yerden giren bir saksı görülür. Arka planda ise karanlığa açılan bir pencere vardır. "... Mekân yanılsaması bağlamında, sıcak/soğuk karşıtlığından hareket ederek ön/arka ilişkilerini belirlemeye matuf hiçbir somut çabaya rastlayamayız burada. Bütün bunlar, öngördüğü soyutlama tarzından ötürü, rengin yalnız temsili değil, özgül değerine de kuşkuyla bakmasına yol açar –Erdok'un- biçime yardımcı olan rengin psikolojik boyutu ise, olsa olsa, bu iki uç arasında salınıp duran çekingenliğin, çağdaş ürpertiye işaret eden kararsızlığını imlemektedir" (Ergüven, 1997: 85). Resimdeki biçimsel atmosferin yanında çırağın önündeki tabağın boş olması ve masa altındaki kedinin yemek yiyor olması resimde farklı bir gerginlik ve çelişki yaratır.

. "Türk resminde 1970 kuşağı temsilcilerinden olan Neşe Erdok figürlerdeki deformasyon, figürlerle ilişkisini kurmakta, (optik ilişki içinde) zorlandığımız düzleştirilmiş mekân yanılsamalarının kullanılması, resim düzleminde sunulan sahne, birbirleriyle öznel bir bütünlük oluştururlar. Erdok resmi, çağdaş sanatçının derinden duyumsadığı, tedirginliğin, yalnızlığın, ürpertinin, kararsızlığın, gerilimin, yabancılaşmanın ifadeleridir" (Ergüven, 1997: 85).



Resim 64. Neşe Erdok - Çırağın Yemeği

Avrupa sanatında olduğu gibi Türk resminde de yemek konusu insan ihtiyacına bağlı olarak hemen her dönemde varlığını sürdürür. Avrupa sanatına doğrudan bağlı olan Türk resim sanatında yeme içme objelerinin natürmort objesi olarak kullanıldığı natürmortlar sıkça yapılmıştır. Bu natürmortlarda herhangi bir sembol kaygısı güdülmez. Genellikle görülen dünyanın yeniden yorumlanması şeklindedir. Diğer yandan yemek olgusu figürler ve mekanlar bağlamında incelendiğinde ise çoğunlukla halkın sosyal yaşamına ışık tutan resimler olduğu görülür. Türk resmi genel anlamda dinden ve siyasi ideolojilerden uzak sanatçı yaratıcılığının temel alındığı bir çizgi izlediği sonucuna ulaşılabilir.

4. FATMA DEMİR'İN RESİMLERİNDE YEMEK KONUSU

Bir sanatçının en olmazsa olmazı nedir diye düşündüğümüzde onun içindeki değişim ve dönüşümleri bir çeşit imgelem dünyasından kopup geliyormuş gibi izleyiciye sunması ve sanatının üzerinde kendi tanımlamalarını bulmasıdır diye düşünebiliriz. Sanatçıların imgelem ve düşün dünyalarından gelen çılgınlık, yaratma sancıları, ifadede özgürlük ihtiyacı, tuvalin bedeninde şekillenir ve sanat eserlerinin çıkış noktalarını oluşturur. Sanatçı daima yaşamın soğuk kırıcı gerçekliğiyle arasına kendi üslubundan sınır çeken kişidir. Aslında sanatçı olmayanlarında gündelik manevralarla bu sınırları koyarak benliklerini korumaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Sanatçılar ise sanatçı olamayanlara göre çok şanslıdır çünkü yarattığı üslup içerisinde yansıtmak istediklerini algılamalarını, duygulanımlarını benliklerinin derinliklerinde yatanları eserleriyle yaşamın ta içine aktarırlar. Fatma Demir Resimlerinde görülen etkiler aynı zamanda bir sanatçının kendisinde de görülebilecek duygu ve düşünce izlerini taşıyor. Bu duygu izleri resimlerde özellikle bedenlerin aldığı duruşlarda ve yüzlerde ifadesini bulmakta. Kompozisyonlar, bir veya birden fazla figürden oluşacak şekilde düzenlenmiştir.

Yemeğin baskınlığının, insanın yazgısını şekillendirmeye başladığı ilk anlardan bu günlere, güç iktidar ve ilerleme eksenini içerisinde ivme kazandığını düşünecek olursak, Fatma Demir'in resimlerinde insan tasvirlerinin duruşunu, bastırılmışlığının ve metalaştırılışının yansımalarını, yaratılmış geometrik sitilin içinde 'yemek' konusunun betimlemesini kolayca yorumlayabiliriz. Resimlerinde, belirgin konturlarla sınırlanmış nesne ve figürler, saf renklerle tanımlanmıştır. Tuvalerde kapalı bir evren yaratılmış ve soyut geometrik bölünmeler insan bedeniyle belli bir anlatım bütünlüğüne hizmet etmekle birlikte 'yemek' konusundan uzaklaşmamıştır. Kompozisyona ilham veren çıkış noktaları da bazen bu geometrik şekillerin kendisinden oluşmaktadır. Geometrik şekillerin sınırları çizmesiyle ve resmin kompozisyonunun nasıl olacağını belirlemesiyle resmin kurgulanış anlayışı ortaya çıkmış oluyor.

İktidarın önünde biat etmiş insanlar, kendi odasına kapanmış pencereden akıp giden gerçek dünyanın hayalini imgeleyen yarı hapis kişiler, Fatma Demir'in resimlerinde iktidarın gölgesinde içlerine düştükleri durumları betimliyorlar. İnsan figürünü içermeyen

resimlerinde ise çoğunlukla gene geometrik formlar gösterge olarak kullanılıyor ve renklerin etkisinden daha çok faydalanılıyor. Resimlerin genelinde ise sıcak ve koyu hakim renk tonlarından faydalanılarak güçlü bir gerilim etkisi yaratılmıştır. İnsanın kıvraklığını sembolize eden, güce iktidara merkeze odaklanan nesneler, mekânlar, doku parçaları resimlerin içinde seçilmiş belli bir ana merkezinin etrafında hayat bulan resimsel olayların başrolünde bulunuyorlar. Bütün bu çalışmalarda, sanatçının ele aldığı 'yemek' konulu resimler yoluyla, konuyu betimlemesinde dünyaya bakışını bir bütün halinde görmek mümkün olmaktadır.

Sanatçı resimlerinde yağlı boya tekniğinden faydalanıyor. Tuvallerde boya oldukça yoğun olarak kullanılmış. Ekspresif tarzda güçlü, etkili fırça darbelerinin içerisinde yer alan figürlerin anlatımında, derinlik içindeki sert fırça darbelerine tezat olarak, yumuşak bir boyama tekniğinden faydalanılmak suretiyle insanın veya nesnenin estetik olarak ön plana çıkarılması, insan bedeninin ve yumuşaklığının ve değişimlerinin yemekle ilişkisi betimlenmesi söz konusudur.

Eserlerinde yer yer sembolik dil kullanan Demir, örneğin beyazı kimi zaman var olmayı, kimi zaman da tüm renklerin bileşimini simgelediği için kullanmaktadır. Beyaz bir geçiş, bir çıkış rengidir. Renkler de daha çok doğada bulunabilecek sıcak renklerden oluşurken insan bedenlerinde daha pastel tonlardan faydalanılmıştır. Tek renkliden çok renkliye farklı türlerde renk paletleri kullandı. Demir resimlerinde daha geniş vuruşlar yapmaya başlamış. Çok kesin hatlı ve cesur renk kullanımları üretmiş. 'Kahvaltı' adlı resminde kullandığı bu teknik, zemin ve tabaktaki sarı darbelerde kendini iyice gösteriyor. Resimde insanın günlük hayatta sıklıkla rastladığı bir yemek anı somutlaştırılır.

Biçimlerin yorumundan çok kökenleriyle ilgilenen ve sanatı doğanın bir simgesi olarak gören Demir, yapıtlarında kendine özgü bir gerçeklik yaratmıştır. Resmin özünün renk olduğunu düşündüğünden, renge giderek daha çok önem vermiştir. Yapıtlarının bazıları soyut, bazıları ise biçimcidir.

Demir'in resimlerinde figürlerdeki netlik, yaratılmış olan sembolist gerilimin etkisini arttırıyor. Resimler tuvale dökülmeden önce bir kısmı dijital ortamda hazırlanıyor. Bu ön çalışma anlayışı elbette ki resimlerin yapısına yansımaktadır. Gereksiz ayrıntıların

ortamdan kolayca çekilebildiği dijital ön çalışma yapma anlayışı eserin istenilene en uygun özelliklerine sahip olmasına yardımcı oluyor. Sanatçının üsluplaştırdığı ve sürekli üzerinde durduğu konular aslında bilinçaltının derinliklerinden gelen duygusal yoğunlaşmalardan, isyanlardan oluştuğu için resimlerinin izleyici üzerinde oldukça kalıcı bir etki yaratabildiğini söyleyebiliriz. Her figürün ve hareketin, matematiksel bir biçimde, son derece dinamik olarak ve ince ayrıntısına kadar hesaplanmış başarılı bir kompozisyon anlayışı içerisinde yerleştirildiği çalışmalarda sanatçının resim üretimindeki sabrını ve titizliğini de yakalamak mümkündür. Demir'in çalışmalarında, retina algı, bilinç ve bilinçaltı arasında gidip gelen etkili anlatımla, izleyiciyi, kendi yaşamından çıkarma başarısını göstererek sanat eserinin evrenine sokuyor ve onunla bu evrende temas kuruyor. Günümüz modern sanatında, izleyicinin resim evrenine sokulması ve duygusal tepkimede bulunmasını klasik eserlere göre daha az olduğunu vurgulayacak olursak Demir'in resimleri zaman zaman barok dönemin açık koyu sistemini kullanırken 20.yy sonrası çizgisel anlatımın izlerini de taşır. Bilindiği gibi barok dönem resimlerinde çizgi değil açık koyu hakimdir. Resimlerinde çizgisel ve tonal üslubu renklerin doygunluğu ile birleştirerek çok yönlü bir biçimsel anlatıma ulaşır. Resimlerde kullanılan renkler, yaratılan boşluklar, gösterişli anlatımlar ve ışığın dağılımı ile ele alınan konunun daha etkili bir şekilde izleyiciye ulaşmasını sağlar.

Onun resimleri konforu, sığınmayı ve rahatlığı yansıtır. İçgüdü ve önsezinin önemine inanmaktadır. Renklerin, şekillerin, çizgilerin nasıl bir araya geleceklerini baktığı bir fotoğraftan veya görüntüden yakalayan Demir iç dekorasyondan giysilerimize, mimariden aksesuarlara, hayatın içine işlemiş her parçayı kullanıyor diyebiliriz. Bunun örneklerini yemek konusunun ele alındığı kompozisyonlarda da görmek mümkün. Bu yolla konuda görsel bir zenginlik sağlamaktadır.

Demir için dekoratif unsurlar, saf renkler, soyut biçimler ve düzeyler önem taşımaktaydı. Saf renk kullanımını, belirgin dış çizgilerle sınırlanmış figürleri tercih etmektedir. Düzleştirilmiş figürlerinde, konturları belirgin, yüzeyleri düzleştirilmiş yarı soyut resimlerinde kendine has bir etki görülür. Sonuçta resim, geometrik bir yapıda karar kılmaktadır. Nesne çözümlerinde değişkenlere karşın, geometrik örgüsü renklerin kalın konturlarla resim yüzeyini dolaşması anlatım birliğini oluşturan elemanlardır.

Demir, gelişmenin belli bir evresinde aklın egemenliğinin karşısında insan duyarlılığının ve nesnenin gerçek dünyadaki varlığından çok sanatçının o nesneye ilişkin tepkisinin önemsenmesi, aynı zamanda bireysel özgürlüğün onaylanmasıydı. Bireysel özgürlüklerin yaşanmadığı toplumlarda doğayla ilişki, anlatımcı-ritmik; ya da inançların koyduğu kurallar içinde geometrik-bezemeci görüntüsüyle, bir başka boyutta varlığını sürdürür. Bu yaklaşımını yemek konulu çalışmalarında insan figürü olsun olmasın bir bakıma insan yaşamıyla ilişkilendirerek öznel bir şekilde çalışmalarını ortaya koymaktadır.

Üçüncü boyut, mekân, bütün perspektif kaygılardan uzaklaşarak düşselleşir. Nesne-mekân ilişkisi konuya bağlı olarak anlatımcı ve şematiktir. Nesneleri sınırlayan, kıvrımlı ve dekoratif çizgiler kullanılır. Renk, konuyu çekici kılmak amacıyla, nesneyle ilgili şematik bir nitelik taşır.

Birbirleri ile ilgisi yokmuş gibi gözüken nesnelerin geometrik kurgu içinde yan yana getirilmesi ve bunların ayrı yüzeylere dönüştürülmesi Demir'in çalışmalarının özelliklerindendir.

Fatma Demir'in resimlerindeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bir bütün olarak görmemiz, fırça darbelerinin, renklerin, figürlerle arka planın, değişik bölümlerin rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi arasındaki ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize bir şey aktarması keyif vericidir.

4.1. Fatma Demir'in Resimlerinde 'Yemek' Konulu Uygulamalar

Demir'in, konusu yemek olan 19 adet eserinin değerlendirmesi varsa esin kaynakları ile birlikte kompozisyon ve içerik olarak yapılmıştır. Eskizler ve tuval üzerine yağlıboya alt başlıkları ile ele alınmıştır. Ele alınan yemek konusu; yemek sunumu, yemek-insan, yemek mekanları gibi farklı yönleri ile incelenmiştir.

4.1.1. Eskizler

Resim sanatı eskiz kavramı ressamın mükemmel kompozisyon, açık koyu sistemine ulaşmak için resimden önce uyguladıkları bir yöntemdir. Çoğunlukla desen olarak

kurgulanan resmin alt yapısı araştırmaları resimsel açıdan önemli bir kaynak teşkil eder. desenin bağımsız olarak ortaya çıkmasından önce ressamlar deseni resmin ön çalışması yani eskizi olarak uygulamıştır. Özellikle Rönesans döneminde ressamların çok sayıda eskiz yaptıktan sonra bir resmi geliştirdikleri görülür. İngres bir resmi yapmadan önce onun deseni, lavisi ve suluboya versiyonunu planladıktan sonra resme geçtiğı bilinir.

Fatma demir resimlerini oluşturma aşamasında öncelikle yansıtmak istediğı düşüncüyü en iyi anlatan görüntüyü eskiz aracılığı ile araştırır. Bu araştırmalarında genellikle kağıt, karton gibi malzemeler üzerine karışık teknikle eskizlerini oluşturur. Daha önce de belirttiğimiz gibi ressam günümüz teknolojisini resimlerini oluşturma aşamasında bir aracı olarak kullanır.

Demir, eskizlerini genellikle kağıt ve karton üzerine, karışık teknik kullanarak oluşturmuştur. Eskiz resim sanatında önemli bir aşamadır resmin planlandığı bu adımda yapılacak resim kurgular.



Resim 65. Fatma Demir, *Tuzu-biberi* (Eskiz)



Resim 66. Fatma Demir, *Bulaşık* (Eskiz)



Resim 67. Fatma Demir, *Fastfood* (Eskiz)



Resim 68. Fatma Demir, *Su* (Eskiz)



Resim 69. Fatma Demir, *Aile* (Eskiz)

4.2.2. Resim Uygulamaları

Demir yemek konusunu ele aldığı çalışmalarında konuyu çok çeşitli yönleriyle ele almıştır. Konu kimi zaman bir yiyecek örüntüsüyle ele alırken, kimi zaman da yemek araç gereçleriyle yemeğe işaret eden objeler olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan-yemek ilişkisi ise figür kullanımıyla hem yemek mekanlarında hem de doğrudan yeme eylemiyle resmedilerek incelenmiştir.



Resim 70. Fatma Demir, *Kahvaltı* 58x87 Yağlıboya 2009

'Kahvaltı' (Resim 78) adlı resimde konu, sade bir kahvaltı tabağı ile yemek sunumunu dekoratif bir tepsi içinde geniş beyaz bir tabak ve yanındaki küçük fincanla ele alınmıştır. Beyaz, adeta sonbahar renklerini andıran turuncu, kırmızı ve sarı tonlarının ağırbaşlılığı içinde tertemiz duruşu ile resmin renk dinamizminde denge unsuru oluşturmuştur. Resimde tabaktaki sarı yumurtalarla örtüdeki çiçekler arasında renksel bir bağlantı vardır. Renkler kalın konturlarla birbirinden ayrılır. Kalın siyah konturlar ile renkler arasındaki zıtlık resmi daha çarpıcı kılar. Masa üzerindeki küçük örtü resmin kadrajının içinde ikinci bir kadraj gibidir. Masa örtüsünün hareketsiz düz zemininin üzerindeki bu en hareketli alan, iki adet dairesel düz beyaz tabakla bölünür. Bu beyaz tabaklarla masanın griliği dengelenmiştir.



Resim 71. Fatma Demir, *Tuzu-Biberi* 60x80 Yağlıboya 2009

'Tuzu-Biberi' (Resim 79) adlı resimde, her yemek için olmazsa olmazlardan olan tuz ve yemeklerin lezzeti olarak tanımlanan ve bir tercih olan biberi içinde bulundukları objeyle birlikte tuzluk ve biberlik resmin konusunu oluşturmaktadır. Yemek masalarında kişisel tercihlere göre yemeğin istenen lezzete kavuşturulması için yemekle birlikte masada aranan iki obje çoğu zaman bir tuzluk ve biberliktir. Yemek için bu kadar önem taşıyan bu iki obje Fatma Demir'in yemek konulu resimleri içinde de önemli bir yer tutmaktadır.

Kapalı kompozisyon düzeni olan resimde biberliğin dikey, tuzluğun ise yatay kullanımı ile biçimsel denge sağlanmıştır. Siyah ve gri lekelerle oluşturulan zemin üzerinde tuzluk ve biberlikteki beyazın orantılı dağılımı ile tek renk armonisi gibi görünen soğuk renklerin turuncunun devreye girmesiyle soğuk renklerin şiddeti azaltılmıştır. Ayrıca yukardan gelen ışık renklerin dağınık değil toplu ve kütleli görünmesini sağlanmıştır.



Resim 72. Fatma Demir, *Keyif* 84x55 Yağlıboya 2009

'Keyif' Resim 80) adlı resimde konu olarak şarap şişesi ve peynir kullanılmıştır. Bordo zemin üzerine konulan nesnelerde renkler yüzeysel biçimde boyanmış ve hacim etkisi siyah konturlarla verilmiştir. Resimde sıcak renkler hâkimdir. Şişenin üstündeki kırmızı ve beyaz lekelerle kontrastlık sağlanmıştır. Şişedeki dikey beyaz lekenin peynir üzerindeki yatay leke ile devam edişi biçimsel dengeyi sağlamıştır. Sanatçı bu eserde dünyanın her yerinde şarap ve peynirin insanlar için aynı keyfi verdiği gösterilmektedir.

Fatma Demir'in "Keyif" adlı tablosunda Fernard Leger "Nature Morte a la Coupe" adlı yapıtındaki gibi kapalı bir kompozisyon vardır. Renk dağılımı yönünden yakın bir düzendedir. Beyaz dağılımı eşit, akıcı ve ritmik bir denge sağlamaktadır. Koyu dağılımı resmin her yerinde eşit olarak kendini göstermektedir. resimde en önemli benzerlik ise, nesneleri çevreleyen konturlardır denilebilir.



Resim 73. F ernard Leger, Nature Morte a la Coupe,1948



Resim 74. Fatma Demir, *Natürmort* 50x60 Yağlıboya 2009

Çeşitli meyvelerin bulunduğu 'Natürmort' (Resim 82) adlı resim de meyveler siyah çizgiyle belirlenmiştir. Canlı renkler spontan üslupla boyanmıştır. Beyaz renk olarak kullanılarak, fırça darbeleriyle resimde hacimsel etki ve ritim yaratılmak istenmiştir.

Kompozisyonda büyükçe görünen aynı mevsim meyveleri olan kavun ve karpuz ülkemizde yaz mevsimlerinde özellikle tercih edilen bir meyve oluşunu da vurgular nitelikte resimde ele alınmıştır.



Resim 75. Paul Klee - "On a Motif from Hamamet, 1914

Fatma Demir'in "Natürmort" adlı eseri Paul Klee'nin "On a Motif from Hamamet" adlı eserine çok yakın bir üslupla resmedilmiştir. Tablodaki meyve görüntüsü minimal bir tutumla yapılmıştır. İki eserde biçim yalınlaştırılmış ve büyük kütleler halinde ele alınmıştır. Resimde var olan geometrik formlar konturlarla ön plana çıkartılmış ve konturlarla resme ritmik bir hava kazandırılmıştır.



Resim 76. Fatma Demir, *Pasta* 87x81 Yağlıboya 2009

'Pasta' (Resim 84) adlı resim tören ve kutlamalar için yapılan çok katlı bir pasta bu kutlamanın güzelliğini ve coşkusunu ortaya koymak amacıyla çiçeklerle süslenerek açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Renk olarak kullanılan beyaz resimde ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Zeminde kullanılan açık gri beyazın parlaklığını belli yerlere özellikle pastanın üzerine toplamıştır. Resmin Sağ tarafında ağırlıklı olarak kullanılan sıcak renkler kompozisyonun kenarlarına dağıtılarak saf beyaz rengi sol merkeze toplamaya yardımcı olarak kullanılmıştır. Pastanın bütününde oluşan dikey biçim siyah yatay çizgilerle biçimsel dengenin oluşmasını sağlamıştır.

Bir çok kültürde de bir kutlama ve psikolojik mutluluk sağlayan pasta, aynı zamanda bir yemek kültürü olarak bir çok toplumda kendini göstermektedir. Resme konu olan pasta bu anlamda incelendiğinde ise estetik olarak da son derece etkili olarak işlenmiştir.



Resim 77. Fatma Demir, *Şiş Kebap* 62x82 Yağlıboya 2009

'Şiş Kebap' (Resim 85) adlı resim sıcak renklerin ağırlıkta olduğu açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Yatayda dizili beyaz tabaklar ortada yer alan dikey pozisyondaki sürahi ile biçimsel olarak denge sağlanmıştır. Ayrıca siyah kontur çizgileri biçimde var olan geometrik formları ortaya çıkarmıştır. Sıcak renklerin yakından uzağa doğru azalarak gidişi ve aralarda yer alan yeşil renk kompozisyonu renk dağılımının da zıtlık yaratarak dikkat çekmektedir.

Konu olarak ele alınan kebab ve yanındaki mezeler yerel bir yemek kültürünün ele alınması bakımından önemlidir. Resimde yer alan yiyeceklerin servis edilme biçimi ve nasıl tüketileceğine dair resimsel dil kullanılarak hem renk tercihinde hem de biçimsel olarak açık anlatımı göze çarpmaktadır.



Resim 78. Fatma Demir, *Piknik* 92x72 Yağlıboya 2009

'Piknik' (Resim 86) konulu resim sıcak renklerin ağırlıkta olduğu açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Koyu bir zemin üzerinde aşağıya doğru çekilen sıcak renkler farklı büyüklükteki lekelerle konun görsel etkisi arttırılmıştır. Biçim kontur çizgileriyle belirginleştirilerek objelerin üzerindeki renklerle oluşturulabilecek hacim duygusu çizgilerin dönüşüyle verilmeye çalışılmıştır.

Ele alınan piknik konusunun insanlar üzerindeki keyif ve canlılık duygusu resimde kullanılan renklerle seyirciye yansıtılmak istenmiş. Şehir hayatıyla birlikte yeşil alanlarda insanların dinlenme ihtiyacının yeme içme ile zenginleştirilmesi olarak nitelendirilen piknik birçok kültürde görülmektedir. Bu dinlenme zamanında yemek konusunun insanda uyandırdığı keyfi 'Piknik' konulu resimde de bir kesit olarak görmekteyiz.



Resim 79. Fatma Demir, *Mutfak* 87x82 Yağlıboya 2009

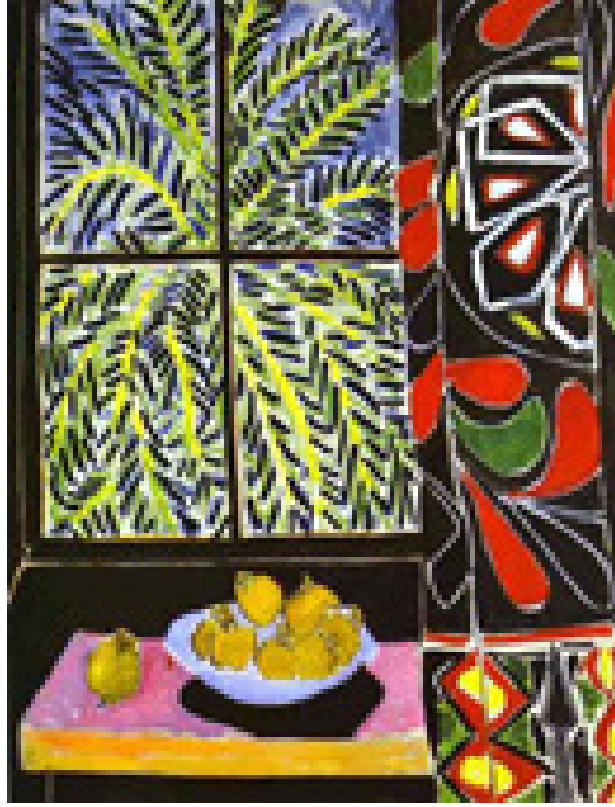
'Mutfak' (Resim 87) konulu resimde yemek hazırlıklarının yapıldığı bir mutfak tezgahı ve üzerindeki malzemeler ele alınmıştır. Dikey çizgilerle belirtilen pencere, mutfak tezgahını belirten yatay çizgi resimde biçimsel olarak denge sağlamıştır. Kompozisyonun sağında ve altında ağırlıklı olarak kullanılan koyu lekeler pencerenin ve pencereden gelen ışığın verdiği beyazlıklar kompozisyonda renk dağılımında dengenin oluşmasını sağlamıştır. Bu renk dağılımındaki denge aynı zamanda ağırlığı sağ alta doğru kayan sıcak renklerle de olgunlaştırılmıştır.

Her yemek hazırlanışı için bir mekan olan mutfak, bu resimde hazırlıkların yapıldığı tezgahın tüm hareketliliğini seyirciye yansıtmaktadır.

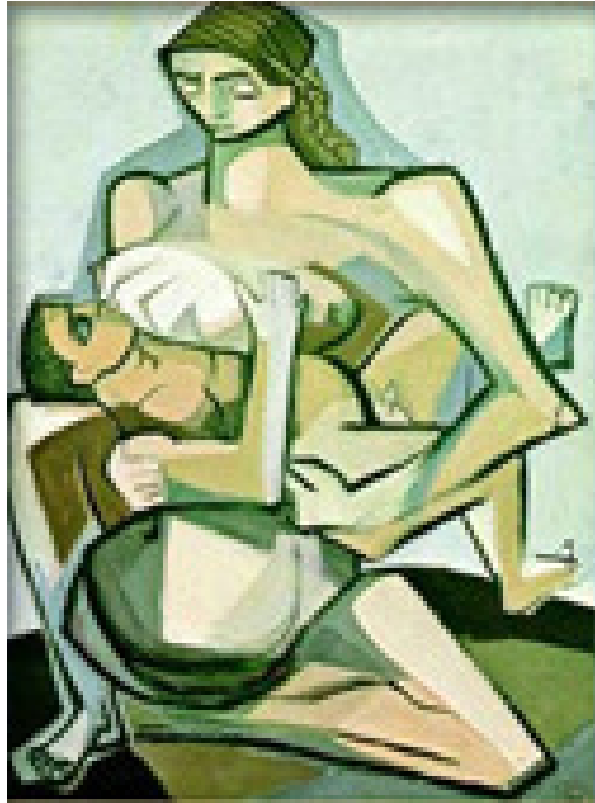


Resim 88. Fatma Demir, *Bulaşık* 90x82 Akrilik 2009

'Bulaşık' (Resim88) adlı resimde yer alan yemek sonrası ortaya çıkan bulaşıklar kapalı kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Resimde, koyu bir fon neredeyse resmin tamamını kaplamaktadır. Işık yansımaları gibi nesnelerin çevresinde dönen beyaz renk ahenkli bir dağılım sağlamaktadır. Parçalanmış renklerden oluşan orta kısım resme dinamik bir görüntü kazandırmıştır. Dikey bir yapı oluşturan kompozisyon iki karşıt uzun tencere sapları ile resimde biçimsel denge sağlanmıştır. Fatma Demir'in "Bulaşık" Tablosunda Henri Matisse'in, "The Egyptian Curtain" tablosundaki gibi siyah zemin üzerine beyaz konturlar girilmiştir. Parçalanmış renk dağılımları dengeyi sağlamaktadır. Zeminde kullanılan siyah fon mekân kaygısını ortadan kaldırmaktadır. Kapalı bir evren yaratılmış ve soyut geometrik bölünmeler bütüne bakıldığında belli bir anlatım bütünlüğü sunmaktadır.



Resim 81. Henri Matisse, The Egyptian Curtain, 1948.



Resim 82. Nurullah Berk, *Ana toprak*.95x130

'Anne' (Resim 91) adlı resminde üçte bir oranında dağılım beyaz fondan oluşmaktadır. Figür merkez dağılımlı tuvalin ortasında durmaktadır. Açık kompozisyon kullanılmıştır. Ters ışık uygulanmıştır. Resmin sağ üst köşesindeki yapraklar denge unsuru olarak verilmiştir.

Fatma Demir'in "Anne" resmi kullandığı renkler, yarattığı boşluklar, gösterişli anlatımlar, parçalanmalar konusunda Nurullah BERK'in "Ana toprak" (Resim 90) resmi ve diğer eserleriyle de benzerlikler göstermektedir. İki sanatçıda belirgin sınırlayıcı kıvrımlı dekoratif çizgiler kullanmıştır.



Resim 83. Fatma Demir, *Anne* 90x90 Yağlıboya 2009



Resim 84. Fatma Demir, *Su* 100x70 Yağlıboya 2009

'Su' adlı resimde hareket halinde bir kadın figürü sırtında çocuğu ile açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Resmin ağırlığını oluşturan arka plandaki koyuluk kıvrımlı bütün bir sarı lekeyle kompozisyon hem renk hem de biçimsel olarak hareketlik ve denge kazanmıştır. Figürün elindeki kupanın beyaz rengi çocuğun sırtındaki beyazlıklar ve kompozisyonun diğer alanlarına da küçük lekeler halinde dağıtılan beyaz lekeler renklerin dağılımında dengeleyici bir renk ve ışık olarak kullanılmıştır.

İnsan hayatının temel ihtiyaçlarından olan suyun tek başına insan hayatındaki önemi sırtında çocuk ve elinde su bardağı taşıyan kadın figürü ile eşleştirilmesi konunun anlam bütünlüğünü sağlamlaştırmıştır.



Resim 85. Fatma Demir, *Aile* 113x75 Yağlıboya 2009

'Aile' (Resim 93) adlı resimde yemek mücadelesi veren bir aile açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Resimde sıcak renklerin pastel tonlarda dağılımı üzerinde mavi renkli kumaş ve kafasında kırmızı bone bulunan kadın figürünü ön plana çıkarmıştır. Beyaz renk kompozisyona dışarıdan içeriye girerek hem ışık hem de renk olarak kullanılmıştır.

Resme konu olan aile kavramı burada yemeğini yemek için verdiği mücadelede işbirliği içinde çalışarak kendini göstermektedir. Resimde sırtında çocuğu ile birlikte yaşam mücadelesinin bir parçası olan yemek galesi çok doğal olarak ele alınmıştır.



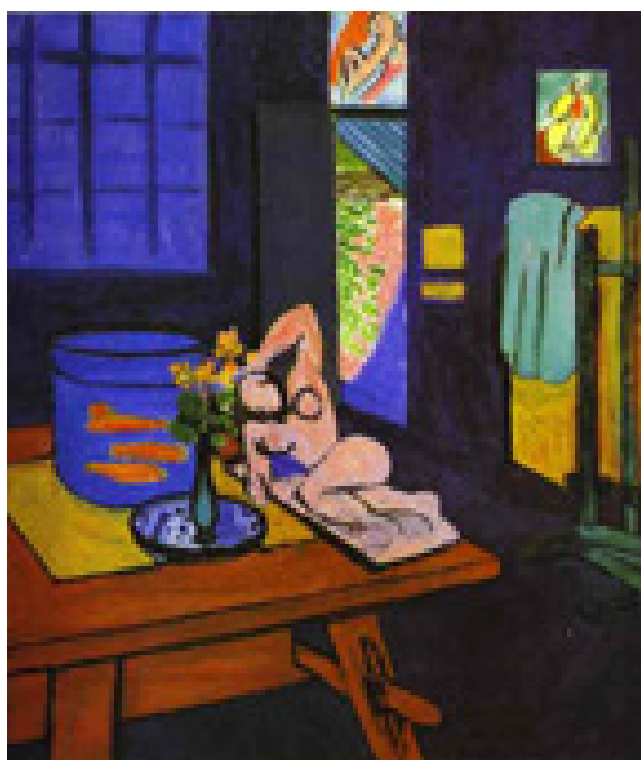
Resim 86. Fatma Demir, *Tabak* 90x62 Yağlıboya 2009

'Tabak' (Resim 94) adlı resim neredeyse yarı yarıya ikiye bölünmüş ve açık koyu olarak dengelenmiştir. Resimde açık kompozisyon kullanılmıştır. Boya yoğunluğu dikkati çekmektedir. Figürün ve nesnelerin çevresinde dönen kontur estetik bir hareket kazandırmaktadır. Sadece sıcak renk olarak resmin ortasına doğru sarı ton dikkat çekmektedir.

Fatma Demir'in "Tabak" tablosu Pablo Picasso'nun, "Still-Life" tablosunda kullanmış olduğu figüründe, belirgin konturlarında, düzleştirilmiş yüzeylerinde, yarı soyut manzaralarında benzerlikler görmek mümkündür. Renk dağılımında ise iki resimde de eşit parçalanmalar söz konusudur.



Resim 87. Pablo Picasso, *Still-Life*, 1932.



Resim 88. Henri Matisse, *Red Fish in Interior*, 1912



Resim 89. Fatma Demir, *Fastfood*, 75x110 Yağlıboya 2009

'Fastfood' (Resim 97) adlı resimde masa başında oturan üç figür, içecekler ve masa üstünde yemek paketleri kullanılmıştır. Hızlı yemek mekânlarından yemek yeme şeklini görmekteyiz. Zemin açık mavi renkte boyanmış ve masa üstündeki kâğıt parçaları kompozisyonda birlik sağlamıştır. Figürler de mavi ve okra sarısı kullanılmış, kıvrımlı siyah konturlarla belirginleştirilmiştir. Endüstriyel üretimin parçası olmuş tüketim insanlarının ruhsuz yemek yeme halleri yansıtılmak istenmiştir.

Henri Matisse'nin 'Red Fish in Interior' (Resim 96) uygulamış olduğu kompozisyon düzeni, Fatma Demir'in "Fastfood" adlı tablosunda uygulamış olduğu düzenle çok büyük yakınlık göstermektedir. Renk anlayışı, dağılımı ritimsel hareketler içermesi bakımında aynı yol ve sonuç üzerinde ilerlenmiştir.



Resim 90. Fatma Demir, *Sıradaki* 110x82 Yağlıboya 2009

'Sıradaki' (Resim 98) adlı resimde mekânın karo taşları ve sonrasında sıraya dizilmiş figürler hemen ardında kasiyer görülmektedir. Yapıtta siyah konturlarla belirginleştirilmiş bir perspektif vardır, fakat renk kullanımında perspektif yoktur. Renkler daha çok denge unsuru olarak kullanılmıştır. Beyaz, eleman olarak kullanılıp hareket ve ritim sağlamıştır. Resmin sol üst kısmındaki kırmızı ve sarı tonlarda derinlik ve çeşitlilik kazandırmıştır. Büyük bir kısmında mavi ve mor tonlar hakimdir. Bu eserde yemek yeme yöntemlerinin değişimi ve insanların her yeni sisteme uyumu ve memnuniyeti gösterilmek istenmiştir. Fatma Demir'in 'Sıradaki' adlı yapıtında Pablo Picasso'nun, 'Leaning Harlequin' (Resim 99) adlı tablosundaki renk ve ışık dağılımı iki eserde de birbirine çok yakın işlenmiştir. İki eserde de kullanılan geometrik parçalanmalar tablolara ayrıca hareket kazandırmıştır. Kullanılan konturlar ritim duygusunu vermiştir. Açık kompozisyon kullanılmıştır.



Resim 91. Pablo Picasso, Leaning Harlequin, 1901.



Resim 92. Edward Hopper, Summer Evening, 1947



Resim 93. Fatma Demir, *Balıkçı* 70x110 Yağlıboya 2009

'Balıkçı' (Resim 101) adlı resimde sokak satıcısı, üç müşteri, satıcının el arabası, aydınlatma, balıklar ve mekan olarak kullanılan duvar kenarı, eleman olarak kullanılmıştır. Koyu zemin üzerine yerleştirilen figürlerde canlı renkler hakimdir. Resmin ortasında konulan aydınlatma resmin de ışık kaynağı olmuştur. Figürler pastel tonlarla ve zengin bir renk anlayışıyla boyanmıştır. Resmin ortasına sistemli dizilmiş açık renkli balıklar dikkat çeker.

Fatma Demir'in "Balıkçı" tablosunda Edward Hopper'in "Summer Evening" (Resim 100) adlı yapıtı arasında en büyük benzerlik ışığın resim üzerindeki hâkimiyetidir. Işığın tek noktadan dağılımı resimde dengeyi oluşturmaktadır. Resimde kullanılan koyu ton uzaysı bir görüntü hissi vererek mekânsal kaygıyı yok etmiştir. İzleyici ışık parçacıklarından görsel algıyla mekânlar oluşturulabilir.



Resim 94. Fatma Demir, *Mutluluk* 90x70 Yağlıboya 2009

'Mutluluk' (Resim 102) adlı resimde büyük bir kutudan çikolata yemenin tadını çıkartan bir figür açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Resimde figürün bacağı ve kolunun dikey duruşuna karşın çikolata kutusunun yatay duruşu kompozisyonun biçim olarak dengeli olmasını sağlamıştır. Resimde kullanılan koyu renklerin ağırlığı sarı ve kırmızı renk lekelerinin kompozisyon içinde dolaşarak dağılması renk kullanımında dengeyi sağlamıştır.

İnsana mutluluk veren çikolata resimde önünde çikolata kutusuyla doyasıya çikolata yiyeceğinin keyfini çıkaran kadın figüründeki ifade ve duruş konunun anlam bütünlüğünü tamamlayıcı nitelikte ele alınmıştır.



Resim 95. Fatma Demir, *Romantizm* 75x110 Yağlıboya 2009

'Romantizm' (Resim 103) adlı resimde yer alan genç bir çiftin oturdukları yemek masasında yaşadıkları romantizm açık kompozisyon düzeninde ele alınmıştır. Arka planda ve insan figürlerinin kıyafetlerinde devam eden koyu lekeler, beyaz yemek masası ve figürlerin üzerindeki daha az orandaki beyaz lekelerle zıtlık oluşturarak kompozisyonda renk etkisi artırılmıştır. Soldaki erkek figürünün oturduğu sandalyenin zemininde görülen sarı-turuncu lekeler her iki figürün üzerinde azalarak tüm kompozisyonun içinde dolanım sağlamıştır.

Yemek masasında yaşadıkları mutlulukları 'Romantizm' adlı resimde figürlerin duruşu ve yüzlerindeki ifade ile gösterilmiş, masada görünen yiyecek ve içecekler bu romantizm duygusunu aktarmada destekleyici unsurlar olarak ele alınmıştır.



Resim 96. Fatma Demir, *Şişman Adam* 72x90 Yağlıboya 2009

'Şişman Adam' (Resim 104) monokrom olarak düzenlenmiş resimde açık kompozisyonda ele alınmıştır. Figürün bütünündeki dikey biçim kolların ve vücudun yağlanmalarını gösteren şişkinliklerle yatay çizgiler kompozisyonun biçiminde denge sağlamıştır. Siyah, beyaz ve her iki renk arasında kalan tonlarla oluşturulan figürde beyaz daha çok ışığı göstermek amacıyla kullanılmıştır.

Şişman bir figürün ele alındığı kompozisyonda yemek konusuyla ilişkisi yemek yemekten kaynaklanan bir şişmanlığı vücutta oluşan yağ birikintileri ile görselleştirilmiştir. Aynı zamanda bu yağlanma vücudun bozulmasına ve çirkin görünmesine neden olmuştur. Figürün kollarını kendine sarması, bu çirkin görüntüyü saklamak istiyormuş izlenimi vermektedir. 'Şişman Adam' resminde şişmanlığını gizlenmek isteyen biri anlamı figürün portresini göstermeyerek de sağlamlaştırmıştır.

SONUÇ

Başlangıçtan beri değişim gösteren konu seçimlerinde, 'yemek' konusu varlığını hep sürdürmüştür. İnsanın temel ihtiyacı olan yemek unsuru farklı şekillerde ve amaçlarda resim sanatının temel konularından biri olmayı hemen her dönemde sürdürülmüştür. Zaman içerisinde insanın yaşadığı toplumsal çevreye bağlı olarak seçilen mekânlar, yemek objeleri ve yansıtılmak istenen duygu da değişmiştir. Sanatı etkileyen tüm faktörler 'yemek' konusunun işlenişini de farklılaştırmıştır. 15. yüzyılda, Rönesans'la birlikte biçimsel olarak doruğa ulaşan 'yemek' konusunu farklı dönemlerde farklı sanatçılarla çok çeşitli olarak ele alınmıştır. Bu değişim içerisinde yemek konusu kimi zaman bir simge, kimi zaman da sanatçının düşsel gücünü zenginleştiren bir unsur olarak kendini göstermiştir.

Resim sanatının bilinen tarihinden bu yana kendisine belirlediği konu ve biçim anlayışı bulunduğu yere ve zamana göre değişen özellikler göstermiştir. Avrupa resim tarihinde, resimlerin daha çok din ağırlıklı kutsal konulardan yola çıkarak yapıldığı ve sanatçının kendine konu belirleme gibi bir ayrıcalığının olmadığı görülmüştür. Süreç içerisinde çeşitli dönemlerde farklı kişi yada sistemlerin istekleri doğrultusunda doğal olarak konularda da değişim olmasına neden olmuştur. Resim sanatı dinden uzaklaşmasıyla birlikte konuların çeşitlilik göstermesi ve sanatçının da bireyselliğinin devreye girdiğini göstermiştir. Resmin din himayesinden bağımsız hareket etmesi ile günlük yaşam sahneleri içerisinde yemek konusu sıklıkla işlenmiştir. Aslında yemek konusunun sıklıkla işlenmesi tür resminin ortaya çıkması ve konu çeşitliliğinin artması eş zamanlıdır. Farklı mekânlarda yemek yeme sahneleri, pazar yerleri, natürmortlar sıklıkla işlenen konulardır. Özellikle natürmortlarda yemek sahneleri birer güç gösterisine dönüştüğü görülmüştür.

Ressamların atölyelerinden çıkarak doğaya, ışığı gözlemlemeye yöneldikleri empresyonizm ile birlikte resimler daha çok piknik sahneleri, restoran ve kafeler çevresinde odaklanır. Sanat tamamen sivil bir boyut kazanmıştır artık. Sanatçının resim sanatındaki belirleyiciliği yirminci yüzyıl sonrası sanat akımlarında önem kazanır. Sipariş bağımlılığı olmadan ressamlar bireysel istekleri ile konu seçimlerini yapar ve yemek konusunu başarı ile resimlendiği örnekler sergilemişlerdir.

Savaşlarla yaşanan göçler, sanat merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya geçmesi ve endüstrinin gelişmesi ile yeme içme alışkanlıklarını tamamen değiştirmiştir. Bu değişim, savaşların sürüklediği farklı toplumların geleneksel yeme alışkanlıkları, kapitalizmin dikte ettiği fast-food gibi tek tip yeme alışkanlıklarında birleşir ve bu da resim sanatına yansır. Kapitalizmin tüketim odaklı bakış açısı resimlerde benzer bir estetikle yer bulur. Artık resim din veya tabiat kaynaklı olmaktan farklı bir yerdedir. Yemek objeleri renkli ambalajlarla kaplanmaktadır ve yemek konusu resim sanatına satışa yönelik estetiği ile birlikte yansımıştır.

Soyut sanatın yükseldiği 20. yy sanat anlayışına tepki olarak doğan yeni gerçekçi eğilimlerle birlikte biçimler sadeleşmiş ve insan odaklı olma eğilimi göstermiştir. Bu bağlamda ressam, yemek olgusu ile insan olgusuna daha derin felsefi bir bakış açısı ile değerlendirme yolunu seçmiştir.

Türk sanatında minyatür resminde yemek konusunda eşsiz örneklerin verildiği batı tarzı resimde ise Avrupa kaynaklı olmasına rağmen özgün sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Avrupa resminden farklı olarak Türk resminde yemek konusu daha çok simgelerden uzak tamamen görüntünün esas alındığı öz ve biçim ilişkisinde daha çok biçimin önemsendiği resimlerdir. Türk sanatında hemen her dönemde resim sanatının tek belirleyicisi ressamın kendisi olmuştur.

Resim sanatının 20.yy sonrası, Türk toplumunun batı tarzı resim sanatı ile yeni tanıştığı döneme rastlar. Yüzyıllar boyu geleneksel minyatür resminde çok yetkin örnekler vermenin yanında ilk defa 19.yy sonunda batı tarzı pentür resminin ilk örnekleri yapılır. Avrupa eğitimleri ile gelişen Türk ressamı Avrupa pentür resminden farklı olarak yemek konusunu dinden bağımsız olarak tamamen sivil bir boyutta incelemiştir. Yemek sahneleri önceleri genellikle natürmort olarak görülürken 1960 sonrası toplumcu gerçekçi eğilimlerle birlikte yemek konusu, pazar yerleri ve kırsal kesimin yemek kültürünün gösterildiği resimlerde sıkça görülen bir konu haline geldiği görülmüştür.

Fatma Demir'in resimlerinde yemek konusu, global dünya ve yeni dünya sisteminin getirmiş olduğu aynılıklara vurgu yaparak, yemek yeme alışkanlıklarının günümüzde geldiği noktaya işaret eder. Sanat alanında da kendini gösteren, küreselleşmenin olumsuz

getirisi olarak atfedilen -aynılaşmak- yerel unsurların küreselle mücadelesini, Demir resimlerinde otantik ve hümanist bir anlayışla yerel olana vurgu yaparak göstermektedir. İnsan dünyanın hangi coğrafyasında yaşarsa yaşasın ‘duyguların’ evrenselliği resimlerinde konusu olmuştur. Demir’in resimlerindeki ‘bireysellik’ vurgusu kişisel tercihler ve duygular olarak kendini göstermektedir. Demir’in resimlerine biçimsel olarak bakıldığında ise, değişmeyen özgün üslubunda keskin çizgilerle böldüğü geniş renk lekelerini yemek konusunun çarpıcı anlatımında temel araçlarından biri olarak ele almıştır.

Avrupa’da ve Türk sanatında gelişim çizgisini izlediğimizde her dönemde resim sanatında yemek konusu farklı amaçlarla ama insanın sosyal çevresine bağlı olarak geliştiği görülür. Yapılan eserler, insanlığın sanatsal içgüdüsüne bağlı olarak yemek konusunun resim sanatının konularından olmayı sürdüreceğini kanıtlar niteliktedir.

KAYNAKÇA

Başar, M.R., 1995, "Fotoğraf, Resim ve Modernizm" *Edebiyat Eleştiri*, S.9 s.99-101. Mart Matbaacılık, İstanbul.

Bayer, V., 1972, "Çağdaş Sanat ve İslam Sanatı", *Sanat Dergisi*, Sayı: 14, 15 Kasım 1972, Ankara.

Bendiner, K., 2004, *Reaktion Books*, London.

Berk, N., ve Turani, A., 1982, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* Cilt: 2, Tigilat Yayınları, İstanbul.

Bialostochi, J., 1983, *A New Look at Rembrandt's Iconography*; *Atribus et Historica* 5.

Binark, İ., 1978, "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XII, Ankara.

Brazin, G., 1998, *Sanat Tarihi*, Germain Brazin, Sosyal Yayınları.

Büyükişleyen, Z., - Özsezgin K., 1993, *Sanat Eserlerini İnceleme*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Craig, M., 1983, *Rembrandt and The Slaughtered Ox*, içinde; *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46.

Doğan, H. M., 1998, *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları., İzmir.

Dönmez, N. 2009, *Türk Resminde Portre ve Otoportre*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elmas, H., 1998, *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*, Doktora Tezi. Selçuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Emmens, J. A., 1968, *Rembrandt en de Regels van de Kunst, Utrecht*, (w. English summary).

Emmens, J. A., 1981, *Reputatie en Betekenis van Rembrandt's 'geslachte os'*, *Kunsthistorische opstellen II*, Amsterdam.

Ergüven, M., 1997, *Neş'e Erdok*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Erol, T., 1982, "Nurullah Berk Üstüne", *Boyut*, Sayı: 12 Nisan, Ankara.

Fischer, E., 1993, *Sanatın Gerekliliği*, V Yay., Ankara.

Gümüşay, S., 2008, *İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi.

Haviland, W. A. 2008, *Kültürel Antropoloji*. (Çev., H.İnaç, S. Çiftçi), Kaknüs Yayınları: 143. İstanbul.

Houghton, C., 2004, *This Was Tomorrow: Pieter Aertsen's Meat Stall as Contemporary Art*, The Art Bulletin.

Huber. T., 1990, *Die Ordnung der Symbole, innovationen der Bildsprache, der nachreformatörischen Kunst des 16. Jahrhunderts*, München.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., 1983, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Kınay, C., 1993, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Modern'e*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Korkmaz, G., 2004, *Sürnamelerde 1582 şenliği*, Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Krause, A.& C., 2005, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayınları.

Leppert, R., 2002, *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları.

Mülayim, S., 1998, *Sanata Giriş*, Stad Yayınları, İstanbul.

Norbert, L., 2004, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Özsezgin, K., 1982, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 3, Tıgılat Yayınları.

Read, H., 1982, *Sanat ve Toplum*, (Çev., S.Mülayim), Umran Yayınları, Ankara.

Rena, G. ve Özsezgin, K. – Atar, A. ve Katı, A. (1993), *Türk Plastik Sanatlar Tarihi*, A.Ü.A.F. Yayınları, Eskişehir.

Renda, G. ve Erol, T., 1982, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C: 1, Tigilat Yayınları, İstanbul.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4, 1981, Görsel Yayınları.

Sena, C., 1972, *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Sinanlar, S., 2005, *Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine Atmeydanı*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Sontag, S., 1999, *Fotoğraf Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Tekbaş, S. I., 2008, *Surname-i Vehbi Minyatürlerindeki Eğlence Sahnelerinin Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turani, A., 1974, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Varlık Yay., İstanbul.

Tümpel, C., 1986, *Rembrandt: Mythos und Methode*, Langewiesche.

Wells, W., 2007, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, Londra/New York: Phaidon.

Wheeler, M., 2004, *Roma Sanatı ve Mimarlığı*, Mortimer Wheeler, Homer Kitapevi.

Yarar, E., 1983, "D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri", *Boyut*, Sayı 15, Eylül, Ankara.

İnternet

Arıcı, B., 2006, *Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi*, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. www.e-ososder.com ISSN: 1304-0278 Güz -2006 C.5 s.18. web adresinden 25.08.2009 tarihinde indirilmiştir.

Gray, D., *Rembrandt van Rijn, 1606-1669, Carcass of Beef (Flayed Ox)*, 1655, Louvre Museum, Paris, France., <http://www.jessieevans-dongray.com/essays/essay088.html> web adresinden 23.008.09 tarihinde indirilmiştir.

Nurullah Berk Retrospektif Sergisi Kataloğu: 9-4 Mayıs 2005 Fırça ve Kalem Ustası Nurullah Berk Retrospektif Sergisi Kataloğu – Dirim Art. <http://www.sanatteorisi.com/Makaleler.asp?sayfa=Oku&id=336> Web adresinden 12.07.2009 tarihinde indirilmiştir.

Old Prints, *As time goes by*, 2006, <http://oldprints.wordpress.com/2006/09/18/as-time-goes-by> web adresinden 22.08.2009 tarihinde indirilmiştir.

Tansuğ, S., "Turgut Zaim Ve Resimde Anadolu Kırsal Kesim Belgeciliği" www.felsefeekibi.com web adresinden 28.08.2009 tarihinde indirilmiştir.

wikipedia: Rene Magritte: http://tr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte Web adresinden 19.07.2009 tarihinde indirilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ
Fatma DEMİR

Kişisel Bilgiler :

Doğum Tarihi 25.01.1980

Doğum Yeri Ardahan

Medeni Durumu: Bekar

Eğitim :

Lise 1994-1997 Kadıköy Kız Lisesi

Lisans 1997-2001 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fak.,

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Yüksek Lisans 2007-2009 Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü,

Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı

Çalıştığı Kurumlar:

2006-Devam ediyor.MEB. Maltepe Halk Eğitim Merkezi Resim Öğretmenliği.

2003-2006 MEB Ümraniye 75.Yıl Cumhuriyet İlköğretim Okulu Resim- iş Öğretmenliği.

2001-2003 MEB Ardahan Yatılı İlköğretim Bölge Okulu Resim-iş Öğretmenliği.