

SANATTA YATAK: SADECE BİR EŞYA DEĞİL*

Figen GİRGIN

Arş.Gör. Dr., Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, figengirgin@trakya.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-5747-6769

Girgin, Figen. "Sanatta Yatak: Sadece Bir Eşya Değil". ulakbilge, 44 (2020 Ocak): s. 46-63. doi: 10.7816/ulakbilge-08-44-05

Öz

Yatak, genel anlamıyla üzerine veya içine yatılan bir eşyadır. Ama insanla bütünleştiği, etkileşime girdiği andan itibaren birçoğu gibi artık yalnızca bir eşya değildir. Ancak onu diğerlerinden ayıran şey; insanın hem dışsal hem içsel değişiminin en büyük tanıklarından biri olmasıdır. Bir kişinin samimi olarak kendi olabildiği ya da mahremiyet alanına ait, kısacası kişisellekle yüklü ve özel olan yatak ögesi, yüzyıllar boyunca sanata da hizmet etmiş ve etmeye de devam etmektedir. Geçmişten günümüze sanatçıları cezp etmesinin altında yatan sebep belki de onun bu denli kişisellekle yüklü olmasıdır. Doğum ile başlayıp ölüm ile sonuçlanan ve arada geçen yaşamda insanın en çok kendi olduğu deneyimlerini yansıtan bu öge; estetik açıdan üzerindeki kıvrım kıvrım kumaşları, yumuşacık yastıkları ve bir beden en güzel taşıyıcısı iken; kavramsal boyutunda, kişinin duygusal, ruhsal geçişlerinin yaşandığı bir alt anlama da sahiptir. Betimsel tarama modeli olan bu araştırmada; geçmişten günümüze sanatta bu denli kendine yer edinmiş bir objenin nasıl farklı anlamlara büründüğü, insanın eşya ile kurduğu bağ ve bu bağın sanata yansımalarının nasıl olduğu sorularına yanıt aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: yatak, sanatta yatak, çağdaş sanat, eşya

Makale Bilgisi

Geliş: 2 Kasım 2019

Düzeltilme: 1 Aralık 2019

Kabul: 27 Aralık 2019

* Bu çalışma, 18-21 Ekim 2017 tarihleri arasında Alanya'da düzenlenen International Academic Research Congress'te sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti kongre bildiri özet kitabında basılmış bildirinin tamamlanmış halidir.

Giriş

İnsan, sanatın başat faktörlerinden biridir ve insan yaşamına dair bazı öğeler de öyledir. Yatak da bunlardan biridir. Üstelik insanın en özel alanına ait bir unsurdur. Grovier'e göre (2018: 104): "Her yatak her sanat yapıtı gibi bir sırrı saklar". Üzerine serilen çarşaflar, yastıklar, onların renkleri, kıvrımları, dağınıklığı, düzeni, diğer öğelerle yan yana gelişi, insanla birleşimi ya da tüm bunlardan yoksun oluşu ile yatak, sadece bir eşyayı tanımlamak için sanata dâhil olmaz. Fiziksel, ruhsal, sosyal, kültürel, insana dair bir şeyleri göstermenin, açığa çıkarmanın yoludur. Doğumdan başlayarak ölüme kadar insana eşlik eden bu öğe, sevmeye, birliktelik, hastalık, depresyon, üretme gibi insana dair olan birçok duyguyu ve durumu içinde barındırır.

Eşyalar ve onların yerleştirilme biçimleri belli bir dönemin aile ve toplum yapısını yansıtmada da oldukça etkilidir. Baudrillard'ın da ifade ettiği gibi (2011: 22): "Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir kişilik olarak algılanmaktadır".

Bu araştırmada; yatağın 16. yüzyıldan günümüze, sanat yapıtlarında kendine nasıl yer edindiği, insanın eşya ile kurduğu bağ ve bu bağın sanata nasıl yansıdığı, farklı biçim ve formları ile geçmişten günümüze kullanılagelen ve işlevsel bir öğe olan yatağın, sanat eserlerindeki rolünün ne olduğu sorularına; eserlerinde yatağı kullanan ve sanat tarihinde öne çıkan farklı yüzyıllardan bazı sanatçılara yer verilerek cevap aranmıştır.

Sanat Yapıtlarında Yatak



Resim 1. Giorgione, Uyuyan Venüs, 1508-1510, Tuval üzerine yağlıboya, 108.5x175 cm, Dresden Devlet Sanat Müzesi, Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden



Resim 2. Tiziano, Urbino Venüsü, 1538, Tuval üzerine yağlıboya, 119x165 cm, Uffizi Galerisi, Floransa



Resim 3. Edouard Manet, Olympia, 1865, Tuval üzerine yağlıboya, 130x190 cm, Orsay Müzesi, Paris

Mitolojik bir figür olan Venüs ile özdeşleşen bu duruş, zamanla Manet tarafından modern bir kadına aktarılarak yeni bir anlam kazanır. Sağ kolunu başının altına almış sol eli pubik bölgesinde olan Giorgione'nin kadını, elin duruşu bakımından bazılarının göre erotik bir aktarımı barındırırken bazılarının göre ise kadının doğurganlığına vurguda bulunur. Yere serilmiş gümüşü renkteki çarşaf ve başın altındaki kıvrılmış kırmızı örtü,

figüre zemin teşkil etmekte. İç mekâna ait bir yatağın tamamlayıcısı olan bu eşyalar, dış mekâna taşınmış. Figürün açık bir alanda uzanıyor olması, onun mitolojik yönünü vurgular. Açık renkteki çarşaf, kıvrımları ile daha doğallık arz ederken, kadının başının altındaki örtüde, hem kolunu, hem omzunu hem de başını yaslamasına rağmen, hiçbir çökmenin ya da ezilmenin olmaması, bu yatağa ait unsurların eklenti gibi görünmesine neden oluyor.

Giorgione çıplak kadını bir manzara içinde uyur halde resmetmişti. Ondan çeyrek yüzyıl sonra Tiziano, figürü uyandırıp bir Venedik sarayında yatağın üzerine yerleştirerek konuyu modernleştirir. Aynı şekilde figürün tanımı da belirsizleşir. Giorgione'deki kesinlikle bir nymphe ya da Venüs'tür. Çünkü figür doğadadır ve doğada yalnızca tanrılar, nymphe'lar ve satyr'ler çıplak olurdu. Tiziano'da uzanan çıplağın Venüs olup olmadığı belirsizdir. Resmettiği yatak da Venüs'e yakışacak türden değildir (Arasse, 2015: 96). Tiziano'nun resmine baktığımızda ise uzanan figürün altındaki döşek ve yastıklar ve beyaz çarşafındaki kıvrımlar, bedene daha fazla eşlik etmekte. Burada da diğer resimde olduğu gibi bir kurgusalılık söz konusu elbette. Ancak, beden rahatlığını sağlaması bakımından buradaki unsurlar, bir yatakla daha fazla özdeşleşir. Bunun yanı sıra, Tiziano'nun resminde de yatağın neden yüksek olmadığı ve zemine serilen bir döşek olarak kullanıldığı soruları akla gelmiyor değil. Çünkü Arasse'nin de ifade ettiği gibi (2015), 16. yüzyılda yataklar oldukça yüksekti. Oysa buradaki figür eğer Venüs olarak düşünülmüş ise, o doğrudan zeminin üzerine konmuş iki döşekte yatıyor. Adeta yatak, döşemenin uzantısı gibidir. Yine yatağın odadaki konumu da oldukça tuhaftır. Manet'in resmine baktığımızda ise minyon yapılı vücudu ve açık renkteki teni ile uzanan kadın, neredeyse yatakla bütünleşmiş durumda. Diğer iki figür, yatakta daha fazla alan kaplarken, Manet'in yorumunda gerçeklik daha fazladır ve yatak, figürün minyon yapısını açığa çıkarmaya katkı sağlar nitelikte daha geniş yer kaplar. Manet'nin tercih ettiği büyük yastıkların yerleştirme şekli, Tiziano'dan çok Giorgione'nin kırmızı örtüsü ile benzerlik taşır. Manet'de yatağın yükseğe alındığı ve çarşafın aşağı doğru sarktığı görülmekte. Bu üç resimdeki yatakta, model-mekân kurgusu söz konusu. Ancak, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla yaklaştıkça hem figürdeki hem de eşyalardaki gerçekliğin daha da arttığını görmekteyiz. Bu artan gerçeklikle birlikte, Manet'nin resmindeki kadının altından döşek, yastık ve çarşafı ile yatağı aldığımızda, yıkıcılık Giorgione'nin resminden çok daha fazla olacaktır.

Giorgione'ninkinde ne yatak ne figür tam olarak birbirlerine ait değilken, Tiziano'da yatak, figürün vücut güzelliğini göstermeye hizmet etmekte, Manet'inkinde ise figür, yatakla bütünleşmiş durumda. Yatağın genel görüntüsü açısından uzanmak adına en rahat olduğu görülen Manet'in modeli iken, onun duruşu nedeniyle diğer ikisine göre çok daha rahatsızmış gibi algılanmasına neden olur. Aslında bu durum, yani vücudundaki kasılma ve duruş, cinsel kimliğini daha fazla vurgular. Birincisinde mitolojik bir güzele hizmet eden yatak, ikincisinde güzellik tanrıçası Venüs üzerinden evlilik, erotizm ve annelik temalarına vurgu taşırken, sonuncusunda bir kadının çıplaklığına ve fahişeliğe dönük erotizmine hizmet eder.



Resim 4. Rembrandt Van Rijn, Jüpiter ve Antiope, Küçük Baskı, 1626-1636, Gravür baskı, 8,4x11,4 cm, Charles Deering Koleksiyonu



Resim 5. Rembrandt Van Rijn, Jüpiter ve Antiope, 1659, Gravür baskı, 13,9x20,1 cm, Rijks Müzesi, Amsterdam

Manet uzanan çıplağı mitolojik bir figür olmaktan çıkarıp, yıllar sonra modern bir görünüme kavuşturmuştu. Ondan yüzyıllar önce Rembrandt van Rijn'in resmettiği *Jüpiter ve Antiope* adlı gravürün küçük baskısında uzanan çıplak ve yatağın yine mitolojik bir konu ile özdeşleşerek sunulduğunu görmekteyiz. Işığın, yatak ve kadın figürüne odaklandığı bu resimde, Jüpiter karanlık arka plandan bir eliyle yatağın perdesini aralarken, Antiope ise

yatağa diyagonal duruşta, bir eli cinsel uzvunda diğeri yatağın kenarından sarkmış uyur vaziyettedir. Rembrandt, yıllar sonra aynı konuyu tekrar ele alacaktır. 1659 tarihli çizimde, yüzü belli belirsiz olan Jüpiter'in aksine; burada şehvet düşkününü bir erkek gibi görünen Jüpiter, prenses Antiope'nin bacaklarının arasına bakarken oldukça detaylı olarak görülür. Antiope yarı açık dudakları ve başının arkasına götürdüğü kolu ile resmin daha fazla cinsellik kazanmasına neden olur. Jüpiter'in, onun kalçası ve cinsel organına yaptığı gölge, onu daha ilgi çekici kılıyor. Jüpiter'in üzerinden çarşafı çekerek, Antiope'nin vücuduna röntgenci bir şekilde baktığı anda yatak geniş beyaz alanlardan biri olarak yer almaktadır. Üzerindeki çarşaf ve yastıkların birkaç kıvrımı ile formun verildiği bu öge, mitolojik konunun yumuşak ve rüya gibi erotizmini yoğunlaştırır. Bu konudaki birinci çizimin aksine izleyici ile figürler arasındaki mesafe daha da daralmış durumdadır. Bu da adeta Antiope'yi yatağında, Jüpiter ile birlikte röntgenliyormuş hissi uyandırır.

Sanatçı mitolojik hikayelerin yanı sıra manzaradan portreye, İncil hikayelerinden tür sahnelerine kadar farklı konuları betimlemiştir. Resimlerinde yatağı en fazla kullandığı dönem karısı Saskia'nın hastalığı sürecidir. Gerçekliğe merakı ve izlenimci ifadesi bu çizimlerinde oldukça belirgindir. Uyurken, yatağa uzanmış dinlenirken, yarı oturur vaziyette, yastığa yaslanmış, yüzü koyun yatarken, yatmanın ve hasta olarak yatmanın neredeyse tüm halleri ile karısını betimler. 1635-1641 yılları arasındaki bu çizimler, sevdiğimiz kişileri uyurken ya da yanlarında refakatçi olarak kaldığımızda onları izlediğimiz anların görsel egzersizleri gibidir ve bu sebeple evrensel bir dil de kazanırlar.



Resim 6. Rembrandt van Rijn, Yatan Kadın ve Hizmetçi, 1635-1640 civarı, Tüy kalem, fırça, siyah mürekkep ve sulu çizgi desen, Graphische Sammlung, Münih



Resim 7. Rembrandt van Rijn, Yatakta Uzanan Saskia, 1638 civarı, Ashmolean Müzesi, Oxford

Bu kadar farklı konuları betimleyen sanatçının, evinde hasta bir kadın varken, resimlerinde yatak ögesi ve bu ögenin hastalık ile bütünleşmesi, eserlerinde özellikle bu yıllarda sık görünmesi bakımından rastlantı olamaz. Bu çizimler, portre değildir. Saskia'nın hastalığı sayesinde dünyanın o zamana kadar farkında olmadığı bir kısmının keşfine yönelik bir durumun hakikat arayışıdır. Tıpkı Resim 6'da olduğu gibi kadın eğer oturur haldeyse, çoğu zaman, Dürer'den beri melankoli halini çağrıştıran pozdaki gibi, başını sağ ya da sol eline yaslamış olarak görülür (Todorov, 2016). Burada kadın otururken bile yataktadır ve gözlerini karşıya dikmiş, keder içindedir. Bazen bu resimde bazen de Resim 9'daki *Yataktaki Kadın ve Hizmetçi*'de olduğu gibi çoğunlukla yatağın ayak ucunda bir hizmetçi olur. Hizmetçinin yer aldığı bu çizimlerde, bakış her daim yatan kadına yönlendirilir. *Yataktaki Kadın ve Hizmetçi*'ye kadar olan çizimlerde yatak ve mekan daha az belirgin iken, bu çizimde odanın tamamı görülür. *Yatan Kadın ve Hizmetçi*'de tek çizgi halinde kalan yatak perdesi burada belirginleşen kıvrımlar ve tonal değerler ile daha çok form kazanır. Saskia burada da yatar vaziyettedir. Başını yastıklarla desteklenmiş, yatak perdelerinden biri sağa doğru toplanmış ve adeta yanı başındaki boş koltağı işaret eder. Odanın bir mobilyası olduğu oldukça belirgin olan yatak, büyük olasılıkla sanatçının 1639'da taşındığı büyük eve ait bir eşyadır (Todorov, 2016). Hizmetçi yine ayak ucunda oturur vaziyettedir. Burada kişilerin detaylı tanımlamalarından ziyade genel ortam, atmosfer ve yaşanan durum gösterilir. Saskia ister tek olsun, ister odada biriyle olsun, tüm bu resimlerde sessizlik ve hüznün hakimidir. Tıpkı bu resimde olduğu gibi odada biri daha

olmasına rağmen, kişiler birbirleriyle iletişim halinde değildir. Hizmetçi görevini yerine getirmekle yükümlü olduğunu gösterir. *Uykudaki Saskia'nın İki Çalışması*'nda mekan da yatak da belirgin değil. Biri çocuk, diğeri kadın iki figür, tamamen dalmış uyur haldedir. Ellerin duruşu, çocuğun yarı açık ağzı, kapalı gözler ve üst beden hareketi uykunun derinliğini gösteriyor. Hızlıca yapılmış, adeta kontrolsüz çizilmiş izlenimi veren bu çizimlerde sanatçı, odaklanmak istediği yeri daha detaylandırarak, konuya vurguyu arttırır. Bunu bazen çizginin değişen kalınlığı ile bazen renk tonlamaları ile yapar. *Uykudaki Saskia'nın İki Çalışması*'nda birkaç çizgi ile yumuşaklığı ve kıvrımları verilen yastıklar; el ve başın yaslandığı yerde ve iki figürün arasında, öndeki figürün kolunun altında ve çarşafın üzerindeki çizginin değişen kalınlığı ile elde ettiği koyuluk, bedenlerin hareketine odaklanmamızı sağlar ve konuyu daha etkili kılar. Burada yastığa başını koyma, başın ağırlığı ile oluşturduğu çökme, birkaç çizgi ve tonlama ile ustaca verilmiştir. Todorov'un da ifade ettiği gibi (2016:69-70): "Gündelik hayatı canlandırışında Rembrandt çevresindeki dünyayı gözlemleyip onu görülebilir formlara tercüme etmekle yetinmez; insan hayatına dair kavrayışını paylaşmamızı da sağlar". Saskia onun için zayıf bir bedenin, umutsuz bakışın sırlarını keşfetmek için iyi bir fırsattır. Tüm bu çizimlerde, Rembrandt'ın çevresindeki insanlara yönelik üretebileceği imgeler konusunda ne kadar başarılı olduğunu gözlemliyoruz.



Resim 8. Rembrandt van Rijn, Uykudaki Saskia'nın İki Çalışması, 1635-37, Kâğıt üzerine kahverengi mürekkep ve kalem, 13x17 cm



Resim 9. Rembrandt van Rijn, Yataktaki Kadın ve Hizmetçi, 1640-41 civarı, Tüy kalem, fırça, siyah mürekkep ve gri sulu çizgi, Fondation Custodia, Frits Lugt Koleksiyonu, Paris



Resim 10. Rembrandt Van Rijn, Dua Eden Davut, 1652, Gravür baskı, 14.3x9.3 cm, Künstlerhaus, Viyana

Rembrandt, 1652 tarihli *Dua Eden Davut* adlı gravüründe, Michelangelo'nun kaslı vücudu ile kahramanca görünen Davut heykelinin aksine belli belirsiz olan bir Davut figürü ile karşımıza çıkar. Dizlerinin üzerinde çökmüş, yatağın önünde, kollarını yatağın üzerine koymuş dua ederken görülür. Kibirli, kendine güvenen birinden

ziyade, oldukça mütevazı bir görünümündedir. Schama: "Diğer 17. yüzyıl Hollanda ressamlarında olduğu gibi, Rembrandt için amacın, Tanrıların görkemini resmetmek yerine, yaşamın doğasını, insanlığı alçakgönüllülük ve ihtişam eş zamanlılığında solumak" olduğunu dile getirir (Soloveichik, 2018). Figürün solundaki arp ve sağındaki kutsal kitap, buradaki figürün Davut olduğunu belirgin kılıyor. Burada arp zemindedir ve kutsal kitap da kapalı vaziyettedir. Davut, Tanrı'nın sözcüklerinden ve müzik enstrümanından faydalanmaksızın dua ediyor. Erkek bebeği ölmek üzere olan bir babanın, Tanrı'ya yalvardığı, bütün maneviyatı ile kalbini ona açtığı bir an. Peki, Davut neden dini bir ortamda değil de, bir yatağın önündedir? İncil'de, Davut'un Tanrı'ya yedi gün boyunca dua ettiği söylenir. Schama'ya göre Rembrandt, Davut'u bilinçli olarak bir yatağın önüne yerleştirir. Davut'un bebeği için yalvardığı oda, askerlerinden biri olan Uriya'nın karısı Bat-Şeva'ya aşık olup, onunla birlikte olduğu ve sonrasında Uriya'nın öldürülmesini emretmesine dayanan anlatıya oldukça uygun düşer. Bir perdenin çevrelediği ve karyola direği üzerine toplanan yatağın benzerleri onun karısı Saskia'yı resmettiği çizimlerde de görülür. Bu yatak tipi o dönemde Hollanda'da yaygın olarak kullanılan bir türdür. Zamanında eşi Saskia'dan olan dört çocuğundan üçünü kaybetmiş olan sanatçının bu konuya hassasiyeti oldukça yoğundur. Yatak, yaşamın kırılğanlığını, yaşamın nihai sonucu olan ölümleri sunmanın yanı sıra, gelecekteki yaşamın, yeni bir doğumun haberciliğini de üstlenir. Rembrandt'ın büyük olasılıkla İncil anlatısına dayanarak yaptığı bu çizimde yatak; günahı, doğumu, maneviyat, ölüm ve ölen bir çocuğun ardından doğacak olan yeni bir oğul olan Süleyman'ın haberciliğini, yani yeni bir doğumu üstlenir (Soloveichik, 2018).

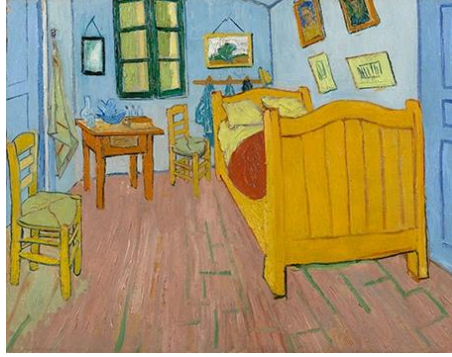
Romantizmin habercisi olan Henry Fuseli ise *Karabasan* adlı resminde karanlık bir atmosferde beyaz ışığa maruz kalmış, başı yataktan aşağı doğru düşmüş, kolları iki yana savrulmuş kadının tam göğsünün üzerine maymuna benzeyen bir karabasan figürü, sol arkaya da bir at yerleştirerek bu sahneyi tasvir eder. Fuseli, sanat tarihi ve edebi metinlere ilgi duymasına rağmen; bu konuyu ne tarihten, ne İncil'den ne de edebiyattan alır. Bu, Fuseli'nin hayal ürününün bir yansımasıdır. Kadının göğsüne oturan "incubus" veya "mara" küçük şeytan veya karabasan olarak tanımlanmaktadır. İnsanlar uykudayken gelen ve hatta uykuda olan kadınlarla cinsel ilişki kurduğu söylenen bir türdür. Aynı zamanda kâbus demektir (Grovier, 2018: 104). Fuseli'nin yarattığı bu sahnede müstehcenliği ya da bu tarz bir cinsel ilişkiyi açık olarak görmüyoruz. Ancak kadının vücudunun eğrilerek aşağı doğru sarkma hali bunun hayalini kurma ihtimalini artırıyor. Başka bir yoruma göre ise bu resim, sanatçının Avrupa'da seyahat ederken tanıştığı Anna Landholdt'a olan karşılıksız sevgisini göstermekteydi. Bu durumda uykuda olan Landholdt iken, üzerine çöken iblis, sanatçının kendisidir (*The nightmare (1781) by Henry Fuseli...*, t.y.). Yıllar sonra resmin arkasında, gizli bir portrenin bulunması bu düşüncüyü pekiştirir. Bu resme dair yorum ne olursa olsun burada rüya sırasında göğüste hissedilen baskının fiziksel deneyiminin açıkça somutlaştırıldığı görülmekte. Arka plandaki perdeler, püsküller, ışık kaynağı gibi unsurlar, Shakespeare ve Milton'un eserlerinden esinlenen Fuseli'nin bu resminde de teatral bir atmosferin oluşmasına katkı sağlıyor.



Resim 11. Henry Fuseli, *Karabasan*, 1781, Tuval üzerine yağlıboya, 101.5x127 cm, Detroit Sanat Enstitüsü. Detroit

Burada yatak, odadaki diğer eşyalarla eşdeğer bir öneme sahip. Ancak, uykunun ya da yatar pozisyonundaki uyuma halinin daha iyi tasvir edilebilmesi için ihtiyaç duyulan bir eşya aynı zamanda. Fuseli için yatak bir odak noktası değil. Ancak yatak, figür ve karabasanın uyku ile özdeşleşme durumunda ve kendinden geçmiş uyur vaziyetteki bedeninin duruşu için gerekli bir öğe olarak resimde yerini alır. Bu resimde yatak, cinsellik, uyku, korku karmaşası ile bütünleşen figüre eşlik eden bir eşya olarak karşımıza çıkıyor. Resmin elemanlarından biri olan

yatak, gerçek bir odaya ait olmaktan ziyade, kurgulanan sahnenin tamamlayıcı ya da gerekli unsurlarından biridir.



Resim 12. Vincent Van Gogh, Arles'teki Yatak Odası, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 72.4x91.3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Van Gogh'un "Arles'teki Yatak Odası", 1888'den 1889'a üç versiyonu ile karşımıza çıkar. Resim 12'deki yatak odası bu versiyonun ilkidir. Üç tablo birbirine oldukça benzemesine karşın renk değerleri ve fırça vuruşları gibi nüanslarla birbirlerinden ayrılırlar. Ev teması, Van Gogh için bir sığınak, yaratıcı bir mekân ve fiziksel gerçeklik anlamına gelir ve sanatsal yaşamı boyunca defalarca bu tema üzerine yaptığı çizimlerle karşılaşırız.

Arles'e ilk geldiğinde bir otelde kalan, ancak daha sonra burada kalmak masraflı olduğundan, hem uyuyabileceği, hem yemek yiyebileceği, hem de resim yapabileceği kısaca hayatını daha ucuz bir şekilde sürdürebileceği bir ortam arayışına girer ve bu resmin ilham kaynağı olan Sarı Ev'e taşınır.

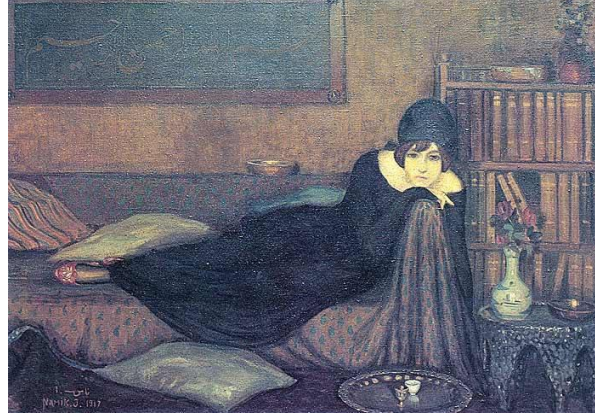
Yatak odasını resmetme konusunda büyük bir heyecan duyan Van Gogh kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda odasını resmetme fikrini şöyle ifade eder:

"Aklıma yeni bir resim fikri geldi... Bu kez yalnızca yatak odamı yapacağım ama burada her şeyi renkle vereceğim; her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ya da uykü izlenimi bırakmak istiyorum. Kısacası, bu tabloya bakanın beyni, ya da daha doğrusu imgelemi dinlenmeli" (Van Gogh, 2010: 207).

Yaşam alanı olan bu odanın izleyicide sakinlik uyandırmasını isteyen Van Gogh için bu resim oldukça önemli. Bunu Gauguin'e yazdığı mektupta:

"Gene (evimi) süslemek amacıyla...bildiğin beyaz ahşap mobilyasıyla yatak odamı resmettim. Doğrusu içinde hiçbir şey olmayan o mekânı Seurat'ya özgü bir yalınlıkla resmetmek çok ama çok eğlendirdi beni. Aynı tonda, ama kabaca sürülmüş boyayla, sade renk, duvarlar soluk menekşe rengi...Bilirsin işte, siyah çerçeveli aynadaki beyazın olmadığı bu çok farklı tonlarla mutlak bir dinginliği dile getirmek istedim..." sözleri ile dile getirir (Gombrich, 2015: 158-159).

Van Gogh'un hem kardeşi Theo'ya hem de ressam arkadaşı Gauguin'e yazdığı mektuplarda bu odaya dair ortak bir nokta vardır. O da, eşyaların azlığı, mekânın sadeliği ile ilgili. Belki de sıradanlığı. Ama tüm bunlara rağmen, onu burayı resmetmeye iten şey belki de bu sadelikte ya da azlıkta bulunduğu huzur, yaratma heyecanıydı. Nitekim sanatçı bu eserini; "zihni ve hayal gücünü dinlendiren bir resim," olarak niteler (Peccatori ve Zuffi, 2005: 71). Resimde döşemenin ve yatağın çizgileri, odadaki sakin atmosferi tehdit eder niteliktedir. Resimde figür görülmemekle birlikte bir bekleyiş hakimdir. Peccatori ve Zuffi'ye göre (2005: 71): "Bu yapıt, Vincent'in Ekim 1888'de Gauguin'in gelmesini beklediği gibi; Sarı Ev'in de sanatçıların toplandığı bir yer olmasına dair hayallerini simgeler". Çevresindeki her şeyin resmini yapan Van Gogh'un yatağı Fuseli'ninkinden ayrılır. Fuseli'de kurgusalılık ya da teatral görüntü oldukça belirgindi ve yatak orada Van Gogh'un resmindeki kadar ön planda değildi. Zaten resmin adından anlaşılacağı üzere burası birinin yatak odasıdır. Doğal olarak yaşanan bir yer ya da biri ya da birilerine ait bir mekândır. Bir eşya olarak Van Gogh'un resmine dâhil olan yatak aslında kişiselleştirilmiş ve özel alanın en belirleyici öğelerinden biridir. Odadaki diğer eşyalar gibi yatak da sanatçının ruhunun nesnelere yansımaları gösterir. Baudrillard'ın eşyaları düzenleme biçimlerine yönelik yaklaşımı Van Gogh'un bu resmi ile oldukça örtüşür. Baudrillard'a göre : "Karşılıklı olarak yerleştirilen, birbirlerine değen, dokunan eşyalar sanki mekânsal değil, ahlaki bir birliktelik sergilemektedirler". Bu eşyalar adeta sanatçının ev içindeki simgesel varlığını anımsatmaya çalışır gibidirler (Baudrillard, 2011: 21).



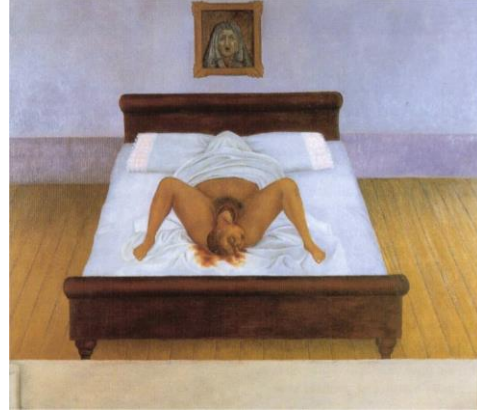
Resim 13. Namık İsmail, Sedirde Uzanan Kadın, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 131x180 cm

Namık İsmail'in 1917 tarihli Sedirde Uzanan Kadın adlı resmi ise Baudrillard'ın (2011: 58) "günümüzde yatağın bir koltuğa, divana, kanepeye, sıraya dönüştürülmüş ya da bu kez ahlaki kurallar yerine biçimsel mantığa boyun eğen bir ara bölmeye sıkıştırılmış durumda," olduğuna yönelik ifadesi ile oldukça örtüşen bir eserdir. Sağa doğru sedir üzerine batıya özgü giysileri ile uzanmış olan kadın, arkada yer alan kitaplar ile batılılaşma dönemi sonrası kitap okuyan kadını, modernleşmeyi simgeler. Duvarda asılı olan hat, yerdeki tepsi ve sehpa gibi öğeler ise onun gelenekle kurduğu bağı vurgular. Başucunda birçok kitap olmasına rağmen İsmail, kadını bu kitaplardan birini okurken resmetmeyi seçmez. Aksine onu düşünceli ve hüzünlü bir halde tasvir eder. Erişti'ye göre (2015: 75): "Bu tablo ile Namık İsmail, Tanzimat'tan beri Osmanlı aydınının kadına yönelik yaklaşımlarında süregelen, ikili ve birbiri ile çelişen düşünce yapısını eleştirmek istemiş olabilir". Sedire gelmeden önce ona benzerliği ile dikkat çeken, günümüzde de birçok evde kullanılan kanepeden bahsetmek yerinde olacaktır. XVII. yüzyıldan bu yana kullanılagelen kanepeler, kendimizi teşhir ettiğimiz gibi başkalarını da izlediğimiz ve odadaki diğer eşyaların çoğunlukla konumlarının ona göre belirlendiği hakim bir eşyadır. Başköşede olmasa bile, bulunduğu yeri merkezi kılma eğilimi, oturanları bir seyir objesi haline getirir. Yapısı gereği oturmaya ve uzanmaya da imkân verir. İsmail'in kanepeler değil de sedir olarak adlandırdığı bu eşya ise geleneksel Türk evlerinin vazgeçilmezlerinden biridir ve kanepeler ile benzer olmasına rağmen, yerle ilişkisinde farklılık gösterir. Klasik tanımlamalara göre oturma yeri yüksekçe olan sedir, yine de oturanın ayağını yerden kesmez, çünkü sedirde oturma genellikle bağdaş kurma şeklindedir. Sedir yine kanepenin aksine, odak noktası değildir. Odadaki boşluğa göre yerini alır. Özel bir kumaş kaplaması yoktur. Halı, kilim, patiskadan bir örtü serilir üzerine. Belirli bir hayat kültürünü yansıtan bu öğe, İsmail'in resminde incelendiğinde, sedir ve kanepelere ilişkin tanımların iç içe geçtiği görülmektedir. Kadının oturduğu yükseklik sediri bırakalım kanepeler için bile oldukça yetersizdir. Yine kadının yaslandığı kol ve sedirin arka kısmı birbiri ile bağlantılı gibi durmuyor. Sedirin tamamının aynı örtü ile kaplanmış olması, kumaşın sedirin kolunda dökülüyormuş gibi görünmesine rağmen oturma yeri ve arka kısmında oldukça gergin olması onu inandırıcılıktan uzaklaştırıyor. Böylece işlevsel özelliğe sahip olan sedir, hem yapısı hem de çevresindeki diğer eşyalarla kurduğu ilişki bakımından kanepelerle benzerliğini artırır. Ayrıca oturanı seyir objesi haline getirmesi, hem seyreden hem seyredilen olması bakımından da onu sedir olmaktan uzaklaştırıyor. Ancak, tam anlamıyla bir kanepeler değil (Ergüven, 2007: 63-68). Ergüven'e göre (2007: 68): "Sedirdeki kadının bu denli ön plana çıkması rastlantı değildir. Yaşadığı toplumda olduğu gibi uzandığı yerde de boşluktur ve sedir, Cumhuriyet öncesi Türk kadınının metaforudur bu resimde".

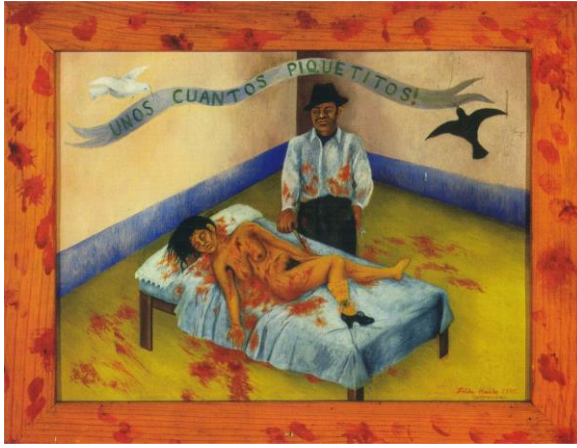
Frida Kahlo kuşkusuz "yatak" öğesini resimlerinde en çok kullanan sanatçılardan biri. Bu nesnenin onun resimlerinde bu denli yer alması tercihten ziyade zorunluluktandır. Yatak, yaşamı boyunca yaşadığı trajedinin, korkuların, kâbusların, aşkın, acı ve ıstırapın büyük bir kısmını aktarmasında, ayna ile birlikte en fazla katkı sağlayan öğelerden biri. Onun vücudunun taşıyıcısıdır.



Resim 14. Frida Kahlo, *Henry Ford Hastanesi ya da Uçan Yatak*, 1932, Metal üzerine yağlıboya, 30,5x38 cm, Dolores Olmedo Müzesi, Meksika



Resim 15. Frida Kahlo, *Doğumum ya da Doğum*, 1932, Metal üzerine yağlıboya, 30.5x35 cm, Özel Koleksiyon



Resim 16. Frida Kahlo, *Birkaç Küçük Sıyrık*, 1935, Metal üzerine yağlıboya, 38x48,5 cm, Dolores Olmedo Müzesi, Meksika



Resim 17. Frida Kahlo, *Umutsuz*, 1945, Tuval üzerine yağlıboya, 28x36 cm, Özel koleksiyon

Çocukluğunda, çocuk felcinden mustarip olarak başladığı yaşamı, 18 yaşındayken geçirdiği korkunç trafik kazası, bunun üzerine eklenen ağrılar, omurga ameliyatları, bacağına kesilmesi, kürtaj gibi birçok trajik durum, onu ağrı ve acı ile yatağa bağlar. Babasının kendisine yaptığı ve yatakta rahatlıkla resmedebilmesine olanak sağlayan şövale düzeneği sayesinde resimle, duygularını ve kendi öyküsünü görselleştirir. “Kendimi resmediyorum, çünkü çoğunlukla yalnızım ve en iyi bildiğim konu kendimim,” der (Kettenmann, 2015: 18). Eserleri fantastik ve sürreal öğeler içermesine rağmen Kahlo’yu sürrealist bir sanatçı olarak adlandıramayız. Çünkü o, eserlerinin hiçbirinde kendi gerçekliğinden tamamen kopmuş değildir (Kettenmann, 2015).

Resimlerinde görülen açık yaralar, dikenli teller, yatak, kök salmış bitkiler, insan yüzlü hayvanlar, iblisler, melekler, iskeletler ve tüm bunlara eşlik eden kendi portresi yaşamının görsel günlükleri olarak okunabilir.

Yatak öğesini kullandığı resimlerine baktığımızda genel olarak bu öğenin “ trajedi, acı, ıstırap, korku, ölüm...” gibi olumsuz temalarla özdeşleştiğini görmekteyiz. 1932 yılındaki *Henry Ford Hastanesi ya da Uçan Yatak* adlı resminde, yatağın üzerinde yatan kişi kendisidir. Henry Ford Hastanesi’nde kürtaj olmak zorunda kaldığı dönemi yansıtan bu resim, bir kadının gerçekleştiremediği doğum, anne olamama durumu ve yaşadığı hayal kırıklığının bir yansımasıdır. Sanatta yatak ile özdeşleşen temalardan biri doğumdur. Ama burada gerçekleşmeyen bir doğum üzerine vurgu söz konusu.

Sanatçı, hastanede kaldığı 13 gün boyunca düşük sonrası yaşadığı travmatik deneyimi çizer. Bu çizimler, *Henry Ford Hastanesi ya da Uçan Yatak*, *Doğumum ya da Doğum* gibi sonradan yağlıboya dönüşecek resimler

için birer eskiz olur. *Henry Ford Hastanesi* ya da *Uçan Yatak* adlı resme baktığımızda; uzanan figürden oldukça büyük ebatta bir yatak ile karşılaşırız. Figür yatak ile ilişkilendirildiğinde onun boyutundaki küçüklük, sanatçının yalnızlık ve çaresizliğine yönelik anlamı derinleştiriyor. Figürün göbeğinin üzerinde hamilelikten kalma şişlik belirgin halde. Sol elinde atar damara benzeyen üç şerit tutmaktadır. Cinselliği ve başarısız hamileliği sembolize eden altı adet nesne bu şeritlerin uçlarına yerleştirilmiştir. Yatağın hemen üzerindeki salyangoz ise gerçekleşen düşüğün yavaş seyrini sembolize etmek için kullanılmıştır (Kettenmann, 2015). Sembollerle anlam bulan bu resimde sanatçı, kendi yaşantısına ait bir gerçekliği tüm hissiyatı ile tanımlar.

1932 yılında resmedilen *Doğumum* ya da *Doğum*, Rivera tarafından teşvik edilen Kahlo'nun seri resim dizisinde yer alır. Bu defa yatak diyagonal değil tam karşıdan ve üstten ve seyirciye de oldukça yakındır ve resmin büyük çoğunluğunu kaplar. Bacaklarını iki yana açmış, belinden üzerisi çarşafyla örtülü bir kadının doğum anı görülmektedir. Bu resim hem sanatçının kendi doğumuna hem de bir süre önce yaşamış olduğu düşüğe işaret eder. Kadının başının örtü ile kapanmış olması, anneliğin ölümü üzerine bir göndermedir. 1945 yılındaki yatağa uzanır vaziyette gördüğümüz *Umutsuz* adlı resminde ise yatalak olduğu döneme ve bu dönemdeki zorunlu ve zorlu beslenme durumuna şahitlik etmekteyiz. Geçirdiği birçok operasyon ve çok sayıdaki hastalığı nedeniyle iştahsızlık çektiği bu dönemde, kendisine verilen zorunlu beslenme diyeti ve yatak istirahatını tuvale aktarır. Burada yatak; kendisine mecbur olunan, hasta ve ölüm fikri aklında olan bir bedeni taşıyıcı bir öğe olarak karşımıza çıkmakta. Yine bir başka resim olan, *Birkaç Küçük Sıyrık*'ta ise yatakta yatan kendisine (burada bir rahatsızlık ya da bu rahatsızlığın getirdiği zorunluluktan kaynaklı bir yatış söz konusu değil) eşi, Rivera eşlik eder. Bir gazete haberindeki öldürülme olayından yola çıkarak yaptığı bu resim, evliliğinde yaşadığı acıyı gösterir. Bu resimde de yatak, yine acı ve ölümle özdeşleşir.

Bu resim kıskançlık nedeniyle öldürülen bir kadının gazete haberine dayanılarak yapılmıştır. Katil gerçekleştirdiği bu cinayeti: "Sadece birkaç küçük sıyrık!" diye savunur. Kahlo, katilin bu sözünü resminin adına taşıyarak bu olayı Rivera ve kendisi paralelinde görsel bir sunuma taşır. Bu resmi yaptığı dönemde Rivera ile ilişkisindeki sorunlar, onun bu durumu sembolizm yoluyla açığa çıkarma isteği ile sonuçlanmış olabilir. Rivera, evlilikleri boyunca diğer kadınlar ile onun aldatılmaya yönelik korkularını arttırırken; bu korkulara bir de Kahlo'nun kardeşi Cristina ve Rivera arasındaki yakın ilişki de eklenir. Bu sebeple bu resim sanatçının mental durumunun görsel bir betimlemesi olarak görülebilir. Yaralar, onun kendi duygusal yaralanmalarına işaret eder. Bu duygusal yaralanmaların sebebi olarak da acımasız erkek şiddetini yani eşini görür (Kettenmann, 2015).



Resim 18. Frida Kahlo, *Rüya (Yatak)*, 1940, Tuval üzerine yağlıboya, 74x98.5 cm, Selma ve Nesuhi Ertegun, New York



Resim 19. Frida Kahlo'nun La Casa Azul'daki yatağı

1940 tarihli *Rüya* ya da *Yatak* adlı resmi ise ilk bakışta gerçeküstü bir his uyandırmakta. Beyaz çarşaf üzerine yatmış, sadece başı açıkta kalan ve üzerine sarı bir örtü örten Frida ve üzerinde kökleri ayaklarına ve yatağın ucuna uzanan yeşil bitkiler. Onun hemen üzerinde ise vücudunda teller, patlayıcılar ve elinde çiçeklerle bir iskelet. İskeletin gözleri açıkken, Frida'nınkiler kapalıdır. İskelet ölümü hatırlatırken, üzerindeki yeşil bitkilerle kaplanmış Frida, bir taraftan hayatı ve yeniden doğuşu temsil ederken diğer yandan sanki onlarla yatağa bağlanmış, hapsedilmiş gibi görünmektedir. İskelet üzerindeki patlayıcılarla, adeta bu ölüm rüyasının gerçeğe dönüşeceği izlenimini uyandırır. Gerçek hayatta da Frida'nın yatağının yakınlarında iskelete benzeyen Judas figürü vardır. Hatta Rivera ve Kahlo çifti evlerinde iskelete benzeyen Judas figürleri ve maskelerden oluşan bir koleksiyona da sahiptirler. Frida bu iskeleti, ölümün eğlendirici bir hatırlatıcısı olarak görür. İskelet figürleri,

Meksikalı sanatçıların resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Bu figürler, Paskalyadan önceki kutsal cumartesi günü Meksika sokaklarında görülür. Meksika'da ölüm yas tutmak için değildir. Ölüm, yaşamın farklı bir türüne geçiş, bir süreç olarak anlaşılır (Kettenmann, 2015). Ölüler günü bir yas günü değil bir festival olarak kutlanır. Birçok insana ilginç gelebilecek bu durum, Meksika'da ölüm ve yaşamın iç içe geçmişliğini gösterir.

Sanatçı genellikle yatakta yatar vaziyette kendini resmettiği bu resimlerde çoğunlukla yalnızdır. Bazen onun acı ile gelen bu yalnızlığına neden olan kişiler ya da şeylerin vurgusu için eşi ya da sembolik gibi görünen bazı öğeler resme eklenir. Sonuçta Frida için yatak, birçok duyguyu aktarmasına olanak sağlayan bir araç olmanın yanı sıra resimlerinin başat öğelerinden biri ve gerçek yaşamdaki yalnızlığının, acısının, mecburiyetlerinin, bağımlılıklarının en büyük tanıklarından olan bir eşyadır. Ama yalnızca bir eşya değil. Resimlerine bir süs ya da dekoratif bir unsur olarak girmez. Bir zamanlar kendisi için bir sanat eleştirmeni: "Frida, sanat tarihinin herhangi bir örneğine sahip olmayan bir dizi şaheser üzerinde çalışmaya başladı; kadını gerçeklik, gerçeklik, zulüm ve acı kalitesini yücelten tablolar...Asla daha önce bir kadın böyle ıstırap yüklü bir şiiri tuvale aktarmamıştı," der (Mehta, t.y.). Tıpkı bu sanat eleştirmeninin de ifade ettiği gibi Frida için resimdeki her bir öğe, hayatının bir yansıması. Dolayısıyla yatak da öyle.



Resim 20. Tracey Emin, Yatağım, 1998, Enstalasyon, Yatak, çarşaf, yastıklar, objeler, 79x211x234 cm

Tracey Emin ise çarşafı, yastıkları, dağınıklığı ile başı başına bir yatak ile karşımıza çıkıyor. Sanatçı kendi özel alanına ait ve yaşamından belli bir kesiti adeta ekspresyonist tarzda bize bir galeri mekânında sunuyor. Burada yatak kendini, gerçek dünya ve insani gereksinimler arasında kurulan ilişkiler sayesinde var eden bir anlama sahiptir (Baudrillard, 2011). Yatağın yer aldığı özel alan, şimdiye kadar olan yapıtlardan oldukça farklı. Gerçeklik, yanılsamadan ibaret değil. Gerçekliği bir kurguymuş gibi düşündüren tek şey sergileme mekânı. Ancak, yatak ve diğer öğeler o denli doğal ki birçok kişinin kendi ile özdeş bir anı bulması oldukça olası. Seks, umutsuzluk, ıstırap, bunalım, karmaşa, kargaşanın içinde yer aldığı bir senaryoya zemin hazırlayan bir yerleştirme ile karşı karşıyayız. Emin, sadece dilini güncelleyerek ve gerçekliği daha belirgin kılarak, Kahlo'dan ayrılıyor. Ama özünde her ikisi de yatakta geçirdikleri anı izleyici ile paylaşıyor. Sadece Emin bunu Kahlo'nun aksine kendi olmaksızın gösteriyor.

Emin'in Londra Galerisinde yer alan White Cube'daki sergi organizatörü Honey Luard: "Tracey dünyayı, onu görmediğiniz bir şekilde sunuyor," sözleri ile açıklarken, McGrath ise bunun doğru ama tümüyle gerçek olmadığını: "Emin'in sanatı, dünyayı her zaman bildiğiniz ancak kabul etmediğiniz ya da itiraf etmek istemediğiniz ya da belki de o an açıklanana kadar asla sunmadığınız şekilde sunar," sözleri ile açıklar (McGrath, 2002).

Sanatçının bize sunduğu yatak, kişisel, özel, samimi, yıkıcıdır. Yaşamın kendisini anlatır. Geçmişe ait bir anın nesnelere ile birlikte adeta dondurularak bir galeri mekânına serildiği yarı tanıdık bir iz bırakır. Bir sanatçının çalışması ve kendi ile özdeşleşerek her ikisini de aynı anda sunumu, izleyiciyle yakınlık kurmasını da kolaylaştırıyor.

Emin'in *Yatak* adlı yerleştirmesi, sanatçının gerçek, ahşap yatağından oluşuyor. Buruşuk çarşaf, yastıklar ve bükülmüş battaniyeler, aynı zamanda karışık naylon çoraplar ve buruşuk havlular var. Boş votka şişeleri, terlik ve iç çamaşırı, ezilmiş sigara paketleri, tükenmiş bir mum, prezervatif ve kontraseptifler, sevimli bir oyuncak ve birkaç Polaroid fotoğraf yatağın etrafına saçılmış durumda. Emin, yatağın hayatının zor bir dönemine tanıklık

ettiğini Julian Schnabel ile yaptığı röportajda şöyle dile getirir: "Küçük dairemde bir tür sinir krizi geçiriyordum ve dört gün boyunca yataktan kalkmadım ve nihayet yataktan kalktığımda, öylesine susamışım ki mutfığa giderken zeminde sürünerek gittim. Dairem gerçek bir karmaşada, her şey her yerde, kirli bulaşıklar, kirli dolaplar, banyo gerçekten kirli, her şey gerçekten kötü durumda idi. Zeminin üzerinden sürünerek kendimi biraz su içmek için lavaboya attım ve yatak odama geri döndüm ve odama bakıp 'Aman Tanrım' diye düşündüm. Ya ölseydim ve beni burada bulsalar? Ve sonra düşündüm ki, 'Burada olmasaydı?' Ya bu yatağı çıkarsaydım, -tüm bulaşık parçalarıyla, şişelerle, kirli çarşafarla, kusmuk lekeleriyle, kullanılmış prezervatiflerle, kirli iç çamaşırıyla, eski gazetelerle- hepsini bu yatak odasından çıkarsaydım ve onu beyaz bir alana yerleştirseydim? O halde nasıl olurdu? Ve o an bana oldukça zekice göründü. Ve sonra düşündüm bu beni öldüren kötü bir yer olmayacaktı, beni hayatta tutacak güzel bir yerdi. Ve sonra her şeyi odamdan alıp bir yerleştirme haline getirdim. Ve beyaz alana koyduğumda, bazı insanlar için oldukça şok edici oldu. Onu ıstırap içinde küçük bir hanıma benzetiyordum, baygınlık geçiren ya da başka bir şey, yardıma ihtiyacı olan bir kadına" (Walle, 2017).

Kendi yatağını, hayatından detaylar ve diğer özel eşyaları ile sanat olarak sunan Emin, herkes gibi kusurlu olduğunu, herkes gibi bunalımlı bir dönem geçirdiğini göstermenin yanı sıra; izleyicinin de herkesten biri olduğunu görmesini ve yüzleşmesini sağlar. Emin'in çalışması, kendisi de bir zamanlar bir yatak sergilemiş olan Rauschenberg'in: "Resim yapmak hem sanatla hem hayatla ilişkilidir (bense bu ikisinin arasındaki boşlukta çalışmayı hedeflerim)" sözünü akla getiriyor (Danto, 2012: 31). Ancak Rauschenberg'in yatağı, üzeri boyanmış ve duvara dik olarak monte edilmişti. Bu kimsenin yatamayacağı ya da içinde uyuyamayacağı bir yataktı. Oysa Emin'de yatak, içinde yatmaya uygun bir formdadır. Yatağın uyuma ya da yatma hissiyatını ortadan kaldıran şey, dağınıklık ve diğer eşyalarla oluşturduğu psikolojik rahatsızlık ve birine ait olduğunun oldukça belirgin olmasıdır. Emin, Rauschenberg'e göre sanat ve gerçeklik arasındaki mesafeyi hayli daraltmıştır.

Bu yerleştirme, zamanın onun üzerinde bıraktığı etkiler ile sergilenmeye devam eder. Yatak ve yastıkların yanı sıra yerdeki gazetelerin renginde koyulaşma söz konusu. En önemlisi, artık şok edici bir etkisi yok. Tate'de yönetici olan Nicholas Serota'nın da ifade ettiği gibi "o, artık ikonik bir statüye sahip. Artık öfke değil, saygı nesnesi". Bu yerleştirmeyi kendisinin de doğduğu yer olan İngiltere'nin bir yansıması olarak okumak da mümkün. *Yatağım* adlı bu yerleştirme, Jery Springer ile 90 yılların ortalarında ortaya çıkan ve Big Brother ile yayımlanan itiraf kültürünü de yansıtır (Smart, 2015).

Fuseli'nin bedeninin hareketine göre şekil almış yatağı, iki yüz yıl sonra Emin'in yerleştirmesinde yeni bir dağınıklıkla anlam buluyor. Emin'in dağınık çarşaflarındaki lekeler yüzlerce yıllık sanatçı sağduyusunu ve duygusal takdirini barındırıyor. Yapıt, sahiplenme durumu olarak *Yatağım* olarak isimlendirilmesine rağmen Grovier'e göre: "Kendisinden önceki binlerce yapıt tarafından destekleniyormuş gibi bir his uyandırmaktadır". Grovier, Emin'in yatağını Rembrandt, Velazquez ve Goya'nın resimlerindeki modellerin uzandığı yatakların edasız bir şekilde soyulup ortaya konması olarak görür. Yataktaki örtülerin asimetrikliği, tıpkı Fuseli'de olduğu gibi eşitsiz bir bağlılığı akla getiriyor. Bırakmak ve dönmek, ruhsal çöküşler yatağın üzerindeki dağınıklıkta açığa çıkmaktadır (Grovier, 2018: 104).



Resim 21. Sarah Lucas, *Olduğu Gibi*, 1994, Şilte, kavunlar, portakallar, salatalık ve kova, 0,84x1,68x1,45 m

Gerçeküstücülüğün mirasına sahip çıkan Sarah Lucas ise mobilya ve gündelik nesnelere zekice kurguladığı

değişikliklerle birleştirerek cinsellik üzerine şaşırtıcı tuhaflık ve dünyevi benzerlik arasında bir söylem geliştiriyor. Sanatçı: "Sanki cinselliği bulup çıkaran antenlerim vardı. Bu özelliğimi sanatımda da kullanıyorum. Neyin kışkırtıcı, neyin olmadığını anlamak için," sözleri ile cinselliğe olan duyarlılığını dile getirir (Lucas, 2015). Kova ve meyveler, işlevselliğini unutturarak başka biçimlere dönüşür. Oysa markasına kadar belli olan yatak şiltesi onların dönüştüğü biçimlerin en önemli taşıyıcısı. Yatak şilteleri, Lucas'ın sıkça kullandığı malzemelerden biridir. Dönüşümü etkili kılan ve cinsel vurguyu anlamlandıran bir öge olarak karşımıza çıkıyor. Sanatçı, kadın ve erkek vücutlarına yönelik yapılan benzetmeleri görsel bir dille sunuyor (*Sarah Lucas üzerine*, 2014). Lucas, Sarah Hall ile yaptığı röportajda (2015), bu eserinde de görülen argo ve mizahın onu heyecanlandırıldığını dile getirir ve yapıtlarında yer almasını: "Konuşmaların arasında bulunmaları bana keyif veriyor. Çünkü bir düşünce ve çağrışım alanı yaratıyorlar, her şeyi daha canlı kılıyorlar. Bana çağrıştırdıkları, yaptığım obje ile ona verdiğim isim arasında bir yerlerde yerini buluyor. Tüm unsurlar sonunda birbirini tamamlıyor," sözleri ile dile getirir.

Giuseppe Arcimboldo'nun natürmort ve portre arasındaki sınırları kaldırdığı meyveleri Lucas, bir yatak döşəğinin üzerine yerleştirerek onları eril ve dişil sembolü ile erişkin şakalarına götürür. Grovier'e göre (2018: 176): "*Olduğu Gibi*" de müstehcen yan anlamın, masum olanın üstündeki önceliğini tersine çevirir; kutsal olanı anlam yüzeyinde tersine iter". Bir kova, salatalık, iki portakal, iki kavun ve bir şilteden oluşan bu yerleştirme adeta Hristiyan ikonografisinde karşılaşılan evlilik yatağının güncellenmiş hali. Lucas, kadın ve erkek birlikteliğini bu unsurlar üzerinden işlerken, evrensel bir dil de kazanıyor. Bu öğeler dünyanın her yerinde aynıysa örneğin; kavun dünyanın her yerinde kavunsa, bu onların çağrıştırdıkları ve gösterdiklerinin de aynı olma olasılığını taşıyor (*Sarah Lucas üzerine*, 2014). Sanatçı, materyalin kendisinin çok doğal bir şekilde insan üzerinde yarattığı etkiler olduğunu, "bir de sizin bu materyali daha başka bir şey de yapabilmesi için zorlamamız/yön vermeniz var. Genellikle, materyalin zorlanması halinde ortaya çıkan sonuç suni ve/veya çirkin, algıya batan bir sonuç olurken, materyalin yapmak istediğine izin verilmesi doğal bir zarafet doğuruyor. Benim genellikle durmayı tercih ettiğim taraf da bu taraf oluyor," sözleri ile materyalle kurduğu ilişkiyi açıklıyor (Lucas, 2015).

Mona Hatoum da tıpkı Lucas gibi sanatsal yaşamında yatak ögesine sıklıkla yer veren sanatçılardan biridir. Onun *Divan* adlı bu işi, bir yatakla aynı boyutta büyütülmüş çelikten yapılmış bir peynir rendesinden oluşur. Bu işin birçok farklı versiyonu mevcuttur. Duchamp'ın hazır nesne tavrını sürdüren Hatoum aynı zamanda Sürrealizm ve Minimalizm arasında bir çizgide yer alır. Çeliğin soğukluğunda, minder, yastık ve çarşafın bulunmadığı bu yatak, acı ve tehlike sinyalleri verir. Daha çok birliktelik, sevgi, uyuma, dinlenme gibi çoğunlukla güzel anlarla özdeşleşen bir ev mobilyası olarak yatak ve bir mutfak eşyası olarak rende, tanıdıklığı ile izleyiciyi kendine çekerken; aynı anda biçimindeki keskin, yivli delikler, bu tanıdıklık duygusunun yerini rahatsızlık ve uzaklaşmaya bırakır. Filistinli bir ailenin çocuğu olarak Lübnan'da doğan Hatoum, Lübnan iç savaşının başlarında ailesi ile İngiltere'ye taşınır ve bir daha ülkesine geri dönemez. Belki bu yüzden ev ve eve ait sandalye, mutfak eşyaları gibi nesnelere onun sanatında bu denli yer edinir. Ev yaşamının rahatlığını sağlayan bu nesnelere, boyutları, sergilenme şekilleri ve başka nesnelere birleşerek kurdukları ilişki ile evin aynı zamanda güvenli bir ortam olmadığına da işaret ederler.



Resim 22. Mona Hatoum, *Divan*, 2008, Siyah çelik, 31.5x219x98 cm

Divan adlı eseri Focillon'un (2015: 37) sanat eserinin mekânı şekillendirmesine yönelik: "Mekân sanat

eserinin yeridir, ama sanat eserinin mekânda yer aldığını söylemek yetmez, sanat eseri mekânı kendine göre işler, sanat eseri mekânı tanımlar hatta kendisine gerektiği gibi yaratır," söylemine oldukça uygun düşer.

Hatoum'un yatağını, Emin'ininki ile karşılaştırdığımızda; Emin'in işinde tanıdıklık, izleyiciyi yapıta yaklaştırtıp, onun orada kalmasını sağlarken ve bir kişi ya da kişilere ait ruhsal bir an, bunalımla yüzleşmesi ile sonuçlanırken; Hatoum'da tanıdık görüntüye aldanan izleyici, esere yaklaştıkça yabancılaşmaya başlar. Emin, yatak ögesi üzerinden başka bir anlam çıkarmaya zorlamaz izleyiciyi. Yatak, üzerindeki çarşafı, yastıkları, dağınıklığı ile herkesin bildiği gerçekliktir. Oysa Hatoum, izleyicide bir çelişki yaratır. Onu daha fazla sorgulamaya iter. Çünkü karşısındaki görüntü bildiği iki nesneye aittir, o iki nesnenin karışımıdır, ama o iki nesnenin işlevselliğine ve bilinen görüntüsüne sahip değildir. Bu çelişki durumu aslında Magritte'in 'Bu Bir Pipo Değildir' resmini de akla getirmiyor değil.

Codognato ise bu yapıta ilişkin: "Hapishanedeki yatak politik bir anlama sahip. Hücreler, yataklardan oluşur, onlar aynı zamanda öldürücü iğnenin enjekte edildiği yerlerdir," sözleri ile bu yatağı politik arka planı da içinde barındıran bir hapishane yatağı ile özdeşleştirir. O'na göre Hatoum bu nesneye (yatak) işkence fikrini eklemiştir ve "onun keskin bıçakları ve yivleri...gözlemciyi uyanık tutar ve o, bitmeyen ağrının farkında olur" (Macdonald, 2015).

Sonuç

Yatak, insanın en özel alanının en özel öğelerinden biridir. Bu anlamda, ressam, izleyiciye kendi özel alanını açmış, onu bu alana davet etmiş oluyor. Van Gogh'un resminde insan olmadan bir yatak odasının başlı başına gösterilmesi, bireyin yaşam alanından bir kesiti sunma halidir. Emin ise bu masum isteği, bir adım ileri götürerek tüm gerçekliği ile yatağı olduğu gibi izleyicinin önüne koyar. Yatak başlı başına oradadır. Üzerindeki ya da etrafındaki diğer unsurlar, bu yatakta psikolojik bir değişimin yaşandığı anı gözler önüne serer. Yatak, ha yal ya da kurgu nesnesi değildir artık. Van Gogh'da birçok psikolojik değişime tanıklık eden odanın içindeki eşyalardan biri olan yatak çizimi, bir yatağın kopyasıdır. Danto'ya göre (2012: 33): "Aristoteles'in psikoloji çalışmasındaki 'bu gerçek değil hissi', taklide dayalı tasvirlerden alınan hazza da katkıda bulunuyor. Aristoteles Poetika'da (2012: 16); "gerçeklikte hoşlanılmayan baktığımız bir nesnenin tamamlanmış bir resim haline geldiğinde, onlara benzeyen taklitlerine haz alıp hoşlanarak baktığımızı," dile getirir. Bu bağlamda Van Gogh'un resminde yer alan nesnelere aşına olan izleyicinin aldığı haz ön plandayken, Emin'de nesnelere taklidi değil, gerçeği ile karşılaşma gerçek olana tanıklık etme, hazdan çok rahatsızlık hissi verir. Yine Kahlo'da ıstırap, ölüm, rahatsızlıkla özdeşleşen birçok olay izleyicinin karşılaşmak istemeyeceği türdendir. Oysa bunlar resim olarak sunulduğunda izleyici kendini gerçek hayatta görmek istemeyeceği olayları ve durumları –hastane yatağı, hasta yatağı, ölüm yatağı, üzerinde kan lekelerini barındıran yatak- vurgulayan bu türden resimlere rahatlıkla bakabilir ve onları inceleyebilir. Lucas ve Hatoum ise yatak gerçekliğini, başka bir nesnenin karışımı ile yıkıma uğratar. Lucas'da bir nesnenin başka bir nesneye dönüşmesi benzerlik paralelinde iken Hatoum'da bir nesnenin başka bir nesneye dönüşmesi, birleşme ve bütünleşme şeklindedir. Her ikisinde de nesnelere –Lucas'daki yatak hariç- bilinen işlevlerine sahip değildir. İzleyici gerçeklikten tam olarak emin olamamaya başlar. Emin'de yatak başlı başına bunalımlı bir anın yansımaları iken yani duygu izleyiciye hazır verilmişken; Hatoum'da duygu, sonradan oluşmaya başlar. Yakınlık ve uzaklık birbirine karışır.

Sonuç olarak bu araştırmada; yatağın sadece bir eşya olarak sanatta yer almadığına, insana dair birçok anlamı da içinde barındırdığına tanıklık edilmiştir. Önceleri Giorgione, Tiziano, Rembrandt, Manet, Fuseli, İsmail ve Kahlo'da olduğu gibi figüre eşlik eden, onun taşıyıcısı olan yatak, çoğunlukla diğer öğelerle birlikte sunulurken, çağdaş sanatta başlı başına, kendi olarak bir sergi mekânında yer alabilmektedir. Artık bir şeyleri ifade etmek için insana ihtiyaç duymamaya başlar. Yine modern sanat sonrası gündelik yaşamda sahip olunan bu nesnenin, Emin'in yerleştirmesinde olduğu gibi özel yaşantımızı sürdürdüğümüz evin dışına çıktığımızı da görmekteyiz. En tanıdık olduğumuz eşya; mitolojiden, dini resimlere; insanın doğumundan ölümüne ve arada yaşadığı ilişkiler ağına ve duygu durumuna tanıklık eden bir öğe olarak yüzyıllardır sanatın içinde yer almış ve görünen o ki almaya da devam edecektir.

Kaynaklar

- Arasse, D. (2015). *Yakın bakış*. (O.Türkay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aristoteles. (2012). *Poetika*. (İ.Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler sistemi*. (O.Adanır ve A.Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Danto, A.C. (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı*. (E.Berktaş ve Ö.Ejder, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ergüven, M. (2007). *Sırdaş görüntüler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erişti, Ö.C. (2015). Geç dönem Osmanlı resim sanatında kadın imgesinin temsili. *Moment Dergi*, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi. 2(2). s.59-79. Erişim adresi: <https://doi.org/10.17572/mj2015.2.5979> (Erişim tarihi: 29.10.2019).
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin yaşamı*. (A.Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve göz: görsel temsil psikolojisi üzerine yeni incelemeler*. (K.Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grovier, K. (2018). *Bu çağdan geleceğe 100 yapıt*. (H.B.Kahraman, Çev.). İstanbul: Lal Yayınları.
- Kettenmann, A. (2015). *Frida Kahlo:1907-1954 pain and passion*. Köln: Taschen.
- Lucas, S. (2015, 5 Haziran). S.Hall tarafından gerçekleştirilen röportaj. (N.Yıldırım, Çev.). *Sanatatak*. Erişim adresi: <http://www.sanatatak.com/view/sarah-lucas-dogal-zarafet> (Erişim tarihi: 29.10.2019).
- Macdonald, F. (2015). *The bed in art history: between the sheets*. BBC Culture, Art History. Erişim adresi: <http://www.bbc.com/culture/story/20150325-between-the-sheets> (Erişim tarihi: 24.09.2017).
- McGrath, M. (2002). *Melanie McGrath on Tracey Emin, something's wrong*. Tate, Articles. Erişim adresi: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/somethings-wrong-tracey-emin> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Mehta, A. (t.y.). *Frida Kahlo*. Erişim adresi: <http://www.people.vcu.edu/~djbrumle/modern-art/contemp03/archana/Frida.htm> (Erişim tarihi: 22.09.2017).
- Peccatori, S., Zuffi, S. (Ed.)(2005). *Art book Van Gogh:bir dahinin hayatı ve yaptıkları*. Ankara: Dost Yayınları.
- Sarah Lucas üzerine (2014, Mayıs). *Artfulliving*. Erişim adresi: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/sarah-lucas-uzerine-i-1074> (Erişim tarihi: 08.10.2019).
- Smart, A. (2015, Mart). *Tracey Emin's bed is now exactly where it belongs*. Telegraph, Culture, Art. Erişim adresi: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11499618/Tracey-Emins-Bed-is-now-exactly-where-it-belongs.html> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Soloveichik, M. (2018, Aralık). *Rembrandt's very human, very accurate, very jewish (and very unclassical) David*. Mosaic Magazine. Erişim adresi: <https://mosaicmagazine.com/observation/arts-culture/2018/12/rembrandts-very-human-very-accurate-very-jewish-and-very-unclassical-david/> (Erişim tarihi: 10.10.2019).
- The nightmare (1781) by Henry Fuseli*
interpretation of 18th-century romantic surrealist painting (t.y.). Erişim adresi: <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/nightmare-fuseli.htm> (Erişim tarihi: 21.11.2017).
- Todorov, T. (2016). *Ya sanat ya hayat*. (A.U.Kılıç, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Van Gogh, V. (2010). *Theo'ya mektuplar*. (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Walle, J. (2017). *Modern classics: Tracey Emin-my bed, 1998*. Artlead, Journal. Erişim adresi: <http://artlead.net/content/journal/modern-classics-tracey-emin-bed-1998/> (Erişim tarihi: 24.09.2017).
- Resim Listesi
- Resim 1. *Giorgione. Uyuyan Venüs*. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg (Erişim tarihi: 24.09.2017).

- Resim 2. Tiziano. Urbino Venüsü. Erişim adresi: <http://www.uffizi.org/artworks/venus-of-urbino-by-titian/> (Erişim tarihi: 24.09.2017).
- Resim 3. Edouard Manet. Olympia. Erişim adresi: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4042 (Erişim tarihi: 24.09.2017).
- Resim 4. Rembrandt Van Rijn. Jüpiter ve Antiope, Küçük Baskı. Erişim adresi: <https://www.artic.edu/artworks/49103/jupiter-and-antiope-smaller-plate> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 5. Rembrandt Van Rijn. Jüpiter ve Antiope. Erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/jupiter-and-antiope/qAEU-CSVAHocDQ?hl=tr> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 6. Rembrandt van Rijn. Yatan Kadın ve Hizmetçi. Erişim adresi: <https://www.pinterest.ca/pin/666321707341889086/> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 7. Rembrandt van Rijn. Yatakta Uzanan Saskia. Erişim adresi: <http://www.garyschwartzarthistorian.nl/core-list-of-rembrandt-drawings-section-8-br-related-to-portrait-figure-and-genre-etchings/> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 8. Rembrandt van Rijn. Uykudaki Saskia'nın İki Çalışması. Erişim adresi: <https://www.themorgan.org/drawings/item/128355> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 9. Rembrandt van Rijn. Yataktaki Kadın ve Hizmetçi. Erişim adresi: <https://www.nybooks.com/daily/2011/03/02/home-rembrandts/> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 10. Rembrandt Van Rijn. Dua Eden Davut. Erişim adresi: <https://fada.org/image/david-in-prayer/> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 11. Henry Fuseli. Karabasan. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/henry-fuseli/the-nightmare-1781> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 12. Vincent Van Gogh. Arles'teki Yatak Odası. Erişim adresi: <http://www.artic.edu/exhibition/van-goghs-bedrooms> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 13. Namık İsmail. Sedirde Uzanan Kadın. Erişim adresi: <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/17/sedirde-uzanan-kadin-1917-ressam-namik-ismail/> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 14. Frida Kahlo. Rüya (Yatak). Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/the-dream-the-bed-1940> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 15. Frida Kahlo'nun La Casa Azul'daki yatağı. Erişim adresi: <https://lisawallerrogers.com/tag/frida-kahlos-bed/> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 16. Frida Kahlo. Henry Ford Hastanesi. Erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/henry-ford-hospital/kgHTa-02kVhHJA> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 17. Frida Kahlo. Doğumum ya da Doğum. Erişim adresi: <https://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp> (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 18. Frida Kahlo. Birkaç Küçük Sıyrık. Erişim adresi: <https://www.msafropolitan.com/2015/07/frida-kahlo-a-few-little-pricks.html> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 19. Frida Kahlo. Umutsuz. Erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/without-hope/rgHBxF7ESC2qmQ?hl=tr> (Erişim tarihi: 09.10.2019).
- Resim 20. Tracey Emin. Yatağım. Erişim adresi: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm (Erişim tarihi: 23.09.2017).
- Resim 21. Sarah Lucas. Olduğu Gibi. Erişim adresi: https://www.saatchigallery.com/aipe/sarah_lucas.htm (Erişim tarihi: 24.09.2017).
- Resim 22. Mona Hatoum. Divan. Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/mona-hatoum/daybed-a-y8-45iDCN9T8JmZWHFa4Eg2> (Erişim tarihi: 24.09.2017).

Extended Abstract

Human is one of the main factors of art. And so are some elements of human life. Objects and people are connected by close ties. The bed is also one of them. Moreover, it is an element belonging to the most special area of the human. With the sheets, pillows, their colors, curves, clutter, order, coexistence with other elements, association with people or lack of them, the bed is not included in art only to define an item. It is a way of revealing about human and revealing something about physical, spiritual, social, cultural. This element that accompanies people from birth to death contains many human emotions and situations such as love, togetherness, illness, depression and production. Furnitures and their placement are also effective in reflecting the family and community structure of a certain period.

In this research, the following questions were searched for by using some of the artists from different centuries who used the bed in their artworks and came forward in the history of art. How has the bed taken its place in the artworks since the 16th century? What is the connection between the human and the furniture and how has it been reflected in art? What is the role of the bed, which is used as a functional element from past to present with its different forms and forms, in artworks?

Considering that the bed is one of the most special elements of the most special area of the human; it can be said that the artist opened his private space to the audience and invited him/her to this space. In Van Gogh's painting, showing a bedroom on its own without a human being is a representation of the individual's living space. Tracey Emin takes this innocent desire one step further and puts the bed in front of the audience with all its reality. The bed is there in itself. Other elements on or around it reveal the moment of a psychological change in this bed. The bed is no longer an object of imagination or fiction. One of the things in the room, which witnessed many psychological changes in Van Gogh, is the bed drawing, a copy of a bed. However, in Emin's installation, the audience encounters the reality, not the imitation of the bed. In this way, he / she confronts an artist's psychological situation or all the special moments of a particular period of time. Frida Kahlo was an artist who shared her feelings and life with the audience long before Emin. Unhappiness, tragedy and sadness dominate the majority of Kahlo's bed paintings. In Kahlo, many events that are identified with anguish, death and discomfort are things that the audience will not want to encounter in real life. However, when these are presented as paintings, the viewer can easily look at and examine such paintings that emphasize events and situations that he would not want to see in real life – the hospital bed, the patient bed, the death bed, the bed with blood stains on it. Sarah Lucas and Mona Hatoum destroy the reality of the bed with a mixture of another object. In Lucas, the transformation of one object into another is parallel to the similarity, while in Hatoum, the transformation of one object into another is in the form of combination and integration. In both, objects do not have known functions - except the bed in Lucas-. The audience cannot be sure of reality. In Emin, while the bed is a reflection of a depressed moment in itself, that is, feeling is given to the audience; In Hatoum, emotion begins to emerge later. Closeness and distance mix.

In conclusion, in this research; it is seen that the bed is not only included in the art as an furniture, but also it contains many meanings about human beings. The bed, which used to accompany the figure, as in Giorgione, Tiziano, Rembrandt Van Rijn, Edouard Manet, Henry Fuseli, Namik İsmail and Kahlo, is often accompanied by other elements, while in contemporary art it can be exhibited alone in an exhibition space. It no longer needs people to express things. We can also see that this object, which is owned in daily life, goes out of the house where we live our private life as in the installation of Emin after modern art. The bed, the most familiar furniture, has been in art for centuries as a witness to mythology, religious paintings, human birth, death, and relationships and emotions, and it seems that it will continue to do so.

THE BED IN ART: IT'S NOT JUST A FURNITURE

Figen GİRGIN

Abstract

The bed, in general, is a furniture lying on or in. But from the moment it interacts with people, it is no longer just a furniture like many. But what distinguishes it from others is one of the greatest witnesses of human's external and internal change. The bed item, which a person can be sincerely self, or belongs to his/her privacy field, in short, has served to art for centuries and continues to do so. The underlying cause of attracting artists from past to present is perhaps to be installed with personality. This item, which reflects the experience of the person most self; from birth to death and in the passing life is the aesthetically pleasing fold fabric, soft pillows and the most beautiful carrier of a body. In the conceptual dimension, it also has a subordinate meaning in which one's emotional and spiritual transitions are experienced. In this research which is descriptive survey model; it was sought to answer the question of how an item which has acquired an important place in the art from the past to the present day, has different meanings. And it was sought to answer the question of how a person connects with this furniture and how this connection reflects on the art.

Keywords: bed, contemporary art, furniture