Eurasian Academy of Sciences
Eurasian Art & Humanities Journal
2020 Volume:12 S: 38 - 59
Published Online May 2020 (http://arthum.eurasianacademy.org)
http://dx.doi.org/10.17740/eas.art.2020-V12-03

FLESH, SENSE, DESIRE
CHAIM SOUTINE AND HIS SUCCESSORS

Ali Şahan KURU*

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Doktora Programı Öğrencisi, alisahankuru@gmail.com, Orcid No:0000-0002-4479-2404

Received Date:19.04.2020, Revised Date:30.04.2020, Accepted Date:07.05.2020

Copyright© 2020 Ali Şahan KURU. This is an open access article distributed under the Eurasian Academy of Sciences License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT

This work explores how artistic desire manifests itself in Chaim Soutine through carcass paintings. Soutine, lived between 1893-1943, and he is considered the pioneer of abstract expressionism with his paintings which he produced in Paris. He was obsessed with the influence of Rembrandt's "Slaughtered Ox" painting at the Louvre Museum. The theme in this study seeks an answer to the question of how the intense deformity seen in Soutine's paintings and the creative desire that causes him to attack the canvas with a brush can be observed with intense physical pain and spiritual traumas and how can it be grasped in that clarity where the truth is opened by exceeding the level of representation. In addition, Francis Bacon and Damien Hirst, who continue the same theme in their works after Soutine, will examine where they left Soutine in their works using carcass and dead animals and how they instrumentalize this theme at the level of representation.

Keywords: Soutine, Bacon, Hirst, Carcass, Raw, Desire, Representation

ET, DUYU, ARZU
CHAIM SOUTİNE VE VARİSLERİ

ÖZET

Bu çalışma, Chaim Soutine'in karkas resimleri üzerinden yaşadığı kişisel deneyimleri, travmaları ve sanatsal arzunun hangi şekillerde kendini açığa çıkardığını incelemektedir. 1893-1943 yılları arasında yaşamış ve Paris'te ürettiği resimleriyle soyut ekspresyonizmin öncüsü sayılan Soutine, Louvre Müzesi'nde gördüğü Rembrandt'ın "Slaughtered Ox" (kesilmiş öküz) resminin etkisiyle saplantılı biçimde çok sayıda et ya da leş resmi yapmıştı. Bu çalışmada ki temel izlek Soutine'in resimlerinde görülen şiddetli biçim bozukluğu ve tuvale fırça ile saldırmasına neden olan yaratıcı arzunun, içinde bulunduğu yoğun fiziki acı ve ruhsal travmaları ile izlenebildiğinde, salt temsil düzeyini aşıp hakikatin aralandığı o açıklıkta nasıl kavranabileceğini sorusuna cevap aramaktadır. Bununla birlikte Soutine'den sonra aynı temayı yapıtlarında devam ettiren Francis Bacon ve Damien Hirst'ün karkas ve ölü hayvan kullandıkları yapıtlarında Soutine'den ayrıldıkları yerler ve temsil düzeyinde bu temayı nasıl araçsallaştırdıkları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Soutine, Bacon, Hirst, Karkas, Çiğ, Arzu, Temsil

Ruhum, hatırlasana gördüğümüz o şeyi,
Bu güzelim yaz sabahında:
Bir patikanın dönemecindeki pis leşi Çakıllı dere yatağında,
-Ve bu pis, dehşet saçan kokuşmuş'a, ne var ki
Siz de benzeyeceksiniz, Ey gözlerimin nuru, hayatımın güneşi,
Sevgilim, güzel meleğim, siz!

Charles Baudelaire

1. GİRİŞ

Sanat tarihinde hayvan imgelerinin kullanılmaya başlanması mağara resimlerine kadar geri gider. Primitif atalarımızın büyüsel bir esrimeyle mağaraların karanlık dehlizlerine resmettikleri çeşitli hayvan resimleri bir anlamda insanlığın bilişsel gelişiminde imgenin kurucu bir öğe olarak ne derece etkili bir nüfuzunun olduğunu göstermektedir. İnsanın soyut düşünebilme yetisi ile bu imgelerin ortaya çıkışı arasında doğrudan bir ilişki vardır. Hayvan imgesi insanın bilinçaltında yabancı olmayan, özdeş fakat tekinsiz bir derinlik açar. Bundan dolayı insan anlamlandıramadığı doğal fenomenleri açıklamak için hayvanları metaforik kipte kavrayan bir mitoloji geliştirmiş; hayvan ve hayvan imgesi insanın bilinçli varoluşunun kurucu ötekisi haline gelmiştir. Hayvanın varlık olarak sorunsuz olduğu, varoluş bilincinin insana özgü bir olgu olduğu varsayılır. Var oluşun ne olduğu sorusunun kesintisiz anlam arayışı, insanı salt kendinden menkul sadece bedensel bir varlık olarak düşünmesinin önünde bir engel olarak durmaktadır. İnsan için salt kendinden ibaret olan ve kendisi dışında bir anlam barındırmayan varlık hayvandır. Hayvanın geleceğe doğru bir ölüm tahayyülü olmadığı öleceği bilincine sahip olmadığı düşünülür. İçgüdüsel olarak tek amacı hayatta kalmak ve türünü devam ettirmek olsa da bunların bilişsel düzeyde birer farkındalıktan daha çok biyolojik evrimin yaşam kodları olduğu varsayılır. Bu bağlamda bilişsel olarak farklı fakat yapısal olarak benzerliği sayesinde, hayvanlar, insanların ancak aşkınlık durumlarında içsel bağlar kurabileceği birer imgeye dönüşmüştür. Aydınlanma dönemine kadar temel olarak bu hat üzerinden ilerleyen hayvan fikri özellikle Descartes'in anatomi çalışmaları ile sekteye uğramış ve hayvanın acı bile duyamayan biyolojik organizma olduğu düşünülmüştü. Bu dönemden sonra hayvanlar dostluk sadakat gibi toplumsal birliktelik beklentilerini onaylayarak insan için duygu üreten yumuşak makinalar haline gelmiştir. Bununla beraber hayvanlar endüstriyel olarak kullanılmaya da başlanmış hammadde ya da işlenmiş ürün olarak birer metaya dönüşmüşlerdi. Bu bağlamda da İnsan hayvan açıklığı derinleşmiş ve hayvan imgelerinin metaforik olarak insan ile yer değiştirmesi sonra ermişti. Bütün işleyişin teorik olarak çözülebileceği düşüncesi insanın da hayvan gibi kendi kendine işleyen bir organizma olup olmadığı konusunda şiddetli tartışmalara yol açmıştır. Descartes'in 1649 yılında yayınlanan Ruhun Tutkuları adlı kitabından birkaç yıl sonra Flaman ekolünün son büyük ressamı sayılan Rembrandt, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmiş imgelerini çağrıştırır biçimde; Kesilmiş Sığır adını verdiği bir resim yaparak bu tartışmaya sanat içinden dâhil olmuştur. Rembrandt'ın açtığı bu damar ölü hayvan resimlerini, ölümlü insan bedenini temsil eden ahlaki bir mesajla yeniden yapılandırmış ve insan hayvan açıklığının duyumsama ve arzu düzeyinde yeniden düşünülmesinin önüne açmıştır.

Bu çalışma; Rembrandt'ın açtığı bu sanatsal damarı 20. yüzyılın karamsar dekadan düşüncesi içinde yeniden bulan Chaim Soutine'nin Rembrandt etkisiyle yeniden ürettiği ölü hayvan imgesini temel alacaktır. Çalışmanın ilk bölümü geç 19. Yüzyıl Paris'inin kültürel atmosferini Walter Benjamin ve Charles Baudeaire'nin yazıları çerçevesinde inceleyerek Soutine'nin sanatsal tavrını bu yazıların referansında analiz etmeye çalışacaktır. Bununla birlikte Soutine'nin Yahudi bir ressam olarak Paris'teki yaşantısı, kişisel travmaları ve

varoluşsal arzularını bu tek imge üzerinden nasıl dışa vurduğu arzu ve temsil ilişkisinin doğasına dair kavramsal bir çerçeve içinde ele alınacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde Soutine'in etkisiyle aynı temayı devam ettiren Francis Bacon'ın estetik tavrı üzerinde durulacak ve Soutine'den ayrıldığı noktalar tespit edilmeye çalışılacaktır. İkinci bölümün son kısmında ise Bacon'un ardılı Damien Hirst'ın ölü hayvan imgesini nasıl ele aldığı döneminin sanatsal paradigmaları bağlamında incelenecektir.

2. GETTODAN BOHEMYAYA, SOUTİNE VE PARİS

19. yüzyılın ikinci yarısında Paris, Modernizmin doğum yeri, avangardın başkenti, özgür sanatın ve Dan Franck'ın (2009) deyimiyle; "insanların, fikirlerin, ruhsal durumların, yaratıcılığın buluştuğu bir yerdi. Paris herkes için dünyanın merkeziydi." Georges-Eugène Haussmann'ın yeniden yarattığı bulvarları, Walter Benjamin'e (2013) göre "kendilerini bina cephelerinin arasında evindeymiş gibi duyumsayan, geniş kalabalığın akışındaki cazibeye kapılarak kalabalığın içine gizlenen" flâneur'ler dolduruyordu. Aylaklık etmek başıboş dolaşmak anlamına gelen flâneur kavramını Ünsal Oskay'ın yazıları içinden değerlendiren Artun Avcı (2005) Oskay'ın bu tarihsel tipi, "avare dolaşırken aynı zamanda çevrenin izlenimleriyle düşünce üreten "düşünür-gezer" olarak tanımladığını yazar.

> Gezinmenin, düşünmenin gizli biçimi olan flâneur'lük", ekonomik yaşama doğrudan katılmadan toplumsal hayatı gözlemlemektir, temaşa etmektir, kendi üzerine yoğunlaşmaktır, kendi içine doğru adım atmaktır, tefekkürdür. Oskay bunun da ötesinde flâneur'lüğün "varolan hayatın içinde bir tür toplumsal protesto" olduğunu savunur. (Avcı, 2005).

Bununla birlikte Paris sokaklarını sadece beş parasız dolaşan bohem sanatçılar değil, Batılılaşma misyoneri Doğulu öğrenciler, zengin mesenler, milyarder tüccarlar, modeller, yazarlar ve müzisyenler dolduruyordu. Paris'in baş döndürücü fantazmagormik deneyimi, Fin de siècle (asır sonu) karamsarlığının bir anlamda tarihin sonunun musibet bulutlarını dağıtan narkotik bir etki yaratıyordu. Arnold Hauser (1984) 19. yüzyıl Avrupa'sında büyük teknik gelişmelerin "bunalımlı bir atmosferin" oluşmasına neden olduğunu; teknolojinin hızlı gelişmesinin moda ve alışkanlıkların çabuk gelişmesine neden olduğunu; sonuçta estetik beğeni değerlerin de hızlı değiştiğini vurgular. Walter Benjamin'in (2013) Paul Klee'in "Angelus Novus" (Res.1) tablosundan yola çıkarak yazdığı Tarih Meleği'nde söylediği üzere ilerleme denilen şey; meleği sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükleyen bir fırtınaydı. Benjamin'e göre Tarih Melegi; "Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, tek bir felaket; yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket" olarak görüyordu.

Dolayısıyla dönemin sanatçıları ve düşünürlerinin çoğunluğunun paylaştığı ortak, fikir yıkıntılar arasında hızla ortadan kaybolan hakikatin ya da tarihsel gerçekliğin aranması gereken yerin ışıltılı caddeler ve vitrinlerden yansıyan vaveylalı modern hayat olamayacağıydı. Ali Artun (2013), Baudelaire'in ünlü, Modern Hayatın Ressamı kitabının Türkçe çevirisi için kaleme aldığı sunuş yazısında Baudelaire'nin Paris tarifini şöyle yazar: "Cahillik ve materyalizmle sarhoş, mutsuz, adaletsiz, bir çağ, imansızlar yüzyılı, birden dünyanın sonunu hatırlatan ay tutulması misali zihnin gölgelendiği, vasatın hiç olmadık bir güçle hüküm sürdüğü, lanetli zamanlar, ruhun filizlenme ümidinin kalmadığı, şiirsellikten habersiz bir dönem, rezil bir dünya,bir zindan […] Modern: Antresi Paris olan bir cehennem". Hauser'in Modernizmin başlangıcına yerleştirdiği Baudelaire'e göre gerçek kahramanlar, yıkıntılar arasında kalan küçük, önemsiz, dışlanmış, ötelenmiş olanlardı. Avcı'nın (2005) vurguladığı üzere; Baudelaire'in sıkı bir takipçisi olan W. Benjamin'de önemsiz gibi görünen nesnelerin tarihin ideal bir imgesini ortaya koyabileceklerini, bunun için 'gören gözlere' ihtiyaç olduğunu savunuyordu.

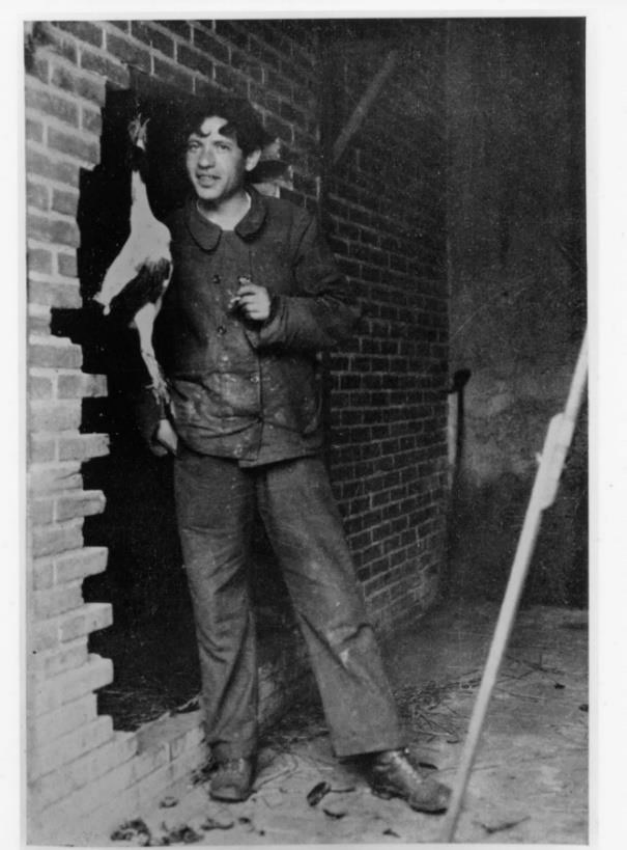
Baudelaire'in "hakiki kahramanlığı", Paris'in ışıltılı, parlak ve gösterişli modern yaşamının dışladığı alanlarda aradığına dikkat çeker. "Asıl kahramanlık", toplum-dışına düşmüş insanların, "en alttakilerin", yoksulların, düşmüş kadınların, "hal ve gidiş sıfır" diyenlerin, delilerin, tutunamayanların, yenilenlerin yaşam alanlarında vardır. Baudelaire de Ece Ayhan gibi şiirinin kaynaklarını döküntülerde, kaybedenlerde, dışta bırakılanlarda, düşenlerde, yasaklananlarda bulur. Toplumun dışladığı kimseleri şiire ilk sokan Baudelaire olmuştur. Modernizminin kaynağı budur. Bir eskici, bir paçavra toplayıcısı olarak yaptığı şudur: "Toplumun kirletip kenara attıklarını şiirine almak" ve "endüstri canavarının dişleri arasından işe yarayabilecek ne varsa, alıp kurtarmak, saklamak (Oskay, 2000:172).



Resim 1. Paul Klee, Angelus Novus, 1920, 31.8 x 24.2 cm., Kağıt üzerine transfer yağlıboya ve suluboya, The Israel Museum, Jerusalem.

Baudelaire'nin modern kahramanlarından birisi de Dan Franck'ın (2009) bohemlerin "en sefili" dediği; resim yaparken Yidişçe şarkılar söyleyen Chaim Soutine'di. Soutine; 1893'te oldukça yoksul bir Yahudi ailesinin on bir çocuğundan onuncusu olarak dönemin Rusya Federasyonuna bağlı olan Minsk eyaletinin (Belarus) küçük bir kasabası olan Smilovitz'de bir gettoda dünyaya geldi. Babası bir terziydi; Marevna Vorobëv (2007) çok çalışkan olan annesine karşı büyük sempati besleyen Soutine'in babasına karşı ise dargın ve küskün olduğunu söyler. (resented)

> Annemin benim için ne kadar yetersiz kaldığını düşündüğümde bugün bile üzgün hissediyorum! On bir çocuğu beslemek! Daha çok on iki gibi, çünkü babam çocuk gibiydi, her zaman aç ve bazen benim tabağımdan kendisi için bir lokma alırdı. Bunu izlemesi annem için çok kötüydü. Zavallı canım annem eksik gidecekti ve ben onun elinde pek bir şey olmadan çok şey yaptığına inanıyorum (Vorobëv, 2007: 23).



Resim 2. Chaim Soutine, Leopold Zborowsky'nin Le Blanc-Mesnil'deki evinde ölü ördek ile, 1927.

Fakirliğin derin yaralar açtığı erken çocukluk döneminden itibaren resim yapmaya meraklı olan Soutine, zaman zaman yakındaki ormana gidiyor ve yanına aldığı haşlanmış patates ya da şeker topağı bitene kadar atık kâğıt parçaları üzerine kömürle desenler çiziyordu. İnatçı ve hırslı bir çocuk olan Chaim bazen de bodruma kapatılıp cezalandırılma pahasına basit resim malzemeleri alabilmek için evden para çalıyordu. Drieu La Rochelle'e göre (1930) resim yapabilme hediyesini doğuştan almıştı ama bu hediye gözlerini ve beynini kızıl kor bir demir gibi yakacaktı. Zira ilk olarak aile içinde bu merakından dolayı dışlanmıştı. Yahudi gettosu sanat için uygun bir yer değildi. Yahudi inancında sözel anlatıma verilen büyük değer resimlemeyi fiilen yasaklamasa bile hakir görüyordu. On altı yaşına geldiğinde kendisine poz vermesini istediği bir Yahudi rahibin oğulları tarafından hastanelik olana kadar dövüldü. Bu dayak gettonun dışına çıkmak için bir fırsat olmuştu. Rahibin, aileye meselenin üstünü örtmek için verdiği 25 ruble ile 1910'da Litvanya'nın Vilnius şehrine giderek güzel sanatlar okuluna kaydoldu (Hashmonay, 2020). Buradaki eğitimini yarıda bırakan Soutine on dokuz yaşındayken (1913'te) Paris'e gitti. Henüz çocuk denilecek bir yaşta yoksul bir Yahudi köyünden Bohemyanın başkentine ani bir geçiş yapan Soutine'in Paris'teki hayatı, ölümüne dek kendisini takip edecek olan yabancılık hissinin gölgesinde ne tam bir Yahudi, ne tam bir ressam ne de tam bir Parisien olmasına izin vermedi. Bununla beraber Paris O'nu Louvre müzesinin şef küratörü Rene Hygue'nin (1939) söylediği üzere; Fransa'nın köklü resim geleneğini zayıflatan, fırçası kanlı bir vampir olmakla suçluyordu.

Soutine'in özellikle 1918 yılına kadar yaptığı resimler, klasik temsil anlayışının sınırlarını zorlayan renk, form ve yoğun boya kullanımının yarattığı üç boyutlu etkiler

nedeniyle soyut dışavurumculuğun erken örneklerinden kabul edilir. Nihayet akımın önemli temsilcileri Soutine'in "doğrudan sinir sistemine"[1] çalışan üslubunun etkisindeydi.

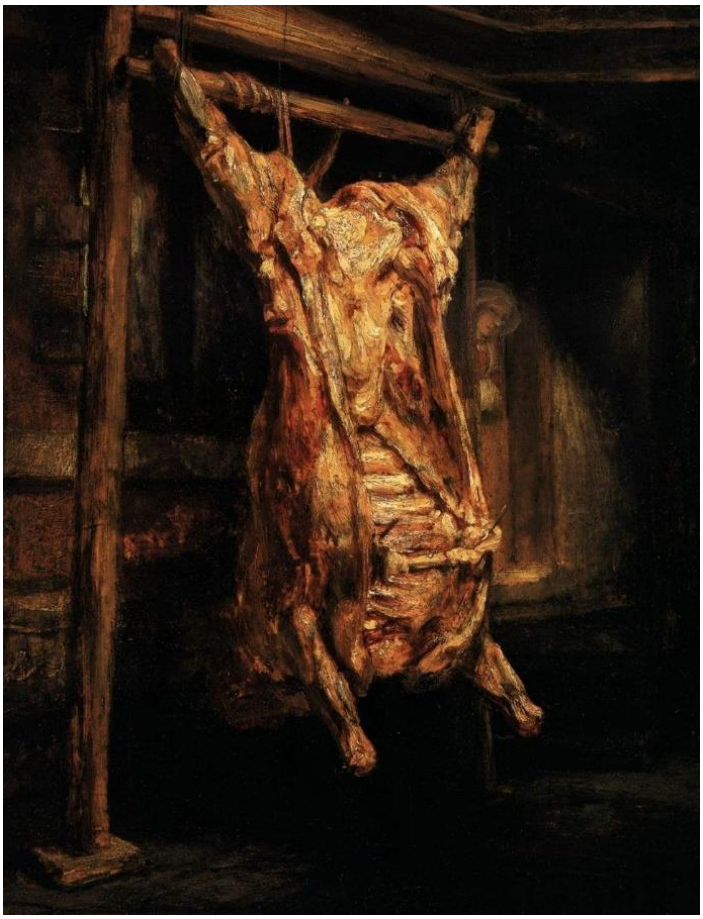
> Willem de Kooning, Soutine'i en sevdiği ressam olarak görüyordu ve Jackson Pollock'un son eseri Scent (koku), Litvanya doğumlu ressama bir saygı duruşu idi. Jean Dubuffet'in sanat kavramı, Soutine'in görünüşte öğretilmemiş (eğitimsiz) ve doğrudan tavrından etkilenmişti ve Francis Bacon, (Soutine resimlerinde) temsil edilenin özünü özgürce yakalama yeteneğinden dramatik bir şekilde etkilenmişti (Tuchman ve diğerleri, 2001).

Soutine'in yazılı bir biyografisi olmadığı için hayatına dair bilgiler mektuplarından ya da arkadaşlarından toplanan notlardan derleniyordu. Alfred Werner'in (1985) aktardığına göre; Hilton Kramer, Soutine'in sanatsal gelişiminin yazılı bir biyografinin yerine geçtiğini söyler. Paris'teki yaşantısı oldukça sıkıntılıdır. Alfred Boucher'in parasız sanatçıların yaşaması ve atölye olarak kullanması için 1900'de inşa ettiği La Ruche (arı kovanı) denilen binada yaşamaya başlar. Bu arada Fernand Cormon'un École Nationale des Beaux-Arts'daki atölyesine kaydolsa da öğrenciliğe devam edemez. Fransızcası iyi değildir üstelik yemek alacak kadar bile parası yoktur ve ciddi sağlık sorunları yaşamaktadır. Ölümüne sebep olacak olan mide rahatsızlığı da bu dönemde başlamıştır. Franck'a (2009) göre, "sanatçılar içinde en sefili odur. İçi içini yer, sıkıntı kemirir durur ve karşılayamadığı ihtiyaçları yiyip bitirmektedir ressamı. Başta Chagall olmak üzere sanatçıların çoğu nefret eder ondan; Chagall, sanatçıyı somurtkan, hödük ve kaba saba bulur."

'Örnek bir çilekeş' olan Soutine mahalledeki çöp tenekelerinden ringa balığı ya da yumurtayla takas edebileceği pılı pırtı ya da eski ayakkabılar arar. Soutine'e yemek ısmarlamak ona verilebilecek en büyük armağandır. Zaman zaman kendisini davet eden ev sahipleriyle de iyi geçindiği söylenemez. Bir keresinde, bir resim tüccarı Marsilya'da lüks bir otelde bir oda tutar onun için [...] Soutine ortadan kaybolur ve liman yakınlarında tayfaların arasına sığınır, geceyi orada geçirir.

> Kendisi de resmi gibi; Van Gogh'tan daha şiddetli, Vlaminck'ten daha fovdur […] Yeni ve temiz tuvaller kullanma olanağı yoktur, bitpazarından aldığı kötü tuvaller üstünde çalışır. Yaptığı işten memnun olmayınca ki aşağı yukarı hiçbir zaman memnun olmaz, bıçakla keser. Yaptığı resmi gösterdiği biri heyecanlandığında gene aynı şekilde bıçakla keser resmini. Montparnasse ressamları söz vermişlerdir aralarında: kimse Soutine'in eserlerini eleştirmeyecektir. Herhangi bir eleştiride paramparça etmektedir resimlerini. Malzeme bulamayınca, eski tuvallerini alır, baştan sona elden geçirir bunları, parçaları diker, bozulan yüzleri, uzuvları, dehasını oluşturan aşırılıkları yeniden çizer (Franck, 2009: 196).

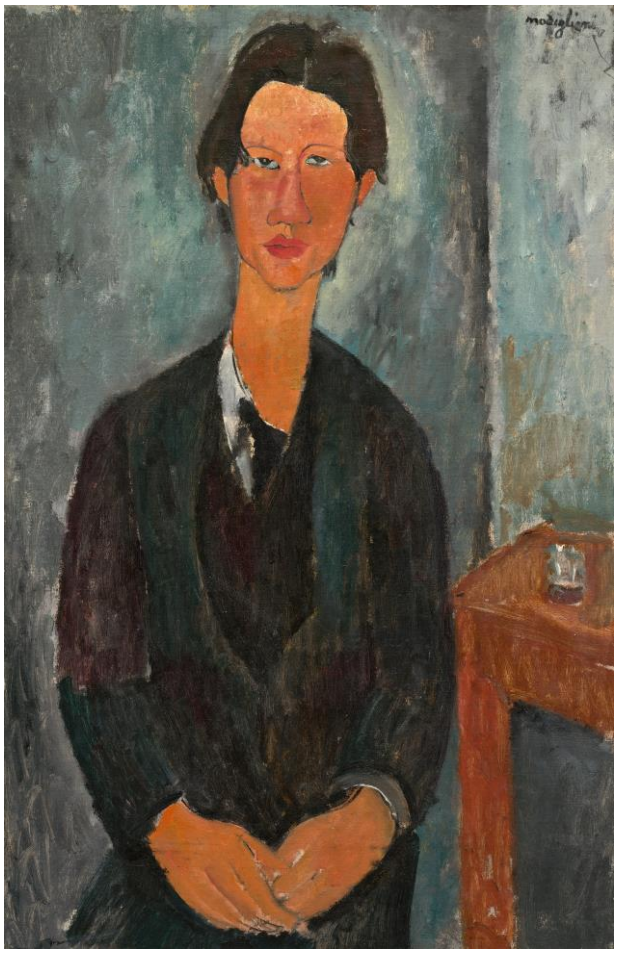
[1] Gilles Deleuze (2009: 40) bu tanımı Cezanne için kullanmaktadır



Resim 3. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Slaughtered Ox, (Kesilmiş Öküz) 1655. t.ü.y., 95.5 x 68.8 cm. Louvre, Paris

La Ruche sanatçının ünlü resmine kaynak olacak mezbahanın da yakınındadır, nihayet Soutine'de burada artık (scrap) et karşılığı çalışmaya başlar. Bu arada Louvre'da da resim etütleri yapmaktadır. Rembrandt ve Chardin'e bütün bir üslubunu onların üzerine kuracak kadar hayranlık besler. Hashmonay (2018), ressam Élie Faure'nin Soutine ile Louvre'da ki karşılaşmasını yazar. Faure, Soutine'nin Rembrandt (Res.3) karşısında büyülenmiş gibi kaldığını anımsayarak; "Onun bir tür saygılı endişeyle Rembrandt'a yaklaştığını görebiliyordum. Orada uzun süre transa girip kayboldu sonra ayağını vurdu ve haykırdı; o kadar güzel ki beni deli ediyor" dediğini söyler. Soutine, La Ruche'da daha sonra aynı mekânı paylaşacağı İtalyan Yahudisi Amadeo Modigliani ile tanışır. İkili resim dışındaki zamanlarını da beraber geçirmeye başlarlar. Franck'e (2009) göre Modigliani Soutine'e kol kanat germiştir. Lokmasını çiğnerken ağzını kapatmasını, çatalını yanındakinin tabağına sokmamasını, restoranlarda uyuklarken horlamamasını o öğretmiştir kendisine. Chaim'de Amedeo'yu kardeşi gibi görür. Aslında Modigliani, Soutine'in nerdeyse tam zıddıdır. Desenlerini bir öğün yemek ya da bir kadeh içki için takas eder. Yakışıklı, şık, temiz, nazik, sevimli ve oyuncudur. O dönemde neredeyse hiçbir şey okumamış Soutine'in aksine, Mallarme ve Lautremont'u okur hatta Dante'nin İlahi Komedya'sını cebinde taşır. Paris'e gelmeden önce de İtalya'daki evin kütüphanesinde Nietzsche, D 'Annunzio, Bergson, Kropotkin ve başka birçok yazarı keşfetmiştir. Hapis yatan daha sonra da milletvekili seçilen sosyalist bir militanın kardeşidir. Sürekli İtalya'da kendisini güçlü hissettiğini ancak resim yapabilmesi için sıkıntılı ve huzursuz olması gerektiğini söyler. Sıkıntı ve huzursuzluk Montparnasse'tır.

Her ikisi de özgürlüklerine çok düşkündür. Hiçbir grup içinde yer almazlar. Bateau-Lavoir sanatçılarından da Modigliani'nin destek vermeyi reddettiği İtalyan fütüristlerinden de uzak dururlar. Kübizme de fovizme de yakın hisssetmezler kendilerini, Matisse akademisine devam etmemişlerdir, Fleurus Sokağı'na Stein'lara ender takılırlar. Bütün okullara uzak durmak, özgür olmak isterler. Her ikisi de kendilerini içeriden kemiren aynı ortak düşmana karşı mücadele etmişlerdir. Modigliani çocukluğunda yakalandığı ve alkol ve uyuşturucuyla tüberküloza dönüşen bir akciğer hastalığıyla boğuşur. Soutine'in içini ise bir şerit kurdu kemirir, mide ağrılarından şikâyet eder ve yetersiz beslenme nedeniyle ülsere dönüşür onun da hastalığı. İtalyan korkunç öksürük nöbetleriyle perişan olur. Rus çok miktarda bizmut tüketir ve bunlar acısını dindirmeye pek yetmez. Sonuçta herkes kendi dramını yaşar. Chaim'in dramı herkesin malumudur: çocukluğunun dramıdır bu. Onu sokaklarda, kamburu çıkmış halde, elleri lime lime olmuş paltosunun ceplerinde yürürken görenler hikâyesinin üstüne ne kadar ağır bir şekilde çökmüş olduğunu anlarlar (Franck, 2009: 2001).

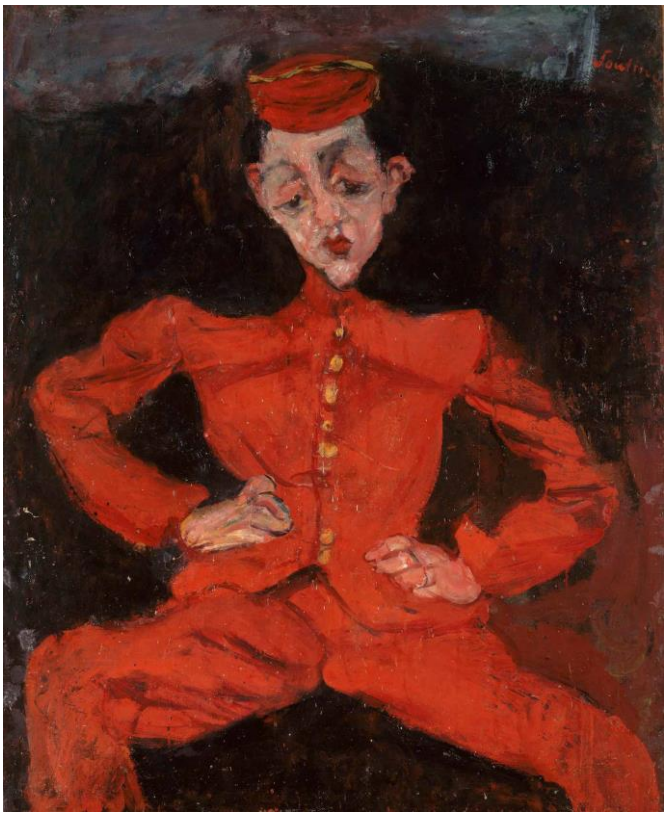


Resim 4. Amadeo Modigliani, Chaim Soutine Portresi, 1917, t.ü.y., 91.7 x 59.y cm., National Gallery Of Art, Washington D.C.

1918'de sanat simsarı Léopold Zborowski güneyin manzaralarının ilham vereceğini düşündüğü Soutine'i Céret'e yerleşmeye ikna eder. Zborowski'nin desteğiyle burada özgün biçemini iyice pekiştiren Chaim, Céret halkı tarafından ise pek aklı başında olmayan ve uzak durulması gereken sakıncalı biri olarak görülür. Paris'i terketmesinin üzerinden uzun zaman geçmeden Modigliani'nin ölüm haberi gelir. Modigliani 24 Ocak 1919'de alkol ve uyuşturucu

bağımlılığı yüzünden gelişen menenjit tüberkülozdan dolayı genç yaşta hayatını kaybetmiştir (Wayne, 2002: 44). Dostunun trajik ölümü zaten ağır bir melankoli ve yalnızlık içinde olan Soutine'i derinden etkiler. Cenaze törenine bile katılamadığı Modigliani'nin ardından yaptığı birçok resmi imha eden Soutine intihara da teşebbüs edeceği çok ağır bir bunalım geçirir. Nihayet 1923'te Modigliani resimlerini de satan Paul Guillaume'nin ikna etmesiyle Paris'e geri döner. Bu yıllarda Montparnasse'da garsonlar, belboylar, temizlikçi kadınlar, fahişeler gibi sıradan insanların çarpıtılmış (distort) edilmiş resimlerini yapmaya başlar.

Bu resimlerde Soutine, modelini tek başına, herhangi bir mekân ya da perspektif derinlik olmadan resmeder. Modigliani'nin ölümünden sonra hissettiği yalnızlık, Paris ile sevgi, nefret ve tiksinti arasında sürekli gidip gelen bir ilişki kurmasına sebep olmuştu. 1920'lerde Paris'te Yahudi göçmeni bir ressam olmak kesinlikle yabancılaşmak ötekileşmek anlamına geliyordu. Resimlerindeki ağır melankoli resmin esas konusu ya da temsil düzeyine çıkardığı travmatik deneyimi de değildi. Zeynep Sayın (1998) beden ile dünya, temsil ile varlık arasındaki sınırın nerede olduğunun sorulması gerektiğini ifade ederek varsayılan böylesi bir sınırın haliyle temsili dünyaya egemen kıldığını ve kendini varlığın bir parçası olarak algılayacağına onunla arasındaki mesafeyi açtığını ve varlığı kendine dışsal bir şey olarak kurguladığını söyler.



Resim 5. Chaim Soutine 1893-1943, Bellboy, 1925, t.ü.y., Centre Georges Pompidou, Paris, Musee national d'art moderne Centre de creation industrielle

> Temsil ilişkisi, kaçınılmaz olarak temsil edilen şeyle onu temsil eden merci arasında kurduğu sıradüzensel ilişkiden ötürü, temsil edilen şeyin kendi başına dile gelemeyeceği, dolayısıyla temsilin dile gelen şeye dışsal olduğu görüşünü içerir. İşte temsil edilen varlıkla temsil eden merci -akıl, sanat, imgeler- arasındaki bu ayrımdır tedirgin eden; çünkü varlığa dışsal değil içsel bir şeydir öykünme; dolayısıyla beden ile dünya, özne ile nesne, içsellik ile dışsallık arasındaki ayrımların yeniden gözden geçirilmesi gerekir (Sayın, 1998).

Nitekim Soutine'in açığa çıkarmaya ya da kendi ifadesiyle nafile bir çabayla kurtulmaya çalıştığı şey bastırılan bir çocukluk travmasını aniden karşısına çıkaran bambaşka bir deneyim, Freud'un kavramsallaştırmasıyla bir "perde anı"dır. Chaim'in bilincinde derin bir iz bırakan bu deneyim; köyün kasabının kafasını kestiği bir kuşun kanı akarken haykırmak ve ağlamak isteyen çocuğun (Soutine), kasapla göz göze gelmesi ve kasabın yüzündeki neşeli ifadenin birden bu ağlama hissini tıkayarak boğazında düğümlemesiydi. Szittya (1955) hayatı boyunca bu hissi taşıdığını söyleyen Soutine'nin hocasının kaba bir portresini çizdiğinde, ya da sığır karkasını boyadığında da bu ağlama hissinden kurtulmak istediğini ama bunun nafile bir çaba olduğunu ve hala başaramadığını söylediğini yazar. Paul Klee'ye atıfla Soutine'in yapmak istediği "görüneni vermek değil görünür kılmak" ya da G. Deleuze'nin (2009) vurguladığı üzere; "biçimleri yeniden üretmek ya da icat etmek değil, kuvvetleri ele geçirmekti." Resmin görevinin görünür olmayan kuvvetleri görünür kılma denemesi olduğunu söyleyen Deleuze'e göre;

> Bu apaçıktır. Kuvvet duyumsama ile sıkı bir ilişki içindedir; duyumsamanın olabilmesi için kuvvetin bir beden üzerinde, yani bir bölümü üzerinde etki ediyor olması gerekir. Ancak kuvvet, duyumsamanın koşulu olsa da duyulan o değildir zira duyumsama onu koşullayan kuvvetlerden yola çıkıp tamamen başka bir şey "verir". Duyumsama, bize verdiklerinin içinde verili olmayan kuvvetleri ele geçirmek, duyulur olmayan kuvvetleri duymamızı sağlamak ve onların kendi koşullarına yükselmek için kendi üzerine nasıl yeterince dönebilecektir? (2009: 58).

Soutine'in modelleri acı çekiyor gibi görünmüyor, ilk bakışta kendini ele veren şok edici biçimde tanınamayacak hale gelmiş figürlerden oluşmuyorlardı. Takipçisi Francis Bacon'da olduğu üzere çığlık da atmıyor ya da kıvranmıyorlardı. Acıyla ilişkilendirilebilecek biçimde kendi şeklini kaybetmiş, gövdesizleşmiş, anamorfik nesneler de değillerdi. Gözler, eller ya da herhangi bir öğeye vurgu yapılmıyordu. Nesnelerin ne boyanışları ve ne de yerleştirilişleri itibariyle tuval üzerinde bir ayrıcalıkları yoktu. Bununla beraber acı, resmin sinik atmosferini dolduruyor ve ancak bir tefekkür sonucunda açığa çıkıyordu. Soutine'in Montparnesse'daki sıradan insanları, insanı tıpatıp tasvir etmeyi becerip beceremediğinden değil bu insanların sıradan varlıklarında kendi varlığına ilişkin bir şeyi bulduğundan dolayı 'hakikati' açığa çıkarıyordu.

Amerikalı koleksiyoner Albert Barnes'ın elliye yakın resmini satın aldığı Soutine 1922 ile 1926'de arasında eskiye oranla daha rahat bir hayat sürdü. 1925'te La Ruche'dan ayrılarak büyük bir stüdyoya taşındı. Modigliani'nin ölümü çocukluğundan beri saplantılı biçimde düşündüğü ölüm fikrinin sancılı şekilde geri dönüşüne sebep olmuştu. Sattığı resimler ve galericisinin desteğiyle daha evvel artık et parçaları için çalıştığı mezbahadan yeni kesilmiş bir sığır gövdesi satın alıp tıpkı Louvre'da gördüğü Rembrandt'ın 'The Slaughtered Ox' (1655) (Kesilmiş Öküz) resmindeki gibi çarmıha gerilmiş biçimde atölyesine astı. Soutine, saplantılı bir tekrar ile çoğu yağlı boya olmak üzere on bir ayrı sığır karkası resmi yaptı. Bu resimler Rembrandt'ın aksine perspektif bir mekânın içinden seçilmeyi bekleyen (ön) anlamlar ile yüklenmiş nesneler değillerdi. Model ile ilişkiye sokulabilecek herhangi başka bir öğe de barındırmıyorlardı. Bu bağlamda Soutine'in bakışı Merleau Ponty'nin (1996) Göz ve Tin'de yazdığı üzere; "dışa yönelen bir bakış, dünya ile yalnızca bir fizik optik ilişki değildi yani dünya temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık." Fizik optik bakış tanımını Paul Klee'den alan Ponty'nin işaret ettiği yer; dünya ile ressam arasına bir temsil mesafesi koyan düşünceydi. Dünya içinde var olmak onu kendi güvenli alanından gözleyip kaydetmeyi değil somut olarak deneyimlemeyi gerektiriyordu. Bu bağlamda imgesel deneyim; somut olanın şoku karşısında acıdan yalıtılmış, konforlu ya da güvenli bir alan sunuyordu. Rembrandt'ın resmi, hayvanın canlı bir varlık olarak telef oluşundaki melodramdan çok boyanın kalınlaşıp et haline

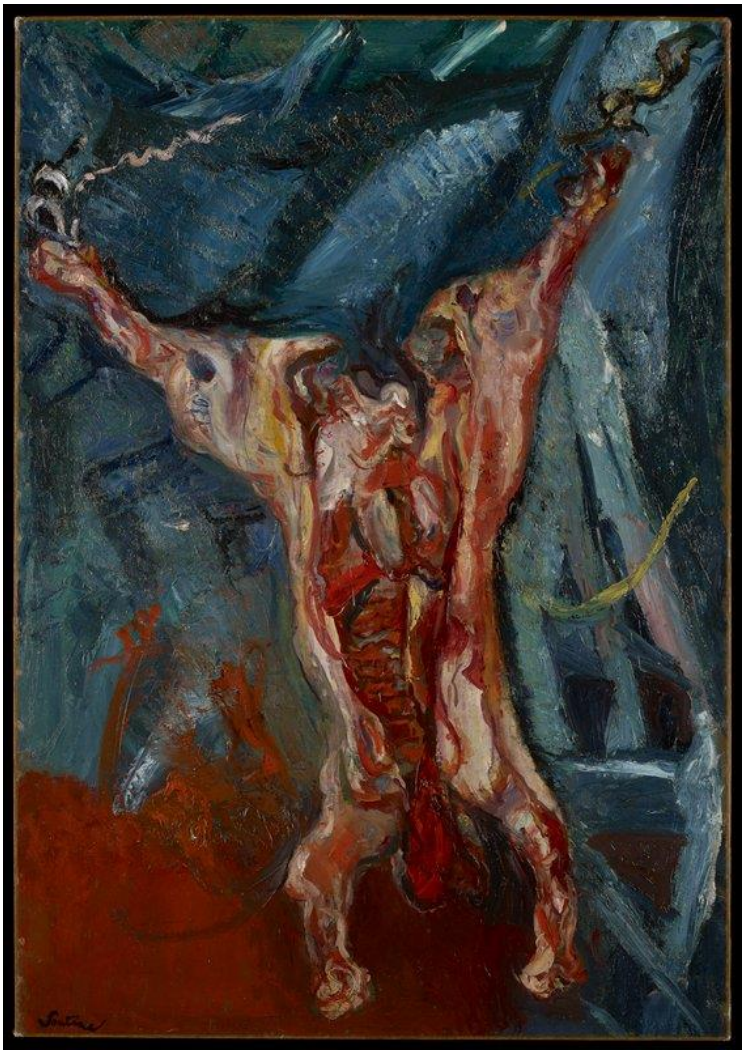
gelerek dokunuşunun, ağırlığının hissedilmesini hatta kokusunu geri getiren bir çeşit olumlumaydı.

Mieke Bal (1991) Louvre'da seyrettiği Rembrandt resmini şöyle tarif ediyordu; "Boyanın özü aynı zamanda ölümün de özüdür. Ve ölümün özü, ölü kokuşmuş ettir. Başa çıkmamız gereken, resmin bizden esirgemediği şey, çürümüş boya kokusunun etkisidir. Boya (medium) ölümün temsil edilemezliğinin üstesinden geliyor." Nitekim Svetlana Alpers'de (1988) bu resmin, "konusu itibariyle ölüm ve çürümeden çok maddesi itibariyle ölüm ve çürümeye yakın olduğunu ifade ediyordu. Soutine'in ülseride yeni kesilmiş hayvan gövdesi ile atölyesine kapanarak neredeyse hiç çıkmadan günlerce resim yapmaya başladığı sıralarda oldukça ilerlemiş ve ressamı süt ve patatesten başka herhangi bir şey yiyemeyecek duruma getirmişti. Bununla beraber Dunow Esti'nin (1981) belirttiğine göre Soutine, bu resimleri yapmadan evvel özellikle hiç bir şey yemiyordu. Açlığının verdiği baş dönmesi, gittikçe çürümeye başlayan etten yayılan koku ve evin hemen yanındaki mezbahadan gelen hayvan sesleriyle beraber, tüm duyularıyla (biri hariç) bütün bedenini resme katmaya çalışıyor; adeta hayvanın gövdesinin içinde organlarından kalan boşluğa doluyordu.



Resim 6. Chaim Soutine, Carcass of Beef, (Sığır Karkası), 1925, t.ü.y. 140.3 x107.6 cm., Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, RCA1939:13.2

> Soutine'in bu konuda yaptığı öbür resimler gibi bu da […] dolayışız bir şiddeti 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 nerdeyse kılıç darbeleri gibi indirilmiş mavi-siyah fırça darbeleriyle çizilmiş. Kendini kaybetmiş birisi tarafından çizilmiş izlenimi veren arka plan, tuvalin yüzeyine yapılan bir saldırının sonuçlarını ikiye katlıyor. Ressamın tuvale indirdiği darbeler kesimcinin hayvana indirdikleri kadar taze görünüyor (Lepperd, 2009: 135).



Resim 7. Chaim Soutine, Carcass of Beef, (Sığır Karkası), 1925, t.ü.y. 116.2 x 80.6 cm., Minneapolis Institute of Art, Minnesota, G 377 / 57.12

Rembrandt'ın mesafeli uzaklığının aksine Soutine, durup fırçasını bile temizlemeden, ölü gövdeye neredeyse dokunacak kadar yakın duruyor ve öyle resmediyordu. Kleeblatt'ın (2018) yazdığına göre gövdenin üzerinde toplanan sinekleri kovmak için bile birini tutmuştu. [2]

[2] Kleeblatt bu kişinin asistanı Paulette Jourdain olduğunu söyler.

Soutine için acı çeken bir beden acıya sahip olan değil, acının kendisi olan bedendi. Dünya ile olan bağın bir an önce yok olması, resmi yapılan şeyin delinip geçilerek arkasındaki acısız dinginliğe erişme arzusu, model (karkas) ile arasına herhangi bir mesafe, bakışın ilerleyeceği bir zaman koymasına izin vermiyordu. Elaine Scarry (1985), yoğun acı durumlarında parçalanan benliğin, zaman algısını da yok edeceğini vurgulayarak travma ve acının dil ile aktarılamayacak olgular olduğunu belirtir. Scarry'e göre, "acı çeken bir beden acının olmadığı bir anı hatırlayamayacak kadar şimdi ve buradadır. Bununla birlikte acının olmadığını hayal ettiği bir geleceğe sabırsızca saldırır." Soutine'in acıyla kıvranarak şekil değiştiren şiddetli biçim bozukluğu ve tuvale fırça ile saldırması, içinde bulunduğu yoğun fiziki acı ve ruhsal travmaları ile izlendiğinde, salt temsil düzeyini aşıp (Heideggere'e atıfla) hakikatin aralandığı o açıklıkta kavranabilirler. Soutine, boya ve modelini renk, doku, çizgi gibi karşılıklı öykünmeci ilişkilere sokmak yerine boyanın kendisini arzulu bir modele ete ve bedene dönüştürüyordu. Clement Greenberg'in (1951) vurguladığı gibi, Soutine için tuvalin üzerindeki boya tematik bir temsil değil resmin kendisi idi. Boyada ne görüyorsak Soutine'in bize anlatmak istediği oydu. Tıpkı bize dokunan elin şefkat, sevgi veya tutkunun simgesi olmaktan kurtulup et, deri, hatta kemik haline gelmesi gibi.

Bir süre sonra çürümeye başlayan hayvandan yayılan koku bütün apartmanı sarmıştı. Rivayete göre komşularının şikâyeti üzerine eve polis geldiğinde Soutine onları, sanatın komşuların hassasiyetinden daha önemli olduğu konusunda ikna edeceki. Soutine'in Leş hikâyelerinde kulaktan kulağa dolaşan bu tip rivayetler çeşitli yazarlar tarafından farklı biçimlerde anlatılır. Kleeblatt'ın (2018) aktardığına göre; Esti Dunow, etin kokusunu ve çürümesini durdurmak için başta formaldehit enjekte edildiğini, Maurice Sachs ise Soutine'in serisini bitirdikten sonra karkası stüdyoda çürümeye terkettiğini söyler. Gerçek olaydan elli yıl sonra ise ressam Marevna Vorobëv "Soutine: La Ruche Ressamlarıyla Yaşam" adlı kitabında, polisler geldiğinde Soutine'in onlara tükürerek, ayaklarını yere vurduğunu ve neredeyse ağladığını; kendisinin de baştan aşağı çürük et koktuğu için insanların ondan leş yiyici diyerek kaçtığını yazar. Bununla beraber Soutine polislerin, karkasa formaldehit enjekte edilerek korunduğu takdirde apartmanda kalmasına izin verilebileceği koşuluna engel olamaz. Soutine için formaldehit zamanın ilerleyişinin durdurulması, kontrol altına alınması dolayısıyla da dünya ile kimyasal içindeki şeyin bağlarının kopması anlamına geliyordu. Bu durağanlık etin canlı özünü yitirmesine neden oluyor ve eti bir fetiş nesnesi haline getiriyordu. Oysa Soutine'in arzusunu kamçılayan, Heidegger'in kavramsallaştırdığı biçimde, eser üretmek değil hakikatin açığa çıkması (alethia) kendi içinden meydana getirilmesine olanak tanımaktı. Heidegger'in *poesis* diye tanımladığı sanatsal açığa çıkış, dondurulan model ile 'sabit rezerve' indirilmişti. Barbara Bolt'un Heidegger'den (2013) aktardığı üzere sabit rezerv; nesnelere görev veren ve onları insanlar tarafından belirli amaçlarla kullanmaya hazır hale getirilmesini mümkün kılan bir şablondu. Et artık doğanın içinde çürüyen ve dönüşerek duyumsanan bir şey değildi. Eti muhafaza etmek onu uzakta tutmak demekti, muhafaza edilmiş et geçmişte kalan bir şeyin zamanla kendi anından uzaklaşması ve tekrara düşmesi anlamına geliyordu. Soutine'in çabası ise çarmıhtaki İsa'nın ölüm ile yaşam arasındaki sınırda, acıyı kutsayıp soylulaştırmasına benzer şekilde, ölmüş ama henüz ısısını ve rengini kaybetmemiş etin sağrımasını resmetmekti. Eğer Soutine'in resminde yüce bir aşkınlık varsa bunun sebebi, boyasının canlılığının dünya ile kurduğu ilişkiye benzerliği ve eş zamanlılığıydı bir başka deyişle esas olan oluş anıydı. Nihayet Soutine, kimyasal içinde korunan leş taze görüntüsünü yitirip sararmaya başladığında etin kansızlığına tahammül edemeyecek ve başının yeniden derde girmesi pahasına mezbahadan kovalarla satın aldığı kanı modelinin üzerine boca ederek resimlerini yapmaya devam edecekti.

Paris sanat çevrelerinde kulaktan kulağa dolaşan vahşi ressam Chaim Soutine miti nihayet 1937 sonunda büyük bir ressam olarak selamlanacak ve itibari iade edilecekti. Fakat bu itibar Fransa'nın, Alman birlikleri tarafından işgal edilmesiyle çok kısa sürdü. Bir Yahudi olan

Soutine, Gestapo tarafından tutuklanmamak için Fransız başkentinden kaçmak ve saklanmak zorunda kaldı. Sürekli yer değiştiriyor, dışarda yaşıyor hatta bazen ormanlara kaçıyordu. Bununla birlikte mide ülseri gittikçe ilerliyor ve ağır kanamalar geçirmesine neden oluyordu. Ülserin verdiği fiziki acıya daha fazla katlanamayan Soutine yakalanma pahasına 1943'te tedavi olmak için Paris'e döndü. Acil ameliyata alınmasına rağmen, kurtarılamadı ve ülserin deldiği midesindeki kanamanın durdurulamaması yüzünden 9 Ağustos 1943'te hayatını kaybederek Montparnasse'da bir mezarlığa gömüldü.

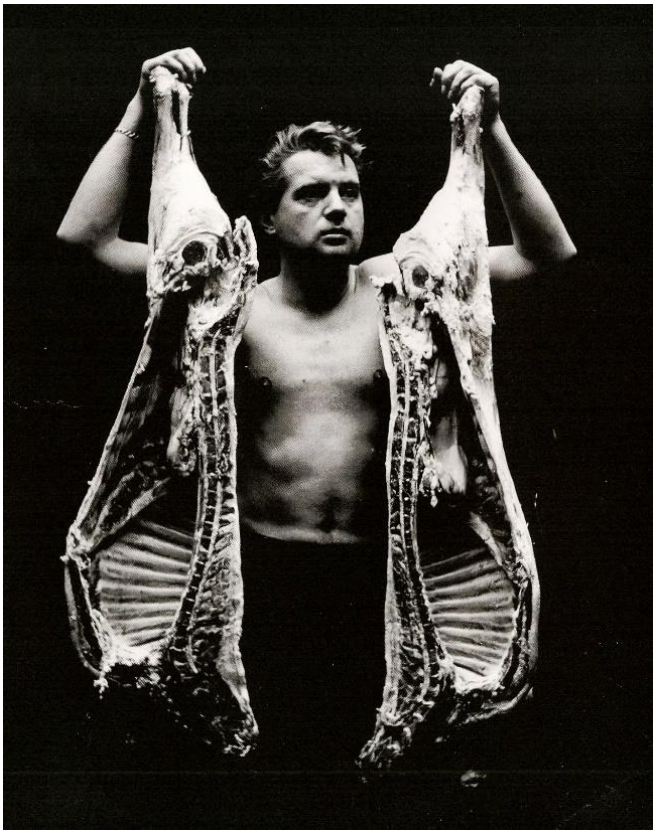
3. SOUTİNE'İN VARİSLERİ OLARAK BACON VE HİRST

Soutine'in Rembrandt'dan esinlenerek devraldığı bu doğayı duyu ötesi bir şeyin temsili olarak düşünmeye zorlayan yüklü imgeyi ondan sonra resimlerine taşıyan Francis Bacon'dı. Aynı temayı kavramsal bir praksis içinde devam ettirecek olan Damien Hirst'ün ifadesiyle, Soutine olmasaydı Bacon olamazdı. Tuchmann ve Donlow'a göre (2011) 1927'de ressam olarak geleceği henüz belirli olmadan Paris'e giden İrlanda'lı genç sanatçı Bacon, kentteki Soutine miti ve karkas resmi hikâyelerine yoğun şekilde maruz kaldığını söylüyordu. Bu resimlerinden birkaçının aslını bazılarının ise kopyalarını (muhtemelen fotoğraflarını) gören ressam, bu imgelerin bile kendisini doldurmaya (charge) yettiğini, hatta bu yüzden nerdeyse elli farklı versiyonunu çalıştığı Velázquez'un "Pope Innocent X" (Res.8) resminin aslını görmeye tenezzül bile etmediğini söyler.



Resim 8. *Francis Bacon, Figure with Beef (Sığırlı figür), 1954, t.ü.y. 129.9 x121.9 cm., Art Institute of Chicago, Reference Number, 1956.1201.*

Maurice Tuchman ve Esti Dunlow, 2011 yılında düzenlenen Soutine ve Bacon sergisi için kaleme aldıkları makalede, Soutine'in leşlerinin Bacon'un temel vizyonu için tetikleyici olduğu, hatta muhtemelen ressam olma nedeninin de bu olduğu hipotezine dayandıklarını yazarlar. Nihayet 1952'de John Deakin'in çektiği ve ünlü Amerikan magazin dergisi Vogue'nin Kasım 1963 sayısında Lawrence Oliver'in övgü dolu yazısıyla ünlü olan fotoğrafta da Bacon, sanatsal doğumuna sebep olan iki parça karkası elinde tutarak poz veriyordu (Res.9). Tuchman ve Dunow Bacon'ın; sanatın ve sanat yapmanın temelini Soutine'in leşlerine bakarak sezdiğini söylerler Bununla birlikte Francis Bacon'ın resimleri Soutine ile karşılaştırıldığında maddesi ve uygulanışı itibarıyla acıyla ilişkilenen resimlerden daha çok figür üzerinden fikri ve hissi yakalamaya dönük bir deneyim sunan tabiri caizse içine kapanık resimler olarak görülüyordu. Soutine'in sessiz figürlerinin bizzat kendilerinin acı haline gelmesi yanında Bacon'da acı, çığlık ile birlikte bir konu olarak temsil ya da tasavvur ediliyordu. Zeynep Sayın'ın (2000) vurguladığı üzere, "İnsanın sinir sisteminde bire bir yaşantıladığı acı ya da esriklik gibi dolayımsız şeylerin imgeleştirilemez ortak bir suskunluğu vardır ve işin garip yanı sanki işte tam da bu türden bir suskunluk, her türlü imgeyi kışkırtarak yaşantının suskunluğunu ikame etmeye zorluyor insanı. İmgenin karşı karşıya kaldığı bir açmazdı bu; ikame mantığıyla eyleyen imgenin birincil özelliği imlediği şeyi asla dile getirememesiydi." Bu anlamıyla da Soutine'in acıdan uyuşmuş sinir sisteminin mesafeyi bir çırpıda aşıp izleyiciyi de yeniden duyumsamanın alanına içine bir girdap hissiyle sokan (düşüren) karkas resimlerinin aksine Bacon, izleyicinin de acı karşısında mesafe almasına, uyuşarak hissizleşmesine sebep oluyordu. B. Bolt'un (2013) ifadesiyle Bacon'ın edimlerinin ortalama her-günkülüğünde sanat pratiği, sanat işçiliğine dönüşür.



Resim 9. John Deakin, "Francis Bacon", Vogue, November 1, 1963.

Bacon'nın, acıyı soyutlama yoluyla değil, figür yoluyla aşma çabası, figürasyondan kurtulma uğruna acıyı figür sayesinde aşma denemesi, amacına

> ters düşen iki sakınca içerir: bir yandan acı figürüyle karşı karşıya kalan göz, acı istilasına uğrayan televizyon seyircisinin durumunda olduğu gibi acıya karşı duyarlılığını yitirmekte; acının dolayımsız mesafesizliği, acıya ilişkin mesafeyi çoğaltmaktadır. Öte yandan görüntülendiği anda acı, bundan böyle çekilen değil artık yalnızca ona bakan kişiye görünmeyi arzulayan bir acı olarak kendini ele vermekte, böyle bir sunuş kaçınılmaz olarak acıyı nesneleştirmektedir (Sayın, 2000: 190).

Ölü hayvan resimlerinin Rembrandt, Van Gogh, Soutine ve Bacon'a uzanan sanat tarihsel serüvenine 20. yüzyılda genç İngiliz sanatçı Damien Hirst'de katılacaktı. Üstelik Hirst, Soutine'in ısrarla kaçmaya çalıştığı kimyasalı (formaldehit) işlerinin yapısal bir parçası, anlamı üreten mekanizmanın bir unsuru olarak kullanıyordu. Hirst'ün işlerinde bu kez hayvanların imgeleri ya da temsilleri değil formaldehit ile korunmuş ya da parçalanmış ölü gövdeleri vardı. Pierre Ancet (2010) Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi adlı kitapta (Deleuze'nin çalışmasına atıfla) Bacon'ın imgelerinin duyumsamayı değil sansasyonel olanı aradığını söyler. Ancet'e göre; "duyumsamayı aramak nesneyi, formu (ve) renkleri aracılığıyla yeniden yaratmak için mekânı işleyerek figürasyondan (,) figürü bozmak yoluyla kaçmaya çalışarak temsilden, algılandığı şekliyle nesneden ayrılmak, uzaklaşmak demektir. Sansasyonel olanı aramak ise imge ve heyecan yoluyla şoke etmeyi hedeflemektedir." Bu bağlamda Hirst'ün ölü hayvanları, ne Soutine'in duyumsama ne de Bacon'un sansasyonel alanındadır. Hirst, bedenin aşkın estetik deneyiminin sınırını, kavramsallaştırmanın mesafesini koruyarak çizer. Bunlara ek olarak Hirst'ün işlerinin bir diğer referans noktası da 1965'de Viyana Aksiyon Grubu'nun [3] ya da Orlan'nın [4] "Carnal Art" adını verdiği, bedene ve ete dönmeyi hedefleyen performansları, sanatı cismani bedenle ya da Lichte'nin (2016) ifadesiyle "kendi varlığının maddesinde" üreten anlayışa kapı açan pratikleriydi. Damien Hirst'ün görece başarısı, bu üç farklı sanatsal tavrı (ya da alanı) bir araya getirip bu tavırlara dair kavramsal düzeneği krize sokması ve bir anlamda düşünceye kısa devre yaptırmasıyla açığa çıkardığı zihinsel şok ve ardından gelen soruşturmayı harekete geçirmesidir.

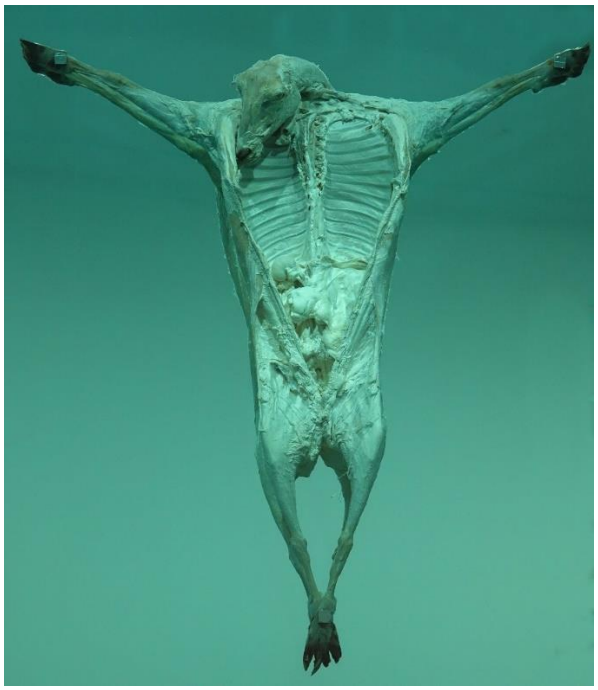
Nicolas Bourriaud (2004) doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işlerini daha önce var olan çalışmalardan yola çıkılarak yaratıldığını, ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumladıkları, yeniden ürettikleri, sergiledikleri veya kullandıklarını söyleyerek bu sanatsal üretim modelini Postprodüksiyon olarak adlandırır.

> Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelerle, yani diğer nesneler tarafından zaten daha önce aynı kalacak nesnelerle çalışma meseledir […] Tüm bu sanatsal pratikler, biçimsel olarak heterojen olmakla birlikte, hepsi daha önce üretilmiş olan formları bir yardım aracı olarak kullanırlar. Sanat işini özerk ya da orijinal bir form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin bir hevesi gözler önüne sererler (Bourriaud, 2004: 22-28).

Hirst'ün işlerini dolduran tanklar içindeki hayvan ya da çürüyen inek kafasına üşüşen sinekler, sanatçı tarafından belirlenmiş kavramsal bir alt yapının açığa çıkaranıydı. Köpekbalığı, domuz, koyun ya da inek gibi hayvanlar, kültürel kodlarının sanat söylemi içinde oluşturulacak bir dizi kavramsallaştırma işleminde araçsallaştırılabilir olmasından dolayı seçiliyordu. Hirst'ün hayvanları bir makina gibi çalışıyor ve belirlenmiş bir anlam üretiyorlar; izleyicin de katılımıyla bu anlam önce tüketiliyor sonra da başka bağlamlarda yorumlanarak

[3] Grup; Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Bruss ve Rudolph Schwarzkogler adlı sanatçılardan oluşur.
[4] 1970'lerin başında Orlan adıyla anılmaya başlayan Fransız sanatçının esas adı, Mireille Suzanne Francette Porte'dir.

(geri dönüştürülerek) yeniden üretiliyordu. Hans Ulrich Obrist'in (2007) vurguladığı gibi Hirst'ün, tüm farklı seriler düşünülürse, bütün işleri yeni serilerin başladığı ve diğerlerinin durduğu bir tür açık sistem olarak görülebilir.



Resim 10. Damien Hirst, "God Alone Knows",(Yalnız Tanrı Bilir) Triptik orta parçası, Cam, boyalı paslanmaz çelik, silikon, ayna, paslanmaz çelik, plastik kablo bağları, çelik ve Carrara mermer süpürgeliklerle koyun ve formaldehit çözeltisi, 149.8 x 79.3 x 24 cm, Astrup Fearnley Muzesi, Oslo, Norway

Bu bağlamda Hirst'ün hayvanları Rembrandt, Soutine ya da Bacon'dan daha çok Pieter Aertsen'in 1551 tarihli Meat Stall (et tezgâhı) resmindeki kasaplık et parçalarının arkadaki diğer sahneler ile ilişkilenerek ürettikleri anlam ve izleyici ile girdiği karşılıklı ilişkiye benzer bir nitelik taşıyordu. Üç temel bileşeni vardı bu resmin, birincisi parçalanmış et, ikincisi Meryem'in Mısır yolculuğuna dair dini anlatı ve diğeri gündelik hayatın içindeki insanlar. Geleneksel anlayışı tersyüz eden bu resimde arka plandaki insanlar ön planda resmedilen et parçalarından daha büyük değildi. Bu üç bileşen resmin anlamını örgütleyen mitik bir düşünce oluşturmaktaydı. Kategorik olarak farklı bağlamlara yerleşen bu üç bileşen kavramsal düzeneğin ham malzemeleriydi ve birbirleriyle ilişkiye sokularak bir öneri haline getiriliyorlardı. Her bir anlatı katmanı ve onları oluşturan sembollerin teker teker analiz edilmesi resmin yarattığı mitin anlaşılması için yanlış bir yöntemdi. Zira resimde bakış bir nesneye ya da anlatıya sabitlendiğinde diğeri önemini yitiriyor ve resmin bütünlüğü sağlanamıyordu. Ressamın nesneler ve anlatı katmalarıyla, nesneler ve katmanların birbirleriyle ve bütün olarak resmin izleyici ile kurduğu mutlak bir egemenlik ilişkisiydi. Aertsen'nin Meat Stall resmi birbirinin içine geçen bu anlatı katmanlarından dolayı farklı biçimlerde yorumlanıp her bir yorumcu ya da tarihçinin kendi dünya görüşünü besleyen düzeneğin içinden bir okuma yapmasına neden olmuştur. Bununla beraber dönemin sanatsal ortamının iç işleyişi nihayetinde bu resmin ya kasaplar loncası ya da burjuva sınıfından bir tüccar tarafından sipariş edildiği, dolayısıyla da ikna, iletişim ve nihayet pazarlama amacıyla yapıldığını açığa çıkarır.[5]

[5] Bu anlamıyla da genellikle et ya da ölü hayvan natürmortları kategorisinde değerlendirilen resim ile Rembrandt ya da Soutine'nin karkas resimleri arasındaki betimsel benzerlik, önermeleri arasında bir benzerlik öngörmez.



Resim 11. Pieter Aertsen, Meat Stall with the Holy Family Giving Alms (Et tezgahı ve Kutsal Ailenin Sadaka Vermesi) 1551, t.ü.y., 123.1 x149.8 cm., North Carolina Museum of Arts, Raleigh NC., 93.2

4. SONUÇ

Damien Hirst'ün reklamcı Charles Saatchi'nin himayesinde ürettiği işler bu bağlamda (kutsal) pazarlama mesajlarının taşıyıcısı resimler ile daha doğrudan bir bağ kurar. John Berger (2002) Görme Biçimleri'nde reklamcıların, yağlıboya resim geleneğini, sanat tarihçilerin çoğundan daha iyi anladığını söylemişti. Soutine'in temizlemediği fırçasıyla simgelenen (ya da anlaşılan) anın çılgınlığı içinde kayboluşu, ölü hayvanın bedeninden yayılan kokunun trajedisi, boyanın et ve kan haline gelerek estetik hazzı kendi içinden yaratan bir sürece başlaması, ne Bacon'un figürün içine sıkışmış ve izleyiciyi yok sayan tavrıyla ne de Hirst'ün anlam üreten yumuşak makinalarıyla uyum içindedir. Soutine için sanatsal yaratım sürecin kendisi ya da oluş anıydı. Bir anlamda bu oluş hali; Nietzsche'nin (2010) bahsettiği Diyonizyak ayinlerindeki, bütün rasyonel yetiler ve ahlaki yargıların yok olduğu kendinden geçmenin yüce-lik (sublime) durumuydu. Soutine'in soyutlama yapmadan, ete benzeyen şeyler değil etin ve kanın kendisini boya ile yeniden oluşturma saplantısı, sanatçının maruz kaldığı şeyi izleyici ile yeniden kuruyordu. Dolayısıyla Soutine resimleri karşısında izleyici kişisel hikâye ya da resime iliştirilen başlık ile değil ete dönüşen boyanın kendisiyle duygudaşlık kuruyordu. Nihayetinde Soutine'de herhangi bir hikâye anlatmıyor sadece etin kendisini izleyicinin önüne koyarak onun

Bununla birlikte oluşturuldukları tarihsel atmosfer ve sanatsal paradigmalar bağlamında "Meat Stall" resmi ile Richard Hamilton'nun "Just What İs İt That Makes Today Home's So Different So appeling" kolajı arasında daha doğrudan bir bağ vardır. Kendi dönemlerinde belirli anlamları olan nesneler ya da sahnelerin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş bu iki yapıt aynı eleştiri diline ait kodların kullanılması ile birbirleri ile örtüşürler. Aertsen'in resmindeki etler tüketmenin en dolaysız ve en temel biçimine, yemeğe dairdi. Hamilton'nun kolajı ise tüketim toplumunun ekonomik ve mekanik olarak gelişmiş bir yansımasını sunar. Hamilton'nun kolajında masanın üzerinde duran domuz konservesi kültive edilmiş etin temsilidir. Sahnedeki diğer nesneler ile arasında makineleşip, dönüştürülmüş olması bakımından bir bağ vardır. Domuz işlenip kutulanarak görünür olmaktan çıkarılmıştır. Yeme zorunluluğu da çiğ halinden uzaklaştırılmıştır.

kendi duyularıyla baş başa kalmasını sağlıyordu. Bu anlamda Soutine'in leşlerinin, hem bedensel varoluş hem de bu varoluşun düşünülebileceği temsili dil ile ilişkili olmasından dolayı ikili bir işlevi vardı. Öncelikle eğretilemesiz biçimde bizzat kendi göstergesine dönüşüyor ve yaşamsal arzuyu ya da şehveti histerik hale getirerek (modern bakış için) korkutucu bir açıklığı aralıyordu. Bununla birlikte dilin ya da kültürün doğasını hayal edebilmemizi, hatta onun yerine geçerek, onu massederek, bizzat doğa oluşunu kavrayabilmemizin de önünü açan bir düşünceye uç veriyordu.

Hirst ve çağdaşlarında ise oluş anı yerine, sürecin izlerinin yapıttan izlenemeyeceği bir imalat süreci geçer. Soutine'in tahammül edemediği formaldehit, Hirst'ün işlerinde et ve kanın doğaya ait oluşundan kaynaklanan duyumsamayı, çürümesine dahi izin vermeyecek şekilde kelimenin tam anlamıyla hapseder. İzleyici et ve kanın çiğ ikrahından, cam ve beyaz çerçevenin steril ve mesafeli modernliğine geçer. Hirst gerçek bir malzemeyle fotoğrafik bir görüntü yaratır ve işlerinin bileşenleri, Aertsen'de olduğu gibi kendi kodlarını karşılıklı ilişkiler sonucunda üreten bir anlama biçimi içinde çalışır. Başka bir deyişle Hirst, bir takım göstergeleri belirli anlamlara bağlayan bir organizatördür. Ne kimyasal ve cam ne köpekbalığı ya da kesilmiş inek kafası birbirinden ayrı değildir. Bourriaud'un (2004) vurguladığı üzere Hirst'ın sanatsal sorusu artık nasıl yeni bir şey yaratabiliriz değil, elimizdekilerle nasıl yeni bir şey yapabiliriz dir? Üstüne üstlük Hirst'ün elinde malzeme olan hayvanlar, bilinçleri olmayan hatta acı bile duymayan hissiz birer makine olduklarını düşünen Malebranche'nin düşüncesinin peşinde, çarpık ve gayri ahlaki bir kabulden hareket edilerek kullanılırlar. [6] Bu bağlamda söz konusu işler estetik duygunun 'mekanik olarak yeniden' üretimine bağlanır. Bu üretim duygulanışın uyaranlara cevap vermesi bakımından gerekli bir farkındalıktan çok nesnenin kavranılan, sayılabilen, nitel özelliklerinden alınan haz ile ilgili zihinsel bir süreçtir. Bolt'un (2013) Heidegger'den aktardığına göre bu mekanik ortaya çıkarma biçimi tasvirciliğin dünyayı anlama biçimimiz üzerindeki hegemonyasını sürdürmesine olanak verir. Bununla birlikte Heidegger; mekanik üretiminde bir açığa çıkarma yöntemi olduğunu belirtiyordu. Fakat bu şiirsel (poietik) yani varlığın kendisiyle ilgili bir açığa çıkarmadan çok kullanım değeriyle insanlar için 'tedarik' olarak yerleştiren zorla bir açığa çıkarmadır. Bu bağlamda da Damien Hirst'ün 'turşulanmış' hayvanları sanat endüstrisi için sansasyon üreten bir sabit rezerv haline gelir. Mukadder Yakupoğlu'nun (2004) vurguladığı üzere; "arzuyu bireysel bilince, arzunun devrimci yapısını bilincin boyun eğici yapısına dönüştürmenin faşizmin ilk işlemini olduğunu Deleuze ve Guattari görmüştü." Soutine'in nevrotik resimleri tam da bu manada arzunun şizofrenikleşip baskılayan kültürün dışına kaçarak özgürleşmesi anlamına geliyordu. Nihayet 19. yüzyılın modern Paris'inde duyumsamayı yeniden ele geçirmeye çalışan bohemlerin "cehennemin antresi" dediği mekanik ruhsuzluğa dair kehanet, 20. yüzyıl sonunda duyguyu kavramın varyantı olarak gören post-modern sanatçıların (sanatsal) yaratımı imalata dönüştürmesiyle kendini gerçekleştirecekti.

[6] Bu konuda daha detaylı bir okuma için bkz. ALLEN, Colin Allen ve Michael Trestman (2017) Animal Consciousness.

REFERENCES

- Allen, C. Trestman, M. (2017, Winter Edition) Animal Consciousness, (Edward N. Zalta, Ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 20/08/2020 tarihinde https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/consciousness-animal/>. adresinden alındı
- Alpers, S. (1988). *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. Chicago: University of Chicago Press
- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* (E. Topraktepe, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Artun, A. (2013). "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire içinde (A. Berktay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Avcı, A. (2015). Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları, *Marmara İletişim Dergisi*, 23(1), 13-36.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition,* Cambridge M.A:Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.) İstanbul: YKY, 10. bs., s. 129-160
- Berger, J. (2002). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bolt, B. (2013). *Yeni Bir Bakışla Heidegger,* (M. Özbank, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baudelaire, C. (1994). *Kırk Kötülük Çiçeği* (A. Cevdet, Çev.) İstanbul: Broy Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon* (N. Saybaşlı, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı* (C. Batukan , E. Arbay Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Donlow, E. (1981). *Soutine's Still Lifes, C. Soutine (1893-1943),* (Ernst- Gerhard Güse Ed.), London: Arts Council of Great Britain, s. 73-97.
- Franck, D. (2009). *Bohemler*, (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık, 1.bs., s.176.
- Greenberg, C. (1951, vol. 18, no. 1). Art Chronicle: Chaim Soutine, *Partisan Review.*
- Giraudon, C. (2003). Chaim Soutine, *Grove Art Online, Oxford University*, 18/08/2020 tarihinde https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T080224 adresinden alınmıştır.
- Hasmonay, O.E. (2018). *You for death, me for Chaïm: the carcasses of Chaïm Soutine*, Senior honors thesis, Department of Art, University of North Carolina at Chapel Hill, April 2,https://doi.org/10.17615/hejm-3011, erişim tarihi, 18/08/2020.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Y. Gölönü, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi.
- Huyghe, R. (1939). *The Contemporaries*, New York: French and European Publ. Inc.
- Kleeblatt, N. (2018), The Carcass and the Canvas and Other Chaim Soutine Stories, *Hyperallergic*, September 14, 18/08/2020 tarihinde https://hyperallergic.com/459453/the-carcassand-the- canvas-and-other-chaim-soutine-stories/ adresinden alındı.
- La Rochelle, P. E.D.(1930, May). Soutine, *Formes: revue internationale des arts plastiques 5.*
- Lepperd, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lichte, E. F. (2016). *Performatif Estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Meisler, S. (2015). *Shocking Paris, Soutine, Chagall and the Outsider of Montparnasse,* New York: St. Martin Press, Kluver/Martin Archive and The Jewish Museum.
- Nietzsche, F. (2010) Tragedyanın Doğuşu (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Obrist, H. (2007), "An Interview", *In the darkest hour there may be light.Works from the Damien Hirst murder me collection,* 18/08/2020 tarihinde http://www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo adresinden alındı
- Oskay, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri,* İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Parman, T. (2000-1), Türkçe Psikanaliz, *Psikanaliz Yazıları*.
- Ponty, M. M. (1996). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2000, S. 39, Bahar) Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet I, *Defter Dergisi*, s. 159-204.
- Sayın, Z. (1998, S. 34, Yaz). Öykünme ve Temsil, İmge ve Benzeşim, *Defter Dergisi*, s.14-45.
- Scarry. E. (1998). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London: Oxford University Press.
- Silver, K., Golan, R. (1998). *An Expressionist in Paris: The Paintings of Chaim Soutine,* (Ed.: N. Kleeblatt, K. Silver, Ed.) New York, NY: Jewish Museum.
- Szittya, E. (1955) *Soutine et son temps*, Paris: La Bibliothèque des Arts.
- Tuchman, M., Dunlow, E. (2001) Preface, inc. *The Impact of Chaim Soutine (1893-1943): De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*, The University of Michigan, Berlin: Hatje Cantz Pbc.
- Tuchman, M., Dunlow, E. (2011), *Flesh and Paint, Soutine / Bacon*, 18/08/2020 tarihinde https://www.francis-bacon.com/baconsworld/exhibitions/soutinebacon-2011adresinden alındı.
- Vorobev, M. (2007). *Life with the Painters of La Ruche,* (N. Heseltine, Trs.) Athelhampton pbl.: Dorset, U.K, Constable.
- Werner A. (1985). *Chaim Soutine*, New York: Harry Abrams, Inc.
- Wayne, K. (2002). *Modigliani the Artists of Montparnasse*, New York: Harry N. Abrams, &Buffalo, N.Y: Albright-Knox Art Gallery.
- Yakupoğlı, M. M. (2004). Arzu, 1968 Fenomeni ve Şizofrenik Yolculuk. 20/08/2020 tarihindehttps://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/arzu-1968-fenomeni-ve-sizofrenikyolculuk adresinden alındı.

Resimler İçin Kaynakça

- **Resim 1**. Paul Klee, Angelus Novus, 1920, 31.8 x 24.2 cm., Kağıt üzerine transfer yağlıboya ve suluboya, The Israel Museum, Jerusalem.8 Public domain, 18/08/ 2020 tarihind https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee-angelus-novus.jpg adresinden alındı
- **Resim 2**. Chaim Soutine, Leopold Zborowsky'nin Le Blanc-Mesnil'deki evinde ölü ördek ile,1927.14 Bridgeman Images, Stanley Meisler, Shocking Paris, Soutine, Chagall and the Outsider of Montparnasse, St. Martin Press, New York, 2015, s.5, Kluver/Martin Archive and The Jewish Museum.
- **Resim 3**. Rembrandt H. R., Slaughtered Ox,1655. t.ü.y., 95.5 x 68.8 cm. Louvre, Paris,19/08/2020 tarihinde, https://commons.wikimedia.org/wiki/File: adresinden alındı

- **Resim 4**. Amadeo Modigliani, Chaim Soutine Portresi, 1917, t.ü.y., 91.7 x 59.y cm., National Gallery Of Art, Washington D.C. 28 Public domain, 19/08/ 2020 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amedeo_Modigliani adresinden alındı
- **Resim 5**. Chaim Soutine 1893-1943, Bellboy, 1925, t.ü.y., Centre Georges Pompidou, Paris, Musee national d'art moderne Centre de creation industrielle
- **Resim 6**. Chaim Soutine, Carcass of Beef, (Sığır Karkası), 1925, t.ü.y. 140.3 x107.6 cm., Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, RCA1939:13.2 3, 19/08/2020. https://www.albrightknox.org/artworks/rca1939132-carcass-beef , adresinden alındı
- **Resim 7**. Chaim Soutine, Carcass of Beef, (Sığır Karkası), 1925, t.ü.y. 116.2 x 80.6 cm., Minneapolis Institute of Art, Minnesota, G 377 / 57.12 3, 18/08/2020 tarihindehttps://collections.artsmia.org/art/1325/carcass-of-beef-chaim-soutine adresinden alındı
- **Resim 8**. Francis Bacon, Figure with Beef (Sığırlı figür), 1954, t.ü.y. 129.9 x121.9 cm., ArtInstitute of Chicago, Reference Number, 1956.1201, © 2016 Estate of Francis Bacon / ARS, New York / DACS, London, 20/08/2020 tarihinde https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat erişim tarihi, adresinden alındı
- **Resim 9**. John Deakin, "Francis Bacon", Vogue, November 1, 1963. 55, 19/08/2020 tarihinde,https://archive.vogue.com/article/1963/11/01/francis-bacon-a-great-shocking-eccentric-painter, adresinden alındı
- **Resim 10**. Damien Hirst, "God Alone Knows",(Yalnız Tanrı Bilir) Triptik orta parçası, Cam,boyalı paslanmaz çelik, silikon, ayna, paslanmaz çelik, plastik kablo bağları, çelik ve Carrara mermer süpürgeliklerle koyun ve formaldehit çözeltisi, 149.8 x 79.3 x 24 cm, Astrup Fearnley Muzesi, Oslo, Norway, 20/08/2020 tarihinde, http://damienhirst.com/god-alone-knows adresinden alındı
- **Resim 11**. Pieter Aertsen, Meat Stall with the Holy Family Giving Alms (Et tezgahı ve Kutsal Ailenin Sadaka Vermesi) 1551, t.ü.y., 123.1 x149.8 cm., North Carolina Museum of Arts, Raleigh NC., 93.2 68, 20/08/2020 tarihinde https://ncartmuseum.org/art/detail/a_meat_stall_with_the_holy_family_giving_alms adresinden alındı.