

EL GRECO ve FRANCIS BACON'IN
"VARLIK ve ZAMAN" BAĞLAMINDA DEFORMASYON
İLKESİNE YÖNELİK BİR ANALOJİ:

EKBER SÜRSAL

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

**EL GRECO ve FRANCIS BACON'IN
"VARLIK ve ZAMAN" BAĞLAMINDA DEFORMASYON
İLKESİNE YÖNELİK BİR ANALOJİ:**

EKBER SÜRSAL

Lisans (B.A.), Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü,
Anadolu Üniversitesi, 1994

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2011

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

EL GRECO ve FRANCIS BACON'UN "VARLIK ve ZAMAN" BAĞLAMINDA
DEFORMASYON İLKESİNE YÖNELİK BİR ANALOJİ

Yüksek Lisans Tezi
EKBER SÜRSAL

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil AKDENİZ
(Tez Danışmanı)

İşık Üniversitesi



Doç. Dr. A. Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi



Doç. Dr. Rifat ŞAHİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi



Onay Tarihi: 30/09/2011

EL GRECO ve FRANCIS BACON'IN
"VARLIK ve ZAMAN" BAĞLAMINDA DEFORMASYON
İLKESİNE YÖNELİK BİR ANALOJİ

Özet

Bu çalışmada, deformasyon ilkesinin El Greco ve Francis Bacon'ın elinde nasıl sanatsal bir ifade aracı olarak kullanıldığı ve bunların kullanım yöntemleri incelendi.

Çalışmada incelemeye alınan iki sanatçının sanatsal bakış açılarının birbirleriyle hem benzer, hem de farklı dayanakları olduğu görüldü. Bu bağlamda, kendi zamanlarında, dâhil oldukları Maniyerizm ve Modern dönemlere ait üslup geleneklerine bağlı işler üreten El Greco ve Francis Bacon'ın, dönemleriyle bağlantılı temel üsluplar da ana hatlarıyla ele alındı.

Yapıtlarının incelenmesi ile Bacon'ın, resimlerinde Varlık ve Zaman kavramı ile örtüşen, deformasyonun hangi formlarını kullandığı ve bunları kullanmasının altında yatan amaçlar incelendi. Yine Bacon'ın çalışmaları da Varlık ve Zaman kavramıyla ilintili olarak Deformasyon Analogileri'nin (Örnekleme) ifade araçlarını ne derece temsil ettiği, özellikle geleneksel unsurların kullanımının hangi amaca, ne kadar ulaşılmasını sağladığı incelemeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak, görüldüğü üzere, hem yaşadıkları hem de sonraki dönemleri üslup ve biçim açısından etkilemiş iki sanatçının deformasyonu başat bir anlatım aracı olarak kullandıklarını söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Varlık ve Zaman, deformasyon, El Greco, Francis Bacon

AN ANALOGY OF EL GRECO AND FRANCIS BACON
ORIENTED TO THE DEFORMATION PRINCIPLE IN THE
CONTEXT OF “BEING AND TIME”

Abstract

In this study, how the deformation principle has become an artistic way of expression in the hands of El Greco and Francis Bacon and the utilization methods of this principle is examined.

It is observed that the artistic points of view of the two artists examined have different baselines as well as similar ones. In this context, the main styles related to the artistic periods Mannerism and Modernism, are examined substantially, which El Greco and Francis Bacon have produced their work in accordance.

By the analysis of his works, it has been possible to figure out the forms of deformation used in Bacon’s paintings overlapping with the “Being and Time” concept and to examine the reasons of this usage. As Bacon’s level of work is concerned, it is important to identify how Deformation Analogies (Samplings) present the ways of expression in relation with “Being and Time” concept and how the utilization of traditional elements affect the attainment of the target.

Consequently, we may say that, these two artists who have influenced both their current and latter time in style and structure, have utilized deformation as a dominant way of expression.

Key words: Being and Time, Deformation, El Greco, Francis Bacon

Teşekkür

Önsöz

Tezin oluşumuna katkısı olan, tezimi okuyup yorumlarını paylaşan tez danışmanım Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, sanat tarihçisi gözüyle çalışmama farklı açılarda bakmamı sağlayan ve kaynakça olarak kitaplığımdan yararlandığım Dr. Özkan Eroğlu'na, "Varlık ve Zaman" hakkında söyleşi yaptığım Kaan H. Ökten'e, Almanca metin çevirilerinde yardımcı olan Taylan Yılmaz'a, İngilizce metin çevirilerinde yardımlarını esirgemeyen Bahadır Oğuz, Seda Altıparmak ve Vildan Ertürk'e, teşekkür ederim.

Sanatsal döküman toplama ve kütüphanesini bana açan Lütfi Bayer'e, süreç boyunca desteğini hiç esirgemeyen ve bana yardımcı olan Ayşegül Utku Günaydın ve Melis Coşkun'a, dostlukları ve yardımlarıyla Çimen Bayburtlu'ya, bu yolda yalnız olmadığımı hissettiren Fatih Doğan'a, Remzi Başak'a, Alev Süerman Öрге ve Esra Başıbüyük'e teşekkürü borç bilirim.

Tez süreci boyunca beni bu yolda yürümem için yüreklendiren ve desteklerini esirgemeyen aileme ne kadar teşekkür etsem azdır; onlar olmasaydı bu çalışma da olmayacaktı.

İçindekiler

Özet	i
Abstrakt	ii
Önsöz	iii
İçindekiler	iv
Resim Listesi	vii
1 Giriş	1
2 Rönesans Sanatı	8
2.1 Rönesans Döneminde İnsan	9
2.2 Rönesans Döneminde Resim	11
3 Maniyerizm	15
3.1 Maniyerizm’de Deformasyonun Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Kullanılması	18
3.2 Maniyerizm’de Sanat Anlayışı	31
4 El Greco	34
4.1 Sanatsal Etkiler.....	40
4.2 Resim Analizleri	49
4.2.1 Aziz Maurice’in Şehit Edilmesi	50
4.2.1.1 Kompozisyon Çizgileri	51
4.2.1.2 Figür	52
4.2.1.3 Renklerin Kullanımı	57
4.2.2 İsa’nın Soyundurulması	58

4.2.2.1	Kompozisyon Çizgileri	59
4.2.2.2	Figür	60
4.2.2.3	Renklerin Kullanımı	62
4.2.3	Meryem'in Göğes Yükselişis	63
4.2.3.1	Kompozisyon Çizgileri	65
4.2.3.2	Mekân	66
4.2.3.3	Figür	66
4.2.3.4	Renklerin Kullanımı	68
5	Yirminci Yüzyılda Üslup Çoğulculuğus	69
5.1	Soyut Sanat	69
5.2	Gerçeküstüçlülük	74
5.3	Yirminci Yüzyıl Üsluplarında Bir İfade Aracı Olarak Deformasyon	76
6	Francis Bacon	78
6.1	Sanatsal Etkiler	91
6.2	Resim Analizleri	95
6.2.1	Resim 1946.....	97
6.2.1.1	Resmin Mekânı	99
6.2.1.2	Gereçlerin Kullanımı	102
6.2.1.3	Figür	103
6.2.1.4	Renkler	111
6.2.2	George Dyer'in Bir Portresi İçin İki Çalışma	113
6.2.2.1	Mekân	113
6.2.2.2	Figür	113
6.2.3	Uyuyan Figür	115
6.2.3.1	Mekân	117

6.2.3.2 Işık ve Gölgenin İşlenmesi	118
6.2.3.3 Figür	119
6.2.4 İnsan Vücudu Çalışmaları	121
Sonuç	123
Kaynakça	130
Özgeçmiş	135

Resim Listesi

- Resim 1** Jacopo Pontormo, "Yusuf Mısır'da", 1516, Ahşap Üzerine yağlı boya, 96x1 cm., National Gallery Londra, İngiltere.
(<http://www.thefullwiki.org/Mannerism/Art>).....19
- Resim 2** Andrea Schiavone, "Kralların Tapınması", 1522-1563
(<http://www.kunstfueralle.de/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&stext=Schiavone&start=2>).....20
- Resim 3** Parmigiannino, "Uzun Boyunlu Meryem", 1534, ahşap üzerine yağlı boya, 219x135 cm., Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya;
(sanartvemimarlk.blogspot.com/2010/10/biraz-sanat-1.html)21
- Resim 4** Parmagianino, "Otoportre", 1524, Ağaç üzerine yağlı boya, Çap: 24.4cm, Viyana Kunsthistorisches Museum, Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 282.....22
- Resim 5** Michelangelo, "Mahşer", 1535-41, Fresk, 17x13 m,
(<http://www.backtoclassics.com/gallery/michelangelo/sistinechapellastjudgment9/>).....23
- Resim 6** El Greco, "Aziz Andreas", 1587-97, Tuval üzerine yağlı boya, 167x113 cm, Prado Müzesi, Madrid, <http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191068>.....25
- Resim 7** El Greco, "Kont Orgaz'ın Cenazesi", 1586-88, yağlı boya, 480 x 360 cm, SantoTomé, Toledo, The Library Of Great Painters "El Greco", Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 46.....26

- Resim 8** El Greco, “Aziz Martin ve Dilenci”, 1597-99, 190.5x97.8 cm., Ulusal Sanatlar Galerisi, Washington, D.C. (Widener Koleksiyonu);
The Library Of Great Painters "El Greco", Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 6228
- Resim 9** El Greco, “Laocoon”, 1608-1614, Tuval üzerine yağlı boya, 142x193 cm.
National Gallery of Art, Washington, D.C. (Kress Koleksiyonu), The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 11629
- Resim 10** Jacopo Tintoretto, “Mağrada Son Akşam Yemeği”, 1592-94, tuval üzerine yağlı boya, 365x568 cm, San Giorgio Maggiore, Venedik
(<http://www.artbible.info/art/large/353.html>)32
- Resim 11** El Greco, “Modena Altarı”, 1568, Ağaç üzerine tempera,
(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191037>).....40
- Resim 12** El Greco, “Tapınağın Temizlenmesi”, 1584-94, Tuval üzerine yağlı boya, 105.4x128 cm, Ulusal Sanatlar Galerisi, Londra;
(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191009>).....43
- Resim 13** El Greco, “Körün İyileştirilmesi”, 1570-76, Tuval üzerine yağlı boya, 50x61 cm, Parma Galleria Nazionale,
(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191011>).....44
- Resim 14** Tintoretto, “Kralların Tapınması”,
(Bu resim hakkında başka bilgi bulunamamıştır)45

- Resim 15** El Greco, “Aziz Moris 'in Şehit Edilmesi”, 1586, Tuval üzerine yağlı boya, 448x301cm., Ulusal Sanatlar Galerisi, Washington, The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 25
.....50
- Resim 16** El Greco, “Meryem, Çocuk ve Aziz Martina İle”, 1597-99, Tuval üzerine yağlı boya, 193.5x103 cm., National Gallery of Art, Washington.....55
- Resim 17** Joos de Momper, “Kış Manzarası”, 1620, Tuval üzerine yağlı boya, 49.5x82.5 cm., Özel Koleksiyon,
(<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=25137&size=large>).....56
- Resim 18** El Greco, “İsa'nın Soyundurulması”, 1579, Tuval üzerine yağlı boya, 285.1x172.7 cm., Toledo, The Library Of Great Painters “El Greco”, .58
- Resim 19** El Greco, “Meryem'in Öğüdü”, 1595-1600, Tuval üzerine yağlı boya,
(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-190980>).....60
- Resim 20** El Greco, "Meryem'in Göğe Yükselişi", 1577, tuval üzerine yağlı boya, 401.3x228.6 cm., Şikago Sanat Enstitüsü, Chicago The Library Of Great Painters "El Greco", Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 28 ...62
- Resim 21** El Greco, “Çarmıha Gerilen Meryem, Magdalena, Yohannes Evangelist ve Melekler ile Birlikte”, 1597-99, Tuval üzerine yağlı boya, 193.5x103 cm., Ulusal Galeri The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 582.....64
- Resim 22** Chaim Soutine, “Biftek”, 1925, tuval üzerine yağlı boya,
(http://www.wallpapersfree.co.uk/background/paintings/chaim_soutine/carcass-of-beef/)
.....71

- Resim 23** Francis Bacon, "Üç Figür Çalışması (Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion) ", 1944, Duralit üzerine yağlı boya ve pastel, triptik, her parça 95x73.5 cm, London, Tate Gallery; Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 7779
- Resim 24** Francis Bacon, "Crucifixion", 1933, tuval üzerine yağlı boya, (www.francis-bacon.com/paintings/?c=1929-47, 28.10.2011)83
- Resim 25** Diego Velázquez, "Venus at her Mirror" (The Rokeby Venus), 1650, tuval üzerine yağlı boya, 122.5x177 cm., National Gallery, London ...94
- Resim 26** Francis Bacon, "Resim, 1946", 1946, Tuval üzerine yağlı boya ve tempera, 197.8x132.1 cm, New York, The Museum of Modern Art Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 312.....96
- Resim 27** Francis Bacon, "Lambayı Açan Adam", 1973-74, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 203x152 cm, London, The Royal Güzel Sanatlar Fakültesi; (<http://www.francis-bacon.com/paintings/study-for-the-human-body-1973/?c=72-73>) 100
- Resim 28** Francis Bacon, "İnsan Bedenine Dair Çalışmalar", 1970, tuval üzerine yağlı boya, 198x147.5 cm, Özel Koleksiyon; (<http://www.francis-bacon.com/paintings/triptych-studies-from-the-human-body-1970/?c=70-71>)101
- Resim 29** Francis Bacon, "Resim 1946", İkinci Versiyon, 1971, tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm, Cologne, Ludwig Müzesi, (http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5299920)..... 102

- Resim 30** Francis Bacon, "George Dyer 'in Çömelmiş Portresi", 1966,
(<http://www.francis-bacon.com/paintings/portrait-of-george-dyer-crouching-1966/?c=66-67>).....106
- Resim 31** Francis Bacon, "Kafa I", 1948, Ahşap üzerine tempera ve yağlı boya, 100.3x75 cm., New York, Richard S. Zeisler Koleksiyonu;
<http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=48-49> 107
- Resim 32** Francis Bacon, "Kafa VI", 1949, panel üzerine yağlı boya, 93.2x76.5, cm, London, Arts Council Collection and (Hayward Gallery, İngiltere,
(<http://www.francis-bacon.com/paintings/head-vi-1949/?c=48-49>),
.....108
- Resim 33** Francis Bacon, "Şempanze", 1955, 152.5x170 cm, 1955, 152.5x170 cm, Staatsgalerie, Stuttgart,
(<http://www.tate.org.uk/britain/exhibition/francisbacon/roomguide/3.shtm>),.....110
- Resim 34** Francis Bacon, "George Dyer 'in Portresine Dair İki Çalışma", 1968, Tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm, Sara Hilden Vakfı, Sara Hilbert Müzesi, Tampere, Finlandiya 112
- Resim 35** Francis Bacon, "Uyuyan Figür", 1974, Tuval üzerine yağlı boya, 198x147.5 cm, New York Collection Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 197 116
- Resim 36** Francis Bacon, "İnsan Bedenine Dair Çalışmalar", 1975, tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm, Gilbert de Botton Koleksiyonu, İsviçre,
(artmight.com/Artists/Bacon-Francis/bacon-studies-from-the-human-body-130838p.html)
.....120

Resim 37 Francis Bacon, “Üç Figür ve Portreler”, 1975, tuval üzerine yağlı boya ve pastel, 198.12x147.32 cm, London, The Tate Gallery
(<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999875&workid=682&searchid=9906&tabview=image>),.....122

1. GİRİŞ

El Greco ve Francis Bacon, yaşadıkları dönemde sanata damga vurmuş ve sonraki dönemleri de üslupları bakımından etkilemiş iki sanatçıdır. Bu çalışmada, deformasyonun El Greco ve Francis Bacon'ın yapıtlarında nasıl sanatsal bir ifade aracına dönüştüğü açıklanarak, bu üslup araçlarının kullanım yöntemleri incelenecektir. Değerlendirmelerde deformasyon ilkesi, konuyla ilgili çerçevesinde varlık ve zaman kavramlarıyla da ilişkilendirilip ele alınacaktır. Her iki sanatçının sanatsal bakış açılarında bu üslup aracının birbirlerinden farklı dayanakları bulunmaktadır. İki sanatçı da kendi dönemlerinde hakim olan sanat anlayışından ve gelenekten beslenerek işler üretmişlerdir. Bu bağlamda El Greco, Maniyerizm'e, Francis Bacon, Modern döneme eklenen yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu nedenle tezde El Greco ve Francis Bacon'ın dönemleriyle bağlantılı üslupların anahatları üzerinde durulacak ve iki sanatçı arasındaki deformasyonu kullanışları bağlamındaki koşutluklar ve karşıtlıklar belirlenecektir. Bu konuda iki sanatçıyı karşılaştırmalı bir şekilde ele alan akademik bir çalışma yapılmamış olması tezin temel gerekçelerinden biridir. Bu karşılaştırma ile Türkiye'deki sanat eleştirisi alanında önemli bir açığın kapatılacağı düşünülmektedir. El Greco ve yapıtları hakkında; Maurice Barres'in "El Greco ya da Toledo'nun Gizi", Özkan Eroğlu'nun "El Greco'ya İlişmek" ve Nikos Kazancakis'in "El Greco'ya Mektuplar" başlıklı çalışmalar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Sevgi Başar'ın 2006 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı'nda yazdığı "Toplumsal değişimler açısından Picasso'nun Guernica El Greco'nun 5 Mührün Açılışı Goya'nın, Mayıs'ın 3'ü adlı resimlerinin incelenmesi" başlıklı tezidir. Francis Bacon ve yapıtları hakkında; Türkçe'de Gilles Deleuze'un "Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı", Özkan Ergölu'nun "Vurgulara Kurgular" başlıklı çalışmalar bulunmaktadır. Ayrıca, Francis Bacon hakkında ise dört yüksek lisans tezi vardır ve bu çalışmaların genel olarak sanatçının yapıtlarını ayrıntılı bir şekilde analiz edilmediği ifade edilebilir.

Bacon ile ilgili yapılmış çalışmalardan biri Metin Asiltürk'ün 2006 yılında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda yazdığı "Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları" başlıklı tezidir. Çalışma, fotoğrafın doğuşu ve gelişimi ile resim sanatına, dolayısıyla Bacon'ın resim çalışmalarına etkisi üzerinde durmuştur. Dolayısıyla daha ziyade betimsel düzeyde kalmış bir araştırma olarak nitelendirilebilir. Diğer bir çalışma ise Ersan Çağatay'ın 2007'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde yazdığı "Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü ve Teslimiyet" başlıklı yüksek lisans tezidir. Çalışmada, bu teze kaynaklık edecek düzeyde deformasyon unsuru üzerinde durulmamıştır. Bacon üzerine yapılmış diğer iki tez de Nazmiye Ece'nin 1996 tarihli "20. Yüzyılda İki Büyük Sanatçı: Pablo Picasso ve Francis Bacon" adlı çalışması ve Müge Telci'nin 2002'de hazırladığı "Figür ve Et: Francis Bacon'un Figüratif Geleneğine Meydan Okuyuşu" isimli Bilkent Üniversitesi'nde hazırlanan yüksek lisans tezidir. Bu araştırmanın diğerlerinden farkı, plastik anlamda yapılan analogiler düzleminde kurgulanmış olmasıdır.

Sanatsal bir ifade aracı olarak deformasyonun üslupsal özellikler bakımından hiçbir dönemle sınırlı olmadığını, aksine tüm üsluplara yayılan bir karakterde olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktadan hareketle deformasyonun ve ayrıca somut gerçekliğin yön değiştirmesi, Gotik dönemden Modern döneme kadar farklı üslup kullanımının değişik anlamlar taşıdığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Deformasyon ifadesi, özellikle son yıllarda ortaya çıkanlar da dahil olmak üzere, Batı dillerinin sanat terminolojisinde, sanat tarihine ait bir terim olarak tanımlanmamaktadır. Bununla birlikte bu üslup, sanat alanında örneğin Gustav Rene Hocke, Arnold Hauser, Jacques Bousquet ve Michel Leiris tarafından kullanılmıştır. Yabancı kökenli kelimeler sözlüğünde bu kavram, hem şekil değiştirme, hem de şekilsizlik ve şekil bozukluğu anlamlarında tanımlanmıştır. Bu kavram, aslen Latince şekilsizlik anlamındaki "deformare" kelimesinden gelmektedir.¹

Deformasyon kavramı, tüm sanatsal biçimlendirme araçlarını karşılayan, somut

¹ Gerhard Wahrich, (Ed.), *Fremdwörterlexikon*, München, 1979, s. 20.

²Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus, Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München,

gerçekliğe kıyasla formun ya da biçimin bir çeşidi anlamında, genel bir tanım olarak da düşünülebilir. Deformasyon, resimde bir ifade biçimidir. Formal kullanımların karşıtıdır. Bir sanat yapıtında, betimlenen figürlerin belli yerlerinin figürü tanınmama derecesine vardırılmadan bozulmaya uğratılmasıdır. Tarihin ilk evrelerinden beri deformasyonun, resmetme sürecinde hep var olduğu ve bu sürece içkin bir kavram olduğu görülmektedir. Ana tanrıça formları olan Kybeleler üzerinde biçimsel yönde birçok stilizasyon yapılmıştır. Bunlar yapılırken ister istemez ilk biçim bozulmaları ve böylece deformasyonun ilk örnekleri görülür. Resimde ilk ciddi deformasyon yaklaşımının, Bizans resimlerinde bulunduğu söylenebilir. Bizans'ın kendine özgü ilk ve orta dönem resimlerinde deformasyon, anatominin tam olarak verilememesi, oran ve orantılardaki gariplikler ve anlatımcı bir misyon yüklenmiş figürlerde görülür.

Gotik devrede göğe, dolayısıyla tanrıya yaklaşma zihniyeti içinde anatomilerde uzamalar tespit edilmiştir. Resimde deformasyona Rönesans ile ara verilmiş, fakat Yüksek Rönesans'ın önemli sanatçılarından Michelangelo'nun Sistine Şapel'inde yaptığı freskolarında deformasyon yönünde kuvvetli biçim abartmaları özellikle figürlerdeki aşırı derecede anatomik abartmalar ile öne çıkar. Yüksek Rönesans'ın biçim felsefesine koşut olarak her bir figürün kas ve vücut oranlarına dikkat çekilerek, algı noktası, bu kusursuz görünümlü formlarda odaklandığı görülür. İşte bu noktada deformasyon olgusunu Maniyerist resim hareketinin başını çeken Michelangelo olduğu söylenebilir. Maniyerizm, 70-80 senelik bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemdeki bütün ressamlar deformasyona, yani formları çarpıtmaya yönelim göstermişlerdir. Pontormo, El Greco, Parmigianino, Bronzino gibi ressamlar başı çekmişlerdir. Deformasyon, Çağdaş sanatın vazgeçilmez resimsel bir anlatım aracı haline geldiği gözlemlenir. Özellikle "Yeni Figürçüler" olarak bilinen sanatçılarda olduğu gibi.

Rönesans'ta doğanın olabildiğince kendisine sadık kalınarak ele alınan tasvir gerçekliği sanatsal, dolayısıyla estetik bir amaç olarak sunulmaktadır. Özellikle Yüksek Rönesans döneminde, somut gerçekliğin daha iyi kavranabilmesi amacıyla, Maniyerizm'de tercih edilen bir ifade aracı olan deformasyona daha az ayrıcalık tanınmıştır. Avrupa sanat tarihinde Rönesans, antik çağlardan bu yana somut gerçekliğin sanatsal çalışmalarda tekrar gündeme geldiği bir dönemdir.

Dönemlerin dar aralıklarla birbirini takip etmesi nedeniyle, Maniyerizm'i, Bousquet'in de ileri sürdüğü gibi Rönesansta, "deformasyon'a eğilim"² hatta kuvvetli bir eğilim görülmektedir. Böylece El Greco'nun çalışmaları için geçerli olan Maniyerizm terimi, "deformasyonun sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılması" başlığı altında değerlendirilecektir. Ancak bu, Maniyerizm sadece deformasyon kavramıyla sınırlı değildir. Deformasyon, daha çok 16. yüzyıl sanatçıların kullandıkları ifade araçlarından biridir. Bazı sanatçıların, çalışmalarında bu üslup araçlarının kullanımının baskın olduğundan söz edebilir.

Klasizm ve Maniyerizm arasındaki bir karşılaştırma sırasında, Gustav Rene Hocke da bu konuda şunları ifade eder: "Klasizm, anlaşılır, ancak görkemli olan doğadaki gizemde "saklı" olanı betimlemek ister; Maniyerizm ise 'sembolik', 'idea' dahilinde, genelde deforme edilmiş olan saklı doğayı etkili kılmak ister."³

Bu tezde El Greco'nun seçilen yapıtları detaylı ve karşılaştırmalı olarak ele alınarak sanatçının deformasyonu resimlerinde ne dereceye kadar ve nasıl bir ifade aracı olarak kullandığı daha derinlemesine incelenmiş olacaktır.

Modern dönemin sanatçılarından biri olan Francis Bacon açısından düşünüldüğünde ise, bu konu daha karmaşıktır. Zira 20. yüzyılda sanat alanındaki gelişmeler, üslup çoğulculuğu anlayışıyla şekillenmiştir. Bunun ötesinde, görsel kitle ve iletişim araçlarının etkileri, sanatsal argümanların gelişiminde de şekillendirici nitelikte olmuştur. Bu çalışmada Francis Bacon'ın yapıtları, 20. yüzyıldaki Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük temelinde gelişen eğilimler doğrultusunda ele alınmaya çalışılacaktır. Bacon, bu üslup unsurlarını kısmen kullanmış ve kendi yapıtlarına eklediği sanatsal üslupların ne derecede deformasyon karakterine sahip olduğu sorusunu görülmektedir. Deformasyon konusunda Arnold Hauser, Picasso'dan yola çıkarak Gerçeküstücülük hakkında şunları söylemiştir:

"Picasso, aynen bir Maniyerist, Sembolist ya da Gerçeküstücü şairin

²Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus, Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, München, 1963/64, s. 91.

³Gustav Rene Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957, s. 226.

kendisini, dilin metaforlardan doğan gücüne bıraktığı gibi fırçasının, kendisini yönlendirmesine de izin vermiştir. Sanatını icra ederken karşılaştığı her rastlantısal gerçeği, oluşma aşamasındaki çalışmalarının yapıcı bir unsur olarak kabul etmiştir. Bir sanatçının farklı yapıtları, normal koşullarda, aynen doğada olduğu gibi, birbirleriyle olabildiğince ilgisizdir.”⁴

Yapıtlarının incelenmesi ile Bacon’ın, resimlerinde deformasyonun hangi formlarını kullandığı ve bunları kullanmasının altında yatan amaçlar incelenecektir. Bacon’ın çalışmaları düzleminde, Deformasyon Analogileri’nin (Örnekleme) ifade araçlarını ne derece temsil ettiği ve özellikle geleneksel unsurların kullanımının hangi amaca ne kadar ulaşılmasını sağladığı üzerinde durulacaktır. Deformasyon ilkesini Heidegger’in varlık ve zaman kavramları çerçevesinde ele alacak olursak temel olarak şu noktalar üzerinde durabiliriz:

Heidegger’e göre, varlık, bilgi ve değer konularında kendilerine ait yöntemlerle genel kavramları ve tanımları bulmaya çalışır. Heidegger, felsefenin temel sorunu olarak gördüğü varlık felsefesine yönelir, ama varlığı varoluşta arar. Varoluş felsefesinin çıkış noktası ise insandır. Varoluşsal kaygılarıyla birlikte, somut olarak tek insanı, bireyi araştırır; insanlar aracılığı ile insan varlığının kendisini temellendirmek ister. Yalnız insan, varlığını sorgulayabilir. Yalnız insan, var olandan, ki o kendisidir, varlığa doğru adım atabilir, var olmanın sınırlarını aşabilir. İnsan yalnızca var olan değildir, aynı zamanda kendisini var olan olarak anlayabilir.⁵

Heidegger’e göre, sanat yapıtlarını, asıl ilgilendiren şey “hakikat”tir. Bu yaklaşım, modern estetik görüşlerin çoğundan, örneğin aşağıda yer alanlardan, farklıdır: “Sanat yapıtı, varlıkların oluşlarını sergilemek bakımından gerçektir”. “Eğer biz, yapıtı bir nesne haline sokmak yerine, onun bir yapıt olmasına izin verirsek, sanat yapıtının, içinde iki ilişkiyi barındırdığını görürüz: Dünya ile ilişkisi ve yeryüzü ile ilişkisi”.⁶

⁴Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise Der Renaissance und der Ursprung Der Modernen Kunst*, München, 1964, s. 382.

⁵Bedia Akarsu, “Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları”, İnkılap Kitapevi, 1. Baskı, 1979, s. 215.

⁶Martin Heidegger “*Was ist Das-Die Philosophie*”, Tübingen, 1956.

Hakikat, sanat yapıtında oluşur, çünkü sanat yapıtı dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmayı bünyesinde barındırır. Dünya ile yeryüzünün çatışmasını bünyesinde barındıran sanat yapıtı, gerçeğin oluşudur. Aslında kendini gizleyen yeryüzü ancak dünyanın açıklığında kendini gösterebilir. Yeryüzü yapıtta kendini gösterir, çünkü yapıt önümüzde bir dünya açar. Dünyanın yapıtta açıklığı sayesinde yapıtta kullanılan malzemeler kendilerini şey'lik özelliğiyle ortaya koyarlar. Heidegger yeryüzü ile dünya arasındaki ilişkiyi çatışma olarak nitelendirir: Biri öbürüne üstün gelmeye çalışır; dünya yeryüzünde yükseldiği için ona egemen olmaya uğraşır. Dünya kendini açan bir şey olduğu için kapalı şeylere katlanamaz. Anlam ufku olduğu için doğanın saydamlığını gidermeyi hedefler. Yeryüzü (doğa) kendini gizleyen olduğundan dolayı, her zaman dünyayı kendi içine çekip orada tutmaya çalışır. Varlıkların gizli kalması, ne oldukları, yalnızca insanların hatasına ya da bilişsel yetersizliğine bağlı değildir. Varlıklar kendilerini geri çeker. Kendilerini gösterirken aynı zamanda gizlerler. Bu bağlamda, varoluşun hakikati demek olan gizlilikten çıkma, hem gizli kalma hem de gizlenme durumundan kurtulmayı ilgilendirir. Dünya ile yeryüzünün çatışmasını bünyesinde barındıran sanat yapıtı hakikatin oluşudur: Hakikat özünü, gizlenme ve gizlilikten çıkma arasındaki asıl çatışmada ortaya koyar. Bu yüzden Heidegger'e göre sanat yapıtları, hem varlıkları oluş haliyle ortaya koymakla, hem de öyle bir hakikati ya da hakikatin özünü bünyesinde barındırmakla ilgilidir.⁷

Bütün olaylar zaman ve mekân çerçevesinde gerçekleşir ve gelişir. Gerçek varlıkları, bu iki kavram dışında düşünme imkânı yoktur. Ancak bu kavramların çok soyut ve karmaşık oluşları, tanımlanmalarında zorluklar çıkarmaktadır. Mekân, nesnelerin var olma ve bilinmelerinin koşulu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan ele alınınca mekân, zamanla birlikte hem ontolojik hem epistemolojik bir değer taşımaktadır. Bu şekilde bir ele alış, mekânın daha çok fenomenolojik bir değerlendirilişi olacaktır. Zira, mekân dışı varlıklar vardır ve onların bilinmesi için mekâna ihtiyaç duyulmaz. El Greco'nun resimlerinde gördüğümüz uhrevi varlıklar (melekler, İsa figürü, Meryem) gibi. Doğadaki nesnelerin tasviri için, mekân, gereklilik olarak görülmektedir.

⁷ Chris Murray, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, Sel Yayıncılık, Mayıs 2009, s.187.

Mekânın diğer bir önemi de, fizik kanunlarındaki nesnelere zaman ve mekânda gömülmü olmalarından ileri gelmektedir. Eğer bunu göz ardı edersek, nesnelere varlığından bağımsız varlığa sahip bir zaman ve mekân varlığı düşünme durumunda kalabiliriz. Çünkü bu, kaçınılması çok kolay olmayan bir soyutlamadır. Aynı zamanda, mekân diye tanımlamaya çalıştığımız şey, bizi çevrelemekte ve içine almaktadır.

El Greco ve Francis Bacon'da, mutlak zaman anlayışı vardır. Böyle bir anlayış, zamanı bir mekân olarak da ele almak demektir. Bu ölçü sadece mekânda mümkündür. Zamanın da ölçülebilir olduğunu söylemek, onun da mekân olduğunu, sonsuz olarak bölünebilir olduğunu kabul etmektir.

En genel anlamıyla mekân; tüm var olanları içinde bulunduran, sınırsız yer olarak da tanımlanabilir. Tüm var olanların akışı içinde birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri, sonsuz süreyi dile getiren zaman kavramına, sıkı bir şekilde bağlı olarak varlığın, var olma biçimlerinden birini dile getirir. Bundan dolayı da; mekân, zaman, hareket ve varlık, birbirlerine ayıramayacak şekilde bağlıdır. Bunlardan biri olmayınca, öbürleri de olmaz.

El Greco'nun oluşturduğu varlık alanı, kendi içerisindeki dönüşümün farklı bir boyuta geçişini göstermesi adına iki zamanı bağlayan, ortak nokta olarak ele alınmıştır. Bacon'da ise olay ve mekan olarak ele alınır.

Bu bağlamda deformasyon ilkesine göre, iki sanatçının resim analizleri ve zaman-mekan analogileri sayesinde, deformasyonun tarihsel süreç içinde El Greco'nun ve Francis Bacon'ın çalışmalarında ele alınmış biçimleri incelenecektir.

2. RÖNESANS SANATI

Bu bölümde Rönesans sanatı, Rönesans döneminde ki insan ve resim anlayışı konuya giriş olması amacıyla detaylandırılarak yer verilmiştir.

Rönesans sanatı kavramı, bütünüyle 15. ve 16. yüzyıllardaki sanat gelişmelerini ifade eder. Rönesans sanatının özü, doğanın incelenmesi, ölçülü güzelliğin ve antik dönemlerin örnek alınmasıdır. Dönem olarak Rönesans, Orta Çağ ve Yakın Çağ arasında yer almaktadır.

Sözcük genel anlamda İtalya'da 15. yüzyılda başlayan ve 16. yüzyılda da doruk noktasına ulaşan entelektüel bir etkinliği içermektedir. 15. yüzyılda Vasari'nin "En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykelticilerin Yaşamları" isimli kitabında "sanatların yeniden doğuşu anlamında" ele alınmıştır.

Rönesans kavramı, Burckhardt'ın⁸, klasik eski çağların tekrar keşfedilmesi olduğunu ileri sürdüğünden beri, dünyanın ve insanlığın değişimi anlamında da kullanılmaktadır. Günümüz Orta Çağ araştırmacıları Rönesans'ı, Burckhardt ve çağdaşlarının yaptığı gibi tekil bir olay olarak görmemiş ve ona çoğul bir anlam yüklemişlerdir. Buna göre hem 12. yüzyılda hem de 16. yüzyıl Rönesanslarında, klasik kültüre olan ilginin canlanmasıyla edebi ve sanatsal bir yoğunluk ortaya çıkmış ve her ikisinde de o dönemin insanları kendi çağlarını diriliş, yeniden doğuş ve yenilenme çağı olarak tanımlamıştır.

Rönesans sözcüğü tanımlanırken klasik değer ölçülerine bilinçli olarak yeniden dönüş ve klasik örneklerin bilinerek ve istenerek taklit edilmesi gerçeği üzerinde durulmuştur. Rönesans, kaynağını Antik Çağ'dan alan 14. yüzyıl hümanizminin dereceli gelişmesinin bir sonucudur. Bu yeniden buluş çağı, geçmişin ve insan

⁸ Jacop Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, Çev. Bekir Sıtkı Baykal, 2 Cilt, İstanbul, Maarif Vekaleti Yayınları, 1978.

saygınlığının, sanatçı kişiselliğinin de yeniden bulunduğu dönemdir.

Rönesans'ın İtalya'da ortaya çıkmasının başlıca sebebi 15. Yüzyılda ülkedeki ekonomik canlanmadır. Yeni dünya görüşünün güç kazanmasında hümanistler kadar, Floransa, Cenova ve Venedik'li banker ve tüccarlarında büyük rolü olmuştur. Mimarlık, edebiyat, müzik, resim ve heykel, ve düşünce hayatında, siyaset, ve fen bilimlerinin yanı sıra tarım, denizcilik, tekstil, matbaa, gibi endüstriyel alanlarda ortaçağ kavramlarının değişmesi, yeni bir dünya görüşünün değer kazanması anlamını içeren Rönesans terimi, yalnızca İtalyan toplumuna ait değildir. 15. ve 16. yüzyıllarda, genel anlamıyla bütün Avrupa ülkeleri için geçerlidir.⁹

2.1 Rönesans Döneminde İnsan

Günümüz insanının “hümanizmin doğuşu” olarak kabul ettiği Rönesans'taki “Hümanizm” sözcüğü 19. yüzyılda Batı dillerine girmiştir. Matthew Arnold tarafından İngilizce'ye “Humanism” şeklinde evrilmiştir. Hümanist sözcüğü 15. yüzyılda üniversitelerde “*insan bilimleri (Studia Humanitatis)*”¹⁰ dersi veren bir hoca için öğrencileri tarafından argo bir deyim olarak kullanılmıştır. “Studia humanitatis” gramer, retorik, şiir, etik ve tarih derslerini ifade etmek için Antik Roma'da da kullanılan bir sözcük olmuştur. İnsanlık imajının değişimi, diğerlerinin yanında, Hümanistler'in antik edebiyat ile karşıtlıklarına kadar uzanır.

Hauser, Hümanistlerin insanlığa olan inancın tekrar gün yüzüne çıkması ile ilgili olarak görüşlerini şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Klasik dönem yazarları arasındaki Hümanistler'in en çok itibar ettiği ve daima peşinde oldukları şey, Hıristiyanlığın değerinin çok küçümsendiğini düşünerek, insanlığa olan inancı tekrar diriltmekti. İnsanlığın, temel ahlaki varlığına ulaştığına dair tekrar kazandıkları güven ile ulvi amaçlarına

⁹ S. Germaner, “Rönesans”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, III. Cilt s.1584

¹⁰ Hauser, a.g.e., s. 7.

ulaştıklarına inanmışlardı”¹¹

Rönesans döneminde insan, Hümanistler tarafından, eşit olarak yetiştirilerek ve eğitilerek kendi kaderini belirlemeye hakkı olan bir birey olarak görülmekteydi. Birey bunu dünyevi bir yaşam sevinci ile gerçekleştirmekteydi.

Swoboda, dönemin sosyal ve toplumsal ortamı konusundaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Toplumsal kurallar yozlaşmış ve korkunç seviyedeki ahlaksızlık, dönemin karakteristik özelliği haline gelmişti. Önemli olan, bireylerin, başkalarına saygı göstermeden, hayatlarını, kişisel erdemlerini kullanarak şekillendiriyormuşçasına elde ettikleri değerlerdi.”¹²

Rönesans insanı gerçekte bir Orta Çağ kişisidir. Kendi davranışlarında, düşüncelerinde ve ideallerinde sandığından daha gelenekçi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Burckhard’ın ilk modern insanlardan biri olarak gördüğü Erasmus’un da bazı tavırlarında, kendisini karanlık olarak nitelendirdiği çağlardan etkilendiği görülmektedir.

Yüksek Rönesans döneminin sonunda geleneksel düşünce yöntemleriyle yöneticilere öğüt veren Machiavelli de “*Prens*” isimli yapıtında, bir devlet yapısı içindeki güç sahibi olma ve yönetim hakkının, her türlü yüksek ahlaki değerden bağımsız olduğu sonucuna varmıştır. Devlet, artık gerçekleşmesi arzu edilecek bir tanrı olarak emri veren değil, bireysel ihtiyaçlar doğrultusunda yapılan duygusuz çıkar hesaplarının hedefindeki dünyevi bir otorite haline gelmişti. Rönesans, aslen İtalyan şehir devletleri olan Venedik, Floransa, Siena, Parma, Roma, Napoli ve Milano’da ortaya çıkmıştır. Bu şehir devletleri ticaret yoluyla zenginleşmişlerdir. O dönem içinde Floransa’da önemli ölçüde yün üretimi yapılmakta ve Avrupa’nın en büyük bankası da burada bulunmaktaydı. Bu durumun sonucu olarak, zengin ve bir ölçüde siyasi etkisi olan bir burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır. Bu noktada

¹¹ Peter Burke, *Rönesans*, İstanbul, Babil Yayınları, 2000, s. 22.

¹² Karl M. Swoboda, *Die Frührenaissance*, Geschichte Der Bildenden Kunst in 8 Banden, Bd. 4, Wien/München 1979, s. 43

özellikle, bankalara, ticarethanelere ve dış ülke temsilciliklerine sahip olan ve şehirde siyasi etkinliği olan Floransalı Medici Ailesi'nden bahsetmek de önemlidir.¹³

2.2 Rönesans Döneminde Resim

Rönesans sanatının başlangıç yeri, 11. ve 12. yüzyıllarda Toskana, Mimari alanda İtalyan sanat merkezlerinden bağımsız olarak Rönesans başlangıcı bir seviyede idi. Orta İtalya'nın güneyinde bulunan ve merkezi Floransa olan Toskana'dır.¹⁴ Bu bağlamda Erken ve Yüksek Rönesans döneminde resim, temel olarak üç döneme ayrılabilir: İlk dönem genel olarak, mimar Brunelleschi tarafından keşfedilen "merkezi perspektif" ile karakterize edilmiştir. Bu klasik orantı sistemleri, Brunelleschi'nin Floransa'da inşa ettiği San Lorenzo ile San Spirato Kiliselerinde kullanılan bir tarz olarak kendini gösterir. Bramante'nin 1502'de Roma'da inşa ettiği San Pietro Kilisesi ile geleneksel Orta Çağ Kilise planını yıkarak dairesel Roma Kilisesi planını benimsediği görülür. San Pietro kilisesi aynı zamanda Dor nizamının kullanıldığı ilk Rönesans kilisesidir. Bununla birlikte 1560 yıllarında Fusina'da inşa ettiği Villa Foscari'nin büyük revakı, antik bir Roma tapınağını anımsatmaktadır. Bu yapıda ise İyon nizamı kullanılmıştır. Floransalı bir sanatçı olan Massaccio, merkezi perspektif tekniğini 1427 yılında, Floransa'daki Santa Maria del Camine Kilisesi içindeki Brancacci Şapeli'nde bir fresko çemberinde kullanmıştır. Çizgisel merkezi perspektif aracılığıyla oluşturulan ve özellikle Floransa'daki Santa Maria Novell Kilisesindeki Teslis tasvirinde belirgin şekilde işlenmiş olan derinlik olgusu, o zamana kadar genelde Gotik üslupta yapılagelen sandık ve rölyef yapımına yenilik getirmiştir. Derinlik olgusu içinde işlenen figürler, mekânın çeşitli perspektifsel görünümü açısından fiziksel olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca, üç boyutlulukta alt seviye bakış açısı önemli olduğundan, perspektifsel daraltma tekniği kullanılarak, rölyefler alt seviye açısından tasarlanmıştır. Figürler, açık-koyu modle tekniğinde, üç boyutlu olarak işlenmiştir. Rönesans ile birlikte bir sentez dönemi başlamıştır. Bir sentez

¹³ Karl M. Swoboda, "Die Renaissance", Geschichte Der Bildenden Kunst in 8 Baden, Bd. 5, Wien/München 1979, s. 8.

¹⁴ Karl M. Swoboda, "Die Frührenaissance", Geschichte Der Bildenden Kunst in 8 Baden, Bd. 4, Wien/München, 1979, s. 43.

felsefesi olan Rönesans'ın merkezinde insan vardır, ancak doğa da önemli bir olgudur. Figürlerdeki ifadeler İlk Çağ heykellerindeki kütesellik anlayışına uyararak ele alınmış, fakat klişeden kurtarılmış ve gerçeklik anlamında farklılıklar ortaya konmuştur. Bu yenilikler, dönemin ressamı olan Masolino, Paolo Ucello ve Filippo Lippi tarafından sadece kademeli olarak, diğer bir deyişle adım adım kabul görmüş ve Uluslararası Gotik üslubu ile harmanlanmıştır.

Baumgart, nesnelere maddeselliğinin ön planda olmasına şu şekilde yer vermiştir:

“14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyılda, artan ölçüde -kısmen en üst düzey itina ile, kısmen çokça özetleyici üslupla ve kısmen etkileyici biçimde ya da hassas olarak stilize edilerek -taklit edilen şey, insan, hayvan ya da bitki olsun, afaki şekillerdir ya da deyim yerindeyse, nesnelere maddeselliği ön plandadır.”¹⁵

Uluslararası Gotik üslup ile harmanlama, 15. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ikinci bir döneme girilmesini sağlamıştır. Frey, buna dair şunları ifade etmiştir: “*Karşı hareket, Gotik hissiyatın dirilmesi, mekânsal ilüzyonun tek boyutlu resme ve çizgilere geri dönmesi ve böylelikle resmin tekipleştirilmesidir.*”¹⁶

İnsan betimlemelerinde Gotik unsurlar, organik-statik işlenmiş insan betimleri ve şekillerin uzatma tekniği ile çizgisel olarak stilizasyonu şeklinde kendisini göstermektedir. Sandro Boticelli'nin çalışmaları bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Antik dünya içerisinde var olan Platoncu yapı, “Yeni Platonculuk” ismiyle Rönesans'a dahil olmuştur. Platonculuğun en önemli yanlarından biri idealist olmasıdır. Bu idealizmin içinde, geometriciliğin çok rahat bir biçimde kurgulandığı görülür. Ayrıca bunun karşıtı olan alegori kurgulanmış, matematik de etraflıca incelenmiştir. Yanı sıra, Platon'un doğacılık kavramı da irdelenmiştir. Bütün bunlar düşünüldüğü zaman, bu dönüşüm Rönesans'ın antikiteye dönüşü ve İlk Çağ'da Aristo'nun yaptığı gibi, Rönesans da kendi gerçekliğini ortaya

¹⁵ Fritz Baumgart, “*Renaissance und Kunst des Manierismus*” DuMont Dokumante: Reine I. Kunstgeschichte Deutung Dokumente, Köln, 1963, s. 73.

¹⁶ Dagobert Frey, *Manierismus Als Europäische Stilerscheinung. Studien zur Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1964, s. 20.

koymasıdır. Rönesans bir gerçeklik dilidir. Gerçeklik dili, kuvvetini Platonculuktan alsa da Yeni Platonculuğu besleyen en önemli felsefi kaynaklardan biri *Stoacılar*¹⁷ ile Aristoteles'tir. Aristoteles'in gerçekçi yaklaşımı çok basit anlamda mimesisi tetikler. Ama Rönesans, bire bir mimesisi kullanan bir tavırda olmamıştır. Rönesans'ın en büyük sanatçılarından biri olan Leonardo da Vinci, İlk Çağ felsefesine diğer sanatçılardan çok daha fazla eğilmiştir. Michelangelo, bu noktada ondan ayrılır. Çünkü Michelangelo daha romantik ve gerçek olandan uzaklaşan bir felsefi yaklaşım ortaya koyar. Raphael ise Leonardo'ya ayak uyduran ikinci büyük ressam olur. Albrecht Dürer, Hans Holbein ve kuzeyli ressamlar, Michelangelo gibi bu felsefeye ayak uyduramamış ve farklı kulvarlar çizmiştir. Yalnızca Venedikli sanatçıların bu felsefeye ayak uydurduğunu ve daha simgeci kaldıklarını söyleyebiliriz. Leonardo da Vinci ve Raphael, çizgisellik ve özellikle renk üzerinden almış oldukları terbiye nedeniyle çizgi perspektifini benimsemişlerdir. Venedik'te ise renk disiplini hakimdir. Burada çizgi ve renk tanımlarının 16. yüzyıl felsefe ve teorilerinde iyi benimsendiği görülür. Temelde mesele, Rönesans'ın ilk devresinde dikey-yatay karşıtlıkları ile tartışılırken, Yüksek Rönesans'ta renk-çizgi/çizgi-renk şeklinde değişmeye dayanan tartışmalara yönelmiştir. Dönemler kendi içlerinde birbirleriyle çelişmediği ve *itme-çekme*¹⁸ mantığını gündeme getirmediği sürece karşılıklı kuvvetlerin dengesi ve dengesizliği ile gündeme gelir. Yani forme edilen deforme edilmiyorsa, ona karşılık bir aykırılık da oluşmuyor demektir. Aykırılık oluşmadığı zaman zincir tekrara döner. Sinerji veya enerjinin olmadığı bir olguda, sağlamlıktan veya tutarlılıktan bahsedemeyiz. Yani ontolojik olarak dönemlerin birbiri üzerine nasıl eklemlediklerine bakmak gerekir.¹⁹

¹⁷ Jean Brun, "Stoa Felsefesi", 2003, (Çevirimiçi) <http://www.kitapambari.com/ambar/product>. *Stoa*: Stoa okulu, Batı düşünce dünyasının temelinde bulunan Antik Yunan kültürünün belli başlı düşünce okullarından birini oluşturur. İ.Ö. 4. yüzyılda yaşayan ve Aristoteles'in çağdaşı olan ilk Stoa filozofları, Attika yarımadasına dışardan gelmiş yabancılardı; belki de bu nedenle, farklılıkları ortadan kaldırmadan ama aralarında belli bir ayrıcalık da gözetmeksizin tüm insanları kucaklamayı amaçlayan bir insancılık, Stoa felsefesinin başlıca temalarından birini oluşturmuştur. Stoa düşüncesi felsefeyi; mantık, fizik ve ahlak olarak üç genel başlıkta değerlendirip işler. Aristoteles'in tümellere ve mutlaklığa dayalı mantığının uzun yıllar boyunca egemen olduğu düşünce tarihinde, Stoa mantığının yapmış olduğu çalışmalar, özellikle 19. yüzyıla birlikte yeniden ele alınmış ve mantık çalışmalarının çeşitlenip gelişmesinde belirgin bir rol oynamıştır. Stoa düşüncesinin temel anlayışlarından birini oluşturan "doğayla uyum içinde yaşamak", doğa-insan ilişkilerinin çok yönlü bir biçimde değerlendirildiği günümüze birçok bakımdan ışık tutacak niteliktedir.

¹⁸ Wilhelm Worringer'e 1908 yılında "*Soyutlama ve Özdeşleşim*" başlıklı bir doktora tezi hazırlamıştır. Ana özelliği, sanat üsluplarına psikolojik ve felsefi görüş açısından bakmasıdır.

¹⁹ Özkan Eroğlu, *Klasik Sanatın Felsefi Yanı*, Konferans, İstanbul, 20. 10. 2010.

Son dönem ise yaklaşık olarak 1490-1520'ye kadar süren ve "Yüksek Rönesans" olarak isimlendirilen, otuz yıllık bir klasik dönemi kapsamaktadır. Leonardo da Vinci, Raphael, Michelangelo, Giorgione, Tiziano ve Correggio da bu akıma dahil olmuşlardır. Swoboda, klasik dönemde fiilen etkisini yitirmiş olan Gotik üslubun gerilemesinin, sanatı, Alman Sanayi Devrimi'nin 15. yüzyılda başlamasına dek gerileyecek şekilde etkilediğini düşünmüştür.²⁰

İnsan formu açısından sanatçılar sadece resmedebilirliği sağlamamış, kas yapısına bağlı olan doğal hareket devinimini tanımlayan "Organik Prensibi"ne de, olasılık, hareket çalışmaları ve anatomik bölümlerin bir sonucu olarak bakmıştır. Bunun ötesinde sanatçılar, ruhsal ifadelerin yüze yansımaları üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Baumgart, sanatçıların ruhsal ifadeleri yüze yansıtmasıyla ilgili olarak, bu konuda şunları ifade etmiştir: "*Orta Çağ sanatında yapılabildiği gibi, insanüstülüğün bir "imgesi" olarak yorumlanmayan objeler, bilakis yaşayan bireye bağlı olan bir ifade olarak yorumlanmaktadır.*"²¹ Bu dönemde, insan tasviri idealize edilmiş ayrıca armonik ve biçimliydi. Bu açıklamalar, birden fazla beden tasviri için olduğu gibi, Hetzer'in "resim vücudu" olarak tanımladığı resim kompozisyonu için de geçerliydi.

Bousquet'in tanımına göre; "*doğanın da resmin tamamını taşıdığı gibi, yaşayan organizmanın içinde olan ve onu ifade eden, bir canlının ayrılmaz parçası da olan, canlının onsuz eksik olacağı, tek bir insan tasvirinin Organik Prensibi anlamına da gelmektedir.*"²²

Yüksek Rönesans üzerinden gelişen klasizm dürtüsü mantık ve bu bağlamda oluşum gösteren mantığa bağlı bir retorik sunarken İlk Çağ sanatında bu olgulara rastlanmaz. Klasizm olgusu Yüksek Rönesansta İlk Çağ Klasizmine göre mantıksal bir dizge oluşturarak yorumlanmış ve zenginlik elde edilmiştir.²³

²⁰ Swoboda, a.g.e, s. 255.

²¹ Baumgart, a.g.e, s. 74.

²² Bousquet, a.g.e, s. 12.

²³ Eroğlu, a.g.e, s. 35.

3. MANİYERİZM

Bu bölümde Maniyerizm terimi ve bu üslubun Rönesans'tan Barok üsluba geçişindeki etkileri, heykele, mimariye ve resme yansımaları o dönemin en önemli sanatçıları olan El Greco, Pontormo, Parmagianino, Bronzino gibi isimlerin eserleri eşliğinde incelenerek yer verilecektir.

İtalya'da sanat dinin boyunduruğundan kurtulmuş ancak dinin sanat üzerindeki etkinliği tamamen ortadan kalkmamıştı. Rönesans süresince dizginlenen güçler, 1523'den sonra, Rönesans akımının yaratıcılığını tüketmeye yüz tuttuğu sırada atılıma geçiyor ve Rönesansla Barok arasında bir geçit dönemi başlıyor.²⁴

Maniyerizm terimi, ilk defa 20. yüzyılda, sanat tarihi dahilinde kendi başına bir üslup dönemi olarak kullanılmıştır.²⁵ Maniyerizm, yaklaşık olarak Yüksek Rönesans döneminin sonu olan 1520 ile 1600 arasında, özellikle İtalya'daki sanatsal değişimleri tanımlama ve Barok dönemin başlangıcı olan 17. yüzyıla kadar olan bir dönemi kapsar. Bu sanat üslubu, gerçek dışı, incelik ve gösterişe yönelik, fantazi ve çelişkilere düşkün, yapmacığa ve acayıplığa varabilen haliyle kendi kendini sorgulamaya yönelik bir uygarlığın kaygılarının yansımasıdır. İnsan biçimlerinde uzama görülür. Terim, Vasari'nin, 1550 yılında Floransa'da sanat tarihi üzerine kaleme aldığı bir yazısında, "üslup" anlamında kullandığı "maniera" kelimesinden türemiştir.²⁶

Sözcük, 1920'lerde de Yüksek Rönesans ile Barok üslup arasındaki ayrımı belirtmek için kullanılmıştır. Oysa günümüzde Maniyerizm, 16. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren çeşitli sosyal hareketlerin de desteklediği özgün bir üslup

²⁴ Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977.

²⁵ Frey, a.g.e., s. 29.

²⁶ Bousquet, a.g.e., s. 11.

olarak kabul edilmektedir. Aslında Maniyerizm, kurallara ve şemalara bağlı Rönesans'tan Barok üsluba bir geçiş olarak da adlandırılabilir. Maniyerizm'in kelime anlamı, bir üslubun aşırıya kaçan tarzda kullanılması anlamına gelir. Fakat geneli itibariyle Maniyerist resim sanatı dengeye ve simetriye dayalı olmayan yapısıyla, formalizm yerine kullandığı deformasyonlarla, kompozisyonlarındaki mekân belirsizlikleriyle, orantıya önem vermemesiyle, dikey-yatay hareketlerin dışında resme kazandırılmak istenen basit "S" hareketi (*Figura Serpentinata*)²⁷ ve ovallikler gibi dinamik bulgularla dikkat çekmiştir. Şekiller itibariyle Maniyerizm'in, Barok resmin temellerinden biri olduğunu da kabul edebilir. Maniyerizm, salt resimde değil, mimarlık ve heykel alanlarında da yapıtlar ortaya koymuştur. Bizans resmindeki ikonaklasist hareketten sonra, önemli ikinci sanat hareketidir.

Bu devrenin en önemli ressamı El Greco, Pontormo, Parmagianino, Bronzino gibi isimlerdir. Özellikle Yunan asıllı El Greco, daha sonra İspanya'nın Toledo şehrine yerleşmiş, yapmış olduğu dinsel resimlerinde, kendince kurguladığı mistikliğiyle çok dikkat çekmiştir. Fakat özellikle figürlerinde kullandığı deformasyon ve mekânlarındaki bilinmezlik öne çıkmaktadır. Figürleri, sanki başka dünyaların insanları gibi resimlerine aksettirmiştir. Yapıtlarının atmosfer oluşumlarında, Toledo göklerindeki engizisyon ateşi ve dumanının bıraktığı izleri kullanmakla, çağdaşlarından farklı bir girişimde bulunduğunu da ortaya koymuştur. Bir kısmı İtalyan, bir kısmı Flaman ve bir kısmı da Fransız olan "Fontainebleau Okulu" da Fransa'da kurulmuş ve Maniyerist resme destek vermiştir.²⁸ Lodovico Dolce ve Giovanni Andrea Gilio bu terimi, düşük nitelikli uygulama, şematik çalışma ve düşüncesiz alışkanlık anlamında kullanmışlardır.²⁹

"Maniera" terimi, 17. yüzyılın sonunda, sonucu olumsuz olan değerini kazanmış ve Akademik üslubun, Yüksek Rönesans sanatçıları ruhsuzca taklit edilmesi, yapmacık ve kibirli bir sanat anlayışında kullanılmıştır. Beilori, 1672'de yayımlanan "1520 ve 1585 arasında sanatçı" konulu bir yazısında terimi bu

²⁷ Eroğlu, a.g.e., 2003, s. 153.

Figura Serpentinata: Resimde figüre uygulanmış "S" hareketidir. Üslup boyutunda ilk görüldüğü yer Maniyerizm resmidir. Daha sonra Barok resminin içinde tamamlayıcı bir üslup ögesi olarak kullanılmaya devam etmiştir.

²⁸ Özkan Eroğlu, *Sanat Birikimi*, Artist Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 143-144.

²⁹ Baumgart, a.g.e., s. 16.

anlamda kullanmıştır. Bu yargı, 20. yüzyılın sonuna kadar baskın olmuştur. Bu yüzyılın yirmili yıllarında, Maniyerizm yeni bir anlam kazanmıştır.³⁰

Dvorak, Spiritüalizm³¹ dahilinde, ilahi, köklü bir dini anlam kazanan Maniyerizm'in asıl prensibinin, yükselmekte olan bilimsel yaklaşımın bir antitezi olduğu görüşünü savunur.³²

Friedländer, Maniyerizm'i kurlsız, mantıksız ve doğal olmayan karakterde bir anti-klasik üslup olarak tanımlamış ve bu şekilde Yüksek Rönesans'ın amaçlarının bir anti-tezi olarak tanımlamıştır.³³

Hauser ise Maniyerizm'i, aşılabilir zıtlıkların bir arada olması şeklinde anlaşılan Paradoks terimi ile açıklamıştır. Hauser, bunun sadece üstlen bir yapı olarak kullanılmasını istememiş, kendi zamanının karakterini oluşturabilecek bir bilinç tavrı olabileceğine inanmıştır. Bu düşüncesine ise şu şekilde yer vermiştir: *"Bu, varoluş unsurlarının gerçek zıtlıkları ve tecrübelerin rastgele kontrastları sorunu değil, kaçınılmaz iki anlamlılık, küçüklük ve büyüklük içindeki ezeli ayrıma dayanan tek bir anlamla açıklanabilir olmanın imkansızlığı ile ilgilidir."*³⁴

Hauser, Friedländer'in aksine, Maniyerizm'in hem doğal hem doğal olmayan, hem mantıklı hem de mantıksız, hem klasik hem de klasik karşıtı karakterde olduğunu vurgulamıştır. Bu açıdan, Maniyerizm bir yandan da Rönesans geleneğine yaslanır, öte yandan bu karakteristik özellikler Maniyerizm'i

³⁰ Bousquet, a.g.e., s. 12.

³¹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Spiritualizm> (Çevrimiçi). **Spiritüalizm:** Latince "ruh" anlamına gelen "spiritus" sözcüğünün sıfatı "spiritualis" sözcüğünden türetilmiş olup ruhçuluk anlamında kullanılmaktadır. Türkçe'de tinselcilik olarak da adlandırılmaktadır. Günümüzde dinsel, mistik ve felsefi alanlarda pek çok akım, ekol ve gruplar kendilerine spiritüalist adını vermekteyse de aralarında ilke, görüş ve kavram bakımından önemli farklar bulunmaktadır. Aralarındaki temel ortak nokta, ruh denilen manevi bir unsurun varlığını kabul etmeleridir. Fakat bunlardan bir kısmı, ruhun orijinal ve kendine özgü olduğunu kabul etmez, bir kısmı ruhun sürekli gelişim içinde olduğuna karşıdır, bir kısmı ise ruhun sürekli olarak tekrar bedenlendiğini kabul eder. Bu yüzden kimi ansiklopedilerde spiritüalizm denen ruhçuluk iki kısımda ele alınır: **1-Felsefi spiritüalizm:** Antik çağdan beri pek çok filozof ruh denilen bir cevherin varlığını savunmakla birlikte, bunlardan bazıları ruhların kendilerine özgü orijinal cevherler olduklarını kabul etmemişlerdir. **2-Deneysel spiritüalizm:** Platon ve Pisagor gibi filozofların döneminden 19. yüzyıla dek sistemsiz bir şekilde dalgalanan, reenkarnasyonu kabul eden ruhçuluğun, Fransa'da Allan Kardec tarafından kurulan ilk sistemli biçimidir. Fransa gibi kimi Avrupa ülkelerinde Spiritizm adıyla da bilinir. Latin Amerika ülkelerinde ise kurucusuna ithafen, Kardesizm adını almıştır.

³² Hauser, a.g.e., s. 16.

³³ Baumgart, a.g.e., s. 210.

³⁴ Hauser, a.g.e., s. 13.

Rönesans'a ait bir sanatsal gelenek olmanın karşıtı kılar. Hauser, Maniyerizm'i karakterize ederken, deformasyonu bir ifade aracı olarak şu şekilde ön plana çıkarmıştır:

“Rönesans ve Hümanizm prensipleri ile birlikte ortaya çıkan bu yeni sanat içinde, maneviyat artık öyle tasvir edilmektedir ki, maddeyi, algılanan şekli, gözle görüleni çarpıtıp bozmaktadır. Ruh, kendisini maddenin deformasyonu aracılığıyla ifade etmektedir.”³⁵

Hocke ise, Klasik dönemle bir tezatlık ilişkisinde olan Maniyerizm'i, antik çağlardan günümüze kadar gelen Avrupa sanat tarihinin bir değişmezi olarak yorumlamış ve Maniyerizm terimini, “öznel, klasik karşıtı olan bir üslubun ana başlığı”³⁶ olarak görmüştür.

Bosquet ise Maniyerizm'i, “Asıl başarı, genel-geçer bir üslup olmadığını, bilakis çok çeşitli üsluplar olduğunu bilmektir. Maniyerizm, üslupların bilinçli bir idrakıdır. Böylelikle Maniyerizm, modern sanatın bir öngörüsüdür.”³⁷ Şeklinde üslupların bir çeşitlemesi olarak tanımlarken aynı zamanda üslupları sıralayarak, figürlerin çekip uzatılması, perspektifin değiştirilmesi ve küçük insanlarla sınırlandırdığı deformasyonu, kendi başına bir üslup olarak ileri sürmüştür.³⁸

3.1 Maniyerizm'de Deformasyonun Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Kullanılması

Maniyerizm'in, mekân formasyonu konusunda Bosquet şunları ifade etmiştir:

“Maniyerizm, bütününde mekânın ortadan kaldırılmasından çok açılmasını barındırmaktadır. Ancak bu durum hiçbir şekilde, Maniyerizm'in Rönesans döneminde kazanılmış olan perspektif ve atmosfer anlayışını terk ettiği

³⁵ A.e., s. 9.

³⁶ A.g.e.

³⁷ Bosquet, a.g.e., s. 15.

³⁸ A.g.e.

anlamına gelmemekle beraber, sadece kendisini bu anlayışa daha az maruz bırakması olarak anlaşılmalıdır.”³⁹

Bunun ötesinde bölümlenme prensibi, mekânın deformasyonu bağlamında, daha fazla mekân görünümünde alıntılanmıştır. Bu bitişik nizam yerleştirme tekniği ile özellikle Pontormo'nun “Yusuf Mısır'da” adlı resminde açıkça kullanılmıştır. Bousquet bu resimle ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır:

“İzleyiciler, her şeyi ilk bakışta görmezler, ancak gözlerini sahne üzerinde gezdirip, bir gizi keşfedebilmek için bir yolun kıvrımlarını izlemeye yönlendirilirler. İlkel çağlarda da sanatçılar, birbirinden tamamen farklı birçok mekânı bitişik nizam yerleştirirdi, fakat bu teknik burada ilkellikten çok uzaktır, bilakis mekânların bütünlüğünü ve çok çeşitliliğini birbirine bağlamayı amaçlayan, bilinçli bir çarpıtma söz konusudur.”⁴⁰



Resim 1 Jacopo Pontormo, "Yusuf Mısır'da", 1516, Ahşap üzerine yağlı boya, 96x1 cm., National Gallery Londra, İngiltere.

(<http://www.thefullwiki.org/Mannerism/Art>)

³⁹ A.g.e., s. 116.

⁴⁰ A.g.e., s. 117.

Diğer mekân deformasyonu araçları ise, iki boyutlu resim ile mekânsal derinlik arasında bir tezatlık ilişkisi yaratılması; zeminin, ani mekânsal sıçramaların ve değişimlerin saklanmasıdır. Mekân yaratan bir unsur olan mimarinin kullanımında, deformasyon vurgusu, oransızlık ve işlevselsizlikte yatmaktadır.

Schiavone'nun "Kralların Tapınması" adlı resminde (**Resim 2**), çapraşık olarak tasvir edilmiş olan mimari bunun bir örneği olarak gösterilebilir. İnsan tasvirinde, deformasyonun sanatsal bir ifade aracı olarak kullanımına bariz bir eğilim olduğu aşikardır. Sanatçılar, diğer yöntemlerin yanı sıra, figürleri aşırı derecede uzatarak, abartılı perspektif açıları kullanmış ve anatomiyi dikkate almayarak kendilerini ifade etmişlerdir.



Resim 2 Andrea Schiavone, "Kralların Tapınması", 1522-1563;

(<http://www.kunst-fuer-alle.de/index.php?mid=77&lid=3&blink=76&stext=Schiavone&start=2>)



Resim 3 Parmigiannino, "Uzun Boyunlu Meryem", 1534, ahşap üzerine yağlı boya, 219x135 cm., Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya;
(sanartvemimarlık.blogspot.com/2010/10/biraz-sanat-1.html)

Francesco Parmigianino (1503-1540), "Uzun Boyunlu Meryem" adlı resmi dini içerikli, ancak işleniş şekli görünümde anlam kaymasına neden olan bir örnektir. Resminde bu tür deformasyonların en bilinen örneklerinden birini vermiştir. Burada konu, sanatsal tasvir şeklinin, özdeğer olması, kavisli ve uzatılmış Meryem tasvirinde anlam bulan bir güzellik anlayışının formüle edilmesidir.

Resmin adından da anlaşılacağı gibi, Meryem'in boynu izleyiciye rahatsızlık verecek ölçüde uzun tutulmuştur. Ayrıca İsa'nın annesinin kucağından aşağı kayışı, Meryem'in gövdesindeki oransızlık, hep bu türden çabalar. Manierist sanatçı, artık anatomik kusursuzluk aramamaktadır. Öte yandan arka plandaki sütun sırası ve sütunların yanındaki figürün şaşırıcı biçimde küçük gösterilişi, Rönesans'ın perspektif anlayışını büyük ölçüde zorlamaktadır. Göz, sağ taraftan hızla derinlere çekilmektedir. Artık sanatçı bireysel bir espriyle Rönesans ressamının hiç düşünmeyeceği düzenlemelere gidebilmektedir.



Resim 4 Parmagianino, "Otoportre", 1524, Ağaç üzerine yağlı boya,
Çap: 24.4 cm, Viyana Kunsthistorisches Museum,
(Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 282)

Sanatçının kendi portresi de bu tür resimlerinden biridir. Bu resimde Parmigianino sağ elini yuvarlak bir aynanın kenarında tutarak elin portredeki resme göre daha geniş, uzun, çarpık ve orantısız görünmesini sağlamıştır. Bu yüzden izleyici çekici bir kürk giymiş ressama daha az konsantre olmakta ve ayna tarafından büyütülmüş elin görüntüsüne daha fazla odaklanmaktadır. Giderek modelin bulunduğu

mekânın da aynı anlayışla verilmesi, resmi Maniyerist dönemin tipik örnekleri arasına katmaktadır.



Resim 5 Michelangelo, “Mahşer”, 1535-41, Fresk, 17x13 m,
Vatikan Sistine Şapeli

(<http://www.backtoclassics.com/gallery/michelangelo/sistinechapellastjudgment9/>)

Aynı özellikleri Michelangelo'nun resimlediği Sistine Şapeli fresklerinde de görülür. Michelangelo, şapelin tavan fresklerini 1512 yılında tamamlamıştır. Aynı yapının bir başka duvarında yer alan “Mahşer” resmi ise daha sonra yapılmıştır. Bu kompozisyon, üslup açısından artık Rönesans'la hiçbir benzerlik göstermez.

Aksine, Maniyerist anlayışın en olgun örneklerinden sayılır. 16. yüzyılda, bu nevi şekillendirme araçlarının kullanımı neredeyse bir kural haline gelmiştir.

Bu bağlamda Rönesans kendi içinde 14. yüzyılın başında kırılmaya başladığı zamanlarda “Naturalizm⁴¹”i yıkmıştı. 15 ve 16 yüzyılda da bu kırılma devam edecekti. Bu dönemlerdeki genel kırılmaları daha iddali hale getirebilmek için özele çevirmeliydi. Maniyerizmi Rönesans’tan ayıran en önemli etken kırılmayı özel alana çekmesidir. Genel anlamdaki kırılmalar hemen hemen her sanatçının algılayabildiği 14. yüzyıl kırılma yapısına sahipti. Ama özel kırılma alanı us dünyası geniş, görüngüler dünyasındaki soyut-somut alışverişleri, madde olan ile olmayan, şeyleştirme dediğimiz meseleleri irdeleyebilen özel insanlardır.

Bu özel insanlardan biri hiç kuşkusuz Michelangelo dur. Michelangelo’nun Maniyerizme katkıları 16. yüzyılın hemen başındadır. Michelangelo’nun 1508-1511 tarihleri arasında yaptığı apsisteki⁴² Mahşer sahnesi bu bakımdan önemlidir. Rönesans ile Maniyerizm arasındaki kırılmayı anlamak için apside iyi bakmak gerekir. Rönesans ile Maniyerizm arasındaki kırılmayı sağlayan sanatçı Michelangelo dır.

⁴¹ Z. İnankur, “Naturalizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, s. 464.

Naturalizm: “Doğacılık” olarak bilinir. Genel bir terim olarak ilk kez Mısır sanatının stilizasyon eğilimine karşı Yunan sanatının Klasik dönem ürünlerindeki doğacı yaklaşım için kullanılmıştır. Bu bağlamda Doğacılık, Rönesans döneminde yeniden canlandırılmış ve doğayı doğrudan kopya etme anlamındayaygın kullanılan bir terim haline gelmiştir.

⁴² (Mimarlık) Kilselerde koronun arkasındaki yarım çember tasarı bölüm. a. bk. Koro.

T. : absid, apsis Lat.: apsis, apsida İng.: apse Fr.: abside Alm.: Koncha, Apsis
Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü



Resim 6 El Greco, "Aziz Andreas", 1587-97, Tuval üzerine yağlı boya,
167x113 cm, Prado Müzesi, Madrid

(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191068>)

Uzatma konusunda boyutlar, El Greco'nun "Aziz Andreas" resminde de görülebileceği gibi, 10.4 baş boyutuna kadar ulaşmıştır.⁴³

Maniyerist dönemde Rönesans'ın klasik kalıplarının kırılmasında, bireysel çabaların büyük rolü olmuştur. Michelangelo'nun heykeldeki gelişimine paralel olarak resimde de El Greco'yu (1541-1614) bireysel bir tavır içinde görülür. Sanatçı Girit'te doğmuş, Venedik'te eğitim görmüş ve İspanya'da yaşamıştır. Bu yüzden sanatı Bizans resminden Maniyerist Venedik'e, oradan da Engizisyon ülkesi İspanya'ya değin pek çok etkiyi bünyesinde barındırır.

⁴³ A.g.e., s. 91.



Resim 7 El Greco, "Kont Orgaz'ın Cenazesi", 1586-88, yağlı boya,
480 x 360 cm, SantoTomé, Toledo,
(The Library Of Great Painters "El Greco", Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 46

Bu etkilerin hepsini "Kont Orgaz'ın Cenazesi" adlı resimde görmektedir. Kont Orgaz'ın Cenazesi tablosu yatay bir çizgiyle ikiye bölünmüş, alt kısımda bedenler dip dibe sıkışmışlardır. Üstte yer alan ruh, incecik bir kıvrımla, her biri kendi

kendiliğindenliğine sahip aziz monadların⁴⁴ onu bekledikleri yere doğru yükselmektedir.

El Greco kullandığı ara kavramı ile dünya ve ahiret arasındaki geçiş anını resmetmesi, ruhun varlıktan ayrılırken uhrevi olana (göğe) yükselmesini bedeni de dahil ederek yapmış olduğu uzamalarda aynı zamanda “Varlık ve Zaman” kavramının sanat alanında ilk örnekleri arasında yer alması açısından önemlidir.

Bu resmin en enteresan yanlarından biri, iki farklı zamansallığın aynı kompozisyon içerisinde birarada sunulmasıdır. El Greco bu sayede dünyevi olan ile uhrevi olanı zamansallaştırmıştır. El Greco'nun mekanları objektif değildir. Mekansallığı kuran sübjektif ve görelî bir mekan anlayışı içinde imajlaşmış hayal ürünü mekansallık anlayışını görülmektedir.

Varlığında kendi içerisindeki dönüşümünü farklı bir boyuta geçişini göstermesi adına ve iki zamanı bağlayan ortak nokta olan varlık alanını oluşturmuştur. Önem atfedilen (Kont Orgaz) figürünün iki zaman arasındaki ilişkiyi köprü olarak birbirine bağlar. Dolayısıyla kendi dönüşümünü varlığındaki metamorfoza uğramayı en temelde bir bağlantı noktası oluşturması açısından önemlidir.

Maniyerist sanatçılar, Rönesans sanatçılarına göre o günkü düşünce sistemini ve aurasını daha iyi yorumlamışlardır. Zihinsel vizyonları geniş olan bu sanatçılar “Zaman ve Mekan” fikrinin yerine “Zaman ve İmaj” kavramını getirmişlerdir. Bu esnada “Zaman ve Mekan” kavramından daha ziyade o dönemde yaşamış olan sanatçıların hayal gücü ve aurası ile birebir örtüşme söz konusudur.⁴⁵

⁴⁴ <http://www.turkforum.net/718644-monad-nedir.html>

Monad: Leibniz'in felsefesinde, olayların her bireyin bilincinde ard arda akışını oluşturan, sonsuz küçüklükte ruhsal-maddî varlıklara verilen ad. Leibniz bu terimi felsefenin temel kavramı olarak kullanmıştır. Her monad bilinçlilik derecesine göre, öteki monadlardan farklılaşan tek, yok edilemez, dinamik bir tözdür. Monadlar arası gerçek bir nedensellik ilişkisi yoktur, ama her biri kendi içinde bir değişme ilkesini barındırır. Yaratılış sırasında Tanrı'nın kurduğu düzende bütün monadlar birbirleriyle eş zamanlı olarak ayarlanmıştır. Bu yüzden de her monad öteki monadlardan etkilenmediği halde değişen gerçekliğin tümünü olduğu gibi yansıtır. Böylece farklılıklar dünyasına birlik egemen olur.

⁴⁵ Özkan Eroğlu “Varlık ve Zaman” kavramının Francis Bacon ve El Greco resmine etkileri”, Söyleşi, İstanbul, 21.10.2011.



Resim 8 El Greco, "Aziz Martin ve Dilenci", 1597-99, 190.5x97.8 cm., Ulusal Sanatlar Galerisi, Washington, D.C. (Widener Koleksiyonu);

(The Library Of Great Painters "El Greco", Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 62)

Sanatçının "Aziz Martin ve Dilenci" adlı resminde ise onun ünlü ince, uzun formları bulunur. Burada da bir deformasyon söz konusudur, ama bu kez sınırlar hayli zorlanmaktadır.



Resim 9 El Greco, “Laocoon”, 1608-1614, Tuval üzerine yağlı boya, 142x193 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C. (Kress Koleksiyonu), (The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 116)

“Laocoon ve Oğulları” adlı resim (**Resim 9**), deformasyon konusunda El Greco’nun varmış olduğu son noktayı göstermektedir. Konusunu mitolojiden alan resimde öykü şöyledir: Troya Savaşı sırasında Yunanlılar tahtadan büyük bir at yaparlar ve içine askerlerini yerleştirirler. Troyalılar ise bu atı kente alırlar. Böylece, aylardır savundukları kenti, bir anlamda kendi elleriyle düşmana teslim ederler, Tüm bunlar olurken, yaşlı rahip Laocoon, atın içeri alınmasına karşı çıkmış, bu yüzden savaşı yöneten tanrıların lanetine uğrayarak, oğullarıyla birlikte denizden çıkan dev yılanlar tarafından öldürülmüştür. Bu öykü, Karşı Reformasyon hareketinde, tanrısal gidişe karşı çıkmanın sonucunda neler olacağını gösteren bir anlam kazanmıştır. Böylesine imalı bir sahneyi ise sanatçı tümüyle kendine özgü bir anlayışla ele almıştır.⁴⁶

Bu yapıtta, perspektif olarak alışılmadık duruşlar ve bakış açıları açıkça aranır olmuştur. İnsan vücudu, uzun, neredeyse soyut görünümlü çizgi ve yüzeylere

⁴⁶ Nurhan Atasoy-Uşun Tükel, “Maniyerizm” Makalesi, <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/maniyerizm.htm>.

dönüşmüştür. Özellikle çıplak bedenin karmaşıklığının, sıklıkla, vücuda ait parçaların tanınmaz halde olduğu, soyut bir çizime dönüşmüş olması dikkat çekicidir. “Figura Serpentina” dahilinde maddeselliğin bozulması, biçimsiz kaslı insanlar, küçük kafalar ve aşırı uzun eller, şekil bozmanın özellikle dikkat çeken örnekleridir. Deformasyonun başka bir yöntemi de, sadece doğru açıdan bakıldığında anlam kazanan anamorfik resim gizemleridir. Bu gizemler, Bousquet’in çalışmalarından sonra daha popüler olmuşlardır.⁴⁷ Metamorfoz, deformasyonun sıklıkla kullanılan prensiplerinden biridir.

Bu bağlamda, Frey, metamorfoz, deformasyonu ile ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

“Manzara, ağaçlar, kayalar, dağlar gerçeküstü, korkutucu bir şekil almıştır. Doğa, korkunç ve şeytani olmuştur. Bir yandan, hayvansı-bitkisel ve organik olmayan doğa insansılaştırken, diğer yandan, insanlar hayvansı ya da bitkisel olmuş ve bir anlamda maddeselleşmiştir.”⁴⁸

Deformasyon denemelerinin dahilinde sayılabilecek olan bir konu da maddeselliğin değiştirilmesidir. Tenin tasvir edilmesi yerine, mermer, porselen ya da balmumu gibi organik olmayan madde izlenimi yaratılmıştır. Hauser, bu noktada, Maniyerizm içinde bir içerik ve biçim aracı olan iki anlamlılığın işareti bir paralellik bulmuştur. Pontormo’nun “Yusuf Mısır’da” adlı resminde sütunlar üzerinde duran figürler canlı gibi durmaktadır. Bu figürler, plastik hissi uyandırması için gereken mermer ya da taş dokusundan yoksundurlar, ancak üzerinde durdukları kaideler onların heykel olduklarını göstermektedir. Maddesellik ve yüzey yapısı kavramlarının, arı bir renk sunumu elde etmek adına geri plana atılması da maddeselliğin bozulmasının başka bir yöntemidir. Bunlar tamamlayıcı renkleri ya da renklerin parlaklık kontrastını kullanarak şekli ya da formu bozuyorlar ise renklerin kullanımında da bir deformasyonun varlığı söz konusudur. “Çarpıtma” açısından bakıldığında, Maniyerizm üslubunda renk

⁴⁷ A.g.e., s. 92.

⁴⁸ Frey, a.g.e., s. 36.

kullanımından bahsedilmelidir. Bousquet, göz alıcı, kirli ve soluk olarak tanımladığı üç farklı renk skalası olarak adlandırmıştır.⁴⁹

3.2 Maniyerizm’de Sanat Anlayışı

Yüksek Rönesans döneminde ulaşılmaya çalışılan formun ve içeriğin dengesi prensibi, Maniyerizm’de, doğanın görünümünden bilinçli olarak sapılması nedeniyle, form anlayışının değişmesi adına terk edilmiştir. Bunun temelinde, kendisini, doğanın imitasyonu açısından somut gerçekliğin tasviri ile yormayan, bunun yerine Zuccari’nin “Heykeltıraşlar, Ressamlar ve Mimarlar Düşüncesi” adlı (bilimsel) eserinde formüle ettiği gibi, dini tasviri vurgulayan ve hayal gücünden beslenen çalışma olarak anlamlandırılan başka bir sanat anlayışı yatmaktadır. Bu yöntemler, sanatçının figürlere, objelere ve mekâna yansıttığı öznel yaklaşımlarını ve dünya görüşünü merkezi konuma getirmiştir. Doğanın görünümünün saptırılması, sanatçının yorum olasılıklarını değiştirmiştir. Hauser, Maniyerizm içinde, birini batını, manevi ve dışavurumcu, diğerini ise zahiri, sanatsal ve dekoratif olarak tanımladığı iki farklı akım saptamıştır.⁵⁰

Bu akımlardan dini olanının önemli temsilcileri, El Greco, Tintoretto ve Pontormo’dur. Bu ressamın çalışmaları çoğunlukla dini temalıdır. Bu dinsel içerik, Hauser’in düşüncesine göre, ilk defa somutluğun çarpıtılmasının açıkça ifade edilmesinden sonra ortaya çıkmıştır ve Hauser bu konuda şunları yazmıştır:

“Buna göre Maniyerist sanatta maneviyat, maddesel şekil olarak tasvir edilen bir olgu değildi, buna karşın, maddesel şekle sokulamaz, ancak şeklin çarpıtılması ve maddesel sınırların esnetilmesi yoluyla anlam kazanan bir şey olabilirdi.”⁵¹

Burada bahsedilen konu, El Greco ve Tintoretto gibi ressamın somutluğu esnetmesinde, maddeselliği bozmasında ve iki boyutlu taslaklarında ifade bulan deformasyon anlayışıdır. Bu teknik, sanatçıların, somut, kavranabilir dünyanın

⁴⁹ Bousquet, a.g.e., s. 120.

⁵⁰ Hauser, a.g.e., s. 198.

⁵¹ A.g.e., s. 10.

ardında gizli olan bir gerçekliği görünür kılmalarına hizmet etmiştir. Bu anlayış, bir Hıristiyan öte dünya inancına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu şekilde, dünyevi gerçeklik olgusunu tartışmaya açmışlardır. Hauser tarafından “zahiri, sanatsal ve dekoratif” olarak tanımlanan akım, maddesel ve bedensel güzelliği ve şekli görünümü ön plana çıkarmıştır. Bu durum, formun bağımsızlaşmasına ve içeriğin ağırlaşmasına neden olmuştur.⁵²

Rönesans’tan Maniyerizm’e geçiş yaparken El Greco’nun doğrudan yararlandığı karakterlerden birisi de Tintoretto’dur. Tintoretto köprü vazifesi gören bir sanatçıdır. Renkten ışığa gitmek mümkünken ışıktan renge gelmekte mümkündür. Gölgeci tavır ise ışıktan rengi yansıtır. Tintoretto’nun “Mağarada Son Akşam Yemeği” isimli resmine baktığımızda renkten ışığa gidişini göremeyiz. Tintoretto figürleri kompozisyonun dört tarafında yayarken, bu sayede hareketleri uzam içine dağıtmıştır. Resimdeki derinlik etkisini ışık ile desteklemiş ve ışıktan renk yaratmıştır. Bu resimde temel konu Barok ışığın sorgulanmasıdır.



Resim 10 Jacopo Tintoretto, “Mağrada Son Akşam Yemeği”, 1592-94, tuval üzerine yağlı boya, 365x568 cm, San Giorgio Maggiore, Venedik
(<http://www.artbible.info/art/large/353.html>)

⁵² A.g.e., s. 9.

El Greco'nun resimlerine baktığımızda ışıktan renge gitmediğini görürüz. Tıpkı Rönesans'ta olduğu gibi renkten ışık yansıtılır. Bacon'da renkten ışık yaratmıştır. Tintoretto ile El greco'yu yanyana getirmek bize El Greco'nun böyle bir özelliğini farkına varmamızı sağlar.⁵³

Parmigianino'nun "Uzun Boyunlu Meryem" adlı resmi (**Resim 3**), dini içerikli, ancak işleniş şekli görünümde anlam kaymasına neden olan bir örnektir. Burada konu, sanatsal tasvir şeklinin, özdeğer olması, kavisli ve uzatılmış Meryem tasvirinde anlam bulan bir güzellik anlayışının formüle edilmesidir.

⁵³ Özkan Eroğlu "Varlık ve Zaman" kavramının Francis Bacon ve El Greco resmine etkileri, Söyleşi, İstanbul, 21.10.2011

4. EL GRECO

Araştırmanın bu bölümünde Kendine özgü, başka bir figür ve uzam tartışmasını başlatan İspanyol resminin bu önemli kimliği olan El Greco'nun gerçekliğin taklidi bakımından, akıl yürütmeye dayalı ve ampirik gerçekliğin ifadesinden ibaret olmayan bir süreçteki sanat anlayışı, 16. yüzyıl içinde insan figürüne eleman süreci dahilinde kazandırdığı “uzamalarıyla”, figüre yüklediği form değişikliği ve kullandığı vurgularıyla, etkilendiği ve etkilediği sanatçılara, resim analizlerine, resimde kullanılan renklere ayrıntılı bir şekilde yer verilecektir.

Rönesans, sanatı “sanat”, sanatçıyı ise “artifex/sanatkar” olarak keşfederek, ilk kez her ikisine de keyfilik ve bağımsızlığı- bir hak olarak tanımının ötesinde- bir sorumluluk olarak empoze eder. Buna paralel olarak, resimsel yeteneğin kazanılması; nesnel, yani ampirik⁵⁴ olarak sorgulanabilen gerçekliğin taklidi ile misyon tamamlanır ve bu sanat tarihinde “Gerçeğin Taklidi Olarak Mimesis” yapısı ile tanımlanır.

Bu yapı, anatomi, merkezi perspektif, ve proporsiyon yoluyla öğrenilebilir ve öğretilebilir. Buna eşlik eden sanatın özerk yönü, sanatçıyı özgünlüğe yönlendirirken; aynı zamanda onu diğer sanatçı özgünlükleriyle rekabete de sürükler. Sanatın ampirik gerçekliğe bakışı, sanatçıyı ve onun yapıtını, Orta Çağ sanat uygulamaları ve teorilerinde bulunmayan, yeni bir nesnel olma ve böylelikle sorgulanabilir kanıtlama sistemine konumlandırır. Sanatçıyı özne, yapıtı ise nesne olarak kabul eden, özne-nesne ilişkisi bu gelişmeyi takiben ortaya çıkar. Yeteneğe dair değerlendirme kriterleri üzerinden hareket eden; hatalara ve kural dışılıklara da göz yuman, bunları talep eden bir kural yapısı oluşur. Bu yapıya örnek olarak,

⁵⁴ <http://www.hayatimdegisti.com/forum/sozluk/153155-ampirik>, (Çevrimiçi)

Ampirik: Akıl yürütmeye elde edilen bilgi. Ampirik tam olarak deneme yanılma yoluyla demektir. Bir işin ampirik olarak yapılması bilimsel araştırma yapmadan sadece sezilere güvenerek ve deneyerek sonuca ulaşmak olarak da anlaşılabilir. Dolayısıyla ampiriklik her zaman bilimsellik değildir.

başlangıçta otonom bir bakış açısıyla, üslupta duruluk, sadelik üzerine kurulu bir sanat bilinci içinde, bir konu ya da bir problem olarak karşımıza çıkarak; reddedilen ya da bir çekicilik unsuru olarak oyuna dahil edilen “Üslup Karması” sayılabilir.

Michelangelo'nun, tavan resmindeki mahşer ile duvarındaki Erken Rönesans fresklerinin çarpıştığı, Sistine Şapeli fresco resimleri anılabilir.

El Greco'nun sanat anlayışı gerçekliğin taklidi bakımından, akıl yürütmeye dayalı ve ampirik gerçekliğin ifadesinden ibaret olmayan bir süreçtir. El Greco, maniyerist yöntemle, sanatçının figüre, nesne ve mekâna dair öznel tutumu ile birlikte dünya görüşü ve her şeyden önce doğal fenomenlerin farklılaşması üzerinden yorum olanaklarını çoğaltır.⁵⁵

Kendine özgü, figür ve uzam tartışmasını başlatan El Greco, 16. yüzyıl içinde insan figürüne eleman süreci dahilinde kazandırdığı “uzamalarıyla”, figüre yüklediği form değişikliği ve kullandığı vurgularıyla, dışavurumsal bakış açısı ortaya koymuştur. İnsanüstü görünümlere ulaşan figürler ve genel eleman mantığı, varolanın olanın reddedilişi şeklinde ifade bulmuştur. Bu aynı zamanda biçimsel dışavurumunda kendisidir. Din adamı portreleri ve dinsel kompozisyonlarda ağırlıklı olarak geri planda dikkati çeken gökyüzü-atmosfer konusu, El Greco'nun resimlerinde uzama iliştiğinden, Bruegel'deki doğalcılığın tam tersine, Greco'daki içsel dışavurum, bir ruh halinin yansıması olarak dikkat çeker. Bu bağlamda, figür ve uzamın dışavurumcu bir anlayış içinde, duyguların yoğun etkisini de yanına alarak değişime gittiğini söyleyebiliriz. Gerek figür, gerekse uzama ilişkin her işaret, dışavurumcu bir tarzla gündeme gelmiştir. Greco'da biçimler ve anlam yönünde bir sentezin de belirtileri vardır. Figürlere uygulanmış doğal ötesi ifadelendirme süreçlerinin hemen hepsinde başkalaştırma boyutu, elemanı metaforik bir duruma iter. Uzam da dışavurumla birlikte, sanatçıyı çağdaşlarına göre yeni, çok farklı bir boyuta taşımıştır.⁵⁶

⁵⁵ Özkan Eroğlu, *El Greco'ya İlişmek*, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 5-6.

⁵⁶ Özkan Eroğlu, *El Greco'ya İlişmek*, Nelli Sanat Evi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 5-6.

El Greco, 01.10.1541 tarihinde, Girit Adası'nda günümüzde Heraklion olarak bilinen Candia şehri yakınlarındaki Fodele köyünde doğmuştur. Asıl adı Domenikos Theotokopoulos'tir. "El Greco", kelime olarak "Yunanlı" anlamına gelir. Sanatı ve kişiliği yönünden, sanat tarihinin kuşkusuz en aykırı, en sıra dışı isimlerinden biridir. Girit, o zamanlar medeniyetlerin bir kavşağıdır. Avrupa, Asya ve Afrika'ya eşit mesafelerde bulunan bu ada uzun yıllar Yunanlıların, Mısırlıların ve Arap yarımadası sakinlerinin uğrak yeri olmuştur. Yaşadığı coğrafyanın özel konumundan dolayı Yahudi, Hıristiyan ve İslam kültürlerinin iç içe geçtiği Katolikliğin inanç temeli üzerine şekillenen kendine özgü ifade boyutuyla El Greco'nun sanatı, çok erken olgunlaşmış Modernizm'in tekil örneklerinden biri olarak sanat tarihinde yerini alır.⁵⁷

Sanatçının, ilk sanat eğitimi Girit'te aldığı düşünülür. Aziz Catherina Katedrali'nde büyüdüğü sanılmaktadır ve orada Bizans Sanatı'nın tekniğini benimsemiştir.⁵⁸ Tam bu aşamada Yunan kültüründeki "iki önemli nokta" dikkat çeker: Biri "din yapısındaki Ortadoks düzen", ikincisi "14 ve 15. yüzyıllar arasında oluşmuş resim sanatı". Bu noktada sanat tarihindeki Ortadoks kültürün, en geniş şekliyle Doğu Bizans yapısı içinde şekillendiğini ve bu şekil içinde imparatorun tanrıya eş koşulduğu gerçeğinin de altını çizmek gerekiyor. Özellikle "Pantokrator İsa"⁵⁹ olgusu çok dikkat çekicidir. Ortadoks kiliselerin resimlerle dizayn edilmesi ve her resmin kilise içindeki yerinin belli olması, Ortadoks sanatının kuralcı ve sistemli bir sanat yapıtına sahip olduğunu göstermiştir. Bu arada din ile devlet işlerinin birbirinden ayrılmadığı Ortadoks mezhebe karşılık, farklı bir kulvarda gelişen Katolik mezhep de kendini ortaya koymuştur. Greco yirmi altı yılını, Girit kültürü ve dolayısıyla Yunan kültürü içinde geçirmiştir. (Bundan dolayı antik kültürü ve sanatı iyice özümlediği kabul edilebilir). Bu noktada Orta Çağın güçlü imparatorluğu Bizans'ın Avrupa, Afrika ve Asya'da büyük etkileri olduğu düşünüldüğünde, Greco'nun Bizans resim sanatından etkiler alması da muhtemeldir. Bizans resmi Greco'nun sanatındaki alt katmanları

⁵⁷ Maurice Barres, *El Greco ya da Toledo'nun Gizi*, İmge Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 5-6.

⁵⁸ Karl Ipser, *El Greco, Der Maler des Christlichen Weltbildes*, Braunschweig, Berlin, 1960, s. 26.

⁵⁹ Eroğlu, a.g.e., 2003, s. 272.

Pantokrator: Ortadoks İkonografisinde tanrı oğlu sayılan İsa'nın isimsel bir tanımlamasıdır. Ortadoks kiliselerinde pantokrator betimi, genelde gök kubbede yer alır. Bu betim gene aynı ikonografide dört baş melek tarafından çevrelenmiştir.

anlamak ve sanatçının sanat tarihindeki yerini konumlandırmak açısından önem taşır. Burada Bizans resminin ortak plastik noktalarını, “çok gerçekçi olmayan anatomiler”, “karışık ve matematik perspektif düşüncesini hiç desteklemeyen eleman yerleştirmeleri”, “kısmen de olsa ters perspektif olgusu”, “renklerin doğal olmayan halleri”, “ön ve arka plan yerine, arka tarafta fon olgusunun kendini hissettirmesi”, “biçimlerin kuru bir dinsellikten, şekil almasından dolayı içeriğin de kuru olması, ama gene de tapınalası bir ciddiyetle ortaya konulması veya farklı bir söyleyişle, ressamın düşüncesiyle, izleyicinin düşüncesinin hemen hemen aynı olması” gibi, ayağı henüz yere sağlam basmayan özelliklerden oluşuyordu.⁶⁰

El Greco, 1565/66 yıllarında Girit’e hükümeden Venedik’e gitmiştir. Baumgart, El Greco’nun, kendi zamanında Venedik’te bulunan birçok yurttaşı gibi Meryem resimleri yaptığını düşünmektedir.

El Greco’nun, Tiziano’dan bahsettiği mektuplar nedeniyle, Tiziano ile bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Frati yine de, El Greco’nun Tiziano’nun öğrencisi olduğu konusunda tereddüt etmekte ve aslında Titian’ın atölyesinde sözleşmesiz olarak beraber çalıştıklarını tahmin etmektedir. Bu sava göre El Greco, Tiziano okulunda ressam olarak kusursuz, tanınmış çalışmalar yapacak yeterlilikte kendine özgü yeteneklere sahipti.⁶¹

El Greco, 1570 yılının sonlarında bir minyatür ressamı olan Hırvat Guiglio Clovio ile tanıştığı yer olan Roma’ya yerleşmiş ve bir müddet daha portreciliğe devam etmiştir. “Alevi Üfleyen Çocuk” portresi de bu senelerin ürünüdür. Bu resimde Tiziano başta olmak üzere, çağdaş İtalyan sanatının bariz etkileri sezilir. Sanatçı 1576 yılında klasik İtalyan müziğinin o zamanlar en ünlü bestecisi olan Palestrina ile tanıştı. Palestrina o sıralarda Vatikan korosunu idare ediyordu. Bu kutsal musikinin tesiri altında genç ressam sanatını bu yolda geliştirmeye karar verdi. Aynı yıl İtalya’da bir seyahate çıkmış olan İspanyol yazarı Cervantes’le dostluk kurdu. Cervantes, Domenikos Theotokopolos ismini telaffuz etmekte güçlük çektiği için dostuna kısaca Greco ismini taktı. Aldığı işler, bir çirak ve

⁶⁰ Eroğlu, a.g.e., 2007, s. 262.

⁶¹ A.g.e., s. 89.

öğrenci olarak başarıları göz önüne alınırsa El Greco Roma'da ilgi görmüş olmalıdır.⁶²

Tintoretto'nun üzerindeki etkisi nedeniyle El Greco, 1572 ve 1576 yılları arasında Venedik'e geri dönmüştür.⁶³ 1576 yılında İspanya'ya göç etmiş ve 1577 yılında Madrid üzerinden ölene kadar yaşayacağı Toledo'ya gitmiştir. El Greco'nun İspanya'ya göç etmesinin olası nedenleri, Venedik'te salgın çıkması ve İspanya'nın, Avrupa'nın ilk sömürge gücü ve Avrupa Katolikliği'nin merkezi olarak siyasi ve kültürel açıdan ileri çıkmasıdır. 16. yüzyılda İspanya, 1519 yılında kral olan Habsburg Hanedanı'ndan V. Karl'ın liderliğinde Avrupa'ya egemen olmuştur. Bu güç, İspanya, Avusturya ve siyasi olarak bağımsız olan Hollanda'nın bir araya gelmesiyle elde edilmiştir. İspanya'nın deniz aşırı sömürgelerinden gelen altın ve gümüş ile bu güç daha da artmıştır. 16. yüzyılın ortasında, krallık Habsburg Hanedanı arasında paylaşılmıştır. Merkezi yönetime sahip İspanya'nın hükümdarlığını II. Philip almıştır. Mevcut Avrupa ülkelerindeki siyasi bölünmeye karşılık, İspanya, 15. yüzyılın sonu itibarı ile toprak bütünlüğüne sahiptir. II. Philip egemenliği elinde tutabilmiştir ancak, Hollanda'da İspanya'nın egemenliğine karşı çıkan halkın ayaklanması ve İngiltere'nin direnişi, hali hazırda hanedanın egemenliğinin bitişinin habercisi olmuştur. İtalya ile birlikte Reformasyon döneminde Katolik olarak kalan İspanya, Katolik Kilisesi'nin mezhep olarak yeniden yapılanmasında önemli rol oynamış ve Kilise'yi dünyevi güç ile birleştirerek Katoliklik'in merkezi olmuştur. 1534 yılında kurulan "Cizvit" tarikatı, Katolik Kilisesi'nin tekrar etkili olmasını sağlamış ve Katolik Reform Hareketi'ne bağlı kalmıştır. Tarikatın etkisi, Katolik doktrinini yeniden düzenleyerek Kilise'de reform uygulamış olan Trient Konseyi ile dikkat çekmektedir.⁶⁴

Konsey tarafından karara bağlanan ve Engizisyon Mahkemeleri tarafından uygulanan, İspanya dahilinde geçerli olacak edebiyat ve resim alanındaki sansür kuralları ağır şekilde uygulanmıştır. Resim alanında, Kutsal Kitap tarihine ilişkin çalışmaları resmi onay olmadan yapamama zorunluluğu vardı. Bir diğeri ise:

⁶² A.g.e., s. 14.

⁶³ Hauser, a.g.e., s. 254.

⁶⁴ *Der große Ploetz, Auszug aus der Geschichte, Würzburg, 1980, 29. Aufl., s. 643.*

“Kilise için kesin olan çıplaklıktan, sanatsal çalışmalardaki müstehcen yorumlardan ve muzır nüktelerden sakınılması yönünde bir zorunluluktur.”⁶⁵

Bu nedenle, El Greco, bu zorunlulukların ihlali sonucu hapis cezası verilmesi tehditi altında, “İsa’nın Soyundurulması” adlı resminin kompozisyonunu değiştirmek zorunda kalmıştır. İsa’nın halkın önünde aşağılanması ve üç Meryem’in, Kutsal Kitap’ta anlatılanların tersine, İsa’ya çok yakın olması hoş karşılanmıyordu.⁶⁶ Reimann, İspanya’da resim alanında devlete ait yaptırımlarda eksiklik olduğundan ve bu nedenle İtalyan sanatçıların örnek alındığından bahsetmektedir.⁶⁷

Eugenio Battisti ayrıca, dönemin sanatçılarının, rekabet baskısına maruz kaldığını da vurgulamaktadır: “Halkın ileri gelenlerinin iktisadi olanaklarının istikrarlı olmaması, aksine sınırlı olması, sanatçılar arasındaki rekabetin, iftiradan kavgalara hatta ölüm tehditlerine kadar kişisel saldırılara ulaşmasına neden olmuştur.”⁶⁸

Bu durum El Greco’nun, “tüm büyük ve üretken sanat merkezlerine gitmesine rağmen yeterli iş bulamamasına” neden olmuştur.⁶⁹ İspanyol Kraliyeti için yaptığı iki çalışması da ona başarı getirmemiştir. El Greco, çok sayıda bulunan kiliseye bağlı kurumların hizmetinde başarı sağlayacağı Toledo’ya tekrar yerleşmiştir. Frati, sadece Toledo şehrinde on beş Fransisken Manastırı olduğunu belirtmiştir.⁷⁰ 1614 yılında 73 yaşında Toledo’da ölmüştür. Maniyerizm’in tipik bir temsilcisidir.

⁶⁵ Hauser, a.g.e., s. 74.

⁶⁶ Reimann, a.g.e., s. 24.

⁶⁷ A.g.e., s. 18.

⁶⁸ Eugenio Battisti, *Hochrenaisissance und Manierism*, Baden-Baden 1980, 2. Aufl., s. 25.

⁶⁹ A.g.e., s. 28.

⁷⁰ Frati, a.g.e., s. 89.

4.1 Sanatsal Etkiler

El Greco'nun Girit'ten Venedik'e yirmi dört yaşında gelmiş olması, Bizans Resmi konusunda eğitim almış olduğu kanısını güçlendirmektedir.⁷¹



Resim 11 El Greco, “Modena Altarı”, 1568, Ağaç üzerine tempera,
Orta Bölüm: 34x23.8 cm, Her bir yan bölüm: 24x18 cm,
Modena Pinacoteca Estense

(www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191037)

Venedik'teki ilk yıllarında, üzerindeki Yunan-Ortodoks etkilerin görülebildiği, küçük, ahşap levhalar üzerine yapılmış taslakları tanınmaya başlamıştır. Modena'daki Pinacoteca Estense'teki poliptik resim bu dönemin bir ürünüdür. Duru Bizans resmi, perspektiften, kısaltmadan ve mekân derinliğinden yoksundu. Bir şekil ya da tema için eksiksiz bir form bulunursa, temel şekil olarak sayısız kez tekrar resmi yapılırdı. Şekil, sadece soyut şekillerin görünür kılınmasına hizmet ederdi. Girit'te, Bizans ikona, fresk ve mozaik ressamlığı gelişmiş olduğundan, El Greco'nun en azından bunlardan etkilenmiş olduğu düşünülebilir.

“Bizans resminde olduğu gibi, Greco'da da “matematik” ve “kesinlik” gibi kavramsal durumlar bulunmaz. “Asimetri”, “dengesizlik”, “mekân belirsizliği”

⁷¹ Ipsier, a.g.e., s. 26.

vb. özellikler, Greco resminde geçerli olduğu gibi, Bizans resminde de geçerliydi. Renklerin doğal olmayan halleri, örneğin gökyüzünün Bizans'ta altın yıldız olarak temsil edilmesine benzer bir başka karşıtlık Greco için de geçerliydi. Greco'da kirli bir lacivert ya da mavinin, sık sık gökyüzünde temsilcilik üstlenmesi bir rastlantı değildir. Greco'da, arka ve ön plan yerine, tıpkı Bizans'ın Ravenna mozaik resimlerinde olduğu gibi, bir fon yapısının sık sık karşımıza çıktığını vurgulayabiliriz. Biçimlerin kendince bir değerinin olduğu kabul edildiğinden, kuru bir dinselikten çıktığı yönünde değerlendirilmesi de önemlidir. Bizans resminde anlatım, izleyici ile ters düşmez, ama El Greco'da bu, tam tersi şekilde ortaya çıkar. Bunun nedeni, Greco'nun "modern erken bir ekspresyonist" olmasından kaynaklanır. Bu özellik, sanatçıyı avangard konumuna iter. Biçimlerin klasik olana başkaldırdığı noktada "deform" olacaktır. Form, deforme olmaya yüz tuttuğu noktada Romantizm tavrı olarak sesini duyurmaya başlar."⁷²

El Greco, Bizans resminin konstrüksiyon şemalarına itibar göstermek yerine yeni ve daha ilerici bir biçim dilini kullanmayı tercih etmiştir (bu da sanatçının ilericiliği ile ilgilidir).

"Konuların dinsel olması, sanatçıyı Bizans sanatı ile tekrar bir bağlantıya götürmektedir." gibi bir düşüncüyü sıcak tutarken, Greco, asıl ağırlığını biçimlerden yana koyarak, ilginç ve şematik olmayan bir deformasyon dili geliştirmiştir. Greco, "Floransa Okulu'nun Giotto ile başlayan ciddi, doğacı ve "resmi resim gibi gören" yanını daha özgün şekilde nasıl ileriye götürürüm" sorunsalıyla uğraşmıştır. Çünkü kendinden önceki önemli kimseler, bu mücadeleyi başlatmış, Bizans resmi ve Rönesans resmi ayrımı Siena Okulu ve Floransa Okulu arasında verilen mücadeleyle çözüme götürülmüştür. Bunu bilerek ya da algılayarak hareket etmiştir. Onun için Greco resminin, görünüşte ne kadar dinsel olsa da, atmosferik tanımlamalarında göğün mavisini başka hedefler için zaman zaman yok saysa da, Bizans resminin etkilerini bünyesinde barındırdığını söylenebilir.⁷³

⁷² Özkan Eroğlu, *Romantizm-I*, konulu konferans konuşması, İstanbul, 01.12. 2010.

⁷³ Eroğlu, a.g.e., 2006, s. 12-13.

Sanatçı İtalya'da iki aşamalı olarak görülür: Bunlardan biri "Venedik şehri ve sanatından etkiler alan Greco", diğeri ise "Roma şehri ve buradaki sanat ortamından etkiler alan Greco"dur. Her iki İtalyan şehrindeki sanat anlayışları da, birbirinden çok farklı doku ve köklere sahipti. Bilindiği üzere Venedik ticaret merkezi, Roma ise dini merkezdi. Çünkü papalık makamı bu şehirdeydi. Böylece sanatla ilgili arz ve talep süreçleri, her iki şehrin sanatında farklı algılanmıştır. Bu bağlamda Venedik'te daha duygusal bir atmosfer hüküm sürerken, Roma'da din etkili bir mantığın yer aldığı bir sanat anlayışı vardı. 1567 yılında sanatçı Venedik'e gider ve bu şehir onu çok etkiler. Hatta Tiziano atölyesinde eğitim görür. Tinteretto'nun sanatından çok etkilenir. Rönesans döneminde Venedik demek, sanat tarihi açısından "renk" demektir. Gerçekten İtalya'nın diğer okullarına göre Venedik, çizgi yerine rengi tercih etmiş, resimde renk olgusunu ön plana çıkarmıştır. Rengin olduğu yerde, gölgesel anlayış ve özellikle romantizm, ağırlıklı olarak kendini hissettirir. Bu aşamada, basit bir doğa izlenimciliğinden de rahatlıkla söz edilebilir. Hegel'e göre sanat eseri kendi merkezli değildir. Sanat, duygusal ile değil fakat duygusalın görüntüsü ile ilişkilidir. Duyu organları, biçim almış nesnelere kayda alır. Duyu organlarıyla kayda alınan formları "forme etmek" ya da "deforme etmek". İşte El Greco'nun büyüklüğü buradadır. Biçim almış duygusalı ortaya koymuştur. ⁷⁴

15. yüzyılın Venedik'li ressamı arasında, mekân tasvirlerinde perspektif daha az vurgulanmaktaydı. Swoboda bu konuda şunları yazmıştır: "*Venedikli ressamlar, resmin iki boyutlu etkisini benimsemişlerdi; resim, dekoratif olmalıydı ki bu da Bizans geleneğinin etkisini göstermektedir.*"⁷⁵

Greco, farkında olduğu Bizans sanatının çizgici boyutunu, bu ikinci sanat aşamasında -İtalya'daki sanat gelişmelerini görünce- gölgeye dönüştürmüştür. Özellikle renklerin doğal olmayan halleri yerine bizzat doğal renklere kayma nedeninin, Venedik resmiyle ilgisi vardır. 16. yüzyılın başında, Venedikli ressamı arasında, renklerin geleneksel şeklin vurgulanmış bir ögesi olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Swoboda bunu "Venedik renklendirmesi" olarak

⁷⁴ Özkan Eroğlu, *Romantizm-I*, Konferans, İstanbul, 01.12. 2010.

⁷⁵ Swoboda, a.g.e., s. 188.

adlandırmıştır.⁷⁶ Bu, Giorgione'den Tiziano'ya, Veronese'e ve Tintoretto'ya aktarılan bir gelenektir. El Greco tarafından İtalya'da yapılan "Tapmağın Temizlenmesi" ve "Körün İyileştirilmesi" adlı resimler, Reimann tarafından Tiziano'nun El Greco üzerindeki etkisine birer örnek olarak gösterilmiştir.⁷⁷



Resim 12 El Greco, "Tapmağın Temizlenmesi", 1584-94, Tuval üzerine yağlı boya, 105.4x128 cm, Ulusal Sanatlar Galerisi, Londra;

(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191009>)

⁷⁶ A.g.e. s. 188.

⁷⁷ A.g.e., s. 17.



Resim 13 El Greco, "Körün İyileştirilmesi", 1570-76, Tuval üzerine yağlı boya,
50x61 cm, Parma Galleria Nazionale

(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-191011>)



Resim 14 Tintoretto, “Kralların Tapınması”, (Bu resim hakkında başka bilgi bulunamamıştır)

Tintoretto, El Greco'nun aksine, ışığı, figürlerin hatlarını belirlemede ve ışığı yansıtan yüzeyler için, en güçlü mevcudiyetiyle kullanmıştır. “Kralların Tapınması” adlı resminin arka planı, bu prensibi açıkça göstermektedir. Gökyüzündeki sahnede, dünyevi kısımda da resimdeki uzaklaştırmanın bir yansıması olarak tasvir edilmiş olan insan figürünün maddeselliğinin bozulması, çözülme noktasına kadar işlenmiştir. Bulutların sınırları boyunca içlerine, aynı zamanda bulutların ve ışıklandırmanın içinde adeta kaybolan, şekilleri belirgin olmayan kafalar yerleştirilmiştir.

Tintoretto'nun etkisi ise ışık etkisinin aşırı vurgulandığı, açık-koyu renk zıtlığının kullanımında hissedilir. Bu teknik, Tintoretto'nun insan figürünün maddeselliğini bozmasına hizmet etmiştir. Diğer etkileri ise “Figür Zinciri” adı verilen, figürlerin mekân içinde bir arada oldukları ancak zıt karakterli hareket etmelerinin tasvir edildiği figür gruplamalarıdır. Boşluğa eleman yerleştirmenin, bilinçli ve düzenli bir şekil almaya başlamasının, dolayısıyla buradaki modern resim anlayışıyla kurulan ilk ciddi ilişkiler, kayda alınmalıdır. Venedik resminde tek tanrılı din anlayışına dönmüş resimler yerine, özgürlüğe olanak veren mitolojik konulu resimlerin tercih edilmesinin amacı üzerinde derinlemesine düşünülmelidir.

Greco'nun bir başka çalışması olan "Kardinal Portresi"nde de ilginç bir analogi yer alır. Bu resim 17. yüzyılda yaşamış bir Velasquez'i etkilediği kadar, çağdaş ressamlardan Bacon'a ve daha birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Sessiz oturan bu din adamı, aslında kendi içinde o kadar sessiz olmadığını belli eder. Elemanlara bölünmüş kompozisyonda özellikle yerdeki kağıt ve gözlük detaylarına oldukça dikkat edilmiştir. Figür, sanki bu dünyadan değil gibidir. Resimdeki her şey dünyevi iken, kardinalin kendisi değildir. Bu durum, çağdaş sanatın ve alternatiflerinin genel mantığıdır. Çünkü asıl önem taşıyan "görünenin ardındakiler"dir.

Sanatçı, 1570-1575 yılları arasında Roma'dadır. Burada sanat yapmakla, o zamanlarda tarif edilen haliyle Toledo'da sanat yapmak arasında hem benzerlikler, hem de farklılıklar bulunmaktadır. Çünkü her iki şehirde de din, yaşamın içinde kuvvetle etkisini gösterirken, bir taraftan da sanat beğenisi yönünde, Roma'nın üstünlüğü tartışılmaz durumdadır. Michelangelo ve El Greco kendi özgün yapıtlarını ortaya koyarak din çevreleriyle benzer dialoglara girmişlerdir. Greco, Roma'ya geldiğinde daha çizgici ve rengin daha geri plana alındığı bir plastik tavrı gördüğünden sanatında bir başka aşamaya gelmiştir. Kendine Michelangelo kadar, Raphael'i de yakın hissetmektedir. Raphael'e olan ilgisi, kalabalık figüre olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Bizans resminin öykücü tavrı ve kalabalık figür anlayışıyla, Roma Okulu'nun bir özelliği olan diyaloglara dayalı kalabalık figürlü kompozisyonları, sanatçının bu doğrultuda düşünmesine ve bir çaba içine girmesine neden olmuştur. Kalabalık figürlü çalışmalarında, özellikle Raphael'in etkisi büyüktür. Mekânla ilgili ve figürler arası birçok diyalogun, bu sanatçının tarzıyla yakın bir ilişki kurduğu çok açıktır. Ayrıca bu tarihte yaptığı portre çalışmalarında, Tiziano etkisinin olduğu da çok açıktır. Kalabalık figürlü erken dönem Greco resimlerinin hemen hepsinde, Bizans duvar resimlerinin dağınık figür geleneğine bağlı durumları da görülmüş olur.⁷⁸

Tiziano, resimlerindeki eski üsluba kadar, mavi-kırmızı, mavi-sarı ve kırmızı-yeşil renk kombinasyonlarını içeren keskin renk kontrastları kullanmıştır. Veronese'in renk aralığı ise açık ve soğuk tonlardan oluşmaktaydı. Reimann'nun

⁷⁸ Özkan Eroğlu, *Sanat Tarihi*, 2007, s. 265.

düşüncesine göre El Greco, karakteristik mavi-sarı uyumunu Veronese'den ve malahit yeşilini de Bassano'dan almılamıştır.⁷⁹

Ölmüş ve acı çeken vücut yapılarının biçimindeki bozulmalar, yanı sıra gömü sahnesinde, ölmüş bedenın tüm ağırlığını taşıyan figürlerde ve çarşıdaki İsa'nın kollarında, binen ağırlıktan ötürü gerçekleşen biçim bozulmalarının üzerinde de durmak gerekir. Atmosferle birlikte dışavurumsal bir sürecin de işlendiğine tanık olunur. Sanatçı, 1577 yılında İspanya'ya giderek Toledo'ya yerleşir. O devirde Toledo hem sanat, hem de ticarete oldukça etkiliydi. Kentteki tüm etkinlikler, baş piskoposun sarayı çevresinde gerçekleşirdi. Sanatçı, Toledo'daki karşı reform gelişmelerini, yanı sıra İspanyolların Hollandalılarla olan savaşını ve 1585-1609 yılları arasındaki Yahudilerin kovulma trajedisini yaşamıştır. Yahudi olayları nedeniyle, Toledo harabeye dönmüş, bu da Greco'yu derinden etkilemiştir. Onun en büyük özelliği, değişik resim kültürleriyle karşılaşmasına ramen, kendi üslubunu yaratmış olmasıdır. İspanya'da resim yaparken, "konu" olayını, kendi görüşlerine feda edince, rahiplerle mahkemelik olmuştur. "*Espolio*" isimli yapıtı, onu İspanya'da ünlü yapmıştır. Sanatçının düşünce yapısıyla onun dışındakilerin düşünce yapıları hep zıtlaşmıştır. Ölümüne kadar yaşayacağı Toledo'da, Marquesse de la Villena'nın konağını kiralamış, bu saray gibi evde çok fakir bir yaşam sürdürmüştür.⁸⁰

Toledo'da sefaletle geçen yaşamının nedeni, "ticari değeri olacak resimler yerine, din ve inanç dolu resimler yapmasından" kaynaklanır. Toledo'ya yerleştiği 1577 yılından itibaren kendi üslubunu ortaya koyar. Bu şehrin biçimsel-maddi, gerekse içerik-manevi yapısı, Greco'ya çok uyacak ve onu sarıp sarmaladığından ötürü de sanatında iki yön ortaya çıkacaktır: Birincisi "konularını işleyişteki trajik görüş", ikincisi ise "figürlerinin deformasyonunda kullandığı dikine uzatmalar"dır. Üçüncü boyut diye bir şey tanımaz Greco. Figürlerini, kompozisyonda boş bulunduğu herhangi bir yere yerleştirir. Deformasyon daha önce de bilinen bir şey olmasına rağmen, figürleri, dikine uzatmayı ilk defa o denemiştir. Toledo'da yaptığı resimler içinde, en erken tarihli olup da, büyük önemi bulunan kompozisyonlarından biri önceden de vurguladığı üzere "*Espolio-İsa'nın*

⁷⁹ Reimann, a.g.e., s. 13.

⁸⁰ Eroğlu, a.g.e., 2006, s. 28.

Giyisilerinin Bölüşülmesi” isimli çalışmadır. Bu resimde, yukarıdan aşağı doğru figür yoğunluğu artmaktadır. Yukarının figürsüzlüğüne karşı, aşağıının figür yoğunluğu ve her iki gelişmeyle gündeme gelen karşıtlık önemlidir. İtalyan sanatının etkilerinin olduğu resimlerde başlayan figürler arası diyaloglar, bu resimde de vardır. Bu resimdeki İsa, aslında Greco’nun Toledo’daki yalnızlığına, kendine dönüklüğüne benzetilebilir. Ayrıca Roma’da bulunduğu sırada, antik Roma biçimlerinin bir etkisi olarak, resimde solda görünen asker ve üst kısımdaki mızraklar ve ayrıca ön tarafta, solda yer alan bir komutanın gayet rahat, bir yeri ele geçirmişçesine duruşu, önemli detaylar olup, söz konusu komutanın duruşunun, resimde İsa’nın duruşuna karşıt en ciddi figüratif hareket olduğu konusunda da ısrar edilebilir. Çağdaş sanatta ve alternatif sanatta, bugün var olan düşünsel bir anlayışın temelini atanlardan birisidir El Greco. Bu bölme ve ayırma düşüncesinin, Venedik Rönesansı’nda, örneğin Tiziano’da önemi büyükken, diğer taraftan Rönesans içinde de benzer bir durum, Michelangelo’nun “Mahşer” resminde yer alır. “Laocoon”, Greco’nun belki de en mitolojik ve içerik yönünden en kuvvetli yapıtı, dolayısıyla bir başyapıttır. Burada, ön ve arka plan arasında ciddi bir fark vardır. Aslında arkadaki manzara, Toledo’dur. Önde ise rahip Laocoon, iki oğlu ile birlikte, tanrılar tarafından cezalandırılmış olarak yer almaktadır. Bunun yanı sıra resmin sağ tarafında olayı izleyen izleyiciyle arasına, başka bir izleyici sürecini de dahil ederek, bir anda o dönemin sanatına alternatif bir bakış açısı da kazandırmıştır. Bu durum “kavram içinde kavram” mantığını beraberinde getirir. Bu kompozisyonda özellikle rahibin bedeni, şişkin bir deformasyonu yanına almasıyla, “Michelangelovari” bir anaotomi sunar. Buradaki bütün figürlerin dışavurumsal hali, 20. yüzyıl resminin figüratif durumuna çok benzer. Gökyüzü yeryüzünün apokaliptik⁸¹ yanına uyar ve destek verir. Bütünüyle, Toledo dönemi dini resimlerinin hemen hepsinde, gökyüzü ve bulut hareketleri vardır. Bu bulut sirkülasyonları bir yerden kompozisyonlara gitmek için büyük bir mücadele verir. Greco, özellikle portrelerinde istediği zaman üslupla oynayabilmektedir.⁸²

⁸¹ <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/>

Apokaliptik: Fr. apocalyptique sf. ed. Anlaşılmaz, kapalı, karanlık (söz veya yazı).

⁸² Eroğlu, a.g.e., 2007, s. 269.

Bu bağlamda, Reimann, Michelangelo'nun etkisinden de bahsetmektedir ki bu, El Greco'nun erken dönem çalışmalarının kompozisyonlarında ve figür biçimlendirmelerinde görülebilir.⁸³

Greco'nun "Toledo Manzarası" çalışması figürsüz çalışmalarının tek ve en yetkin örneğidir. Tarihe mal olmuş bu kompozisyon, sanat tarihinde çok özgün bir yere oturtulduğu gibi manzara resminin de, bir tür olarak, erken ve tutarlı bir örneğini oluşturur. Yer in söylemi ile göğün söylemi arasında farklılıklar vardır. Bu karşıt oluşum, resme ister istemez özellikle gökyüzüyle beraber gelen bir mistik hava katar. Figürsüz bir resimle karşı karşıya olunmasına rağmen, sanatçının en azından figürlü resimlerdeki kadar duygusal bir süreci, bu resminde verdiği tanık olunur. Resimlerinde varlıkla yokluğu bir arada simgeleyen, dünyanın apokaliptik her anı için örnek oluşturup, modernliğini ve zengin yapısını koruyacak görüntüler sunmuştur. Kanlı ve dehşet dolu olaylarla, anti-hümanist bir hal alan; türlü acıların, açlığın, savaşların, terörün olduğu bugünün dünyasında, Greco'nun, can çekişmeyi, acıyı temsil eden birçok resmi, çağdaş iyi bir örnek olarak algılanıyor.⁸⁴

4.2 Resim Analizleri

Konun genelini daha iyi anlaşılması bakımından bu kısımda, hepsi İspanya'da yapılan, "Aziz Maurice'in Şehit Edilmesi", "İsa'nın Soyundurulması" ve "Meryem'in Göğe Yükselişi" adlı resimlere ait inceleme sunulmaktadır.

Her bir resmin incelenmesi sırasında, El Greco tarafından yapılmış diğer resimlere de atıflarda bulunulmuştur. İncelenen resimlerin tümü dini içeriklidir ve sipariş üzerine yapılmışlardır. Yapılma aşamaları başından sonuna kadar İspanya'da geçen bu üç resmin içeriğindeki figürlerin deformasyonunda, her zaman olduğu üzere, perspektif kullanımı fark edilmektedir.

⁸³ Reimann, a.g.e., s. 15.

⁸⁴ Eroğlu, a.g.e., 2007, s. 269-270.

4.2.1 Aziz Maurice'in Şehit Edilmesi

Bu resim, yine saray adına sipariş edilmiş olan “Kutsal Ahdin Alegorisi; İsa Sevgisi; Philip II'nin Rüyası” adlı resmin beğenilmesi üzerine, Kral II. Philip tarafından El Greco'ya sipariş edilmiş olan bir çalışmadır. Portre formunda düzenlenmiştir. Tasvirin konusu, Aziz Maurice tarafından yönetilen, Hıristiyanlığı seçmiş olan Roma lejyonunun, şehit edildikleri savaşın başlamasından önce, pagan tanrıları reddedişlerinin hikâyesidir.⁸⁵ Efsaneye göre, bunun üzerine on kişilik gruhun tümünün kafasının kesilmesi emri verilmiştir.



Resim 15 El Greco, “Aziz Moris 'in Şehit Edilmesi”, 1586, Tuval üzerine yağlı boya, 448x301cm., Ulusal Sanatlar Galerisi, Washington, (The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 25)

⁸⁵ Frati, a.g.e., s. 99.

El Greco, "Aziz Moris 'in Şehit Edilmesi" adlı resim, bir dünyevi, bir de ilahi olay üzerinde işlenmiştir. Dünyevi olayın işlenişi, birbirini takip eden iki sahne şeklinde yapılandırılmıştır. Ön planda, yüksekte konumlandırılmış olan ana grup bulunmaktadır: Bayraktarın tam sağında, grubun yanında Aziz Maurice, bir uşak ve iki komutan durmaktadır. El hareketleri, bir anlaşma yapıldığı izlenimini vermektedir. Solda, alçak konumlandırılmış kısımda, dar bir alanda idam kararlarının verilişi yani infaz tasvir edilmiştir. Kıyafet ve sancak sayesinde, Aziz Maurice'in ve bayraktar figürlerinin suretleri tanınabilmektedir. Bunların karşısında, havaya kaldırdığı kılıcıyla cellat durmaktadır. Figürlerin boyutları öylesine sert şekilde küçültülmüştür ki, mekânsal görünümde atlamalar ortaya çıkmıştır. Zemin eğimlidir ve bir ip ile cellatın bulunduğu gruptan ayrılmış olan çıplak bedenler görülmektedir. Resmin ufuk çizgisi küçük bir arazi parçası ile bitmektedir. Resmin ön planı kendi başına, resim için seçilmiş olan konuya ilişkin bir ipucu vermemektedir. Resmin konusu, ancak yan sahneler ile birlikte incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Resmin içerisinde parçalanmış zamanlar ve farklı anlatı alanları görülmektedir. Kompozisyonda görülen parçalanmış farklı zamanları aynı anda bir araya getirerek, eş zamanlı (simültane) kılmaya ya da onları birer kavram gibi göstermek adına böyle bir ilişki kurulabilir.

Hauser bu konuda, "*Orta Çağdaki, aynı sahnede yan yana duran çoklu sahne tekniğine*" atıfta bulunmuştur⁸⁶ der.

4.2.1.1 Kompozisyon Çizgileri

Resmin sol kenarında ufuk çizgisinden, sağ üst kenara kadar, yaklaşık olarak bulut oluşumlarıyla aynı hizada, diyagonal bir çizgi çekilmiştir. Diyagonal, meleklerin ellerinde defne çelenkleri ve palmiye yapraklarıyla tasvir edildiği semavi alanı, dünyevi alandan ayırmaktadır. Sadece, resmin sağ tarafında, mızrakların altında duran bir figür bu sahneye bakmaktadır. Bayraktarın kılıcından başlayıp, Aziz Maurice'in deri kemerini takip eden ve nihayetinde bulutların hattı üzerinden iki meleğe ulaşan ikinci bir diyagonal mevcuttur. Perspektif olarak Aziz Maurice'in yönünde olan defne çelengi, diyagonalin bitimini belirlemektedir. Ön plandaki beş ana figür, izleyiciye göre aşağıda

⁸⁶ Hauser, a.g.e., s. 257.

gösterilen şekilde bir araya getirilmiş olan, yüksekte konumlanmış bir kare oluşturmaktadır: Kenar sınırları, solda, arkası dönük olan figürün kılıcının gövdesini, sağda ise sancak direğini takip etmektedir. Taban çizgisi, arkası dönük figürün yana dönük ayağının tarak bölümünden başlayıp, küçük bir karartıyla belirginleştirilmiş olan sancak direğinin sonuna kadar uzanmaktadır. Aziz Maurice'in ve arkası dönük olan figürün başları arasında bir çizgi çekildiğinde kare tamamlanmış olur. Dünyevi alandaki figürlerin dizilişine bir bütün olarak bakılır ise üst sağdaki kırmızı sancaktan başlayan bir sarmal figür görülebilir. Yan sahneye geçiş, uşak figürünü, yumuşatmaktadır. Bu şekilde uşak, sol dıştaki her iki komutanın ve Aziz Maurice'in oluşturduğu üçgeni vurgulamaktadır.

Kehrer, ön plandaki figürlerin, "*hayret verici tektonik düzeninden*"⁸⁷ ve ayrıca bayraktar, Aziz Maurice ve arkası dönük olan figür arasında belli belirsiz bir üçgen simetrisi ve çapraz, çiftli bir düzen olduğundan bahseder.

4.2.1.2 Figür

Ön planda bulunan figürlerin üst gövdeleri çok büyük şekillendirilmiştir ve görsel olarak çok kısa görünen ince bacaklarla orantısız durmaktadır. Bayraktar ve Aziz Maurice figürlerinin orantısızlığı, bacaklarla orantılı olan küçük kafalar sayesinde dengelenmiştir. Aziz Maurice figürünün üst gövdesinin sınırları, sol üst kısımdaki gölge yüzünden belirgin değildir. Bu nedenle, bu grup basık görünmektedir. Şayet gölgelerin iç kenarları üst gövdelerin sınırları olarak görülür ise figür gayet uzun görünmektedir. Soldaki figürün arkadan görünüşü, sırta, omuzlara kadar kesin şekilde uzatılmış görüntüsü veren, üzerinde durduğu bölgenin iki boyutlu gölgelendirmesi nedeniyle, üst gövdenin orantısızlığını daha da gözle görülür hale getirmektedir. Sırt kısmının bitiminin üzerinden, sadece bükülmüş bacakla uyumlu olan ince bir ışık hüzmesi ile geçilmiştir. Kıyafetler, üst gövde kısmında deri gibi görünmektedir. Özellikle bayraktar figüründe, kasların görselliğinin aşırı vurgulanması aracılığıyla, giydirilmiş çıplaklık gözler önüne serilmektedir. Kehrer, sarı rengin kullanılması hakkında temel olarak şunları yazmıştır:

⁸⁷ Hugo L. Kehrer, *Die Kunst des Greco*, München, 1914, s. 31.

*“El Greco dünyevi olmayanı tasvir etmek istemiştir ve bu nedenle sarı rengi benimsemiştir.”*⁸⁸ Ancak kargaşa arasında açıklıklar şeklinde görünen zeminde hiç kıvrım göze çarpmamaktadır.

El Greco'nun bu resminde, arkası dönük olan figürün, ışık düşen bölgede saydam görünen kıyafetinin maddeselliği de bozuktur. Özellikle sol omuz bölgesinde, sol üst taraftan düşen ışığın altında kalan malzeme, yapısal özelliklerini kaybetmiş görünmektedir. Atletik üst gövdelere karşın, figürler, izdüşümleri azaltıldığından ağırlıksız izlenimi vermektedir. Figürler zemine sadece sağ ayaklarının parmak uçları ile basmaktadır ve gölgelendirme, ayakların zeminden biraz kopuk olduğu izlenimini uyandırmaktadır. El Greco, Aziz Maurice, arkası dönük olan figür ve özellikle bayraktar figürü üzerinde ışığın kullanımı ile ortaya koyulan maddeselliğin bozulmasını kullanarak, figürlerin ağırlıklarını azaltmıştır. El Greco, bu deformasyon tekniğini kullanarak aynı zamanda, figürleri, dünyevi özelliklerinden arındırmıştır. Arkası dönük olan figürün, anatomik olarak bozuk, kavisli kolu ve yan sahnede Aziz Maurice figüründe de aynı bacak pozisyonunun üç kez tekrarlanmış olması dikkat çekicidir. Ön plandaki gruhun sağ el jestlerinde bu bacak pozisyonu ile bir paralellik görülmektedir.

Resimde uşak figürü, ergen olarak yorumlansa bile, çok küçük tasvir edilmiştir. Bu keskin zıtlıkları kullanarak, El Greco, ayakta duran figürleri görsel olarak uzatmış ve bacaklarının gerçekte olduğundan daha güçlü görünmelerini sağlamıştır. Belki de, orantısızlığın incelikli şekilde işlenmesi ile ön planda ayakta duran figürlerin, büyük üst gövdeler, zarif görünüm ve ağırlıksızlık gibi özelliklerini yitirmeden, ilk bakışta görsel bir orantılı görünüm sağlamış olması olasıdır. Uşak figürü, miğfer taşıyıcı olarak önemsiz bir işleve sahip olmasına rağmen, içeriksel bir anlam ifade etmektedir. Figür, ergen, dolayısıyla yetişkin olmayan bir insan olarak, karar sürecinin haricinde bırakılmıştır. Uşak, yetişkinliğinde Aziz Maurice'inkine yakın bir konuma yükselecektir, dolayısıyla uşaklık hizmeti, gelişiminin bir adımıdır.

El Greco, deformasyon aracını kullanarak ve yetişkinlerin yanında küçük bir biçimde tasvir ederek, uşağın yetişkin olmamasının altını çizmiştir. Büyük tasvir

⁸⁸ A.e., s. 76.

edilen figürler asıl kahramanlardır. Bariz büyüklükleri, Hıristiyan inancı uğruna şehit olabilme yeterliliklerinin bir sembolüdür. Resmin, bu bağlamda, yetişkinlerin davranışlarının, uşak için değerli ve örnek olduğunun tasvir edildiği didaktik bir yanı da vardır. Uşak, ancak aynı idraka erdiğinde etrafını saranların boyutlarına ulaşacaktır. Bu nedenle uşağın deformasyonu, ideolojik bir karakterdedir.

El Greco, egemen sınıfın etkilerini güçlü bir şekilde geri kazanmalarına dahil olan Katolik çıkarları olarak tanımladığı, Katolik Kilisesi'nin beklentilerini yansıtmıştır. Ancak şehit olmaya yeterliliği gerektiren katı dini inanca erişildiğinde, gelişim süreci tamamlanmış olacaktır. Kırmızı sancak altında toplanmış baskı altındaki figürlerin vurgulanması, sahnedeki karakterlerin içeriksel ifadesini pekiştirmektedir. Figürler ve silahları sahnenin gözlemcileridir. Onların ressamın çağdaşları olduğu izlenimini vermektedir.

İdam sahnesinin tasviri gerçekçi ve canlıdır. Cellat figürünün boyutları, cilt rengi ve görsel yapısı, somut gerçeklikten alınmıştır. Yakından bakıldığında, ipin ardında duran figürlerin yapısal bozuklukları fark edilmektedir. Açık-koyu resim tekniğinde işlenen görsel yapıda, açık rengi vurgulama yoluna gidilmiştir. Bu sahnenin vurgusu, ışığın kullanımında yatmaktadır. Görsellik yaratan gölgelendirme, bir şekle karakter kazandırmaya yetecek seviyeye kadar düşürülmüştür.

El Greco, kafaları, yüz tasvirlerini küçülterek deforme etmiştir. Bu konuda, figürleri yüzüzleştirerek sadece açık lekeler kullandığı için figürlerde kişiliksizleştirmeye kadar gitmiştir.

Sahnenin işlenişi, izlenimci (empresyonist)⁸⁹ görünmektedir. Çözülme eğilimi ve derinlik duygusu yaratan arka planın öne çıkarılması ile Tintoretto'yu anımsatmaktadır.

⁸⁹ Z. Rona, "Empresyonizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, s. 900. **Empresyonizm (İzlenimcilik)**: 19.yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da oluşan izlenimcilik akımı, görsel sanatların yanı sıra edebiyat ve müzik dallarında da etkili olmuş; ayrıca döneminde bir yaşam ve düşünce biçimi olarak gelişmiş ve 20. yüzyıl sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. İzlenimciler resimleri gördükleri gibi betimlemekle birlikte kesin çizgiler kullanılmayarak biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır. Işık önemli bir öğe olarak kullanılmış, koyu tonlardan kaçınılarak, ışığı en iyi yansıtan parlak ve açık renkler yeğlenmiştir. İzlenimcilik, Monet,



Resim 16 El Greco, “Meryem, Çocuk ve Aziz Martina İle”, 1597-99,
Tuval üzerine yağlı boya, 193.5x103 cm., National Gallery of Art,
Washington

Sanatçının “Meryem, Çocuk ve Aziz Martina İle” adlı resimde de, Meryem’in üst kısmında, yine bulutsu yapıda kafalar görülmektedir. Bu göz yanılması, Rubin

Renoir, Sisley, Bazille gibi sanatçıların 1860’larda Akademi’lere karşı çıkarak kendi aralarında bir grup oluşturmalarıyla gelişmeye başlamıştır. Renoir, kadınları, çocukları ve neşeli sahneleri; Degas, atları, balerinleri ve ev işleri yapan kadınları; Sisley, Pissarro ve Monet’ye doğa görünümelerini betimliyordular. Başka bir ortak yanları da konu ne olursa olsun anlık izlenimleri yakalamalarıydı.

Vazosu'nu hatırlatmaktadır.⁹⁰ Bu çift anlamlılık formu, o dönemdeki başkalaştırma üslubununa uyumludur.



Resim 17 Joos de Momper, “Kış Manzarası”, 1620, Tuval üzerine yağlı boya, 49.5x82.5 cm., Özel Koleksiyon,

(<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=25137&size=large>)

Joos de Momper'in “Kış” adlı resmi ve Archimboldo'nun hayvan ve meyve figürlerinin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkarılmış portreleri gibi çalışmalar, 16. yüzyıl başkalaştırma üslubunun tipik örnekleridir. Ancak bunlarda fantastik ve gülünç görsel etkiler daha güçlü şekilde vurgulanmıştır.

Brion, tuhaflıklara karşı olan özel bir ilgiden şu şekilde bahsetmektedir:

“Seyyar satıcıların meydanlarda ve köylerde dağıttığı ilanlarda tasvir edilen yarı insan yarı aslan, eşek ve ördek figürlerinin sayısında artış olmuştur; bunlar, meraklı halkı, dünyaya gelen ucubeler hakkında bilgilendirmekteydi. Dürer bile, Dassau'da doğan dev bir dişi domuzu tasvir ettiği bir ilan çizmiştir.”⁹¹

⁹⁰ Martin Schuster, *Kunst-Psychologie, Wodurch Kunst-Werke Wirken*, Köln, 1978, s. 21.

⁹¹ Marcel Brion, *Jenseits der Wirklichkeit Phantastische Kunst*, Viyana, 1962, s.131.

Leonardo da Vinci de, herkesin duvardaki bir çatlakta bile her türlü figürü görebileceği düşüncesinden hareketle, yanlısamanın etkisinden haberdardı.⁹²

4.2.1.3 Renklerin Kullanımı

El Greco, “Aziz Maurice’in Şehit Edilmesi”, isimli resimde, açık, soğuk etkisi yaratan renkleri tercih etmiştir. Bu resimdeki ana renk vurgusu, ön planda, ana renkler olan mavi, sarı, kırmızı ve ara renk olan yeşilin kullanımıyla verilmiştir. Yakın planda temel renkler olan mavi, kırmızı ve sarı tekrarlanmıştır. Ana renk vurgusu, Aziz Maurice’te değil arkası dönük figürde kullanılan koyu mavide bulunmaktadır. Bir yan figürün vurgulanması yöntemi, tipik bir Maniyerist üsluptur. Giotto, resimlerindeki temel öğeleri vurgulamak için mavi ve kırmızı rengi kullanmış ve geri kalan öğeleri kendince renklendirmiştir. Raphael de, 18. yüzyılın sonuna kadar kullanılmış olan bu “mavi-kırmızı uyumu”nu benimsemiştir.

El Greco, kırmızı-yeşil tamamlayıcı kontrastını ve mavi-sarı renklerin kullanıldığı açık-koyu kontrastını kullanarak, ana konunun vurgulanmasını pekiştirmiştir. “Aziz Maurice’in Şehit Edilmesi” adlı bu resminde, arka planda kullandığı açık mavi gibi, mavinin bir çok tonunu kullanmıştır.

Ön plandaki ana sahnede parlak karakterdeki renklerin etkisini artırmıştır. Bu etki O’nun resim tekniğinin temelinde yatmaktadır. El Greco, resimlerini koyudan açığa doğru yapmıştır. Temel olarak kırmızı bolus⁹³ fon rengi kullanmış, bunun üzerine, kalın boya tekniği doğrultusunda, beyazdan gri-kahveye kadar bir aralıkta olan, kalın, beyazımsı bir reçine boya ile resme devam etmiştir. Orta tonlar için, siyah, beyaz ve koyu sarı renklerinden oluşan ikinci bir kat boya kullanmıştır. Kapanış, sulu boya benzeri ince bir katmana kadar çeşitli şeffaflık derecelerinde cila olarak kullandığı bölgesel renklerle yapmıştır. El Greco, gençlik yıllarında tercih ettiği canlı, parlak, cam gibi renkleri, yaşlılığında

⁹² A.g.e., s. 143.

⁹³ www.tdkterim.gov.tr/bts/

Bolus: İng. bolus Yoğunluğu ve atom numarası dokununkine eşdeğer olan ve radyoterapide kullanılan dolgu maddesi.

BSTS / Nükleer Enerji Terimleri Sözlüğü

terketmiş ve kullandığı renk aralığını beş renge indirmiştir: “beyaz, abanoz siyahı, ateş kırmızısı, koyu sarı ve kök boya.”⁹⁴



Resim 18 El Greco, “İsa'nın Soyundurulması”, 1579, Tuval üzerine yağlı boya, 285.1x172.7 cm., Toledo,

(The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 38)

4.2.2 İsa'nın Soyundurulması

Resim 02. 06. 1577 yılında sipariş edilmiştir ve öncelikle Toledo Katedrali'nin pederlerinin soyunma odalarına koyulması düşünülmüştür. El Greco bu resmin az çok benzeri olan 15 değişik versiyonunu yapmıştır. İncelemenin bu kısmında

⁹⁴ Reimann, a.g.e., s. 71.

Münih Eski Resim Galerisi'nde bulunan versiyon üzerinde durulacaktır. Buna göre, resim portre formatındadır. Resimde, ünlü çarşıya germenin son hazırlıkları ve İsa'nın soyundurulması ve çarşıya çivi deliklerinin açılması tasvir edilmiştir. Reimann, sahnede İsa'nın aşağılandığını düşünmüştür. Ana konu olan soyundurma kenara itilmiş, İsa figürü resmin tam olarak ortasına yerleştirilmiştir. Yeşil renk kullanılan asker göz ucuyla yakalanabilmektedir. Ana konunun, Raphael'in "Borgo Yangını" adlı tablosunda olduğu gibi, kenara ve hatta arka plana atılması yöntemi, Maniyerizm'in tipik bir üslubudur.⁹⁵

4.2.2.1 Kompozisyon Çizgileri

İsa, tam boy tasvir edilen tek figürdür. Kafası, kısmen askerler ve kalabalıktan insanların kafaları ile sıraya dizilmiş gibi görünmektedir. Bu sıra, resmin üst kısmında yatay ekseninde bir vurgu oluşturmaktadır. El Greco, "Orgaz Kontu'nun Cenazesi" adlı resminde sıralama prensibini, dünyevi ve ilahi sahnelerin arasındaki ayırıcı unsur olarak kullanmıştır. Kafaların sırası sıkışık görünmektedir. Kafalar, birbirinin üzerinde kat kat tasvir edildiği için Orta Çağa özgü bir görünüm sergilemektedirler. Bu katmanlama, eğimli bir arazi üzerinde temellendirilmiştir. İsa figürünün ayakları da, eğimli duruşlarıyla bu ifadeyi pekiştirmektedir. Sarı kıyafetli askerin dengeli, destekli duruşu, çarşının çapraz duruşu ve en ön planda yüzünün sadece yarısı görünen Meryem, huniden çok da farkı olmayan bir derinlik yaratmaktadır. Dar, kama biçimli mekân tasviri de bu ifadeyi pekiştirmektedir. Derinlik tasviri, resmin üst kısmında, mızrakların üzerinden verilen dikeyliği belirginleştirmektedir ve tamamen göz önüne serilen İsa figürü vurgulanmıştır. Alt kısmın sınırlarını en ön plandaki Meryem'in kıyafetinin sağ dış kısmı oluşturmaktadır.

Üçüncü kompozisyon unsuru ise sol alttan, ön plandaki Meryem'in kol ve kafası hizasından başlayan diyagonaldır. Sarı kıyafetli askerin eğimli zemine yerleştirilmiş duruşu diyagonali devam ettirmektedir. Diyagonal, İsa figürünün sağ kolunun duruşu ile pekiştirilmiş ve İsa'yı soyundurmaya çalışan insanların kol ve kafalarının duruşuyla sonlandırılmıştır. Arka planda duran bir adamın

⁹⁵ A.g.e., s. 23.

parmak işareti de ifadeyi güçlendirmektedir. İsa figürünün sol eli, uzanmış olan koluyla birlikte, göğsün üzerindeki sağ elin kontrpuanı olarak soldaki, kafa ve omuz duruşu, diyagonal destekleyen hırsıza doğru devam eden ve sağdan sola uzanan bir başka diyagonal yaratmaktadır. Bu iki diyagonalin çakışması hayali bir çarmıh görüntüsü oluşturmaktadır. Ana figür, tüm kompozisyon unsurlarına dağıtılmıştır. Figürlerin bedenlerinin duruşu, deformasyon noktasına kadar ve hatta ötesinde, dikeyler, yataylar ve çaprazlardan oluşan çerçeveyi desteklemektedir. Bunlar, çerçeveyi ikincil göstermektedir.⁹⁶

4.2.2.2 Figür



Resim 19 El Greco, “Meryem’in Öğüdü”, 1595-1600, Tuval üzerine yağlı boya,

Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi

(<http://www.wikipaintings.org/en/el-greco#supersized-all-by-year-190980>)

Yukarıda adı geçen resimde alttaki diyagonalde, üstteki her iki Meryem’in yüzlerinin bozulmuş tasvirleri dikkat çekmektedir. Her iki yüz de aşırı derecede

⁹⁶ A.g.e., s. 24-25

dar ve çeneye doğru sivridir. En üstte bulunan Meryem'in kafasının duruşu, dikkat çekici şekilde sola çevrilmiştir. Öyle ki gözleri, burnu ve ağzı diyagonalde uyum göstermektedir. Kafanın bu duruşu, boyunda bir gerginlik görüntüsü yaratmaktadır ancak ortadaki Meryem'in türbanının altında ustaca saklanmıştır. Alttan bakış açısı ve Meryem'in kafasının duruşu aracılığıyla, Meryem figürünün yüzünün, karmaşık ve canlı yeşil renkle oluşturulan diyagonal ortaya çıkardığı "Meryem'in Öğüdü" adlı resimde (**Resim 19**) bu etki uç boyutlara taşınmış ve ağzın, burun deliklerinin ve sağ gözün oluşturduğu sıra vurgulu şekilde tekrar oluşturulmuştur. Burada, dünyevi gerekliliklerin vurgulanması, uygunsuz olarak algılanacağından boyun gergin değildir. Ortadaki Meryem, kafasının duruşuyla diyagonalin tam altında yer almaktadır ve çok ince olan yüzü de bunu pekiştirmektedir. Uzatılmış İsa figürü, fazla küçük olan kafası nedeniyle bir yükselme hissi vermektedir. Dikkat çekici başka bir nokta ise, yeşil renk kullanılmış olan askerlerin kafaya oranla çok güçlü olan kollarıdır. Özellikle, askerın İsa'yı bir ipe tuttuğu sol kolunun duruşu, dirseği tam anlamıyla ortaya çıkaran bir dönüş hareketi ile vurgulanmıştır. Kol ve el yerinden çıkmış gibi görünmektedir. El Greco bunu, yine çok küçük tasvir ettiği, İsa'nın asılmış gibi duran sol elini vurgulamak için kullanmıştır. El Greco, daha çok askerlerin uzuvlarını büyük yaparak aşırı vurgularken, ana karakterleri, İsa figüründe ve üç Meryem'de olduğu gibi kibar işleyerek vurgulamıştır.⁹⁷

El Greco mekânı, kama biçimli yarıklar ve kayalar haricinde belirginleştirmemiştir. Mekân oluşturulması karakterler üzerinden yapılmıştır. Bulutların, arka planda basık tasvir edilmesinin sebebi deformasyonun sıkışıklık şeklinde kullanılmasıdır. Figürler birbirlerinin üzerinde kat kat yerleştirilmiş ve dar bir alanı kaplamaktadırlar. Bu sayede de iki boyutlu duvar görünümü yaratılmaktadır. Yatay eksenindeki bu iki boyutluluk, İsa figürünün kırmızı kıyafeti aracılığıyla bir yükseliş halini almaktadır. Mekânın derinliği, İsa figürünün şekli ve ayaklarının altındaki kama biçimli yarıkların birlikteliği sayesinde ortaya çıkmaktadır.⁹⁸

⁹⁷ A.g.e., s. 26-27

⁹⁸ A.g.e., s. 31

4.2.2.3. Renklerin Kullanımı

Ana konu olan soyundurma, birbirini tamamlayan kontrastların kullanımıyla vurgulanmıştır. Birbirini tamamlayan kontrastlarda, renkler doğrudan birbirlerinin altına yerleştirilmiştir, böylelikle birbirlerini iten renklerle uyumsuz bir etki verilmiştir. El Greco, renkleri, birbirleriyle bitişik oldukları yerlerde gölgelendirerek sorunu çözmüştür. İsa figürünün tamamen ortada olması nedeniyle, askerlerin silahları üzerinde yansıyarak ve hatta silahların gümüş rengi ile ek bir yükselme hissi yaratan kırmızı kıyafet, resimde renkli bir odak noktası yaratmaktadır. Ortadaki Meryem'in mavi kıyafeti, geç Gotik ve erken Rönesans dönemine kadar uzanan bir gelenekle uyumludur. İsa figürünün bakış yönü, tüm dış yüzeylerden yansıyan ışığın düşme yönüyle aynıdır. Gökyüzünün bulutlanması bir ışık hüzmesinin yakınlarındadır. Resim, vurgulanmış renklerin olduğu kısımlarda aydınlıktır. Meryem'in yüzü doğal olmayan bir şekilde soluktur.⁹⁹



Resim 20 El Greco, "Meryem'in Göğe Yükselişi", 1577, tuval üzerine yağlı boya, 401.3x228.6 cm., Şikago Sanat Enstitüsü, Chicago

(The Library Of Great Painters "El Greco", Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 28)

⁹⁹ A.g.e., s. 33

4.2.3 Meryem'in Göğe Yükselişi

El Greco'nun Meryem'in Göğe Yükselişi adlı resimde, önceleri çerçevenin altında kalan arazi tasviri, ancak resim şapelden müzeye aktarıldığında fark edilmiştir.¹⁰⁰ Tema açık şekilde belli değildir. Wethey, resmin adının "Kusursuz Gebe Kalma" olarak değiştirilmesi önerisinde bulunmuştur zira kendince, tasvir edilen bakirenin ikonografik duruşu aslen bu konuyla ilgilidir.¹⁰¹

Bunun ötesinde Wethey, çerçevenin altında kalan kısmın, El Greco'nun bir işareti olarak ölümünden sonra eklendiğine de inanmaktadır.¹⁰² Resim, Frati tarafından, kendisine ait bir resim olarak tanıtılmıştır.¹⁰³

Hauser, resimin aşırı derecedeki yüksek yapısıyla dikkat çekmesiyle ilgili olarak şu düşüncelerine yer vermişti

"Yükseltme, Maniyerizm'de sıklıkla olduğu gibi, sadece tek tek vücutların uzatılmasıyla kendini göstermemiş, genelde genişliğinin iki katı uzunlukta olan ve hatta bazı vaftiz tasvirleri ve bu gruba dahil benzeri resimlerde olduğu gibi daha uzun olan mihrab resimleri adı verilen keskin şekilde vurgulanmış olan yüksek formda yapılmıştır."¹⁰⁴

El Greco, "Aziz Martin ve Dilenci" adlı resimde, dört unsurun birlikteliğiyle, Hauser'in bahsettiği yükseltme konusunu desteklemiştir: Yüksek formatı tercih etmiştir, dilenciye aşırı derecede uzatmıştır, figürleri, kubbe biçimli kayaların üstünde alttan görünecek şekilde yerleştirmiştir ve zeminin bir parçasını görünür kılmıştır. El Greco, aynı yöntemi, uzatmayı ve alttan bakışı yine ön plana çıkardığı "Meryem'in Göğe Yükselişi" adlı resimde de kullanmıştır. Asıl konu olan göğe yükseliş, koyu bir şerit ile zemin yüzeyinden ayrılmıştır. Bir alacakaranlık sahnesi tasvir edilmiştir. Sarı tasvir edilmiş melek figürlerinin alt yarısında güneş ya da ay görülmektedir. "Aziz Maurice'in Şehit Edilmesi" adlı resimde daha geniş bir alana yayılmış olan dünyevi alan, El Greco tarafından

¹⁰⁰ Frati, a.g.e., s. 121.

¹⁰¹ A.g.e.

¹⁰² A.g.e.

¹⁰³ A.g.e.

¹⁰⁴ Hauser, a.g.e., s. 261.

daraltılmıştır. “Çarmıha Gerilen, Meryem, Magdalena, Yohannes Evangelist ve Melekler ile Birlikte” adlı resimde dünyevi unsurlar artık belirgin değildir. Bu unsurlar sadece kaide olarak kullanılan çok dar yüzeysel parçalar halinde kalacak şekilde azaltılmışlardır.¹⁰⁵



Resim 21 El Greco, “Çarmıha Gerilen Meryem, Magdalena, Yohannes Evangelist ve Melekler ile Birlikte”, 1597-99, Tuval üzerine yağlı boya, 193.5x103 cm.,

(Ulusal Galeri The Library Of Great Painters “El Greco”, Harry N. Abrams, Inc., New York, s. 582)

¹⁰⁵ Frati, a.g.e., s. 122.

4.2.3.1 Kompozisyon Çizgileri

Kompozisyonla ilgili olarak, alt sağ tarafta, sarı renkte tasvir edilmiş melek figüründen hafif bükümlü bir diyagonal şeklinde başlayan, resmin sol üst kısmına doğru uzanan ve o bölgede, kafaların birbiri ardına sıralanmasıyla ortaya bir spiral şekli vardır. Aynı şekilde Meryem'in sağ omuzunun üstünde sonlanan bir spiralin ortaya çıktığını da görebiliriz. El Greco, "Kutsal Ahdin Alegorisi" adlı tabloda da, üst kısımda merkez olarak aldığı bir İsa monogramı ile birlikte bir spiral kullanmıştır. Ancak spiral sadece üst kısımda belirgindir. Her halükarda, sol alttan elinde kontrbas tutan meleğe kadar uzanan ikinci bir diyagonal ve sarı tasvir edilmiş olan meleği, Meryem'i ve elinde kontrbas tutan diğer meleği içine alan bir elips oluşumu da fark edilmektedir. Bronstein, Meryem'e atıfta bulunarak şunları yazmıştır: "Derinlik bu defa yatay ekseninde değil, dikey eksenindedir. Tanrının annesinin (Meryem) mavi entarisi, diğer formların etrafında dizildiği bir girdap gibi bir eksen oluşturmaktadır."¹⁰⁶

Meryem figürü, yalnızca, sarı tasvir edilmiş meleğin üst gövdesinin garip şekilde bükülmesiyle daha da ileriye götürülmüş olan bir dikeyliğin aşırı uzatılması aracılığıyla da vurgulanmıştır. Sol kanadın, perspektifsel olarak kısaltılmış olan görünüşüne hafifçe açı verilmiş olması, dikeyliği, kıyafet boyunca, ayaklara kadar yönlendirmiş, çiçek demetindeki kırmızı çiçeklere karşı vurgulanmış olan beyaz çiçeklerde sonlandırmıştır. Bronstein ekseni, iki figürden oluşan bir sarmal olarak ortaya çıkmıştır ve deformasyon, yani Meryem'in ve sarı tasvir edilmiş olan meleğin uzatılması ve bunların garip şekilde kırılmış üst gövdeleri, resmin orta kısmına hakim olan sarmal bir figür yaratmak için gerekli olan sanatsal bir hiledir. Kompozisyon çizgilerinin ana vurgusu, sonsuz bir mekân derinliği hissi yaratan münferit figürlerin ve figür sıralarının döngüsü aracılığıyla, sarmalda, yarıda ve spiralde yatmaktadır.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Leo Bronstein, *El Greco*, Köln, 1967, s. 120.

¹⁰⁷ A.g.e., s. 121.

4.2.3.2 Mekân

Hocke, yeni kozmolojik anlayış dahilinde ortaya çıkan en önemli sanatsal formların, mekânın sonsuzluğu, gezegenlerin yörüngeleri ile elipsler olduğu kanısındadır. Hocke, Tintoretto'nun bazı resimlerinde bu elips prensibinin, figürlerin üst üste sıralanması yoluyla içeriğe dahil edildiğine şu şekilde değinmiştir:

Ve bunu şu şekilde ifade etmiştir: “Giordano Bruno da, tüm hareketlerin, çember formunun devam ettirilmesinden vazgeçmesi gerektiğini iddia etmiştir. Tintoretto'nun resminde sonsuz tezahür, El Greco'nun birçok resminde olduğu gibi, sonsuz mekânda eliptik formda salınmaktadır.”¹⁰⁸

Hauser, birbirinden bağımsız paralel tezahürler görmüştür ve bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Sonsuz mekânın resimsel tasviri sorunu, Claude Lorrain ve 17. yüzyıl Hollanda manzara ressamlarına kadar çözülememişti, ancak Maniyeristler, bu sorunun çözümü için mücadele etmişlerdir. Tintoretto'nun ve Bruegel'in kozmik mekân hissi, klasik manzaranın sınırlarını yıkmıştır. Her ne kadar bu mekân hissini Giordano Bruno'nun felsefesiyle ilgisi olmasa da, aralarında açık bir paralellik vardır ve sonsuzluk fikrinin gelişimi, sonsuz mekân betimlemesi konularını paylaşmaktadırlar.”¹⁰⁹

4.2.3.3 Figür

El Greco'nun, “Çarmıha Gerilen Meryem adlı resminde, Meryem, görünüş olarak spirale zıt yönde ve gösterişli olarak, “sarmal figür (figura serpentinata)” tarzında, tek başına duran bir figür olarak işlenmiştir. Sarmal figüre özgü olan zıt yönlü hareket, kafa ile hissettirilmiş ancak tam olarak uygulanmamıştır. Bousquet, kısıtlanmış hareket yöntemine şu şekilde atıfta bulunmuştur:

¹⁰⁸ Hocke, a.g.e., s. 135.

¹⁰⁹ Hauser, a.g.e., s. 51.

“Başka bir zamanda, hal-i hazırda “Maniyerist Kübizm”den bahsetmiştik; analog bir karşılaştırma yapıp, sarmal tarza olan eğilimin, “Fütürizm” benzeri bir ilgiyle uyumu bulunabilir. Birçok maniyerist şekil, sarmal bedenleri ve bunların tehlikeli duran hassas dengeleri ile hareketi yakalamaktadır; mevcut form, geleceğin formlarına zemin hazırlamakta ve onları ortaya çıkarmaktadır.”¹¹⁰

Sarmal tarzda işlenmiş antik bir heykel olan Laokoon Grubu’nun tekrar keşfedilmesinin, 16. yüzyıl sanatçılarının üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur.¹¹¹

El Greco, “Laokoon Motifi”ni, 1610-1614 arasında yaptığı resimde benimsemiştir. Resmin sol kısmındaki melek figürü, Bousquet’in bahsettiği, değişimin hemen öncesinde bulunan harekete bir örnek teşkil etmektedir. Sarmal tarz yöntemi, 16. yüzyılda yaygın olarak kullanılmış ve örneğin Schiavone’nin “Kralların Tapınması” adlı tablosunda olduğu gibi, sarmal şekilde vurgulanmış olarak tasvir edilen formların sayısı artmıştır. Yuvarlak formların aşırı vurgulanması, El Greco’nun insan figürlerinin ayrıntılarında görülmektedir. Bu durum, “Meryem’in Göğe Yükselişi” adlı resimde, sarı renkte tasvir edilen meleğin sol kolunda gayet açık şekilde fark edilebilmektedir. Meryem’in alt kısmında havada asılı duran her iki küçük çıplak melekte, kasılma sebebiyle biçim bozulması görülmektedir. Tırmanan meleğin bükülmüş bacağı ise açıkça bu tür bir vurgu olarak anlaşılmamaktadır. “Laokoon” adlı resimde, sol dıştaki figürün tamamen şekilsiz olan havadaki kolu da buna örnektir. Bu ancak, kafanın ve elin, koltukaltı ve üst kol olarak yorumlanması ile bir kasılma soyutlaması olarak görülebilmektedir.

El Greco’nun, “Aziz Maurice’in Şehit Olması” adlı resimde geri planda bıraktığı insan figürünün bozulması üslubu, daha sonraları ön plana alınmıştır.

Sanatçının, “Meryem’in Göğe Yükselişi” resminde ise bu küçültmeyi ön plana çekmiş ve sarı renkte tasvir edilmiş melek üzerinde kullanmıştır. Kullanılmakta olan bir deformasyon yöntemi de figürlerin uzatılmasıdır.

¹¹⁰ Bousquet, a.g.e., s. 94.

¹¹¹ Hocke, a.g.e., s. 94.

En yoğun ifade, Meryem ve elastik bir malzemeden yapılmışçasına üst bedeninin aşırı kavisli duruşu ile boydan uzatılmış gibi görünen sarı renkte tasvir edilen melek üzerindedir. Meryem, derinlik duygusunu dikey ekseninde vermektedir. Ve normalde mimari ressamlığında, perspektifsel hatların derinlik verecek şekilde kullanılmasına benzer bir işlev de üstlenmiştir. Bu etki, mavi elbise, üst gövde ve kafa arasındaki keskin ölçek düşürmeyi temel almaktadır. Melekler ve Meryem'in birlikte oluşturdukları devasa sarmal, her iki figürün, Meryem'in ayakları görünmeyecek şekilde, resmin alt kısmında üst üste binmeleriyle sağlanmıştır. Resmin sol kısmındaki her iki meleğin de uzatılmış olması, Meryem'in ve sarı renkte tasvir edilmiş olan meleğin grotesk görünmesini engellemek için gereklidir. Kafaların eğiminin sıralanması ile ortaya çıkan, resmin üst kısmındaki spiral tasarım, deformasyon konusu altında azaltmayı temsil etmektedir.¹¹²

4.2.3.4 Renklerin Kullanımı

El Greco, burada yine ana renkleri olan maviyi, sarıyı ve ara rengi olan yeşili kullanmıştır. Kıyafet rengi olarak ise, sol tarafta, kırmızı ve yeşil arasındaki tamamlayıcı kontrastı kullanmıştır. Kırmızı-yeşil tamamlayıcı kontrastı bunun ötesinde, arazi parçalarında ve atmosfer dahilinde kullanıldığından, resimde baskındır. Figürler, resmin alt kısmında, bulutsu, şerit gibi oluşumlar tarafından çevrelenmiştir. Bu ifade, daha yukarıda kaybolmaktadır. Resmin sağ kısmında, Meryem'in mavi elbisesinin yanındaki kızıl-gri renk, tüm betimlemeden ayrılmaktadır ve kendisine özgüdür.¹¹³

¹¹² Frati, a.g.e., s. 127.

¹¹³ A.g.e., s. 138.

5. YİRMİNCİ YÜZYILDA ÜSLUP ÇOĞULCULUĞU

Bu bölümde Bacon'ın etkilendiği, modern sanat eğilimleri ve sanat anlayışına bir giriş oluşturması amacıyla, soyut sanat, gerçeküstücülük ve deformasyonun yirminci yüzyıl sanatında nasıl ifade aracı olarak kullanıldığı konusu açıklanacaktır.

20. yüzyılın sanatsal gelişimi, üslup çoğulculuğu ile karakterizedir. Bu konuda Waetzold şuna dikkat çekmiştir:

“19. yüzyıldan bu yana toplum ve sanat çoğulcudur. Artık bir üslup dönemi belirlemek mümkün değildir. Aksine ancak en çok sayıda fenotipin,¹¹⁴ zamana ve döneme özgü olması birlikteliği durumunda mevcut olabilecek birçok üslup yönlülüğü vardır.”¹¹⁵

Waetzold, bu durum için şu nedenleri vermiştir: “*Dini, siyasi ve sosyal yapılar arasındaki sıkı bağların zayıflamasıyla birlikte, sanat özgür kalmış ve her boyutta derinlemesine gelişmiştir.*”¹¹⁶

5.1 Soyut Sanat

20. yüzyılda geçerli olan motifler, daha ilk yüzyılda belirlenmiştir. Diğerlerinin yanında, dışavurumcu ve yapıcı bir yönde gelişen soyut sanat da ortaya çıkmıştır. Aslen Van Gogh ve Gauguin arasındaki sanatsal ihtilaftan kaynaklanan

¹¹⁴ www.turkebilgi.com. **Fenotip:** Bir canlının gözle görülebilen tüm özelliklerine fenotip adı verilir. Canlının dış görünüşüdür. Genotip ve çevre etkisiyle meydana gelir.

¹¹⁵Stephan Waetzold, “Einleitung”, *In Tendenzen der Zwanziger Jahre* 15. Europäische Kunstaussstellung, Berlin 1977, s. 24.

¹¹⁶ A.g.e.

dışavurumculuk,¹¹⁷ renkleri özdeğeri olarak seçmiştir. Form kişisel “özelliklerin” temelini oluşturmuş ve kişisel hissiyatın ifadesini taşıyan ve taslak görevi gören nesneden giderek daha da bağımsız olmuştur. Fransız sanatçılar, Dışavurumculuğun gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Burada, 1905 yılında başarıyı yakalamış olan ve Paris Salon d’Automne’da (Sonbahar Salonu) sergi açmış olan, Matisse, Dufy ve Derain’den bahsetmek gerekir. Yine Alman sanat grupları, “Köprü” ve “Mavi Atlı” da önemlidir. Sahra altı Afrika halkının sanatının da Dışavurumculuk üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur: “Fransa’nın Afrika’daki büyük kolonilerinden getirilen araştırmacılar, işçiler ve askerler, beraberlerinde sürekli, genç ressamların el değmemiş bir sanat keşfettikleri ve batının tozlu gelenekleriyle ilgisi olmayan yeni “ilginçlikler” getirmişlerdir.”¹¹⁸ Kolonilerden getirilen bu nesnelere ruhuna ve işlevine ne derece gerçek anlamda bir ilgi olduğu kesin değildir. Soutine, tipik bir Dışavurumcu olarak gösterilebilir.

¹¹⁷ Z. Rona, “Ekspresyonizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, 1997, s. 451-452.

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk): “Ekspresyonizm” ya da “Anlatımcılık” da (İng.*Expressionism*, Fr.*Expressionisme*, Alm. *Expressonismus*) denir. 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkan sanat ve mimarlık akımı. Güzel sanatlarda Rönesans’tan beri hüküm sürmüş doğaya uygunbetimleme anlatışından bir kopuş olan Dışavurumculuk’ta, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıydı. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçimbözme yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır. Dışavurumculuk akımı ilk kez 1905 dolaylarında Fransa’da Fovizm, Almanya’da Die Brücke ile gündeme gelmekle birlikte, Avrupa’nın pek çok ülkesinde aynı yıllarda yerleşmeye başlamış, ama en yetkin ifadesini Almanya’da bulmuştur. Terim olarak ilk kez 1911’de Almanlar tarafından İzlenimcilik akımına ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovistler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır. İç dünyasını renk ve çizgi ile dışa vurmuş sanatçıların başında gelen Van Gogh’a, Fransa’da Dışavurumcu anlatımın öncüsü gözüyle bakılır. Fovist’lerden sonra Fransa’da Dışavurumcu anlatımı benimseyen sanatçılar arasında Roualt, Pascin, Dunoyer de Segonzac, Gromaire ile Soutine ve Chagall gibi Paris Okulu sanatçıları yer alır. Taşizm ve Soyut-Dışavurumculuk gibi çağdaş sanat eğitimlerinin oluşumunu etkileyen Dışavurumculuk akımı, 1920’ler boyunca Almanya’da etkin olmuş, ama 1930’larda Nasyonal Sosyalizm tarafından bütün modern eğitimlerle birlikte Yoz Sanat olarak reddedilmiştir.

¹¹⁸ Pierre Daix, “Wie Pablo Ruiz Picasso wurde”, Art-Kunst-magazin, Heft 9, Hamburg, 1981, s. 44.



Resim 22 Chaim Soutine, “Bifteck”, 1925, tuval üzerine yağlı boya, 140.3x106.6 cm., Albright-KnoxGallery, Buffalo

(http://www.wallpapersfree.co.uk/background/paintings/chaim_soutine/carcass-of-beef/)

1922 tarihli “Sığır Eti” ve 1919 tarihli “Seret Manzarası” adlı resimlerin her ikisi de dışavurumculukta, sanatçının kişisel görüşünün ana vurgu olduğunun birer örneğidir. Taslak görevi gören nesnenin yorumunda şekillendirme ve renklendirme, formun bozulması ve bölgesel renklerin reddedilmesi noktasına kadar değiştirilmiştir.

Dışavurumculuk’un Taşizm’e¹¹⁹ dönüşümü sırasında, sanatçıların kişisel görüşlerini ifade etmelerine aracı olan nesnelere yorumlanmasından, “fiziksel tecrübelerin işaretel ve spontan bir ifadesi”¹²⁰ lehine sakınılmıştır.

¹¹⁹ Adnan Turani, “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 84. **Taşizm (Lekecilik)**: Fransızca “tache” (leke) sözcüğünden yapılmış bir terim olan lekecilik, sanatçının düşünmeden ve rahat bir şekilde tuval yüzeyine attığı boyaların meydana getirdiği lekelerin etkisine dayanan anlayıştır. Lekecilik sözcüğü ilk kez 1950’de Fransız sanat yazarı Michel Seuphor tarafından kullanılmıştır. Seuphor lekecilik terimini “sürrealist otomatiziminden doğan ve ekspresyonizmin soyuta yönelmiş olan anlayışı” için kullanmaktadır. Lekeciliğin esas temsilcileri Wols, Jackson Pollock, Mathieu ve Tobey’dir. Lekecilik, tekstil endüstrisi ve mobilya dekorasyonunu etkilemiştir.

Wols, Hartung ve Nay gibi sanatçılar da, 1945 yılından sonra, “soyut dışavurumculuk tarafından ana hatları belirlenen” Taşizm’in temsilcisi olmuşlardır. Son yıllarda, Hödicke, Salome ve “Mülheim Özgürlüğü” adlı grubun çalışmalarında tasvir ettiği gibi, dışavurumcu figüratif resme yönelik yeni bir eğilim gelişmiştir. Bu “saldırgan ressamlığın” amaçları kökünü Dışavurumculuk geleneğinden almaktadır. Faust ve De Vries, bu konuda şunlara dikkat çekmektedir: “Genç neslin benimsediği, kişisel tecrübe ile resim ve öznelilik ile tablo arasındaki ilişki, sanatçıyı çok yönlü etkilerin kesişme noktası; resmi de ifadelerinin enstantanesi olarak tanımlamıştır.”¹²¹

20. yüzyılın ikinci önemli akımı ise yapısalcı ekolü kapsar. Çıkış noktası olarak, Cézanne’ın, Picasso ve Braque’nin, Kübizm’in¹²² gelişimi sırasında benimsedikleri çalışması alınabilir. Waetzold, Kübizm hakkında şunları yazmıştır: “Resmin içinde tasvir edilen konu artık stereometrik yapıtaşına indirgenmiştir, berrak şekilde, görünen dünyanın kök ve arketipleri,¹²³ yeni bir şekilde görünür olmuşlardır. Unsurları, yeni ve bağımsız kompozisyonlar yaratan doğa modelinden soyutlanma, sadece tarihlerde ve sayılarda kullanılmıştır.”¹²⁴

Devinim prensibi, Fütürizm’in¹²⁵ görsel argümanlarının temel konusudur. “Boccioni’nin, Russolini’nin ve Severini’nin çıkış noktaları, aynen izlenimcilerde

¹²⁰ M.W.Faust, G. Vries, *Hunger nach Bildern*. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln, 1982, s.11

¹²¹ A.g.e., s. 88.

¹²² Z. Rona, “Kübizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, II. Cilt s. 1074.

Kübizm: 1908’de Paris’te Picasso ve Braque öncülüğünde oluşan akım. Bu iki sanatçının yapıtlarını, küplerden oluşan birleşimler olarak yorumlayan eleştirmen Louis Vauxcelles akıma “Kubizm” adını vermiştir. Kubistler ilkel resim sanatıyla Afrika sanatından etkilenmiş, doğanın, koni, küre ve silindir gibi geometric biçimlerden kaynaklandığını ve bu gözle çözümlenmesi gerektiğini söyleyen Cézanne’ın görüşünü benimsemişlerdir. Onlar çözümlenme sonucu elde edilen geometric biçimlerle, resmi geleneksel biçimlerden kurtarıp kendi öz anlatımına kavuşturacaklarına da inanmış, biçimi ön planda tutarak, rengi ikinci plana itmiş; çoğunlukla koyu tonlar, donuk griller, ender olarak yeşil kullanmışlardır. Picasso’nun 1912’de resme farklı malzemeler sokarak, yapıtıdırma resim olarak da anılan Kolaj tekniğini uygulamasıyla başlamış, tümünden parçaya değil de parçadan tüme varma yöntemiyle oluşmuştur. 1925’e dek örnekler veren Kübizm 1925-27 arasında Gerçeküstüçülük akımının etkisi altına girmiştir.

¹²³ A.g.e., s. 46. **Arketip:** İlktip, ilk örnek anlamına gelir. Bir yapıtı meydana getirmek için örnek tutulan temel model, en eski örnek ve tip.

¹²⁴ Waetzold, a.g.e., s. 22.

¹²⁵ M. Adam, “Fütürizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, I. Cilt s. 664-665.

Fütürizm: Endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç bir giriş yapan İtalyanlar’ın ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanınan akım. İmgeleri gözleyip, parçalara ayırıp mesajlarını bu yolla iletme peşinde olmadıklarını ve doğrudan nesnelere kimlik kazandıklarını savunuyorlardı. Mekansal sürekliliğin ancak çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği bir anlatım ortamında var olabileceğini vurguluyorlardı. 20. Yüzyılın sanatı üzerinde kalıcı ve güçlü

olduğu gibi, optik algılamadır, ancak bunlar, modern uygarlığın üretimlerini ve olaylarını tetiklemiştir: makineyi, hızı ve hareketi. Konusu mutlak ve nispi harekettir.”¹²⁶

Önemli temsilcileri olarak, Malevich, Tatlin, van Doesburg ve Mondrian'ın sayılabileceği Yapısalcılık, Kübizm'i ve Fütürizm'i temel almaktadır.¹²⁷ Bu akımın amacı soyutlamadır ve “yeni bir eşitlik prensibi aracılığıyla, burjuva kompozisyonunun eski hiyerarşik oluşumunu”¹²⁸ yıkmayı hedeflemektedir. Motivasyon olarak, hedeflenmiş “yaşamın ve sanatın birliği.”¹²⁹ görülmektedir. “Sanatsal formların, günlük hayatın formları ile”¹³⁰ bütünleştirilmesi lehine, “sanatın likidasyonu”¹³¹ için nesnel bir hedef mevcuttur.

Honisch yaşamın ve sanatın birliği ile ilgili olarak bu konuda şunları yazmıştır: “Bir kısmı, toplumu ivedilikle değiştirmek ve devrim hareketine katılmak isterken, bir kısmı ise, çalışmalarının, mensubu olmak istedikleri yeni bir toplumun öngörüsü olduğunu düşünüyordu.”¹³²

İkinci grup, Bauhaus¹³³ ekolü için çıkış noktası olarak sayılabilir. Resmin soyutlanması, geometrik soyutlama şeklinde gerçekleştirilmiştir.

etkiler bırakan birinci evre de, 1910-12 ve 1911-12'de Kübistler'le başlayan iletişimden kaynaklanan kavramsal ve teknik gelişme süreci iki aşamalı olarak sürmüştür. Özellikle kentsel yaşamın irdelendiği bu yapıtlarda halkın kitlesel duyguları ve hareketleri yansıtılmıştır. Marinetti'nin öncülüğünde Balla, Boccioni, Carra, Russolo ve Serverini gibi ressamların çevresinde gelişmiştir.

¹²⁶ Waetzold, a.g.e., s. 23.

¹²⁷ Dieter Honisch, *Die Innere Verfassung des Bildes In: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977, s. 5.*

¹²⁸ A.g.e., s. 7.

¹²⁹ A.g.e., s. 8.

¹³⁰ A.e.

¹³¹ A.e.

¹³² A.g.e., s. 9.

¹³³ Adnan Turani, “Sanat Terimleri Sözlüğü”, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006, s. 21.

Bauhaus: Ruskin ve Morris'le İngiltere'de başlayan ve kötü formlu makine üretimine sanatçı kişiliğini ve buluşunu getirmek için kullanılan yeni araştırmalara farklı bir yön vermek üzere Walter Gropius ile Van de Velde tarafından kurulan araştırıcı bir sanat okuludur. Bu okulda, mimarlık eksenini etrafında diğer sanat alanları da inceleniyordu. Böylece güzel sanatların yeni bir öğretimi ortaya çıkarılmak isteniyordu. Bauhaus önce Weimar'da kurulmuş sonra Dessau'a ve buradan da Berlin'e nakledilmişti. 1933'te Hitler tarafından kapatılmış ve buradaki öğretmenler Amerika'ya ve diğer özgür ülkelere kaçarak Bauhaus fikirlerini yaymışlardır. Bauhaus'da Feininger, J. Itten, Gerard Marcks, George Muche, Paul Klee, Oscar Schlemmer, Kandinski ve Moholy Nagy gibi çağımızın en büyük sanatçıları öğretmen idiler.

Honisch, Mondrian'ın sanatsal gereçleri hakkında şunları yazmıştır:

“1913 yılından 1915 yılına kadar yaptığı ağaç, cephe ve deniz serilerinde, Kübizm'in en son yanılısama kalıntılarının üstesinden gelmiş ve sonuç olarak artı-eksi resimlerde, araziye eşit oranda kaplayan ve tüm parçaları tam anlamıyla dengeleyen, kesin somutlukta bir resim yapısı bulmuştur.”¹³⁴

Honisch ancak bu yöntemlerin, Mondrian tarafından sürdürülmemesinden şu şekilde bahsetmiştir:

“Daha sonra gelen bir çok çalışma, geleneksel, hatta bazen, Malevich veya yine Mondrian'da olduğu gibi geriye dönmüştür. Mondrian yine de, resimlerinde ana renkleri kullanmıştır, ancak kompozisyonel bağlamda sezgisel davranarak resimde dengeyi bulmaya çalışmıştır. Resimleri yine de Malevich'in karşıtı olmaya devam etmiştir, ancak yüzeyler homojenliğini ve resimlerin parçaları denkleliğini yitirmiştir.”¹³⁵

Yapısalcı ekol üzerinden formüle edilmiş olan “sanatın ve yaşamın birliği” ideali, ulaşılamaz bir ütopyaya dönüşmüştür. Buna karşın temasını, malzemeler, araçlar ve resim işlemi kılan soyut resim konumunu korumuştur.

5.2 Gerçeküstüçülük

Gerçeküstüçülük, kökünü başlangıcıdan itibaren Dadaizm'den¹³⁶ almıştır. Gerçeküstüçülük teorisi 1919 ve 1924 yılları arasında formüle edilmiştir; ki Breton'un bunda çok önemli bir etkisi vardır: “*Gerçeküstüçülüğün doktrini Omun*

¹³⁴ Honisch, a.g.e., s. 7.

¹³⁵ A.e.

¹³⁶ Z. Rona, “Dadaizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 2008 1. Cilt s.417-418
Dadaizm: “*Dada*” olarak da bilinir. Avrupa'nın bazı büyük kentlerinde de görülen Dadacılık ilk olarak 1915-16'da New York ve Zürih'te hemen hemen aynı zamanda çıkmıştır. Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu akımdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülmünç ve anlamsız olanın peşinden sürüklenmiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır.

kişiliği ile o derece bağlıdır ki, Ferdinand Alquié, gerçeküstücülüğü sadece Breton'un ideallerine dayandırabilmektedir".¹³⁷

Başlangıç aşamasında gerçeküstücülük, temel olarak sadece edebi bağlamda anlaşılabilir idi. Gerçeküstücü resmin gelişimi, Max Ernst göz ardı edilirse, ancak 1925 yılında başlamıştır.¹³⁸

Sigmund Freud'un psikanaliz yöntemi de, Gerçeküstücülüğün tetikleyicisi ve teyidi olarak görülebilir. Schmied, bu konuda şunları yazmıştır:

"Breton, psikanalizin, Freud tarafından bir tedavi yöntemi olarak kullanılmasını, kendi başına bir amaç olarak yorumlamıştır. Freud'un "İlişki Bozukluğu Serbest Akımı" altındaki hastalarda bilinci uyandırmak ve kompleksleri çözmek için uyguladığı yöntem, onu, bilinçaltındaki en şaşırtıcı imajları gün ışığına çıkaran ve bunları şaşkınlık verecek şekilde ilişkilendiren bir aracı haline getirmiştir. Ancak bu nevi imajların ulaşılamaz ürünleri rüyalar idi."¹³⁹

Bu anlayış, edebi harekette, rüya protokolleri ve otomatik protokoller olarak adlandırılan protokolleri ortaya çıkarmıştır. Masson, görsel alanda bu yöntemleri benimseyen ilk kişi olmuştur ve bunları otomatik çizimler şeklinde kullanmıştır.¹⁴⁰

İkinci ve Schmied'e göre daha önemli bir etki ise, "Pittura Metafisica" dönemine ait olarak görülen, Giorgio de Chirico'nun resimleridir.¹⁴¹ Resim alanında, hiçbir zaman tam bir gerçeküstücü resim olmamıştır ve bağlayıcı üslup kriterleri gelişmemiştir. Schmied, resim konusunda, Max Ernst'in yorumuna göndermede bulunmuştur: "*Max Ernst, dadaizmin gerçeküstücülüğe sanatsal geçişini*

¹³⁷ Rene Passeron, *Sürrealizm Ansiklopedisi*, (Çeviren Sezer Tansuğ) Remzi Kitabevi Yayını, İstanbul, 1997, s.129

¹³⁸ Wielend Schmied, *Die neue Wirklichkeit-Surrealismus und Sachlichkeit. In: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung*, Berlin, 1977, s. 19.

¹³⁹ A.e., s. 21.

¹⁴⁰ Passeron, a.g.e., s. 35.

¹⁴¹ Schmied, a.g.e., s. 21.

sağlamış, kendi kolaj yöntemini, de Chirico'nun görsel unsurları ile birleştirmiştir."¹⁴²

De Chirico'nun, birçok gerçeküstü sanatçı tarafından benimsenen görsel unsurları arasında, Prova Mankeni, Dairesel Sahne, mekânsal boşluk ve zıt perspektiflerin iritasyonu sayılabilir. Kolaj yöntemi, normal şartlarda bir arada olmayan nesnelere karşılıklı yerleştirilmesi ve birlikteliği olarak tanımlanan, hayali tezahürler prensibinin resim alanına taşınmasına olanak tanımış ve böylelikle mantıksızlık idealinin gerçek olmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Magritte ve Dali'nin resimleri, el yapımı kolajlar olarak anlaşılabilir. Hayali tezahürler ve Otomatizm'in¹⁴³ yanında, gerçeküstüçülüğün kökenindeki üçüncü bir bileşen olan Rastlantısallık gelir. Bu noktada Gerçeküstüçüler, görsel yöntemleri, aynen Max Ernst'in frotajları¹⁴⁴ ve Von Masson'un kum boyamalarında olduğu gibi, hali hazırda mevcut olan yapıları, kendi bünyelerinde bulunan imgeselliği kınamak adına kullanmışlardır. Gerçeküstüçülük, ancak 1945 yılından sonra kendisinin sanatsal bir hareket olduğunu iddia edebilmiş ve bir dereceye kadar fantastik gerçekçilik içine girebilmiştir.

5.3 Yirminci Yüzyıl Üsluplarında Bir İfade Aracı Olarak Deformasyon

20. yüzyılın başında ortaya çıkan sanat üslubunu etkileyen değerler bağlamında, Hamann ve Hermand şunları belirtmişlerdir:

"Sadece egemen çevreleri ve bunların ahlaki değerlerini ifşa etmek yerine, sıklıkla mevcut olan her şeyin toptan değersizleştirilmesine ve bu şekilde,

¹⁴² A.e., s. 22.

¹⁴³ İ. Aydın, "Otomatizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, III. Cilt s. 1401. **Otomatizm:** Gerçeküstüçülük'ün temel kavramlarından biri olan Otomatizm, bilinçaltının özgür kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Rastlantısal oluşumlara yer veren deneyimleri de kapsayan terim, Picabia'nın mürekkep lekeleri ve Arp'ın "rastlantısal düzen"le biraraya getirdiği yapıtları da niteler. Otomatizm, hareketli soyut ve serbest biçimli sanat ile Otomatikçiler Gurubu tarafından da yaygın bir biçimde kullanılmıştır.

¹⁴⁴ E. Erenler, "Frotaj", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, 1997, I. Cilt s. 633 **Frotaj:** Otomatizm doğrultusunda çalışan Gerçeküstüçü sanatçıların uyguladığı "sürtme" tekniği. Max Ernst tarafından geliştirilen bu teknikte ahşap, taş ya da dokuma gibi dokulu bir yüzey üstüne yerleştirilen kağıda, siyah ya da renkli bir malzeme sürülerek dokunun kağıda geçmesi sağlanır. Böylece elde edilen rastlantısal desenler resimsel tasarımın temelini oluşturur.

Fütürizm'e, Kübizm'e ve Dadaizm'e giden yolda, tasvir edilen olağanüstü dünyanın parçalanmasına ve dağılmasına yol açmıştır."¹⁴⁵

Ayrıca yukarıda sözü edilen düşünceye ek olarak Dışavurumculuk hakkında ise şunları belirtmişlerdir: "*Bu nedenle, belirgin şekilde aşırı basitleştirilmiş tavrı ile, berelenmiş, erimiş ve ezilmiş izlenimi vermeyen neredeyse hiç dışavurumcu resim yoktur.*"¹⁴⁶

Gerçeküstücü resimde, frotaj ve kum boyaması tekniklerinin kullanımı nedeniyle, rastlantısallığın dahil edilmesi önemli bir rol oynamaktadır. Rastlantısallık, imgeselliği yaratmıştır ancak bu farklı bir formdadır. Kolaj prensiplerinin kullanımında, formun ve şeklin çeşitlenmesi, sanatçının hedeflerine bağlıdır. Görsel şekillendirmede, bir grup gerçeküstücü sanatçı, yumuşak, erimiş formlar bulmuştur. Başkalaşım prensibi ve maddeselliğin bozulması, diğer bir deyişle maddeselliğin farklı anlamlandırılması ima edilmiştir.

Dücker, 20. yüzyılın başında mevcut olan tüm üsluplardan en yaygın olanı, somut gerçekliğin sorgulanabilirliğine ilişkin bilinçle ilgili olarak bu konuda şunları yazmıştır:

"Burada bilincin, Kübist resimdeki objelerin çok açılı görünüşlerinde olduğu gibi, bir zamanlar gerçeküstücülükte inkar edilemez şekilde geçerli olduğuna inanılan ilişki düzenlerinden ve temsili olmayan sanatta, bilinçten feragat edilmesinden kopuşu, objelerin tezat oluşturan tecrübelerinde dünyanın yabancılaştırılması deneyimini gerçekleştirmiştir. Dış görünümü ve gerçek hayatta ne olduğu artık ahenkli olarak anlamlandırılmadığından, çift anlamlı olmuştur."¹⁴⁷

Dış görünümün mümkün olan en gerçek tasvirinden uzaklaşma, bu tezatlıkları görünür kılmak için sarfedilen çabalar üzerinden açıklığa kavuşturulabilir. Tezatlıkların görünür kılınması için en çok tercih edilen araç deformasyondur.

¹⁴⁵ R. Hamann- J. Hermand, *Expressionismus*, München, 1976, s. 50.

¹⁴⁶ A.g.e., s. 48.

¹⁴⁷ A. Dücker, *Francis Bacon Painting 1946*, Stuttgart, 1971, s. 20.

6. FRANCIS BACON

Bu bölümde araştırmanın ikinci sanatçısı olan Francis Bacon'un yaşam öyküsüne, sanatsal gelişimine, resim analizlerine, mekan ve figür kullanımındaki deformasyon ilkelerine yer verilecektir.

Francis Bacon, 29.10.1909 tarihinde, Dublin'de İngiliz ebeveynlerin oğlu olarak doğmuştur. Babası yarış atı terbiyecidir. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine, aile Londra'ya geri dönmüştür. Takip eden yıllarda, dönüşümlü olarak İngiltere ve İrlanda'da değişik malikanelerde yaşamışlardır. Bacon, 16 yaşındayken okulu bırakıp Londra'ya geri dönmüş ve geçici işlerle geçimini sağlamıştır. 1927 yılından 1928 yılına kadar, iç dekorasyon işleri yaptığı Berlin ve Paris'i ziyaret etmiştir. Berlin'de ifadeci-anlatımcı ressamı, sonra da Paris günlerinde Picasso'yu tanımış ve 1929 yılında Londra'ya yerleşmiştir. Bacon, 1929 yılında kendisine, soyut desenli modern çelik karkas mobilyalar ve halılar tasarladığı bir stüdyo kurmuştur. Bu dönemde, otodidaktik¹⁴⁸ yağlı boya resimler yapmaya başlamıştır. 1930 yılında, Roy de Maistre ile birlikte kendi stüdyosunda ortak bir sergi düzenlemiştir. 1936 yılında düzenlediği ilk kişisel sergi başarısız olmuştur. Bu nedenle cesareti kırıldığından, daha az resim yapmaya başlamıştır. 1936 yılında düzenlenen "New Burlington Gallery'deki "International Surrealist Exhibition"a bir çalışmasını sunmuş fakat bu çalışma reddedilmiştir. Çalışmaları, "yeterince gerçeküstü olmadığı"na dair bir notla birlikte geri çevrilmiştir."¹⁴⁹

40'lı yılların başında, erken dönem çalışmalarından on kadarını imha etmiştir. İkinci Dünya Savaşı sarsılmışlığının getirdiği siyasi ve toplumsal düzensizliklerin yer aldığı ortamlarda sanat mücadelesi vermiş, savaş sırasında, sivil savunmada görev almıştır. Bacon, astımlı olduğu için cepheye gönderilmez, geride

¹⁴⁸ http://turkcesozlukler.com/otodidaktik_kelime_anlami Otodidaktik: Kendi kendine öğretici; kendi kendine öğrenen

¹⁴⁹ Micheal Leiris, *Francis Bacon; Meine Bilder*, München, 1983, s. 253.

görevlendirilir. Bombardımanlardan arta kalan enkaz altındaki ölüleri toplamak ve gömmek onun görevi olur. Savaş onda büyük etki yapar ve yaratıcı gücünün artmasını sağlar. Bunun üzerine de “Ancak 1944’ten sonra resim yaptım.” der. “Crucifixion III” figürünün etüdünü 1944 yılında yapar ve 1945 yılının Nisan ayında bunu Lefevre Galerisi’nde sergiler.¹⁵⁰



Resim 23 Francis Bacon, “Üç Figür Çalışması (Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion)”, 1944, Duralit üzerine yağlı boya ve pastel, triptik, her parça 95x73.5 cm, London, Tate Gallery;

(Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 77)

1944 yılında ressamlığa geri dönmüş ve “Çarmıha Gerilen’in Ayak Figürleri Üzerine Üç Çalışma” adlı çalışması ile eleştirmenlerin ve halkın dikkatini çekmeyi başarmıştır.

1948 yılında, “Resim (Painting)” adlı çalışması, bir müze (New York Modern Sanatlar Müzesi) tarafından alınan ilk resmi olmuştur.¹⁵¹

Bacon, 1949 yılında ikinci kişisel sergisini açmıştır. Kraliyet Güzel Sanatlar Koleji’nde ilk öğretim görevini almıştır ancak bu görev kısa süreli olmuştur.¹⁵²

¹⁵⁰ David Sylvester , “Francis Bacon”, *Sanatsanat Dergisi*, Çev. Nelly Güler, Ocak 2004, s. 6.

¹⁵¹ Dückers, a.g.e., s. 30.

¹⁵² Leiris, a.g.e., s. 254.

1953 yılında İngiltere dışındaki ilk kişisel sergisini açmıştır ve 1959 yılı Venedik Bienali'nde, Ben Nicholson ve Lucian Freud ile birlikte Büyük Britanya'yı temsil etmiştir.

1961 yılında ise yine bir düşüş dönemi yaşar. Bu dönemde Güney Kensington'da bir garajın üstündeki daireye taşınır.

1962 yılının Mayıs ayında Tate Galeri'de büyük bir Retrospektif sergisi açılır ve böylece Amsterdam'a, Zürich'e, Turin'e ve Mannheim'a sergi turları yapılır. Aynı yıl arkadaşı Peter Lacey Tangier de ölmüştür. Aynı yıl Bacon, sanatçı R. B. Kitaj ile tanışır.

1962'den sonra Bacon nadiren kendi yaşantısından resimler yapmıştır. Bunun yerine John Deakin'i arkadaşlarını fotografla belgelemek için görevlendirir, ki bu portreleri gelecek yirmi yıl boyunca kullanacağı modelleri olacaktır. Lucian Freud, George Dyer, Henrietta Moraes ve Isabel Rawstorne bunların en belirgin örnekleridir. Deakin, Bacon'm direktifleri altında muhtemelen bir tripoda bağlanmış çevirmeli bir kamera kullanmıştır. Diğer fotoğraflar ise elle tutulan 35 mm. fotoğraf makineleri ile daha süratli, formalitesiz ve nispeten Henri Cartier-Bresson ve foto muhabir Larry Burrows gibi bu tekniğin duayenleri tarafından fotoğraflanmıştır.¹⁵³

1964 yılında George Dyer ile arkadaş olmuştur. George Dyer, Bacon'a modellik yapmıştır. Daha sonra arkadaşı Isabelle Rawsthorne'unda bir dizi portrelerini yapmıştır.

1965 yılının Ocak ayında ise Hamburger Kusthalle'de büyük bir sergi açmıştır.

1966'da tanıştığı vahşi yaşam fotoğrafçısı Peter Beard onun sıkı bir dostu haline gelmiş ve fotoğrafları Bacon'ın 75 ve 80'ler arasında yaptığı resimlerin öznesi olmuştur.

¹⁵³ Metin Asiltürk, *Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2006, s. 15.

1967 yılında “Pittsburg Uluslararası Resim Ödülü’nü” ve Siegen Şehri “Rubens Ödülü’nü” almıştır.

1971, ekim ayında arkadaşı George Dyer Paris’te ölmüştür. Aynı yıl Bacon, “Galeries Nationales du Grand Palais in Paris” yapılacak olan retrospektif sergisi için hazırlık çalışmalarını sürdürürken Düsseldorf’a da sergi gezileri yapmıştır.

1972 ve 1974 yıllarında George Dyer’in ölümünü konu alan triptychs çalışmaları yapmaya başlamıştır.

1979 yılında ise Muriel Belcher ölmüş, onun ölümünden sonra “Sphinx Portrait of Muriel Belcher” adlı çalışmasını yapmıştır. Francis Bacon’ın çok yakından tanıdığı dostlarının hemen hepsi sanatçıdan önce ölmüştür. Başlangıçta dostlarının portrelerini çok fazla çalışmış, onların tek tek ölmeleriyle birlikte çevresinde portresini yapacak kimse kalmadığı için hiç sevmediği halde kendi yüzünü resmetmiştir. Portre çalışmalarında da çoğunlukla fotoğrafı araç olarak kullanmıştır.

1988 Eylül ayında Moskova’daki Centrall Hause of Artists “New Tredyakov Galerisi”de yirmi iki çalışmasının yer aldığı sergi açılışına rahatsızlığı nedeniyle katılamamıştır. Bu dönemde Sovyetler Birliği’nde batılı sanatçılar beğenilmeye başlamıştır.

Francis Bacon 28 Nisan 1992 yılında Madrid’de 83 yaşında, bir kalp krizi sonucu ölmüştür.

Bacon 1992’de öldüğünde, South Kensington, Reece Mews’deki atölyesinin yer döşemesinde Bacon mitolojisinde henüz tortulaşmış halde, paçavralaşmış dergi ve kitaplar, buruşturulup hırpalanmış ve boya serpilmiş fotoğraflara rastlanmıştır”. Resimlerindeki kaos, tedirginlik, yalnızlık ve karamsarlık, kendi yaşamından kaynaklanıyordu. Bacon’ı, basit halk tabakasının çektiği acılar, günlük yaşam ve yöneticilerin olumsuzluklarından meydana gelen korkuların dışavurumu ilgilendirdi. Toplumcu bir bakış açısına sahipti. Kendi yaşamından yönelim alan sanatçının çıkışı bireysel bir anlam taşır. Resimlerini bir kaza olarak nitelendirmiş,

hatta kurallara uymadan meydana geldiğini belirten ifadeler kullanmıştır. Anlatımdan kaçındığı için, figürleri arasında bir bağlantı bulunmaz. Böyle bir durum ise sanatçının resimlerinin anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Bacon istediğini yapmıştır. Arz ve talep faktörleriye, hep sanatçıdan yana olmuştur. 60'lı yıllarda ortaya çıkan ve sonrasında devam eden Yeni Figürasyon'un öncülerinden olmuştur.

Bacon kötü alışkanlıklarından dolayı vücudunun ne hale geldiğini ve sanki bu duruma karşı gelişen bir başka duruma doğru, bir metamorfoza gitmiştir. Bacon'da bir belirsizlik içinde, sanki izleyeni içine çeken bir dipsiz, karanlık kuyu vardır. Bacon'ın resimleri tıpkı El Greco'da olduğu gibi göğe doğru bir çizgi oluşturur. Kullandığı parlak renkler ile tuvali ansızın aydınlatan resimler yapmıştır. Kullandığı renkler figürlerindeki acıya oranla daha çarpıcıdır ve böylece oluşan karşıtlığın meydana getirdiği bir dinamizm de söz konusudur. Kişiyi yaratırken trajediyi hiçbir zaman yok etmemiştir. Portrelerinde, görsel haykırış imajları kullanılmıştır. Resimlerinde tedirginlik vardır ve bu tedirginliği sağlayan bazı semboller bulunmaktadır. Haykırmak isteyen bir tepkiyi dile getirmeye çalışan ifadeleri kullanmıştır. Yaşadığı dönem gereği, toplum çoğul bir rol üstlenirken, sanatçı bireyci kalmıştır. Özellikle Picasso'nun, dışavurumcu taraflarından etkilenmiştir. Bu sebepten dolayı bir mantık kuralı olarak, Bacon, Picasso'nun ve El Greco'nun alımlamalarını da kabul etmiş bulunmaktadır. Paris'te Bacon, sürrealist akımın içine girmiştir. Antik mitler, hayvani figürler, mezbahalar, çılgınlıklar ve durağan kasılmış elemanlar, boşluklar onun ilgisini çekecektir. Poussin'e hayrandır ve "Le Massacre des Innocents"i "resim dünyasında çizilmiş en güzel çılgılık" diye tanımlar. Picasso'nun Rosenberg'in galerisinde açtığı sergisi onda şok etkisi yapmıştır. İşte o tarihlerde resimsel denemelerine "Crucifixion I" ile başlar.¹⁵⁴

¹⁵⁴ David Sylvester, "Francis Bacon", *Sanatsanat Dergisi*, Çev. Nelly Güler, Ocak 2004, s. 6.



Resim 24 Francis Bacon, "Crucifixion", 1933, tuval üzerine yağlı boya,
62x48.5 cm, Özel koleksiyon

www.francis-bacon.com/paintings/?c=1929-47, 28.10.2011

Sürrealizmin otomatizm, seksüalite ve bilinçaltı üzerindeki vurgusu Picasso'ya Kübizmin resmî gelişmelerini vücut ve yapısallığın öz terimleriyle birleştirmesi konusunda bir yol göstermiştir. Picasso'nun sürrealizminden doğan inovasyonlar bütün bir artistik jenerasyonu beslemekle kalmamış; Francis Bacon'ı da Sürrealizm çalışmalarını kendi betimleme ve düşünceleriyle birleştirmeye itmiştir. Bacon'ın 1933 tarihli "Composition (Figure)" çalışmasında genç sanatçının Picasso'ya benzerliği ortaya koyulur. Bu resim Picasso'nun 1925 tarihli "The Dance" çizimine direkt atıftır. Bahsi geçen resimde, üç kadın vücudu iki pencere gölgesinde dans etmektedirler. Picasso'nun otoportrelerini 20'lerin sonlarındaki Harlequin dansçı gölgesine benzetebiliriz. Dinard çizimlerinden ileri götürdüğü yöntemiyle vücutları ikiye ayırmak iki karaktere bölmek için gölgeyi kullanmıştır. Bu kullanımı Bacon alır ve "Composition (Figure)" resminde uygular. Figürün kabataslak formuna karşılık, bacaklar siyahla çoğaltılmış, sarı

vücudun üzerine serpiştirilmiştir. Siyah katman vücudu genişletir ve ağırlığı kendisi devralır. Bacon'ın sonraki gölge uygulamalarına istinaden Michel Leiris şunları vurgulamıştır: *"Son derece önemli bir rol oynayan gölge figür tarafından korunmuş görünüyor; bir ağırlığı var ve bir yansıma hissi yaratıyor. Orijinal figürün yoğunluğunu arttıran bir ilave gibi aslımı tekrarlar vurgulamakta."*¹⁵⁵

Composition" resminde Bacon gölgeden yararlanarak vücudu uzatmış ve çoğaltmıştır. Bu durum egoya da atıfta bulunur. Freud'un söylediği gibi, egonun bölünmesi ve şekil değiştirmesi bozulmaya karşı kullanılmış bir savunma mekânizmasıdır. Bacon tek bir vücuda bağlı kalarak gölgeyi kullanarak resmi genişletebilmektedir. Gölgesel bir form Bacon'ın 1934 tarihli pastel "Studio Interior" resminde çapraz hatlarla biçimlendirilmiş ışıldayan beyaz tuval üzerine oturakta oturmuş biyometrik şekilde yeniden kullanılmıştır. Tuvale yayılmış oturakta oturan figür -stüdyonun iç rengi olan macenta renginde- iki objeyi birbirine bağlar. Eğer Picasso stüdyo temasını sanatçı, model ve resmi birbirine bağlamak için kullanmış olsaydı, Bacon'ın stüdyosu ilk bakışta kafa karıştırıcı görünebilirdi. Koyu bir hat, muhtemelen bir kafes, görüntünün çerçevesini belirliyor. Bu durum, daha sonraları kapalı bir kafese dönüşüyor ancak bu resimde seyircileri sahnenin içine almak amacını güdüyor. Bu görüntü Bacon'ın kendi iç dünyasını bir pencereden göstermekte; bu iç dünyada form, figür, tasvir ve öz benlik odanın pembeliğinde çözülmekle tehdit ediliyorlar.¹⁵⁶

Özellikle Bacon'da dikkati çeken en önemli durum, deformasyon ve analogiye tanınan olanaklardır. İnsan figürlerindeki metamorfoz ile malzeme-eleman prensiplerini koruyan bir sanatçı yapısı bulunmaktadır. Resimlerde arka plan üzerinde bulunan yüzeyin plastik boyutuna ve tonlamaların bütünselliği gibi konulara bakışıysa enteresandır. Figürleri zaman zaman deforme ederek kısaltmıştır. Fotografik alıntılarında saklı olan dünyanın belki de en önemli parçası insandır. Bu farklı zaman gerektiren motivasyon, değişik bir hedef oluşturmuş ve farklı yoruma dayanan bir deformasyonu içermiştir. Bacon, kendine özgü bir sembol dili bularak, bunları sürekli olarak el altında tutmuştur.

¹⁵⁵ Olivier Berggruen, "Francis Bacon and the Traditional of Art", "Bacon, Picasso ve Sürrealizm", Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 163-167.

¹⁵⁶ Olivier Berggruen, "Francis Bacon and the Traditional of Art", "Bacon, Picasso ve Sürrealizm", Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 163-167.

Ayrıca Hıristiyan ikonografisinden de etkilenmiştir. Bacon figürlerini, iki biçimsel prensip altında oluşturmuştur: Geometrik formlardan çıkardığı strüktür ve yükselen iç dürtü. Figürlerini böyle meydana getirmiştir. Resimlerinde üçgen, daire, oval ve spiral gibi geometrik formları kullanmıştır. Resimlerindeki doğrultu aşağıdan yukarıya doğrudur. Farklı hareketlenmeler de dikkati çeker. Bacon ayrıca figürlerinde, hareketlenmeler gösteren prensiplerini, bilinçaltına yerleştirmişçesine korumuştur. Figürleri mekân etkisi içinde bir başarı gösterir. Bununla beraber mekân yükselmelerinde sürekli ölçülü küçültmeleri biriktirir. 1950’lerde çoktan kullanmaya başladığı küp şeklini Bacon şöyle anlatır: “*Ben tuvalin ölçeğini bir dikdörtgen çizerek azaltırım ve bu görüntüye odaklanılmasını sağlar. Böylece onu daha iyi görebiliriz.*”¹⁵⁷ Sylvester’ın tabiriyle “alan çerçevesi”, Bacon’ın repertuarında önemli bir kompozisyonsal motiftir. Tuvali böler, figüre odaklanır, onu tek bırakır ve sanatçının alan kavramıyla nasıl ilişkiler kurduğunu bize gösterir. 1949’da yapılan “Head VI” resmi kafes kullanılan ilk resimlerdenidir.

Aynı yıldan bir başka resimde ise, “Study for Portrait”, hem figür hem de alan koordineli bir şekilde bir küp tarafından ifade edilir. İleriki resimlerde, Study for Portrait, Temmuz 1971 ve 1983’ten Sand Dune’da, Bacon kafes motifini geliştirmiştir. Oturan bir figürün portresinde kafes neredeyse bütün alanı kaplamıştır. Başka kafesler de figürün kafasını ve omuzlarını içine almaktadır. Bacon buna benzer üst vücut çalışmalarını triptiklerle önceden yapmıştır, buna en güzel örnek arkadaşı Isabel Rawsthorne için yaptığı çalışma sayılabilir. Burada Bacon, suratın üzerinde yoğunlaşmış, birçok rengi üst üste gelecek şekilde kullanış ve diğer resimlerinden de alışık olunan kulakların ve boynun biçimsel bozukluğu ve ağzın önündeki beyaz noktasıyla karşımıza çıkmıştır. Vücut dinamik bir şekilde yuvarlak gri fırça darbeleriyle oluşturulmuş ve kesif, sıkı bir görünüme ulaşmıştır. Sand Dune’de figür camdan bir kutudan akan kumlar arasında bir kumul¹⁵⁸ tarafından ele geçirilmiştir.

¹⁵⁷ Barbara Steffen, *Francis Bacon and The Traditional of Art*, “The Cage Motif” Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 175-176.

¹⁵⁸ www.tdkterim.gov.tr/bts/ **Kumul:** İng. dune Çöl gibi, geniş ve kaim kum örtüsüyle kaplı, kuru ve çıplak alanlarda rüzgârların oluşturduğu, sanki devinimi durmuş dalgalı deniz yüzünü andıran, kendilerine özgü biçimleri olan kum tepeliklerine verilen ad. BSTS / Coğrafya Terimleri Sözlüğü 1980

Bacon'ın kaotik stüdyosundaki toz, onun tekniğini etkilemiştir ve Bacon bu konuda şöyle der;

“Brittany’de gördüğüm kumulları resmetmek için stüdyomdaki tozlardan faydalaniyorum. Bildiğiniz gibi onca toz tanesi havaya kalkar ve resimler dâhil her şeye yapışırlar. Ben bir bez alıp onu ıslatır ve tozların üstüne yapıştırırım. Bunu da aynen pastel kullanır gibi kullanırım.”¹⁵⁹

Bu durumun yansımalarını “Study for Portrait”, July 1971’de görülebilir. Burada kafes, aslında Bacon’a resimsel deneylerinde dayanak noktası görevi gören bir yapıdır. Sanatçı; “Ben iç mekânları öyle resmetmek isterim ki şekil etkili ve kolay anlaşılır bir dille konuşabilsin.”¹⁶⁰ der. Bacon’ın resimlerindeki kafes şekli birkaç amaca hizmet etmektedir. Kafes, ana figüre dikkati çeker ve resim içinde resim olgusu yaratarak ortadaki figüre odaklanmayı sağlar. Dahası; portrelenmiş figürü soyutlayarak eser ve seyircisi arasında bir mesafe koyar. Başka bir yönden anlatılacak olursa; Bacon’ın istediği gibi resimlerin cam levhaların ardında sergilenmesi detayların anlaşılmasını, renk yapılarının, tuval dokusunun görülmesini zorlaştırır. İçerik ve teknik açıdan Bacon, bu mesafeyi yaratmaya oldukça önem verir. Ayrıca resimlerindeki duygu yükü, acı, varoluş korkusu ve ruhsal boşluk, dolayısıyla bir kafesle koruyucu alan yaratılmaya çalışılmıştır. Aynı durumun kişisel açılarda da doğru olduğunu düşünülebilir.

Francis Bacon’ın çalışmalarının ilk yorumlayıcılarından varoluşçular korkudan farklı fikirlerle, savaş sonrası sanatta yeni bir hümanist figürasyonun başladığı bir zamanda, çalışmaların güçlü orijinal imgelerini ve vahşi konusunu vurguluyorlardı. “Zaman ruhunun” farklılaşmasının başka somut örnekleri ise Alberto Giacometti’nin dokunaklı, hayalsi heykelleri, Balthus’un ustaca yapılmış ama erotizm yüklenmiş figür kompozisyonları ve Jean Dubuffet’in güçlü “art brut” imgeleridir. Avrupalı sanatçılar savaş zamanı deneyimlerini özümserken, insan imgesinde daha önce olmadığı kadar insanoğlunun yalnızlık halinin ve dayanma iradesinin farkındalığını yansıtan yeni bir ilgi ifade etmeye başladılar.

¹⁵⁹ Barbara Steffen, *Francis Bacon and The Traditional of Art*, “The Cage Motif” Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 175-176.

¹⁶⁰ A.g.e. s. 175-176.

Böylece kendilerinden önceki dönemin baskın ekspresyonist soyutlamalarına yaratıcı bir zulmedilmiş hümanist imgeyle aracı oldular.¹⁶¹

1960'larda Bacon resme sadakatsizleştiğini düşündüğü bir döneme girmiştir.

Barbara Steffen, Bacon'ın heykellerini tasarlamasıyla ilgili yorumlarını kaleme alırken aynı zamanda Russell'in düşüncelerine de şu şekilde yer vermiştir:

“Yıllarca kafasında heykeller tasarladı. Bu heykeller normal insan boyutundan biraz küçüktü ve basit borusal çelik iskeletlerin içinde olacak ve diğer resimleri gibi bu insan figürleri diğer her şeyden soyutlanacak, hepsinin benzersiz bir şekli olacaktı. Niyetlendiği ham madde aydan aya değişse de, renkleri kolayca içine alan ağırlığı bulunan bir sentetik olması kesindi. Russell, Bacon'ın heykellerle nasıl cebelleştğini ifade ederken aynı zamanda, eğer biri Bacon'ın heykellerini hayal etse, Alberto Giacometti'yi anımsayacağını ifade etmiştir.”¹⁶²

Bacon'ın resimlerindeki mekân sıçramaları aynı zamanda değişen manzara elemanlarının dikkate alınmasını gerekli kılar. Bacon, çok figürlü resimlerinde kullandığı "zaman sıçraması"nı hesaplayarak yapmamıştır. Bu konu kuramcılar tarafından saptanmış bir meseledir. William Schmidt'in yazdığı metin incelendiğinde "zamanın ruhu" denen tanım ileriye dönük bir sanatsal atağı bünyesinde zorunlu kılar. Bacon zamansal bir atağa kalktığından ötürü özellikle 60'lı ve 70'li yıllarda ürettiği yapıtları ve daha sonraki dönem işleri ilüstratif izler taşır. Özellikle portre serilerinde "zamanın ruhu"nu yakalamak zordur. Çok figürlü Bacon kompozisyonları dediğimiz yapıtlarda "zamanın ruhu"nu görürüz. Bacon kendince bir anlatımcı dil oluşturmuştur. Bu anlatımcılığın içerisinde ana konu olarak zaman sıçramasına neden olan Martin Heidegger'in "varlık ve zaman" da kavram trajedisi olmuştur. Ancak bu kavram toplumsal bir kavramdır. Yapıta vuran haliyle kişisel bir trajedi değildir.

¹⁶¹ Asiltürk, a.g.e., s.18

¹⁶² Barbara Steffen, *Francis Bacon and the Traditional of Art*, London, "Cage Motif", Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 175.

Yapıt birşeyle başlarken, birşeyle de sonlanır. Bu başlangıç noktası Bacon'da II. Dünya Savaşı'dır. Sanat psikolojisinden bakıldığında, sanatçının yaşamı gereği elde ettiği deneyimleridir. Savaş sırasında cephe gerisinde olmasına rağmen, kendisine verilen ceset toplama ve topladıklarını gömme işinden dolayı savaş, Bacon'ın ruhunda derin travmatik yaraların oluşmasına neden olmuştur. Bu durum, Bacon resimlerindeki "zaman sıçraması" durumunun başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Birebirde baktığımızda kendi ruhuna yansıyanlardır. Ancak "zamanın ruhu" bağlamında düşünersek, mesele tamamen toplumsallaşır. Çünkü, yığın halinde gördüğü ve topladığı cansız insan bedenleri Bacon için kişisel trajediden çıkmış ve toplum karşısında problem olarak durmuştur. Bu olgu, Bacon'ın içinde "zaman sıçraması"ndan ziyade Heidegger'in belirttiği "olay sıçraması"na neden olur. Bu bağlamda savaşın başı ve sonu itibarıyla baktığımızda, Bacon'ın iki ruh hali yaşadığını görürüz. Biri kişisel ruh halinde düğümlenmiş ve kişide çözümlenmiş, diğeri kişide başlayıp toplumsallaşmış bir ruh halidir.

Bacon, sanat psikolojisinden sanat sosyolojisine giden bir süreç içindedir. Bu durum, felsefi boyutta tekten tüme geçiş anlamını taşır. Bacon, resimlerinde tekten tüme geçmiş ve sonrasında tümünden tekrar teke dönmüştür. Aslında her varlık zaman içinde Heidegger'in dediği gibi özüne döner. Bacon burada, dialektik süreci kendi içinde yaşamıştır. Resmini zamanın ruhuna uydurmakla aslında belirli bir literatürden de uzaklaşmış ve resmini formların arasına sıkışmışlıktan kurtarmıştır. Bu yaklaşımları o dönem itibarıyla pek az sanatçıda görebiliriz. Alberto Giacometti ve Soutine dışında bu konuda fazla sanatçı uğraşmamıştır. Çünkü Bacon formüllerle resim yapmamıştır. Gücünü toplumdaki almış ama problematiğini, sorunsallığını tamamen kendinselliği (derin hislenme) ile bulduğu kendine özgü grafik ve geometrik formlarından etkilenecek yeni bir çağdaş dil yaratmayı başarmıştır. Aynı zamanda "varlık ve zaman" açısından da ciddi bir sıçramaya tabi olmuştur.

Bacon'un çok figürlü kompozisyonlarına dikkatle bakıldığında insana dayalı toplumdaki beslenen trajediler vardır ama bunun yanı sıra Bacon'ın resmi hiçbir zaman grafizmin¹⁶³ tutsağı olmamıştır.

Eğer grafizmi ön plana çıkartarak resmini yapmış olsaydı, dış kabuğu oluşturan kosmosa geçiş hakkı tanıyamayacaktı. Yani resimde bir yırtık (nefes) yaratamayacaktı. Cetvel çizgisi ile oluşturulmuş bir grafizme boyun eğecekti. Bacon resimlerinde bir açıt yatarak grafizme dayalı olarak kompozisyonun nefes almasını sağlıyor ve resmin ritmini oluşturuyor. Bu açıt, kapalı bir mekana açılan ve mekanın hem nefes almasını sağlayan hem de her türlü gerekli ihtiyaca cevap vermesi açısından önemli bir unsur taşır. Yok oluşa yüz tutmuş adeta nihilist bir mekan, kullandığı açıt sayesinde nefes aldırır bir hale dönüştürür. Sanatında çok yerli yerinde kullanarak yaptığı açıtlar resimlerin nefes almasını sağlamıştır. Açıtlar¹⁶⁴ sayesinde de "zaman sıçraması"nı yakalamıştır. Varlığın da, zamanın da çıkması için açıtta ihtiyaç vardır. Zaman soyut bir kavram olduğundan, (ister soyut ister somut) uç noktada ruhun çıkması gereklidir. Öldüğünde, vücut kendi açıtını yaratır; ruh bedenden ayrılır ve beden arkada bir posa gibi kalır. Bacon bu oluşturduğu açıtlar sayesinde resimlerinin arkada ceset gibi kalmasını engellemiştir. Bu sayede yaşayan bir şeyin üzerinde durduğunu gösterir. Bununla hem "zamanın ruhu"na ilişkin bir dil geliştirir, hem de istediği sıçramayı yapıp resimlerini gereken noktalara taşır.

Espas¹⁶⁵ (boşluk-doluluk), ile karşı karşıya kaldığında tam bir beden oluşur. Boşluk, dolulukla karşıtlık ilişkisinde olmaz ise ruh ve beden bir araya gelemez.

¹⁶³ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanatevi, 2003 **Grafizm**: Genel anlamıyla bir resim yapıtındaki grafiğe yönelen etkilenmeler için kullanılan bir terimdir.

Sanat ve Grafik Tasarım İlişkisi, 24 Ekim 2010. Tasarımın olduğu yerde iki sözcüğe ve dolayısıyla iki kavrama bağlanıyoruz. Bunlardan biri "grafik", diğeri de "grafizm"dir. Tasarım, "grafik"e bağlandığı zaman "grafik sanatı", "grafizm"e bağlandığı zaman ise, "resim sanatı" olgu ve etkinlik alanları ortaya çıkıyor. Grafik'in, nokta olgusu ve bu olgunun çabucak dönüştüğü çizgi ile bağlantısı büyük. Çizgininse boşlukta, her türlü konumlamaya uğradığı ve her yerde devrede olduğunu belirtebiliriz. Sanat tarihine başlangıcından, 20. yüzyıla kadarki süreci içerisinde baktığımızda, özellikle resim sanatı, grafik sanatını ilgilendiren öğeleri katılıktan uzak ve kararında kullanarak net bir mesafe kat etmiştir.

¹⁶⁴ www.tdk.gov.tr /Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü

Açıt, Yapıcılık: Kapı, pencere olarak kullanılmak üzere duvara bırakılan boşluk. T. : ftrce, fethe İng.: opening, bay Fr.: baie, ouverture

¹⁶⁵ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanatevi, 2003 **Espas**: Çağdaş resimde mekan kavramı altında kullanılan çok önemli bir kavram. Genellikle nonfigüratif resimde beliren boya ve çizgi katmanları arasındaki uzay boşluğuna verilen isim. Çoğul espas gösterileri şeklinde gelişen

Bu bağlamda Bacon'daki grafizm, o sanatın ruhuyla bedenin bir araya gelmesinin yegane sebebidir. Bacon'ın Papa portreleri, çıplak figürlü kompozisyonlarına baktığımızda, kompozisyonlardaki grafik öğelerin resmin belli bir yerinde kuvvetliden zayıfa doğru ince bir çizgi veya kullanılan grafiği ferahlatmak için yaratılmış bir espas, mutlaka görülür.¹⁶⁶

Bacon'un ölünden sonra sanatçının yapıtları dışında yaşamını izlenime götürüp kavramlaştırma çabalarına sahip olduğu atölyesinde bakmakta büyük yarar vardır. Bu bağlamda sanatçının yaşadığı ve bizlere sunduğu mitoslar, bilmeceler, gizler, kaos ve karmaşaların yapıtlara yansımaları yakalamanın önemi büyüktür.

Bacon atölyesinde gördüğümüz dokular, biriktirmeler, yığınlar bize düzen içinde düzensiz bir şekilde iş üreten sanatçının yaşadığı travmalarını anlatmaya yeterlidir. Sanatçının atölyesi adeta II. Dünya Savaşı'nın yıkılmış ve harabeye dönmüş kentlerinden birinin model halini gösterir. Yaşadığı dönem itibarıyla gerek atölye dışında yaşadıkları gerekse atölyede hangi ruh halleri içinde yapıtları ürettiğini erken dönem yapıtlarında görebiliriz.

Bacon atölyesine açılan kapıdan girerken adeta cennet-cehenneme girişin eşiğinde olduğumuzu aklımıza getirir. Kapıdan içeriye adım atar atmaz açıkdenizde bir girdaba kapılmış gemi misali kendimizi sonu olmayan bir bilinmeyen girdaba doğru yolculuk içinde buluruz. Burada sanatçıyı sanatçı yapan fotoğrafları, okuduğu ve incelediği kitap ve kataloglar, boya kutuları, fırçaları, içtiği içkilerin kutuları sanatçının resmini üretirken hangi işaretleri ve nasıl bir ikonografik dil kullandığına dair önemli ipuçlarını gözler önüne sunması açısından önemlidir. Sanatçının ev atölyesi belli bir kaos ve sanatçının aurasını oluşturan kosmos ile yıkanmıştır. Bu atmosfer izleyiciyi de kendi içinde bir izleme kaosu yaratır sanatçının resme ve mekana bakışı sayesinde. Atölyeye girişteki kapı üzerinde görülen soyut dışavurumcu fırça vuruşları ve kullanılan renkler Bacon'un yaşadığı iç travmalarını gözler önüne sermeye yeter. Bacon'un atölyesini tam bir

resimlerde üstüste ve altalta gelişimlerle kendini boşluk ya da boşluklar olarak gösterir. Çağdaş resimde, konstrüksiyonu sağlayan en önemli öğelerden birisidir ve itme-çekmeyi değerlendirerek, izleyici gözü resmin yüzeyi üzerinde dolaştırır.

¹⁶⁶ Özkan Eroğlu, "Bacon Resminde Zaman Sıçraması" üzerine söyleşi, 27.05.2011

yerleştirme hatta ötesinde tam bir Arte Povera duyarlılığı ile izleyeni başbaşa bıraktığını görülmüştür.

Bacon'un sanat kitapları dışında kütüphanesinde bulunan "İspanyolca Terim ve Tanımlar" kitabı, "Paris'in Gizemli Yılları", "Londra ve İrlanda" kitapları, "Picasso'nun Yaşamı", "Paris ve Sürrealistler" kitabı, D. Morris'in "Seyreden Adam"ı, "Figür Referansları", "Hitler Doğu'ya Doğru Hareket Ediyor" kitabı, Rewald'ın "Seurat"sı, "Mısır Tarihi Sanatı", "Prodo Müzesi" kitabı, Muybridge'in "İnsan ve Hayvan Hareketleri" adlı kitabı, "George Baselitz" kitabı, "Rothko" kitabı, T.S.Eliot kitapları ile bir başka tarafta "Heidegger", "Nietzsche" ve "Wittgenstein" üzerine bir kitap "Balzac" üzerine başka bir kitap, "Darvin" kitabı, "Marcel Proust" gibi sanatçının adeta kültürel ve kuramsal açıdan bagajını oluşturan kitaplar göze çarpmaktadır.¹⁶⁷

6.1 Sanatsal Etkiler

Bacon, sanatsal üslup konusunda, gerçeküstücülük, dışavurumculuk ve yapıcı unsurlardan yararlanmıştı. Gerçeküstücülükten, anahtar figürünün ayakla çevrildiği "Resim 1978" adlı çalışmasında görüldüğü üzere, şekillerin alışılmadık kombinasyonu yöntemini almıştır. Bacon, yapısal unsurların kullanımını arka planla, başka bir deyişle, mekânla sınırlı tutmuştur. Bu etki, Bacon'ın tasarımcı olarak yaptığı çalışmalarında da görülmektedir.¹⁶⁸

Bu açıdan Dücker, Bacon'ın resimleriyle ilgili olarak Soutine'e bir yakınlık görmüş ve bunu şu şekilde ifade etmiştir:

"20. yüzyıl ressamaları arasında, parçalanmış bedenlerin bolluğu ve kanlı yoğunluğu bağlamında, Chaim Soutine kadar Bacon'a yaklaşan hiç kimse yoktur. 20'li yılların ortalarında yaptığı parçalanmış sığır resimlerinde, daha

¹⁶⁷ 27.05.2011 tarihli Dr. Özkan Eroğlu ile söyleşi ve Mart 2005 tarihinde çıkan "Paris'te Sanat" Tolbiac 81 Notları isimli kitaptan yararlanılmıştır.

¹⁶⁸ Dücker, a.g.e., s. 30.

sonraları Bacon'ın yaptığı gibi, cesetlerin vahşetini, duygusal, parlak renklerle resmetmiştir."¹⁶⁹

Hem Bacon'ın hem de Soutine'nin benimsemiş olduğu parçalanmış sığır motifine, Rembrandt hakkındaki sanat tarihi çalışmalarında da değinilmiştir.

Engelhard, çıkış noktası olarak Corinth'in adını vermiş ve bunu şu şekilde dile getirmiştir: "İngiliz ressam Francis Bacon'ın tasvir ettiği bitkin, çarpık yüzlerin bile, Lovis Corinth'in, depresif işlenmiş portreleriyle erotik ilişkisi vardır."¹⁷⁰

Bacon'ın kendisi de, çalışmalarını, imgesel resim ile soyutlama arasında bir cambazlık olarak tanımlamıştır.¹⁷¹ Bu noktada, Taşizm'in etkisi açıktır. Dückers, bu konuda Wols ve Michaux'a atıfta bulunmuştur.¹⁷² Benzerlik, soyutluk ve somutluk arasındaki karşıtlıkta kendini göstermektedir.

Fotoğrafçılığın, Bacon'ın çalışmaları üzerinde ayrı bir etkisi vardır. Bacon, figürlerini şekillendirirken ilham kaynağı ve çıkış noktası olarak doğrudan fotoğraftan yararlanmıştır. Bu konuda, Edward Muybridge'in "*İnsan Bedeni Hareket Halinde*" adlı fotoğraf kitabı, adı verilebilecek önemli bir kaynaktır.

Bacon'ın fotoğraftan fazla yararlanıp yararlanmadığından daha çok tartışılması gereken, fotoğraftan nasıl yararlandığı konusudur. Bacon çok sayıda fotoğrafa baktığı için fotoğraflardan etkilenmiştir. Bununla birlikte, fotoğraftaki görüntüyü bire bir kopya etmek yerine onu sadece kimi noktalarda model olarak kullandığı ve daha sonra elden çıkarmıştır. Bu bağlamda fotoğraftan çok fazla yararlanmadığı da söylenebilir.

Bacon'ın Archimbaud ile yaptığı görüşmede resimde fotoğraf kullanılmasına yönelik kendi ifadesiyle anlatımı şöyledir:

"Biliyorsunuz fotoğrafın icadından önce resim gerçekten tamamen değişti.

¹⁶⁹ A.g.e., s. 8.

¹⁷⁰ G. Engelhard, "Corinth-Malerei als Kraftakt", *Art- Kunstmagazine*, Heft 9, Hamburg, 1985, s. 35.

¹⁷¹ David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München, 1982, s. 13.

¹⁷² Dückers, a.g.e., s. 13.

Resimde daha önce böyle problemlerimiz yoktu. Problem şu ki; her kuşak kendi çalışma biçimini bulur. Atölyemde, yer döşemesinde tamamen hasarlı, dağılmış fotoğraflar görüyorsunuz. Arkadaşlarımmın portrelerini çalışırken onları kullandım ve onları elden çıkarmadım. Bu kayıtlardan çalışmak benim için kişileri karşıma alıp çalışmaktan daha kolay. Bu benim yalnız ve çok daha özgür çalışabileceğim yöntemdir. Çalışırken kimseyi görmek istemem. Bu fotoğraflar benim hafızamdı. Onlar kesin detaylar, kesin yüzleri ifade etmemde bana yardım eder. Aynı zamanda onlar benim için basit bir araç gibidir.”¹⁷³

Ayrıca, 20. yüzyılda birinci kalite reproduksiyonların ve fotoğrafların geniş alanda yaygınlaşması da, neredeyse her türlü sanat çalışmasını mümkün kılmıştır. Bacon bunları, Van Gogh’un “Tarascon’a Giden Ressam” ve Velasquez’in “Papa 10. Innocentius” adlı resimlerini, sanatsal argümanının konusu yapmak adına kullanmıştır. Bacon’ın, reproduksiyonlar aracılığıyla sanat çalışmalarına doğrudan girmesi, üslup ve resim alımtıları yapmasını kolaylaştırmış ve eserlerin orijinallerinin toplumun geniş bir kesimi tarafından tanınıyor olması nedeniyle, bu reproduksiyonların adları ilk defa anılır olmuştur.

¹⁷³ Asiltürk, a.g.e., s. 25.



Resim 25 Diego Velázquez, “Venus at her Mirror” (The Rokeby Venus), 1650, tuval üzerine yağlı boya, 122.5x177 cm., National Gallery, London, (http://jssgallery.org/Other_Artists/Velazquez/Velazquez_Venus_at_her_Mirror.htm)

Velasquez'in resimlerinde kullandığı yansıma kavramını, Bacon'ın resimlerinde de sıkça rastladığımız bir kullanım şeklidir. Velasquez'in “Venüs ile Ayna” resmine baktığımızda Venüs'ün yüzünü direkt olarak göremeyiz ama aynaya yansımış yüzünü görürüz. Bu tür kullanım biçimlerini Bacon resimlerinde de görebiliriz. Bacon, yansıma gücü olan nesnelere üzerine imajların nasıl vurduğunu ve bu vuruşların sanatçının zihninde ne gibi imajınasyona neden olduğu üzerine çok fazla düşündüğünü söyleyebiliriz. Bu bağlamda Velasquez ve Bacon'ın arasındaki yansımaya dair ilişkiyi anlamamız mümkün olacaktır. Renkten ışığa gitme ve gölgesel filozofi ile kıvrımsal filozofinin hakim olduğu Barok sanattaki gölgesel ve kıvrımsal filozofiyi reddeden Velasquez'in tavrı, açık bir şekilde onu El Greco'ya yaklaştırırken, nesnelere yansıma gücü ve yansıma filozofisi bağlamında Velasquez, doğrudan Bacon ile ilişkilendirilir.

Bacon'ın erken dönem resimlerine baktığımızda Van Gogh-Bacon ilişkisini de görebiliriz. Van Gogh birey psikolojisinden sanata giden bir yapıdadır. Aynı

benzeri durum, Bacon içinde geçerlidir. İkisini ortak noktada birleştiren alan sanat psikolojisidir. Sanat psikolojisi ve sanatçı psikolojisi içeriksel olarak volümlenebilen bir kavramdır. Soyutlama ve deformasyon nasıl bir biçim völümetrisine sahipse, sanatçı psikolojisi de soyut bir kavram olarak volümetrik bir etkiye sahiptir.

Bacon'ın resimlerinde nesnelere sanki farklı mercekler altından geçmiş gibi görünmektedir. Bunlar Bacon'ın sıklıkla kullandığı görüntü efektleridir. Van Gogh'un da, içinde taşıdığı zihinsel efektler vardır. Van Gogh geçirdiği krizlerle varlık içinde yokluk çekmiştir. Van Gogh'un yaşarken vücuduna etki eden psikolojik sorunlar Bacon'daki kadar kontrol edilebilir cinsten değildi.

Bacon kendi tercihlerine cinsel kimliğine ve yaşam tercihlerinin her türüne göre bir yaşam biçimi oluşturmuştur.¹⁷⁴

6.2 Resim Analizleri

Aşağıdaki bölümde, "Resim 1946", 1948 tarihli "George Dyer'in Bir Protresine Dair İki Çalışma", 1974 tarihli "Uyuyan Figür" adlı resimler ve 1975 tarihli "İnsan Bedenine Dair Çalışmalar"ın bir bölümü, deformasyonun sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılması bağlamında incelenecektir. El Greco'da da olduğu gibi, Francis Bacon'ın diğer çalışmaları da bu incelemeye dahil edilecektir.

Francis Bacon, bu çalışmalarında, insanların ve şekillerin çok katmanlılığını vurgulamıştır. Bacon, gayet bilinçli olarak, resimlerini çalışma olarak adlandırmış, ressamlığa ait kesin bir tanımlama yapmış izlenimi vermekten kaçınmıştır.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Özkan Eroğlu "Varlık ve Zaman" kavramının Francis Bacon ve El Greco resmine etkileri, Söyleşi, İstanbul, 21.10.2011

¹⁷⁵ A. Dückers, *Unterdrückunst-Widerstand-Utopie*. In: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*. Ausstellungskatalog, Berlin, 1980, s. 316.



Resim 26 Francis Bacon, "Resim, 1946", 1946, Tuval üzerine yağlı boya ve tempera, 197.8x132.1 cm, New York, (The Museum of Modern Art Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 312)

Bacon'ın çalışmaları temelinde yatan başka bir konu da, rastlantısallıktır. Bacon rastlantısallığı, resimde yaratıcı olmakta ve özel çalışma teknikleri kullanarak, örneğin renkleri çarpıtarak ve halihazırda üzerinde çalışılmış bölgeleri silerek ve ovarak provoke ettiği, resim detaylarının şekillendirilmesinde kullanmak üzere benimsemiştir. Bacon, kendi çalışmalarını, "*imgesel resim adı verilen olgu ile soyutlama arasındaki cambazlık*"¹⁷⁶ olarak tanımlamıştır. Bacon'ın niyeti, "*imgeselliğin, sinir sistemine daha keskin şekilde nüfuz etmesini sağlamaktır.*"¹⁷⁷

¹⁷⁶ Sylvester, a.g.e., s.13.

¹⁷⁷ A.e.

6.2.1 Resim 1946

Francis Bacon'ın, "Resim, 1946", adlı eserinde, yakasında sarı bir çiçek olan, beyaz yakalı bir adam tasvir edilmiştir. Kafanın üzerinde açık duran şemsiyenin gölgesi, yüzün sadece ağız ve çene kısmının görünmesine neden olmaktadır. Dückers, figürü, "*mikrofon ardında, portre resmi için poz vermiş gibi duran bir spiker*"¹⁷⁸ olarak tanımlamıştır. Şemsiyenin üst kısmında, kaburga yapıları izleyiciye dönük duran iki sığırın bedenlerinin yarısı asılıdır. Asılı etlerin arka tarafında ise çarşafa benzeyen bir obje asılıdır. Soldaki sığır bedeni yarısından dışarı doğru, kesip çıkarılmış bir omurga yapısı, resmin üst kısmında simetrik şekilde asılı olan çelenk üzerine doğru uzanmaktadır. Bu simetri, üç jaluzide tekrar edilmiştir.

Bir sanatçı olarak Bacon'ı ham etin renklerinin canlılığı cezbetmiştir fakat bu aynı zamanda ona kendi ölümlülüğünü de hatırlatmaktadır. Margarita Cappock, Bacon'ın ilginç bir mizahla şu şekilde yorumladığından bahsetmiştir: "*Şey, aslında bizler etiz, potansiyel cesetleriz. Bir kasap dükkanına girdiğimde her zaman oradaki hayvan yerine benim olmamamın şaşırtıcı olduğunu düşünürüm.*" İrlanda'daki ilk yıllarından bir arkadaşı, Bacon'un 1920'lerde yaşadığı yerin yakınlarındaki Salins, Country Kildare'deki yerel kasaplardan nasıl büyülediğini anımsamaktadır. Kasaplar onu içeriye girmeye ve onunla birlikte etin asılmasını yakından izlemeye ikna etmişlerdir.¹⁷⁹

Oturan figürün önünde, üzerinde arka planda asılı duran sığır bedeni yarılarının simetrisine uygun şekilde yerleştirilmiş ve kasnaklara saplanmış iki et parçası duran yuvarlak bir cam masa bulunmaktadır. Cam masanın oval şekli, beyaz renkte tasvir edilmiş, kasnak benzeri yarım daireler aracılığıyla, mekânsal olarak tekrarlanmıştır. Cam masanın altında bir tek ayakkabı görülmektedir. Zemin, ön planda siyah bir nokta ile vurgulanmış olan bir zikzak deseni aracılığıyla gösterilmiş bir halı ile kaplıdır. Resim çerçevesinden sola ve sağa, masa ve figür

¹⁷⁸ Dückers, a.g.e., s. 3.

¹⁷⁹ Margarita Cappock, "Francis Bacon and the Traditional of Art", *The Motif of Meat and Flesh*, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 311.

arasında yatay eksen de çekilmiş olan beyaz hatlar, doğrudan görülebilecek hiçbir şekil yaratmamakta ama figür için bir sınır oluşturmaktadırlar.

Resim rastlantı sonucu Bacon'ın söylemlerine uymaktadır: Bir tarlaya konan bir kuşu resmetme girişimiyle başlayan ve etten cesetlerin bir araya toplanmasıyla ve bir şemsiyenin arkasında sakatlanmış ve neredeyse başı olmayan bir adamla son bulan, 1946 yılındaki Painting'e bölünmüş bir ceset gözükmemektedir. Cesedin portre edilme şekli, akla, kollarını yana açmış bir biçimde çarpmışa gerilmiş figürü getirmektedir. Bacon'ın ete olan düşkünlüğü aynı zamanda sanatçının portre fotoğraflarına da yansımıştır. Bacon'ın John Deakin tarafından çekilmiş olan ilginç bir fotoğrafı *Vogue* dergisinde 1952 yılında yayınlanmıştır.¹⁸⁰

Bacon, arka planı yaratan, kısmen soyut düzenlenmiş mekân ile bir şekilde eklediği, dışavurumculuğu anımsatan ayrıntılar, özellikle de figür arasında bir tezatlık ilişkisi kurmuştur. Soutine'nin eserleri zaman zaman Bacon için bir kaynak sağlamıştır. Soutine'in 1950 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'ndeki sergisinin bir kataloğunun, Bacon'ın stüdyosunda bulunması da bunun bir göstergesidir. Katalog, yoğun şekilde kullanıldığını belirtir şekilde lekeler ve boyalı parmak izleriyle kaplıdır. Ayrıca, Bacon'ın ön ve arka iç kapaklarında yapmış olduğu siyah renkte iki adet spontan monokromatik eskiz yer almaktadır. Yapılan bu spontan çalışma, Soutine'in çalışma yönteminden önemli ölçüde farklıdır. Bacon, mezbaha ve cesetlerin fotoğraflarını toplarken Soutine, hayat içerisinden çalışmayı tercih etmektedir. Bacon, Soutine'e olan hayranlığı ve bedeni ele alışını açısından yalnız değildir. Hollanda-Amerikalı ressam Willem de Kooning, Soutine'i en gözde ressamı olarak atfetmiştir. Bacon gibi o da mimiklerin spontanlığına ve Soutine resimlerindeki duygusal rezonansa hayrandır. De Kooning aynı zamanda Bacon'un eserlerine de hayrandır ve özellikle Ekim 1948 yılında New York'taki Modern Sanatlar Müzesi tarafından sergilenen 1946 yılı yapımı Painting'e vurulmuştur. Bacon'ın çalışmalarında bedeni ele alışını, hayatı süresince, kayda değer şekilde değiştirmiştir. İlk çalışmalarında ressamın bedeni resmetme şekli, renginden daha çok, kalınlığına ve dokusal yoğunluğuna vurgu yapmaktadır. David Sylvester tarafından yapılan bir röportajda Bacon, bu durumu şu şekilde açıklamıştır; "*Örneğin gergedan*

¹⁸⁰ A.e.

derisinin dokusu, benim, insan derisini düşünmeme yardımcı olabilir." Bu, *Painting 1946* ve *Head 1949* gibi eserlerindeki tıkanık yüzeylerde görünmektedir.¹⁸¹

6.2.1.1 Resmin Mekânı

Bacon, optik olarak, resimlerin alt yarısında merkezi perspektifli mekân oluşumu izlenimi uyandırmıştır. Halı kaplı zemin, etrafını çevreleyen soyut şekillendirilmiş kısımlar tarafından bağımsız bir bölüm olarak vurgulanmıştır. Halı kaplı zemin, halının sol kenarı boyunca uzanan siyah şeritler ve sağda, beyaz renkte hafifçe belirlenmiş çizgi aracılığıyla, merkezi perspektif araçları ile kısaltılmış ve resme dahil edilmiştir. Resmin alt kenarına paralel uzanan, belli belirsiz farkedilebilen bir fırça darbesi ile üst taraftan kapatılmış olan, derinlik hissi yaratan, yatay bir trapez mevcuttur. Bu trapez formu, sırasıyla figürün solunda ve sağında, yanal bir sınır olarak tekrarlanmıştır. Yanlarda, oturan figürün bedeni ile sonlanan diyagonallerle, dik duran trapezin bitimi oluşturulmuştur. Bu şekilde, oturan figürün üzerine inen ve zeminden yükselen diyagonaller ile oluşturulmuş, hiç bir mimari görünüme bağımlı olmayan merkezi bir perspektif yaratılmıştır. Arka duvar, figür tarafından kapatılmıştır. Merkezi perspektif, Taşist izlenimi veren renk kullanıma ve yanal trapezlerin içinde görülen, temsili olmayan imgelerin parantez içine alınmasına hizmet etmektedir.

Bunlar, bir yandan mekânı tanımlarken, bir yandan da mekânı sınırlayan kenar kısımlara hiç bir maddesel tanım getirmeyip, aksine kutu benzeri şekillere zit yönlü ek mekân yanılışmaları yarattıklarından dolayı, mekânı belirsizleştirmektedirler. Mekânın kendisi de, darlığı ve oturan figürün boyutlarına orantısızlığıyla, deforme edilmiş gibi görünmektedir.

Francis Bacon'ın, "Resim, 1946", adlı resminin üst kısmında, merkezi perspektife göre düzenlenmiş bir mekânsallık mevcut değildir, yanlardaki diyagonal jaluziler bu izlenim ile verilmiştir, ancak bunlar da, resim seviyesinin üstünde kendilerine

¹⁸¹ A.g.e., s. 314-316.

ait kaçış noktalarına sahiptir. Deformasyon, resimde görülmeyen arka duvarın belirsizleştirilmesi ile pekiştirilmiştir.

Mekânın bu parçası, bu yolla geometrik soyutlamaya yaklaşmıştır. İzlenim, monokromatik renklerin kullanımı ile desteklenmiştir. Resme bütün olarak bakıldığında, mekânsal deneyimde, resmi ortadan ikiye ayrılmış gibi gösteren bir çatlak görülmektedir.



Resim 27 Francis Bacon, “Lambayı Açan Adam”, 1973-74, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 203x152 cm, London, The Royal Güzel Sanatlar Fakültesi;

([p://www.francis-bacon.com/paintings/study-for-the-human-body-1973/?c=72-73](http://www.francis-bacon.com/paintings/study-for-the-human-body-1973/?c=72-73))

Mekânın soyutlaştırılması, sonraki dönem resimlerde daha açık şekilde öne çıkmaktadır, Mondrian’dan üslup alıntısı izlenimi veren, 1973 tarihli “Lambayı Açan Adam” adlı çalışma buna örnek gösterilebilir.

Bacon, Sylvester ile yaptığı bir konuşma sırasında, daha keskin ve açık fonları tercih etmesi konusundaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir:

“Resimleri, artan ölçüde, basitleştirmek ve karmaşıklaştırmak istedim. Ve bu, arka plan gayet bütün ve açık olduğundan, daha başarılı olmuş, daha güçlü bir ifade sağlamıştır. Bu nedenlerden dolayı, figürün açıkça belirgin olduğunu, gayet açık arka planlar kullandığımı düşünüyorum.”¹⁸²



Resim 28 Francis Bacon, “İnsan Bedenine Dair Çalışmalar”, 1970, tuval üzerine yağlı boya, 198x147.5 cm, Özel Koleksiyon;

(<http://www.francis-bacon.com/paintings/triptych-studies-from-the-human-body-1970/?c=70-71>)

Bacon’ın amacı, mekânı bağımsız bir unsur olarak tasvir ettiği, 1970 tarihli “İnsan Bedeni Çalışması” adlı triptik ve “Resim 1946” adlı çalışmasının ikinci yorumunda açıkça kendini göstermektedir. İkinci yorumun mekân yapısı daha düzgündür. Neredeyse monokrom olan renk kullanımı ve önemli alanları belirleyen, mekânı öne çıkaran ve mekân yaratan perspektif çizgilerinin göz önünde bulundurulması ile, mekân ve süsleme arasında bir etkileşim söz konusudur.

Bacon, mevcut resim hakkında yorum yaparken, resmin üst kısmındaki geometri uygulamasını sınırlandırmış ve bu şekilde, figürü, sığır bedeni yarımlarını ve resmin alt kısmındaki mekânı, bir bütün olarak ön plana çıkarmıştır.

¹⁸² David Sylvester, *Gesprache mit Francis Bacon*, München, 1982

Resmin üst kısmındaki geniş boşluklar ile tezatlık gösteren mekânsal deneyimin deformasyonu, oturan figürün boyutları ve mekânın alt kısmının darlığı arasındaki orantısızlığa yoğunlaşmıştır.¹⁸³



Resim 29 Francis Bacon, "Resim 1946", İkinci Versiyon, 1971, tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm, Cologne, Ludwig Müzesi

(http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5299920)

6.2.1.2 Gereçlerin Kullanımı

Bacon tarafından yukarıda sözlü geçen resimde kullanılan gereçlerden şemsiye, insan figürünün vurgulanmasında önemli bir işleve sahiptir. Burada çarpıcı olan nokta, cilt kısımlarında üzerinde durulmuş, ancak kıyafetlerde ihmal edilmiş olan

¹⁸³ A.e., s. 122.

maddeselliğin işlenişidir. Maddesel işleyişte, en az, jaluziler karakterize edilmiştir. Bacon, cilt kısımları ile şemsiye arasında da böyle bir tezatlık ilişkisi kurmuştur. Cam masaya ilişkin olarak, masanın modern karakterinin altını çizen kasnağı vurgulamıştır. Böylelikle, gerçeküstü görünen sahne kaplamalarını zamanımıza uyumlu hale getirmiştir.

Dücker, masayla ilgili olarak Bacon'ın tasarımcılık işine göndermede bulunmuş ve şu ifadeyi kullanmıştır:

“ ‘*The Studio*’ adlı dergi 1930 yılında, Bacon'ın, “Resim 1946” adlı çalışmasında şiş olarak kullanılan işlevsel üslup ve Bauhaus dilinde tasvir edilmiş olan cam masa tasvirinin tekrar görüldüğü tasarımlarından birini yayınlamıştır.”¹⁸⁴

Dücker, şemsiye, kadvralar, oturan figür ve cam masanın kombinasyonu ile ortaya çıkan gerçeküstü bir etkiden şu şekilde bahsetmiştir:

“Heterojen şekiller, Leautréamont'un “bir dikiş makinesi ve bir şemsiyenin bir diseksiyon masası üzerindeki alışılmadık buluşması” konulu resminde, görünüme bakışlarına örnek olarak verilen, mantığı, sanatsal bir buluşma noktası olarak ifşa etmek isteyen gerçeküstücülerin gerçeklik tasarımlarına benzer şekilde, birbirleri ile yakın ilişki içindedirler.”¹⁸⁵

6.2.1.3 Figür

“Resim 1946” isimli kompozisyonda arka planda yer alan, kesilmiş büyük baş hayvan bedeninde kaburgaların görüldüğü, ortadan ikiye ayrılmış inek figürü resminin grafizm ile ilgili argümanlarını altüst eder. Resmin 1940'lı yıllarda o kadar ilgi çekmesinin nedeni budur. Kompozisyonda kullanılan hayvan bedeni resme yeni bir anlam getirir. Kompozisyonun ön planında yer alan figür, fazlasıyla deformasyona girerek insan bedeni formunu kaybetmiş ve adeta bir

¹⁸⁴ Dücker, a.g.e., s.3.

¹⁸⁵ A.e., s. 7.

mutanta dönüşmüştür. Arka planda yer alan ölü hayvan figürü ile bir karşıtlık dengesi oluşturur.

Adı geçen resimde ön planda varlık sorgulanırken zaman içinde arka planda "varlık ve zaman" dengesi ile resmin grafizmi de bozulmuştur. Dolayısıyla, Bacon bu kompozisyonda bir açıt oluşturmuştur. Bu sayede resmin arka planındaki vücudu ikiye ayırarak, Giotto'nun "Ağıt Sahne'si isimli resmine benzer bir etki oluşturmuştur. Kompozisyonda Bacon'un istenci çok açıktır. Ön planda görünen kendine özgü figürle bunu söylerken, resmin içine doğru önden arkaya, mutlak surette fizikten metafiziğe doğru volümetrik bir çizgi yakalanmıştır. Bacon bu sayede kendine ait tarzını ortaya koymuştur.¹⁸⁶

Oturan figür, resmin merkezinde bulunmaktadır. Kafanın, sadece ağza; ağzın da sadece alt dudağa ve alt diş sırasına indirgenmiş olması dikkat çekicidir. Boynun sol tarafında, aşırı derecede uygulanmış olan sert gölge ve beyaz renkle yükseltilmiş olan çene, kontrast etkisiyle yüzün alt kısmını ön plana çıkarmıştır. Bu etki, beyaz yakalar aracılığıyla, optik olarak pekiştirilmiştir. Yüzün üst kısmında, sadece sağ göz, ışık refleksi olarak algılanabilmektedir. Şemsiyenin gölgesinin düşmesi, yüz bölgesinde sert bir gölge etkisi yaratmamakla birlikte, bu bölgenin hatları yırtık görünümündedir.

Dücker tarafından kanayan bir yara olarak yorumlanan,¹⁸⁷ kullanılan kırmızı rengin yoğunluğu, kontrast etkisiyle, yırtık izlenimini daha da artırmaktadır.

Gözdeki ışık refleksi, bu bozulmayı ancak bariz kılmaktadır. Işık refleksinin olmaması halinde, kopuk bir yüz bölümü izlenimi baskın olurdu. Figür, ön planda duruşu ve etrafını saran şekillerle birlikte, izleyicilere, bir teşhir objesi olarak sunulmuştur. Figürün teşhir objesi olarak yorumlanmasının temelinde, taklidin bozulması temeline dayanan kişiliksizleştirme yatmaktadır.

Figürün bedeni o derece büyük biçimlendirilmiştir ki, figür basık ve ilk bakışta, alt ve üst bedeni arasındaki boyut orantısı kesin olmayan ve alt bedeni resmin sol

¹⁸⁶ Özkan Eroğlu, "Bacon Resminde Zaman Sıçraması" üzerine söyleşi, 27.05.2011

¹⁸⁷ A.e., s. 3.

kenarına kaydırılmış, karanlık, yumru şeklinde bir kitle olarak görünmektedir. Alt beden bölgesi, hafifçe işlenmiş bir açık-koyu kontrastı aracılığıyla, diyagonal şekilde üst bedenden uzaklaşmaktadır ve sağda, cam masanın üzerinde duran kaburga parçasının diyagonal duruşunu devam ettirmektedir.

Bu bağlamda Bacon, bir anlam belirsizliği yaratmıştır. Böylelikle alt beden bölgesi, öndeki figürle üst üste binen ve sol taraftan bakılan ikinci bir şekil olarak yorumlanabilmektedir. En azından sağ omuz tekrar edilmiş gibi görünmektedir.

Dücker, bir hareket anının resmedildiğini düşünmüş ve bu düşüncesini şu şekilde kaleme almıştır:

“Eğimli şekilde halının üzerinde duran ayağın ve sunucunun neredeyse cepheden tasvir edilen üst bedeninin duruşu, tek bir hareketten kaynaklanmamakta, ancak doğrudan birbirini takip etmeyen, bilakis kayda değer olmayan bir zaman aralığında birbirine zıt yönde ilerleyen iki bağımsız hareketi, uzun bir süreç dahilinde göstermektedir.”



Resim 30 Francis Bacon, “George Dyer 'in Çömelmiş Portresi”, 1966, tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm, Caracas, Özel Koleksiyon; (<http://www.francis-bacon.com/paintings/portrait-of-george-dyer-crouching-1966/?c=66-67>)

Tek bir şekil üzerinde toplanmış hareket akışı, 1966 tarihli “Çömelmiş George Dyer Portresi” adlı resimde daha açık şekilde ifade bulmuştur. Dückers, bu konuda şunları yazmıştır:

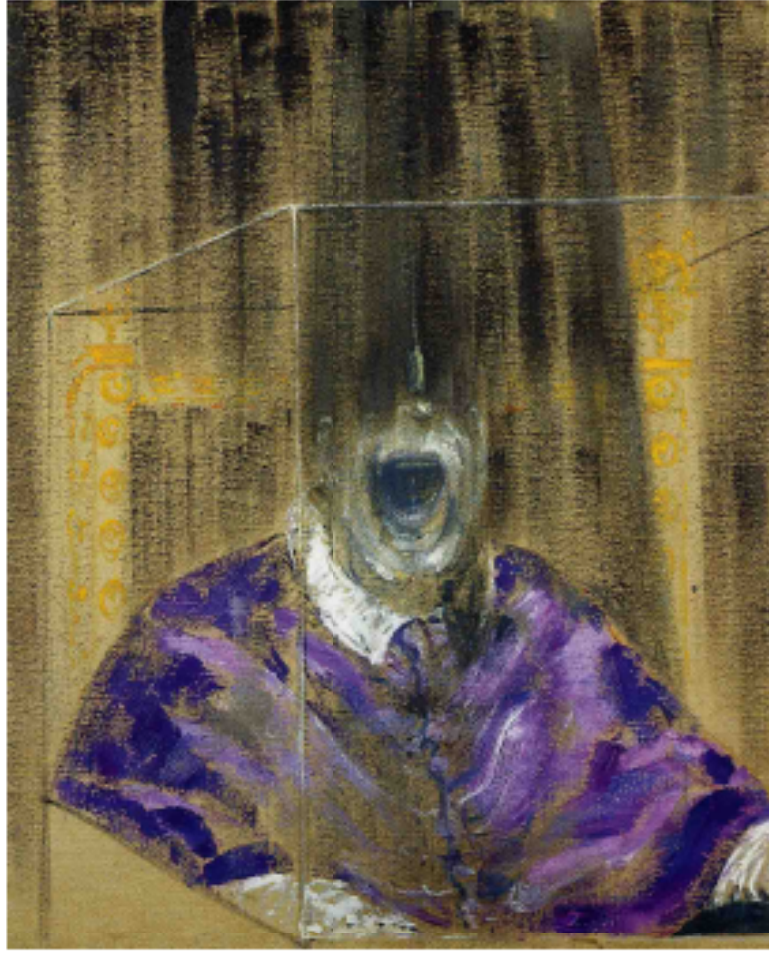
“Burada bağımsız hareketler, “Resim 1946” adlı çalışmaya oranla o derece artırılmıştır ki, artık ayırt edilemez hale gelmişlerdir. Ayak serbest bırakılmıştır ve aynı zamanda yüksekte askıda durmaktadır; Kalçalar, müdahil oldukları sayısız hareket içinde abartılı durmaktadır. Yüz, kafanın her hareketinin iz bıraktığı bir arazidir.”¹⁸⁸

¹⁸⁸ A.e., s. 11.



Resim 31 Francis Bacon, "Kafa I", 1948, Ahşap üzerine tempera ve yağlı boya, 100.3x75 cm., New York, Richard S. Zeisler Koleksiyonu;

(<http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=48-49> 27.11.2010, 13:20)



Resim 32 Francis Bacon, “Kafa VI”, 1949, panel üzerine yağlı boya, 93.2x76.5, cm, London, Arts Council Collection and Hayward Gallery, İngiltere

(<http://www.francis-bacon.com/paintings/head-vi-1949/?c=48-49>)

“Resim 1946” adlı resmin ön planındaki figürün sol kol bölgesinde bir deformasyon mevcuttur. Figür, sırt dayanağı olduğu düşünülebilecek, beyaz bir cisim tarafından ikiye bölünmüş gibi durmaktadır. Ayakkabıların duruşu ve kavisli, belirgin olmayan, beyaz bir fırça darbesi, bacak bacak üzerine atılmış bir oturma pozisyonu yaratmaktadır. Ayrıca, sağdaki kaburga parçasına yakın duran karartının ayakkabı olduğu söylenebilir. Ayakkabının, kaburga parçasının hatlarını sınırladığı ve cam masanın yanılmasının bozulduğu bu tasvirde, perspektif prensibinin ihlal edildiği görülmektedir. Tüm beden hatları, sol omuz hariç, çevre mekândan çok belirsiz şekilde ayrılabilir. Üst beden renk değeri, sağ tarafta, aslı olan siğir bedeni yarısına yaklaşmaktadır. Ön plandaki figürün sağ kolunun renk değeri, siğir bedeni yanlarınınkinin neredeyse aynısıdır.

Kafanın küçültülmesi yöntemi, oturan figürde üst düzeye ulaşmıştır. Bu deforme edici azaltma, Bacon'un, insan tasvirlerinde, kendisi tarafından sıklıkla kullanılan, özellikle çekicilik yaratma argümanının başlangıcı gibi görünmektedir.

1948 tarihli "Kafa I", 1949 tarihli "Kafa VI" adlı çalışmalar, bağıracaktı gibi açılmış olan ağız tasvirlerine olan güçlü ilgiyle bağlantılıdır. Bacon, Sylvester ile söyleşirken, ağza olan büyük merakını ifade etmiştir: "*Ağızdan yayılan, tabiri caizse, ıslıt ve renkleri seviyorum ve daima, bir şekilde, Monet'nin gün batımı tasviri gibi bir ağız tasviri yapabilmeyi ummuşumdur.*"¹⁸⁹

Bacon'ın, kafanın küçültülmesini, sadece ağız bölgesini vurgulamak için benimsediği düşünebilir. Ancak kafaların deformasyonu, içerikle ilgili bir an olarak da anlamlandırılabilir. Leiris, Bacon'ın, figürün vurgulanmasının biçimsel aracı olarak değerlendirilmesini istediği, figürlerin kutu biçimli çerçevelendirilmesi ile ilgili olarak, Bacon'ın, saf biçimsel motifleri sevdiğini, ancak bu motiflerin bir tecrit durumu yarattığını ve biçimsel aracın, resimde basık şekilde kullanılması sonucu içeriğe dahil olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁰

Bu bağlamda, kafaların deforme edilmesi de içeriksel olarak anlamlandırılabilir. Berger, bunları aşağıda belirtildiği şekilde yorumlamıştır:

"Bacon, olasılıkların en kötüsünü düşünen apokaliptik bir ressamın karşıtıdır. Bacon için en kötü zaten olmuştur. Bunun kanla, lekelerle ve organlarla ilgisi yoktur. Olmuş bitmiş olan en kötü şey başkadır: İnsanlık, akılcılığını ve zekasını yitirmiştir."¹⁹¹

Berger, bunun ötesinde, Bacon'ın resimlerinde kullandığı gereçlere de göndermede bulunmuş ve bu yorumunu şu şekilde kaleme almıştır:

¹⁸⁹ A.g.e., s. 52.

¹⁹⁰ Micheal Leiris, *Bacon, Picasso, Masson Portrât*, Frankfurt-Paris, 1982, s. 25.

¹⁹¹ John Berger, *Görme Biçimleri*, (Çeviren Yurdanur Salman), Metis Yayınları İstanbul, 2008, s. 76.

“Arkadaşları ya da bir papayı barındıran cam kabinler, hayvansı davranış biçimlerinin incelenmesini çağrıştırmaktadır. Gereçler, trapez şekilli sandalyeler, trabzanlar, kordelalar, kafes etkisi yaratır gibidirler. İnsan artık mutsuz bir maymundur.”¹⁹²

Bu değerlendirme dahilinde, “Kafa I” ve 1953 tarihli “Şempanze” adlı resimler arasında bir karşılaştırma yapmak uygun olur.



Resim 33 Francis Bacon, “Şempanze”, 1955, 152.5x170 cm,
Staatsgalerie, Stuttgart

(<http://www.tate.org.uk/britain/exhibition/francisbacon/roomguide/3.shtml>)

Bacon, “Kafa I” adlı resimde, bakışları, köpek dişleri olan bir hayvan ağzına dönüştürmeye yönelmiştir. Perspektifsel görünüşte ve dişlerin şekli bağlamında

¹⁹² A.e., s. 77.

“Şempanze” adlı resimle büyük bir benzerlik mevcuttur. Bir bütün olarak bakıldığında “Resim 1946” adlı resim de başka bir yorum olasılığı sunmaktadır. Jaluzilerin üçlemesi ve kilise kubbesine benzetilebilecek açık mekân işleniş, sığır bedeni yarılarının bir haçı çağrıştırdığı ve böylelikle figürün çarpmıha gerilen (İsa) gibi algılanmasını sağlayabilecek olan bir izlenim yaratmaktadır. Çelenkler ise bu izlenime terstir ve daha çok bir kutlamayı çağrıştırmaktadırlar.

Bacon’ın ete karşı özel bir saplantısı vardır. İnsanların kendilerini tanımalarının ve bilinçaltı hakkında bilgi sahibi olmalarının gerekçelerinden şu şekilde bahsetmiştir:

“Asla insanları şok etmeye çalışmadım. İnsanın sadece gözlerini açık tutmaya gereksinimi vardır ve bilinçaltı hakkında fikri olmalıdır ki yapabileceğim her şeyin yaşamın bu tarafına aktarılmadığını kavrayabilsin. Bir kasaba gidip, etin ne kadar güzel görünebileceğini gördüğünüzde ve bunun üzerine düşüncelere daldığınızda, aslen diğerleri aracılığıyla tecrübe edilen, hayatın korkuları hakkında düşünebilirsiniz.”¹⁹³

6.2.1.4 Renkler

Renk ağırlığı, Bacon’ın, siyahı ve maviyi perdeleyerek ve beyazı öne çıkararak işlediği kırmızı renk tonlarının vurgulanmasında yatmaktadır. Resmin üst kısmında, eflatun rengine ağırlık vermiştir. Monokrom kullanımı ve kırmızı rengin ön plana çekilmesi gerçeği, resmin, kavramsal olarak zaten mekânsallıktan uzak olan karakterini desteklemektedir. Resme bir bütün olarak bakıldığında, bir geri dönüş görülmektedir. Mekânı vurgulayan renkler ve mavi tonları ön plan için kullanılırken, kırmızı arka plan için kullanılmıştır. Bacon, saf kırmızıdan yola çıkarak renk çeşitliliği elde etmiş ve bunları, resmin alt kısmında, eflatundan ve kızıl kahveye kadar çeşitlendirmiştir. Şemsiyenin ve kıyafetlerin yeşilimsi renklendirilmesi, kırmızı karşısında tamamlayıcı bir kontrast oluşturmaktadır.

Bacon, katıksız kırmızı rengi, etin belirleyicisi olarak ve yüz bölgelerini ön plana çekmek için kullanmıştır. Yüz bölgesinde, kırmızı ve yeşil arasındaki

¹⁹³ Sylvester, a.g.e., s. 49.

tamamlayıcı kontrast, siyah ve beyaz arasındaki parlaklık kontrastı çarpıtılmış gibi görünmektedir. Siyah rengin boğaz bölgesinde aşırı kullanımı, yüzün alt bölümünün plastik bütünlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Mavinin bağımsız bir renk olarak kullanımı, sağdaki sığır bedeni yarısının kaburga yapısının karakterize edilmesinde göze çarpmaktadır.

Bacon'ın, ham et, kemikler ve kafaların küçültülmesi gibi, özel bir takıntısı olan bölgeleri, renk bağlamında kırmızı mavi uyumunu kullanarak öne çıkarması tesadüf olabilir. Işık sol üstten gelmektedir ve bu nedenle sadece sahnenin alt kısmında etki etkilidir.¹⁹⁴



Resim 34 Francis Bacon, “George Dyer 'in Portresine Dair İki Çalışma”, 1968, Tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm, Sara Hilden Vakfı, Sara Hilbert Müzesi, Tampere, Finlandiya

(<http://www.francis-bacon.com/paintings/two-studies-for-a-portrait-of-george-dyer-1968/?c=68->

69)

¹⁹⁴ A.e., s. 50-51

6.2.2 George Dyer'in Bir Portresi İçin İki Çalışma

Bacon'ın "George Dyer'in Bir Portresi İçin İki Çalışma" adlı yapıtında, yüksek formlu resimde, odada oturmakta olan bir adam tasvir edilmiştir. Bu figürün ayaklarına yakın konumda, etrafında yere saçılmış izmaritler de bulunan bir kül tablası durmaktadır. Figürün karşısındaki duvara dayalı duran bir tuval üzerinde, oturan figürün, bele kadar tekrar edildiği görülmektedir. Oturan figürün başının üzerinde, iki kurdela asılıdır.

6.2.2.1 Mekân

Aynı çalışmada mekân, arka duvar ve zemin bölümlerinden oluşmuş gibi görünen basit bir yüzey düzenlemesinin yardımıyla resmedilmiştir. Bacon ışık kullanmadan figürü siyah zemin içerisine hapsediyor ve figürü genel kompozisyonundan koparıyor. Mekan içerisinde iki farklı mekânı göstermesi ve yan yüzeyde duvarmış gibi duran temsili tanımsız alanın içinde yer alan ikinci figürün boşlukta izleyiciye doğru asılı duruyor olması kompozisyonun genelinde görülen bir gerilime neden oluyor. Duvara dayalı olan tuvalin çerçeve çizgileri, yine bu tuvalin köşesiyle diyagonal biçimde birleşen ve zeminden yükselen bir yükseltinin sınırları ile birlikte ortaya çıkmakta ve resme kutu formunda bir illüzyon katmaktadır. Bacon bu sayede tuvali bir sahneye dönüştürüyor.

6.2.2.2 Figür

Resim, kademeli bir deformasyon işleminin izlerini taşımaktadır. Sağdaki figür, neredeyse tamamen görünmektedir. Ressam tarafından izleyiciye sunulan görüntüde, oranlar kati değildir. Bacon, figürün ellerini hiç işlememiştir. Bununla birlikte, zemine basan ayakkabı, maddesellik ve ışık refleksi bağlamında doğru şekilde tasarlanmıştır. Ancak bu bölge, uzun, beyaz bir leke ile bozulmuştur. Kafa ise sağ omuz neredeyse tamamen eksik olacak ve kol doğrudan boğazdan çıkıyormuş gibi görünecek şekilde, sağa doğru çok geniş şekilde çevrilmiştir. Bu nedenle, sol omuz çok geniştir. Rastgele yerleştirilmiş beyaz boya lekeleri, Bacon

tarafından, çalışmalarında bilinçli olarak kullanılmış olan raslantısallık prensibini göstermektedir.

Bacon, Sylvester ile bir söyleşisinde konuyla ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

“Tek umduğum, hal-i hazırda bitmiş ya da kısmen bitmiş bir resmin üzerindeki renk lekelerinin, resmi yeniden şekillendirmesi ya da en azından bana, resimlerimi - en azından kendim için - daha büyük bir yoğunluğa yönlendirebilme fırsatı vermesidir.”¹⁹⁵

Bacon’ın, raslantısallığı resimlerinde fazlasıyla kullanmasından, asla taslak ya da çizim yapmadığı da çıkarılabilir.¹⁹⁶

Dücker, Bacon’ın, raslantısallıktan bilinçli olarak yararlanmasına ilişkin olarak şunları yazmıştır:

“Gerçeküstücülerin, raslantısallığın yaratıcı gücüne olan inancını paylaşmaktadır. Sanatta firçanın bilinçsiz kullanımı, bir lütufmuşçasma, şaşırtıcı resimler ortaya çıkarabilir ya da durumu anlaşılabilir hale getirebilir. Bacon, özellikle raslantısallığın bu ikinci tatbiki ile, nesnelere ‘saptırılmış görünümünü’ mümkün kılmıştır. Bu, ‘açıklayıcı olmayan’ tasvirler, O’nun inancı doğrultusunda, muğlaklığına rağmen durumun daha yakınına gelmiştir.”¹⁹⁷

Üst kısımdaki renk lekesinden, bir belirsizleştirme anlaşılmaktadır. Bu leke, gerçek bir oturma pozisyonunu ve ayrıca üst üste atılmış bacakları gizlemektedir. Leke, üst kısmının tekrar işlenmesi sonucu, figürle bütünleşmiş ve oturan figürün hal-i hazırda iki boyutlu olan şeklinin görünümünün, lekenin bilinçli yerleşimi aracılığıyla güçlendirilmesi etkisine ulaşmıştır. İki boyutluluk, kafaya ve omuzlara yakın konumdaki, yeşil renkte işlenmiş gölgeler aracılığı ile, oturan figürün etrafına dağıtılmış, derinlik ve iki boyutluluk arasında bir muğlaklık

¹⁹⁵ A.e., s. 92.

¹⁹⁶ A.e., s. 21.

¹⁹⁷ Dücker, a.g.e., s. 316.

ortaya çıkarılmıştır. Bunun ötesinde Bacon, oturan figürü resmin sağ kenarına öyle yerleştirmiştir ki, oturan figür hakkında bilgi veren sağ taraf tam olarak görüş alanında değildir. Bacon, çene kısmında, boğazı karakterize edecek her şeyden kaçınmıştır. Oturan figür, resmin solundaki şekille karşılaştırıldığında, tuval üzerine tırnakla kazınmış gibi duran katlanmış bir yanılısama, bu iki şekli, büyük ölçekli bir deformasyon aracılığıyla, ön plana çıkarmıştır. Özellikle kafa bölgesinde, deformasyonun, lekeleme yoluyla mı yoksa bulaştırma yoluyla mı sağlandığı açık değildir. Bacon, Sylvester ile söyleşisinde, resim faaliyetlerinin yarısının, renk lekeleri, bulaştırmaları ve kontrolsüz renk uygulamaları işlemleri ile esas resim yapım sürecinin bölünmesinden ibaret olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁸ Tüm beden, kasılma şeklinde deforme edilmiş gibi durmaktadır. Sol omuz, herhangi bir kol başlangıcı emaresi olmadan, yuvarlak şekilde sonlanmaktadır. Figür, altta sadece desteklenmiş bacağa kadar tasvir edilmiştir. Bacon'ın amacı sorgulanmıştır.

Bacon'ın referans sisteminden yola çıkarak, onun asla betimleyici bir resmi amaçlamadığı, aksine betimleyici olmayan bir formun peşinde olduğu çıkarılabilir ve Dickers bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Bacon, resimden nesnelere karakterine dair hiçbir gerçek ifade beklemediğinden, reddetmiştir. Bacon, bu gerçek ifadeyi, betimleyici olmayan forma yaklaşan nesne taslaklarında aramış ve bu şekilde canlıların özünü duygusal olarak kavranabilir kılabilmek istemiştir. Ancak bu sadece resmin hasar görmesinde başarılı olmuştur.”¹⁹⁹

6.2.3 Uyuyan Figür

1974'te Bacon bir safra kesesi ameliyatı geçirir ve aynı sene “Uyuyan Figür”ü resmetmiştir. Bu otoportre bir fotoğrafçının onu ameliyat sonrası yatakta yatarken çektiği fotoğrafından yola çıkılarak yapılmıştır. Orijinal fotoğraf Reece Mews stüdyosunda bulunamamıştır.

¹⁹⁸ Sylvester, a.g.e., s. 92.

¹⁹⁹ Dickers, a.g.e., s. 20.



Resim 35 Francis Bacon, “Uyuyan Figür”, 1974, Tuval üzerine yağlı boya, 198x147.5 cm, New York Collection,

(Francis Bacon and the Tradition of Art, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s 197)

Sanatçının, “Uyuyan Figür” adlı yapıtı sanatçının ameliyat sonrası savunmasızlığının yansıması olarak resmedilen tek nü portresidir. Bacon’ın bu durumu betimlemesi dokunaklı bir insan savunmasızlığı yaratır. Bacon’ın camdan kapılar ve pencereler arkasından görüldüğü izlenimi yaratılmıştır. Sanatçı bu durum için: “İlk olarak figürü kapılar arkasında resmetmeye başlamamıştım, bu düşünce sonradan oluştu. Ben kendi resimlerimin üzerine düşünmem, bilirsiniz, ben önce şekillerin tabiatlarını düşünürüm sonra da şekillerin nasıl kendi kendilerini bir şekle soktuklarını.” diyerek fikir beyanında bulunmuştur. Bacon, hastanelerden nefret eder ve hastalanan arkadaşlarını ziyaret etmekte bile zorlanır; bu bilgi onun hastane tecrübesinin ne kadar travmatik olabileceğinin bir kanıtıdır.²⁰⁰

²⁰⁰ Cappock, a.g.e., s. 190.

Resmin bir hastane odasında geçmesi gerçeğine rağmen oda ahşap döşemeleriyle, koridor lambalarıyla ve çıplak ampulleriyle bir fotoğraf stüdyosunu anımsatır; sanatçı tanıdık olmayan bir mekanda alışıldık bir etki aramıştır. Hasta yatağının tasarımı 20'lerdeki modernist mobilyaları hatırlatır ve yatağın kavis ve ayaklarındaki dairesel motifler dikey pencere çerçevesi ve koridor lambalarıyla karşıtlık oluşturur. Aynı zamanda güçlü bir hareket etkisi sanatçıyı yatağından düşecekmiş gibi gösterir. Bacon bu resimde, izleyiciyi röntgenci konumuna koymaktadır. Resmin koyu renkli çerçeveleri pencere olarak anlaşılmaktadır. Yatağın hemen üst kısmında, pencere çerçevesine yakın konumdaki renkli olarak tasvir edilmiş bir kapı kolu görülmektedir. Görünümü, bir pencere çerçevesiyle sınırlanmış olan bir oda tasvir edilmiştir: İzleyici, daha yüksek bir kattan karşı pencereye bakmakta ve yatakta yatmakta olan çıplak bir adam görmektedir. Ancak, gözle görülen mesafe, “alışıldık görsel deneyimin” bozulması ile sorgulanmaktadır.²⁰¹

6.2.3.1 Mekân

Odanın köşesi, eflatun bir çizgi ile belirtilmiş, ancak dikeyliğin vurgulanması haricinde, hiçbir mekânsal ifade değeri eklenmemiştir. Duvarın üst kısmı, monokrom renk kullanımı nedeniyle iki boyutlu görünmektedir. Bacon, mekân görünümünü, görüşe uygun şekilde, öne doğru eğimli olan zeminle sağlamıştır. Ancak, burada da, eğimli yerleştirilmiş yatağı, arka duvarın sınırlarını zemin seviyesinde gizleyecek şekilde resme dahil ederek tekdüzelikten kaçınmıştır. Resmin sol kısmında, koyu renkli çerçeve tarafından sınırlanmış olan eflatun bir yüzey, iki boyutlu bir izlenim yaratmak adına, derinlik hissini ön plana çıkarmaktadır. Bu etki, aslen ön planı dolduran eflatun renge bağlıdır. Mekânsallığı sıklıkla kırıklar ve bozulmalarla vurgulamayı denemiştir. Bacon, aslında mekânı, mekân görünümü ile iki boyutluluk etkisi arasındaki muğlaklık üzerinden deforme etmeye yoğunlaşmıştır.

Daireler, elips ve kavisler Francis Bacon'un resimlerinde ekseriyetle karşımıza çıkarlar. Kıvrımlı araçlar değişik amaçlara hizmet ederler, bu amaçlardan en

²⁰¹ A.e., s. 191.

önemlileri figürün yerleştiği alanın sınırlandırılması ve soyutlanmasıdır. Bacon bunun yanında doğrusal çizgileri resminde karşılaştırma efekti yaratmak için kullanır.

Gilles Deleuze, Bacon'ın bu davranışının açıklamasını "*soyutlanmadığı takdirde figürün doğal olarak alacağı figüratif, tasvir edici ve açıklayıcı karakterden kaçınmak*" şeklinde yapar.²⁰²

Bacon, pencere çerçevesini uyuyan figürün vücuduna denk gelen yerlerde şeffaf tasvir ederek ve böylelikle kırmızımsı cilt rengini göstererek, genel görsel deneyimden ayrılmıştır. Kırmızı tonlama, özellikle kafa bölgesinde, kavisler aracılığı ile, uyuyan figürün bedenine benzer şekilde deforme edilmiştir. Yatağın başı ve ayak kısmı, çizgisel perspektif bağlamında, yanlış tasvir edilmiştir ki izleyici yanlış bir perspektif hissiyle karşı karşıya kalmaktadır ve bu, mekân algısı ile yoğun etki arasındaki muğlaklığı artırmaktadır.²⁰³

6.2.3.2 Işık ve Gölgenin İşlenmesi

Leiris, Bacon'ın ışık ve gölge kullanımını konusunda şunları yazmıştır:

"Bacon, genel olarak, tasvir ettiği şeyleri, sert, kesintisiz elektrik ışığına (çevirmeli ya da çekme şalterler buna işaret etmektedir), bazı durumlarda ise, farklılaşan ara tonları olmayan açık güneş ışığına maruz bırakmıştır."²⁰⁴

Mevcut resimde, üst beden alt kısmındaki ve bacağın sağındaki siyah renkli yüzeyler, sert gölgeler olarak görülmektedir ve bu gölgeler özellikle, ampulün verdiği, pembemsi, ışığı temsil eden oval şekillerle aynı şekilde oval olarak işlenmiştir. Bu bağlamda, ışık ve gölge, resme sadece sembolik olarak dahil

²⁰² Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, Norgung Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 39.

²⁰³ Cappock, a.g.e., s. 191.

²⁰⁴ Leiris, a.g.e., s. 16.

edilmiştir. Yoğun, oval ışık tasviri, Giotto tarafından kullanıldığı şekliyle, ayla²⁰⁵ prensibini çağrıştırmaktadır.²⁰⁶

6.2.3.3 Figür

Tüm figür, hatları belirlenerek, çevresinden ayrılmıştır. Kafa ve bacaklar plastik izlenimi verirken, gövde iki boyutlu olarak çalışılmıştır. Bacon, iki vücut duruşunu tek bir figürde birleştirirken, anatomik olarak bakıldığında, bir hareket sürecini belgeleyen bir kırık görülmektedir. Üst bölge, uyuyan bir figürün duruşuyla uyumlu iken, alt bölge, diz çökmüş bir figürün aktif pozisyonunu almıştır. Figür, yatakta yattığı göz önüne alındığında, tamamı ile kararsız pozisyonudadır. Aslen, yatak ile figür arasında, özellikle alt bedende açıkça görünen, optik bir ayrım mevcuttur. Üst bedenin ve sağ bacağın alt kısmındaki, siyah renkte ve oval şekilde işlenmiş yüzeyler, figürü yataktan ayırmaktadır; siyah renk, aynı zamanda kesin olamayan bir derinlik de yaratmaktadır. Kırmızımsı cilt rengi, tamamlayıcı kontrast nedeniyle, yeşil yataktan ayrılmıştır.

Figür, pencere çizgisinin şeffaflığının göz önünde tutulması ile kendisine özel bir vurgu verecek şekilde, odada havada asılıymış gibi görünmektedir. Bedenin altındaki bölgenin aktif duruşu, figürü, izleyiciye doğru salınıyormuş gibi göstermektedir. Bedenin dahili hatları, az çok deforme edilmiş olarak tasvir edilmiştir. Bu hatlar gövdeyi, aynı zamanda farklı renklerle işlenmiş olan, bağımsız parçalara ayırmaktadır. Bunun ötesinde, Bacon'ın, ışık ve gölge tasvirlerinde ve cinsiyet organlarının vurgulanmasında sembolik olarak kullandığı oval şekil, dairesel hat çekilmesi ile yansıtılmıştır. Bedenin deformasyonunun temelinde, onu, dekoratif bir unsurun kaidesi yapma amacı yatıyor gibi görünmektedir. Ancak tekrar ifade etmek gerekir ki, Bacon, biçimsel bir özellik olan, insan bedeninin kıvrımlarını, deformasyon aracılığı ile vurgulamış ve bu şekilde tasavvur etmiştir. Resim bütününde, dairesel bir şeklin, sağ açığa yanaştırılması izlenimi vermektedir.

²⁰⁵ /www.tdkterim.gov.tr/bts/ Ayla: 1. Ay'ın ve bazı yıldızların dolayındaki ışık çevresi, ay ağılı, ayevi, hale. 2. Bazı kutsal kişilerin başı etrafında gösterilen ışık çevresi.

²⁰⁶ A.e., s. 17

Leiris, başka bir yaklaşıma dikkat çekmiştir ve şu şekilde kaleme almıştır:

“Bacon, kendi amacı için tayin ettiği, yuvarlak ya da eliptik lekeler gibi, farklı araçlar ya da tasvirler kullanmıştır ve bazı bazı, figürün aşikar yoğunluğunu iyice vurgulamak için, figürlerinin üzerine ya da tuvalin başka yerlerine, belirli bir formu olmayan beyaz bölgeler serpiştirmiştir.”²⁰⁷

Oval şekillerin, cinsiyet organlarını vurgulamak için kullanılması, izleyicinin dikkatini bu yöne çekmeye hizmet etmektedir. “Bir İnsan Bedeni Çalışması - Işığın Açan Adam” adlı resimde çemberler, diz ve dirsek eklemlerinin işaretlenmesi adına kullanılmıştır. Çember ve dairelerin saklı anlamları, çok derindir. Bu şekil kuşatılma, yoğunlaşma aynı zamanda hareket etkisini de içinde barındırır. Bacon, çembere almayı bu anlamda sıklıkla kullanmıştır.²⁰⁸



Resim 36 Francis Bacon, “İnsan Bedenine Dair Çalışmalar”, 1975,
tuval üzerine yağlı boya, 198.12x147.32 cm,
Gilbert de Botton Koleksiyonu, İsviçre

artmight.com/Artists/Bacon-Francis/bacon-studies-from-the-human-body-130838p.html

²⁰⁷ A.e., s. 22.

²⁰⁸ A.e.

6.2.4 İnsan Vücudu Çalışmaları

Yukarıdaki Francis Bacon, “İnsan Bedenine Dair Çalışmalar” isimli resim incelemesinde, ortada, ahşap bir paletin üzerinde yatan bir biçimden bahsedilmiştir. Oval prensibini yansıtan figür, bacakların ve gövdenin şekillendirilmesi bağlamında, tümüyle deforme edilmiştir. Beden, gövde bölgesinde, maddeselliğinin katı dokusunu yitirmiştir. Figür, şeffaf renk kullanımı nedeniyle, sıvılaşmış gibi görünmektedir. Bu izlenim, oval renk düzeni ile vurgulanmıştır. Bacon, deformasyonu, kafa bölgesi dahilinde, iç çamaşırların dahili yapısını ve göz bölgesindeki kemiksi unsurları, cildin çözünmesi aracılığıyla, görüğe sunmuştur. Alt çene bölgesinde, yine dış derinin çözünmesi işlemini göstermiştir. Ancak burada tıbbi anlamda gerçek bir alt çene anatomisi mevcut değildir. Alt çene, bedenin deforme edilmiş şekli ile karşılaştırıldığında, alın, sağ kol ve cinsiyet organları ile birlikte, somut gerçekliğe kıyasla en gerçekçi tasvir edilmiş bölgelerin içinde bulunmaktadır. Alın ve alt çene arasındaki orantı, boyutlar ve perspektifsel görüş bağlamında istikrarlı görünmektedir.

Bacon’ın burada, dahili görünümü ön plana çıkararak cildi çözünme işlemini adeta belgelediği, rasyonel olarak doğrulanabilen bir deformasyon kullanması, dikkat çekicidir. Aynı yıl yaptığı “Üç Figür ve Portre” adlı resimde, omurgayı daha keyfi şekilde görünür kılmıştır. Bacon’ın, bedenin iç yapısına olan merakı, aşağıdaki işaretlerden anlaşılabilir:

“Çok eskiden beri, beni çok etkileyen bir kitaba sahibim: “Radyografi Pozisyonları”. Bu kitap, röntgen çekimlerinde gerekli olan vücut pozisyonlarını, bir çok resimle birlikte göstermektedir. Röntgen çekimlerinin kendileri de kitapta mevcuttur.”²⁰⁹

²⁰⁹ Sylvester, a.g.e., s. 31.



Resim 37 Francis Bacon, “Üç Figür ve Portreler”, 1975, tuval üzerine yağlı boya ve pastel, 198.12x147.32 cm, London, The Tate Gallery

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999875&workid=682&searchid=9906&tbview=image>

SONUÇ

Bu çalışmada, El Greco ve Francis Bacon'ın sanatsal üretimlerinde deformasyonu bir üslup aracı olarak nasıl ele aldıkları incelendi. Her iki sanatçının sanatsal bakış açıları, kendi dönemlerindeki arka plan göz önünde tutularak bakış açılarındaki karşıtlıklar ve benzeşen yönler üzerinde duruldu. Bu bağlamda El Greco üzerinde yapılan analizler için temel bir dayanak oluşturmak amacıyla özellikle Rönesans ve Maniyerizm dönemlerine ilişkin çıkarımlarda bulunulmuş, bu nedenle El Greco için Rönesans ve Maniyerizm dönemlerine dair bazı irdelemelerde bulunulurken, El Greco'nun aldığı sanatsal etkiler ve bu etkileri ortaya koyduğu düşünülen resimleri; "Aziz Maurice'in Şehid Edilmesi", "İsa'nın Soyundurulması" ve "Meryem'in Göğe Yükselişi" üzerine analizler yapıldı. Bu analizlerde özellikle "renklerin kullanımı" ve "mekân" olgusundan hareketle bazı tespitlerde bulunuldu. Bu bağlamda El Greco'nun Maniyerizm, Bacon'un ise Modern döneme ilişkin üslup geleneklerine bağlı olarak işler ürettiği görüldü.

Bu tezde, 16. yüzyılda figür ve uzam tartışmalarının odak noktasında yer alan El Greco, gerek figür gerek uzam anlamında dışavurumcu bir sentezle yaşadığı dönemin sanatını etkilemiş bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Özellikle dinsel konuları başat bir biçimde konu eden El Greco, özellikle Bizans dönemi ikonografisini özümsemesi sayesinde, bu dönem sanatındaki biçimi, kendi üslup özelliklerine katarak, kendi resim diline dönüştürmeyi başarmıştır.

Bacon'ın deformasyonu nasıl bir biçim ve üslup aracı olarak kullandığını sorgulamadan ve resimlerini analiz etmeden önce 20. yüzyılın üslup çoğulluğu meselesi kapsamında, özellikle Bacon ile "soyut sanat" ve "gerçeküstüçülük" akımları ile ilintili saptamalar yapıldı. Bunun yanı sıra 20. yüzyılda deformasyon dilinin ne anlama geldiği belirlenmeye çalışıldı. Çalışmadaki Bacon bölümünde

özellikle “Resim 1946”, “George Dyer’in Bir Portresi İçin İki Çalışma” ve “Uyuyan Figür” adlı yapıtlar üzerinde durularak “mekân”, “kullanılan gereçler”, “figür”, “renk”, “insan bedeni çalışmaları”, “ışık ve gölge” olguları üzerinden tartışılarak değerlendirildi.

Francis Bacon yüzyılımızın, uluslararası etki yaratmış en önemli İngiliz sanatçılarından biridir. Bacon, dönem itibariyle Yeni Figür yönündeki ilk değişimi, dışavurumsal yapısını da devreye sokarak ortaya koyan bir sanatçı kimliktir. Resim sanatı tarihi açısından bakıldığında Bacon tam anlamıyla hiçbir kategoriye yerleştirilememekle birlikte onu II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, Yeni Figürasyoncu eğilimin içinde olan sanatçıların başında saymak yanlış bir yaklaşım olmayacaktır.

Bacon’ın eserleri, varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır; çok nadir istisnalar haricinde, varolmanın ızdırabını, ümitsizliğini ve “insanoğlunun kötü ruhunu” resmeder. Bacon’ın kimi zaman esrarlı, kimi zaman ürkütücü, ama her zaman kendi yalnızlıklarında olan figürleri, bir anlamda modern yaşamın çarmıha gerilmiş, şiddetli bireysel acı çeken kişisini temsil eder. Onun resimlerine bakıldığında kişi, kendini günlük hayatın içinde, ızdırap çeken bir ruh halinde bulur. Yaşamın insan tarafından algılanışı, insanın kırılabilirliği ve dramı, Bacon’ın sanatının merkezindedir. Öte yandan, Batı resminde büyük bir rol oynayan “çarmıh” teması, sanatçının çok hassas olduğu ölüm, acı ve insanın insana zulmü kavramlarını sembolize eder. Bu temayı, tuvalinde ölü bir hayvanı asarak işleyen Bacon, kendisiyle yapılan bir söyleşide “*Mezbahaya ve ete ilişkin görüntüler beni hep çok etkilemiştir. Benim için bu, ‘çarmıh’ konusuyla yakından ilişkili. Kasaba her gittiğimde, oradaki ölü hayvanın yerinde ben olmadığuma hep şaşarım*”²¹⁰ diyerek resmi üretme öncesinde hissettiği duyguları ifade eder.

Bu çalışmada, El Greco ve Francis Bacon’ın deformasyonu bir anlatım biçimi aracı olarak kullanımlarında özellikle şu benzerlikler tespit edilmiştir: Her iki ressam da, insan figürünün tasvirinde, metamorfozu kullanmıştır. Benzerlikler,

²¹⁰ Margarita Cappock, “Francis Bacon and the Traditional of Art”, “The Motif of Meat and Flesh”, Österreich 1 Club, Italy, 2003, s. 311-316.

ayrıca, yuvarlaklıkların aşırı vurgulanmasında ve plastikliğin, iki boyutluluk lehine geri kazanılmasında görülmektedir.

Bacon'u grafiksel temsili bir anlatım dili ile özdeşleştiririz. Aynı grafiksel anlatımı El Greco'ya getirdiğimiz zaman, El Greco'nun resimlerinde bunu fazla göremiyoruz ancak düşsel anlamda irdelemeye başlarsak geri plana doğru kullandığı din adamı figürleri ile mekan kullanımlarında belli belirsiz de olsa bir takım temsili mekan planlarını alımlıyabiliriz. Bu belli bir noktada imajinasyonu gerekli kılıyor. Bacon'un grafiksel anlatım dili onu Bacon yapmaya yetmiştir. El Greco, genelde figürlerini uzatırken Bacon, oran olarak figürleri kısaltmıştır. Bacon'un figürlerine baktığımızda figürlerde (elemanlarda ve portrelerde) rakursi,²¹¹ görülürken, El Greco'da uzama görülür. Bu bağlamda soyut ve somut nasıl ayrılmaz bir ikiliyse El Greco'daki uzama ile Bacon'daki daralma da bu iki sanatçının ortak anlatım biçimidir. Bu noktada sanat tarihinde yer alan iki önemli kavram devreye girer. Bunlardan biri "Soyutlama" diğeri "Deformasyon"dur. Soyutlamanın Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" kuramından bir volüm meselesi olduğunu biliyoruz. Ancak deformasyon kavramı da bir volüm olarak karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla Bacon'daki daralma, El Greco'daki uzatma, deformasyon dilinin boyutlarıdır. İki sanatçı arasındaki ortak payda deformasyon olunca, Bacon figürleri basarak kısaltırken, El Greco figürleri çekerek uzatmıştır. Aralarındaki farkı böyle belirtebiliriz. İki sanatçı da (beden üzerinden düşünecek olursak) aynı şeyleri farklı söylemlerle yapmıştır.²¹²

Diğer önemli farklılık ise resimlerin içeriğindedir. El Greco Dini çevreler için sipariş üzerine resim yapan bir ressam olarak yapıtlarını, Kutsal Kitap'ın içeriğinde yazılmış olan geçmiş olaylara adanmış, dini prensip ve inançları, insan figüründe somutlaştırmıştır. Bu nedenle, El Greco'nun temel teması dünyevi değil, uhrevidir. Buna uygun olarak, deformasyon, inanç içeriğinin görselleştirilmesi için bir araç olarak kullanmıştır. Bacon'ın üretim sürecinde ise

²¹¹ Adnan Turani, "Sanat Terimleri Sözlüğü", Remzi Kitabevi, 2006. **Rakursi**, (Kısa Görünüş) (Fr. raccourcie; İng. Foreshortening): Resim terimidir. Bir modelin yatmış durumda, ayakları ucundan kısa görünüşüne denir. Böyle bir duruşu resmederken modelin hemen ayağının kenarında dizi ve dizinin kenarında çenesiyer alır ve ayağa oranla yüz çok küçük görünür. Bu terimin Fransızca karşılığı olan "rakursi" sözcüğü ressamlarımız arasında çok kullanılmıştır. Kısa görünüş terimi Fransızcadan dilimize çevrilerek yapılmıştır.

²¹² Özkan Eroğlu "Varlık ve Zaman" kavramının Francis Bacon ve El Greco resmine etkileri, Söyleşi, İstanbul, 21.10.2011

çevresinin etkileri çok basat bir biçimde yapıtlarının içeriğine yansımaktadır. Özellikle çevresinde çektiği fotoğrafların kolajlarını resim üretim sürecinde kullanması söz konusudur. Bu yolla Bacon, aynı zamanda kendi gerçekliğinin tasvirine çalışmıştır. Kendi anlık hislerini ve travmalarını rastlantısallıklar içinde dışavurmuş; böylelikle de sanatçıya ait tüm bu içsel duygulanımlar, yapıtların içeriğinin temelini oluşturmuştur. Rastlantısallık aracılığıyla resimlerinde ortaya çıkan “hedef sapmaları”, çalışmalarını hep son kertede, çıkış noktasından farklı bir boyuta taşımış, farklı kaynaklar ve “geçici” motivasyonlar, sanatçının çeşitli deformasyon tekniklerine yönelmesini sağlamıştır. Ayrıca Bacon, El Greco’dan espas anlamında da daha yalın bir dil kullanmasıyla da ayrılır. El Greco, hem biçimlendirme araçları vasıtasıyla hem de mit ve sembolizmin bir değer olarak tasvir edilmesi aracılığıyla, izleyiciye yeni bir zihniyet sunmuştur. Buna karşın Bacon, hem gündelik yaşama ait olağan nesnelerin (kül tablaları, tabelalar, vs.) hem de Hıristiyanlığa ait unsurların kullanımında Batı dünyasının kültürel altyapısına farklı bir biçimde gönderme yaparak, kendine özgü bir işaret dili oluşturmuştur. Bu bağlamda Bacon’da merkez noktasını, insanlar ve insanların 20. yüzyıldaki yaşam koşulları oluşturur. Dolayısıyla sanatçının resimlerinde, deformasyon unsuru, kendine ait bir anlatım biçimi olarak ortaya çıkar.

El Greco’nun resimlerinde figürler, yükseğe çekilerek, geometrik formlardan türetilen biçimsel resim yapısı öne çıkarılmıştır. Böylelikle figürlerini, insan anatomisi ile temelde az uyumlu bir halde şekillendirmiştir. Buradaki ana yön, dikey eksen ve aşağıdan yukarıya uzatmadır. Buna karşın Bacon “doğal orantılara” bağlı kalmıştır. Bir figür diğerinin üzerinde olsa da daha büyük değildir. Yatay eksen kısıltma olarak algılanan bir uzatma, aynı seviyede farklı açılardan izlemenin bir işareti olabilir.

El Greco, hareketi tasvir etmek için, figürü bozuk dengeli bir duruşta, “S” formunda “figura serpentinata” aracılığıyla hareketlendirmiştir. Bacon ise farklı hareketleri tek bir figürde topladığı, “zaman sıçraması” prensibini kullanmıştır. Resmine koyduğu “varlık ve zaman” ile ilişkili bu işaret, diğer çok figürlü kompozisyonlarında da yer almaktadır. Bacon’ın resminde figürün temsil ettiği değerler ile mekanın temsil ettiği değerler bambaşkadır. Resminde, tipolojik yapı bir tanedir. Bu soyutlamacı yapı, portrelerinde de devam eder. Bacon resmini fizik

bağlamında zenginleştirdiği mekansallıkla soyut, metafizik yapıda zenginleştirdiği figüratif yapı ile de çeşitlendirmiştir. Bu bağlamda mekan varyasyonu ve figür varyasyonu tanımları önemlidir.

El Greco'da figürlerin mekanda yer alması resimlerinde görülen üç dört ayrı mekan oluşturan sıçrama noktası dediğimiz olgu ile karşılaşırız. Bu mekanlara figürleri yerleştiren El Greco'da bu sayede zaman ve mekan ilişkilendirilmiş görürüz. Bacon'ın "İnsan bedeni ve Et" resimlerine baktığımızda ise ön planda bir varlık görürüz ancak kullanılan insan figürü metaforfoza uğradığı için Bacon'un dünyasına imajınasyonu girmiş olarak algılarız. İmaj dünyası Bacon'da hayal ile belirirken, El Greco'da gerçeğe yakın imajlarla ortaya çıkan bir hayal dünyası olarak algılanır. İki sanatçı da rasyonel olana karşı çıkmaktadır.²¹³

El Greco kalabalık tasvirlerinde, yaygınlık izlenimi yaratan mahiyette bir yoğunluk yaratmıştır. Buna karşın Bacon, mekân yapısını, başka bir deyişle kenarları ve kavisleri tasarlanan bir mekânsallık yaratmıştır. Bu şekilde birçok mekân katmanı üst üste bindirilebilmektedir. Mekân yaratan unsurlar arasındaki yüzeyler, mekân karakteri taşımamalıdır. Şekillerin gölgeleri mevcuttur, ancak iki boyutlu olmaları nedeniyle, hiçbir mekân katmanına somut olarak uymamaktadır. Işığı görünür kılarken, insan bedeninin maddeselliğinin bozulması ve incelik uzamasından yararlanmıştır. Çözülmedeki ışık aracılığıyla kavranan insan bedeni, Hıristiyan inancı temelli ruhun ölümsüzlüğü varsayımının bir iması olarak anlaşılabilir.

Bacon, insan bedeninin maddeselliğinin bozulmasını, renklerin özdeğeri lehine uygulamıştır. Renkler, Bacon'ın psikolojik ve fiziksel durumunu görselleştirmesine hizmet etmiştir. Bacon küçültmeyle, figürün hiçlik içinde küçülme ve kaybolması izlenimini yaratmıştır. Ayrıca, hiçbir küçültme ve derecelendirme, başka bir deyişle, hiçbir ruhani tasvir mevcut değildir. Metamorfoz kullanımı da çeşitli amaçlar temelinde gerçekleştirilmiştir. Bacon, insan olanı, insanın vahşi karakterini, başka bir deyişle hayvana yakınlığını ortaya çıkarmıştır.

²¹³ Özkan Eroğlu "Varlık ve Zaman" kavramının Francis Bacon ve El Greco resmine etkileri, Söyleşi, İstanbul, 21.10.2011

Bacon, yüzyıllara damgasını vuran estetik güzellik ve düşünce arasındaki ayrımı yok ederek, Antik dönemden beri bedene yüklenen saygınlığı ortadan kaldırır. Aynı zamanda bedene bedenselliğini ve duyusallığını geri vererek beden-in bedeni bir şey olmadığına işaret etmek de ister. Böyle bakınca yüzyılların bedene karşı bireysel ilgisizliğini kırar Bacon; bedeni bu ilgisizlikle değil, mutlak bir duygulanımla ilişkilendirir. Yapmış olduğu resimlerde tamamen kendi içsel dürtüleriyle özdeşleşen, tutarlı bir yaklaşım vardır.

Bacon'ın imgesi, bütünüyle figürün yüzleri, yani vücudun en ifade dolu bölgesine kazınan, özellikle şiddetli duygusal anların özgünlüğüyle ortaya çıkmış suretlerden ibarettir. Bu suretler hayvanlaşmanın ve cesetleşmenin de göstergesi sayılabilir.

Bacon, koyu bir ateist olduğunu ve tanrının ölü olduğunu her fırsatta belirtir. Yaptığı Papa imgeleri belki de bu inançsızlığın sonucudur. Çünkü 20. yüzyıla kadarki dönem göz önüne alındığında, kutsal sayılan Papa imajı her zaman görkemli bir şekilde resmedilmiştir. Bacon ile birlikte bu imajlar ters yüz edilir. Yaratmış olduğu imajların ölçüleri yönünden Bacon'ın sanatı, Picasso'nun bir mirasçısı sayılır. *“İmaj, resmin güzelliğinden daha önemlidir. Kendimi bir imaj yaratıcısı olarak görüyorum, bana geldikleri için de kendimi şanslı sayıyorum. Ben, ressamdan ziyade, kendimi, rastlantı sonucu o imajları yaratan bir medyum olarak görüyorum.”*²¹⁴ der. Gerçekten de Francis Bacon, 20. yüzyılın en aykırı ve en yaratıcı medyumudur.

Her iki sanatçıyı da varlık ve zaman bağlamında değerlendirdiğimizde; El Greco'daki mekanın zamanın sonsuzluğa evrilme durumunda olduğu Bacon da ise zaman ve imaja dönüştüğünü söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda “Varlık ve Zaman” da kendi içinde sübjektif ve öznel okumalarla ayrılmaktadır. El Greco'da nesnel olanda varlık “Zaman ve Mekan”, Bacon'da öznel olanda varlık “Zaman ve İmaj” olarak ifade edilir. Bu bağlamda baktığımızda iki sanatçı zaman ortak paydasında buluşmakta, ancak imaj ve mekan konusunda ayrılmaktadır.

²¹⁴ David Sylvester, “Francis Bacon”, *Sanatsanat Dergisi*, Çev. Nelly Güler, Ocak 2004, s. 7

Yapılan karşılaştırma sonucu, her iki sanatçının sanatsal bakış açılarında, hem birbirine paralellik gösteren hem de birbirinden ayrılan yönleri ortaya konularak, deformasyonu bir biçim aracı olarak kullanışlarındaki farklı dayanaklar oluşmaktadır.

Sonuç olarak, görüldüğü üzere hem yaşadıkları, hem de kendilerinden sonraki dönemleri üslup ve biçim açısından etkilemiş iki sanatçı olan El Greco ve Francis Bacon, eserlerinde deformasyonu başat bir anlatım aracı olarak kullanmış sanatçılar olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

Akarsu, B. “*Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları*”, İnkılap Kitapevi, 1. Baskı, 1979.

Antal, F. Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittelitalienische Malerei des 16. Und 17. Jahrhunderts, Gießen, 1980.

Asiltürk, M. *Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, T.C. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2006.

Atasoy, N. - Tükel, U. “Maniyerizm”,
<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/maniyerizm.html>
(Çevrimiçi).

Barres, M. *El Greco ya da Toledo’nun Gizi*, (Çev. Kaya Özsezgin), İmge Yayınevi, İstanbul, 1997.

Battisti, E. “*Hochrenaissance und Kunst des Manierismus*”, Baden-Baden, 1980, 2. Cilt.

Baumgart, F. “*Renaissance und Kunst des Manierismus*”, DuMont Dokumente, Reihe I.

Berggruen, O. “*Francis Bacon and the Traditional of Art, Bacon, Picasso ve Surrealism*”, Österreich 1 Club, Italy, 2003.

- Berger, J. *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 2008.
- Brion, M. *Jenseits der Wirklichkeit Phantastische Kunst*, Wien, 1962
- Bousquet, J. “*Malerei des Manierismus*”, Die Kunst Europas von 1520 Bis 1620, München, 1963/64.
- Bronstein, L. *El Greco*, Köln, 1967.
- Burckhardt, J. *İtalya'da Rönesans Kültürü*, 2 Cilt, Maarif Yayınları, 1978.
- Burke, P. *Rönesans*, Babil Yayınları, İstanbul, 2000.
- Daix, P. “*Wie Pablo Ruiz Picasso wurde*”, Art-Kunstmagazin, Heft 9 Hamburg, 1981
- Deleuze, G. *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, İstanbul, Norgung Yayınları, 2009.
- Deleuze, G. *Kıvrım, Leibniz ve Barok*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.
- Direk Z., “Heidegger’in Sanat Anlayışı”, *Yapı Kredi Yayınları*, Cogito, Sayı: 64, s.123.
- Dücker, A. *Francis Bacon. Painting 1946*, Stuttgart, 1971.
- Dücker, A. “*Unterdrückung-Widerstand-Utopie*. In: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*”, Ausstellugs katalog Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1980.
- Engelhard, G. “*Corinth-Malerei als Kraftakt*”, *Art-Kunstmagazin*, Heft 9, Hamburg 1985
- Eroğlu, Ö. *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanatevi Yayınevi, İstanbul, 2003.

- Eroğlu, Ö. *Vurgulara Kurgular*, İstanbul, Nelli Sanatevi Yayınevi, 2005.
- Eroğlu, Ö. *El Greco'ya İlişmek*, İstanbul, Nelli Sanatevi Yayını, 2006.
- Eroğlu, Ö. *Sanatın Tarihi*, İstanbul, Pegasus Yayıncılık, 2007.
- Eroğlu, Ö. *Sanat Birikimi*, İstanbul, Artist Yayıncılık, 2009.
- Eroğlu, Ö. *Klasik Sanatın Felsefi Yanı*, Konferans, İstanbul, 20.10.2010.
- Eroğlu, Ö. *Romantizm I*, Konferans, İstanbul, 01.12.2010.
- Eroğlu, Ö. "Varlık ve Zaman" kavramının Francis Bacon ve El Greco resmine etkileri", Söyleşi, İstanbul, 21.10.2011
- Eroğlu, Ö. "Bacon Resminde Zaman Sıçraması" üzerine söyleşi, 27.05.2011
- Faust, W.M. - Vries, G.: *Hunger nach Bildern*, Deutsche Malereider Gegenwart, Köln, 1982.
- Frati, T. - Lecaldano, O.: *Klassiker der Kunst, Das Gesamtwerk von El Greco*, Mailand, 1969
- Frey, D. *Manierismus als Europäische Stilerscheinung*, Studien zur Kunst des 16. Und 17. Jahrhunderts, Stuttgart, 1964.
- Hamann, R. Hermand, J.: *Expressionismus*, München, 1976.
- Hauser, A.: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*, München, 1964.
- Heidegger, M. *"Was ist Das-Die Philosophie"*, Tübingen, 1956.

Hocke, G.R. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957.

Honisch, D. "Die innere Verfassung des Bildes-Komposition Konstruktionsstruktur, In: Tendenzen der Zwanziger Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung", *Ausstellungskatalog*, Berlin, 1977.

Ipser, K. *El Greco: Der Maler des christlichen Weltbildes*, Braunschweig Berlin, 1960.

Kehrer, H. *Die Kunst des Greco*, München, 1914.

Leiris, M. *Francis Bacon, Meine Bilder*, München, 1983.

Leiris, M. *Bacon Picasso Masson*, Frankfurt a.M./Paris, 1982.

Münzberg, O. "Francis Bacon, Tiernähe, Triebstruktur und Gewalt", *Berliner Kunstblatt 49*, Berlin, 1986.

Murray, C. *Yirminci Yüzyilda Sanat Okuyanlar*, Sel Yayıncılık, Mayıs 2009, s.187.

Passeron, R. "Sürrealizm Ansiklopedisi", Sezer Tansuğ, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997.

Ploetz, der große: *Auszug aus der Geschichte*, Würzburg, 1980,

Reimann, G.J. *El Greco*, Leipzig, 1966.

Schmied, W. "Die neue Wirklichkeit Surrealismus und Sachlichkeit, In: Tendenzen der Zwanziger Jahre", 15. *Europäische Kunstausstellung, Ausstellungskatalog*, Berlin, 1977.

Schuster, M. Beisl, H. *Kunstpsychologie*, "Wodurch Kunstwerkewirken", Köln, 1978.

Swoboda, K. M. *Die Frührenaissance*, Geschichte Der Bildenden Kunst in 8 Bänden, Bd. 4. Wien/München 1979.

Swoboda, K. M. *Die Frührenaissance*, Geschichte Der Bildenden Kunst in 8 Bänden, Bd. 5. Wien/München, 1979.

Steffen, B. *Francis Bacon and The Traditional of Art*, London, 2003

Sylvester, D. *Gespräche mit Francis Bacon*, München, 1982.

Sylvester, D. Francis Bacon, Çev. Nelly Güler, *Sanatsanat Dergisi*, Ocak, 2004, Sayı: 2.

Turani, A. *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006.

Waetzold, S. "Einleitung In Tendenzen der Zwanziger Jahre 15. Europäische Kunstaussstellung" *Ausstellungskatalog*, Berlin, 1977.

Wahrih, G. *Fremdwörterlexikon*, München, 1979

Worringer, W. *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1995

<http://www.hayatimdegiesti.com/forum/sozluk/153155/ampirik>

<http://www.kitapambari.com/ambar/product>.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Spiritualizm>

<http://www.turkforum.net/718644-monad-nedir.html>

<http://www.uludagsozluk.com/k/apokaliptik/>.

<http://www.turkcebilgi.com/fenotip/>

EKBER SÜRSAL

1971'de İstanbul'da doğdu. 1993 yılında Wichita State University - Dil Kursu ve Heykel Atölye Çalışmalarına katıldı. 1994 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümünü bitirdikten sonra, 1997-1998 ddf Reklam Ajansı, 1998-1999 DNA Reklam Ajansı, Skala Dergisi, 2000-2001 Mod Reklam Ajansı, 2004-2006 Artist Dergisi, 2001-2004, 2006-2007 Art&Life Dergisi, 2007-2009 Refresh Fotograf Post Prodüksiyon çalıştı. 2009-2010 Eğitim ve Öğretim yılında açılan FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Ana Dalı, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programına devam ederken, program dahilinde Prof. Halil Akdeniz'den resim ve Yrd. Doç. Bülent Çınar'dan Heykel dersleri almıştır.

Eleştirmen ve Sanat Tarihçisi Özkan Eroğlu'nun düzenlediği, "Sanat ve Filozofi" (Eylül 2010), "Klasik Sanat ve Filozofisi" (Ekim 2010) ve "Romantik Sanat ve Filozofisi" (Aralık 2010) seminer programına katılmıştır.

Yayımları

Ekber Sürsal, "Julia Fullerton-Batten", varlık ve zaman kavramları üzerinden bir konuşma, Akademi Art, sayı: 2, s. 32-33 (2010)

Ekber Sursal, "Francis Bacon'da Zaman Sıçraması Üzerine", Sanatartkunst, s. 12-13 (2011)

Bilgisayar Bilgisi

Adobe Photoshop, Macromedia Freehand, Mac OS applications, Adobe In Design CS5, Adobe Illustrotor CS5, Windows & MS Office programları

Hizmet Verilen Markalar

Hyundai, Mudo, Piyale Dr. Oetker, Bank Kapital, Corning Kablo ve Sistemleri, Osman&Şeref, Medek Medikal, Krema Tasarım, Tübaş Tekstil Ürünleri, Karad Partners, Gwendolyn Carrié, Equipage, Damat&Tween, Sovrano Tekstil Ürünleri, Karafırım, Akdeniz Diş Ticaret, Galeri Artist, Beyaz Müzayede, MAC Art Galeri, Metropol Real Estate, Aşada Yatırım Holding, Cappadocia Natural Stones, Alteo Yayıncılık, Üntaş Madencilik, TNT Televizyonu.

Ebru Uygun, Yiğit Yazıcı, Guido Casaretto, Komet, Paton Miller, Kemal Kara, Halil Akdeniz, Semra Göney, Nilüfer Tokay sanatçı katalogları

Basılan Dergiler

Skala Dergisi - Artist Yayıncılık, İstanbul, 2001-2004
Artist Dergisi - Artist Yayıncılık, İstanbul, 2004-2006
Akademiart - Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
İstanbul, 2010, 2 Sayı

Basılan Kitaplar

Ivan Osokin'in Tuhaf Yaşamı / Alteo Yayıncılık, Bursa, 2003, Kapak Tasarımı
Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini / I-II - Beyaz Yayıncılık, İstanbul, 2006, Genel Sanat Yönetmeni
Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini / III-IV - Beyaz Yayıncılık, İstanbul, 2007, Genel Sanat Yönetmeni
Mirror To Imagination / H. Yiğit Yazıcı - Beyaz Yayıncılık, İstanbul, Aralık 2007, Genel Sanat Yönetmeni
Jean Baudrillard'a Saygı / Özkan Eroğlu - Kendi Yayını, İstanbul, Ekim 2007, Kapak Tasarımı
Oluşumların Söylemleri / Semra Göney - Artist Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2007, Genel Sanat Yönetmeni
Figürsüz Figür ve Boşluk / Nilüfer Tokay - Artist Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2008, Genel Sanat Yönetmeni

Leonardo'nun Hikayeleri / Özkan Eroğlu, Kendi Yayını, İstanbul,
Mart 2008, Kapak Tasarımı

Rastlantı ve Düzen / Özkan Eroğlu, Kendi Yayını, İstanbul,
Mart 2008, Kapak Tasarımı

Pierro`yu Anmak / Özkan Eroğlu, Kendi Yayını, İstanbul,
Mart 2008, Kapak Tasarımı

İmajlar ve Pasajlar / Özkan Eroğlu, Kendi Yayını, İstanbul,
Mart 2008, Kapak Tasarımı

Not Sözcük Anlam / Özkan Eroğlu, Kendi Yayını, İstanbul,
Mart 2008, Kapak Tasarımı

Güldünya`ya Sesleniş / İstanbul, 2008, Kapak Tasarımı

Sanat Birikimi / Özkan Eroğlu, Artist Yayıncılık, İstanbul,
Kasım 2009, Genel Sanat Yönetmeni

Mutluluk Sanrısı / Talent Yayıncılık, İstanbul, Aralık 2009, Kapak Tasarımı

Kilden Adam / Talent Yayıncılık, İstanbul, Şubat 2010, Kapak Tasarımı

Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası / Halil Akdeniz - Ütopya Yayınevi, İstanbul,
Mart 2010, Genel Sanat Yönetmeni

