

T. C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

**FOTOĞRAF VE RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA FRANCIS BACON VE
FOTOĞRAFIN BİR GERÇEKLİK ALANI OLARAK KULLANILMASINA
DAYALI UYGULAMA ÇALIŞMALARI**

Metin ASİLTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA-2006

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Mustafa OKAN
(Danışman)

Üye Doç. Birnur ERALDEMİR

Üye Yrd. Doç. Dr. Mustafa GÜNEY

ONAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

Prof.Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ
Enstitü Müdürü

Not:Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir

ÖZET

FOTOĞRAF VE RESİM İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA FRANCIS BACON VE FOTOĞRAFIN BİR GERÇEKLİK ALANI OLARAK KULLANILMASINA DAYALI UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Metin ASİLTÜRK

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Mustafa OKAN

Eylül 2006, 61 sayfa

Bu yüksek lisans tez çalışması fotoğraf olgusunun resim sanatı açısından anlam, önem ve kapsamını figüratif resim eğilimleri bağlamında araştırma ve araştırma sonuçları ile uyumluluk amaçlayan uygulama çalışmalarını kapsamaktadır.

Yapılan çalışmalar sonucunda, her çağın gerçekliği algılama ve yorumlama biçimlerinin, endüstriyel ve kültürel anlamdaki gelişmelerin etkisiyle belirlendiği anlaşılmaktadır. Fotoğrafın icadından sonra gerçekliği algılama, onu yorumlama ve resim sanatında kullanma biçimlerinin önemli değişimlere uğradığı görülmektedir.

Bu tez çalışmasında Francis Bacon'ın kimi resimleri, fotoğrafın resme dönük etkisi bakımından, gerçekliğin algılanmasını yönlendirebilecek olanakların neler olabileceğini saptamak için bir yaklaşım yeri olarak görülmektedir.

Gerçekliği fotoğraf dolayımı ile ele alan düşünme biçimini Bacon'ın resmine dönük etkisi bakımından çözümlemek ve elde edilen sonuçlardan kişisel ürünler oluşturmada faydalanılabilecek bir deneyim geliştirmek bu çalışmanın amacını belirlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Biçim bozma, Figüratif resim, Fotoğraf, Francis Bacon, Gerçeklik.

ABSTRACT**FRANCIS BACON WITH RESPECT TO THE RELATION BETWEEN
PHOTOGRAPH AND PAINTING AND APPLIED WORKS DEPENDING ON
PHOTOGRAPH AS A REALITY AREA****Metin ASİLTÜRK****Master Thesis, Department of Education of Art****Supervisor: Yrd. Doç. Mustafa OKAN****September 2006, 61 pages**

This study comprises the meaning and the scope of ‘photograph’ with respect to painting research in point of figurative painting tendencies and, applied works aiming harmony with results of this research.

After the study, it appears that the forms of understanding and interpreting the reality, in every era, are determined by the affects of industrial and cultural developments. After the invention of photograph, significant transformations are seen in understanding the reality, interpreting of it, and using methods in painting.

In this study, some Francis Bacon’s paintings are seen as ‘an approaching point’, in point of affect of photograph onto painting, to fix what possibilities could be orientation of understanding the reality.

Analyzing the way of thinking consider the reality via photograph, from point of view of affect on Francis Bacon’s painting and a developing an experience using benefiting from the results on producing individual works of art are determined the aim of this study.

Key Words: Deformation, Figurative Paint, Photograph, Francis Bacon, Reality.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Francis Bacon'ın kimi resimleri, fotoğrafın resme dönük etkisi bakımından, gerçekliğin algılanmasını yönlendirebilecek olanakların neler olabileceğini saptamak için bir yaklaşım yeri olarak görülmektedir. Fotoğrafı sanat ürünü oluşturabilme yönünde bir olanak olarak gören sanatçı davranışlarının anlaşılması için, Bacon'u örnek alan bu çalışma, yukarıda dile getirilen genel çerçeveye katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Bu çalışma Çukurova Üniversitesi Araştırma Fonu tarafından desteklenmiştir.
Proje No: EF 2006 YL 26

Bu çalışmaya katkılarından dolayı Yrd. Doç. Mustafa OKAN'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
RESİMLER LİSTESİ	vii
UYGULAMA ÇALIŞMALARI LİSTESİ	ix

BÖLÜM I

TEKNOLOJİ VE SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAF VE RESİM SANATINDA FOTOĞRAFIN ETKİSİ

1. 1. Fotoğrafın Kısa Tarihi	3
1. 2. Gerçeklik ve Fotoğraf	6
1. 3. Fotoğraf: Resim Sanatının Tarihsel Serüveninde Bir Kırılma Noktası	9

BÖLÜM

FRANCİS BACON'IN RESİMLERİNDE FOTOĞRAF VE RESİM İLİŞKİSİ

2. 1. Francis Bacon: Kişisel ve Toplumsal Tarihin İzdüşümleri Olarak Bir Yaşam Öyküsü	13
2. 1. 1. Bir Tarihsel Çalkalanışın Bir Hayat Üzerinde Bıraktığı İzler	17
2. 2. Francis Bacon'ın Sanatı	20
2. 2. 1. Yakın Tarihin Sanatı İçinde Konumlanışı Bakımından Francis Bacon	20
2. 2. 2. Francis Bacon'ın Resminde Ayırt Edici Özellikler	23
2. 2. 2. 1. Francis Bacon'ın Resimlerinde Fotoğraf	23
2. 2. 2. 2. Figüratif Resim	29

BÖLÜM III

ÜRÜNLERİN ANALİZİ

3. 1. İki Figür	34
3. 2. Papalar	37
3. 3. Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş	43
3. 4. Portreler	47

BÖLÜM IV
UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE DEĞERLENDİRME

4. 1. Genel Olarak Uygulama Çalışmaları.....	52
SONUÇ	60
KAYNAKÇA	61
ÖZGEÇMİŞ	63

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No
Resim 1. Camera Obscura (Universal Magazin'den).....	4
Resim 2. Nicephore Niepce, Pencereden Görünüş, 1826.....	5
Resim 3. Eadweard Muybridge, Dörtncü ve Tırıs Giden Atlar, 1878.....	7
Resim 4. Eadweard Muybridge, Dörtncü Koşan Atlar, 1885. ve Degas, Jokey	11
Resim 5. John Deakin, Henrietta Moraes'ın fotoğrafları	25
Resim 6. Francis Bacon, Bir Köşede Figür	26
Resim 7. Francis Bacon, Figür	26
Resim 8. Francis Bacon, Figür, 1959	26
Resim 9. Francis Bacon, Çömelen Çıplak, 1961	26
Resim 10. Eadweard Muybridge, Av Köpeği 'Korku', 1887	27
Resim 11. Francis Bacon, Köpek, 1952	27
Resim 12. Francis Bacon, Köpek, 1953	29
Resim 13. Eadweard Muybridge, Felçli Çocuk Fotoğrafları Serisi, 1885	31
Resim 14. Francis Bacon, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk, 1961	33
Resim 15. Eadweard Muybridge, Güreşen Adamlar, 1887	34
Resim 16. Eadweard Muybridge, Güreşen Adamlar, 1885	35
Resim 17. Francis Bacon, İki Figür, 1953	35
Resim 18. Diego Velasquez, Papa Innocent X, 1650.....	38
Resim 19. Fotoğrafik Reprodüksiyon (siyah-beyaz).....	38
Resim 20. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı Filminden Fotoğrafik Reprodüksiyon	38
Resim 21. Francis Bacon, Velasquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma, 1953 ..	39
Resim 22. Francis Bacon, Baş VI, 1949.....	40
Resim 23. Francis Bacon, Papa Çalışması, 1962	42
Resim 24. Francis Bacon, Papa Çalışması, 1965	42
Resim 25. Rembrandt, Kesilmiş Öküz, 1655.....	43
Resim 26. Soutine, Kesilmiş Sığır, 1925.....	43
Resim 27. Sığır Gövdesi ve Francis Bacon	44
Resim 28. Sığır Gövdesi ve Francis Bacon	44
Resim 29. Francis Bacon, Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş, 1954	45
Resim 30. Francis Bacon, Resim, 1946.....	46
Resim 31. John Deakin, George Dyer'in Fotoğrafı	47
Resim 32. Francis Bacon, George Dyer, 1970.....	47

Resim 33. John Deakin, Isabel Rawsthorne, 1960'lar	48
Resim 34. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne, 1966	48
Resim 35. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne Triptiği, 1966	49
Resim 36. John Deakin, Francis Bacon, 1962	49
Resim 37. Francis Bacon, Otoportre, 1971.....	49
Resim 38. Francis Bacon, Otomatik Kulübede Çektiği Fotoğraflar	50
Resim 39. Francis Bacon, Fotoğraflardan Otoportre Çalışmaları.....	50
Resim 40 Francis Bacon, Bir Otoportre İçin Üçleme, 1972.....	51
Resim 41. Francis Bacon, Bir Otoportre İçin Üçleme, 1974.....	51
Resim 42. Francis Bacon, Bir Otoportre İçin Üçleme, 1976.....	51

UYGULAMA ÇALIŞMALARI LİSTESİ

	Sayfa No
Resim 43. Örnek fotoğraf	53
Resim 44. Figür.....	53
Resim 45. Figür.....	53
Resim. 46. İki Figür.....	54
Resim. 47. Figür.....	54
Resim. 48. Figür.....	54
Resim. 49. Örnek Fotoğraf	54
Resim. 50. Figür.....	54
Resim. 51. Figür.....	55
Resim. 52. Figür.....	55
Resim. 53. Figür.....	55
Resim. 54. Üç Figür	55
Resim. 55. Örnek Fotoğraf	56
Resim. 56. Figür.....	56
Resim. 57. Figür.....	57
Resim. 58. Figür.....	57
Resim. 59. Örnek fotoğraf	58
Resim. 60. Figür.....	58
Resim. 61. Örnek fotoğraf	58
Resim. 62. Figür.....	58
Resim. 63. Fotokolaj	59
Resim. 64. Figür.....	59
Resim. 65. Örnek Fotoğraf	59
Resim. 66. Figür.....	59

GİRİŞ

İnsanoğlunun resimsel üretim sürecinin doğadan dolaysız bir şekilde etkilenecek mağara duvarlarına yaptığı resimlerle başladığı bilinmektedir. Söz konusu süreçte ressam, 16. yüzyılda ‘Camera Obscura’nın doğa görüntülerinin resmedilmesinde kullanılmasından fotoğrafın icadına kadar çıkış noktasını doğa olarak almışlardır.

1839 yılında fotoğraf makinesinin ortaya çıkmasının ardından fotoğraf, kimi ressamlar tarafından endişe ve kuşkuyla karşılanan bir yenilik olarak algılansa da, resim sanatının değişiminde ve yönelimlerinde bir ivme kazanmasına neden olan bir ortam hazırlamıştır. Başlangıçta Ingres, Turner ve Delaroche gibi fotoğrafa karşı çıkan ressamlar yanında, Delacroix, Courbet, Millet, Manet, Seurat, Degas, Lautrec, Cezanne ve Munch gibi ressamlar resimlerinde fotoğraftan yararlanmışlardır. Fotoğraf, 20. yüzyılda da bazı ressamların çalışmalarında kaynak malzeme olarak etkinliğini sürdürmüştür.

Yeni Figürasyon’un önemli temsilcilerinden biri olan Francis Bacon, fotoğrafları resim çalışmaları için fikir verici nesneler olarak görmüştür. Gazete ve dergilerden alınmış fotoğraflar, fotoğrafik tıpkıbasımlar, orijinal fotoğraflar, Bacon’ın tuvallerinde etkileyici figürlere dönüşmüştür. Resimlerinin oluşum sürecinde fotoğrafa ekledikleri ve fotoğraftan çıkardıkları onun kendine özgü tarzında belirleyici olmuştur.

Her sanat dalının kendi içinde bir bütünlüğü, oluşum kuralları ve kendine özgü bir yapısı olduğu söylenebilir. Resim sanatının görevi, gerçekliği yalnızca olduğu gibi yansıtmak değil, John Berger (1992, 10)’in Picasso’nun çalışmaları için yaptığı saptamadaki gibi, “görülebilir olanın ardında seçilmemiş yüzlerce görülebilirlik olanağı yattığını” ortaya çıkarmaktır. Fotoğraf, sanat tarihi içerisinde resme, gerçekliği taklit etmek yerine onu başka bir kavrayış düzeyinde tartışmasını sağlayabilecek yeni bir alan önermiş ve kendisi de resmin bu çalışma sisteminde ona ortam hazırlamıştır.

Sanat tarihsel yaklaşımla ele alındığında, 1839’da başlayan fotoğraf ve resim ilişkisi, teknolojiye ilerlemeler ve sanatsal gelişmelerin paralelliğinde modern sanatın oluşum sürecinde önemli bir rol almıştır. Gövde gibi belli bir temaya odaklanmış fotoğrafları, resmini kurgulama aşamasında ele alıp, etkileyici bir şekilde kullanan

Francis Bacon, figüratif resmin nesnenin algılanış problemlerine yeni açılımlar getirilmesinde önemli bir rol almıştır.

1. BÖLÜM

TEKNOLOJİ VE SANAT BAĞLAMINDA FOTOĞRAF VE RESİM SANATINDA FOTOĞRAFIN ETKİSİ

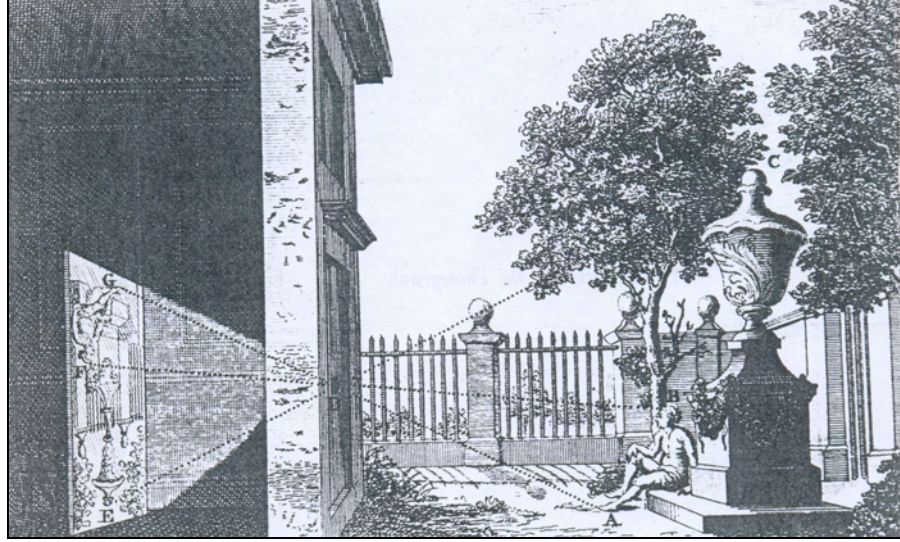
1.1. Fotoğrafın Kısa Tarihi

Bilimsel ve teknik gelişmeler, bu alanda çalışan insanları icatlar yapma bağlamında etkilemiş, bu icatlar için onlara gerekli olan olanakların ve yöntemlerin önünü açmıştır. Bazı yenilikler toplumların günlük yaşantılarını etkilerken bazıları tarihsel yaşantıda köklü değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bununla beraber bazı icatlar vardır ki, insanlığı hem teknolojik hem bilimsel hem de kültürel anlamda etkileyerek yaşantının vazgeçilmez bir elemanı haline gelmiştir.

Fotoğrafın icadı, insanlık tarihinde yukarıda adı geçen yeniliklere sağlam bir örnek olarak verilebilir. Hayatın sadece belirli bir alanını değil, çok geniş ve farklı alanlarını işgal eden fotoğraf, gerçekten insan yaşantısında geniş boyutlu değişimlere yol açmıştır. Fotoğrafın etkilediği alanlardan biri de, insanlık tarihi boyunca var olan ve insanla birlikte var olacak olan sanattır. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf resim sanatının izlediği yolda köklü değişimlere yol açmıştır. Ressamlar, fotoğrafın kendilerine sağladığı zengin olanakları kullanarak farklı düşünme ve üretim biçimleri önermiştir.

Ressamlar, fotoğraf makinesinin icadından çok daha önce doğruyu yansıtmaya çabalarını kolaylaştırmak için girişimlerde bulunmuşlardır.

16. yüzyılda kullanılan çizim makinelerinin yanı sıra sanatçıların gözlerinin gücünden başka bir görme aracına kavuşmaları 1568’de Daniele Barbaro’nun, sanatçılara, doğa görüntüsü resimlerinde derinlik sorunu için Camera Obscura’yı önermesiyle başlıyor. 17. ve 18. yüzyılda Vermeer, Guiseppe Maria Crespi ve Reynolds’un resimleri için Camera Obscura kullandıkları bilinmektedir (Madra,1987,7).



Resim 1. Camera Obscura (Universal Magazin'den)

Fotoğraf makinesinin icadını, görünimleri bir yüzey üzerinde kalıcı kılmaya çalışan insanların girişimleri hızlandırmıştır. 1568 yıllarında kullanılmaya başlanan Camera Obscura yönteminin 1839'da icat edilen fotoğraf makinesinin bir habercisi olduğu söylenebilir. Her iki tekniğin gelişimini resamlara borçlu olduğu söylenebilir.

Ressamların bu girişimlerinin ardından, 1823'te yine bir ressam tarafından ilk fotoğraf deneylerine başlanmıştır. Bir Fransız ressamı, dekoratörü ve oyuncusu olan Jacques Mande Daguerre, fotoğraf deneylerinin yanı sıra, [...] göz aldatıcı görüntülerle de uğraşmış, 1829'da ortak oldukları Joseph Nicephore Niepce de 1826-27'de Camera Obscura ile fotoğraf çekebilmiştir. Bu iki ortağın çalışmaları sonucunda, dönemin önde gelen fizikçisi Dominique François Arago, 7 Şubat 1839'da Paris Bilimler Akademisi'nin toplantısında, Daguerre ve Niepce'nin, uzun deneyler sonucu, gümüşle kaplanarak, ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş bakır plakalar üzerine düşürdükleri görüntülerle kalıcı resimler elde edebildiklerini ilan etmiştir (Başar,1995,96,97).

İlk fotoğraf, Camera Obscura kullanılarak Nicephore Niepce (1765-1833) tarafından 1826 yılında çekilmiştir. 21x16.5 cm boyutlarındaki Pencereden Görünüş adlı fotoğraf sekiz saat boyunca ışıklandırarak elde edilmiştir.



Resim 2. Nicephore Niepce, Pencereden Görünüş, 1826

Daugerre ve Niepce, Camera Obscura'nın da yardımıyla doğadaki bir görüntüyü olanca gerçekliğiyle bir yüzey üzerine taşıyıp hapsettiklerinde, farkında olarak ya da olmayarak, ressamların o güne kadar süregelen doğanın bire bir resmini yapma çabalarını bir anlamda tersine çevirmiştir.

Başlangıçta seri çekim yapabilecek bir makinenin olmaması, işin belirli bir ustalık gerektirmesi ve uzun süreli pozlandırma işlemleri yüzünden fotoğraf, pahalı bir uğraş olarak görülüyordu. Ayrıca her görüntü tek bir nüsha olarak basılabiliyordu. Sıradan insanın kendi görüntüsünü iki boyutlu yüzey üzerinde görmesi için bayağı bir süre beklemesi gerekiyordu.

İlk fotoğraf makinesi Louis Daguerre tarafından 1839'da icat edilmiştir. Daguerre, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği bakır levhaları, karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırmış, sonra da bu levhaları cıva buharına tabi tutarak, görüntünün ortaya çıkmasını sağlamıştı. Böyle bir görüntü elde etmek için bir ressamdan beklenen özel yeteneğe gerek yoktu. Görüntü, çok daha kısa bir sürede olduğu için, resimle kıyaslanamayacak kadar ucuzdu; ancak çoğaltılamıyordu -çünkü, hem kısır hem erkekti- Fotoğrafçıların diliyle söylersek, negatif değil, doğrudan pozitif bir görüntüydü Dagerbaskı. Bu kusurundan dolayı da sözcüğün tam anlamıyla biricikti,

özgündü. Ne var ki, bir makineden beklenen nitelik, işi kolaylaştırma ya da özgünlükten ziyade seri üretimi sağlamasıydı. Çok geçmedi, çoğaltmanın önündeki engeli de birkaç ay sonra Henry Fox Talbot, negatif bir görüntüden pozitif görüntüler elde ederek aşmayı başardı. Üçüncü aşamayı ise 1851’de, Frederick Scott Archer, ıslak levha yöntemi ile gerçekleştirdi ve böylece genel hatlarıyla modern fotoğraf teknolojisinin temeli atılmış oldu (Yılmaz,2006,307).

Gelişmelerin hızına paralel olarak fotoğraf da teknolojik yarıştaki yerini almıştır. Bugün, fotoğraf etkinliğinin geldiği teknolojik boyut, hayal edilenin çok ötesine ulaşmış durumdadır. Gerçekliğin, ışığın oluşturduğu görüntüsünün makine yardımıyla film üzerine, oradan değişik işlemlerden geçirilerek kağıt yüzeye aktarılması etkinliği şimdilerde bilgisayar belleklerine, disketlere, dijital ortamda ‘CD’lere kaydedilebilmektedir. Hatta üzerinde her türlü dijital müdahaleye açık olarak sanatın hizmetine sunulmuş bir şekilde orada beklemektedir. Fotoğraf, yaşıntının, sanatın ve bunların üretim etkinliklerinin içerisinde geniş bir alana yerleşmiştir.

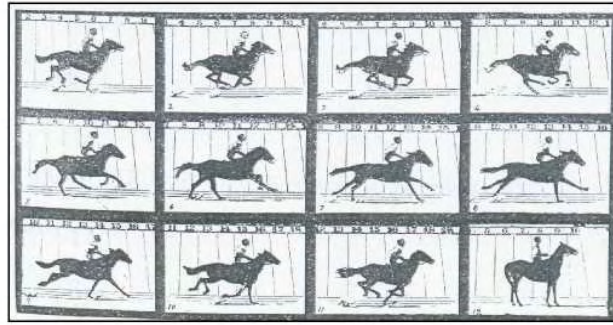
1.2. Gerçeklik ve Fotoğraf

20. yy. önceki yüzyıllara göre teknolojik gelişmelerin hız kazandığı bir dönemdir. Sanayi devriminin bir sonucu olarak, insanlar iş olanaklarının arttığı kentlere göç etmeye başlamışlardır. Üretim ve tüketim olanaklarının genişlediği 1900’lü yılların başları aynı zamanda bilimsel ve sanatsal anlamda yeniliklerin hızlı yaşandığı bir dönem olmuştur.

Makineleşme insan elinin kullanımını, yaratıcı faaliyetlerinden daha çok gündelik ihtiyaçlara yönelik seri üretime kaydırırken, fotoğraf makinesi, görüntü oluşturma sürecinde daha hızlı ve daha çok görüntü üretmeyi başarmıştır. Bu gelişme, ressamların gerçekliği yansıtmaya anlayışlarında köklü değişimlere neden olmuştur.

Fotoğraf makinesi, gerçekliğin bir anını kendine has yöntemleriyle kaydeder. Bu görüntü neredeyse gerçekliğin birebir kopyasıdır. Gerçekliği fotoğraftan ayıran en temel özellik onun biricik olmasıdır. Bunun yanında aynı fotoğraftan milyonlarca çoğaltılabilir.

Teknoloji, bilim ve sanat gibi kültürel elamanlar birbiriyle etkileşim içine girmiştir. Her buluş, her gelişme bir sonrakini beraberinde getirir, bir sonraki gelişme için kapıları açar. Fotoğrafın icadından sonraki süreç içerisinde, değişik denemelerden sonra sinemanın ortaya çıkması belki de kaçınılmaz olmuştur. Fotoğrafların hızlı bir şekilde art arda gösterilmesiyle, hareket etkisinin sağlanması çalışmaları, fotoğraf ustası Eadweard Muybridge tarafından sürdürülmüştür. Çalışmalarının sonunda o, hareketli fotoğrafın mucidi olarak tanınmıştır. Bu, basit bir sinema teknolojisi oluşturma faaliyeti anlamına gelmekteydi. Yaşantının oldukça tutarlı bir yansıması olan fotoğrafın hareket verilerek canlılığa kavuşması, onun gerçeklik boyutlarını daha da genişletmiş, dolayısıyla görüntünün bir anlamda gerçekliğin yerini almasını beraberinde getirmiştir.



Resim 3. Muybridge, Dörtlü ve Tırıs Giden Atlar, 1878

Sinema saniyede 24 fotoğraf karesinin ışığın önünden art arda geçirilerek perde üzerinde hareketli görüntü oluşturulması esasına dayanır. Lumier Kardeşler'in 'Tren Geliyor' adlı yaklaşık 30 saniyelik filmi ilk sinema örnekleri arasında yer almaktadır. 'Tren Geliyor', rayların arasına yerleştirilmiş kameranın üzerine doğru gelen bir lokomotifin görüntüsünden ibarettir. Söz konusu film, böyle bir görüntü ile ilk kez karşılaşan izleyicilerde gerçek bir trenin üzerlerine geldiği duygusunu uyandırdığı için korkup kaçmalarına neden olmuştur. Bu olay, izleyicilerin görüntüyü gerçeklik olarak algılamalarının bir göstergesidir. Böyle bir etkinin nedeni, söz konusu izleyicilerin, bu tarz görüntülerle daha önce karşılaşmamış olmalarıdır.

Fotoğraf makinesi, sanayi sonrası toplumda önemli bir yere ve işleve sahip olmuştur. Bu yüzden 20. yy. ve sonrasında fotoğraf ve diğer görüntü elemanları yaşamın hemen her alanında yer almışlardır. Bugün için, görüntüden yoksun bir toplum yaşantısının varlığından söz etmek mümkün değildir. Tarihsel gelişim içerisinde

görüntü çeşitliliğinin artması, hem insanların görüntülere olan duyarlılığının azalmasına hem de onların gerçeklikle olan bağlarının zayıflamasına neden olmuştur. Bu yüzden, herhangi bir filmin modern toplumu oluşturan bireylerde ‘Tren Geliyor’ filminin ilk izleyicileri üzerinde yarattığı etkiyi yaratmasını beklemek olası değildir.

Fotoğraf, sadece gerçekliğin görüntüsünün iki boyutlu yüzey üzerine aktarılması olarak değil, aynı zamanda gerçekliğin güçlü bir belgesi olarak da insanlık tarihi içerisinde aldığı rolü başarıyla oynamayı sürdürmektedir. Artık olaylar, kişiler, yerler, organizasyonlar fotoğraflardan ya da hareketli fotoğraflardan takip edilmekte ve bunlar gerçekliğin kuşkuya yer bırakmayan yansımaları olarak kabul edilmektedir. Tarihsel olayların, belgelerin, kimliklerin, fotoğraflanması, olay ve belgelerin inandırıcılığını gerçekliğin yerini tutarak çok daha güçlü hale getirmiştir.

Gerçekliğin resimsel yorumu ile fotoğraf arasında belirli farklar vardır. Resimde gerçekliğin ele alınışında ekleme, çıkarma ve biçim bozma gibi seçenekler bulunurken, fotoğrafta yalnızca optik-mekanik bir aktarım söz konusudur. Ressam, resim yapma sürecinde gerçekliği yorumlarken ona fotoğrafik anlamda bağlı kalmaz. Onun yaptığı, kişisel bir bakış açısıyla ve kendine has tarzıyla yeni bir gerçeklik yorumu oluşturmaktır. Bu süreçte ressam, gerçekliği en az belirgin olandan en belirgin olana dek bütün düzeylerde yorumlama olanağına sahiptir. Buna karşın, “fotoğraf görüntüyü yapan kişiye bağımlı değildir. Fotoğrafçı görüntü yaratma sürecine ne denli dikkatle müdahale ederse etsin, bu sürecin kendisi optik-kimyasal ya da elektronik bir süreç olarak kalır, bu sürecin ürünleri otomatik olur, bu sürecin makineleri gerçeğin daha da ayrıntılı” (Sontag,1999,175) elde edilmesini sağlar.

Gombrich, Sanatın Öyküsü’nde koşan at fotoğrafları ve resimlerini örnek göstermiştir. Dört nala koşan atın ayaklarından birinin kesin olarak yere basışı, fotoğrafın gösterdiği bir gerçektir. Fotoğraf öncesi resim örneklerinde, koşan atların dört ayağı da havadadır (Giderer,2003,91). Bu örneğe bakarak, Sontag’ın: “duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır” (Sontag, 1999, 22) görüşünün sağlam bir geçerlilik kazandığı söylenebilir. Ancak yukarıda sözü edilen resimlerin öldüğü ve ressamların asla böyle bir yanlış yinelemeyeceği veya bu resimlerin fotoğraftan sonra tümüyle değersiz olduğu söylenemez, çünkü resim kendini yalnızca gerçeklikle sınırlamamıştır.

Fotoğrafla gerçekiğin en dolaysız biçimde saptanması, dış dünyayı sanatçıların atölyelerine taşıyabilme olanağını sağlamıştır. Atölye dışında çalışmak sanatçı için her zaman mümkün değildir. Anlık bir gerçekliğı hapseden fotoğraf, ressamı sürekli hareketi takip etme zorunluluğundan ve zahmetinden kurtarır. Canlı modelden çalışmanın zorlukları ve ekonomik boyutları da düşünülürse, fotoğrafın ressamın işini ne kadar kolaylaştırdığı anlaşılabilir. Dış dünyadaki gerçekiğin görüntüleri, ressamın atölyesinde farklı temsiller için dönüşüme hazır olarak bekler.

Fotoğraf, bilgisayarın olanakları ve farklı teknik müdahalelerle değiştirilmeye uygun bir konumdadır. Böyle bir müdahale fotoğraftaki gerçekiğin birebirliğini zedeler. Bununla birlikte fotoğraf -en azından şimdilik- gerçekiğin en az yalan söyleyen yansımalarından biri olarak görülmeye devam etmektedir.

1.3. Fotoğraf: Resim Sanatının Tarihsel Serüveninde Bir Kırılma Noktası

19. yüzyılda fotoğraf ve onun ardından gelen sinema gibi iki büyük yenilik, yüzyıllardır var olan resim, heykel ve tiyatro gibi sanatların tarihsel gelişimindeki konumlarını değiştirip onlara yeni açılımlar önermiştir. Fotoğraf, sinemanın ortaya çıkmasını kolaylaştıracak şartları hazırlaması, teknolojik ve sanatsal yapıyı etkileyip değiştirmesi bakımından önemlidir.

“Kültürel yapıda büyük değişiklikler oluşturan fotoğraf, estetik ve sanat alanında büyük etkilenmelere yol açmış ve uzun bir tartışma süreci başlatmıştır. Özellikle görsel anlamı nedeniyle fotoğraf, resim sanatının 1800’lü yılların ortalarında büyük bir sarsıntı geçirmesine neden olmuştur” (Başar,1995,96).

Resimdeki gerçekçi betimleme anlayışını sarsan fotoğraf, Kübizm’den figürsüz resme kadar olan sürecin başlangıç noktası olarak gösterilebilir. Fotoğrafın icat edilmesine yakın yıllarda ressamların gerçekliğı yorumlama biçimleri, konu ve teknik anlayış bakımından birbirlerinden çok farklı değildi. Özellikle portre ve manzara resimlerinde neredeyse tıkanmış denilebilecek bir atmosfer hakimdi. Söz konusu dönemde pek çok ressam işsiz kalacakları düşüncesiyle fotoğraf makinesine tepki göstermiştir.

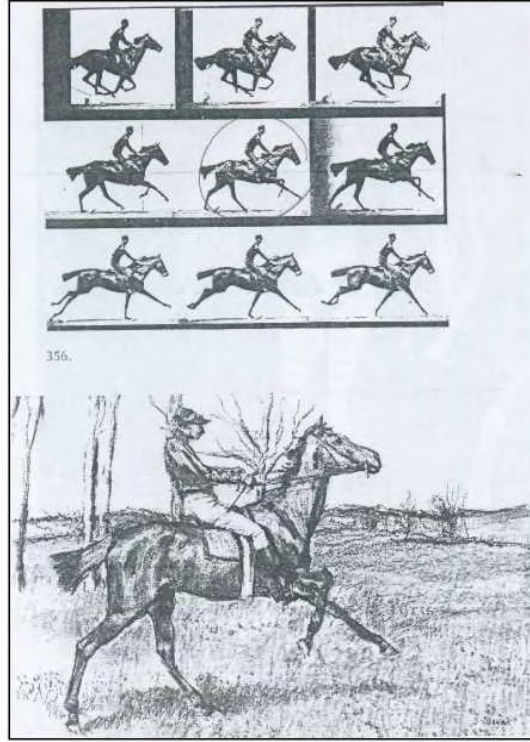
19 Ağustos 1839'da Paris Bilimler Akademisi'nin, Güzel Sanatlar Akademisi'nin de davetli olduğu oturumunda yeni yöntemin üretim biçimleri anlatılıyordu. Bu tarihi oturumda ilk tepki, Paris'li, tarih konuları ressamı Paul Delaroche'un 'resim sanatı ölmüştür!' diye bağırmasıyla gelmişti. İngiliz sanatçı William Turner da optik çağın açılışına sert tepki göstermiş, 'bu, sanatın sonudur' demişti. Öte yandan, aralarında, daha sonra resimlerinde bol bol fotoğraftan yararlanacak olan, Dominique Ingres'in de bulunduğu yirmi altı sanatçı, hazırladıkları ortak bildiride, fotoğraf ile resim sanatının aynı düzlemde değerlendirilmesine karşı çıkıyorlardı. Onlara göre, fotoğrafın mekanik kullanılışı ile elde edilen resimler, kesinlikle bir sanat yapıtıyla karşılaştırılamazlardı (Başar,1995,97)

Söz konusu ressamların 'resim sanatı ölmüştür' gibi bir tepki vermelerinin nedeni, resmin görevinin fotoğrafa devredilmesi ile ilişkilidir. "Doğanın, yüzlerin, nesnelerin, gördüklerimizin gerçeğe uygun kaydı ile, 'Resim, fotoğraf öncesi gördüklerimizi kaydetmiştir' düşüncesi, doğal olarak, fotoğrafla birlikte resmin ölümü görüşünü savunmada kendisini haklı görmektedir" (Giderer,2003,91).

Fotoğrafın ortaya çıkmasından etkilenen resim sanatı, onunla olan kesişmesinin ardından, öncekinden farklı bir yolda ilerleyerek, yaşadığı sarsıntıyı olumlu bir yönde kullanmayı bilmiştir. Ressamlar tarafından yapıla gelen, gerçekliği olduğu gibi aktarma çabası, fotoğrafla birlikte gerçekliğin farklı yorumlarına dönüşmüştür. Burada önemle üzerinde durulması gereken nokta, ressamların fotoğrafın olanaklarından yararlanmalarından çok; fotoğrafın resim sanatındaki gerçekliğin yorumlanmasında oynadığı roldür.

Bu dönemde bazı ressamlar fotoğrafları yapacakları çalışmalarda birer eskiz gibi kullanmışlardır. Söz konusu resamlara Gustave Courbet, Eugene Delacroix, Camille Corot ve Millet örnek olarak verilebilir. "Önceleri fotoğrafı en çok eleştiren kişi olarak ön plana çıkan Ingres, yine bir oryantalist olan Jean Leon Gerome fotoğraftan faydalanarak çalışmışlardır. Hatta Ingres resimlerinin fotoğraflarını çekerek onları belgeleyen ilk sanatçıdır" (Başar,1995,98).

Sonraları ortaya çıkan İzlenimcilik akımının temsilcileri, “fotoğrafik bir kopya yerine, gerçeğin yorumunu yapmayı denemişlerdir. Bir başka deyişle, fotoğrafın gösterdiği gerçeği aşarak, görünmeyeni göstermeye çalışmışlardır” (Başar,1995,99).



Resim 4. Muybridge, Dörtmala Koşan Atlar, 1885. ve Degas, Jokey, 1889.

Fotoğrafın, Delacroix, Courbet, Millet, Manet, Seurat, Degas, Lautrec, Cezanne ve Munch gibi ressamlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

Kolaj tekniğini ilk uygulayan ressamlar olan Picasso ve Braque’ın yanında Fütüristler de çalışmalarında fotoğraflardan yararlanmışlardır. “Kronofotoğraf diye adlandırılan, süreklilik gösteren fotoğraflardan yararlanan, hatta bu tür fotoğrafları doğrudan tuvale aktaran Fütüristlerin resimleri, devinim duygusunu ön plana çıkaran resimlerdir” (Başar,1995,100).

Magritte gibi düzenlemelerinin fotoğrafını çekip bunu tuvale aktaran sanatçıların yanında, Arshile Gorky, Larry Rivers gibi sanatçılar da daha önce çekilmiş olan hatıra fotoğraflarından yararlanma yoluna giden 20. yüzyıl sanatçılarındandır. Bunların dışında özellikle Dadacılar, fotoğrafı

nesne olarak sanata sokan sanatçılardır. Kübizm’de de denenmiş olan fotokolaj, Dadacılar da fotomontaj haline dönüşerek anlamını daha da pekiştirmiştir. Herbert Bayer, El Lissitzky, Man Ray gibi sanatçıların resimlerinde içeriksizlik ve nedensizlik düşüncesiyle kolayca bağdaşabilen fotokolaj ve montaj, görsel bir otomatizmi yakalamaya yöneliktir (Başar,1995,100).

Bütün bunlardan yola çıkarak, fotoğrafın resim sanatında bir dönüm noktası olduğu ve sanat tarihsel gelişim sürecinde fotoğraf resim ilişkisinin kendini şartlara göre yeniden ve yeniden biçimlendirdiği söylenebilir. 1839’larda ressamların kafasını kurcalayan ‘fotoğrafın resmin sonunu hazırladığı’ düşüncesinin 21. yüzyılın başlarına gelindiğinde hâlâ gerçekleşmemiş olduğu görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, fotoğrafın ressamları sınırsız bir betimleme olanağına kavuşturmasıdır.

Fotoğraf tarafından sadık temsil külfetinden kurtarılan resim, artık daha yüce bir görevin peşinde koşabilirdi: bu görev, soyutlamaydı. Gerçekten de fotoğraf tarihindeki ve fotoğraf eleştirisindeki en kalıcı düşünce, resim ve fotoğraf arasında varılan ve her ikisini de bir yandan birbirlerini yaratıcılıkla etkilerken, bir yandan da kendi ayrı, ancak aynı derecede geçerli olan görevlerini sürdürmelerine izin veren mitsel anlaşmadır. [...] Fotoğraf makinesinin dış dünya görüşünü saptama biçimi resamlara yeni resimsel kompozisyon kalıpları ve yeni konular önermiştir (Sontag,1999,163-165).

2. BÖLÜM

FRANCIS BACON'IN RESİMLERİNDE FOTOĞRAF VE RESİM İLİŞKİSİ

2. 1. Francis Bacon: Kişisel ve Toplumsal Tarihin İzdüşümleri Olarak Bir Yaşam Öyküsü

Francis Bacon 28 Ekim 1909'da Dublin'de doğmuştur. 1914'te I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde baba Edward Anthony Mortimer Bacon savaş bürosunda çalışmaya başlayınca, aile için İngiltere ve İrlanda arasında gidip gelen uzun bir serüven başlar. Durmadan yer değiştiriyor, bir evde en fazla bir yıl kalabiliyorlardı. Bacon bu yer değiştirmeler ve yakalandığı astım hastalığı yüzünden 19. yüzyıl'da çok rastladığımız gibi evde özel dersler ile eğitim aldı. Formal bir eğitimden geçmemiş olması dünyayı algılayışında onu son derece özgür bıraktı. Bu yetiştirme tarzının sonucunda da marjinal bir kişiliği oluşmuştur.

İlk gençlik dönemlerinde geleceği için hiçbir planı olmayan Bacon, Almanya ve Fransa seyahatlerinden sonra 1929 yılında Londra'ya döndüğünde; South Queensberry Mews'de bir stüdyo kiralamış, burada dekoratör ve desinatör olarak çalışmaya başlamıştır. Stüdyosundaki kendi tasarımı olan Art Deco halılar, siyah-beyaz aynalar ve genelde göze çarpan çıplaklık daha sonra sanatçının dekoratörlüğüne üstün gelen resimlerinde de sık sık karşımıza çıkar.

Francis Bacon 1927 yılında Fransa'da Paul Rosenberg Galerisi'ndeki Picasso'nun sergisini izlemiş ve Picasso'dan bu dönemde fazlaca etkilenmiştir. Stüdyosundaki ilk karakalem ve suluboya resimleri Picasso'yu anımsatırlar.

Picasso etkisiyle yaptığı ilk çalışmalarını beğenmez. Farklı ve yeni bir ressam olabilmesi için yaptıklarının da farklı ve yeni olması gerektiğine inanır. Bu çabuk öngörüsü sayesinde Picasso etkisinden sıyrılmış, yeni figür ve resim anlayışı erken döneminden son dönemlerine kadar kendi içerisinde tutarlı bir şekilde devam etmiştir.

Francis Bacon dekorasyonla ilgili çalışmalarına bir son verip, bütün yoğunluğunu resim çalışmalarına verir. 1933 yılının Nisan ayında Mayor Galeri'deki ticari sergide bir resmi yer alır. "Crucifixion" adlı resmi Herbert Read'in sergisinde yer almış ve "Art Now" adlı kitapta yayınlanmıştır.

"1936 yılında "New Burlington Gallery" deki "International Surrealist Exhibition"a bir çalışmasını sunmuş, fakat bu çalışması reddedilmiştir." Çalışmasının sergiye alınmama nedeni sürrealist özelliklere yakın bulunmamış olmasıdır.

1944 yılına kadar çokça tanınmayan ressam, aynı yıl yaptığı 'Çarmıha Geriliş Kaidesi Üzerine Üç Çalışma' adlı resmi ile geniş kitleler tarafından tanınmıştır.

1946 yılında ise fazla resim yapmamıştır. Bacon, zaman zaman çalışmalarına ara vermiş, vaktini gece kulüplerinde ve kumarhanelerde harcamıştır. Bu sıkıntılı zamanlarda, yapmış olduğu çalışmaların çoğunu beğenmediği için yok etmiştir. Yok edilen bu resimler, yakın arkadaşlarının çektiği fotoğraflar sayesinde belgelenebilmiştir.

1947 ve 1950'li yıllarda ise Monte Carlo'da bir daire kiralamış ve bu nedenle Londra ve Monte Carlo arasında yolculuklar yapmıştır. 1948 yılında Alfret Barr, bir çalışmasını New York'taki Modern Sanat Müzesi için satın almıştır. Aynı yıl "Royal Collage of Art"da ressam ve öğretmen olan John Minton ile tanışmış ve 'Başlar' adlı çalışmalarına başlamıştır. Kasım 1949'da Londra'daki Hannover Gallery ile ilk ticari sergilemelerine başlamış ve bu birliktelik 1958'e kadar devam etmiştir. Daha sonra 'Papa' serilerine başlamıştır (Ece,1996,7).

1953 yılında Eadweard Muybridge'in bir dizi güreşçi fotoğrafından hareketle ünlü 'İki Figür' adlı çalışmasını yapmıştır. Sanatçı, bundan sonra da Muybridge'in albümünden seçtiği fotoğraflarla değişik çalışmalar gerçekleştirmiştir.

1958 yılının Ocak ayında İtalya'nın Turin kentinde Galeria Galetea'da ilk kişisel sergisini açmıştır. Aynı yıl Hanover Galeri ile olan anlaşmasını bitirmiş ve Ekim ayında Marlborough Fine Art ile kontrat imzalamıştır.

1961 yılında ise yine bir düşüş dönemi yaşar. Bu dönemde Güney Kensington'da bir garajın üstündeki daireye taşınır. 1962 yılının Mayıs ayında Tate Galeri'de büyük bir Retrospektif sergisi açılır ve böylece Amsterdam'a, Zürich'e, Turin'e ve Mannheim'a sergi turları yapılır. Aynı yıl arkadaşı Peter Lacey Tangier'de ölmüştür. Daha sonra Bacon; sanatçı R. B. Kitaj ile tanışmıştır.

Tate Gallery'deki iki retrospektif sergisinden ilki (1962) Bacon'nun yaşantısında, genel profilinin yükselmesi açısından önemli yer tutar. Başlarda topluluğu ve gece hayatını seven kumarbaz, zamanla dünya dan elini eteğini çekmiş yalnız bir ressam haline gelir. Stüdyosunda fotoğraf çekmek ve film yapmak için artan bir isteği vardı. Fakat ekonomik ya da başka nedenlerden ötürü daima mercekte uzakta tuvallerinin köşesinde resim yapmaya dönüş anlayışını benimsemiştir. Bununla beraber arkadaş grubunun içerisinde birkaç başarılı fotoğrafçı O'nun dikkate değer yoldaşları idi. Örneğin; Dan Farson ve John Deakin (Harisson,2005,3).

Francis Bacon'ın her ne kadar sinema yapma düşü gerçekleşmese de bu merakının devam ettiğinin ipuçları bazı çalışmalarında göze çarpar. Figürlerinde Luis Bunuel'in kullandığı parçalanmış hayvan gövdesi, göz kapakları kesilen bir kadın ve Eisenstein'in çılgık atan dadı görüntüleri ile karşılaşılır. Sanatçı sinemaya olan tutkusunu bu şekilde çalışmalarına taşımıştır.

1962'den sonra Bacon nadiren kendi yaşantısından resimler yapmıştır. Bunun yerine John Deakin'i arkadaşlarını fotoğrafla belgelemek için görevlendirir, ki bunlar pek çok portrelerinin gelecek yirmi yıl boyunca modelleri olacaktır. Lucian Freud, George Dyer, Henrietta Moraes ve Isabel Rawstorne bunların en belirgin örnekleridir. Deakin Bacon'ın direktifleri altında muhtemelen bir tripoda bağlanmış çevirmeli bir kamera kullandı. Diğer fotoğraflar elle tutulan 35 mm fotoğraf makineleri ile daha süratli, formalitesiz ve nispeten Henri Cartier-Bresson ve foto muhabir Larry Burrows gibi bu tekniğin duayenleri tarafından fotoğraflanmıştır (Harisson,2005,3).

1963 yılı Ekim ayında New York'taki "Solomon R. Guggenheim Museum"da büyük bir retrospektif sergisi açılmış ve "Art Institute of Chicago"ya sergi gezileri yapmıştır.

1964 yılında George Dyer ile arkadaş olmuştur. George Dyer, Bacon'a modellik yapmıştır. Daha sonra arkadaşı Isabelle Rawsthorne'un bir dizi portrelerini yapmıştır. 1965 yılının Ocak ayında ise Hamburger Kusthalle'de büyük bir sergi açmıştır.

1966'da tanıştığı vahşi yaşam fotoğrafçısı Peter Beard onun sıkı bir dostu haline gelmiş ve fotoğrafları Bacon'ın 75 ve 80'ler arasında yaptığı resimlerin yirmisinden fazlasının öznesi olmuştur (Harisson, 2005, 4,5).

1971, Ekim ayında arkadaşı George Dyer Paris'te ölmüştür. Aynı yıl Bacon, "Galleries Nationales du Grand Palais in Paris"de yapılacak olan Retrospektif sergisi için hazırlık çalışmalarını sürdürürken Düsseldorf'a sergi gezileri yapmıştır.

1972 ve 1974 yıllarında George Dyer'in ölümü ile onunla ilgili triptychs çalışmaları yapmaya başlamıştır.

1979 yılında ise Muriel Belcher ölmüştür. Onun ölümünden sonra "Sphinx Portrait of Muriel Belcher" adlı çalışmasını yapmıştır.

Francis Bacon'ın çok yakından tanıdığı dostlarının hemen hepsi sanatçıdan önce ölmüştür. Başlangıçta dostlarının portrelerini çok fazla çalışmış, onların tek tek ölmeleriyle birlikte çevresinde portresini yapacak kimse kalmadığı için hiç sevmediği halde kendi yüzünü resmetmiştir. Portre çalışmalarında da çoğunlukla fotoğrafı kullanmıştır.

1988 Eylül ayında Moskova'daki Centrall Hause of Artists'de "New Tredyakov Galery"de 22 çalışmasının yer aldığı sergi açılışına rahatsızlığı nedeniyle katılamamıştır. Bu dönemde Sovyetler Birliği'nde Batı'lı sanatçılar beğenilmeye başlamıştır.

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

“Francis Bacon 1992’de öldüğünde, South Kensington, Reece Mews’deki atölyesinin yer döşemesinde Bacon Mitolojisi’nde henüz tortulaşmış halde, paçavralaşmış dergi ve kitaplar, buruşturulup hırpalanmış ve boya serpilmiş fotoğraflara rastlanmıştır” (Harisson, 2005, 1).

Bacon’ın yaşam boyu yaptığı resimlerden kaydedilebilenler ve korunanlar izlendiğinde, stüdyosunda bulunan fotoğrafların onun çalışmalarına büyük ölçüde yön vermiş kayıtlar oldukları tahmin edilir. Muybridge’in çektiği güreşçiler ve harekete dayalı fotoğraflar, bilimsel klinik fotoğraflar, belgesel fotoğraflar, gazete ve dergilerde yayımlanmış onun ilgisini çeken fotoğraflar, John Deakin’in onun isteği üzerine çektiği yakın dostları ve modellerinin fotoğrafları (Isabel Rawsthorne, George Dyer, Henrietta Moraes) onun arşivini oluşturan dokümanlardı. Bacon için gerçekliğin birer kaydı olan bu fotoğraflar, onun stüdyosunda ve tuvalinde figüratif resimlere dönüşmüştür.

2. 1. 1. Bir Tarihsel Çalkalanışın Bir Hayat Üzerinde Bıraktığı İzler

Sanatçının çocukluğu beş çocuklu bir ailede annesinden yirmi yaş büyük orduda çalışan son derece disiplinli, katı ve hoşgörüsüz bir baba ile geçti. Baba zengin bir aileden gelmekle beraber sürekli para sıkıntısı çekiyor, kumar ve bahis oynuyor ve kuponları postaneye yatırması için küçük Bacon’a veriyordu. Sanatçının ileride kumara aşırı düşkünlüğü ve zamanının çoğunu gece kulüplerinde harcamasında bu çocukluk yılları etkili olmuştur.

Eşcinsel olması nedeni ile genç yaşta evden ayrılması ona her türlü sınırın ortadan kalktığı, her şeyin serbestçe yaşandığı bazı deneyimlerinin uç noktalara sürüklendiği bir ortam hazırlamıştı. Yaşadığı bu günlerin izlerini yapıtlarına da aktarmıştır. Sadece kişisel yaşantısı değil içerisinde yaşadığı iki savaş sonrası toplum yaşantısının da etkilerini çalışmalarında görmek olasıdır.

Francis Bacon’ın çalışmalarının ilk yorumlayıcılarından varoluşçular korkudan farklı fikirlerle, savaş sonrası sanatta yeni bir hümanist

figürasyonun başladığı bir zamanda, çalışmaların güçlü orijinal imgelerini ve vahşi konusunu vurguluyorlardı. “Zaman Ruhunun” farklılaşmasının başka somut örnekleri ise Alberto Giacometti’nin dokunaklı, hayalsi heykelleri, Balthus’un ustaca yapılmış ama erotizm yüklenmiş figür kompozisyonları ve Jean Dubuffet’in güçlü “art brut” imgeleridir. Avrupalı sanatçılar savaş zamanı deneyimlerini özümserken, insan imgesinde daha önce olmadığı kadar insanoğlunun yalnızlık halinin ve dayanma iradesinin farkındalığını yansıtan yeni bir ilgi ifade etmeye başladılar. Böylece kendilerinden önceki dönemin baskın ekspresyonist soyutlamalarına yaratıcı bir zulmedilmiş hümanist imgeyle aracı oldular (Ece,1996,160).

Yukarıda değinilen nedenlerin yanı sıra yaşam biçiminin de sanatçının eserlerine neredeyse birebir yansımaları gözden kaçmaz. İçki, kumar ve gece hayatını seven sanatçının çalışmalarında yaşam tarzının etkileri alttan alta kendini hissettirir. Kişisel bunalımları, psikolojik gerilimleri, eşcinsel olmasının yarattığı (hem gençlik hem de olgunluk döneminde) sıkıntılar gündelik yaşantısına olduğu kadar sanatsal üretim etkinliklerine de belirleyici bir yön vermiştir. Resimlerinde çıplak erkek gövdelerini çok sık kullanması, sevişen erkekleri resmetmesi, zaman zaman da yalıtılmış odalardaki çıplak gövde betimlemeleri belki onun cinsel sıkıntılarının yansımalarıdır. Bu görüş sanatçının çalışmalarında öznel yaşantısına dönük eserler vermesindeki ayrı tutumdur.

Bacon’ın kişisel görüşünde Dubuffet’in dehşetli kabalığını ve Giacometti’nin ruhi sıkıntılarını daha da ileriye götürerek o zamanın havasında, açık bir varoluşçu korku ve derin bir öfke, hiddet duygusuyla uğraşımı gerçekleşmişti. Dehşetle uğraşı hem içgüdüsel olarak temsili hem de psikolojik etkisi açısından oldukça rahatsız ediciydi. Çoğunlukla doğrudan en bilinir ve felaket ile ilgili medya olaylarından fırlamış gibiydiler, örneğin, görsel kanıtları ancak 2. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan Yahudi katliamının ve onların ölüm kamplarının zalim hatırlatıcılarını sanatıyla birleştirmesi gibiydi (Ece,1996,160-161).

Sanatçının tuvallerinde boyanmış figürler çoğunlukla yalnızdırlar, belirgin yüz hatlarından yoksundurlar, boşlukta yalıtılmış, cüzamlı gibi tecrit edilmiş ve buzdan bir küp içinde kilitlenmişlerdir. “Armitage, Appel, Baskin, Diebendorn, Lebrun, Müller,

Richier gibi çağdaşları en az onun kadar umutsuzdurlar. Kenneth Armitage'nin heykelindeki tipik imge kollarını kaldırmış oturan kadın gibi kişisel figürler geniştirler, aciz yaratıklardır" (Hastie,1965,1). Hareketleri engellenmiş katı uzuvları çevrelerinden gelebilecek her türlü baskıya karşı korumasızdır. Bu insan figürleri, Franz Kafka'nın Değişim adlı romanındaki gibi zayıf kol ve bacaklarıyla aciz böceklerle (Gregor Samsa) dönüşmüştür.

Bacon'ın kaynaklarını O'nun gözünün aşına olduğu dönemin en dile düşmüş olayları ve çirkin kişilikleriyle hazır, verimli bir imge bankası niteliğindeki News of the Week, Londra ve Paris'te Crapoullet gibi bildirileri, magazinler ve günlük gazeteler oluşturuyordu. Zorlayıcı bir görsel dramı yöneten etki prensibi; bu hayali utanç veren olayları çizmeye devam etmesi, içindeki bazı görülmeyen psikolojik güçlerle olan garip konusal bütünlüğüydü. Savaş vahşetini gösteren fotoğrafların genel paydası, şiddete ve onun kişisel dayanıklılık ve hatta deliliğe meydan okumasıydı; Joseph Goebbels'in ulu orta bir parmak sallandırması, Ekim Devrimi'ndeki kanlı Moskova Caddeleri "Popular Mechanics" sayfalarından toplanmış muhteşem bilimsel, mekanizmalar veya bir balta girmemiş orman bataklığından gürültüyle geçen bir gergedan olabiliyordu (Ece,1996,161).

Bacon için, bu fotoğrafların dönemin vahşetini yansıtan kaynaklar olmasından daha çok, insanın doğasında var olan vahşi duyguları, acıyı, parçalanmışlığı, yalnızlığı yansıtan imgeler olarak da önem taşıdığı ve gerçekliğin bir kısmını kapsayan kayıtlar olduğu bir gerçektir. Bacon için acı, ıstırap, vahşet, yalnızlık zaman zaman yaşanan duygular değildir. Bu duyguların tek nedeni olarak savaş da gösterilemez. Acının tedavisi mümkün değildir, insan var olduğu sürece varlığını sürdürecektir.

Bu imgeler Goya'nın insanoğlunun sonsuz zalimlik yetisinin vahşi-görsel açılımı olan 'Savaşın Felaketleri' 1810-1814, yapıtının çağdaş Freudian eşdeğerlikleri olarak da yorumlanabilirler. [...] Bacon'a ilk ilgi duyan İngiliz eleştirmen Robert Melville, sanatçının yapıtlarındaki icranın gücüne ve özgürlüğüne değinmiş ancak Bacon'ın resimsel etkileri yaşatmaktaki hünerinin bir toplama kampı havasında gerçekleştiğini de belirtmiştir. Örtülmüş rüya alanlarına oturtulmuş ve transparan perspektif kutuları veya

perde önü alanıyla gösterilmiş uluyan papazları ve iç içe girmiş sadomazoşist çiftleri, sanki Adolf Eichmann'ın, savaş suçları mahkemesinde kurbanlarının öfkesinden korunması için kurşun geçirmez bir cam kabine sokulmuş, iğrenç görüntüsünü önceden tahmin etmiştir (Ece,1996,165).

Bacon'ın resimlerinde yalnız olan, acı çeken sadece bir kişi bir kimlik değildir. O' nun resimlerindeki hapsedilmiş, acılı, yalnız figürler tüm insanlığı yansıtır. Cam kabinde hapsedilmiş olan papa değil tüm insanlıktır.

2. 2. Francis Bacon'ın Sanatı

2.2.1. Yakın Tarihin Sanatı İçinde Konumlanışı Bakımından Francis Bacon

Sanayi Devrimi sonrası Avrupası'nın çevresine, daha da önemlisi kendisine yabancılaşmasını Charlie Chaplin 'Modern Zamanlar' adlı filminde gözler önüne serer. Makineleşmeyle birlikte insan-makine, dolayısıyla insan-teknoloji etkileşiminin insan doğasını nasıl değiştirdiğini görme olanağı bulunmuştur. Özellikle 20. yy Avrupa toplumu, teknolojiye yalnızca üretim açısından değer vermekle kalmaz, aynı zamanda teknoloji tarafından üretilen nesnelere, insan varlıklarına gösterilmesi gereken saygıyı göstererek tapar. Böyle bir toplumda, insanlar birbirlerini gerçek bir değeri olmayan araçlar olarak görürlerken, makineler çok yüksek bir değer kazanıp, insanların taptığı amaçlar olup çıkar. Böyle bir toplum, insanları birbirine yaklaştırmak yerine, her birini birbirinden yalıtılmış, küçük adacıklar haline getirir. İşte böyle bir toplum, yabancılaşmış bir toplum; böyle bir toplumun bireyleri de, yabancılaşmış yalnız insanlardır.

Sanayi Devrimi, makineleşme ve teknolojik ilerlemenin savaşı kaçınılmaz hale getirmesi zaman içerisinde tartışma götürmez bir gerçek olarak kabul görür. Hem makineleşmenin hem de iki dünya savaşının ortasında kalmış bir sanatçı olarak Francis Bacon'ın resimlerinde yalnızlık ve şiddetin yansımalarına rastlamak rastlantısal bir durumdan öte kaçınılmaz bir durum haline gelmiştir. Sanatçı belki de bu yüzden sanat tarihinde yalnızlığı ve tecrit edilmişliğiyle bilinir.

Francis Bacon ilk dönem çalışmalarının neredeyse tamamını yok eden, kendi kendini eğitmiş bir ressamdır. Ayrı bir kişilik olma durumu sadece günlük sosyal ilişkilerinde değil, yaptığı resimlerde de kendini gösterir. Kendi dönemi içerisinde ona tarz olarak en yakın olan kişi çok yakın dostu ve kendisi gibi ressam olan Lucian Freud'dur. Psikanalizin yönteminin isim babası Sigmund Freud'un torunu olan Lucian Freud'un psikolojiyi ilgilendiren resimler yapması onun dönemin koşullarından olduğu kadar büyükbabası Freud'dan da etkilendiğinin bir belirtisidir.

Bacon daha çok köpekleri, leşleri, erkek gövdesini betimleyen figürleri, yaşlı işadamları ve papaları, cam yüzeylere hapsedilmiş ve dehşetin sessiz dünyasındaki çılgılığı, ahlaksızlık ve korkuyu konu edinmişti. Acıma ve iğrenmeden korkuya kadar bütün duyguları ve dengesizliği tüm enerjisiyle resmetmeye çalışmıştır (Murray,1976,33). Bu tavrın onu Ekspresyonistler'e yaklaştırdığı düşünülebilir. Fakat bu yakınlaşmaya rağmen kendisinden önceki akımlarla doğrudan bir ilişkisi olmadığı görülür. Çünkü onun resmi, figüratif resimle nonfigüratif resim arasında bir yerde yer almaktadır.

Bacon, soğuk basit kamera mekanikleri ile Yakın Avrupa Tarihi'nin en çok suçlanmış ve trajik anlarının arasında bir yerde, hayalin hareket eden ve alaca karanlık dünyasını yarattı. Dehşet ve şiddetin çağrışımlarını canlandırıp üstün, kendine has katarsise (günahlardan arınma) ulaşabilmek için yapmıştı belki de bunu (Ece,1996,161,162).

Savaş sonrası sanata egemen olan ifade biçimi, eskinin bu yolda canlanması oldu. Ancak buna, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi karşısında duyulan endişeyi, dramatik olaylara bakışımızdaki kuşkuculuğumuzu da katmak gerekir. Korku ve kader imgeleri, sanat eserlerinde sık sık rastlanılan ve 1950'lerde başarılı sonuçlar veren öğeler olmuştu. En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları etkileyici enerjileriyle bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniyordu (Lynton,1991,265,266).

Bacon'ın güreşçi fotoğraflarından yararlanarak yaptığı figürdeki enerji, hareket duygusu hapsedilmiş olmalarına aldırmaksızın kendi güçlerini de yansıtır. Bu güç

toplumsal koşullardan etkilenilmediği için oluşan güç değildir. Bu g koşullara rağmen ve koşullara karşı oluşan güçtür.

Dönem sanatçılarından Giacometti'nin ince uzun figürleri ilk bakışta kırılıverecekmiş, düşecek, yok olacakmiş gibi grlrleri. Ancak Giacometti'nin çalışmalarının kaideleri o figürleri hiç bırakmayacakmiş etkisi yaratırlar. Figürler ne kadar ince ve narinse kaideler o denli katı bir ktle biçimindedir. Bu ktleler de izleyicide sağlamlık ve güçlülük duygusu oluşurmaktadır. Bacon'ın resimleri ise anıtsal boyutlarda yapılmıştır ve figürleri güçsüz değil Michelangelo'nunkiler gibi iri ve güçlü grnmdedirler.

Bir sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren, aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu (fobisi) uyandıran boşluklar, Bacon'ın resimlerinde dikkati çeker. Bu boşluklardan yararlanan Bacon, insanlardaki belli belirsiz dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Bunlar, devlet yönetimine muhalif olanların etkili bir biçimde yok edilmesinden kaynaklanan korku ve dehşet olabileceği gibi, günlük yaşamın adeta bir parçası haline gelmiş gaddarlıklar karşısında duyulan korkuyu ve dehşeti de ima ederler. Ancak, sıradan bile olsalar insana acı veren bu olayların gözleri önüne serilmesinde fotoğraftan yararlanılmıştır. Aralarında melen ıplak zerine İncelemeler'in de bulunduğu pek çok tablosunda Bacon, Muybridge'in incelemesinden faydalanmıştır. Bu, bilimsel bir incelemedir. Bacon'ın ürküntü veren figürlerinin böylesine güzel boya pasajlarıyla sunulması sarsıcıdır. Oysa kullandığı araçlar ve verdiği mesaj arasında böylesine etkili bir uyışmazlık yaratmayı, yalnızca Goya başarmıştı. Bir ölçüde bu ikileme dayanılarak, Bacon Sürrealist gelenekten çok, Ekspresyonist geleneğe yakın bulunabilir. Öteki nedenler göz önüne alınınca da, ona Moore'un yanında yer verilebilir. İnsanları acı çekerken ve allak bullak bir halde resmettikleri için, uzun klasik geleneğe katkıda bulunan son sanatçılar olarak onları tanımlayabilirken, aynı zamanda bu geleneğin taşıdığı anlamı tersine çevirdiklerini de görürüz (Lynton,1991,266).

Onun düşük enstantane fotoğraflarla çok benzeşen portre resimlerinde yüzün bir yerden başlayıp başka bir yere dönüş hareketinin neredeyse kare kare yakalanmaya

çalışılmış gibi görünen çabası ve tekniği aklımıza zaman zaman Duchamp'ın “Yürüyerek Merdivenleri İnen Çıplak” çalışmasını getirir. Bu enstantane hareketini resimde oluşturma çabası ve faaliyeti sanatçıyı biraz da Fütüristler'e yaklaştırır.

Zaman zaman sanatçı için Sürrealist yakıştırması yapılmış, çalışmalarının duyguları yansıtmaması sonucu Ekspresyonist olarak anılmıştır. Tüm bu yakıştırmalar ve yakınlıklara, benzeşmelere rağmen Bacon o 'nevi şahsına münhasır' yapısını koruyarak ayrı bir sanatçı olmuştur. Kendine özgü tekniği ve figür anlayışıyla günümüzde etkilerini devam ettiren Yeni Figürasyon akımının en belirgin temsilcilerindendir.

2.2.2. Francis Bacon'ın Resminde Ayırt Edici Özellikler

2.2.2.1. Francis Bacon'ın Resimlerinde Fotoğraf

1940'ların sonlarında imalı sanatına özel bir sosyal ağırlık kalitesi katan fotoğrafik reproduksiyon birikimi, Bacon'ın Kensington stüdyosunda yığılmıştı.

Bacon'ın rastlantısallığın da etkisiyle çabuk kavrayışlılık ve özgür bir iradeyle gösterdiği girişim, stüdyo döküntülerinin karmakarışık fotoğraf yığınlarından resimsel organizmaların ortaya çıkmasını sağlar. O daimi kumarbaz, karılmış bir deste oyun kağıdı gibi (fotoğraflar) şekil değiştiren bu manalı, fikir verici dokümanların ortaya çıkaracağı çalışmaların önemini kavramıştı. Atölyesinin duvarında George Dyer'in portresi, Lucian Freud'un (1973) kendi boyadığı portresi, dar bir şekilde kesilmiş, duvara toplu iğne ile tutturulmuş kendi başının siyah-beyaz bir vesikalık fotoğrafına rastlanmıştır. On beş yıl sonra, insan gövdesi ve portresinden çalışmada (1988) kendisinin bu portre fotoğrafını yeniden kullandı. Atölye yer döşemesinin bir taraftan yıpranmış ve sıkıntılı olmasına izin verilmiş, diğer taraftan zamanın işaretlerinin tanığı gibi muhafaza edilip fotoğrafik görüntülerin bir arşivi, Bacon'ın kişisel panoraması gibi tanınmıştır. Bacon'ın optik-kurgusal tasvir sentezlemesi elli yıldan daha fazlası için bir çalışma bilgisi olagelmişti. Bu O'nun itirafıydı ve önemli bir itiraftı. Bununla beraber kariyerinin ilk yarısı baştan başa (1962'ye kadar) resimlerinin fikirlerini öneren betimlemeler,

nadiren orijinal fotoğrafik baskılar, bir de dergi ve kitaplarda karşılaştığı değişmez mekanik kopyalardı (Harisson,2005,9,10).

Fotoğrafının bir sanat biçimi olarak kabulünün üstünden çok geçmeden, İngiltere müze ve sanat galerilerinin de etkisiyle Bacon, resimlerinde bazı bilgilerin kesin olarak fotoğraflardan edinildiğini (sanatsal çalışmaların fotoğrafik reproduksiyonları) kabul eder. Bu açıklamalar onu üzüntüye uğratar ve O'nun hedeflerinin yanlış anlaşılmasına neden olduğuna inanır. O'nun bu ihtiyatlılığı sebepsiz değildi. Sadece altı yıl önce The Barbican Arts Centre “Picasso and Photography” raporunu yayımladığında Picasso suçu ortaya çıkarılmış bir sahtekarmışçasına “Maskesi Düşmüş Picasso”(The Sunday Times, Culture,7 Şubat 1999) gibi başlıklarla karşılaşılmıştı (Harisson,2005,10).

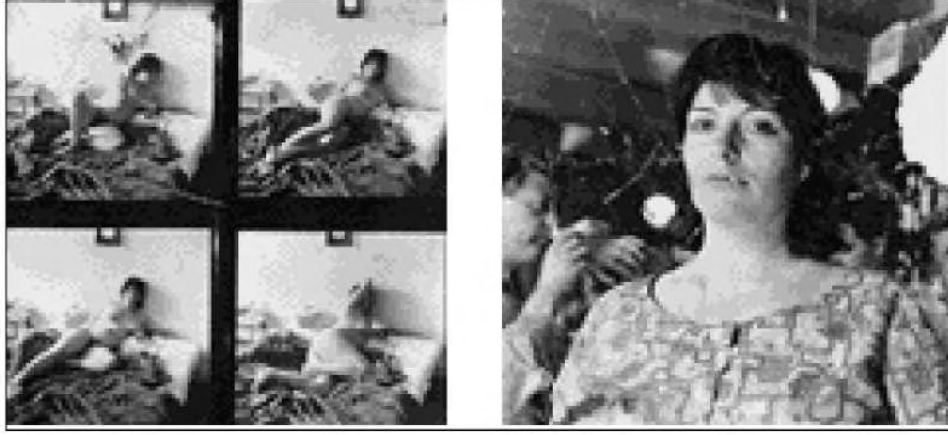
Bacon insan gövdesi resimlerini kaos ve düzenin, önyargı ve değişimin bir terazisi gibi nitelendirir. 20. yüzyıldaki figürasyondan O'nun tek takip ettiği yol olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nda pek başarılı olamadı. Clement Greenberg (sanat araştırmacı-yazarı), sanatçının fotoğraftan çalışma konusundaki endişesini, İngiliz'in kederini ifade eden büyük bir tavır olduğunun farkındadır. Greenberg, Michelangelo, Caravaggio veya Ingres'in çalışmaları üzerine müdahalelerin kasten yanlış yorumlanmış olduğunu görür. Sözümona Bacon, bu üstatların izinden sadık bir köle gibi yürümüştür. Tersine Bacon'ın solunumu engellenmiş durumdaki adamın umutsuzluğundaki görünümü herhangi bir şey karıştırılmaksızın yükselmiş ve kıymetlenmiş bir büyüklüktür. O bilinen sanat-tarihsel gelenekler ve revaçta olan, alışılmış insan formu temsillerinin tekrar tanımlanması, sorunlarının tekrar gözden geçirilerek sarsılmasına kastetmiş bir sanatçıdır (Harisson,2005,10,11).

Michel Archimbaud'un Francis Bacon ile ilk söyleşisi 1980 yılında sanatçının Londra'daki atölyesinde gerçekleşmişti. Bu söyleşide Bacon fotoğraflardan sadece kayıt olarak yararlandığını, fotoğrafik görünüşüyle ilgilenmediğini söylemiştir. Fotoğrafı sadece kaynak olarak kullandığını ve insanların düşündüğü kadar çok fotoğraftan faydalanmadığını söylemiştir. Çok çeşitli fotoğraflardan yararlanan sanatçı özellikle Muybridge'in hareketle ilgili fotoğraflarından yararlandığını, hatta uzun süre bu fotoğraflara bakarak vakit geçirdiğini söylemiştir.

Bacon'ın fotoğraftan fazla yararlanıp yararlanmadığından daha çok tartışılması gereken, fotoğraftan nasıl yararlandığı konusudur. Bacon çok sayıda fotoğrafa baktığı için fotoğraflardan etkilenmiştir. Bununla birlikte fotoğraftaki görüntüyü bire bir kopya etmek yerine onu sadece kimi noktalarda model olarak kullandığı ve daha sonra elden çıkardığı için fotoğraftan çok fazla yararlanmadığı söylenebilir. Bacon'ın Archimbaud ile yaptığı görüşmede resimde fotoğraf kullanılmasına yönelik söyledikleri şöyledir:

Biliyorsunuz fotoğrafın icadından önce resim gerçekten tamamen değişti. Resimde çok önce böyle problemlerimiz yoktu. Problem şu ki; her kuşak kendi çalışma biçimini bulur. Atölyemde, yer döşemesinde tamamen hasarlı, dağılmış fotoğraflar görüyorsunuz. Arkadaşlarımın portrelerini çalışırken onları kullandım ve onları elden çıkarmadım. Bu kayıtlardan çalışmak benim için kişileri karşıma alıp çalışmaktan daha kolay. Bu benim yalnız ve çok daha özgür çalışabileceğim yöntemdir. Çalışırken kimseyi görmek istemem. Bu fotoğraflar benim hafızamdı. Onlar kesin detaylar, kesin yüzleri ifade etmemde bana yardım eder. Aynı zamanda onlar benim için basit bir araç gibidir (Archimbaud,2000,15).

Başlangıçta çevresinde hep yakın dostları bulunuyordu. Sevgilisi ve modeli George Dyer, yakın dostları ve modelleri olarak, Isabel Rawsthorne ile Henrietta Moraes, ressam Lucian Freud, Michel Leiris onun neredeyse her gün birlikte olduğu kişilerdir. Gece hayatını seven sanatçı adı geçen dostlarıyla sürekli aynı ortamlarda bulunuyordu. Onlara o kadar yakındır ki, portre ve gövdeyi betimleyici figüratif resim etkinliğinde bu insanları model olarak seçiyordu. Çoğu zaman tek başına fotoğraftan çalışma alışkanlığını sürdürmesine olanak veren durum, dostlarının ve modellerinin hemen hepsinin fotoğraflarının bir kayıt gibi elinde bulunmasıydı.



Resim 5. John Deakin, Henrietta Moraes'in fotoğrafları.



Resim 6. Francis Bacon, Bir Köşede Figür,



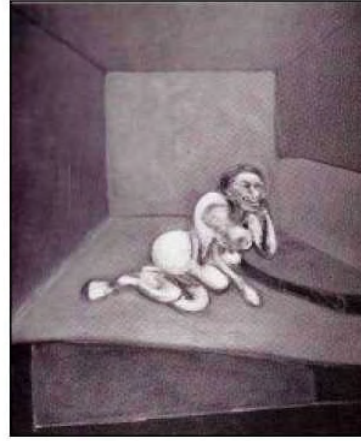
Resim 7. Francis Bacon, Figür,

Yakın dostlarının arasında fotoğrafçılar önemli bir yere sahiptir. John Deakin sanatçının arkadaşlarını fotoğraflayarak ona eskiz defterlerinin yerini tutacak kaynaklar sağlamıştır. Dan Farson yine bir fotoğrafçı olarak Bacon'ın çalışmalarında fotoğrafik kaynak sağlayan kişi olma özelliği taşır. Fotoğraftan çalışmayı seven sanatçının çevresinde fotoğrafçı dostlarının olması büyük bir avantajdı ve onun işlerini oldukça kolaylaştırıyordu. Sanatçıların çevrelerinde sanatla iç içe olan kişilerin varlığı, onların üretim faaliyetlerinin harekete geçmesinde tetikleyici rol almıştır. Bu bakımdan Bacon şanslı bir sanatçı olarak görülebilir.

1959 ve 1961 yılları arasında John Deakin'in görüntülediği modeli ve arkadaşı Henrietta Moraes fotoğraflarını kullanarak bazı çalışmalar yaptı. Yukarıda gösterilen eskiz niteliğindeki, kağıt üzerine yağlı boya tekniği ile hazırlanmış iki çalışma, onun figürleri hakkında bazı fikirler vermektedir.



Resim 8. Bacon, Figür, 1959.



Resim 9. Bacon, Çömelen Çıplak, 1961.

Sözü edilen eskizler yağlı boyanın fırça ile desen niteliğinde; henüz belirli bir mekâna yerleştirilmemiş bir yataкта ya da kanepede uzanıyormuş etkisindedir. Ancak bu eskizler tuvallere aktarıldığında cam fanus, kafes ya da kapalı bir yeri çağrıştıran, figürü yalnızlaştırıp hapseden mekânlara yerleştirilirler. Bacon bu yerleştirme anlayışını uzun yıllar pek çok çalışmasında sürdürmüştür. Figür, dikkatleri üzerine toplaması amacıyla merkeze yerleştirilmiştir.

Bacon ileriye doğru hareket eden bir av köpeği çalışmasının (Köpek, 1952) sayısız versiyonları için Muybridge'den hayli açık bir şekilde alıntı yapmıştır. İlerleyen av köpeği resminde kararlı değişimler yapması kaynak fotoğrafla, ortaya çıkardığı eserinin birbirinden oldukça farklı olmasını sağlamıştır. Bu O'nun resimsel tavrı ve süreci için oldukça umut vericidir. Bir de tablodaki duygu, köpeğin yorgunluk değil, öfke içinde dilini sarkıtmaması fotoğraftaki bir durummuş gibi görünür. Sanatçı bir de optik gerginlik ve hareket duygusu yaratmak için köpeğin şeklini bir parça bulanık hale getirmiştir. Kompozisyonlarının merkezindeki hayvanın yeri, anlaşılmaz bir dekor içinde kurgulanmış, bu sayede fotoğraftan izlenimleri belirsizleştirerek izleyenin hayal gücünü harekete geçirmiştir.



Resim 10. Muybridge, Av Köpeği 'Korku', 1887 . Resim 11. Bacon, Köpek, 1952.

Bacon, 1953 yılında Muybridge'den alıntıladığı köpek fotoğrafını tekrar kullanır. Bu motif modern sanatın gövdesine aşılır. Bir zincir köpeğin tasmasını onu gezdiren sahibine bağlar. Bu konu çifte alıntıdır. Alıntının bir kısmı Muybridge'den bir kısmı da Fütürist akımın klasiği olan Giacomo Balla'nın 'Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi'dir (1912). Balla'nın deseni Muybridge'in köpeğine uyması için değişir ve sahibinin ayaklarının seri halindeki pozisyonuna bulanıp tek, katı bir şekilde karşımıza çıkar. Fütürizm akımındaki kronofotoğraf etkisinden kurtulup, Bacon'ın figüratif anlayışına hizmet eder. Fütüristlerden ayrı bir figür anlayışına sahip olmasına karşın bazı çalışmalarındaki hareketi yakalama olgusu bir anlamda onu fütürist anlayışa yaklaştırmıştır.



Resim 12. Bacon, Köpek, 1953.

2. 2. 2. 2. Figüratif Resim

Francis Bacon'ın figüre yaklaşım tarzını tam olarak anlayabilmek için onun yaşadığı tarihsel döneme, içerisinde yaşadığı sosyolojik ve psikolojik şartlara, aynı zamanda etkisi altında bulunduğu güncel sanat anlayışlarına bakılmalıdır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar ile iki savaş arasındaki sanat dolu dönem arasında belirgin bir farklılık görülür. 1960'a kadar olan ilk dönemde birbirine temelden ters ve açıkça karşıt iki sanat anlayışı vardır: bunlardan biri figüratif, diğeri de soyut sanattır. Figüratif sanat, kolay anlaşılır bir anlatım yöntemine olduğu kadar, ele alınan konunun ve biçimin gerçekliğine de sıkı sıkı bağlıdır. Bu durum, güncel sanatın genel eğilimlerine uyan sanatçının, geleneksel gerçekliğe ya da Doğalcılığa sırt çevirdiği, figürlerini öznel olmaktan da öte bir sürü değişikliklerle verdiği ya da anlatım

kazandırmak için bozup çarpıttığı yapıtlarda bile geçerlidir; dahası, Kübizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük gibi hepsi de geleneksel yaşam görüşünü yadsımış akımların peşinden giden sanatçıların yapıtlarında da bu durum izlenir (Görsel,1981,4).

Geleneksel figür anlayışının üstünde bir sanatçı olan Francis Bacon'ın insan gövdesini ana tema olarak resimlerinin konusu yapması şaşırtıcı değildir. Çünkü O fotoğraf yardımıyla gerçeklikten aldığı insana dair ip uçlarından yola çıkarak, onları deformasyon ve yoruma uğratarak çağının figür anlayışının ilerisinde bir konuma yerleşmiştir. Sadece figürleri betimlemesi değil boyama biçiminde de çağdaşlarına fazlaca uymayan bir yön vardır. Buna rağmen O, figüratif ressamların yanında, başlattığı yeni figürasyon akımının tam merkezinde yer alır. Bacon'ın görüşü gerçekliğin olanaklarıyla beslenen figüratif sanattan yanadır.

Karşı görüş olan soyut sanat ise, gerçekle olan bütün ilişkileri koparmaya çalışır. Cisimlerin resimlerini yapmak yerine, yalnız o sanatçıya özgü bir biçim ve renk kompozisyonu yaratmayı amaçlar. Ama bu karşıt sanat gruplaşmasının her ikisinde yer alanlar da, kendi görüşlerinin bir sona varış ya da bir dengeye ulaşmış olduğu kanısında değildirler. Soyut sanat iki dünya savaşı arasında göze çarpsa da çok yaygın değildir. Çeşitli biçimler yaratma isteği giderek ön plana geçer. Hatta, geçmişle olan bağları koparmanın her çağda genç kuşak sanatçılarına çekici gelmesi nedeniyle, giderek soyutlamaya sığınma hareketlerinin artışından söz edilebilir. Kısacası soyut sanat bir saldırıya geçmiş ve öyle başarılı olmuştur ki, tartışılmaz bir biçimde önderliği ele geçirdiği düşünülmektedir (Görsel,1981).

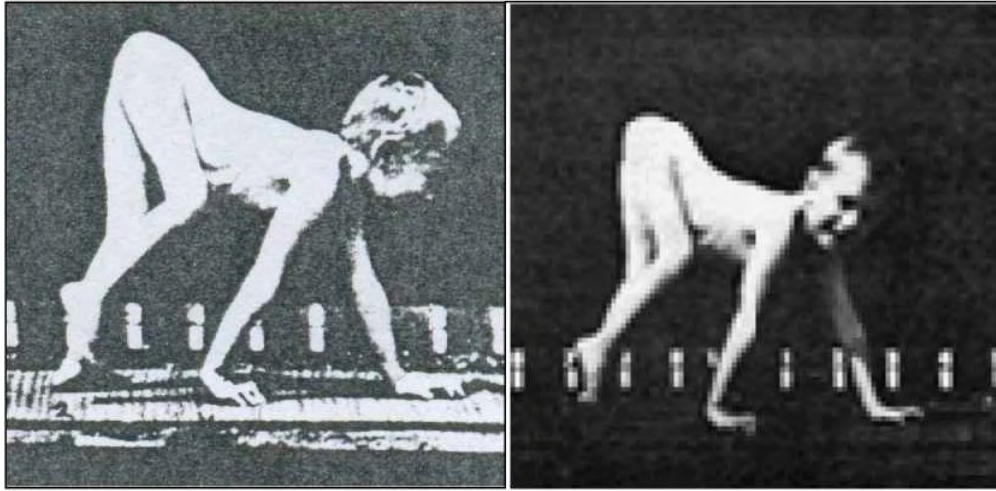
İkinci Dünya Savaşı'nın bitişinden sonraki on beş yılda Soyut Sanat'ın önderliği ele geçirmiş olması, figüratif sanatın etkinliğini yitirdiği anlamını taşımamaktadır. Çünkü figüratif sanat da soyut sanat gibi bir yenilenme ve değişme içindedir. İki sanat arasındaki önderlik yarışı figüratif sanatı yenilik arayışına itmiştir.

Bu zorunluluk sonucu, gerçekçi figürde biçim bozmalara gidilerek; geleneksel figür anlayışından kopup yeni bir figür anlayışına dönük çalışmalar yapılmaya

başlanmıştır. Burada yeni bir akımın, Yeni Figürasyon Akımı'nın ortaya çıkmasına zemin hazırlayacak çalışmalardan söz edilmektedir.

Resimde 1970'lerin sonlarına doğru beliren Yeni Figürasyon, Bacon'ın sürdürdüğü geleneğin bir canlanması olarak nitelendirilebilir. Bacon için resim, sinir sisteminin iki boyutlu yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki ince dengede belirmektedir. Sanatçı belirli bir imge, fotoğraf ya da modelden yola çıkarak bunları tümüyle çarpıtıp, ortaya daha şiddetli ve gerçek olanı çıkartmıştır. Çok soğuk, yalın ve o denli şiddet dolu iç mekânlardaki insanlar sanki intihar, ölüm ve işkence anında belgelenmiştir. 20. yy ressamaları içinde espri olarak O'na en çok yaklaşan ressam, Bacon'ın yakın arkadaşı Lucian Freud'dur (Görsel,1981,4).

Bacon fotoğrafların olanaklarını ortaya çıkararak figüratif resmin nesnesi haline getirir. O başta Muybridge'in dizi halinde yakalanmış hareket fotoğraflarını, bundan başka kitap ve fotoğraflı gazeteleri epey kullanmıştır. Televizyon ve resimli magazinlerle hazır ve nazır hale getirilmiş görüntüler her yerde savaşın çirkinliklerini, doğal felaketleri, her türlü kişisel trajedilerin korkunçluğunu evlerimize kadar getirmektedir. Fotoğraf makinesi kötü olayları tüm çirkinliği ile gözler önüne serer. Bacon sosyal yaşantımızdaki elemanları, başka söylemlerdeki fikir verici kaynakları bozarak bazı sonuçlar çıkarır ki; onları fotoğraftan farklı, yeni bir boyutta görürüz.



Resim 13. Muybridge, Felçli Çocuk Fotoğrafları Serisi, 1885.

İsmin de işaret ettiği gibi, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk (1961) adlı resim, Pennsylvania Medical School'un doktoru Francis X. Dercum'un isteğiyle 1885 yılında Muybridge tarafından oluşturulan Felçli Çocuk Fotoğrafları Serisi'nden yararlanılarak yapılmıştır (Coke,1972,178).

Nietzsche'nin 'Eskiden maymundunuz şimdi her maymundan daha maymunsunuz.' sözünü anımsatırcasına bazı figürler bilinçli olarak yarı insan yarı-hayvan olarak tasvir edilmiştir. Bu gövdeler kimliksiz mekânlara yerleştirilmiş ve bir çaresizlik anında gösterilmiştir. Soğuk renklerle de desteklenen bu çaresizlik durumu aynı zamanda çağdaş insana bir göndermedir.

Bacon'ın irrasyonele karşı olan sonsuz ilgisi, anormal ve bozulmuş olanın görüntülerinin içinde saklıdır. Bu, kısmen aşağılık hayvan durumundan gelişmiş olan daha karanlık bir insanlık imgesinin altını çizer. Böylece Muybridge'den sonraki çalışmaları, ('Çömelmiş Çıplak Çalışması' 1952) daha açık ve tam gerçekleştirilmiş olan ('Dört Ayağı Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk' 1961) gerileme evrimini ima eden insanı aşağılık bir hayvan durumuna düşürme yeteneğinin örneklerini oluşturur (Coke,1972,178).

Aslında bu değişimlerin insan durumuna yöneltlen bir eleştiri ve hatta bunların insanı bir 'mahluk' seviyesine 'alçaltmak' dan çok mahluğu yücelterek hayvan hayatına özel bir duyarlılık gösterdikleri söylenebilir.

Kısmen hayvanlaştırılmış çocuklar üzerine yapılan muhteşem bir tartışmada psikolog Bruna Bettelheim'in söyledikleri daha inandırıcı ve mantıklı bulunabilir. Bettelheim, halk mitinin sakat ya da yarı-hayvan yarı-insan mahluklarının, ebeveyne yönelik hiddet veya anlaşmazlığın hayati kimi yansımaları olduğunu açıklar. O, genelde iyilikçi masalın basma kalıp çözümleriyle çocuk için ebeveynler tarafından iyi duyguların onarılmasıyla düzeltilen bir durum olduğunu belirtmiştir (Coke,1972,178).



Resim 14. Bacon, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk, 1961.

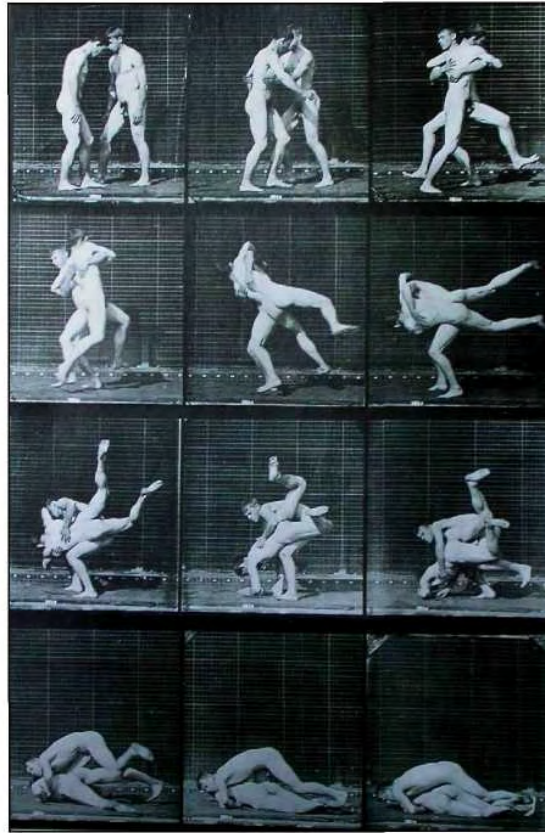
Bacon, bu sıra dışı (objektif) açıklamayı, bir kabustan gelmiş, çocuğun, ikincil insan durumuna dönüştürülmüş olarak görünmesi amacıyla bir resim içerisinde kullanmıştır. Bir dönem Bacon, fotoğrafı çoğunlukla modern insanın parodisi için bir başlama noktası olarak kullandı. Bacon'ın zihninde canlandığı tasvirlerin çoğu devinim halindeki insan ve hayvanların teknik fotoğraflarından oluşmuştur. Klinik fotoğraflar, röntgen filmleri, ağız hastalıklarıyla ilgili fotoğraflar onun için hazır yapım betimlemeleri anlamına geliyordu. Felçli çocuk örneğinde olduğu gibi bu fotoğraflar, Bacon'ın tuvalinde onun kişisel ve yaratıcı etkinliğinin bir nesnesi haline gelmiştir.

3. BÖLÜM

ÜRÜNLERİN ANALİZİ

3. 1. İki Figür

Bacon, resimlerinde çeşitli fotoğraflardan ya da gazetede yayınlanan fotoğraflardan yararlanmasına karşın, sonuçta yalın düzenlemeler ve tümüyle kendine has biçim çarpıtmalarıyla, iç dünyasını yansıtan özgün ürünler ortaya koymuştur. Bunlar içerisinde İki Figür (1953) adlı çalışması, onun iç dünyasındaki çalkantıları, yaşadığı olayların üzerinde bıraktığı derin etkileri dışa vurduğu en belirgin eserlerindendir.



Resim 15. Muybridge, Güreşen Adamlar, 1887

Bacon'ın İki Figür (1953) çalışması Anglo-Amerikan fotoğrafçılığın öncüsü Muybridge'in insan-hareket serisinden alınmış bir fotoğraf üzerine kurgulanmıştır.

Fotoğraf, gergin kaslarla birbirine sarılmış iki güreşçiyi gösterir. Fakat Bacon'ın gergin perde aralıklarından naklettiği bu durum, vücutları güreş sporu resimlerinden çok hayvani erotik bir birleşme çağrışımına sahip olarak meydana getirilmiş ve adamların kollarının pozisyonu şüpheli, yüzleri bulanıktır. Gerçek fotoğrafik kaynağın çağrışımları ispatlanabilir. Bununla birlikte resmin söylediği ile ilham kaynağının (fotoğraf) örtüştüğü konu, birbirine taban tabana zıttır (Coke,1972,168).



Resim 16. Muybridge, Güreşen Adamlar, 1885.



Resim 17. Bacon, İki Figür, 1953.

Bu resim, gerilimin iki boyutlu yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki ince dengede belirmektedir. Sanatçı belirli bir fotoğraftan yola çıkarak ve bunu tümüyle çarpıtarak, ortaya daha şiddetli olanı çıkarmıştır. Çok soğuk, yalın ve o denli şiddet dolu iç mekânlardaki insanlar sanki intihar, ölüm ve işkence anında belgelenmiştir. Bu durumu Bacon soğuk renklerle desteklemiştir. Yukarıdan aşağıya doğru fırça darbelerinin iç içe geçmiş olması da gerilim etkisini artırmıştır. Sanatçı, yıkımı, çirkinliği çok ötelere götürmüştür. O'nun çıplakları bir çeşit sönen balonlar, kauçuk toplar, dış plazmalardır. Bu şekilsiz, pörsük şey, bazen bir odada benzeriyle karşılaşır; o zaman bir gudubetler güreşine tanık oluruz.

Fotoğraftan taşınanlar sadece güreşçilerin pozisyonları değil, bir de Muybridge'in bir ölçü aleti gibi modellerinin ardına, fona yerleştirdiği ölçek gibi

algılanan paravanların yorumudur. O bunların bir ölçek gibi hizmet ettiğini söylemiş ve harita ölçeklerindeki düşey işaretler gibi fotoğrafın bilimsel görünüşleriyle ilgilenerek, onları itina ile elinde tutmuştur.

Fotoğrafın fonundaki ölçek gibi görünen paravan, resimde camdan bir kafesi, içerisinde balıkları hapseden bir fanusu çağrıştırır. Sanatçı bunu pek çok resminde yapar. Sanat tarihinde daha önce örneğine rastlanılmamış bu kurgulama biçimi tamamen Bacon'a özgü bir tutumdur. Bu yöntem bir yandan süjeyi daha belirgin bir hale getirirken, öte yandan da onu çevresinden soyutlayıp yalnızlaştırmaktadır.

Soyut bir dekor içine yerleştirilmiş olmaları, bu kişilerin anlaşılmazlığını artırır. Kimi dekorlarda kanepeler vardır. Bu kanepeler üzerinde insanlar, genellikle çıplaktır. Korunma aleti olarak dişleri vardır, yalnız dişlerini, yamyam adam dişlerini gösterirler.

Bacon, öykülemenin tuzağına düşmemek için, genelde iki figürden uzak durmasına karşın sevişme edimi daima ilgisini çekmiştir. Ancak, etin aşağılandığı hayvani bir ilişki etkinliğidir bu, iki gövdenin birlikteliği acı çekmektir. Gerçi kişisel deneyimleri nedeniyle böyle bir konuyu işlemek düşüncesi sürekli Bacon'ın gündeminde, ama o, hep yaşantı içeriğini aşan daha somut bir uyarıcının ardındadır. Muybridge'in güreşen gençleri usulcacık minderden yatağa geçmişlerdir. "Sık sık tanıdığım insanların vücudunu düşünürüm. Beni özellikle etkilemiş olan bedenlerin konturlarını anımsarım; ama bunlar çoğu kez Muybridge'nin bedenlerine eklenir" (Ergüven,1992,139). Erotizm, İki Figür'de vahşete bırakmıştır yerini; alttaki adamın açık ağzı, orgazm çılgılığında çok, cinselliğin bu caniyane tarafına işaret etmektedir.

Üstteki figürün abartılı derecede geniş hacimli sırtı, yukarıdaki kol kaslarının kütle görünümü, sanatçının gövdenin oluşturulması sürecinde çoğu zaman takındığı biçimsel uygulama tavrından gelmektedir. Yine üstteki figürün ağır bir taş kaldırıyormuşçasına kıvrılmış yay özelliğindeki bacak ve sırt kaslarının gerginliği göze çarpar. Erkek figürlerin boyun, omuz pozisyonu ve kalça dış çizgisinin belirginliği O'nun resimlerinde tekrarladığı önemli bir temadır.

Muybridge'in fotoğrafıyla karşılaştırıldığında bu çalışmanın geldiği nokta esin kaynağıyla farklı biçim ve içerik boyutundadır. Sanatçı bunu çoğu zaman yapmıştır. Bu onun zengin üslubunun bir karakteristiği idi.

Erkek vücuduna olan ilgisi Bacon'ın eşcinselliği ile ilişkilendirilmiş, Muybridge'in bir dizi grekoromen güreşçi fotoğrafından yararlanarak yaptığı tablo, uzunca bir zaman sansüre takılmıştır. Daha on beş yaşındayken babasının, onu doğduğu kent olan Dublin'den Londra'ya göndermesine neden olan eşcinselliği, yaşamını olduğu kadar sanatını da etkilemiş olmalı.

Francis Bacon iç içe geçmiş şiddet ve cinselliğin temsili bağlamında başlı başına bir inceleme konusu, bir doruk noktasıdır. Fotoğraftaki gencin tehdidi İki Figür'de (1953) gerçeğe dönüşmüştür alenen; ama iki erkeğin ilişkisinde, öznel yaşantı içeriğinin yansımaları olarak, şiddet kadar sapkın hazzın insani boyutu da söz konusudur artık; en az alttaki kadar, üstte anüse talip olan da aynı vahşetten payına düşeni almaktadır bu örnekte. Daniel Ferson ayakkabı boyası ile saçlarını boyayıp, Vim ile dişlerini fırçalayan Bacon'ın çoğu eşcinselde görüldüğü üzere, cinsel seçimini yaşamının temeli gibi algılayıp, çok önemli bir şeymiş gibi görmek yerine, sıradan bir olgu olarak kabul ettiğini söylerken aslında epey ipucu vermektedir bize; çünkü Bacon için yaşam sonsuz bir acıdır (Ergüven,1992,139).

3.2. Papalar

Bacon 1945'den 1955'e kadar yaptığı resimlerde sıklıkla açık, çılgın atan ağız imgesini kullanmıştır. Bu imge Munch'ın Çılgılık'ındaki doğrultuda veya Bacon'ın çok etkilendiği Picasso'nun Guernica'sındaki çılgılık gibidir. Fakat daha çok spesifik olarak, onun çalışmaları geniş açılmış ağız fotoğrafları ile ilgilidir. Çılgın politik liderlerin rahatsız edici hitabeti, II. Dünya Savaşı boyunca ve öncesinde Avrupa koşullarının yüz kızartıcı bir rezilliği idi. Papa çalışmalarındaki figürün ağız hareketi bir çılgınlığı anımsattığı kadar, topluluk karşısında konuşan II. Dünya Savaşı'nın çılgın liderlerinin ağız hareketlerini de çağırıştırır. Bacon biyografisini yazan Sir John Rothenstein, Bacon'ın, otuzlu yıllardaki özellikle Hitler ve Mussolini'nin gazetelerde çıkan fotoğrafları ile çok ilgilendiğine işaret etmiştir.



Resim 18. Velasquez, Papa İnnocent X, 1650.



Resim 19. Fotoğrafik reproduksiyon

Bacon, 'Papa X. Innocent'in Portresi' adlı çalışması ile gözlüğünün içinden yakın menzil atışı ile isabet almış hemşirenin korkudan donakaldığı anı birleştirmek doğrultusunda ilerlemiştir. Sanatçının resmini oluştururken siyah-beyaz bir fotoğraftan yararlandığının bilinmesi bu resim hakkında önemli bir nottur. Bacon'ın Papa'nın cübbesini geleneksel şarap kırmızısından farklı olarak koyu eflatunlara boyaması, Valasquez'in kullandığı renkler konusunda herhangi bir fikre sahip olmadığı olasılığının güçlenmesine neden olmaktadır (Coke,1972,113).



Resim 20. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı (1925) Filminden Fotoğrafik Reproduksiyon



Resim 21. Bacon, Velazquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma, 1953.

Bir çok çalışmasında olduğu gibi Papa çalışmasında da (Resim 21) figürü saydam bir prizma içerisine yerleştirmiş belki de hapsetmiş olması ilginçtir. Tıpkı mahkemelerde azılı, çok tehlikeli zanlıların cam fanus içerisinde yargılanmalarını anımsatan yapılardır bunlar. Bir tür kafes gibi. Bu kafesin içinde, neresi olduğu anlaşılmayan uzaysı bir mekânda, bir kaos ortamında, acı içinde belki de vicdan azabıyla bağırarak bir Papa göze çarpar. Figürün yüzünde de aynı belirsizlik ve acı içindeki çaresizlikle karşılaşırız. Bu belirsizliğe ulaşabilmek için sanatçı yine fotoğrafın olanaklarından faydalanmıştır. Devinim halindeki baş çalışmasındaki formların saydam gölgelerini ve belirsizliğini düşük enstantane ile kaydedilmiş fotoğraflara borçludur. Papa'nın yüzünün ortasından yayılmış bir yanak belirir. Sanki o objektifin pozlama esnasındaki deviniminde eksik yakalanmış gibidir. Devinim etkisi bildiğimiz fotoğrafik çarpıklıklardan dolayı anlaşılır.

Hristiyanlık'ta çok eskiden kahramanların acı çekişlerini ifade etmek için imgelere gerek duyulmuştur. Bacon gibi sanatçıların bu geleneği tersine çevirdikleri görünür. Azizlerin acı çekmeleri, onların ulaştıkları zaferin bir simgesi idi. Oysa Bacon'ın işlediği, din dışı, şan ve şeref kazanmakla bir ilgisi olmayan şehitlik temasının farklı bir gelenekle bağlantısı vardır. O'nu ilgilendiren kutsal kitap kahramanlarının değil, basit halk tabakasının çektiği acılardı (Lynton,1991,255,256).



Resim 22. Bacon, Baş VI, 1949

Bu ihtiyar papaların durumu trajik ve ürkütücüdür. Bacon'ın papa betimlemeleri sansasyon yaratmış ve bir çok kesimi sinirlendirmiştir. Caravaggio da özellikle 'Virgin'in Ölümü' 1606 adlı resmi ile buna benzer tavırlar yüzünden kilise ile sorun yaşamış ve din adamlarınca aforoz edilmiştir. Caravaggio kutsal kişileri ve din adamlarını betimlerken sıradan köylüleri, gerçekten acı çekmiş, yıpranmış basit halk tabakasını model olarak kullanmıştır. Meryem Ana betimlemesinde bir köylü kadın

yüzünü kullanmasını kilise hoş karşılamamıştır. Benzer bir tepkiyi papa betimlemelerindeki tavrı yüzünden Bacon'ın da almış olması aslında çok da şaşırtıcı olmasa gerek. Ancak bu önemli konudan Francis Bacon'ın vazgeçmesi, onun, resim üretim aşamasında bir süre yavaşlamasına neden olur.

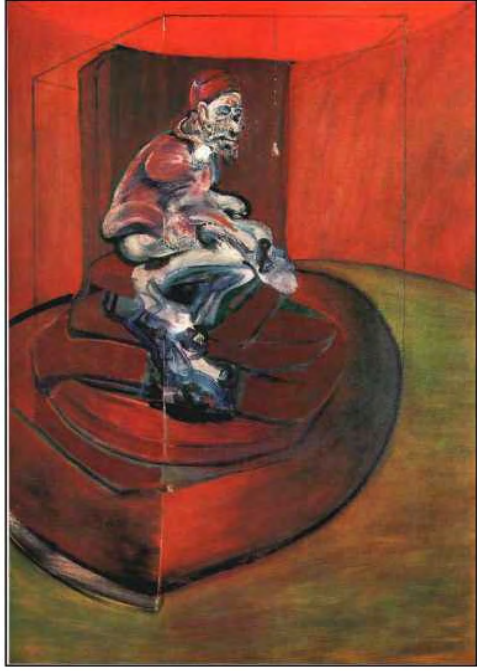
Bu figürde yastıksız bir tahta benzeyen, tüp biçimli bir konstrüksiyonda hapsolmuş, acı çeken, kan içindeki papa betimleniyor. Dramatik dikey fırça vuruşlarıyla boyanmış arka plan, yumruklarını sıkmış, çaresizce haykıran figürü zalimce belirsizleştiriyor (Resim 21).

Bacon'ın fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiye Velasquez'i örnek vererek yaklaşımı ilgi çekicidir: "Fotoğrafın figüratif resmi nasıl tamamen değiştirdiği gerçekten tam olarak anlaşılmış bir şey değildir. Sanırım Velasquez o zamanki sarayı ve o zamanki halkı kaydettiğine inanıyordu. Fakat gerçekten iyi bir sanatçı günümüzde benzer koşulların bir parodisini yapmaya mecbur kalabilir. O bilir ki; film üzerine kaydedilmiş bazı özel görüntüler, onun aktivitelerinin bir kısmı için yol gösterici nesneler olarak kullanılabilir" (Coke,1972,117).

Velasquez'in resmindeki parlak kıyafetler içindeki, iktidarından emin ve memnun skolastik felsefe ile beslenen aydınlanma öncesindeki rahat Papa'yı temsil ederken, Bacon'ın tedirgin, acı ile haykıran Papa'sı skolastik felsefenin yıkılması ve aydınlanma hareketleriyle iktidarı sarsılmış mutsuz Papa'yı temsil eder.

Bacon 300 yıl sonra neden böyle bir temayı işledi? Nedenini tam olarak bilmek güç. Yalnız bilinen bir şey var ki, o da papanın artık o ihtişamlı, tahtında rahat görünen papa olmadığı. Bacon'ın canlı yaratıcılığı kilisenin becerikli, kendini beğenmiş prensini tehditkar hatta özellikleri bozulmuş çağdaş bir görüntüye dönüştürür. Ufak resimli gazetelerden olduğu kadar erken dönem sinema klasiklerinden de etkilenmiş olan Bacon, 'Papalar' serisinde Muybridge'in 1880'li yılların sonunda gerçekleştirdiği bir film çalışmasındaki askerlerin ve Eisenstein'ın 1925'te çektiği 'Potemkin Zırhlısı'ndaki kelebek gözlüklü, ölmek üzere olan hemşirenin fotoğrafik imgelerinden yararlanmıştır. Bunlardan başka yarı-gerçek, yarı-düşsel güçlü bir ruhsal yakınlık dünyası, toplumsal korku ve özel bir kabus yaratmaya çalışan Hitler'in ve O'nun teğmenlerinin klasik haber fotoğraflarından da yer yer yararlanarak resimler yapmıştır (Ece, 1996,164).

Bacon'ın kaynakları ve konuları çoğunlukla gerçek ya da geleneksel imgelere (örneğin eski ustaların tabloları, gazete fotoğrafları, film kareleri ya da X ışınları)dayalı olmasına karşın, bunları ele alış biçimi şaşırtıcı sapkınlıktadır. Bu resminde olduğu gibi Bacon, itici ve bazen iğrenç olanı vurgulamış, kabus kıvamında bir yoğunlukla insan ruhunun derinliklerini ortaya çıkarmıştır. Erken çalışmaları Graham Sutherland'ınkilere benzetilse de Bacon özgün bir üslup geliştirmiş ve en çok insan figürünü deforme ettiği korkunç resimleriyle tanınmıştır (Sanat Kitabı YEM 23).



Resim 23. Bacon, Papa Çalışması, 1962

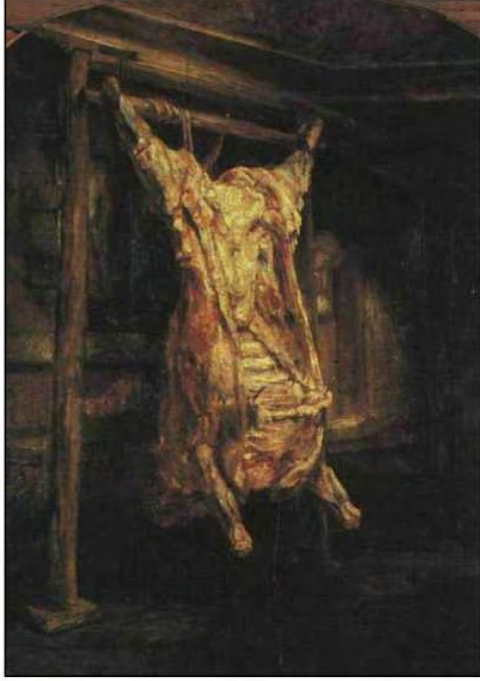


Resim 24. Bacon, Papa Çalışması, 1965

Sanatçının ünlü papa serisinde, 17. yüzyılda Velasquez'in yaptığı ve şimdi Roma'daki Doria Palace'da bulunan Papa Innocent X portresini şaşırtıcı bir şekilde yorumlayıp, değiştirdiği görülür. Bacon'ın eleştirel tutumu kilisenin becerikli, kendini beğenmiş prensine karşı öylesine tehditkardır ki, onu özellikleri bozulmuş çağdaş bir görüntüye dönüştürür. Bacon'ın resimlerinde savaş sonrası sıkıntının egemen olduğu atmosfere denk düşen, duyguların ve kabusların içerildiği figürler önemlidir. Resimli gazetelerden olduğu kadar erken dönem sinema klasiklerinden de etkilenmiş olan Bacon, 'Papalar' serisinde Muybridge'nin 1880'lerin sonunda gerçekleştirdiği bir film çalışmasındaki askerlerin ve Eisenstein'in 1925'de çektiği 'Potemkin Zırhlısı'ndaki kelebek gözlüklü, ölmek üzere olan hemşirenin fotoğrafik imgelerinden yararlanmıştır.

Bunlardan başka, toplumsal korku ve özel bir kabus yaratmaya çalışan Hitler ve teğmenlerinin görüntülediği klasik haber fotoğraflarından da yer yer yararlanarak resimler yapmıştır.

3.3. Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş



Resim 25. Rembrandt, Kesilmiş Öküz, 1655.



Resim 26. Soutine, Kesilmiş Sığır, 1925.

Bacon'ın gövdeye, özellikle de ete olan derin ilgisinin içten içe çalışmalarına yansıdığı artık tartışma götürmez bir gerçektir. Bunu sanatçıyla Archimbaud ve Sylvester gibi sanat eleştirmenleri ve araştırmacıların yaptığı söyleşilerden biliyoruz. Bu sohbetler sırasında Bacon ete olan ilgisini açıkça belirtmekten kaçınmaz. Mezbahalarda çok sık dolaştığını hatta kesilmiş hayvan gövdeleriyle bir seri oluşturan fotoğraflar (Resim 27, 28) çektilip arşivlediğini söyler. Bu arada kasapların vitrinlerinde asılı duran hayvan gövdelerine uzun uzun bakar, bir gün orada o etin yerinde olabilme olasılığını düşündüğünü söyler. Belki de sanatçı içerisinde bulunduğumuz asrın tehditkar olay ve olgularını işaret eder.



Resim 27. Sığır Gövdesi ve Francis Bacon.



Resim 28. Sığır Gövdesi ve Francis Bacon.

Sanatçı mezbahalarda çektiği fotoğrafları resimsel tema olarak sık sık kullanmıştır. Bazen bu tema Rembrandt ve Soutine'in kesilmiş sığır gövdeleri resimlerinin fotoğrafik tıpkıbasımlarıyla (Resim 25, 26) birleşerek, Bacon resmine çözüm öneren malzemeleri oluşturur. Hatta bazen işi daha da ileriye götürüp, birkaç temayı bir arada harmanlayarak, ortaya yepyeni ve etkisi daha farklı resimler çıkarmıştır. Bunlardan biri de 'Sığır Böğürleriyle Çevrelenen Baş' (1954) resmidir. Bu çalışmasında hem Velasquez'in Papa X. Innocent'ini hem Bacon'ın mezbahada çektiği fotoğraflarını hem de gizliden gizliye Rembrandt'ın 'Kesilmiş Öküz' (1655) adlı resminin etkilerini görürüz. Bacon limitleri zorlarcasına Eisenstein'in Potemkin filmindeki hemşirenin çılgınlığını da kullanır bu resimde.



Resim 29. Bacon, Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş, 1954.

‘Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş’ (Resim 29) resminin tam merkezinde Velasquez’dan esinlenilmiş X. Papa İnnocent çaresiz bir şekilde, Potemkin Zırhlısı filmindeki hemşirenin çılgınlığıyla oturmaktadır. Uzamsal ve geometrik mantığı çok sık kullanan Bacon, dikkati çekmek istediği figürü her zaman olduğu gibi resminin tam ortasına yerleştirir. Ortadaki figürün her iki tarafı simetrik olarak sığır butlarıyla sarılmıştır. Sığır butları, ortadaki figürü sağlı sollu birer yunan sütunu gibi arasına almıştır.

Fonda ölüm odalarını çağrıştıran soğuk renkler hakimdir. Açık renk dikey fırça vuruşları yüzü belirsizleştirmiş, böylece ortadaki figürü hem dış dünyadan yalıtmış hem de onu tüm çaresizliğiyle yalnız bırakmıştır. Bu resim, Bacon’ın kişisel bunalımlarının olduğu kadar, içinden çıkılması güç durumlarıyla bir çaresizlik ve gerilim anındaki günümüz insanının acılarının da bir yansımasıdır.

Et bazen de çarmıha gerilme kaidesi üzerindeki İsa’yı işaret eder sanatçıya. Bacon bu imgeyi çok sık işlemiştir. 1944 yılındaki böyle bir çalışmayı tam 44 yıl sonra tematik tekrar ile ele almış 1988 yılında çarmıha gerilme kaidesini bir kez daha çalışmıştır.



Resim 30. Bacon, 'Resim', 1946.

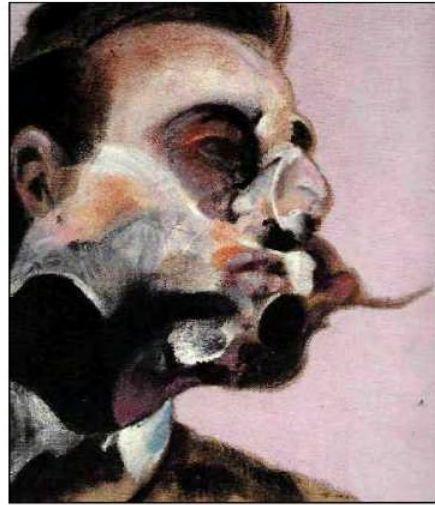
'Resim' adlı eserinde (Resim 30) figür merkezde tavana asılı iki sığır gövdesinin arasındadır. Resmin ortasında yer alan canavarımsı-insanımsı yaratık (2. Dünya Savaşı'nın arifesinde Adolf Hitler'i vazgeçirmek için boş yere uğraşan İngiltere Başkanı Neville Chamberlain'a garip şekilde çok benzeyen) sembolik bir şemsiyenin altındadır. Figür şehvet düşkünü, buruşuk suratlı, ağzı açık, yaralı bir insanımsı-maymunun görüntüsü içindedir. Bulunduğu ortam kafes ya da Ortaçağ'da kullanılan yem arabalarını çağrıştıran, üstüne bir makineli tüfek yerleştirilmiş gibi görünen parmaklıkları bir düzenektir (Ece,1996,162).

3.4. Portreler

1960'lardan sonra Francis Bacon portreler yapmaya yönelmiştir. Portre çalışmalarında diğer çalışmalarında olduğu gibi hareket noktası olarak fotoğrafı kullanmıştır. Genellikle yakın dostlarının portrelerini çalışan sanatçı gerçekliğin bir kaydı olarak fotoğrafın bu alanda kullanmasına yönelik çok yeni ve bir o kadar da kendine özgü ürünler ortaya çıkarmıştır. Bacon'ın yaptığı; portre resminde o güne kadar yapılmamış olan, portre resmi hakkındaki alışkanlık ve fikirlerin yeniden gözden geçirilmesine yol açmak olmuştur.



Resim 31. Deakin, George Dyer'in Fotoğrafı



Resim 32. Bacon, George Dyer, 1970.

Çalışmalarında fotoğrafı kullanmasının bir sebebi de atölyesinde yalnız çalışmayı sevmesidir. Bir diğer neden de fotoğrafın onun çalışmalarının daha kolay ilerlemesini sağlayacak fikir verici olanakları sunmasıdır. Bu nedenle fotoğrafları birer kayıt olarak elinde tutup, kendi arşivini oluşturmuştur. John Deakin'i yakın dostlarının fotoğraflarını çekmesi için görevlendirmiş, sözü edilen dokümanlardan yoğun olarak faydalanmıştır. Bunun en belirgin örnekleri arasında George Dyer ve Isabel Rawsthorne'nin fotoğraflık kayıtlarından çalıştığı portre resimleridir. George Dyer (Resim 32) portresinde geleneksel portre anlayışından çok farklı bir takım görüntülerle karşılaşılır. O'nun portrede biçim anlayışı ilkin şaşkınlık yaratır. Çünkü, göz yuvalarında, ağız ve burnu oluşturan formlarda alakasız şekiller ve kendine has bir

boyama biçimiyle konturların birbirine geçtiği biçim bozmalarla karşılaşılır. Bu etkenlere rağmen alttan alta fotoğrafın etkisi hissedilir.

Kalın fırçalarla bol miktarda boyanın tuvale neredeyse bir avuç dolusu atılmış etkisi yine Bacon'a özgü bir boyama biçimidir. Bu görünüm, portrenin durduğu sade ve düz boyanmış çoğu kez koyu olan fon ile tam bir zıtlık içerisinde. Yüzde sarı, kırmızı ve beyaz renkler rahatça birbirleri içerisinde dolaşırlar. Dairesel boyama biçimi boyanın el ile yedirildiği etkisi uyandırır. Bu boyama biçimini ağız, göz ve yanaklardaki daireysel hareketler destekler. Gözlerin etkili bakışı onun tipik portre anlayışında önemli bir etkidir. Çoğu zaman yüzün yarısını iptal ettiği ağız ve burunun yerleri konusunda izleyeni şüpheye düşürdüğü halde gözün portredeki yeri ile çokça oynamaz. Sadece gözün etrafında yarım dairessel bir fırça geçişi ile onun etkisini artırır.

Yakın dostlarının portrelerini 1960 yılından sonra daha yoğun bir şekilde bıkmadan tekrar tekrar çalışır. Onların portrelerini yapması için modellik etmelerine gerek yoktur çünkü: sanatçı onların yüzlerini karşısında durmalarına gerek kalmayacak kadar iyi bilir. Zaten hemen hepsinin çok sayıda fotoğrafı atölyesinde birer kayıt olarak bulunur.

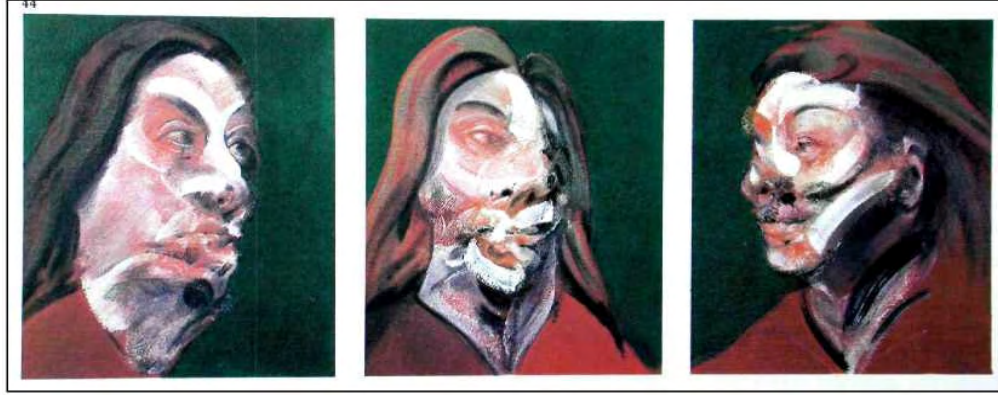


Resim 33. Deakin, Isabel Rawsthorne, 1960'lar.



Resim 34. Bacon, Isabel Rawsthorne, 1966.

Sadece tek tek portreler değil üçlemeler de yapmıştır. Üçleme tekniği Bacon'a has onun başlattığı bir tekniktir. Daha çok portrelerde yaptığı bu üçlemelerdeki resimler tema olarak birbirine bağlı ve tamamlayıcı niteliktedir.



Resim 35. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne Triptiği, 1966.

Yakın dostları birer birer öldüğünde portre çalışmalarına otoportrelerle devam etmiştir. Kendi yüzünü sevmediği halde çok fazla otoportre çalışmıştır. Bunların içerisinde otoportresi için üçlemeler geniş yer tutmaktadır.



Resim 36. Deakin, Francis Bacon, 1962.



Resim 37. Bacon, Otoportre, 1971.

Bacon'ın portrelerinde fotoğraf sadece çıkış noktası gibi görünse de portre tamamlandığında alttan alta fotoğrafın etkisi hissedilir. Bununla birlikte sanatçı kendine özgü dönüştürme tarzıyla yüzün bir bölümünü tamamen yok sayabilmekte, görünmeyen bir yüzeyi görünür duruma getirebilmektedir. Yüzün ya da gövdenin farklı görünüş yönlerini bir araya getirirken dairesel boya sürüş hareketleri ile figürün durağanlıkla

hareket haline geçiş arasındaki yerini işaret etmektedir. Picasso'dan ve fütüristlerden süre geldiği gibi, Bacon'ın da amacı, vücudun hareket anını yine vücudun gerçeklik içindeki görüntüsüne dönük yeni bir algılama düzeneği kurgulayarak verebilmektir.



Resim 38. Otomatik Kulübede Çektiği Fotoğraflar



Resim 39. Fotoğraflardan Otoportre Çalışmaları.



Resim 40. Francis Bacon, Bir Otoportre İçin Üçleme, 1972



Resim. 41. Francis Bacon, Bir Otoportre İçin Üçleme, 1974



Resim. 42. Francis Bacon, Bir Otoportre İçin Üçleme, 1976

4. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI VE DEĞERLENDİRME

4. 1. Genel Olarak Uygulama Çalışmaları

Fotoğrafın, figür oluşturmada bir araç olarak kullanılması; onun kullanım olanaklarının model çalışmasına göre zaman ve mekâna yönelik kısıtlamaları ortadan kaldırması ile verimli hale gelebilir. Fotoğraflar canlı modellere göre her zaman ve kolayca elde edilebilme olanağına sahiptirler. Dergi ve gazetelerde yayımlanan fotoğraflar, orijinal fotoğraflar, fotoğrafik tıpkıbasımlar zengin bir arşiv oluşturmak için idealdirler.

Çalışmaların oluşturulmasında fotoğraftan faydalanmakla birlikte fotoğraflar her çalışmada etkisini aynı oranda göstermez. Bazılarında çıkış noktası olarak ele alınan fotoğrafın etkisi çalışma ile karşılaştırıldığında açık bir şekilde görülmektedir. Bazı çalışmalarda ise fotoğrafın doğrudan etkisini gösterecek ip uçlarına çok az rastlanabilmektedir. Resim yapılırken fotoğrafın resim üzerindeki etkilerinin kimi zaman belirgin bir şekilde, kimi zaman da neredeyse çok az hissedilebilir olması, her fotoğrafın her resmin biçimlendirilmesinde farklı çağrışımlar yaratmasına bağlanabilir. Bu yüzden bir fotoğraftan hareketle yüzlerce resim yapmak mümkün olabilmektedir.

Fotoğrafın kaynak olarak kullanıldığı resimlerde önemli nokta, resmin ekleme ve çıkarma olanaklarına sahip olmasıdır. Böylelikle fotoğrafta bulunan bir şey resmin dışında tutulurken onun yerine daha uygun düşebilecek başka bir şey tuvale dahil edilebilir.

Fotoğraf, iki boyutlu bir yüzey üzerinde bulunmasından dolayı -resim de iki boyutlu olduğundan- dış dünyadaki nesnelere göre kurgusal anlamda daha etkin rol alabilir. Doğrudan canlı modele bağlı kalınarak yapılan çalışmalarla karşılaştırıldığında fotoğrafın bu özelliği, gerçekliğe müdahale etmeye daha açıktır.



Resim 43. Örnek fotoğraf

Bir fotoğraf, farklı resimsel sonuçlar elde etmeye yardım eder. Yukarıdaki fotoğraftan hareketle elde edilen eskiz niteliğindeki çalışmalarda figürün dışında kalan şeyler resme dahil edilmemiştir. Bu işlem yapılırken amaç, figürün resmin odak noktasını oluşturmasını sağlamaktır. Fotoğraftaki figür yüzey üzerine aktarılırken, hem renk olarak hem de biçimsel anlamda yalınlaştırılmıştır. Söz konusu yalınlaştırma sonucunda resimde boşluk-doluluk anlamında yeni bir ilişki kurulmuştur. Bu ilişki çerçevesinde bakıldığında figürün boşluk içindeki hareketi daha da vurgulanmış olmaktadır. Resimdeki geniş ve genellenmiş yüzeylerin yanında küçük ayrıntılara da yer verilmesi figürün etkisini artırmayı amaçlamaktadır.



Resim 44. Figür



Resim 45. Figür



Resim 46. İki Figür



Resim 47. Figür

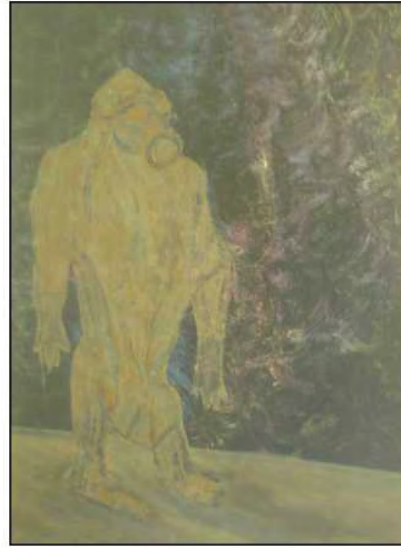


Resim 48. Figür

Eskiz çalışmalarında, açıktan koyuya çeşitli değerler sunması, figür ve fon ilişkisinde figürü ön plana çıkarmaya yardımcı olması ve kütle etkisi yaratması gibi özellikleri nedeni ile asfalt kullanılmıştır. Bunun yanında asfaltın çabuk kuruma özelliği, çalışma sürecinde zaman sınırlamasını neredeyse ortadan kaldırır ve eskizi bir sonraki müdahaleye yakınlaştırır.



Resim 49. Örnek Fotoğraf



Resim 50. Figür

Bazı eskizlerde deneysel olarak, farklı boyama teknikleri ve tuvalde farklı olanaklar sağlayacak biçim bozmalara gidilmiştir. Asfaltın sağladığı tek rengin tonları üzerinde çalışılırken, aynı zamanda yağlı boya da kullanılarak farklı renklerin çalışmalara yapabileceği katkılar araştırılmıştır.



Resim 51. Figür



Resim 52. Figür



Resim 53. Figür

Çalışmaların çoğunda figürler yalnızdırlar. Bu yalnızlığın nedeni, biçimsel anlamda vurguyu arttırmak iken, içerik olarak da resmedilen figürün kendisi gibi olanları temsil etmesidir. Bu anlamda, tipik bir görünüm sergiledikleri söylenebilir. Bu yalnız figür bazı çalışmalarda yine kendisi gibi olan figürlerle birlikte gösterilmiştir.



Resim 54. Üç Figür

Yaşanılan çağ, öncekilere göre daha da vahşileşmiştir. Artık söz konusu olan güçlülerin daha güçlü, güçsüzlerin daha da güçsüz hale geldiği bir dünyadır. Savaşlar,

doğal ve doğal olamayan felaketler, özellikle söz konusu felaketlere maruz kalan insanların yaşamını katlanılmaz boyutlara getirmiştir. Güçlüler ya da güçlülerin yanında olanların söz konusu felaketlerden sorumlu oldukları söylenebilir. Yukarıdaki üç figür bu güçlü ya da güçlülerin yanında yer alan insanları temsil etmektedir. Onlar korunmak için sürekli bir maskeye sahiptirler. Maske imgesi altındaki figürler dışarıdaki insanla aynı atmosferi teneffüs etmemektedir. Korunma araçları onların tehditkar ifadelerini güçlendirmektedir.

Asfalt ve yağlı boyanın birlikte kullanıldığı “Üç Figür” adlı resimde tuval ölçüsünün kareye yakın olması, figürlerin resimdeki pozisyonlarını güçlendirmiştir. Art arda gelen figürlerdeki tekrar resmi zenginleştirerek figürlerdeki gerilimi yoğunlaştırmıştır. İzleyicinin iki boyutlu bir yüzeyle karşı karşıya olmasına rağmen birbirlerinden farklı fakat bir bütün halinde sola, sağa ve son olarak kendisine yönelen bakışların onda basamaklı bir perspektif hissi uyandırdığı söylenebilir. Fondaki açık renk, figürlerdeki koyu renklerle bir zıtlık oluşturarak bu perspektif hissini güçlendirmektedir.



Resim 55. Örnek fotoğraf



Resim 56. Figür

Eskizleri ve bunun sonucunda tuvaleri oluştururken geniş bir fotoğrafik görüntü yelpazesinden yararlanılmıştır. Belgesel, magazin ve haber içerikli fotoğraflar, sınırlama koyulmadan çalışmaların oluşumuna hizmet edilecek şekilde kullanılmıştır. Fotoğrafta (Resim 55) bazı biçim bozmalara, renklendirmelere, ekleme ve çıkarmalara (Resim 56, 57 ve 58) gidilmiştir. Bu deneysel çalışma aşamalarının sonunda ele alınan fotoğraftan oldukça farklı bir resim oluşturulmuştur.



Resim 57. Figür



Resim 58. Figür



Resim 59. Örnek fotoğraf



Resim 60. Figür

Siyah beyaz fotoğrafın kullanılmaya devam edilmesinin nedeni, renk anlamında fotoğrafa bağlı kalmak yerine farklı renk seçeneklerini denemede daha elverişli olmasıdır (Resim 59, 60).



Resim 61. Örnek fotoğraf



Resim 62. Üç Figür

Fotoğraftan yola çıkılarak yapılan çalışmanın istenilen düzeye ulaşması, zihinde varolan konu ile algılanan görüntünün (fotoğraf) genel olarak biçim ve içerik anlamında örtüşmesine bağlıdır. Fotoğraf, çalışmaların çoğunda, sadece resmi başlatan değil,

harekete geçiren bir kaynak olarak da etkiler. Fotoğraf seçiminde ‘tehdit’ konusu ve onun açılımları üzerinde yoğunlaşmıştır.

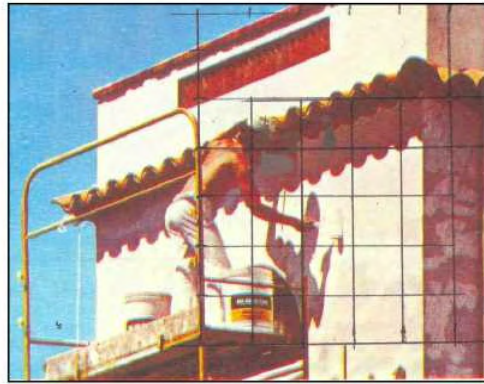


Resim 63. Fotokolaj



Resim 64. Figür

Bazen farklı birkaç fotoğrafın, oluşturulacak çalışma için önemli görülen kısımları bir araya getirilerek eskiz niteliğindeki fotokolajlar elde edilir (Resim 63). Renk ve biçim değiştirmeleri ile bu fotokolajlar tuval yüzeyinde yeniden ele alınarak farklı resimsel kurgular oluşturulmasına olanak sağlar (Resim 64).



Resim 65. Örnek Fotoğraf



Resim 66. Figür

SONUÇ

Bu tez çalışması, fotoğrafın genel olarak plastik sanatlar özelde de resim sanatı içinde kullanımının sürece olan etkisi üzerine kurulmuştur. Bulunduğu yıllarda kuşkuyla karşılanırsa da fotoğraf resim sanatında yeni bir dönemin başlangıç noktası olarak sanat tarihi içindeki yerini almıştır. Bu çalışma fotoğrafın resmin temel sorunlarına yönelik ortaya koyduğu açılımların Bacon örneğinde irdelenmesi amacı taşımaktadır. Bu çalışma, Francis Bacon'ın resimlerindeki fotoğrafın yönlendirici etkisi örneğinden hareketle oluşturulmuştur.

Francis Bacon'ın resim oluşturma sürecinde fotoğrafla olan ilişkisinin özgünlüğü araştırmacının zaman zaman dolaylı, kimi zaman da dolaysız bir şekilde çalışmalarını etkilemiştir. Bu çalışma, araştırmacıya Francis Bacon ile daha sistematik bir etkileşimin kurulması bakımından önemli katkılar sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Ades, Dawn – Forge, Andrew (1985), *Francis Bacon*, London: Thames and Hudson Ltd.
- Alphen, Ernst van (1992), *Francis Bacon and The Loss of Self*, London: Reaktion Books.
- Archimbaud, Michel (1994), “Francis Bacon”, Sanat Dünyamız S. 56, İstanbul: Y.K.Y.
- Archimbaud, Michel (2000), *Francis Bacon*, London: Phaidon Pres.
- Başar, M. Reşat (1995), “Fotoğraf, Resim ve Modernizm” Edebiyat Eleştiri, S. 9 ss. 99-101. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Benjamin, Walter (1995), *Pasajlar*, İstanbul: Y. K. Y.
- Benjamin, Walter (2002), *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları.
- Berger, John (2003), *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Coke, Van Deren (1972), *The Painter And The Photograph*, (USA) University of New Mexico Press.
- Deniz, Hasan (...) *Amatör Fotoğrafçılık*, İstanbul: İnkılap.
- Ece, Nazmiye (1996), “20. yy da İki Büyük Sanatçı. Pablo Picasso, Francis Bacon” *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul:Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Ergüven, Mehmet (1992), “Francis Bacon ya da Ten ve Şiddet” Hürriyet Gösteri, S. 139.
- Ergüven, Mehmet(1995), *Sırdaş Görüntüler*, İstanbul: Y. K. Y.
- Faerna, José Maria (1995), *Bacon*, Barcelona: Henry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Gale, Matthew (1999), *Francis Bacon Working On Paper*, London: Tate Galery.
- Giderer, Hakkı Engin (2003), *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Harisson, Martin (2005), “Francis Bacon”, Apollo Magazine.
- Hastie, W. Reid (1965), *Art Education*, Chicago: Chicago Pres.
- Leppert, Richard (2002), *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, Norbert (1991), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Madra, Beral (1987), “Sanatın boyutları içinde fotoğraf - sanat ilişkisi” Kalın Sanat Seçkisi, S. 4. ss. 7.

- Murray, Peter and Linda (1976), *A Dictionary Art-Artist*, New Zealand: Penguin Books.
- Ragon, Michel (1987), *Modern Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sanat Dünyamız (2002), “Fotoğraf Nerede Biter”, İstanbul: Y. K. Y. Sayı:84.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4 (1981) Görsel Yayınları.
- Sontag, Susan (1999), *Fotoğraf Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Sylvester, David (1987), *The Brutality of Fact Interviews With Francis Bacon*, Oxford: Thames and Hudson.
- Yılmaz, Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI : Metin ASİLTÜRK
DOĞUM YERİ VE TARİHİ : Adana 10/10/1973
MEDENİ HALİ : Bekar
ADRES (İŞ) : Türkan Mehmet Akcan İ.Ö.O. ŞehitKamil
 GAZİANTEP
(EV) : Yeşil Yurt M. 62 sk. No: 4 Seyhan
 ADANA
TELEFON (İŞ) : 0342 2251218
(EV) : 0322 2249845
FAKS (İŞ) : 0342 2251219

EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans :Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim
2000- 2006 İş Eğitimi Anabilim Dalı
Lisans : Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi
1994-2000 Resim-İş Eğitimi Bölümü
Lise : Adana Borsa Lisesi
1988-1992
Ortaokul : Adana Atatürk Orta Okulu
1985-1988
İlkokul : Fatih Mehmet İlk Okulu
1980-1985

YABANCI DİL : İngilizce-Orta
İŞ TECRÜBESİ Öğretmen
2000-2002 :Ganime Erzenci İlköğretim Okulu
2002-2004 :Şakirpaşa İlköğretim Okulu
2004-..... :Türkan Mehmet Akcan İlköğretim Okulu