

**T.C.**  
**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**ALBERTO GİACOMETTİ VE FRANCİS BACON'IN**  
**RESİMLERİNDE BEDEN İMGELERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ERSİN AKIN**

**BALIKESİR, 2024**



**T.C.**  
**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**ALBERTO GIACOMETTİ VE FRANCİS BACON'IN**  
**RESİMLERİNDE BEDEN İMGELERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ERSİN AKIN**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. ELİF ÇİMEN**

**BALIKESİR, 2024**

**T.C.**  
**BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEZ ONAYI**

Enstitümüzün Resim Anabilim Dalı'nda 201912543003 numaralı Ersin AKIN'ın hazırladığı Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Resimlerinde Beden İmgeleri konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 29.04.2024 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan) Prof. Dr. Elif ÇİMEN

İmza

Üye Prof. Dr. Sezin TÜRKKAYA

İmza

Üye Dr. Öğr. Üyesi Altay ALDOĞAN

İmza

Enstitü Onayı

## ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

.../.../20...

İmza

Adı Soyadı

## ÖNSÖZ

Beden; canlı varlıkların tüm maddi bölümlerini oluşturan yapıdır. İnsan bedeni ise; maddi bölümlere sahip olan somut bir varlıktır. Böylelikle çağlar boyunca ifade aracı olarak kullanılan insan bedeninin, kimi sanatçıların çalışmalarında figür imgesine evrilip soyut bir varlığa dönüştüğü söylenebilir.

Bu çalışmada da modern sanat akımı içerisinde yer alan Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın sanatı arasındaki paralelliklerin üzerine yoğunlaşmış olup, incelenmiştir. Bu inceleme, her iki sanatçının oluşturduğu çalışmalarının üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Bu tez çalışmamın ortaya konulması sürecinde çok değerli bilgi, beceri ve tecrübelerini benimle paylaşıp bana destek olan danışman hocalarıma Prof. Dr. Elif ÇİMEN'e ve Dr. Öğretim Üyesi Altay ALDOĞAN'a teşekkür ediyorum.. Hocalarımla yanı sıra çalışma sürecimin her bölümünde yanımda bulunan maddi ve manevi desteklerini benden hiç esirgemeyen sevgili anne ve babama en derin minnet ve şükranlarımı sunuyorum.

**BALIKESİR,2024**

**ERSİN AKIN**

## ÖZET

### ALBERTO GIACOMETTİ VE FRANCİS BACON'IN RESİMLERİNDE BEDEN İMGELERİ

AKIN, Ersin

Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Elif ÇİMEN

2024, 163 Sayfa

Sürrealizm, 19. yüzyılın sonunda 20. yüzyılın başlarında sanatta gelenekselliğin yerini modern anlayışa bırakıp, gerçeküstü imgelerin 20. yüzyılın kimi sanatçıları arasında önem kazandığı bir sanat akımıdır. Bu akım, modern sanatta temelini oluşturmaktadır. Modern sanatın içerisinde gerçeküstü imgeler yaratmak için eserler üreten sanatçıların arasında, Alberto Giacometti ve Francis Bacon yer almaktadır. Alberto Giacometti ve Francis Bacon, benimsemiş oldukları sanat anlayışlarının doğrultusunda eserlerini insan etrafında sınırlandırmışlardır. Eserlerindeki insan bedenlerini geleneksel anlayışın ötesinde, kişisel yaratıcılıklarıyla birlikte deforme edilmiş beden imgelerine dönüştürmüşlerdir. Bu beden imgelerinin oluşumuna, kişisel deneyimlerinin yanı sıra, 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen iki büyük dünya savaşlarının içerisinde buldukları toplumun üzerindeki yıkımı da etki etmiştir. Böylelikle çalışmalarının içerisinde yer alan insan bedeni imgeleriyle; korkuları, acıları, yalnızlığı, cinselliği, yaşam ve ölüm korkusuyla bireylerin kişisel varoluşlarının özlerini keşfetme amacına yönelmişlerdir. Figüratif anlayışı benimseyip benzer konuları kendilerine has sanat anlayışlarının doğrultusunda oluşturmalarının yanı sıra, etkilendikleri eski ustaların (Cimabue, Velázquez, Rembrandt, Cézanne, Vincent van Gogh ve Tintoretto gibi) eserlerinin modern sanat için de temel bir öneme sahip olduğunu belirtmişlerdir.

Bu bağlamda hem Alberto Giacometti'nin hem de Francis Bacon'ın modern sanatın içerisinde sanatsal olarak aralarındaki paralelliklerden bahsetmek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Modern Sanat, Beden, İmge



## **ABSTRACT**

### **BODY IMAGES IN THE PAINTINGS OF ALBERTO GIACOMETTI AND FRANCIS BACON**

**AKIN, Ersin**

**Master Thesis, Department of Painting**

**Advisor: Prof. Dr. Elif ÇİMEN**

**2024, 163 pages**

Surrealism is an art movement in which traditionalism in art was replaced by modern understanding at the end of the 19<sup>th</sup> century, and surreal images gained importance among some artists of the 20<sup>th</sup> century. This movement forms the basis of modern art. Alberto Giacometti and Francis Bacon are among the artists who produce works to create surreal images in modern art. Alberto Giacometti and Francis Bacon limited their works around humans in line with their understanding of art. They transformed the human bodies in their works into deformed body images with their personal creativity, beyond traditional understanding. In addition to their personal experiences, the formation of these body images was also influenced by the devastation of the society they were in during the two great world wars that took place in their first half of the 20<sup>th</sup> century. Thus, with the images of the human body in his works. They aim to discover the essence of individuals personal existence with their fears, pains, loneliness, sexuality, fear of life and death. In addition to adopting the figurative approach and creating similar subjects in line with their own understanding of art, they also adopted the belief that the works of the old masters they experienced (such as Cimabue, Velâzquez, Rembrandt, Cézanne, Vincent van Gogh and Tintoretto) were of fundamental importance for modern art. In this context, it is possible to talk about the artistic parallels between both Alberto Giacometti and Francis Bacon within modern art.

**Keywords:** Modern art, Body, Image

*Değerli anne, baba ve merhum babaanneme ayrıca üzerimde emeği olan tüm değerli hocalarım...*

## İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xix
<b>1.GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Araştırmanın Problemi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	4
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.6. Tanımlar.....	4
<b>2. İLGİLİ ALANYAZIN.....</b>	<b>5</b>
2.1. Kuramsal Çerçeve.....	5
2.1.1.Resim Sanatında İnsan Bedeni İmgesinin Tarihsel Gelişimi.....	5
2.1.2. Klasik İnsan Bedeni İmgesi Yorumu .....	7
2.1.3. 15. ve 16.yy'da Batı Sanatında İnsan Bedeni İmgeleri.....	10
2.1.4. 17. ve 18.yy'da Batı Sanatında İnsan Bedeni İmgeleri .....	23
2.1.5.19.yy' da Batı Sanatında İnsan Bedeni İmgeleri .....	34
2.2. İlgili Araştırmalar.....	40
2.2.1.Modern Sanatta Değişen Plastik Anlayışın Doğrultusunda Oluşan Yenilikler.....	40
2.2.2. Modern Sanatta İnsan Bedeni İmgeleri.....	42
2.2. 3. Alberto Giacometti'nin Yaratıcılığıyla İfade Aracına Dönüşen İnsan Bedeni İmgeleri.....	52
2.2.3.1. Alberto Giacometti'nin Hayatına Genel Bir Bakış .....	52

2.2.3.2. Alberto Giacometti'nin Sanat Anlayışı.....	59
2.2.3.2.1. Alberto Giacometti'nin Sürrealist Dönem Yorumu.....	60
2.2.3.2.2. Alberto Giacometti'nin Varoluşçu Dönem Yorumu.....	65
2.2.3.3. Alberto Giacometti'nin Ürettiği Çalışmalarındaki Ana Sorunsallar.....	71
2.2.3.3.1. Boşluk ve Bilinçdışı Bağlamında Alberto Giacometti Eserleri.....	81
2.2.3.4. Alberto Giacometti'nin Eserlerindeki İnsan Bedeni İmgeleri.....	90
2.2.4. Francis Bacon'ın Yaratıcılığıyla İfade Aracına Dönüşen Beden İmgeleri.....	92
2.2.4.1. Francis Bacon'ın Hayatına Genel Bir Bakış.....	92
2.2.4.2. Francis Bacon'ın Sanat Anlayışı.....	95
2.2.4.3. Francis Bacon'ın Eserlerindeki İnsan Bedeni İmgeleri.....	96
2.2.4.3.1. Francis Bacon'ın Eserlerindeki İnsana Ait Başların Varoluşu.....	102
2.2.4.4. Francis Bacon'ın Ürettiği Çalışmalarındaki Ana Sorunsallar.....	107
2.2.4.5. Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Sanatı Arasındaki Paralellikler.....	119
<b>3. YÖNTEM.....</b>	<b>131</b>
3.1. Araştırmanın Modeli.....	131
3.2. Evren ve Örneklem.....	132
3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri.....	132
3.4. Verilerin Toplanma Süreci.....	132
3.5. Verilerin Analizi.....	133
<b>4. BULGULAR VE YORUMLAR.....</b>	<b>134</b>
<b>5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER .....</b>	<b>154</b>
5.1. Sonuçlar.....	154
5.2. Öneriler.....	156

<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>157</b>
----------------------	------------

## RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

- Resim 1.** Kuş maskeli adam, bizon ve gergedan, Lascaux Mağarası, M.Ö 15000-13000, Fransa.....8
- Resim 2.** Lippo Memmi ve Simone Martini, Meryem'e Müjde, 1333.....9
- Resim 3.** Giotto di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar (Meryem ve İsa'nın Yaşamından Kesitler adlı seriden bir detay), Fresk, 1304-1306, Capella Scrovegni (ArenaŞapeli),Padua.....11
- Resim 4.** Masaccio, Kutsal Teslis, Fresk, 680×475 cm, 1427 civarı, Santa Maria Novella, Floransa.....14
- Resim 5.** Paolo Uccello, San Marino Savaşı, Ahşap üstüne tempera, 320×181 cm, 1450-60 yılları, Galleria Degli Uffizi, Floransa.....16
- Resim 6.** Fra Angelico, Meryem'e Müjde, Fresk, 1430-45 arası, San Marco Manastırı, Floransa.....17
- Resim 7.** Antonio del Pollaiuolo, Genç Bir Kadının Profili, Kavak ağacından levha üzerine tempera, 52,5×36,5 cm, 1460 yılı civarı, Staatliche Museen zu Berlin (Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi).....18
- Resim 8.** Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Ahşap üstüne yağlıboya, 77×53 cm, 1503 yılı civarı, Musee du Louvre (Louvre Müzesi), Fransa.....19
- Resim 9.** Michelangelo Buonorroti, Ölen Esir, Mermer, 229 cm, 1513 civarı, Louvre Müzesi, Paris.....21

<b><u>Resim 10.</u></b> Caravaggio, Baküs, Tuval üzerine yağlıboya, 94×85 cm, 1593 civarı, Galleriadeqli Uffizi, Floransa.....	24
<b><u>Resim 11.</u></b> Gerrit Van Honhorst, Dişçi, Tuval üzerine yağlıboya, 219×147 cm, 1622, Gemaeldegalerie Alte Meister (Eski Ustalar Tablo Galerisi),Dresden.....	25
<b><u>Resim 12.</u></b> Nicolas Poussin, Arkadya Çobanları, Tuval üzerine yağlıboya, 121×85 cm, 1638-39, Louvre Müzesi, Paris.....	27
<b><u>Resim 13.</u></b> Jan Vermeer, Beyefendi ve Hanımefendi Şarap İçiyor, Tuval üzerine yağlıboya, 76,5×66,3 cm, 1658-60 civarı, Tablo Galerisi, Berlin.....	29
<b><u>Resim 14.</u></b> Rembrandt, Dr.Tulp'un Anatomi Dersi, Tuval üzerine yağlıboya, 216,5×162,5 cm, 1632, Mauritshuis, Den Haag(Lahey).....	30
<b><u>Resim 15.</u></b> Jean Antoine Watteau, Gilles, Tuval üzerine yağlıboya, 184×149 cm, 1718-19, Louvre Müzesi, Paris.....	32
<b><u>Resim 16.</u></b> Anton Raphael Mengs, Kutsal Aile, Tuval üzerine yağlıboya, 200×136 cm, 1763.....	33
<b><u>Resim 17.</u></b> Francisco De Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, Tuval üzerine yağlıboya, 146×83 cm, 1821, Prado Müzesi, Madrid.....	35
<b><u>Resim 18.</u></b> John Constable, Saman Arabası, Tuval üzerine yağlıboya, 185×130 cm, 1821, Ulusal Galeri, Londra.....	36
<b><u>Resim 19.</u></b> Gustave Courbet, Taş Kıranlar, Tuval üzerine yağlıboya, 259×159 cm, 1849.....	37
<b><u>Resim 20.</u></b> Edouard Manet, Olympia, Tuval üzerine yağlıboya, 190×130 cm, 1863, Musee d'Orsay, Paris.....	39

<b><u>Resim 21.</u></b> Edward Munch, ıglık, Tuval üzerine yağlıboya, 84×66 cm, 1893, Ulusal Galeri, Oslo.....	43
<b><u>Resim 22.</u></b> Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 92×65cm, 1910.....	46
<b><u>Resim 23.</u></b> Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, No:2, Tuval üzerine yağlıboya, 146×89 cm, 1912, Philadelphia Museum of Art.....	48
<b><u>Resim 24.</u></b> Alberto Giacometti, Baş, Plaster, 1928-29, Marie-Josée and Henry R. Kravis Koleksiyonu, New York, ABD.....	51
<b><u>Resim 25.</u></b> Alberto Giacometti, Asılı Top, Kafes, Uzanmış Düş Gören Kadın, Heykel, 1930-31.....	54
<b><u>Resim 26.</u></b> Alberto Giacometti, l'Homme qui pointe, Bronz heykel, 180 cm yüksekliği, 1947, Tate Gallery.....	57
<b><u>Resim 27.</u></b> Alberto Giacometti, Gerçeküstücü Masa, Heykel, 1933.....	62
<b><u>Resim 28.</u></b> Alberto Giacometti, 1+1=3 Görünmez Nesne, Polyester, 160 cm, 1934.....	64
<b><u>Resim 29.</u></b> Alberto Giacometti, Kaide Üzerinde Duran Dört Figür, Heykel, 1562×419×314 mm, 1950, Tate Gallery, Londra, İngiltere.....	67



<b><u>Resim 30.</u></b> Alberto Giacometti, Orman, Heykel, 57×61×47,3 cm, 1950, Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.....	69
<b><u>Resim 31.</u></b> Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, Heykel, 180,5×27×97 cm, 1960, Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.....	70
<b><u>Resim 32.</u></b> Alberto Giacometti, Diego, Tuval üzerine yağlıboya, 610×498 mm, 1959, Tate Gallery, Londra, İngiltere.....	73
<b><u>Resim 33.</u></b> Alberto Giacometti, Jean Genet, Tuval üzerine yağlıboya, 79×68,5 cm, 1954-55, Tate Galeri, Londra.....	74
<b><u>Resim 34.</u></b> Alberto Giacometti, James Lord'un Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 1964, Tate Galeri, Londra.....	76
<b><u>Resim 35.</u></b> Alberto Giacometti, Jean Paul Sartre'ın Portresi, Kâğıt üzerine kalem, 29,2×22,3 cm, 1946, Hirshhorn Müzesi, Washington.....	78
<b><u>Resim 36.</u></b> Alberto Giacometti, Anette IV, Heykel, 65,7 ×26,7 ×19,1cm, 1962, Metropolitan Müzesi, New York, A.B.D.....	80
<b><u>Resim 37.</u></b> Alberto Giacometti, Köpek, Heykel, 175.6 x 37 x 39.5 cm, Giacometti Vakfı, Moma, New York, 1951.....	82
<b><u>Resim 38.</u></b> Alberto Giacometti, Diego'nun Büstü, Heykel, 34,9×33,7×21 cm, 1954, Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas, A.B.D.....	84
<b><u>Resim 39.</u></b> Alberto Giacometti, Saman Arabası, Heykel-Ahşap, 1,44m, 1950, MoMA, New York, A.B.D.....	86
<b><u>Resim 40.</u></b> Alberto Giacometti, David Sylvester'in Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 100×73 cm, 1957, MoMA.....	88
<b><u>Resim 41.</u></b> Francis Bacon, Çarmıha Gerilme, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62×48.5 cm, 1933.....	93

- Resim 42.** Francis Bacon, İnsan Bedeni Çalışması, Tuval üzerine yağlıboya, Üç ayrı pano, Panoların her biri 198×147,5 cm, Marlborough International, Fine Art Koleksiyonu.....99
- Resim 43.** Francis Bacon, Çarmıha Gerilme Parçası, Tuval üzerine yağlıboya, 140×108,5 cm, 1950.....100
- Resim 44.** Francis Bacon, Michel Leiris'in portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 35,5×30,5 cm, 1976, Modern Paris Ulusal Müzesi, Centre Georges Pompidou, Michel ve Louise Leiris koleksiyonu.....103
- Resim 45.** Francis Bacon, Stüdyoda Üçlü Portre, Tuval üzerine yağlıboya, 35,5×30,5 cm, 1976, Özel Koleksiyon, Cenevre, İsviçre.....104
- Resim 46.** Francis Bacon, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 30,5×30,5 cm, 1971.....106
- Resim 47.** Francis Bacon, Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışma, Tuval üzerine yağlıboya, 75×58 cm, Üç Pano 198.1x147.3, 1944-1988.....107
- Resim 48.** Diego Velazquez, X. İnnocentius, Tuval üzerine yağlı boya, 1650-51, 140x120cm, Doria Galerisi, Roma, İtalya.....109
- Resim 49.** Francis Bacon, Velazquez'in Papa Resminden Kopya, Tuval üzerine yağlıboya, 153×118 cm, 1953, Des Moines Art Center, Iowa, İngiltere.....110
- Resim 50.** Francis Bacon, Figür ve Et, Tuval üzerine yağlıboya, 129,9×121,9 cm, 1954, Chicago Sanat Enstitüsü, A.B.D.....112
- Resim 51.** Francis Bacon, Fotoğraf, Bacon with Meat, 1960.....113

<b><u>Resim 52.</u></b> Francis Bacon, İki Figür, Tuval üzerine yağlıboya, 152,5×116,5 cm, 1953, Özel Koleksiyon, The Bridgemen Sanat Kütüphanesi, A.B.D, New York.....	114
<b><u>Resim 53.</u></b> Francis Bacon, Köpek ile Adam, Tuval üzerine yağlıboya, 152x117 cm, 1953, Albright- Konux Sanat Galerisi, Buffalo, New York.....	117
<b><u>Resim 54.</u></b> Eadweard Muybridge, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk, Fotoğraf, 1885.....	118
<b><u>Resim 55.</u></b> Graham Keen, Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Görüntüsü, 1965.....	120
<b><u>Resim 56.</u></b> Alberto Giacometti'nin Atölyesinden Bir Görüntü.....	121
<b><u>Resim 57.</u></b> Francis Bacon'ın Atölyesinden Bir Görüntü.....	121
<b><u>Resim 58.</u></b> Francis Bacon, Three Studies For Crucifixion, 1962.....	122
<b><u>Resim 59.</u></b> Cimabue, Crucifixion, 1287-88.....	122
<b><u>Resim 60.</u></b> Alberto Giacometti, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100×87 cm, 1949, Orsay Müzesi, Paris.....	123
<b><u>Resim 61.</u></b> Francis Bacon, Isabel Rawsthorne' un Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 68 cm, 1966, Tate Müzesi, Londra.....	124
<b><u>Resim 62.</u></b> Francis Bacon (1909-1992) ve Alberto Giacometti (1901-1966) Karma Sergisi, Sergiye Giriş Kısmından Görüntü, 29 Nisan- 2 Eylül 2018, Beyeler Vakfı, Basel.....	127
<b><u>Resim 63.</u></b> Francis Bacon (1909-1992) ve Alberto Giacometti (1901-1966) Karma Sergisi, 29 Nisan- 2 Eylül 2018, Beyeler Vakfı, Basel.....	127

<b><u>Resim 64.</u></b> Francis Bacon, Baş VI, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949.....	129
<b><u>Resim 65.</u></b> Alberto Giacometti, 1948 Meydanı ve Burun, 1947, Heykel Çalışmaları.....	130
<b><u>Resim 66.</u></b> Ersin AKIN, Zamanın döngüsü, Tuval üzerine yağlıboya, 160×100 cm, 2020.....	136
<b><u>Resim 67.</u></b> Ersin AKIN, Tek yaşam, Tuval üzerine yağlıboya, 120×100 cm, 2021.....	137
<b><u>Resim 68.</u></b> Ersin AKIN, İmkânsız düş, Tuval üzerine yağlıboya, 120×100 cm, 2021.....	138
<b><u>Resim 69.</u></b> Ersin AKIN, Duyum, Tuval üzerine akrilik boya, 160×100 cm 2020.....	139
<b><u>Resim 70.</u></b> Ersin AKIN, İsimlessiz, Kâğıt üzerine akrilik boya, 140×111 cm, 2020.....	140
<b><u>Resim 71.</u></b> Ersin AKIN, İsimlessiz, Kâğıt üzerine akrilik boya, 120×100 cm, 2020.....	141
<b><u>Resim 72.</u></b> Ersin AKIN, İsimlessiz, Kâğıt üzerine karakalem, 21×14,8 cm, 2023.....	142
<b><u>Resim 73.</u></b> Ersin AKIN, İsimlessiz, Kâğıt üzerine karakalem, 42×29,7 cm, 2021.....	143
<b><u>Resim 74.</u></b> Ersin AKIN, Varoluş, Gravür Baskı, 70×50 cm, 2020.....	144
<b><u>Resim 75.</u></b> Ersin AKIN, Durum, Linol Baskı, 50×35 cm, 2021.....	145
<b><u>Resim 76.</u></b> Ersin AKIN, İsimlessiz, Linol Baskı, 50×35 cm, 2021.....	146
<b><u>Resim 77.</u></b> Ersin AKIN, Durum, Kâğıt üzerine karakalem, 50×35 cm, 2021.....	147

<b><u>Resim 78.</u></b> Ersin AKIN, Kâğıt üzerine karışık teknik, Otoportre II, 42x29,7 cm,	
2021.....	148
<b><u>Resim 79.</u></b> Ersin AKIN, İsimli, Kâğıt üzerine karışık teknik, 42x29,7 cm,	
2021.....	149
<b><u>Resim 80.</u></b> Ersin AKIN, Otoportre I, Kâğıt üzerine mürekkep kalem, 29,7x21 cm,	
2021.....	150
<b><u>Resim 81.</u></b> Ersin AKIN, An, Kâğıt üzerine kahverengi kalem, 35,2x23 cm,	
2021.....	151
<b><u>Resim 82.</u></b> Ersin AKIN, İsimli, Kâğıt üzerine beyaz kalem, 42x29,7 cm,	
2021.....	152
<b><u>Resim 83.</u></b> Ersin AKIN, İsimli, Kâğıt üzerine karakalem, 29,5x24 cm,	
2022.....	153

## KISALTMALAR LİSTESİ

<b>ABD</b>	: Amerika Birleşik Devletleri
<b>CM</b>	: Santimetre
<b>ÇEV</b>	: Çeviren
<b>DR</b>	: Doktor
<b>MM</b>	: Milimetre
<b>MoMA</b>	: Museum of Modern Art
<b>M</b>	: Metre
<b>PROF</b>	: Profesör
<b>S</b>	: Sayfa
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>VB</b>	: Ve Benzeri
<b>ÖRN</b>	: Örneğin
<b>AKT</b>	: Aktaran

# 1. GİRİŞ

İnsan, çağlar boyunca yaratılışı gereği sürekli düşünen ve içinde bulunduğu durumun sorunsallarına çözüm getiren yaratıcı ve üreten bir varlık olmuştur. Bu sorunsallar; öncelikli olarak barınması için bir yaşam alanı, daha sonra yaşamını devam ettirebilmesi için temel besin ihtiyaçların teminidir. Tüm bu sorunsallara bazen bilinçli, bazen ise deneme-yanılma yolu ile çözümler getirilmiştir. Getirilen bu çözümler giderek hem genişleyip hem de gelişerek; insanın yaşam alanını süsleyecek olan yeni değişimlerin oluşmasına kaynaklık etmiştir.

Bu değişimlerin merkezinde yer alan insan, temel ihtiyaçlarının yanında artık ruhunu besleyen, yaratıcılık isteyen, çağının oluşturduğu koşullarının doğrultusunda ürünler oluşturmaya başlamıştır. Kapkacağının üzerine süslemeler, dokumalar, giysiler ve takılar üretmiştir. Bunun yanında tapınaklara, mağaraların içerisine ve duvarlarına kutsal resimleri, tanrıça heykelleri üreterek gelişmeye devam etmiştir. Dinsel anlayışları değiştikçe sanatsal kavramlarda da farklı arayışlar farklı yönelimler içerisine girmiştir. Bu yeni yönelimler eşliğinde ise freskolar, vitraylar ve ikonaların yapılmış olduğu görülmektedir. Bu uzun süreç ise giderek modern anlamda sanatçı kavramını oluşturup, insanın da sanat anlayışının başladığının göstergesidir. Böylelikle sanatçı, çağının getirdiği ve içinde bulunduğu ekonomik, sosyal ve kültürel durumları oluşturmuş olduğu eserleriyle yansıtır. Her oluşturulan eserin aslında sanatçının kendi imge dünyasının birer yansıması olduğu söylenebilir. Yansıyan bu imge ise yeni yaşam alanı ve büyük bir döngünün sonrasında ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın sanatında beden kavramı, çeşitli yönleri ile işlenip ifade edilen bir kavram olmuştur. 20. yüzyılın içerisinde varlıklarını gösteren ve çalışmalarında da kendilerine has bir tavırda beden imgesini betimleyen sanatçılardan ikisi, Alberto Giacometti ve Francis Bacon'dır. Bu sanatçılar, insan kavramını bulunduğu çevresi ile ele almış olup, varoluşunu ve mekânsal bağlantısını anlamlandırma çabasına yönelmişlerdir.

Bu çalışmanın ele aldığı konu, 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında insanın kendi yaşamı ile ona kendisinden bir şeyler katma çabası ve çevresel koşullarının getirdiği etkiler ile ortaya çıkmıştır. Bu etkilerin arasında yer alan kuşkusuz en önemlileri I. ve II. Dünya savaşlarıdır. Bu iki büyük dünya savaşlarının arasında pek çok akımın yanı sıra Sürrealizm adı verilen bir sanat akımı da ortaya çıkmıştır. Bu akımın üyeleri olan sanatçıların, en önemli amaçlarından biriside gerçeküstü imgelerle kendilerini ifade etmek olmuştur. Alberto Giacometti ve Francis Bacon'da bu oluşumun içinde bulunarak, her iki dünya savaşlarına da tanıklık etmişlerdir. Bu sanatçılar için hayat daha zor geçse de aslında savaş dönemi ve sonrası, onların içerisinde bulunduğu bu durumun eserlerinin oluşumuna kaynaklık etmesi için önemli bir veri olduğu söylenebilir. Bu yüzden ikisinin de eserlerinde konu olarak ele aldıkları yaklaşımlar gerçek olanın ötesinde, görünenin ardındaki gerçekliklerin anlam bulmasına yönelik farklı arayışlar olmuştur.

Böylelikle kendilerine göre, güzel veya ideal olanı ortaya koymak için çeşitli soyutlamalar yapmaları geleneksel resim anlayışına aykırı gibi gözükmüş olsa bile yaratmış oldukları imge dünyalarıyla, çeşitli yorumlamalara gitmişlerdir.

### **1.1.Araştırmanın Problemi**

Sürrealizm, gerçeküstü imgeleri bünyesinde barındırıp 20. yüzyılın Batı sanatı için bir yeniden doğuş niteliği taşımaktadır. Gerçeküstü imgeler yaratma düşüncesiyle ortaya çıkan bu akımın, döneminin sanat gündeminde devrim niteliğindeki modern sanat kavramının da oluşumuna sebep olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda gerçeküstü imgeleri sanat anlayışlarıyla birlikte ortaya koyan, 20. yüzyılın sanatçıları arasında yer alan Alberto Giacometti ve Francis Bacon'nun çalışmalarını, insan konusu etrafında şekillendirdikleri bilinmektedir. Bu bağlamda insan bedenlerini kendilerine has sanat anlayışlarıyla birlikte çalışmalarında figüre dönüştürmüşlerdir. Çalışmalarında kendilerini ifade eden bu beden imgelerinin oluşumuna, kişisel deneyimlerinin yanı sıra 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen savaşların da olumsuz etkilerinin kaynaklık ettiği söylenebilir. Özellikle de bu savaşların, toplumun üzerinde ve çeşitli alanlardaki olumsuz etkilerinin yadsınamaz bir gerçek olduğu bilinmektedir.



Sonuç olarak, modern sanatın içerisinde figüratif anlayışı benimseyip kendilerine has soyutlamanın izlerini taşıyan kimi çalışmalarındaki insan bedeni imgelerinin ve benzer yaşam koşullarıyla birlikte sanatları arasındaki paralelliklerinin, farklılık gösteren üslupsal yaklaşımlarının doğrultusunda sorgulanması, bu araştırmanın problemi oluşturmaktadır.

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın temel amacı, modern sanatın içerisinde figüratif anlayışı benimseyen Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın sanat alanında beden imgelerinin üzerinden kurmuş oldukları etkileşimlerini ele almaktır. Bu araştırmanın probleminin doğrultusunda oluşturulan amacına bağlı kalınarak şu soruların cevapları da aranmıştır:

- Modern sanatın gelişim süreci ne zaman başladı?
- 20. yüzyılda etkisini hissettirmeye başlayan modern sanat hangi farklı alanları etkiledi?
- Modern sanatın içerisinde yer alan Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın aralarındaki etkileşim nasıl gerçekleşti?

## **1.3. Araştırmanın Önemi**

Modern sanatı merkeze alarak, 20. yüzyılın içerisinde bulunup figüratif anlayışı benimseyen Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın resimlerindeki beden imgelerinin ve sanatları arasındaki paralelliklerini, eserlerinin üzerinden inceleyen bu araştırma, toplumun değer yargılarını yansıtması ve döneminde çeşitlilik gösterip var olan olaylara ayna tutması açısından önem taşımaktadır.

#### **1.4. Araştırmanın Varsayımları**

Araştırmanın konu başlığı doğrultusunda; dergi, kitap, makale, vb. kaynaklardan edinilen verilerin doğruluğunu varsaymak m¼mk¼nd¼r.

#### **1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma, modern sanatın içerisindeki Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın insan bedeni imgeleriyle sınırlandırılmıştır. Sınırlandırılan insan bedeni imgelerinin doğrultusunda, sanatları arasındaki paralelliklerinin çalışmalarının ¼zerinden analizi yapılmıştır. Bu bağlamda konunun daha iyi idrak edilmesi için de modern sanat, beden ve imge kavramları tanımlanmıştır.

#### **1.6. Tanımlar**

**Modern Sanat:** 19. y¼zyılın sonunda 20.y¼zyılın başlarında çeşitli plastik sanatlarda etkin olmaya başlayan bir kavramdır.

**Beden:** T¼m canlı varlıkların maddi b¼l¼mlerini oluşturan bir kavramdır.

**İmge:** İnsanın bilinç halindeyken bilinçaltından gelen uyarıcılarının vasıtasıyla zihninde oluşan d¼ř¼nsel bir olgudur.

## 2. İLGİLİ ALANYAZIN

### 2.1.Kuramsal Çerçeve

İlgili alan yazın bölümü; kuramsal çerçeve ve ilgili araştırmalar kısımlarından oluşmaktadır. Kuramsal çerçeve kısmında, ilk olarak; resim sanatında insan bedeni imgesinin tarihsel gelişimi ele alınmıştır. İkinci olarak; klasik insan bedeni imgesinden bahsedilmiştir. Üçüncü olarak; 15. ve 16. yüzyılda Batı sanatında insan bedeni imgelerinden bahsedilip, bünyesinde bulunan kimi sanatçıların seçilmiş eserlerinin analizi yapılmıştır. Dördüncü olarak; 17. ve 18 yüzyılda Batı sanatında insan bedeni imgelerinden bahsedilip, bu anlayışa bağlı kalıp eserler üreten kimi sanatçıların seçilmiş örnek çalışmalarının konu bağlamında detaylı incelenmesi yapılmıştır. Beşinci olarak; 19.yüzyılda Batı sanatında insan bedeni imgelerinin kimi sanatçıların seçilmiş olan eserleri üzerinden incelenmesi yapılmıştır. Altıncı olarak; Modern sanatta değişen plastik anlayışın doğrultusunda oluşan yeniliklerin genel olarak incelenmesi, seçilen kimi sanatçıların örnek eserleri üzerinden analiz edilmiştir. Yedinci olarak; Modern sanatın içerisindeki sanat akımlarında insan bedeni imgelerinin yorumunun detaylı bir şekilde açıklanması yapılmıştır.

#### 2.1.1. Resim Sanatında İnsan Bedeni İmgesinin Tarihsel Gelişimi

Varoluşundan bugüne birçok bilim alanının ilgi odağı olup üzerinde araştırmalar yapılan insan bedeni hakkında, döneminin kendisine sunduğu koşulların doğrultusunda yeni tanımlamalar yapılmış olup, bu tanımlar ile birlikte anlam kazanmaya başlamıştır (Karaalioğlu,2017, s.753).

İnsan, bağımsız düşünebilen bir yapıya sahiptir. Çünkü insan, düşünen düşündükçe üreten, üretirken de sorgulayan tüm bunları gerçekleştirirken de sadece aklıyla eyleme geçen değil, bedeninin tüm uzuvlarını da kullanan bir varlıktır.

Ahmet Cevizci bedeni, ‘‘insanın zihin ya da ruhuna karşıt olan vücutu, organizması ya da maddi tözü’’ olarak tanımlamıştır (Cevizci,2005, s.218).

Türk Dil Kurumu ise (1932) bedeni ‘‘ canlı varlıkların maddi bölümü’’ olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamalardan sonra plastik sanatlarda da beden kavramı farklı değişiklikler göstererek resim sanatının içerisine dahil olmuştur (TDK,1932).

‘‘Bedeni ifade eden bu tanımlara ek olarak figüratif resim için; Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, soyut resim olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa bu bir figüratif resimdir (Erdok, 1977, s.19).’’

Bu bağlamda insanın eski çağlarda avlanma ile başlayan tarihine bakıldığında, sanatın ilk olarak yaşam için gerekli olan ihtiyaçları karşılayabilme doğrultusunda çıkageldiği görülmektedir. Bu ihtiyaçlar ise; dokuma kilimleri, kapkacaklar ve giysilerdir. Antik çağ ile birlikte de mağaralara, duvarlara ve seramik yüzeylere işlenen betimlemelerin bu ihtiyaçlara eşlik ettiği söylenebilir.

Bu betimlemeler ile birlikte insan bedeni ilkel sanat biçimlerinden en güncel sanat üretimlerine kadar konu olarak seçilmiş olup, bedeninin hala da çeşitli yönleriyle konu olarak ele alındığını söylemek mümkündür. İnsan bedeni genellikle klasik sanat anlayışıyla birlikte; kutsal, yüce, güzel ve kahramanlık gibi birbirinden farklı kavramların aktarımında kullanılmaktadır (Edman, 1991, s.101).

Diğer yandan korkunç ve absürt ifade biçimleriyle deforme edilmiş insan bedeni, kimi çalışmalarda kötü ve olumsuz kavramların aktarımında da kullanılmıştır. Normal sıradan çoğunluğun değil seçkin, kendi çağında ideal kabul edilen standartlardaki bedenlerin daha çok olumlu kavramların temsili için kullanıldığı söylenebilir.

Bu konudaki örneklere bakıldığında sanat fikri içerisinde konumlanmış olan idealleştirilmiş bedenlerin yüceltilmesi konusu açıklığa kavuşmuş olacaktır. Sanat alanında ideali ve en güzelini konu olarak ifade etmek için insan bedeninin kimi sanatçılar tarafından tercih edildiğini söylemek mümkündür (Edman, 1991, s.101).

Rönesans dönemiyle de insan bedeni, perspektif kuralının keşfedilmesiyle birlikte resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Çünkü Rönesans dönemine kadar sanatçılar önem perspektifine dayalı dini temaları resimlerinde konu edinerek bedenlere anlam yüklemişlerdir. Sanatçıların, önem perspektifi türünde; insan bedenlerini sosyal statülerine göre betimledikleri söylenebilir. Bu betimleme ise insan bedenlerinin oranlarına yani irili ufaklı büyüklüklerine göre gerçekleştirilmiştir. Değişen sanat anlayışıyla birlikte de bu bedenler sanatçıların resimlerinde, gerçek hayatın içinden gelerek sadece dinsel temaların yüklendiği bedensel algıdan çıkıp, acı ve ölüm gibi diğer insani konuların da ele alınmasıyla oluşturulan birer beden imgesi durumuna dönüşmüşlerdir. (Öznülür, 2018, s.1568-1569).

Rönesans döneminin ardından diğer dönemleri atlayarak modern sanata gelindiğinde ise dönemin düşünce yapısının, kendisinden önce oluşan diğer sanat akımlarından etkilenerek oluştuğu bilinmektedir. Modern sanat öncesi ortaya çıkmış, varlığını sürdürmüş tüm dönemlerin, birbirlerini tamamlayıp düşünce olarak beslediği ve bağlantılarının olduğu söylenebilir. Dönemler arasındaki bu bağlantı kuşkusuz hep olmuştur. Çünkü her dönem kendinden önceki döneme tepki olarak veya kendinden önceki dönemde bazı anlayışların, düşüncelerin değişip gelişmesini isteyerek kendinden sonraki dönemin ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Bu durum aynı zamanda sanatında her geçen zaman diliminde gelişerek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

### **2.1.2. Klasik İnsan Bedeni İmgesi Yorumu**

Klasik beden kavramı, resim sanatının yıllar öncesinden başlayıp ve bu zamana kadar varlığını sürdüren plastik sanatlar bağlamında resimlerin önemli ögesi olmuştur. Beden'in resim sanatı için önemini antik çağ ile birlikte binlerce yıl öncesinde yapılan mağara resimlerinde görmek mümkündür.



**Resim1. Kuş Maskeli Adam, Bizon ve Gergedan, Lascaux Mağarası, M.Ö 15000-13000, Fransa.**

‘Fransa’daki ünlü **Resim1**’deki Lascaux Mağarasında bulunan 17.000 yıllık duvar resimlerini gören İspanyol ressam Pablo Picasso bu resimler karşısındaki beğenisini “Yeni hiçbir şey öğrenmemişiz” (Özbaşaran, 2016)” şeklinde ifade etmiştir.

Bu ifade biçimiyle Picasso’nun mağarada karşılaştığı beden görselinin kendisinde bırakmış olduğu etki dahilinde, insan bedeni kavramına olan beğenisini de dile getirmiştir.

‘‘Çoğu insanın yazılı belgelerin yokluğunda, mağara duvarlarına çizmiş oldukları çeşitlilik gösteren görsellerle birlikte buldukları çağda, kendilerini ifade etmek istedikleri söylenebilir (Tepecik, 2002)’’

Resimde ifadeyi yansıtmada önce bedenin, ardından beden ile birlikte kullanılan diğer nesnelerin resmin içerisine dahil olduğu söylenebilir. Dahil olmasıyla birlikte, insan bedeni imgeleri özne ve nesne bağlamında sanatçısı tarafından irdelenerek anlam kazanmaya başlamıştır. Bu durumun resim sanatında olgunlaşım önümüze çıkması ise Rönesans dönemiyle olmuştur. Rönesans döneminin habercisi sayılan Geç Gotik döneminde ise bedenlerin; kimi sanatçıların çalışmalarında geleneksel önem perspektifiyle varlıklarını gösterdiği söylenebilir.

Gotik dönemde geleneksel önem perspektifini benimseyen sanatçılardan ikisi Lippo Memmi ve Simone Martini'dir. Bu sanatçıların geleneksel önem perspektifini benimseyerek oluşturdukları figürlerini, kendilerine has tavırlarıyla geliş güzel şekilde kompozisyon içerisine yerleştirmişlerdir. Kompozisyon içerisinde yer alan figürlerinin yanı sıra diğer nesnelerin gerçek biçimlerini ve oranlarını da önemsemeyen geleneksel plastik anlayışlarının doğrultusunda oluşturdukları söylenebilir. Bu durumları **Resim 2**'de görmek mümkündür.



**Resim 2. Lippo Memmi ve Simone Martini, Meryem'e Müjde, 1333.**

Rönesans döneminde resim sanatında perspektif tekniğinin geliştirilmesiyle birlikte figürün, kompozisyon içerisindeki kullanımında da farklılıkların görüldüğü söylenebilir. Özellikle insan bedeni imgelerinin belirli oranda hacim kazanarak geleneksel figüratif anlayıştan bilakis uzaklaşmaya başlamasında bu farklılığı görmek mümkündür. Geleneksel figüratif anlayıştan uzaklaşmaya başlayan bu dönemin figürlerinin, dinsel temalara bağlı kalınarak oluşturulduğu bilinmektedir. Böylelikle dönemin kimi sanatçıları tarafından oluşturulan bu figürlerin; Rönesans döneminden sonra ortaya çıkan farklı sanat akımlarının değişen plastik anlayışlarıyla birlikte de gelişimini ve değişimini sürdürmeye devam etmiştir.

Birbiri ardına ortaya çıkan farklı sanat akımlarının içerisinde yer alan kimi sanatçıların değişen plastik anlayışlarıyla birlikte; geleneksel figür betimlemelerinden uzaklaşıp, kullandıkları malzemelerin ve tekniklerin de sınırlarını zorladıkları bilinmektedir.

Böylelikle sanatçıların benimsedikleri sanat anlayışlarıyla birlikte geliştirmiş oldukları teknik özellikleri ve kullandıkları malzemelerinin doğrultusunda oluşturdukları figürleriyle de toplumsal, bireysel ve çeşitli konuları çalışmalarına taşımışlardır. Bu doğrultuda çalışmalarının içerisinde oluşturdukları figürleriyle klasik insan bedeni anlayışından uzaklaşan sanatçıların; farklı ve yaratıcı üsluplarıyla düşünsel anlamda sorgulamalara gittikleri söylenebilir. Bu sorgulamalarının doğrultusunda gitgide geleneksel insan bedeni anlayışından uzaklaşan kimi sanatçıların, çalışmalarının içerisinde nesneleşen figürlerinin herhangi bir estetik kaygı gözetilmeksizin oluşturulduğu bilinmektedir. Böylece insan bedeni imgeleri, ilkel mağara resimlerinden sonra ortaya çıkan hemen her döneme mensup figüratif anlayışı benimsemiş sanatçılar tarafından çalışmalarının içerisine konu olarak seçilmiş olup, bu doğrultuda figürün değişiminin ve gelişiminin olumlu yönde ilerlediğini söylemek mümkündür.

### **2.1.3. 15. ve 16. yy'da Batı Sanatında İnsan Bedeni İmgeleri**

Rönesans'ın habercisi olarak bilinen Geç Gotik yani Ön Rönesans olarak da adlandırılan dönem, 13. yüzyıl da ortaya çıkmıştır.

“Çoğu güzel sanatların bünyesinde yer alan resim sanatı da Antik çağdan bu yana belirli bir süre zanaat olarak algılanmıştır. Bu süreçte makam sahibi bireyler ve dönemin resmîyet kazanmış kurumları, sanatçılara kendilerinin belirledikleri işleri süre tanıyarak; sipariş vermişlerdir. Zanaatçı olarak tanımlanan özünde bu sanatçıların, özgür yaratıcılıklarının gücünü kullanıp eserler oluşturmayı; ancak 700 yıl kadar önce kazanabildikleri düşünülmektedir (Krausse, 2005, s.6).”

“ Kişisel özgür yaratıcılıklarını kazandıklarını gösteren tavırlarını ise, 14. yüzyılın başlarında Orta Çağ'ın alışlagelmiş sanat anlayışlarını geride bırakarak sergilemişlerdir. Bu doğrultuda perspektif kurallarının keşfi için de büyük bir çaba gösterdiklerini söylemek mümkündür (Krausse, 2005, s.6).”

Perspektif kurallarının gelişmeye başlamasıyla birlikte de Orta Çağ dönemine ait sanatçıların, Rönesans dönemine kadar üretmiş oldukları resimlerinde sadece dinsel konular ile yetindikleri izlenimi elde edilebilir. Ancak Rönesans dönemine doğru ilerlerken de sanatçıların, öte taraftan çok var olan dünya ile ilgilenmeleriyle de resimlerinde varlığını gösteren konularında değişimin eşiğine geldiği söylenebilir.



“Sanat tarihi literatürüne bakıldığında önemli kabul edilen bu dönemin sanatçılarının oluşturdukları çalışmalarda yer alan insan bedeni imgelerinin; yüzey üzerinde iki boyutlu algılandıkları gözlemlenebilir. Böylelikle çalışmalarda oluşan derinlik algısının insan bedeni imgelerinin arka arkaya oluşundan öteye gitmediği sonucuna ulaşılabilir (Öznülür, 2018, s.1567).”

Ancak yine de çeşitli çalışmaların içerisinde betimlenen figürlerin belirli bir hacminin olduğu, resimlerdeki arka planların da mimari ve doğa görünümüleriyle betimlenerek insan bedeni imgeleriyle birlikte bir bütünlük oluşturduğu söylenebilir. Dönemin önemli sanatçılarından birisi olan Giotto'nun **Resim 3**'deki İsa Mesih İçin Ağlayanlar isimli fresk çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 3.** Giotto di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar (Meryem ve İsa'nın Yaşamından Kesitler Adlı Seriden Bir Detay), Fresk, 1304-1306, Capella Scrovegni (Arena Şapeli), Padua.

Giotto'nun renksiz, kaba ve tek düzeye indirgenmiş boyutsuz çalışmalarının aksine; **Resim 3**'deki çalışmasının daha canlı, renkli ve kompozisyonun içerisine figürlerin de dahil olduğu görülmektedir. Çalışma, mekân ve figür bağlamında irdelendiğinde ise o dönemde henüz çizgisel perspektifin kullanılmamasına karşın, mekânda derinliğin hissettirilerek espasın arttırılmış olduğu söylenebilir.

Ayrıca figürlerinin hareketlerindeki tek düzeliğinin kaldırılmış olup, farklı duruş halleriyle betimlenmiş oldukları görülmektedir. Farklı duruş hallerinde betimlenen Giotto'nun bu insan bedeni imgeleri; üzüntü duyan nesnelere haline dönüşmüşler ve yüzlerinde bireysel olarak birbirinden farklı ifadeler saklıdır (Öznülür, 2018, s.1568).

Çalışmanın arka planında ise soğuk renk türü olan mavinin tonlarının hâkim oluşu, figürler üzerinde ise sıcak tonların hâkim olmasıyla birlikte zıtlık yaratılarak ön arka plan ilişkisinin de sağlandığı gözlenmektedir. Ayrıca buna bağlı olarak da kalabalık figür topluluğunun arkasında betimlenmiş olan küçük tepe ve üzerindeki ağaç figürüyle de kompozisyonun içerisindeki insan bedeni imgelerinin; arka plandan daha da ayrılarak çalışmanın hem derinliğinin hem de boyutunun arttırılmış olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

“Giotto'nun resimleri o zamanki izleyiciler üzerinde olağanüstü canlı bir etki yaratıyordu. Ressam insan bedeni imgelerini zemine ayakta duracak şekilde yerleştirmiş, altın sarısı arka planın yerine bir doğa tasviri kullanmıştı. Bu resminde çok derinlerden gelen bir matem havası gizlidir: Yahya kollarını acınası bir çaresizlik içerisinde havaya kaldırırken, Meryem Ana ölmüş oğluna son kez sarılır. Yüzleri örtük olan iki kadın figürünün duruşundan, ne denli bir yas içinde oldukları anlaşılmaktadır. Orta Çağ ikonografyası'nın bir mirası olan gökteki melekler grubu da insanlaşmıştır; meleklerin yüzlerinden insani duygular okunmaktadır. Elleriyile dövünerek ağlayarak ve deli gibi kanat çırparak gökyüzünü matem sesleriyle doldurdıklarını iştir gibi oluruz. Giotto yaptığı resimlerle sanata yepyeni bir ifade tarzı sokmuştur: Orta Çağdan kalan yüzeysel ve önem perspektifine dayalı resim yapısını alt etmiştir. Resimlerinde ima ettiği yeni perspektif kurallarıyla, figürlerinin bedenselliği ve bireysellikleriyle Rönesans'ın üzerinde yükseleceği temeli oluşturmuştur (Krausse, 2005, s.7).”

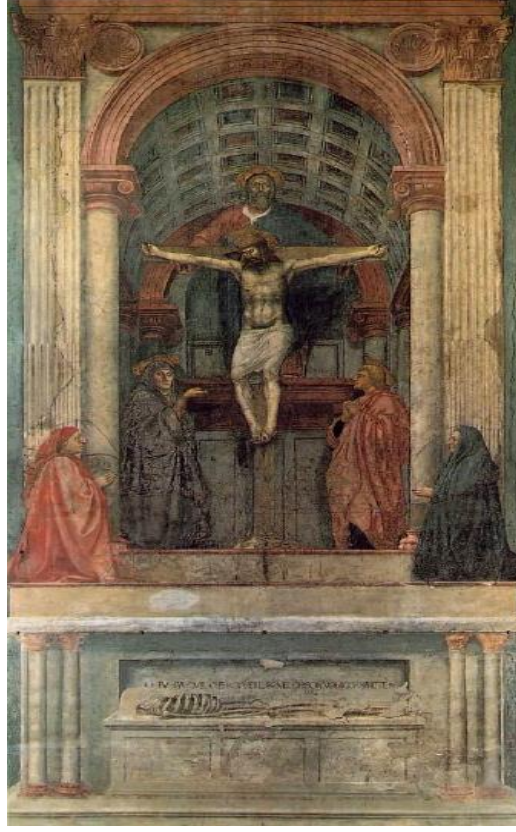
Böylece Giotto çalışmalarında geleneksel betimleme üslubunu bir nebze de kenara bırakarak, çalışmalarına getirdiği bilakis yenilikçi anlayışıyla birlikte Rönesansın ortaya çıkacağına belirtilerini vermiştir. 1300'lü yıllar yani 14. yüzyıldan itibaren peş peşe gelen yenilikler ve dönüşümler, dönemin önde gelen İtalyan ressamı aynı zamanda yazarı olan Giorgio Vasari'nin bakışında bir ‘rinascita’ yani yeniden doğuş gibi gözükmeye başlamıştır. Bu kelimedenden türetilen ve 15. ile 16. yüzyılın sanat üslubunu tanımlayan ‘Renaissance’ yani Türkçe okunuşu ile Rönesans, Fransızca ise yeniden doğuş Rönesans'ın kelime anlamını ortaya çıkarmıştır.

“ 15.yüzyılda etkisini hissettirmeye başlayan Rönesans, yalnızca güzel sanatların resim bölümüne has değildir. Batı’da sanatın yanı sıra dönemin farklı kesiminden insanlarda da hayranlık uyandıran şeyin, gerçekte Antik Çağın insancıl düşünce yapısı olduğu ön görülebilir. Bu bağlamda insan kavramının önemli bir yere sahip olmaya başlayıp; insana özgü düşünce yapısının gelişim gösterdiği izlenimine ulaşılabilir. Böylelikle 15. yüzyıl da Batı’da Klasik Antik Çağ’ın düşünce izinin kullanılmaya başlandığı söylenebilir (Krausse, 2005, s.9).”

Antik Çağ’ın düşünce izinden sonra 15. yüzyıl düşünsel ve kültürel başkenti olarak kabul edilen; gelişimlerin ve değişimlerin ışığında dönemin içerisinde önemli yer edinen kuşkusuz, Floransa olmuştur. Birçok önemli sanatçının burada yaşamını sürdürüp çalışmalarını, Floransa’da oluşturdukları söylenebilir. Sanatçıların burada zengin kentsoylu aile olarak bilinen Medicilerin himayesi altında daha çok sipariş iş yaparak üretimlerini gerçekleştirdikleri bilinmektedir.

“Cosimo de’Medici antik kitaplarla ilgilenen bilginler ekolü olarak Eflatun Akademisini kurduktan sonra halefi Lorenzo’nun da yaptığı gibi bir kütüphane oluşturmuştur. Artık kentin nüfuzlu tabakasında eğitim ve güzel sanatlara ilgi moda haline gelmişti; burjuva kesim her konuda bilgilerini daha önce hiç görülmemiş oranda arttırmaya çalışmıştır. Böylelikle ortam gelişime çok müsait olmaya başlamıştır. İnsanlar Vitruvius’un ve Öklid’in eserlerini okuyup; geometri, şiir sanatı ve felsefe üzerine tartışma ortamları yaratmaya başlamışlardı. Resim sanatının sırları artık Giotto’nun devrinde olduğu gibi gizli yöntemlerle ustadan çırağa aktarılmıyor, alenen tartışılır bir hale gelmişti (Krausse, 2005, s.9).”

Böylelikle Alberti, Giotto’nun resimlerini oluştururken ele aldığı perspektif anlayışını kendisi matematiksel formüllere dönüştürerek resim sanatı için büyük önem taşıyan buluşunu gerçekleştirmiştir. Bu buluşu doğrultusunda perspektif kurallarının gelişmesiyle birlikte dönem içerisindeki sanatçıların oluşturdukları resimlerindeki figürlerinin, konumlandırılış şeklinde de değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin etkisinin Floransa Okulunun öncülerinden olan Masaccio’nun **Resim4**’deki Kutsal Teslis isimli çalışmasında görmek mümkündür.



**Resim 4. Masaccio, Kutsal Teslis, Fresk, 680×475 cm, 1427 civarı, Santa Maria Novella, Floransa.**

**Resim 4'**de Masaccio'nun Kutsal Teslis isimli fresk çalışması görülmektedir. Bu çalışma perspektif kurallarının büyük ölçüde kullanıldığı; Floransa da Santa Maria Novella Kilisesi'nde o güne kadar alışlagelmiş tüm çalışmaların aksine, gözü inanılmaz derecede yanıltan etkisiyle mekânın içerisinde oluşturulduğu görülmektedir (Rynck, 2016, s. 20).

Masaccio'nun freskteki perspektif çizgilerini düzenli ve ustaca kullanmasının yanı sıra ışık ve gölgeyi de freskin tamamında kullanıp; üçüncü boyutu da elde ettiği söylenebilir. Böylece bu fresk, içerisinde figürlerin dolaştığı bir mekân biçimine dönüşmüştür. Mekân içerisindeki figürlerin çok gerçekçi ve oranla yerleştirilmiş olmasıyla da freskte; mekân-figür dengesinin başarıyla sağlandığını gözlemlemek mümkündür.

Masaccio'nun bu fresk çalışmasında ki konu, İsa'nın çarmıha gerilişi olmuştur. Freskin tam orta bölümünde ise; Kutsal Üçlü'nün betimlenmiş olduğu görülmektedir. Bu betimlenmenin sırasıyla; çarmıha gerilenin İsa, onun arkasında ki Baba Tanrı ve ikisinin arasında kalanında Kutsal Ruhun olduğu söylenebilir (Rynck, 2016, s.20).

Freskte çarmıha gerilen İsa'nın kompozisyonun tam ortasında durağan bir halde yer alıp, tanrı figürünün de insan bedeni imgesi olarak betimlenmiş olmasıyla birlikte antik geleneklere bağlı kalınarak kompozisyon kurgusunun oluşturulduğu söylenebilir. Bu doğrultuda İsa'nın alt tarafında bulunan iki figürden birisinin Meryem Ana diğersinin ise İncil'in yazarı Yuhanna olduğu söylenebilir. İki figüründe durağan halde oldukları görülmektedir. Ancak bu durağanlığın figürlerin bölümlerinin göstermiş olduğu el hareketleriyle ve yüzlerindeki ifade biçimleriyle birlikte hem desteklenmiş hem de azda olsa durağanlığa hareketin getirildiği de gözlenmektedir. Özellikle Meryem Ana bize doğru dönmüş olup, göstermiş olduğu el hareketiyle tüm dikkati merkezdeki ana konuya doğru çekmiştir. Bu ana konu doğrultusunda Meryem Ana'nın freskte ki varoluş sebebinin ise; ilahi ve fani dünya arasındaki bağlantıyı sağlamak olduğu düşünülebilir (Rynck, 2016, s.20).

Meryem Ana'nın ve Yuhanna'nın hemen alt basamağında bulunan diğer iki figüre bakacak olursak; diz çökmüş biçimde birbirlerine karşılıklı dua eden, birisinin erkek diğersinin ise kadın figür olarak kompozisyona dahil edildiği söylenebilir. Bu insan bedeni imgelerinin diğer iki figürün aksine bir basamak aşağıda bulunmasıyla da kutsal mekânın dışarısında görüldükleri izlenimine varılmaktadır.

Figürlerin yanı sıra freskin alt bölümünde ise kompozisyona dahil edilen, lahitte yatan iskeletle birlikte üzerinde ki yazı görülmektedir. Kompozisyona dahil edilen bu iskeletin, İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota Dağının altında yatan Adem'in bedenine ait olduğu söylenebilir. Ayrıca iskelet üzerinde yazan yazının ise; bir zamanlar neysem oydum, ne olacaksam yine oyum anlamını içerdiği bilinmektedir (Rynck, 2016, s.21).

Bu dönem içerisinde Masaccio'dan sonra incelenecek olan Paolo Uccello'nun **Resim 5**'deki San Marino Savaşı isimli çalışmasıdır.



**Resim 5. Paolo Uccello, San Marino Savaşı, Ahşap Üstüne Tempera, 320×181 cm, 1450-60 yılları, Galleria Degli Uffizi, Floransa.**

Bu çalışma; üç ayrı bölümden oluşmuştur. **Resim 5**'de görünen ise üç ayrı bölümün orta levhasıdır. Bu levha, Sienalı kumandan Bernardino della Ciarda'nın savaşta mağlup olduğunu göstermektedir. Sienalı savaşçının atın sırtından düşmesiyle savaşın sonucu betimlenilmiştir. Uccello'nun San Marino savaşını betimlediği bu resimde, alt tarafta yere saçılan ve figürlerin ellerindeki mızrakların düzenlenişinde de çizgisel perspektifin titizlikle kompozisyonun oluşumuna etkisinin olduğu görülmektedir. Resme tekrar dikkatlice bakıldığında, yere saçılmış ve karşılıklı farklı renklerde ki kırık mızrakların kompozisyon içerisine dahil edilmesiyle de perspektifin somut olarak gösterildiğini söylemek mümkündür (Gombrich, 2004, s.256).

Aynı zamanda resimde farklı duruş halleriyle betimlenen at figürlerine mızraklara ve belirli belirsiz insan bedeni imgelerine farklı renklerle hacim verilerek savaş anındaki dinamizmin yansıtılmış olduğu görülmektedir. Mızrakların, atların ve savaşçılardan oluşan bu kompozisyonda, dinamizmin içinde bir berraklığın ve kuralcılığın olduğu da hissettirilmiştir. Böylelikle berraklığın ve kuralcılığın çalışmanın kompozisyon kurgusunda kullanılmasında antik heykellerin etkisinin de olduğu söylenebilir (Gombrich, 2004, s. 256).

Ucello'nun, San Marino Savaşı isimli çalışmasının arka planında doğa betimlemesine de değinmiş olduğu gözlenmektedir. Ucello'nun çalışmasındaki doğa betimlemesini, içerisinde bulunduğu dönemde gerçekleştirdiği doğa gezilerindeki yaptığı bilimsel gözlemlerini aktarmak içinde kullanmıştır. Bu durumda gözlem yaptığını ise; resmin orta bölümünü çok geniş alanlara ayırmasında, bu geniş alanları parsellere ayırarak kimisini yeşil renkte kimisini de hardal sarısı renginde oluşturmasında gözlemlemek mümkündür (Gombrich, 2004, s. 256).

Paolo Ucello'dan sonra dönem içerisinde incelenecek olan Fra Angelico'nun **Resim 6**'daki Meryem'e Müjde isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 6. Fra Angelico, Meryem'e Müjde, Fresk, 1430-45 arası, San Marco Manastırı, Floransa.**

Bu freskin ve figürlerin genel olarak pastel tonlardaki renklerin hâkimiyetiyle oluşturulduğu gözlenmektedir. Böylelikle Angelico'nun Gotik sanatının etkisi altında kaldığı, Rönesans'ın yeniliklerini de kendi üslupsal anlayışıyla kompozisyonun içerisinde barındırdığı söylenebilir (Krausse, 2005, s.11).

Bu çalışma kısmen perspektif kurallarına uygun olarak yapılmıştır. Kısmen olarak nitelendirilme nedeninin ise, Fra Angelico'nun perspektiften çok insani duyguları barındıran konuları seçip, figürler üzerinden anlatmaya çalışmasıdır. İnsani değerlerden kastedilenin ise, o anki durumun psikolojik ve duygusal boyutu olduğu söylenebilir.

İsa'yı doğuracağını öğrenen Meryem Ana; resimde sağ köşede bahçenin içerisinde şadırvanda tabure üzerine oturmuş durumdadır. Meryem Ana'nın iki ellerini karnına kenetlemiş öne doğru eğilerek durağan bakışlarıyla karşısındaki figürü adeta selamlamakta olduğu görülmektedir. Meryem Ana'nın karşısındaki bu figür ise farklı renk katmanlarında kanatlara sahip olmasıyla birlikte yavaşça aynı durağanlıkla Meryem Ana'yı selamlamakta olduğunu görmek mümkündür (Krausse, 2005, s.11)

Dönem içerisinde Fra Angelico'dan sonra incelenecek olan Pollaiuolo'nun, **Resim 7**'deki Genç Bir Kadın'ın Profili isimli çalışmasıdır.



**Resim 7. Antonio del Pollaiuolo, Genç Bir Kadının Profili, Kavak Ağacından Levha Üzerine Tempera, 52,5×36,5 cm, 1460 yılı civarı, Staatliche Museen zu Berlin (Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi).**

Bu dönemde sanatçıların ve Pollaiuolo'nun, resimlerinde figürlere yönelerek insanları ilgi odağı haline dönüştürecek çeşitli çalışmalar oluşturmaya devam ettikleri bilinmektedir. Çalışmalarda işlenen konularda ise yavaş yavaş dinsel konuların bir kenara bırakılıp, yeni bir janr'ın ortaya çıktığı söylenebilir (Krausse, 2005, s.11)

Bu durumu da Pollaiuolo'nun, Genç Bir Kadının Profili isimli çalışmasında görmek mümkün olmuştur. Pollaiuolo'nun bu çalışmasında figürü bir bütün olarak ele almaktan ziyade portreye odaklanmıştır.



Bu doğrultuda yüzün tüm ayrıntılarının büyük bir titizlikle incelenerek çalışmanın yüzeyine aktarılmış olduğu görülmektedir. Çalışmanın yüzeyine aktarılan bu portrenin, tam karşıdan resmedilmemiş olduğunu görmek mümkündür. Özellikle dörtte üçlük duruş halinde profil tercih edilmiştir. Çünkü bu dönemde portrenin tam karşıdan resmedilmesi; yüze güzellik katmayacağı, ifade gücünü tam yansıtmayacağı gibi bazı düşüncelere yol açtığı bilinmektedir. Bu sebeple de dönemin nesnel düşüncesine sadık kalınarak; **Resim 7**'deki çalışmanın oluşturulduğu söylenebilir.

Oluşturulan bu çalışmanın arka planın da mavi rengin açık tonlarının hâkim olmasıyla öndeki portrenin dahada belirginleşmiş olup, çalışmanın tüm kompozisyon kurgusunda ön-arka plan bağlantısının kurulduğu görülmektedir.

Pollaiuolo'dan sonra dönem içerisinde incelenecek olan Leonardo da Vinci'nin **Resim 8**'deki Mona Lisa isimli çalışmasıdır.



**Resim 8. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Ahşap Üstüne Yağlıboya, 77×53 cm, 1503 yılı civarı, Musee du Louvre (Louvre Müzesi), Fransa.**

Vinci'nin bu çalışmasında figürünün tam bedenini yansıtmaktan çok belden yukarı, yana dönmüş dörtte üçlük bir duruşla portreyi öne çıkartmak amacıyla olduğu görülmektedir. Bu amacı doğrultusunda Vinci'nin çalışmasında, salt bir doğal betimlemenin peşinde olmadığı söylenebilir. (Gombrich, 2004, s.303).

Leonardo da Vinci tarafından çalışmanın yüzeyine aktarılan figürün, durağan bir halde tebessüm ederek bize doğru bakışında duygu ve düşüncelerini psikolojik olarak yüz ifadesinden anlamak mümkündür. Bunun yanı sıra çalışmanın arka planına bakıldığında; engebeli dağ manzarasının, öndeki figür ile bağlantılı olarak belirli belirsiz resmedildiği görülmektedir. Bu belli belirsizliğin yani yumuşaklığın, aslında Leonardo'nun keşfettiği sfumato tekniğinin çalışmada kullanılmasıyla gerçekleştiği söylenebilir. Bu tekniği ise Gombrich şu şekilde tanımlamıştır:

Sfumato tekniğini benimsemiş olan sanatçıların, çalışmalarında insan bedeni imgelerinin dış hatlarını bariz kalınlıkta oluşturmayıp, yalnızca bu bölgeleri eriterek belirsizleştirip her türlü keskinlikten uzaklaştırmanın yolunu aradıkları söylenebilir (Gombrich, 2004, s.302).”

Bu bağlamda her türlü keskinlikten uzak olup yumuşak geçişlerin sağlandığı sfumato tekniğinin, bu çalışmada kullanıldığı görülmektedir. Özellikle portresinde sfumato tekniğinin kullanılmasıyla tüm hatları yumuşatan ve belirsizleştiren bir canlılığın sağlandığı söylenebilir. Canlılığın sağlanmasıyla Mona Lisa'nın yüzüne hangi beklenti içerisinde bakılırsa bakılsın; psikolojik olarak izleyiciye karşı aynı duygu durumuyla yanıt verdiğini söylemek mümkündür (Gombrich, 2004, s.303).

Sfumato tekniğinin yanı sıra, bu çalışmada perspektif kurallarının başarılı bir şekilde kullanılmış olduğu görülmektedir. Çalışmaya dikkatli bakıldığında; figürün tam ortada olmadığını her iki tarafının da tam eşleşmediği göz önüne gelmektedir. Bu eşleşme durumunun gerçekleşmediğini ise, arka plandaki manzaranın görünümünden anlamak mümkündür. Sol taraftaki ufuk noktasının sağ yandakinden oldukça aşağıda gözükmesiyle birlikte de çalışmanın sol tarafına odaklanıldığında portrenin, sağ tarafa oranla daha uzunca ya da dikleşmiş gibi görüldüğü izlenimine varılabilir (Gombrich, 2004, s.303).

Bunun yanı sıra figürün eldeki anatomisinin ve giysisinin kollarının ince kıvrımlarına verilen hacimle birlikte de tüm kompozisyondaki nesnelerin, Leonardo tarafından titizlikle oluşturulduğu ve bu oluşumunun kendisine has üslubuyla gerçekleştirildiği bilinmektedir (Gombrich, 2004, s. 302-303).

Leonardo da Vinci'den sonra dönem içerisinde incelenecek olan Michelangelo'nun **Resim 9**'daki Ölen Esir isimli heykel çalışmasıdır.



**Resim 9. Michelangelo Buonorroti, Ölen Esir, Mermer, 229 cm, 1513 civarı, Louvre Müzesi, Paris.**

Bu çalışma ile birlikte artık malzeme olarak fresk, ahşap üzerine yapılan yağlıboyanın yerini yavaş yavaş farklı tür malzemelerin de aldığı söylenebilir.

Michelangelo, Ölen Esir isimli bu çalışmasında; Papa II. Julius'un mezarına devam etmek için elde ettiği mermer bloklarına; Roma anıtlarında gördüğü gibi bir seri halinde esir heykelleri yaratma niyeti içerisine girip, simgesel olarak da anlam yükleme arayışıyla çalışmasını oluşturmuştur (Gombrich, 2004, s.313).

Michelangelo tarafından oluşturulan bu figürde büyük bir durağanlığın hâkim olduğu görülmektedir. Bu durağanlığın yanı sıra figürün, sabitlendiği zeminin üzerinde hareket ediyor gibi gözükmesiyle birlikte de yerini hareketliliğe bırakmış olduğunu söylemek mümkündür. Bu hareketliliği sağlayan ise, figürün bedeninin bölümlerinin gösterdiği eylemleridir.

Bölümlerinin hareketlerini detaylı şekilde inceleyecek olursak; figürün ağırlığını, sağ bacağına üstüne ve arka bölümde onu destekler konumda betimlenmiş olan hayvan figürüne dayanarak sağladığı görülmektedir.

Ayrıca sol bacağına öne doğru bükülmesiyle birlikte de sol ayağının bir üst basamakta geriye doğru hal aldığı söylenebilir. Sol koluyla da sağa doğru yaslanmış olan başının arkasından desteğin sağlandığı görülmektedir. Böylelikle bu durumun figüre, hafifçe düşüyor izlenimini de verdiği söylenebilir.

Bu izlenimin yanı sıra çalışmanın her ne kadar mermer malzemesinden oluşturulduğu bilinse dahi çalışmada perspektiften de yararlanılmıştır. Özellikle bu yararlanılmayı; sol bacağına öne doğru hareketiyle sağ bacağına kıyasla biraz daha büyümüş olmasında, ardından sol bacağına bükülmesiyle birlikte sol ayağına doğru daralıyor izleniminin verilmesinde, daha sonra figürün bütün bedeniyle geriye doğru bir hareket göstermesiyle de sol kolunun sağ koluna kıyasla biraz daha büyük betimlenip hacmin oluşturulmasında görmek mümkündür.

Çalışmaya tekrar bakıldığında; figürün iki ayağının aynı zeminin üzerinde fakat sağ ayağının sol ayağına kıyasla bir alt basamakta resmedilip, figürün arkasında hayvan figürünün kullanılmasıyla birlikte de mermer malzemesiyle ön-arka planın ve doluluk-boşluk dengesinin perspektif kuralları ihmal edilmeden oluşturulduğu gözlemlenebilir.

Bu doğrultuda, Batıda 15.yüzyılda etkisini hissettiren 16. yüzyıllarda etkinliğini devam ettiren Rönesans dönemi tamamlanmıştır. Rönesans'tan sonra incelenecek olan dönem ise Baroktur.

#### 2.1.4. 17. ve 18. yy'da Batı Sanatında İnsan Bedeni İmgeleri

Barok dönemi içerisinde 16. yüzyılda Reformasyon yanlıları tarafından Katolik kiliseye açılan savaşın, 17. yüzyılda iktidar kavgasına dönüştüğü söylenebilir. Bu dönüşümle birlikte o dönemde Avrupa'nın hemen hemen her yerinde din adı altında savaşlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Ortaya çıkan bu savaşlarla birlikte de Avrupa da ki siyasi gücün tamamen değişimin eşiğine geldiği söylenebilir.

Değişen siyasi gücün yanı sıra dönem içerisinde ki resim sanatında da tarihinin kadar çeşitliliğin hâkim olduğu bilinmektedir. Uzun bir tarihi bünyesinde barındıran İtalya, yine bir tür öncü rolü üstlenmiştir. İtalyan sanatçılar, 16.yüzyılın zorlama yapaylığıyla artık anlamsız gelen bir süsleme sanatına dönüşen dönemi geride bırakarak; 17. yüzyılda geçmiş dönemlerde oluşturulan resim üslubunu da bünyelerinde barındırıp, kendi yaratıcılıklarıyla birlikte resim sanatında var olan öncü bir dönemi ortaya çıkarmışlardır (Krausse, 2005, s.11).”

Dönemin kimi sanatçıların çalışmalarında birbirinden farklı konularla ve üslup zenginliğiyle, ifade aracı olarak insan bedeninin yer edindiği söylenebilir. Özellikle perspektif kurallarının varlığıyla birlikte insan bedeni imgelerinin, çalışmaların içerisinde kullanılan diğer nesnelere bir bütünlük oluşturup anlam kazanmaya başladığı bilinmektedir. Bu bağlamda, Barok döneminin içerisinde varlığını gösterip, önemli sanatçılarından birisi olarak kabul edilen Caravaggio'nun, **Resim 10'** daki Baküs isimli çalışmasıdır.



**Resim 10. Caravaggio, Baküs, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94×85 cm, 1593 civarı, Galleriadegli Uffizi, Floransa.**

**Resim 10'** da karanlık içerisinde bize doğru bakmakta olan canlıymışçasına bir izlenim verilen figürün varlığıyla karşılaşmaktadır. Çalışma içerisindeki bu figürün; halktan çalışan, yorulan ve yaşlanan alelade insan olarak betimlendiği söylenebilir. Bu betimlenmeyle birlikte çalışmadaki figürün; yarı omzundan beline, oradan da çıplak bırakılan sağ kol ve göğsünün arkasından, resmin dışarısına doğru boylu boyunca uzanan kıvrımlı bir örtüyle kaplanmış olduğu görülmektedir. Bununla birlikte önündeki yapraklarla donatılmış meyve tabağı ve elindeki şarabıyla da çalışmadaki insan bedeni imgesinin adeta ziyafetini gösterir nitelikte olduğu izlenimine varılabilir. Figürün ziyafetinin yanı sıra önünde meyve tabağındaki yaprakların, başında da kullanılmasıyla birlikte çalışma içerisindeki nesnelere bütünlüğün sağlandığını söylemek mümkündür.

Caravaggio'nun çalışmasındaki nesnelere ve figüründeki gerçeklik hissiyatını ışık oyunları ile destekleyerek betimlediği söylenebilir. Bu ışık oyununun ise Chiaroscuro olduğu bilinmektedir. Böylelikle Caravaggio'nun, çalışmanın tüm kompozisyon kurgusunda Chiaroscuro'yu kullanıldığını görmek mümkündür.

‘‘ Caravaggio, bu durumu genellikle yenilikçi değişen ışığın tonlarıyla öne sürmüştür: Bu doğrultuda **Resim 10**’daki çalışmasının belirli bölümlerinde koyu gölgeler yaratıp; Chiaroscuro üslubuyla oluşturduğu figürlerini aniden koyu bir mekânın içinden çıkarttığı gözlemlenebilir. Bu sebeple göstermiş olduğu tavrının bodrum penceresi üslubu olarak da adlandırılıp, kimi çalışmalarının da önemli yapıtaşı sayılabilir. Çalışmadaki bu ışığın figürlerle birlikte anlatılmak istenen olayın anlaşılrlığı için önemli bir öge olduğu söylenebilir. Böylelikle kullanılan ışığın çalışmaya aynı zamanda mekânsallık getirip, kompozisyona dinamizm vermiş olduğu görölmektedir. Ayrıca bu durum çalışma içerisindeki insan bedeni imgelerinin bölümlerini de daha bir hacimli kılmıştır (Krausse, 2005, s.34).’’

‘‘Caravaggio eserlerindeki figürlerini tam tanımlanmamış esrarengiz ve karanlık bir arka plandan ortaya çıkaran ışıklandırma tarzıyla ortaya koymuştur. Bir eleştiri yazarının gözlemlerinin doğrultusunda verdiği bilgiye göre; Caravaggio çalışması içerisinde kullanacağı insan bedenleriyle doğal gün ışığıyla çalışmayıp; onları kişisel yapay ışıkla aydınlatılmış karanlık bir mekânın içerisine yerleştirip, çalışmayı tercih edirdi. Böylece insan bedeninin bölümlerinin bir kısmı aydınlanır, diğer tarafları ise karanlıkta kalırdı. Sonuç olarak; Caravaggio’nun **Resim 10**’daki Baküs’ünün dünyevi alemde, Tanrı figürünü anımsattığı izlenimi elde edilebilir. Bu figürünün güçlü, kuvvetli ve delikanlı hemen ayağa kalkıp, üzerinden Antik giysileri çıkartıp atacakmış gibi bir tavırda olduğu da gözlemlenebilir (Krausse, 2005, s.34).’’

Caravaggio’dan sonra Barok dönemi içerisinde incelenecek olan Gerrit Van Honhorst’un **Resim11**’deki Dişçi isimli çalışmasıdır.



**Resim 11. Gerrit Van Honhorst, Dişçi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 219×147 cm, 1622, Gemaeldegalerie Alte Meister (Eski Ustalar Tablo Galerisi), Dresden.**

Kullanılmış olan ışıkla beraber, insan bedeni imgelerinin üzerine esrarengiz bir hava sezgisi verilmiştir. Bu hava ile Honhorst'un, Caravaggio'nun figürlerini betimleme şeklinden de etkilendiği izlenimine varılabilir. Bu etkilenmeyle birlikte Honhorst'un, kendisine has üslubuyla Dişçi isimli çalışmasını oluşturduğu söylenebilir. Honhorst'un kendisine has üslubuyla oluşturduğu çalışmasındaki figürlerinin Caravaggio'nun sert kontrastlıklar yaratarak ortaya koyduğu insan bedeni imgelerinin aksine, yumuşak bir ışıkla dengelenmiş olduğu görülmektedir. Çalışmada ki bu yumuşak ışığın, sağ tarafta betimlenen figürün elinde ki mum ışığını tutmasıyla sağlandığı söylenebilir. Ayrıca bu ışığın; karanlığın hâkim olduğu çalışmada farklı duruş halleriyle birlikte boy gösteren figürlerin yüzlerini ve bedenlerini de aydınlattığı görülmektedir. Resmin arka planında belli belirsiz, ışık yansımayla birlikte duvarda belirginleşen bazı materyallerin varlığıyla da mekân etkisinin yaratıldığı izlenimine varılabilir.

“ Böylelikle Honhorst'un gerek diğer çalışmalarında gerekse Resim 11'deki Dişçi isimli çalışmasında büyük bir ayrıntı aşkıyla halkın gündelik hayatından sahneleri resmettiği söylenebilir. Dikkatli bir gözlemci olan Honhorst'un, resminin içerisindeki birbirinden epey farklı yüz ifadelerini hayli gerçekçi bir üslupla tuvaline aktarmış olduğu görülmektedir (Krausse, 2005, s. 35).”

Gerrit Van Honhorst'un Dişçi isimli çalışmasından sonra Barok dönemi içerisinde incelenecek olan Nicolas Poussin'in, **Resim 12**'deki Arkadya Çobanları isimli çalışmasıdır.





**Resim 12. Nicolas Poussin, Arkadya obanları, Tuval zerine Yağlıboya, 121×85 cm, 1638-39, Louvre Müzesi, Paris.**

Bu çalışmada büyük bir mezar taşının etrafında toplanmış olan dört figüre rastlanılmaktadır. Bu figürlerin , ellerindeki değneklerle adeta oban olduklarını belli eder niteliktedirler. Yanlarında bulunan kadın figürünün ise; kendisine doğru bakan yan tarafındaki insan bedeni imgesinin omzuna elini koymuş şekilde; yere doğru düşünceli bakışlarıyla bu üç beden imgesi topluluğunun arasına dahil olduğu görülmektedir. Bu durumda yalnızca tedirgin olup düşünceli bakışlara sahip olan kadın figür değildir. Diğer üç figüründe tedirgin bakışlara sahip olduğu söylenebilir. Bu tedirginlik hissine; toplandıkları mezarın başında yazan yazıyı okudukları için kapıldıkları izlenimi elde edilebilir.

Anıttaki yazıda ise ‘‘ Et In Arcadia Ego’’ yazmaktadır. Anıt üzerinde yazan yazının çevrildiğinde ‘‘Ben de Arkadya’dayım’’ veya ‘‘Arkadya’da bile ben varım’’ şeklinde iki farklı anlamının ortaya çıktığı söylenebilir. İlk çevrilen cümlenin doğrultusunda mezarın içerisinde yatanın Arkadyalı bir çobanın olduğu düşünülmektedir. İkinci çevrilen cümlenin ise ölüm kavramını ağrıştırdığının Poussin tarafından öne sürüldüğü düşünülmektedir (Rynck, 2016, s.278-279).

‘‘Ölüm Arkadya’da bile var olmuştur. Bu cennetin içerisinde yaşayan çobanlarında gördükleri yazı ile kendilerinin de ölümle karşı karşıya kalacaklarını hatırlamışlardır. Ölümün kaçınılmazlığını anımsayarak çobanlar; artık eskisi kadar keyifli olmayacak, yaşadıkları Çağ’ın büyüü ile karşılarına çıkan bu mezar ve yazı ile kırılacak ölümün korkusunun ağırlığı omuzlarına çökecektir (http-1).’’

Çalışmada ele alınan konu ve kavramlar bağlamında figürlere tekrar bakıldığında; insan bedeni imgelerinin üzerinde kullanılan antik giysi, ayaklarındaki sandaletler ve başlarındaki çelenkler ile Poussin’in kendisini Antik Çağ’ın ve Rönesans döneminin güzellik ideallerine bağlı kıldığı söylenebilir (Rynck, 2016, s. 279).

‘‘Böylelikle Poussin’in, resminin içerisinde kullandığı insan bedeni imgelerinin yanı sıra stilize manzara resimlerini de önemseydiği söylenebilir. Bu doğrultuda Poussin’in doğa tasvirleri doğrudan gözleme dayanmayıp, her zaman idealist bir yaratma eyleminin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Poussin’in **Resim 12**’deki çalışmasını oluşturma amacının ise görünen doğayı olduğu gibi natüralist bir tavırla değil; görünen gerçekliğini sorgulayıp idealize ederek, ebedi bir saf doğa gerçeğini gözler önüne sermektir. Oluşturulan bu doğa ile insan bedeni imgelerinin karşılaştıkları yazının etkisiyle de Arkadya ülkesini, insanın tanrılarla ve doğa ile uyum içerisinde yaşadığı mutluluğu ve barış diyarını düşledikleri söylenebilir. Ayrıca resimdeki topraksı renklerin ve kendi içerisinde bitmiş, bütünlüklü kompozisyon resminin bu felsefi içeriğini duyumsatır nitelikte olduğu bilinmektedir (Krausse, 2005, s.36).’’

Poussin’den sonra Barok döneminin içerisinde incelenecek olan Jan Vermeer’in **Resim13**’deki çalışmasıdır.



**Resim 13. Jan Vermeer, Beyefendi ve Hanımefendi Şarap İçiyor, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76,5×66,3 cm, 1658-60 civarı, Tablo Galerisi, Berlin.**

Odanın içerisindeki figürlerle birlikte kompozisyona dahil edilen eşyaların varlığına rastlanılmaktadır. Çalışma içerisindeki mekânın, figürlerin ve eşyaların yalnızca sol taraftan gelen tek bir ışık kaynağı tarafından aydınlatıldığı görülmektedir. Bu aydınlatma unsuruyla Vermeer'in kompozisyonun içerisindeki açık- koyu dengesini güçlü bir şekilde oluşturmak istediği söylenebilir. Çalışma içerisinde oluşturulan açık-koyu dengesiyle birlikte, kuvvetli kontrastlıklar yaratılarak insan bedeni imgelerinin ve diğer nesnelere ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Çalışma içerisindeki bu kontrastlıklara örnek verilecek olursa; sağda elinde kadehi olan kadın figürünün elbisesinin kırmızılığıyla, başörtüsünün beyazlığı zıtlık içerisinde yer almaktadır. Ayrıca kadın figürünün yanında duran erkek bedeni imgesinin siyah şapkasının, grimsi duvar önünde göze çarpması, yaratılan diğer kontrastlığa örnek olarak gösterilebilir.

Jan Vermeer'in **Resim 13**'teki çalışmasındaki kompozisyonunu oluştururken Camera Obscura'yı kullanarak; perspektifte yapılan hataların önüne geçtiği bilinmektedir. Bununla birlikte Vermeer'in kompozisyonunun tüm kurgusunda çok fazla gerçekçi bir görünümü de yarattığını gözlemlemek mümkündür.

Vermeer'in gerçekçi görünüm yaratarak ortaya koyduğu çalışmasındaki insan bedeni imgelerinin; çalışmanın genelde orta bölümüne yakın çok fazla köşeye konumlandırılmadan mekânın içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Bu yerleştirmeye Vermeer'in, resmin mekânının da insan bedeni imgelerinin ve kompozisyon içerisindeki diğer nesnelere kadar önem taşıdığını vurgulama amacıyla olduğu söylenebilir.

Jan Vermeer'den sonra Barok döneminin içerisinde incelenecek olan, Rembrandt'ın **Resim14**'deki Dr. Tulp'un Anatomi Dersi isimli çalışmasıdır.



**Resim 14. Rembrandt, Dr.Tulp'un Anatomi Dersi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 216,5×162,5 cm, 1632, Mauritshuis, Den Haag(Lahey).**

**Resim 14**'ün orta bölümünde boylu boyunca uzanan kadavra etrafında sağ alt köşede büyük kitap eşliğinde ders anlatan figüre ve dersi dikkatli şekilde dinleyen insan bedeni imgelerine yer verilmiştir. Dersi dinleyen figürlerin, farklı duruşlarda ve yüz ifadeleriyle öğrenci yani doktor adayları olarak Rembrandt tarafından betimlenildikleri bilinmektedir. Sağ taraftaki elinde makası ile kadavranın kolunu tutarak öğrencilere bir şeyler anlatan figürün ise; hoca konumunda olduğu izlenimine varılmaktadır. Ayrıca Rembrandt'ın insan bedeni imgelerinin üzerinde kullanmış olduğu ışık-gölge oyunları ile açık-koyu ton değerlerinin çok kuvvetli şekilde vurgulandığı söylenebilir. Rembrandt'ın bu tavrıyla da döneminde Chiaroscuro üslubunu başarı ile Dr. Tulp'un Anatomi Dersi isimli çalışmasında kullandığını söylemek mümkündür. Kullandığı bu üslubuyla da hem anatomi dersinin hem de çalışma içerisinde bulunan figür topluluğunun da belirli belirsiz oluşturulan mekânın içerisinde varlıklarını görmek mümkün olmuştur.

Rembrandt'ın çalışmasının içerisinde konunun her ne kadar anatomi dersi olarak işlendiği bilinse dahi makas dışında, çalışmada cerrahi aletlere yer verilmediği dikkati çekmektedir. Bunun yerine sağ alt köşede dönemin tıp bilginlerine ait olduğu bilinen anatomi kitabında yazan bilgilerin, boylu boyunca uzanan kadavranın kol kasları üzerinden incelenmekte olduğu görülmektedir. İncelenen bu kadavranın ise döneminin içerisinde silahlı soygunda yakalanarak idam ettirilip cezalandırılan; Aris Kindt'e ait olduğu bilinmektedir (Krausse, 2005, s.44).

Böylece Rembrandt'ın **Resim 14**'deki Dr Tulp'un Anatomi Dersi isimli çalışmasının üzerinden insan bedeni imgelerinin ve diğer nesnelere, detaylı şekilde incelenmesi yapıldıktan sonra 17. yüzyılda etkisini göstermiş olan Barok dönemi tamamlanmıştır.

Barok döneminden sonra ortaya çıkan diğer dönem ise Rokoko dönemi olmuştur. Bu dönemin 18. yüzyılda kendisinden önceki Barok dönemine tepki olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Böylece Jean-Antoine Watteau' nun Rokoko döneminin öncü sanatçıları arasında yer alan **Resim15**'deki Gilles isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 15. Jean Antoine Watteau, Gilles, Tuval Üzerine Yağlıboya, 184×149 cm, 1718-19, Louvre Müzesi, Paris.**

Karşımıza neredeyse arka planda resmedilen ağaçlarla aynı boyutlarda olan bir figür ile karşılaşılmaktadır. Bu figürün hemen arkasında resmedilip kompozisyon içerisine dahil edilen dört tane daha insan bedeni imgesine ve bir tanede hayvan figürüne rastlanılmaktadır. Watteau'nun çalışmasının içerisindeki tüm kompozisyon kurgusunun oluşturuluş amacının ise kendisinin içerisinde bulunduğu ve çevresindeki olayları, tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi anlatmak olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Watteau'nun, Gilles isimli çalışmasında öne çıkan insan bedeni imgesinin acı çeken bir palyaço figürü mü yoksa gerçekten palyaço rolünü oynayan biri mi? Bu resmedilen tüm kompozisyonun gerçek anlamda bir tiyatro sahnesinin bölümü mü? Yoksa dönemin önde gelen soylu kesimin düzenlemiş olduğu bir eğlence şöleni midir? Watteau'nun bu tarz sorular eşliğinde amacı doğrultusunda çalışmasındaki insan bedeni imgelerini ve kompozisyonun içerisinde kullandığı diğer nesnelere betimlediği söylenebilir. Ayrıca bu amacı doğrultusunda gerek figürlerinin üzerinde gerekse çalışmanın arka planında pastel tonda renklerin hâkim olduğu görülmektedir (Krausse, 2005, s.46).

Rokoko döneminden sonra 18. yüzyılın bir diğer önemli dönemi ise Neo klasisizm olmuştur. Bu dönem de sanatçılar dünyanın daha çok akıl yolu ile kavranacağını düşünerek, üretimlerini de bu anlayışla oluşturmaya başlamışlardır. Üretimlerini oluşturacak kaynağın ise Antik Çağ olduğunu benimseyerek bu çağda üretilen insan bedeni imgelerine yönelmişlerdir (Ülger, 2018, s.21)

Neo klasisizm döneminin içerisinde çalışmalarını oluşturup varlığını sürdüren sanatçı, Anton Raphael Mengs'in **Resim 16**'daki Kutsal aile isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 16. Anton Raphael Mengs, Kutsal Aile, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200×136 cm, 1763.**

Büyük anıtın önünde, resmin sağ tarafına doğru betimlenmiş olan kadın ve iki çocuk figürüne ve bunları ayakta izleyen erkek bedeni imgesinin varlığıyla karşılaşmaktadır. Bu betimlenen insan bedeni imgelerinden kadın figürünün; Meryem ve yanlarında ki çocukların ise İsa ile melek imgesi oldukları bilinmektedir. Bu doğrultuda çalışma içerisinde oluşturulan tüm insan bedeni imgelerinin vücut bölümlerini kapatacak şekilde hacim verilerek boylu boyunca örtü tipindeki kıyafetlerinin, Mengs tarafından betimlendiği görülmektedir.

Ayrıca kompozisyon içerisindeki figürlerinin, birbirlerine olan bağlılığını ve hayran olma durumlarını, psikolojik olarak yüz ifadelerinden anlamak mümkündür. Mengs'in figürlerinin psikolojik durumlarını ve çalışmasının ismini; Rönesans dönemi resim sanatının verileri arasında süreklilik kazanıp, sık rastlanılan bir konu olan Kutsal Aile (holy family) betimlemesinden aldığı bilinmektedir. Böylelikle Mengs'in figürlerinin psikolojik durumlarıyla da aile kavramının kutsallığına dikkat çekme amacıyla olup, bu doğrultuda tüm kompozisyon kurgusunun ifade dilinin güçlendiğini söylemek mümkündür (Şentürk, 2012, s.171).

### **2.1.5. 19. yy'da Batı Sanatında İnsan Bedeni İmgeleri**

“18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, sanatın kendi içindeki bütünlüğünün parçalanmaya başladığı söylenebilir. Bundan sonraki sanat akımlarının birbirlerine paralel olarak gelişim gösterdikleri kanısına ulaşılabilir. Neo Klasisizm ile neredeyse aynı dönemde yepyeni bir akımın ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu sanat akımının aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığıyla ifade etmeye çalışan Romantizm'dir. Romantizm akımına dahil olup çalışmalar üreten kimi sanatçılara örnek verilecek olursa; John Constable, Edouard Manet, Gustave Courbet, Antoine-Jean Gros, Jhon Henry Fuseli, William Blake ve Francisco de Goya'dır (Krausse, 2005, s.53).”

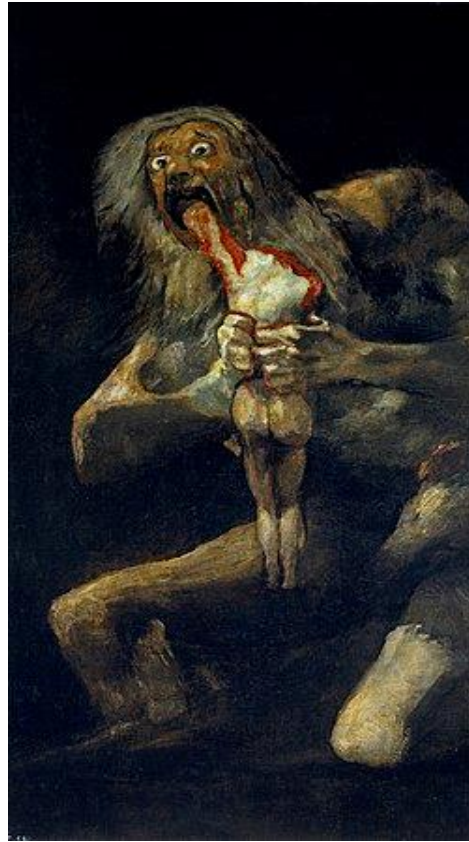
Böylelikle 19. yüzyılın başlarında Romantizm sanat akımını benimseyerek çalışmalar üreten Constable, Manet, Courbet gibi sanatçıların çalışmalarını; kahramanlık, aşk, ölüm, hüzn, nefret ve yurtseverlik gibi konular etrafında oluşturdukları söylenebilir. Bu konuları ele alan sanatçıların, çalışmalarına kendi dönemlerinin yaşam koşulları doğrultusunda duygusal ve tepkisel ifadelerini de katma niyeti içerisinde girdiklerini söylemek mümkündür. Çalışmalarındaki bu ifade durumlarını ise sanatçıların, kendilerine has üsluplarıyla oluşturdukları bilinmektedir.

19. yüzyılda Romantizm sanat akımı içerisinde dahil olan ve çalışmalarını üreten önemli sanatçılardan biriside Francisco De Goya'dır. Goya'nın içerisinde bulunduğu dönemin kendisinde bıraktığı psikolojik etkisiyle birlikte alışlagelmiş geleneksel insan bedeni anlayışından uzaklaşarak; figürlerini kendisine has üslubuyla oluşturmuştur. Goya'nın oluşturduğu insan bedeni imgelerinin; 19. yüzyıl dönemi insanının ihtiraslarını ve acımasızlığını yansıttığı söylenebilir (Berger, 2017, s.187).



Bu betimlemeyle birlikte Goya'nın kompozisyonlarının içerisinde kullandığı figürlerinin ve diğer nesnelere, Barok dönemi sanatçıların ortaya koyduğu dramatik ışık oyunları ile oluşturulduğu söylenebilir. Bahsi geçen bu ışık oyununun ise Chiaroscuro olduğu bilinmektedir. Chiaroscuro üslubunu çalışmalarında kullanan Goya'nın, ifade gücü yüksek insan bedeni imgelerini ve kompozisyonlarını benimsediği konularla birlikte döneminin çeşitli sorunsallarına da göndermeler yaparak temellendirdiği söylenebilir.

Bu durumları Francisco De Goya'nın **Resim17**'deki Çocuklarını Yiyen Satürn isimli çalışmasına bakarak anlamlandırmak olanaklı olacaktır;



**Resim 17. Francisco De Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146×83 cm, 1821, Prado Müzesi, Madrid.**

Siyah bir zeminin içerisinde boylu boyunca uzanan insan bedeni imgesinin varlığına rastlanılmaktadır. Çalışma içerisinde betimlenen dev figürünün ise, Satürn olduğu bilinmektedir. Goya'nın betimlediği, Satürn figürünün elinde bir kolun ve başın yenmiş olup, diğer kolunun yenilmesine devam edilen yetişkin bir insan bedeni imgesinin daha betimlenilmiş olduğu görülmektedir (Krausse, 2005, s.63).

Goya'nın betimlediği, yetişkin figürünün ise Satürn'ün çocuklarından birisinin olduğu izlenimi elde edilebilir. Bu doğrultuda Satürn'nün kendisinin gerçekleştirdiği eyleminden şüphe duyar izlenimi içerisinde olduğu bilinmektedir. Bu izlenimini de psikolojik olarak yüz ifadesinden anlamak mümkündür. Bununla birlikte Goya'nın acımasızlığı, kanlı mücadeleleri, yıkımı ve ölümü simgeleyen temaları kompozisyon içerisinde betimlediği insan bedeni imgelerinin üzerine yansıtarak; duygu ve düşünce kavramlarını da ön planda tuttuğu söylenebilir (Krausse, 2005, s.63).

Goya'nın duygu ve düşünce kavramlarını ön planda tutarak betimlediği Satürn figürünün, Barok döneminde kimi sanatçıların sıklıkla kullandığı Chiaroscuro tekniğiyle birlikte, siyah zeminin içerisinde açık tondaki renklerle ortaya çıkarıldığı görülmektedir. Bununla birlikte betimlenmiş olan figürünün bölümlerini de deformasyona uğrattığını, **Resim 17**'de görmek mümkündür.

Francisco De Goya'dan sonra Romantizm döneminin içerisinde incelenecek olan John Constable'ın **Resim 18**'deki Saman Arabası isimli çalışmasıdır.



**Resim 18. John Constable, Saman Arabası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185×130 cm, 1821, Ulusal Galeri, Londra.**

Constable'ın geniş manzara ile birlikte nehir üzerinde ki saman arabasının içerisinde ve ilerisinde, su doldurma eylemini gerçekleştirirken betimlediği belirli belirsiz insan bedeni imgelerinin varlıklarına rastlanılmaktadır. Constable'ın bu çalışmasında varlığına rastlanılan figürlerinin, belirli belirsiz oluşturulmasıyla hem var olma durumunun hem de var olmama olasılığının sorgulandığı bilinmektedir. Bu sorgulamayla birlikte çalışma içerisinde ki figürlerinden çok, manzaranın ön plana çıkartıldığını görmek mümkündür.

John Constable'ın figürün yanı sıra daha çok doğa betimlemesi arayışı içerisinde olduğu söylenebilir. Constable'ın çalışmasında doğa betimlemesi üzerine yoğunlaşarak bu yönde arayışa girmesini de arkadaşına söylediği; “ Gerçeği çizen bir ressam için yeterince yer var.” sözünden anlamak mümkündür. Bununla birlikte Constable'ın gerçeklik kavramının önemini de vurguladığı söylenebilir. Özellikle bu kavramın öneminin de Constable'ın arkadaşının söylediği; “kendi gözleriyle gördüğü şeyi çizmek istemişti.” sözünden anlamak mümkündür. Böylelikle Constable'ın çalışmasında önceden planlanmış kompozisyon kurgusunu benimsemediği, üretim sürecinde daha çok kişisel üslubu doğrultusunda yol izlediği izlenimine varılabilir (Gombrich, 2004, s. 493-495).

John Constable'dan sonra incelenecek olan Gustave Courbet'in **Resim 19**'daki Taş Kıranlar isimli çalışmasıdır.



**Resim 19.** Gustave Courbet, Taş Kıranlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 259×159 cm, 1849.

Çalışmada, iki tane taş kırma eylemini gerçekleştiren insan bedeni imgelerinin varlığına rastlanılmaktadır. Yırtık gömleğiyle ve yamalı elbisesiyle oluşturulan baba ile çocuk figürünün arasında soy bağının olup, zor şartlar altında çalıştıkları görülmektedir. Courbet'nin bu çalışmasında taş kırılarak geçirilen zorlu hayatın varlığının betimlendiği söylenebilir. Bununla birlikte Courbet'nin; figürlerinin bulunduğu mekânını ve çalışmasının tüm kompozisyon kurgusunun seçtiği sıcak renklerin hakimiyetiyle oluşturulduğu gözlenmektedir

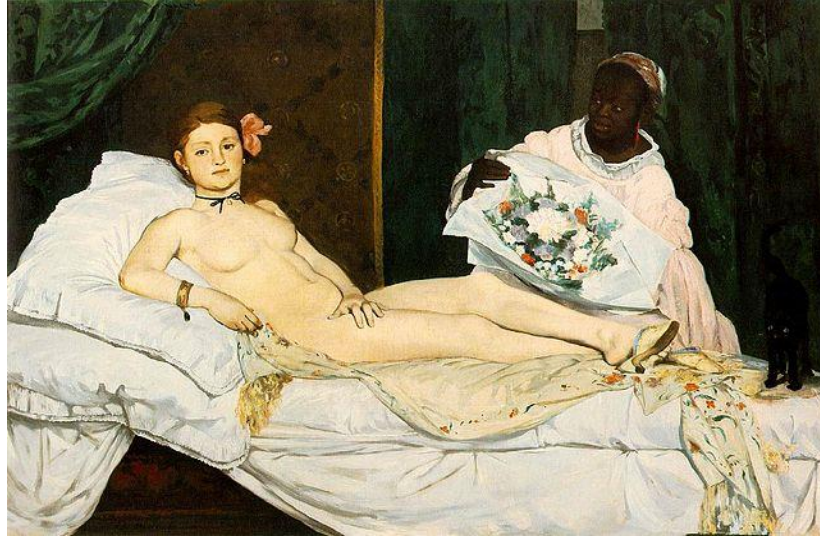
Gustave Courbet'nin çalışmasındaki tüm kompozisyon kurgusunu oluşturmadan önce de doğada arayış içerisinde olduğu bilinmektedir. Böylelikle Courbet'nin çalışmasındaki tüm kompozisyon kurgusunun gerçeklik kavramı etrafında oluşturulduğunu söylemek yerinde olacaktır. Ahu Antmen'in de Courbet'nin bu durumunu; "Courbet resimlerinde yaşayan insanı resmeder ve gerçekliğin peşindedir." sözüyle özetlediği bilinmektedir. Bu duruma ek olarak Courbet'nin de 1850 yılında yazdığı gerçeklik manifestosunda; "Amacım yaşayan sanat yapmak...Hedefim budur!" sözüyle gerçeklik kavramının önemini vurguladığı izlenimine ulaşılabilir (Antmen,2008, s.13).

Böylelikle gerçekliğin peşinde olan Courbet'nin, manzarayı odak noktası olarak belirlediği bununla birlikte doğada karşılaştığı insanları da çalışmasının içerisinde taşıyarak döneminin, özellikle işçi sınıfının gündelik hayatlarının anlayışla karşılanması gerektiğini de vurgulamak istediği söylenebilir (Antmen,2008, s.13-14).

Courbet'nin Taş Kıranlar isimli çalışması Nicky Broekhuysen'in tarafından da şu şekilde yorumlanmıştır;

"**Resim 19**'daki bu çalışmada döneminin köylü sınıfının zor koşullarda yaşayıp geçimlerini sürdürmek için çalışmak zorunda olan figürlerin tasvir edilmesiyle, anıtsal bir yapıt olarak da sanat tarihine geçtiği söylenebilir. Courbet, iki köylüyü tema olarak ele alıp, bu sınıfın yaşantısını resmetmeyi tercih etmiştir. Courbet'in içerisinde tanıklık ettiği dönemin sanatında, genellikle diğer sanatçıların çalışmalarında ele aldıkları konuların yüksek yönetici sınıfları arasında değişkenlik gösterirken; Courbet ise çetin zor şartlar altında yaşayan köylüleri çalışmalarına taşıyıp, onları diğer yönetici sınıfın statüsüne yükseltmeyi amaçlamıştır. ([http-2](#))."

Gustave Courbet'den sonra incelenecek olan Edouard Manet'in **Resim 20**'deki Olympia isimli çalışmasıdır.



**Resim 20. Edouard Manet, Olympia, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190×130 cm, 1863, Musee d'Orsay, Paris**

Çalışmada yatak üzerinde boylu boyunca uzanan ve hemen arkasında ellerinde çiçek demetiyle oluşturulan insan bedeni imgeleriyle karşılaşılmaktadır. Bu figürlerin yanı sıra çalışmanın sağ köşesinde hayvan figürünün de betimlenilmiş olduğu görülmektedir.

“Manet’in **Resim 20**’de oluşturduğu Olympia’sının öykünülen bir tanrı olmayıp fahişe rolünde bir kimliğe sahip olduğu bilinmektedir. **Resim 20**’deki bu çalışmasının 1865 yılında Salon’da sergilendiğinde, tekniğinden dolayı büyük bir eleştiri aldıği söylenebilir. Ayrıca ahlaki yönden de toplum tarafından eleştirilip, bunun yanı sıra Manet’in fırça darbelerinden ve tonlamadaki dramatik geçişlerinden ötürü de birçok olumsuz yoruma maruz kaldığı bilinmektedir (Blessing, Fortenberyy, Morrill, 2015, s. 21).”

Sanat tarihçisi olan Henri Zerner’in Olympia’nın; “müşteriye karşı bambaşka bir insan bedeni ifadesi sunma eylemindedir.” şeklinde ifadesinin de olduğu söylenebilir. Bu ifadeyle çalışma içerisinde Manet tarafından betimlenen Olympia’nın vücut bölümlerinin çok fazla belirgin olmadığı; sadece kemiklerinin ve kas dokularının hacmini koruduğunu görmek mümkündür. Böylelikle Olympia’nın vücudunun kimi bölümlerinin belirgin olmasıyla da kentli ve çağdaş bir bedeni anımsattığı da söylenebilir. Bu doğrultuda Edouard Manet’in çalışmasında betimlediği figürünün geleneksel anlayışın ötesinde olup; gerçekliği ve romantizmi de bünyesinde barındırdığı sonucuna ulaşmak mümkündür (Corbin, Courtine, Jacques, 2011, s.83).

## 2.2.İlgili Araştırmalar

İlgili alan yazın bölümünün ikinci kısmı, ilgili araştırmalardan oluşmaktadır. İlgili araştırmalar bölümünde; Modern sanatta değişen plastik anlayışın doğrultusunda değişen yeniliklerin ve insan bedeni imgesi yorumunun açıklanması yapılmış olup, ardından Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın sanatında ki insan bedeni imgelerinin örnek seçilmiş olan eserleri ve karşılaştırılması yapılarak; sanat alanındaki paralellikleri detaylıca incelenilmiştir.

### 2.2.1. Modern Sanatta Değişen Plastik Anlayışın Doğrultusunda Oluşan Yenilikler

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında sanatta, kendisinden önce ortaya çıkan dünya aleminde değişkenlik gösteren durumları tek bir kareye hapsedebileceklerini dūřleyen İzlenimci sanat akımına mensup sanatçıların; yüzeysel gerçekliğinin artık yeni dönem sanatçılarını tatmin etmemeye başladığı söylenebilir. 20.yüzyıl sanatçılarını tatmin etmeyen bu gerçekliğin yerine; sanatçıların yeni imgeler yaratma dūřüncesiyle birlikte modern sanat anlayışının temellerini oluşurmaya başladıkları bilinmektedir.

“ 20. yüzyılda, insanların değişen bakış açılarıyla birlikte sanayi ve teknoloji gibi çeşitlilik gösteren alanlarda da birden çok buluşların yaşandığı söylenebilir. Bu buluşların kimisine örnek verilecek olursa; Albert Einstein'ın Görecelik Kuramı, Sigmund Freud'un psikanalizi geliştirmesi, röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesidir. Bu doğrultuda yaşanan birçok gelişmelerin insanın dūřünce yapısını zorlayıp olumlu yönde etkilemeye başladığı izlenimi de elde edilebilir (Krausse, 2005, s.86).”

David Hopkins'in 20. yüzyıl dönemi ile ilgili dūřüncesine ve yorumlamasına bakılacak olursa:

“20. yüzyılın farklı alanlarda gerçekleşen değişimlerle dolu bir dönem olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda gerçekleşen I. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin insanların dünyayı algılayıp yorumlamasını kökten değiştirme aşamasına getirdiği bilinmektedir. Tüm bunların yanı sıra, Freud'un ve Einstein'ın keşifleri ve buldukları çağda makineleşmenin hüküm sürmesiyle birlikte ortaya çıkan teknolojik yeniliklerin insanın bakış açısını da değiştirdiği söylenebilir (Hopkins, 2004, s.17).”

Ahu Antmen'in de 20.yüzyıl dönemiyle ilgili düşüncesine ve yorumlamasına bakılırsa:

“Çeşitlilik gösteren alanlarda var olan fotoğrafın, telefonun, elektriğin, röntgenin, sentetik boya vb. gibi keşiflere birlikte, 20. yüzyılın başlarında devrim niteliğini taşıyan iletişim araçlarının da eklenmesiyle; toplumun bireylerinin yaşantılarının önemli bir boyutta etkilenip, değişimin eşiğine geldiği söylenebilir (Antmen, 2008, s. 18).”

Bu yorumlar ve düşünceler bağlamında 20.yüzyılda teknoloji, bilim ve birçok alanda da hızlı değişimlerin ve gelişmelerin yaşanmış olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu gelişmelerle birlikte sanat alanında da yeniliklerin art arda geldiği, klasik yani alışlagelmiş plastik anlayışın yerini yeni gelişmelere ve anlayışlara bıraktığı söylenebilir. Böylelikle 20. yüzyılda kavramsal açıdan gerçekleşen radikal gelişmelerle birlikte sanat akımlarının da ortaya çıkmaya başladığı bilinmektedir.

“20. yüzyılda ardı ardına varlığını göstermeye başlayan; Dışavurumculuk, Soyut Sanat, Kübizm, Fütürizm, Dada, Gerçeküstücüler, Rusya’da Konstrüktivizm ve Hollanda’da De Stijl gibi sanat akımlarının, modern sanatın toplumsal deneyimindeki kaymalara koşut yeni uzlaşmaz biçimler üretirken ilgililerle birlikte yeni bir bağ kurma inancını da ortaya koyma eğiliminde oldukları söylenebilir (Hopkins, 2004, s.19).”

Ortaya çıkan sanat akımlarının bünyesindeki kimi sanatçıları, 20. yüzyılda modern sanatın getirdiği yenileşme sürecini eleştirip, yaşanan hızlı kentleşme ve endüstrileşmeye de tepki oluşturdukları bilinmektedir. Sanatçıların, içerisinde yaşadıkları ve gözlemledikleri bu durumlarla birlikte de kendi sanat anlayışlarını oluşturmaya başlamış oldukları söylenebilir. 20.yüzyıl içerisindeki sanatçıların oluşan sanat anlayışlarıyla birlikte de buldukları toplumun koşulları doğrultusunda üretimlerini gerçekleştirilmeye başladıklarından bahsedilebilir.

Üretimlerini gerçekleştiren 20. yüzyılın sanatçıları, alışlagelmiş klasik plastik anlayışın dışına çıkmış olup; çalışmalarını oluştururken ele aldıkları konuların ve kullanılan malzemelerinde sınırlarını zorladıkları söylenebilir. Özellikle ele aldıkları konuları toplumsal sorunlar çerçevesinde irdeledikleri bununla birlikte kullandıkları malzemelerinin de kolaj tekniği gibi çeşitlilik kazanmaya başlamıştır. Böylelikle sanat ve yaşam arasında belirli başlı bağ kuran dönemin sanatçıları, değişen plastik anlayışı da benimsemiş oldukları söylenebilir.

### 2.2.2. Modern Sanatta İnsan Bedeni İmgeleri

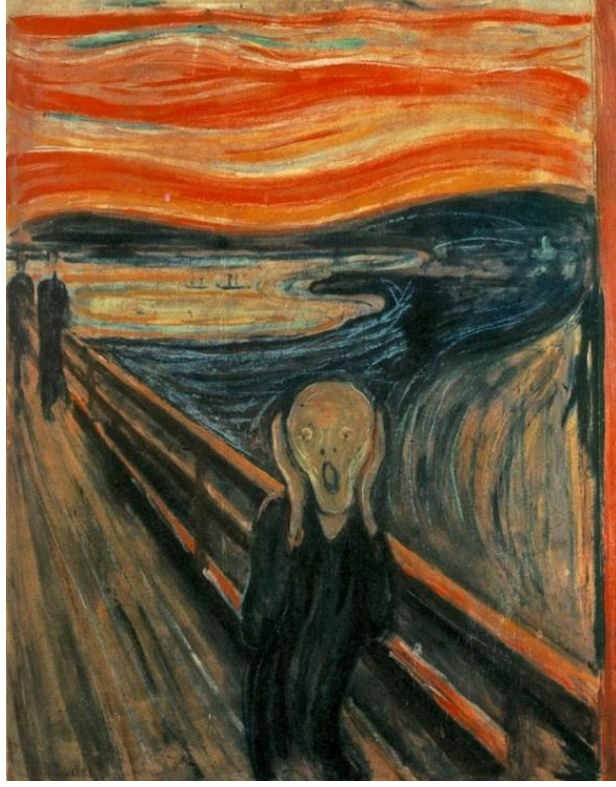
20. yüzyıl da yaşanan birçok önemli gelişmelerle birlikte modern sanatta da ifade aracı olarak kullanılan insan bedeni imgelerinin; çeşitli sanat akımlarının bünyesinde, varlığını göstermiş sanatçıların çalışmalarının içerisinde yer edinip, I. Dünya Savaşı'nın da etkisini sürdürmesiyle birlikte yeni bir sanat akımının oluşmasına da zemin hazırladığı söylenebilir.

Bu bağlamda savaşın olumsuz etkilerini bir kenara bırakıp, dönemde varlığını gösteren ilk yeni sanat akımı ise Dışavurumculuk diğer bir ismiyle, Ekspresyonistler olmuştur. Dışavurumculuk; sanatçının içerisinde bulunduğu döneminin çeşitli sorunsallarının görünen gerçekliğinin betimlenmesi yerine, imgeler yaratılarak oluşturulması durumudur. Bu betimleme durumunun ise hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı kalınmaksızın gerçekleştirildiği söylenebilir.

Böylelikle Dışavurumcu sanat akımına bağlı sanatçıların, dışarıdan güzel görünen veya başkalarının düşlediği şeyi vermek yerine sadece kendileri için önemli olan; duygu ve düşüncelerini üretmiş oldukları çalışmalarıyla ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda; Edward Munch, Oscar Kokoschka, Kirchner ve James Ensor gibi sanatçıların dışavurumculuk sanat akımı içerisinde yer aldığı bilinmektedir.

Bu sanatçılar arasından Edward Munch'un **Resim 21**'deki Çılgık isimli çalışmasına bakılacak olursa;





**Resim 21. Edward Munch, ığlık, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84×66 cm, 1893, Ulusal Galeri, Oslo.**

Bir köprü üzerinde iki ellerini başına yaslayarak bize doğru bakmakta olan insan bedeni imgesiyle karşılaşılmaktadır. Bunun yanı sıra aynı köprü üzerinde belli belirsiz iki tane daha figürü görmek mümkündür. Bu figürlerin köprü üzerinde olmasıyla birlikte arka planlarında bir doğa manzarasının ve gökyüzünün de insan bedeni imgelerine eşlik ederek kompozisyonda bütünlüğün oluşturulduğu söylenebilir. Bu kompozisyonun Munch tarafından oluşturuluş amacının ise; ani bir heyecanın tüm duyuşsal izlenimlerimizi nasıl değiştirdiğini ifade etmek olduğu bilinmektedir

Amacı doğrultusunda çalışma içerisinde kullanılan abartılı renklerin, çizgilerin ve kalıplaşmış şekillerinde aynı zamanda Munch'un i dünyasının birer yansıması konumunda olduğu söylenebilir. Çalışmanın orta bölümünde betimlenen figürün etrafını saran çizgisel renklerin, odak noktasının çığlık atan figüre doğru yapılandırıldığı görülmektedir. Bununla birlikte çalışmanın tüm kompozisyon kurgusunun da ortada betimlenen figürün atmış olduğu çığlıkla birlikte, acısını ve tüm heyecanını paylaşıyor izleniminin de verildiği söylenebilir

Çılgılık atan bu insan bedeni imgesinin adeta başkalaşmış ve alışlagelmiş insan bedeni imgesinden uzaklaştırılarak deformasyona uğratılmış olduğu görülmektedir. Deformasyona uğratılan bu figürün; karanlık ve ürkütücü bir bedene sahip olduğu söylenebilir. Şaşkınlık ve korku içerisinde büyümüş gözleriyle birlikte çukurlaşmış yanaklarının da bir ölü bedenini çağrıştırdığı söylenebilir.

Böylelikle insan bedeninin deforme edilmiş bölümlerinin ve çalışmanın tüm kompozisyon kurgusunun huzur bozucu etkisinin, bazı sanat tarihçileri ve Munch'un tarafından ortaya çıkarılarak sebebinin yorumlanmış olduğu söylenebilir (Gombrich, 2004, s.564).

Bu bağlamda Edward Munch'un iki arkadaşıyla birlikte köprü üzerinde yürümekte olduğunu ve bu sırada da güneşin belirginliğini kaybederek batmasıyla kan kırmızısı rengini aldığını günlüğüne yazmıştır. Bununla birlikte kendisini de halsiz hissederek trabzanlara yaslanmış olup, bu yorgunluğunun ise hastalığından kaynaklandığını da yazısına eklemiştir. Hastalığının vermiş olduğu bitkinliğinin ve yorgunluğunun kendisinde huzursuzluk yaratmasının dışavurumu olarak da çılgılığı oluşturduğunu günlüğüne ekleyerek yazısını tamamlamıştır ([http-3](#)).

Munch'ın Çılgılık isimli çalışmadaki figürünün oluşturulmasıyla ilgili bir diğer yorumun Amerikalı sanat tarihçisi Robert Rosenblum tarafından yapıldığı bilinmektedir. Robert Rosenblum; bu çalışmanın içerisinde yer alan insan bedeni imgesinin tüm bölümlerinin, Paris'te Musee de l' Homme'da ki mumyalanan figürün tüm beden bölümlerinden etkilenerek oluşturulduğunu belirtmiştir ([http-4](#)).

Edward Munch'un **Resim 21**'deki figürünün acı çılgılığının güzel olmadığı bilincinde olup, içerisinde bulunan yaşamının sadece güzel yönlerinin görülüyor olmasının anlamsız olduğunu ve ikiyüzlülükten öteye gidilemeyeceğini de vurguladığı bilinmektedir. Böylelikle Munch'un ve Dışavurumcu sanat akımına bağlı olan kimi sanatçıların; dönemlerinin insanların yaşadığı acıları, sefaleti, vahşeti ve yaşamın ıstıraplarla dolu olduğunu da derinden hissediyor oldukları söylenebilir. Bu sanatçılara göre sanatta uyumun ve güzellik kavramının üzerinde ısrarcı olunmasının, dürüst olmayı reddetmekle aynı değerinde kabul edildiğini söylemek mümkündür (Gombrich, 2004, s.564-566).

Dışavurumculuk'dan sonra incelenecek diğer sanat akımı ise Kübizm'dir. Kübizm sanat akımını, sanat tarihçisi Mazhar Şevket İpşiroğlu şu şekilde tanımlamaktadır;

20. yüzyılın başlarında kimi sanatçıların doğa araştırmalarıyla birlikte doğanın olanaklarının denenerek, bulguların elde edilmeye çalışıldığı bir hesaplaşma dönemidir Kübizm. Böylelikle Kübizm'in, Naturalizm'e alternatif olarak ortaya çıktığı söylenebilir (İpşiroğlu, 1993, s.16).

Bu tanımın ardından, Kübizm sanat akımını Prof. Dr. İnci San ise şu şekilde tanımlamaktadır;

“Kübizm, yapısalcılık ve konstrüktizm gibi 20. yüzyılın çağdaş sanat akımları, maddeden ve onun biçiminden ayrılmayan, soyut birtakım formlar ve niteliklerle uğraşan akımlar olarak bilinmektedir. Bu sanat akımlarında var olan sanatçılar için akıl kadar, içsel sezgide etkin bir role sahiptir. Sanatçıların yaratıcılığıyla ifade aracına dönüşen yapıtlarındaki kompozisyonlarında nesnelerin görünen gerçekliğine benzer olmayıp; kütle, kontur, renk ve ton dengelerinin oluşturulurken herhangi bir dış amaca yönelmeden oluşturulduğu söylenebilir. Bu oluşumları çalışmaları içerisinde betimleyen sanatçıların arasında Picasso ve Braque yer almaktadır (San,1985'den akt, s.62, Sezer, 2009).”

Kübizm sanat akımının içerisinde yer alan, aynı zamanda temsilcisi olan Picasso'nun **Resim 22**'deki Ambroise Vollard'ın portresi isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 22. Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92×65 cm, 1910.**

Figürün belinden portreye kadar olan kısmının ve çalışmanın tamamının alışlagelmiş geleneksel figür betimlemelerinin dışında; geometrik şekillerce çözümlenerek oluşturulduğu görülmektedir. Kırık köşeli geometrik parçalara ayrılan bu çalışmadaki figürünün ve tüm kompozisyonun içerisinde kullanılan renklerinin de çalışmadaki insan bedeni imgesinin kadar önemli olduğunu söylemek mümkündür.

**Resim 22'**deki bu çalışmada kullanılan rengin, Kübizm sanat akımına has olan gri ve kahverenginin mat tonlarında oluşturulduğu söylenebilir. Çalışmada kullanılan rengin büyük bölümünü kaplayan yeşil ve gri tonları dengeleyen, büyüklü küçüklü çeşitlilik gösteren parçalar halinde kahverengi ve turuncuyu oluşturan renk dağılımının içerisine; yeşil rengin tonlarının serpiştirilerek dengenin sağlandığı görülmektedir. Aynı zamanda yeşil rengin turuncuyla bilinen olumlu bağlantısını güçlendiren barokvari ışık mantığının yanında, koyu tonların içerisindeki açıklıklarla da kompozisyondaki renk dengesinin vurgulandığı söylenebilir. Böylelikle Picasso'nun çalışmanın tam merkezinde insan bedenine ait başı oluştururken, üzerinde turuncunun farklı tonlarını kullanarak da insan bedeni imgesinin bulunduğu arka planla da dengeyi sağladığı gözlenmektedir (Kaplanoğlu, 2008, s.48).”

Böylelikle Picasso'nun Kübizm sanat akımı içerisindeki çalışmasında betimlediği figüründe ve tüm kompozisyon kurgusunda yepyeni bir anlatım üslubunu oluşturduğu söylenebilir. Picasso'nun bu üslubunun oluşmasında ve insan bedeni imgesini çalışmasının içerisinde bu şekilde betimlemesinde ise, büyük bir araştırma ruhunun yattığı ve sürekli bir arayış içerisinde olduğu bilinmektedir. Picasso'nun bu arayışlarını da çalışmaları üzerinden dile getirmeyi tercih ettiğini söylemek mümkündür (Yılmaz,2009, s.38).

Kübizm sanat akımı içerisinde bulunan Picasso'nun Ambroise Vollard'ın Portresi isimli çalışmasından sonra incelenecek olan Dadaizm'dir. Dada sanat akımını Ahu Antmen şu şekilde tanımlamaktadır;

‘‘I. Dünya Savaşı'nın etkilerinin devam ettiği süreçte, 1916 yılında Zürih'te bir araya gelen Marcel Duchamp, Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp gibi isimlerin içinde olduğu bazı sanatçıların ‘Cabaret Voltaire’ adlı gece kulübünde bir araya gelerek Dada akımının temelini attıkları bilinmektedir (Antmen, 2008, s.122).’’

Bu tanımından sonra Dadaizm sanat akımını Erwin Piscator ise şu şekilde açıklamaktadır:

‘‘Dada, 1916'da Zürih'te doğmuş olan bir sanat akımıdır. Bu sanat akımı, I. Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan olumsuzluklarına karşın toplumun çoğu kesiminden insanların farklılaşan anlayışlara duydukları nefretten doğmuştur. Bunun sonucunda sanatla yakından ilgilenen insanlar çalışmalarında şok etkisi uyandıran nesnelere hakkında bilakis dalga geçmeye başladıkları söylenebilir. Böylelikle teknolojik gelişmelere tam anlamıyla bağlanıp; gelenekselliği, Avrupa'nın değişimini, savaşı, toplum kavramını, dini ve sanat gibi tüm yerleşik değerlerin protesto edildiği bilinmektedir. Sonuç olarak Dadaizm sanat akımının, yaratıcı sanat anlayışını yaymak amacıyla yeni bir deneysel ifade formları bulmak için de çaba gösterdiği söylenebilir (Piscator, 1985'den akt, s.15, Gül, 2012).’’

Bu doğrultuda Dadaizm sanat akımına mensup olan Marcel Duchamp'ın **Resim 23**'deki Merdivenden İnen Nü isimli çalışmasıdır.



**Resim 23. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Nü, No:2, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146×89 cm, 1912, Philadelphia Museum of Art.**

Çalışmanın tüm kompozisyon kurgusunun geometrik parçalara ayrılmış şekilde betimlendiği görülmektedir. Bununla birlikte çalışma içerisindeki figürünün bölümlerinin de parçalı, üç boyutlu küp, silindir ve koni gibi şekillerce oluşturulduğunu görmek mümkündür. Böylelikle Duchamp'ın çalışması içerisindeki bu üslubunda da Kübizmin etkilerinin devam ettiği söylenebilir.

Çalışma içerisindeki figürünün parçalara ayrılmasında geometrik şekillerin yanı sıra rengin de öneminden bahsetmek mümkündür. Özellikle kahverengi ve hardal sarısı rengin tonlarının çalışma içerisindeki hakimiyeti görülmektedir. Bununla birlikte figürünün vücut bölümlerinin de birbirleri içerisine geçmiş; konik ve silindirik yapılarıyla da belirli bir ritmin oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Duchamp'ın çalışmasının içerisinde oluşturulan bu ritimle birlikte de dinamizmin elde edilerek zaman kavramının da önemine vurgu yapıldığı izlenimine ulaşılabilir.

‘‘**Resim 23**’deki Duchamp’a ait olan çalışmanın Kübizm’in sanat anlayışı doğrultusunda bünyesinde hız kavramını da barındırıp; Fütürist etkileri de gösterdiği söylenbilir. Bu bağlamda oluşturulan figürün art arda gerçekleşen birden fazla görüntüsünü bir bütün olarak algılamak mümkün değildir. Figürün gerçekleştirmiş olduğu yürüme eyleminin yanı sıra çalışmada, renginde Kübist etkiler gösterdiği söylenbilir. Kompozisyonundaki renk dengesi ve yüzeydeki görüntüsüyle parçaların oluşturduğu bütünlükle birlikte **Resim 23**’deki bu alışma, Duchamp’ın önemli yapıtlarından birisi olarak kabul edilebilir. Duchamp’ın oluşturduğu geleneksel resim sanatının klasikleşmiş anlayışına en uygun eserlerinden biri olan bu çalışma, ayrıca sanatçının güçlü altyapısını da gösteren bir yapıt olma eğilimindedir. Bunların yanı sıra **Resim 23**’deki alışma; Duchamp’ın hazır nesne altyapısıyla oynayabilmesini de gösterir. Çünkü nesneye hâkim olduğunu bu çalışmada izleyiciye kendisini bir hayli kabul ettirir (Kaplanoğlu,2008, s.87)’’

Böylelikle Marcel Duchamp’ın tuval resminin yanı sıra hazır-yapıt anlayışıyla da sanat üretimlerini oluşturduğu izlenimine ulaşmak mümkündür. Duchamp, hazır-yapıt anlayışıyla üretimlerini gerçekleştirme fikrini ise şu şekilde açıklamaktadır;

1913’l yıllarda sıradan kullanılan bir bisiklet tekerleğini ele alıp; mutfak kaidesinin üzerine monte edip hareketini gözlemlemek istedim. Aslında bu durumu sanat malzemesi olarak kullanmayı düşünmüyordum. Zaten 1915’li yıllarda birleşik devletlere gidene dek de hazır-yapım kelimesi, hemen hemen hiçbir alanda kullanılmadı. Aslında gerçekleştirmek istediğim; mutfak kaidesine bisiklet tekerleği bağlama fikrimi hazır yapıma dönüştürme eğiliminde değildim. Yalnızca vaktimi değerlendirip farklı yaklaşımların üzerinde olan eğilimlerimi keşfetmekti. Bu doğrultuda belirli bir zaman sonra, kiş ayını anımsatan bir gece manzarası tablosu satın aldım ve kenarlarına sıcak renkler; sarı ve kırmızı iki nokta koyup buna ‘Eczane(pharmacy)’ ismini verdim. Daha sonra birleşik devletlerde bulunduğum süreçte sıradan bir satıcıdan orta halli kar küreği satın alıp üzerine ‘kırık kolun önünde (in front of the broken arm)’ cümlesini yazdım. Böylelikle hazır-yapımın temelleri atılıp, vuku bulmaya başladı (Baykam, 1999, s.237-238).

Duchamp’ın bu deyimiyile de modern sanatın içinde, kavramsal sanatın yolunun da açılmış olduğu söylenbilir. Bu doğrultuda 20.yüzyılda tuval çalışmaları ve figüratif anlayışların yanı sıra hazır-yapıt kavramıyla oluşturulan üretimlerin varlığından da bahsetmek mümkün olacaktır (Antmen, 2008, s.138).

Duchamp'ın Dada sanat akımının içerisinde benimsediği hazır-yapıt kavramının kendisinden sonra gelecek olan; Gerçeküstücülük yani Sürrealizm sanat akımının da temelini oluşturduğu bilinmektedir. Sürrealizm sanat akımının ise I. ve II. Dünya Savaşlarının arasında ortaya çıktığı söylenebilir. Ortaya çıkan Sürrealizm sanat akımı içerisinde yer alan sanatçıların en önemli amaçlarından biriside; gerçeküstü imgeler yaratarak kendilerini ifade etmek olduğu bilinmektedir (Antmen, 2008, s.138-139).

Bu düşünce yapısıyla birlikte Sürrealizm sanat akımının içerisinde bulunan sanatçıların, kendi akıllarının ötesine yönelik arayışın peşinde oldukları söylenebilir. Böylelikle hem içerisinde buldukları toplumun hem de kendilerinden önce gelen Dada akımının sanat anlayışının ve kültürel yapısının, sınırlarını aşma eyleminde olmuşlardır. Bu bağlamda Sürrealizm sanat akımı içerisinde yer alan sanatçıların kendilerine has sanat anlayışlarını ve üsluplarını oluşturmalarında; yaratıcılıklarının ve akıllarının büyük önem taşıdığını söylemek mümkündür (Antmen, 2008, s.138-139).

Sürrealist sanatçıların çalışmalarının içerisinde yer alan figürlerinin ve diğer nesnelerinin gerçeküstü imgeler taşıdığı bilinmektedir. Gerçeküstü imgelerin ise tamamen sanatçıların yaratıcılıklarının ürünü olduğu söylenebilir. Böylelikle sanatçıların çalışmalarının içerisindeki figürlerinin geleneksel insan bedeni imgesi betimlemelerinin uzağında olup, vücut uzuvlarının da deforme edildiğini söylemek mümkündür (Gombrich, 2004, s.592).

Figüratif anlayışı benimseyen ve Sürrealizm sanat akımının içerisindeki sanatçılarına örnek verilecek olursa; Chirico, Max Ernst, Man Ray, Hans Arp, Andre Masson, Salvador Dali ve Alberto Giacometti'dir. Bu doğrultuda Sürrealizm sanat akımının içerisindeki sanatçılardan çalışması incelenecek olan Alberto Giacometti'nin **Resim 24**'deki Baş isimli yapıtıdır.





**Resim 24. Alberto Giacometti, Baş, Plaster, 1928-29, Marie-Josée and Henry R. Kravis Koleksiyonu, New York, ABD.**

**Resim 24**'de insan bedeninin tüm bölümlerinden ziyade bir başının betimlenmiş olduğunu görmek mümkündür. Bu başın yüzeyinde birinin dik, diğerinin yatay şekilde yontularak oluşturulan çizgilere rastlanılmaktadır. Bu çizgilerle birlikte soyut imgeler taşıyan baş heykelinin oluşturuluş amacının ise; insan bedenine ait olan başın görünümünü sadeleştirmekten çok portredeki ifadeyi en basite indirgemek olduğu söylenebilir. Böylelikle bu basitliğin portredeki ifade gücünü azaltmayıp, tam aksine güçlü kıldığını söylemek mümkündür (Gombrich, 2004, s.592).

### **2.2.3. Alberto Giacometti'nin İnsan Bedeni İmgeleri**

#### **2.2.3.1. Alberto Giacometti'nin Hayatına Genel Bir Bakış**

Alberto Giacometti, İsviçre'nin İtalyan kenti olarak bilinen Val Bregaglia'daki Borgonovo'da 1901 yılında dünyaya gelmiştir. İsviçre'de İzlenimci sanatçı kimliğiyle tanınan Giovanni Giacometti'nin babası, annesinin ismi ise Anetta Stampa'dır. Alberto Giacometti, Giovanni Giacometti ile Anette Stampa'nın ilk çocuklarıdır. Daha sonra dünyaya gelen iki erkek kardeşlerinin isimleri ise; Diego ve Bruno'dur. Erkek kardeşlerinin yanı sıra Ottilia isminde bir tanede kız kardeşinin olduğu bilinmektedir. (Derman, 2015, s.7).

Alberto Giacometti'nin sanata olan ilgisinin babasının da etkisiyle küçük yaşlarda başladığını söylemek mümkündür. Giovanni Giacometti'nin yani Alberto Giacometti'nin babasının, 1906 ve 1910 yılları arasında belirli aralıklarla atölyesini değiştirdiği bilinmektedir. İlk olarak, 1906 yılında Borgonovo'ya iki kilometre uzaklıktaki Stampa'ya ardından, 1910 yılında ise Maloja'da Sils Gölü'nün kıyısında bir yazlık eve atölyesini taşımıştır. Bu atölye taşıma süreci ise 4 yıl arayla gerçekleşmiştir.

Gerçekleşen bu süreçlerinde Alberto Giacometti'nin sanat anlayışının şekillenmesinde etkisinin büyük olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda 1915 yılında sanat alanındaki ilk çalışması olarak bilinen kardeşi, Diego'nun portresini oluşturmuştur. Ardından aynı yıl içerisinde ilk kez yağlıboya çalışması olan; Elmalı natürmort'u oluşturduğu bilinmektedir. 1915 ve 1919 yılları arasında ise sırasıyla; Giacometti ilk olarak, Coire yakınlarında bulunan Schiers Protestan Koleji'ne kaydolmuştur. 1917 yılında ise ilk ahşap gravür çalışmasını ortaya koymuştur. 1918 yılına gelindiğinde ise içerisinde yaşadığı dönemde arkadaşı olarak bilinen Lucas Lichtenhan'ın, Simon Berard'ın ve Jean Delorme'un portresini ayrıca büstlerini de oluşturmuştur (Derman, 2015, s.7).

Alberto Giacometti'nin 1920'lerin başında Cenevre'deki Meslek ve Sanat Okuluna kayıt olarak dönem içerisinde İtalya'ya gittiği, orada kaldığı süreçte de Bizans, Rönesans ve Barok sanatlarına ilgi göstermeye başladığı bilinmektedir. İlgi gösterdiği sanatçıların başında; Tinteretto, Bellini ve Giotto'nun geldiği söylenebilir. 1922'de Giacometti'nin, Paris'e yerleşerek Grande Chaumiere Akademisi'nde öğretici olan Antoine Bourdelle'den yontu dersleri almıştır. Almış olduğu ders sürecinde Giacometti'nin, Bourdelle'in atölyesinde sanat alanındaki üretimlerinin sürekliliğini sağlamaya devam etmiştir. Gerçekleştirdiği bu üretimlerinin alt yapısının oluşmasını da konar göçer yaşamının verdiği kültürel değişikliklerin etkisinin olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte etkilendiği sanat akımlarının bünyesindeki sanatçıların da üretimlerinin alt yapısının oluşmasına etki ettiği söylenebilir (Derman, 2015, s.7).

Antoine Bourdelle'nin atölyesinde yaklaşık olarak 3 yıl boyunca eğitim alan Giacometti'nin, o dönem Paris'te ki Kübizm sanat akımının da etkisinde kaldığı bilinmektedir. Kübizm sanat akımı içerisindeki; Aleksander Archiperko, Raymond Duchamp ve Villon gibi sanatçıların Kübist üslupla ortaya koydukları çalışmalarının Giacometti'yi oldukça etkilediği söylenebilir. Bu etkiyle birlikte Giacometti, dönem içerisinde has özgün Kübist üslubuyla heykel çalışmaları oluşturmaya başlamıştır (Lynton,1982, s.196).

1926 yılına gelindiğinde ise, Giacometti'nin Paris'teki Hippolyte-Maindron sokağı 4. numaradaki atölyesinde çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir. Bu atölyesinde çalışmalarını sürdüren Giacometti'nin heykel üretimlerinin yanı sıra tuval üzerine yağlıboya ve desen gibi farklı teknikleri de beraberinde devam ettirdiği bilinmektedir. Çalışmalarını oluştururken de Giacometti'nin, görünen gerçeklikten kopmuş imgeler yaratmaya başladığı izlenimine varılabilir.

Giacometti'nin Salon des Tuileries galerisinde çalışmalarını sergilemesine olanak sağlayan Jeanne Bucher'in sayesinde de birçok önemli isimle tanışma fırsatını yakaladığı söylenebilir. Bu isimler; Jean Cocteau, Les Noailles, Andre Masson ve kimi Gerçeküstücü sanatçılardır. Bu isimlerin ve sanatçıların yanı sıra, Christian Zervos ve Carl Einstein gibi sanat eleştirmenleriyle de Giacometti'nin tanıştığından bahsedilebilir (Derman, 2015, s.8).

Giacometti, 1928 yılında Pierre Loeb'in yönetimi altında olan Galerie Pierre ile anlaşma sağlamıştır. Bu bağlamda Giacometti'nin Galerie Pierre bağlı olup, 1928 yıllarında bronz döküm heykel çalışmalarını ortaya koymaya başladığı söylenebilir.1930'lu yıllarda ise Andre Breton önderliğinde Sürrealizm sanat akımının içerisine dahil olan Giacometti'nin, bronz döküm heykel çalışmalarını Sürrealist anlayışı benimseyerek oluşturmaya devam ettiğini söylemek mümkündür. Giacometti bu heykel çalışmalarını kurgulama sürecinde yaşadığı zihinsel sorgulamasını ise şu şekilde dile getirmiştir;

Zihinsel yaratıcılığımı zorlayıp, kendime has sanat anlayışımın doğrultusunda oluşturmak istediğim heykel çalışmalarımın taslaklarına, mermer gibi çeşitlilik gösteren malzemelerle hayat veriyorum (Lynton,1982, s.196).

Bu bağlamda 1931 yılında yayınlanan Devrimin Hizmetinde Sürrealizm adlı derginin Aralık Ayı sayısında, Giacometti'nin sessiz ve hareketsiz objeler olarak isimlendirdiği heykel çalışmalarının desenleri yayınlanmıştır (Gül, 2012). **Resim 25'**deki bu çalışmalarına bakılacak olursa;



**Resim 25. Alberto Giacometti, Asılı Top, Kafes, Uzanmış Düş Gören Kadın, Heykel, 1930-31.**

Görünen çalışmalarının tamamen gerçeklikten uzak olup insan bedeninin birer imgesi konumunda oldukları söylenebilir.

Giacometti'nin ortaya koymuş olduğu bu heykel çalışmalarının gerçeklikten uzak olmasıyla birlikte yaratılan imgelerle aslında, yeni bir işlevi de sağladığı söylenebilir. **Resim 25**'deki çalışmalarının bu işlevi ise izleyici ile arasında yeni bir bağ oluşturmasıdır. Bu bağ; Giacometti'nin yaşadığı toplumunun içerisinde görülen tiksintiyle isteğin, tat alma ile acı çekmenin yani iki zıt unsuru bir arada barındırıp karşı karşıya getirme isteğidir. Böylelikle çalışmaların içerisinde betimlenen nesnelerin iki zıt unsuru barındırmasıyla birlikte de çekicilik ve iticilik kavramlarının varlığının da vurgulandığı söylenebilir (Lynton,1982, s.196-198).

1934 yılında New York'ta Julien Levy Galerisi'nde Giacometti'nin ilk kişisel sergisinde Asılı Top, Kafes ve Uzanmış Düş Gören Kadın isimli **Resim 25**'deki çalışmalarına yer verilmiştir. Sergide yer alan bu çalışmalarla ilgili Jean Genet'in yorumuna bakılacak olursa;

Çalışmalar, soyut heykel aşamasından geçerek daha çok imgesel yaratıya dayanmaktadır. Sanatçı, zaten çoğunlukla ölüm ve yaşam temalarını içeren imgesel heykel çalışmaları yapmaktadır (Aksoy,2008, s.60-68).

1934 yılının sonlarına gelindiğinde ise Giacometti, sanat anlayışında değişime gitmiştir. Bu değişim kararını almasındaki sebebinin ise, içerisinde bulunduğu Sürrealist akımın sanat anlayışının kendisini rahatsız etmesi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Sürrealist akımın sanat anlayışı doğrultusunda oluşturduğu gerçeküstü imgelerinin de gerçeklikten daha da uzaklaşmasıyla, 1935 yılında bu anlayıştan uzaklaştığı bilinmektedir (Aksoy,2008, s.60-68).

Böylelikle Giacometti'nin, Sürrealizm sanat akımından uzaklaşarak doğaya yönelmeye başladığı söylenebilir. Doğaya yönelmesiyle birlikte sanat alanındaki çalışmalarını da gerçek model kullanarak oluşturmaya başlamıştır. Ayrıca 1936 yılı içerisinde Galerie Pierre'deki Atelier 17' de çalışan bir grup gravür sanatçılarıyla birlikte sergi açmıştır. Aynı yıl içerisinde ise çalışmalarının Amerika'da ki New York Modern Sanatlar Müzesi'ne kabul edilmesiyle de sanat alanında önemli bir başarıyı elde ettiği söylenebilir (Derman, 2015, s.8).

Göstermiş olduğu bu başarısıyla birlikte Giacometti, 1940'lı yıllarda içerisinde bulunduğu dönemin koşullarının doğrultusunda gerçekleştirilen pek çok grup sergilerine katılım gösterdiği bilinmektedir. Bu sergilerde ki sanatçıların çalışmalarının görsel basımlarını gerçekleştiren; Balthus, Gruber, Tel Coat ve Abstraction- Creation dergilerinde yer alan sanatçılarla da Giacometti tanışmıştır (Derman, 2015, s.8).

Ayrıca 1940'lı yıllarda yaşanan Alman işgalinden oldukça etkilenerek erkek kardeşiyle birlikte buldukları ortamdaki uzaklaşan Giacometti'nin, tekrar Paris'e dönmüş olup, II. Dünya Savaşı'nın devam ettiği süreçte yani 1941 yılında önemli düşünürlerden Simone de Beauvoir ve Jean-Paul Sartre ile tanıştığı bilinmektedir (Derman, 2015, s.8).

Giacometti'nin 1942-45'li yılların arasında İsviçre'ye giderek II. Dünya Savaşı süresince Cenevre, Stampa ve Maloja kentleri arasında dönüşümlü olarak sürekli yerleşim yerini değiştirmiş olup, bu yıllar arasında da eşi olan Anette Arm'la tanışmıştır (Derman, 2015, s.8).

1945'li yılların sonlarına gelindiğinde ise Giacometti, Paris'e geri dönmüştür. 1946 yılında Marie-Laure de Noailles'in, Simone de Beauvoir'ın ve Aragon gibi önemli düşünürlerin isteği üzerine Giacometti'nin, dönemin olumsuz koşullarına baş kaldıran komünist askeri liderinin Rol-Tanguy'ın portresini seriler halinde çalışarak ortaya koymuştur. 1947 yılında ise New York'ta açmayı planladığı sergisi için atölyesinde yoğun bir çalışma süreci içerisine girmiştir. Böylelikle bu çalışma sürecinde eşi Anette Arm Hippolyte'yi de çalışmalarının içerisinde model olarak kullanmıştır. 1934 yılından bu yana üretmiş olduğu seçilen çalışmalarının yer aldığı kişisel sergisinin 1948 yılında New York'ta açılmış olduğu ve bu serginin yayınlanan kataloğunun ön sözünün de döneminin önemli düşünürü olarak bilinen Jean-Paul Sartre tarafından yazıldığı bilinmektedir (Derman, 2015, s.9).

1940'lı yıllarda Giacometti modelden çalışma süreci içerisine girmiş olsa dahi zaman zaman kendi zihinsel yaratıcılığının ürünü olan çalışmalarını da oluşturmaya devam etmiştir. Böylelikle Giacometti'nin bu çalışmalarının içerisinde insan bedeni imgelerini daha sık kullanmaya başladığı söylenebilir.

Giacometti'nin bu bağlamda oluşturmuş olduğu I'Homme qui pointe isimli **Resim 26**'daki çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 26. Alberto Giacometti, I'Homme qui pointe, Bronz Heykel, 180 cm yüksekliği, 1947, Tate Gallery.**

Bronz döküm yapılarak oluşturulan insan bedeninin, normal alışılmış beden imgesinin dışında olduğu izlenimine varılmaktadır. 1949 yılında alışılmışın dışında oluşturulan, **Resim 26**'daki bu çalışma Londra'daki Tate Gallery tarafından satın alınmıştır. Böylece Avrupa'daki Tate Gallery müzesinin satın aldığı ilk sanat çalışması olduğu da bilinmektedir (Derman, 2015, s.133).

Giacometti'nin, 1951, 1954, 1957 ve 1961 yıllarında sanat üretimlerini oluşturmaya aynı zamanda sergiler açarak yaşantısını sürdürmeye ve sanat alanında var olmaya devam etmiştir. Bu doğrultuda 1951 yılında Grenoble Müzesinin Cage isimli çalışmasını satın almasıyla birlikte ilk kez kamu koleksiyonlarında yer edindiği bilinmektedir. Ardından Table isimli çalışmasını da Giacometti'nin Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi'ne hediye ettiğini söylemek mümkündür. Böylelikle Giacometti Ulusal Koleksiyonda ilk kez yer almıştır.

Giacometti'nin, 1955 yılında ise New York, Londra ve Almanya'da ki önemli müzelerde ilk kez retrospektif sergilerini gerçekleştirerek kimi önemli yazar ve şairlerin de kitaplarının içerisindeki desenlerini oluşturduğu söylenebilir. Kitapların içerisindeki desenlerini oluşturduğu sanatçılar; Jean Genet, Rene Char, Andreu Bouchet, Paul Eluard, Honore de Balzac ve Arthur Rimbaud'ur.

1957 ve 1958 yıllarında Giacometti gerçekleştirmiş olduğu kişisel üretimlerinin doğrultusunda New York, Londra, Paris gibi çeşitli yerleşim yerlerinde sergiler açmaya da devam etmiştir. 1959 yılında ilk kez içeriğini, metinlerini ve desenlerini kısacası tüm kurgusunu kendisinin hazırladığı; "Paris sans fin" isimli kitabının 1960 yılında basımının gerçekleştirildiği söylenebilir.

1961 yılında Giacometti'nin sanat yaşamı için önemli ve büyük bir gelişme yaşanmıştır. Bu gelişme; Carnegie Institue'ün düzenlediği sergide, Giacometti'nin heykel alanında birincilik ödülünü kazanmasıdır. Elde ettiği bu başarısı dahilinde 1962 yılında Venedik Bienali'ne davet edilerek ödülü takdim edilmiştir. Aynı yıl içerisinde Zürih Kunsthaus'da büyük bir ikinci retrospektif sergisi daha açılmıştır (Derman, 2015, s.11-133).

1964 yılında da katıldığı yarışmada Guggenheim Uluslararası Resim ödülünü kazanmıştır. Bununla birlikte ileriki yıllarda açacağı sergileri için çalışmalarına ara vermeden devam etmiştir. Bu doğrultuda 1965 yılında Londra Tate Gallery, New York Modern Sanatlar Müzesi ve Humlebaek'e Danimarka Louisiana Museum'de üç retrospektif sergisi açmıştır (Derman, 2015, s.11).

1965 yılı içerisinde New York Times Magazine'nin dergi kapağında da kendisine yer verilmiştir. Ayrıca Fransa Kültür Bakanlığı'nın verdiği ulusal sanat ödüllerine de layık görülmüştür. Zürih'te 16 Aralık tarihinde Giacometti'nin ismini de taşıyan bir vakıfın açılmış olup, içerisinde de Giacometti'ye özel bir salonun ayrıldığı bilinmektedir. 1966 yılında Giacometti'nin rutin sağlık kontrollerini yaptırırken 11 Ocak tarihinde yaşadığı kalp yetmezliği sebebi ile Coire Hastanesi'nde hayata veda ettiği bilinmektedir. Ölümü ile birlikte, doğduğu kentte Borgonovo'da anne ve babasının bulunduğu aile mezarlığına defin edilmiştir. Ölümünden sonra 1969 yılında ise Giacometti'nin ilk dönemlerine ait sanat çalışmalarını içeren Orangerie Müzesinde bir resim sergisinin açıldığı bilinmektedir (Derman, 2015, s.11).



### 2.2.3.2. Alberto Giacometti'nin Sanat Anlayışı

Giacometti'nin küçük yaşlarda babasının vasıtasıyla başlayan sanata olan ilgisi belirli bir olgunluğa eriştikçe daha da gelişme göstermiştir. Olgunlaşma evresinin başlarında doğaya yönelmiş olup, bu doğrultuda kimi çalışmalarını oluştururken de canlı insan modellerini kullandığı söylenebilir. Böylelikle bu yöneliminin hem plastik hem de üslup olarak kendisini arayışa sürükleyip, sanat anlayışının oluşmasına olanak sağladığı bilinmektedir. Oluşan sanat anlayışıyla ve sanat alanında gösterdiği bu arayışla birlikte yıllara yayılan gelişiminin, modern sanat tarihinin içerisinde iz bırakmasına sebep olduğu söylenebilir (Derman, 2015, s.7).

1920'li yılların başlarında İtalya'ya gitmesiyle birlikte karşılaştığı önemli sanat akımlarının bünyesindeki sanatçıların, Giacometti'nin sanat anlayışının oluşmasında ki katkılarının büyük olduğu söylenebilir. Bu sanat akımları; Bizans sanatı, Rönesans ve Barok'dur. Bu akımların içerisindeki Tintoretto, Bellini, Giotto ve Rembrandt gibi sanatçıların üretmiş oldukları çalışmalarındaki figüratif eğilimlerinin ve üsluplarının Giacometti'yi etkilediği söylenebilir. Ancak Giacometti'nin etkisi altında kaldığı bu sanatçıların çalışmalarını, kendi sanat anlayışıyla yoğurup figüratif ağırlıklı bir eğilim gösterdiği bilinmektedir (Derman, 2015, s.7).

Giacometti'nin sanat anlayışıyla ortaya koyduğu çalışmalarındaki figürlerinin; alışılmışın dışında, mekânın içerisinde neredeyse eriyip giden ve uzayarak yok olma aşamasına gelmeye başladıkları söylenebilir. Özellikle tam cepheden oluşturduğu insan bedeni imgelerinin; ciddi şekilde deformasyona uğramasıyla algılanamayan bir görünüme sahip olmaya başladıkları bilinmektedir. Bu durumda Giacometti tarafından bilinçli bir şekilde gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu doğrultuda çalışmalarını oluştururken kullandığı modelini, soyut figür ve canlı insan bedeni kavramları arasındaki bağlantıyı çok iyi algıladığını söylemek yerinde olacaktır. Böylelikle insan bedeni imgelerinin, salt gerçekliklerini olduğu gibi çalışmalarında betimlemek yerine, yarattığı imgelerle kendisini ifade etme çabası içerisine girmiştir.

Döneminin içerisinde birçok alanda yaşanan değişimlerin, yeniliklerin ve iki büyük dünya savaşlarının insanlar üzerinde bıraktığı kaosun, şaşkınlığın ve kargaşanın psikolojik olarak etkilerinin Giacometti'nin oluşturduğu figürlerine de yansıdığı söylenebilir. Bu psikolojik durumun, Giacometti'nin çalışmalarındaki figürlerini oluştururken üzerinde durup sorguladığı; varoluş ve varlık kavramlarının oluşumuna da sebebiyet verdiği bilinmektedir (Cömert, 1979, s.19-20'den akt, Gül, 2012).

Varoluşçu düşünür olarak da bilinen Jean-Paul Sartre'in Giacometti'nin varlık ve varoluş kavramları doğrultusunda oluşturduğu sanat çalışmalarının üzerinde düşünerek, belirli başlı izlenimler elde etmiştir. Sartre bu izlenimini; " kimi sanat çalışmalarının varlık ve hiçlik bağlamında oluşturulduğu, böylelikle bu çalışmaları da sosyal insanın varlığının düşsel bir ifadesidir." şeklinde ifade etmiştir (Cömert, 1979, s.203' den akt, Gül, 2012).

#### **2.2.3.2.1. Alberto Giacometti'nin Sürrealist Dönem Yorumu**

Sürrealizm, kişinin bilinç halindeyken bilinçaltından yönetilip kendisini yönlendiremez hale gelerek, var olan düşünce fonksiyonunu kaybetme durumudur. Böylelikle kişi neredeyse tüm var olan gerçek düşüncelerinin kontrolünü kaybedip, estetik ya da etik ahlaki duruşunun da ötesinde davranmaya başlayabilmektedir. Sonuç olarak; Sürrealizm ihmal edilen düşünce yapısının geçerliliğine dayanıp, gerçeküstü imgeleri bünyesinde barındıran bir sanat akımı olmaya başlamıştır (Turani, 1983, s.533-534).

Adnan Turani'den sonra sanat tarihi üzerine yazıları bulunan Timothy Baum ise Sürrealist dönemi şu şekilde tanımlamaktadır:

"Aklın, insan hayatının ve kültürün apayrı, bambaşka bir saltanatıdır. Bu akım Monaco'nun Akdeniz'den farklı olduğu kadar çevresindeki çeşitliliklerden de farklı bir oluşumdur (Baum, 2000, s.146)."

Bu doğrultuda Baum'dan sonra Andre Breton ise Sürrealist dönemi şu şekilde açıklamaktadır:

Sürrealist tavır, bilinç ile bilinçdışı bir arada bulundurur. Bu birlikteliğinde düşsel dünya ile gerçek yaşamın gerçeküstü anlamda iç içe geçerek bir bütünü oluşturduğunu söylemek mümkündür (Akalin, 2013, s.192).

Alberto Giacometti'nin Sürrealizm sanat akımının içerisinde, Andre Breton ve Salvador Dali tarafından 1930'lu yıllarda dahil olduğu bilinmektedir. Bu sanat akımına dahil olduktan sonra, Sürrealizmin sanat anlayışına uygun çalışmalar üretmeye başlamıştır. Bu doğrultuda Giacometti, Sürrealist anlayıştaki çalışmalarının alt yapısını şu şekilde ifade etmiştir:

Karşılıklı hareket içerisinde olan birçok nesne var. Bu nesnelerin tümü beni görünen gerçeklikten uzaklaştırmaya başlıyor. Böylece görünen gerçekliğin bana sürekli olarak başka türlü görünmesi, zihnimde karmaşıklık yaratıyor. Bu sebeple zihnimde karmaşıklık yaratan görünen nesnelerin bir kısmını çıkarıp atıyorum. Çünkü karmaşıklığa sebep olan bu nesneler, benim bakış açımla değersiz ve uzaklaştırılması gereken bir duruma dönüşüyor. Bu doğrultuda zihnimde, beni rahatsız eden nesnelerin görünen dış gerçekliği değil, benim kendi bakış açımla duyumsadığım şeyleri görme isteğim oluşuyor. Böylelikle bakış açımın doğrultusunda duyumsamadığım nesnelerin görünen gerçekliğini çalışmak; beni tümünden rahatsız etmeye başlıyor. Amacımın doğrultusunda oluşturduğum çalışmalarımındaki nesnelere benim görünen gerçekliğini olduğu gibi yansıtmaya içerisinde değilim. Genellikle ele aldığım nesnelerin içsel dünyalarına girip, kişisel yaratı gücümün sınırlarını zorlayarak gerçeküstü imgeler oluşturmak çoğu zaman temel amacım olmuştur (Derman, 2015, s.80-81).”

Bu düşünce doğrultusunda Giacometti'nin Sürrealist dönemin içerisinde 1933 yılında oluşturduğu **Resim 27**'deki Gerçeküstücü Masa isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 27. Alberto Giacometti, Gerçeküstücü Masa, Heykel, 1933.**

Dört bacaklı masanın sol bölümünde boynundan yukarıya başına kadar olan bir büstün ve hemen yan tarafında da bu büste ait olan bir elin varlığına rastlanılmaktadır. Masanın üzerinde ki birkaç objeyle birlikte de büstün başından aşağıya yarı bölümüne kadar uzanan örtüyle kaplandığı görülmektedir. Örtüyle bir bütünlük içerisinde olan büstün, psikolojik olarak da yüz ifadesindeki gerginliğinin hissedildiği söylenebilir (Altıntaş,2007, s.12).

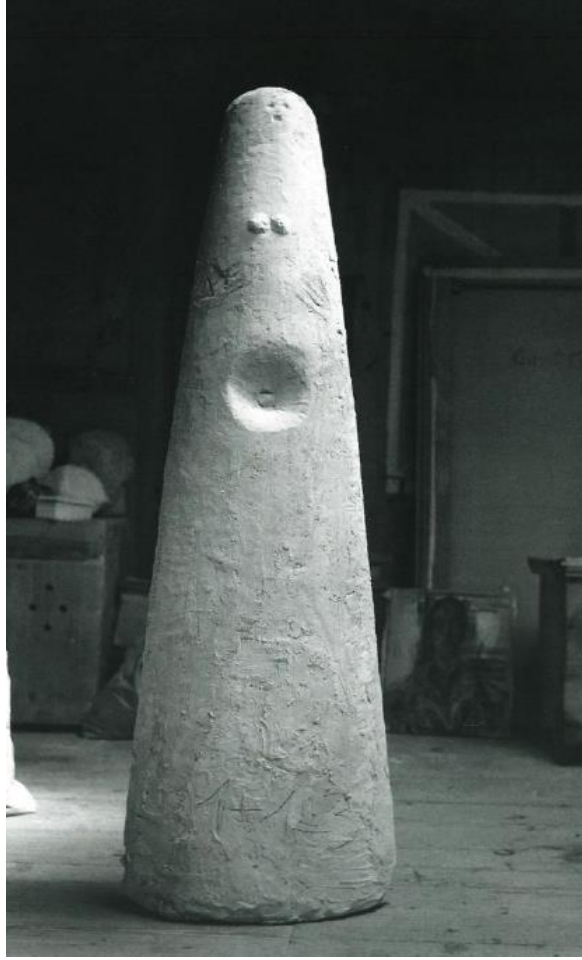
Sürrealist dönem içerisinde üretilen bu çalışmanın tüm kompozisyon kurgusundaki nesnelere, Giacometti tarafından yaratıcı düşünce bağlamında bir araya getirilerek oluşturulduğunu görmek mümkündür. Sanatçının kompozisyondaki kullandığı nesnelere göre alan belirleyerek; **Resim 27'** deki gerçeküstü imgelerini ortaya koyduğu söylenebilir (Altıntaş,2007, s.12).

**Resim 27**'deki çalışmasında ve Sürrealizmin anlayışı doğrultusundaki kimi çalışmalarında oluşturduğu gerçekdışı imgeleriyle ilgili Giacometti şunları söylemiştir:

“Gerçeklik, benim için, sanat yapıtları yaratma gerekçesi olmadı hiçbir zaman; neyi nasıl gördüğümü biraz daha iyi anlamamı sağlayan gerekli bir araç oldu. Dolayısıyla sanat anlayışı bakımından bütünüyle geleneksel bir konumda olduğumu söyleyebilirim. Öte yandan, örneğin bir insan başını modle etmenin, onun resmini ya da desenini, gördüğüm biçimiyle yapmanın benim için bütünüyle olanaksız olduğunu da biliyorum; oysa yapmaya çalıştığım tek şey bu... (Derman, 2015, s.126).”

Giacometti'nin bu düşüncesinden sürekli bir araştırma halinde olduğunu, çalışmalarının içerisinde ele aldığı nesnelere görünüşlerinden çok kendisinin onlara yüklediği anlamın önemli olduğu izlenimine varılabilir. Bu izleniminin doğrultusunda oluşturulan imgeleriyle de herhangi bir estetik kaygı içerisinde olmadığı söylenebilir.

Bu doğrultuda Giacometti, sürekli olarak düşüncelerini ve yaşadığı toplumunun içerisinde karşılaştığı olaylarının eskizlerini özel olarak tuttuğu not defterine aktarmıştır. Bu durumun sonucunda da defterinin içerisinde bir hayli fazlaca eskizin yer aldığı söylenebilir. Sürrealist dönemin sanat anlayışıyla oluşturduğu eskizlerinin bir çoğunun da somut olarak sanat eserine dönüştürüldüğü söylenebilir. Bu bağlamda somut olarak üretime dönüştürdüğü çalışmalarından biriside, **Resim 28**'deki 1+1=3 Görünmez Nesne ismini verdiği çalışmasıdır.



**Resim 28. Alberto Giacometti, 1+1=3 Görünmez Nesne, Polyester, 160 cm, 1934.**

Çalışmaya genel olarak bakıldığında; boş bir mekânın içerisinde piramidal biçimde oluşturulan obje'nin varlığıyla karşılaşılmaktadır. Bu objenin üzerinde daire şeklinde bir oyuğun ve hemen üstünde de insan gözlerini anımsatan iki tane küçük çıkıntıların yer aldığı görülmektedir. Oluşturulan bu objeyle birlikte de Giacometti'nin bir kadın figürünün imgesini yaratma amacında olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda Giacometti'nin 1+1=3 Görünmez Nesne isimli bu çalışmasıyla ilgili notlarının arasında şu sözlerine rastlanılmıştır: ‘Tek kalan figür, zihnimi karıştıran ve beni gerçeklikten uzaklaştırıp 1+1=3 ismini taşıyan kadın imgesi...’ (Derman, 2015, s.81).

1935 yılının sonlarına gelindiğinde ise Giacometti'nin Sürrealist dönemin sanat anlayışı doğrultusunda oluşturduğu imgelerinin gerçeklik algısından bu denli uzaklaşmasının kendisini zihinsel sorgulamalara sürüklemiş olduğu bilinmektedir. Bu sebeple de gerçeküstü imgeler yaratmak yerine gerçeklik kavramıyla insan bedeni imgelerini oluşturmaya başladığı söylenebilir.

Böylelikle gerçeklik kavramı üzerindeki arayışının Giacometti'yi modelden çalışmaya yönelttiği bilinmektedir. Modelinin üzerinden gerçeklik kavramı bağlamındaki arayışıyla birlikte de insan bedenlerinin varoluşsal gerçekliklerini anlamlandırma sürecine başlamıştır (Derman, 2015, s.81).

#### **2.2.3.2.2. Alberto Giacometti'nin Varoluşçu Dönem Yorumu**

Varoluşçuluğun, kökenlerinin Frederic Nietzsche ve Soren Kiekegard gibi felsefi düşünörlere dayanıp, 20.yüzyılda Sartre, Jasper, Martin Heidegger ve G. Marcel gibi önemli isimler tarafından da savunularak varlığını göstermiş olan bir felsefe akımı olarak bilinmektedir (Bezirci, 1961, s.8)

Bazı önemli düşünörlere tarafından da varoluşçuluğun çeşitli kavramlar etrafında anlam bulduğu söylenebilir. Bu duruma örnek verilecek olursa varoluşçuluk; Weil'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırış, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm, Benda'ya göre usdışıcılık, Foulquie'ye göre ise saçmalık olarak bilinmektedir (Bezirci, 1961, s.7'den akt, Yıldır, 2019).

Türk Dil Kurumu (1932) ise varoluşçu kavramı şu şekilde açıklamaktadır:

“İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da, özellikle Fransa'da ortaya çıkan, varlığın, varoluşun özden, içerikten önce geldiğini, yani insanın önce var olduğunu, daha sonra tutum ve davranışlarıyla, eylemleriyle kendisini sürekli olarak yarattığını, biçimlendirdiğini öne süren, insan ne ise o değil ne olmuşsa odur diyen felsefe ve yazın akımı, öğretisi (TDK,1932).”

Bu tanımlardan sonra Giacometti'nin varoluşçuluğu benimseyip bu kavramın üzerinde yoğunlaşarak çalışmalarını kendisine has üslubuyla betimlediği söylenebilir. Çalışmalarının içerisinde betimlenen insan bedeni imgeleriyle birlikte de diğer nesnelere ve mekânının da bütünlüğünden bahsedilebilir. Bu doğrultuda Giacometti, oluşturduğu figürlerinin varoluşsal gerçekliklerini anlamlandırma sürecini şu şekilde açıklamıştır:

‘‘Figürlerimin bütünü ve bölümlerini tüm ayrıntısıyla, gerçeklik içinde varoluşlarını anlatabilmenin zorluğu, tümünü okumanın, onu anlamının zorluğuyla aynı şey olduğunu düşünüyorum. Size tam karşıdan bakarsam, profilinizi unuturum. Profilinize bakacak olursam, yüzünüzü unuturum. Her şey süreksizlik kazanıyor. Olgu orada, karşımda. Bütünü yakalamayı hiçbir zaman, hiçbir biçimde başaramıyorum (Giacometti, 2015, s.204).’’

Üretim sürecinde süreksizliğin hâkim olmasıyla birlikte de Giacometti’nin sonsuza yani detaya yönelip insan bedeni imgelerinin varoluşsal gerçekliklerini anlamlandırma içerisine girmiş olduğunu söylemek mümkündür. Sonsuz detaya yönelip varoluşsal gerçeklikleri bağlamında oluşturulan figürlerinin alışlagelmişin dışında, incelişip uzayarak başkalaşmaya doğru evrildiği söylenebilir. İncelişip uzayan bu figürlerinin, buldukları mekân da giderek kendi içlerinde yalnızlaşmalarıyla da varoluşlarını boşlukta sürdürmeye, devam ettirdiklerinin izlenimini elde etmek mümkündür (Sartre, 200, s.87).

Bu doğrultuda Giacometti’nin çalışmalarının oluşum sürecinde, üzerinde durduğu varoluş ve boşluk kavramlarıyla ilgili, Jean Paul Sartre’ın Mutlağın Peşinde isimli denemesinde düşüncesine şu şekilde yer verilmiştir:

Boşluk kavramı Giacomettiyi epeyce korkutup, kuşku içerisine düşürmüştür. Ele aldığı bu boş mekânın içerisinde aynı zamanda kendi boşluğunu kavramaya çalışıp, uzun bir süre çıkmaza sürüklenmiştir (Sartre, 200, s.87).

Giacometti’nin figürlerini oluştururken yaşadığı yalnızlaşma sürecinin oluşmasında kuşkusuz, II. Dünya Savaşı’nın etkisinin olduğu söylenebilir. Özellikle II. Dünya Savaşına tanıklık eden döneminin insanların üzerinde savaşın, psikolojik etkisinin ve yıkımının çok ağır olduğu bilinmektedir. Giacometti’nin de bu savaş ortamında edindiği gözlemlerinde; insanlığın, doğanın ve sosyal çevrenin böyle bir etkenle yok olduğunun izlenimlerini elde ettiği söylenebilir. Bu izleniminin doğrultusunda Giacometti, her insanın kendi bulunduğu yer kadar var olabildiğini aniden de varlığının sonlanabileceğini belirtmiştir. Bu bağlamda Giacometti, izlenimi doğrultusunda oluşturduğu insan bedeni imgelerini varoluş kavramı etrafında sorgulamaya devam etmiştir. Varoluşları sorgulanan bu figürlerinin; mum gibi eriyerek incelen ve kimi zaman da boylu boyunca uzayan yani deformasyona uğrayarak başkalaşan nesnelere evrildikleri söylenebilir (Sartre, 200, s.87).



Bu bağlamda Giacometti'nin oluşturduğu çalışmalarından birisi olan, Kaide Üzerinde Dört Figür isimli **Resim 29**'daki heykel çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 29. Alberto Giacometti, Kaide Üzerinde Duran Dört Figür, Heykel, 1562×419×314 mm, 1950, Tate Gallery, Londra, İngiltere.**

Boş bir mekânın içerisinde, kaide üzerinde varlığına rastlanılan dört tane insan bedeni imgesinin görüldüğü söylenebilir. Giacometti'nin bu insan bedeni imgelerinin gözden kaybolurcasına uzaklaşmaya, fiziki yapılarının da zayıflayıp küçülmeye başladığını görmek mümkündür. Jonathan David Fineberg, kitabında Giacometti'nin **Resim 29**'daki çalışmasında betimlediği figür imgelerinin üzerine şu ifadeleri söylemiştir:

“Heykeller beni dehşete düşürecek kadar küçüldükçe küçüldüler, ancak böyleyken yani küçük boyutlardayken bir benzerlik taşıyorlardı, ama boyutları beni iğrendirdi ve birkaç ay sonra yine aynı noktaya varmak üzere asla yorulmaksızın yeniden başladım. Bütün bunlar 1945'te çizimlerimin etkisiyle biraz değişti. Bu benim biraz daha fazla figür yapmak istememe neden oldu, ama o zaman da şaşkıncu bir şekilde, yalnızca uzun ve ince oldukları zaman bir benzerlik kazanmaya başladılar (Fineberg, 2014, s.135'den akt, Gül, 2012).”

Ayrıca Giacometti'nin **Resim 29**'daki oluşturduğu figürlerinin üzerine, deneme yazarı olarak bilinen Francis Ponge'de şu açıklamayı yapmıştır:

“Savaşın hemen ardından gelen dönemde Giacometti, aralarında Sartre ve Genet'nin de yer aldığı birçok kişi tarafından önde gelen varoluşçu sanatçı olarak görülmeye başlandı. Tek başına geniş uzam kesitlerinde duran inceltilmiş insan figürlerinin, Fransız avangardına hâkim olan yalıtılmış bireycilik duygusunu özetler gibiydi... (Ponge,2016, s. 666'dan akt, Gül, 2012).”

Böylelikle Giacometti'nin içerisinde bulunduğu döneminin koşullarının doğrultusunda sürekli, yeni insan bedeni imgeleri oluşturma eğiliminde olduğu söylenebilir. Giacometti'nin bu durumuyla ilgili Sartre'ın, Varoluşçuluk isimli kitabında yer alan ‘Kendini Aşma ve Yenilik’ bölümünde şunlar belirtilmiştir:

İnsan, bazı zamanlarda içsel yalnızlık duygusu içerisinde bulur benliğini ve bu durumlarda kurtarıcı her zaman kendisi olur. Bu bağlamda insan kavramının önemli olduğu söylenebilir. Çünkü insan; ancak ve ancak bu kavramın derinliklerine ulaşıncaya kendisini bulma eyleminde olur. Bu eyleme ise yalnızca içsel amaçları ve düşünce yapısı doğrultusunda anlam vermeye başlar. Düşünebilen ve yaratıcılığının gücünü kullanan insan, yaşantısına anlam vermeye başlamasıyla da kendisini gerçekleştirip, varoluşunu gösterir vaziyette bulunur.

Bu bağlamda Giacometti'nin, varoluşsal gerçekliği insanda aramasıyla birlikte kendi içerisinde yaşadığı yalnızlık duygusundan uzaklaştığı izlenimine de varılabilir. Bu yalnızlaşma durumunu da çalışmalarındaki insan bedeni imgelerine yansıtmış olduğu söylenebilir.

Giacometti'nin Varoluşçu dönemin içerisinde incelenecek olan The Forest yani Orman isimli **Resim 30**'daki çalışmasıdır.



**Resim 30. Alberto Giacometti, Orman, Heykel, 57×61×47,3 cm, 1950, Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.**

Birbirinden bağımsız gibi görünen farklı boyutlarda ve duruş halleriyle betimlenen figürlerin varlıklarına rastlanılmaktadır. Bu figürlerden bazılarının neredeyse yok olacak kadar küçülerek kırılğan bir yapıya dönüştüğünü bazılarının ise, incelik uzayarak varlığını ortaya koymaya çalıştıkları gözlenmektedir. Bu doğrultuda **Resim 30**'un içerisinde varlıklarını gösteren insan bedeni imgelerinin inceltirilip uzamasıyla; varlık kavramına, küçültülerek kısaltılıp deforme edilmesiyle de hiçlik kavramına vurgu yapıldığını söylemek mümkündür (Fineberg, 2014, s.135'den akt, Gül, 2012).

‘‘Sarte’in ünlü kitabı Varlık ve Hiçlik’in adının da aynı şekilde önce neredeyse yokluğa kadar küçülüp, sonra uzamda bir kalem çizgisi gibi uzayan bu figürlerin kırılğan varlığını tanımlamak için de kullanılabilirdi. Giacometti’nin figürlerinin de planlanmış, tamamlanmış bir kompozisyondan çok, çalışma sürecinin içinde ‘‘gerçekliği’’ bulma gereksinimiyle güdülenmiş olup hiçlikle varlık arasında bir yerde oldukları söylenebilir (Fineberg, 2014, s. 135’den akt, Gül, 2012).’’

Giacometti’nin **Resim 30**'daki Orman isimli çalışmasından sonra dönemin içerisinde incelenecek olan **Resim 31**'deki Yürüyen Adam isimli çalışmasıdır.



**Resim 31. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, Heykel, 180,5×27×97 cm, 1960, Giacometti Vakfı, Paris, Fransa.**

Yürüme eylemi içerisinde olan vücudunun uzun ince biçimde deforme edilerek oluşturulan figürün varlığına rastlanılmaktadır. Düz bir kalıp üzerine yerleştirilmiş olan bu figürün, II. Dünya Savaşı'nın huzursuzluğunu ve olumsuz etkisini de bünyesinde barındırıp, hızla bulunduğu ortamdan kaçır vaziyette olduğunu görmek mümkündür.

‘‘Bu heykelin yüzeyi kabaca dokulandırılmıştır. Sıksa ama anıtsal nitelikte olan bu figürün akıllı almaz bir şekilde güçlü durduğu söylenebilir. Bu figürün doğal olmayan uzatılmış biçiminin, tek başlılığı ve bizimle öteki insanların arasındaki mutlak ayrılığını belirtmektedir. Aynı zamanda kırılabilirliğimizi ve ölümlü oluşumuzu da vurgulamaktadır. Sanatçı, diğer heykel tıraşların yaptığı gibi büyük bir kitleyi ele alıp, onu oyup yontarak içindeki gizli biçimini ortaya çıkartmayıp; tam aksine metal bir iskeletle başlayıp ona kil eklemektedir. Böylece özgün anlatım şekli ve tekniği Giacometti'yi diğer üsluplardan ve sanatçılardan ayırarak onu tek ve eşsiz kılmaya başlamıştır (Eykan,1997, s.180'dan akt, Gül, 2012).’’

“Sonuç olarak Giacometti, savaş sonrası sanatçıların arasında Varoluşçuluk düşünceleriyle başa çıkmak için en ciddi girişimi yapan sanatçıdır. Özellikle algı problemleriyle ve uzaysal mesafe olgusunun nasıl kaydedilebileceği ile meşguldür. Bu problemler, yalnızca algı ve düşünce yetilerimize değinmekle kalmayıp, aynı zamanda izole edilmiş ve fiziksel alanla ayrılmış insanlar olarak birbirimizle nasıl ilişki kurduğumuzu da söyleyerek varoluşçuluğun derinlerine iner. Ancak Giacometti'nin sanatı aynı zamanda varoluşçuluğun melankolik tonunu da ele alır: **Resim 31**'deki Yürüyen Adam, kendisini mahvetmeye başlayan elementlere maruz kalmış ve izole edilmiş kırılğan bir özneyi temsil eder. Adam bir deri bir kemik kalmış olsa da yine de muhtemelen bir şeyler aramak için yavaşça uzaklaşarak ilerlemeye devam etmektedir. Hareket, Yürüyen Adam'ın odak noktası olduğundan, sanatçı figürüne yüklü ayakların engelini ekler ve adam neredeyse üzerinde yürüdüğü toprak ile kaynaşır. Giacometti'nin Yürüyen Adam'ı aynı zamanda varoluşsal bir krizin sancısı içindeki bir adamın da portresidir (http-4)”

### **2.2.3.3. Alberto Giacometti'nin Ürettiği Çalışmalarındaki Ana Sorunsallar**

Sorunsalların, düşündürücü ve rahatsız edici izlenimlerinin olduğu bilinse dahi kimi sanatçı için önemi yadsınamaz bir gerçektir. Kuşkusuz Giacometti için de bu durum böyledir. Giacometti içerisinde yaşadığı döneminin sorunsallarına, sanat anlayışı ve koşulları doğrultusunda çalışmalar üreterek her daim çözüm getirme arayışı içerisinde olmuştur. Bu doğrultuda kimi çalışmalarını oluştururken kendisini rahatsız eden, gerçeklik yani benzetme sorunsalıdır.

“Sanatın gerçekliği görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı düşüncesidir. Platon (M.Ö. 427-347) her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, bu dünyadakilerin hepsinin onun iyi ve kötü taklitleri olduğu görüşünü ileri sürmüştür. Platon'a göre doğada gördüğümüz her şey bir kopyadan (mimesis) ibarettir. Bizim duyularımızla algıladıklarımızın dışında, ancak zihnimizle kavrayabileceğimiz bir idea'lar (biçimler) dünyası vardır. İşte asıl gerçek bu idealardır, biçimlerdir. Bizim duyularımızla algıladığımız, gördüğümüz her şey, işte bu zihinle algıladığımız biçimlerin yansımalarıdır. Dolayısıyla sanatçının yaptığı da kopyanın kopyasıdır (Moran, 2007, s. 19-27'den akt, Ötgün, 2009).”

Aristoteles’de, her insanda doğası gereği bir taklit yeteneğiyle birlikte hazzın oluştuğunu vurgulamıştır. Oluşan bu hazzın, genellikle sanatçının yaratma eylemi içerisine girdiğinde ortaya çıktığını belirtmiştir. Yaratma eylemindeki hazla birlikte çalışmaların içerisinde betimlenen nesnelere, düşüncenin taklidinden öteye gitmediğini söylemek mümkündür. Böylelikle Aristoteles’e göre sanatçı; üretmiş olduğu çalışmalarındaki nesnelere, kendi özneliğini katmaktadır (Ötgün, 2009, s.170).

“Bunun için de mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliğidir. Aynı zamanda hem taklit hem de yaratmadır. Mimesis; yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan, yaratma eyleminin tam kendisidir (Cömert, 1991, s.116’dan akt, Ötgün, 2009).”

Giacometti’yi de çalışmalarını oluştururken etkileyen gerçeklik kavramının zihinsel sorgulamalara sürüklediği bilinmektedir. Bu durumu ise çalışmalarını oluştururken şu şekilde dile getirmiştir:

Bourdelle’nin çalışma mekânının da modele bakıp gördüklerimi, zihnimde tekrar oluşturmaya çalışıyordum. Her nesne boş bir mekânın içerisinde düz bir levha biçimine evriliyordu. Görmüş olduğum modelin bölümlerini iki boyutlu bir düzleme taşırken her şey temelden bana yanılmış gibi gelip, zihnimi kurcalamaya devam ediyordu (Cömert, 1979, s.20’dan akt, Gül, 2012).

Giacometti’nin çalışmalarının en önemli nesnesi sayılan figürlerinin, yaratımı sürecinde benzetme kuramının kendisini, zihinsel bir düşünceye iterek kuşku içerisinde irdelemesine sebep olacak sorunsala dönüştüğü söylenebilir. Bu sorunsalın bağlamında ürettiği figürlerini, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya koymaya başlamıştır. Özellikle savaşın, insanlar üzerinde bıraktığı yıkıcı etkisinin Giacometti’yi araştırmaya ve incelemeye yöneltmiş olup, bu sorunsalın doğrultusunda da figürlerini oluşturma yoluna doğru evrildiğini söylemek mümkündür. Giacometti’nin bu figürleri herhangi bir cinsiyet ayrımı yapılmaksızın, bazen uzayan incelen bazen de bir boşluk içerisinde varlığını göstermeye çalışan insan bedeni imgeleridir.

Bu doğrultuda Alberto Giacometti’nin **Resim32**’deki Diego isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 32. Alberto Giacometti, Diego, Tuval Üzerine Yağlıboya, 610×498 mm, 1959, Tate Gallery, Londra, İngiltere.**

Durağan ruh haline bürünüp tedirgin bakışlarıyla bize doğru bakmakta olan tek bir figürün varlığıyla karşılaşılmaktadır. Bu figürün ise Giacometti'nin kardeşi Diego'ya ait olduğu bilinmektedir. Gaicometti'nin bu çalışmayı oluştururken kardeşi Diego'yu model olarak kendisine seçerek, atölyesinde gerçeklik sorunsalı bağlamında arayışlarını sürdürdüğü söylenebilir. Bu figürün oluşumu sürecinde Giacometti'nin, karşısındaki modelinin görüntüsünün zaman zaman değişikliğe uğradığını bu nedenle de bir türlü gerçekliğini yakalayamayıp arayışını sürdürdüğünü belirtmiştir. Özellikle bu insan bedeni imgesini çizgisel bir üslupla, deforme ederek oluşturması arayışını sürdürdüğüne kanıt olarak gösterilebilir. Ayrıca arayışını, figürünün ve portresinin bölümlerini betimlerken de kullandığı bol çizgilerinde, renk tercihlerinde ve çalışmasının kenar bölgelerine yaptığı çerçevelerde de sürdürdüğünü görmek mümkündür.

Böylelikle gerçeklik sorunsalı bağlamında Giacometti'nin sürekli bir arayış içerisinde olduğu izlenimi elde edilebilir. Bu arayışının doğrultusunda gerçeklik sorunsalının Giacometti'nin zihnini sürekli rahatsız ederek, çalışmalarındaki imgelerini oluşturmasına da kaynaklık ettiği söylenebilir.

Giacometti'nin çalışmalarını oluştururken bazı önemli isimleri de model olarak kullandığı bilinmektedir. Bunlardan ilki ise dönemin düşünürlerinden **Resim 33**'deki Jean Genet'dir.



**Resim 33. Alberto Giacometti, Jean Genet, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79×68,5 cm, 1954-55, Tate Galeri, Londra.**

Çalışmaya genel olarak bakıldığında; çerçeveselendirilmiş sınırlar içerisinde durağan bir halde bize doğru bakmakta olan insan bedeni imgesinin varlığıyla karşılaşmaktadır. Bu figürün, çalışma içerisinde kullanılan bol çizgiler ve toprak rengi tonlarında ki renklerle birlikte desen üslubuyla oluşturulduğu görülmektedir.



Çalışmanın desen üslubuyla oluşturulma sebebinin ise Giacometti'nin asıl olan gerçekliğe ulaşmak isteğindedir. Giacometti'nin bu gerçekliğe ulaşırken de karşısında model olarak kullandığı Genet'in sadece görünüşünden değil, sosyal yaşantısından ve iç dünyasında yaşadığı olayların psikolojik etkisinden de etkilendiği söylenebilir (Giacometti,2000, s.240).

Giacometti'nin çalışmasına konu olan Jean Genet'in küçük yaşlarda yetimhanede mahkûm bırakılarak yetiştiği, yaşamı süresince hapishaneler ve sokaklarda geçen yaşantısı, toplum tarafından onaylanmayacak; hırsızlık, fahişelik gibi fazlaca deneyim sahibi olduğundan bahsedilebilir. Bu kadar olumsuzluklarla geçen yaşantısının hem döneminin içerisinde yazar kimliğini elde etmesine hem de Giacometti'nin çalışmalarına konu olarak dahil olmasına olanak sağladığı söylenebilir.

Genet'in yüzündeki yaşama karşı olan inançsızlığını ve yaşadığı acılarının izlenimlerini tuval yüzeyinde oluşturduğu figürüne yansıttığını görmek mümkündür. Ayrıca Giacometti'nin gerçekleştirdiği bu gözleminin yanı sıra Jean Genet' de modellik sürecinde Giacometti'nin atölyesi hakkında önemli bazı gözlemlerde bulunmuştur. Genet, Giacometti'nin atölyesi hakkında elde ettiği bu gözlemlerini ise şu şekilde açıklamıştır:

Zemin katta bulunan Giacometti'nin atölyesindeki duvarların sökülük, yerdeki tahtaların çürüyüp parçalanmış ve hemen hemen her alan tozla kaplı. Farklı malzemeleri kullanarak oluşturduğu sanat eserlerinin kırık dökük görüntüsü yadsınamaz bir gerçek. Neredeyse rahatlarını çoktan kaybetmişler; tümü kirli ve ıskartada. Şöyle bir genel atölyeye baktığımda gördüğüm şeylerin gerçekten daha gerçek halde olduklarını söyleyebilirim. Ama bulunduğum ortamdan uzaklaşıp, dışarıya çıkınca asıl olan gerçeklik algımı yitirdiğimi düşünüyorum. Ve şöyle bir sonuca varıyorum; Giacometti, sessizce bu atölyede yok oluyor... (Genet, 1990, s. 71'den akt, Gül, 2012).

Böylelikle Genet'in Giacometti'nin atölyesindeki ortamının sokağın gerçek görüntüsünden daha realist olduğunu vurgulamıştır. Bu izleniminin doğrultusunda da gerçeklik sorunsalının önemine dikkat çekmiştir. Giacometti'nin gerçeklik sorunsalı doğrultusunda incelenecek **Resim 34**'deki James Lord'un Portresi isimli çalışmasına bakılacak olursa:



**Resim 34. Alberto Giacometti, James Lord'un Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1964, Tate Galeri, Londra.**

Durağan ruh haliyle bize doğru bakmakta olan çalışmanın tam orta merkezine konumlandırılmış figürün varlığıyla karşılaşmaktadır. Figürün siyah, beyaz ve gri ton hakimiyetinde renkler kullanılarak; bol araştırma çizgileri dahilinde oluşturulduğu görülmektedir. Giacometti'nin bu yaklaşımıyla da karşısında gördüğü modelinin özündeki yani görünen kısmının ardındaki gerçekliğinin doğrultusunda ki arayışını sürdürdüğü söylenebilir. Giacometti'nin gerçekliği bu şekilde arama düşüncesinin ve gözlemlerinin atölyesinde model olarak kaldığı süreçte James Lord'un da dikkatini çekmiştir. Bu durumla ilgili Lord'da Giacometti'nin üretim sürecinde sanki etrafında gördüğü tüm nesnelere yeniden görüyormuşçasına ele alıp, özlerini kavramaya çalıştığını belirtmiştir.

Giacometti'nin insan biçimini alan; bir tükenmişliği ve çaresizliği anımsatan figürlerinin aynı zamanda özgürlük ve hayatiyet kavramı etrafında şekillenmesi sanki “dünyada öl ki, ruhun kazansın” diye söylenen bir söz gibidir (Lord, 1995, s.10'dan akt, Gül, 2012).

Giacometti'nin ele aldığı modellerinin, yalnızca yaşantılarını veya görünen salt gerçekliklerini değil; kuşkusuz savaş ile geçen yaşantısının ve savaşın bıraktığı etkisinin de figürlerinin oluşum sürecinde etkili olduğu söylenebilir. Bu durum doğrultusunda oluşturulan figürlerinin; insanın varoluş sürecine, kırılma doğasına ve yaşam ile ölüm kavramlarının sürekli bir arada olduğuna da vurgu yaptıkları bilinmektedir. Bu kavramları da oluşturduğu **Resim 34**'deki çalışmasının içerisinde ki figürünün duruş biçimine, yüz ifadesindeki durağan ruh haline yansıtmıştır. Böylelikle Giacometti'nin çalışmasındaki insan bedeni imgesinin, durağan ruh haline dönüşmesinde savaşlarla geçen yaşantısının etkisinin olduğu söylenebilir. Bu etkinin aynı zamanda ölüm kavramını da çağrıştırdığı izlenimini elde etmek mümkündür (Lord, 1995, s.10'dan akt, Gül, 2012).

Bu bağlamda çağrışımları içerisinde barındıran Giacometti'nin James Lord'un portresi isimli çalışmasını Lord şu şekilde yorumlamıştır:

Çalışma içerisinde yer alan insan bedeni imgesinin durağan haliyle bana ölümü ve yücelik duygusunu hissettirdiğini söyleyebilirim. Bu kavramların doğrultusunda oluşturulan resmin bana benzememesi de şaşırtıcı bir eylem değildir. Çünkü Giacometti, hiçbir zaman karşında bulunan somut bir nesneye benzeyen imge yaratmamıştır. Bu durumun benim resmimde de devam ettiği izlenimine varılabirim (Lord, 1995, s.94'den akt, Gül, 2012).

Giacometti'nin James Lord'un Portresi isimli eserini incelendikten sonra kendisine modellik yaparak üretim sürecinde yer alan bir başka önemli düşünür olan Jean Paul Sartre'ın **Resim 35**'deki Portresi isimli eseridir.



**Resim 35. Alberto Giacometti, Jean Paul Sartre'nin Portresi, Kâğıt Üzerine Kalem, 29,2×22,3 cm, 1946, Hirshhorn Müzesi, Washington.**

Kâğıt üzerine karakalem malzemesi kullanılarak oluşturulan bu çalışmanın, bir insan bedeninin tümünden ziyade yalnızca başın varlığıyla karşılaşılmaktadır. Varlığıyla karşılaşılan bu portrenin gözlerinin olmadığı da görülmektedir. Portredeki gözlerinin olmamasına rağmen kullanılan bol araştırma çizgilerinin etkisiyle de göz çukurlarının yerinde olup, yüz ifadesindeki anlatımı hissetmek mümkündür.

Kullanılan bol araştırma çizgileriyle birlikte de gerçeklik sorunsalı bağlamında insan bedeni imgesinin yaratılarak kâğıdın tam orta merkezine yerleştirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda, **Resim 35**'deki insan bedeni imgesinin portresinin oluşum sürecinde gerçeklik sorunsalının yanı sıra; varoluş ve yokluk yani diğer bir ifadeyle hiçlik kavramlarını da Giacometti'nin sorgulama amacında olduğu söylenebilir.

Jean Paul Sartre, Giacometti'nin değişkenlik gösteren ruh haliyle ele aldığı nesnelere veya karşısında model olarak kullanıp çalışmasına dahil ettiği figürlerini nasıl görmek istiyorsa öyle çizmek istediğine kanaat getirmiştir. Ortaya çıkan bu figürlerinin, tuval veya hangi malzeme türünden üretimi gerçekleşirse gerçekleşsin Giacometti'nin sanat anlayışından ve üslubundan asla taviz vermediğini de vurgulamıştır. Ayrıca figürlerinin buldukları mekânda yani boşluğun içerisinde varlıkla hiçliğin arasında bir yerde olduklarını belirtmiştir. Böylelikle Giacometti'nin izleyicinin zihninde bir çelişki yaratma niyetinde olduğunu söylemek mümkündür (Sartre, 2021, s.20-60).

Giacometti'nin çalışmalarını üretirken sürekli olarak üzerinde düşündüğü ve figürleriyle anlamlandırmaya çalıştığı bu gerçeklik sorunsalıyla ilgili Jean Paul Sartre'da konuya şu şekilde açıklık getirmiştir:

Giacometti hiçbir zaman umutsuz değildir. Gerçeğine benzeyen modelinin bir portresini yapabilir. Ama bu durum özellikle de oluşturduğu imge, kendi dünyasının bir yansıması olmayabilir. Ve kendisini boşluğa sürükleyebilir. Böylelikle gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan öte, bilinçaltından gelen uyarıcıların vasıtasıyla boşluğun içerisinde imgeler yaratmaya başlar. Sonsuza kadar hep detaya sürükleyip aldatıcı olarak görülen bu imgelerin; kendi zihinsel yaratıcılığının bir ürünü olup, gerçeklik kavramı doğrultusunda da oluşturulduğu söylenebilir (Sartre, 2000, s.82-83).”

Sartre'ın Giacometti'nin sanat anlayışına ve çalışmalarını oluştururken sorguladığı gerçeklik sorunsalı bağlamında ki bu düşüncesinden sonra, incelenecek olan Giacometti'nin **Resim 36**'daki Anette IV isimli eseridir.



**Resim 36. Alberto Giacometti, Anette IV, Heykel, 65,7 ×26,7 ×19,1cm, 1962, Metropolitan Müzesi, New York, A.B.D.**

İnsan bedeninin tümünden ziyade, belden yukarıya başa kadar deforme edilerek oluşturulup büstü anımsatan figürün varlığıyla karşılaşılmaktadır. Bu insan bedeni imgesinin her ne kadar bir büstü anımsattığı görünse dahi Giacometti'nin bu çalışmasında da yağlıboya tekniğinde kullandığı yoğun çizgilerini görmek mümkündür. Bu durum Giacometti'nin farklı malzeme türlerinde de insan bedeni üzerinde gerçeklik sorunsalı bağlamındaki arayışını sürdürdüğünün önemli göstergesidir. Giacometti'nin gerçeklik sorunsalı bağlamında ki bu arayışını mutlak olan realitesini yakalayana dek devam ettirdiği bilinmektedir (Giacometti, 2000, s.360).

Böylelikle Giacometti'nin kimi çalışmalarının içerisine dahil ettiği figürlerinin oluşumunda desen tadında yoğun çizgilerinin kullanılmasıyla mutlak olan gerçeklik arayışını sürdürdüğü kanısına varmak mümkündür. Sürdürdüğü bu arayışı doğrultusunda da Giacometti'nin figürlerinin görünen gerçekliklerinin ardındaki mutlak olan realitesine hiçbir zaman ulaşamayacağı düşüncesini bilinçaltına yerleştirdiği söylenebilir. Bilinçaltına yerleşen bu düşüncesiyle birlikte farklı sorunsalların üzerine de yoğunlaşarak bu doğrultuda çalışmalarını oluşturmaya devam ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu durumu Giacometti şu şekilde özetlemiştir:

Bu arayış sürecimi maceraya benzetip, eylemim içerisinde var olmaya devam ediyorum. Bu durumda macera eylemim, ne ve neyi değiştirebilir? Benim için imge dünyanın sonucunda ortaya koymuş olduğum çalışmalarımın sergide veya herhangi bir yerde başarılı olması veya olmaması beni etkilemez. Varsayalım ki benim açımdan tümü başarısız, izleyiciler hiçe saymış olsa bile, bu durum benim için normaldir. Ben sadece çalışmayı sürdürmek istiyorum (Giacometti, 2000, s.360).

Bu bağlamda Giacometti'nin çalışmalarını herhangi bir sonuca ulaştırma ve estetik kaygı amacıyla olmayıp, sanat alanındaki üretimlerini oluşturmaya devam ettiği söylenebilir.

### **2.2.3.3.1. Boşluk ve Bilinçdışı Bağlamında Alberto Giacometti Eserleri**

Boşluk gerek sanatçılar gerekse farklı meslek gruplarına ait yazarlar ve düşünürler tarafından değerlendirilmiş olup, bu doğrultuda da tanımlanan bir kavram olmuştur. Bu kavramı, Yunan Felsefesinin kurucularından olan Parmenides; bir varlık olarak tanımlıyorken Leukippos ise varlıkların, yani şeylerin kurucu ögesi olarak tanımlamıştır (http-5).

Bilinçdışı ise insanın bilinç durumunda iken yönlendiremediği düşünce ve davranışlar bütünü olarak tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda zihnimizin yani bilincimizin de bilinçdışından gelen uyarıcılar tarafından yönlendirildiği söylenebilir. Herkesin bazı zamanlar "kafamda bir şimşek çaktı", "birdenbire içime doğdu" gibi farklı ifade biçimlerine içinde buldukları zaman diliminde yer verdikleri olmuştur. Yer verilen bu ifadelerin de bilinçaltı derinliklerinden oluşup, olgunlaşarak ortaya çıktığı bilinmektedir (May, 2012, s.77).

Rollo May ise bilinci, bilinçaltını ve bilinç öncesini zihnin oluşturduğu belirli başlı düzeyler biçimi olarak gördüğünü söylemiştir. Bu düzeyleri de zihnin içerisinde barındırdığı bir çantaya benzetip "bilinçdışı" olarak adlandırmıştır. Bunun yanı sıra bilinçdışını, bireyin gerçekleştiremeyeceği eylemler ve farkındalık oluşturma gizilgücü olarak da tanımlamıştır (May, 2012, s.77).

Boşluk ve bilinçdışı kavramlarının Alberto Giacometti tarafından da irdelenip, gerçeklik sorunsalı kadar üstlerinde arayışını sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Bu doğrultuda çalışmalarındaki figürlerini belirli bir mekân içerisine yerleştiren Giacomettinin, mekân anlayışının temelini boşluk kavramının doğrultusunda oluşturduğu bilinmektedir.

Bilinçdışı sorunsalının da Sürrealist anlayışı benimsemesiyle birlikte kendisinde bir düşünce biçimi olarak belirginleştiğini söylemek mümkündür. Böylece bilinçdışı sorunsalının izlerini, çalışmalarındaki soyutlaşan figüratif imgelerinde görmek mümkün olacaktır.

Bu sorunsallar bağlamında Alberto Giacometti'nin oluşturduğu **Resim 37**'deki Köpek isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 37.**Alberto Giacometti, Köpek, Heykel, 175.6 x 37 x 39.5 cm, Giacometti Vakfı, Moma, New York, 1951.

Genel olarak bir köpek tasvirinin deforme edilip, heykel üslubuyla oluşturulduğu gözlenmektedir. Çalışmanın oluşum sürecinde Giacometti'nin bilinçaltında derin bir yalnızlık duygusunun belirmediği söylenebilir. Bilinçaltında belirginleşen bu yalnızlık duygusunun, köpeğin formundaki bozukluklarda, gerçeklikten uzak yani deforme edilerek oluşturulan imgesinde görülmesi muhtemeldir.



‘‘Bir yerde görmüş olduğum Çin köpeği uzunca bir zaman belleğimde kalmıştı. Bir gün Vannes Sokağı boyunca yağmurda, kafamı eğmiş, duvarların kenarlarından, belki biraz da hüzünlü yürüyordum, tam o sırada kendimi köpek gibi hissettim. Böylece o heykeli yaptım ( Lord,1995, s.43’den akt, Gül, 2012).’’

Bu bağlamda Giacometti’nin gördüğü gerçek köpek ile zihninde belirginleşen köpek bedeni imgesinin arasında epeyce farkın olduğu söylenebilir. Çünkü Giacometti’nin bilinçaltında psikolojik olarak yalnızlık duygusunun oluştuğu ve bu durumu daha önce zihnine yerleştirdiği köpek bedeni imgesiyle bağdaştırdığını söylemek mümkündür. Giacometti’nin zihnindeki köpek imgesiyle bağdaştırılan bu yalnızlık duygusunun, içerisinde yaşamış olduğu savaşların yıkıcı etkilerinden dolayı oluştuğu söylenebilir. Böylelikle savaşların yıkıcı etkilerinin kendisini zihinsel olarak da bazı sorgulamalara sürüklediği izlenimine varmak mümkündür. Bu izlenimin doğrultusunda Giacometti’nin, zihinsel ve duygu durumunu köpek bedeni imgesiyle ifade etme yoluna doğru evrilmiştir. Giacometti’nin bedenini ve ruhunu köpek figürüyle özdeşleştirmesi sonucunda da **Resim 37**’deki çalışmasında yarattığı köpek bedeni imgesinin büyük ölçüde insani duygular taşıdığı da söylenebilir.

Giacometti’nin 1931 yılında geçirdiği trafik kazasından sonra ayağında hasar oluşmuştur. Bu durumu **Resim 37**’deki köpeğinin, ön sol ayağını biçim bozukluğuna uğratmasında görmek mümkündür. Yaşadığı bu kalıcı hasarı da içselleştirip köpeğinin deforme edilmiş uzuvlarına yansıttığı görülmektedir. Deforme edilen köpek figürünün aşırı derecede bitkin, zayıf ve yorgun olduğu izlenimi de elde edilebilir.

**Resim 37**’deki çalışmasında oluşturulan köpek figürünün boşluk içerisinde görüldüğü söylenebilir. Böylece Giacometti’nin boşluğun, mekânı oluşturan önemli bir sorunsal haline dönüştüğünü vurgulamak istediği de ön görülebilir.

**Resim 37**'deki çalışmasında, boşluk içerisinde bulunan köpek figürünün bulunduğu yeri belirli kılmak için ayaklarının yere bastığı kısma destek olarak bir zemin düzeneğinin sağlanmış olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda oluşturulan düzeneğin, Giacometti'nin deneyimlediği Vannes sokağındaki kaldırım imgesini anımsattığı söylenebilir. Böylelikle Giacometti, köpeğinin boşluk içerisinde belirli uzaklıkta Vannes sokağındaki kaldırımın üzerinde yürüdüğünü hissettirip, izleyiciyi mekânın yani boşluğun içerisine dahil etme amacıyla olduğu da söylenebilir.

Giacometti'nin bilinçdışı ve boşluk sorunsalı bağlamında incelenecek olan **Resim 38**'deki Diego'nun büstü isimli eseridir.



**Resim 38.**Alberto Giacometti, Diego'nun Büstü, Heykel, 34,9×33,7×21 cm, 1954, Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas, A.B.D.

Çalışmaya genel olarak bakıldığında; durağan halde, belden başa kadar oluşturulan bir büst ile karşılaşılmaktadır. Bu büstün gövde yoğunluğunun fazla olup, belinden yukarıya başına doğru ilerledikçe deformasyona uğrayıp küçüldüğü gözlenmektedir. Deforme edilen bu figürünün tüm bedeninde bol araştırma çizgilerini anımsatan farklı boyutlarda ve uzunluklarda oyukların varlığına rastlamak mümkündür.

Giacometti'nin deformeye uğrattığı figürünü, modelden yardım alıp bilinçaltında yatan gerçeklik sorunsalı bağlamında oluşturduğu bilinmektedir. Bilinçaltındaki bu sorunsalının doğrultusunda oluşan figürünün yaratım sürecini ise Giacometti şu şekilde açıklamıştır:

Yaratımı bir türlü sonlandıramamaya başladım! İnsan bedeni imgesi, gözümde karmaşık hale gelemeye başladı. Ve tamda bu durumda "Evet, bu karmaşıklığa son vermek için insan bedeninin ilk olarak başını oluşturarak başlamalıyım dedim. Ve bu doğrultuda büstümü oluşturmaya başladım. Büstümün oluşum sürecinde somut gerçekliği görüşümün gitgide bulanıklaştığı kanısına ulaştım ancak yine de çalışmamın yaratımını devam ettirdim (Giacometti, 2000, s.301).

Bu bağlamda modelinin kendisini rahatlatacağı yerde daha çok zihinsel olarak karmaşaya sevk ettiği kanısına ulaşmak mümkündür. Giacometti'nin görme yetisinin sallantıya uğramış olsa dahi, istikrarıcı tavrıyla gözlemini gerçekleştirdiği söylenebilir. Gözleminin doğrultusunda oluşan büstünün mekanla yani boşluk ile bağlantısının da güçlendiği izlenimine varılmaktadır. Bu boşluk sorunsalı ile ilgili Jean Paul Sartre'da bir sergi kataloğunda şu sözleri söylemiştir:

"İlk kez bir adamın aklına "ötekini" taşu yontmak geldi. Gelecekte yontuculara cazip gelecek diktatör, general veya atlet gibi özellikleri olmayan bir adam. Yalnızca uzun, belirsiz, ufukta hareket eden bir karaltı... Daha o zamandan bu hareketlerin, benzersizliği, adeta figürün kendinden kaynaklanan, havada kalmış bir geleceğin taslağını çizen hareketlerden farklılıkları anlaşılabilirdi. İnsan parçalanamaz bölünemez bir bütündür ve hareketlerinin mutlak kaynağıdır. Şimdi burada sorun biçimlenecek madde: bir kaya, boşluğun basit bir pıhtısıdır (Sartre, 1948'den akt, Gül, 2012)."

Bu sözleriyle Sartre'ın boşluk, kütle ve hacim gibi kavramların bir bütün olarak varlıklarını Diego'nun büstünde anlamlandırdığı söylenebilir. Bu doğrultuda "bir kaya, boşluğun basit bir pıhtısıdır" cümlesiyle birlikte Sartre'ın Diego'nun büstünün boşluk içerisinde var olduğunu; özgürleştirdiğini ve bu büste hangi bakış açısıyla bakılırsa bakılsın ifade gücünün yüksek olduğu izlenimini elde etmiştir (Sartre, 1948'den akt, Gül, 2012).

Giacometti'nin Diego'nun Büstü isimli **Resim 38**'deki bu çalışmasını, ele alınan sorunsallar bağlamında değerlendirdikten sonra incelenecek diğer çalışması **Resim 39**'daki Saman Arabasıdır.



**Resim 39. Alberto Giacometti, Saman Arabası, Heykel-Ahşap, 1,44m, 1950, MoMA, New York, A.B.D.**

Ahşap iki destek üzerine konumlandırılıp, saman arabasını anımsatan iki büyük tekerleğin üstündeki düzenekte uzun ince deforme edilerek varlığını gösteren figürün varlığına rastlanılmaktadır. Çalışmadaki figürün bu doğrultuda oluşturulmasında, Giacometti'nin bilinçaltına yerleşen savaşların psikolojik olarak olumsuz etkilerinin olduğunu söylemek mümkündür. Böylelikle iki büyük savaş sonrası insanının betimlendiği bu çalışmada; bilinçaltı sorunsalının etkilerini görmek mümkün olmuştur.

Bilinçaltında ki düşüncesinin yanı sıra çalışmanın oluşum sürecinde kullanılan malzemenin de etkisinden bahsetmek mümkündür. Malzeme olarak çalışmada kilin kullanıldığı bilinmektedir. Bu kilin ise ekleme-eksiltme yöntemiyle biçimlendirildiği görülmektedir.

Sanat eleştirmeni David Sylvester ile Alberto Giacometti'nin arasında geçen bilinçaltı sorunsalı bağlamında, **Resim 39'**da kullanılan ekleme-eksiltme yöntemiyle ilgili diyaloguna bakılacak olursa:

‘‘D.Sylvester: Ayakta duran figürleriniz için çalışırken onların üstünde eksiltme yapmaya çalıştığımızda daha fazla dolgunlaştıklarını söylediğinizi duymuştum. Bunun neden olduğunu açıklayabilir misiniz?

**A.Giacometti:** Her zamankinden daha iyi bildiğim bir şey var ki ne kadar fazla eksiltmeye çalışırsam o kadar dolgunlaşıyorlar. Ama neden olduğunu hala bilmiyorum. Şu an bir büst üstünde çalışıyorum ve tek yaptığım şey eksiltmek. Ama olması gerektiğinden iki kat daha dolgun oldu. Bu yüzden daha da eksilttim. Eksilttikçe, gerçekten kayboldum. İşte ondan sonra bana materyal, bir yanılısama olarak gelmeye başladı. Önünde belli bir miktar kil var, en başta aşağı yukarı hacmi doğru bir biçimde verdiğini hissediyorsun. Ama sonra daha gerçekçi yapabilmek adına eksiltmeye başlıyorsun. Eksiltmekten başka hiçbir şey yapmamana rağmen gitgide daha da dolgunlaşıyor. Aynen materyalin kendisi gibi bunu sonsuza kadar esnetebilirsin. Küçük bir kil parçasıyla çalışıyor olsan bile ne kadar çalışırsan o kadar büyür (http-6)’’.

Bilinçdışının ve yukarıda incelenen diyalogun yanı sıra bu çalışmada boşluk sorunsalının da izlerini görmek mümkündür. Boşluk sorunsalının izlerini de Jean Paul Sartre şu şekilde açıklamıştır:

‘‘Giacometti’nin heykellerine yaklaşılmaz. Yakınına girdikçe bu göğüsün büyüyeceğini beklemeyin o değişmeyecek siz yaklaştıkça meme uçlarına basıyormuş gibi tuhaf bir hisse kapılacaksınız. Onları sezeriz, önceleriz, onları görme noktasındayız bir iki adım daha ve her şey kaybolur kilin kırışıklığı kalır. Bu heykeller makul bir uzaklıktan seyredilmeye izin verirler. Oysa her şey oradadır; beyazlık, yuvarlaklık, güzel bir göğüsün esnek çökeltisi. Her şey, madde hariç: 20 adım öteden biri düşünür, biri görür ama yağlı dokunun usandırıcı çölü fark edilmez. Önerilmiştir, anahtarları belirtilmiştir, kastedilmiştir ama verilmemiştir. Şimdi sıkıştıran Giacometti’nin, boşluğu nasıl bastırdığını anlıyoruz: tek bir uzaklık vardır (Sartre, 1948’den akt, Gül, 2012).

20. yüzyılın önemli fotoğraf sanatçısı kabul edilen, Fransız Henri Cartier Bresson Yürüyen Adam isimli bu çalışmayı fotoğraflamıştır. Çalışmayı fotoğraflamadaki amacının ise, figürleri ve kullanılan diğer nesnelere bir bütün halinde özneleştirerek heykeli, bulunduğu mekânın yani boşluğun içerisinde bir iz’e dönüştürmektir (Erol,2011, s. 53).

İncelenen sorunsalların doğrultusunda Giacometti’nin **Resim 40**’daki David Sylvester’in Portresi isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 40. Alberto Giacometti, David Sylvester'in Portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100×73 cm, 1957, MoMA.**

Belirli belirsiz bir mekânın içerisinde izleyiciye doğru durağan ruh haliyle bakmakta olan figürün varlığına rastlanılmaktadır. Figürün, desen üslubuyla pastel tonların hakimiyetindeki kahverengi, hardal sarısı, siyah ve gri renklerle birlikte bol araştırma çizgileriyle oluşturulduğu görülmektedir. Giacometti'nin, figürünün portresinde ve tüm bedeninin bölümlerinin oluşumunda gerçekleştirdiği araştırma çizgileriyle de bilinçaltındaki gerçeklik sorunsalı doğrultusunda arayışını sürdürdüğü izlenimine varılmaktadır.

Bu arayışının doğrultusunda, David Sylvester'in Portresi isimli çalışmada ki insan bedeni imgesinin salt bir boşluk içerisinde olmayıp, belirli belirsiz oluşturulan bir mekânın içerisinde var olduğunu görmek mümkündür. Figürünün bulunduğu mekânının belirsiz olmasına rağmen derinliğinin belirgin şekilde hissedildiği söylenebilir. Bu duruma da kullandığı bol araştırma çizgileri ve pastel tonlardaki renklerle ulaştığı izlenimine varmak mümkündür.

**Resim 40**'a tekrar bakıldığında mekânın, figürün etrafında büyümekte olduğu ve beyaza yakın tonların hakimiyeti görülmektedir. Kullanılan bu tonların figür üzerinde dolaşmasıyla birlikte, çalışmadaki insan bedeni imgesinin mekânın içerisinde belirsizleşmeye doğru bir hal aldığı söylenebilir. Böylelikle figürün, mekânın içerisinde kaybolmaya başladığını görmek mümkündür. Bu kaybolma durumuyla da Giacometti'nin, çalışmasındaki figürünün üzerinden varlıkla hiçlik algısını yansıtmaya çalıştığı bilinmektedir. Amacı doğrultusunda oluşturulan figürünün aniden var olup aniden de yok olacaktı izlenimini de izleyiciye hissettirdiği söylenebilir.

Giacometti'nin boşluk sorunsalı bağlamında üretimini gerçekleştirdiği bu çalışmadaki insan bedeni imgesinin, kütleli hacminin oldukça fazla olduğu görülmektedir. Kütleli olarak bu fazlalığı özellikle de bacaklarında görmek mümkündür. Figürünün başının; el, gövde ve bacaklarına göre hacim olarak daha küçük boyutlarda oluşturulduğu söylenebilir. Böylelikle Giacometti'nin figürünün tüm bölümlerini farklı boyutlarda deformelere uğratmasıyla da yaratılan insan bedeni imgesinin, bulunduğu mekânın içerisinde geriye doğru küçüldüğü izlenimini de elde etmek mümkündür

Sonuç olarak gerek gerçeklik gerekse boşluk ve bilinçdışı sorunsallarının ayrı başlıklar altında incelendiği bilinse dahi hepsinin birbirlerini tamamladığını söylemek mümkündür. Özellikle Giacometti'nin çalışmalarının alt yapısını oluştururken, zihinsel olarak sorgulamaya yönelip ve bu sorgulama sürecinde bilinçaltında beliren düşüncelerini bilinç düzeyine aktararak; gerçeklik ve boşluk sorunsallarıyla birlikte ele alıp üzerinde durduğunu söylemek mümkündür.

#### 2.2.3.4. Alberto Giacometti'nin Eserlerindeki İnsan Bedeni İmgeleri

Alberto Giacometti'nin soyut imgeler taşıyan figürlerinin soyutlaşmasında içerisinde yaşadığı II. Dünya Savaşı'nın ve sonrasındaki iktisadi ve toplumsal çöküşün etkisinin büyük olduğunu söylemek mümkündür. Böylelikle insan bedeni imgelerinde; içerisinde yaşadığı toplumunun insanların dramatik duygusunu, toplumsal çağdaşlaşma sürecinde olan insanın tedirginliğini ve yalnızlaşma durumunun belirtilerini açık halde hissettirdiği söylenebilir. Değişkenlik gösteren bu duygu durumlarını ve savaşın bırakmış olduğu yıkımının psikolojik boyutunun da Giacometti'nin figürlerinin bölümlerinin oluşum sürecine etki ettiğinden bahsedilebilir.

Oluşturulan bu insan bedeni imgelerinin varoluş ile yok oluş yani hiçlik arasında bir yerlerde oldukları söylenebilir. Böylece figürlerinin oluşturuldukları dönemleri göz önüne alındığında, II. Dünya Savaşı'nın Giacometti üzerinde derin bir iz bıraktığı kanısına ulaşmak mümkündür. Bu iz ile birlikte insanın, yalnızlığını vurgulayan deforme edilmiş insan bedeni imgelerinin adeta döneminin tinsel göstergeleri konumunda oldukları da söylenebilir.

“Bütün gerçekliğin duyüstü dünyası ve her şeyden önce onun uyarıcı ve yapıcı gücü ortadan kalkınca, artık insanın tutunacağı ve yöneleceği hiçbir şeyi kalmaz. Buradan da hiçlik doğacaktır. Bu durumda hiçlik kendisini korkuda ortaya çıkarır (Heidegger, 2009, s.36-37).”

Bu sözleriyle Heidegger'in metafiziğin yani görünen gerçekliğinin sona erdiğini vurgulamıştır. Böylelikle Giacometti'nin de içerisinde bulunduğu toplumun kültürünün ve kendi yaşamının yaratıcısı olan Tanrının var olmadığı izleniminde olup, bu doğrultuda çalışmalarında hiçliğin ortaya çıkarak etkisini sürdürmeye başladığı bilinmektedir. Bu durumu da üretim sürecinde ortaya koyduğu çalışmaları içerisindeki beden imgelerinin üzerine aktarmıştır (Tunalı, 2008, s.198).

Bu bağlamda insan bedeni imgelerinin plastik olarak kahverengi, hardal sarısı, siyah, beyaz ve gri tonlarda renkler kullanılarak çizgisel arayışıyla oluşturulduğu bilinmektedir. Figürlerinin oluşum sürecinde üslup olarak yaklaşımının yanı sıra belli başlı sorunsallarında etkisinin olduğu söylenebilir.



Bilinç ile bilinçsizlik arasındaki yaklaşımla Giacometti'nin soyutlanan beden imgelerinin hem içerisindeki toplumunun hem de kendi iç dünyasının birer göstergeleri durumunda olduklarını söylemek mümkündür. Giacometti'nin içerisinde bulunduğu toplumunun ve kendi iç dünyasının birer göstergeleri durumundaki figürlerinin durağan, kimi zaman hareketli kimi zaman da belirli belirsiz görüntüleriyle tinsel olarak yeniden var olmanın belirtilerini ya da yok oluşun izlenimlerini verdikleri söylenebilir.

Varoluş ve hiçlik arasında hiçliği kabullenen bu figürlerinin, mekânın yani boşluğun içerisinde neredeyse hapsedilmiş olup, özgürlüklerini bekler konumda oldukları izlenimi elde edilebilir. Bu durumdaki figürler için Sartre'da Giacometti'nin soyutlaşan beden imgelerinin özgürlüğe mahkûm olduklarını belirtmiştir. Böylelikle özgürlüğünde yaratıcı bir etkinlik olup, her insanın içerisinde bulunduğu koşullarının doğrultusunda özgürlüğünü elde edebileceğini söylemek mümkündür (Tunalı, 2008, s.199-200).

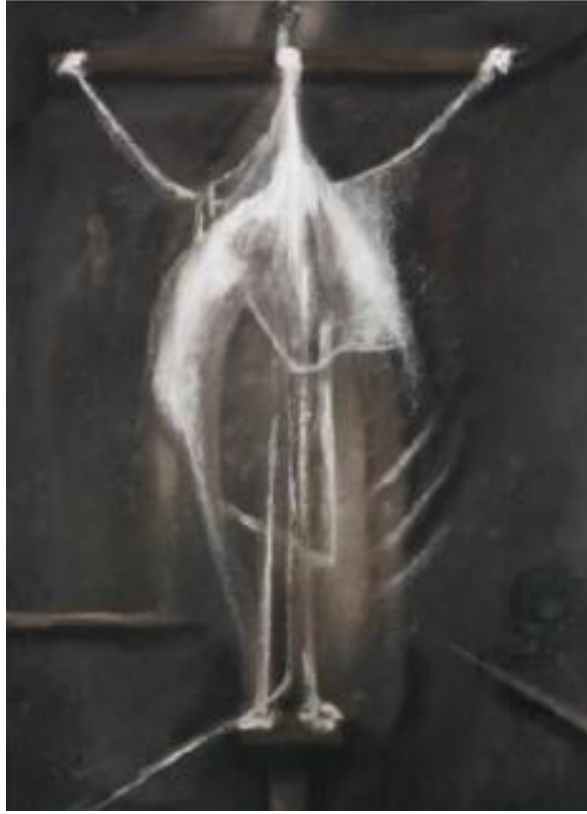
## 2.2.4.Francis Bacon'ın İnsan Bedeni İmgeleri

### 2.2.4.1.Francis Bacon'ın Hayatına Genel Bir Bakış

Francis Bacon, 28 Ekim 1909 yılında İrlanda'nın başkenti olan Dublin'de dünyaya gelmiştir. Babasının, buldukları kentin çiftliğinde at üreticisi olarak görev yapmasının yanı sıra; Bacon ve ailesinin dönemin içerisinde gerçekleşen I. Dünya savaşı nedeniyle İngiltere'ye göç ederek orada çeşitli kentlerde yaşamaya başladıkları bilinmektedir. Bu dönemde Bacon'da bazı hastalık belirtilerinin olduğunu da söylemek yerinde olacaktır. Bu hastalığının türü ise astımdır. Yaşadığı sağlık sorunundan dolayı da evde eğitim almak zorunda kalmıştır. Francis Bacon'ın hastalığının yanı sıra çocukluğunun ve gençlik yıllarının da bazı sorunlarla mücadele ederek geçtiği bilinmektedir. Bu sorunların başında kuşkusuz aile hayatının geldiği söylenebilir. Özellikle babasının sert ve katı tutumu, anne ve anneannesinin sorumsuz yaşantılarının Bacon'ın hem yaşantısını hem de gelişimini olumsuz yönde etkilediği bilinmektedir (Dönmez, 2021, s.257).

1926 yılında Bacon'ın hane içerisinde uygunsuz davranışının tespiti ailesi tarafından gerçekleşir ve evden kovularak erken yaşta yaşamını sürdürebilmek için çalışmaya başlamıştır. Çalışma süreci içerisinde belirli bir süre İngiltere'den ayrılarak Berlin'e gitmiştir. Berlin'de Rosenberg Galerisinde Pablo Picasso'nun resim sergisi ile karşılaşmış ve bu serginin kendisini oldukça etkilemiş olduğu bilinmektedir. Bu etkiyle birlikte de sanat alanına doğru yönelip resimler yapmasıyla, 1929 yılının sonlarına doğru İngiltere'de desinatör ve iç dekoratör olarak tanınmaya başlamıştır. Bu kısa sürede sanat alanındaki önemli gelişimiyle birlikte çalışmalarını sürdürerek, 1930 yılında gerçeküstücü sanat akımına mensup sanatçılarla birlikte düzenlenen sergilere katılmıştır (Dönmez, 2021, s.258)

1933 yılına gelindiğinde ise Francis Bacon'ın resim alanında önemli bir aşama kaydederek katılmış olduğu sergide **Resim 41**'deki Çarmıha Gerilme isimli çalışmasının büyük övgü aldığı bilinmektedir. Bu övgüyle birlikte sanat alanında gelişimini sürdürmeye devam ettiği söylenebilir (Gül,2012, s.225).



**Resim 41. Francis Bacon, Çarmıha Gerilme, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62×48.5 cm, 1933.**

1936 yılında içerisinde bulunup karma sergilerine dahil olduğu Gerçeküstücü sanat akımı tarafından üretilmiş olduğu çalışmalarının kabul edilmediği bilinmektedir. Gerçeküstücü sanat akımı tarafından kabul edilmeme gerekçesinin ise çalışmalarının yeterince Sürrealist imgeler taşımadığıdır. Bu gerekçenin Bacon'ı oldukça derinden etkilediği ve yeni başladığı sanat hayatında büyük bir hayal kırıklığına uğrattığı; sanat alanındaki gelişiminin duraklamaya başladığı söylenebilir. Böylelikle 1929 yılından 1945 yılına kadar üretilmiş olduğu sanat çalışmalarının neredeyse çoğunu tahrip etmiştir. 1945 yılının sonlarına doğru bu sıkıntılı süreçten uzaklaşarak tekrar sanat alanına yönelip, çalışmalarını oluşturmaya devam etmiştir.

1940-45'li yılların ise Bacon'ın içerisinde yaşadığı süreçte gerçekleşen II. Dünya Savaşı'nın olduğu dönem olarak bilinmektedir.

Bu savaşın, Francis Bacon'ın çalışmalarını oluştururken üzerinde duracağı bazı konuların oluşumuna da kaynaklık ettiği söylenbilir. Bu doğrultuda çalışmalarının içerisinde, yaşadığı savaşın yıkıcı etkisini, halkın çektiği acıları ve dönem içerisinde bazı yönetici kesimin olumsuz tutumlarını betimlemiştir. Oluşturulan çalışmalarının içerisindeki figürlerinin de dışavurumcu etkiler taşımaya başlamasıyla birlikte o dönemde kimi sanatçılar tarafından figüratif dışavurumcu olarak da anılmaya başlanmıştır (Güler, 2004, s. 4- 6).

1958 yılında ise sanat alanında kendisi için büyük önem taşıyan, bu sürece kadar üretmiş olduğu kimi sanat çalışmalarını sunacağı ilk kişisel resim sergisini İtalya'da Galeria Galetea'da açmıştır. Bu kişisel resim sergisinden sonra 1961 yılında sanat alanında kişisel psikolojik sıkıntılarında dolayı düşüş yaşadığı, üretimlerinin de sekteye uğramaya başladığı söylenbilir. Bu düşüşle birlikte ilerleyen süreçlerde, yaklaşık 1962 yılının ortalarında sırasıyla; Amsterdam, Zurih ve Turin gibi önemli görülen kentlerde sergi turlarının gerçekleştiği söylenbilir (Gül,2012, s.226).

1960'larda Francis Bacon'ın sinemaya karşı ilgi duymaya başladığı, bu merakının yansımalarının oluşturduğu çalışmalarında özellikle de parçalanmış portrelerinde görüldüğü söylenbilir. Böylelikle kimi çalışmalarındaki portrelerini oluşturmadan önce, ilk olarak oto-portresinin fotoğrafını makinesinin yardımıyla birden fazla çekerek n hazırlığını gerçekleştirmiştir. Bu n hazırlığının doğrultusunda da kimi portrelerinin çalışmalarının içerisinde kişisel imge dünyasının birer yansıması konumunda olduğunu söylemek mümkündür (Dönmez, 2021, s.257).

Bacon'ın yaşadığı psikolojik bunalımların, gece hayatının ve yaşamını olumsuz yönde etkileyecek durumların varlığının, sanat hayatını da olumsuz yönde etkilemeye başladığı söylenbilir. Bu bağlamda 1988 yılında Moskova'daki New Tragedyakou Galery'deki 22 çalışmasının gösterime sunulduğu sergi açılışına rahatsızlığından dolayı katılamamıştır. Yaşının ilerlemesiyle doğru orantılı olarak artan rahatsızlığının kalp krizi geçirmesine sebebiyet verdiği bilinmektedir. 28 Nisan 1992 yılında Madrid'de geçirmiş olduğu kalp krizi sebebiyle de yaşamını yitirmiştir (Dönmez, 2021, s.257).

#### 2.2.4.2. Francis Bacon'ın Sanat Anlayışı

Francis Bacon'ın 20. yüzyılın içerisinde varlığını göstermiş önemli sanatçılardan birisi olarak bilindiğini söylemek mümkündür. Özellikle ortaya koymuş olduğu çalışmalarıyla döneminde Dışavurumcu sanat akımına mensup etkiler yaratmış olsa dahi Bacon'ı herhangi bir akıma dahil etmek mümkün değildir. Dahil olmadığına kanıt olarak, oluşturduğu çalışmalarının birden fazla sanat akımına mensup izler taşıması ve kendisine has özel üslubunun olması gösterilebilir.

Francis Bacon'ın sanat anlayışının şekillenmesinde kuşkusuz iki büyük dünya savaşlarını da yaşaması önemli etken olmuştur. Özellikle bu savaşların ortaya çıkardıkları yıkıcı ve olumsuz etkilerini yakından deneyimleyip, bu doğrultuda kendisine has üslubuyla birlikte çalışmaları içerisinde oluşturduğu figürlerini ve tüm kompozisyon kurgusunu betimlemiştir. Betimlenen figürlerinin rastlantısal olarak var olmadığı tam tersine yaşanmışlığın göstergesi olup, kendilerini ortaya çıkardıklarını söylemek mümkündür. (Bacon, 1992).

“Ben 20. yüzyılın ressamıyım: çocukluğum boyunca devrimci İrlanda hareketi, Sinn Fein ve savaşlar, Hiroşima, Hitler, ölüm kampları ve tüm hayatım boyunca günlük şiddet yaşadım. Bu bağlamda beni ilgilendiren tek şey insanlar, çirkinlikleri, acıları, gezegeni paramparça eden ve belki de bir gün onu mahvedecek bu inanılmaz, tamamen tesadüfi zekalarıdır (Bacon, 1992).”

Bu bağlamda Francis Bacon'ın deneyimlerinin ve sanat anlayışının şekillenmesinde savaşların etkilerinin büyük olduğu söylenebilir. Böylelikle savaşların çalışmalarının ve üzerinde durduğu konularının oluşumuna kaynaklık ettiği kanısına ulaşmak mümkündür.

Savaşların yanı sıra, Bacon'ın içerisinde yaşadığı 20. yüzyılda teknolojik ilerlemelere ve makineleşme sürecine girilmiştir. Francis Bacon'ında sanayi devrimi olarak nitelendirilen bu süreçte sanayileşme hareketlerinin arasında kaldığı söylenebilir. Böylelikle Bacon'ın bu süreçte yalnızlığı ve yaşanan olayların neticesinde kendisini içerisinde bulunduğu toplumdan soyutlayarak, psikolojik olarak zihninde soyutlanmışlık hissiyatının oluştuğu söylenebilir (Asiltürk, 2006, s.31).

Bacon'ın iki önemli dünya savaşlarına ve içerisinde bulunduğu dönemde gerçekleşen sanayileşme sürecine tanıklık etmesiyle birlikte, bu durumlardan psikolojik olarak etkilenmesinin izlerini benimsediği sanat anlayışında görmek mümkündür.

Oluşan sanat anlayışının doğrultusunda Bacon, resimlerine papaları eş zamanda değişkenlik gösteren figür imgelerini taşımıştır. Bu figürler cam yüzeyini anımsatır biçimde yerleştirilip acımasızlığın sessiz dünyasındaki çığılığını ve ahlaksızlığını konu edinmiştir. Bu konuları kendi imge dünyasının ürünü olarak ortaya koymuş olduğu figürleriyle anlatmıştır. Böylece kendisine has üslubunun onu Ekspresyonistlere benzetilmesine sebebiyet vermiştir. Her ne kadar bir sanat akımına benzetilse dahi, o özgün üslubuyla farklıdır. Çünkü onun imge dünyasının ürünü olan çalışmalarının non figüratifle- figüratif arasında bir yerde olduğu söylenebilir (Asiltürk, 2006, s.31).

Bu anlatıma göre, Bacon'ın döneminin içerisinde iki farklı sanat anlayışının hükmünü sürdürdüğünü söylemek mümkündür. İlk olarak figüratif sanatın hemen ardından da soyut sanatın varlığını gösterdiği söylenebilir. Figüratif sanatın daha somut, anlaşılır bir yönteminin olduğu bilinmektedir. Böylelikle Francis Bacon'ın figüratif anlayışı benimseyerek oluşturduğu kimi çalışmalarında ki figürlerini fotoğraf yardımıyla yararlanıp betimlemiştir.

Bacon'ın fotoğraf kullanarak oluşturduğu gerçekçi figürlerinin çağdaş figür üslubundan uzak olup soyut bir insan bedeni imgesini anımsattığı bilinmektedir. Bu durum hem bir sanat akımının doğmasına hem de figüratif anlayışının devam ettiğinin göstergesi olmuştur. Bu doğrultuda sanat anlayışının da belirginleşerek şekillendiği söylenebilir (Asiltürk, 2006, s.41).”

#### **2.2.4.3.Francis Bacon'ın Eserlerindeki İnsan Bedeni İmgeleri**

Francis Bacon'ın zihninde belirginleşen düşüncelerini ve duygu durumunu açığa çıkarıp aktarmak için sanat üretimlerini bir araç olarak kullandığı bilinmektedir. Bu doğrultuda da çalışmalarındaki figürlerini ele aldığı insan bedeninin maddi bütünlüğünden oluşturduğunu belirtmiştir.

Böylelikle Bacon'ın çalışmaları içerisinde insan bedeni üzerinde fazlaca durup sanat anlayışının doğrultusunda bedeni, özgün biçimde imgeler yaratarak betimlediğini söylemek mümkündür. Varlıklarını gösteren kimi figürlerinin yüzlerinin belirgin olmadığı söylenebilir. Belirgin olmayan figürlerinin yüzlerini bilinçli şekilde belirsizleştirmesiyle insan bedeninin başını keşfedip, insandaki hayvana ulaşmak amacıyla olduğu bilinmektedir (Deleuze,2009, s.27).

Çoğu kez Bacon'ın çalışmaları içerisinde yer alan insan bedeni imgelerinin belirsiz surette olup, her anlamda modern hayatın içerisinde gergin, öfkeli ve kişisel olarak acı çeker vaziyette oldukları söylenebilir. (Nacar,2014, s.23).”

Bacon'ın belki de hayatında görmekten geri kalamayacağı, her zaman yaşantısının bir parçası olan hayvana ait et parçasının tek acıdığı şey olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda çalışmalarının içerisinde var olan hayvanileşmiş insani yapılarının Bacon'a özgü olup, yaşantısının tüm yanlarını; acılarını, üzüntülerini, hayal kırıklıklarını vb. durumlarını betimlemiş olduğu et parçalarına yansıtmıştır. Böylelikle Bacon'ın çalışmaları içerisinde varlığını gösteren hayvanileşmiş insan bedeni imgeleri için 'acı çekmeye mahkûm edilen çoğu insan aynı zamanda bir et parçasıdır' şeklinde ifadesinin olduğu da bilinmektedir (Delauze, 2009, s.29).”

Bacon'ın insan bedenlerini hayvan bedenleriyle özdeşleştirmesi durumuna da Deleuze'nin Duyumsamanın Mantığı isimli kitabında şu şekilde yer verilmiştir;

“Şüphesiz ki et, Bacon'ın en çok acıdığı hatta belki de tek acıdığı şeydir. Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılmalık ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon “hayvanlara acıyın” demez, daha ziyade acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır der (Deleuze,2009, s.31).”

Böylece Bacon'ın insan bedenlerinin varoluşunu, hayvanlara ait birer et parçası olarak gördüğü kanısına ulaşmak mümkündür. Ayrıca çalışmalarında da hayvan ile insan arasında bir benzerlik yakalama peşinde olmadığı yalnızca bahsi geçen bazı benzer yanlarının olduğu kanaatindedir. İnsandaki hayvana ulaşmasının yanı sıra figürlerinin başlarında gerçekleştirmiş olduğu belirsizleştirmeye ilgili de şunlar söylenebilir;

İnsan bedenine ait başın deformeye uğraması, Bacon'a has bir olaydır. Çünkü o bunu has üslubuyla gerçekleştirir. Bu doğrultuda oluşturduğu beden imgesini de yaratı gücüyle ortaya koyduğu kutuya benzer formun içerisine yerleştirir. Kutuya benzer formun içerisine yerleştirme sebebinin ise, içerisinde yaşamış olduğu toplumun çaresizliğini, yalnızlığını ve diğer çeşitlilik gösteren durumları yansıtmaktır (http-6).

Böylelikle Bacon'ın hem hayvan ile insan bedeni arasında sorgulamaya gittiğini hem de figürün başı üzerinde araştırmalar gerçekleştirerek çalışmalarını içerisinde yer alan insan bedeni imgelerini anlamlandırma çabası içerisinde olduğu söylenebilir. Ayrıca Bacon'ın kasaplarda gördüğü hayvanların etleri yerine neden kendisinin olmadığını da sorgulama ve anlamlandırma çabası içerisinde olduğu bilinmektedir. Bu durumu sorgulama amacının ise kuşkusuz II. Dünya Savaşında ölü toplayıcısı ve gömücü olarak görev almasıdır (Deleuze,2009, s.31).

Görünürde olan hayvan bedeni dünyayı şekillendirme diye tanımlanabilecek bir zamanın ortasındadır. Bu doğrultuda hayvan bedeninin belirli farklılık içeren davranışlara sahip olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda insan bedeniyle aynı düzlemde bir tutulan bize kendi davranış bütünlüğümüzü ve yaşamımız içerisinde karşılaştığımız olaylara verdiğimiz tepkilerimizin oluşmasında, hatta düşünsel yaratımızda bile büyük söz sahibidir. Böylelikle hayvan, insan bedeninin var olmasında büyük rol oynar ve kendisine has doğasıyla insan bedeni imgesine dönüşür (Ponty,2006, s.43).

Francis Bacon'ın insan bedeni imgelerini oluştururken somut bir olgudan yani hayvan figüründen yola çıktığını söylemek mümkündür. Bu durumda bedeni, somut bir olgu olarak gördüğü, bir özdeşim kurduğu ve bununla birlikte insan bedeninin varoluşsal gerçekliğini anlama ve anlamlandırma peşinde olduğu söylenebilir. Burada Bacon'ın asıl amacı ise insan bedeni ile hayvan figürünü belirli bir düzlem içerisinde birbirleriyle bedensel bağ kurarak özdeşleştirmektir (Deleuze,2009, s.31).

Her iki türün de canlı olduğu için aynı düzlemde ayırt edilemezliği ortaya çıkardıkları, bedensel bir bağ kurarak da etkileşim içerisinde oldukları bilinmektedir. Kurulmuş olan bu bağ ile Bacon'ın görünen gerçekliğin yerine, zihinsel olarak bu durumu sezerek insan bedeni imgesi yaratma amacında olduğu söylenebilir. Bacon'ın içerisinde yaşadığı döneminin ve dönem içerisinde yaşanan çağdaşlaşma sürecinin psikolojik olarak etkilerini, beden imgelerinin üzerine aktardığı bilinmektedir.



Olaylar zincirinin ortaya çıkıp olgunlaşmasından uzak dursak dahi hatta onları bilinç halindeyken bilinçaltımızın dışında tutsak bile yansımalarından kaçınmak imkansızdır. Bu bağlamda Francis Bacon, has sanat anlayışı ile her türlü soyutlamaları çeşitlilik gösteren malzemelerle oluşturmaya başlamıştır. Bu doğrultuda çalışmaları içerisinde yer alan insan bedeni imgeleri acı çekmekte olup, Bacon'ın bilinçaltında bu acıların ve benzeri diğer olumsuz olayların derin izler bıraktığı söylenebilir. Bu sebeple de bilinçaltı derinliklerinden oluşup olgunlaşan etkenlerin psikolojik etkilerini deforme edilmiş insan bedeni imgelerinde görmek mümkündür (http-7).

Bu doğrultuda Francis Bacon'ın figürlerini oluştururken canlı modelden yararlanmaktan çekindiği söylenebilir. Yararlanmak istememesinin sebebi ise, figürlerinin üretim sürecinde modellerini üzmemekten ve yıpratmaktan korkmasıdır. Bu nedenle de çoğu kez fotoğraftan yararlanıp, kimi fotoğraflarının içerisinde korkunun, şiddetin ve dehşet gibi bazı olayların yer aldığı bilinmektedir.

Böylelikle bu tür kavramları içinde barındıran fotoğrafların, Bacon'ın çalışmaları içerisinde yer alan figürlerinin oluşumuna etki eden sebepler arasında yer aldığını söylemek mümkündür. Bahsi geçen bu durumları örnek bazı çalışmaları üzerinde görmek daha somut olacaktır. Bu bağlamda ilk olarak incelenecek olan **Resim 42**'deki İnsan Bedeni Çalışmalarıdır;



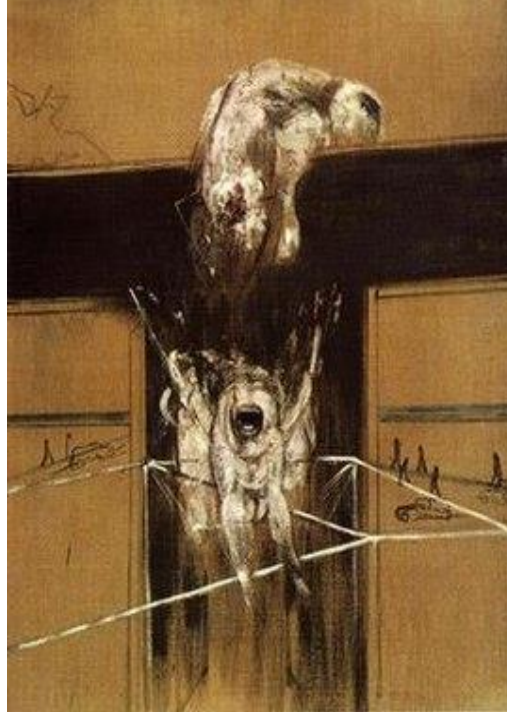
**Resim 42. Francis Bacon, İnsan Bedeni Çalışması, Tuval Üzerine Yağlıboya, Üç Ayrı Pano, Panoların Her Biri 198×147,5 cm, Marlborough International, Fine Art Koleksiyonu.**

Bu çalışmalara genel olarak bakıldığında; üç ayrı panoda üç ayrı insana ait bedenlerin farklı farklı duruşlarda imgelerinin oluşturulduğu görülmektedir.

Varlıklarını gösteren bu üç ayrı beden de kimi hayvan bedenleriyle özdeşim kurup, figür imgesini anımsattıkları söylenebilir. Hayvan bedeniyle özdeşleşen bu figürlerin, insan ile hayvan bedeni arasında bir yerde kaldıklarını çalışma içerisinde görmek mümkündür. Böylece Bacon'ın bu figürlerinin maddi bölümlerini oluşturanın hayvana ait bir et parçası olduğu bilinmektedir (Deleuze,2009, s.27-28).

Çalışmaya detaylı bakıldığında, Bacon'ın düz bir zemin üzerinde oluşturduğu figürlerinin başlarını görmenin neredeyse olanaksız hale geldiği görülmektedir. Figürlere ait başın Bacon için zihni temsil ettiği yani bu zihnin ise kimi hayvanın akli tarafından etkinliğini gösterdiği bilinmektedir. Böylelikle Bacon'ın oluşturduğu insan bedeni imgelerinin doğallığını sağlayacak ve bu figürlerinin duygularının aktarımında önemli bir ifade aracı olarak betimlenen yüzün biçimini kaybetmiş olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda da artık insanın yerini bir hayvan başının aldığını ve insan bedeninin gölgede bırakılarak yerini özerk ve belirsiz hayvani yapının varoluşuna bıraktığı izlenimine varılmaktadır (Deleuze,2009, s.28).

Bacon'ın beden anlayışı kapsamında incelenecek olan **Resim 43**'teki Çarmıha Gerilme Parçası isimli çalışmasına bakılacak olursa;



**Resim 43. Francis Bacon, Çarmıha Gerilme Parçası, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140×108,5 cm, 1950.**

**Resim 43**'de hac şeklindeki düzlem üzerine yerleştirilen figürlerin varlıklarına rastlanılmaktadır. Bu figürlerin normal insan bedeninden uzak görüntüde olup dikkati fazlaca üzerlerine çekmektedirler. Ortada, en önde oluşturulan figürün attığı çığlığını belirgin olarak hissetmek mümkündür. Bu ığlığla birlikte hayvansı insan bedenine sahip figürlerin ve ha üstündeki diğer insan bedeni imgeleriyle birlikte buldukları ortamdaki zihnen hemen kaçıp kurtulma amacı içerisinde oldukları izlenimi elde edilebilir. Bu kaçıp kurtulma istencinin de Şüphesiz II. Dünya savaşı sırasında, Bacon'ın insan cesedi toplama görevini üstlendikten sonra ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu durumun etkisinin hayvanlaŐımsı insan bedenlerinin imgelerinde fazlasıyla hissedildiği ve çalışmanın ortasında ki figürünün çığlığıyla da savaşın içerisinden kaçan insanların yazgısının belirtildiği bilinmektedir.

Çalışmanın orta bölümünde çığlık atan hayvansı bedene sahip figürün et yığıının içerisinde kalan tek figür olmadığı görülmektedir. Bu figürün ve çalışmadaki diğer figürlerin bulunduğu mekânın dıŐarisına doğru farklı yönlerde, tren raylarını anımsatan çizgilerin bulunduğu ortamdaki uzaklaŐıkları söylenebilir. Bu durumu somut biçimde hac üzerinde olan figürün varlığından kesinleŐtirmek mümkündür. Çünkü o figüründe et yığını içerisinden kaçarak; eski bulunduğu ortamını gözlemleyip, aşağı doğru eğilerek figürlerin çığlığını ve kaçıŐını izlediğini görmek mümkündür (Deleuze,2020, s.33).

Bu durumda Bacon'ın yaşadığı çalkantılı hayatını ve savaşın yıkıcı etkisini, betimlediği kimi figürlerinin çığlığına yansıttığı söylenebilir. Bu figürlerinin görülür biçimdeki ığlığlarında, görünmez ve duyulur olmayan olayların yer aldığı bilinmektedir. Francis Bacon' da bu durumu "Görünmeyen farklı durumları çok fazla çalışmalarımın içerisine taşımayı tercih etmem. Bunun sebebi ise çığlığın görünmeyen güce sahip olup, her Şeyi gün yüzüne çıkardığı içindir" şeklinde ifade etmiştir (Deleuze,2020, s.61).

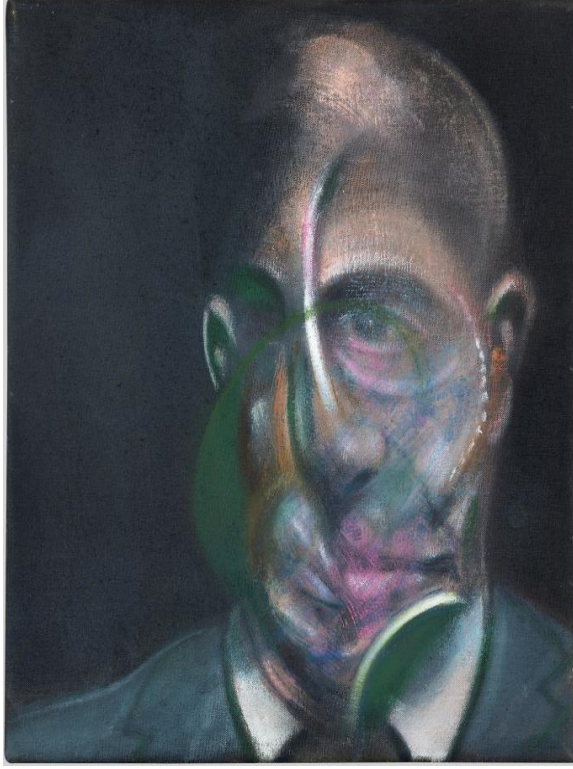
#### 2.2.4.3.1. Francis Bacon'ın Eserlerindeki İnsana Ait Başların Varoluşu

Francis Bacon'ın çalışmalarını oluştururken içerisinde yaşadığı olumlu olumsuz birçok durumun kendisini etkilediği kanısına ulaşmak mümkündür. Bu etki bağlamında çalışmalarının temel konusunun da insanın, insan bedeninin çerçevesinde olduğu bilinmektedir. Böylelikle Bacon'ın insan bedeninin varoluşsal gerçekliğini yani özü ile maddesel bütünlüğünü bir arada bulundurduğu söylenebilir. Bu bulunma durumunun en önemli noktasının ise insanın yüzünün olduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda Bacon'ın çalışmaları içerisinde yer alan portrelerin salt görünen gerçeğinin olduğu gibi yansıtılmadığı, aksine bu portrelerinin kendisine has üslubuyla oluşturulduğu söylenebilir. Bacon'ın, başı oluşturma yoluna girerken de daha çok fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Böylelikle fotoğrafı, insan bedenine ait başı oluşturmada araç olarak kullandığı izlenimine ulaşılabilir (Eroğlu, 2018, s.38).

Francis Bacon'ın portre çalışmalarını oluştururken de genelde arkadaşlarının yakın çevresinde bulunan bazı kişilerin ve portresinin fotoğraf yardımıyla çalışmalarına konu olarak seçtiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda özellikle küçük boy tuval yüzeyine sıkça otoportresini çalıştığı bilinmektedir. Bu otoportreleri'nin de kendisine has bir soyutlamanın izlerini taşısa da asıl sorgulananın, etten bir yapıdan oluşması durumudur. Böylelikle otoportreleri'nin de etten bir yapıdan yani deforme edilmiş baştan oluşturulduğu söylenebilir (Çağatay,2007, s.131).

Bacon'ın baş imgelerinde durağanlığın baskın olduğu söylenebilir. Bacon'ın çalışmalarının derinlerinde modernizm kavramını benimseyen sanatçıların, çalışmalarında oluşturduğu figüratif anlayışı duyumsayabilsek de onun insan bedeni ve baş imgelerinde belirgin ifadelerinin yerini belirsiz anlatım tavrına bıraktığı söylenebilir.

Bu bağlamda **Resim 44**'deki Francis Bacon'ın Michel Leiris'in portresi isimli çalışmasına bakılacak olursa;

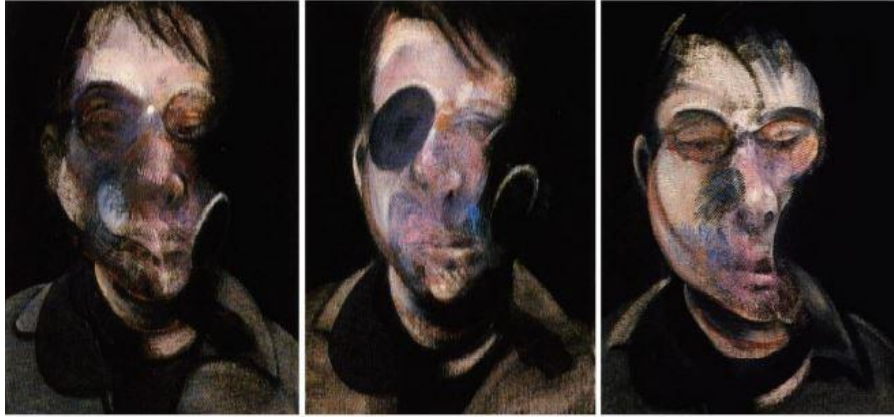


**Resim 44. Francis Bacon, Michel Leiris'in portresi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5×30,5 cm, 1976, Modern Paris Ulusal Müzesi, Centre Georges Pompidou, Michel ve Louise Leiris Koleksiyonu.**

Normal alışılmış portre betimlemelerinin dışında Bacon'a has bir üslup ile deforme edilerek betimlenen başın varlığıyla karşılaşmaktadır. Bu çalışma oluşturulmadan önce Francis Bacon tarafından Michel Leiris'in portresinin fotoğrafı çekilerek ön hazırlık aşamasının gerçekleştirilmiş olduğu bilinmektedir. Bu süreçten sonra Bacon'ın tuval yüzeyinde üretimini gerçekleştirirken de bilinçaltından gelen; yalnızlık, tükenmişlik ve ötekileşme gibi duygu durumlarının hissedilerek portre üzerine yansıtıldığı söylenebilir. Bu duygu durumlarını yansıtırken de baş üzerinde biçimsel olarak deformelere gidip, belirsizleştirilerek çalışmanın merkezine konumlandırılmış olduğunu görmek mümkündür.

İnsan bedenine ait baş imgelerinin temelden değiştirilmesine rağmen figürün diğer bölümlerinin ya da çevrelenen şeylerin, az çarpıtıldığı söylenebilir. Bu çarpıtmalar tamamıyla deforme ilkesine yönelik gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda doğrudan insan bedeninin sinir sistemine yönelik rastlantısal tavırla iki boyutlu düzlemde üçüncü boyut yaratılarak oluşturulmuştur. Bacon'da bu duruma: "Sinir sistemi beyinden bağımsız bir yapıya sahiptir." Şeklinde açıklık getirmiştir. Bu sebeple eserlerinde varlık gösteren baş bölümlerinin imgelerinin güçlü, fırça darbeleriyle; genel hatlarıyla koyu tonun hâkim olduğu yüzeyde sıcak renk skalasıyla parçalara ayrılarak oluşturulduğu söylenebilir. Sonuç olarak; temelde baş görünümlerinin farklı duyu durumlarıyla varlıklarını gösterdikleri izlenimi elde edilebilir. İnsan bedenine ait başların Francis Bacon'a has sanat anlayışı ve tekniğiyle birlikte rastlantısal fırça vuruşlarıyla oluşturulan lekelerin yapaylıktan uzak olup, ifade aracına dönüştüğünü söylemek yerinde olacaktır (Çağatay,2007, s.131).

Bu bağlamda Bacon'ın Michel Leiris'in Portresi isimli çalışması incelendikten sonra bir diğer incelenecek olan **Resim 45**'deki Stüdyoda Üçlü Portre isimli çalışmasıdır.



**Resim 45. Francis Bacon, Stüdyoda Üçlü Portre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5×30,5 cm, 1976, Özel Koleksiyon, Cenevre, İsviçre.**

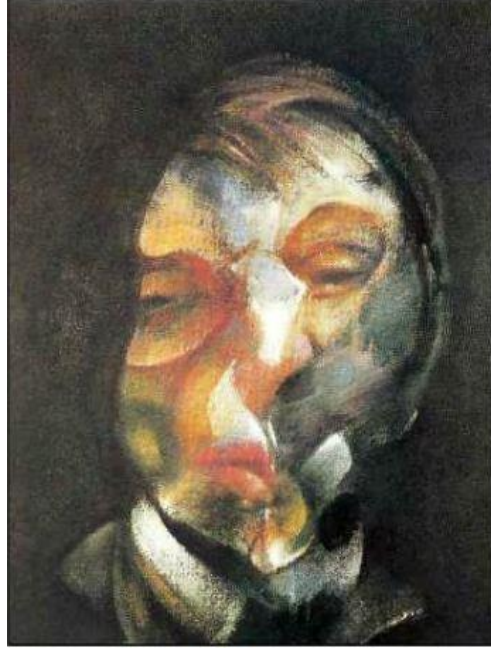
Aynı duruş halinde olan portrenin üç farklı biçimde deforme edilerek tuval yüzeyine aktarılmış olduğu görülmektedir. Tuval yüzeyine aktarılan bu portrelerin Francis Bacon'a ait olduğu bilinmektedir. Kendisini fotoğraf yardımıyla çeşitli duruş hallerinde çekerek, portrelerinin oluşumuna bir ön hazırlık sürecini gerçekleştirmiş olduğu söylenebilir. Devinin halinde olan bu portrelerin deforme edilmiş yapıları dikkati üzerlerine çekmektedir.

Gerçekleştirilen bu devinimin aynı zamanda Fütürist bir etkiyi de anımsatmış olduğu söylenebilir. Ancak Bacon'ın Fütüristlerden farklı olarak insan vücudunun ve ona bağlı portresinin, hareket halini yine vücudun gerçekliğiyle birlikte kendi görüntüsüne yönelik yeni bir algılama biçimi yaratarak kurgulamıştır.

Bu bağlamda John Berger ise Bacon'ın çalışmasında ortaya koyduğu hareketlilik ile ilgili; Bacon'ın portre çalışmasını oluştururken kullandığı boyayı doğrudan sinir sistemine rastlatma çabası olarak yorumlamıştır. Buradaki bahsi geçen sinir sisteminin ise izleyici konumunda olanların yani portreyi gözlemleyenlerin, zihnindeki oluşan imgeleminin olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda da Bacon'ın izleyici kitleye doğrudan salt gerçek görünen portre görünümü vermek amacıyla olmayıp, bahsedilen sinir sistemiyle birlikte zihinsel sorgulamaya yöneltip; görünenin ardında yatan imgeyi yansıtmak amacıyla olduğu bilinmektedir.

Bacon'a has sanat anlayışıyla birlikte oluşturduğu baş imgelerinde, imge dünyasının yansıması olan bazen tek bazen de çift göz imgesiyle karşı karşıya kalındığı söylenebilir. Bu göz imgelerinin, var oldukları iki boyutlu düzlem içerisinden izleyiciye doğru, farklı duygu durumlarıyla birlikte baktıklarını görmek mümkündür. İzleyiciye doğru bakan bu baş imgelerinin niçin bu düzlemlerin içerisinde var olduklarını içsel olarak bilmedikleri izlenimi elde edilebilir. Peki bu durumun asıl sebebi nedir? Başa ait bu belirli belirsiz göz imgelerinin geri kalan bölümlerinin farklılaşp varlıklarını sürdürmeye devam ettikleri söylenebilir. Fakat varlığını gösteren tüm bu durumların Bacon tarafından rastlantısal olarak yaratıldığı ön görülebilir. Böylelikle sanat literatüründe daha önce aynı yaratı gücüyle oluşturulmamış bu baş imgelerinin; asla yaratıcısının bilinç halindeyken oluşturulmayıp, daha çok bilinçaltından gelen uyarıcılarının doğrultusunda vuku bulduğu söylenebilir. Böylece oluşturulan baş imgelerinin bilinçsizliğin yani bilinçaltı uyarıcılarının ürünü olduklarını söylemek mümkündür. Ayrıca oluşturulan bu baş imgelerinin Bacon'ın içerisinde birlikte yaşadığı insanların, dönemin savaşlarından sonra gelen iktisadi ve etik ahlak ilkesinin çöküşünü gösterdikleri izlenimi de elde edilebilir (Berger, 2009, s.37).”

Francis Bacon'ın Stüdyoda Üçlü Portre isimli çalışmasından sonra incelenecek olan **Resim 46**'daki Otoportre isimli yapıttır.



**Resim 46. Francis Bacon, Otoportre, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30,5×30,5 cm, 1971.**

Oluşturulan portrenin, tıpkı bir vesikalık fotoğrafı anımsattığı söylenebilir. Vesikalık fotoğrafı anımsatan portre çalışmasında da fotoğrafı kullanarak, kendisine has üslubu ile bir hareketliliğin yani devinimin yaratılmış olduğu görülmektedir. Bu devinimle birlikte de siyah zeminin içerisinde belirginleşen portrenin bölümlerinin dairesel boya katmanları ile oluşturulup, durağanlıktan çıkarıldığı izlenimine varılabilir.

**Resim 46'**da Bacon'a has boyama üslubuyla birlikte siyah zeminin yüzeyine neredeyse bir avuç dolusu boyayı atıp, kullandığı fırçasıyla da parçalı biçimde baş imgesinin bölümlerini oluşturmuştur. Kendisine has üslubuyla oluşturulan baş imgesinin, sınırlı sıcak renk skalasıyla boyanmış düz bir siyah zemin ile tam zıtlık içerisinde olduğu gözlemlenebilir. Baş imgesinin oluşumunda etkin olan sıcak ve nötr renkler; sarı, kırmızı ve beyaz spontane bir şekilde birbirleriyle kaynaştırılmıştır. Bu renklerin fırçayla dairesel ve el yardımıyla yüzey üzerinde bir bütünlük oluşturduğu izlenimi elde edilebilir. Bu tavrının ağız, göz ve yanaklarda da devam ettiği gözlemlenebilir. Ayrıca gözlerin izleyiciye olan etkili bakışlarının Bacon'a has bir tavırla oluşturulduğu söylenebilir. Bazen baş imgesinin bölümlerini belirsizleştirip, ağzın ve burunun bulunduğu yerleri konusunda da izleyiciyi şüpheye düşürdüğünden bahsedilebilir. Ama gözün bulunduğu yer ile çok fazla oynamamayı tercih etmiştir (Asiltürk,2006, s.48).”



#### 2.2.4.4. Francis Bacon'ın Ürettiği Çalışmalarındaki Ana Sorunsallar

Sorunsalların değişkenlik göstererek sanatçılara kaynaklık ettiği bilinmektedir. Bu doğrultuda kimi sanatçıların içerisinde bulunduğu toplumunun getirdiği sorunsallarına çözüm üretmek veya başkaldırmak için üretimlerini gerçekleştirdikleri söylenebilir. Şüphesiz ki Francis Bacon'ın da çalışmalarını üretirken içerisinde yaşamış olduğu toplumunun çeşitli sorunsallarına tepki niteliğinde sanat üretimlerini ortaya koyduğundan bahsedilebilir. Sanat üretimlerini gerçekleştirirken de Bacon'ın hiçbir zaman estetik bir kaygı yaşamadığı, genellikle iç dünyası ile hesaplaşarak kendisini anlama ve anlamlandırma çabası içerisinde olmuştur. Bu bağlamda "üretimlerimde oluşturduğum figürlerim aslında ruhumun bir aynasıdır" diyerek de çalışmalarının kendi zihinsel yaratı gücüyle oluşan düşüncelerinin bir yansıması olduğunu kanıtlamaktadır (Deleuze,2009, s. 30-31).

Francis Bacon'ın Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışmasına bakılacak olursa;



Resim 47. Francis Bacon, Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışma, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75×58 cm, Üç Pano 198.1x147.3, 1944-1988.

Çalışmanın konusunun insan olduğu ve insanın çerçevesinde şekillendiği izlenimine varılmaktadır. Çalışma içerisinde yer alan bu figürlerin, normal insan bedeninden uzak Bacon'a has bir soyutlama yapılarak ortaya koyulmuş olduğu görülmektedir. Ortaya koyulan bu çalışmalar içerisinde yer alan figürlerin, üç ayrı metamorfozu oluşturduklarını söylemek mümkündür.

Bu başkalaşımınla birlikte Bacon'ın figürlerinin üzerinden insanların varoluşsal gerçekliklerini de sorgulama amacı içerisinde olduğu bilinmektedir. Var olan salt gerçeklikten uzak görünüşleri ve farklı ifade biçimleriyle figürlerinin, çeşitli estetik imgeleri ifade ediyor oldukları da söylenebilir. **Resim 47**'deki çalışmasında insan bedeni imgelerinin hayvanileşmiş yapıda olup, tüm acıları ve ürkekliklerini gösterir vaziyette oldukları görülmektedir. Ayrıca bu figürlerinin; döneminin içerisinde gerçekleşen savaştan sonra toplama kamplarından henüz yeni çıkmış insanların, psikolojik etkilerini derinden hissettirdiği izlenimini de elde etmek mümkündür. Böylelikle çalışma içerisindeki figürlerinin oluşumuna savaşın ve savaştan sonraki sürecin psikolojik etkilerinin kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür. Ayrıca bu çalışma kapsamında İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read çalışmayı; ‘‘ Parçalanmış dünyanın paranoya hissini sembolik ifadesi’’ olarak tanımlamıştır (Deleuze,2009, s.27-30-31).

Turuncu bir zemin üzerinde farklı ifade biçimleriyle üretilen bu üç ayrı panoda yer alan figürlerinin, savaşın psikolojik boyutunu taşımasının yanı sıra Bacon'ın bu insan bedeni imgelerini oluştururken; Yunan mitolojisinden Eumenides'lerden yani intikamcı tanrıça olarak nitelendirilen varlıklardan da etkilenerek betimlediği bilinmektedir.

‘‘Yunanca kökenli olan gerçek anlamıyla ‘‘nazik olan kişiler’’ anlamına geldiği bilinir. Ama aslında nazik bir biçimde intikam tanrıçalarını anlatmaktadır. Çünkü bir rivayete göre doğalarının gerçeği ifade edilemeyecek kadar korkunç durumda oldukları söylentisi vardır. Bacon'a göre ise intikam tanrıçaları insanın iç dünyasındaki yasaklanmış gizil güçleri cisimleştirip, sadist bir insaniyetsizliğin simgesi halini almıştır (Fineberg, 2014, s. 138'den akt, Gül, 2012).’’

Bacon'ın Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışmasından sonra incelenecek olan Velazquez'in **Resim 48**'deki Papa Resminden Kopya isimli çalışmasıdır.



**Resim 48. Diego Velazquez, X. Innocentius, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1650-51, 140x120cm, Doria Galerisi, Roma, İtalya.**

**Resim 48**'de tahtına konumlandırılmış olan papanın varlığıyla karşılaşmaktadır. Bu papanın tüm gücünü elinde bulundurduğunu oluşturulan beden imgesinin bölümlerinden anlamak mümkündür. Özellikle oluşturulan figürünün yüzünün görünümünden güç izleniminin psikolojik boyutu açıkça görünmektedir. Tüm gerçek görüntüsüyle betimlendiği düşünülen papanın böylelikle, belirli bir poz için bekletilmediği söylenebilir. **Resim 48**'de oluşturulan papanın izleyicinin bakış açısıyla gözlerinin önünde değişip, her bir haliyle tutarlı ve inandırıcı bir şekilde okuma gerçekleştiriyormuş gibi görüldüğü söylenebilir (Gombrich, 2015, s. 134-135).”



**Resim 49. Francis Bacon, Velazquez'in Papa Resminden Kopya, Tuval Üzerine Yağlıboya, 153×118 cm, 1953, Des Moines Art Center, Iowa, İngiltere.**

**Resim 49'**daki çalışmanın oluşumuna **Resim 48'**daki Velazquez'in Papa resminin kaynaklık ettiği söylenebilir. Çalışmaya genel olarak bakıldığında; çalışmanın tam orta bölümüne yakın bir yere, tahtına konumlandırılmış olan figürün varlığına rastlanılmaktadır. Bu figürün ciddi şekilde çılgınlık attığını ağızından anlamak mümkündür. Bacon'ın bu çılgınlığı oluşturmasında yalnızca Velazquez'in resminin etkisi yoktur. Bu çılgınlığın oluşmasında kendisinin içerisinde yaşadığı II. Dünya savaşı sırasında liderlik eden döneminin bürokratlarının kötü hitabetlerinin ve olumsuz tutumlarının da etkisinin olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda Bacon'ın çalışmasındaki Papa'nın ihtişamlı, gösterişli ve güçlü görünmesi gerekirken bu etkilerini kaybettiğini söylemek mümkündür.

“Ufak boyutlardaki görselli gazetelerden olduğu kadar klasik dönem çeşitlilik gösteren sinema yapıtlarından da etkilenmiş olan Bacon, “Papalar” serisinde Muybridge'in 1880'li yılların sonunda gerçekleştirdiği bir film çalışmasındaki askerlerin, yönetmen Eisenstein'in 1925'te çektiği Potemkin Zırhlısında ki kelebek gözlüklü, ölmek üzere olan hemşirenin fotografik imgelerinden yararlandığı bilinmektedir. Bunlardan başka, toplumsal korku ve özel bir kâbus yaratmaya çalışan Hitler'in ve O'nun teğmenlerinin klasik haber fotoğraflarından da yer yer yararlanarak resimler yaptığı söylenebilir (Asiltürk,2006, s.41).”

**Resim 49**'a bakıldığında siyah bir zeminin içerisinde belirli belirsiz haliyle tahtında oturan figürün, çılgınlıkla birlikte çalışmada devinim halinde oluşturulan farklı şekillerdeki çizgilerin varlığı da görülmektedir (Yener, 2006, s.36).

Tahtta oturan papa, oluşturulan lekesele çizgilerle birlikte neredeyse her an kafes haline dönüşüverecekmiş hissini verir. Lekesele çizgilerle deforme edilerek oluşturulan papanın, resme bakanları korku ve dehşete düşürdüğü söylenebilir. Ayrıca resimdeki papanın koyu ve soğuk renklerin hakimiyetinde nispeten kullanılan sıcak renklerle birlikte baş ve beden imgesinin belirli bölümlerinin parçalara ayrılıp ve farklı yönlere çekilmiş fırça darbeleriyle de oluşturulduğu izlenimi elde edilebilir. Oluşturulan **Resim 49**'daki figürün, acılar içerisinde haykırdığını, bulunduğu ortamda oturduğu tahtına tutunup çılgınlık atmasıyla hissettirir. Çılgınlık atan papanın bir taraftan da saldırgan görüntüsünün psikolojik olarak resme bakan izleyiciyi de derinden etkilediği izlenimi öngörülebilir. Francis Bacon'ın üretmiş olduğu **Resim 49**'daki çalışmasıyla ilgili de bazı kişisel düşüncelerinin varlığına rastlanılmaktadır. Rastlanılan bu düşüncesi ise şu şekildedir:

Resimlerimde izleyiciyi dehşete düşürmekten çok, kendi yaratıcılığım ile oluşturduğum ifade aracına dönüşen figürlerimle çılgınlığın gücünü göstermek istedim. Düşünceme göre sıradan birisinin çılgınlık atmasına sebebiyet veren bu durumu düşünseydim eğer, çalışmalarım da var olan çılgınlıklarda çok daha fazla başarıya ulaşabilirdim. Ancak çalışmalarım da ki çılgınlığın çok soyut kaldığını düşünüyorum. En başında yaratı gücümün ürünü olan çalışmalarımın; ağızımın ve dişlerimin sıralı diziminin beni çok fazla etkileyip hayrete düşürmesinden kaynaklı olduğunu söyleyebilirim (Yener, 2006, s.35).

Böylece Francis Bacon'ın kendisinin tanık olduğu yaşam koşullarının yanı sıra iki dünya savaşlarına da tanıklık etmesi gibi yaşadığı olumsuz tutumları, deneyimleri ve sorunları içselleştirerek üretimini gerçekleştirdiği kanısına varmak mümkündür.

Üretimini gerçekleştirdiği bu çalışmada özgürlük kavramının önemine de dikkat çekildiği söylenebilir. Çünkü yaşadığı dönemde önde gelen iktidarın baskıcı tutumundan dolayı bu kavramın kendisi için artık sorunsal halini almaya başladığı bilinmektedir. Sorunsal haline dönüşen durumu da papanın çaresiz çılgınlığına gizleyerek somut şekilde vurgulamaya çalışmıştır (Yener, 2006, s.35).

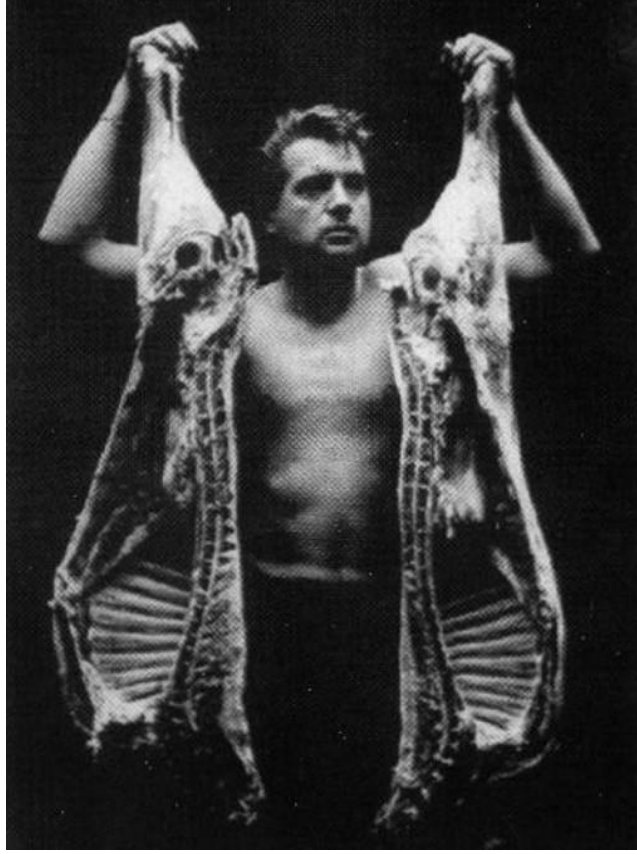
Francis Bacon'ın Velazquez'in Papa Resminden Kopya isimli çalışmasından sonra incelenecek olan **Resim 50**'deki Figür ve Et isimli eseridir.



**Resim 50. Francis Bacon, Figür ve Et, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,9×121,9 cm, 1954, Chicago Sanat Enstitüsü, A.B.D**

Çalışmanın orta bölümünde bir figür ve iki tarafını da kuşatmış olan iki et parçalarının varlığına rastlanılmaktadır. Bu çalışmanın da **Resim 48**'deki gibi Velazquez'in Papa X. Innocent isimli çalışmasından esinlenerek üretiminin gerçekleşmiş olduğu bilinmektedir. Bacon'da saplantı haline gelen Valzequez'in Papa'sının birçok kez özgün ifade biçimiyle kimi çalışmaları içerisinde yer aldığını görmek mümkün olmuştur.

Çalışmada siyah zeminin içerisindeki figürünün iki tarafında kesilmiş et parçalarının nesne olarak kullanılmasında, Bacon'ın etlere olan ilgisinin olduğu söylenebilir. Böylelikle **Resim 51**'deki gibi mezbahalarda fazlaca vakit geçirip kesilmiş etlerle sık sık fotoğraf çektirip, asılı et parçalarının yerinde neden kendisinin olmadığını da defalarca sorgulama yoluna gittiği bilinmektedir.



**Resim 51. Francis Bacon, Fotoğraf, Bacon İle Birlikte Et, 1960.**

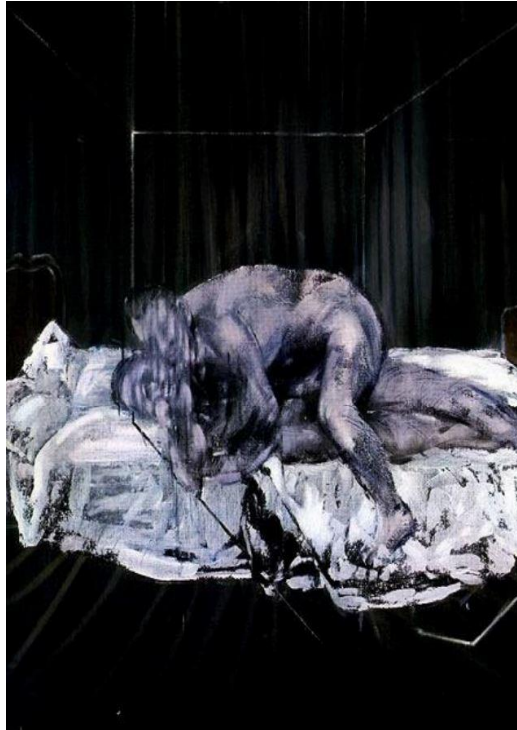
Bu sorgulamasıyla Bacon'ın et kavramına vurgu yaparak döneminin içerisinde yaşamış olduğu savaşların yıkıcı etkilerini ve dönemin insanların özgürlüğünü alıkoyan yönetici kesimin tutumlarını sorunsala dönüştürüp, parçalanmış etleriyle betimlediğini söylemek mümkündür.

Bacon'ın yaratı gücüyle ortaya koyduğu çalışmalarının içerisindeki figürlerin yaşadığı dönemin iktidara gönderme niteliğinde olduğu söylenebilir. Oluşturulan **Resim 50**'deki papanın yüzünden özellikle de göz ve farklı ifade biçimini almış ağızından ötürü dramatik görüldüğünü söylemek mümkündür. Bu durumun ise parçalanmış et ile güçlenmeye başladığı söylenebilir. Bacon'ın yaratılarının iktidara gönderme niteliğinde olmasına rağmen aynı zamanda hissizleşen insan bedeni imgelerinin çaresiz görünümüne sahip nesnelere olduğunu da görmek mümkündür. Bu bağlamda çalışmasındaki Papanın, Bacon'ın özgün eserinde halkla çatışmayı benliğine yazmış; ruhani bozukluğu, saygısız, ulaşılmaz ve kendi benliğini kaybetmiş neredeyse canavar görünümüne sahip bir insan bedeni imgesine dönüştüğü izlenimi elde edilebilir.

Bacon'ın insan ve hayvan figürü arasında bir bağ kurma eğiliminde olduğu söylenebilir. Bu eğilimi doğrultusunda da Bacon'ın insanoğlunu “ doğası henüz gelişmemiş hayvan” olarak nitelediği bilinmektedir. Böylelikle ellerini tahtının kenarına koyarak oldukça rahatsız haldeki **Resim 50**'deki figürünün, durumun dehşetini içerisinde içselleştirip çılgılık atar konumda olduğunu söylemek mümkündür (Asiltürk, 2006, s.47-48).

“Bacon'ın figürünü saydam bir prizma içerisine yerleştirmiş, belki de hapsetmiş olması ilginçtir. Tıpkı mahkemelerde azılı, çok tehlikeli zanlıların cam fanus içerisinde yargılanmalarını anımsatan yapılar olduğu bilinmektedir. Bu fanusun bir tür kafesi anımsatmakta olduğu söylenebilir. Bu kafesin içinde, neresi olduğu anlaşılamayan uzaysı bir mekânda, bir kaos ortamında, acı içinde belki de vicdan azabıyla bağırarak bir Papa göze çarpar. Figürün yüzünde de aynı belirsizlik ve acı içindeki çaresizlikle karşılaşırız. Bu belirsizliğe ulaşabilmek için sanatçı yine fotoğrafın olanaklarından faydalanmıştır. Devinim halindeki figür çalışmasındaki formların saydam gölgelerini ve belirsizliğini düşük enstantane ile kaydedilmiş fotoğraflara borçlu olduğu bilinmektedir (Asiltürk, 2006, s.47-48-49).”

Francis Bacon'ın Figür ve Et isimli çalışmasından sonra incelenecek olan **Resim 52**'deki İki Figür isimli eseridir.



**Resim 52. Francis Bacon, İki Figür, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,5×116,5 cm, 1953, Özel Koleksiyon, The Bridgemen Sanat Kütüphanesi, A.B.D, New York.**



Çalışmada siyah bir zemin içerisinde yatak izlenimi verilen bir düzlem üzerinde iki tane figürün varlıklarına rastlanılmaktadır. Bu figürlerden üst tarafta bulunan figürün tüm bedeninin belirgin şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Hatta bu figürün yüzünün belirginliğini koruduğunu, haz dolu tebessüm ifadesinden anlamak mümkündür. Diğer figürün ise tüm vücut bölümlerinin üstteki insan bedeni imgesi kadar belirgin olmadığı söylenebilir.

Bu figürlerin tüm vücut bölümlerindeki belirsizliğe rağmen gülümsemesini ağızlarından anlamak mümkündür. İki figür üzerinde de görülen bu belirlilik ve belirsizliğin varlıkla yokluk arasında bir yerde olup Bacon'ında bu durumu sorgulama amacı içerisine girdiği bilinmektedir. Bacon'ın çalışma içerisinde kullandığı figürlerinin varoluşsal gerçekliklerini sorgulamasıyla birlikte figürlerin, duymuş oldukları hazdan da erotizm konusunun çalışmanın içerisine dahil edildiği söylenebilir.

“Bacon'ın genelde iki figürden uzak durmasına karşın sevişme edimi ve erotizm konusu daima ilgisini çekmiştir. Ancak, etin aşağılandığı hayvani bir ilişki etkinliğidir, bu, iki gövdenin birlikteliği acı çekmektedir. Gerçi kişisel deneyimleri nedeniyle böyle bir konuyu işlemek düşüncesi sürekli Bacon'ın gündemindedir. Ancak o hep yaşantı içeriğini aşan daha somut bir uyarıcının ardındadır. Erotizmin, iki figürde de yerini vahşete bıraktığı görülmektedir. Alt kısımdaki insan bedeni imgesinin açılmış ağızının, zevk çığığında çok cinsel dürtüleri bünyesinde barındırdığı bilinmektedir (Asiltürk, 2006, s.46).”

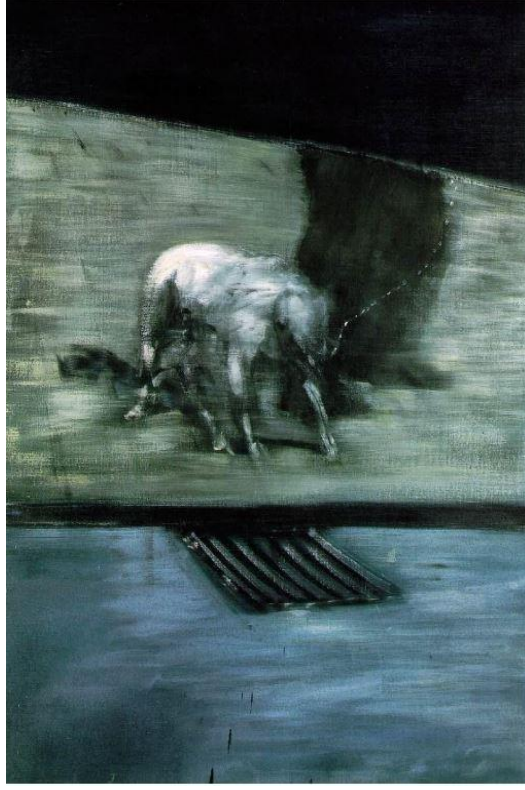
Böylece Bacon'ın birbirinden farklı ilgisini çeken konuları çalışmasında işleme eylemi içerisinde olsa dahi insan ile hayvan sorunsalının kendisini sürekli rahatsız ettiği ve bu sorunsalı sorgulama eylemi içerisinde olduğu bilinmektedir. Sorgulama eylemi içerisine girmesinde; Bacon'ın erotizm konusunun ve sevişme eyleminin hayvan figürünü aşağıladığı düşüncesinde olduğu söylenebilir. Bu sebepten dolayı da çalışmalarında iki figüre birden yer verirken hep kuşku içerisinde yaklaşmıştır (Delauze, 2009, s.32).

Çalışmanın orta bölümünde gerçekleşen eylemin gizli ve saklı kalması gerektiğini vurgulamak için de figürlerinin bulunduğu yerden yukarı doğru çekilen fırça darbelerinin varlığına rastlanılmaktadır. Bu belirsiz fırça darbelerinin de bir perde izlenimini verdiği görülmektedir. Oluşturulan bu perde imgesi Bacon'ın kimi çalışmalarında da sıkça kullandığı pistleri anımsatmaktadır. Ancak pistin somut gerçekliğinden ve görünürlüğünden bahsetmek olanaksız olup; perdenin varlığının gerçekliğinden bilakis söz etmek mümkün olacaktır. Bu perde imgesinin de figürlerin bulunduğu bölümün arkasına, kafesi andıran çizgilerin bağlantı yerlerine kadar uzandığı görülmektedir. Böylece iki figürü de çerçeve içerisine alıp sınırladığı ve çalışmada ön arka plan ilişkisini kurarak da mekân etkisini yaratma amacında olduğundan bahsedilebilir.

Francis Bacon'a has olan insan bedeni imgelerinin her ne kadar kapsamlı bir mekânın içerisinde var oldukları görülse dahi, çeşitli eylemlerini görmek de mümkündür. Eylemlerin içerisinde olan bu insan bedeni imgelerinin bulunduğu mekânın içerisinde yapay bir yüzeyin üzerine konumlandırılmış oldukları görülmektedir. Bu düzlemin üzerinde varlığını gösteren deforme edilmiş insan bedeni imgelerinin sınırlandırılan bölgeden, çılgılık gibi çeşitlilik gösteren duygu durumlarıyla; izleyicinin ilgisini resmin içerisine çekmeyi başardığı izlenimi elde edilebilir (Çağatay,2007, s.115-116).

Böylelikle Bacon'ın çalışmasının izleyici ile bağlantısının olduğu söylenebilir. Bu bağlantıyla birlikte de Bacon'ın izleyici kesimi duyumsamanın içerisine çekip, bu duyumsama durumuyla da çalışma içerisindeki tüm sorunsalların hissettirildiği bilinmektedir.

İki Figür isimli çalışmasından sonra Francis Bacon'ın incelenecek olan **Resim 53**'deki Köpek ile Adam isimli eseridir.



**Resim 53. Francis Bacon, Köpek ile Adam, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152x117 cm, 1953, Albright- Konux Sanat Galerisi, Buffalo, New York.**

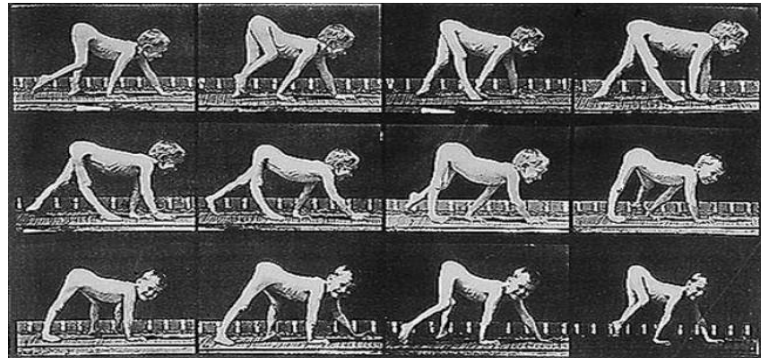
Çalışmanın orta bölümünde köpek imgesinin ve hemen yanı başında olup, arka plandaki karanlığa karışan gölgenin de figür imgesini anımsatmakta olduğu izlenimine varılabilir. Köpeğin sokaktaki kaldırımın ortasında, ızgaranın karşısında sahibinin yanına konumlandığı, bu durumda da sahibinin karanlık arasına karışan figür imgesinin olduğu söylenebilir.

Çalışmanın ön planla arka planını ayıran bölümünde de beyaz kavisli çizgiyle köpeğini elinde tutan figür imgesinin devam ettiği görülmektedir. Bu kavisli çizgiyle insan bedeni imgesinin, köpek figürünü hakimiyeti altına aldığı ve bir bağlantı içerisinde bütünlük oluşturduklarını gözlemek mümkündür. Bu kavisli çizginin de çalışmanın ince bir detayı olduğu söylenebilir. Böylelikle de Bacon'ın figürünün, varlıkla yokluk arasında bir çizgide olup, dönemin iktidarına sahip olan bürokratların geçiciliğini yansıttığı bilinmektedir (Asiltürk, 2006, s.37).

Bacon'ın bu çalışmasında hayvan figürünü kullanmasıyla da insan ile hayvan arasındaki özdeşleşme durumuna dikkat çekme amacıyla olduğu söylenebilir. Bu özdeşleşme durumuyla da insanın doğasında gelişmemiş bir hayvanın olduğunu vurgulamıştır. Böylelikle Bacon'ın insanın ve hayvanın tüm davranışsal bütünlüğüyle birlikte arasında bir bağlantısının olduğunu zihninde sorgulamış olup; bu düşünce durumlarını da imgeler yaratarak aktarmıştır (Asiltürk, 2006, s.37).

İnsan ve köpek bedeni imgesinin cadde kenarında herhangi bir yerde kanalizasyonu anımsatan ızgaranın kenarında oldukları görülmektedir. Bu ızgaranın o anda insan bedeni imgesinin yaşamış olduğu tüm olguları içerisine alıp yok etme arzusuyla oluşturulduğu bilinmektedir. Bu yok etme arzusuyla da insanda bulunan sinir sistemine gönderme yapıldığı söylenebilir. Ayrıca içerisinde bulunulan havanın yağmurlu olduğu izlenimine de ulaşılabilir. Böylelikle yaşanılmış tüm duygu durumlarının yağmurlu hava vasıtasıyla kanalizasyondan akıp gittiği izlenimi de elde edilebilir. Bu doğrultuda Bacon'ın insan ve hayvan figürünün bağlantısıyla içerisinde yaşamış olduğu toplumunun güçlü iktidarının ve güç istencinin insanların bireysel özgürlüklerine getirmiş olduğu kısıtlayıcı etkisi gibi, birçok değişkenlik gösteren problemleri yapıtına taşıma amacına büründüğü söylenebilir. Bacon, döneminin insanının özgürlük düzeyinin istenilen seviyede olmadığını bu çalışmada vurgulayarak; insanların bilakis olumsuz tutumlarını da eleştirmiştir. Tüm bu tutumları da köpeğinin soyutlanmış deformelerine ve yanındaki insan bedeni imgesinin siyah lekesine aktararak betimlemiştir (Gül,2012, s.307-308).”

**Resim 53**'deki köpeğin deformelerini Bacon'ın Muybridge'nin Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk isimli fotoğrafından etkilenerek oluşturduğu bilinmektedir.



**Resim 54.** Eadweard Muybridge, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk, Fotoğraf, 1885.

Bacon'ın **Resim 54**'deki Muybridge'nin çalışmasından etkilenerek yaptığı **Resim 53**'deki figürünün hayvan imgesini anımsatır nitelikte betimlenmiş olduğu görülmektedir. **Resim 53**'de siyah ve mavinin tonlarının bulunduğu düz bir mekânın içerisine yerleştirilen bu figürün bulunduğu yerin içerisinde eriyip gitmesiyle de Bacon'ın döneminin insanın gerileme evresinde olduğunu duyumsatma amacına girdiğini söylemek mümkündür. Böylece Bacon'ın insanı aşağılık bir hayvan imgesine evirme eğilimi içerisinde olduğunun izlenimi elde edilebilir. Bu sebeple de çalışmasındaki insan bedeni imgesinin mekânın içerisinde kaybolduğu, hayvan figürünün de açık renklerle, özellikle de beyazın tonlarıyla betimlenerek varlığının belirginleştiğini görmek mümkündür (Nacar, 2014, s.10).

#### **2.2.4.5. Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Sanatı Arasındaki Paralellikler**

Modern sanatın içerisinde kimi sanatçılarla birlikte Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın da yer edindiği bilinmektedir. Bu sanatçıların **Resim 55**'deki gibi, karşılıklı olarak birbirlerini dönem içerisinde yakından tanıyor oldukları söylenebilir. Bu tanışma süreci, Bacon'ın 1960'lı yılların başlarında, Paris kentine düzenlemiş olduğu seyahati sırasında gerçekleşmiştir (Jedlinska, 2021, s. 220).

Birbirleriyle olan tanışma sürecinin ardından, dönemin içerisinde sanatsal olarak da karşılıklı etkileşimlerinin doğrultusunda çalışmalarının temel konusunun insan çerçevesinde şekillenmesi; bunun yanı sıra benzer yaşamsal deneyimlerinin varlığıyla da aralarındaki paralelliklerden somut olarak söz etmek mümkündür (Jedlinska, 2021, s. 219).

Bu etkileşimlerinin sonucunda her iki sanatçının da üretmiş olduğu çalışmalarının kendi imge dünyalarının birer yansıması konumunda olduğu söylenebilir. Yansıyan bu imge dünyalarının da büyük bir dönüşümün sonrasında ortaya çıktığı bilinmektedir. Böylelikle estetik olarak güzel ya da çirkin olanı bulmak gibi kaygılar yerine, her iki sanatçının da başkalaşmış formları elde ederek, kendi özlerinden ödün vermeden varlıklarını gösterdiklerini söylemek mümkündür (Jedlinska, 2021, s. 219).



**Resim 55. Graham Keen, Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Görüntüsü, 1965.**

Böylelikle bu başkalaşmış formların yaratılmasında modern sanat kavramının da etkisinin olduğu söylenebilir. Çünkü modern sanat anlayışının var olan gerçekliğin ardındaki imgelerin dünyasına ulaşma amacıyla olduğu bilinmektedir. Bu anlayışı benimseyen Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ında var olan gerçekliğin yerine, imgeler yaratarak üretimlerini gerçekleştirdiklerini söylemek yerinde olacaktır. Ayrıca çalışmalarının içerisinde kullandıkları benzer motiflerin ve sanat zevklerinin oluşup, belirginleşmesinde en önemli etkin role sahip gücün, insanın düşüncesinin olduğu sonucuna da ulaşmışlardır (Jedlinska, 2021, s. 219). Buna istinaden, Thierry Dufrière, Giacometti'nin çalışma alanını 'sanatçının kafatası' olarak adlandırıp, atölyesinin her şeyden önce zihinsel bir hayali mekânı anımsattığını da belirtmiştir. Bu durumun Francis Bacon için de geçerli olduğu söylenebilir (Rinuy, 1995, s. 84).

Bu bağlamda hem Alberto Giacometti'nin hem de Francis Bacon'ın atölyelerinin küçük, darmadağın yapılarıyla **Resim 56 ve 57**'deki gibi, stüdyolarının arasındaki paralellikten bahsedilebilir. Sıkışık, bir o kadarda dağınık olan bu atölyelerde çalışmalarını oluşturan Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın eserlerini, insan bedenleri etrafında sınırlandırıp; kendilerine has üsluplarının doğrultusunda bu bedenleri, imgeye dönüştürdüklerini söylemek mümkündür. Yaratıcı eylemlerinin ürünü olan insan bedeni imgelerinin deforme edilmesinde de benzerliklerin olduğundan bahsedilebilir. Aynı zamanda deforme edilmiş insan bedeni imgeleriyle de gerçekçi bir tutum sergilediklerini iddia etmişlerdir (Jedlinska, 2021, s. 219).



**Resim 56. Alberto Giacometti'nin Atölyesinden Bir Görüntü.**



**Resim 57. Francis Bacon'ın Atölyesinden Bir Görüntü.**

Böylelikle gerçekten daha gerçek olduğunu iddia ettikleri, beden imgelerinin üzerindeki arayışlarını devam ettirdikleri söylenebilir. Bu doğrultudaki arayışlarını, Avrupa sanatında iz bırakmış kimi büyük sanatçılarla etkileşim içerisine girerek gerçekleştirmişlerdir. Giacometti, Pierre Matisse yazdığı bir mektupta, Tintoretto'nun resimlerinden etkilenme sürecini ve ona olan hayranlığını şu şekilde anlatmıştır: “1920-21’de İtalya’daydım. İlk olarak Venedikte, zamanımı Tintoretto’nun resimlerinde nesneleşen beden imgelerini gözlemleyerek geçirdim” (Milosz, 2003, s. 26-27).



**Resim 58. Francis Bacon, Three Studies For Crucifixion, 1962.**

Francis Bacon ise David Sylvester’la yaptığı bir sohbette bu etkileşim sürecini şu şekilde anlatmıştır: “1962 yılında üretmiş olduğum, üç ayrı bölümde yer alan çarmıha gerilen imgelerimi, 1287-88 yılları arasında oluşturulmuş, Cimabue’nin Çarmıha Gerilme eserinden etkilenerek yarattım” (Sylvester, 1987, s. 14-16).



**Resim 59. Cimabue, Crucifixion, 1287-88.**

Bu etkileşim kurdukları sanatçılara ilaveten hem Alberto Giacometti’nin hem de Francis Bacon’ın Velázquez, Rembrandt, Cézanne, Vincent van Gogh ve Pablo Picasso gibi isimlere de hayranlık duyup; çalışmalarında yer alan insan bedeni imgelerinden etkilendiklerini söylemek mümkündür (Jedlinska, 2021, s. 217).



Bu bağlamda etkileşim içerisinde oldukları eski ustaların eserlerinin modern sanat içinde temel bir öneme sahip olduğuna inanıp, çalışmalarındaki insan bedenlerini kendilerine has sanat anlayışlarıyla, model ve fotoğraf gibi çeşitli araçları kullanarak figüre dönüştürmüşlerdir. Çalışmalarındaki insan bedeni imgelerinin oluşumuna, şüphesiz ki I. ve II. Dünya Savaşları'nın toplumun üzerinde yarattığı olumsuzlukların etkisinden söz etmek mümkündür. Böylelikle çalışmalarının içerisinde yer alan insan bedeni imgeleriyle; acıları, yalnızlığı, cinselliği; yaşam ve ölüm korkularıyla bireylerin kişisel varoluşlarının özlerini keşfetme amacına da yöneldikleri söylenebilir (Jedlinska, 2021, s. 218).

Bu durumların, hem Giacometti'nin **Resim 60**'daki Stüdyoda Isabel (Isabel in the studio) isimli çalışmasında hem de Francis Bacon'ın **Resim 61**'deki Isabel Rawsthorne' un Portresi (Portrait of Isabel Rawsthorne) adlı eserinde görüldüğü söylenebilir.



**Resim 60. Alberto Giacometti, Stüdyoda Isabel (Isabel in the studio), Tuval Üzerine Yağlıboya, 100×87 cm, 1949, Orsay Müzesi, Paris.**

Çalışmalarında ressam Isabel Rawsthorne'u Alberto Giacometti'nin canlı modelden yararlanıp, Francis Bacon'ın ise fotoğrafı kullanıp; eserlerinin içerisinde beden imgeleri olarak yarattıkları söylenebilir.

Bu bağlamda iki sanatçının da çalışmalarının içerisinde nesneleşen aynı kişiyi ele almalarına rağmen, üslupları arasındaki farklılıkları gözlemlemek mümkündür (Jedlinska, 2021, s. 218).

Bu durumla ilgili, Ulf Küster: ‘‘Alberto Giacometti’nin Isabel’e mısır tanrıçası gibi davranırken, Francis Bacon’ın ise onu çalışmasında bir tür canavara dönüştürerek resmetme eğiliminde olmuştur’’ şeklinde açıklama yapmıştır (Morrison, 2018).



**Resim 61. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne’ un Portresi (Portrait of Isabel Rawsthorne), Tuval Üzerine Yağlıboya, 81 x 68 cm, 1966, Tate Müzesi, Londra.**

Böylelikle hem Giacometti’nin hem de Bacon’ın eserlerini insan üzerine temellendirip, aynı modeli (örn. Isabel Rawsthorne) farklı üsluplarda çalışmalarının içerisinde beden imgelerine dönüştürdükleri sonucuna ulaşılabilir. Bu bağlamda çalışmalarının içerisinde nesneleşen bu beden imgelerinin bölümlerini de kendilerine has deforme ederek oluşturdukları söylenebilir.

Bu doğrultuda **Resim 60**’daki Isabel Rawsthorne’u kendisine model seçerek üretimini gerçekleştiren Alberto Giacometti’nin modelinin dış görünüşünün benzerini yapma amacı içerisinde olmadığı bilinmektedir. Yalnızca kendi zihninde üretme isteği uyandıran eylemleri gerçekleştirme amacına bürünerek, beden imgesini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Böylelikle Giacometti’nin karşısında gördüğü modelinin dış gerçekliğine odaklanmayıp, gerçeküstü bir imge yaratma düşüncesinde olduğu bilinmektedir (Giacometti, 2015, s.80).

Giacometti'nin üretimi sürecinde benimsediği bu düşüncesinin, Bacon açısından da geçerli olduğu söylenebilir. Francis Bacon'ın model olarak kullandığı **Resim 61**'deki Isabel Rawsthorne'un bire bir aynı görüntüsünü betimlemek yerine yandan dörtte üçlük bakış açısıyla, fotoğraftaki modelin kendisinde bıraktığı izlenimlerin doğrultusunda asıl olan gerçekliğini yani imgesini oluşturduğu görülmektedir.

Böylelikle Francis Bacon'ın Alberto Giacometti ile aynı düşünceyi benimsemiş olsa dahi, figürünün yaratımı sürecinin Giacometti'den bazı noktalarda farklılık gösterdiği sonucuna ulaşılabilir. Bu farklılığı da özellikle çalışma içerisindeki figürün bölümlerinin deforme edilip, parçalara ayrılmasında görmek mümkün olmuştur.

Bu farklılığın yanı sıra hem Alberto Giacometti'nin hem de Francis Bacon'ın model olarak kullandıkları insan bedenlerinin dış gerçekliklerini görmeleri açısından yaklaşımlarının benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu doğrultuda oluşturulan figürlerin ise hiçbir zaman tinsel gerçekliklerini elde edemedikleri ve bu durumun da hem Giacometti'yi hem de Bacon'ı sürekli olarak arayışa sürüklediğinden bahsedilebilir. Bu durumu, Giacometti şu şekilde açıklamıştır:

“İnsan bedeni imgesini gerçekliğiyle tasvir etmenin güçlüğü, tüm bölümlerini anlamlı kılmamanın zorluğuyla neredeyse aynıdır. Karşımda görünen insan bedenine tam cepheden bakarsam, başı unuturum. Yüze odaklanırsam, bu kez de bütünü unuturum. Sonuç olarak; elde etmek istediğim gerçekliği yakalayamam ve bu süreç süreksizlik kazanarak kendisini yinelemeye devam eder (Giacometti, 2015, s.204).”

Böylelikle Giacometti'nin bu mücadele edişinin onu sonsuz detaya yönelmesine sebebiyet verdiği söylenebilir. **Resim 60**'daki Isabel Rawsthorne'u belli belirsiz, yoğun çizgi bütünlüğüyle oluşturulan mekânın içerisinde hareketsiz, incelen uzayan tüm vücudunun bölümlerini deforme edip; bulunduğu mekânda var olma çabasını gösterir vaziyette olduğunu görmek mümkündür. Ayrıca figürünün, bulunduğu mekânın içerisinde neredeyse yok oluşun eşiğine geldiği de görülmektedir.

Francis Bacon'ın ise **Resim 61**'deki Isabel Rawsthorne'un portresini oluştururken de neredeyse, Giacometti ile aynı tutuma sahiptir. Bu tutumunun da gerçeküstü imgeleri yaratma düşüncesinin etrafında şekillendiği söylenebilir.

Aynı tutuma sahip iki farklı sanatçının üretimlerini bu doğrultuda gerçekleştirirken üsluplarının farklılaştığını yinelemek yerinde olacaktır. Böylece Francis Bacon'ında Rawsthorne'un portresindeki gerçeklik algısını, fotoğraftaki modelin üzerinden yakalamaya çalıştıkça, somut görüntüsünden uzaklaşmaya başladığını belirtmiştir (Fineberg, 2014, s.139'dan akt, Gül, 2012).

Bu durumu **Resim 61**'deki Isabel Rawsthorne' un Portresi isimli çalışmasında görmek mümkündür. Francis Bacon'ın bu çalışmayı oluştururken özellikle figürün tüm bölümlerinden çok, Rawsthorne' un portresinin üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Figürün portresini oluştururken de Giacometti gibi fazlaca renge ihtiyaç duymadan renksizliğin, daha dokunaklı olduğunu ve böylece portredeki ifadeyi daha etkili biçimde yansıtabileceğini vurgulamıştır (Sylvester, 1987, s.83).

Portrede yansıtılan ifade gücü ile Bacon'ın **Resim 61**'deki Isabel Rawsthorne' un başını, Giacometti'nin **Resim 60**'daki çalışmasında yaptığı gibi fazlaca deformelere uğrattığını görmek mümkündür. Bacon'ın Rawsthorne' un başının bölümlerini, farklı büyüklüklerde oluşturulan yapıca biçimsel bozuklukların doğrultusunda, portredeki ifade gücünü arttırdığı söylenebilir. Giacometti'nin ise **Resim 60**'daki çalışmasında yer edinmiş figürünün başını, bakıldığında algılamak neredeyse olanaksız gibi görülmektedir. Ancak deforme edilmiş başın genel yapısının kısmen algılandığını söylemek mümkündür.

**Resim 60**'a tekrar bakıldığında; boşluğun içerisinde öylece güçsüz şekilde duran Giacometti'nin bu figürünün herhangi bir büstü anımsatıp, tıpkı bir vazo malzemesi gibi eylemsiz olduğu da görülmektedir. Bu durumla da Giacometti'nin adeta yalnızlık duygusuna vurgu yapmak amacıyla olduğu izlenimine ulaşılabilir. Böylelikle yalnızlık kavramının, Giacometti'nin **Resim 60**'daki çalışmasını oluştururken psikolojik olarak kendisine kaynaklık ettiği düşünülebilir (Ötgün & Altaş, 2020, s. 14).

Bacon'ın **Resim 61**'deki Isabel Rawsthorne' un portresinden ise neredeyse duygu durumunu anlamak olanaksız gibi görülmektedir. Ancak az çok parçalara ayrılmış portresinin tüm yapısından ziyade, gözlerinden duygu durumunu kısmen algılamak mümkündür.

Bu anlaşılabilirlik ve anlaşılmazlık durumunun, Bacon tarafından başarılı şekilde Rawsthorne' un portresinin üzerinden yansıtıldığı söylenebilir. Böylelikle Bacon'ın model olarak kullandığı Isabel Rawsthorne'nu kimliksizleştirmek amacıyla olduğundan da bahsedilebilir (Sylvester, 1987, s.86).

Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın öz söylemleri halini alan seçilmiş çalışmalarının bulunduğu, **Resim 62** ve **63**'deki gibi Fondation Beyeler'de karma serginin gerçekleştiği bilinmektedir.



**Resim 62. Francis Bacon (1909-1992) ve Alberto Giacometti (1901-1966) Karma Sergisi, Sergiye Giriş Kısmından Görüntü, 29 Nisan- 2 Eylül 2018, Beyeler Vakfı, Basel.**

Bu sergide, New York'taki Museum of Modern Art, Chicago'daki Art Institute, Centre Pompidou ve Paris'teki Giacometti Vakfı'nın da aralarında bulunduğu, farklılık gösteren kamu ve özel koleksiyonlardan sergi için ödünç alınan yüzlerce farklı tekniklerdeki çalışmalarının yer aldığı bilinmektedir (Takac, 2018).



**Resim 63. Francis Bacon (1909-1992) ve Alberto Giacometti (1901-1966) Karma Sergisi, 29 Nisan- 2 Eylül 2018, Beyeler Vakfı, Basel.**

Sanat alanında aralarındaki paralelliklerden bahsedilen, Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın seçilmiş kimi çalışmalarının yer aldığı bu sergide, Bacon'ın arkadaşı Micheal Peppiatt, Paris'teki Giacometti Vakfı'nın yöneticisi olan Catherine Grenler ve Fondation Beyeler'in küratörü Ulf Küster görev almıştır. Fondation Beyeler'de gerçekleştirilmiş bu karma serginin temel amacı ise, modern sanatın içerisinde önde gelen iki önemli sanatçının, sanatı arasındaki paralelliklerini ve etkileşimlerini çalışmaları üzerinden sorgulamaktır (Takac, 2018).

Sonuç olarak hem Francis Bacon'ın hem de Alberto Giacometti'nin aynı dönemin içerisinde farklı amaçlarının ve üsluplarının doğrultusunda üretimlerini gerçekleştirmiş oldukları kanısına ulaşmak mümkündür. Figüratif anlayışı benimsemeleri ve bu anlayışın çerçevesinde çalışmalarında farklı konuları işledikleri söylenebilir. Böylelikle zihinlerindeki düşünce yapılarıyla birlikte oluşturdukları imgelerini gerek tuvalin yüzeyinde gerekse farklı malzemelerle, görünür hale getirmişlerdir. Özellikle de modern sanat anlayışıyla birlikte, içerisinde yaşadıkları dönemlerin olaylarını ve kendi içsel sorunsallarını, deforme edilmiş insan bedeni imgeleriyle görünür hale getirmişlerdir. Böylece deforme edilmiş insan bedeni imgelerinin de öz söylemleri halini aldıklarını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Fondation Beyeler'deki bu karma sergide seçilmiş çalışmalarının içerisinde varlığını gösteren insan bedeni imgelerinde, Kübizm'den Sürrealizm'e; ayrıca etkisi altında kaldıkları eski ustaların (Tintoretto, Cimabue, Velâzquez, Rembrandt, Cézanne, Vincent van Gogh ve Pablo Picasso) çalışmalarındaki figürlerin yansımalarının görüldüğü söylenebilir.

Ayrıca Bacon'ın kimi çalışmalarının içerisindeki insan bedeni imgelerinin dönemin savaşları sırasında ve sonrasında acının, ölümün ve kurtuluşun simgesi olarak görüldüğü de bilinmektedir. Bu figürlerinin oluşumuna etki eden Picasso gibi sanatçıların yanı sıra Bacon'ın, insan davranışlarına ilişkin duyguları da yansıtmaya eğiliminde olduğundan bahsedilebilir. Böylelikle Bacon'ın felaket ikonografisi olarak adlandırılan işkence gören insanlığa ve insanın izolasyonuna dair temsillerinin gerçekte, politik olmadığı söylenebilir. Aslında, Courbet'ten türetilmiş bir gerçekliği savunan ve sanatın tümünü silah, bireyciliğin tüm ifadelerini yozlaşmış olarak gören seçkin solcu eleştirmen John Berger, Bacon'ın çalışmalarını sözde öfke içermediği için de kınamıştır (Utley, 2011).

Resim yapmanın illüstrasyon olarak kullanılmasına her zaman şiddetle karşı çıkan Bacon'ın resimlerindeki şiddetin, çarpıklığın, parçalanmanın ve izolasyonun savaşların şiddetiyle hiçbir ilgisinin olmadığını, yalnızca "gerçeği geri verme" girişimi olarak anlaşılması gerektiğini iddia etmiştir. Bu bağlamda da resimlerine bakan izleyicinin doğrudan sinir sistemine gönderme yapma amacıyla olduğu söylenebilir (Utlely, 2011).

II. Dünya savaşı sonrası, dönemin diğer kimi sanatçıları gibi Bacon için de varoluşçuluğun, güçlü bir çekiciliği olduğundan bahsedilebilir. Özellikle Sartre'ın 1946'daki "Varoluşçuluk Bir Hümanizm midir?" ve "ahlaki seçimin bir sanat eserinin yapısıyla karşılaştırılabilir olduğu" fikri, Bacon için son derece ilham verici hale gelmiştir. Böylelikle Bacon'ın bu yeni hümanizmi en iyi şekilde ifade etmenin yollarını ararken; Alberto Giacometti'nin ise son derece etkileyici figürasyonu ile birlikte kendi sanatının, büyük önem kazanmaya başladığı bilinmektedir. Bu bağlamda Bacon'ın kimi çalışmalarındaki kapalı düzlükte oluşturulmuş geniş alanları ve 1949 yılında ürettiği "Resim 64'deki Baş VI" isimli eserindeki gibi kafes benzeri muhafazaların, kesinlikle Giacometti'nin kimi çalışmalarına gönderme yaptığı söylenebilir (Utlely, 2011).



Resim 64. Francis Bacon, Baş VI, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949.

Alberto Giacometti'nin de **Resim 65**'deki ‘‘Şehir meydanı’’ ve ‘‘Burun’’ gibi çalışmalarında çağdaş varoluşun gerilimlerini, yabancılaşmasını ve hapsedilmesini temsil ederek, İngiliz savaşı sonrası sanatı için, özellikle eleştirmen Herbert Read'in Giacomettinin bu eserlerini ‘‘ kolektif kaygı ileticileri’’ olarak nitelendirdiği söylenebilir (Utley, 2011).



**Resim 65. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, 1948 ve Burun, 1947, Heykel Çalışmaları.**

Böylelikle her iki sanatçının da İngiliz savaşı sonrası varoluşçu gerçekçilik ve geç modernizmde türetilen sosyal gerçeklikte ısrar eden Marksist John Berger'in, Sylvester'in bireysel özgürlüğüne ve Batı liberalizmine karşı geliştirdiği ilham verici görüşünü savunup, sanatın da Soğuk Savaş döneminde bir silah ve toplumun dönüşümü için bir araç olduğunu da belirtmişlerdir (Utley, 2011).



## 3. YÖNTEM

### 3.1.Araştırmanın Modeli

Araştırmada tezin anahtar kavramları olan modern sanat, beden ve imge kavramlarına dair bir literatür taraması yapılmıştır. Tarama sonuçlarına göre genelden özele doğru, Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın eserlerinde ortaya çıkan beden imgelerinin aralarındaki paralelliklerin tespiti gerçekleştirilip, çalışmaları üzerinden analizi yapılmıştır.

İlk önce, resim sanatında insan bedeni imgeleri başlığı altında beden anlayışının iki alt başlık olarak incelenmiştir. Bu alt başlıklarının ilki klasik beden anlayışı, ikincisinin ise; Modern sanatta beden anlayışı olduğunu görmek mümkündür. İlk alt başlık olan klasik beden anlayışını ise kendi içerisinde; 15. ve 16. yüzyılda Batı sanatında insan bedeni imgeleri, 17. ve 18. yüzyılda Batı sanatında insan bedeni imgeleri ve 19. yüzyılda Batı sanatında insan bedeni imgeleri olarak sınıflandırılıp; kimi örnek sanatçıların çalışmaları üzerinden desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Daha sonra, beden imgesinin; Alberto Giacometti'nin sanatındaki yeri, onun figürlerini nasıl ele aldığına genel bir bakış açısıyla yer verilmiştir. Bu durum çalışmaları üzerinden detaylı biçimde açıklanmıştır. Ardından, beden imgesinin; Francis Bacon'ın sanatındaki yerine göre genel bir bakış açısı ile irdelenip, sanat alanında Giacometti ile aralarındaki paralelliklerinin tespiti gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak, sanat eserlerinin birer iletişim araçları olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda üretildikleri dönemlerinin; toplumunu, politik eylemlerini ve kişisel iç dünyalarında gerçekleşen duygularını resmeden sanatçıların, aynı zamanda eserlerinin belge niteliğinde olması gerektiğini de savunmuşlardır.

Bu doğrultuda araştırmacı, bulgular ve yorumlar bölümünde araştırmanın konusu bağlamında üretmiş olduğu eserlerini ve kuramsal alt yapısını detaylı bir şekilde analiz etmiştir.

### **3.2.Evren ve Örneklem**

Araştırmanın konusu doğrultusunda nicel verilerin kullanılmadığı söylenebilir. Bu sebeple araştırmanın evreni ve örneklemini kullanılmamıştır.

### **3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri**

Bu tez nitel araştırma yöntemi, tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Araştırmacı, araştırmada literatür taramasıyla birlikte araştırmanın probleminin önemini ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu probleminin doğrultusunda araştırmanın hangi amaca hizmet ettiğini, önemini, varsayımlarını ve sınırlılıklarını detaylı bir şekilde açıklamıştır. Bu doğrultuda geçmişte yapılan çalışmalar incelenmiş ve araştırmanın konusuyla bağlantılı olarak araştırmacı, çalışmalarının alt yapısını oluşturup sanatsal uygulamalarını gerçekleştirmiştir. Böylece sanatsal uygulamaları sonucunda ortaya çıkan eserlerini, doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

### **3.4.Verilerin Toplanma Süreci**

Bu çalışmada öncelikli olarak problem durumunun oluşturulması için genel kavramların üzerinde; modern, modern sanat, beden, imge, Alberto Giacometti ve Francis Bacon ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Araştırma kapsamında modern sanat anlayışı, Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın sanat anlayışıyla birlikte üretmiş oldukları eserlerinin arasındaki paralellikleri özelinde sınıflandırılmıştır.

Bu sınıflandırılmanın doğrultusunda, Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın eserlerindeki beden imgelerinin doğrultusunda dönem içerisinde aralarındaki paralelliklerinin tespiti gerçekleştirilmiştir. Bu durumların tespiti veri toplama araçları olarak tanımlanan kitaplar, dergiler, makaleler, tezler vb. yayınların yanı sıra; sergi katalogları, internet kaynakları ve çeşitlilik gösteren görsel dokümanlardan da faydalanılmıştır. Böylece konu bölümleri oluşturularak detaylıca incelenilmiştir. Bu bağlamda incelenmesi yapılan konunun, araştırmacının kendi sanat anlayışıyla birlikte ifade aracı olarak kabul ettiği yapıtlarındaki beden imgelerinin ilişkisinden söz etmek mümkündür.

### **3.5.Verilerin Analizi**

Bu araştırmada, konusu çerçevesinde elde edilen verilerin sanatsal uygulamalar ile ilişkilendirildiği söylenebilir. Araştırmacının ortaya koyduğu sanatsal uygulamalara dayalı olarak da bulguları ve yorumları elde ettiğini ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda bulgular ve yorumlarda araştırmacının has yaratı gücüyle ortaya koyduğu, ifade aracına dönüşen eserlerindeki insan bedeni imgelerini biçimsel ve teorik olarak inceleyerek analiz ettiği söylenebilir.

#### 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Modern Sanatın İçerisinde Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Resimlerindeki Beden İmgeleri, bağlamında üretilen çalışmalarda; Alman felsefeci Jurgen Habermas'ın "İnsan ister kapitalist ister sosyalist toplumlarda olsun, insan maddi olarak her ne kadar özgür olursa olsun, eğer insan özgür bir biçimde iletişim kuramıyorsa, o insan gerçekten özgür değildir." düşüncesinin çalışmaların alt yapısına felsefi olarak kaynaklık ettiği bilinmektedir (Kızılcılık, 2013). Bu düşünceden de anlaşılacağı üzere insanların; buldukları toplum içerisinde sürekli olarak her olayı, her olguyu maddiyat ile nitelendirmelerinin sonucunda, özgürlüklerini kısıtlayarak benliklerini kaybetme yoluna doğru evrildikleri izlenimine varılmıştır. Burada bahsedilen maddiyat kavramının ise; Giacometti'nin ve Bacon'ın içerisinde yaşadıkları Dünya savaşlarının olumsuz etkileri kadar yıkıcı etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda tez içerisinde üretilen çalışmalarda maddiyat kavramının; insanların özgürlüklerine kısıtlayıcı etki getirdiğini figürlerin deforme olmuş formlarıyla ifade edilmiştir. Oluşturulan kompozisyonlarda betimlenen figürlerin; kendini ifade edemeyen, buldukları belirli belirsiz mekân içerisinde sıkışıp kalan, kendini çevreleyen, kendi benliğini gizleyen, sosyal ilişkilerde iletişim kurmaktan kaçınan ve bu bağlamda özgürlüklerini kısıtlayan deforme edilmiş beden imgeleri halinde görüldükleri söylenebilir. Bu figürlerin kompozisyon içerisinde gerek kullanılan; renk, nesne ve örgü biçimindeki çizgilerle birlikte bir bütünlük oluşturularak ortaya çıkarıldığını görmek mümkündür.

Özellikle tuval üzerine yağlıboya çalışmalarında mavinin, kahverenginin ve hardal sarısı renklerin tonlarının hâkim olduğu görülmektedir. Tuvalin yanı sıra diğer tekniklerin içerisinde de bu renklerin farklı renk skalasıyla değişkenlik gösterip, araştırmacı tarafından tercih edilerek dahil edildiğini görmek mümkündür.

Çalışmalarda kullanılan renklerin yanı sıra figüratif imgelerle birlikte nesneleşen; merdivenin, sandalyenin, şövalenin ve elmanın da varlıklarına rastlanılmaktadır.

Araştırmacının, kimi çalışmalarının içerisinde göğe doğru yükselerek oluşturulan merdivenin; kendisinin bilinçaltı derinliklerinde yatan gökteki tanrısallığın gizli şeylerine ulaşmanın sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu gizli şeylerin ise, varlıkla hiçlik arasında bir yerde değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Merdivenin yanı sıra sandalyenin; insanların ve kendisinin aidiyetlik duygusuyla yaşadığı toplumda etkisini gösteren maddiyatın yıkıcılığı karşısında verilen var olma çabasını simgelediği bilinmektedir.

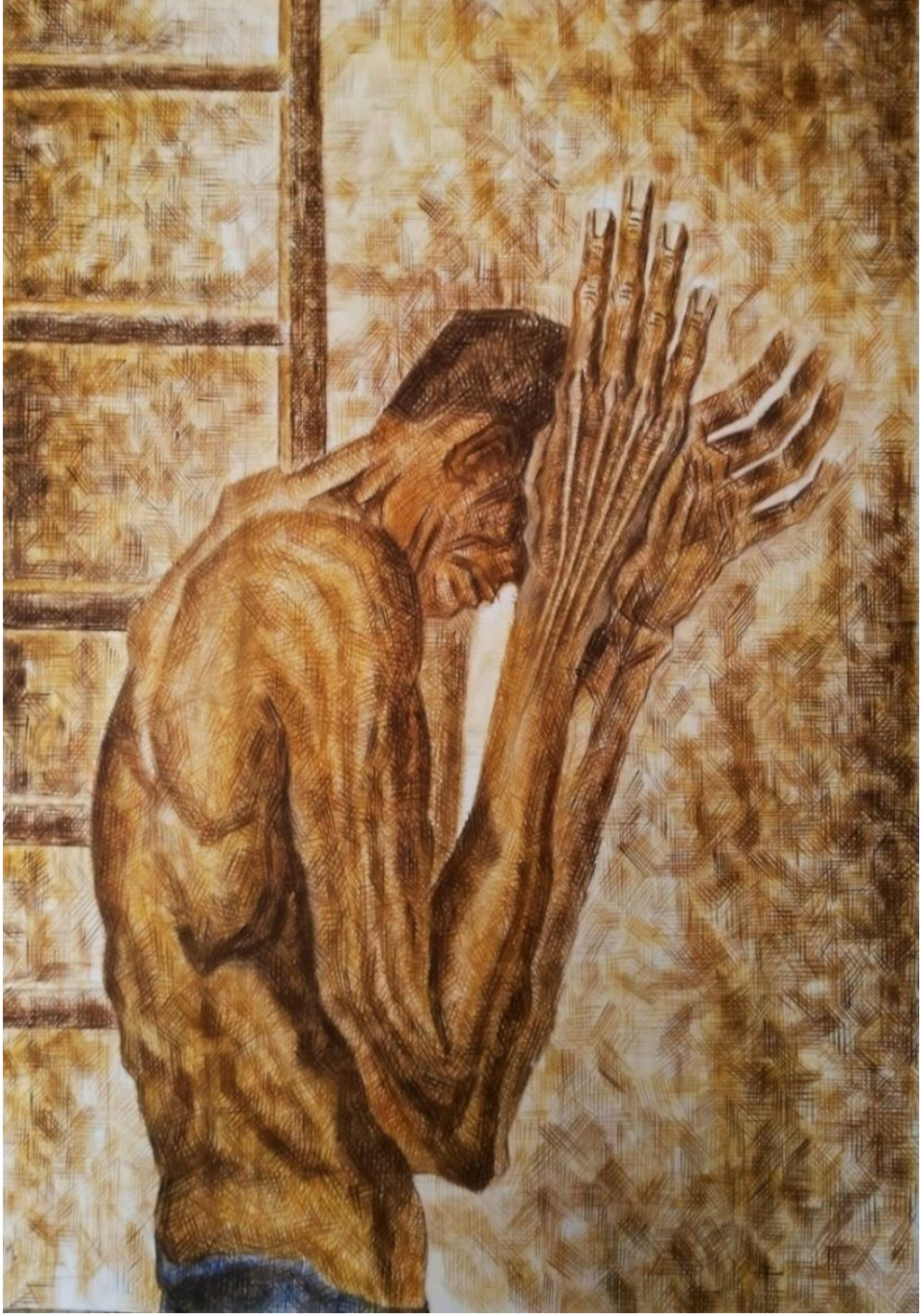
Fransızca chevalet kelimesinden türeyen genellikle tahta malzemesi kullanılarak oluşturulan şövalenin araştırmacının çalışmalarının birinde, kişisel sanat anlayışı ve özgün üslubunun doğrultusunda nesneleştiğini görmek mümkündür. Sanatçının çalışmasında nesneleşen bu şövale; içerisinde yaşamış olduğu toplumunun kimi insanların, maddiyatın yıkıcı etkisiyle birlikte benliklerini kaybederek yitirmiş oldukları umut kavramının imgesi durumundadır.

Şövalenin yanı sıra araştırmacının, kimi çalışmalarının içerisinde nesneleşerek varlığını gösteren bir diğer unsur ise elmadır. Elmanın her ne kadar meyve olduğu bilinse dahi; sanat tarihi literatüründe birbirinden farklı akımların içerisindeki kimi sanatçıların tarafından üretilmiş olan çalışmalarda farklı anlamlar kazanarak varlığını gösterdiğini söylemek mümkündür. Kutsal kabul edilen ilahi kitaba göre elma; cennetteki yasaklı ağaçta yetişen meyvedir. Sanatçının tez bağlamında üretmiş olduğu kimi çalışmalarının içerisinde yer alan elma ise; ölümsüzlük ve umut kavramlarının imgesini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak tez bağlamında üretilen bu çalışmaların; ele alınan konuyu destekler biçimde sorgulandığını söylemek mümkündür. Böylece tez içerisindeki Albeto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın sanat anlayışlarının etkilerini, tez bağlamında oluşturulan çalışmalarda da görmek mümkün olmuştur. Özellikle tez bağlamında üretilen bu çalışmaların; insan çerçevesinde şekillenmesiyle birlikte de yeni oluşturulacak olan çalışmalara da öncülük edeceği izlenimini elde etmek mümkündür.



Resim 66. Ersin AKIN, Zamanın Döngüsü, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160×100 cm, 2020.

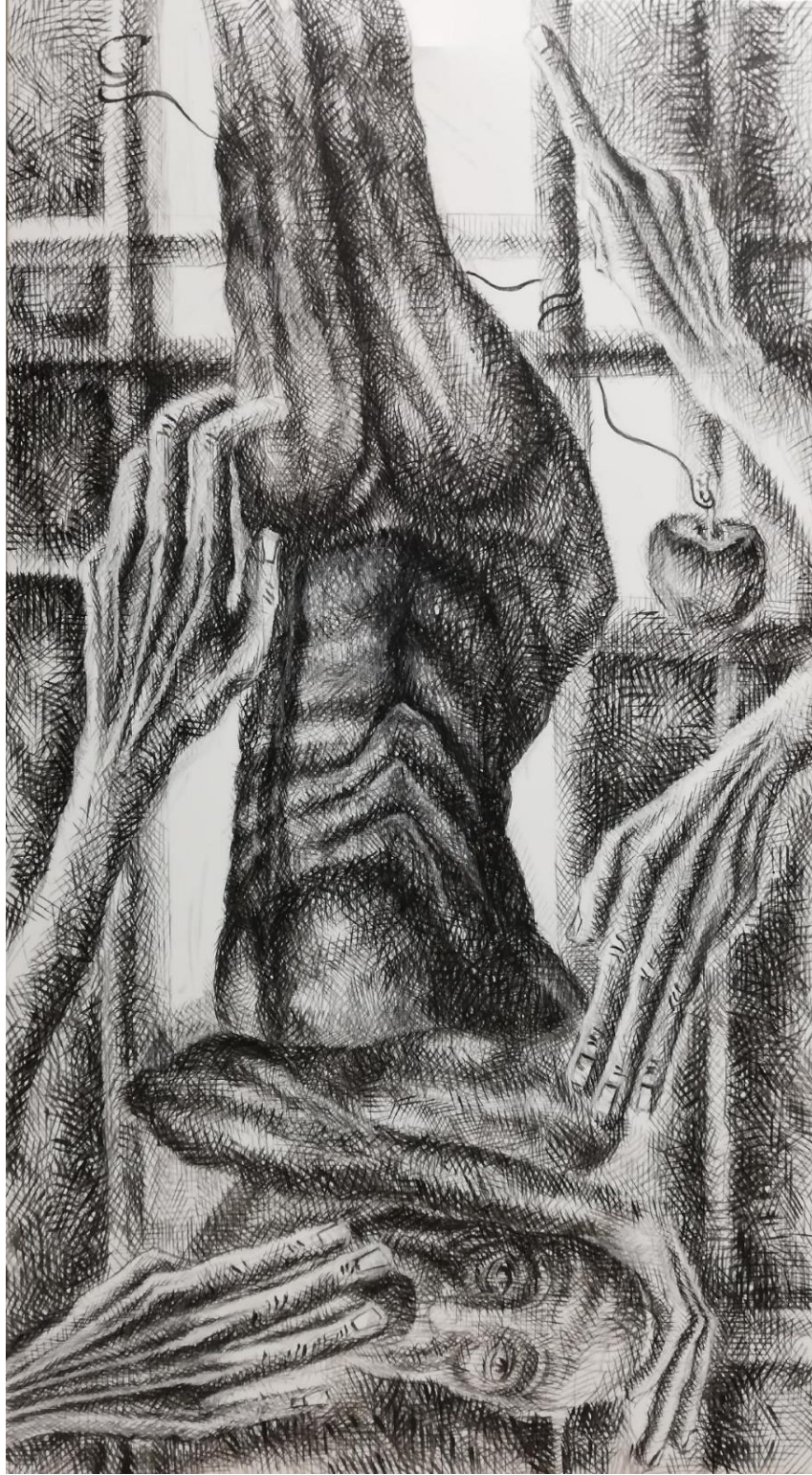


**Resim 67. Ersin AKIN, Tek Yaşam, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120×100 cm, 2021.**



Resim 68. Ersin AKIN, İmkânsız Düş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120×100 cm, 2021.

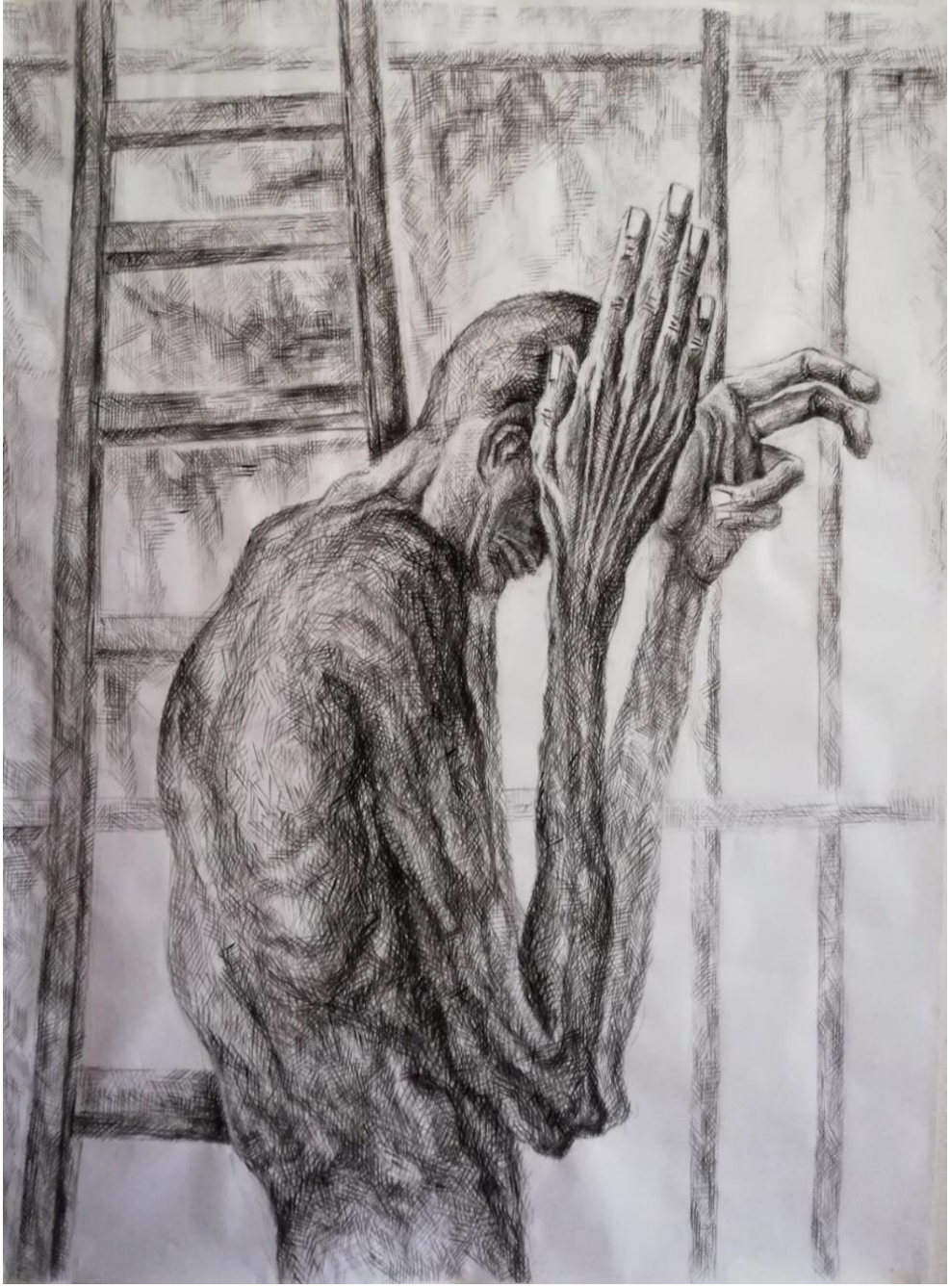




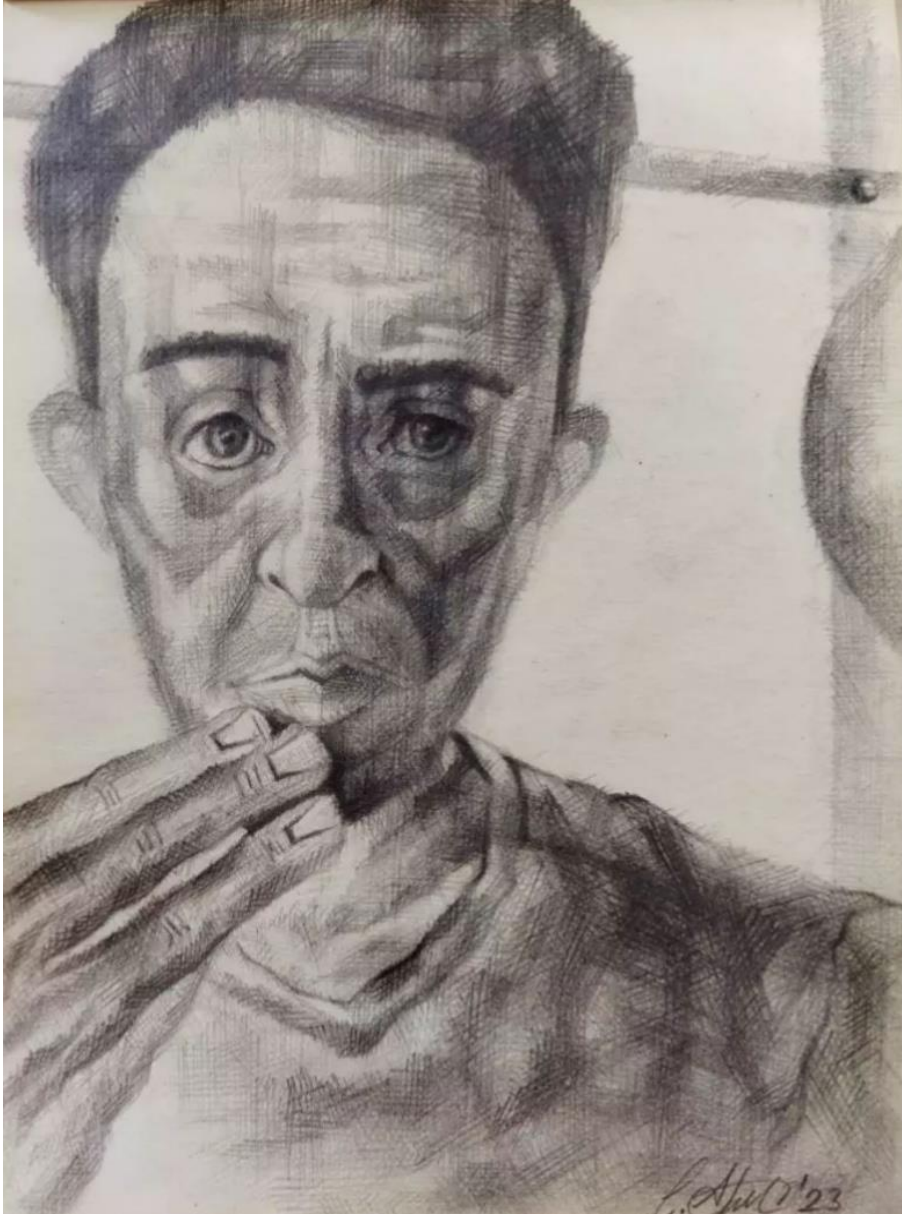
Resim 69. Ersin AKIN, Duyum, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 160×100 cm, 2020



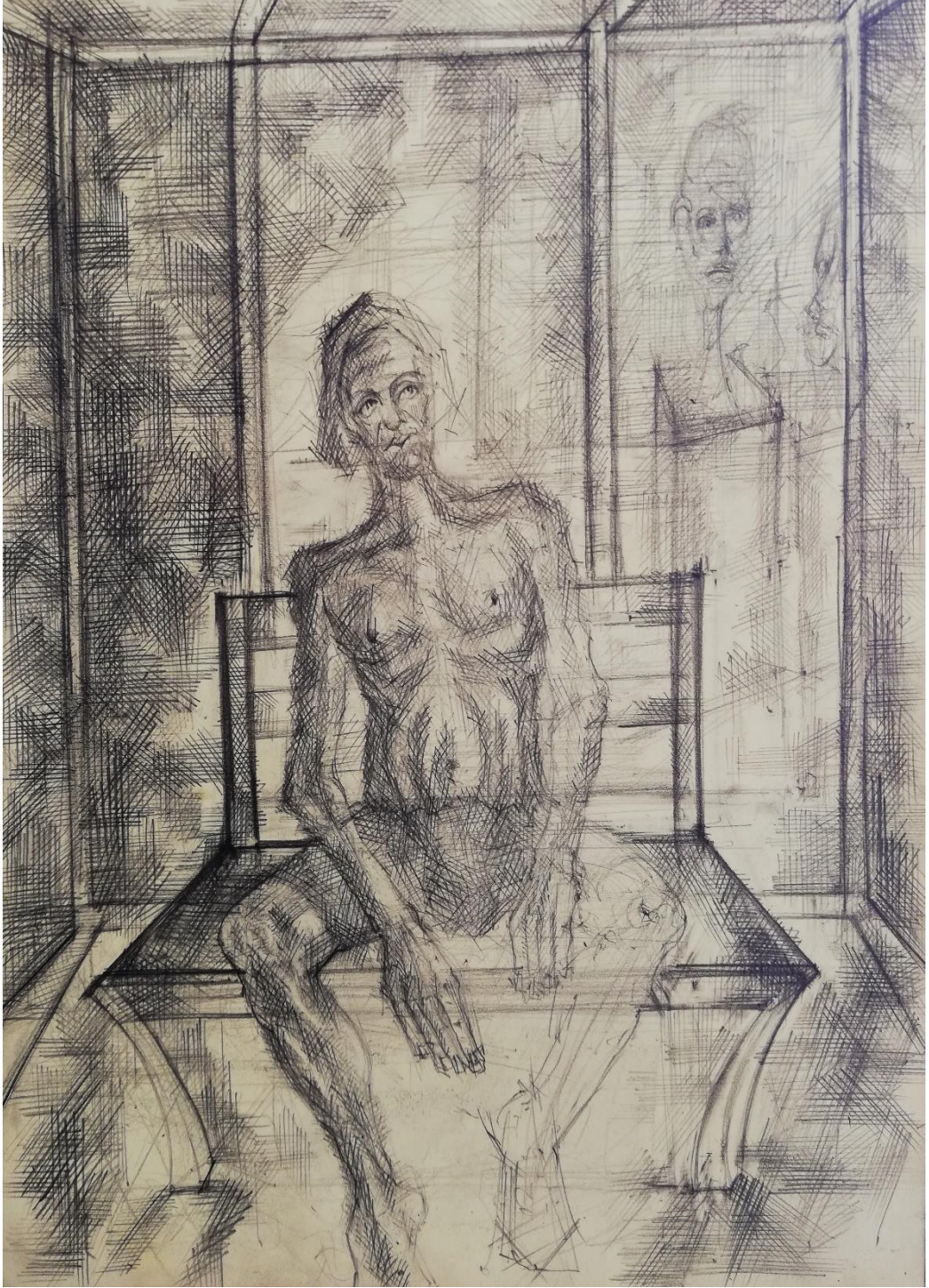
Resim 70. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 140×111 cm, 2020.



**Resim 71. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Akrilik Boya, 120×100 cm, 2020.**



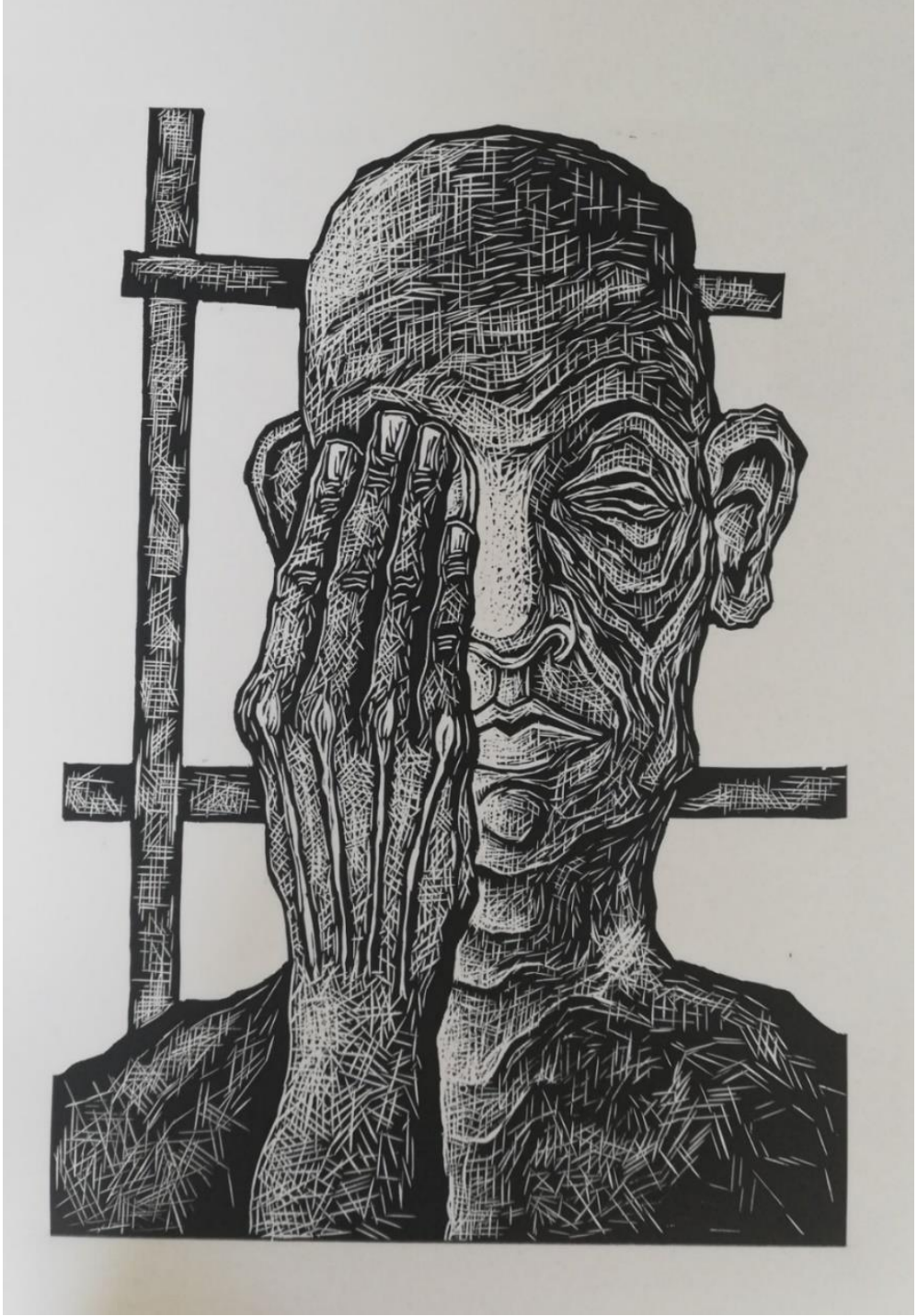
**Resim 72. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karakalem, 21×14,8cm, 2023.**



**Resim 73. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karakalem, 42×29,7 cm, 2021.**



**Resim 74. Ersin AKIN, Varoluş, Gravür Baskı, 70×50 cm, 2020.**

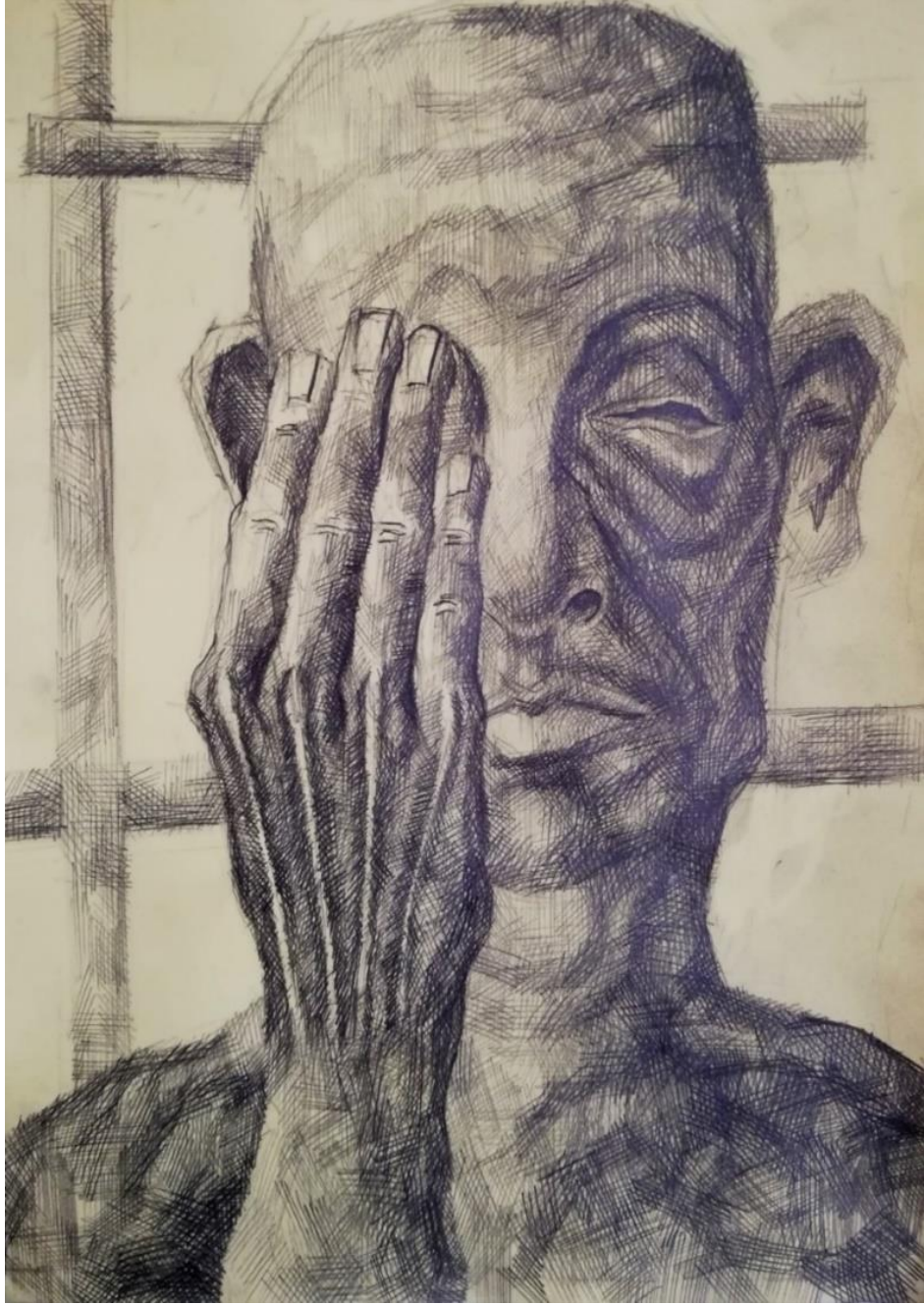


Resim 75. Ersin AKIN, Durum, Linol Baskı, 50×35 cm, 2021.

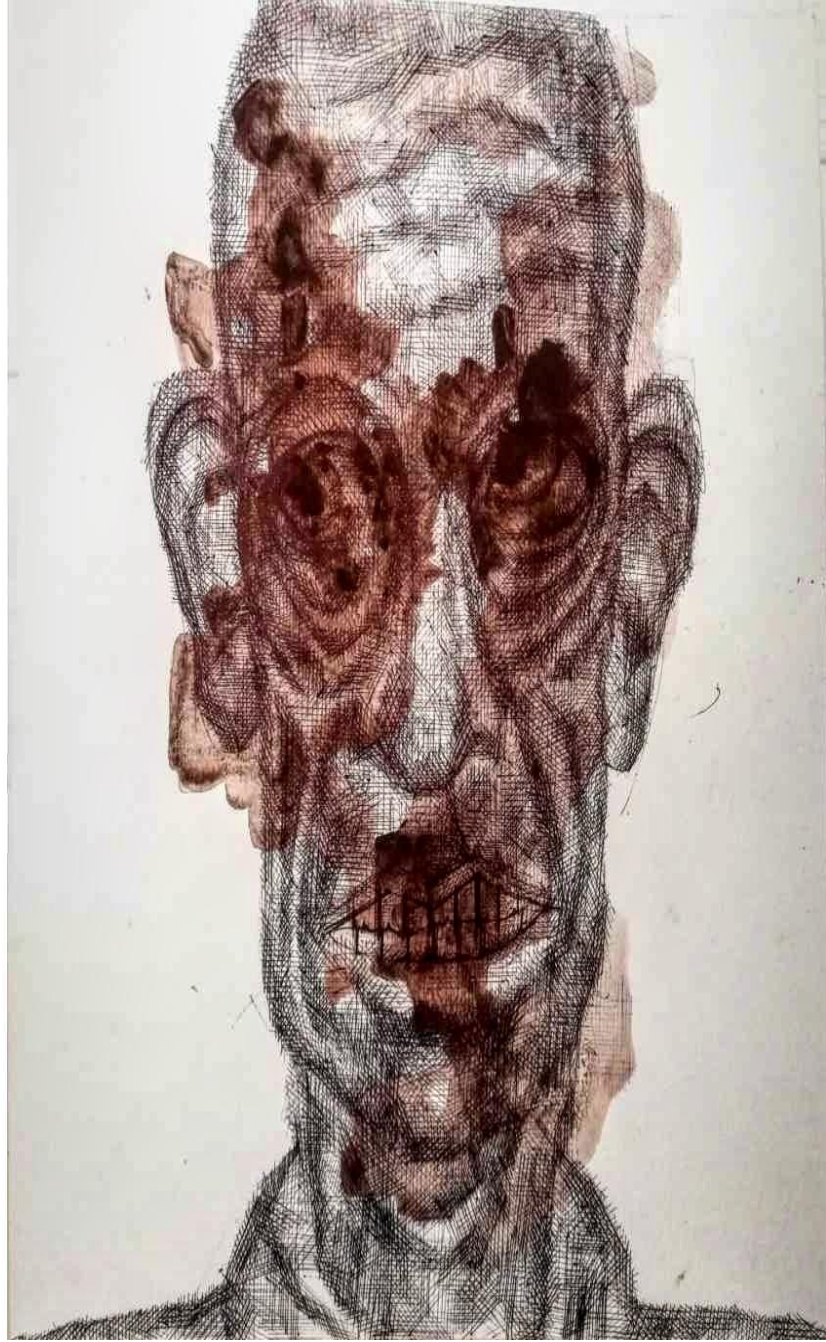


Resim 76. Ersin AKIN, İsimsiz, Linol Baskı, 50×35 cm, 2021.

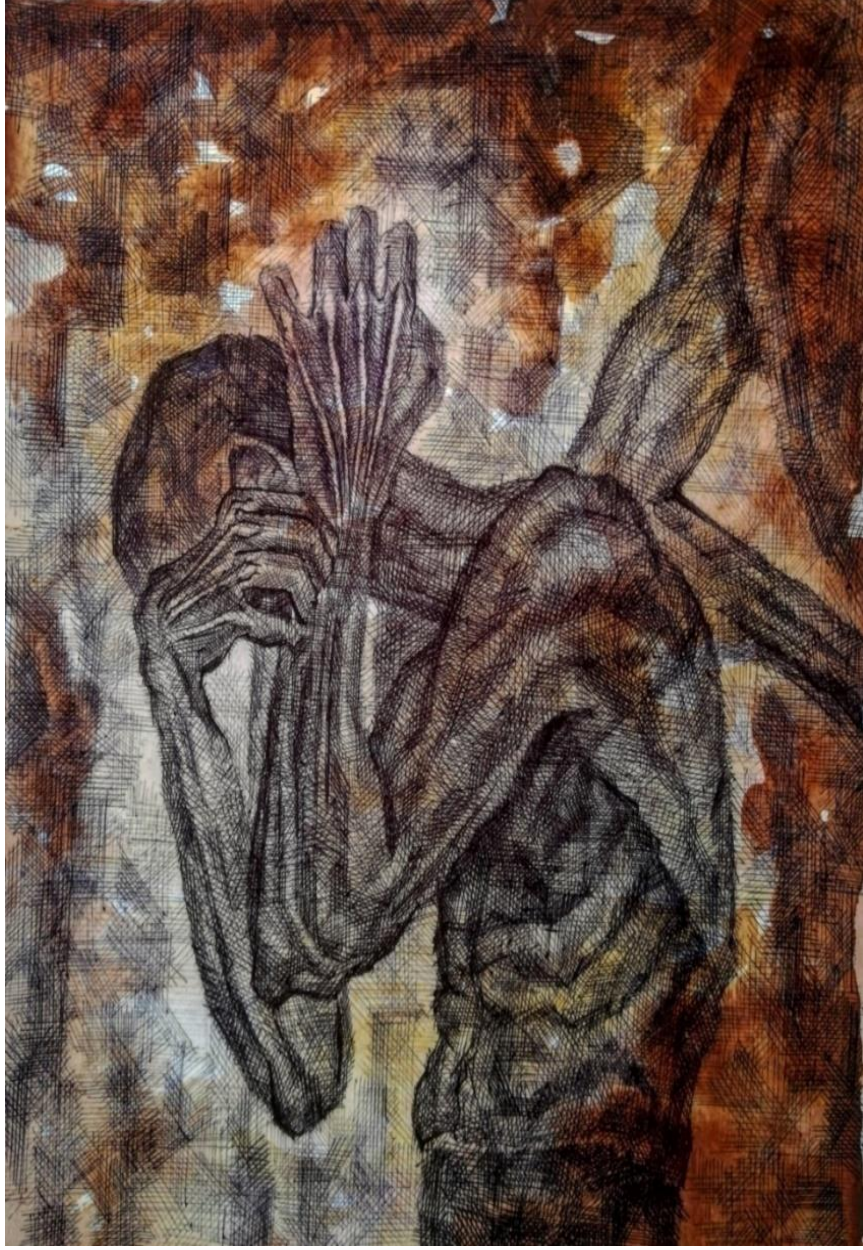




**Resim 77. Ersin AKIN, Durum, Kâğıt Üzerine Karakalem, 42×29,7 cm, 2021.**



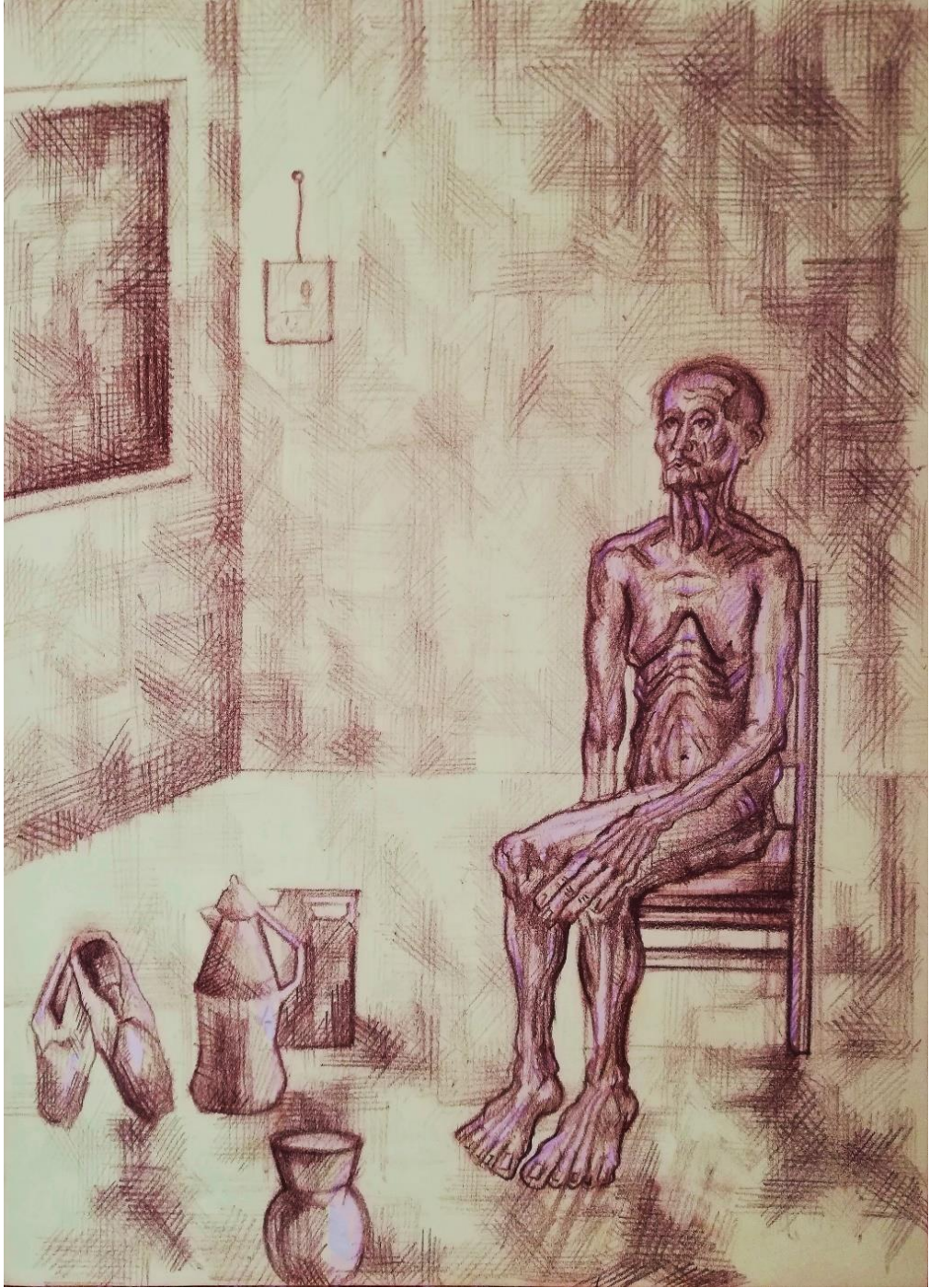
Resim 78. Ersin AKIN, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, Otoportre II, 42x29,7 cm, 2021.



Resim 79. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 41×29 cm, 2021.



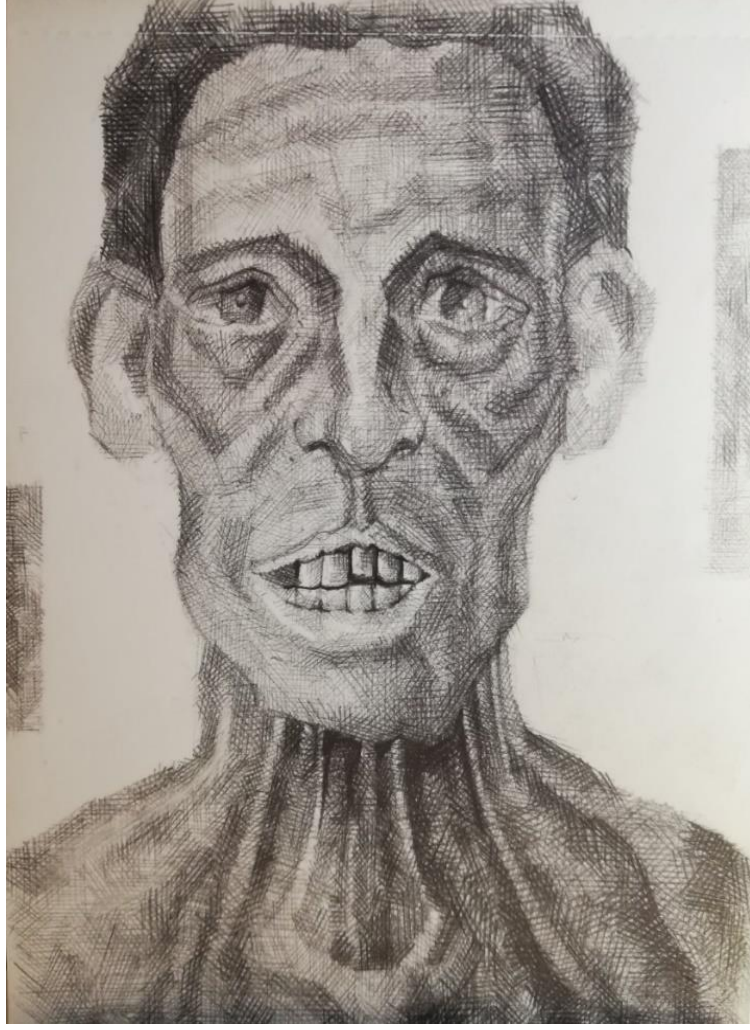
**Resim 80. Ersin AKIN, Otopotre I, Kâğıt Üzerine Mürekkep Kalem, 29,7×21 cm, 2021.**



**Resim 81. Ersin AKIN, An, Kâğıt Üzerine Kahverengi Kalem, 42×29,7cm, 2021.**



Resim 82. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Beyaz Kalem, 42×29,7cm, 2021.



**Resim 83. Ersin AKIN, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karakalem, 29,5×24 cm, 2022.**

## 5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

### 5.1.Sonuçlar

Sanatçı tarafından üretilen sanat yapıtları özgündür ve kendisine yüklenen anlam kadar varoluşunu gösterir. Böylece çağlardan bu yana üretilip varoluşunu gösteren sanat yapıtlarının; aslında birer ifade aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür. İfade aracı olarak kullanılan sanat yapıtlarındaki insan bedeni imgeleri de eserlerdeki diğer nesnelere kadar anlam kazanıp, hatta kimi zaman da ön planda tutulup nesneleşmeye başlamıştır. Ancak insan bedeni imgelerinin sanat yapıtlarındaki yeri, her dönem farklılık göstermiştir. Farklılığın temel nedenlerinin arasında dönemden döneme değişen sanatsal anlayışların ve sanatçıların benimsedikleri üslupsal yaklaşımların olduğu söylenebilir. Özellikle bu durumu; 15. yüzyılın içerisinde Rönesans döneminde geliştirilen perspektif anlayışında görmek mümkün olmuştur. Çünkü geliştirilen perspektif anlayışıyla birlikte insan bedeni imgelerinin, yapıtlardaki yeri ve oluşum özellikleri önemli ölçüde bir değişimin eşiğine gelmiştir. Bu değişimin ve gelişimin Rönesanstan sonra ortaya çıkan hemen her dönemde devam ettiğini söylemek mümkündür.

19. yüzyılın sonunda 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modernizm kavramıyla da insan bedeni; değişen sanat anlayışıyla birlikte dönemin önde gelen sanatçılarının çalışmaları içerisinde, daha fazla yer edinerek önem kazanmaya devam etmiştir. Bu dönemde etkisini sürdürmüş olan savaşımlardan etkilenen kimi sanatçıların, ifade aracı olarak çalışmalarında figüratif anlayışa doğru yönelerek, savaşların insanların üzerinde bırakmış olduğu olumsuz etkilerin önemine vurgu yaptıklarını söylemek mümkündür. Böylece bu dönemde çalışmalarında figüratif anlayışı benimseyerek eserler üreten sanatçıların arasında yer alan Alberto Giacometti ve Francis Bacon olmuştur. Bu bağlamda Giacometti'nin ve Bacon'ın çalışmalarının temel konusunun insan etrafında şekillendiği kanısına ulaşmak mümkündür.



Çalışmaları içerisinde yer alan bu insan bedenlerini kişisel sanat anlayışları ve üsluplarıyla birlikte sentezleyerek imgelere dönüştürdüklerini görmek mümkün olmuştur. Özellikle, Giacometti'nin insan bedenlerinin imgelerini oluştururken kendisini rahatsız eden gerçeklik sorunsalı bağlamında fazlaca düşünerek arayış içerisine girdiği bilinmektedir. Bu arayışıyla birlikte de her zaman gerçeküstü imgeler yaratma düşüncesiyle insan bedenlerinin, varoluşsal özlerini anlamlandırma çabasında olmuştur. Sanatçı'nın insan bedeni imgelerinin üzerinde sürekli arayış içerisinde olduğunu "yaşamım boyunca, gerçeklik arayışımla birlikte bir baş yapmaya çalıştım ve "bulduğum ortamda var olan nesnelere tüm benliğimi aşıyor" sözlerinden anlamak mümkündür.

Francis Bacon ise; çağdaşı Giacometti gibi gerçeklik sorunsalı bağlamında ele aldığı insan bedeni imgelerinin varoluşsal gerçekliğini anlamlandırma çabasında olmuştur. Ancak Giacometti'den farklı olarak insan bedeni imgelerini hayvan bedenleri ile özdeşleştirdiğini söylemek mümkündür. İnsan bedenlerini bu şekilde anlamlandırıp özdeşleştirmesinde, II. Dünya savaşının etkisinin oldukça büyük olduğu bilinmektedir. Ayrıca savaşın içerisinde de bizzat görev alması onu bu duruma sevk eden bir diğer önemli etken olmuştur.

Sonuç olarak; Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın 20. yüzyılın içerisinde yer alan önemli sanatçıların arasında olduğu bilinmektedir. İki sanatçının da yapıtlarında beden kavramı üzerinde durup, insan bedenlerinin varoluşsal gerçekliklerini ele aldıkları sonucuna varılabilir. Bu ele alış biçimi her iki sanatçının da üslupları bakımından farklılık göstermiştir. Bu doğrultuda Giacometti'nin insanı ve yapıtlarında oluşturduğu insan bedenlerinin imgelerini "varoluşunun tüm gerçekliğini aralamış bir varlık" olarak nitelediği, çağdaşı Francis Bacon'ın ise "doğasını tamamlamamış bir varlık" olarak açıkladığı sonucuna varılmaktadır. Hem Alberto Giacometti'nin hem de Francis Bacon'ın çalışmalarındaki insan bedeni imgelerinin oluşumunda üslupsal farklılıklarının olduğu görülse dahi, figürleriyle; yalnızlığı, cinselliği, acıları, korkuyu ve yaşamı kısacası bireylerin kişisel varoluşlarının özlerini keşfederek anlatmak istemişlerdir.

Bunun yanı sıra sanat alanında deneyimledikleri eski ustaların yapıtlarında yer alan beden imgelerinin modern sanat için de temel bir öneme sahip olduğuna inanarak; öz söylemleri halini alan çalışmalarındaki insan bedenlerini, model ve fotoğraf gibi çeşitli araçları kullanıp, imgelere evirmişlerdir. Böylelikle tüm bu durumların doğrultusunda, modern sanatın içerisinde benzer yaşam koşullarının yanı sıra sanat alanında da aralarındaki paralelliklerden bahsetmek mümkündür.

## **5.2. Öneriler**

Bu çalışmada, 19. yüzyılın sonunda 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern sanatın doğrultusunda, kendi sanat anlayışlarıyla çalışmalarında soyutlaşan beden imgelerine yer veren Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın sanatları arasındaki paralellikleri ele alınmıştır. Bu inceleme doküman analizi yöntemi doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda konuya ilişkin çeşitlilik gösteren çok fazla önemli bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bu bulgular hem sanat hem de akademik alanlara önemli çıkarımlar sunmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Asiltürk, M. (2006). *Fotoğraf ve resim ilişkisi bağlamında Francis Bacon ve fotoğrafın bir gerçeklik alanı olarak kullanılmasına dayalı uygulama çalışmaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Alandate, C. (2015). *Alberto Giacometti sergi kataloğu*. Pera Müzesi, İstanbul.
- Baum, T. (2000). *Sanatın Yaraticısı, Özgürlük, Benzersiz Ruhu Gerçeküstücülük*. (Çev: Celal Üstel), İstanbul: P Magazin Sanat Kültür Antika Dergisi. 5 (1), 58.
- Blessing, J.F. Diana. M., Rebecca. (2015). *Body of Art*. İtalya: Phaidon Yayınları.
- Berger, J. (2010). *Görme biçimleri*. (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayramoğlu, Z. (2001). *Francis Bacon'ın atölyesinin yapısı*. İstanbul: Skala Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *17. Yüzyıl felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Corbin, Alain, C., Jean J. V., Georges. (2008). *Bedenin tarihi- I Rönesans'tan aydınlanmaya*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Çağatay, E. (2007). *Francis Bacon'ın resimlerinde imaj, görüntü ve temsiliyet*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dönmez, İ. (2021). *Francis Bacon'ın otoportre çalışmaları adlı resimleri üzerine inceleme*, 28 (15), 257-259.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon'ın duyumsamanın mantığı*. (Çev: Can B., Ece E.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Erdemci, F., Germaner, S., Koçak O. (2008). *Modernlik ve ötesi: 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Eroğlu, Ö. (2018). *Yeni modernlik kavramı Francis Bacon*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eykan, M. (1997). *Sanat üzerine yazı kitabı*, (Çev: Mine H.), İstanbul: Yem Yayınları
- Enuysal, M. G. (2017). Rönesans'tan günümüze figürlü kompozisyonlarda kendi portresini kullanan sanatçılar ve eserleri. Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan günümüze sanat. (Çev: Atay Eskier S, Yılmaz, Göröl), İzmir: Karakalem Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü*. Hong Kong: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. (2014). *Sanatın öyküsü*. (Çev: Ö., E. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (Çev: E., Ö. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Genet, J. (2012). *Giacometti'nin atölyesi*. (Çev: Hür Yumer), İstanbul: Metis Yayını.
- Giacometti, A. (2020). *Yazılar*. (Çev: Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giacometti, A. (2015). *Yazılar*. (Çev: Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gül, E. (2012). *Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın eserlerinde mekân anlayışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik nedir?* (Çev: Yusuf Örnek), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatta devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jedlinska, E. (2020). *A discourses between and about two artists: Alberto Giacometti and Francis Bacon*. Art Inquiry, 40 (2), 215-238.
- Kaplanoğlu, L. (2008). *Resimde zaman ve eşzamanlılık*. Sanat Dergisi, 65(19), 65-66
- Karaalioğlu, O. (2017). *Sürrealizmin Modern Türk resim sanatına etkisi*. 12 (5), 753.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (Çev: D. Zapcıoğlu), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kızılçelik, S. (2013). *Frankfurt okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Lord, J. (1995). *Bir Giacometti portresi*. (Çev: Erkut Sezgin), İstanbul: Nisan Yayınevi.
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Labno, J. (2008). *Rönesans*. (Çev: E. Dastarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınevi
- Moran, B. (2017). *Edebiyatın kuramları ve eleştirisi*. (27), İstanbul: İletişim Yayınevi.
- May, R. (2020). *Yaratma cesareti*. (Çev: Alper O.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Milosz, C. (2003). *Alberto Giacometti*. Kwartalnik Artystyczny, Polonya: Kujawyi P-omorze University.
- Morrison, A. (2018, Nisan 5). Francis Bacon & Alberto Giacometti at the Foundation Beyeler. Contemporary Art. <https://mbartfoundation/a-alberto-giacometti/> (Erişim Tarihi: 16.04.2024).
- Newall, D. (2008). Empresyonistler- Ayrıntıda sanat. (Çev: E. Dastarlı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nacar, E. (2014). *Francis Bacon resminde hayvan-oluş ve organsız bedenler*. 25 (2), 10-23.
- Ötgün, C. (2008). *Sanat yapıtına yaklaşım biçimleri*. Gazi Sanat Tasarım Dergisi, 2(1), 159-164.
- Ötgün, P. C., & Altaş, D. Ö. (2020). *Alberto Giacometti ve Francis Bacon 'ın figür yorumlarındaki bakışların başkalaşımı*. Sanat Dergisi, 35 (6), 14-17.
- Öznülür, H. (2019). *Atık nesnelerin resim sanatına girişinde Picasso ve Braque 'nin etkisi*. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi, 33(6), 699-700.
- Ponty, M. M., (2008). *Algılanan dünya*. (Çev: Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları.
- Pıscator, E. *Politik tiyatro*. (Çev: Mustafa Ünlü, Suavi Güney), İstanbul: Metis Yayınları.
- Rynck, P. (2016). *Resim nasıl okunur?* (Çev: Gökçe N., Yüzgüller S.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sylvester, D. (1987). *Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson Inc.
- Sartre, J. P. (1961). *Varoluşçuluk*. (Çev: Asım B.), İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Sartre, J. P. (2000). *Estetik üzerine denemeler*. (Çev: Mehmet Y.), Ankara: Doruk Yayınları.
- Stutzer, B. (1958). Alberto Giacometti. Genius Manifest in Art. <https://www.bps-suisse.ch/> (Erişim Tarihi: 12. 03. 2023).

- San, İ. (1985). *Sanat ve eğitim*. Ankara: Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Sürmeli, K. (2012). *Dada hareketinden kavramsal sanata*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (2), 337-344.
- Şahiner, R. (2000). *Sınırsızlığın ucunda bir figür Giacometti*. İstanbul: Genç Sanat Yayınları.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik resim çözümlenmeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Turani, A. (1999). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında Modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Takac, B. (2018, Nisan 28). *Bacon and Giacometti- between friendship and rivalry*. Exhibition Announcements. [https:// www.widewalls.ch/magazine/bacon/](https://www.widewalls.ch/magazine/bacon/) (Erişim Tarihi: 15. 03. 2024).
- Utley, G. (2011, Primavera 8). *Europe post-war*. Art and Politics, Disturbs.
- Ülger, K. (2019). *Rönesans 'tan Sürrealizme resim sanatının tarihsel gelişimi sürecinde figür ve kompozisyon*. I. Uluslararası Güzel sanatlar ve eğitimi sempozyumu (UGES), 28-30 Nisan 2018, s. 12-29.
- Yener, T. (2006). *Varoluşçu izleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti 'nin yapıtlarında plastik açıdan incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları okumak ya da post modern söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları.

**http-1:**

<https://www.sanatabasla.com/2015/03/arkadyali-cobanlar-the-arcadian-shepherds-poussin/> (Erişim Tarihi: 05. 03. 2022).

**http-2:**

<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/tas-kiranlar-uzerine-konusma/> (Erişim Tarihi: 09. 04. 2022).

**http-3:**

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Çığlık\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Çığlık_(tablo)) (Erişim Tarihi: 21. 06. 2022).

**http-4:**

<https://www.theartstory.org/definition-existentialism.htm> (Erişim Tarihi: 21. 06. 2022).

**http-5:**

<https://www.sanatatak.com/> (Erişim Tarihi: 21. 06. 2022).

**http-6:**

<https://www.felsefeekibi.com/sanat/sanat> (Erişim Tarihi: 22. 06. 2022).

**http-7:**

<https://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari> (Erişim Tarihi: 26. 06. 2022).

**http-8:**

<https://www.herkesebilimteknoloji.com/haberler/toplum/picassonun-yeni-bir-> (Erişim Tarihi: 01. 07. 2022).

**http-9:**

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 01. 07. 2022).

**http-10:**

<https://www.ktb.gov.tr/TR-96254/kultur.html> (Erişim Tarihi: 01. 07. 2022).

**http-11:**

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 01. 07. 2022).

**http-12:**

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Giacometti](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alberto_Giacometti) (Erişim Tarihi: 01. 07. 2022).

**http-13:**

<https://www.sanatinoykusu.com/alberto-giacometti/> (Erişim Tarihi: 06. 07. 2022).

**http-14:**

<https://artsandculture.google.com/entity/alberto-giacometti/m0zhh?hl=tr> (Erişim Tarihi: 09. 07. 2022).

**http-15:**

<https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/alberto-giacometti> (Erişim Tarihi: 13. 07. 2022).

**http-16:**

<https://artshop.peramuzesi.org.tr/alberto-giacometti-2> (Erişim Tarihi: 13. 07. 2022).

**http-17:**

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1021031> (Erişim Tarihi: 14. 07. 2022).

**http-18:**

<https://www.esquire.com.tr/ekstra/kultur-sanat/2019/08/06/diego-giacometti-ile-alberto-giacomettinin-hikayesi> (Erişim Tarihi: 14. 07. 2022).

**http-19:**

<https://futuristika.org/alberto-giacometti/> (Erişim Tarihi: 14. 07. 2022).

**http-20:**

<https://www.francis-bacon.com/> (Erişim Tarihi: 14. 07. 2022).



**http-21:**

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/jvosst/issue/50156/630811> (Erişim Tarihi: 18. 07. 2022).

**http-22:**

<https://www.sothebys.com/en/articles/francis-bacon-alberto-giacometti-at-the-fondation-beyeler> (Erişim Tarihi: 14.03.2024).

