

DİEGO VELAZQUEZ'İN PAPA X. İNNOCENT 'İN PORTRESİ ADLI ESERİ BAĞLAMINDA SANATTA YİNELEME¹

Figen GİRGİN²

Geliş: 29.04.2021 / Kabul: 08.09.2021
DOI: 10.29029/busbed.929729

Öz

Doğa, sanatçının en büyük esin kaynağı olmasının yanı sıra doğa ve insan yaratıcı süreçte sanatın başat öğeleridir. Bunun yanı sıra büyük sanatçıların, öncülerinin eserlerinden yararlandıkları ve ihtiyaç duydukları öğeleri ödünç aldıkları bilinmektedir. Yani bir yapıtın oluşum sürecinde sanatçı, çıkış noktası olarak başka bir yapıtı seçmektedir. Sanatçı, neyi ve nasıl alacağını kendi doğasının ihtiyacına göre belirler ve esin kaynağı olarak seçtiği yapıtı kendi sanatsal yönelimlerine göre yorumlar. Resim sanatında sanatçıların ne zamandan beri kendinden önce yapılmış bir eseri esin kaynağı olarak seçtiklerini belirlemek güç. Bir eserin esin kaynağı olarak seçilip, yaratıcı sürecin seçilen eser üzerinden şekillendiği yinelemeler, yaygın olarak çağdaş sanat ve sonrasında karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanat, hatta modern sanat öncesindeki yinelemeler, daha çok usta-çırak ilişkisi doğrultusundadır. Sanatçı, selevi olan ya da kendi dönemindeki başka bir sanatçının eserindeki başarısına duyduğu takdir ile onu çözümlenme ve ondan daha çok eğitsel boyutta yararlanma amacı ile yinelemeye gider. Oysa çağdaş sanat ve sonrasında bir eser, bunun yanı sıra farklı içerik ve anlamlar için de ödünç alınabilir. Yinelenenlerden biri de Diego Velázquez'in Papa X. İnnocent adlı resmidir. Bu araştırmada; Velázquez'in Papa X. İnnocent resmini esin kaynağı olarak seçip yineleyen bazı sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Betimsel tarama modeli bu araştırmada, literatür taraması ve incelenen eserler ışığında; Velázquez'in gerçekçi bir karakter

¹ Bu çalışma, 18-20 Ekim 2019 tarihleri arasında Hatay'da düzenlenen Akdeniz 2.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti kongre bildiri özet kitabında basılmış bildirinin tamamlanmış halidir.

² Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, figengirgin@trakya.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5747-6769>

incelemesi ile resmettiği Papa X. İnnocent'in kendisinden sonraki sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı, neden esin kaynağı olarak seçildiği, nasıl dönüşüme uğratıldığı sorularına cevap aranmıştır. İncelenen bu örnekler ve yanıt aranan sorular, bir yapıtın başka bir yapıt ile kurduğu diyaloga tanıklığın yanı sıra, çağdaş sanatın düşünsel boyutunun ve geçmişin, bugünün sanatına nasıl yansıdığıın anlaşılmasını da sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Yineleme, Yorumlama, Esinlenme, Diego Velázquez, Papa X.İnnocent.*

INTERPRETATION IN THE ART IN THE CONTEXT OF DIEGO VELAZQUEZ'S PORTRAIT OF POPE INNOCENT X

Abstract

Nature is the artist's greatest inspiration, and nature and humans are the dominant elements of art in the creative process. In addition, it is known that great artists benefit from the artworks of their pioneers and borrow the elements they need. In other words, during the formation process of an artwork, the artist chooses another work as the starting point. The artist determines what and how to get it according to his/her own needs. The artist interprets the artwork he/she has chosen as his inspiration according to his own artistic processing. In painting, it is difficult to determine how long the artists have chosen a work made before him/her as a source of inspiration. In painting, it is difficult to determine how long the artists have chosen an artwork made before him as a source of inspiration. Repetitions before contemporary art, even modern art, are mainly in the direction of the master-apprentice relationship. With the appreciation of the success of his/her predecessor or another artist in his/her time, the artist goes to it to analyse it and use it more educationally. However, contemporary art and later works can also be borrowed for different contents and meanings. One of the repetitions is Diego Velázquez's Pope Innocent X. This research is included the artworks of some artists who have chosen and repeated Velázquez's Pope Innocent X. In this descriptive survey model research, according to the literature review and the works examined; It was sought to answer questions about how Pope Innocent X, Velázquez painted with realistic character analysis, was interpreted by the artists who followed him, why this artwork was chosen as an inspiration and how it was transformed. These examples and the questions sought to answer will provide an understanding of the conceptual dimension of contemporary art and how the past is reflected in the art of the present, as well as witnessing the dialogue one works with another.

Keywords: *Repetition, Interpretation, Inspiration, Diego Velázquez, Pope Innocent X*

Giriş

Resim sanatında birçok papa resmi yapılmıştır ve hâlâ da yapılmaktadır. Ama sanat tarihindeki papa resimlerinin belki de en ünlüsü ve en fazla yineleneni Diego Velázquez'in *Papa X.Innocent*'idir. Papa X.Innocent'in portresi farklı ressamlar tarafından resmedilmesine rağmen öne çıkan Velázquez'in resmi olmuştur. Papanın isteği üzerine yapılan bu resim, kraliyet ailesi, din adamları gibi saygın kişilerin yaşadıkları dönemdeki genel görünümü, karakteristik özellikleri ile birlikte toplumsal konularının da gelecek kuşaklara aktarılmak üzere gerçeğe uygun biçimde resmedildiği portre geleneği içinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda önemli bir konumdaki din adamının, görevde bulunduğu dönemde kendi portresini yaptırması olağandır. Soru, 17. yüzyılda yaşamış ve o dönemde papalık yapan X. Innocent artık bu görevde olmamasına ve yaşamıyor olmasına rağmen, 21.yüzyılda dahi neden yinelenmek üzere seçilmiştir? Resim sanatında o kadar çok papa resmi varken, hatta Velázquez'den önce bile resmedilmiş papa resimleri varken, sanatçılar yinelemek için neden Velázquez'in papasını seçmişlerdir? Eser yinelenirken ne gibi değişikliklere uğratılmıştır? Tüm bu sorulara, Velázquez'in X.Innocent portresini yinelemek üzere seçen ve sanat tarihinde öne çıkan farklı yüzyıllardan bazı sanatçıların eserlerine yer verilerek cevap aranmıştır.

1. Papa X.Innocent- Diego Velázquez

Velázquez, İtalya'ya ikinci ziyaretinin ardından Papa X. Innocent'i resmeder. Onun bu resmi ile Raffaello ve Tiziano'nun papa resimleri arasında benzerlik kurulmaktadır. Ancak Velázquez Innocent'i, Raffaello ve Tiziano'nun yüksek ve onurlu bir adam tasvirleri gibi değil, tüm gerçekliği ile resmetmiştir. Innocent'in duruşu temsil edici anlatımı ile diğer papa resimleri ile benzerlik göstermesine rağmen sanatçı ortaya koyduğu gerçekçi karakter incelemesi ile diğerlerinden ayrılır (Turani, 2012: 466). Ancak bu Raffaello ve Tiziano'nun resmettikleri papaları gerçekçi ayrıntılarla tasvir etmedikleri anlamına gelmez. Sadece Velázquez, papanın karakterini, ifadesini o kadar iyi yansıtır ki amaç sanki Papa'nın gücünü göstermekten ziyade, bir insanın gerçek duygusunu göstermek gibidir.

Velázquez'in bu portresi yaşam izlenimi yayar. Gombrich'e göre: "O, asla belirli bir poz içinde durdurulmuş gibi görünmez, gözlerimizin önünde değişiyormuş gibi, her biri tutarlı ve inandırıcı çeşitli okumalar sunuyormuş gibi görünür (Gombrich, 2015: 134-135).



Resim 1. Diego Velázquez, Papa X. İnnocent, 1650, Tuval üzerine yağlıboya, 141x119 cm, Doria Pamphilj Galerisi, Roma

Raffaello'nun resminde papa, her iki eline statüsünü temsil eden yüzükler takmış ve bir eliyle de mendil tutarken resmedilmiştir. Dörtte üç oranında çizilen Papa, uzun sakalı, dalgın bakışı ile hem yaşlı hem de yorgun görünür. Raffaello konunun yanı sıra papanın psikolojik görünüşüne de oldukça önem vermiştir. Papanın arka planındaki duvarda, ilk Papa St. Peter'in anahtarlarını hatırlatan süslemeler görülür. Bu özellikle, resmin Londra Ulusal Galerî'deki versiyonunda belirgindir. Bu resmin Floransa'daki Uffizi Galerisi ve Frankfurt'taki Städel Müzesi'nde olmak üzere bilinen üç versiyonu bulunmaktadır. Raffaello resmin yapıldığı tarihte Fransa ile girdiği savaşta Bologna'yı kaybeden papanın yorgunluğunu başarılı bir biçimde aktarır. Fırça ve renk kullanımı bakımından Velázquez'in resmi ile daha fazla benzerlik gösteren Tiziano'nun resmine bakıldığında, oldukça başarılı ayrıntılar ile karşılaşılır. Yaşlı Papa III. Paul, yanaklarındaki çukurlardan, kalın beyaz sakalına ve ellerindeki detaylara kadar oldukça gerçekçi ayrıntılarla tasvir edilmiştir. Bu resim, Trent Konseyi'nde politik belirsizlik ortamında yapılmıştır. Burada da Raffaello'da olduğu gibi dörtte üç oranı kullanılmıştır. Yaşlılığına rağmen, papanın gücü belirgindir. Resmin karanlık arka planı III. Paul'un psikolojik görünümüne ve onun gerçekçi

ayrıntılarına odaklanmayı mümkün kılıyor. Bu papa resmini diğerlerinden ayıran önemli bir ayrıntı da papanın kafasında başlığı olmadan resmedilmiş olmasıdır. Tiziano da tıpkı Raffaello gibi bir resim ile sınırlı kalmaz. Aynı resmin iki yıl sonra bir kopyasını yapmıştır ve bu kopya Toledo Katedrali'nde saklanmaktadır (Wolf, 1999: 73).



Resim 2. Raffaello Sanzio, Papa Julius II'nin Portresi, 1511-12, Tuval üzerine yağlıboya, 108x81 cm, Ulusal Galeri, Londra



Resim 3. Tiziano, Papa III. Paul, 1543, Tuval üzerine yağlıboya, 113x88 cm, Capodimonte Ulusal Müze, Napoli

Velazquez'in *Papa X. Innocent* adlı resmine bakıldığında papanın öncülleri olan diğer ressamın resmettikleri papalarda olduğu gibi benzer biçim ve renkte kıyafetler ile görülür. Papa cüppe ya da baretta olarak bilinen ayınle ilgili beyaz bir kıyafet üzerine de parlak kırmızı bir pelerin giyer. Arkasında toplanmış kırmızı perdenin önünde zengin yaldızlı süslemesi ile kırmızı taht benzeri bir koltukta oturur. Ergüven'e göre: "Oturmayla iktidar arasındaki bu ilişki, tahtta somutlaşarak doruk noktasına ulaşır" (Ergüven, 2007: 64). Papanın etli yanakları ile kırmızılaşmış yüzünün neredeyse rustik özellikleri, ciddi ve keskin şüpheli gözleri, izleyicinin hemen dikkatini çeker. Bir insanın kendi gücünün farkında olan büyüleyici doğası yüz ve gergin elleri arasındaki zıtlıkta harika bir şekilde ifade edilir. Velázquez'in bu resmi renk olarak kırmızının da bir senfonisidir. Birbirileri ile iç içe geçen ve etkileşimde olan kırmızı tonun ahenkli karışımı, kremi beyaz kıvrımlara sahip cüppe ile zıtlık yaratır. Genellikle pigmentler akışkandır, sadece birkaç yerde koyu bir tabaka olarak uygulanır. Renklendirme sadece ihtişam ve saygınlık değil aynı zamanda kiliseye bağlı ve Papanın kişiliğinde temsil edilen şiddetli tutkular gibi de görünür. Bu zamanlarda yetmiş beş yaşlarında olan papa, Velázquez için karakteri yansıtmaya adanmış bir kapasiteye sahiptir ve o da papayı, olağanüstü canlı bir adam olarak karşımıza

oturtur. Velázquez'in ihtiyatlı bir mesafeyi korurken, saf yaşın gerçekliğini ve bir insanın gerçek görüntüsünü nasıl bu denli başarılı bir şekilde yarattığını anlamak oldukça güç. Papanın başlangıçta portresi konusunda çok hevesli olmadığı, fazla gerçek olarak nitelendirdiği bilinmektedir. Ancak sonunda hem resme onay hem de Velázquez'e çok değerli bir altın zincir verdiği bilinmektedir (Wolf, 1999: 73). Papanın fazla gerçek olarak nitelendirdiği bu portre, zamanında Max Liebermann'ın, portresini çizdiği hoşnutsuz bir kişiye: “Bu resim, sevgili bayım, sizin size benzediğinizden daha çok benziyor size” şeklindeki Platoncu iddiada verdiği yanıtı akla getiriyor (Gombrich, 2015: 136).

Raffaello'nun *Papa Julius II'nin Portresi*'nin Tiziano'yu etkilemiş olabileceği gibi, Velázquez de hem Raffaello'nun hem de Tiziano'nun resimlerinin çarpıcılığından etkilenmiş olabilir. Sanatçının bu portresi figürün duruş açısı –dörtte üç oranında-, sol kolun, sol elin duruşu ve mekânda kapladığı yer bakımından Raffaello'nun kompozisyonu; figürün duruş açısı, fırça ve renk kullanımı bakımından ise daha çok Tiziano'nun papası ile benzerlik taşır. Velázquez, Tiziano'nun yöntemlerini iyi bilmekte, ancak papanın ifadesi ve yüzlerdeki parlaklığı verme becerisi, karşımızda oturan adamı çok tekrarlanmış bir kalıptan ziyade, gerçekçi bir figür haline dönüştürmekte ve bizi papanın kendisi olduğuna inandırmaktadır.

Velázquez'in kendisi de portreden oldukça memnun olmuş olmalıydı, yoksa İspanya'ya giderken yanında bir kopyasını da götürmezdi. Döneminde sanatçı arkadaşları bu resme övgüde bulunmuşlardır ve o dönemde eserin birçok kopyası yapılmıştır. Pietro Martire Neri de bu sanatçılardan biridir. Roma'da kaldığı dönemde Velázquez'in çevresindekilerden biri ve aynı zamanda papanın en büyük domosuydu. Hatta Velázquez ile birlikte Cristoforo Segni'nin portresini yapmışlardır (Wolf, 1999: 73).

Neri'nin Resim 4'teki *X.İnnocent'in Portresi*, Velázquez'in resmine takdirini sunan sadık bir kopyadır. Portrenin başka bir versiyonu olan *X.İnnocent'in Başrahip ile Portresi*'nde papanın sağına ayakta duran siyah elbiseli bir figür ekler. Bu versiyonun imzalı üç kopyası olduğu bilinmektedir. Velázquez ile belki de ilk kez olan karşılaşması, Velázquez'in Roma'ya ikinci seyahatindedir ve Neri'nin sanatı üzerinde belirleyici bir etkisi olmuştur. Neri kendini, Cremona, Mantua, Bologna ve Roma'daki tüm portre sanatçılarından ayırır. Çünkü o, X.İnnocent'in himayesinde çalışmış ve papanın çok sayıda portresini resmetmiştir. Neri, Velázquez'in resmindeki psikolojik sezgisini, enerjisini, yüzdeki delici bakışları ve güçlü ifadeyi paylaşır. Bir farkla,

Velázquez'in papasını daha iyi huylu ve sevecen bir şekilde resmeder. Etin gerçekliğini aktarma konusunda oldukça başarılıdır. Ancak kendini gizemli alanlarla ölçmek zorunda kaldığında daha çok bildiği yolu seçer. Velázquez'in papanın arkasına yerleştirdiği mucizevî perdelikte olduğu gibi. Onun oldukça hızlı, izlenimci olarak resmettiği bu alan Neri tarafından yanlış anlaşılmıştır. Neri bu perdeye mekân için belirleyici bir rol ayırır. Böylece o görkemli bir ortama ithaf eden teatral bir perdeye dönüşür, kişinin korku ve endişe içermediği bir portreye bürünür ve Velázquez'in uyandırdığı atmosfer çözünür. Papa'nın yalnızlığı işkence gibi değildir ve papa gücünü kutladığı bir duruma yeniden sokulur. Neri, Velázquez ile ilgili yapabileceklerini kopyalamıştır. Göremediği ya da anlayamadığı şeyler için bildiği yoldan ilerlemiştir. Perdelikteki değişim; eksikliğe, anlayıştaki sınıra, düzene dönüşe işaret eder. Neri, Velázquez'i standartlaştırır. Fırçadaki özgürlüğü, belirsiz kökenli gölgelerin, inanç gölgelerinin, bedenlerin ve nesnelerin değişken nefeslerinde açığa çıkan gerilimi etkisiz hale getirir (Sgarbi, 2005: 108). Kuspit'in röprodüksiyona dair; "önerme gücünden, içsel ruhtan ve orijinalin taşıdığı amacın ciddiliğinden yoksundur. Ayrıntıdaki nüanslar kaybolur, biçimsel tezatlıklar bulanıklaşır. Geriye kalan tek şey orijinalin dilsiz bir görüntüsüdür" sözleri, Neri'nin bu röprodüksiyonuna oldukça uygun düşer (Kuspit, 2010: 145). Neri'nin portresinde her şey yeniden düzenlenir, görüntü durağanlaşır, papa kararlı bir şekilde tahtındadır. Neri oldukça gayretlidir. Velázquez'in inanç ve tarih krizine yol açtığı güç söylemini iade ederek düzeltmeye çalışacak kadar gayretlidir. Tüm bu değişimler burada bütün güçler gibi Kilise'nin gücünün bir kanıtı olarak durur (Sgarbi, 2005: 108).



Resim 4. Pietro Martire Neri, X.İnnocent'in Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 144,5x119,5 cm, Ro Ferrarese, Cavallini- Sgarbi Vakfı



Resim 5. Pietro Martire Neri, X.İnnocent'in Başrahıp İle Portresi, 1650-1655, Tuval üzerine yağlıboya, 213x167 cm, San Lorenzo de El Escorial Manastırı, Madrid

20. yüzyıla gelindiğinde ise, 2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan buhran, korku ve kader imgelerinin sanat eserlerinde sık rastlanan öğeler olmasına neden olur. Bu dönemdeki sanatçılar, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşulları dile getirmişlerdir. Bunun yanı sıra onların eserlerinde taşıdıkları enerji ile bu koşullara karşı kazandıkları zaferi de gözlemlemek mümkündür (Lynton, 1982). İşte bu dönemde, Velázquez'in duygusal soğukluk ve küçümseme ile betimlediği papa resmi, Francis Bacon'un dikkatini çeker ve onu, insan zihnindeki bozuklukları göstermek için bir model olarak seçer.



Resim 6. Francis Bacon, Velázquez'den Sonra, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 198x137,2 cm, Steven ve Alexander Cohen Koleksiyonu



Resim 7. Francis Bacon, Velázquez'den Sonra, 1950, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 8. Francis Bacon, Papa I, 1951, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 137 cm

Bacon, Velázquez'in 17.yy'da çizmiş olduğu bu resmin birçok yeni versiyonunu yapmıştır. Bacon'un deyişiyle, hırslı bir ateistin coşkunu umutsuzluğunda ters yüz edilmiş bir dindarlık, tarih okumasıyla sarmalanmıştır. Bacon, Kilise'nin babasını içten dışa, dıştan içe iki boşluğun arasında sıkışıp kalmış, titrek bir ışığa hapseder. Bir resme çoğu zaman fotoğraftan alınan imgeyle başlayan sanatçı, Velázquez'in foto grafik röprodüksiyonundan çalışarak yaptığı papa resimlerini, gergin bir ruh haliyle kopya etmiş ve Rus yönetmen Sergei Eisenstein'den aldığı bir film karesi olan çığlık ile birbirine bağlamıştır (Bell, 2009: 416). Bacon, bu filmin kendisinde yarattığı etkiyi Archimbaud ile yaptığı söyleşide: "Örneğin, Eisenstein'in Potemkin Zırhlısını izlediğimde üzerimde inanılmaz bir etkisi oldu. O çocuk arabasının merdivenlerden yuvarlandığı sahneyi hatırlarsın, çığlık atan kadın ve filmin geri kalanı. Elbette sessiz dönemde görüntünün fevkalade bir gücü vardı. Bazen sessiz bir filmin görüntüleri çok güzel olabiliyordu," sözleriyle ifade etmiştir (Sylvester'dan aktaran Çağatay, 2007: 39). Filmin bir sahnesindeki bir görüntüden etkilenip bunu resimlerine papa serilerine referanslarından biri yapması, onun papa serilerinin göstergelerarasılık bağlamında okunmasını da sağlar. Bu bağlamda sanatçı papa serileri ile hem bir filme hem de Velázquez'in resmine göndermede bulunmaktadır.

Dikey fırça darbeleri sağanağının içinde, adeta bir kafeste yer alan Resim 9'daki kompozisyonun odağını hapsedilme duygusu oluşturur. Bacon, kompozisyonun odağını, detaylı bir araştırma için daraltır. Bu resimde çığlık atarken görülen papa figürü ve çığlık atan ağza ilişkin sanatçı şöyle der: "Ağız hastalıklarıyla ilgili elle renklendirilmiş çok güzel bir kitap almıştım ve papayı çığlık atarken çizdiğimde, bunu yapmış olduğum şekilde yapmak istememiştimgözün, renginin güzelliği vb. birlikte, gün batımlarından birine benzemesini istemiştım...Monet'nin günbatımlarına" (Akt. Fineberg, 2014: 139).

Çığlık konusunda Eisenstein'in 'Potemkin Zırhlısı'nın yanı sıra Bacon'ı büyüleyen imgelerden biri de Poussin'in, bir askerin ayağını boğazına dayadığı bir çocuğa kılıç darbesi indirişini ve bir annenin ümitsizce onu durdurmaya çalıştığı sahneyi gösteren 'Masumların Katli' adlı resimdir.



Resim 9. Francis Bacon, Velázquez'in Papa X.İnnocentius'un Portresinden Sonra,1953,Tuvalüzerine yağlıboya, 153x118 cm, Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines



Resim 10. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filminden, 1925

Dorian Leader ise Bacon'un Papalar serisini ve ondaki çılglık düşüncesini şöyle yorumlar:

"Bacon'daki tanımlanamaz çılgılığın imkânsız temsili, resim çalışmasına geçmeden önce görsel uzamın koordinatlarını çökerten şeydir. Eğer bakış derin biçimde imge alanından farklılaşırsa, bir başka kütükte temsil edilmek zorundadır- ses- gibi. Bu yüzden bir uzam bir başka imkânsız uzama bağlıdır ve sanat tarihini, bir uzamı ötekiyle birlikte yaşamaya iten ardışık çabaların öyküsü olarak görebiliriz" (Leader'dan aktaran Çağatay, 2007: 39).

Acı ve duyguyla sınırlı kalmayan, ele gelmeyen ve görünmez güçlerin kurbanları olarak çılglık atarız. Bu yüzden Bacon dehşeti değil de, insan çılgılığının en iyi resmini yapmayı yeğlemiştir. Papa, hem güçsüzlük hem de korku saçan açık ağız ile gösterilmiştir. Bacon, kişiyi ideal ve güzel göstermek amacıyla, insani duyguları saklayan portre geleneğini çığner. Bacon'un çılglık atan papası, derinlerde var olan, bastırılan ve dış dünyaya adeta fıskırtılarak çıkartılan duyguların dışa vurulduğu bir portredir. Bacon'a göre, ağız, vücudun herhangi bir parçası olmaktan çıkıp, bütün vücudun duygularını dışa vurabilecek potansiyele sahip tek organdır (Leppert, 2009: 140).

Foucault'a göre insan zihni, şeyler arasında gerçekte olduğundan daha fazla benzerlik bulmaya eğilimlidir. Doğanın istisna ve farklılıklarına rağmen,

zihin her yerde uyum ve benzerlik görür. Oysa O'na göre Bacon'da bir benzerlik eleştirisi söz konusudur. Bacon, benzerlikleri aşıkârlık ve onun kurallarıyla dağıtmamaktadır. Onları, gözlerin önünde kıvılcımlarını çakar, yaklaşıldıkça söner, uzaklaşıldıkça yeniden oluşur göstermektedir (Foucault, 2013: 91).

Berger'e göre ise:

Tıpkı bir agnostiğin bir trans seansında karşılaşılabileceği ektoplazma görüntüsüyle hipnotize olacağı gibi adeta hipnotize olmuşçasına seyrediyor insan onları; nitekim o kül rengi figürlerin- bazı yerleri ayrıntılı olarak işlenmiş bazı yerleriyse neredeyse kayıp bir şekilde- karanlıktan tecessüm edişlerinde, bu seansları hatırlatan bir yan var. Bacon özgün bir görsel sanatçı olmaktan ziyade sahne amiridir ve tabloların taşıdığı duygu, yoğun ve umarsız bir şekilde mahrem. Resimlerindeki nesnelere zaten sahip oldukları anlamdan ötürü seçilmiş ve bu anlama daha sonra tuhaf bir araya getirilişleriyle bir çarpıtma verilmiş” (Berger, 2018: 343-344).

Berger, Bacon'ı özgün bir sanatçı olmaktan ziyade parlak bir sahne amiri olarak niteler. Bunun nedenini, onun papa uyarlamalarından biri üzerinden şöyle açıklar:

“...böyle söyleme nedenim, çalışmalarında herhangi bir görsel keşfin izi yokken hayal gücü yüksek ve hünerli düzenlemelere yer verilmesi. Resimlerindeki nesnelere zaten sahip oldukları anlamdan ötürü seçilmişler ve bu anlama daha sonra tuhaf bir araya getirilişlerle bir çarpıtma verilmiş. Resmetme sürecinin kendisinde onlara bir anlam katılmamış. Papanın resmine bakarken, insan başının yapısı veya iki rengin mümkün titreşimleri üzerine yeni bir canlılıkla bir farkındalığa varmıyorsunuz, daha ziyade özgül bir dramatik odaklanmanın büyümesine kapılıyorsunuz; gözleriniz boyanmamış tuval üzerindeki siyah boya alanlarından geçip kumla karıştırılmış gri boyayla boyandığı için sigara külünün sertliğini taşıyan, yoğun biçimde gözünü dikmiş bakan başa takılıyor. Perdelerin ve elbisenin kıvrımlarını fark etmemizin nedeni altlarındaki biçimi gerçekten sezdirmeleri değil, gölgelerinin şaşırtıcı, hatta korkutucu imalar taşıması. Ancak resimlerin doğrudan hipnotik güçlerini icra edebilmeleri için bütün bunlar gerekli. Örneğin, eğer cam sandığın kenarları içerdikleri uzamı fazla özgün bir biçimde vurgulayacak olsaydı, cam sandıkların neyi çağrıştırdıklarını unutturduk ve büyü bozulurdu... Bence Papa'nın attığı çılgın vicdanından ya da dünyanın durumundan kaynaklanmıyor, sadece kukla gibi Bacon'un cam sandığına yerleştirildiği için bağırıyor hissediyorum şahsen...Seyirci adeta Grand Guignol dehşet tiyatrosundaymış gibi izliyor tabloyu, büyülenmesinin nedeni kısmen kendini rahat hissetmesi-dehşetin uyarıcı olmasını sağlayan uzaklığı, normal dünyadan alınıp çıkartılmış bir hayata ait olması” (Berger, 2018: 344-345).

Sanatçı Velázquez'den aldığı papa imgesini cam sandıklara hapseder. Berger, papanın içinde bulunduğu bu cam sandıkları, hayvan davranış örüntülerinin incelendiği sandıklara benzetir.

Bacon'un resimlerinde insan bedeni ön plandadır. Beden çarpıtılmış olmasına rağmen, onu çevreleyen şeyler ya da giysiler daha az çarpıtılmıştır. Bunu papa resimlerinde görmek mümkündür. Papanın elleri ve yüzü daha fazla çarpıtılmışken, kıyafetleri, resimdeki diğer nesnelere, Resim 7'deki papanın arkasında duran karkas gibi insan bedeninin dışındaki öğeler daha az çarpıtılmıştır. Bunu yapma sebebini Bacon şu sözler ile dile getirir: "Her zaman nesnelere elimden geldiğince doğrudan ve ham aktarabilmeyi ümit ettim; belki bir şey karşılımlarına doğrudan doğruya çıkarsa, onun dehşetini algıladılar" (Berger, 2018: 346).

Bacon'un papa resimlerinde görülen ve resimlerinin vazgeçilmezlerinden biri de boşluklardır. Bir sahneye benzeyen bu boşluklar, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getirirken aynı zamanda klostrofobi uyandırır. Bu boşluklar, insana ve ondaki belli belirsiz dehşet duygusuna odaklanmayı sağlar (Lynton, 1982).

Bacon'da dehşet ile açılan ağız, Yue Minjun tarafından gülme eylemi ile yer değiştirir. Velázquez'in ciddiyet ve gerginlikle yüklü papası, gülme eylemi ile yeni bir anlamın içine itilir. 1989'un haziran ayında Çin'in, öğrenciler liderliğindeki gösteriler ile sarsıldığı ve gösterilerin Tiananmen Meydanı'nda bastırıldığı olaylar, çalışmalarının ruhunu oldukça etkiler. Bu olaylar, onu ünlü yapan görüntünün oluşmasındaki ilk adımdır. İkinci adım ise gülmedir. Bir başka Çinli sanatçı olan Geng Jianyi'nin resimlerinden görüp esinlendiği gülüş, onda normal anlamın tam tersini oluşturur. Gülüşe ilişkin Minjun şöyle der: "İlk başta, gülümseyen, göbekli bir Buda olan Maitreya Buddha'yı düşündürdü... [Ama] Geng Jianyi'nin resmi, Maitreya Buddha'nın ifadesi ve sembolizmiyle ilgili pozitif olanların antitezi idi. 'İkinci Durum'daki dört gülücük, olayların tam olarak doğru olmadığı, anlamların ve ifadelerin tersine çevrildiği bir dünyadan bahseder... Bir gülümsemenin klinik tanımına göre, yüzleri gülümsüyordu, ama insan kalbi ve zihninde görüldüğü gibi değildi. Yani, bu "ikinci" durum, gülümsemenin bilinen şekli anlamına gelen ilk durum değil, bunun tersine çevrilmesi, çarpıtmasıydı..." (Minjun, t.y.: 26-27).



Resim 11. Yue Minjun, Papa, 1997, Tuval üzerine yağlıboya, 198x186 cm



Resim 12. Geng Jianyi, İkinci Durum, 1987, Tuval üzerine yağlıboya, 130x196 cm

Çin Sanatı üzerinde uzman olan Karen Simith, Minjun'in resimlerinde yer alan gülüş için: "Mr.Yue'nin sırtması gerçek çaresizlik duygularının bir maskesidir," der.

Minjun, gülüşün Çin'de uzun bir geçmişi olduğunu şöyle açıklar: "Çin'de gülüşün uzun bir geçmişi var. Burada geleceği söyleyebilen ve yüz ifadesi kaha kaha atıyormuş izlenimi uyandıran Maitreya Buddha var. Normalde gerçeklik karşısında gülmek ve iyimser olmak gerektiğini söyleyen bir yazıt var. Kültür Devrimi döneminde de resimler var, Sovyet tarzı posterler mutlu insanları gülerken gösterir. Ama ilginç olan sizin bu posterlerde normalde gördüğünüz gerçekliğin tersi olmasıdır. Minjun, gülüşünün bir şekilde bu posterlerin bir

parodisi olduğunu söyler. Fakat o bir otoportredir, o kendinin bir parodisidir” (Minjun, t.y.).

Minjun’un karakteristik figürü, 1990’ların postmodern melankolisini uyandıran farklı bir ikonografi oluşturmak için tekrarlama hareketi ile güçlendirilir (Ho, 2013: 226). Bu tekrarlama, kendi portresinin farklı kurgularda defalarca kullanılması olduğu gibi, aynı kişinin aynı yüzeyde tıpkı bir zamanlar Warhol’un yaptığı gibi defalarca yinelenmesi ile olur.

Minjun, Smith ile yaptığı röportajda kendini tekrarlamasını: “Resimlerde bu figür tekrar tekrar kullanıldıktan sonra sık sorulan bir soru var: Aslında kendimi mi tekrar ediyorum? Görüntü ile daha fazla bir şey yapmaya çalışmıyor muyum? Ancak insanlar yaşlandıkça ve daha fazla tecrübe kazandıkça olayları daha hızlı ve daha net gördükleri aklıma geldi. Görsel bir motifin tekrar tekrar kullanılması, izleyicilerin yüzeysel yönlerin ötesine geçmelerini ve onu yerleştirdiğim belirli durumlarla ilgilenmelerini sağlayan bir aşinalık duygusu yaratır,” sözleri ile dile getirir (Minjun, t.y.: 31).

Minjun ile ilk karşılaştığımızda ilk tepkiniz evet gerçekten o olur. Gizemli ve tarif edilmesi zor sırtış, belki de çağdaş Çin sanatında en çok tanınan bu görüntü bir otoportredir. Ancak kendi imgesi ve resimlerinde olanlar arasında bir uçurum vardır ve her görünüş gerçeğe benzemekten ziyade karikatür şeklindedir. Gerçekçi kopya ve uyarlanmış temsil arasında doğaya sıkı bir sadakat duygusu ve uyarlanmış veya değiştirilmiş bir yorum arasında, merkezi mereolojik ikilem Yue’nin eserlerinde ön plana çıkar” (Ho, 2013: 228-229).

Kırmızımsı, pembemsi yüz, geniş kahkahalarla kocaman açılmış çene, komiklik ve gerginlik arasında gözleri sıkıca kapatılmış figürlerinde Minjun’un tekrarladığı sırtan öz imgesi, modern Çin’in ruhsal boşluğuna öz-ironik tepkisidir. Sanatçının bu eserlerinde olduğu gibi -genellikle kapalı gözlü olan bu eserler- aslında bireysellik ve sanatsal yaratıcılığı engelleyen devlet tarafından savunulmuş olan kolektivizm ve eşitlikçilik ilkeleri için bir metafor olarak yer alır. Minjun ikonografisi için sanat tarihinin zenginliğinden yararlanır ve polemliğini açık bir Batı deyimiyle sunar. Papa resminde, sanat tarihinin en fazla tanınan resimlerinden birini seçer ve kendi zamanının görüntüsüne dönüştürür. Velázquez’in saygın lideri, Minjun’un yeniden yorumlamasında, totaliter siyasi ortamında vahşice alaylı bir hareketle tasarlanmıştır. Bacon’un çılgın atan yüzünü alaycı bir gülümseme ile değiştirir. Propagandacı posterlerin gülümseyen bakış açılarını hatırlatan sırtan yüz (devletin ortak iyiliği için çalışmaya yardımcı olmak için tasarlanan), burada siyasi baskıya karşı kalan tek savunma olarak,

saygısız bir duygu karmaşasını iletmek için kullanılmıştır. Bacon'un papası varoluşsal bir ıstırabın içinde sandalyenin kollarını acı içinde kavrarken, Minjun'un resminde papanın vücudu çılgın kakhahalarla eğilir. Bacon'un Potemkin Zırhlısı'ndaki çılgın atan hemşire filminden türetilen ve görüntülerin çoğunda yer alan dişleri Minjun, abartılı bir duruma dönüştürür. Bacon'un çılgın atan papaları, beden ve ruhun ilkel acılarını gizlemek için çaba sarf ederken, Minjun'un kendi kendine gülen imgesi acı çeken bu çılgınlık göz ardı edildiğinde geriye kalan tepkiyi temsil eder. Minjun'un görüntüsündeki saçmalık, ruhsal lidere itibar kazandırmak için tasarlanan pelerinlerin karın ve bacaklarını açığa vurarak iç çamaşırını göstermesiyle daha da artar. Yüksek Rönesans'tan itibaren papalık portrelerinde tutarlı bir motif haline gelen koyu kırmızı pelerin siyah renkle boyanır. Minjun beyaz yakayı resmederken, onurunu kaplayan beyaz cürufu kaldırır. Üslubu ile sanat tarihinin ihtişamını alt üst ederek, Bacon'un etkileyici fırça darbelerini, Komünist propaganda resimlerine, ticari reklamlara yönelen Pop ilhamlı bir düzlüğe çevirir. Minjun'un görüntüsü, sanatçıyı otoritenin koltuğunu kullanan papalık olarak tanımlıyor. Koltuğun kendisi Andy Warhol'un Ölüm ve Felaket serisindeki elektrik sandalyeleri tanımlamaları ile çarpıcı bir benzerlik göstermesi, Minjun'un Çin'in toplumdan dışlanmış neslinin simgeleştirilmesine karanlık bir bükümle kurnazca yaklaşır. Çin avangard sanatının imgesi olan papa, Raffaello'dan Tiziano, Velázquez, Bacon, Maurizio Cattelan'a uzanan temsil geleneğinin yerini alır. Minjun, 1990'larda Çin'de hüküm süren siyasi iklimi açığa çıkarmak için bir görüntü yaratarak ortak anlamlar ve anlık okunabilirlikler ile oynar (Smith'den aktaran Sotheby's Catalogue Note, t.y.).



Resim 13. Yan Pei Ming, Innocent, Enstalasyon görüntüsü,
Fotoğraf: Todd White, Massimo De Carlo, Londra



Resim 14. Yan Pei-Ming, Papa,2004, Tuval üzerine yağlıboya, 280 x 240 cm

21. yüzyıla gelindiğinde Velázquez'in papa imgesinin bir başka Çinli sanatçı olan Yan Pei-Ming tarafından seçildiği görülüyor. Kültür Devrimi sırasında Çin'de büyüyen Pei-Ming, 1980'de Şangay'dan ayrılarak Dijon'daki École des Beaux-Arts'ta okur. Son otuz yıldır, Doğu ve Batı'dan iktidarın öne çıkanlarının portrelerini tanımlayan en önemli Çinli sanatçılardan biridir. Yaptığı portreler arasında Mao Zedong, Galler Prensi Charles, Vladimir Putin, Barack Obama, Papa II. John Paul'un yanı sıra Marilyn Monroe, Pablo Picasso, Bruce Lee, Alexander McQuenn, Michael Jackson gibi kültürün temel karakterleri de yer alır. Büyük boyutlu tувallerde temsil edilen bu kişilerde Pei-Ming'in amacı gücü ve tarihi insan gözü ve anlatımıyla tartışmaktır: "Sanat insanlık hakkındadır. İnsanlarla konuşur. Portre bir ayna gibidir, bize kim olduğumuzu, ne olduğumuzu yansıtır. Resimlerim her zaman insana yönelir, resimlerimin temel unsuru insandır. Benden soyut resim yapmamı isterseniz üstesinden gelemem. İnsanoğlu ile ilgileniyorum", der. X. Innocent son derece önemli bir papa idi ve Roma'daki barok sanat ve mimarinin en önemli patronlarından biriydi. Velázquez'in papa tanımlamasında, izleyici resim ile doğrudan bir ilişki kurduğu sürece güç ve otorite aktarımı söz konusudur. X. Innocent, insanlığa gerçek yüzünü gösterir, arka planında bu devrimci etkiyi en üst düzeye çıkarmak için kalın kadife kumaş kullanılmıştır. Pei-Ming'e göre Velázquez'in bu resmi, günümüzün hükümet ve egemenliğinin kişiselleştirilmesinin bir sembolüdür, resmin kendisine bir yorum olmanın yanı sıra insanlığın zayıflığının bir ifadesidir. Çeşitli boyutlar, renkler, yüzey ve şekillerin yanı sıra papanın elleri gibi detaylı tanımlamalar ile gerçekte

Pei-Ming'in, hem sanat tarihine hem de çağdaş toplumumuza atıfta bulunan bir söylem inşa ettiği söylenebilir (Massimo De Carlo Gallery Press Release, 2014). Bu portrelerde, Velázquez'in resmettiği X. İnnocent'in yüzüne büyük ölçüde sadık kalırken, elleri bazen birleştirir, bazen orijinalde olduğu gibi ayırır, bazen ise soldaki elden kâğıdı alır. Velazquez'in resminde yüz ile birlikte gerilimi arttıran eller, farklı biçimlerde betimlenir. Bunlar, beden dilinin el üzerinden sorgulandığı görsel sunumlar gibidir. Londra'daki Massimo de Carlo'da, X. İnnocent, küçükten büyüğe değişen boyutlarda sergilenmiştir. Velázquez'in rahat fırça vuruşları ile resmettiği resmi Pei-Ming, yağlıboyanın akışkan özelliğini de kullanarak farklı renk birleşimleri ile sunar.

Çoğunlukla resimlerinde siyah beyaz renkleri kullanan Pei-Ming, Selina Ting ile yaptığı röportajda neden bu renkleri kullandığını: “Siyah ve beyaz birinin kendi dünyasını yaratır. Bir sanatçı kendi dünyasını bulmak ve yaratmak zorundadır. Bunun yanı sıra siyah ve beyaz benim sanatsal dilim. Çok basit biriyim. Bu iki renk doğrudan, gerçek ve basittir,” sözleri ile açıklar (Pei-Ming, t.y.). Hicks'e göre: “Rengin indirgenmesi amaçlarına açılan kapının anahtarıdır ve resimlerine habervari bir tat katar” (Hicks, 2015:100). “Evde her zaman siyah beyaz televizyonlarım oldu der Pei-Ming ve şöyle devam eder: Günümüzdeyse renk her yerde. Kendi dünyama geri dönebilmeme izin veren tek şey siyah beyaz... Renk benim için gelip geçici bir çatapat” (Sans'tan aktaran Hicks, 2015: 100).

Resimlerinde siyah, beyazın dışında en çok kullandığı renk kırmızıdır. Sanatçıya göre kırmızı: “Görme duyusuna giren ilk renktir. Tehlike, uyarı anlamına gelir” (Pei-Ming, t.y.). Tehlikeli sömürge durumlarını ele aldığı resimlerinde kırmızıya yer verir (Hicks, 2015: 99).

Resim 13'teki Papa X. İnnocent enstalasyonunda ve resim 14'teki Papa'da kullandığı kırmızı, onun bu renk ile ilgili görsel algıya yönelik ifadesinin yanı sıra anlamsal bir bağlama da oturur.

Sınırlı renk yelpazesi ile yorumlanan papadan sonra oldukça renkçi bir imge ile karşılaşırız. Jeff Sonhouse tıpkı Pop-Art'ta olduğu gibi düz ve canlı renkleri kullanır. Sonhouse'un Velázquez'in papasına öykünerek yaptığı *Cardinal Francis Arinze*, sadece renk kullanımı bakımından değil; parmağına taktığı yüzükten, gözüne taktığı gözlüğe kadar dini bir figür olmaktan ziyade bir pop yıldızı imajı çizmektedir.



Resim 15. Jeff Sonhouse, Exhibit A: Kardinal Francis Arinze, 2005, Ahşap panel üzerine karışık teknik ve yağlıboya, 198,1 x 154,9 cm, Rubell Aile Koleksiyonu

Sonhouse'un, Roma Katolik Kilisesi'nin Nijeryalı kardinali olan Francis Arinze'i resmetmesinin sebebi, onun Papa II. John Paul'un ölümünün ardından seçilmesi muhtemel adaylardan biri olması olabilir. İlk siyahî papa adayı olan Arinze, X.İnnocent ile benzer bir duruş olan dörtte üç oranında resmedilmiştir. Figürün kapladığı alan ve duruş Velázquez'in resmini; önündeki mor şerit ise Bacon'un papayı hapsettiği sarı şeritli kafesi hatırlatır.

İlerleyen teknolojinin sunduğu olanaklar sanattaki yinelemelerde de kendini gösterir. Onlardan biri de Mat Collishaw'a ait *Masumiyetin Sonu*'dur. Collishaw'a kadar olan tüm papa yinelemeleri klasik resim geleneğine bağlı kalınarak yağlıboya tekniğinde yapılmıştı. Collishaw, hem Velázquez'e hem de Bacon'a göndermede bulunarak, papayı dijital yağmur izlenimi yaratan bir video ile yeniden yorumlar. Devasa ölçekte yansıtılan ikonik portre yoğun çizgili bir görüntü sunar ve formları sürekli çözünür.



Resim 16. Mat Collishaw, Masumiyetin Sonu, 2009
Zaman tabanlı boyutları değişken video

Dilston Grove'da gösterilen bu video, mekânın yükselen beton sağlamlığının aksine, sürekli bir akış halindedir, renk parçacıklarının çözülmesi ve dönüşmesi arasında ruhani bir görüntü sunar. Bu, hem Bacon'un papa yorumundaki dikey perdeye hem de Matrix film üçlemesinin popüler hale getirdiği dijital yağmur etkisine bir göndermedir. Papa, dijital bölgede varlığını sürdürmektedir. Collishaw'a göre: "Bacon, Velázquez'in portresini aldı ve onu elektrik şebekesine bağladı. Şimdi, her şeyin hızla dijital hale geldiği çağda bu eser, bu ruhani serabı, mikrobilgisayar ve ikili belleğin bereketli dünyasına sokmaya çalışıyor" (Fundacio Sorigue Press Release, 2019). Masumiyet'in Sonu, dijital âlemin nasıl yeni bir ilah haline geldiğini, Tanrı'yı tanımak gibi bir veri ile ilgili düşünerek yaptığı bir çalışmadır (Collishaw, 2019). Görüntü burada varlığını korurken aynı zamanda başka bir gerçeklik içine itilir. Geçmişin izlerini taşıyan Velázquez'e ait portre pikselleşerek Bacon'un papa resimlerinden birine bürünür. Bacon ve Velázquez'in resimlerinden farkı olarak, papanın varlığı sürekli akan dijital bir perdenin arkasında bir görünür bir kaybolur. Yani kalıcı değildir. Bu yansımada izleyici, Velázquez ve Bacon'un resimlerinin cisimleştiği ve çözüldüğü aralıksız bir dijital yağmur ile karşı karşıya kalır. Papanın kilisede görevli olduğu dönemdeki görüntüsü beden mütahhizdir, ancak nihayetinde geçicidir. Görüntüsü bozulur ve Collishaw'ın dijital manipülasyonları arasından akıp gider. Mevcut konumunu fanilikten dolayı terk eden papa, dijital bir bölgede var olur.

Collishaw'a göre: "Bacon'un Papa'sının post modern dijital kodlaması temsili teknikler ve gözü cezbeden görsel araçlarla devam eden ilgiyi açığa çıkarır...Bacon bu görüntüyü kitapta basılmış bir fotoğraftan kopyalamış gibi

görünüyordu. Bu geçici varlık, tüm enkarnasyonlardan geçti, şekil değiştiriyor, kayboluyor ve farklı biçimlerde yeniden ortaya çıkıyordu. O, fantazmal âlemine geri döndürmek ve denemek için uygun görünüyordu” (Collishaw, 2019).

Çalışmalarında ilahiyat kavramına yer vermeyi seven, izleyicide düş kırıklığı ve büyülenme, çekicilik ve iticiliğin kararsız hislerini uyandıran, aynı anda hem çekici hem rahatsız edici görüntüler ve bilinçaltı üzerine imgeleme etkisi ile ilgilenen Collishaw için bu eser, başyapıtlara referanslar yoluyla onun sanat tarihi içinde kendini konumlandırması adına da oldukça uygundur.



Resim 17. Herman Braun-Vega, *Güç Dogmalardan Büyür* (Velázquez, Guaman Poma de Ayala, El Greco, Goya), 2006, Tuval üzerine akrilik boya, 97 x 146 cm

Başyapıtlara referanslar yoluyla sanat tarihi içinde kendini konumlandıran sanatçılardan biri de Herman Braun-Vega'dır. Sanatçı *Güç Dogmalardan Büyür* adlı resminde, Velázquez'in arka plana bir perde koyarak gizemli bir atmosfer kazandırdığı papayı, birkaç küçük değişiklik dışında –pelerin, cübbe ve koltuğun tonlarında sıcaklık azaltılmış ve papanın sol eline kâğıt yerine bir gazete sayfası tutuşturulmuş- iç-dış mekânın birlikte kurgulandığı bir yere oturtmuştur. Sol yanına sırtında çocuk taşıyan Perulu kadın imgesi yerleştiren sanatçı, böylelikle kendi yerel halkından bir alıntıyı da resmine taşır. Papanın sağ yanına ise papanın başlığı ile aynı renkte bandanalı ve güneş gözlüklü, kollarını bağlamış, adeta bir seyirci gibi duran çağdaş bir erkek figürü yerleştirir. Figürün taktığı güneş gözlüğü papanın keskin bakışları ile tezatlık içindedir. Arka duvarda yer alan El Greco'nun Kardinal Fernando Niño de Guevara adlı resminin çizimi adeta Bacon'un cam kafesine hapsedilmiştir. Resimde ayrıca hem papanın önünde hem

de tavanda asılı etler yer alır. Et, sanatçının sık kullandığı imgelerden biridir. Sanatçı, Kodal ile yaptığı röportajda burada da yer alan etin alt anlamını: “Kurban edilen hayvanlardan parçalardır bunlar, İspanyolların kan döktüğünün ve şiddetin bir simgesidir,” sözleri ile ifade eder (Kodal, 2012: 87) Et, Braun-Vega için eleştirel tavrın bir göstergesidir. Sanatçı, resimlerinde kullandığı etin alt anlamını derinleştirerek şöyle açıklar:

“Amerika’da inek ve öküz yokmuş, İspanyollar aracılığıyla getirilmiş. Resimlerimde kullandığım etler kurban edilen kutsal hayvanlardan parçalardır. İspanyolların kan döktüğünün ve şiddetin bir simgesidir. Hep şiddete bir gönderme yaparım. İnsanlar kasaba gidip etlere baktığı zaman iştahı kabarır. Buzdolabı yokken etler demire asılırdı, ceset kokusu olurdu ama iştah kabartan şeker tadında. Kasaba gittiğinde bu iyi bir şeydir ve tercih edilir. Ama resimlerimde bu şiddete dönüyor. Kasapta olsan bunu tercih edersin ancak benim resimlerimde şiddetin eleştirisi biçimini alıyor” (Kodal, 2012: 102).

Braun-Vegan’ın sanatı tamamen geçmişe ait yapıtlar üzerinden şekillenir. Sanatçı farklı sanatçılara, farklı dönemlere ait yapıtları aynı kompozisyonda birleştirir. Toplumumuzda bellek eksikliğinin yarattığı acıyı yaşadığımızı düşünen sanatçı, Aktulum ile yaptığı röportajda bunu düzeltmek adına izleyicinin belleğini: eğitilmiş belleği, toplumsal ve siyasal belleği, günlük belleği harekete geçirmeye çalıştığını ifade eder ve sözlerine şöyle devam eder:

“Bu noktada İspanyolcada çok güzel bir sözcük kullanılıyor: « las vivencis »: yani “yaşanmışlar”. Yaşanmış olan şey annemizin karnından çıktığımızdan ve belleğimizi beslediğinden beri yaşanmış olanı belirtir. Bu yaşanmışlık toplumsal ya da kültürel belleğimizden zorunlu olarak kopuk değil. Kültürel anlamda daha katı bir eğitim almış kişiler dışında, toplumsala ve siyasala daha yakın olan başkaları, ya da daha yalın olarak yalnızca yaşanmışlıklarını belleklerinde tutanlar, yani çocuklar ve gençler dışında. Bu da bana farklı nesilleri buluşturmama ve herkesin çalışmalarına bir yerden girmesine olanak sağladı. Tarihin büyük ustalarının yapıtlarından bir kesit alıntuladığımda şöyle bir stratejim var: izleyicinin tanımadan geçtiği sanatçılar yerine tanıyabildiği tanınmış sanatçıları seçiyorum... Geçmişin bir ikonografisinden yola çıkarak günümüzün toplumsal ve siyasal gerçekliğiyle kimi koşutluklar kurabiliyorum” (Aktulum, 2010: 7-8).

21. yüzyıla gelindiğinde, geçmişe ait imgenin, toplumsal, siyasal, sosyal, kültürel farklı sorunsalları gündeme getirmek ya da yapıt üzerinden farklı anlamları sorgulamak adına kullanıldığına tanık olunmaktadır. Papanın portresinin yinelenmesi günümüze doğru yaklaştıkça, yeni alt anlamlar yüklenir ya da papanın kimliği, yaşadığı çağ, sanatçısı Velázquez ve günümüz ile bağlantı

kurularak, portrenin anlamı bir tasvirten daha öteye götürülür. Braun-Vega papayı yinelerken alt anlamları başarılı bir şekilde kullanan sanatçılardan biriydi. Wallinger de Braun-Vega kadar olmasa da, Velázquez'in resminin röprodüksiyonlarını arka arkaya getirip, tavandaki bir motora bağlı kablodan yavaşça dönerken gösterdiği bu çalışmada bizi, sanat, endüstri ve politik talepler ile yüzleştirir.



Resim 18. Mark Wallinger, Ben İnnocentim,2010,
Alüminyum üzerine monteli dijital arşiv baskısı, 139.1x116.9x1.7cm

Ben İnnocentim adlı çalışmanın bir tarafında papa Velázquez'in resmettiği gibi sol tarafta görülürken diğer yanında ise papa sağ taraftadır. İlk bakışta dikkati çeken delici gözleri ile papa izleyicinin her hareketini takip ediyor görünürken, onun acımasız bakışları ve hareketin birleşimi izleyiciyi hipnotize eder. Benlik, birey olarak var olmanın ne anlama geldiğinin en temel ifadesi şeklini alır. Ancak burada tam tersini görüyoruz -Ben iktidarın tuzaklarına maruz kalmış bir insan-kırmızı pelerinli ve dünyadaki Tanrı'nın temsilcisi olduğu bilinen papayı göklere çıkarmanın mümkün olup olmadığı, kendi kişisel kimliğinin anlam dolu konuşması Wallinger'in sorduğu şeydir (Dorment, 2010).

Wallinger'in *Papa X. İnnocent'in Portresi*'ni kopyalama kararı hayranlıktan çok daha derindir. Velázquez'in, Kral Philip'in isteği üzerine Papa X. İnnocent'in portresini kopyaladığı söylenmektedir. Bu çalışmada papa sonsuz bir dönüşte farklı bir görünüme bürünür. Bu, bizi sanat, endüstri ve politik ekonomik talepler ile yüzleştirir. Velázquez'in çoğaltım yoluyla çıkarılan temsilinde, çift taraflı portre tel üzerinde döndükçe izleyici kendisini izleyen gözlerin şüpheciliği ve güvensizliği ile karşılaşır. İzleyici çalışmanın etrafında

dolaştıktan sonra karşısına oturduğunda, kaçamak görüntüleri kavramada istenilen etkiyi yakalar. Adeta papa tarafından izlenmektedir. İzleyici, papanın şüphesinin öznesi olur, onun gözetimi altına girer ve bakışlarından kaçamaz. Sanatçı, böylelikle, bir galeride sanata bakarak bizim beklentilerimizin ne olabileceğine dair doğrudan bir ayırmda bulunmakta, izleme durumunu bozmakta, bizim biri tarafından izlendiğimizin ve araştırıldığımızın farkında olduğumuzu, görünür ve politik ekonominin piyonları olduğumuzu gözler önüne sermektedir. Belli bir süreden sonra, izleyici portreye bakamayacak, onu göremeyecek duruma gelir. Bakış, baş dönmesi ve mide bulantısı ile izleyiciyi galeriyi terk etmeye zorlar (Guerin, 2010). İzleyicinin galeri dışına itilmesi de çağdaş sanatçılarca sık kullanılan bir durumdur.

Ayrıca, sanatçının çalışmanın adında, ‘Ben İnnocentim’ derken aynı zamanda İngilizcede masum anlamına gelen ‘innocent’ kelimesi ile bağlantı kurarak İnnocent’in masum olduğunu da vurguluyor. Masumum diyor, ama belki de aynı derecede suçlu olduğunu vurguluyor olabilir. Çünkü papa, yaşadığı dönemde kurnazca ekonomisi ve politik istismarları ile bilinmektedir.



Resim 19. Michael Wolf, Gerçek Sahte Sanat 7, Francis Bacon, 2006,
Kromogenik baskı

Bacon’un yorumunu referans almayı yeğleyen Michael Wolf’un ‘Gerçek Sahte Sanat’ serisinde yer alan *Gerçek Sahte Sanat 7* adlı bu fotoğraf, serideki diğer fotoğraflar gibi, Çin’deki kopyalama endüstrisine yöneliktir. Bilindiği üzere,

Kopya Sanatı, Çin'de oldukça yaygındır. Ünlü başyapıtların kopyalarının %70'i burada üretilmekte ve %80'i Amerika ve Avrupa'daki tüketicilere, müşterilere yönelik ihraç edilmektedir. Wolf bu seride, Dafen olarak bilinen bir köydeki Çinli kopya sanatçıları, resmettikleri kopyalar ile birlikte fotoğraflar. Velázquez'in dışında, Lichtenstein, Goya, Bacon, Magritte, Richter, Malevich, Jasper Johns, Goya, Dürer gibi birçok tanınmış sanatçının kopyalanmış yapıtlarına yer verir.

Gerçek Sahte Sanat 7 adlı fotoğrafta, Bacon'un resminde, güçlü, rahatsız edici ve duygusal olarak görülen Papa X. Innocent'in Portresi'nin tuval üzerine yapılmış bir kopyasını, tuval boyutundan daha kısa olan bir kadın Çin kent mimarisinde bir sokak arasında elinde tutarken görünür. Bu, Bacon'un resmidir, ya da onun kompozisyonudur. Onun öznesi, onun renk seçimi ve onun tarzına yakın bir biçimde, elinde tutan kadın tarafından üretilmiştir.

Wolf'un kopyaları ve kopyalayan ressamı görüntülediği fotoğraflarında, ressamlar, sokak köşelerinde, geçitlerde durmaktadırlar. Beton binalar ve pencereler dışında gökyüzünden hiçbir ize rastlanmayan bu kent mimarisinde, ara sıra saksılarda görülen yeşillikten başka yeşillığe de rastlanmaz. Wolf'un fotoğraflarında kentsel alanlar, ressamların evlerinde ya da işyerlerinde, çoğunlukla karanlık ve nemli olan, genellikle sebze, et veya giysi asılı olan mekânlardır. Bu ressamlar, müzelerin, galerilerin ünlü yapıtlarını kirli, soğuk ve nemli sokaklara taşımaktadırlar (Photoeye Blog, 2011).

'Gerçek Sahte Sanat' serisi ile Wolf; kopyalanan eser, konuya yabancılaşmış adeta bir fabrikasyon gibi kopyalayan üreten ressam, resmin piyasa değeri, özgünlük, kapitalizm ve dekoratifleşme gibi kavramların altını çizer (Girgin, 2016: 1275).

Sonuç

Velázquez'in resmettiği Papa X. Innocent'in Portresi'nin yapıldığı dönemde, eserin sergilenmeye, ziyaretçiler tarafından görülmeye açık olmadığı bilinmektedir. Belki bu sebeple, belki yaptığı portreyi çok beğendiğinden, belki kralın isteği ile orijinali ilk yineleyen sanatçının kendisidir. Ancak, onun yaptığı kendi resminin bir röprodüksiyonudur. Yaşadığı dönemdeki çağdaşları da bu yola başvurmuştur. Bunlardan biri de Neri'dir. Neri, Velázquez'in kompozisyonunu bir versiyonunda neredeyse birebir taklit etmenin yanı sıra, başka bir versiyonunda ise orijinalinde dizlerin biraz altına kadar resmedilmiş olan beyaz cüppeyi ayaklara kadar gösterip, yanına da başka bir figür ekleyerek farklı bir kompozisyonda sunar. Bu resim ile en fazla içli dışlı olan kişi kuşkusuz

Bacon'dır. O, Velázquez gibi kendinden önceki bazı ressamın resim dilini ve ele aldıkları konuları takıntıya varan bir tutkuyla kullanmıştır. Berger'e göre: "Bu süreklilik, tasavvurunun harabiyetine bütünsellik kazandırır. Bacon'un tasavvurunda, Rönesans'ın çıplak insan bedenini idealleştirmesinin, Kilise'nin kurtarıcılık vaadinin... merhametsizlik karşısında lime lime olduğu, güçsüz kaldığı ifşa edilir. Bacon bu parçaları toplayıp onları yeniden yorumlayarak ifşa eder" (Berger, 2018: 352). Minjun, ise ortak anlamlar ve anlık okunabilirlikleri ile oynayarak, 1990'ların Çin'inde hüküm süren siyasi iklimi açığa çıkarmak için kullanırken; başka bir Çinli sanatçı olan Pei-Ming, günümüzün hükümet ve egemenliğin kişiselleştirilmesinin bir sembolü olarak gördüğü eseri hem eserin kendisine bir yorum getirmek hem de insanlığın zayıflığını vurgulamak adına yinelemiştir. Aslında her iki sanatçı da kendi ülkelerindeki siyasi iklimi, güç, egemenlik ve otoriteyi, döneminde makamı gereği, büyük bir güce sahip olan papa imgesi üzerinden güç paralelinde getirdikleri eleştiri ile yorumlamıştır.

Velázquez'in bu eseri, kendisinden sonra gelen sanatçılar tarafından çoğunlukla, klasik resim geleneğindeki tekniklerle yinelenmiştir. Zaman zaman Velázquez'in resmettiği papa duruşu, Sonhouse ve Pei-Ming'in başka bir resminde yaptığı gibi sanatçıların kendi yaşadıkları çağlardaki din adamlarına aktararak devam ettirilmiştir.

Yaşadığımız çağda dijital teknolojinin sanat eserlerinin ulaşılabilirliğine sağladığı kolaylık, yinelemenin, özellikle 21.yüzyıla yaklaştıkça daha çok artış göstermesinin nedenlerinden biri olabilir. Collishaw da dijital âlemin nasıl bir ilah haline geldiğini, dünyadaki Tanrı'nın temsilcisi olarak bilinen papa üzerinden ele alır. Yineleme hem Collishaw'da hem de Braun-Vega'da sadece Velázquez'in resmi ile sınırlı kalmaz. Collishaw videosuna Bacon'un resmini de dahil ederken; Braun-Vega, Goya ve El Greco'nun resimlerinden detaylar ile bir araya getirir. Böylece Collishaw yinelemeyi sanatta bir devamlılık perspektifinden sunarken; Braun-Vega bunun yanı sıra, kendi yerel kültüründen unsurlar ile farklı yapıtları bir araya getirerek yapıtlarını çok anlamlılığa sokar. Wolf ise ister basılı ister dijital ortamda olsun önce fotoğraflanan ve bu sayede ulaşılabilirliğin arttığı eserleri yine fotoğraf ile biraz belgeci, biraz eleştirel, biraz da ironik bir dille sunar. Önce basılı ardından dijital ortamdaki çoğaltma ile sanat eserlerine bu denli kolay ulaşılabilme, o eserleri her mekâna sokma isteği ile kopyalama sanatını da beraberinde getirir. Zamanında Velázquez'in bir ya da birkaç tane kopya ile sınırlı kaldığı eser, kopyalama endüstrisinde üst sıralarda olan Çin'de yüzlerce kez kopyalanmıştır. Eğer, zamanında sanatçıdan bu eseri kopyalamasını kral istemişse, yani bir arz neticesinde gerçekleşmişse bugün de kopyalama benzer bir

arz ile gerçekleşiyor. Ancak sınıf değişikliği ve tüketici ya da alıcı kitlenin sayısındaki artışın yanı sıra orijinali kopyalayan sanatçının kendisi olmaması bakımından farklılık gösterir. Velázquez'in fırçasının değmediği, onun elinden çıkmayan, sadece aslını yaşatan bu kopyalar, tüketici kitle için –onların birer kopya olmalarını bilmelerine rağmen- bu resmin evlerinde, iş yerlerinde yani istedikleri mekânda olmasından, sahip olmadan kaynaklı aldıkları haz ile dekoratif unsurlar olarak yer almaya devam edecek gibi görünüyor.

Kaynaklar

AKTULUM, Kubilay (2010), “Kubilay Aktulum’un Herman Braun-Vega ile Paris’deki Anthony Sanat Evinde Yaptığı Röportaj”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, 4*, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/193314>

BELL, Julian (2009), *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri ve Rana Gürtuna, 1.Baskı, İstanbul, NTV Yayınları.

BERGER, John (2018), *Portreler, Sanatçılar Üzerine Yazılar*, Haz.Tom Overton, Çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul, Metis Yayınları.

ÇAĞATAY, Ersan (2007), *Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü ve Temsiliyet*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul, Erişim adresi: <file:///C:/Users/pc/Downloads/208355.pdf>

DORMENT, Richard (2010, 14 Haziran), “Mark Wallinger at the Anthony Reynolds Gallery”, *The Telegraph, Art Reviews*. Erişim adresi: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/7827477/Mark-Wallinger-at-the-Anthony-Reynolds-Gallery.html>

ERGÜVEN, Mehmet (2007), *Sıradış Görüntüler*, 2. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı.

FİNEBERG, Jonathan (2014), *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, Çev. Simber Atay Eskier ve Göral Erinç Yılmaz, İzmir, 1. Baskı, Karakalem Kitabevi Yayınları.

FOUCAULT, Michel (2013), *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.

FUNDACIO SORIGUE PRESS RELEASE, (2019), “Mat Collishaw, The end of Innosence, September 2019-April 2020”, Erişim adresi:

https://matcollishaw.com/wp-content/uploads/2019/09/Dossier_MatCollishaw_TheEndofInnocence_EN.pdf?x81495

GİRGİN, Figen (2016), “Sanatta Yeniden Üretim: Resimden Fotoğrafa”, Yay.Haz.Onur Köksal, *1.International Academic Research Congress, 3-5 Kasım 2016, Antalya, Türkiye, Bildiriler*, Ankara, Pegem Akademi, e-ISBN 978-605-318-752-3, ss. 1270-1277.

GOMBRİCH, Ernst Hans (2015), *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*, Çev. Kemal Atakay, 1.Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

GUERİN, Frances (2010, 28 Haziran), “I am Innocent, Mark Wallinger, Anthony Reynolds Gallery”, FX Reflects Blog. Erişim adresi: <http://fxreflects.blogspot.com.tr/2010/06/i-am-innocent-mark-wallinger-anthony.html>

HICKS, Alistair (2015), *Küresel Sanat Pusulası: 21.Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, 1.Baskı, Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroğlu ve Süreyya Evren, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

HO, Louis H. (2013), “Yue Minjun: Iconographies of Repetition”, *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 25, no. 2, Special issue on the disappearance of the political crowd in contemporary China, pp. 219-248. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/43492537>

KODAL, Tuğba (2012), *Resimlerarasılık ve Herman Braun-Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık Sorunsalının İrdelenmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Isparta, Erişim adresi: <http://tez.sdu.edu.tr/Tezler/TS02921.pdf>

KUSPİT, Donald (2010), *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları.

LEPPERT, Richard (2009), *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev. İsmail Türkmen, 2. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

LYNTON, Norbert (1982, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, 1.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi.

MASSIMO DE CARLO GALLERY PRESS RELEASE (2014). “Yan Pei Ming: Innocent, February 11th, 2014-March 29th, 2014”, Erişim adresi: https://dailyartfair.com/events/download_press_release/2531.

Mat COLLISHAW ile Kişisel İletişim, 18 Kasım 2019.

PHOTOEYE BLOG (2011, 18 Kasım), A Closer Look-Real Fake Art, Erişim adresi: <http://blog.photoeye.com/2011/11/closer-look-real-fake-art.html>

SGARBÌ, Vittorio (2005), “Pietro Martire Neri, Copy after Velázquez (Cremona 1591-Rome 1661)”, *Papi in Posa: 500 Years of Papal Portraiture*, Ed. Francesco Petrucci, Pope John Paul II Cultural Center, Roma, Gangemi Editore, pp. 108-112, Erişim adresi:

https://books.google.com.tr/books?id=AIEtAgAAQBAJ&pg=PT109&lpg=PT109&dq=pietro+martire+neri+innocent+x&source=bl&ots=eXMU19tWqO&sig=ACfU3U3pVtannXSZD8uHALfttGUKktELzw&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKewiW1p6hr9rlAhUWhlwKHRrXA_sQ6AEwEnoECAkQAQ#v=onepage&q=pietro%20martire%20neri%20innocent%20x&f=false

SMİTH, Karen (t.y.), “Self-Yueminjun”, Erişim adresi: http://yueminjun.net/contens_en.php?id=26681

SMITH, Karen (t.y.), “Interview with Yue Minjun”, Erişim adresi: http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2008_v07_02_smith_k_p025.pdf

SOTHEBEY’S CATALOGUE NOTE (t.y.), “Yue Minjun: The Pope, Erişim adresi: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/contemporary-evening-107022/lot.67.html>

TİNG, Selina (t.y.), “Interview: Yan Pei-Ming”, *İnitArt Magazine*. Erişim adresi: <http://www.initartmagazine.com/interview.php?IVarchive=6>

TURANİ, Adnan (2012), *Dünya Sanat Tarihi*, 16. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi.

WOLF, Norbert (1999), *Diego Velázquez: 1599-1660 the Face of Spain*. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Taschen.

Resim Listesi

Resim 1. Diego Velázquez, Papa X.İnnocent, Erişim adresi: https://www.wikidata.org/wiki/Q1240092#/media/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg. Erişim tarihi: 27.09.2020.

Resim 2. Raffaello Sanzio, Papa Julius II'nin Portresi, Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/raphael/portrait-of-pope-julius-ii> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Resim 3. Tiziano, Papa Paolo III, Erişim adresi: https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Paolo_III#/media/File:Tizian_083b.jpg

Resim 4. Pietro Martire Neri, X.İnnocent'in Portresi, Francesco Petrucci, Pope John Paul II Cultural Center (Edidörler), Papi in Posa: 500 Years of Papal Portraiture, Gangemi Editore, 2005, Erişim adresi: https://books.google.com.tr/books?id=AIETAgAAQBAJ&pg=PT109&lpg=PT109&dq=pietro+martire+neri+innocent+x&source=bl&ots=eXMU19tWqO&sig=ACfU3U3pVtannXSZD8uHALfttGUKktELzw&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiW1p6hr9rIAhUWhlwKHRrXA_sQ6AEwEnoECAkQAQ#v=onepage&q=pietro%20martire%20neri%20innocent%20x&f=false Erişim tarihi: 20.09.2020.

Resim 5. Pietro Martire Neri, X.İnnocent'in Başrahıp İle Portresi, Erişim adresi: <https://www.wikidata.org/wiki/Q24303808> Erişim tarihi: 20.09.2020.

Resim 6. François Bacon, Velázquez'den Sonra, Erişim adresi: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez>
Erişim tarihi: 20.09.2020.

Resim 7. Francis Bacon, Velázquez'den Sonra, Erişim adresi: <https://threader.app/thread/1144936160952803329> Erişim tarihi: 20.09.2020.

Resim 8. Francis Bacon, Papa, Erişim adresi: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/pope-i> Erişim tarihi: 20.09.2020.

Resim 9. Francis Bacon, Velázquez'in Papa X.İnnocentius'un Portresinden Sonra, Erişim adresi: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez-portrait-pope-innocent-x> Erişim tarihi: 20.09.2020.

Resim 10. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filminden (1925) , Erişim adresi: <https://www.theartstory.org/blog/mouth-as-muse-francis-bacons-fascination-became-a-lifetime-of-painting/> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Resim 11. Yue Minjun, Papa, Erişim adresi: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/contemporary-evening-107022/lot.67.html> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Resim 12. Geng Jianyi, İkinci Durum, Erişim adresi: <https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=4549> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Resim 13. Yan Pei Ming, İnnocent, Enstalasyon görüntüsü, Erişim adresi: <https://dailyartfair.com/exhibition/2531/yan-pei-ming-massimo-de-carlo> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Resim 14. Yan Pei-Ming, Papa, Erişim adresi: <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=6> Erişim tarihi: 26.09.2020.

Resim 15. Jeff Sonhouse, Exhibit A: Kardinal Francis Arinze, Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/763149099329527181/> Erişim tarihi: 28.09.2020.

Resim 16. Mat Collishaw, Masumiyetin Sonu, Erişim adresi: <https://southwarkparkgalleries.org/the-end-of-innocence/> Erişim tarihi: 26.09.2020.

Resim 17. Herman Braun-Vega, Güç Dogmalardan Büyür (Vélasquez, Guaman Poma de Ayala, El Greco, Goya), Erişim adresi: <https://braunvega.piwigo.com/picture/?/81> Erişim tarihi: 26.09.2020.

Resim 18. Mark Wallinger, Ben İnnocentim, Erişim adresi: <http://fxreflects.blogspot.com/2010/06/i-am-innocent-mark-wallinger-anthony.html> Erişim tarihi: 26.09.2020.

Resim 19. Michael Wolf, Gerçek Sahte Sanat 7, Francis Bacon, Erişim adresi: <http://www.kochgallery.com/artists/contemporary/Wolf/rfa/07.html> Erişim tarihi: 26.09.2020.