

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ İNGİLİZ FİGÜRATİF RESMİNDE
DUYUMSANAN BEDEN:
FRANCIS BACON, JENNY SAVILLE, LUCIEN FREUD**

Hazırlayan
Nazif KURŞUNLU

Danışman
Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir / 2019

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ İNGİLİZ FİGÜRATİF RESMİNDE
DUYUMSANAN BEDEN:
FRANCIS BACON, JENNY SAVILLE, LUCIEN FREUD**

Hazırlayan
Nazif KURŞUNLU

Danışman
Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Çağdaş İngiliz Figüratif Resminde Duyumsanan Beden: Francis Bacon, Jenny Saville, Lucian Freud**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
... / ... / ...

Nazif KURŞUNLU
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nazif KURŞUNLU' nun “ **Çağdaş İngiliz Figüratif Resminde Duyumsanan Beden: Francis Bacon, Jenny Saville, Lucian Freud**” konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Beden teması, figüratif resim sanatının tarihi boyunca var olmuş ve popülerliğini daima muhafaza etmiştir. Yüzyıllar boyunca beden, çeşitli biçimleme tarzlarıyla resmedilmiş ve resim sanatının gelişiminde de, öncü bir rol oynamıştır.

Fakat, yirminci yüzyıl ortalarından itibaren bedenin resim sanatındaki görünürlüğü giderek azalmış ve cazibesini kaybetmeye başlamıştır. Bunun nedeni; sanatsal ifade biçimlerinin çeşitlenişi yani soyut resim, kavramsal sanat, yerleştirme sanatı gibi farklı ifade biçimlerinin ortaya çıkışının yanında beden temasının da, görsel sanatlarda sıklıkla işlenerek tüketilmiş olmasıdır. Bu durum (figüratif) resim sanatının demode olarak algılanmasına neden olurken, yanı sıra bedene dair çağdaş bir kavrayışı, yenilikçi bir bakış açısını da talep etmiştir. Bu çalışma da, beden temasının gereksinim duyduğu çağdaş yorumu Bacon, Freud ve Saville’ın çalışmalarıyla birlikte, onların bedeni duyumsayış ve kavrayış biçimleri üzerinden aktarmayı amaçlamıştır.

Yukarıda belirtilen bağlamlar çerçevesinde tez, üç ana bölüm olarak belirlenmiştir. Birinci bölümde, Bacon’ın resmettiği bedenler varoluşçu bir yaklaşımla ele alırken, devam eden kısımda, onun resimlerinde aşına olduğumuz şiddet temasına, kuvvetler ilişkisi üzerinden farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise Lucian Freud’un “çıplak” bedenleri üzerinden hareketle, bedenin ölüm-yaşam, anı-bellek-zaman ve çıplaklığın farklı kavranışlarını duyumsatabilen görünümüne işaret edilmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise, bu iki ustanın bir nevi mirasçısı sayılabilecek Jenny Saville’ın sanatından bahsedilmiştir. Bu bölümde de, eski ve modern dönem beden algılarının karşılaştırılmaları, günümüz kadın bedeni temsil biçimlerinin sorunsallığı ile birlikte bedenin, et ve ten olan organik doğasıyla ilişkili olarak resimsel duyumsanışı ifade edilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

The theme of body has existed throughout the history of figurative painting and has always maintained its popularity. Throughout the centuries, the body was depicted with various styles and played a leading role in the development of the art of painting.

However, since the mid-20th century, the visibility of the body in painting has diminished and began to lose its appeal. The reason is the arise of different forms of expression; such as abstract painting, conceptual art, the art of installation. Also, bodytheme has frequently consumed in visual arts. This situation caused the figurative art perceived as old-fashioned, and it also demanded a modern understanding of the body in contemporary and innovative perspective. This study aims to discuss the contemporary interpretation of the body theme with the Works of Bacon, Freud and Saville and their perception of the body image.

In this context, the thesis is determined as three main sections. In the first part, yhe bodies depicted by Bacon are discussed as an existentialist approach and in the following part, the theme of violence which are familliar with in his paintings has been tried to be approached from a differnt perspective on the relation of power. In the second part, through the naked bodies of Lucian Freud, it was pointed out that the body image described by perception of death, life, memory, time, and nudity.

In the third part, the art of Jenny Saville, which can be considered as a kind of heir of these two masters, was mentioned. In this last part, the comparison of the old and modern body perception, the problematic of the present day female body representation and the pictorial sensation of the body in relation to the organic nature of meat and skin have been tried to be expressed.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Danışman hocam Doç. Dr. Feyzi KORUR' a, düzenlemelerde yardımcı olan Annem Leman AKÇA' ya, çevirilerimi yapma konusunda desteğini benden esirgemeyen Ezgi ŞAHİN ve Ece ATEŞ AKSOY' a teşekkürü borç bilirim.

Nazif KURŞUNLU



İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ FİGÜRATİF RESMİNDE DUYUMSANAN BEDEN: FRANCIS BACON, JENNY SAVILLE, LUCIEN FREUD

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

DUYUMSAMA PERSPEKTİFİNDEN FRANCIS BACON RESİMLERİNE YAKLAŞIM VE GÖRÜNMEYENİN VARLIĞI

1.1. Bacon'ın Resimlerinde Varoluş Bağlamında Bedenin Görünümleri.....	5
1.2. Duyulur Yaşam Kuvvetlerinin Göstereni Olarak Şiddetin Duyumsaması.....	16
1.3. Francis Bacon'ın Sanatında Duyumsamayla İlgili Biçim ve Temsile Yaklaşım.....	24

2.BÖLÜM

LUCIAN FREUD'UN BEDENLERİNDE HAKİKATİN TİNSEL GÖRÜNÜMLERİ VE DUYUMSAL DERİNLİK

2.1. Bir Bellek Kaydı Olarak Tenin Duyumsanışı.....	39
2.2. Freud'un Resimlerinde Yaşam ve Ölüm Kuvvetlerinin Ten ve Beden Üzerindeki Yansıması.....	51
2.3. Duyumsanan Çıplaklığın Değişen Görünümleri: Et-Beden, Cinsellik, Hayvansı Varoluş.....	63

3. BÖLÜM

JENNY SAVILLE: DUYUMSANANIN SORGULAMASI VE DIŞI ET/BEDENİN YENİDEN KEŞFİ

3.1. Jenny Saville'ın İlk Dönem İşlerinde Obez Bedenler Üzerinden Dişilik Algısına Yaklaşım.....	79
3.2. Et ve Ten İlişkisi Bağlamında Beden Görünümlerinin Resimsel Duyumsaması.....	91
3.3. Saville'ın Son Dönem Çalışmalarındaki Dişi Beden ve Sanat Tarihi Referansları.....	101

SONUÇ.....	113
------------	-----

KAYNAKÇA.....	115
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER/FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: John Deakin, George Dyer, 1964, Fotoğraf.

<http://www.artslife.com/2014/06/06bacon-three-studies-for-portrait-of-george-dyer-allasta-da-sothebys/> Erişim: 11/05/2018

Fotoğraf 2: Anonim, Çiğ et, Fotoğraf.

<https://www.dairyherd.com/article/murphy-carcass-wars> Erişim: 17.06.2018

Fotoğraf 3: Eadweard Mybridge, Güreşen İki Adam, 1887, Fotoğraf, 24x 16 cm

<http://cedricarnold.com/blog/?p=106> Erişim: 07.06.2018

Fotoğraf 4: Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı (filmden bir kesit), 1925, Fotoğraf

<https://sinsinsinema.wordpress.com/2017/11/13/potemkin-zirhlisi-filmi-hakkinda-bilmediginiz-seyler/> Erişim: 08.06.2018

Fotoğraf 5: Joost Assink, Yırtıcı Kuş, 2007, Fotoğraf

<http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2011/06/cezanne-and-phenomenon-painting.html/> Erişim: 09.06.2018

Fotoğraf 6:

<https://www.shape.com/celebrities/celebrity-photos/top-10-celebrity-body-transformations-2013> Erişim: 14.05.2018

Fotoğraf 7:

<https://thefix.nine.com.au/2014/12/09/00/27/year-in-review-2010-the-celebrity-year-that-was#3> Erişim: 14.05.2018

Resim 1: Max Beckmann, Gece, 1918-19, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x154cm.

<http://erics-hangout.blogspot.com.tr/2013/04/max-beckmanns-triptychs.html> Erişim: 08.05.2018

Resim 2: Otto Dix, Yaralanmış Asker, 1916, Kayıt Üzerine Baskı, 19.7x 29 cm.

<http://destructionofwar.blogspot.com.tr/2011/05/wounded-soldier-by-otto-dix.html> Erişim: 08.05.2018

Resim 3: Matthias Grünwald, Çarmıha Geriliş, 1515, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 269x307cm.

<http://www.stedwards.church/wp-content/uploads/2016/03/Death-of-Jesus.jpg> Erişim: 08.05.2018

Resim 4: Francis Bacon, Çarmıha Geriliş Üzerine Çalışma, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya,

<https://www.guggenheim.org/artwork/293> Erişim: 08.05.2018

Resim 5: Francis Bacon, Hareket Halindeki Figür, 1976, 198x 147,5cm.

<https://theircreations.wordpress.com/2016/03/15/francis-bacon/francis-bacon-figure-in-movement-1976/> Erişim: 06.05.2018

Resim 6: Francis Bacon, George Dyer Üçlü Portresi, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, (her bir panel), 35.5x30.5cm.
<http://www.artslife.com/2014/06/06/bacon-three-studies-for-portrait-of-george-dyer-allasta-da-sothebys/> Erişim: 11.05.2018

Resim 7: Francis Bacon, Zeminde Yürüyen Felçli Çocuk, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x142 cm.
<https://biblioklept.org/2011/06/25/paralytic-child-walking-on-all-fours-from-muybridge-francis-bacon/> paralatic child Erişim: 08.05.2018

Resim 8: Francis Bacon, İnsan Bedeni Üzerine Çalışma, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Pastel, 198x147,5 cm.
<https://www.menil.org/collection/objects/2926-study-from-the-human-body>
Erişim: 17.05.2018

Resim 9: Francis Bacon, Üçleme, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Pastel, 198x147,5 cm.
https://www.olsengallery.com/ex-enlarge.php?work_id=6996&exhibition_id=333
Erişim: 17.05.2018

Resim 10: Francis Bacon, Lucian Fried için Üç Çalışma, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5x 30,5 cm.
<http://bloody-disgusting.com/the-further/3409711/grotesque-beauty-francis-bacon/>
Erişim: 17.06.2018

Resim 11: Francis Bacon, Et ile Figür, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129. 122 cm.
<https://www.sartle.com/artwork/figure-with-meat-francis-bacon> Erişim: 17.06.2018

Resim 12: Francis Bacon, George Dyer için Çalışma, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5x 30,5 cm.
https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/03/28/arts/francis-bacon-the-restlessness-of-human-existence/#.Wv2_UkiFPIU Erişim: 20.06.2018

Resim 13: Francis Bacon, T.S Eliot'un Şiirinden (Sweeney Agonistes) Esinlenmiş Üçleme, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm.
<https://artofericwayne.com/2014/08/31/in-defense-of-francis-bacon-2/>
Erişim: 17.06.2018

Resim 14: Francis Bacon, Mayıs-Haziran Üçlemesi, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm.
http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_triptych1973.jpg Erişim: 20.06.2018

Resim 15: Francis Bacon, Ağustos Üçlemesi, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-triptych-august-1972-t03073>

Erişim: 17.06.2018

Resim 16: Francis Bacon, Suyun Püskürüşü, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm.

<https://artofericwayne.com/2014/08/31/in-defense-of-francis-bacon-2/>

Erişim: 17.06.2018

Resim 17: Francis Bacon, Oto-portreler, 1969-1972-73, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5x 30,5 cm.

<http://www.mamo.org.uk/wp-content/uploads/2016/09/portraits-bacon.jpg>

Erişim: 07.06.2018

Resim 18: Vincent van Gogh, Ayakkabı çifti, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x40 cm.

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.374/> Erişim: 07.06.2018

Resim 19: Francis Bacon, İkili Figür, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,5x 116,5 cm.

<http://cedricarnold.com/blog/?p=106> Erişim: 07.06.2018

Resim 20: Diego Velazquez, Onuncu Masum Papa, 1650, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x 114cm.

<https://lopez-museum.com/2014/01/08/pope-innocent-x-and-quia-pos-black-nazarene>

Erişim: 07.06.2018

Resim 21: Francis Bacon, Velazquez'in Onuncu Masum Papa'sı Üzerine Çalışma, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 153x118cm.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-a-portrait-t12616>

Erişim: 07.06.2018

Resim 22: Francis Bacon, Üçleme, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Pastel, 198x 147,5 cm.

http://cdn.artobserved.com/2008/08/r234966_944296.jpg Erişim: 07.06.2018

Resim 23: Francis Bacon, Adam ve Çocuk, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 197,5x147,7cm.

http://you-book.org/?attachment_id=4647 Erişim: 07.06.2018

Resim 24: Francis Bacon, Velazquez'in Onuncu Masum Papa'sı Üzerine Çalışma, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 153x118cm.

<https://lopez-museum.com/2014/01/08/pope-innocent-x-and-quia-pos-black-nazarene/>

Erişim: 08.06.2018

Resim 25: Francis Bacon, İsimli (Oto Portre), 1992-93, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x147,5cm.

https://deirdremorgan1.files.wordpress.com/2015/05/1919_bacon_f.jpg

Erişim: 07.06.2018

Resim 26: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x132cm.

<https://www.americansuburbx.com/2015/12/francis-bacon-on-violence-suffering-and-painting-for-himself.html> Erişim: 07.06.2018

Resim 27: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x132cm.

<http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2011/06/cezanne-and-phenomenon-painting.html> Erişim: 09.06.2018

Resim 28: Lucian Freud, Bez Parçalarıyla Uzanış, 1989-90, Tuval Üzerine Yağlıboya, 138,7x 184,1 cm.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lucian-freud/lucian-freud-room-guide/lucian-freud-room-guide-room-6> Erişim: 19.05.2018

Resim 29: Lucian Freud, Koca Bir Adamın Başı, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,9x 27 cm.

<http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=1377232> Erişim: 19.05.2018

Resim 30: Lucian Freud, Çıplak Kız, 1966, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x61 cm.

https://www.huffingtonpost.com/2013/10/19/lucian-freud_n_4099022.html.
Erişim: 19.05.2018

Resim 31: Lucian Freud, Mor Gözle Oto-Portre, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 18,8x 14,3 cm.

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1244604/Lucian-Freuds-black-eyed-self-portrait-fetch-knockout-price.html> Erişim: 25.05.2018

Resim 32: Lucian Freud, David Hockney, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 26,3 x39,3 cm.

<https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/david-hockney> Erişim: 25.05.2018

Resim 33: Lucian Freud, Bacağı Yukarıda Adam, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 183x 228,5 cm.

https://www.huffingtonpost.com/2013/10/19/lucian-freud_n_4099022.html
Erişim: 19.05.2018

Resim 34: Lucian Freud, Ressamın Annesi IV, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27,3x 18,6 cm. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-the-painters-mother-iv-t12619>

Erişim: 19.05.2018

Resim 35: Lucian Freud, Ressam Çalışırken, Yansıma, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101,6x 79,4 cm.

https://www.huffingtonpost.com/2013/10/19/lucian-freud_n_4099022.html

Erişim: 18.03.2018

Resim 36: Otto Dix, Anne ve Eva, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80,4x70 cm.
http://www.all-art.org/art_20th_century/dix1.html Erişim: 18.03. 2018

Resim 37: Lucian Freud, Yataktaki Çıplak Adam, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56,5x 61cm.

https://www.saatchigallery.com/aipe/lucian_freud.html Erişim: 19.05. 2018

Resim 38: Lucian Freud, Kırmızı Koltukta Portre, 1993-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132x 132cm.

<http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1993-to-1995.html>

Erişim: 18.05. 2018

Resim 39: Lucian Freud, Beyaz Gömlekli Kadın, 1956-57, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45,7x40,6 cm.

<https://artillustris.wordpress.com/2013/05/30/lucian-freud-2/> Erişim: 18.05. 2018

Resim 40: Lucian Freud, Genç Ressam, 1957-58, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,8x39,4 cm.

https://www.saatchigallery.com/aipe/lucian_freud.html Erişim: 18.05. 2018

Resim 41: Lucian Freud, Yansıma (Oto-portre), 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51,2x56,2cm.

<http://www.galleryintell.com/lucian-freud-portraits-kunsthistorisches-museum/>

Erişim: 18.05. 2018

Resim 42: Lucian Freud, Kırmızı Koltukta Portre, 1993-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132x 132cm.

<http://joeyveltkamp.blogspot.com.tr/2011/07/rest-in-peace-lucian-freud.html>

Erişim: 18.03. 2018

Resim 43: Lucian Freud, Oto-portre (Yansıma), 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x50,8cm. https://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/artists_a-k/freud/lucian-freud-self-portrait.jpg Erişim: 18.05. 2018

Resim 44: Lucian Freud, İki Adam, 1987-88, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106,7x 75 cm.
<https://artillustris.wordpress.com/2013/05/30/lucian-freud-3/> 18.05. 2018

Resim 45: Lucian Freud, Majesteleri Kraliçenin Portresi, 2000-01, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23,5 x 15,2 cm.

https://myroyalwedding.files.wordpress.com/2012/02/hm_the_queen.jpg.

Erişim: 17.05.2018

Resim 46: Lucian Freud, Çıplak Portre, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152 x 122 cm.
<http://blog.winstonwachter.com/kate-moss-reveals-lucian-freud-tattoo/>
 Erişim: 18.05.2018

Resim 47: Lucian Freud, Çıplak Adam ile Fare (Detay), 1977-78, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x 91,5 cm.
<http://www.hambro-art.com/unsubscribe/page/5/> Erişim: 17.05.2018

Resim 48: Lucian Freud, Sosyal Yardım Danışmanı Uyuklarken (Detay), 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x250 cm.
<http://www.hambro-art.com/unsubscribe/page/5/> Erişim: 17.05.2018

Resim 49: Lucian Freud, Çıplak Portre, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167,6 x 132,1 cm.
<http://pictify.saatchigallery.com/305962/lucian-freud-naked-portrait> Erişim: 17.05.2018

Resim 50: Lucian Freud, Rose, 1978-79, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x 78,5 cm.
<http://observationsfromthestudio.blogspot.com.tr/2017/08/entry-8517.html>
 Erişim: 21.05.2018

Resim 51: Lucian Freud, Kızıl Koltuktaki Çıplak Portre, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x88,5 cm.
<http://moussemagazine.it/lucian-freud-luxemourgdayan/> Erişim: 21.05.2018

Resim 52: Lucian Freud, Gözleri Kapalı Kız, 1986-87, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45,9x 58,7 cm.
<https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/girl-with-closed-eyes-1987> Erişim: 22.05.2018

Resim 53: Lucian Freud, Aslanlı Halı ile Uyuklarken, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 228x 121 cm.
<https://artillustris.wordpress.com/2013/05/30/lucian-freud-5/> Erişim: 17.05.2018

Resim 54: Lucian Freud, Güneşli Sabah, Sekiz Bacak, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 234x 132,1 cm. <https://couleurblind.me/2011/07/23/lucian-freud/> Erişim: 17.05.2018

Resim 55: Diego Velazquez, Cüce ile Köpek, 1645, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142x 107cm.
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/dwarf-with-a-dog/a70eeee5-09b5-4e61-9f51-d498cb035c97> Erişim: 06.05.2018

Resim 56: Anthony van Dyck, I. Charles'ın Atlı Portresi, 1637-38, Tuval Üzerine Yağlıboya, 367x 292,1 cm.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Equestrian_Portrait_of_Charles_I_NG_1172.jpg Erişim: 06.05.2018

Resim 57: Lucian Freud, Gri Beygir, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71 x 60,9 cm.
https://arthive.com/artists/10456~Lucien_Freud/works/379687~Grey_gelding Erişim: 17.05.2018

Resim 58: Lucian Freud, Güneşli Sabah, Sekiz Bacak (Detay), 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 234x 132,1 cm.
<http://watchmepaint.bangordailynews.com/2016/02/25/art/genius/> Erişim: 17.05.2018

Resim 59: Peter Paul Rubens, Pan ve Syrinx, 1617, , Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x 61 cm.
<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/11288434/New-exhibition-to-show-how-modern-artists-respond-to-Rubens-nudes.html> Erişim: 14.05.2018

Resim 60: Paolo Veronese, Ayna ile Venüs, 1585, , Tuval Üzerine Yağlıboya, 163x 121 cm.
http://mini-site.louvre.fr/venise/commun/img/exposition/reflet_eclat/Veronese_Venus-au-miroir_Omaha400.jpg Erişim: 14.05.2018

Resim 61: Jenny Saville, Trace (İz), 1993-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213,5x 165 cm.
https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_3.html
 Erişim: 20.06.2018

Resim 62: Jenny Saville, Plan, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274x 231,5 cm.
https://www.saatchigallery.com/aip/jenny_saville.html Erişim: 20.06.2018

Resim 63: Jenny Saville, Dayanak (dayamak), 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213,5x 183 cm.
https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_10.html
 Erişim: 21.06.2018

Resim 64: Jenny Saville, Rubens'in Kanatları, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 304,8x 243,8 cm.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/jun/10/jenny-saville-paintings-oxford-solo-show/> Erişim: 14.05.2018

Resim 65: Jenny Saville, Markalı, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 209,5x 179 cm.
<http://sandyartyear12theory.blogspot.com.tr/2011/08/jenny-saville-gender-body-image.html>. Erişim: 14.05.2018

Resim 66: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x132cm.
<https://www.americansuburbx.com/2015/12/francis-bacon-on-violence-suffering-and-painting-for-himself.html> Erişim: 21.05.2018

Resim 67: Chaim Soutine, Sığır Gövdesi, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140,3x 107,6 cm.

<https://www.foodcultureindex.com/2010/07/chaim-soutines-beef-carcass-paintings.html>
Erişim: 21.05.2018

Resim 68: Rembrandt, Sığır Gövdesi, 1655, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 94x67 cm.
<http://contemporaryfoodlab.com/hungry-world/2015/02/die-kunst-des-fleisches/> Erişim: 21.05.2018

Resim 69: Jenny Saville, Torso 2, 2004-05, Tuval Üzerine Yağlıboya, 360x 294 cm.
<https://curiator.com/art/jenny-saville/torso-2> Erişim: 23.05.2018

Resim 70: Jenny Saville, Destek (dayanma) Noktası, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 261,6x 487,7 cm.
<https://theartsdesk.com/visual-arts/jenny-saville-modern-art-oxford-and-ashmolean-museum> Erişim: 23.05.2018

Resim 71: Jenny Saville, Aralık (boşluk), 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x 183,2 cm. <https://curiator.com/art/jenny-saville/aperture> Erişim: 21.05.2018

Resim 72: Jenny Saville, Geçit, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 336x 290 cm.
https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_passage.html
Erişim: 20.08.2018

Resim 73: Jenny Saville, Matrix, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x 304,7 cm.
<https://curiator.com/art/jenny-saville/matrix> Erişim: 20.08.2018

Resim 74: Jenny Saville, Rosetta, 2005-06, Suluboya Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 252x187,5 cm.
<https://www.gagosian.com/artists/jenny-saville/selected-works> Erişim: 20.08.2018

Resim 75: Jenny Saville, Figür, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,5x 152,5 cm.
<https://luissioamclavijo.blogspot.com.tr/2013/05/jenny-saville-individual-external.html>
Erişim: 20.08.2018

Resim 76: Jenny Saville, Tire (işaret), 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274,3x 365,8 cm.
<https://www.gagosian.com/exhibitions/october-02-1999--jenny-saville/exhibition-images> Erişim: 20.08.2018

Resim 77: Jenny Saville, Reprodüksiyon Çizim IV (Leonardo çizimlerinden sonrası), 2010, Kâğıt Üzerine Kalem, 226,8x 176,8 cm.
<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-15-2010--jenny-saville/exhibition-image>
Erişim: 16.05.2018

Resim 78: Leonardo da Vinci, Bakire ve Çocuk ile Aziz Anne ve Aziz John, 1499-1500, Kâğıt Üzerine Füzen ve Beyaz Tebeşir, 141,5x 104,6 cm.
<https://obenedito.com.br/arte-pela-arte/> Erişim: 16.05.2018

Resim 79: Jenny Saville, Reprodüksiyon Çizim III (Leonardo çizimlerinden sonrası), 2009-10, Kâğıt Üzerine Kalem, 226,3x176,5 cm.
<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-15-2010--jenny-saville/exhibition-images>
 Erişim: 16.05.2018

Resim 80: Jenny Saville, Anneler, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270x 220 cm.
<https://www.gagosian.com/artists/jenny-saville/selected-works> Erişim: 15.05.2018

Resim 81: Jenny Saville, Reprodüksiyon Çizim I (Leonardo çizimlerinden sonrası), 2009-10, Kâğıt Üzerine Kalem, 226,3x176,5 cm.
<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-15-2010--jenny-saville/exhibition-images>
 Erişim: 16.05.2018

Resim 82: Jenny Saville, İsis ve Horus İçin Çalışma, 2011, Kâğıt Üzerine Pastel ve Füzen, 198,1 x 147,3 cm.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/jun/10/jenny-saville-paintings-oxford-solo-show> Erişim: 16.10.2018

Resim 83: Edouard Manet, Olympia, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x190 cm.
<http://www.manet.org/olympia.jsp> Erişim: 16.10.2018

Resim 84: Titian, Urbino Venüsü, 1538, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119,2x 165,5 cm.
https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html Erişim: 16.10.2018

Resim 85: Jenny Saville, Ayna, 2011-12, Kâğıt Üzerine Füzen, 180,5x 279 cm.
<https://www.artnet.com/auctions/artists/jenny-saville/mirror> Erişim: 18.10.2018

Resim 86: Peter Paul Rubens, Tereus'un Ziyafeti, 1636-38, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195,5x 266 cm.
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/tereus-banquet/3944cfa1-9e36-4005-908c-7409c916141a> Erişim: 16.10.2018

Resim 87: Jenny Saville, Mekiğin Sesi, 2014-15, Tuval Üzerine Pastel ve Füzen, 280x 360 cm.
<http://paintingmelancholia.blogspot.com.tr/2015/02/jenny-saville-voice-of-shuttle.html>
 Erişim: 17.05.2018

GİRİŞ

Resim Sanatının yüzyıllara dayanan serüvenini incelediğimizde, sanatçıların, gerçekliğe olan yaklaşımlarının geniş ölçüde çeşitlilikler gösterdiğini fark ederiz. Bu serüven içerisinde zamanla, sanatçının, nesnesi de, kendisi de, doğaya olan bakışı ve sanatının biçimlemesi de, sürekli olarak değişmiştir.

Resim Sanatının erken-gelişim dönemlerini ele aldığımızda, ortaya konan çoğu resmin doğayı taklit etme, onu birebir olarak yansıtmaya çabası içerisinde olduğunu görürüz. Sanatçıların, doğanın kendisini birebir şekilde temsil etme yönelimindeki bu çabasının, görme ediminin (görmenin) ilk izlenimleriyle ilişkili olduğunu fark ederiz. Görmenin bu ilk anından kasıt; aslında optik olarak edinilen izlenimlerin aktarımını ifade eder. Yani sanatçılar, mümkün olduğu ölçüde nesnelerin kendi esas formlarına, renklerinin doğasına tabi olmuştur. Resim Sanatının erken dönemlerini tanımlayan bu yaklaşımın, çok kıymetli bir çaba olduğunu belirtmekle birlikte, zamanla miadını tamamladığını ve farklı yaklaşımların öncel basamağı haline gelmiş olduğunu görürüz.

Daha sonraki dönemlerde ise sanatçılar, sadece doğa tarafından şekillendirilen-yönlendirilen değil de, ayrıca onu manipüle edebilen yani dönüştürebilen kişilere evrilmişlerdir. Sanatçılar, kendi içsel dünyalarının farkına vararak, resimlerini sadece optik izlenimlerin temsili değil; aynı zamanda da kendi duygusal dünyalarının yansıtıcısı temelinde ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda (dönemde) formlar, renkler ve kompozisyonlar; kısmi şekilde lokal bağlamlarından uzaklaşarak, yepyeni bir temsil biçimi kazanmıştır. Hatta, daha sonraki dönemlerde ise sanatçı ve nesnesi arasındaki temsildeki bu kısmi kopuşun, hat safhaya ulaşarak, tuvaldeki nesneyi de tamamen ortadan kaldırdığına tanıklık ederiz.

Sanat tarihi içerisinde söz konusu olan bu yaklaşımlarla, kısmi anlamda-ölçüde bağdaşık, ama bir ölçüde de bağımsız-esrik bir yaklaşımı daha doğrusu idrak ediş biçimini ele almak gerekir. Bu idrak biçimi ise; içsel ve dışsal dünyanın, tinsel ve optik bakışın, iç içe geçerek melezlendiği ve gerçekliğin kendisine duyumsal kuvvetler yoluyla ulaşan bir idrak biçimidir. “Duyumsama” olarak ifadesini bulan bu idrak şekli, şeylerin

üzerindeki kendine has hakikatlerin ve bununla ilişik gerçeklik algılarının ortaya çıkarıcısıdır.

Duyumsamanın, resim sanatındaki tezahürü, daha derin bir hislenişin, gerçekliğe ve onun üzerindeki hakikatlere daha kuvvetli bir yaklaşımın ifadesidir. Duyumsama (Sanat tarihindeki): optik anlamdaki bir kaydedişten veya duygulanımlardan kaynaklı biçimsel tarzlardan öte, derinliği ve derinliklerdeki hakikatleri, ele geçirilebilecek dışsal ve içsel kuvvetleri, açığa çıkaran şey, bir anlamda derin sanatın kendisini tanımlayan şeydir.

Yaşamdaki dışsal ve içsel kuvvetlerin, onunla ilişik hakikatlerin, ele geçiricisi olan duyumsamanın, resim sanatı bağlamında en kuvvetli biçimde görünürlük kazandığı yer ise; şüphesiz bedendir. Çünkü beden; sürekli olarak değişip dönüşebilen yapısı, zamanın farklı niteliklerini kendi üzerinde kaydedebilme kapasitesi, kavramsal, fikrîsel, politik ve duygusal olarak algılara yön verebilme, değiştirebilme becerisiyle, yaşamsal kuvvetleri en güçlü biçimde titrestiren ve aynı ölçüde de, duyumsamayı hareketlendirebilen yerdir.

Beden, her ne kadar Resim Sanatında çokça işlenmiş, değişik tarzlarda ve farklı bakış açılarıyla resmedilmiş olsa da, duyumsama yoluyla ve onun bahsedilen anlamlarıyla resmedilişini ve bu bağlamda da, bedenın çağdaş ifadesini (meşhur/popüler) üç büyük İngiliz sanatçıda: Francis Bacon, Lucian Freud ve Jenny Saville'da görürüz. Bu üç büyük sanatçı da, bedeni hem kişisel yaşantıları ve iç dünyalarıyla, hem bedenın geçmiş dönemdeki algılama şekillerinin referanslarıyla, hem de, günümüz çağdaş perspektifiyle duyumsayıp harmanlayarak, duyumsal düzeydeki karşılıklarını ve görünürlüklerini sorgulamışlardır.

Bu çalışma dahilinde Bacon, Freud ve Saville'ın kendi sanatları içerisinde bedeni nasıl duyumsadıkları ve duyumsayış serüveni içinde bedenle ilgili hangi idrak boyutlarını araladıkları ortaya konmaya çalışılırken, yaşadıkları dönemler içerisinde toplumun, bedene dair yaygın bakış açılarına da yer yer değinilecektir.

Tezin ilk bölümünde: Bacon'ın, bedeni varoluşçu bir yaklaşımla nasıl duyumsadığı ve bu yaklaşım süreci içerisinde ortaya çıkacak farklı duyumsal katmanlar incelenecektir. Devam eden bölümde ise, Bacon'ın resimlerinden aşına olduğumuz şiddet, yüzeysel ve bilindik bir bakış açısıyla okunmasının aksine, daha derinlikli ve Bacon'daki şiddetin duyumsama mantığını yansıtacak şekilde ele alınacaktır.

Bacon'la ilgili son bölümde; sanatçının biçimleme süreci ve bu sürecin temel mantığı aktarılmaya çalışılacaktır.

Tezin ikinci kısmında: Freud' un tene olan bakış açısı, sanatçının, anı-bellek ilişkisi üzerinden temellendirilecek ve ortak payda olan “zaman” teması üzerinden de, diğer bölümde yaşam ve ölüm duyumsamasının beden üzerinde nasıl görünür kılındığına açıklık getirilecektir.

İkinci kısmın son bölümünde ise, çıplaklığın sanatçıdaki duyumsal karşılıkları hem modeller, hem resmettiği hayvanlar, hem de çıplaklığın etsel yani, organik çağrışımlarıyla ilişkilendirilerek incelenecektir.

Üçüncü bölümde ise, modern dönemde kadın bedenine yönelik yaygın bakış açıları eleştirilirken, bu duruma Saville'ın resimleri üzerinden sergilediği protest tavır ele alınacaktır. Bedenin günümüzdeki uç görünüşleri ve bu görünüşlerin hissettirdiği duyumsamalar, et-beden algısı içerisinde ikinci alt başlıkta verilecektir. En son kısımda sanatçının, geç dönem işlerindeki dişilik algısı, referans aldığı eski ustaların resimleriyle karşılaştırılarak aktarılmaya çalışılacaktır.

1.BÖLÜM

DUYUMSAMA PERSPEKTİFİNDEN FRANCIS BACON RESİMLERİNE YAKLAŞIM VE GÖRÜNMEYENİN VARLIĞI

1.BÖLÜM

DUYUMSAMA PERSPEKTİFİNDEN FRANCIS BACON RESİMLERİNE YAKLAŞIM VE GÖRÜNMEYENİN VARLIĞI

1.1. Bacon'ın Resimlerinde Varoluş Bağlamında Bedenin Görünümleri

Beden, sanat tarihinin en başat konuların biridir. Sanat tarihi içinde, çok sayıda ve hayli çeşitlilikte beden temsili mevcuttur. Bu çeşitlilik içerisinde bedenin görünümü; çirkinlikten güzelliğe, kutsallıktan sosyal statüye kadar, pek çok düşüncenin, algılayışın ve kavramın yansıtıcısı olmuştur.

Yirminci yüzyıl başlarında ise, dışavurumculukla birlikte beden, en kışkırtıcı ve itici halini almıştır, denilebilir. Figürlerde gözle görünür oranda veya abartılı denilebilecek ölçüde biçim bozumları, çarpıtmalar, renk kullanımlarındaki anti-estetik yaklaşımlar, konulardaki aşırılıklar vb. Tabii ki, o dönem yaşanmış savaşların, sosyal ve toplumsal buhranların, sanayileşmeye ve ekonomiye bağlı değişen kent yaşamının, ressamların üzerindeki olumsuz etkisi ve bununla paralel olarak resimlerindeki figürlerin biçimsel değişimi daima vurgulanmıştır. Özellikle bedene dair bu negatif, kışkırtıcı duyumu en çok etkileyen olayların başlıcası II. Dünya Savaşıdır. Dünya Savaşı sonrasında kişilerin iç dünyasında derin çatışmalar, sorgulamalar, çöküşler meydana gelmiş ve bireyle toplum arasında yabancılaşmalar, kopuşlar başlamıştır.



Resim 1: Max Beckmann, Gece, 1918-19, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x154cm
<http://erics-hangout.blogspot.com.tr/2013/04/max-beckmanns-triptychs.html> Erişim:
 08.05.2018



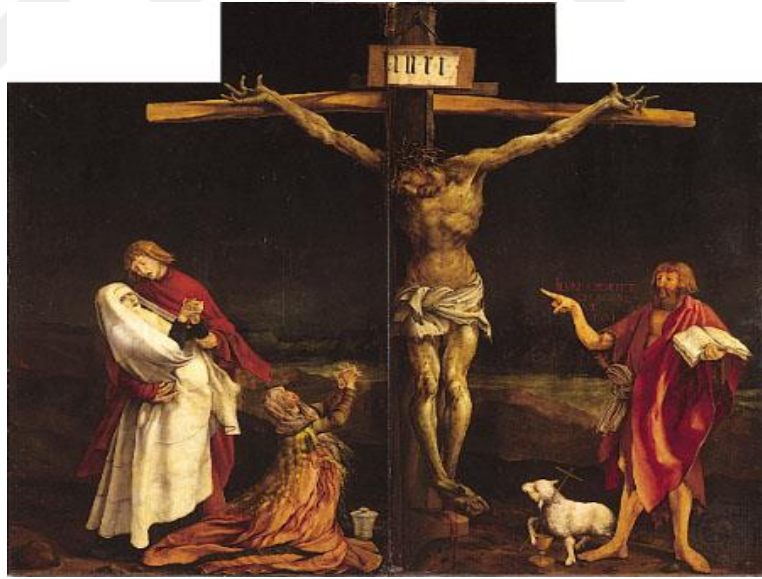
Resim 2: Otto Dix, Yaralanmış Asker, 1916, Kayıt Üzerine Baskı, 19.7x 29 cm
<http://destructionofwar.blogspot.com.tr/2011/05/wounded-soldier-by-otto-dix.html>
 Erişim: 08.05.2018

Ressam Bacon da bu dönem içerisinde yaşamış, bu koşulları ilk elden solumuş bir sanatçıdır. İçerisinde bulunduğu dönemin bunalımını, resimlerinde en çarpıcı biçimde vurgulamış sanatçılardandır. Bununla birlikte sanatçı, dönemin resimsel, biçimsel ve algısal devrimlerinden de etkilenmiştir. Bu anlamda Bacon'ın yirminci yüzyıl sanatında da, ortaya çıkan yeniliklerden ve yaklaşımlardan ve özellikle dışavurumculukla pek çok ortak noktasından söz edilebilir. Fakat Bacon'nın sanatını farklılaştıran ve onu sanat tarihi'nde eşsiz bir konuma yükselten, bedene karşı salt varoluşçu yaklaşımıdır.

Bacon'ın resimlerindeki varoluşçu yaklaşım, beden üzerinden temsil edilir. Beden teması, onun sanatında sadece resimsel bir araç veya nesne değildir. Aynı zamanda Bacon, madde bağımlılığı ile, genç döneminde fuhuş yoluyla bedeni üzerinden para kazanışıyla, sado-mazoşist cinsel eğilimleriyle de, kendi varoluşunu salt bedenine indirgemiş birisidir. Onun beden üzerinden resimdeki temsil yoluyla varoluşu işaret eden en belirgin öge, bedenin etsel varoluşudur. Bu etsel varoluş, Bacon'ının Dünya görüşünü, onun hayata ve insana dair bakış açısını anlamlandıran veya aynı ölçüde anlamsız kılan, en büyük farkındalıktır. Bu farkındalığı, resimleri aracılığıyla neredeyse kendine has bir felsefeye dönüştürür. Edindiği bu bilincin sonucunda, onun varoluşuna veya varoluşun

hakikatine ne ölçüde karamsarlaştığını, duyarsızlaştığını, ne ölçüde keyif aldığını veya kabullendiğinin ayrımını yapmak bir yana, bu hissiyatlarının hepsi Bacon'ın yaşamının ve resimlerinin bütününe kapsar.

Sanat tarihinde sayısız defa işlenen bir konuyu, yani: “Çarmıha Gerilişi” sanatının ilk dönemlerinde takıntılı bir şekilde işlemiştir. Bilindiği üzere bu konu İsa'nın (resimdeki temsili anlamıyla) ölüm anındaki veya ölümü sonrasındaki sahneleri betimler. Bu süreçte çeşitli İsa figürü karşımıza çıkar: Acı çeken İsa, haz alır gibi görünen İsa, brutal bir şiddet mağduru İsa veya mağrur ve gururlu İsa. Nihayetinde resimlerdeki bu sahnelerin hepsi, kutsal ve ilahi anlamdaki bir şehitliğin duyumunu aktarma çabasıyla yapılmıştır. “Oysa Bacon'ın işlediği, din dışı, şan ve şeref kazanmakla ilgisi olmayan şehitlik temasının farklı bir gelenekle bağlantısı vardır. Onu ilgilendiren kutsal kitap kahramanlarının değil, basit halk tabakasının çektiği acılardı” (Lynton, 1982: 259).



Resim 3: Matthias Grünewald, Çarmıha Geriliş, 1515, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 269x307cm

<http://www.stedwards.church/wp-content/uploads/2016/03/Death-of-Jesus.jpg> Erişim: 08.05.2018

Bacon'ın çarmıha gerilişinde ise, İsa denilebilecek veya O'nu andıracak herhangi bir figürden söz edilemez. (Zaten Bacon'la yapılan röportajlarda kendisinin bir Ateist olduğunu sıklıkla vurgular). Sanatçının böyle bir temayı ele almasını, yalnızca

isminden dolayı anlarız. Resimde (Resim 4) İsa figürünün yerine, abject denebilecek biçimler-biçimsizleşmeler, yaratık benzeri varlıklar, kısacası tuhaf figürlerle karşılaşırız. Temanın ana figürü resimden çıkarılmış ve sadece çarmıha gerilişin hissi duyumsamasına odaklanılmıştır. Resmin genelinde hâkim olan kırmızı renk, biz izleyiciler için, kanın ve şiddetin yani, çarmıha geriliş acısının hatırlatıcısı konumundadır. Aynı zamanda bu renkle yaratılan klostrofobik atmosfer ve çılgılık atan ağız görüntüsü, kapana kısılmışlık ve çaresizlik duygularının yansıtıcısıdır. Bacon'daki çarmıha geriliş hissiyatı için Kuspit: "Tıpkı Soutine gibi Bacon da hayatı boyunca kesimhanelere ve ete ilgi duyduğunu kabul ediyordu. Çengeldeki hayvanı İsa'yla ilintilendiriyor, bunu ise, inançsız biri olarak, sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyordu" (Leppert, 2002: 130) tespitinde bulunur. "Çarmıha Geriliş" lerde ilginç olan nokta ise; üçlemenin orta panelinde resmedilmiş olan yataktır. Temayla yani kutsal metinlerde anlatılanlarla hiçbir ilgisi olmayan bu nesne, Bacon'ın kendi sado-mazoşist cinsel yaşantısının göstereni durumundadır. Bu detayla sanatçı, resim içerisine sembolik bir portre oturtarak çarmıha gerilişle, kendi hayatı arasında bir benzerlik kurmuştur. Tabii ki bu benzerlik, ilahi bir şehitlik hissinden ziyade, sadece acının; etin ve kemiklerin hissettiği acının benzerliğidir. Resmin her panelinde görünür olan et, kemik ve kan temsilleri bunun ispatıdır.



Resim 4: Francis Bacon, Çarmıha Geriliş Üzerine Çalışma, 1962, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x145cm <https://www.guggenheim.org/artwork/293> Erişim: 08.05.2018

Deleuze, Bacon'ın "Çarmıha Geriliş" resimleri ve etin sanatçıdaki karşılığı için şu yorumda bulunur:

"Et, ne acınası şey! Şüphesiz ki et, Bacon'ın en çok acıdığı, İngiliz-İrlandalı tarzı bir acımayla, tek acıdığı nesnedir. Bu noktada, Yahudi tarzı büyük acıma duygusuyla, Soutine de aynı böyledir. Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılgnalık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon, "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırdedilemezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetin ya da merhametin nesneleriyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, "olgusudur". Kuşkusuz ressam kasap rolündedir, fakat "Çarmıha Gerilmiş" olan için hazırladığı etiyle, bu kasap dükkanında sanki kilisedeymiş gibi durur. Bacon, ancak kasap dükkanlarında dindar bir ressamdır" (Deleuze, 2009: 30-31).



Resim 5: Francis Bacon, Hareket Halindeki Figür, 1976, 198x 147,5cm
<https://theircreations.wordpress.com/2016/03/15/francis-bacon/francis-bacon-figure-in-movement-1976/> Erişim: 06.05.2018

Bacon'ın resimlerindeki bedenlerin varoluşsal anlamdaki en belirgin işaretlerinden birisi de; yukarıda da bahsedildiği gibi, insan ve hayvan bedeni arasındaki geçişin muğlaklığıdır. Bu resimlerde insana ait tanımlanabilir figüratif veriler olsa dahi, aynı zamanda hayvan bedenlerini de çağrıştıran bir yaklaşım vardır. Bu çağrışım biçimsel

anlamda bedensel bölgelerin, uzuvların insan formunun tanımlanabilirliğini yarı okunaklı kılacak şekilde iç içe geçmesi, silikleşmesi veya biçimsizleşmesi yoluyla elde edilir. Organik anlamda ise, hayvan ve insan arasındaki ortak bölge yoluyla yani etin kendisinin vurgulanışıyla. Örnek olarak sanatçının, “Figure in Movement 1976/ hareket halindeki figür 1976” resmini (Resim:5) inceleyelim. Bu resimde tanımlanabilir tek alan, sanatçının çalışmalarında defalarca işlediği sevgilisinin (George Dyer) profil görüntüsüdür. Bu görüntüden hareketle ona ilişik duran şeyin, onun çıplak bedeni olduğunu farzederiz. Fakat bu çıkarımı yapmamızı sağlayan tek şey, George Dyer’ın profil görüntüsüdür. Çünkü; farzedilen bu çıplak beden, aynı zamanda hayvansal bedeni çağrıştıran verilere sahiptir. Bu bedende ne el, ne de ayak gibi uzuvlardan bahsedilebilir. Bu bedende, insan tenini pembe tonlarından ziyade etin soğuk mavi-kırmızı ve beyaz renkleri görünür. Aynı zamanda dikey olarak yükselen şey de, bir hayvanın budu gibi duyumsanır. Sağ üst taraftaki soyut figürde ise, kısmi olarak tanımlanabilen şey, kanatlılar ailesine ait olduğunu düşünebileceğimiz ayaklar veya pençelerdir ama, aynı zamanda bu figürün üst tarafında insana ait olduğu düşünebileceğimiz kulak benzeri bir organda belirir. Bu resmiyle Bacon, insan ve hayvan bedeni arasındaki varoluşsal benzerliğin altını çok katmanlı düzeylerle duyumsatmıştır. Önceliği insan bedeninin çağrışımıyla başlayıp, hayvan bedenine dönüşüm veya önceliği hayvan bedeni çağrışımı ile başlayıp, insan bedenine dönüşüm ve ikisi arasındaki sonsuz metamorfoz. Genel siyah fonda da, ne insana ait, ne de hayvan doğasına ait bir uzamın içine hapsedilmiş aynı kafesi paylaşan insan ve hayvan.

Bacon’ın figürlerini, hayvan varoluşuyla bütünleştiren bir diğer işaret de hayvanların doğasına ait bilinçsizliktir. Tabii ki, hayvanların da kendine ait bir bilinci olduğu söylenebilir fakat, insan bilincine göre çok daha düşük bir bilince sahip olduğu kabul edilir. Bacon, yaygın olan bu görüşü, resimleri yoluyla tersine çevirerek insan bilincini hayvan bilincine, yani bilinçsizliğine yaklaştırır. Bu bakış açısının en belirgin olduğu yer; onun portrelerindedir. Portrelerinde Bacon, çoğu kez yakın çevresindeki arkadaşlarını resmetse de yüzlerini seçmek çok zordur. Pek çok portresinde, insana ait mimikler veya ifadeler bulunmaz. Aksine, portrelerinde hayvan suratına ait bir ifadesizlik ve bu ifadesizlikten kaynaklı bir bilinçsizlik egemendir. Ne ağlayan, ne gülen, ne de

şaşıran hiçbir ifade belirtmeyen, sadece boş bakışlara sahip portrelerle karşılaşırız. Hatta bazı çalışmalarında, portre olarak bile adlandıramayacağımız sadece bir kulak ve sivri dişlerin olduğu bir ağızdan oluşan, kısmen bir baş olarak nitelenebilecek tasvirler bulunur. Özellikle bu tarz resimleri (Resim:6) Bacon'ın, hayvan başıyla insan başının ve onlara ait varoluşsal anlamların birbirlerinin içine geçip kaynaştığı en uç örneklerdir. Deleuze, sanatçının figürlerindeki baş, zihin, hayvan oluş gibi durumları şu şekilde açıklar:

“Bir portreci olarak Bacon'ın resmettiği şey yüz değil, baştır. Bu ikisi arasında büyük fark vardır. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal bir organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur. Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnidir: Domuz zihni, bufalo zihni, köpek zihni, yarasa zihni... Bu Bacon'ın bir portreci olarak yürüttüğü çok özel bir projedir: Yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak” (Deleuze, 2009: 28).



Resim 6: Francis Bacon, George Dyer Üçlü Portresi, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, (her bir panel), 35.5x30.5cm <http://www.artslife.com/2014/06/06/bacon-three-studies-for-portrait-of-george-dyer-allasta-da-sothebys/> Erişim: 11.05.2018

Fotoğraf 1: John Deakin, George Dyer, 1964, Fotoğraf

<http://www.artslife.com/2014/06/06/bacon-three-studies-for-portrait-of-george-dyer-allasta-da-sothebys/> Erişim: 11.05.2018

“Bedenin geçirdiği biçimsizleşmeler, aynı zamanda başın hayvani çizileridir. Hayvan biçimleriyle yüzün biçimleri arasında, asla bir karşılıklık yoktur. Esasında, organizasyonunu bozan ve onun yerine bir başın yüzeye çıkmasına yol açan temizleme ve fırçalama işlemlerine maruz kalan yüz, biçimini çoktan

kaybetmiştir. Buradaki hayvanlık çizileri veya imleri de hayvani biçimler değil, daha ziyade temizlenmiş kısımlara dadanan, başı çekiştiren, yüzün ardındaki, yüzü olmayan başı bireyselleştiren, niteleyen zihinlerdir. Bacon'ın işlemleri olarak temizlik ve çiziler burada özel bir anlam kazanır. Bir insan başının yerini bir hayvanın aldığı olur; fakat bu biçim olarak hayvan değil, çizi olarak hayvandır, mesela, portre-yüz simülarkları, yanda, yalnızca “tanıklık” ederken, temizlenmiş kısımda uçuşup duran titrek bir kuş çizgisi (1976 triptiğinde olduğu gibi)” (Deleuze, 2009: 28-29).



Resim 7: Francis Bacon, Zeminde Yürüyen Felçli Çocuk, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x142 cm <https://biblioklept.org/2011/06/25/paralytic-child-walking-on-all-fours-from-muybridge-francis-bacon/> paralatic child Erişim: 08.05.2018

Sanatçının portrelerinde olduğu gibi figürlerinin hareketlerinde, hatta anatomik yapılarında da, bu hayvan oluş durumundan söz edilebilir. Örneğin; “Paralytic Child Walking On All Fours/ Zeminde Yürüyen Felçi Çocuk” resminde (Resim 7) doğuştan engelli bir çocuk resmedilmiştir. Bu resimde figürün bedeni; aşırı derecede biçimsel bir zorlamayla elde edilmemiştir. Aksine fotoğraftaki görüntüye, içindeki gerçekliğe sadık kalınmıştır. Bacon'ın bu tarz bir fotoğrafın resmini yapmak için, ele almış olmasının arkasındaki sebebi kestirmek çok zor değildir. Muhtemelen Bacon, bu fotoğrafta insanın, hayvan doğasıyla olan benzerliğinin kusursuz sayılabilecek bir örneğini yakalamış veya

bu hissi duyumsamıştır. Fotoğraftaki çocuğa, bedensel engellilik durumunun bilgisi çıkarılarak bakıldığında, dört ayağı üzerinde yürüyen bir insan-hayvan varlığı izlenimini yaratır. İşin içine Bacon'ın figürü dönüştürücü etkilerinin uygulanışıyla yani; yüzülmüş hayvan derisi hissi ve figürün ne bir çocuğa, ne de, bir insana ait olduğunu düşündürten tanımsızlaştırılmış baş veya surat yoluyla insansı varoluş silikleşerek hayvansı özle pekişmiştir.

Silikleşmeden bahsetmişken, sanatçının resimlerinde özellikle figürlerin bedenlerinde görülen silikleşme, belirsizleşme veya tanımsızlaştırma gibi biçimsel ve görsel etkilerin izleyicide yok oluş hissini duyumsattığını belirtmek gerekir. Bu yok oluş hissini düşünsel karşılığı ise; ölümdür. Ölüm düşüncesi, Bacon gibi varoluş fikrini tüm sanat hayatı boyunca kendi problematiği haline getiren bir sanatçı için, resimleriyle görünür kılması haliyle kaçınılmaz olmuştur. Fakat Bacon'ın resimlerinde ölüm, duyumsama yoluyla görünür olmasına rağmen, gözüktür halde değildir. Tam aksine gördüğümüz şey; şiddetin kendisi ile birlikte vurgulanan yaşamın kendisidir. Ölümün kendi gözüklülüğünün imkansızlığından dolayı sanatçı, yaşamın ve varoluşun kendisini vurgulayarak, ölümü bedende görünür ve duyumsanır kılmıştır. Bu anlamda Bacon'ın tarafının her zaman et, kemik ve kandan yana olduğu söylenebilir. Yani ölüm; bedenin kendi canlılığını ve kendi varoluşunu vurgulamaya çabalarken, kaçınmaksızın kendiliğinden oluşan bir görünürlüktür. Sanatçı, yaşam ve ölüme dair düşüncelerini şu şekilde aktarır:

“Eğer yaşam sizde coşku uyandırıyorsa, yaşamın bir karşıtı olarak gölge, yani ölüm de coşku uyandırmalıdır. Coşkulanmasanız da, nasıl yaşamın bilincindeyseniz aynı biçimde ölümün de bilincinde olursunuz... Temel yaratılışınız tümüyle ümitsiz de olsa, sinir sisteminiz tümüyle iyimser bir kumaştan yapılmış olacaktır” (Sylvester, 1987: 104-109).

Bacon, tek bir beden üzerinden bizleri hayvan oluş ve insan oluş arasındaki bir benzerlikle, melezlenmeyle veya ayrışmayla, düşünsel ve hissi anlamda bir karşıtlık ve bir muğlaklık yarattığı gibi, yaşam ve ölüm arasındaki karşıtlığı ve netliği de, tek bir beden üzerinden görünür kılar. Bakışımız, resmedilmiş beden üzerine odaklandığında, silikleşmiş olan uzuvlar veya bölgeler dikkatimizi çekmeye başlarken ve yokoluş hissi duyumsanırken, tam tersi bir bakışla da dikkatimiz, bedenin kendi varoluşunun ve

yaşamsallığının canlılığına odaklanır. Bakışımız ve hissiyatımız, bu iki titreşim ve iki karşıtlık arasında sürekli olarak hareket eder. Ayrıca Bacon, bu yolla durağan bir beden görüntüsünü, içinde barındırdığı temsili anlamlarla hareketli kılarken, beden üzerinde de kendine has bir arafılık durumunu görünür kılmıştır.



Resim 8: Francis Bacon, İnsan Bedeni Üzerine Çalışma, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Pastel, 198x147,5 cm <https://www.menil.org/collection/objects/2926-study-from-the-human-body> Erişim: 17.05.2018

Her türden karşıtlığın ve bu karşıtlıkların neden olduğu sürtüşme kuvvetlerinin duyumsandığı Bacon resimleri için, Deleuze şu tespitte bulunur:

“Karşıtlar arasındaki sürtüşme, tuvalin her noktasına sızmış bir gerilim olmasa, Bacon’ın resmi de Bacon’ın resmi olmazdı. İrade ile sezgi (ya da içgüdü), tesadüf ve yargı (ya da kontrol), organik olanla yapay olan arasındaki bir

sürtüşme. Bacon'ın resmini "okuma" ya çalışanların hemen fark edeceği bir güç, bir tür ışın yayar bu sürtüşmeler" (Okyay, 1984: 137).



Resim 9: Francis Bacon, Üçleme, 1983, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Pastel, 198x147,5 cm https://www.olsengallery.com/ex-enlarge.php?work_id=6996&exhibition_id=333
Erişim: 17.05.2018

Bununla birlikte Bacon'ın resimlerinde (Resim 9), sıklıkla karşılaştığımız gölge çizimlerinin de, resimlerinde figürleri kadar önemli bir yere sahip olduğunu belirtmek gerekir. Bacon, tek bir beden görüntüsü üzerinden yaşamsallığı ve ölümlülüğü yansıtmaya çalıştığı gibi, gölge çizimleri üzerinden de sembolik olarak ölümü, resmedilmiş (yaşayan) bedenin bir tür karşıtı ve tamamlayıcısı olarak betimler. Bu anlamda onun resimlerindeki gölgelerin, başlı başına farklı anlamda bir beden olduğu söylenebilir. Betimlediği gölgelerin ışık kaynağının oluşturduğu bir gölgeden ziyade, kendi kendine mevcudiyet ve anlam kazanmış bir gölge olduğu hissi daha baskındır. Hatta onun resmettiği gölgelerin, alışla gelmiş siyah tonlarının dışında kimi zaman pembe, mor, yeşil veya ten renkleriyle resmedilişi de, bu yaklaşımı doğrular. Sanatçının, gölgeleri de figürler kadar mevcut kılmayı denediğini söylemesi de bunun ispatıdır.

Bacon'ın resmettiği bedenlerin, varoluşsal bağlamdaki duyumsamaları tek bir manaya indirgenemeyen, bunun aksine çoklu manaları barındıran bir niteliktedir. Bedenden yansıyan bu manalar, varoluş fikrine kısır ve basit bir yaklaşım içermez. Yani varoluşun, Bacon'nın resimlerindeki temsili görüntüleri, her ne kadar depresif ve umutsuz hisler yaratsa da, aynı zamanda yaşamsal coşkuyu da vurgular. Resimde hissettiğimiz

duygular, her ne kadar karamsar da olsa, sanatçı kullandığı canlı renklerle, enerjik fırça darbeleriyle, hala soluk alıp veren bedenlerle, yaşamı ve onun gerilimini de temsil eder. Bu bağlamda Bacon, renklerin ve canlılığın görünen dünyasıyla, hissetmenin duyumsal dünyasıyla ve yok oluşun görünmez manasıyla varoluşu, Sanat tarihi içerisinde çok yönlü biçimde yansıtmış bir sanatçıdır.

1.2. Duyulur Yaşam Kuvvetlerinin Göstereni Olarak Şiddetin Duyumsaması

Bacon'ın resimlerine baktığımızda; gerek renkleriyle, gerek bedeni resmediş şekliyle, temalarıyla, gerekse de sert ve haşın biçimleme tarzıyla, bizlere daima şiddeti hissettirir. Özellikle bedenlerin birer çiğ et görünümünde resmedilişi, biz izleyiciler için, şiddetin en çok hissedildiği, doruk noktasına vardığı yerdir denilebilir.

Fakat şiddet, tam olarak Bacon için, çiğ et olarak resmedilmiş bedende veya onun biçimlenişi üzerinde değildir. Hatta bu görüntü onun için çekicidir. Sıradan bir göz için çiğ et görüntüsü, rahatsızlık verici ve iğreti bir görüntüyken, sanatçı için estetik bir duyumdur. David Sylvester ile yaptığı röportajda, “büyük et marketlerinde asılı gövdelerin ne kadar muhteşem, renklerinin ve görünüşlerinin ne kadar güzel ve ilgi çekici” (Sylvester, 1987:104-109) olduğunu ifade etmesi de, bunun ispatıdır.



Fotoğraf 2: Anonim, Çiğ et, Fotoğraf. <https://www.dairyherd.com/article/murphy-carcass-wars> Erişim: 17.06.2018

Bacon'ın bedeni bir çiğ et olarak resmetmesi, daha çok varoluşsal anlamda bedenin hammaddesini daha net biçimde ve dürüstçe göstermek adınadır. Beden görüntüsünü indirgeyerek, hepimizin de ortaklaştığı bir kaderin ve benzerliğin yerini “etin” kendisini işaret eder. Bu anlamda et görüntüsü, izleyiciyi dehşete düşürmeyi amaçlayan bir görüntü olmaktan ziyade, bedene dair bir tür farkındalıktır. Özellikle sanatçının sadece kendi için resim yaptığını düşünürsek, O'nun bedeni bu şekilde gösterişiyle, bizleri ucuz yollu şoke etmek veya korkutmakla ilgilenmediğini anlarız. Eğer bunun tersi bir durum söz konusu olsaydı; sanatçı, biz izleyiciyi ürpertmek adına daha anlatımcı ve daha klişe şiddet görüntülerini resimlerinde kullanabilirdi. Aksine, Bacon, resimlerinde daima bedenin üzerindeki baskın, ehlileştirilmiş algıların kırılmasını hedefler. Onun izleyici için amaçladığı şey, sadece budur (Resim 10).

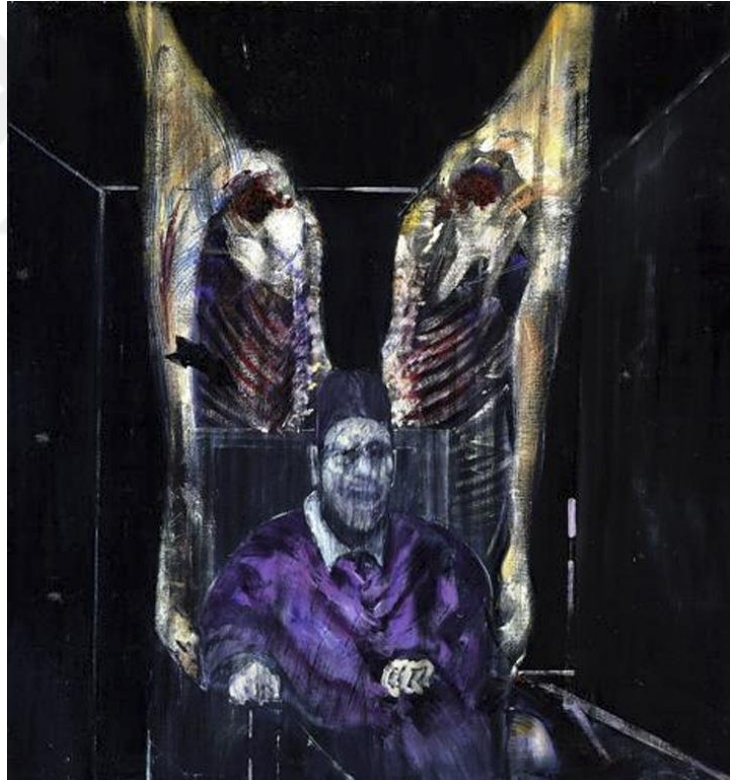


Resim 10: Francis Bacon, Lucian Freud için Üç Çalışma, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5x 30,5 cm <http://bloody-disgusting.com/the-further/3409711/grotesque-beauty-francis-bacon/> Erişim: 17.06.2018

İkincil olarak: Bacon'ın resimlerindeki şiddetin, basitçe, salt bedenin et görüntüsünde olmadığını, resmi izleme ve onu idrak etme sürecinde yaşadığımız zorlukta da farkedebiliriz. Çünkü; bu süreçte şiddetin, belli spesifik bir alandaki tespitinden ziyade, arayışı içinde kalırız.

Dehşetin ve şiddetin yerini tam yakaladığımızı zannettiğimizde, bir belirsizlik ve muğlaklık da bizi yakalar. “Çılgılık Atan Papa” resmindeki (Resim 11) gibi, figürasyona en yakın olanlarında bile gördüğümüzün ötesindeki görmediğimiz kuvvetlere ulaşmaya çalışılır. Bu yüzden dehşetin yerine, çılgılığın görüntüsü resmedilir. Deleuze, Bacon’ın bu seçiminin sebebini açıklar:

“Eğer çılgılık atılıyorsa, bu her zaman görünmez ve duyulur olmayan kuvvetlerle, tüm gösteriyi birbirine katan acıyı ve duyumsamayı dahi taşıran kuvvetlere maruz kalacaktır. Bacon bunu şöyle ifade ediyor: “Dehşeti değil, çılgılığı resmetmek.” Aynı şeyi bir ikilem içerisinde ifade edebiliyor olsaydık şöyle derdik: Dehşet uyandıranı figüre ettiğimden ya çılgılığı resmetmeyip dehşeti resmederim ya da görünen dehşeti resmetmeyip, çılgılığı resmederim, görünen dehşeti giderek daha az resmederim, çünkü çılgılık, görünmez bir kuvvetin ele geçirilmesi, ortaya çıkarılması gibidir” (Deleuze, 2009: 61).



Resim 11: Francis Bacon, Et ile Figür, 1954, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129. 122 cm
<https://www.sartle.com/artwork/figure-with-meat-francis-bacon> Erişim: 17.06.2018

Bacon’ın resimlerindeki duyumsanan şiddet; daha çok görülmeyen, maddi olarak kavranamayan şiddettir. Kuvvete dönüşmüş haldeki şiddettir. Zaten Bacon,

sanatında daima görünür olmayan kuvvetleri; hareketi, zamanı, yaşamı ve ölümü ve en çok da şiddeti görünür kılmaya çalışmıştır. Tabii ki, bunu maddi varlığını gördüğümüz beden üzerinden yapar. Sakatlanmış uzuvlar, zedelenmiş ve büzülmüş bedenler, deforme edilmiş suratlar yoluyla. Fakat görünürde, bedene saldıran kuvvetlerin kaynağı belirsizdir. İşte bu belirsiz alan, sebepsiz etki; şiddetin ve ona bağlı kuvvetlerin duyumsandığı ve görünür olduğu yerdir.

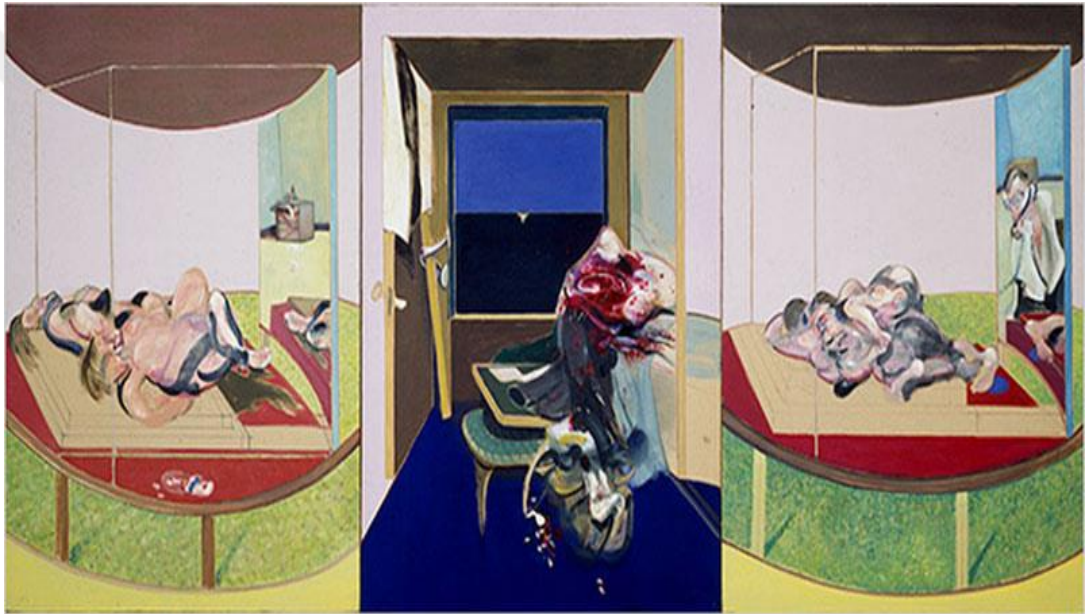


Resim 12: Francis Bacon, George Dyer için Çalışma, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5x 30,5 cm https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/03/28/arts/francis-bacon-the-restlessness-of-human-existence/#.Wv2_UkiFPIU Erişim: 20.06.2018

“...Bacon’ın Figürleri, bir soruya; “görünmez kuvvetleri nasıl görünür kılabiliriz? sorusuna resim tarihinde verilmiş en harikulade yanıtlarından biridir. Hatta bu, Figürlerin başlıca işlevidir. Bu bakımdan Bacon’ın etki problemlerine, görece kayıtsız kaldığını görürüz. Onları aşağı gördüğü için değil, hayran olduğu ressamların, tüm bir resim tarihi boyunca bu problemlere yeterince kafa yormuş olduğunu düşünebildiğinden: Özellikle de hareket problemine, hareketi “vermeye”. Öyle de olsa bu, görünmeyen biçimleri görünür “kılma” problemiyle daha da doğrudan bir şekilde uğraşmak için bir nedendir. Ve bu Bacon’ın tüm baş dizileri için, oto-portre dizileri için geçerlidir, hatta belki bu dizileri yapmasının nedeni de budur: O başların olağanüstü galeyanı, dizinin yeni bir kompozisyon oluşturması beklenen bir hareketten değil, daha ziyade hareketsiz baş üzerinde etkiyen basınç, genleşme, büzülme, düzleşme ve gerilme kuvvetlerinden kaynaklanır. Bu durum, kapsülü içinde hareketsiz olarak uzamlar arası yolculuk yapan birinin, kozmosun içinde karşılaşacağı türden kuvvetlere benzer. Sanki görünmez kuvvetler, başa farklı açılardan saldırıyor gibidir. Burada yüzün temizlenmiş, süpürülmüş kısımları yeni bir anlam kazanır, çünkü onlar, kuvvetin tam çarpmakta olduğu bölgeyi imler” (Deleuze, 2009: 59-60).

Bacon’daki şiddet bir kuvvete dönüştüğünde, doğal olarak bizim bildiğimiz negatif anlamdaki şiddetin daha ötesine ulaşır. Daha saf, daha dolaylı ve çok katmanlı bir şeye; “yaşam kuvvetlerine” dönüşür.

Yaşamın özünü oluşturan, onu meydana getiren ve akışını sağlayan hareket ettirici bir şiddete yani “güce-kuvvete” dönüştürür. Sevişmek, boğuşmak, kusmak, ölmek, çılgılık atmak, parçalanmak, hareket etmek ve hatta durmak. Bu eylemlerin hepsi, Bacon’ın resimlerindeki bedenlerden taşan, onlar yoluyla mevcudiyet kazanan yaşam kuvvetlerinin temsilidir. Ve bedenin yaptığı tüm bu gösteriler, aksiyonlar, her ne kadar düşüşü, eksilmeyi, zararı, tıkanıklığı, çırpınışı işaret etseler de, aynı anda, üzerlerinde taşıdıkları kuvvetlerden dolayı, yaşamı ve ona olan inancı da vurgularlar (Resim 13, Resim 14).



Resim 13: Francis Bacon, T.S Eliot’un Şiirinden (Sweeney Agonistes) Esinlenmiş Üçleme, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm

<https://artofericwayne.com/2014/08/31/in-defense-of-francis-bacon-2/> Erişim: 17.06.2018

Ölüm gibi görünmez negatif bir kuvveti resmetmeye çalışırken, tam aksine direten ve mücadele eden bir yaşam figürüne ulaşan Bacon için Delauze:

“Görünen beden, bir savaşçı gibi görünmeyenin güçleriyle karşılaştığında, ona kendi görünürlüğünden başka bir görünürlük vermez. Bedenin etkin olarak mücadele etmesi, kuvvetlerimizi yok eden, bizi caydıran bir gösterinin ortasında, görünmez olarak kaldığı sürece elde edemeyeceği bir zafer olasılığı ortaya koyması işte bu görünürlüktedir. Sanki bir dövüş mümkün hale geliyor gibidir. Tek gerçek mücadele gölgeyle olandır. Görsel duyumsama, kendisini koşullayan görünmez kuvvetlerle karşılaştığında onu yenebilecek veya elverişli hale

getirebilecek bir kuvvet yayar. Yaşam ölüme haykırır, ancak artık ölüm bizi güçten düşüren o fazlasıyla-görünür olan şey değildir. O, yaşamın tespit ettiği, dışarı attığı, haykırarak işaret ettiği görünmez kuvvettir. Ölümün yargılanması yaşama göre yapılır...Daha yoğun bir yaşam için, çok yoğun bir yaşam adına konuşabilen yazarlara, Beckett gibi Bacon da dahildir. Bacon, ölüme “inanan” bir ressam değildir. Figüratif sefilcilikle dolu, ama giderek daha da kuvvetlenen bir yaşam Figürü için çabalayan bir resim. Beckett ve Kafka kadar Bacon’a da saygı duymamızı gerektiren şey şudur: Üçü de, dehşeti, sakatlanmayı, protezi, düşüşü veya ıskalanmış “temsil ettikleri” anda, direktmeleri ve mevcudiyetleri yüzünden iflah olmayacak Figürler” (Deleuze, 2009: 63) resmettiğini söyler.



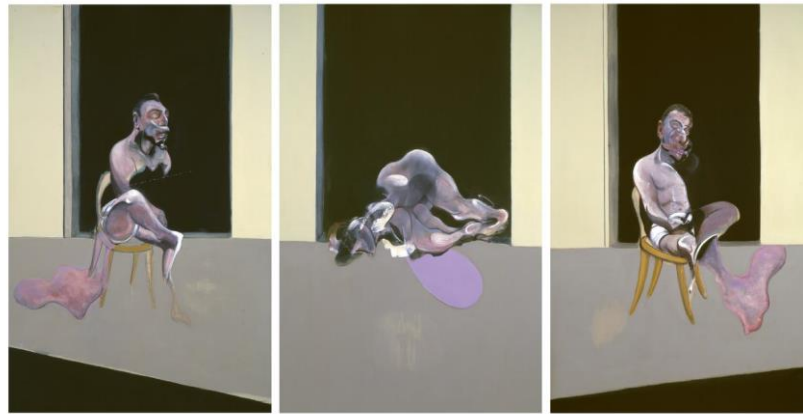
Resim 14: Francis Bacon, Mayıs-Haziran Üçlemesi, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_triptych1973.jpg Erişim: 20.06.2018

Bacon’ın 1972 tarihli “Triptych August 1972/ Ağustos Üçlemesi” resminde (Resim 15), sanatçının şiddet ve kuvvet ilişkilerini nasıl duyumsadığını, çok katmanlı bir şekilde nasıl ele aldığını göstermek için verilebilecek en zengin örneklerden biridir.

Resmin, sol ve sağ kanatlarında sanatçının sevgilisi Goerge Dyer’ın resmedildiğini, orta panelde de, kısmen çiftlenmiş ikili figürleri görürüz. Figürlerin hepsi de, dikdörtgen siyah renkteki bir arka planın önünde durmaktadır.

Resme ilk baktığımızda aklımıza gelen, onda okuduğumuz şey; sanatçının sevgilisi ve ilişkisine dair hislerinin, duygularının dışavurumunu yansıttığıdır. Fakat bu

çıkarm, Bacon'ın özel hayatını bildiğimiz sürece geçerlidir. Bu bilgi olmaksızın resme odaklandığımızda, farklı duyumsamaları ve ona bağlı değişken kuvvet ilişkilerini farketmeye başlarız. Öncelikle orta paneli ele alırsak, buradaki figürlerin hem boğuşuyor gibi göründüklerini hem de bir cinsel edim halinde oldukları izlemine elde ederiz. Özellikle de figürler üzerindeki sperme benzeyen beyaz lekelerden. Fakat, figürlerin muğlaklığından dolayı, net olarak bu çıkarımı yapamayız. Bakışımızın her seferinde takıldığı bu muğlak alana odaklandığımızda ise, farklı duyulur kuvvetlerin ortaya çıktığını farkedebiliriz. Figürlerin soyut birer biçime dönüştüğü bu alanda kaosun, mücadelenin, zorlanmanın, katılmanın, direnmenin, düşüşün ve yükselişin kuvvetlerini algılarız. Sol ve sağ kanattaki figürlerde ise, bedenin bir kısmı sanki ısırılmış veya kopartılmış gibi durur. Portrelerde hem haz alan, hem de son nefesini verirmiş gibi soluyan bir ifade söz konusudur. Özellikle sol panelde, boyuna ve gırtlığa ayrı bir belirginlik kazandırılması da, böyle bir algıya neden olur. Ten ise, kötü muamele edilmişçesine kızarıktır. Bedenler, orta paneldeki sertleşmenin, katılmanın aksine erimekte, kaybolmakta, sıvılaşmakta, hem de bu akışkanlıktan sanki tekrar oluşmaktadır. Arka plandaki siyah alan da, figürlerle etkileşime geçerek, onları karanlık bir hiçliğe çekerken, mevcudiyetlerine de belirginlik kazandırır. Burada da söz konusu beden dönüşme, birleşme, kopma, yok olma, canlanma gibi kuvvetlerle kaynaşmış ve vücut bulmuş durumdadır.



Resim 15: Francis Bacon, Ağustos Üçlemesi, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-triptych-august-1972-t03073>
Erişim: 17.06.2018

Bacon'da şiddetin, ona dair kuvvetlerin en yalın şekilde yansıtıldığı neredeyse sadece lekelerin ve geometrik unsurların bulunduğu kapalı manzara resimlerinden de söz etmek gerekir. Bacon, sanat hayatında her zaman figür çalışmaları yapmıştı ancak, sanatının geç dönemlerinde kapalı manzara resimleri yapmayı denedi. Bu resimlerdeki amacı; “bir manzaranın ya da denizin sonsuzluğunu bir kutuya kapatabilmektir, böylece daha büyük bir yoğunluğa sahip olacaklardı” (Hauser, 2017: 70).



Resim 16: Francis Bacon, Suyun Püskürüşü, 1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x 147,5 cm <https://artofericwayne.com/2014/08/31/in-defense-of-francis-bacon-2/>
Erişim: 17.06.2018

Bacon'daki kuvvet, yoğunluk ve şiddet ilişkisine “Jet of Water/Suyun Püskürüşü” resminde (Resim 16), yine onun resimlerindeki benzer tarzdaki bir mekânda,

bu sefer suyun, kuvvete dönüşmüş haliyle tanıklık ederiz. Burada da su ve kum zemin, bir çöl fırtınasını andıracak şekilde gösterilmiştir. Tozu dumana katan bu kargaşada, şiddetin kuvveti bu kez, rüzgâr-püskürme-fişkırma kuvvetleri üzerinden temsil edilmiştir. Hem hareketin, hem de hareketsizliğin, hem durma-durulma kuvvetlerinin, hem de püskürme-fişkırma kuvvetlerinin gerilimini taşıyan, sanatçının bu ve buna benzer ender ve tuhaf resimleri, şiddete-kuvvete dair duyumların en ilginç ve en yalın biçimde yansıtıldığı örneklerdir. “Klasiklerin taklit resimlerinden, yüzyılımızın başlangıcındaki nesne-resminden ve soyut mekanik resimden uzağızdır artık. Kuvvet-resmi, bütün duyurgaları, bütün pençeleri ile yakalar bizi” (Garaudy, 1966: 139).

Nihayetinde Bacon’ın bedeni duyumsayış şekli; şiddete ait kuvvetlerin duyumsanması demektir.

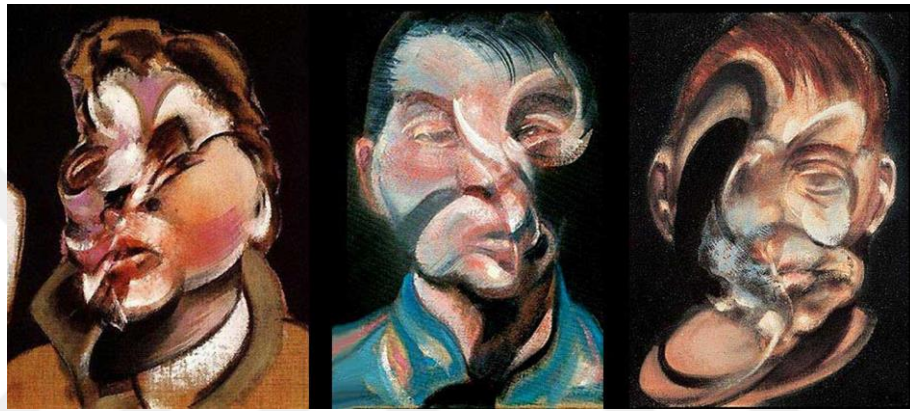
Bacon için beden; bir anlamda şiddet kuvvetlerin duyumsanması ve böylelikle hissedilebilir olması için bir araç konumundadır. Hatta resimlerinden çıkarabileceğimiz bir sonuç da; kendi bedeninin de tabiri caizse, bu kuvvetleri kendi sinir sistemiyle ele geçiren hassas bir sensör niteliği taşıdığıdır. Bu yönüyle birlikte Bacon, hem yaşamda, hem de resim sanatında, var olan şiddete farklı bir anlam ve farklı bir boyut kazandırmıştır.

1.3. Francis Bacon’ın Sanatında Duyumsamayla İlgili Biçim ve Temsile Yaklaşım

Francis Bacon, yarattığı şoke edici, kışkırtıcı, histerik, aykırı, depresif ve ürpertici resimleriyle, modern figüratif sanatın en büyük ustaları arasında gösterilir. Resimleri hakkında nitelikli pek çok yorum ve çözümleme yapılsa da, onun sanatını en iyi açıklayan anahtar kavram “duyumsama” dır. Bacon için bu kavram, yaşamının temel felsefesi olmakla birlikte, resimlerinin de temel düşüncesidir.

Şüphesiz sanat tarihindeki pek çok ressam için duygulanım, his ve sezgi gibi soyut kavramlar, onlar için büyük önem taşır. Ressamların çoğu, bu soyut kavramlar yoluyla resmettiği nesneleri veya figürleri biçimlendirir. Sanatçıların kendi hislerinin, duygularının ve duyumlarının değişkenlik gösteren tabiatına uygun olarak da

resimlerindeki biçimlemeler, renkler, genel atmosfer vb. 'de değişkenlik gösterir. Bacon için de, hissiyatların resmetme sürecinde, biçimlemeye olan etkisi kaçınılmazdır. Fakat Bacon için duygulanımlar ve etkilenimler, onun üretme sürecindeki araçlar, itici ve hareket ettirici güçlerdir ancak. Onun asıl amaçladığı ise; resim yoluyla, duyumsamayı ve kendi duyumsayışını ortaya koymaktır. Ayrıca sanatçı duyumsamayı, hislerin ve duyguların sübjektif bakış açısından bağımsız, imgelerin altında yatan salt gerçekliği yansıtan bir kavrayış olarak ele alır.



Resim 17: Francis Bacon, Oto-portreler, 1969-1972-73, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35,5x 30,5 cm <http://www.mamo.org.uk/wp-content/uploads/2016/09/portraits-bacon.jpg>
Erişim: 07.06.2018

Bacon, kişisel duyguları ve hisleri ve bunların neden olabileceği ikircikli durumları öteleyerek, imgelerin altındaki gerçekliğe ulaşma çabasını Sylvester ile yaptığı röportajda açıklar:

“Duyumsama düzeylerini, yani duyumsamanın birleşme değerleriyle hissin ikircikliğini birbirine karıştıran ikinci bir yorum da elenmelidir. Sylvester bir an için şunu varsayar: “Mademki duyumsamanın farklı düzeylerini tek bir imgeye kaydetmekten bahsediyorsunuz... ifade ettiğiniz diğer şeyler içerisinde tek ve aynı momentte bir kişiye duyulan sevgi ve ona karşı duyulan düşmanlık... hem güleryüz hem de hışım olabilir?” Yanıtı Bacon verir: Bu; “fazla mantıklı. Böyle olabileceğini sanmıyorum. Bana kalırsa daha derinlerdeki bir şeyle ilgili olmalı: Nasıl olur da bu imgeyi kendim için daha dolaylı olarak gerçek kılabileceğimi hissedirim? Hepsi bu” (Deleuze, 2009: 44-45).

Bacon, sanatında duyumsamaya olağanüstü bir önem atfeder. Daha doğrusu hem kendi sanatında, hem de genel anlamda sanatta. Hatta etkilendiği, değer verdiği, ilham

aldığı sanatçıların (yazar, fotoğrafçı olabilir) hepsi Bacon'ın kendi duyumsama mantığına yakın olduğu ölçüde değerli veya kendisinde duyumsamanın hissedilir düzeylerini oluşturup oluşturmadığı ölçüsünde, önemli veya önemsizdir. Van Gogh onun gözünde bir dâhiyken, Vermeer veya Poussin onun için pek de bir şey ifade etmez.

“Francis Bacon: Bence Van Gogh, en büyüktür. En basit şeyler için bile, gerçekliği çizmenin yeni bir yolunu sahiden bulmuştu ve bu gerçekçi bir yöntem değildi ama, basit gerçeklikten çok daha güçlüydü. Ve gerçekten de gerçekliği bir yeniden yaratma işiydi yaptığı” (Okyay, 1994: 137).



Resim 18: Vincent van Gogh, Ayakkabı çifti, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32x40 cm <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.374/> van gogh boots Erişim: 07.06.2018

“Francis Bacon: Vermeer'i herkes seviyor, benden başka. Benim için hiçbir anlam taşımıyor, önemi yok. Paris'te, sanırım yirmi yıl önce, Jeu de Paume'da düzenlenen, insanların çıldırdıkları o sergiyi görmüştüm. Beni zerre kadar etkilemeyen bir sergiydi. Poussin'e gelince, onun büyük niteliklerinin, özellikle olağanüstü kompozisyon duygusunun farkındayım ama, işindeki her şey biraz fazla matematiksel keskinliğe sahip sanki. Resim söz konusu olduğu vakit, bunun bence pek de önem taşımadığını belirtmeliyim” (Okyay, 1994: 137).

Bacon'ın resimleri yoluyla görünür kılmaya çalıştığı veya söyleşilerinde sık sık bahsettiği duyumsamanın, ne olduğunu anlayabilmek oldukça zordur. Özellikle resimlerinin karmaşık yapısı, onları idrak etme sürecinin kolay olmayışı, kompozisyonlarının tuhaflığı vb. leri de bunu kanıtlar. Bu zorluğun bir nedeni de: Bacon'ın, “Resim ve diğer sanatlarda örneğin şiirdeki gibi, açıklamanın benim için hiçbir önemi yok. Bir resmin veya bir şiirin açıklanmasının mümkün olduğunu düşünmüyorum. Pekâlâ, müzik beni çok etkilese de onu anlamıyorum ama, açıklanmasına ihtiyacım da

yok” (Archimbaud, 2004: 74) şeklinde ifade ederek, aklından ziyade duyumların dünyasına önem vermesidir.

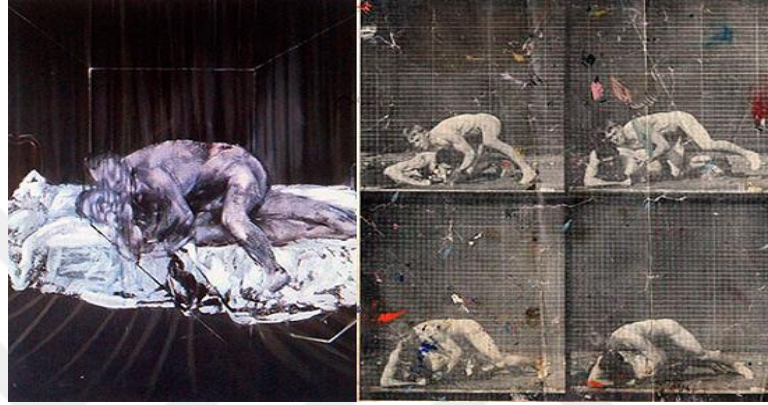
“Sanat, sırf sunumsal dolaysızlığı ve çağrışımsal gücü nedeniyle —algısal ve duygusal taleplerde bulunması nedeniyle —öznel derinliğe hiçbir zaman tam bir düşünsel biçim verilemeyeceğini, bu derinliğin nihai olarak bir kerede açıklanamayacağını (akıl tarafından şeyleştirilemeyeceğini) göstermektedir. Bunlara en iyi ihtimalle geçici olarak ikna edici sanatsal bir biçim verilebilir” (Kuspit, 2006: 203).

Basit olarak duyumsamanın ne olduğunu, sanatçının resme yaklaşımında yani, resmin duyulara ve sinir sistemine hitap ettiği ölçüde çalışır hale geldiği fikrinde, kısmen bulabiliriz. Fakat, sanatçının duyumsamayı elde etmeye çalışırken, karşısına çıkan zorluklardan ve engellerden bahsetmek, duyumsamayışı yok edecek veya gölgeleyecek etkenlerin altını çizmek (Bacon’ın yaklaşımıyla) bu kavramı idrak edebilmek için, daha aydınlatıcı olacaktır.

Bacon’ın resimlerinde, duyumsama hedefine ulaşmasını zorlaştıran üç temel engelden bahsedebiliriz. Bunlar; illüstrasyon, narasyon ve fotoğrafın görsel bir amaç temelinde kullanımına bağlı olan klişelerdir.

Öncelikli olarak illüstrasyonu ele aldığımızda illüstrasyon; sanatçının resmettiği nesnenin veya figürün, biçimsel olarak ona en benzer ve en sadık temsilinin yapılma çabasıdır denilebilir. Bu durum da, ele alınan nesnenin veya figürün kontürlerine ve lokal renklerine bağlı kalınması anlamına gelir. Bacon için böylesine bir yaklaşım, sadece bir kopyalama işlemidir ve bu yüzden yararsız bir çabadır. Ona göre bu tarz bir resmetme eyleminin söyleyeceği hiçbir şey yoktur. Duyum yoluyla elde edilmiş, içselleştirilmiş ve sonucunda da, görselleştirilmiş bir imgeden bahsedilemez. Kopyalama karşıtı olan bu yaklaşımı Sauvagnargues: “Duyguyla ilgili olduğunda biçim bir güç sorunudur, kopyayla ya da geçmişin resim yöntemlerinin tartışmasıyla yetindiğinde ise, kalıplaşmış olanın bir tekrarı olarak kalır. Çünkü; duyguyla ilgili biçim, temsil ettiği varsayılan bir nesneyle ilgi biçimin tersidir” (Sauvagnargues, 2010: 164) şeklinde dile getirir. Bu bağlamda Bacon da, figürün biçimsel kodlarını değil, figürün altında barındırdığı, ondan yansıyan içsel gerçekliklerin biçimlerini takip eder. Kendi söylemiyle figürü bu yolla ele geçirir ve figürasyonu biçimsizleştirir. Tabii ki sanatçı, figürasyonun kendisine kısmı olarak sadık

kalır, onu bir yola çıkış anlamında görünür kılar, fakat bu varmak istediği noktanın sadece aracısı, kendi amacının bir tür başlangıç ayağıdır. Ayrıca Bacon, illüstrasyonu, duyumsamanın çoklu duyulur düzeyleri açısından yani; kendisi içerisinde hareketli, dönüşümlü, etkileşimli ve devinimli manaları, hisleri ve duyumları yaratamayıp, (Bacon, soyut resme karşı da aynı eleştiriyi yapar) sabit kalışı açısından da eleştirir.



Fotoğraf 3: Eadweard Mybridge, Güreşen İki Adam, 1887, Fotoğraf, 24x 16 cm
<http://cedricarnold.com/blog/?p=106> Erişim: 07.06.2018

Resim 19: Francis Bacon, İkili Figür, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,5x 116,5 cm
<http://cedricarnold.com/blog/?p=106> Erişim: 07.06.2018

Cezanne üzerinden hareketle Bacon'daki duyumsama mantığını, bu mantığın resmedilen figürdeki karşılığını ve sinir sistemi üzerindeki etkisini, Deleuze şöyle çözümler:

“...Bacon’ı Cezanne’a bağlamanın en genel yoludur: Duyumsamayı resmetmek veya Bacon’ın Cezanne’ın inkine çok yakın bir ifade ile söylediği gibi, olguyu kaydetmek. “Bir resmin neden doğrudan sinir sistemine etki ettiği sorusu, sıkı ve yanıtlanması güç bir sorudur... Bacon, duyumsamaktan bahsederken Cezanne’a çok yakın bir biçimde, iki şey demek ister: Olumsuz olarak, duyumsamayla ilgili biçim (Figür), temsil ettiği kabul edilen bir nesneyle ilişkili biçime (figürasyon) zıt olduğunu söylemektedir. Valery’nin bir sözünden hareketle duyumsama, anlatılacak bir hikâyenin dolambaçlı yolunu ya da sıkıntılı kısmını atlayıp, söyleneni doğrudan ileten şeydir. Olumlu olarak ise Bacon, duyumsamanın, bir “düzen” den diğerine, bir “düzey” den diğerine, bir” alan” dan diğerine geçen şey olduğunu söylemeyi hiçbir zaman bırakmamıştır. Bu yüzden ki duyumsama, biçimsizleşmelerin efendisi, bedenin biçimsizleşmesinin failidir. Bu bağlamda figüratif resimle soyut resme de aynı eleştiri getirilebilir: Beyinden geçerler, sinir sistemi üzerinde doğrudan etki

etmez, duyumsamaya ulaşamaz, Figürü çıkaramazlar çünkü; daima tek ve aynı düzeyde kalırlar” (Deleuze, 2009: 41-42).



Resim 20: Diego Velazquez, Onuncu Masum Papa, 1650, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x 114cm <https://lopez-museum.com/2014/01/08/pope-innocent-x-and-quiapos-black-nazarene> Erişim: 07.06.2018

Resim 21: Francis Bacon, Velazquez'in Onuncu Masum Papa'sı Üzerine Çalışma, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 153x118cm <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-study-for-a-portrait-t12616> Erişim: 07.06.2018

Duyumsamayı resimde gölgeleyen ikincil durum da; narasyon yani resmindeki hikâye edici anlatım unsurlarıdır. Bacon, kendi resimlerinde bir hikâyenin gözükmemesine şiddetle karşıdır ve bunu engellemek için mücadele eder. Sanatsal yaklaşımına göre bir resimde, hikâyenin varlığı zihin yoluyla resmi okumayı teşvik edeceği ve duyumu bastırabileceği için, yok edilmeli veya yapılabildiği ölçüde etkisi azaltılmalıdır. Zihinsel söylem ile duygusal/duyusal söylemin karşıtlığı için Lager:

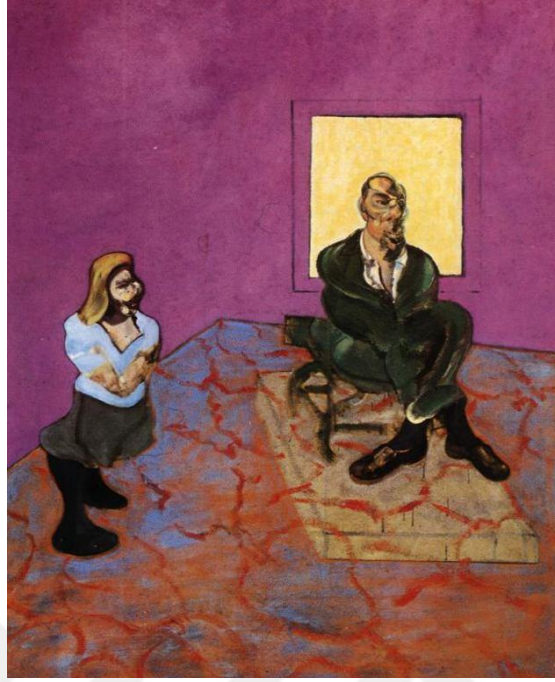
“Bu anlatılamazlığının nedeni ifade edilecek düşüncenin çok yüksek, ruhsal ya da herhangi başka bir şey olması değil, duygunun ve söylemsel ifadenin mantıksal olarak uyumsuz olmaları ve dolayısıyla herhangi bir duygu ve heyecana ilişkin kavramın doğrudan dilin mantıksal formuna yansıtılamamasıdır. Bizim normal ve en bilinen iletişim biçimimiz olan sözel ifade, duygusal yaşamın tam yapısı hakkında bilgi aktarmaya neredeyse tümüyle elverişsiz” (Langer, 2012: 76) olduğunu söylemiştir.



Resim 22: Francis Bacon, Üçleme, 1976, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Pastel, 198x 147,5 cm http://cdn.artobserved.com/2008/08/r234966_944296.jpg Erişim: 07.06.2018

Bacon için narasyon problemi, portreleri veya tekli figürleri için geçerli değildir. Çünkü; herhangi şekilde etkileşime geçebilecekleri diğer unsurlardan nokstandır. Fakat, çoklu figürlerden oluşan resimlerinde bu tehlike mevcuttur. Birden fazla figür, oluşabilecek pek çok hikâye ortaya çıkarabilir ve hedeflenen vurgudan izleyiciyi uzaklaştırabilir. Bacon da, bu yüzden çoklu figürler arasındaki ilişkiyi, olabildiği ölçüde yok ederek, duyumsamanın algılanabilmesine boşluk yaratır. Aynı kadrada bir insan bedeni, bir kuş, başka bir insan figürü, kanlı bir çanak gördüğümüzde aralarında hikâye edici hiçbir anlam keşfedemeyiz, aksine hepsinin bedenlerine mihlanmış olan şiddeti, yalnızlığı, ıstırabı ve umutsuzluğu, narasyondan uzak olduğu için, daha kuvvetli duyar-duyumsarız. Deleuze, bahsi geçen çoklu figürleri resmetme problemi için:

“Bacon’a göre ressam, yeniden bir “hikâye” içerme veya naratif bir resme dönme tehlikesi olsa dahi, aynı anda birden fazla figürü tabloya koymaktan vazgeçmez. Öyleyse sorun, eşzamanlı Figürler arasındaki illüstratif veya naratif olmayan, mantıksal dahi olmayan, tam olarak ‘matters of fact’ (maddi-gerçek) olarak adlandıracağımız ilişkiler olmasıyla ilgilidir. Buradaki durum budur, çiftlenmiş Figürü, farklı düzeydeki duyumsamaların çiftlenmesi oluşturur (bunun tersi söz konusu değildir). Resmedilen duyumsamadır” (Deleuze, 2009: 65).



Resim 23: Francis Bacon, Adam ve Çocuk, 1963, Tuval Üzerine Yağlıboya, 197,5x147,7cm http://you-book.org/?attachment_id=4647 Erişim: 07.06.2018

Bacon'ın resimlerindeki hikayeci unsurların tümüyle ortadan kaldırıldığının bir kanıtı olarak, “Man and Child/Adam ve Çocuk 1963” tablosunu (Resim:23) ele alalım. Bu resimde iki figür, sandalyede oturan bir adam ve ayakta duran dişi bir figür görürüz. Bu ikisi arasında da, resimde oluşabilecek hikâyeci unsurları engelleyen düz-boşluk alanları mevcuttur. Resme bakarken, aklımızda sorular belirmeye başlar. Bu iki figür arasında duygusal sorunların mı olduğunu, söz konusu sorunun baba ve kız arasında mı yoksa karı koca arasında mı olduğunu yahut ezen ve ezilenin hiyerarşik bir tespitini mi gösterdiğini sorgularız. Resim, bu ve buna benzer içeriksel yaklaşımları kapsayıcı bir kapasiteye sahip olmasına rağmen, belirli bir hikâyenin anlatıcısı da değildir. “Adam ve Çocuk” resmi, kendisine iliştilirmek istenen naratif öğeleri sürekli resmin dışında bırakır.

Bacon'ın duyumsama adına savaş verdiği üçüncü problem de; resim-fotoğraf ilişkisidir. Bacon'ın, sanatında bir araç olarak fotoğrafı oldukça sık kullandığı, hatta ona tutkun olduğu bilinir, fakat sanatçı, aynı zamanda fotoğrafa karşı mücadele de eder. Şöyleki; Bacon'a göre fotoğraflar çok etkileyici ve çok büyüleyici bir güce sahiptirler. Fotoğraflar, kendisine bakan kişiyi kendi içerisine, kendi gerçekliğine doğru çekerler.

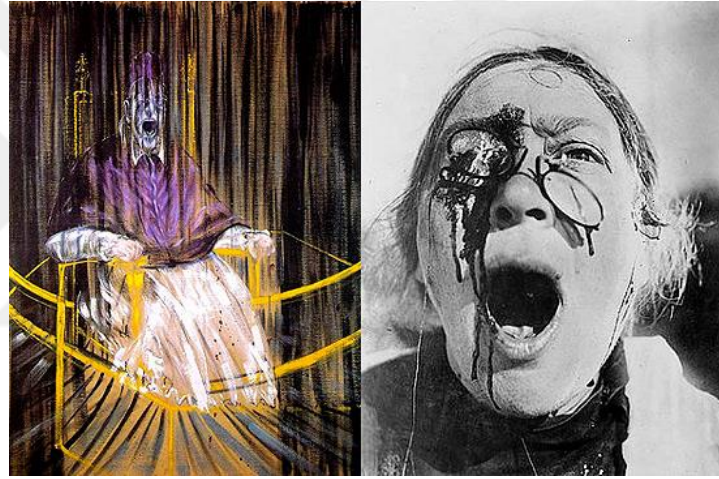
Sıradan bir kişi, bir izleyici için bu büyüleniş bir sorun teşkil etmez, aksine haz veren ve hoş giden bir duygulanım yaratabilir. Ancak, fotoğraftan yararlanan bir ressam için bu büyüleniş, risklidir. Bu risk, ressamın fotoğrafın etkisinde kalarak, onu kopya etme ve ona karşı sadıklaşma riskidir. Bacon için bu kopyalama sürecinin, hiçbir anlamı yoktur. Nihayetinde elde edilen sonuç, sadece bir fotoğrafın illüstrasyonu olacaktır. Sanatçıya göre resmin, fotoğraftan farklı bir görünüm, bir imge elde etmesi gerekir. Fotoğrafın yarattığı klişelerinin, belgeci niteliğinin, hareketsizliğinin, duyumsamayı tek düzeyde bırakışının vb. etkilerinin resme akışına engel olmak gerekmektedir. Çünkü; bu sayede resim kendi potansiyelini, kendi dilini, kendi anlatımını ve Bacon için elzem olan duyumsamayla elde edilmiş hakikat bilgisini dışa vurabilir. Deleuze, fotoğrafın hakikat ile olan ilişkisine, duyumsal düzeylerine, temsil kapasitesine Bacon'ın bakış açısını da katarak açıklık getirir:

“Fotoğraf, kişiyi veya peyzajı, gazetenin olayı yaptığının söylendiği anlamda “yapar” (sadece anlatmakla yetinmez). Gördüklerimiz, algıladıklarımız fotoğraflardır. Fotoğrafın en büyük yararı, gerçekçi değilmiş gibi gösterilen imgelerin “hakikatini” dayatmasıdır. Bacon'ın bu harekete karşı tepki gösterme gibi bir niyeti yoktur, aksine ona kendini zevkle teslim eder...Bacon, fotoğrafların bir görünüm altındayken oldukları şeye, kendilerini göze dayatmalarına ve gözü tamamen kontrol altına almalarına karşı çok hassas olduğundan dolayı, fotoğrafları basitçe figüratif olmakla, yani bir şeyi temsil etmekle eleştirmez. Demek ki fotoğraf, estetik savlar öne sürebilecek bir şeydir, bu bakımdan resimle rekabet edebilir. Bacon buna hiç inanmaz çünkü fotoğrafın duyumsamayı tek bir düzeyde ezmeye meylettiğini ve duyumsamanın içine kurucu düzey farkını koymaktan aciz olduğunu düşünür... Kısacası fotoğraf, yalnızca figüratif olmayı bıraktığında dahi, veri sıfatıyla, görülen şey sıfatıyla- resmin tersine- figüratif olarak kalır” (Deleuze, 2009: 86).

Bacon, fotoğraftan resmetme sürecinde, bahsedilen sorunların üstesinden gelebilmek için, kendine has bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntemin temeli; tuval yüzeyinde istem-dışı biçimler oluşturma fikrine dayanır. Şöyleki Bacon, fotoğrafın etkisinden ve onun klişelerinden bilinçli şekilde kaçınmanın, bu yöndeki bir çabanın yararsız olduğunu düşünür. Fotoğrafı, bilinçli şekilde dönüştürmeye çalışmanın, biçimini bozmanın, değişik etkiler eklemenin vb. her türlü girişimin nihayetinde yeni bir klişe ve fotoğrafa benzer bir görüntü yaratacağı kanısındadır. Bunun sebebi de: Modern dönemin,

ressamın zihnini ve belleğini her türden görselle görüntü bombardımanına tutması, işgal etmesidir. Deleuze’ün de dediği gibi:

“Hepimiz birer illüstrasyon olan fotoğraflardan, narasyon olan gazeteler, sine- imgeler, tele- imgeler tarafından kuşatılmış durumdayız. Fiziksel olduğu kadar, psişik klişeler de vardır, hazır yapılmış algılar, anılar, fantazmalar vardır. Burada ressam için çok önemli bir deneyim bulunur: “Klişe” olarak adlandırabileceğimiz tüm bir şeyler kategorisi, o daha başlamadan tuvali kaplamıştır. Tuval yüzeyinin boş fakat, ressamın zihninin dolu olmasından dolayı da ressamın görevi eklemekten çok, eksiltmek olmalıdır. Ressamın belleğindeki ve kavrayışındaki ezberlerin bir tür kırılmaya uğraması ve onun ihtiyacı olan zihinsel boşluğa da yer açması gerekmektedir” (Deleuze, 2009: 82-83).

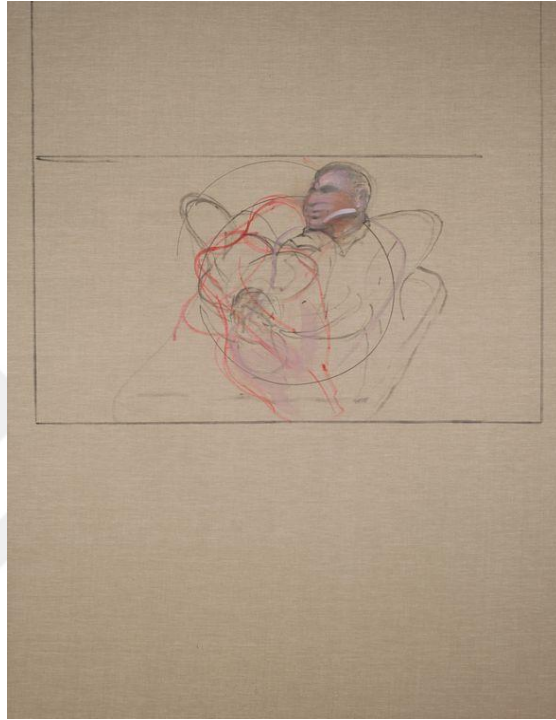


Resim 24: Francis Bacon, Velazquez’in Onuncu Masum Papa’sı Üzerine Çalışma, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 153x118cm. <https://lopez-museum.com/2014/01/08/pope-innocent-x-and-quiapos-black-nazarene/> Erişim: 08.06.2018

Fotoğraf 4: Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı (filmden bir kesit), 1925, Fotoğraf <https://sinsinsinema.wordpress.com/2017/11/13/potemkin-zirhlisi-filmi-hakkinda-bilmediginiz-seyler/> Erişim: 08.06.2018

“Ressamın beyaz bir yüzey karşısında olduğunu düşünmek hatadır. Figüratif inanç bu hatadan kaynaklanır: Ressam gerçekten beyaz bir yüzey karşısında olsaydı, model işlevi gören dış bir nesneyi orada yeniden üretebilirdi. Halbuki üretemez. Ressamın kafasında veya etrafında, atölyesinde pek çok şey vardır. Oysa kafasında ve etrafında olan her şey, o daha işe başlamadan, kimisi daha virtüel, kimisi daha aktüel olarak tuvaldedir. Tüm bunlar, virtüel ya da aktüel imgeler olarak tuval yüzeyinde mevcuttur. Ressamın işi, beyaz yüzeyi doldurmak değil, daha ziyade boşaltmak, tıkanıklığı gidermek, temizlemektir. Öyleyse ressam, model işlevi gören dış bir nesneyi tuval üzerinde yeniden

retmek için değil, zaten orada olan imgeler üzerinde, işleyişi model ile kopya ilişkilerini tersine çevirecek olan bir tuval üretmek için resmeder. Kısacası, tanımlanması gereken, ressam içine başlamadan önce, tuvalin üzerinde olan tüm bu “veriler” dir. Ve bunların içinde hangilerinin bir engel, hangilerinin bir destek, hatta hangilerinin bir hazırlık çalışmasının sonuçları olduğudur” (Deleuze, 2009: 82).



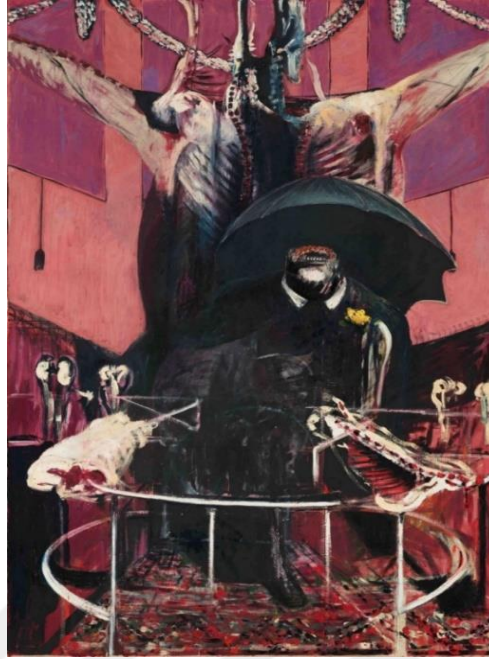
Resim 25: Francis Bacon, İsimsiz (Oto Portre), 1992-93, Tuval zerine Yağlıboya, 198x147,5cm https://deirdremorgan1.files.wordpress.com/2015/05/1919_bacon_f.jpg
Erişim: 07.06.2018

İşte Bacon bu noktada, kendi yöntemini devreye sokar. Tuval yüzeyine tanımlanabilir figüratif veriler ekledikten sonra, bilinçli olarak istemsiz rastgele çizgiler ve lekeler oluşturur. Deleuze’n tarifiyle: “Bu imler, bu çiziler irrasyoneldir, istem dışı, ilineksel, serbest, rastlantısaldır. Temsil edici değillerdir, illüstratif değillerdir, naratif değillerdir. Ama anlam ifade eden, anlamlandıran da değillerdir: Bunlar anlamı olmayan izilerdir. Bunlar duyumsamanın, fakat bulanık duyumsamaların izileri” (Deleuze, 2009: 88) olduğunu söyler. Bahsedilen bu çiziler yoluyla, resmin üzerinde çoklu anlam boşlukları ve muğlak alanlar meydana gelir. Daha sonra yaptığı bu çizgi ve lekeleri gözlemleyerek ve onları manipüle ederek, kendi duyumsayışı yönünde resmi, fotoğrafın

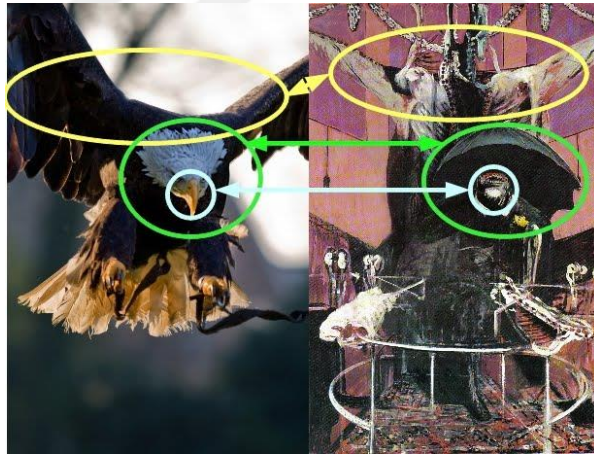
işaret ettiği şeyden farklı bir yola yönlendirir. Sanatçı bu yöntemi; kendisine kurduğu faydalı bir tuzak olarak görür.

“Ressamın, ne yapmak istediğine dair bazen daha az, bazen daha çok fikri vardır. Bu piktüral öncesi fikir, olasılıkların birbirine eşit olmamalarını sağlamaya yeter. Öyleyse tuval üzerinde tüm bir ‘eşit ve eşit olmayan olasılıklar’ düzeni vardır. Eşit olmayan olasılık, neredeyse bir kesinlik halini aldığı anda, ben de artık çizmeye başlayabilirim. Peki resme başladığım o anda, çizdiğimin bir klişe olmaması için ne yapmalıyım? Resmedilen imgede doğmakta olan figürasyonu yok etmek ve kendisi olası olmayan Figüre bir fırsat verebilmek için, resmedilen imgenin içine bir an önce “serbest imler” koymak gerekir. Bu imler ilinekseldir, “rastlantısaldır”; ama bu aynı “rastlantı” sözcüğü artık olasılıklar değil, olasılıksız bir seçim veya eylem tipi anlamına gelir. Rastlantısal edime bağımlı olduklarından ve görsel imgeyle ilgili hiçbir şey ifade etmediklerinden, bu imlerin temsili olmadığı söylenebilir: Bunlar yalnızca ressamın eliyle ilgilidir. O zaman ressamın eli tarafından kullanılmanın, tekrar tekrar kullanılmanın dışında, kendi kendilerine bir değeri yoktur, ressam da bunlardan, görsel imgeyi doğmakta olan klişeden, kendini doğmakta olan illüstrasyondan ve narasyondan kurtarmak için yararlanacaktır. Görsel imgenin Figürünün varlığını sürdürmesini sağlamak için bu manüel imlerden yararlanacaktır. Bir uçtan diğerine, ilinek, ikinci anlamıyla rastlantı, edim, seçim haline gelmiş olacaktır, belli bir tipteki bir edim ya da seçim olacaktır. Bacon’a göre rastlantı, bir kullanım imkanından ayrılamaz. Bu, görülen ya da kavranan olasılıklardan farklı olarak, el yapımı (manipüle) bir rastlantıdır” (Deleuze, 2009: 88).

Bacon’ın kendine has yöntemini, “Painting (1946)” adlı tablosunun süreciyle örneklendirebiliriz. Bacon, bu resme ilk başladığında, bir yere konmakta olan bir kuş çizmek istemiştir. Kuşun kontörlerini çizdikten sonra, tuvale rastgele çizgiler eklemiş ve yine rastgele lekeler ve boyamalarla ortaya çıkan çeşitli görüntüleri manipüle etmeye başlamıştır. Ayrıca aynı aralıkta, ortaya çıkabilecek klişeleri savuşturmak ve mantığı kısa süreli şoklatmak amacıyla, farklı içerikli fotoğrafları da (mezbaha görüntüleri gibi) referans almıştır. Yoğun bir konsantrasyon sürecinden sonra da, alt kısmı adam-ağız ve kaburga, üst kısmı et ve şemsiye olan bir resim ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan resme bakıldığında, kuş görüntüsünden hiç eser kalmadığı ve bambaşka manaların ortaya çıktığı düşünülebilir. Bu çıkarım, doğru olmakla birlikte tam tersi de doğrudur. O da kuş görüntüsünün, farklı türden, figüratif benzerliğiyle değil ama, duyumsamaya dayalı resmedilmiş biçimiyle, hala orada varlığını sürdürdüğüdür. Yani etin, kanatlarla kalkmış kolları, şemsiyenin düşen veya kendi üzerine kapanan dilimleri, adamın, dişleri olan bir gagaya benzeyen ağız türünden ilişkileriyle, kendi klişesinden uzakta hala oradadır.



Resim 26: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x132cm
<https://www.americansuburbx.com/2015/12/francis-bacon-on-violence-suffering-and-painting-for-himself.html> Erişim: 07.06.2018



Fotoğraf 5: Joost Assink, Yırtıcı Kuş, 2007, Fotoğraf
<http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2011/06/cezanne-and-phenomenon-painting.html> Erişim: 09.06.2018

Resim 27: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x132cm
<http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2011/06/cezanne-and-phenomenon-painting.html> Erişim: 09.06.2018

Son olarak söylemek gerekir ki, Bacon'ın kendi sanatı için geliştirdiği biçimsel yöntem, figüratif resim sanatında eşine az rastlanan bir yöntemdir. Belki de, Michaux'nun hem figüratif hem de soyut sayılabilecek resimleri, bu bağlamda Bacon'a yakın örneklerden birisi sayılabilir. Fakat, sanat tarihinde çok az ressam, tuval yüzeyine bir şeyler eklemeyi değil de, ondan bir şeyler eksiltmeyi amaçlamıştır. Hatta sadece Bacon, kendisine ve sanatına faydalı olduğunu düşündüğü için resimlerini, oluşturmaya başladığı ilk anda kaosa sürüklemiştir. Neyi resmedeceğini bildiğini ama, nasıl resmedeceğini bilmediğini ifade ederek, çağımızın görsel karmaşasına ve onun yarattığı klişelerin alt edilmesinin ne kadar zor olduğuna atıfta bulunan sanatçı, bu mücadelenin içerisinde kendine has duyumsayışı ve biçimleme yöntemiyle başarıyla çıkmıştır.

2.BÖLÜM

LUCIAN FREUD’UN BEDENLERİNDE HAKİKATİN TİNSEL GÖRÜNÜMLERİ VE DUYUMSAL DERİNLİK

2.BÖLÜM

LUCIAN FREUD’UN BEDENLERİNDE HAKİKATİN TİNSEL GÖRÜNÜMLERİ VE DUYUMSAL DERİNLİK

2.1. Bir Bellek Kaydı Olarak Tenin Duyumsanışı

Lucian Freud, 20.yüzyılın figüratif sanatına damga vurmuş en ünlü ve önemli sanatçılar arasındadır. Figüratif Sanatın demode olduğunun düşünüldüğü bir dönemde, Freud, bu alana yeniden soluk aldırması ve izleyicinin dikkatini figüratif resme tekrar çekmiştir.

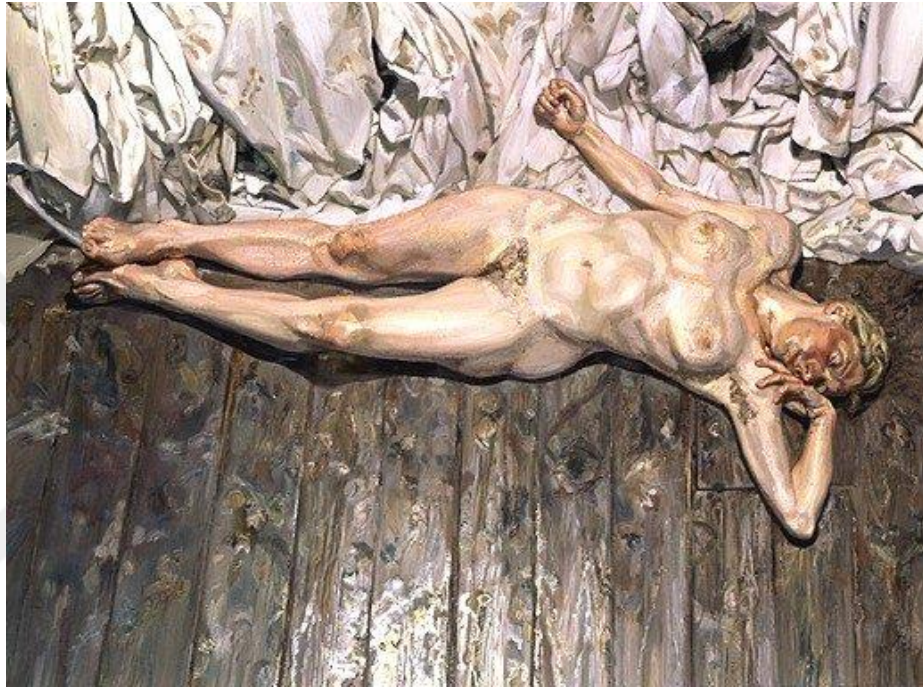
Sanatçının figüratif tarzındaki resimleri, her ne kadar modası geçmiş gibi gözükse de, onun kendine has görme biçimi, resmi işleyiş şekli ve figüratif alandaki ısrarcı çabası, resimlerini etkileyici hatta kışkırtıcı olmaktan alıkoyamamıştır.

Freud’un resimlerini ilginç kılan nitelik, bu alanda (figüratif resimde) görünmeyen eksik kalmış olduğunu hissettiği algıların, duyumların ve ona ait derinliklerin gösterilmesi çabasıyla doğrudan ilişkilidir. Onun bu yöndeki çabasına odaklandığımızda ise ondaki duyumsayışın ve farkındalığın derinliğini fark ederiz. Eroğlu’nun da ifade ettiği gibi: “Derinlik kavramı ile duyum kavramı arasında da bir ilişki vardır. Duymadan veya duymayı bilmeden bir şeyin derin olabileceğine inanç gösterilemez. Bu anlamda duymak ile farkında olmak kavramları birbirlerine çok yakışır” (Eroğlu, 2014: 49).

Yaklaşık yetmiş senelik süren sanat yaşamında, inatla insan figürü üzerine odaklanarak, insan bedenine yönelik duyumsanan farkındalıkları arttırmıştır. Bu anlamda Freud için; insan bedenine dair değişkenlik gösterebilen “doğruları” değil de “gerçekleri” ortaya çıkarmanın, onun asli görevi olduğu söylenebilir. Resimlerinin şöhreti, Sigmund Freud’la olan akrabalığıyla ilişkilendirilse de, aslında şöhreti, çıplak insan bedeninin, üzerinde taşıdığı gerçekleri, özgün bir kavrayışla temsil etmesiyle ilişkilidir.

Lucian Freud’un figüratif tarzındaki resimleri, alışlagelmiş olan model resimlerinden, akademik üslupla çizilen model resimlerinden oldukça farklıdır. Onun

modelleri, akademik “nü” yaklaşımıyla resmedilmezler. Sanatçı, soyunuk haldeki “öznelerini tanımlarken “nü” den ziyade “çıplak” tabirini kullanır. Bu ayırım ressamın gözlemle ilgili niyetini (insan bedenini canlı bir et olarak ele aldığı kapsamlı yaklaşımını) açığa vurması açısından önemlidir. Bu bakımdan sanatçının resimleri sanat tarihsel resim türü olarak “nü” den ziyade, bütün halindeki bedenin portresidir” (Thompson, 2014: 344).



Resim 28: Lucian Freud, Bez Parçalarıyla Uzanış, 1989-90, Tuval Üzerine Yağlıboya, 138,7x 184,1 cm. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/lucian-freud/lucian-freud-room-guide/lucian-freud-room-guide-room-6> Erişim: 19.05.2018

Akademik resimlerden aşına olduğumuz, bir yatak üzerinde uzanan, taburede veya koltukta veya ayakta çeşitli duruşlarla çıplak halde poz veren modeller, her ne kadar Freud’un resimleriyle benzerlik gösterse de, sanatçının bu konuyu işleyiş ve algılayış şekli, onun sanatını kendine has, özel bir konuma taşır. Sanatçının resimlerini diğerlerinden ayırtıran bu özel konumun en belirgin taraflardan birisi; onun çıplaklığı veya çıplak haldeki teni duyumsayış şeklidir.

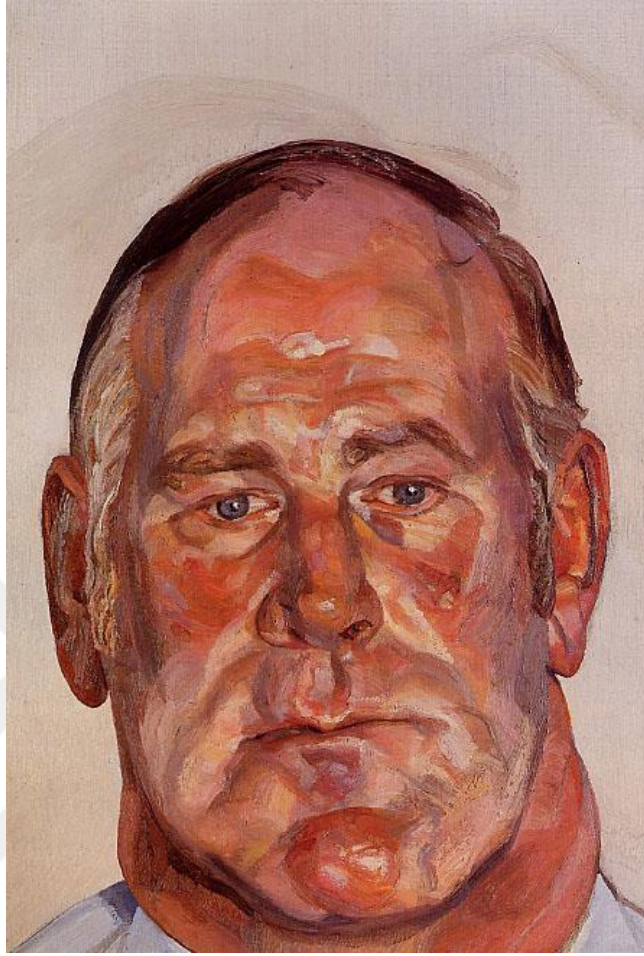
Freud’un resimlerinde, çıplaklık ve ten söz konusu olduğunda, çıplaklığın sanat tarihindeki çoğu ressamın yaptığı gibi fantezilerin, tutkuların, ideallerin yansıtıcısı olarak ele alınması değil, resmettiği modellerinin, duyumsama yoluyla kendi varlığının-

varoluşlarının kavranılmasını söz konusu eder. Bu varoluş içerisinde kişinin ruhunun, onun kırılğanlığının, bedenine de yansımış acısının, ağırlığının duyumsayarak ele geçirilmesi amaçlanır. Kajema şöyle söyler:

“Freud için, bir portre resmetmek, bir yüzün veya bir vücudun foto-gerçekçi bir temsilini yapmak manasına gelmez. O, bir beden resmederken, aynı zamanda ruhu da resmeder. Freud’un tasvirleri, çoğunlukla klişeleşmiş güzellik nosyonundan uzak, vücut temsilleridir. Sanatın engin tarihi içerisinde çıplak kadınlar- Olympia, Venüs veya Judith- bedensel yuvaları, yani vücutlarıyla gurur duyarlar. Fakat Freud’da, kadın manası, çıplaklıktan savunmasızlığa doğru evrimleşir. Bedenlerin giysilerden noksan oluşu, seksüelliğin veya arzusun önermesi değildir. Aksine fazlasıyla insan ruhuyla; insan bedeninin kırılğanlığı, yalnızlığı, hüznü ve endişesinin önermesidir. Freud’un nesneleri, hiçbir zaman neşeli ve keyifli değildir. Onlar, anıların trajedisi, acısı ve travmalarıyla yüklüdür. Onların vücutları, çok daha derin yaraların ve izlerin taşıyıcısı durumundadır ve hatta çok daha derin bir hikâye ediş biçiminin de” (Kajema, 2015 ,3).

Bedenin kendi varoluşunun onun kişisel yaşantısının yansıtılması söz konusu olduğunda, bu kavrayışın bir gerekliliği olarak sanatçı, modelleriyle mesafeli bir duruşun tam aksine, onlarla samimi, içli dışlı bir ilişki içerisinde. Onların hayat hikayeleri, başlarından geçen olaylar, travmaları, mizaçları, cinsiyetleri, ilişkileri kısacası onları var eden (asgari ölçüde bedensel yaradılış biçimiyle birbirine benzer de olsa), yaşanmışlığı ölçüsünde birbirinden farklı bedenleri resmeder. Tıpkı Proust’un bilinç akışı tekniği ile yazdığı cilt cilt anılar, hikayeler, yaşanmışlıklar gibi, beden de kendi üzerinde devasa bir yaşanmışlığı barındırır, Freud’un resimlerinde. Bu anlamda Freud’un bedenlerinin de onun anısal ve duyumsal kayıtları olduğu söylenebilir. Tabii ki modellere ait sanatçıdaki bu kayıtlar, hikayeci bir anlatımda değil, bahsedildiği gibi salt çıplak beden üzerinde resim sanatının kendine has konuşma şekliyle, bedenin görünümüleriyle yansıtılır.

“Freud’un kendi resimleri, aslında hikayeci değildirler. Onlar; daha ziyade tenin simüle edilmesi ve boyanın plastisitesiyle ilgilidir. Ve bu resimler, kapalı psikolojik bir iç dünya hakkında, nesnelerin ve insanların tekilliğinin, farklılığın duyumsamasıyla birlikte, her yeri kaplayan kuvvetli bir ışık altında dikkatle incelenen örneklerdir. Sanatçının resimlerindeki figürler zorlanmış, sıkışmış ve bağışlanmazdır. Freud daima, resmettiği şeylerin hakikatini; modelleri ve kendisi arasındaki alışverişin yoluyla açığa çıkan hakikati konuşmaktan hoşlanır” (Kimmelman, 1995, 9).



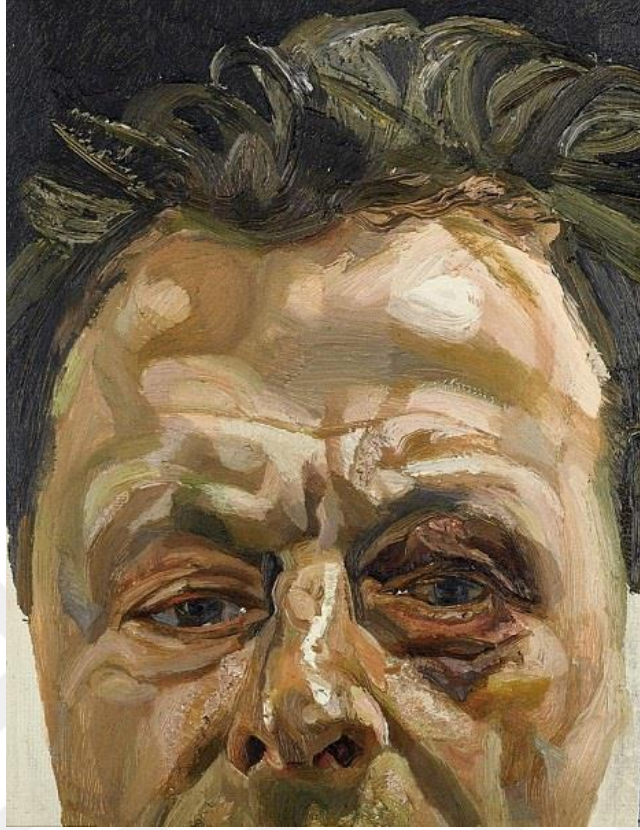
Resim 29: Lucian Freud, Koca Bir Adamın Başı, 1975, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,9x 27 cm. <http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=1377232> Erişim: 19.05.2018

“Freud, demode bir şekilde, portrelerinin bir bakıma “öz” merkezli (özü temel alan) bir niteliğe sahip olduğunu düşünüyordu. Martin Gayford, Freud’un yaptığı resmin o insanın portresi ya da o insana benzeyen bir kopyası olmasını istemediğini belirtiyor. “Bir benzerliği ya da bir kopyası olmasını değil, o kişiyi bir aktör gibi portrelemek istedim.... Benim için resim kişinin kendisidir. Nasıl insanın teni ve eti, o insana şekil veriyorsa, portresinin de (Resmin de) o şekilde çalışmasını istiyorum. Freud, modellerle çalıştıktan sonra, onlarla konuşmaktan, öğününü paylaşmaktan, (onların) duygularını anlamaktan hoşlanırdı. “Bir bakıma resmin benden değil, onlardan ilham almasını istiyordum.” Uygulamada (gerçekte), bu şu anlama gelirdi: Modeller, resmedildikleri zamanlar haricinde, Freud için, yok hükmündeydi. Ani hareketlerde bulunanlar, anlamsız konuşanlar ya da rahatsız edici olanlar, gelmeyenler, onun için ne kadar uzun süre beklemiş olurlarsa olsunlar dışarıda bırakılırdı. (Kabul edilmezdi)” (Uglow, 2016, 8).



Resim 30: Lucian Freud, Çıplak Kız, 1966, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x61 cm.
https://www.huffingtonpost.com/2013/10/19/lucian-freud_n_4099022.html.
 Erişim: 19.05.2018

Söz konusu beden ve onun görünümüleri olduğunda Freud, beden üzerindeki yaraları, doğum lekelerini, şiddet veya cinsel ilişki sonrası oluşmuş kızarıklıkları, morlukları, varisli damarları (hatta bedenin ölüm halini) yani bedenin üzerinde taşıdığı bütün izleri, tüm kayıtları kişinin kendi biricikliğini ve yaşantısında geçirdiği dönemlerin, evrelerin bir imleyicisi olacak şekilde not eder. Onun detaycılığı virtüöz bir gösterişçiliğin, alkış alma çabasının çok aksine, bedene yaklaşımındaki mantıkla; onu sadece kişinin kendisine ait eşsiz bir günlük gibi ele almasıyla ilişkilidir (Resim 30, Resim 31).



Resim 31: Lucian Freud, Mor Gözle Oto-Portre, 1978, Tuval Üzerine Yağlıboya, 18,8x 14,3 cm. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1244604/Lucian-Freuds-black-eyed-self-portrait-fetch-knockout-price.html> Erişim: 25.05.2018

Benzerlik anlamında çok da ayırt edilemeyen el, ayak gibi uzuvlarımız bile dikkatlice, portreye verilen önemle aynı şekilde “onun” eli ve ayakları olacak şekilde resmedilir. Vücuttaki küçük bir ben bile atlanmaz. Bu bakış açısı ve resmediş biçimiyle Freud, kişiyi ve onun bedenini, plastik bir unsur olmaktan çok öte, neredeyse yaşayan, nefes alan, bir tür organik canlılık hissi uyandıran bir boyuta taşır. Sanatçının, portlerinin tıpkı insanların kendisi gibi olmasını dilemesi ve onları sadece bir model olarak, onun bir kopyasını düşündürecek bir izlenimin değil, onların kendileri olacak şekilde resmettiğini söylemesi de bunu doğrular.

Freud’un, bu bahsi geçen bağlamdaki detaycılığına ve onun modelini gözlemlene sürecindeki içsel tartışmasına Kajema, sanatçının Hockney’i resmetme sürecini örnek gösterir:

“Freud’un arkadaşı (bir başka büyük İngiliz ressam), David Hockney bir keresinde, ona poz verdiği dönemde, Freud’la birlikte toplamda 120 saati aşkın bir süre harcadıklarından bahsetmişti. Freud, Hockney’in yüze ait ifadelerinin ve vücut dilinin ne kadar değişebildiğini-değişkenliğini görebilmek maksadıyla, ona sürekli olarak hareket etmesi ve konuşması için sorular yöneltmiştir. Freud daima, resim süresince kendisi ile konuşur: “Bu iyi mi gözüküyor?”; “Hayır, bu renk yanlış”; “Yoksa bunu değiştirmeli miyim?” gibi soruları kendisine yöneltirdi. Bu bağlamda sanatçının resim tarzı; Freud ve Freud arasında süren sonsuz bir diyalogdur denilebilir. Daima, kendisinin en iyi yorumunu ve versiyonunu ortaya koymaya çalışmak, daima ruhun en doğru ve en kesin görünümünü resmetmek, çalışmalarının “gerçek” den mükemmel olması için Freud, tuval karşında günlerini ve gecelerini harcardı” (Kajema, 2015, 5).



Resim 32: Lucian Freud, David Hockney, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 26,3 x39,3 cm. <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/david-hockney> Erişim: 25.05.2018

Bedenin nefes alan, soluyan organik canlılığı resimde ne kadar çok hissedilirse, onun varoluşu, yaşanmışlığı da, aynı ölçüde görünürlük kazanır.

Gerçek insanlar, gerçek bedenleriyle, “gerçekçi” biçimde resmedilirler. Gerçek insanların resmedilen bedenlerinin varlığı-varoluşu söz konusu olduğunda, kaçınılmaz olarak bu varoluş bir hikayeye de, birleşik olacaktır. Kuşkusuz bu hikâye, kişinin zaman

ve mekân içerisindeki eylemleri, kararları ve ona etkiyen dışsal kuvvetlerle şekil alıp kendisini var eder. Zaten Freud'un da, kişide yatan bu hikâyelerin iyi bir dinleyicisi olduğu aşıkardır. Fakat, onun bu hikâyeleri betimleyen bir masalcı olduğunu düşünmek yanılıdır. Bu anlamda hikâye öncekilerin hikayesi değildir. Yani Freud, medya çağının yarattığı gibi klişelerin, kurguların buna bağlı hikâyelerin, kişiler üzerinde etkiyen halini yansıtmaz. Daha doğrusu; kendi sanatında da böylesi bir tutumdan özellikle kaçınır. Resmedilen beden, hangi kimliğe, hangi yaşa, hangi cinsiyete ait olursa olsun, olabildiğince tarafsız bir şekilde, sadece yaşamın kişide bıraktığı izi veya hasarı gösterecek biçimde kaydedilir. Böylelikle Freud'un resimlerinde bedenler; kendi hikâyeleriyle birlikte kendi zamanlarını da, üzerlerinde taşırlar. Hatta Freud'un resimlerinin tümü, göz önüne getirildiğinde, kendi geçmişinin günlüğüne, onun görselleşmiş zamansal kaydına da tanıklık ederiz. Tıpkı tüm hayatının günlüğünü tutan Proust'un, eserini:

“Eserimi tamamlayacak vakti bulabilirsem, her şeyden önce insanları birer hilkat garibesine benzetme pahasına da olsa, mekânda kapladıkları kısıtlı yere karşılık, zaman içinde çok büyük, ölçüsüzce uzatılmış, bir yer kaplayan varlıklar olarak tasvir edecektim kesinlikle, çünkü insanlar; yıllara dalmış devler misali, yaşamış oldukları, sayısız günden oluşan, birbirinden uzak dönemlerin hepsine aynı anda değerler” (Proust, 2001: 383) şeklinde özetlediği gibi.

Freud, modellerinin iç dünyalarını, yaşanmışlıklarını resmettiği bedenler üzerinden özellikle teni biçimleyiş yoluyla görünür kılmaya çalışırken, aynı anda kendi iç dünyasını da, onlarla birleştirir. Kendisinin de ifade ettiği gibi “bir portre resmetmek daha önce görmediğin bir şeyi görmektir. Onlara dikkatlice ve önyargısız şekilde bakarak bir başkasından bir şeyler öğrenebilmek ve hatta kendi hakkında da bir şeyler edinebilmek sıradışı olabilirdi” (Auping, 2018: 3).

Resimlerdeki modelleri duyumsamaya çalıştığımız ölçüde sanatçının, iç dünyasına da ulaşmaya başlarız. Bu iç içe geçiş, tam da tenin içerisinde veya üzerinde barındırdığı nüanslarda, duyumsal titreşim noktalarındadır.



Resim 33: Lucian Freud, Bacağı Yukarıda Adam, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 183x 228,5 cm. https://www.huffingtonpost.com/2013/10/19/lucian-freud_n_4099022.html Erişim: 19.05.2018

Resmedilmiş tenlerin hemen hepsi; suskun/susturulmuş durumdadır. Ağırıklı olarak kullanılan soğuk-gri tonlar ki, Freud her ne kadar deneyimleri ve kendi duyumsayışı ile bedene yeniden hayat verse de, bu vücutlar ölgün bir titreşim yayarlar. Ten üzerindeki bu ölgün, düşük enerjili, giderek silikleşiyormuş gibi duran bu alan; eş zamanlı olarak hem resmettiği bedenin hem de kendi bedeninin geçiciliğinin, ölümlülük duyumunun yansıtıcısı gibidir.

Gösterenle gösterilenin, ayırt edilemez biçimde iç içe geçtiği bu alan, sadece geçicilik/ ölümlülük hissiyatında sınırlı kalmaz. Resmetme sürecinde Freud, aynı anda pek çok şeyi; resmettiği kişinin tarihi ile kendi tarihini, onun acısıyla kendi acısını, onun yalnızlığı ile kendisinininkini, kayıplarıyla kayıplarını vb. lerini tuval üzerinde, kaynaşmış ve ortaklaşmış bir şekilde gösterir. Bu geçiş ve birleşim alanı, diğer sanatçıların resimlerine göre çok daha az görünür, daha az duyulurdur. Bu nedenle Freud, resimlerinde vurgulu ve baskın şekilde kendisini açık etmekten uzak durur (Resim 34).



Resim 34: Lucian Freud, Ressamın Annesi IV, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27,3x 18,6 cm. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-the-painters-mother-iv-t12619>
Erişim: 19.05.2018

Sanatçının ve modelin, kurulan duyumsal ilişki sonucu, tuval yüzeyinde ortaya çıkan melezlenmiş görünürlükleri (bedenleri) ve etkileşimi söz konusu, Freud'un oto-portreleri olduğunda kafa karıştırıcı görünebilir. Çünkü; ressamın burada aynı zamanda da model oluşu, kurulabilecek karşılıklı bir duyumsal ilişkinin eksik olduğunu düşündürür. Fakat durum tam tersidir. Freud, oto-portrelerinde kendisindeki kendine dair düşünceleri, hissiyatları ezbere bir şekilde direkt olarak tuvale yansıtma amacı gütmeyiz. Aksine kendisine de, modellerine yaklaştığı şekilde yani resmetme sürecinde, bedenin gözlemlenmesi yoluyla, keşfedilecek bir yabancı gibi yaklaşır. Örneğin; sanatçının "Painter Working Reflection/ Ressamın Çalışırkenki Yansıması" adlı resminde (Resim 35), sanatçıyı, çıplak halde ayakta dururken görürüz. Sanatçının teni aşına olduğumuz yumuşak insan teninden ziyade, yaşlı bir ağacın kadim gövdesini hatırlatır. Sert, kabuksu ve yıllanmış bir tabaka gibidir. Freud, bir elinde çalışmasında kullandığı paletini tutarken, havaya kalkmış olan diğer eliyle de, spatülünü gösterir.



Resim 35: Lucian Freud, Ressam Çalışırken, Yansıma, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101,6x 79,4 cm. https://www.huffingtonpost.com/2013/10/19/lucian-freud_n_4099022.html Erişim: 18.03.2018

Bu görüntü, onun yıllarını adadığı resim sanatıyla ayakta kalışını, yaşama karşı diretişini sembolize ederken, yıllanmış ve yıpranmış bedeniyle de birlikte bizlere, zamanı duyumsatır. Van Gogh'un yıpranmış bot resmine de bir tür gönderme niteliği taşıyan,

sanatçının giydiği yıpranmış botlar da, bu duyumu kuvvetlendirir. Resmin en ilginç tarafı, sanatçının bu resmi bir ayna kullanarak resmettiğini hissettirmiyor, düşündürmüyor oluşudur. Böyle bir hissi yaratacak bir duruş/poz da, söz konusu değildir. Sanki sanatçı, bir başka ressam tarafından resmedilmiş gibidir.

Resmin yarattığı bu algı, sanatçının aynadaki kendi görüntüsünü, illüzyonlu bir etkiyle, sadece görüntünün temsili olacak şekilde resmetmeyip, kendisine yeniden, bir yabancı gözüyle bakıp incelemesi sebebiyledir. Bu bağlamıyla şunu söylemek gerekir ki, aslında Freud (zihinsel kayıt), Freud'u (bedensel kayıt) resmetmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı sanki Ponty'nin: "Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir" (Ponty, 1996: 33) dediği satırlarda karşılığını buluyor.

Freud'un resmettiği bedenlerde (kendi bedeni de dahil) yaşanmışlığın bedende görünen çok ilginç ve aynı ölçüde biricik yorumuna tanıklık ederiz.

Sanat tarihi içerisinde, tekrar tekrar konu edilen beden, bu kez kendini, kendi manasını, yüzeyde değil de, çok daha derinlerde duyumsatmıştır.

Çağlar boyunca güzelliğin, sosyal statünün, dinsel temaların vb. lerinin hizmetinde olan beden, sanatçının resimlerinde çok farklı bir biçimde, salt kendi yaşanmışlığının, salt kendi bedeninin ve ona dair anıların ve izlerin göstereni olarak temsil edilmiştir.

Resmedilen her kişi, sanatçının resimlerinde, kendi hikayelerinin içinde kaybolmaya, yok olmaya yüz tutmuş gözükse de ve bu anlamda pasif ve çaresiz bir duyumsama yaratsa da, zamanın onca yükünü taşıyan bedeniyle ve onun bıraktığı derin izlerle, aslında yoğun bir manayla yüklü buradalığını kuvvetli bir biçimde hissettirir. Tıpkı, günümüzde olduğu gibi sanatçının yaşadığı dönemde de, bir fotoğraf karesine, bir görüntüye indirgenen veya bir metne sığdırılabilen insanlar, Freud'un resimlerinde,

“kendi tarihini” bu bağlamda “kendi devasallığını” ve “eşsizliğini” bedenlerinin temsilleriyle, onlara tekrar iade ederek, onları yüceltmıştır.

2.2. Freud’un Resimlerinde Yaşam ve Ölüm Kuvvetlerinin Ten ve Beden Üzerindeki Yansıması

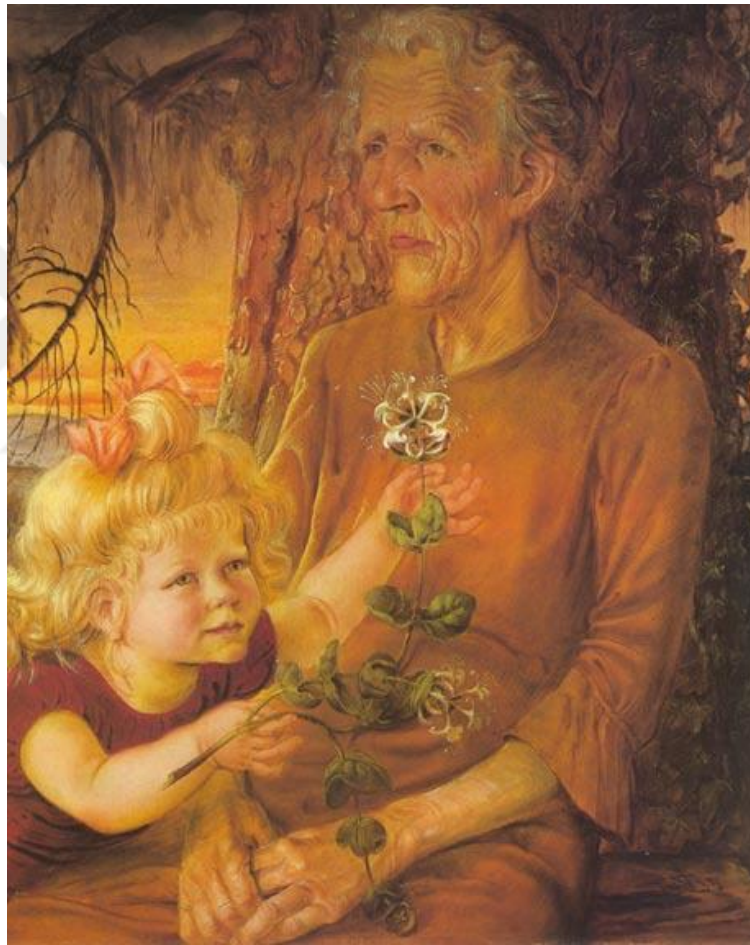
Şüphesiz ki, bedenin kaderi olan yaşam ve ölüm kuvvetleri, başlangıcın ve sonun hakikati, sanat tarihinde çoğu kez konu edilmiştir. Özellikle söz konusu bedenin ve ondan doğan duyuların temsili olduğunda, bu kuvvetler kaçınılmaz olarak sanatçılara kendisini dayatmıştır.

Resmettiği bedenler üzerinden yaşamın ve yaşantısının bir nevi kaydını tutan ve ona ait kuvvetleri görünür kılmaya çalışan Freud için de, yaşam ve ölüm kuvvetleri, bedende keşfettiği en belirgin duyulardan biridir. Bu duyumsama, sanatçının resmettiği bütün bedenlere mihlanmıştır denilebilir.

Fakat çoğu sanatçı, bu farkındalığı daha sembolik, daha hikayeci hatta çeşitli öğretilerle ilişkili olacak şekilde yansıtmışlardır. Örneğin: Otto Dix’in “Mother and Eva /Annem ve Eva” adlı resminde (Resim 36) yaşamın, ölümün, geçiciliğin ve güzelliğin kuvvetlerini duyumsarız. Resimde çok yaşlı bir kadın (sanatçının annesi) ile birlikte ufak bir kız çocuğu (sanatçının kızı) görürüz. Yaşlı kadının, dalgın bir şekilde uzaklara bakışı, buruşup kırışmış teni, zayıf bedeni bizlere; ölümün ve geçiciliğin hissiyatlarını verirken, buna zıt küçük çocuğun pürüzsüz teni, saflığı ve sevimliği; yaşamın ilk dönemlerindeki canlılığın ve coşkunun imleyicisidir. Yine yaşlı kadının yaslandığı geniş gövdeli kadim ağaç ve geri plandaki gün batımı, geçici olma halinin melankolik duygusunu verirken, çocuğun elinde tuttuğu çiçek açmış dal da, başlangıcı ve zamanı işaret eder.

Şüphesiz, çok başarılı şekilde resmedilmiş bu güzel resim, yine aynı ölçüde kendi temasını da en iyi biçimde yansıtmıştır. Fakat belirtmek gerekir ki, izleyicide oluşturulan bu hissiyatlar, daha sembolik unsurlardan yararlanarak, daha anlatımcı biçimdedir. Buna bağlı olarak resmi, zihinsel kodlarımız yoluyla daha kısa süreli bir bakışla idrak ederiz.

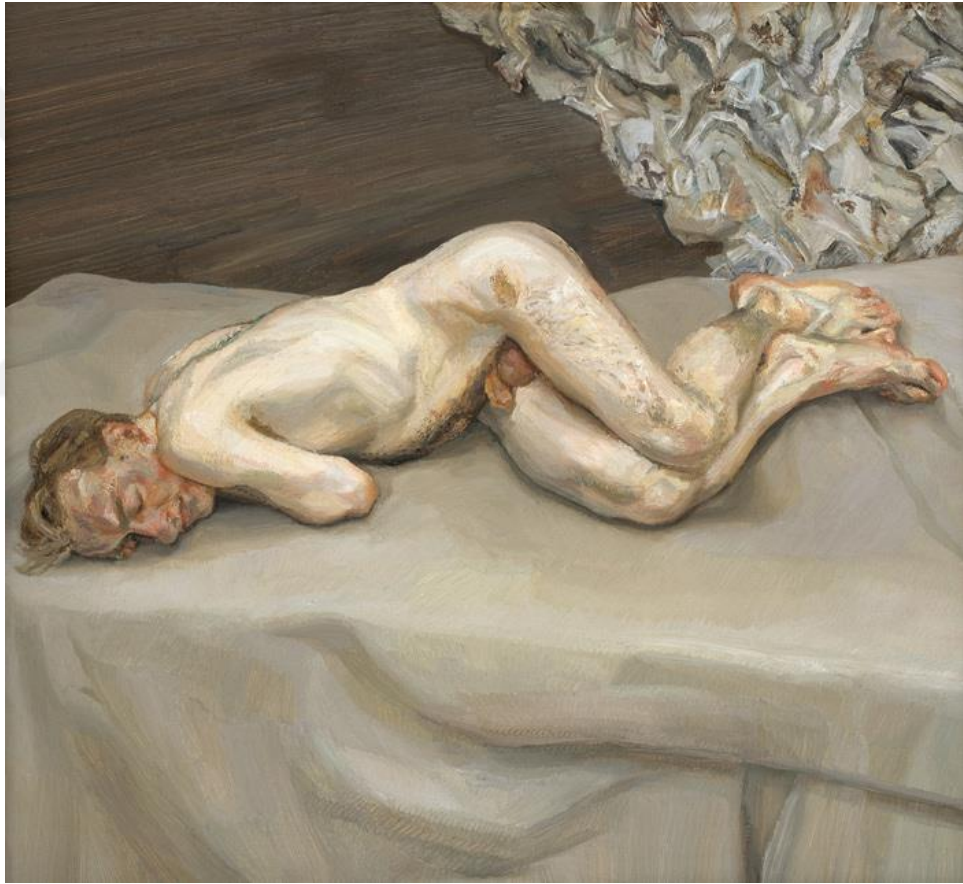
Fakat, yaşam ve ölüm, Freud'un resimlerinde onun sanatına uygun bir biçimde görünmez ve belli belirsiz bir sis içinde algılanmaktadır. Onun resimleri, tıpkı sanatçının kendi nesnesine yoğunlaşarak baktığı gibi, daha uzun süreli bir bakışa ihtiyaç duyar. Hatta bu bakışın niteliği, Bacon' a çok yakın bir biçimde zekaya değil, duyumlara yönelik bir özellik taşır. Bu bağlamda Freud'un resimlerindeki yaşam ve ölüm, geçicilik, çürüme, güzellik ve saflık kavramlarının hepsi birer kuvvet olarak oradadırlar. Görünen bedende, görünmeyen şeylerin keşfedilebilmesi için.



Resim 36: Otto Dix, Anne ve Eva, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80,4x70 cm.
http://www.all-art.org/art_20th_century/dix1.html Erişim: 18.03. 2018

Yaşam ve ölüm kuvvetlerinin sanatçının resimlerinde duyumsanan ilk biçimi; figürlerin/bedenlerin tecrit edilmiş halidir denebilir.

Freud'un resimlerinde sıklıkla görülür ki, figürler bir oda içerisinde tek başlarına ve yalnız bir şekilde resmedilir. Özellikle bu mekanların, klostrofobik oluşu onların yalnızlığını daha da yoğunlaştırır. Fakat belirtmek gerekir ki, bu yalnızlık hissi kişinin kendi seçimi gibi hissedilmez. Aksine istemsiz olarak var olmak zorunda kalan insanın, kaderi olarak dramatik bir yalnızlıktır bu. Ayrıca bu kapalı mekân içerisinde resmedilen kişiler, ahşap zeminin de (ki tuval yüzeyinde dikey şekilde resmedilen ve bu sebeple daha derinliksiz bir atmosfer hissi yaratan) etkisiyle sanki bir tabut içerisindeymiş gibi nihai kaderini bekler şekilde hissedilirler.



Resim 37: Lucian Freud, Yataktaki Çıplak Adam, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56,5x 61cm. https://www.saatchigallery.com/aip/lucian_freud.html Erişim: 19.05. 2018

Resmedilen modellerin içerisinde bulunduğu ıssız mekân bir nevi hiçliği, onun yalnız uğultusunu işittirirken, aynı anda bedenin varlığını, oradallığını, onun soluk alıp veren sesini de kuvvetlendirir. Mekânın yarattığı boşluk hissi ne kadar kuvvetlenirse,

karşıt şekilde beden üzerindeki damarlar, dolaşımdaki kan, tenin değişen renkleri de, o yoğunlukta görünür olur. Bu görünürlük sebebiyle de, bedenın etsy varlığı netleşirken, onun psikolojik ağırlığı da, daha yoğun şekilde vurgulanır. Her ne kadar model, kendi bedensel mevcudiyetine, içinde bulunduğu ıssız mekâna rağmen nefes aldırabilse de, tinsel anlamda çaresiz ve tükenmiş görünür.

“Freud’un 1987 tarihli yatak serileri başta olmak üzere ve genellikle tüm resimlerinde beden, tıpkı bir atölyede gerçekleştirilen çıplak model çalışmalarını andırır. Ancak buradaki modeller, gündelik yaşamın içinden çıkarılıp bir et yığını olarak sergilenen yabancılaşmış simgesel bedenlerdir. Bireyin yalnızlığına dair keskin psikolojik dürtüleri algılamayı sağlayan yoğun kıvamlı boya katmanları, salaş ve rahatsız edici pozlar ve soğuk renk tonları, biyolojik anlamda yaşayan ama tinsel olarak tükenmiş bir ten teorisi ortaya atar” (Albayrak, 2012: 4).

Sanatçının resimlerindeki yaşam ve ölüm kuvvetleri, sadece beden ve mekân ilişkisinde de değil, bedenın kendi içerisinde de mevcuttur. Bedenlerin tuhaf pozisyonları ile bilincin temsili olan portrelerin/ifadelerin ayrışması da farklı türden bir karşıtlığı ortaya koyar.

Her ne kadar resmedilen bedenler, o kişilerin kendi bedenleri de olsa, tuhaf şekilde onlardan ayrıksıymış gibi durur. Sanki beden ve uzuvlar kendi varoluş bilincini kazanarak, kişinin bilincinden, onun düşüncelerinden bağımsız olarak kendisini var eder.

Bedenın kendi içerisindeki karşıtlığını, sanatçının, “Portrait on Red Sofa/ Kızıl Kanepede Portre” resminde (Resim 38) inceleyebiliriz.

Bu Resimde bir kadının çıplak halde, koyu renkli bir koltuk üzerinde, yüzüstü uzanışını görürüz. Fakat modelin bu uzanış biçimi oldukça garip, hatta rahatsız edicidir. Sanki, her bir uzuv kişilik kazanmış gibidir. Ayakların ve ellerin hareketleri, bedenın koltuktan düşmüş gibi duran hali, buna karşın yüzdeki sakin ifade, hepsi, bu tuhaflığın gösterenidir. Bununla birlikte bedenın bu tuhaf hali, aynı zamanda sözü geçen karşıt kuvvetlerin de işaretçisidir. Beden; sanki kendi içerisinde bir tür yaşamsal enerjiyi, onun hareketini yansıtırken, yüzde ise tükenmişliğin ölgün ifadesiyle, ölümlülük bilinciyle karşılaşırız. İki karşıt ve tamamlayıcı kuvvet, aynı beden içerisinde duyumsanır hale

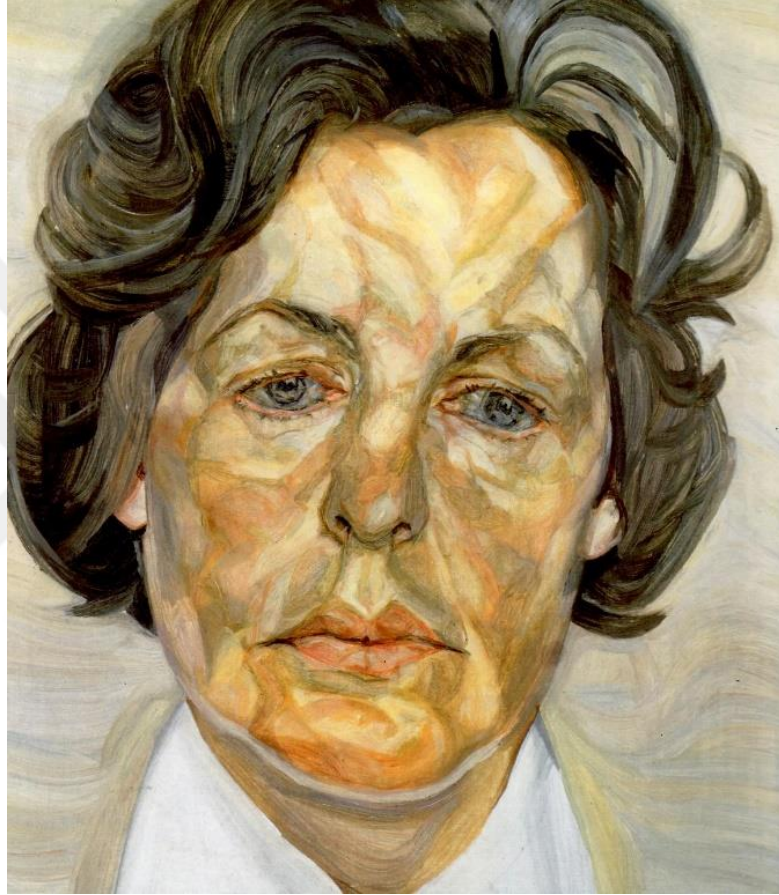
gelmiştir. Ayrıca, kapalı ve karanlık bir mekân içerisinde duran bu beden ile onun sahip olduğu aydınlık ışığında da bu kuvvetlerin diretişini ve gerilimini hissederiz.



Resim 38: Lucian Freud, Kırmızı Koltukta Portre, 1993-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132x 132cm. <http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1993-to-1995.html>
Erişim: 18.05. 2018

Lucian Freud'un sanatında, görünmeyen kuvvetlerin duyumsama yoluyla görünür hale geldiği diğer nokta da; bedeni boylu boyunca kaplayan tenin biçimleniş şeklidir. Freud, erken dönem çalışmalarında teni, çok hassas ve incelikli bir biçimde resmeder. Bu hassaslık resmetme biçimine yansıdığı gibi, aynı zamanda da figürün kendisine de yansır. Üst üste binen ve çok şeffaf gözüken boya katmanları, figürün

teninde transparan camsı bir kırılmalık hissi oluşturur. Sanki ten kendi iini yansıtan bir aynaya dnşr. Kırılmalık ve incinebilir olarak resmedilen tenin, ruhun hassaslığını, özellikle Freud'un resimlerinde bir harabeymiş gibi duran kişilerin ruhsal yıpranmışlıklarını yansıttığı açıktır.

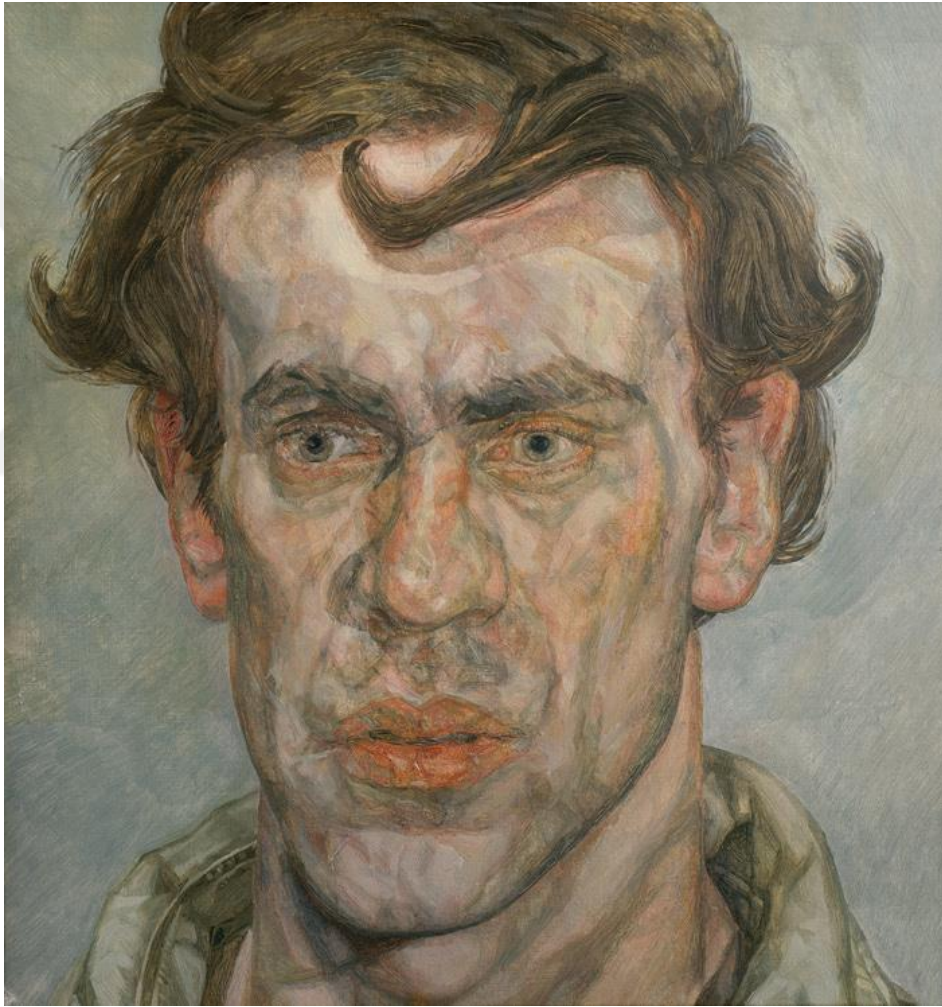


Resim 39: Lucian Freud, Beyaz Gömlekliler Kadını, 1956-57, Tuval zerine Yağlıboya, 45,7x40,6 cm. <https://artillustris.wordpress.com/2013/05/30/lucian-freud-2/> Erişim: 18.05. 2018

Fakat, bu hassaslık veya incinebilirlik, aynı zamanda bedeninin manevi anlamdaki çaresizliğinin de, gösterenidir. Bedenin, yaşantısı içerisinde karşılaştığı travmalar, değişken kuvvetler sanki onu giderek pes ettirmiş, yorgun ve silik yarı saydam bir tene dönüştürmüştür. Bunun yanında tendeki silik ve saydam görünümün, bedeninin kırılmalık durumunu yansıttığını ve hissettirdiğini de söylemek gerekir. Çünkü, Freud'un bu dönem resimlerinde tenin zayıflığının, onun ince zarının, resmettiği kişilerdeki spesifik arka planı (yaşanmış travmaları) bilinmese de, ıstırap ve kederle olan ilişkisi çıplak biçimde,

onların çıplağı kadar açık biçimde gözükür. Özellikle sanatçının, uyuklayan, ama aynı zamanda cansızmış gibi gözükken kişileri, yaşamsal enerjinin eksikliğini de hissettirir.

“Sanatçının 40 ve 50’lerdeki erken dönem resimlerinde tenin geçirgenlik niteliği ve içerisindeki en derin duyguların tasviri, geç dönem işlerine göre daha net daha açıktır. Gençlik çağı ve erken dönemi işlerinde ten, oldukça ince ve yarı saydam görünümüyle, kişinin içinde hissettiği sıkıntıyı, endişeyi ve acıyı yüzey üzerinde açık eder. Sanki izleyiciye yönelmiş; ıstırap içindeyim bana yardım et diyen acı dolu gizli bir iletişim vardır” (Moeslein- Teising, 2013: 58).



Resim 40: Lucian Freud, Genç Ressam, 1957-58, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40,8x39,4 cm. https://www.saatchigallery.com/aipe/lucian_freud.html Erişim: 18.05. 2018

“Bu erken dönemdeki resimler, ana karakterlerin uğramış olabileceği sarsıntının görülebilmesi ve derinin/tenin ötesine bakabilme düşüncesiyle ilişkilidir.

Bu karakterlerin çoğu giyinik, vücutları kıyafetlerle örtülmüş olsa da duygularında ve hislerinde çıplak olarak gözükürler. Onların açık ve kocaman şekilde resmedilmiş gözleri dışında, onların en derindeki duygularını, tenlerinin kırılganlığı aracılığıyla da kavrayabilmenin bir hissi vardır” (Moeslein-Teising, 2013: 58).



Resim 41: Lucian Freud, Yansıma (Oto-portre), 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51,2x56,2cm. <http://www.galleryintell.com/lucian-freud-portraits-kunsthistorisches-museum/> Erişim: 18.05. 2018

Sanatçının, geç dönem resimlerindeki ten algısı ise; erken dönem resimlerine göre oldukça farklıdır. Ten, yoğun boya katmanları kullanılarak adeta bir ağaç kabuğu gibi resmedilmiştir. Hatta sadece ten de değil, resim yüzeyinin tamamında, bedene göre daha düşük ölçekte de olsa, boya tabakalarının yoğunluğu her yerde hissedilir. Mekân ve onun içinde bulunan tüm diğer nesnelerden daha ağır duran beden, bu kez farklı bir

duyumsama yaratır. Bu duyumsama bizlere, erken dönemde hissedilen bedenin düşsü hafifliğinin yerini, bu geç dönemde, hissettirdiği yoğun ağırlığıyla daha maddi bir varoluşa bıraktığını gösterir. Beden kendi hafifliğinin aksine, yerçekimini daha çok hissettirerek, yeryüzünü işaret eder. Bir anlamda fanilik fikri, bu kez tenin daha yoğun şekilde eti hissettirmesi yoluyla kendisini görünür kılar.

Aslında sanatçının erken dönemindeki yaşam ve ölüm kuvvetlerinin sebep olduğu tenin hissizleşmiş, pasifleşmiş dönüşümü, geç dönem resimlerinde de hissedilir. Fakat, bu dönüşüm (kalın boya katmanlarıyla birlikte) kendini koruyucu, kabuklaşmış bir kayıtsızlık hali olarak gösterir. Sanki beden, ten ve ruh, kendi yaşamında deneyimlediği tüm travmalardan sonra deforme olmuş ve kendisini korumaya alarak kabuksu bir niteliğe bürünmüştür. Artık bedendeki bu (yeni) kabuksu nitelik, kişileri olduğundan daha farklı bir gerçeklikle sunar.

“Sonraki yirmi yılda, 1980’lerde, resmedilen her şahsiyet giderek daha da bulanık halde görünür. Boya, kalın katmanlar üzerine tekrar tekrar sürüldüğünden, neredeyse üç boyutlu hale gelmiştir. Bu üç boyutlu nitelik, dokunma duyumunu yansıtırken, aynı zamanda düz yüzeyi de neredeyse bir heykele dönüştürür. Resimdeki kişiler, dokunulması hoş olmayan daha çok bir sürüngenin, bir dinozorun veya bir ejderhanın pürüzlü, kaba ve kalın teninin ileticisi durumuna gelirler” (Moeslein-Teising, 2013: 60).

“Yıllar geçtikçe sanatçının resimlerindeki tabaka/tortu giderek daha da kalınlaşmıştır. Seksenlerin sonundan itibaren modellerin yüzleri ve uzuvlarında boyanın oluşturduğu parçacıkları ve kırıntıları kullanmaya başlamıştır. Resmedilen çıplaklar, yoğun bir boya katmanıyla kaplanmış. Artık, gerçek insanlara benzemezler...” (Moeslein-Teising, 2013: 59).

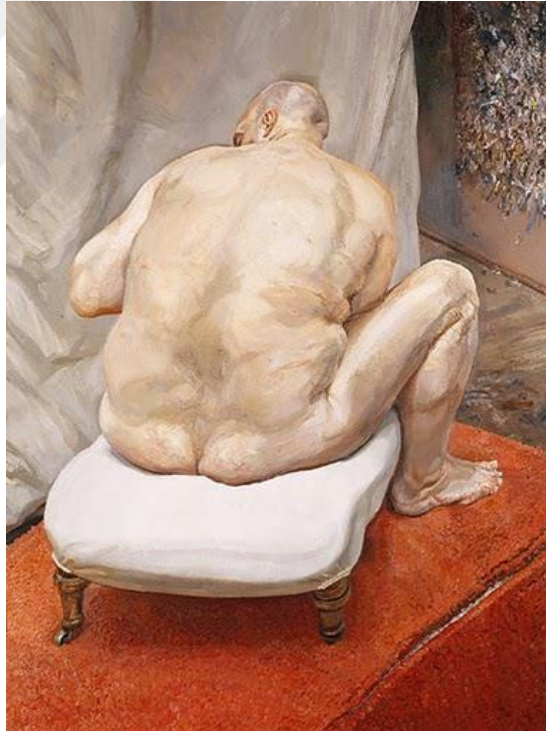
İncinilebilirliğin ve hassaslığın giderek azaldığı, hatta ortadan kaybolduğu tenin bu yeni hali, bir bakıma zırh-beden görünümündedir. Bu geçirimsiz tenin maddi anlamdaki sert ve soğuk hissi, aynı zamanda beden içindeki ruhsal durumun da gösterenidir.

Bu arada belirtmek gerekir ki, sanatçının bu dönem işlerinde bedenin aşırı pürüzlü bir yapıya doğru evrilmesi, sanatçının ilerleyen yaşının neden olduğu görme bozukluğuyla da alakalıdır. Freud, günlük hayatında gözlük kullanan bir sanatçıdır. Fakat çalışırken, resmettiği modellini incelerken, gözlük kullanmaz. Aslında bunun sebebi:

Onun çıplak et-bedeni, yine çıplak et-göz ile görmeye çalışmasıdır. Tenin dönüşümündeki bu optik sebebin yanında sanatçının bedene yaklaşımındaki felsefi etkisi daha yoğundur.

Yaşantısında geçirdiği tüm olaylardan, yaşadığı tüm yıpratıcı dönemlerden sonra aslında; Freud'un kendisi, kendi ruhu, kabuksu ve sert bir hal almıştır denilebilir.

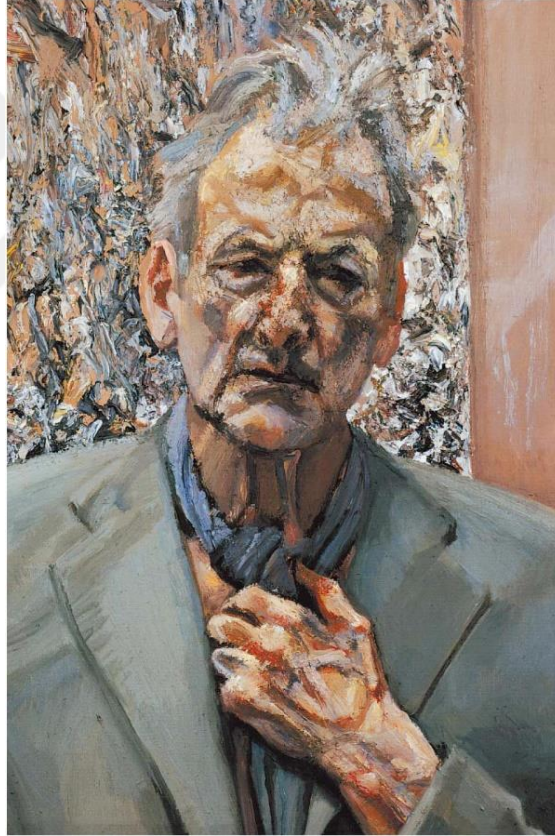
Resmettiği bedenlerin hissedilen ağırlığı, onun hayatına paralel biçimde görünmeyen yükleri taşırlar. Bu dönemde genç yaşlı resmedilen herkeste bu yük hissedilir. Sanki, tüm bedenler daha da aşağıya doğru çekiliyormuş gibidir. Bu aşağıya çekiliş hissinin diğer bir sebebi de; sanatçının artık ölüme daha yakın duran bedenin farkındalığıdır.



Resim 42: Lucian Freud, Kırmızı Koltukta Portre, 1993-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132x 132cm. <http://joeyveltkamp.blogspot.com.tr/2011/07/rest-in-peace-lucian-freud.html> Erişim: 18.03. 2018

Bu dönem resimlerinde figürler daha yoğun şekilde hissedilen bir yılgınlık hali içerisindedir. Sanki, Freud'un kendi kaderi, bir anlamda resmedilen modellerle iç içe

geçmiştir. Freud için artık yaklaşan bu kader, onun “Self Portrait, Reflection 2002/ Oto-Portre, Yansıma 2002” resminde (Resim 43) açık şekilde gözükür. Yetmiş dokuz yaşındayken resmettiği oto portresinde, tenin ölümle olan duyulur ilişkisi çok yoğundur. Ten artık çok belirgin olan damarlarıyla, altında hissettirdiği kemiğiyle ve paslanmış-pas tonlarıyla yaşlılığı olanca kuvvetiyle yansıtır. Boğazını sıkı bir yükmüş gibi tuttuğu fuları aslında bedeninin taşıdığı yükü, hatta bedeninin bir yüke dönüşüşündeki sıkıntıyı ifade eder. Aşağıya doğru çekilen veya süzülen beden, görünmez yerçekimi kuvvetiyle ilişkili olarak toprağı ve ölümü işaret eder. Bilinmez bir geleceğe veya hiçliğe doğru bakan sanatçının gözlerini, onun karanlığının belirsizliği kapladığı görünür.



Resim 43: Lucian Freud, Oto-portre (Yansıma), 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66x50,8cm. https://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/artists_a-k/freud/lucian-freud-self-portrait.jpg Erişim: 18.05. 2018

“Self-Portrait, Reflection (2002) ve Self-Portrait (2004) gibi ilerleyen zamanlardaki oto portrelerinde sanatçıdaki ölüm algısı artmıştır. Freud’un yoğun boya kullanımı belirsizliğin netliğe olan üstünlüğünü gösterirken, yaşlılığın bilgeliği hakkındaki muammalara ve saçma varsayımlara dolaylı olarak

göndermede bulunur. Bu bağlamda sanatçının (kışkırtıcı ve meydan okuyan erken dönem oto-portlerinin aksine) neredeyse nefes nefese kalmış görüntüsüyle, Rembrandt ve hatta Bonnard'ın son oto portlerindeki ağırlığı hissederiz” (Smee, 2011: 74).



Resim 44: Lucian Freud, İki Adam, 1987-88, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106,7x 75 cm.
<https://artillustris.wordpress.com/2013/05/30/lucian-freud-3/> Erişim: 18.05. 2018

Belirtmek gerekir ki, sanatçının resimlerindeki cremnitz beyazının aşırı kullanımı da figürleri sanki birer cesetmiş, ölüymüş gibi gösterir. Bu bağlamda resmettiği modellerinin canlılığı ile resimlerindeki temsilleri arasında belirgin bir karşıtlık söz konusudur. Moeslein-Teising bu karşıtlığa kitabında değinir;

“...bu durum özellikle; Bruce Bernard ve David Dawson'nun Freud'u çalışırken gösteren fotoğraf koleksiyonunda da gözüktür. Fotoğraflardan bazılarında henüz bitmemiş halde duran, tuvalin yanındaki kanlı canlı modeli görürüz. Fotoğraftaki modelin teni, gül rengi pembemsi ve pürüzsüz bir tonda gözüktürken, resimdeki ten; kaba saba ve soluktur.

Bu geç dönem resimlerinde Lucian Freud, tenin altında uzanan ölüm imgesini hem kışkırtıcı, aynı zamanda da örtük bir şekilde gösterir...” (Moeslein-Teising, 2013: 60).

Sonuç olarak; yaşam ve ölüm kuvvetlerinin, Freud'un resmettiği sabit beden görüntüleri üzerinde sürekli olarak titreştiğini çok net biçimde duyumsarız. Bu titreşimler, beden üzerine etki ederken, açığa çıkan gerilimler, karmaşık hissiyatlar yaratır.

Bedensel kişiliğin, hayat karşısındaki zorlanışını ona kafa tutup, diretişi ölçüsünde hissettiği-hissettirdiği bıkkınlığı, hatta umutsuzluğunu farkedebiliriz. Bedenin, hayatın yüzleştirdiği, yapayalnız bıraktığı bu mücadelede, yaşamın karamsar anlamdaki görüntüsü, daha baskındır denilebilir.

Bu yönüyle yaşamın oldukça sert ve haşın yüzüyle karşılaşırız sanatçının resimlerinde. Fakat, yaşamın bedende vuku bulan, onu değişime uğratan bu sert yönü, Freud'un resmettiği her bedende, her kişide, onun merhametiyle örtülüp, yumuşattığı görülür bir nevi.

Resimler her ne kadar soğuk bir bakışı, atmosferi, hissettirse de, bedene, insana has insancıl bir acıma duygusunun merhameti de eşlik eder.

Freud'un resimlerinde, Bacon'daki gibi bir yaralanmadan, zarar görmüşlükten, şiddetin deriyi yüzen türdeki kuvvetinden bahsedemeyiz, bu anlamda. Ne kan, ne de tenin, çığ et görünümüyle karşılaşırız. Aksine, ruhun maruz kaldığı tüm kuvvetler, ten üzerinde yumuşatılmış, belli belirsiz, dokunulmamış, kapalı bir zarf-ten gibi durur. Bedene, onun tenine ve ruhuna yönelik yaşamın zalim kuvvetlerine karşın, bu acıma duygusunu bağışlayan, Freud'un bakışındaki merhamettir.

2.3. Duyumsanan Çıplaklığın Değişen Görünümleri: Et-Beden, Cinsellik, Hayvansı Varoluş

Freud 'un resmettiği tenlerin veya tenleri resmediş biçiminin bir diğer önemli özelliği de; resmettiği insanların sahip olduğu konumları, kimlikleri dışlayarak, onları saf bir bakışla resmetmesidir.

Sanatçının, kraliçeden top modellere, sanatçılardan suçlulara kadar, toplumun her kesiminden insanı resmettiği doğrudur. Fakat sanatçı, model olarak seçtiği kişilerin sosyal konumlarıyla, kimlikleriyle, üzerinde taşıdığı etiketlerle ilgilenmez. Onun

çalabıldığı şey, gördüğü bedenlerin spesifik bir temsilini sunmaktır. Bu spesifik temsilin yolu, Freud'un sanatında "çıplak" ıktan geçer.



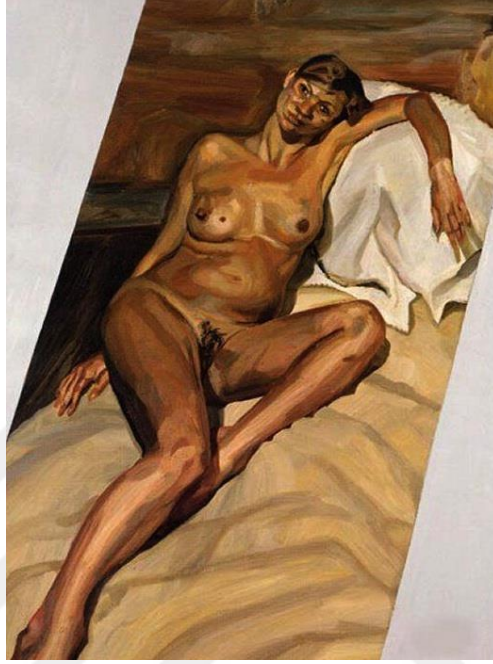
Resim 45: Lucian Freud, Majesteleri Kraliçenin Portresi, 2000-01, Tuval Üzerine Yağlıboya, 23,5 x 15,2 cm.

https://myroyalwedding.files.wordpress.com/2012/02/hm_the_queen.jpg. Erişim: 17.05.2018

Bedenin Freud'un resimlerinde çıplak halde resmedilmesi, kişinin sahip olduğu statüsünün/konumunun da ondan sıyrılması anlamına gelir. Tüm kimliklerinden arındırılmış şekil de, sadece bedensel varlığıyla gösterilir. Bu saf ve yalın görünümüyle insanın salt tenden, deriden ve kemikten olan yaratılışını, bu yaratılışın kaçınılmaz sonucu olarak bedeninin acısını, hazzını, beklentilerini, korkularını, fantezilerini vb. lerini vurgular. Daha doğrusu Freud'un bedenden, onun çıplaklığından duyumsadığı şey; budur. Hatta, bu çıplak görüntüsüyle kişi, diğer bütün görünümünden sıyrılarak farklı türden bir kimlik kazanır. Artık sadece çıplak bedeniyle ifade bulan bu yeni kimlik, aslında onun kim olduğundan ziyade, ne olduğunu sorguladır. Onun resmini, teni resmeden eski ustalardan ayıran en önemli özellik budur.

"Lucian Freud'un, beden ve ten temsillerinin en çarpıcı/vurucu olduğu yer, onun... çıplaklarıdır. Tenin, kendi yaşamını ve dokusunu vermede bir ustadır. Lucian Freud, tenin doğal görünümünü yansıtmada Rembrandt ve Rubens' le karşılaştırılmıştır ancak, Freud'un niyeti "Eski Ustaların" geriye dönük bir kopyasını yapmak değildir. Aslında sanatçı için ten, şahsiyeti ve benliği ifade etmek için başlıca bir araçtır ve bu nedenle de yüzden daha önemlidir. Çıplak Portreler serisinde; erkek ve dişi çıplakların samimi

temsillerinde Freud, ruhsal yaşamın, düşüncelerin ve fantezilerin yeri, hazzın ve acının yeri, cinsiyet ve cinselliğin yeri gibi...meselelere değinir. Ayrıca, ölümün ve çürümenin fiziki varlığıyla ilişkili olarak zaman ve mekân konularına da, hayat verir” (Moeslein-Teising, 2013: 44).

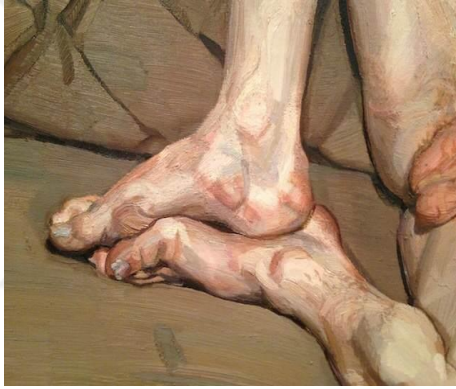


Resim 46: Lucian Freud, Çıplak Portre, 2002, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152 x 122 cm.
<http://blog.winstonwachter.com/kate-moss-reveals-lucian-freud-tattoo/> Erişim:
 18.05.2018

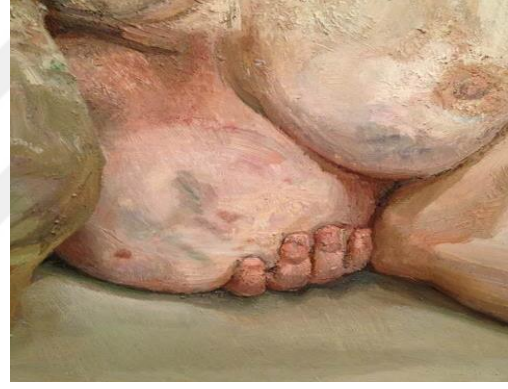
Lucian Freud resimlerinde, çıplak bedeninin zayıflığı, aşırı kilolu oluşu, kusurları çekinmeden resmedilerek, onun tamamıyla et ve kemikten oluşmuş, onunla kaplanmış yapısı her durumda duyumsanır, hissedilir. Dünyaca ünlü top model Kate Moss’u resmettiğinde (Resim 46) bile bu durum değişmez. Güzelliği ve çekiciliğiyle bilenen, reklamlarda ve dergilerde gördüğümüz ünlü model, resmedildiği Freud’un tablosunda bu niteliklerinin hiçbirini taşımaz. Aksine, onun güzelliğinin yerini tenin/derinin sıradan doğasının basitliği hatta, bir anlamda çirkinliği almıştır. Şöylede söylenebilir ki, sadece filtrelenmiş, rötuşlanmış fotoğraflardan gördüğümüz ama, gerçekte hiç görmediğimiz modelin, onun çıplaklığını gerçekten gören bir gözün duyumsayacağı biçimde yani çürüyebilen, eskiyebilen basit doğası vurgulanmıştır/kaydedilmiştir. Aslında gördüğümüz şey, sıradan bir kadının çıplak

haldeki sıradan vücududur. Kajema, sanatçının resmettiği Kate Moss çalışması için şunu söyler:

“Kate Moss’un kendi kızına hamileyken gösterilen resmi, iyi bilinen bir tablodur...bu büyük boyutlu tuvalde, yaşayan en güzel kadınlardan biri gösterilir. Fakat birisi, bu resme baktığında, resmedilen figür, onda bir heyecan veya uyarım hatta çok hafif de olsa bile, bir cazibe hissettirmez. Tam anlamıyla söylersek Freud, bir kadının sahip olmak isteyebileceği zarafeti, inceliği veya güzelliği yansıtan bir insan bedenini, hiçbir zaman resmetmemiştir. Resimlerinde Freud, daima eti ve teni resmetmiştir. İnsan teni hiç karşılaşmadığımız biçimde bozulmuş, (pis) kokulu hatta kirli bir biçimde, hiç bu denli kışkırtıcı biçimde resmedilmemiştir. Bu resim bizlere, kendi bedenlerimizi düşündürtürken, aynı zamanda kendi varoluşumuzun basitliğini ve faniliğini de hatırlatır” (Kajema,2015,14).



Resim 47: Lucian Freud, Çıplak Adam ile Fare (Detay), 1977-78, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x 91,5 cm.
<http://www.hambro-art.com/unsubscribe/page/5/>
Erişim: 17.05.2018

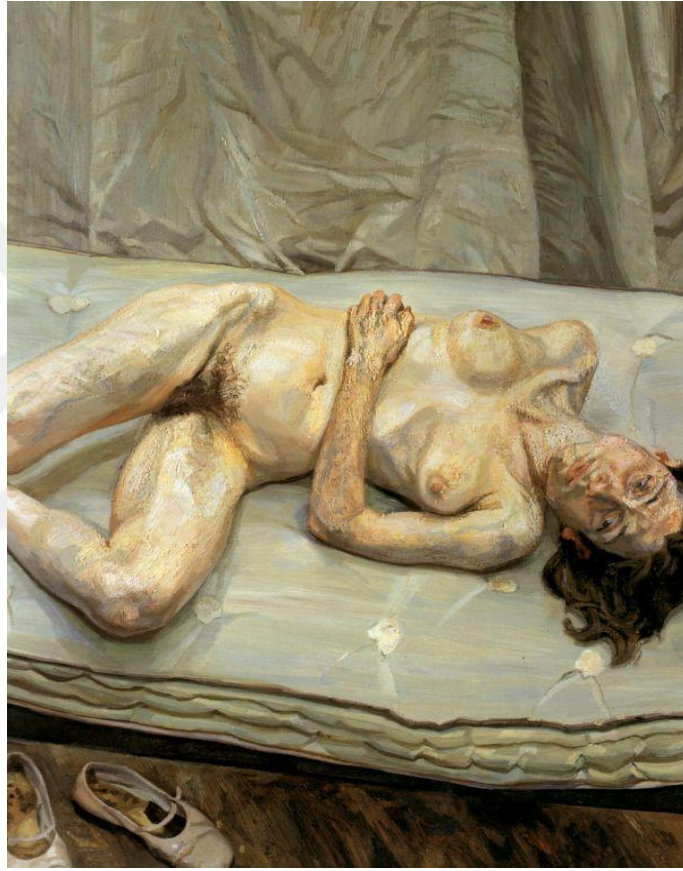


Resim 48: Lucian Freud, Sosyal Yardım Danışmanı Uykularken (Detay), 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x250 cm.
<http://www.hambro-art.com/unsubscribe/page/5/>
Erişim: 17.05.2018

Bununla birlikte Kate Moss’un resmedildiği dönemde hamile oluşu da, yalın ve basit bir beden duyumunu pekiştirir. Seksi ve erotik pozlarıyla anımsadığımız model, bu kez hamileliğiyle yani annelik kimliği ile ön plandadır. Fakat belirtmek gerekir ki, anneliğe göre asıl önemli olan hamilelik durumunun kendisidir. Çünkü; izleyiciyi bedene ve onunla ilişkili düşüncelere odaklandırır. Bu bakımdan Freud’un, Kate Moss’u bu döneminde resmetme fikrinin de, bilinçli bir tercih olduğu söylenebilir. Hamile olan

model, bu görüntüsüyle, bedenin başkalaşabilen haline, onun değişip dönüşebilen formuna vurgu yaparken, tenin ve derinin esnekliğini işaret ederek organik (et olan) varoluşunu da netleştirir.

Çıplaklığın, kişiyi arındırıp, saflaştırarak onu salt etsi bir varlık kılan etkisinin dışında duyumsattığı diğer şey de; cinselliktir.



Resim 49: Lucian Freud, Çıplak Portre, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167,6 x 132,1 cm. <http://pictify.saatchigallery.com/305962/lucian-freud-naked-portrait> Erişim: 17.05.2018

Freud'un resimlerinde sürekli çıplak halde gördüğümüz bedenler, bu görünümüleriyle bir süre sonra artık cinsel/seksüel varlıklara dönüşürler. Resmedilen bedenlerin seksüel, erotik ve çekici olan niteliklerini duyumsamaya başlarız. Fakat, çıplak bedenlerin açığa vurduğu cinsellikle alakalı duyumsamalar, hiç de alışık olmadığımız biçimde kendisini gösterir. Özellikle, söz konusu Freud'un çıplak kadın resimleri

olduğunda, bir anlamda bu bedenlerin çekici veya erotik olduğu bile söylenemez. Açıkça gösterilen genital bölgeler, göğüsler, izleyiciyi hiçbir şekilde uyarmaz. Aksine, resmedilen çıplak figürlerin hissizleşmiş görüntüsü gibi, bu bedenlere baktıkça, bizler de hissizleşiriz. Hatta, sanatçının resmettiği kadınların güzel veya çekici olup olmadığına dair bir izlenim bile, edinemeyiz. Gördüğümüz tek şey; kişinin, sadece cinsiyetini anlayabildiğimiz suratlarıdır. Durum böyle de olsa, sanatçının resmettiği çıplakların, cinsel/seksüel varlıklarını/varoluşlarını duyumsatmadığını söyleyemeyiz.

Freud'un, sıradan bedenlerin sahip olduğu cinselliği duyumsarken bizlerin, bunu görmekte zorlanması ise, günümüzün oluşturduğu algılardan kaynaklıdır.

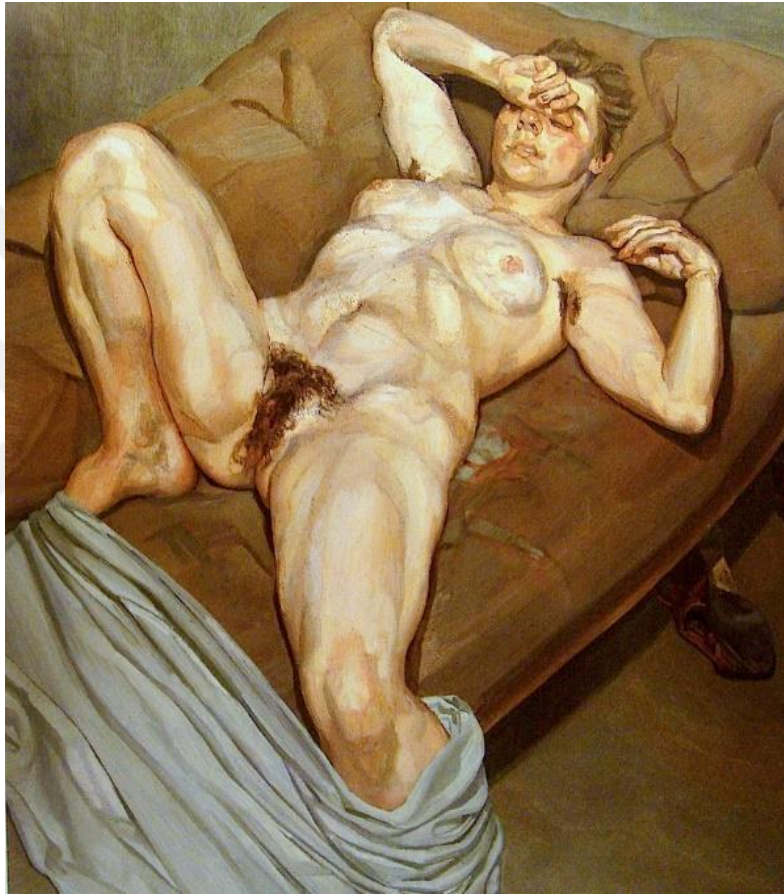
Günümüzde kadın imgesinin/görüntüsünün yoğun olarak erotik, seksüel yanının vurgulandığı, hatta kadın imgesinin artık tamamen ona dönüştüğü bir dönemde Lucian Freud'un çıplak figürleri, daha da tuhaf dururlar.

Reklamlarda, televizyonlarda, dergilerde sürekli olarak cezbetmenin, ayartmanın, heyecanlandırmanın aracı haline gelen kadını, onun seksüelliğini, zihnimizde yeniden yorumlayarak farklı bir gözle görmek oldukça zordur. Söz konusu onun çıplaklığı, bu bağlamdaki erotik seksüel görünümü olduğunda ise, durum daha da çetrefillidir. Çünkü, çıplak kadın bedeni izleyende, farklı duyumsal katmanların ortaya çıkmasını engelleyecek kadar kuvvetlidir.

Kadını, onun çıplaklığını yeniden duyumsamaya çalıştığımız ölçüde, kadınla ilgili oluşturulmuş algısal klişelerin tuzağına da tekrar düşeriz. Böylesi bir dönemde, Freud'un resimleri, onun bedenden duyumsadığı bilgiyle çıplak kadın görüntüsüne, onun altında yatan seksüelliğe yeni bir boyut kazandırır.

Şüphesiz Freud'un resimlerinde, çıplak kadınların teni, kimi zaman iğreti olacak biçimde parlayan yağlı cildiyle, kimi zaman şişkinliği ve vücutlarındaki lekeler ile hatta, Marc Quinn'nin bahsettiği, içinde bulunduğumuz kırsızlık çağında, ona karşıt şekilde, açıkça resmedilen genital bölgelerindeki ve koltuk altlarındaki kıllarını göstererek resmedilmiştir. Hatta bazen de bu kadınlar, çekiciliğin ve seksiliğin tam aksine, depresif bir hissi yansıtacak biçimde, kuru ve çelimsiz bedenleriyle gösterilmiştir. Fakat, yine de

resmedilen bu kadınların seksüel olmadıkları söylenemez. Onların sahip olduğu seksüelliği kendi kalıplaşmış klişelerimizle yargılamak, kendi beğeni ölçütlerimizle karşılaştırmak, yanlış olacaktır. Çünkü; resmedilen çıplak kadınların seksüelliği, bakanın zihninde değil, resmedilen kadınlarda; kişinin sadece kendisiyle yaşadığı, sadece kendisine ait olan, saklı ve yalnız bir seksüelliktir.



Resim 50: Lucian Freud, Rose, 1978-79, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x 78,5 cm.
<http://observationsfromthestudio.blogspot.com.tr/2017/08/entry-8517.html> Erişim:
 21.05.2018

Her ne kadar ressamın gözünden resmedilmiş olsa da aslında Freud, tarafsız bir şekilde çıplak bedenin sahip olduğu seksüelliği, sadece kişinin kendisine, onun bedeninde mevcut kılarak, bir anlamda ona geri iade etmeye çalışır. Seksüel olanın, erotik veya çekici olanın alışıla geldiği gibi, bizim bakışımızda değil de, kişinin kendisinde barındığını, gösteren değil de, yaşayan olduğunu resmederek, çıplak bedeni ve onun cinselliğini çok farklı şekilde duyumsatır.



Resim 51: Lucian Freud, Kızıl Koltuktaki Çıplak Portre, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x88,5 cm. <http://moussemagazine.it/lucian-freud-luxemourgdayan/> Erişim: 21.05.2018

Bu anlamda aslında oldukça doğal olan görünümleriyle, kendi halleriyle resmedilen çıplak bedenlerin, bizlere seksüel gözükmemesi sebebinin; maruz kaldığımız algısal bombardımanların manipülasyonlarından kaynaklı olduğunu işaret eder sanatçı. Moeslein- Teising, günümüzün (yapay) çıplağı ile Freud’un bizlere işaret ettiği (gerçek) çıplağın arasındaki ayrımı netleştirerek, seksüellik üzerinden şu tespiti yapar:

“...Derin seksüel arzuları açığa çıkarmak için, Dünya çapındaki internetten ziyade, dar, hatta sıkışık yaşam koşulları gereklidir. Bu koşullar yakınlaşma, dokunma ve tene temas etme hissini arttırmalar. Kendine has yürüme şekli, ses tınısı veya ten kokusu gibi göze çarpmayan olgular, arzuyu uyurabilir, onu heyecanlandırabilir.

Arzunun bu türdeki mizacı, geniş ve büyük toplumlarda adeta/neredeyse özgür ve serbest bir haldedir. Bu arzu biçimi, herkese ait olduğu gibi, son derece demokratiktir denilebilir çünkü; toplumun belirli roller biçtiği bireylere, bir derece özgürlük vaat eder.

Yukarıda bahsedilen arzunun kendine has bilgisi ki, bu bilgi yalnızca psikanalizde tek başına değildir. Bu bilgi Lucian Freud’un resimlerinde temsil edilen şeye dikkatimizi tekrar geri çeker. Evet, günümüz toplumunda seks ve pürüzsüz ten görüntüleri tabletlerden reklamlara kadar her yerdedir. Fakat, Freud bizleri, seks ve pornografinin sanal/gerçek ve küresel olabileceğini ama, seksüel olamayacağı konusunda uyarır. Gerçek bedenler, bir hikâye ile ilişkili, kendi sesi ve ağırlığı olan üç boyutlu bedenlerdir” (Moeslein- Teising, 2013: 49).



Resim 52: Lucian Freud, Gözleri Kapalı Kız, 1986-87, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45,9x 58,7 cm. <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/girl-with-closed-eyes-1987> Erişim: 22.05.2018

Freud'un resmettiği çıplak kadın bedenlerinin çekici olan tarafı ise; aslında onların doğallıkları ve sıradanlıklarıdır. Sıradan kadınların çıplaklığını, gözü ve zihni ele geçirmeye çalışmayan, olabildiğince doğal olan görünümleriyle sunması çekicidir. Başka bir ifadeyle Freud'un çıplak bir bedenden duyumsadığı çekiciliğin görselleşmiş halidir bu. Resimlerde gördüğümüz çıplak kadınların sadece çıplak oluşu, hatta görsel medyaya göre sanal değil de olabildiğince gerçek (kişiler) oluşu, bu bedenleri çekici kılan şeydir. Neredeyse çekicilik, nasıl bir beden tipi olursa olsun, çıplak ve doğal halde gördüğümüz tüm kadınlarda mevcut gibidir. Diğer taraftan onun resimlerinde, duyumsanan cinsel/seksüel öğeler ise, daha çok resmedilen kadınların yüzlerinde saklıdır, denilebilir. Resmedilen portrelerin çoğunda kadınlar, gözleri kapalı haldeyken resmedilmiştir. Gözleri kapalı halde çıplak bedenleriyle gördüğümüz bu kadınlar, sanki bir düş içinde kendi fantezilerini, kendi bedenleriyle birlikte yaşıyormuş gibi gözükürler. Yüzlerinde hissedilen rahatlama ifadesi de onların, derin bir fantezi hali içerisinde oldukları izlenimini kuvvetlendirir. Bu kadınların düşledikleri fantezilerinin bilinmezliği, onları daha da gizemli kılarken, aynı zamanda bu bilinmezlik, bedenin cinsellikle birleşik duyumsamalarını da artırır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, tek başlarına resmedilen bu çıplak kadınlar, kendi bedenlerine dokunarak ima ettiği seksüellikleriyle birlikte, kendi cinselliklerini de, kendileriyle yaşarlar (Resim 52).

Lucian Freud'un bedende, onun doğallığında yakaladığı bu erotik ve seksüel detaylar, günümüzün kışkırtıcı ve teşhirci cinselliğine karşıt şekilde daha çok saklı ve

pasif görünümdeki bir cinsellik algısının da, mümkün olabileceğini gösterirler. Hatta Freud’a göre, “Uzanmış haldeki çıplak güzel bir kadından ziyade, daha çok bir hemşire veya bir öğretmen gibi, sıradan hallerdeki insanlar” (Kimmelman, 1995, 14) ona daha çekici görünürler.

Lucian Freud’un resmettiği “Sleeping by the Lion Carpet/ Aslanlı Halıyla Uyuma/Uyuklama” resmi (Resim 53), hem günümüzün seksüellikle/cinsellikle ilgili algısına farklı bir bakış açısı olarak, hem de çıplaklığın kendi başına bir kimlik, bir şahsiyet oluşturabileceğini gösteren sansasyonel örneklerden birisidir.

Resimdeki model, Freud’un daha öncede resmettiği Sue Tilley’dir. Çıplak olarak bir koltukta uyuklayan bu kadın, günümüzün genç, diri ve zayıf ideal kadın bedeninin tam aksine, orta yaşlı ve obezdir. Aşırı kilolu bedeninin bizlerde uyandırabileceği iticilikle birlikte uyuklayan bu kadının, ne surat ifadesinde ne de beden duruşunda, herhangi bir kışkırtıcılık yoktur. Neredeyse resmin üçte ikilik bölümünü kaplayan ten, yumuşak ve pürüzsüz değil, aksine lekelerle, göçüklerle yamru yumru bir tendir.



Resim 53: Lucian Freud, Aslanlı Halı ile Uyuklarken, 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, 228x 121 cm. <https://artillustris.wordpress.com/2013/05/30/lucian-freud-5/> Erişim: 17.05.2018

Görünürde cinsellikle ilgili herhangi bir his yaratmayan bu aşırı kilolu beden, tek başına ele alındığında ise, farklı şekilde duyumsanır. Dikkatlice baktığımızda bedenin her parçası, birbiriyle temas halindedir. Kolun göğüslere, göğsün göbeğe, göbeğin baldırlara, ellerin surata ve bacağa olan teması, dokunmanın ve dokunmayla birlikte kendisini açığa vuran cinselliğin işaretleridir. Kendi kendisine dokunan ve aynı anda düş kuran Sue Tilley, kendi cinselliğini, kendi bedeni ve fantezileriyle birlikte yaşar. Vücudun yoğun olarak hissettirdiği dokunma hissi, obez bir kadının bile kendi seksüelliğine, kendi cinselliğine sahip olabileceğini gösterirken, bedeninin (şişmanlık, lekeler vb.) ima ettiği düş kırıklıkları, keder, açgözlülük ve şehvet de, çıplaklığın tek başına bir kimlik oluşturabileceğinin de ispatıdır. Moeslein- Teising, bu resmin okumasına şu notları düşer:

“Kadın odada tek başınadır. Kendinden geçmiş bir halde, uyukluyorken gözüktür. İzleyici önünde poz vermez, rüyalarında kaybolmuş haldedir. Onu hatalı bir biçimde orantılanmış, kocaman, kendi teninden aşağıya sarkan, orta yaşlı bir kadın olarak ve belki de biraz da itici ve acınası şekilde görürüz. Fakat bu kadın, kesinlikle kendi seksüelliğine sahiptir. Belki de izleyicide seksüel dürtüler uyandırmasa da, bir seksüelliği vardır. Kolların göğüslere olan temasıyla, gezinen meraklı elin genital bölgeyi uyarmaya çalışan imasıyla, seksüelliğin bu biçimdeki temsili, sanki oto-erotik diyebileceğimiz bir önermedir” (Moeslein- Teising, 2013: 47).

Ve ekler;

“Sigmund Freud’un kavramsallaştırdığı gibi cinsellik; genel bağlamda tüm insanlar için ortak olduğu gibi, en düşükten en yükseğe, tüm fiziksel aktivitelerinden yayılan enerjinin de kaynağıdır. Spesifik bağlamda ise cinsellik; her bireyin cinsel fantezilerini, kişisel olarak dizayn ettiği, anlaşılması güç, oldukça karmaşık bir dünyadır. Bu bağlamda Lucian Freud’un “Sleeping by the Lion Carpet” resmi, hem genel hem de spesifik bir temsildir. Genel anlamda, avlanan aslanlarda temsil edildiği gibi, cinselliğin evrensel, hepimiz için yaygın olduğu bilgisini, resmedilen bu kadına yansıtarak, onun neye benzerse benzesin, nasıl gözüktürse gözüksün, cinsel ve seksüel bir varlık olduğuna işaret eder. Aynı zamanda bu spesifik anlamda da, doğrudur, çünkü; model, (belki yalnızlığından veya belki de talep ettiğinden dolayı) kendi bedeniyle deneyimlediği oto-erotik tatminin halindedir. Bu da onun, kendi cinselliğine sahip olduğunu tekrar gösterir” (Moeslein- Teising, 2013: 47).

Lucian Freud’un resimlerinde, toplumsal kimliklerinden sıyrılarak, kendini salt (çıplak) bedeniyle temsil eden insan, bir anlamda da, bu görünümüyle birer canlı statüsüne indirgenmiş olur. Onun çıplak bedeniyle soluk alan bir canlı olarak

duyumsanması, aynı zamanda diğer canlılarla olan benzerliklerini de hatırlatır. Bu anlamda sanatçının resimlerinde, insan da bir tür hayvandır.

Onun resimlerinde, insanın ait olduğu bu gerçekliğe açıkça tanıklık ederiz. Fakat, insanın bu hayvan-hayvansı tarafı negatif bir bakış açısıyla değil, sanatçının duyumsadığı şekliyle yani; hayvanların da sahip olduğu güzelliğe/değere paralel biçimde olumlu olarak gösterilir.

“İnsanlarda gerçekten ilgilendiğim şey aslında onların bir hayvan olduğu gerçekliğidir... Onları, çıplak olarak resmetmemin sebebi de; budur. Çünkü; bu yolla daima daha fazlasını görebiliyorum. Aynı zamanda onların vücutları boyunca ve sıklıkla da yüzlerinde tekrar eden formları görmek de oldukça heyecan verici. Şahsen, tıpkı köpeğim Pluto gibi, insanları da, oldukça doğal ve fiziksel olarak çok rahat olan hayvanlarmış gibi görmekten, hoşlanıyorum” (Smee, 2011: 61).



Resim 54: Lucian Freud, Güneşli Sabah, Sekiz Bacak, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 234x 132,1 cm. <https://couleurblind.me/2011/07/23/lucian-freud/> Erişim: 17.05.2018

Freud'un resimlerinde insanlarla birlikte sıklıkla hayvanlar da, resmedilir. Çoğunlukla modellerle birlikte resmedilen hayvanlar, insanın da bir hayvan olduğuna dair duyumsanan bilgiyi kuvvetlendirir. Kendi spesifik bedenlerinin şekli dışında daha derin bir kavrayışla baktığımızda, aynı mekânda veya aynı yatakta gördüğümüz bu iki canlı

arasında bir fark olmadığını, duyumsarız. İkisi de, düş kuran veya rüya gören, hafızalarındaki yaşanmışlıklarının yüklerini taşıyan, hüzünlenebilen, zarar görebilen, korkabilen, zayıf yaradılışlarıyla, aynı güzel varlıklardır aslında. Hatta sıklıkla, bu iki canlı arasındaki bir temasın, dokunmanın gözükmesi de, ortak bir varoluşu paylaştıklarını iyice vurguladır. Dokunmayla hissettirilen ruhsal yardımlaşma, aynı zamanda bizlere iki canlının sahip olduğu bedenin, birer et ve kemik olduğu gerçeğini yeniden anımsattırır/hatırlattırır.

İnsan bedenini gözlemledikçe, onun da aslında bir hayvan olduğunu duyumsayan ve onu duyumsadığı şekilde resmeden Freud, bu yolla insanın, en basit doğasını, belki de asıl çıplaklığını gösterir.

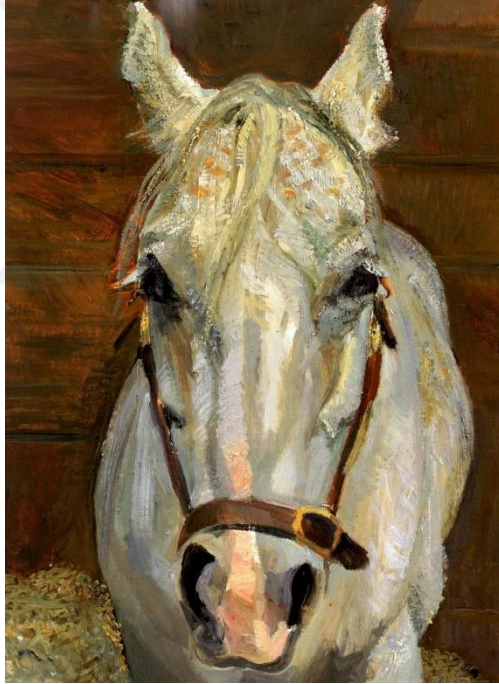


Resim 55: Diego Velazquez, Cüce ile Köpek, 1645, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142x 107cm. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/dwarf-with-a-dog/a70eeee5-09b5-4e61-9f51-d498cb035c97> Erişim: 06.05.2018



Resim 56: Anthony van Dyck, I. Charles'ın Atlı Portresi, 1637-38, Tuval Üzerine Yağlıboya, 367x 292,1 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck-Equestrian_Portrait_of_Charles_I_NG_1172.jpg Erişim: 06.05.2018

Freud'un, insan ve hayvan figürlerinin birlikte temsil edildiği resimlerine, farklı bir gözle de bakılabilir. Bu resimlerinde sanatçı, insanın bir hayvan olduğunu vurgularken, aynı zamanda hayvanların da kendi özlerine, onların biricik varoluşlarına da belirginlik kazandırır. Söz konusu olan; sahiplik ve aitlik değildir. Yani Van Dyck'ın ve Gericault'nun resimlerindeki atlar gibi veya Velazquez'in resimlerindeki köpekler gibi veya Rubens'in resimlerindeki egzotik hayvanlar gibi şanın, statünün veya bir sınıfın sembolünün aracısı olarak değil, sadece kendilerinin temsilleri olarak resmedilmiştir. Yani resmedilen köpeklerin, atların, kuşların aslında hep orada var olan ama, göremediğimiz, tüylerinin altında saklı duran gerçek kimlikleri gösterilmiştir. Bu anlamda her biri de, kendi çıplaklığıyla birlikte birer şahsiyet olarak duyumsanır.



Resim 57: Lucian Freud, Gri Beygir, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71 x 60,9 cm.

https://arthive.com/artists/10456~Lucien_Freud/works/379687~Grey_geldin g Erişim: 17.05.2018



Resim 58: Lucian Freud, Güneşli Sabah, Sekiz Bacak (Detay), 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 234x 132,1 cm.

<http://watchmepaint.bangordailynews.com/2016/02/25/art/genius/> Erişim: 17.05.2018

Lucian Freud'un resmettiği çıplaklıktan alacağımız ders; çıplaklığın sadece bir soyunukluk hali olmayışıdır. Çünkü; soyunma bir şeylerden eksilme durumunu, değişen durumlar için soyunma halini veyahut gösterilmek istenmeyenin çekincesini vurgular aslında. Bu anlamda Freud için önemli olan soyunmak değil, çıplak olmaktır. Bedenin üzerine yapışmış gereksiz olan şeylerin sahteliğini soyarak, onu gerçek birer kimliğe dönüştüren, hakiki olanı doğrulayan çıplaklığın kendisi önemlidir. Freud'un resmettiği çıplaklık, sıradan bir hayvana, çıplak bir kadına veya tanınmış bir şahsiyete, tekrar ve tekrar bakmamız için ve onu yeniden duyumsamamız için bizleri zorlar.



3. BÖLÜM

**JENNY SAVILLE: DUYUMSANANIN SORGULAMASI VE DİŞİ ET/BEDENİN
YENİDEN KEŞFİ**

3. BÖLÜM

JENNY SAVILLE: DUYUMSANANIN SORGULAMASI VE DİŞİ ET/BEDENİN YENİDEN KEŞFİ

3.1. Jenny Saville’ın İlk Dönem İşlerinde Obez Bedenler Üzerinden Dişilik Algısına Yaklaşım

Jenny Saville, günümüzün yaşayan en önemli figüratif ressamlarından biridir. 1970’te Cambridge’de doğan sanatçı, dünyada ressamlığın en demode olduğu bir dönemde büyümesine karşın, resim sanatına olan tutkusundan hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Kendi çalışmalarını alçak gönüllü bir ifadeyle “geleneksel” olarak tanımlayan sanatçı, aksine çağdaş sanatın en etkili ve çarpıcı örneklerini sergilemiştir. Lucian Freud ve Francis Bacon’dan sonra figüratif resmin tükendiğine inanan pek çok çevreye inat, Saville, onların bu inancını boşa çıkartmış ve bu alana yeni bir soluk kazandırmasını bilmiştir.

Kendisinin de içinde bulunduğu “Young British Artist/ Genç İngiliz Sanatçılar” akımının yaklaşımıyla, eserin doğrudan algılanışından ziyade, altında yatan felsefeyi ortaya koymaya çalışan Saville, bunu yaparken de resmin estetik boyutunu da hiçbir zaman ihmal etmemiştir.

Saville, günümüzün moda olan çoğu sanat biçiminin ve söylemlerinin uzağında durup, geleneksel olarak adlandırılan araçları ve biçimleme mantığını kullanarak, günümüz sanatının en çağdaş eserlerini üretmiştir. Çağdaş temaları geleneksel araçlarla ifade eden sanatçı, ustalığı ve yaratıcılığıyla birlikte sanat camiasının popüler figürlerinden biri haline gelmiş ve sonraki kuşaklar için de ilham kaynağı olmuştur.

Jenny Saville’ın sanatını daha iyi kavrayabilmek, resimlerindeki muhalif ve agresif yapıyı daha iyi okuyabilmek için, öncelikle sanatçının erken dönemlerinde yaşadığı deneyimlere ve dikkat kesildiği noktalara bakılmalıdır.

Saville, küçük yaşlarda bir sanat tarihçisi olan amcasıyla birlikte sanat üzerine uzun tartışmalar yapmıştır. Amcası, Rembrandt, Rubens, Tintoretto ve daha pek çok eski ustalarla ilgili bilgilerini Saville’la paylaşır. Bunun yanı sıra birlikte müzeleri ziyaret ederler ve müzedeki eserleri incelerler. Saville’ın, o dönemlerdeki müze ziyaretleri sırasında dikkatini çeken şey; ressamların hemen hemen hepsinin erkek sanatçılar olması ve yanı sıra kadın bedenlerinin erkeğin bakış açısıyla yani haz ve cinsel cazibe içeren ideal bir nesne olarak yansıtılışıdır. O dönemlerden başlayarak bu durum, sanatçının kafasını kurcalamaya başlamış ve daha sonraları sanatına muhalif bir bakış açısıyla yansımıştır. Jenny Saville’ın erken dönem işlerindeki kadın bedenine yönelik bu muhalif yaklaşımını Nöel: “Saville’ın sanatı kadın figürüne yeniden el koymak ister. Erkeğin zevk nesnesi konumundaki kadın vücudunun konumunu değiştirirken ve böylece onun bedenine yüzyıllar boyu yansımış erkek fantezisini de analiz ederken kadın vücudunun, sanat tarihi boyunca yapılagelmiş temsillerini de sorgulayabilir” (Nöel, 2014:1) şeklinde özetlemiştir.



Resim 59: Peter Paul Rubens, Pan ve Syrinx, 1617, , Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x 61 cm. <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/11288434/New-exhibition-to-show-how-modern-artists-respond-to-Rubens-nudes.html> Erişim: 14.05.2018



Resim 60: Paolo Veronese, Ayna ile Venüs, 1585, , Tuval Üzerine Yağlıboya, 163x 121 cm. http://mini-site.louvre.fr/venise/commun/img/exposition/reflet_eclat/Veronese_Venus-au-miroir_Omaha400.jpg Erişim: 14.05.2018

Sanatçının yaşantısında, dikkatle üzerinde durduğu başka bir ayrıntı da gazete, televizyon ve magazin dergileri gibi görsel ve yazılı basında kadın bedeninin gösteriliş biçimidir. Televizyonlardaki güzellik yarışmaları, çekici spikerler, şov programlarındaki güzel sunucular, gazetelerdeki bikinili top modeller, magazin dergilerindeki şöhret isimlerin vücutlarına yönelik eleştiriler veya övgüler ve daha pek çoğu sanatçının dikkatini çekmiştir. Yine bu alanlarda da Saville'ın üzerinde durduğu nokta; kadın bedeninin bir fantezi ve cazibe nesnesine dönüşmesi ve erkeğe özgü egemen bir bakış açısıyla yansıtılma durumudur.

Saville'ın resimlerinde; sürekli olarak etin, kanın, derinin ve şiddetin duyumsanmasına sebep olan ilk deneyim de, tanık olduğu estetik ameliyatlardır. Saville, Amerika'da bulunduğu sıralarda, yakın arkadaşının estetik ameliyatını izler ve doktorlardan izin alarak bir dizi fotoğraf çekimi yapar. Çektiği bu fotoğraflar, bedene dair fikirlerinin değişmesine neden olur ve daha sonraları bu fotoğrafları, resimleri için birer

referans olarak kullanır. Edindiği bu deneyimi Saville: “Cerrahi müdahaleler sırasında beden ne olduğunu gayet iyi anladım” (Saville, 2011,13) şeklinde ifade eder.

Sanatçının yaşadığı deneyimleri, sanatıyla harmanlayarak ortaya çıkardığı devasa boyutlardaki, obez kadın bedenlerinin temsil edildiği resimlerine geçerken hem sanatçının yaşadığı dönemde, hem de günümüzde aslında çok da değişmeyen, görsel medyanın kadın bedenini nasıl temsil ettiğine bakılmalıdır. Görsel medya, özellikle batı toplumlarında, kadın bedenini, kendi belirlediği “moda” ölçütlerine uygun olarak değerlendirir. Bu ölçütler, dışarıdan dikte edilir. Saville’ın, ezber bozan obez kadın bedenleri ise, karşıtını işaret ederek tepeden inme bu dikte edişi ifşa eder.

“Eğer feminist argümandaki ‘...kadın gücünün hor görüldüğü ve gerçekdışı kadın bedenlerine taptığımız bir dünyada yaşadığımıza...’ (Bordo in Penny, 2011: 22) inanırsak, o zaman Saville’ın çıplak obez bedenleri, kadının yerini ve bununla ilişkili olarak hangi beden tipinin kabul edilebilir veya edilemez olduğu hakkında çok şey söyleyen batı toplumunu ifşa/açık eder. Batı toplumunun sağlık, diyet ve kadın bendenin temsiline ilişkin kuralları konusunda inandığı şeyi, bahsi geçen bu tepkiler belirler. Eğer resimdeki bir beden içinde bulunduğu kültürün okumasını yaptırabiliyorsa, o zaman o kültürün içinde üretilen, modaya uygun özelemlerin de yansıması olarak okunabilir” (Armstrong, 2015: 13).

Medyanın çeşitli alanlarında dişi-beden görüntüsü genel olarak ideal vücut hatları, cinsel cazibe, çekicilik, şıklık vs. gibi “güzel kadın” düşüncesini uyandıracak şekilde seçilir ve sergilenir. Görselliğin ve her türden medyanın hayatımızdaki işgalini göz önünde bulundurduğumuzda, güzelliğin şekli ve ölçütleri, bu tip merkezler tarafından adeta topluma dayatılır. Toplumlar da, bu zihinsel işgal karşısında, dirençlerini kaybeder ve tek tip dayatmacı bir ideal beden anlayışını içselleştirirler. Bu durum, günümüz insanların bedenleriyle takıntılı hale getirirken, kadınların, kendi kimliklerine toplum tarafından uygulanan baskıyı da görünür kılar. Günümüz toplumlarının bu şekildeki davranış biçimi, bizlere Feminist argümanları hatırlatır:

“Feminist düşünce, biyolojik gerçekliği kültürel kimlikten ayırmakla beraber, bu cinsiyet davranışımızın Doğa tarafından bize dikte edildiği düşüncesine durmadan meydan okumaktadır. Bu argümana göre, sergilediğiniz cinsiyet davranışı ve kimliği, toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış bir sistemin ve hiyerarşinin ürünleridir” (Mansfield, 2006: 88).



Fotoğraf 6: <https://www.shape.com/celebrities/celebrity-photos/top-10-celebrity-body-transformations-2013> Erişim: 14.05.2018

Görsel medya algısıyla belirlenen ideal beden duyumunu yansıtmayan çoğu kadın bedeni, görmezden gelinerek adeta toplum içerisinde bir tür “öteki” pozisyonuna sokulmuştur. Erkeğin bakışına zevk vermeyen her kadın bedeni, dışlanarak ve ötekileştirilerek yok farz edilir. Bir anlamda, bu tip kadın bedenlerinin, görsel bir temsiline olmadığı söylenebilir. Zevk ve hayranlık uyandırabilenler ise, sadece bir görünüm statüsünde kalırlar. Erkek bakışına göre tasarladıkları için nesnelleştirilmiştir.

“Kanıtlanmıştır ki, çoğu çıplak kadın görüntüsü erkekler tarafından ve onların zevkleri için resmedilmiştir. Bu görüntülerde kadınlar pasiftirler yani, bakışın odaklanışı karşılıklı değil sadece (izleyici tarafından) kadın bedenine yöneliktir. Bu tek taraflı bakış, kadını dikkatlice inceler, nesnelleştirir ve ona değer biçer. Görünüm değerli olan tek şey haline gelir. Feminist teorisyen Naomi Wolf’un “Güzellik Miti” nde açıkladığı gibi eğer bir kadın ‘...güzel ve genç ise...o zaman görünür haldedir, fakat, bunun aksi halinde kadın görünmezdir...’ (Wolf, 1990: 34). Bu durum da bizlere, eğer tüm çıplak resimler ‘güzel’ vücutların temsili ise, o zaman ‘çirkin’ vücutların geleneksel anlamda temsillerinin olmadığını ve bu yüzden de görünmez olduklarını düşündürür” (Armstrong, 2015: 4).

Televizyon programlarında, reklamlarda ve dergilerde açık veya kapalı şekilde insanlar genel olarak belirlenmiş güzellik kalıplarına sevk edilirler. Kelliğe çarenin bulunduğu, on günde fazla kiloların verilebildiği, hangi ünlü isme benzemek istediğiniz vs. gibi söylemler, gündelik yaşantımızda sıklıkla duyulur olmuştur. Cinsel çekicilik anlamında herhangi bir içeriğe sahip olmayan bir internet sitesinde bile (bir oyun sitesi ve doğa manzaralarının bulunduğu bir fotoğraf sitesi) yan tarafta baştan çıkarmaya yönelik bir reklam veya davet, “çekici” bir kadın imgesiyle birlikte hemen belirir. İnternette, güncel haberleri takip ederken, politik entrikaların içerisine sıkıştırılmış hangi ünlünün estetik ameliyat yaptırdığıyla ilgili, alakasız bir haber, bir anda bizi yakalayır. Bu çeşit reklam ve haberlerdeki dışı-beden görüntüsü, kişiye farkında olmaksızın bedensel varoluşun sadece erotik bir anlamı olabileceğini, üstü kapalı şekilde dayatır ve bedenin farklı pek çok anlamını hiçe sayar. Aynı zamanda bu dayatma sadece medyada değil, sanatın kendi içerisindeki dönemlerde de, değişken biçimlerde kendisini göstermiştir.



Fotoğraf 7: <https://thefix.nine.com.au/2014/12/09/00/27/year-in-review-2010-the-celebrity-year-that-was#3> Erişim: 14.05.2018

“Sanat, yüzyıllar boyunca ideal güzellik nosyonunu ve değişen modayla birlikte hareket eden “nü resmi” onaylamış ve desteklemiştir. Daima, kadının kıyafetsizken nasıl gözükmesi gerektiğinin beklentisine yol açmış ve sanat, kadına her on senede bir ideal olan şeyin ne olduğunu söyleyen bir durum tahliline dönüşmüştür. Ayrıca medya, sürekli olarak kadınlara kendi verdiği örneklerle ve görünümü değiştirmenin hileleri ve ip uçlarıyla ‘...kişileri reklamlardaki kadınlara benzemek için cesaretlendirmiş hatta, dışı seksiliğinin

gerek duyulmayacağı yerlerde bile, dişi bedenini seksileştirmiştir” (Armstrong, 2015: 4).

Jenny Saville da ilk dönem işlerinde, görsel her türden medyanın kadın bedeni üzerindeki tek tip ve dayatmacı işgaline karşı ötekileştirilmiş bir beden tipiyle, obez kadın bedenleriyle izleyici karşısına çıkmıştır. Obez figürleriyle Saville, takıntı haline gelmiş ideal güzellik anlayışına karşı, muhalif bir yanıt verir. Toplum içerisinde ötekileştirilmiş ve bir anlamda ayıplanmış bir beden tipini, sanatının temel nesnesi olarak seçmiş ve görünür kılmıştır. Bu resimlerde figürler, daima irilikleri vurgulanarak resmedilmiştir. Bazen arkadan görünüşle bazen izleyicide egemenlik kuran üstten bir bakışla, bazen de abartılı bir rakursiyle resmedilen işlerinde dikkat çeken önemli noktalardan birisi de; figürlerin üzerinde estetik operasyon öncesi yer belirleme çizgilerinin bulunuşudur. Sanatçı, bu detayla birlikte günümüzde moda haline gelen estetik operasyonlara da gönderme yapmıştır.

“Kadınlar kendi görüntülerini televizyonlarda, reklam ve magazin dergilerinde her gün görmektedirler. Bu durum onları, nasıl gözükmek istedikleri hakkında endişelendirirken, toplumun sürekli olarak dayattığı standartlara da bağlı kalmaya mecbur eder (Frank, n.d). Müşterek çağdaş normlar (Mey, 2007: 44) genç, zayıf ve şehvetli kadınları över ki, Saville’in resimleri, güzelliğin bu standartlarına karşı doğrudan bir başkaldırıdır. Bu başkaldırı, kendisini onun resmettiği grotesk ve korkunç olarak tanımlanabilecek bedenlerde tezahür ettirir (Mey, 2007: 44). Açık şekilde Saville ‘aşırı parlatılmış şeyleri sevmediğini bunun için aslında magazin dergilerine sahip olduğumuzu...’ (Saville in Hudson, 2014) ortaya koyar ki, bu da onun toplumsal baskıyı gözetmeksizin, tüm kusurlarıyla gerçek bir kadın temsiline ulaşması konusunda hevesini kuvvetlendirir. Bu yaklaşım da onun resimlerini, izleyicinin beden hakkındaki inançlarını provoke eden, esrarengiz ve huzur kaçıran bir niteliğe büründürür” (Armstrong, 2015: 16).

Rubens’in resimlerindeki iri, kilolu ve özellikle tene yapılmış vurgulardan çok etkilenen sanatçı, tuval ölçülerini de, Rubens gibi aşırı büyük boyutlu tercih etmiştir. Tuval boyutları da hesaba katıldığında, resimdeki obez figürlerin devasallığı kat kat artmıştır. Bu abartılı etki eşzamanlı olarak, uzuvlarda ve vücudun çeşitli bölgelerinde yapılan oynamalar yoluyla da sağlanır. Ayrıca boya da abartılı bir biçimde, vücudun obezliğini duyumsatacak şekilde kalın katmanlar oluşturacak biçimde kullanılmıştır.

“Saville, obeziteyi konusunda olduğu gibi boya yoluyla da belirtmek için kalın katmanlar oluştururken, tüm görüntüye de devingenlik ekledi. Kendisinin de söylediği gibi ‘resimlerimin de obezleşmiş olmasını ve bir tür hastalık niteliği taşımalarını amaçladığım için, resim yüzeyindeki boyanın da fazlalaşmasını istiyorum’ (Saville in Schama, 2005: 5) der. Saville, groteski iki kat daha fazla abartmak için, keskin fırça darbelerini çarpıcı bir şekilde kullanır: Dizlerde ve ellerde abartılı bir küçültme yaratmak için zaten obez olan bir kadın, balık gözü objektifle çekilmiş bir fotoğraftan resmedilerek, daha fazla obez gösterilir. Bu yolla resim, daha abartılı ve daha ilgi çekici hale gelmiştir” (Armstrong, 2015: 25).



Resim 61: Jenny Saville, Trace (İz), 1993-94, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213,5x 165 cm. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_3.html Erişim: 20.06.2018

Jenny Saville’ın obez bedenleri, iticiliğın ve iğreti olanın duyumsamasını vermeye çalışmaz. “Kocaman ve aşırı itici kadınları” resmetmez “Aslında kocaman ve

itici olduğu düşünölen kadınları” (Davies, 1994, 23) resmeder. İtici ve iğreti olduğu düşünölen ve görmezden gelinen böylesi bir beden tipini, günümüz dünyasına kabul ettirmeye çalışır. Bunu yaparken, bu bedenlerin çirkinden ziyade, güzel olduğunu da vurgulamaz. Sadece, eti ve teniyle, değişken renkleriyle, farklı formlarıyla gördüğümüz tüm bedenler gibi, anormal değil, normal olduğunu duyumsatmaya çalışır. Bu anlamda Saville’in yaptığı şey, bu beden tipinin taraflı şekilde kayrılması değil; aksine resmedilen bu beden tipinden hareketle, farklı olduğu düşünölen bedenlerin de normal ve aynı zamanda değerli olduğunun gösterilmesidir. Görmezden gelinen, hor görölen bu bedenleri kendi sanatına taşıyarak, farklı bir duyumsamayla, aslında bu bedenlerin ne kadar ihtişamlı olabileceğini ispatlayan sanatçı, izleyicinin önyargılarını da yıkmayı başarmıştır.



Resim 62: Jenny Saville, Plan, 1993, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274x 231,5 cm.
https://www.saatchigallery.com/aipe/jenny_saville.html Erişim: 20.06.2018

Sanatçının, bu bedenle hatırlattığı diğer şey de obez vücutlu kadınların da, aslında kendi dişiliğine sahip olduğunun gerçekliğidir. Nasıl ki, Freud’un figürlerinde cinsellik, her türden bedende duyumsanırsa, Saville’in resmettiği her kadında da, kendi

dişilikleri duyumsanır. Şehvetli yüz ifadeleriyle, açıkça gösterilen göğüsleri ve genital organlarıyla, kendi dişiliklerini ortaya koyarlar.

Resimlerindeki kadınların, kendi vücutlarını, kendi tenlerini tutkuyla sıkan, buruşturan pozları, dişiliklerine vurgu yaptığı gibi, aynı zamanda görsel medyada hep buna benzer şekilde yansıtılan dişilik algısına da, gönderme yapar. Öte yandan ellerin tene kuvvetli şekilde baskı yapıp, onu sıkıştıran bu hali, akla Rubens'in resimlerini getirir. Rubens'in erkek figürlerinin, çıplak kadınları, oldukça tutkulu bir biçimde kavrayıp sıkıdığı görülür. Rubens'deki bu detay cinsel arzuları duyumsatırken, Saville'da ise, nötr haldeki eti duyumsatır. Cinsel dürtüleri sadece ete indirgeyerek, erkeğin tahrik aracı haline gelmiş kadın bedeninin, aslında gerçekte sadece kas ve yağ tabakasından ibaret olduğu gerçekliğini duyumsatır sanatçı. (Resim 63).



Resim 63: Jenny Saville, Dayanak (dayamak), 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213,5x183 cm. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_10.html
Erişim: 21.06.2018

Saville, dişiliğin gerçek görünümünü aktarmaya çalışırken, kullandığı obez bedenlerin yanında, çoklu beden görüntülerini de kullanır. Bu görüntülerde bedenler, çoklu halde ve iç içe geçmiş şekilde gösterilirler. Birbiri içine geçmiş ve parçalı olarak

resmedilmiş bu bedenler, dişiliğin kimliğine dair tek taraflı bir bakışı bertaraf ederler. Böylelikle de dişiliğe dair çoklu bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlarlar. Bu parçalı ve çoklu bedenlerle, fantezilerimizdeki aşırı parlatılmış ideal kadın vücutlarıyla, gerçek bedenlerimiz arasındaki kopukluk vurgulanmış olur (Resim 64).

“...Saville öznelere çiftler halinde, yansıtılmış veya parçalanmış olarak göstermekten hoşlanmaktaydı. İlk eserlerinden biri olan “Ruben’s Flap”, (Rubens’in Kanatları) çıplak gövdesinin görüntüsünü bir suratın diğeri içerisinde bulanıklaştırmasına izin verip, göbeğini ve göğüslerini donuk panellere bölmeye, buna verilebilecek bir örnektir. Bunu yaparak, kendimize biçtiğimiz çoklu görüntülere, gerçek vücudumuz ile vücudumuzun fantezilerimizdeki ideal hali arasındaki boşluğa işaret etmektedir” (Spence, 2012, 6).



Resim 64: Jenny Saville, Rubens’in Kanatları, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 304,8x 243,8 cm. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/jun/10/jenny-saville-paintings-oxford-solo-show/> Erişim: 14.05.2018

Sanatçının figürlerindeki önemli bir ayrıntı da, tenin yansıtılış biçimidir. Nasılki Saville, teni en doğal haliyle yani; eti duyumsatacak biçimde yansıtmışsa, aynı zamanda onun rengini de, en doğal haliyle vermiştir. Gerçek ten renkleri olan okra, beyaz ve pembe tonlarıyla resmedilmiş kadın bedenleri, bu yalınlıklarıyla “ideal kadın bedenine” muhalif bir duruş sergiler. Bu bağlamıyla tenin bu şekilde verilışı, değişik araçlarla kadın bedeni görüntülerine müdahale ederek, onu makyajlayan, pürüzsüz ve capcanlı gösteren görsel medyanın yapaylığını açığa çıkarır. Çağımızda görmeye çok alışık olduğumuz bu yapaylığı, sanatçı, kadın bedeninden yalıtarak aslında onun en makyajsız haldeki dişiliğini duyumsatır.



Resim 65: Jenny Saville, Markalı, 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, 209,5x 179 cm.
<http://sandyartyear12theory.blogspot.com.tr/2011/08/jenny-saville-gender-body-image.html>. Erişim: 14.05.2018

Resmedilen obez kadın resimlerinde, üzerinde durulabilecek bir diğer detay da, bu kadınların çevresinde, onunla ilişkilendirilebilecek hiçbir unsurun olmayışıdır. Gözümüz, onların devasa haldeki bedenleri tarafından adeta işgal edilmiştir. Bunun sebebi: Saville’ın duyumsamayı sadece bedene odaklandırmaya çalışmasıyla birlikte, çoğunlukla bir ürünün veya bir markanın veyahut empoze edilmeye çalışılan bir algının nesnesine dönüşmüş kadın imajının, bu anlamda ona biçilen rolün de reddedilmesi maksadıyladır. Bu kişileri, onlarla ilişik nesnelerle değil de, sadece bedenleriyle idrak etmeye zorlanışımız, algılarımızı kısmi oranda felce uğrattırken, aynı zamanda alışık olmadığımız bu durum, aslında Saville’ın da ortaya koymaya çalıştığı gerçeği yani; kadına yönelik bakışımızın, görsel medya tarafından ne ölçüde ele geçirilmiş olduğunu da ortaya koyar.

Son olarak söylemek gerekir ki, Saville ilk dönem işleriyle, dişiliğin ve onunla ilişik kolayca tüketilebilir hazır algı biçimlerinin ne ölçüde tükenmiş ve yapay olduğunu açığa vurur. Nihayetinde Saville, kadın bedenlerini, ayırım gözetmeksizin aslında sadece bir kadın bedeni olarak duyumsatmayı başarmış bir sanatçıdır. Pasif ve edilgen olarak algılanan dişiliği, en agresif biçimiyle temsil ederek, dişiliğin asi bir portresini ortaya koymuştur.

3.2. Et ve Ten İlişkisi Bağlamında Beden Görünümlerinin Resimsel Duyumsaması

Beden ve et ilişkisi bağlamıyla Saville, sanat tarihindeki Rembrandt, Soutine, Rubens, Freud, Bacon gibi pek çok sanatçının resimlerinden esinlenmiş ve onların mirasını, kadının objektifinden yansıtmıştır. Sanat yaşamı boyunca kadın bedeninin değersizleştirilmesine ve ötekileştirilmesine karşı mücadele eden sanatçı, resimlerinde daima teni duyumsatarak, bir nevi kadın ve erkek bedenlerinin en eşit olduğu bölgeyi; onların et-bedenlerini işaret eder. Saville’ın resimlerinde kadın ve erkeğin bedeni, ortak olarak sahip oldukları et-bedende eşitlenir.

“Hiçbir şey Saville’ın daha eşit bir uyum için uğraşını, tabloları ve “Kasabın Leşleri” çizimleri kadar iyi anlatamaz. Onun tam olarak Rembrandt, Soutine ve Bacon’ın soy ağacına oturmasını sağlayan Hirst’e kadar Hirst’de dahil olmak üzere, erkek sanatçıların da konusu olan varoluşsal endişe sahasını –bedenimizin

mirasçısı olduğu doğal şaşırtıcılığa duyulan korkunun -geri kazandırılmasıydı” (Spence, 2012, 10).



Resim 66: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x132cm.
<https://www.americansuburbx.com/2015/12/francis-bacon-on-violence-suffering-and-painting-for-himself.html> Erişim: 21.05.2018



Resim 67: Chaim Soutine, Sığır Gövdesi, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140,3x 107,6 cm.
<https://www.foodcultureindex.com/2010/07/chaim-soutines-beef-carcass-paintings.html> Erişim: 21.05.2018



Resim 68: Rembrandt, Sığır Gövdesi, 1655, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 94x67 cm.
<http://contemporaryfoodlab.com/hungry-world/2015/02/die-kunst-des-fleisches/> Erişim: 21.05.2018

Jenny Saville’ın, sanatının ilk evrelerinde de kendisini hissettiren tenin et olarak organik ifadesi, olgunluk dönemi işlerinde daha da belirginlik kazanır. Bu dönem resimlerinde, beden ve et ilişkisi daha kuvvetli ve şiddet yüklü biçimlendirmelerle izleyici karşısına çıkar. Kimi zaman parçalanmış gibi gözüken, kimi zaman da kanla birlikte temsil edilen figürler, bedenin doğasına ait kırılğanlığı ve etten bir varoluşla birlikte yaşamanın getirdiği endişeyi ifade eder gibi gözükür.



Resim 69: Jenny Saville, Torso 2, 2004-05, Tuval Üzerine Yağlıboya, 360x 294 cm.
<https://curiator.com/art/jenny-saville/torso-2> Erişim: 23.05.2018

Sanatçının, beden ve et ilişkisini öne çıkardığı bu döneminde fark edilen bir diğer nokta ise; biçimlendirme ve kompozisyon mantığının değişimidir. Sanatçı daha önceki resimlerinde işaret ettiği operasyon çizgileri, oksijen hortumu gibi ameliyat sahnelerini çağrıştıracak hikâyeci öğeleri resimlerinden çıkarır. Bunun yerine, ifade dilini fırça ve renk üzerine yoğunlaştırır. Fırça sürüşleri, tenin temsilini vermek amaçlı bir kullanımdan ziyade, şiddetin ve endişenin hissiyatını verecek bir amaçla kullanılır. Renklerde de, özellikle etin duyumsamasını sağlayacak soğuk mavi, kırmızı, sarı renk seçimleri göze çarpar. Böylelikle sanatçının resimleri, hikâyeleştirici öğelerle kavranan bir resim değil; Francis Bacon'ın da üzerinde ısrarla durduğu, duyumsamayla algılanan bir resim biçimine dönüşür. Yeri gelmişken ayrıca belirtmek gerekir ki, her iki sanatçı da birbirine

yakın bir bakış açısına sahip olsa da, aralarında temel bir farklılık söz konusudur. Bu farklılık Bacon’ın resimlerinde bedenin daha dolaylı bir anlatımını işaret ederken, Saville’da ise, daha nötr bir bakışa dayanır. Bacon ve Saville’in bedene yaklaşımlarını değerlendiren John Gray bu durumu şöyle açıklar:

“Bacon’ın resimleri, Hristiyanlığın sanatta daha fazla gücünün kalmadığı bir zamanda üretilebilirdi, fakat yine de onun bir manayı veya anlamı talep etme isteğini sürdürüyordu. Bu doğrudu çünkü; Hristiyanlığın dönüştürülebilir mirası nihayetinde Bacon’ı hümanist bir sanatçı olarak gösterdi. Onun resimlerine şu an baktığımızda geçmişimizi görüyoruz.

Eğer yanılmıyorsam Saville’in çalışmaları bu mirası bozmak için bir girişimdir. Onun, kendi nesnelere olan bakışı, Bacon kadar tutkulu olmakla birlikte Bacon’dan daha soğuk ve mesafelidir. Bacon’da da olduğu gibi teknik, art niyetliliğe hizmet eder fakat, hümanist bir nostaljiyi barındırmaz. Saville bir mananın bulunmadığı deneyim bölgelerini kendi toprakları-diyarı haline getirir ki, bu da onun işlerini her şeyden daha fazla Bacon’inkilerden ayıran yanıdır. Artık çarmıha gerilişler yoktur ve insan bedenleri, dehşetin illüstratif gösterenleri değildir. Onun resimleri, sıradan deneyimlerin engellemek için mücadele ettiği ama, tümüyle sürgün edemediği duysal alanlara işaret eder” (Gray, 2005: 9).

Saville’in, yaklaşık üç metreyi bulan “Fulcrum/ Destek Noktası” isimli çalışması (Resim 70), resimlerinde daima etin duysamasını ortaya çıkarma çabasına iyi bir örnektir. Bu çalışmada, bir sedyenin üzerinde üst üste yatarmış gibi gözükten oldukça şişman üç kadın bedenini görürüz. Birden fazla figür kullanımı nedeniyle hikâyecî tarzda bir resme dönüşme riski yüksek olan bu çalışmayı Saville, çok ustalıklı biçimde resimsel bir mantıkla (duysamayla) yansıtmıştır. Başlangıçta sadece üst üste yatan üç figür görünümü gözümüzü yakalasa da, dikkatli bir bakışla vücudun bazı bölgelerinin birbirine yapışık olduğunu fark ederiz. Böylelikle figürler basit görünümünden sıyrılarak, bir anda bizlere etten ve tenden oluşmuş koca bir dağ duysatırlar. Buna bağlı olarak resimde gördüğümüz bu yapışıklık, resmedilen figürleri tekil şekilde algılamamızı engelleyerek, onların etten ve kemikten oluşmuş ortak hammaddelelerini ön plana çıkartır. Ayrıca figürlerin suratlarının, resmin merkezinden uzak tutularak bakışın da bu suratlara yönelmemesi için tuvalin en uç köşelerinde yer alması, sanatçının et-bedenin kendisini ve onun faniliğini vurgulama amacını netleştirir.



Resim 70: Jenny Saville, Destek (dayanma) Noktası, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 261,6x 487,7 cm. <https://theartsdesk.com/visual-arts/jenny-saville-modern-art-oxford-and-ashmolean-museum> Erişim: 23.05.2018

“Üç devasa kadının bir sedye üzerine istiflenmesini tasvir eden “Fulcrum” adlı eseri, en çok esinlenen resimlerdenidir. Korkunç ve harika bir resim: Uzuvlar ve göbekler, piramit şeklinde levhamsı bedenlerin üzerine yığılmış, şişman ayak başparmaklarının yanaklara bastırması ve ölümün yeşil ıslak ışığı...” (Spence, 2012, 8).

Özellikle sanatında et ve beden ilişkisi bağlamında görünür olan başka bir tema da; ölüm temasıdır. Şiddete uğramış, kaza geçirmiş, komaya girmiş insanların görsellerini referans alarak yaptığı resimler, beden ve ölümlülük ilişkisini duyumsatır. Sanatçının muhtemelen kendisinin de olduğu “Aperture/ Aralık” isimli resim (Resim 71), yaşam-beden ve ölüm temasını kuvvetli biçimde yansıtan çalışmalarındandır. Bu resimde iki farklı portre, tek bir portreymiş gibi kurgulanmıştır. Bir tarafta travma halinde oldukça şişmiş, kırmızı ve yeşil tonlarıyla neredeyse cansızmış gibi resmedilmiş bir surat. Diğer tarafta ise tenin canlı renkleriyle betimlenmiş bir gözü izleyiciye bakan ve yaşayan bir surat. Agresif fırça hareketleriyle deformasyona uğratılmış bu resimde; yaşayan ve ölmüş ikili-tek portrede, iki zıt temada birbirlerinin etkisini kuvvetlendirecek şekilde yani; yaşamın ölümü, ölümün de yaşamı işaret ettiği “et-beden” duyumsatılmıştır. Resimdeki

travma hali, onun duyumsattığı ölüm kalım mücadelesi, duygu ve düşünce dünyasının da melankolikleşmesine neden olur.



Resim 71: Jenny Saville, Aralık (boşluk), 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x 183,2 cm. <https://curiator.com/art/jenny-saville/aperture> Erişim: 21.05.2018

“Yağ alım operasyonları, cinsiyet değişimi operasyonları gibi klinik atmosferlerde kendini değiştirmeye, iyileştirmeye çalışan beden, melankoli ve saflık arasında bir duygu yitimine uğramaktadır. Saville, ağır kütleler halinde kurguladığı şişman bedenleri, yapışık ikizleri, yaralı insanları üst üste istifleyerek görsel bir ameliyata hazırlar. Çağdaş yaşamın oldukça ucuza getirdiği ve yaygınlaştırdığı ameliyatlar, komaya girmiş kanser hastaları, bilinçsiz felçli çocuklar, resim düzleminde duyguların ve düşüncelerin yitime uğradığı radikal travma alanı haline gelmektedir” (Albayrak, 2012: 8).

Saville; sanatının ilerleyen dönemlerinde bedeni sadece feminist bir bakış açısıyla değil, varoluşsal bir bakış açısıyla da ele alarak, ondan yeni anlamlar türetmiş ve biçimleme tarzını da, daha resimsel bir yöne doğru evriltilmiştir.

Sanatının ilerleyen döneminde Saville, ilgisini farklı beden tiplerine, modern hayatta karşılaşılabileceğimiz bedenlere ve bunların barındırdığı farklı temalar üzerine yoğunlaştırır. Zaten Saville: “Modern hayatın ve modern bedenlerin ressamı olmak istiyorum” (Cooke, 2012, 23) der. Toplumun sınırları üzerine uzmanlaşmış olan sanatçı, obez bedenlerin yanı sıra komada olan, kör olan, genetik bozukluğu sahip veya karma (transseksüel) bedenler gibi uç beden tiplerini resimlerine konu edinmiştir. Fakat “transseksüellerin ve travestilerin resmedildiği çalışmalar, yer değiştirmiş en farkedilir olduğu çalışmalardır...bu çalışmalarda bile dişil odaklanışın benzersizliği devam ettirilir. Bu spesifik resimleri tek başlarına ele almak ve Saville’ın yapıtlarından ayrı düşünmek, onları yanlış okumak olur” (Clutter ,2010: 4).



Resim 72: Jenny Saville, Geçit, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 336x 290 cm.
https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_passage.html
 Erişim: 20.08.2018

Sanatçının resimlerindeki bu tip bedenler, izleyiciyi rahatsız etmekle birlikte farklı sorgulamalara neden olur. Bu dönem işlerinde beden ve cinsiyet ön plana çıkan temalardandır. “Passage/ Geçit” isimli resimde (Resim 72), transseksüel bir figürle karşılaşırız. Hem erkek cinsel organına hem de göğüslere sahip olan bu beden, içinde bulunduğumuz çağın bedensel karşılığı olurken, aynı zamanda cinsiyetin nasıl

tanımlandığı üzerine bizleri sorgulatır. Sanatçının kendisinin de ifade ettiği gibi, böyle bir bedenin otuz veya kırk sene önce asla var olamayacağını söyler. Tıp alanındaki gelişmeler düşünüldüğünde sanatçı, bir nevi artık insanın kendi cinsiyetini kendisinin seçme olanağı olduğuna işaret eder. Saville, bu noktadan hareketle beden ve cinsel kimlik ilişkisini çok farklı bir boyuttan; bedenin şekillendirilebilme, eklenip, çıkartılabilme kapasitesiyle ilişkilendirmiştir. Bir tür yap-boz durumunu çağrıştıran bu vücut tipi, cinsiyete ve bedene dair bütüncül algıyı ve basmakalıp bir duyumsamayı ortadan kaldırır.

Bir başka resminde (Resim 73) sanatçı, benzeri bir durumu farklı bir açıdan yansıtmıştır. Bu kez kadın cinsel organına sahip bir erkek bedeniyle karşılaşırız. Her ne kadar kurgulanmış şekilde gözüксе de, bu resim de yine alışılmadık bir beden varoluşunu yansıtır. Dikkat çeken bir ayrıntı da, bu figürün bıyıklı oluşudur. Sanatçının özellikle gösterdiği bu ayrıntı, figürü daha maskülen kılarak daha çarpık ve çok anlamlı bir beden eleştirisini ortaya koyar. Transseksüel figüründe de, dudakları özellikle çekici kılmaya çalıştığını söyleyen sanatçı, bu küçük ama güçlü öğelerle cinsiyetin modern hayattaki ve bedendeki karşılığını provakatif bir biçimde sorgular.



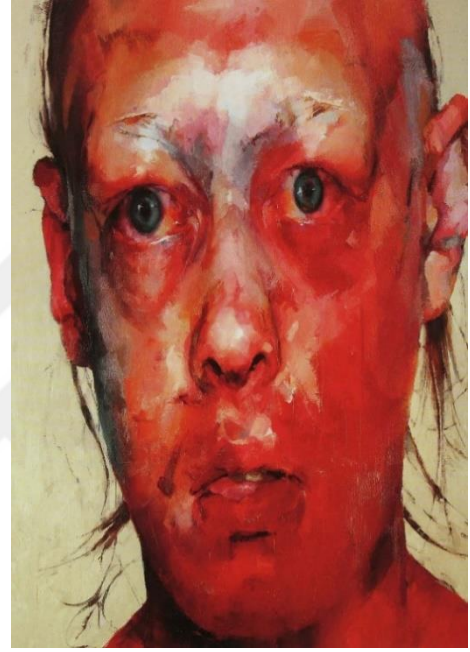
Resim 73: Jenny Saville, Matrix, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 214x 304,7 cm.
<https://curiator.com/art/jenny-saville/matrix> Erişim: 20.08.2018

Portre geleneği ile ilişkisini hiç kesmemiş olan sanatçı, oldukça büyük boyutlu ve çarpıcı kadın portrelerine imza atmıştır. Saville, yaptığı bu portrelerden bahsederken portresini yaptığı kişinin karakterini yansıtmayı amaçlamadığını söyler.

Aksine sanatçı, onların saf mevcudiyetini ortaya koymaya çalışır. Onun, referans olarak kullandığı kadın suratları, daha çok bedenin kusurlu bir durumunu ve tenin organik-etsel duyumunu boyasal gerilimle ifade etmeyi amaçlar. Yüzü kanlar içinde kalmış gözükten oto portresinde, zihinsel engelli kız çocuğunda ve “Rosetta” isimli kör bir kadını tasvir eden çalışmalarında (Resim 74, Resim 75) hep bu türden bir gaye söz konusudur.



Resim 74: Jenny Saville, Rosetta, 2005-06, Suluboya Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 252x187,5 cm.
<https://www.gagosian.com/artists/jenny-saville/selected-works>
 Erişim: 20.08.2018



Resim 75: Jenny Saville, Figür, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152,5x 152,5 cm.
<https://luissioamclavijo.blogspot.com.tr/2013/05/jenny-saville-individual-external.html> Erişim: 20.08.2018

“Başka hiçbir şey Saville’in özgünlüğünü, muazzam yakın çekim kadın yüzleri çalışmalarından daha çarpıcı bir şekilde ortaya koymuyor. “Attonement Studies: Central Panel (Rosetta)” adlı çalışması gözleri şeffaf buz mavisi, kafası garip bir şekilde bir tarafa bükülmüş kör bir kadını betimlemekte. Fakat Saville’in, imler oluşturmadaki enerji ve hassasiyeti, bisküvimsi tonlardan mükemmel bir kreme giden bir cilde karşılık soğuk mavi ve siyah rötuşlar eşliğinde yansıtılıyor. Rosetta’yı merhamet duyulmanın ötesine geçirip, onu saf mevcudiyetin öznesi haline getiriyor” (Spence, 2012, 11).

Sanatında alışılmadık beden durumlarını ortaya koyan sanatçı, “Hypen/ Tire” isimli resminde (Resim 76) genetik bozukluklara da işaret eder. Kendisinin ve kız

kardeşinin portrelerini kullanarak yaptığı resimde, tek bir bedende iki başa sahip bir vücut tipiyle karşılaşırız. Bu kompozisyonun yapay olduğunun farkında olsak bile, gerçek yaşantıda böylesine bir varoluşun mümkün olduğunu hatırlarız. Bu hatırlatmayla birlikte yerleşik beden algımızda çatlaklar oluşurken, aynı zamanda bedenın kendi görünümleer skalasında daha doğrusu bedene dair duyumsamamızın çeşitliliğinde de bir genleşmenin olduğunu sezinleriz. Bu duyumsama bizlerde, et-bedenin, gerçekdışı sayılabilecek görünümleerinin gerçekdışı olmadığını, keza gerçek olanla (mümkün olanla) ilişik hakikatini farketirir.



Resim 76: Jenny Saville, Tire (işaret), 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274,3x 365,8 cm. <https://www.gagosian.com/exhibitions/october-02-1999--jenny-saville/exhibition-images> Erişim: 20.08.2018

Saville'ın resmettiği et-bedenler üzerinden bizlere duyumsatmaya çalıştığı şey; etin, bedenın ve tenin, değişken yapısıyla birlikte bedene dair algıların ve duyumsamaların da, değişken ve değişebilen niteliğini gösterebilmektir. Sanatçının hem kurgusal, hem de gerçek olan görüntüleri bir arada kullanması ve bu görüntüleri şoke edici bir biçimlemeyle resmetmesi, elde etmek istediği duyumsamanın en etkileyici biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır.

3.3. Saville’ın Son Dönem Çalışmalarındaki Dişi Beden ve Sanat Tarihi Referansları

Jenny Saville, sanat yaşantısında, Mısır Mitlerinden Rönesans’a, İzlenimcilikten Modern Sanata kadar, pek çok ressamdan etkilenmiş ve bu sanatçıları çoğu kez kendi sanatı için referans olarak kullanmıştır. Saville, eski ustaların resimlerini incelemekten hiç vazgeçmemiştir. Bu anlamda denilebilir ki; sanatçı gelenekle olan ilişkisini kesmemiş, fakat sanatında da yenilikçi olmasını daima bilmiştir. Daima kendine özgü bir bakış açısıyla ve bir kadın sanatçı olmanın verdiği bilinçle, eski dönem sanatçıların resimlerini değerlendirmiştir. Bu bakış açısı ve yorumlama yeteneği onu, basit bir taklitçi olmanın aksine, özgün bir sanatçı haline getirmiştir.



Resim 77: Jenny Saville, Reprodüksiyon Çizim IV (Leonardo çizimlerinden sonrası), 2010, Kâğıt Üzerine Kalem, 226,8x 176,8 cm.
<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-15-2010--jenny-saville/exhibition-images>
Erişim: 16.05.2018



Resim 78: Leonardo da Vinci, Bakire ve Çocuk ile Aziz Anne ve Aziz John, 1499-1500, Kâğıt Üzerine Fügen ve Beyaz Tebeşir, 141,5x 104,6 cm.
<https://obenedito.com.br/artepela-arte/> Erişim: 16.05.2018

Sanatçı, son dönem işlerini sergilediği “Continuum” adlı sergisi, Rönesans dönemi ressamlarının onun sanatı için hala vazgeçilmez bir kaynak olduğunu, bizlere

tekrar hatırlatır. Bu son dönem sergisinde sanatçının, Leonardo'nun, "Bakirelik ve Annelik" temalı resimleriyle ilgilendiğini, açık bir biçimde görürüz. Bu resimler genellikle İsa'nın çocukluğunu ve annesi Meryem'i betimlemektedir. Genel atmosfer ve hissediş biçimi olarak da, kutsallık ve saflık ilişkileri ön plandadır.

Leonardo'nun, "St. Anne and Virgin/ Aziz Anne ve Bakire/" isimli resminde (Resim 78) de kadın ve çocuk figürlerinin yüz hatları, ifadesi, renkleri ve pürüzsüz etkileri düşünüldüğünde, sanatçının kutsallık ve saflık hissiyatını yansıtmayı amaçladığını fark ederiz.



Resim 79: Jenny Saville, Reprodüksiyon Çizim III (Leonardo çizimlerinden sonrası), 2009-10, Kâğıt Üzerine Kalem, 226,3x176,5 cm.

<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-15-2010--jenny-saville/exhibition-images>

Erişim: 16.05.2018

Saville, Leonardo'nun, "Aziz Anne ve Bakire" isimli çalışmasını referans alarak, kendine özgü çok farklı bir bakış açısıyla tuvaline yansıtmıştır. O dönem sanatçının hamile oluşunun da etkisiyle, annelik temasını ele aldığı "The Mothers/ Anneler" adlı çalışmasında (Resim 80) ve Leonardo röprodüksiyonlarında, saf ve insancıl duygulanımların aksine izleyende agresif, dışavurumcu hatta ilkelliği de çağrıştıran duygular uyandırır. Seri ve gelişi güzel karalamalar agresif duyguları çağrıştıırken, Saville'in suratındaki durağanlık, resmin heybetli niteliğini verir.



Resim 80: Jenny Saville, Anneler, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 270x 220 cm.
<https://www.gagosian.com/artists/jenny-saville/selected-works> Erişim: 15.05.2018

"Saville, genellikle kendisini model olarak kullansa da, Rönesans'a dönme konusundaki alışkanlığı, figürlerine kökensel bir heybet katmakta. Hayaletsi ikilemlerle tekrara dönen, çıplak karınları ön plana çıkaran, çocukların uzuvlarının bebekliğin sınırsız atletikliği ile kıvrıldığı... Çoğunlukla sağlam bir heybetlilik, gelişi güzel karalamaların içinden doğmaya çabalamakta, tıpkı Leonardo'nun durağan bir imgeden hareketlilik çıkarmaya çalışmasını andıran bir şekilde" (Spence, 2012, 13).

"The Mothers/ Anneler" isimli, sanatçının kendisinin ve çocuk figürlerin temsillerinin bulunduğu çalışmasında, belirgin olarak şiddetin ve rahatsız ediciliğin

görünür olduğunu fark ederiz. Resme ilk bakışımızda annesi tarafından boğazı sıkılıyormuş gibi duran ve ağlayan bir çocuk görüntüsü ile karşılaşırız. Bu tuhaf sahneden yola çıkarak Saville'ın, çocuklarıyla olan ilişkisi hakkında bir okuma, yerinde midir bilmiyoruz ama, bu resimde asıl önemli olan, sanatçının kalıplaşmış annelik algısına karşı sıra dışı yaklaşımıdır. Çoğu resminde kalıplaşmış kadın bedeni imgelerine karşı muhalif yaklaşımlarda bulunan sanatçı, bu sefer de sadece kadın doğasına özgü hamilelik ve buna bağlı olarak annelik gerçekliğinin algılanış biçimlerini sorgulamaktadır. Farklı bir okumayla da Saville'ın, Rönesans dönemi beden algısıyla günümüzün güzellik anlayışı arasında çelişkili bir birliktelik kurduğu söylenebilir. Bu birliktelikte sanki hem kilisenin ve hem de günümüzün dişi görünümüne karşı bir tür mücadele mevcuttur. Spence de şu tespitte bulunur: “Günümüzdeki güzellik salonlarında geliştirilen botokslarla gerginleştirilmiş güzellik ile Kilisenin Neo-platonik çıplaklığı göklere çıkartan tavrı arasında bir fark var mı? Öyle olduğunu umalım, çünkü eğer öyle değilse, Jenny Saville daha asil bir gelecek için tek şansımız...” (Spence, 2012, 20).

“Rönesans dönemi kutsal tasvirinde kullanılan özcülük akımını alarak, Saville, 21. Yüzyılda kadın ve doğurgan olmanın ne anlama geldiğini sorguluyor ve kendi döneminin mitolojilerinden kaçınıyor. Sıradan kadının şişkin göbeğine asılmış uzun bacaklı bebeğin iştirildiği “Study for Pentimenti” adlı resim, Ashmolean’da sergilenmekte. Umutsuz çizgiler ve gölgeli tekrarlar çocuğu ve kadını sıırım gibi sonsuz bir bağ ile tarihin dışında birleştirmiş. Bu sadece Saville gibi zamanının bir kadını tarafından hayal edilebilirdi” (Spence, 2012, 15).

Sanatçının “Anneler” serisi, bir anlamda da Saville'ın perspektifinden, varolmanın hissettirebileceği şeyleri de gösterir. Resimdeki yarım kalmış uzuvlar, kopuk bölgeler ve çocuğun haykıran ifadesi, et-bedeniyle birlikte bu dünyada varolmanın olumsuz yönlerini duyumsatır. İstirap, sıkıntı ve şaşkınlık durumları, hem bilinçli yetişkinde hem bilinçsiz çocukta da ortaktır. Bacon’a da bir gönderme niteliği taşıyan resim, doğmanın yani, varolmanın dramatik kuvvetlerini şiddetli şekilde hissettirir.

Bedeni, bir tür etssel varlık olarak algılayan tüm ressamların nihayetinde duyumsayacağı insan ve hayvanın benzer olduğu gerçeğine, Saville'ın da nihayetinde ulaşabileceğini kestirmek zor olmaz. Nasıl ki, Bacon ve Freud'un resimlerinde insanın, hayvanla benzer tarafını onunla ilişik taraflarını duyumsayabiliyorsak, aynı şekilde Saville'ın resimlerinde de, bu türden duyumsamalarla karşılaşırız. Fakat, onun bu

yöndeki duyumsamasını diğerlerinden ayırıştıran nokta ise; Saville’ın bunu çocuk bedenleri üzerinden temsil etmesidir. Genellikle sevimliliği, saflığı ve pasifliği ile temsil edilen çocuklar, “The Mothers / Anneler” serisinde, kontrol edilemez biçimde hareketli, bir anlamda da yaramaz denilebilecek şekilde temsil edilmişlerdir. Aslında Saville’ın onları bu şekilde temsil etmesi, onların hayvana benzeyen tarafını duyumsatmak amacıyladır. Tıpkı yerinde duramayan bir hayvanın (özellikle yeni doğmuş) hareketliliği gibi çocuk figürlerin hareketliliğiyle, aynı ilkel doğaya sahip oldukları gösterilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda, tüm Rönesans Dönemi boyunca tasvir edilen çocuk figürlerinin aksine burada, çocuğun ilkel doğasıyla karşılaşırız. Üst üste binen kareler ve dinamik çizgiler bize bu kontrol edilemez canlılığı duyumsatmak amacıyla yapılmıştır. Ayrıca resmedilen bu çocuklar, sadece kendi ilkeliklerinin temsillerini değil; yetişkinlerin kendi ilkeliklerine de bir gönderme yapar. Saville da dahil edilerek resmin bütününe baktığımızda, aslında hem kendisini hem de başlangıcını işaret eden, aynı ilkel kimlikte bütünleşen, İnsanoğlunu duyumsarız.



Resim 81: Jenny Saville, Reprodüksiyon Çizim I (Leonardo çizimlerinden sonrası), 2009-10, Kâğıt Üzerine Kalem, 226,3x176,5 cm.
<https://www.gagosian.com/exhibitions/april-15-2010--jenny-saville/exhibition-images>
 Erişim: 16.05.2018

“Anne ve çocuk görüntüleriyle alakalı bir şeyler yapmayı düşünmüştüm, çünkü; daha önce çocuklarla ilgili hiçbir şey yapmamıştım. Aslında kadınların bebek sahibi olmaları ve biyolojinin belirleyici olduğu konulara biraz uzak durmaya

çalıştım. Ama, bu çok güçlü bir tema olduğundan düşündüm ki (oldukça da sevdiğimden) eski ve mühim konularla da uğraşabilirim. Bir çocukla birlikte resim yapmaya çalışmak duygusal bir mücadele değildir. Bir bebeği sevimliliğinin, şirinliğinin ve barok görüntüsünün dışında, bedenindeki dinamikliği keşfedebilmek için, kendi hakiki fizikselliğini resmetmeye çalışmak, gerçek bir mücadeledir. Bu anlamda çocuklar, oldukça hayvansı varlıklar ve bu da onları resmetmeyi zorlaştıran şey” (Moore, 2012, 2).

Resimde gördüğümüz çıplaklık da, farklı bir mana içerir. Resimde gördüğümüz çıplaklık, çok yalın biçimde sergilenmiştir. Bedenin bir protesto niteliğinde resmedildiği önceki dönemlerinin aksine, burada bedenler oldukça doğal biçimde resmedilmiştir. Tabii ki, Saville’ın çıplaklığı, herhangi bir cinsel uyarımda bulundurtmaz fakat, bunu saf dışı etmek için bedeni de önceki dönemlerindeki gibi iticileştirmemiştir. Bu resimlerde duyumsadığımız çıplaklık, aslında Afrika kabilelerinin çıplaklığına benzer. Nasıl ki bu kabilelerin çocuklu kadınları, onların çıplak halleri, herhangi bir ima taşımaz ise, Saville’ın bu resimlerindeki çıplaklık da, nötr halde duyumsanır. Bu çağrışımlarıyla sanatçı, beden üzerinde duyumsadığı ıskallığı ikinci defa vurgular.

Rönesans dönemi sanatçısı Leonardo Da Vinci’den etkilenecek yaptığı bu resimler, bir taraftan ‘zamanı’ da farklı şekilde duyumsatır. Bu farklılık, sanatçıyla Da Vinci arasındaki hali hazırda bildiğimiz yüzlerce yıllık zaman değildir. Bu zaman, daha çok geçmişte olan, kendisini öncü kılan ve çağdaş olan ama, kendisini ilkel kılan anlamında duyumsanan zamandır. Geçmişin heykelimsi annesi ve günümüzün et-beden organik annesiyle, geçmişin zarif, kırılğan hali ve günümüzün sert ve çetrefilli haliyle zaman, doğru ve ideal olanını kestiremediğimiz biçimde katmanlı olarak duyumsanır. Özellikle Saville’ın kendi çocuklarını, Da Vinci’nin annelerine teslim ettiği resimde bu durum, en net biçimde gözükür. Ayrıca belirtmek gerekir ki, bu resimlerde zaman, işaret ettiği tekrar eden doğum ve ölüm kuvvetlerini göstererek, hem geçmişte gelecekte, hem de geleceği geçmişte yansıtacak şekilde duyumsatılmıştır.

Jenny Saville’ın, şimdiki ve geçmiş zamandaki dişilik ve annelik duyumsamalarını harmanladığı bir başka resim de: “İsis and Horus” adlı resmidir (Resim 82). Bu karakterler bilindiği üzere “Mısır Mit”inde adları geçen karakterlerdir. Bu Mit’te İsis, Horus’un kardeşi, Horus da, İsis’in öz kardeşi Osiris’ten olan çocuğudur. Yine bu Mit’te İsis, öldürülen kocası Osiris’i dirilttiği için, yaşam veren bir tanrıça olarak

sembolleşmiştir. Yaşam veren bir sembol olarak İsis, Sanat tarihi'nde sıklıkla kucağındaki oğluyla birlikte temsil edilmiştir. Onların resim ve heykel temsilleri, İsis'in annelik kimliğini ve bununla bağlantılı olarak da, dişilik ve doğurganlık temalarını ön plana çıkarmıştır. Hatta İsis'in memeleri, Piramit yazıtlarında, kutsal olarak kabul edilmiştir.



Resim 82: Jenny Saville, İsis ve Horus İçin Çalışma, 2011, Kâğıt Üzerine Pastel ve Füzen, 198,1 x 147,3 cm.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/jun/10/jenny-saville-paintings-oxford-solo-show> Erişim: 16.10.2018

Saville da, “Anne ve çocuk” resimlerinde yapmış olduğu gibi, yine benzer şekilde, kendi vücudunu ve kendi çocuğunu, İsis ve Horus’un önceki tasvirleriyle birleştirmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan, çoklu görüntülerin birbirleriyle içi içe geçtiği resimde, annelik ve dişilik duyumsamalarının evrensel bir niteliğe ulaştığı görülebilir. Çünkü; yüce ve ulaşılamaz bir tanrıça olarak duyumsanan İsis, Saville ile iç

içe geçtiği bu resimde, bahsedilen niteliklerini yitirmiştir. Bu bağlamda İsis, günümüzün dişilik ve annelik duyumsamasına yakınlaştırılmıştır. Resim de, zaten bu türdeki bir duyumsamayı yaratacak şekilde resmedilmiştir. Dişiliğin, doğurganlığın bu yalın temsili; kimliği belirsiz bebekler, dişi çıplaklığı ve tenin pembeliği ile sunulmuştur.



Resim 83: Edouard Manet, Olympia, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x190 cm.
<http://www.manet.org/olympia.jsp> Erişim: 16.10.2018



Resim 84: Titian, Urbino Venüsü, 1538, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119,2x 165,5 cm.
https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html Erişim: 16.10.2018

Sanatçının “Mirror/Ayna” adlı çalışmasında (Resim 85) ise; dişiliğin Sanat tarihi’ndeki ikonlaşmış temsillerini (Tiziano’dan Manet’ye, Manet’den Picasso’ya kadar), Saville’ın kendi bedeninin temsiliyle birlikte resmettiğini görürüz. Bu resim, sanatçının görüntüleri direkt olarak tuvale yansıtması bakımından ender bir çalışmadır. Yani Saville, önceden edinilmiş, netleşmiş bir duyumsamayı görselleştirmekten ziyade,

çoklu görüntülere müdahale etmeden olduğu gibi tuvaline taşımıştır. Kendisinin de ifade ettiği şekilde, tıpkı bir dj'in farklı müzik parçalarını birbiri üstüne bindirerek harmanladığı gibi, Saville da, bu görüntüleri birbiri üstüne resmederek çalışmasını ortaya çıkarmıştır. Sanatçı bu resminde, geçmişin yeniden değerlendirilmesi babında post-modern bir tavır takınmadığını da belirtir. Saville'in bir nevi bilinç akışı tekniğine benzer diyebileceğimiz bir biçimde yaptığı bu resimdeki duyumsama, bizler için olduğu kadar, sanatçı için de muğlak bir niteliktedir. Bu Bağlamda Saville'in "Mirror/Ayna" adlı resmi, dışiliğin ne olduğuna dair belirli bir yargı taşımayan, sanatının en ucu açık örneklerden birisidir.



Resim 85: Jenny Saville, Ayna, 2011-12, Kâğıt Üzerine Füzen, 180,5x 279 cm.
<https://www.artnet.com/auctions/artists/jenny-saville/mirror> Erişim: 18.10.2018

Geçmiş dönem sanatçılarından etkilenen ve bunu resimlerine taşıyan Saville'in ilham aldığı bir diğer usta da, Rubens'tir. Son dönemlerde Rubens'in resimlerini yoğun olarak inceleyen sanatçının, en çok dikkatini çeken resimlerden birisi "The Banquet of Teresa/ Teresa'nın Ziyafeti" adlı resimdir (Resim 86). Rubens'in

resmettiği bu çalışma, mitolojik bir konuya sahip olmakla birlikte acı, ıstırap, tecavüz, intikam ve vahşeti yansıtmıştır.



Resim 86: Peter Paul Rubens, Tereus'un Ziyafeti, 1636-38, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195,5x 266 cm. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/tereus-banquet/3944cfa1-9e36-4005-908c-7409c916141a> Erişim: 16.10.2018

Saville, Rubens'in yaptığı bu resimden ilham alarak "Voice of the Shuttle (Philomela)/ Mekiğin (Seferin) Sesi" adlı resmi (Resim 87) ortaya çıkarmıştır. Bu resimde Rubens'in aksine bahsedilen mitolojik karakterlerin tasvirlerini göremeyiz. Hatta resimde, bahsi geçen olayların anlatımını verecek bir hikayeleştirme de, söz konusu değildir. İzleyici olarak neredeyse, mit ile alakasız denebilecek bir kompozisyonla karşılaşırız. Gördüğümüz şey; iki kesik baş, ıssız bir orman ve muğlak da olsa, birbirleriyle mücadele eden figürlerdir. Aslında sanatçının Rubens'in resminden yolla çıkarak, ortaya böyle bir resim çıkarmasının sebebi; Bacon'a çok yakın bir biçimde duyumsamayı resmetmeye çalışmasıdır. Bacon'ın, bedenin içinden geçtiği kuvvetleri duyumsatmak için resimdeki hikâye edici unsurları dışladığı gibi, Saville da, salt şiddeti

duyumsatabilmek için, sözü geçen mitin hikayeleştirilmiş tasvirini, tümüyle dışlamıştır. Bu resimde duyumsatılmak istenilen şey; tecavüz ve vahşetin şiddetidir. Bu bağlamda kesik başlar iğretinin, ıssız orman hissedilen çaresizliğin ve çırpınan figürler de, şiddetin duyumsamasını verirler. Yine burada da resmedilen temanın, (ki her ne kadar gözükme de) kadın bedeni olduğu sonucuna varırız. Saville, aslında böylesine bir travmayı yaşayan bedeninin hislerine ulaşmaya ve bunu izleyiciye de aksettirmeye çalışmıştır. Ayrıca sanatçı, bu çalışmasıyla kadın bedenine yönelik böylesi bir saldırının asla estetik bir biçimde temsil edilmemesi gerektiğini de ima etmiştir.



Resim 87: Jenny Saville, Mekiğin Sesi, 2014-15, Tuval Üzerine Pastel ve Füzen, 280x 360 cm. <http://paintingmelancholia.blogspot.com.tr/2015/02/jenny-saville-voice-of-shuttle.html> Erişim: 17.05.2018

“Saville’in kendisinin küratörlüğünü yaptığı, Kraliyet Akademi Sanatlarında sergilenen Rubens retrospektif sergisindeki “Voice of the Shuttle (Philomela)” resmi, oldukça sürükleyici bir çalışmadır. Bu çalışma, bakılacak çok şeyin olduğu, ayırıştırıp deşifre etmek için pek çok görünümün, formun ve anlatımların barındığı bir resimdir... Saville’in bu resimde, bir kadının bedenine yönelik

saldırı ve tecavüzle ilişkili olarak hissedilen ızdırabın, boğuşmanın ve acının gerçekliğini resmeder. Tim Marlow (Londra Kraliyet Sanatları Akademisi Sanat Direktörü) Saville için ‘... şiddet ve tecavüzü sizlerin düşünebileceği grafik bir görünümünden ziyade, çok daha derinlerde hissettiren biçimiyle sergilemiştir’ (Marlow, 2015)” (Armstrong, 2015: 43).

Sanat yaşamı boyunca dişiliğin, kadın bedeninin ne olduğunu, farklı biçimde nasıl algılanabileceğini göstermeye çalışan Saville, sanatın eski dönemlerinden ilham alarak yaptığı son dönem çalışmalarıyla, bu yöndeki başarısını bir kez daha kanıtlamıştır. Dişilik ve onunla bağlantılı temalarına, hem günümüz ve hem de geçmişin perspektifinden bakarak, bu yöndeki duyumsal algılarımıza, başka bir boyut kazandırmasını bilmiştir.

SONUÇ

Beden; hem kendisiyle birlikte varolduğumuz için kendisine çokça aşına olduğumuz, hem de sürekli değişkenlik gösteren yapısıyla, aslında yabancıyı kaldığımız yegâne varlıktır. Üzerinde baskın olarak kalıplaşmış ve sabit manaları taşıyan beden, aynı zamanda değişim gösteren yönüyle yani; gerek kimlik, gerek cinsiyet, gerek formlarıyla yeni şeyleri ima eden ve ima ettiği ölçüde de yeni fikirler ortaya çıkaran ve dimağda sürekli olarak hareketlilik gösteren bir niteliğe sahiptir.

Bedenin bir şeyi ima edebilmesi için dış etkileşimlere maruz kalmasının zorunlu olduğu gibi, bir veya birden çok manaya tekabül edebilmesi için de, hem dıştan ve hem de içten (bir anlamda tinsel) hassas bir bakışı ve gözlemi zorunlu olarak talep eder. Bu tinsel-hassas olan bakış, beden algısının ve algılayışının hassaslığını gösterdiği gibi aynı zamanda da onun kendi hassas yapısını da vurgular. Bu bağlamda bedenın mana ve tinsel algı boyutundaki (düzeyindeki) en hassas ve en yoğun olduğu anın, onun çıplak olduğu an olduğunu söylemek gerekir. Fiziksel çıplaklığın kendisi, bu yoğunluğu sağlamakla birlikte onu (resmeden) algılayan sanatçının “çıplaklığına” yani duyumsal düzeydeki yalınlığına da ihtiyaç duyar.

Beden ve çıplaklık, duyumsama ve tinsellik, görünen ile görünmeyenın kaynaşarak birbiri içerisinde yeni türden bir görünürlük kazandığı, özel bir kesişim alanıdır. Bu kesişim noktası; bedene yeni algılama kapılarının (açılmasını) ortaya çıkmasını sağladığı gibi, bedenle ayrıksı duran ama onunla ilişik çoğu şeyin de, görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Gördüğümüzün ötesinde daha pek çok şeyin, görülebilecek olduğunun gerçekliğini bizlere tekrar tekrar gösterir ve hatırlatır.

Beden, duyumsal düzeydeki kayıtlarını sanat yoluyla ortaya koyarken, hem kendi tarihi, hem de sanat tarihinin kendi kronolojisini de ortaya koymuştur. Özellikle onun (nadiren değişen) çıplak yani sabit formunu düşündüğümüzde, zamanın kendi içerisinde hareketli halde kalması onu hem biricik, hem de mucizevi bir boyuta taşımıştır. Zamanın mı bedeni değiştirdiği, yoksa bedenın mı zamanı nitelediği muğlakta olsa, duyumsal düzeylerin titreştirdiği dimağdan yola çıkarak, itici bir hareketin ve bununla ilişik bir sürekliliğin (değişkenliğin) varlığının aşına olduğu kesindir. Fakat, bu sabit ama

sürekliliğe her daim gebe olan bedenın, yakın tarihte bir duraksama noktasının tinsel ve duyumsal düzeydeki bir hareketsizliğinin olduğu aşıkardır.

Yakın Tarihimizde ise, hemen hemen her şeyin aşırı görünür olmasından dolayı, artık “şeyler dünyasının” görülemediğini, hatta görünmez bir yapıya büründüğünü söyleyebiliriz. Hatta görünür olabilmesi için, gerekli olan duyumsamanın tükenmiş (veya uyuklar) bir halde olduğunu görürüz. Bu durum özellikle de, beden için geçerlidir. Yakın Tarihimizde, aşırı derecede gösterilen beden, onun görülebilmesini de neredeyse olanaksız hale getirmiş ve bedenın kendisini de demode denebilecek yani artık üzerine söz söylenemeyen, sözü de olmayan cansız bir nesne haline dönüşmesine sebep olmuştur.

Bedenın süreklilik arz eden kendi tarihi içerisindeki bu hareketsizliğini, üç İngiliz sanatçının yıktığını görürüz. Oldukça çetrefilli ve mücadele gerektiren bu (demode) aşınmış yolda, inatla ilerleyen Bacon, Freud ve Saville, bedene ve onun algılanış biçimlerine (duyumsamaya attettikleri önemle birlikte) tekrar soluk aldirtmayı başarmıştır. Bedeni tekrar görünür (dikkate değer) kıldırmayı başaran bu sanatçılar, aynı zamanda da bedenın duyumsal-algısal titreşim düzeylerinin ufkunu da genişletmeyi başarmıştır. Böylelikle bedende görülebilir halde olan güzellik, çirkinlik, cinsiyet, şiddet vb. durumlara farklı bakış açıları getirirken, eş zamanlı olarak zaman, anı, kuvvet, ses, hareket vb.leri gibi görünür olamayan kavramların da, soyut-görünürlüklerini sanatlarında var edebilmiştir.

Bacon, Freud ve Saville, ortaya koyduğu çalışmalarıyla birlikte, bedenın ve ona dair görünümünün, kolaylıkla idrak edilebilen, kolaylıkla tüketilebilip basit yargılarla kalıplaştırılamayacağını, aksine bedenın her daim canlı, değişken ve her daim düşünsel, algısal ve duyumsal gerçekliklere ve onun sonsuz olasılıklarına gebe olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ARCHİMBAUD, Michel (2004), Francis Bacon in conversation with Michel Archimbaud, Lonra: Phaidon.

DELEUZE, Gilles (2009). Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı, (çev: Can Batukan, Ece Erbay), İstanbul: Norgunk Yayıncılık

ERĞÖLU, Özkan (2014), Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi, İstanbul: Tekne Yayınları.

GARAUDY, Roger (1966), Gerçeklik Açısından Picasso, (çev: Mehmet Doğan), İstanbul: Hür Yayınevi.

GRAY, John (2005), Saville, New York: Rizzoli.

HAUSER, Kitty (2017), İşte Bacon, (çev: Eylül Cavaç), İstanbul: Hep Kitap.

KUSPİT, Donald (2006), Sanatın Sonu, (çev: Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayınları.

LANGER, Susanne (2012), Sanat Problemleri, (çev: A. Feyzi Korur), İstanbul: Mitos Boyut, Tem Yapım Yayıncılık

LEPPERT, Richard (2002), Sanatta Anlamanın Görüntüsü, (çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LYNTON, Norbert (1982), Modern Sanatın Öyküsü, (çev: Cevat Çapan / Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

MANSFIELD, Nick (2006), Öznellik, (çev: H. Çetinkaya, R. Durmaz), İzmir: ARA-lık Yayınları.

MOESLEİN-TEİSİNG, Ingrid . (2013) The Female Body: Inside and outside, Londra: Karnac

PONTY, Maurice (1996), Göz ve Tin, (çev: Ahmet Soysal), İstanbul: Metis Yayıncılık.

PROUST, Marcel (2001), Kayıp Zamanın İzinde (Yakalanan Zaman), (çev: Roza Hakmen), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SAUVAGNARQUES, Anne (2010), Deleuze ve Sanat, (çev: Nurten Sarıca) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

SMEE, Sebastian (2011), Freud, Köln: Taschen.

SYLVESTER, David (1987). The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979, New York, Thames and Hudson.

THOMPSON, Jon (2014), Modern Resim Nasıl Okunur, (çev: Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Dergiler:

OKYAY, Sevin (1994). Bacon'ın Ressamları, Sanat Dünyamız Kültür Dergisi, Yıl: 19, Sayı:56, ss. 137, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ALBAYRAK, Ahmet (2012). "Saville, Freud, Bacon ve Tuymans'ın Paletindeki Çileli Beden Teorisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı 20, ss. 4

Basılmamış Kaynaklar:

ARMSTRONG, Rebecca (2015), Jenny Saville: The 'Other' Body: Feminist Perspectives on Flesh, BA (Lisans Tezi) Thesis, Plymouth University, Fine Art, UK (İngiltere).

İnternet Kaynakları:

ARHOS, Damon (2006). Francis Bacon and Lucian Freud (Common Stature as Painters, Divers Approaches to Painting)
[https://www.scribd.com/doc/73471968/](https://www.scribd.com/doc/73471968/Bacon-y-Freud) Bacon-y-Freud Erişim: 20/10/2017

AUPING, Michael (2018). Lucian Freud in Conversation with Micheal Auping.
<https://www.bridgemanimages.com/en-GB/lucian-freud-michael-auping>
Erişim: 10/02/2018

CLUTTER, Tyrus (2010). Lucian Freud and Jenny Saville: The Full Weight of the Body.
<https://tyrusclutter.blogspot.com/2010/04/lucian-freud-and-jenny-saville-full.html> Erişim: 20/02/2015

COOKE, Rachel (2012) I Want to be a Painter of Modern Life, and Modern Bodies. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies> Erişim:22/02/2019

DAVIES, Edward (1994), Interview: This is Jenny and This is her Plan. Independent.

<https://www.independent.co.uk/life-style/interview-this-is-jenny-and-this-is-her-plan-men-paint-female-beauty-in-stereotypes-jenny-saville-1426296.html>
Erişim: 20/02/2019

KAJEMA, Estere, (2015). Lucian Freud. A Narrative of Portraiture (Essay).

http://www.artterritory.com/en/texts/articles/5107-lucian_freud._a_narrative_of_portraiture/ Erişim: 10/03/2017

KIMMELMAN, Michael, (1995) ART; Through the Eyes of Lucian Freud. The New York Times.

<https://www.nytimes.com/1995/12/17/arts/art-through-the-eyes-of-lucian-freud.html> Erişim: 10/03/ 2017

MARLOW, Tim (2015). A Conversation with Rubens: Tim Marlow Interviews Jenny Saville. Royal Academy.

<https://www.royalacademy.org.uk/article/jenny-saville-tim-marlow-rubens>
Erişim: 12/10/2017

MOORE, Susan (2012). Old Fashion Values. Financial Times.

<https://www.stephenongpin.com/object/790580/18216/mother-and-children-after-the-leonardo> Erişim: 20/02/2018

NOEL, Laurence (2014). Jenny Saville: The Body Recovered.

<https://cujah.org/past-volumes/volume-vi/essay-13-volume-6/>
Erişim: 20/02/2015

SAVILLE, Jenny (2011). Jenny Saville on Learning from Leonardo da Vinci.

<https://www.thetimes.co.uk/article/jenny-saville-on-learning-from-leonardo-da-vinci-8xqhsgj8bvn> Erişim: 20/04/2019

SPENCE, Rachel (2012), Jenny Saville Heroic Nakedness, Oxford. Financial Times.

<https://www.ft.com/content/5c9da5f2-c4fc-11e1-b6fd-00144feabdc0>
Erişim: 20/11/2017

UGLOW, Jenny, (2016) Lucian Freud: The Pitiless Eye. The New York Review of Books.

<https://www.nybooks.com/daily/2016/08/22/lucian-freud-pitiless-eye-sketchbooks/> Erişim: 10/03/ 2017

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Nazif Kurşunlu

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul/ Fatih, 1986.

Yabancı Dil: İngilizce.

Eğitim

Yüksek Lisans: 2012, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Yüksek Lisans Başlangıcı.

Lisans: 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Lise: 2004, Şehit Erkan Özcan Lisesi.

İş Tecrübesi: 2010, Güz Sanat'ta Resim Kursu Hocalığı