

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

FRANCİS BACON'IN RESİMLERİNDEN MEKÂN
ÜRETİMLERİ

Ferah ÖZMEN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Serdar TOKA

Mardin 2018

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

**FRANCİS BACON'IN RESİMLERİNDEN MEKÂN
ÜRETİMLERİ**

Ferah ÖZMEN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Serdar TOKA

Mardin 2018

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAY SAYFASI

Enstitümüzün Mimarlık Anabilim Dalı 14201304 numaralı öğrencisi Ferah Özmen'in hazırladığı “**FRANCİS BACON'IN RESİMLERİNDEN MEKÂN ÜRETİMLERİ**” başlıklı YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 25 / 01 / 2018 Perşembe günü saat 13.00'te yapılmış, tezin onayına OY ÇOKLUĞU / OY BİRLİĞİYLE karar verilmiştir.

Başkan_____

Doç. Dr. Serdar TOKA (Danışman)

Üye_____

Yrd. Doç. Dr. Murat Çağlayan

Üye_____

Yrd. Doç. Dr. Evrim Düzenli

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun.....tarih vesayılı kararı ile onaylanmıştır.

25/ 01 /2018

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Yusuf DOĞAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.	ix
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xvi
1.GİRİŞ	1
1.1. Sorunun Belirlenmesi	1
1.2. Çalışmanın Amacı Kapsamı	2
1.3. Materyal ve Metot	2
2. RESİM VE MİMARLIK İLİŞKİSİ	6
2.1. Sanatın Ve Mimarlığın Ortak İlkeleri	7
2.2. Avangart Akımlarda Resim Ve Mimarlık İlişkisi	11
2.2.1.Dışavurumculuk Ve Mimarlık	13
2.2.2. Kübizm Ve Mimarlık	23
2.2.3. Fütürizm Ve Mimarlık	33
2.2.4.De-Stijl Akımında Resim-Mimarlık İlişkisi.....	57
2.2.5. Konstrüktivizm Akımında Resim-Mimarlık İlişkisi	73
2.2.6. Bauhaus'ta Resim-Mimarlık İlişkisi	95
3. FRANCIS BACON'IN RESİMLERİ	124
3.1. Francis Bacon'ın Sanatına da Yansıyan Hayatı	124
3.2. Francis Bacon'ın Resimleri	126
4. FRANCIS BACON'IN RESİMLERİNİN MEKÂNLARA DÖNÜŞÜMLERİ ..	197

5. SONUÇ	247
6. KAYNAKÇA	253
6.1. Yararlanılan İnternet Kaynakları	254
7. ÖZGEÇMİŞ	256

ÖNSÖZ

Bu çalışma mimarlığın meslek pratiği içerisinde Güzel Sanatların Resim özel alanının etkisi ve katkısının önemini farkında olarak sanat eserlerinin, mimari eserlere dönüşümü incelenmiştir. Birçoğu olan temel ilkelere beslenen iki disiplinin yarattığı ve yaratacağı verimli çalışma kesişim alanlarının tasarımcılar ile nasıl ortaklaşma alanı yaratmış bu anlamda resim sanatından tarih boyunca nasıl faydalanılmış ve hala bu alanda nasıl ufuklar açabilir sorularına cevap aramıştır.

Bu çalışma da resimlerini ele alacağım Ünlü Ressam Francis Bacon üzerine Gilles Deleuze'ün yazdığı Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı kitabına erişebilmek için gösterdiğim olağan üstü çabaya karşın Bacon'u ve resimlerini en iyi şekilde anlatan kitaba kısa sürede tükenmesi sebebi ile ancak Maltepe üniversitesi Merkez Kütüphanesinde ulaşabildim. Tez danışmanım Doç. Dr. Serdar TOKA' ya öncelikle tez boyunca başucu kitabı olarak eşlik eden bu kitabı önerisi için teşekkür etmek istiyorum. Daha sonra Yayın evinde dahi tükenmiş olan, sahaflarda bile bulamadığım kitabı Kütüphaneye bağış yapmış olan tanışma şansım olmamış olan şahsa katkılarından ötürü teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez danışmanlığımı kabul ederek verimli aynı zamanda keyifli bir tez süreci yönetmekte olağanüstü başarılı, her durumda yardımlarını esirgemeyen ve değerlendirmeleriyle motivasyonumu güçlendiren çok değerli Hocam Doç. Dr. Serdar TOKA' ya; bu sürecime şahit olan ve her konuda desteklerini esirgemeyen çok değerli çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim. Aynı zamanda lisans eğitimimde değerli bilgilerini bizimle paylaşmış olan Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Öğretim elemanlarının tamamına ve bu süreçte bana katkısını esirgemeyen tüm arkadaşlarım, ailem ve dostlarıma değerli paylaşımları ve hayat çizgimizi netleştiren yönlendirmeleri için sonsuz Şükranlarımı sunarım.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

FRANCİS BACON'IN RESİMLERİNDEN MEKÂN ÜRETİMLERİ

Ferah ÖZMEN

Mardin Artuklu Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Mimarlık Anabilim Dalı

Bu çalışmada resim ve mimari arasındaki ilişkilerin belirlenmesi ve kullanılması amaçlanmıştır. Bu alanların yaratıcı süreçte, hazırlık aşamaları; benzer yöntem ve materyaller kullanmaları gibi sıkı ortaklıkları, soyut ve somut ilişki biçimleri irdelenmiştir. Bu bağlamda Dünya Tarihi açısından önemli etkilere sahip, 20. Yüzyıl erken dönemlerinde gelişen ve yayılan, sanat akımları ele alınmıştır. Akımlardan; Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, De-Stijl Konstrüktivizm ve Bauhaus bu ilişkiyi anlamaya çalışarak incelenmiştir.

Resim ve mimari için, birbirinden etkilenen, birbirinin yerine ve beraber üretimler gerçekleştiren ilişkiler saptanmıştır. Yaratıcı süreçlerinde, yenilikçi eserler üretmede disiplinler arası ilişkinin önemi vurgulanmış, mevcut ve yaratılabilecek yeni ilişkilerin olabilirliği, bu ilişkilerin yararlılığı savunulmuştur.

Resim ve mimari ilişkisini kullanarak, dışavurumcu ressam Francis Bacon'ın resimlerinden mimari mekân tasarımları üretmek amaçlanmıştır. Ressamın eserlerini etkileyen hayatı irdelenmiş, Gilles Deleuze'ün 'Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı' kitabındaki Bacon resimleri ve felsefesi saptamalarından faydalanılmıştır. Francis Bacon'ın resimlerinden, esin kaynakları olarak, faydalanılmıştır. Resim ve yapı sanatı ilişkisi güdülerek, yeni mekânsal tasarım yaklaşım arayışları, mimari eskizler biçiminde gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Mimarlık, Avangart Akımlar, Francis Bacon, Mekân Üretimi

ABSTRACT

Master Thesis

SPACE PRODUCTIONS FROM FRANCIS BACON'S PAINTINGS

Ferah ÖZMEN

Mardin Artuklu University

Graduate School of Natural and Applied Sciences

Architecture

In this study, it is aimed to determine and use the relations between painting and architecture. During the preparation stages of these areas; the use of similar methods and materials, and the abstract and concrete forms of their close relationship have been researched. In this context, the art movements that developed and spread in the early 20th century, which have significant effects on the history of the world, have been discussed. Some of those art movements; Expressionism, Cubism, Futurism, De- Stijl Constructivism and Bauhaus have been studied to understand this relationship.

An intertwined, interstitial and co-productional relation has been determined between painting and architecture. In the creative process, the importance of the interdisciplinary relation to the creation of innovative works has been emphasized, and the possibility of new and existing relations that can be created, and the efficacy of these relations have been defended.

It is aimed to produce architectural spaces from the paintings of the expressionist painter Francis Bacon by using the relationship between painting and architecture. The life that affects the works of the painter has been explored, and determinations and philosophy on Bacon's paintings in Gilles Deleuze's book "The Rationale of Francis Bacon Sensation" have been utilized. New spatial design approaches have been tried in the form of architectural sketches.

Keywords: Painting, Architecture, Avant-garde Movements, Francis Bacon, Space Production

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1: Erich Mendelsohn'un Berlin'deki Woga Kompleksi için yaptığı eskiz	9
Resim 2.2: Francis Bacon'ın 'figura crawling' eskizi c. 1957-61	9
Resim 2.3: Henri Matisse, Madam Matisse'nin Portresi, 1905, Statens Sanat Müzesi Danimarka	15
Resim 2.4: Henri Matisse, Mavi Çıplak, Tate Modern Londra	16
Resim 2.5: Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi Eskizi, Staatliche Museen Berlin	18
Resim 2.6: Picasso, Avinyon'lu Kızlar, 1907	25
Resim 2.7: Braque, Büyük Çıplak, 1908	26
Resim 2.8: Cezanne, Yıkılanlar	26
Resim 2.9: Braque, L Estaque, 1908	27
Resim 2.10: Delaunay, Champ De Mars, 1912-13	29
Resim 2.11: Picasso-violin, 1913	29
Resim 2.12: Umberto Boccioni, Ruh Durumları Uğurlamalar, 1911, tuval Üzerine, 70,5 x 96,2 cm	39
Resim 2.13: Umberto Boccioni, 'Elasticity', 1912	40
Resim 2.14: Carlo Carra 'Nesnelerin Ritmi', 1911	40
Resim 2.15: Antonio Sant'Elia, 1914, La Citta Nuova-Yeni Şehir, Eskiz Çalışmasından	45
Resim 2.16: Antonio Sant'Elia, 1914, eskiz çalışması	52
Resim 2.17: Piet Mondrian, Kompozisyon II, 1921	60
Resim 2.18: Kazimir Maleviç, Beyaz zemin üzerine siyah kare, 1913	61
Resim 2.19: Kazimir Maleviç, Beyaz zemin üzerine beyaz çalışma, 1918	62
Resim 2.20: Gerrit Rietveld, Kırmızı Ve Mavi Sandalye tasarımı, 1918-23	63
Resim 2.21: Theo Van Doesburg ve Cornelis Van Eesteren, "Özel ev" ve "Bir sanatçı evi" Önerisi, 1923	67
Resim 2.22: Theo Van Doesburg & Cor van Eesteren alışveriş merkezi, Hollanda, 1924	68
Resim 2.23: Oud, Unie Kahvesi, Rotterdam, 1924-25	69
Resim 2.24: 1918 Theo Van Doesburg, Kompozisyon XI, 1917-18	72
Resim 2.25: Theo Van Doesburg, Kompozisyon VIII, 1918	73
Resim 2.26: Vesnin Kardeşler, Emek Sarayı 1923	80
Resim 2.27: Ivan Leonidov, Lenin Enstitüsü Projesi 1927	82
Resim 2.28: El Lissitzky, Tatlin'in 3. Enternasyonal anıtı için kolâj 1921-21	85
Resim 2.29: Yakov Cihernikhov, sickle Architectural fantasy	86
Resim 2.30: Vesnin Kardeşlerin Pravda bürosu, 1924	87
Resim 2.31: Naum Gabo, Bir radyo istasyonu Projesi, 1919-1920	92

Resim 2.32 El Lissitzky, Güneşe karşı zaferden Çağdaş gezgin 1923/ .yeni insan 1923	93
Resim 2.33: Teo Van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XIII, 1925-26Erich Mendelsohn'un Berlin'deki Woga Kompleksi için yaptığı eskiz.....	94
Resim 2.34: Teo Van Doesburg, Maison Particulieres, 1923 ve soyut çalışmaları	95
Resim 2.35: Lyonel Feininger, kurucu manifesto kapağı, 1912, Bauhaus Arşivi, Berlin	98
Resim 2.36: George Muche, Bauhaus Deneme Evi Weimar, 1923, Yapı İzni Başvuru Taslağı	104
Resim 2.37: George Muche, El Muche ve deneme evi Eskizi, Bauhaus, 1923	105
Resim 2.38: Joost schmidt Bauhaus sergisi için afiş, 1923	107
Resim 2.39: Mies Van Der Rohe, Cam Gökdelen, 1922	109
Resim 2.40: Walter Gropius, Bauhaus Usta Evleri 1926.....	114
Resim 2.41: Falkas Mornar, tasarımı 'Kızıl Küp Konut Tasarımı, 1923.....	117
Resim 2.42: Oscar Schlemmer, Weimar' da Bauhaus Binası İçin Duvar Tasarımı Etüdü 1923	123
Resim 3.1: Francis Bacon, Kilim: Kompozisyon, 1929	127
Resim 3.2: Francis Bacon Kompozisyonu, 1933, Kâğıt üzerine pastel ve kalem ve mürekkep, kart üzerine, 53,5 x 40 cm, Abelló Koleksiyonu, Madrid	128
Resim 3.3: Van Gogh, Tarascon'a giden ressam, 1888	129
Resim 3.4: Francis Bacon, Van Gogh portresi III, 1957, Tuval üzerine yağlıboya kum boya, 198.4 x 142.5 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, DC	130
Resim 3.5: Francis Bacon, Van Gogh portresi II, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 142 cm, Özel koleksiyon	130
Resim 3.6: Francis Bacon, Crucifixion, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 62 x 48,5 cm, Özel koleksiyon	131
Resim 3.7: Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması, 1944, Lif tahtada petrol ve pastel boya, Her tablo 94 x 74 cm, Tate Galeri, Londra	135
Resim 3.8: Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, her bir tablo 198,1 x 144,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.....	137
Resim 3.9: Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme, 1965, (Deleuze, a, g. e. sağ ve orta resim yer değiştirmiştir.), Tuval üzerine yağlıboya, 197,2 x 147 cm, Bavyera Eyalet Resim Koleksiyonları Pinakothek der Moderne, Münih.....	138
Resim 3.10: Francis Bacon, Triptik, Sweeney'nin Cançekişenleri, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 198,8 x 148,3 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, DC..	140
Resim 3.11: Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval üzerine yağlı boya ve pastel boya 198 x 132 cm, New York Modern Sanat Müzesi	142
Resim 3.12: Francis Bacon, Peyzaj İçinde Figür 1945, Tuval üzerine yağ, pastel ve toz boya, 144,8 × 128,3 cm, Tate Galerisi, Londra.....	146
Resim 3.13: Francis Bacon, Figür Çalışması 1945-1946, Tuval üzerine yağlıboya, 145 x 129 cm, Kirklees Metropolitan Konseyi, Huddersfield Sanat Galerisi, Huddersfield	147
Resim 3.14: Francis Bacon, Baş VI, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 91,4 x 76,2 cm, Southbank Sanat Konseyi Koleksiyonu	148
Resim 3.15: Francis Bacon, Baş II, 1949, , Tuval üzerine yağlı boya 80.5 x 65 cm, Ulster Müzesi, Belfast	149

Resim 3.16: Velázquez, Innocent X 'in Portresi, 1650.....	150
Resim 3.17: Francis Bacon, Velázquez, Innocent X 'in Portresinden Hareketle Çalışma, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 153 x 118 cm, Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines	151
Resim 3.18: Francis Bacon, Papa, 1954, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 152,3 x 94 cm, Özel koleksiyon	153
Resim 3.19: Francis Bacon, Papa No. II, 1960, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 152,5 x 119,5 cm, Özel koleksiyon.....	154
Resim 3.20: Francis Bacon, İki Figür, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 152,5 x 116,5 cm, Özel koleksiyon.....	158
Resim 3.21: Francis Bacon, Çömelmiş Nü Çalışması, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 137 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit	161
Resim 3.22: Francis Bacon, Triptik, İnsan Başı İçin Üç Çalışma, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 61 x 51 cm, Özel koleksiyon	163
Resim 3.23: Francis Bacon, William Blake'in Maskından hareketle-portre için çalışma II, 1955, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 61 x 51 cm, Özel koleksiyon.....	164
Resim 3.24: Francis Bacon, Sfenks 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 198,7 x 137,1 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, D.C	165
Resim 3.25: Francis Bacon, Boylu Boyunca uzanan kadın, 1961, Tuval üzerine yağlı boya ('kolâj'), Her bir tablo 198.5 x 141.5 cm, Tate Galerisi, Londra.....	167
Resim 3.26: Francis Bacon, George Dyer Portreleri İçin Üç Çalışma, 1964 (Açık Renk Zemin Üzerinde), Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 35,5 x 30,5 cm, Özel koleksiyon	169
Resim 3.27: Francis Bacon, Triptik, 'İsabel Rowsthorne çalışması, 1966, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 35,5 x 30,5 cm, Özel koleksiyon	170
Resim 3.28: Francis Bacon, Triptik, Lucian Freud Portresi İçin Üç Çalışma, 1966, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Marlborough international Fine Art koleksiyonu	171
Resim 3.29: Francis Bacon, George Dyer ve Lucian Freud'un Portresi, 1967, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, 1979'da yapıldı	172
Resim 3.30: Francis Bacon, George Dyer'ın Aynaya Odaklanmış Portresi, 1967, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, Özel Koleksiyon, Avrupa	172
Resim 3.31: Francis Bacon, İnsan Bedeninden Hareketle Üç Çalışma, 1967, , Tuval üzerine boya, 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon, Londra	174
Resim 3.32: Francis Bacon, Otoportre İçin Üç Çalışma, 1967, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 35.5 x 30.5 cm, Özel koleksiyon.....	175
Resim 3.33: Francis Bacon, Triptik, Otoportre İçin Dört Çalışma (1967), Tuval üzerine yağlı boya, 91.4 x 33 cm, Özel koleksiyon.....	176
Resim 3.34: Francis Bacon, Köpekli George Dyer üzerine iki çalışma, 1968, Tuval üzerine yağlı ve kuru boya, 198, 8 x 147,7 cm, Özel koleksiyon	178
Resim 3.35: Francis Bacon, Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür, 1968, Tuval üzerine yağlı ve pastel boya, Her bir pano 198 x 147 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Tehran.....	179
Resim 3.36: Francis Bacon, George Dyer Portresi için iki çalışma, 1968, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, Sara Hildenis Sanat Müzesi, Tampere.....	181
Resim 3.37: Francis Bacon, 1970 Triptiği, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra.....	182

Resim 3.38: Francis Bacon, İnsan Bedeninden Çalışmalar, 1970, Tuval üzerine yağlı ve kuru boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon	183
Resim 3.39: Francis Bacon, insan Bedeni Çalışmaları, 1970, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,8 cm, Özel koleksiyon	183
Resim 3.40: Francis Bacon, Aynada Uzanmış Figür, 1971, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, 198 x 147.5 cm, Bilbao Artes de Bilbao Müzesi, Bilbao	186
Resim 3.41: Francis Bacon, Mayıs- Haziran Triptiği, 1973, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon	187
Resim 3.42: Francis Bacon, Lavabodaki Figür, 1976, Tuval üzerine yağlı, pastel ve kuru boya,198 x 147,5 cm, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Karakas	189
Resim 3.43: Francis Bacon, 1976 Triptiği, Tuval üzerine yağlı, pastel ve kuru boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon	190
Resim 3.44: Francis Bacon, Kumul (Sand Dune), 1983, Tuval üzerine yağ, pastel ve toz boya, 198 x 147.5 cm, Beyeler Koleksiyonu, Riehen / Basel	192
Resim 3.45: Francis Bacon, Çorak Ülkeden Bir Parça, 1982, Tuvale yağlıboya ve kuru boya, 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon	193
Resim 3.46: Francis Bacon, Triptik, 1991, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, New York Modern Sanat Müzesi	194
Resim 3.47: Francis Bacon, Otoportre 1991-92, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147.5 cm, Dublin Şehir Galerisi The Hugh Lane	195
Resim 4.1: Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, her bir tablo 198,1 x 144,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York	198
Resim 4.2: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarmıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan çizgisel izlenim eskizi, 2017	199
Resim 4.3: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarmıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan figürü saran eğik çizgiler ve büzülme, genleşme analizi, 2017	200
Resim 4.4: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarmıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan asma germe sistemli yarı açık mekân tasarımı üçboyutlu görsel çalışması, 2017	200
Resim 4.5: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarmıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan katlı mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017	201
Resim 4.6: Francis Bacon, 1970 Triptiği, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra	202
Resim 4.7: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan çizgisel izlenim eskizi, 2017	203
Resim 4.8: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figür kontur ve gölge analizi, 2017	204
Resim 4.9: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figür konturlarını teğet geçen eğik çizgiler analizi, 2017	205
Resim 4.10: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürün eğik konturlarından sergi mekânı plan çalışması, 2017	205
Resim 4.11: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürün eğik konturlarından sergi mekânı üç boyutlu görsel çalışması, 2017	206

Resim 4.12: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürü saran eğrisel hatlarla çok kütleli mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017	207
Resim 4.13: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figür konturların eğik çizgiler ile ifadesi çalışması, 2017	208
Resim 4.14: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan eğik konturla çelik-camdan kule tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017.....	209
Resim 4.15: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan eğik konturla çok kütleli kısmen gömülü mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017	210
Resim 4.16: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürün eğik çizgilerle çeperi ve gölge hatları analizi, 2017.....	211
Resim 4.17: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması, 2017	211
Resim 4.18: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan etrafında dönen kütle üç boyutlu çalışmaları, 2017	212
Resim 4.19: Francis Bacon, Velázquez, Innocent X 'in Portresinden Hareketle Çalışma, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 153 x 118 cm, Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines	213
Resim 4.20: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1953 Velázquez çalışmasından figür-armatür kontur analizi, 2017	214
Resim 4.21: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1953 Velázquez çalışmasından çizgisel perde analizi, 2017.....	215
Resim 4.22: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1953 Velázquez çalışmasından kule mekân üç boyutlu görsel çalışması-I, 2018.....	216
Resim 4.23: Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması-2, 1944, Lif tahtada petrol ve pastel boya, Her tablo 94 x 74 cm, Tate Galeri, Londra.....	217
Resim 4.24: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan izlenim eskizi, 2017	218
Resim 4.25: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan figür-armatür kontur analizi, 2017	219
Resim 4.26: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması-I, 2017.....	220
Resim 4.27: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması-II, 2017.....	220
Resim 4.28: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan kontur çalışması, 2017.....	221
Resim 4.29: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması-IV, 2017	222
Resim 4.30: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II orta panosundan figür-armatür kontur analizi, 2017	222
Resim 4.31: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II orta panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması-I, 2017.....	223
Resim 4.32: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sağ panosundan figür-armatür kontur analizi, 2017	224

Resim 4.33: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sağ panosundan kontur çalışması, 2017.....	224
Resim 4.34: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sağ panosundan kontur çalışması, 2017.....	225
Resim 4.35: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması- I, 2017	226
Resim 4.36: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması- II, 2017	227
Resim 4.37: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu vaziyet planı, 2018	228
Resim 4.38: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu kulis katı planı, 2018	229
Resim 4.39: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu seyir katı planı, 2018	230
Resim 4.40: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu 1. Asma kat planı, 2018.....	231
Resim 4.41: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu ortak kat planı, 2018.....	232
Resim 4.42: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu S0-6 kesiti, 2018	233
Resim 4.43: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu S0-8 kesiti, 2018	234
Resim 4.44: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu S0-9 kesiti, 2018	235
Resim 4.45: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu kuzey cephesi, 2018	236
Resim 4.46: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu güney cephesi, 2018	237
Resim 4.47: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu doğu cephesi, 2018.....	238
Resim 4.48: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu batı cephesi, 2018.....	239
Resim 4.49: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-I, 2018	240
Resim 4.50: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-II, 2018.....	241
Resim 4.51: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-III, 2018	242
Resim 4.52: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-IV, 2018	243

Resim 4.53: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-V, 2018.....	244
Resim 4.54: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu gösteri alanı iç mekânı üç boyutlu görsel-I, 2018	245
Resim 4.55: Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu gösteri alanı iç mekânı üç boyutlu görsel-II, 2018	246

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 2.1: Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi, Potsdam- Almanya	19
Fotoğraf 2.2a: Jörn Utzon, Sydney Opera House, 2b: 1956-74- Jörn Utzon, Eskizleri, 1956-67.....	21
Fotoğraf 2.3: Eero Saarinen, Kennedy Hava Limanı TWA Terminal Binası, Mimara ait ilk eskizler, New York, 1956- 62.....	21
Fotoğraf 2.4: Hsanz Poelzig, Berlin Tiyatrosu.....	22
Fotoğraf 2.5: Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach- İsviçre 1924-28.....	22
Fotoğraf 2.6: Bruno Taut, cam pavyonu, Almanya, 1914.....	23
Fotoğraf 2.7: Le Corbusier- Villa Savoye.....	31
Fotoğraf 2.8: Le Corbusier- Villa Citrohan.....	32
Fotoğraf 2.9: 20 Şubat, 1909 – Paris – Le Figaro Gazetesi Baş Sayfası- Marinetti'nin Fütürizm Manifestosu – Sol 1. Sütun 2. Başlık	34
Fotoğraf 2.10: Boccioni, fütürist heykeli uzayda süreklilik benzersiz formlar, 1913	41
Fotoğraf 2.11: Komünist Manifestonun Şubat 1848'de Londra'daki İlk Yayımlanan Kapağı	43
Fotoğraf 2.12: Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılabilir öncülerinden biri	46
Fotoğraf 2.13: Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılabilir öncülerinden biri.....	46
Fotoğraf 2.14: Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılabilir öncülerinden biri	47
Fotoğraf 2.15: Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılabilir öncülerinden biri	48
Fotoğraf 2.16: Giuseppe Baragni, Faşist Parti Binası' 1904-1943.....	53
Fotoğraf 2.17: Angiolo Mazzoni, Trento Tren Garı.....	54
Fotoğraf 2.18: Matte Truco, Fiat Fabrikası, İtalya 1919-22.....	55
Fotoğraf 2.19: Georges Vantongerloo, Volumetrik İnşaat Hacimleri İlişkileri, 1919, Guggenheim Müzesi.....	60
Fotoğraf 2. 20: Gerrit Thomas, Schroder Hause, Utrecht, 1923-24.....	65
Fotoğraf 2.21: Gerrit Thomas, Schroder Hause, İç Mekân	66
Fotoğraf 2.22: Oud, Unie Kahvesi, Rotterdam	69
Fotoğraf 2.23: Tepe Narcity Konut Yerleşkesi, 2005-2007 İstanbul	70
Fotoğraf 2.24: Vladimir Tatlin, karşı rölyef, 1914-15	75
Fotoğraf 2.25: Vladimir Tatlin, köşe rölyefleri sergisi, 1915	77
Fotoğraf 2.26: Vladimir Tatlin, Lenin'in Mozolesi, Moskov104	78
Fotoğraf 2.27: Konstantin Melnikov, Dünya fuarı Sovyetler pavyonu, 1925	81
Fotoğraf 2.28: Melnikov, evi, 1929	81
Fotoğraf 2.29: Wladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, Ahşap Maket, 1919-1921.....	84
Fotoğraf 2.30: Melnikov, altı adet işçi kulübü, 1927-28.....	87
Fotoğraf 2.31: Ivan Nikolaiev, Moskova'da bir sosyal konut 1930.....	89

Fotoğraf 2.32: El Lissitzky, proun room 1923	93
Fotoğraf 2.33: George Muche, Bauhaus Deneme Evi Weimar, 1923	104
Fotoğraf 2.34: Gropius and Adolf Meyer, Sommerfeld house, Berlin, 1921	106
Fotoğraf 2.35: Bauhaus binası, Dessau	108
Fotoğraf 2.36: Bauhaus Binası, Dessau	110
Fotoğraf 2.37: Ferdinard Kramer, Bir Ev İçin Mobilyalar, Stuttgart, Fotoğraf: Dr. Lossen & Co. 1927	113
Fotoğraf 2.38: Margarete, Mutfak, Frankfurt'ta Bir Apartman ve planı 1926	114
Fotoğraf 2.39: Wasiliy Kandinski ve Paul Klee Evleri 1926	115
Fotoğraf 2.40: Walter Gropius, Evi- yönetici evi 1926	116
Fotoğraf 2.41: İşçi Konutları Sokağı, 1926-28 Dessau-Törten	118
Fotoğraf 2.42: Ludvigy Mies Van Der Rohe, Alman Pavyonu, Barselona 1929	119
Fotoğraf 3.1: Francis Bacon Dışarıda 'Çiftlik'te- Abbeylax, Co. Laois, İrlanda, C.1924	126
Fotoğraf 3.2: Eadweard Muybridge, Felçli Çocuk, 1901	157
Fotoğraf 3.3: Eadweard Muybridge, Güreşçiler	158

1.GİRİŞ

1.1. Sorunun Belirlenmesi

Mimarlık, iş yükü ve tanımı gereği yaratıcılık ve el becerisi gerektiren bir disiplindir. Bu özelliğinden ötürü, her pratikte gerçekleşenden daha fazla disiplinler arası ilişki barındırır. Bu ilişki tarih boyunca Mimar tanımının altında bütünleşik teknik bilimler, sanat ve zanaat pratiklerinin kesişim kümesini tanımlarken, mühendislik disiplinleri ile de bütünleşik başlayan ve uzmanlaşarak ayrışan bir gelişim göstermiştir.

Mekân üretimi tasarım sürecinden uygulama sürecine uzanan uzun ve çok parametresi olan ve organizasyonunu yine mimarın ağırlıklı yüklendiği bir çerçevedir. Mimar, yapıyı bir sanat eseri olarak ele alır ve mekânsal ihtiyaçlarının sosyolojik, toplumsal, felsefi ve psikolojik bileşenleri ile biçimsel sanat eserleri üretmeyi amaçlar. Bu üretim sürecinin başlangıcını oluşturan esin ve hayal gücü ile güzel olan- estetik olanın biçimsel karşılığını bulma çabasında ressam ve mimarın çabaları arasındaki ilişkiyi görmek problem olarak tanımlanmaktadır.

Her mekân üretimi, mimar için doğal sürecinde yeni bir problem tanımlamaktadır. Bu problem tanımı içerisinde yeni bir tasarım yaklaşımı geliştirmek, estetik kaygılarla işlevsel bir çözümlenme arayışı içinde görsel ve dokunsal duyulara hitap eden tasarım yaklaşımları türetmek, geliştirmek, ilham-esin kaynakları bulmak bunları görsel ifadelerle dönüştürme yöntemleri geliştirmek, problem sürecini oluşturmaktadır. Bu süreçte mimari ve biçim kaygısı yaşadığı dönemin en önemli ressam Francis Bacon'ın resimlerinden mekân üretmek bir ressamın resimlerinden mekân üretme çalışmasında bize en önemli sorunu oluşturmaktadır.

Bu konuda Francis Bacon'ın tercih edilmesinin en önemli sebepleri, resim ve mimarlık arasındaki ilişkiyi amaç, yöntem ve estetik kaygılar bakımından özgün tavırlar sergilemiş bir ressam olarak Bacon tercih edilmiştir. Bacon'ın, mekân ve biçim konularında figür zemin ilişkisini analiz edebileceğimiz estetik kaygılara yeni çözümler aramış figüral bir ressam oluşu önemlidir bu tercihte. Figürleri ele alış

biçimi, yenilikçi ve özgün yaklaşımları ile yaratıcı estetik kaygısının figürlerinde modern sanata yön vermesi Bacon'ı konumuz için özel yapan sebeplerdendir. Deleuze'ün de analizi ile felsefi yaklaşımın resimsel ifadesiyle mekânsal dışavurumlar elde etmek diğer önemli Bacon'ı tercih sebebimizi oluşturmaktadır.

1.2. Çalışmanın Amacı Kapsamı

Mimarlık ve resim sanatında ortak olarak, zihin gücü ve kol gücü benzer oranlarda; hayal gücü, tasarım, eskiz ve taslak süreçleri ve sonuç eser-proje aşamalarını gerçekleştirir. Bu iki alan da tasarım süreçlerini benzer materyal ve zeminler üzerinde gerçekleştirirler.

Bu çalışmada, tarihsel bir araştırma yaparak, mercek altına alınan 20. Yüzyıl avangart sanat akımlarının ve bu akımların resim ve mimari üzerine etkilerini içermektedir. Resim ve mimarlığın soyut ve somut ilişkilerini araştıran, birbirine sunduğu katkıların araştırmasını içerir. Geliştirilen ekollere adapte olma süreçleri ve dolayısıyla birbirini besleme ilişkilerini; Endüstri devrimi, dünya savaşları, çeşitli sosyo-politik gelişmeler ile hızla gelişen yaklaşımlar, avangart sanat ve dolayısıyla avangart mimarinin gelişimini içermektedir.

Bu bağlamda resim ve yapı sanatını mercek altına almayı, bu ilişkinin; nedenleri, nasıl oldukları, sonuçlarını incelemek ve bu ilişkilerden yola çıkarak bir ressamın eserlerinden mimari eserler üretilebilmek amaçlanmıştır. Resim ve mimarlık arasındaki bu sıkı ilişkinin kullanılarak mimari tasarım sürecine katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Yeni ve güzel olanı arama çabasıyla hareket eden sanat alanlarından biri olan resim sanatının aynı problem ile uğraşan başka bir sanat dalı olan yapı sanatında tanımladığımız probleme çözüm önerisi oluşturması amaçlanmaktadır. Resim ile mimarlık alanları ilişkileri kullanılarak, yeni tasarım yaklaşımları geliştirmek amaçlanmıştır.

1.3. Materyal ve Metot

Mimarlık sanat alanları içerisinde Yapı sanatı olarak tanımlanırken, yaratıcı düşünme gücünün sanattaki karşılığı ile teknik açıdan zanaat ile sıkı bağlara sahiptir. Tarih boyunca özellikle Resim sanatı ile ağırlıklı ilişkilenen Yapı sanatı ortak ilkeler

edinmiş, birbirinin yerine üretimler gerçekleştirmiş, güzele ulaşma amacı, estetik kaygısı, oran orantı, gibi amaç ve yöntem ortaklıkları içinde pratikler gerçekleştirmiştir. Bu iki pratik görsel ve dokunsal duylara hitap ederek sanat eserleri üretmeyi amaçlamaktadırlar.

20. yüzyıl avangart hareketleri sırasında net olarak inceleyebilmekteyiz. Resim ve yapı sanatı arasında ortak prensipler edinmeleri benzer süreçlere yöntem ve metotlara sahip olmaları ve birbirine esin kaynağı olmaları bu dönemde soyut ve somut ilişkiler sergilemektedir. Literatür araştırmalarında, kaynaklarda geçen iki alanın birbirinden etkilendiği, birbirini beslediği, soyut ve somut ilişkiler kurduklarını kanıtlayan bilgilere ulaşıldı. Ressamlardan etkilenen mimarlar ve mimari çizgilerden etkilenen ressamın eserlerinde bu etkilerin izleri görüldü. Mondriancı ressamlar, gibi benimsediği yaklaşımların öncü ismiyle anılan üretimler gerçekleştirdikleri gibi somut ilişkiler saptandı.

Bu çalışmada aynı prensipler ile çalışan pratiklerden resim sanatı eserlerinin, yapı sanatı tasarımları oluşturmada etkili olabileceği prensip edilmiş. Yapı sanatının, amaç yöntem ve olguların ortaklığında, resim sanatından beslendiği ve beslenebileceği ondan esinlenebileceği savunulmaktadır. Enis Kortan'ın 'toplayıcı' olarak tanımladığı yöntemin, aynı sanat alanında bir başka sanatçıdan değil; sıkı ilişkiler içerisinde olan farklı resim ve yapı sanatı arasında bir faydalanma yöntemi benimsenmektedir. Yapı sanatına resim sanatından faydalanarak üretim gerçekleştirme esnasında tamamen 'toplayıcı' bir yöntem ile değil, aynı zamanda keşif amaçlayan bir sorunsal ile çalışılmıştır.

Söz konusu dönem içerisinde, hızla gelişen birçok akımın olduğu ve bu akımların birçok sanat alanını etkilediği ortaya çıkmıştır. Gelişen yeni sanat alanlarının, fotoğraf, sinema, endüstriyel tasarım, vb. mevcut sanat dalları ile çeşitli ilişkiler kurmuş ve katkılar gerçekleştirdiği anlaşılmıştır.

Bu kapsamda kaynaklarda da geçtiği gibi, akımların birçoğuna öncülük etmiş ve etkili olmuş resim sanatının, fotoğraf sanatı, endüstriyel dönüşümler ve gelişen akımlar çevresinde dönüşümünü araştıran çalışmalarla karşılaşılmaktadır. Enis

Kortan ‘*Mimari Akımlar*’ adlı makalesinde yaratıcı süreçte sanatçıların etkileşimleri ve belirlenen yöntemleri incelemiştir. Akılcı ve akıldışı (tinsel) olarak; iki ayrı yöntem olduğunu sonucuna varmıştır. Sanatçılar başka sanatçıların eserlerinden ‘toplayıcı’ bir yaklaşımla sanat üretiyorsa buna akılcı, risksiz, keşifkar olanı da duyguya dayalı içgüdüsel yöntem olarak değerlendirmiştir.

Robert LYNTON, ‘*Modern Sanatın Öyküsü*’ kitabında ve benzer şekilde Ahu ANTMEN, ‘20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’ adlı kitabında bu akımların resim ve diğer sanatlara etkilerini incelemiştir. Antmen akımların sanat alanlarını peşi sıra etkilediği bu etkilerin farklı zamanlarda aynı etkiler ve aynı zamanlarda farklı etkiler gösterebildiği sonuçlarına ulaşmıştır. Farklı sanat alanlarının akımlara adaptasyon süreçlerinin değiştiği, alanlarının birbiriyle etkileştiği, sonuçlarına varmıştır.

Mimarlık ve resimde ortak olgu olarak resmetmenin dönüşümünü ve resimlerden mekân olgusu türetmeyi amaçlayan Yelena Lembersky, 1991-94 yılında ‘*Mimarlıkta Resim Dönüşümü*’ çalışmasını gerçekleştirmiştir. Felix Lembersky’nin resimlerinden mekânsal tasarım yaklaşımları gerçekleştirmiştir.¹

Ressam ve mimarın paralel amaçlara benzer yöntemlerle ulaşma çabasını ve bunlardan özellikle eskiz üretmenin başarısını anlattığı ‘*Mimarlar Neden Hala Çizer*’ adlı kitabında Prof. Paolo Belardi, yaratıcı olarak sanatçının imge ile konsept arasında eskiz ile ilk işaretleri oluşturduğunu ifade eder. Tasarım yaklaşımlarında bu aşamayı Wallas’ın hazırlık aşamasıyla anlatıyor. Belardi geleneksel çizim yöntemlerini hayranlıkla, silinebilen ama iz bırakan, böylece yeni fikirlere daima zaman veren, özellikleriyle sıkça överek vurgulamaktadır. Geleneksel yöntemlerle çizmenin, resimde ve mimaride zorunlu bir başlangıç temeli olduğunu ve yaratıcı sürecin sinir sistemi bağlantılı olduğu sonucuna varan araştırmalardan faydalanmıştır. Belardi bizim için önemli olan, resim ve mimari ortak alanı olan eskiz aşamasını yaratıcı sürecin sanatçının duyularıyla ilişkisini *bir not alma sistemi* olarak ifade etmiştir. “eskiz fikrin doğuşudur... Yaratıcı bir insanın kâğıda

¹Yelena Lembersky, *Mimarlıkta Resim Dönüşümü*, B.F.A. School Of Art, B.S. Mimarlık Ve Şehircilik Okulu, Michigan Üniversitesi, F. Lembersky Eserler Müzesi, Ann Arbor, Michigan, Ağustos 1991

çiziktirdiği, konsept ile imge arasında bir yerlerde duran ilk işaretler ...”², olarak tanımlamıştır. Belardi, kitabında yaratıcılığı arttırdığı ve fikirlerin görsel ifadesi arayışında, verimli ürünler ortaya çıkardığı sonucuna varmıştır. Hayal gücünün en iyi ifadesi ve geliştirici gücü olarak, eskiz yapmak- çizmek ve bunları kurşunkalemi överek el ile yapmanın ağırlıklı faydasının sonucuna ulaşmıştır. Avangart sanatçılardan ressamların ortak çizmek fiiliyle de yenilikçi fikirlerin öncüleri ve sanatlara yol açıcı rollerinin olduğu sonuçlarına varmıştır.³

Yapılan benzer çalışmalardan farklı olarak, bu çalışmada, resim ve mimarlık ilişkilerini kullanarak, resim sanatından beslenerek mimari mekân eskizleri, tasarım eskizleri üretebilmek ve bunları geleneksel yöntemlerle çalışma yöntemi belirlenmiştir. Francis Bacon’ın resimleri bu çalışma için söz konusu esin kaynağı, yol gösterici ve altlık oluşturan değerli kaynaklar olarak ele alınmış. Bu önemli resim sanatı eserlerinin, bir başka alandan - önemli düşünürlerden- Gilles Deleuze’ün analiz ve değerlendirmelerinin yer aldığı *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği* adlı kitabı başucu kitabı olarak belirlenmiştir. Bacon’ın resimlerine yansıttığı felsefesini anlamamız açısından önemli bir kaynak olarak bu felsefenin mimari mekân üretimine katkı sağlaması hedeflenmiştir. Bu yöntemle elde edilen mekân tasarım eskizleri resim ve mimarlık ilişkisini yansıtan sonuç ürünler olarak gerçekleştirilmiştir. Yeni tasarım yaklaşımları geliştirilme çalışmaları şeklinde mekân eskizleri üretilmiştir.

²Paolo BELARDI, *Mimarlar Neden Hala Çiziyor*, Atilla Erol (çev.), Selçuk AYLAR (Der.), Janus yayıncılık, İstanbul 2015, S. 43

³Paolo BELARDI, a. g. e. S. 13-80...108

2. RESİM VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

Sanatı en basit ve kullanılan anlamıyla ‘hoşa giden biçimler yaratmak’ olarak tanımlıyor Herbert Read. Bu gayretin en kaba haliyle görsel sanatlar ve plastik sanatlar olarak adlandırıldığını biliyoruz. Bunlar resim, heykel, yapı, müzik, edebiyat, tiyatro vb. birçok alanda kendini var ediyor. Herbers Schopenhauer’in sözlerini ileterek, sanatın asıl amacının güzele, hoş olana, estetik olana ulaşma cabası olduğunu ifade ediyor. “Mimar sanatını başka işlere de yarayan binalarla ifade etmelidir. Şair günlük konuşmalarda geçen kelimeleri kullanmak zorundadır. Ressam çok defa görülen dünyanın resmi ile kendini anlatır.” Diyerek sadece bestecinin hoşa gidene aramak dışında ikincil bir amacının olmadığından bahsederek bütün sanatların musikiye ulaşma isteğini anlatır.⁴

Sanat alanları tanımlamalarından görsel ve uygulamalı sanatlar altında inceleyebileceğimiz resim ve mimarlık- yapı sanatının paralellik ve farklılıkları mevcuttur. Resim sanatı güzel sanatların görsel alanında incelenirken, mimarlık içeriğindeki görsel uygulamalar ile beraber inşa ile tamamlanan bir uygulamalı sanat sınıfında incelenmiştir. Tarih boyunca farklı etkiler altında dönüşen sanat alanlarının totalde akımların etkisinde değişim gösterme konusunda hareket birliğine sahip olduğu aşikârdır.

Yöntem ve sonuç ürün ve buna giden amaç bakımından benzerlikler taşıyan güzel sanatlar ve mimarlık, bugün eğitim sürecinde de çoğu zaman bir çatı birliği sergilemektedir. Güzel sanatlar fakülteleri adı altında şekillenen mimarlık fakülteleri gibi. Her ikisinin de “ruhsal bir içeriği güzellik, uyum ve resim yoluyla ifade etme ...”⁵İsteği vardır. Avangart önde gelen üreticilerinden; ‘Form soyut içeriğin maddi ifadesidir.’ diyen Wassily Kandinsky ve ‘sanat, bu saf yaratımın ruhudur.’, mimarlığı

⁴Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, Güner İnal- Nurşin Asgari (Çev.), Kültür Yayınları, Ankara, 1960, S. 21-22

⁵Yelena Lembersky, *Mimarlıkta Resim Dönüşümü*, F.A. , School Of Art, B.S. , Mimarlık Ve Şehircilik Okulu, Michigan Üniversitesi, F. Lembersky Eserler Müzesi, Ann Arbor, Michigan, Ağustos 1991

sanatın bir konusu olarak görüp ‘duyuların bir fenomeni’ olduğunu ifade eden Le Corbusier, mimarlık ve sanatın ilişkisini ortaya koymuşlardır.⁶

2.1. Sanatın Ve Mimarlığın Ortak İlkeleri

Mimarlık ve resim sanatının ilk ortaklığı kuşkusuz felsefedir. Resmin düşünülebilir oluşu ve düşüncenin resmedilebilir oluşu; resmetmenin teknik, tasarım, izlenim veya yaratım alanlarının tümünde felsefe ile ilişkileniş biçimidir. “Kuşkusuz Resim düşünülebilir, düşüncenin bu coşturucu, şiddetli biçimi olan resim de dâhil olacak şekilde düşünce de resmedilebilir.”⁷ Resmin felsefesi ve felsefenin resmi diyalektiğinin amaçlandığı bu cümleleri hem mimarlık hem resim için düşünebildiğimizde ikisinin temel ortak noktasını görmüş oluruz.

Mimarlık ve resim sanatı düşünüldüğünde, paralel dönüşümler yaşadıklarını görmekteyiz. Tarih boyunca bazı dönemler çakışarak gelişen iki alan da resimde doğanın temsilleri, mimaride doğanın materyal ve sunduklarının tekrarı olmuştur. Tıpkı musiki de doğanın seslerinin yansımalarıyla başlaması gibi temsiller ile başlamışlardır. İlerleyen zamanla güzel olana ulaşmak için gelişimini birçok ortak prensip ile sağlamışlardır; oran, estetik, renk, ritim, perspektif vb.

Başlarda ihtiyaçlar üzerine konuşma dili olarak gelişen resim ve barınma ihtiyacından kaynaklanan mimarlık uygulamaları tarihin ilerleyişi ile artık farklı ihtiyaçlara cevap arayan ve hem görsel işlevselliği sağlayan alanlara hizmet etmişlerdir. Mimarlık resim sanatının temsil becerisinin kurallar ve teknikler ile geliştirdiği teknik resim sayesinde uygulama süreci için kılavuzlar üretmiştir. Zihninde tahayyül ettiği biçimler ve programları kâğıda aktarmıştır uygulamadan önce. Daha serbest elle yine kendi ilkeleri çerçevesinde gelişen resim sanatı birçok sanatın görsel temsiline zemin oluşturmuş. Temsili, Felsefi ve kavramsal, geleneksel ve modern yaklaşımlar ile estetik yaratıcılıklar üretmiştir. Bazen bir yapının bütüncül öğelerini oluşturmuşlardır, bazen bir yapıyı temsil etmişlerdir. Mimari bir resmin mekânsal temsili halini alırken, aynı zamanda bir resim oluşturulan veya

⁶Yelena Lembersky, a. g. e.

⁷Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, Can Batukan- Ece Erbay (Çev.), Norgunk Yayınları, İstanbul, Nisan 2009, S. 9

oluşturulacak olan mimarinin temsili oluyor. Birbirinden ayrı ifade edilemeyen sanatlar beraberce bir bütünü oluşturuyor.

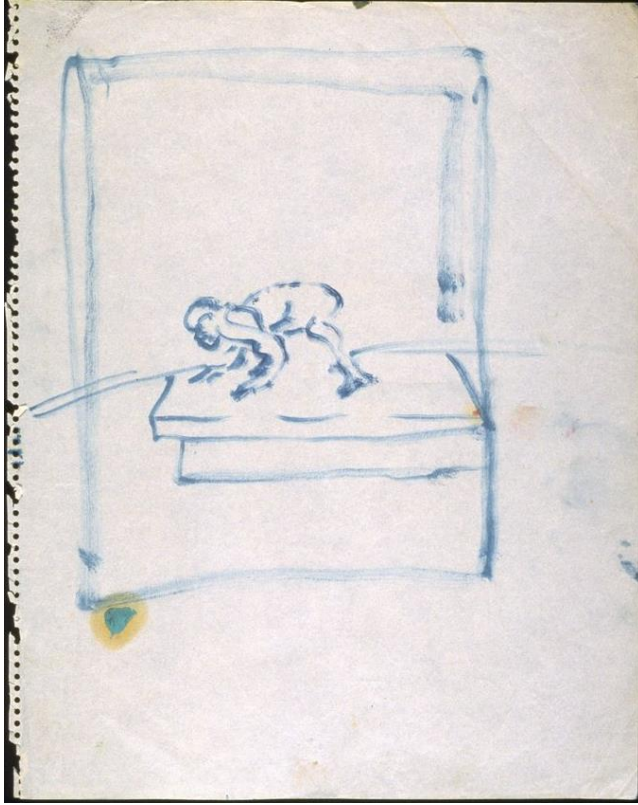
Resim ve mimarlığın görünür halde ortaklaşan yönlerinden biri de kalem-kâğıt-zihin arasındaki döngüdeki konumunun aynı oluşudur. Üretimin ilk aşamalarından sonlanana dek devam eden araç gereç ve üretim organizasyonu, zihin emeği ile kol emeğinin akışkan geçiş halinin araç gereçlerini ve zeminini oluşturuyor. Bu ortaklık üretimin başında 'Eskiz' bazen 'Kroki' olarak da isimlendirdiğimiz taslak çizimleri ile başlıyor. Bir ressamın ya da bir mimarın, (ünlenmiş olanların özellikle) eskiz defterleri sıkça karşılaşılan merak alanlarından biridir. Hem tasarım-yaratım sürecinin hem de öğrenim sürecinin erken aşamalarına yerleşen çalışma resim de ve mimarlıkta paralel yaklaşımlar gösteriyor. İki alanda da 'İzlenim' veya 'Tasarım' eskizleri olarak ayrımı kabul edilebilen, belli bir kuralı tekniği olmayan zemini, tekniği çalışanın tarzına göre değişen serbest üretim alanı aşamasıdır.⁸ Gördüğünü resmetme, ya da zihindeki resmetme çabası olarak ortak yaklaşım sergiliyor iki alanda da. Daha sonra resmedilenin, alanın ve tarzın ve üretim amacının özelliğine göre zemini değişecek olan resmetme, mimarlıkta üslubu da içererek, belli teknikler ile bir dil (ifade aracı) tanımlarken, resimde, sadece üsluplar ile gelişen akımlara göre sanatçının tarzını yansıtan yaratıcı sanat ürünlerine dönüşür.



Resim 2.1 Erich Mendelsohn'un Berlin'deki Woga Kompleksi için yaptığı eskiz

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/0c/9b/9b/0c9b9bcad8c2c2c4191ecaba5aae929c.jpg>

⁸Necati İnceoğlu-Tan Güler- Ela Çil, *Düşünce Ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler*, Helikon Yayınları, İstanbul, Ocak, 1995, S. 43



Resim 2.2 Francis Bacon'ın 'figura crawling' eskizi c. 1957-61

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-figure-crawling-t07372>

Güzel sanatların kolu olarak resim sanatı mimarideki uygulama sanatının teknik resminden farklı özellikler ve prensipler sergilemektedir ancak 19. Ve 20.yüzyıllarında dünyadaki gelişmeler ile daha net çizgiler ile beraber hareket eden, birbirine dönüşen sanatlar olmaktadır. Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi aynı atölyede aynı zamanı paylaşan ve aynı üretim üzerine zaman harcayan alanlar oluyorlar. Kübizm ve fütürizm gibi aynı akımların doğurduğu aynı çizgilerde ilerleyip endüstri devriminin etkileriyle, endüstriye hizmet eden iki alan haline gelmişlerdir. Soyutlama, ritim, mekânsal inşa vb. ortak yaklaşımların somut üretim devrine katılarak ortak yaklaşımlar sergilediği dönemler olmuştur.⁹

Rethel'in bahsettiği gibi tarihsel gelişmeler "...on beşinci ve on altıncı yüzyılda sıradan üreticinin saflarından büyük Rönesans zanaatkarlarının, 'deney

⁹Yelena Lembersky, a. g. e.

ustaları’, sanatçı, mimar ve mühendislerin doğmasına yol açtı.”¹⁰Yaratıcılık arzu etmeden el becerisine dayanan üretimler gerçekleştiren zanaat üretimleri ile bu çağlarda birleşerek uygulamalı ve güzel sanatları birleştirecek gelişmeler yaşanmıştır. Güzele ulaşma çabası ile kavramsal olarak birleşen alanlar pratikte de bir araya gelmeye çalışmıştır.

Ortak özelliklerinin oluşundan daha önce de bahsettiğimiz emek alanına için Rethel’ in “zanaatkâr kişisel beceri ölçüsünde küçük ölçekli üretim yapıyor ve bir sanatçı gibi, şeyler hakkında duyularıyla yargıya varıyordu.”¹¹

Walter Gropius daha sonra da ifade edeceğimiz gibi sanat, zanaat ve mimari için: “Mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamlar hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur, sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır... Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı budur.”¹²ifadelerine yer vermiştir. Sanatçının birer zanaat alanında gelişmesinin ve zanaatçının da hayal gücünü geliştirdiği noktada sanat üretebileceğini söyleyerek, bu noktaya geri gelmek gerektiğini vurgular.

Mimarlığın, sanatla sergilediği ortak ilkeler çerçevesinde biçimlerin ritim, renk, uyum, oran gibi problemler edinerek, estetiği arayan güzele ulaşmaya çalışan alanlar olduğu sonucuna varmaktayız. Mimarlığın Bina yoluyla gerçekleştirilen ruhani bir emir olarak, bilinçaltını etkilediği¹³ gibi görsel sanatlar da heykel, resim vb. ile aynı yöntem ve amaca yöneliyor.

2.2. Avangart Akımlarda Resim Ve Mimarlık İlişkisi

Avangart sanatın ortaya çıkışı dünya tarihini tüm yönleriyle etkileyen, endüstri devrimi ve dünya savaşları sırası ve sonrasına denk geliyor. İnsanlık tarihinde bu denli tüm alanlarda dönüşüm yarattığı bilinen tarihlerden bir öncesinin yine toprak ile ilişkisi olan bu defa tarımsal üretimin gerçekleştiği yıllar kabul edilmektedir. Bir

¹⁰Alfred Sohn-Rethel, *Zihin Emeği Kol Emeği -Epistemolojik Eleştiri*, Ayşe Deniz Temiz(Çev.), Metis Yayıncılık, Birinci Basım Mart 2011, S, 125

¹¹Alfred Sohn-Rethel, a. g. e. S, 130

¹²Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Dr. Sadi ÖZİŞ(Çev.), Remzi Kitabevi, Çin, 2004, S. 36

¹³Yelena Lembersky, a. g. e.

sonrası ise, tekrar, toprağa bağımlı halinden sıyrılma çabasının görüldüğü, bu defa üretimin yeni teknik ve teknolojiler ile düzenlendiği dönem konuşulur. Bu dönem dünya savaşlarının yıkıcı etkileri ve ekonomik sorunların da tetiklemesiyle bir yeniden yapım, yeniden ayağa kalkma yöntem ve teknikleri gelişmesi hem sebep hem de sonuç olur.

Endüstrinin 18. ve 19. Yüzyıllarda önce “Buharlı Tren” ile gelişmeye başlayan serüveni daha sonra elektriğin etkin kullanımı ve çeliğin işlenebilmesi ile kömürden petrole geçiş yapan başka bir enerji alanının daha gelişmesiyle devam etmişti. Dokuma tezgâhlarıyla ivme alan endüstri üretiminin, 20. Yüzyılda hız, enerji ve işlevsellik içerisinde çoğaltma – kopyalamayı hızlı ve mekanik biçiminde ‘modern endüstri’ yolculuğuna çıkararak, geliştirilen baskı makineleriydi. Teknolojinin gelişimi ile yeni hızlı bir dünya tasarlanıyordu; mesafeleri hız ile aşan ‘motorlu uçaklar’ düzeneği, endüstrinin gelişiminin temeli sayılan ‘modern baskı makinelerinin’ geliştirilmesi ve kullanılmasıyla daha hızlı üretim gerçekleşmiştir. Hızlı uçaklar, uzaya yerleştirilen uydular ve devamında savaşlar için üretilen savunma aletleri, kitleler arası iletişim araçları ve medya araçlarının gelişimi gerçekleşmiştir. Bütün bunların ardından ve arasında gerçekleşen yıkıcı etkiler, savaşlar ile bir yandan hızlanan bir yandan yıkılan yeni Dünyaya şahit olan ve sahip olan sanatçıların yine bu yeni Dünya için üretimleri bu dinamizm ’in yansıması olmuştur. Bütün bunlarla beraber, eskiden, tarihten, gelenekten ve dinden başka bir ‘yeni’ olanlar gerçekleşmiştir. Eskinin etkisinden kurtulup yenilikçi bir dünya hayaliyle birçok alanda ‘Avangart’ yöntem. Ekol ve akımlar gerçekleşmiştir. Bir kısım sanatçı geleneksel yöntemlerden ve sanattan yana kalıp bir çatışma ortamı yaratsa da bu yüzyılın ilk yarısı birçok akımın çok kısa bir sürede iç içe ve art arda doğduğu dönem olarak dünya tarihinin önemli bir kesitini oluşturmaktadır. Tarım alanlarındaki üretimin hızlı bir şekilde sanayi yapıları arasında gerçekleşmesi, insan popülasyonunun düzenini, habitatını yaşam tarzını dolayısıyla ihtiyaçlarını değiştirmiştir. İşlerine yakın evler; mesai saatleri ile üretmek; ‘emek zamanı’ karşılığında gelir elde etmek; işlevsel sanat; dinamik tasarımlar ve endüstri ürünlerini geliştirmiştir.

Endüstri ve sanat üretimini etkileyen diğer bir etki ise akademilerdir. 19. yy'in geç dönemlerinde sanat, gelişen ekollerle beraber ağırlıklı olarak gelenekçi üslup eğilimli sanat üreten Avrupa sanat akademilerinin etkisi altındaki Fransa- Paris dünya sanat merkezi durumundadır. İlki 1952' de açılmış olan akademilerin önemini anlatırken sanatın üretimden sergileme sürecine dek tek resmi güç ve otorite oluşundan bahsedilir.¹⁴

Felsefeden, mimarlığa, sanata dek tarihsel dönüşüm süreçleri incelendiğinde, 19. Yüzyıl-20. yüzyıl dönem aralığı ve dolayları başta dünya savaşlarının büyük yıkıcı ve yeniden yapılandırıcı etkisiyle yeni Dünya'ya dönüşümü mümkün kılmıştır. Akabinde üretim sistemleri ve organizasyonlarının dönüşümü ve bu dönüşümün hemen her alanda dönüşümler yarattığı, yeni alanlar doğurduğu, dönem olarak kaydedilmektedir. İnceleme yaptığımız alan ile ilgili, mercek altına aldığımız dönem bu parametreler içinde tam da bu çoklu yeni tavır ve hareketlerin doğuş zamanlarındandır. Bazı sanat alanları bu akımlara daha erken adapte olurken bazıları endüstriyel gelişime ve sosyal ve kültürel bağlamı dolayısıyla daha geç adapte olmuştur. Bu dönem sanatçıları kısa sürede gerçekleşen bu akımların bir kaçının etkisine girmiş veya birinden vazgeçip diğerine entegre olmuştur, kaynakların çoğunda bu dönem sanatçıları ile ilgili birkaç akımın sanatçısı olarak tanımlandığı görülür yada farklı zamanlarda farklı akım özelliklerine sahip eserler verdikleri görülür. Daha sonra detaylı inceleyeceğimiz. Francis Bacon da bu dönem ve bu etkiye sahip sanatçılardan olmasının yanında kendine has üslubu yakalamış ve tutarlılıkla sürekli hale getirebilmiş nadide sanatçılardan biridir.

Yüzyılın modern akımlarından hemen önce, 1970'lerde başlayıp 20. Yüzyıl başında etkisini yitiren Empresyonizm "görsel duyarlılığına dayanan duyumcu" tanımlamaları ile 20. Yüzyıla girişin ardını oluşturmaktadır. Temsillerin, kavramlarından sıyrılarak 'anlık bir izlenim' şeklinde sunulduğu akımın ortaya çıkışından yaklaşık 30 yıl sonrasında bir illüzyon sanatı olarak görülmüş, etkisini

¹⁴Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, Ekim 2016, S.11

Zanaatçılar ile sanatçıları birbirinden ayırırken 'güzel sanatlar' kavramının oluşmasına katkıda bulunan, sanatın 'el işçiliğinden ayrılarak dil, tarih, edebiyat, felsefe, gibi entelektüel uğraşlar arasında değerlendirilmesine yol açacak algıyı şekillendirilen sanat akademileri, sanatın üretim koşulları kadar izleyiciyle karşılaşmasını olanaklı kılan ortamlar üzerinde çoğu zaman tek resmi otoriteyi oluşturmuştur.

kaybedip yerini yeni bakış açıları ve problemler tanımlayarak 20. Yüzyılın Avangart akımlarına bırakmıştır. Hızla yeni akımların ortaya çıkışı ve etkisini kaybedişi art arda veya aynı zamana denk gelerek etkisini gösterecek döneme giriliyordu. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, gibi kısa sürede birçok Avangart sanat akımı peşi sıra yeni dönemi başlatacaktı.¹⁵

2.2.1. Dışavurumculuk Ve Mimarlık

Avangart sanat akımlarının ilk örneklerinden itibaren eskiden sıyrılmak fikri yatmaktadır. Eskiden sıyrılmaya çalışan ilk akımlar doğal olarak en zor eşikte olmuşlar ve kökleşmiş bir yapının içerisinde yenilik aramaya çalışmışlardır. Bazı kaynaklarda rasyonel ve irrasyonel karşılığı olarak fonksiyonel-akılcı ve formist (biçim odaklı) olarak iki ana tanımlama ile sanat yaklaşımları incelenmiştir. Dışavurumculuk bunlardan ikincisi içerisinde değerlendirilmiş, biçimsel ve odak noktası duyumlar olan bir sanat akımıdır. Akıl ve Duygu ayrımını başka bir şekilde açıklayan Prof. Dr. Enis Kortan aklın paralelinde sanatçıların başka sanatçıların eserleri veya sanatların eserleri üzerinde çalışarak kopyalama ve toplayıcı olan risksiz bir yöntem olarak bir de doğayı yeniden keşif amacıyla yeniyi arayan riskli olan duyguya daha yakın bir yöntem seçtiğinden bahseder.

Nietzsche'nin 'köprü olmak' kavramından yola çıkan Almanya'daki 'Die Brücke' ve başka bir sanat topluluğu olan 'Der Blaue Reiter' gibi farklı sanat topluluklarının ortaklaşan yaklaşımları Dışavurumcu akımının temelini oluşturmuşlardır.¹⁶ 1905'li yıllardan itibaren var olan bu gruplar akımın tüm alanlarda 1910 ile 1930 yılları arasında sözünü ettiren bir çizgiye sahip olmasını sağlayacaktır. Görünenin temsilinden ziyade İçsel dünyanın, duyguların yansıtılmasını amaçlayan; 'duyguların dışavurumu' tanımıyla açıklanan akımdır. Sanat üretimleri birbirini etkileyerek gelişmiştir.

Ekspresyonist eserler, sanatçının duygularının ön planda oluşu dolayısıyla, bireyci bir tavrıyla ve 'Öz'ü anlatmaya çalışan ifadeci özellikleriyle tanınmaktadır.

¹⁵Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul, Aralık 1979, S. 22-24

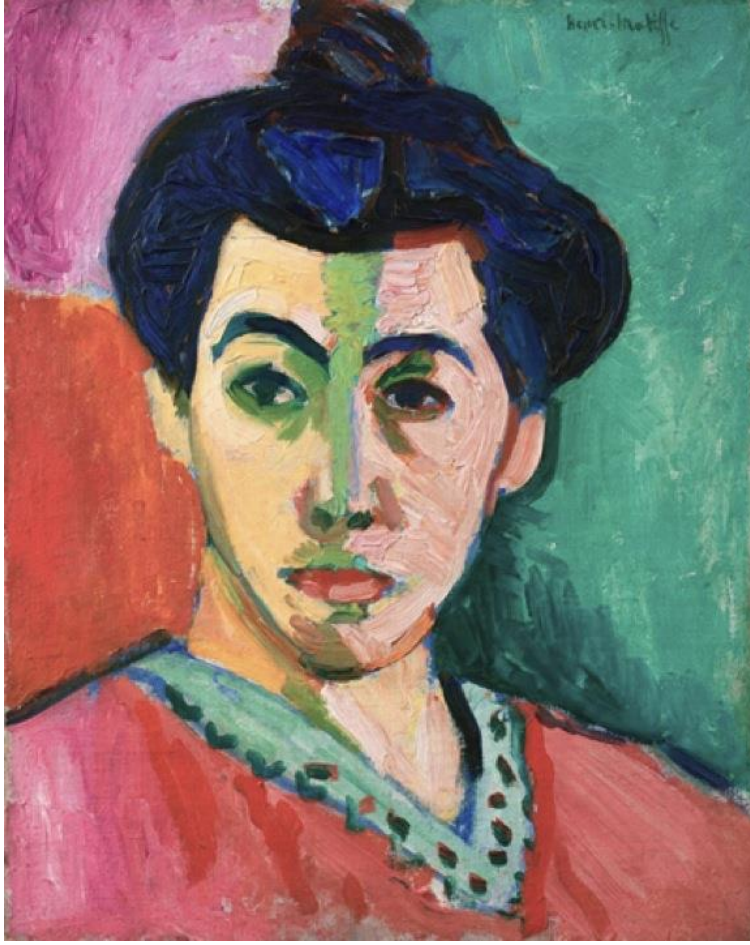
¹⁶Ahu ANTMEN, a. g. e. S. S. 37

Kaynaklarda bu ‘ Tinsel öz’ olarak açıklanmaktadır. Akıl ve bilincin dışında, ondan bağımsız olarak var olan ‘öz’ ü yansıtmayı problem edinmiştir. Yeni olan, güzeli, estetiği ve ‘şiiirsel’ imgeler arayan, bu keşif yoluyla bulmayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Sanatçı, içgüdülerin odağında “içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu”¹⁷ile üretim gerçekleştirirken özgün ve bireysel bir sanat tavrı oluşur.

Geleneksel yöntemlerden uzak tavrıyla bunu yıkmaya çalışan akım, sınırları zorlayan ancak bu geleneği 'aşamayan' sanatlardan biri olarak anılır. Almanya’da Ekspresyonizm ve Fransa’da Fovizm olarak baş gösteren akımda, sanatçı, tutkularını, dönemin sosyokültürel durumunu yansıtırken ele alınan toplumsal sorunları, acıları, haykırıışları, heyecanlarını eserine aktarmaya çalışır. Biçimi sanatçıya göre değıışen akımın ‘soyut dışavurum’ gibi türleri de gelişmiştir. Primitivizm ile beraber anıldığı kaynaklar da mevcuttur. Radikal dönüşümleri gerçekleştiremeyen akım 1914 yılında Hitler Almanya’sının etkileriyle de dağılarak etkisi kaybediyor.

Dışavurumcu eserler üretmiş olan Paul Klee, Wassly Kandinsky, Erick Heckel, Emil Nolde, Henri Matisse gibi önemli sanatçılar akımın temsil etmişlerdir.

¹⁷Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 34



Resim 2.3 Henri Matisse, Madam Matisse'nin Portresi, 1905, Statens Sanat Müzesi Danimarka

Kaynak: <http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-39-fovizm/>



Resim 2.4 Henri Matisse, Mavi Çıplak, Tate Modern Londra

Kaynak:<http://www.dailymail.co.uk/home/event/article-2590862/Henri-Matisse-Guns-Girls-Gestapo-The-wild-final-years-Henri-Matisse.html>

Dikkati çeken, ‘Çarpıtılmış figür’ biçimlenmeleri; renklerin baskın kullanımı; soyutlama ve saf duygulara ulaşma çabaları; ifadeci olmaları; akılcı olmayan yaklaşımları; ‘toplumsal eleştiri’ temalarını içermeleri dışavurumcu sanatın özellikleridir. Resimlerde 'coşkulu fırça darbeleri', dinamik çizgiler, zengin ve etkili renk kullanımları, ışığın ifadesi ve biçim bozmalar, Ritim ve dekoratif özellikler. Bu yönler düşünüldüğünde dışavurumcu yönü ile de tanıtılan Francis Bacon'ın¹⁸çalışmalarını daha dikkatle incelemek bizim için önemli olacaktır.

¹⁸Stephen LITTLE, *İzmler Sanatı Anlamak*, Çev. Derya Nüket Özer, yem yayınları, Ağustos 2016, S. 104-105

Almanya’da içerik konusunda dışavurumcu tavır takınan sanatçılar Fovlar da duyguları dışavuruma çabasını renkler ve motiflerle ön plana çıkmışlardır.

Akımın mimarlıktaki gelişimini Belkıs Mutlu ve bazı kaynaklar, Art Neou ile bağı olduğunu nitelendirmişlerdir. Eklektisizm’e karşı olarak doğan, ritmik, dekoratif ve eğrisel, estetik kaygılarıyla ayırt edici bir tarzı yakalamış olan Art Neou’nun önemli temsilcisi Gaudi’nin yapıları akla ilk gelenlerdir. Dışavurumculuk Mimarlıkta 1919 yılından itibaren güçlü yankılar bulmuştur. Mimaride dışavurum, yine diğer sanatlarda olduğu gibi; temel olarak ‘öz’ ve ‘biçim’ olgusuyla ilgilenmiş mimarların eserleri olmuştur.

Ekspresyonist mimariler tümevarımın tersi olan ‘tümdengelim’ yöntemiyle üretilmiştir. Birer simge değerinde olan eserlerde ‘irrasyonel duygusal ifade’ önemlidir. Aynı zamanda duygusal etkisi kullanıcı üzerinde de etkilidir. “Mimar yapısının bitmiş formuna daha baştan karar vermiştir.”¹⁹ Biçim odaklı olan akımda önce form oluşturulur, form, fonksiyonu takip eder söyleminin tersine; formdan fonksiyona bir çözümlene süreci takip eder. Bu da formun dışından içine bir çözümlene anlamına gelir.

Erick Mehdelssohn ve Poelzig hareketin en önemli temsilcileridir. Rudolph Steiner’in Goetheanum’u (1924-28); Erich Mendelsohn’un 1917 de ilk eskizlerini ürettiği Einstein Kulesi akımı temsil eden önemli erken örneklerdendir. Frank Loyd Wright’ın Guggenheim Müzesi (1949); Jensen Klint’in Grundvit Kilisesi (1913-40); SOM tarafından tasarlanan ‘Amerikan Hava Kuvvetleri Akademisi’ (1957-62); Bonatz’ın ‘Stuttgard’ı; Rudolf Steiner’in ‘Goetheanum’u; Bruno Taut’un ‘cam pavyonu’ da daha geç dönem eserler arasında yer alır. Bauhaus’u kurmuş ve yönetmiş olan, Mies Van Der Rohe ve Wolter Gropius bir dönem bu akımdan etkilenmiş ve eserlerini vermiş olan diğer önemli mimarlardandır.

¹⁹Mimari Akımlar, Yapıdan Seçmeler Dizisi 9, Makale: Enis KORTAN, Yem Yayınları- Birinci Baskı, Mart 1996, İstanbul, S. 69



Resim 2.5 Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi Eskizi, Staatliche Müzesi Berlin

Kaynak:http://einsteinvirtuell.mpiwgberlin.mpg.de/VEA/SC1186093004_MOD493045400_SEQ868400509_SL-213555007_en.html



Fotoğraf 2.1 Erich Mendelsohn'un Einstein Kulesi, Potsdam- Almanya

Kaynak:<https://i.pinimg.com/736x/b5/ca/8d/b5ca8db15216705b035fc30e6b9587ad--potsdam-image-c.jpg>

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi, Yapı sanatı içinde sanatçının içsel dünyasını etkileyen ve bu dünyanın yansıtıldığı 'sembolik hacimler' yaratma çabası mevcuttur. İlk eskizlerinin 1917 de üretildiği, 1920 de Potsdam' da yapılan Einstein Kulesi akımın önemli temsililerindedir. Oval çizgilerle pahlı köşeleri yataylık vurgularıyla ve bütünsel yek pare ifadesiyle yenilikçi bir form ile üretilmiş bir gözlem kulesiydi. Mutlunun; "kule aslında tuğladan yapılarak beton gibi gözükməsi için sıvanmıştı" sözleriyle endüstrinin gelişmesiyle modern materyallerin kullanımı

tasarımda öngörülse de uygulama da henüz gelişmeyen uygulama tekniği ile sembolik bir tanım kazanmıştır.²⁰

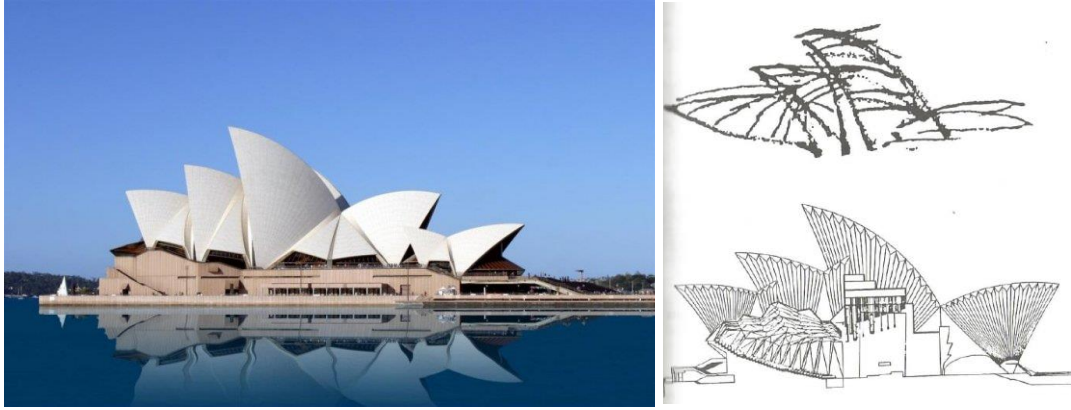
Çoğu zaman ‘çarpıcı’ ve enteresan bulunan eserlerdir. Özgündürler. Heykelsidirler, estetik bir çabanın yanında duyumsattıkları duygu etkileri ile ön plandadırlar. Ruhani etkileri yüksektir. Çizgisel olarak eğrisel, eğik, kübik geometrilerin tamamında olabilen dışavurumcu eserlerde sanatçının yarattığı simgesel etki ve ifadenin oluşmuş biçimi önem kazanmıştır. Dışavurumcu mimarilerin, alışılmış biçimlerden uzak yaklaşımı, simgesel bir ifade arayışı, rastlantısal bir ritim ve imaja sahip oluşları, ayır edici özelliklerindedir.²¹ Güçlü imgeler olarak bağlamlarında varlıklarını devam ettirirler, ‘heykelsidirler’. Siluete etkileri güçlüdür.

Özel bir bildiri ile başlamamış olan dışavurumcu mimarlık, Ressamların eserlerinden etkilenen mimarların akımın etkilerine geç adapte oluşuyla aynı prensiple ürettikleri mekânlar söz konusudur. Aynı zamanda mimari ile diğer sanatların bu akımdaki ilişki dinamizmin mimaride de yatayda ve düşey eksenlerde tekrar ederek hacimleri oluşturması gibi ardışık disiplinlere sıçraması şeklinde olmuştur. Aynı zamanda, Ressamların, mimari mekân eskizleri niteliğinde mimari formlar üretmiş oldukları ve mimari eser örneklerinin de çoğunlukla esinlenen birer heykel olarak ta nitelendirilmişlerdir. Bu anlamda çift yönlü beslenme şeklinde bir ilişkinin de oluştuğunu göstermemektedir. Öyle ki, Mimarı Jörn Utzon’un ‘rüzgârın yelkenlerini şişirdiği’ bir gemi imgesiyle yola çıktığını söylediği Sydney Opera binasının; şair Paul Scheerbart’ın 1904 tarihli ‘Tiyatro kütüphanesi’ eskizinden esinlenilmiş olabileceği düşünülmüştür. Le Corbusier’in Onchamp’ı, Eero Saarinen’in T.W.A. Binası birer aynı zamanda birer heykel olarak nitelendiriliyor.²²Ressamların mimari eskiz niteliğinde, mimarların heykel niteliğinde eserler vermesiyle çok yönlü esin ve imgelerin içsel duyguların rol aldığı bir ilişkiye sahiptirler.

²⁰Prof. Belkıs MUTLU, *Mimarlık Tarihi Ders Notları I*, mimarlık vakfı enstitüsü yayınları, Şubat 2001, S. 216

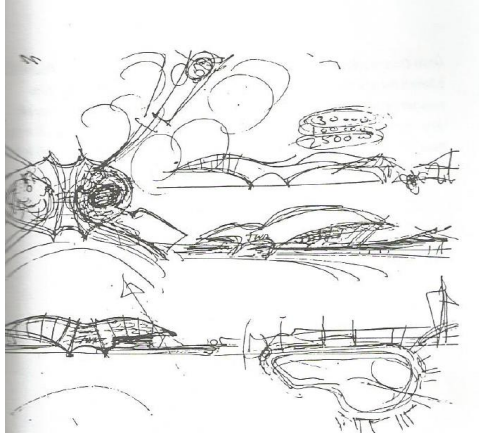
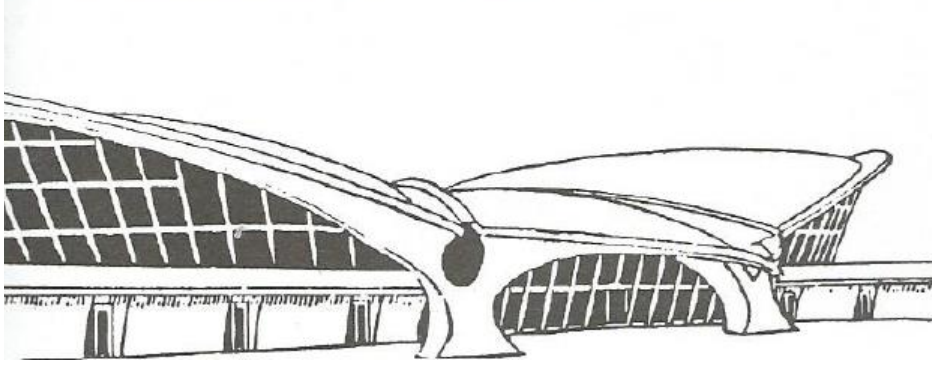
²¹Doğan HASOL, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayınları, Yedinci Baskı, İstanbul, 1998, S. 157

²²*Mimari Akımlar*, a. g. e. Makale: Enis KORTAN, S. 71-75



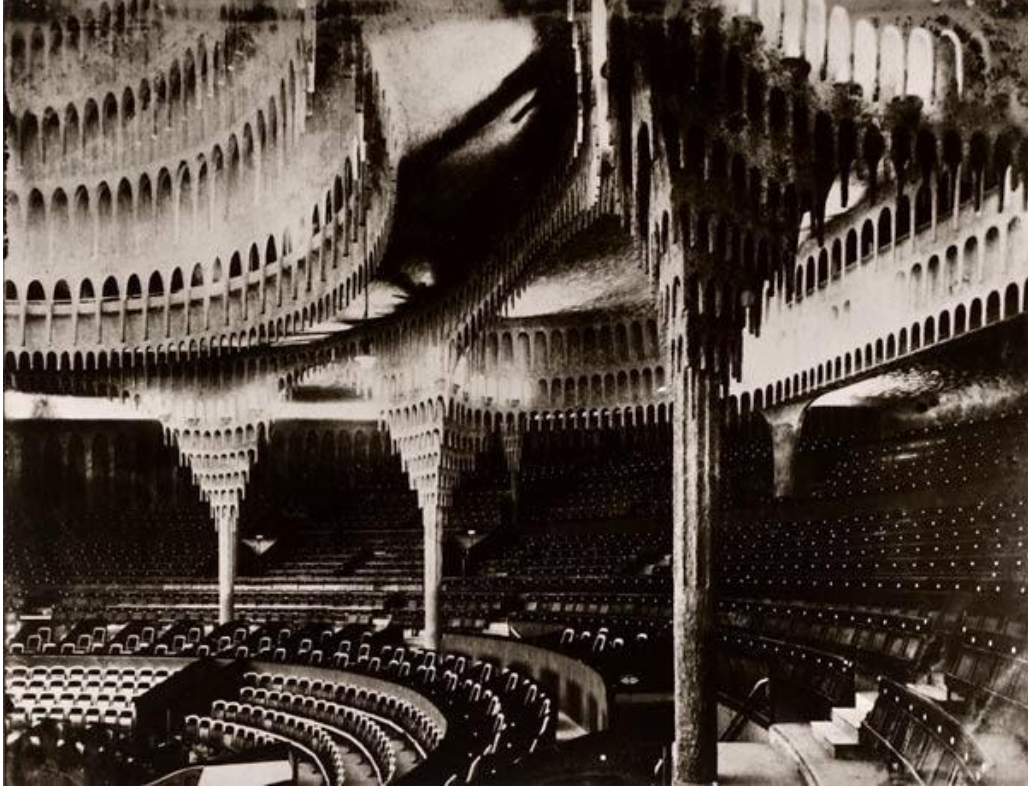
Fotoğraf 2.2a: Jörn Utzon, Sydney Opera House, **2b:**1956-74- Jörn Utzon, Eskizleri, 1956-67

Kaynak: 2a: http://www.tarihiolaylar.com/img/tarihiolaylar/tarihi_olaylar_galeri_sidney-opera-evi-avustralya-jpg_116416598_1439119699-jpg_280758283_1439219444.jpg **2b:** **Kaynak:** Prof. Dr. Bülent Özer, *Kültür Sanat Mimarlık, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2000, S. 263*



Fotoğraf 2.3 Eero Saarinen, Kennedy Hava Limanı TWA Terminal Binası, Mimara ait ilk eskizler, New York, 1956- 62.

Kaynak: Prof. Dr. Bülent Özer, *Kültür Sanat Mimarlık, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, Mayıs 2000, S. 261*



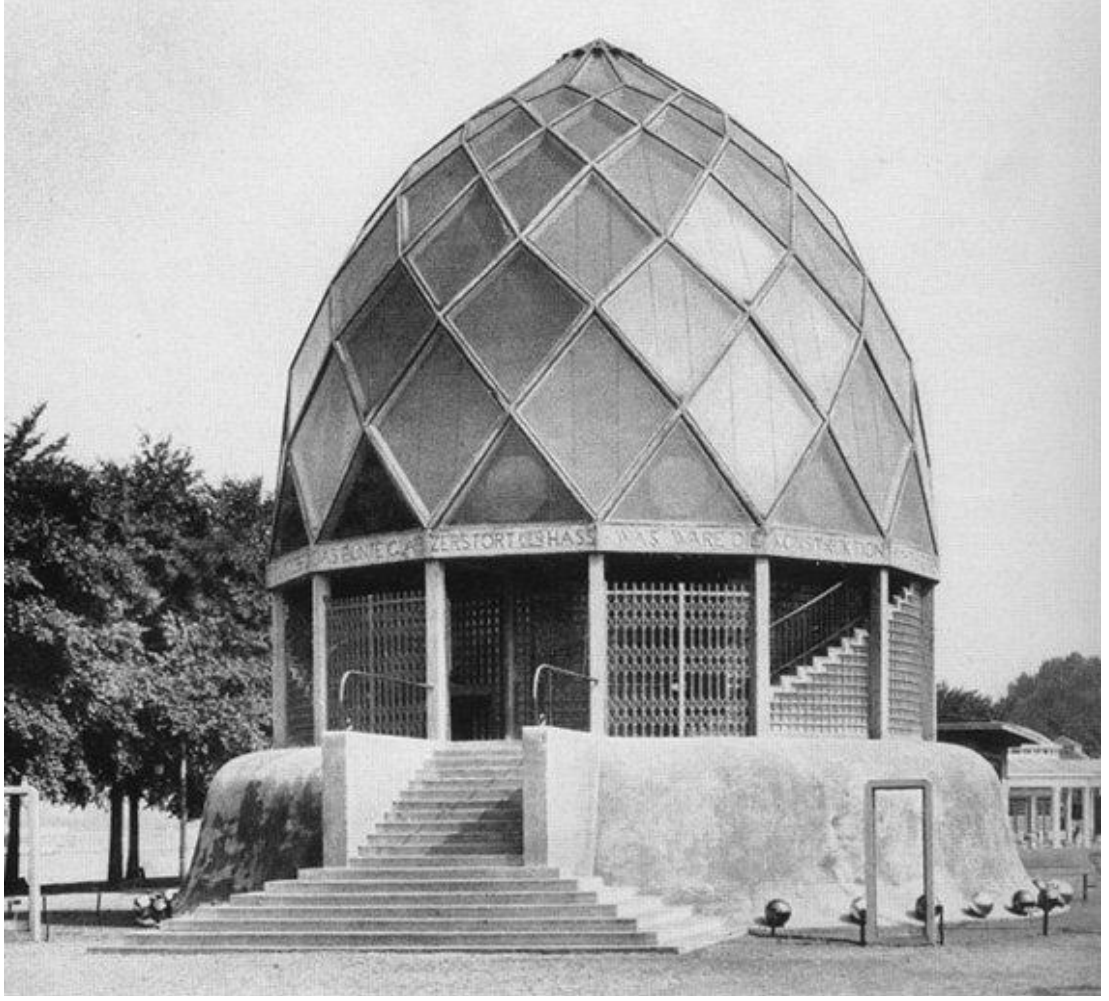
Fotoğraf 2.4 Hans Poelzig, Berlin Tiyatrosu

Kaynak:http://3.bp.blogspot.com/Y8BrVLGu1A/UtGOg8l1hI/AAAAAAAAAjY/CY7WWhUhrKg/s1600/05_90.jpg



Fotoğraf 2.5 Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach- İsviçre 1924-28

Kaynak:http://www.cup.com.hk/wpcontent/uploads/2017/03/Goetheanum_im_Winter_von_S%C3%B4den.jpg



Fotoğraf 2.6 Bruno Taut, cam pavyonu, Almanya, 1914

Kaynak:<https://oercommons.s3.amazonaws.com/media/thumbnails/d5/72/d572d50fc255abb6672b896da91ff2c5.jpg>

2.2.2. Kübizm ve Mimarlık

Kübizm, Avangart sanatlar içinde, radikal bir kırılma noktasıdır. 20. yüzyıl Modern sanatlarının birçoğuna, ufuk açacak, temel biçimsel yöntemler üretecek kübizm, Fovların renk üzerinde yarattıkları radikal ifadeyi biçimsel anlamda başarmıştır. Dışavurumculukta ulaşılamayan biçimsel değişim Kübizm’ de başarılmıştır. Doğayı olduğu gibi temsil eden geleneksel sanat yönteminin biçimsel anlamda değişimini gerçekleştirmişti. Nesnelerin kavramlarını konu bakımından değil, biçimsel olarak ifade etmekle uğraşan bir yaklaşıma sahip olan akım, bu

anlamda 'yapısal' olarak nitelendirilmektedir. Kübizm Picasso'nun 'Babamız' diye anlattığı Cezanne'nin farklı yorumu cisimleri doğada görünen formlarıyla değil özünde konik, kübik, silindirik vb. geometrik hacimler olarak çözümleyip geleneksel natürel sanat tekniği dışında bir ifade oluşturmasıdır. Bu anlamda "Bu dönemde resim sanatında yapı sorununa yaklaşan tek sanatçı Cezanne olduğu için, Kübizm üzerindeki etkisinden sözeldir. Kübizmin çıkış noktası sayılmaktadır"²³Bir 'hacim ressamı' olarak nitelendirilen sanatçının çalışmalarında hacimleri geometrik olarak gören ressam öyle aktarmaz. Yeni sanatta o, doğadakileri olduğu gibi değil, hikâye anlatmayı değil, zaman -mekân içinde duyuların yardımıyla resmetmeyi amaç edinmiştir. 'Elmamsılık' kavramı ve ürettiği natüremortları²⁴ ile ünlüdür. Cezanne'nin sanatı, daha sonra detaylı inceleyeceğimiz ressam Francis Bacon'ın sanatına etki eden önemli Resim sanatı ustalarından biri olarak Deleuze tarafından da dile getirilmektedir. Cezanne'nin 'Yıkılanlar' eseri, kübizmle ilişki kurulan eserlerindedir. Kübizmin 'zenci Plastiği', Cezanne etkisi veya öncü sanatçıların Primitif sanata yatkınlığından, bu eserlerdeki mısır sanatı kalıntılarında ötürü 'Primitif Sanat' etkileriyle başlayıp geliştiği çeşitli kaynaklarca nitelendirilir.

Hareketin öncüleri, Resim Sanatının en tanınmış isimlerinden biri olan İspanyol asıllı Ressam Pablo Picasso ve onunla işbirliği içinde Georges Braque olmuşlardır. Kaynaklar, akımın kökeni olarak Cezanne'nin bakış açısıyla örtüşen fikirlerin gelişmesiyle ve ressamların deneysel çalışmalarla 1908 yıllarını işaret eder. Picasso'nun bazı resimlerin akımın ön aşaması olarak değerlendirildiği bir kaç yıllık geri dönemden söz edilir. Sanat tarihinde 20. yüzyıl avangart sanatın başlangıcı olarak kabul gören çalışmalardan biri Picasso'nun 'Avinyonlu Kızlar' eseri gösterilir. Kübizmin ön aşaması olarak değerlendirilen çalışma Dışavurumcu eser olarak ta nitelendirilir. Kübizmin ise biçimsel ve fikrinsel geleceğine ışık tutmuştur. Bu eserden etkilenerak üretilen, Braque'nin 'Büyük Çıplak' gibi 1910 öncesi çalışmaları 'Erken Kübizm' veya 'Afro Kübizm' dönem eserleri olarak nitelendirilir. Kübizm 1910 ve

²³Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e. S. 33-34

²⁴Natüremort: Konusu cansız varlıkları konu alan resimlerdir. Çoğunlukla bir ölü hayvan veya masada meyveler, demet çiçekler gibi cansız nesnelere işlenmiştir.

1930 yılları arasında yoğun etkiye sahip olmuş ve etkileri diğer akımlarla bütünleşmiş devam etmiştir.



Resim 2.6 Picasso, Avinyonlu Kızlar, 1907

Kaynak:<http://www.fotoseimagenes.net/imagenes/full/0/59/4/les-demoiselles-davignon-1.jpg>



Resim 2.7 Braque, Büyük Çıplak, 1908

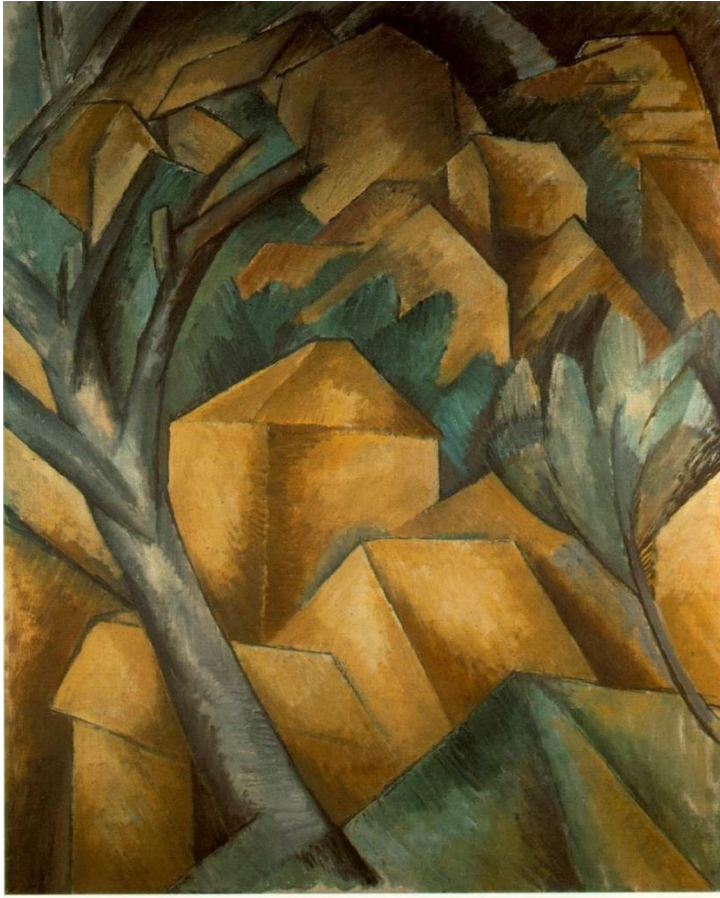
Kaynak: <http://www.artehistoria.com/v2/jpg/BRB12324.jpg>



Resim 2.8 Cezanne, Yıkananlar

Kaynak: http://www.malerei-meisterwerke.de/images_large/paul-cezanne-die-grossen-badenden-01474.jpg

Picasso ve Braque'nin işbirliği ile deneme çalışmaları ile geliştirilmiştir. Erken dönem eserleriyle başlayan hareketin adını küplere benzeten Braque'nin 'L Estaque' eseriyle alır(1908) ve dönemin yayınlarında Kübizmin her şeyi küplerden üreten bir sanat olmadığı ifade etmişlerdir. Deneysel oluşuyla önem kazanan akım, süreçte gelişen teknik ve farklı yaklaşımlarla, ", 'Analitik Kübizm'(1908-12), 'Sentetik Kübizm-Kolâj'(1912-14) ve 'Orfik Kübizm'(1920) gibi isimler olarak öznel tavrını oturtmuştur.²⁵



Resim 2.9 Braque, L Estaque, 1908

Kaynak: [http](http://)

²⁵Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 45-51

Yeni bir 'resimsel dil' ve görme biçimi olan akım, dünyaya yeni bir felsefe ile bakış acısı sağlayan, dönemin en radikal akımı olmuştur. Bununla beraber, Antmen, Picasso'nun sözlerini hatırlatarak "...Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır."²⁶Akımın etki alanının resim sanatı olduğunu vurgulamaktadır.

Akımın diğer önemli temsilcileri, Juan Gris, Aleksander Archipenko, Albert Gleizes, Fernan Leger, Delaunay gibi isimler olmuştur. Kübist resimler, geleneksel üslubun aksine iki boyutlu; çoklu görünüş mantığıyla; parçalı bütünler; yapısal; geometrik biçimler olma özelliklerini barındırırlar. Sıklıkla eğik çizgiler ile hacimlerin yüzeylerini ifade eden geometriler, zemini, önü ve yanı aynı iki boyutlu yüzeyde, ikiboyutlu olarak üst üste ve yan yana aktarır. Çoklu görünüşler bir bütün olarak, tek düzlemde sunulmuşlardır. Yan yana ve üst üste yerleştirilen parçaların oluşturduğu Kolâj tekniği yaygınlaşan en önemli özelliklerindedir. Özellikle sentetik kübizme başlayan dokuların ifadesini güçlendirmek için boyalara katılan parçalı maddelerin kullanımı ile yine geleneksel tavırdan uzaklaşan bir duruş sergileyen eserlerdir.

²⁶Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 46



Resim 2.10 Delaunay, Champ De Mars, 1912-13

Kaynak:<http://static1.squarespace.com/static/57f0b8c859cc68fe6a908fb7/57fcb254e58c620da361e3fa/57f5d6a5c030265324fb9063/1475729653882/?format=1000w>



Resim 2.11 Picasso-Violin, 1913

Kaynak:<https://100yearsagotoday.files.wordpress.com/2012/12/1a1.jpg>

Resim ile doğan akım, heykeltıraşlığa bir miktar sıçramış olsa da etkisi büyük olmamıştır. Heykellerinde görülen özellikler de resimlerinin üçboyutlu yapısal biçimi olarak nitelendirilmektedir.

I. Dünya Savaşı sonrası Mimarlıkta, kübizm ile Fonksiyonalizm gelişerek, Avangart sanatın önemli etkilerini, sonraki akımlara ve sanatçılara aktarmıştır. 1920'li yıllar, mimarının estetiğinden ve formundan çok; kullanıcının ergonomisi, ihtiyaçları, savaşın yıkıcı etkisi ve sonrasında hızlı ve yeniden yapım sürecine odaklandığı bir dönem olarak gelişmiştir. Bu süreçte formlarda ihtiyaca yönelik ve kolay ve hızlı üretilebilecek kübik, dikdörtgen ve kare şemalı prizmatik hacimler sıkça tasarlanmıştır.

Kübizm 'in sağladığı yapısalcı tavır ile mimarlıkta, elverişli kullanım alanları olarak yankı bulmuş, bir tavır olarak kabullenilmiştir. Düz çizgiler, sade yüzeyler ve yalın tasarımlar ile fonksiyonel olarak çözümlenmiş resimde parçalı oluş mimaride işlevsel organizasyon birimlerine dönüşmüştür.

Kübist mimariler, sade, süssüz ve düz cepheler, farklı işlevli parçalı modüllerin bütüncül organizasyonunu, dik bileşen çizgiler, temel geometrik hacimler ve beyaz yoğunluklu tasarımlar oluşlarıdır. Özellikle Le Corbusier' in kübik eserleri, sağır duvarlar, temel geometriler ve hacimler ile bütüncül cam yüzeyler, gibi insan oranları sorunsalı üzerinden modüler bir sistemle üretilmiş olma özelliklerini gösterir.

Bu yaklaşımlar mimarlar üzerinde kalıcı etkiler yaratmıştır. Le Corbusier, Wright, Behrens Üyeleri, Mies Van Der Rohe, Perret, Berlage gibi birçok mimarın 'kübist estetik' ten oluşlarıyla özgün tavrılı aynı zamanda yeniliklere katkı sağlamış mimarlar olarak nitelendirilirler.



Fotoğraf 2.7 Le Corbusier- Villa Savoye

Kaynak:http://www.midcenturyhome.com/wp-content/uploads/2017/04/Le-Corbusier-Villa-Savoye_7-1024x683.jpg”



Fotoğraf 2.8 Le Corbusier- Villa Citrohan

Kaynak:<https://i.pinimg.com/736x/96/a0/f9/96a0f9c73fd7780a0450e779f48038e7.jpg>

Yapı ve resim sanatı arasındaki kübizm ilişkisi, yapısalcı bir çıkış noktası olan akımın öncüleri olan ressamların ilkelerinin benimsenip hacimsel işlevsel çözümlere dönüştürme çabasına dayanır. Mimarlar, ressamların özellikle geometrik ifade tarzı ve parçalanmış olan bütüncül yapının mimari yansıması aramışlardır. Bu anlamda Kübik resimlerin yapısal somut deneysel ürünlerini oluşturmuşlar diyebiliriz. Belli bir zaman içinde sınırlanmamış olan akımın yaklaşımları mimarların bugün dahi bu ilişkileri kullanmasıyla devam etmektedir. Farklı akımlarda da var olmaya devam etmiştir.

Yeni malzemenin kullanımına ve işlevine daha çok odaklanılmış, aynı döneme denk gelen bir yaklaşım gelişmiştir. Gelişen bu yaklaşım ‘uluslararası üslup’ olarak

adlandırılan kısa ömürlü bir süreç yaşamıştır. Yaratıcı ve yenilikçi anlayış endüstriyel çağda ağır basarak yeni akımlara fırsat tanıyacaktı.²⁷

2.2.3. Fütürizm ve Mimarlık

Kaynaklar, Fransızca kökenli ‘Futurisme’ kelimesini yenilikçilik ve ya gelecekçilik olarak çevirmişlerdir. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü kitabında bildiğimiz kültür akımının adı olmadan önce, “1909’a kadar Fütürizmi Tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavram olduğunu ifade eder. Kutsal kitapta haber verilen ve henüz gerçekleşmemiş olaylara inancı içerdiğini yazmaktadır.²⁸ Bu tarihte bir bildiri ile açıklanacak olan akım daha sonra ‘bir gazetecilik terimi’ haline dönüştüğüdür. Yeniye arayan sanat artık Saraylardan, Akademik Salonlardan sıyrılıp sokağa, insanlara ineceği bu dönemlerde Fütürizm, Sokaktaki insanın sanat ve tasarıma dair ileriye dönük, yeni yaklaşımli her şeyi kapsayan bir terim haline gelmiş olacaktır.

Fütürizm akımı önce şiir ile başlayacak ve resim sanatında ilerlemeye devam etmiştir. Akım İtalya’da şair olan Filippo Tommaso Marinetti öncülüğünde bir bildiri ile ilan edilmiştir. Diğer tüm akımlar için bir gelenek haline gelecek manifesto kültürünün oluşmasına katkı sağlayacak bir ‘Kurucu Manifesto’ biçiminde sunulmuştur. 20 Şubat 1909 yılında ilk “Fütürizm Manifestosu” Paris’in ünlü *Le Figora* gazetesinin baş sayfasında yer almış, resmi bir ilan biçimine kavuşmuştur. Devamında farklı ülke ve şehirlerde de yayınlanacak olan çokça manifestonun bilgisini veren kaynakların tamamı hem sanatta manifesto kültürünü oluşturduğu hem de fütürizmin ilk manifestosu olması sebebiyle Marinetti’nin manifestosunu kurucu kabul etmektedir.

27Prof. Belkıs MUTLU, a. g. e. S. 127-219

28Nobert Lynton, a. g. e.

87Marinetti, İtalyan bir şair ve yazardır, esasen hukuk eğitimi almış daha sonra edebiyata ve sanata yönelmiş. Dönemin sanat merkezi olan Paris’e yerleşen şair, Fütürizmin manifestosunu dönemin koşullarında oldukça sivri sayılabilecek bir üslup ile yazmış ve akımın yaygınlaşması için çabalar sarf etmiştir. Ali ARTUN Derlediği *Sanat Manifestoları* kitabında Marinetti’nin Manifestoyu Le Figaro gazetesinde yayınlama gayretinde iken, gazetenin ortaklarından olan Muhammet el Raşit Paşa’nın (babasının arkadaşı) iletişime geçtiğinden bahseder.



Fotoğraf 2.9 Le Figaro Gazetesi Baş Sayfası, Marinetti'nin Fütürizm Manifestosu, (Sol 1. Sütun 2. Başlık) Paris, 20 Şubat, 1909

Kaynak:http://www.windoweb.it/guida/arte/arte_foto/pitturura_italiana_01.jpg

Fütürizm akımı geliştiği dönemin dönüşümü sayesinde de var olmadan önce adını bulmuş ilk akım olma özelliğini taşır. Marinetti'nin avangart yaklaşımı akıma isim arayışı içerisinde de okunabilmektedir. Öyle ki, Antmen, Marinetti'nin hareket için isim arayışını: "...önce elektrik ya da dinamizm gibi isimler düşündüyse de sonunda 'Fütürizm' de karar kılan..."²⁹Sözleriyle açıklamaktadır.

²⁹Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, Ekim 2016, S. 65

Akıma öncülük eden Şair Marinetti'nin, şöhreti oluşu, örgütlenme becerisi ile hızlı ve etkili katkısını vurgulayan Ali ARTUN, *Sanat Manifestolarında* bu manifesto için; "...Ancak sahip olduğu önem, içeriğinden çok edebi formundan kışkırtıcı üslubundan ileri gelir..."³⁰İfadelerine yer vermiştir.

On bir maddelik bildiride, şimdiye dek olanlar ve bundan sonra olacaklar şeklinde yenilik fikri sıklıkla vurgulanmış. Marinetti İtalya'nın çağın yeniliklerine adapte olması gerektiğini düşünmüş ve bildiriye bu yeniçağı anlatmaya odaklanmıştır. Bildiride, hareketin temel hedeflerinden birinin; gelecekçiliği, yenilikçiliği, çağın değişen sistemleri gibi hız, hareket ve devinime işaret ederek çağın yeni nesnelere örneklerle açıklamıştır. Aynı zamanda yeniliğe direnç konusunda tepkili olan şair, bildiride öfke, cesaret, yıkım ve ölüm gibi sert kavramlar kullanmış. Hareketi anlatırken yıkmak istedikleri eskinin nesnelere yerinin nesnelere ile çatıştırmıştır. Bir edebi eser niteliğinde olan bu manifesto daha sonra görsel sanatlar, fotoğraf ve mimaride de kaynak olarak benimsenecektir.

Marinetti, "...

3. Şu zamana kadar edebiyat, düşüncelere dalmış hareketsizliği, esrimeyi, uyuşukluğu yüceltiyordu; biz şimdi saldırgan, hareketli, hareketli uykusuzluğu, uygun adım marşları, ölümcül sıçrayışları, tokatlamayı ve yumruklamayı göklere çıkarmak istiyoruz...

11. Duman püskürten yılanları yutan ağgözlü tren garlarını; sicim sicim dumanlarından bulutlara asılı fabrikaları... Ufku koklayan maceraperest buharlı gemileri, uzun vagonlara koşulu dev çelik atlar misali, raylar üzerine eşlenen büyük lokomotifleri; pervaneleri rüzgârda bayrak gibi dalgalanan ve coşkulu bir kalabalığın tezahüratını andıran uçakların süzülürcesine uçuşlarını anlatacağız.

Bu yıkıcı kundakçı manifestomuzu İtalya'dan ilan ediyoruz; manifestomuzla fütürizmin temelini atmaktayız bugün, çünkü İtalya'yı profesörlerin, arkeologların, turist rehberlerinin ve antikacıların yarattığı kokuşmuş kangrenden kurtarmak

³⁰Ali ARTUN, *Sanat Manifestoları Avangart Sanat Ve Direniş*, Ali ARTUN (Der.), Kaya Özsezgin(Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 2010, S. 102

istiyoruz...”³¹İfadeleriyle İtalya'nın çağın gerisinde kaldığını öfkeli bir dille kaleme almış.

Fütürizm 'in çıkış noktası hareket ve devinimdir. Yeni olan Teknik dünyaya hayranlık vardır Öyle ki; silahı ve savaşı savunan, militarizmi destekleyen ifadelere yer vermişlerdir. Marinetti, Bildirisinde savaşı dünya için tek mikrop kırıcı olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda geçmişin alışkanlıklarını, uygulamalarını ve inanışlarını reddederek, gelecek hayranlığı içerisinde ‘...Fütüristlere uzak olsun geçmiş!’ diyerek geleceklilik tanımını en net hatlarıyla bu manifestoda ifade etmektedir.

Hızın güzelli ifade edilen bildiride, sanatın yanında, politik fikirlere de yer verildiği bir propaganda izlenimi vermektedir. Bazı kaynaklar bu nedenle hareketin, aynı zamanda eylemsel ve kavramsal anlamda bir çağrı niteliği barındırdığını ifade ederler.

Fütürizm Manifestosu yayınlandığı tarihten sonra yayılmaya başlamış ve farklı alanlara da tesir etmiştir. Marinetti'nin bildirisinde anlaşılacağı üzere Fütürist akım için:

- Geçmiş ile olan bağların tamamen koparılacağı
- ‘Hız Güzelliğinden’ bahsedilerek, dinamizm ve hareket kavramları pekiştirilmiş. Hareketin estetiği akıllarda uyandırılmıştır.

Bunlara karşın bu ilk manifestoda da yenilikçi sanatın tanımlamasına henüz rastlamıyoruz.

Bundan sonraki manifestolarda da yeni Dünya- yeni sanat önermeleri yer almaktadır. İlk İtalyan fütüristlerin Manifestoları, yenilik farkını tanımlayıcı ifadelerle yaratamamışlardır. Net olarak tanımlanamamış olan yeni sanat içerisinde hız’ estetik ve dinamizmi biçim olarak görsel doyuruculukta işleyememiştir. Görsel anlayışta vaat ettiği etkiyi yaratamayacak olan akım, gündemini yaratmış olan endüstriyel nesnelere hareketin nesnelereki fiziksel görsellik temalarını

31Ali ARTUN, a. g. e. S. 102-106

aktarmışlardır.³² Net tanımlanmış bir yöntemin olmamasıyla beraber, fütürist sanat deneysel yaklaşımıyla özgünlük kazanan bir yapıya sahiptir.

Resim ve heykelleri ile ünlü Umberto Boccioni, akımın önde gelen kuramcısıydı. Marinetti'nin destekçilerinin lideri gibi görünen Boccioni, 1910 yılında *'Fütürist Resim Teknik manifestosu'* nu yayınlamıştır. Bu manifestoda karşımıza daha net tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Antmen, Boccioni'nin, manifestosunu kaleme alırken düşünür Henri Bergson'un *'elan vital'* kavramından etkilendiği ve buna yönelik görsel çözümler içerdiği kanısındadır. Bu bildiriye teknik tanımlamalara yer veren Boccioni manifestoda; retinanın, hareket eden nesnelerin kendini çoğaltması şeklinde gördüğü tanımı ve biçimlerinin hızlı titreşimler gibi değişim içinde olduğu kısımla ilgili koşan at örneğini vermiştir. Atın koşma anında, üçgen bir görünüm oluşturan '20 bacağı var görüntüsü' olduğundan bahsetmiştir. Antmen bu örneği *'elan vital'* için bir görsel çözümleme çabası olarak değerlendiriyor. Antmen "*'elan vital'* kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetme peşindeki fütüristleri cezp etmiş, sanatsal arayışlarına adeta tercüman olmuştur."³³İfadeleriyle, akımın etkilendiği ve ifade aracı bulduğu noktayı saptadığını işaret etmektedir.

Bunun dışında Boccioni manifestosunda 'Açıklıyoruz' başlığı altında 9 maddede uzak ve yakın durulması gereken tanımlamalar yer vermiştir.

Manifestoda:

"...

6. içsel bütünlük şiirde serbest vezin, müzikte çok seslilik gibi resimde mutlak bir gereksinimdir.

7. evrensel dinamizm resimde evrensel dinamik duyum olarak ifadesini bulmalıdır.

³²Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 67

³³Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 67

8. Doğanın görünür kılınmasında en önemli mesele içtenlik ve saflıktır.

9. Hareket ve ışık, bedenlerin sabit görünümünü yerle bir eder.

MÜCADELE ALANLARIMIZ...

2.Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek resmi çocuksu, grotesk ve zayıf bir senteze tabi kılan arkaizme karşı çıkmalıyız...

4.Edebiyatta zina, resimde çıplaklık gibi mide bulandırıcı ve sıkıcı konulardan kaçınmalıyız... Bizim mücadele ettiğimiz şey çıplak resimlerin monotonluğudur...”³⁴, gibi daha net çizgiler çizilebilmiştir.

Boccioni'nin “Ruh Durumları: Uğurlamalar, Gidenler, Kalanlar” (1911) isimli ünlü triptiği(üçlü çalışma) yazdıklarını resimde görsel karşılık bulma çabasıyla ürettiği çalışmalarındandır. Ayrıca, Boccioni'nin ‘Zihin Halleri’ serisi, Severini'nin ‘Kırlangıçlar’ eseri akımın diğer önemli eserleridir.³⁵

Uğurlamalar resminde, kübizmi andıran biçimlere; net algılanmayan biçimlere; apaçık sayı ve kesikli kayıplı biçimlere; bir tren lokomotifini anlatan görüntülere ve lokomotif dumanına yer vermiştir. Hem keskin hatları hem kıvrımlı hatları kullandığı resimde renk ve biçimde çeşitlilik olduğu görülüyor. Kübizmin etkilerini de görebiliyoruz çalışmada; parçalı kompozisyonlar ile geometrik ifadeler yer almaktadır.

³⁴Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 75-76

³⁵Stephen LITTLE, a. g. e. S. 109



Resim 2.12 Umberto Boccioni, Ruh Durumları Uğurlamalar, 1911

Kaynak: http://www.istanbulsanatevi.com/wpcontent/uploads/2014/12/umberto_boccioni_03aa.jpg

Norbert Lynton, bu triptiği; “Marinetti’nin kuruluş bildirisinde yarış arabaları, vapurlar, uçaklar ve köpeklerle birlikte sözü edilen lokomotif burada makine gücünün bir simgesidir... Kalanlar da hüznün havası ağır basar, gidenlerde, hız ögesi”³⁶ şeklinde yorumlamıştır.

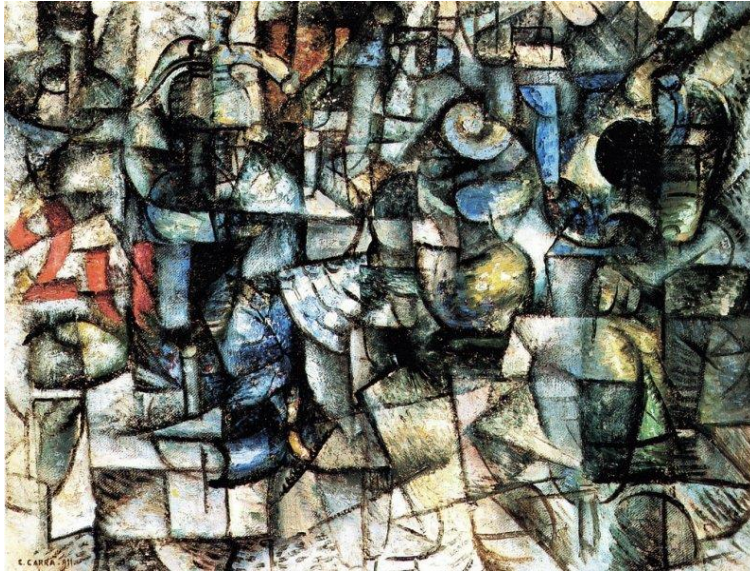
Resim ve heykel alanında çalışmalar yapan Boccioni’nin, zamanı; şimdi, geçmiş ve gelecek şeklinde aynı devingenlik içerisinde anlatma çabası vardır. İçinde eş zamanlı hareketi hem isimlendirme ile hem de görsel sanat ile aktarma çabası okunmaktadır. Fütürizm de hareket ve dinamizmi anlatma çabası çoğunlukla eserin isimlendirmesine de yansımıştır. Örneğin;

³⁶Norbert Lynton, a. g. e. S. 89



Resim 2.13 Umberto Boccioni, 'Elasticity', 1912

Kaynak: <https://pbs.twimg.com/media/Ck-eLF6XAAACOVW.jpg:large>



Resim 2.14 Carlo Carrà 'Nesnelerin Ritmi', 1911

Kaynak: https://78.media.tumblr.com/27d6d0869495661850f597ffbad21bba/tumblr_mzd9z4BVcq1qghk7bo1_1280.jpg

- Umberto Boccioni, 'İnsan Dinamizminin Sentezi' (1913)
- Umberto Boccioni, 'Penceredeki Kadın- Eşzamanlılık' (1912)
- Umberto Boccioni, 'Sokağın Güçleri Ve Eşzamanlı Görünümler '(1911)
- Giacomo Balla 'Bir Otomobilin Hızı' (1913)

Umberto Boccioni ile beraber Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini fütürist hareketin ilk dalgasından etkilenen sanatçılar olmuştur. Boccioni'nin fütürist heykeli uzayda süreklilik benzersiz formları (1913) fütürizmin adıyla da vurgulanan ütöpik tavrını gösteren fütürizm 'in önemli eserlerindedir.



Fotoğraf 2.10 Boccioni, fütürist heykeli uzayda süreklilik benzersiz formlar,1913

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fd/%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg/481px-%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg

Fütürizmin etkilediği diğer alanlardan bazıları şöyleydi;

- Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), dinamik fotoğraflar alanında çalışarak “Foto Dinamizm Manifestosu” (1910)nu yayınlamıştır.
- Luigi Russolo, İleride Metal müziğin temellerini atacak olan “Gürültü Sanatı” başlıklı manifestosunu 1913 yılında yayınlamıştır, çeşitli aletler üretmiştir. Savaş yıllarında bu çalışmalarını zarar görecektir ve yok olacaktır.
- Marinetti, “Fütürist Akşamlar” adlı oyununda da diğer çalışmalarda da politik duruşu ve sivri çıkışları şeklindeki sunumlarından sonra çeşitli oyun sergi alanlarında izlenmiş ve kısıtlanmıştır. Gelen tepkilerden sonra Marinetti, “Yuhalamanın Hazzı” manifestosunu yayınlamıştır. Bunun üzerine gelişen performans sanatı ile halkla daha rahat bütünleşen bir sanatçı kimliği gelişmiş, “Fütürist Baleler” sergilenmiş, kısa duygu ve fikir aktarımları içeren “Sentetik Tiyatrolar” türemişler.
- Antonio Sant’ Elia (1888-1916) ve Virgilio Marchi (1885-1966) fütürist mimarlar, kâğıt üzerinde kalan inşa edilememiş “yeni Kent” projelerini yapmışlardır.
- Boccioni “Fütürist Heykel Teknik Manifestosu” başlıklı bildiri yazıp 1912 de yayınlamıştır. Bu manifestoda... Boccioni, heykel sanatı için taş ve bronz dışında cam, ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, tekstil ürünleri, ayna ve endüstri devriminin önemli nesnelere olan elektrik ve ışık vb. Öğeleri materyal olarak önermiştir.



Fotoğraf 2.11 Komünist Manifestonun Şubat 1848'de Londra'daki İlk Yayınlanan Kapağı

Kaynak:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Communist-manifesto.png>

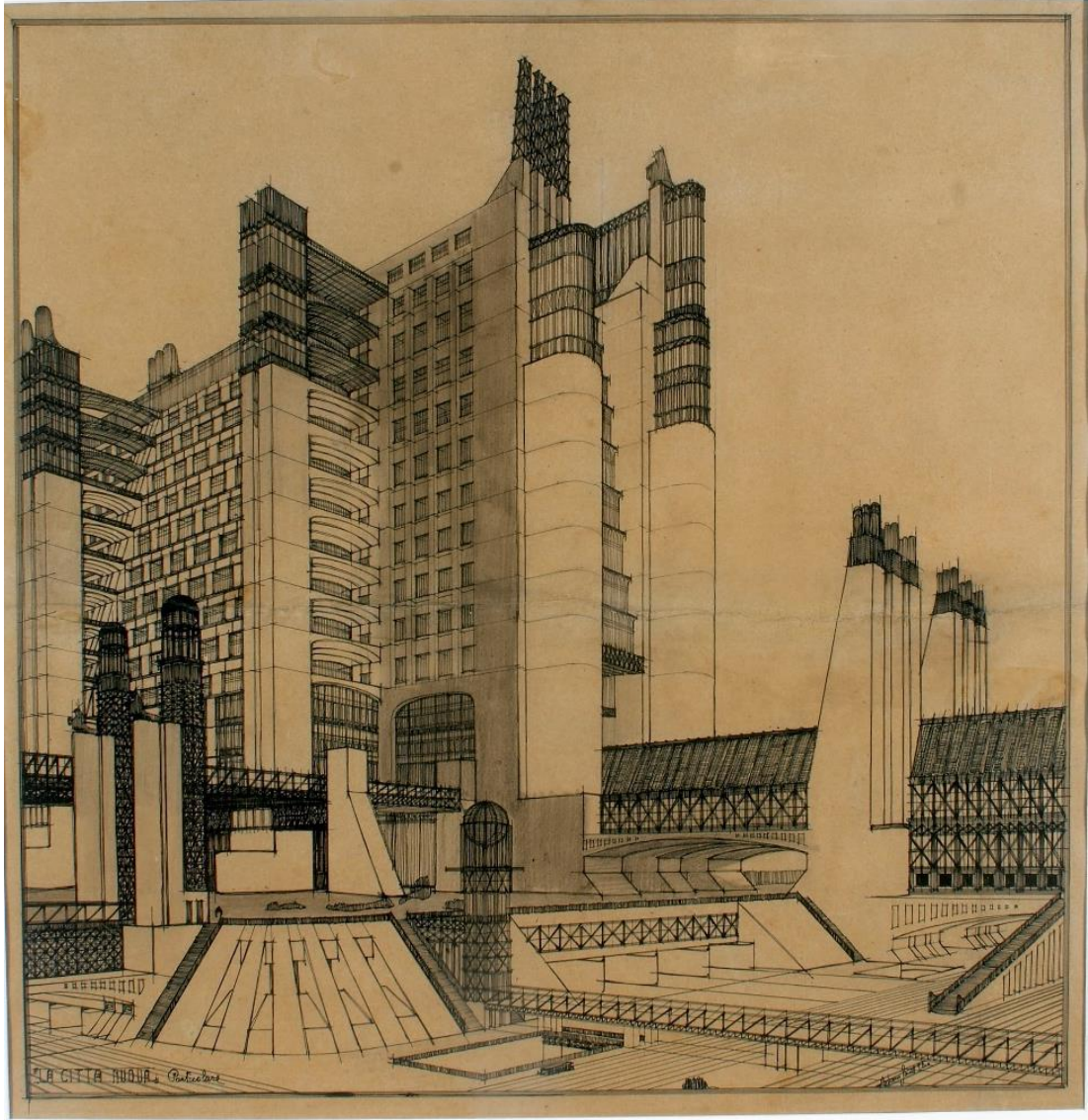
Avrupa'dan, Moskova'ya, Rusya'ya kadar etkisi yayılmış olan Fütürizm' in 1912 yılında "Halk Beğenisine İndirilen Şamar" adlı manifesto temsilcileri David Murliuk ve Viladimir Mayakovski tarafından fütürizmin Rusya'daki bu ilk belgesini yayınlanmıştır. Kübizm ve fütürizm Rusya'da beraber özümsemişinden Kübo-Fütürizm olarak yeni bir versiyon benimsenmiştir.

Fütürizm geleneksel materyalleri radikal bir biçimde; geometrik görüntülerin dinamik halleri biçiminde sunmuştur. Fütürist akımın önemli özelliklerini; eserlerin isimlerine dahi mevcut olan, hızın ve enerjinin ifade çabası; kalabalık, kargaşa içinde yeni kent ve yeni teknolojilerin ifadesi; hızın şiddetini ifadeden ‘güç çizgileri’ ve kübizmin etkileri oluşturur.³⁷

Mimari alanda da tıpkı edebiyat ve resimde olduğu gibi durağanlığı, monotonluğu reddeden yenilikçiler söz konusudur. Klasik üslubu reddeden mimarlar, dinamizmi aramaktadır Mimarlık için fütürizm ve kübizm yeni mekân algıları oluşturmuş, resim gibi yaratıcılığı dürten bu akımların etkisinde yeni Dünya düzenine planlar, projeler üretmiştir. Fütürist akımın kurucu manifestosunun yayınlandığı yıllarda, mimar Antonio Sant Elia, Umberto Boccioni, Carla Carrà, Gino Severini ve Giacomo Balla ile birlikte akıma öncülük etmişlerdi.

Antonio Sant 'Elia ve Mario Chiatone akımın öncü mimarlarıdır. Sant 'Elia 'Fütürist Mimarlığın Manifestosu'nu 1914 yılının temmuz ayında yayınlamıştı. Hareketin bildirisini yayınladıktan iki yıl sonra I. Dünya Savaşı sırasında (1916) Monfalcone de öldürülerek hayatını kaybedecek olan 28 yaşındaki genç bir mimar olan Sant' Elia ile Mario Chiatone Milano'da bir sergi açmışlardı. 'Yeni kent' isimli bu sergide geleceğin kenti için çizim ve planlarını sunmuşlardı.

³⁷Stephen LITTLE, a. g. e. S. 108



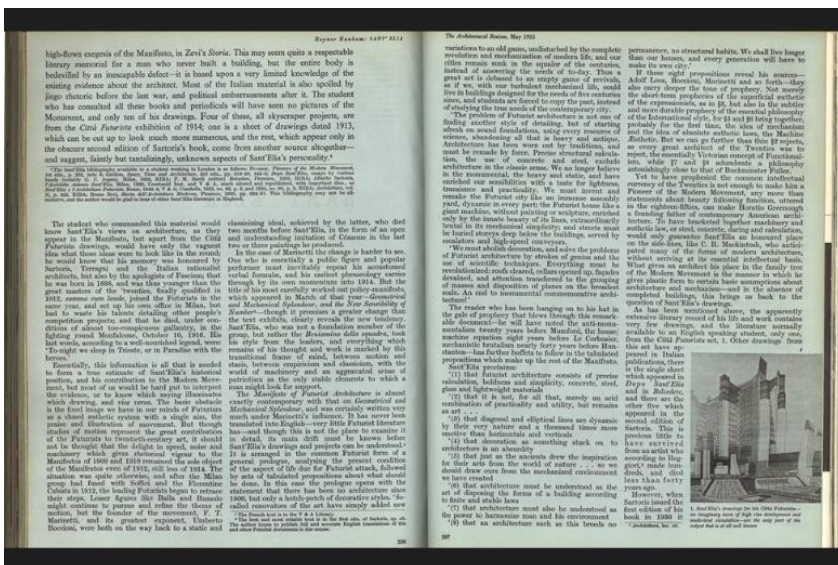
Resim 2.15 Antonio Sant 'Elia, 1914, La Citta Nuova-Yeni Şehir, Eskiz Çalışmasından

Kaynak: https://www.wykop.pl/cdn/c3201142/comment_HMIKFjLZaqsraCEfDMxmieL19w97eZXV.jp8



Fotoğraf 2.12 Sant' Elia, Antonio Sant' Elia: 'modern hareketin en az anlaşılın öncülerinden biri

³⁸**Kaynak:** *Beyner Banham, (Makale) Sant'elia, (Orjinali 1955), The Architectural Revive, 2016/https://www.architectural-review.com/rethink/antonio-santelia-one-of-the-least-understood-pioneers-of-the-modern-movement/10006655.article*

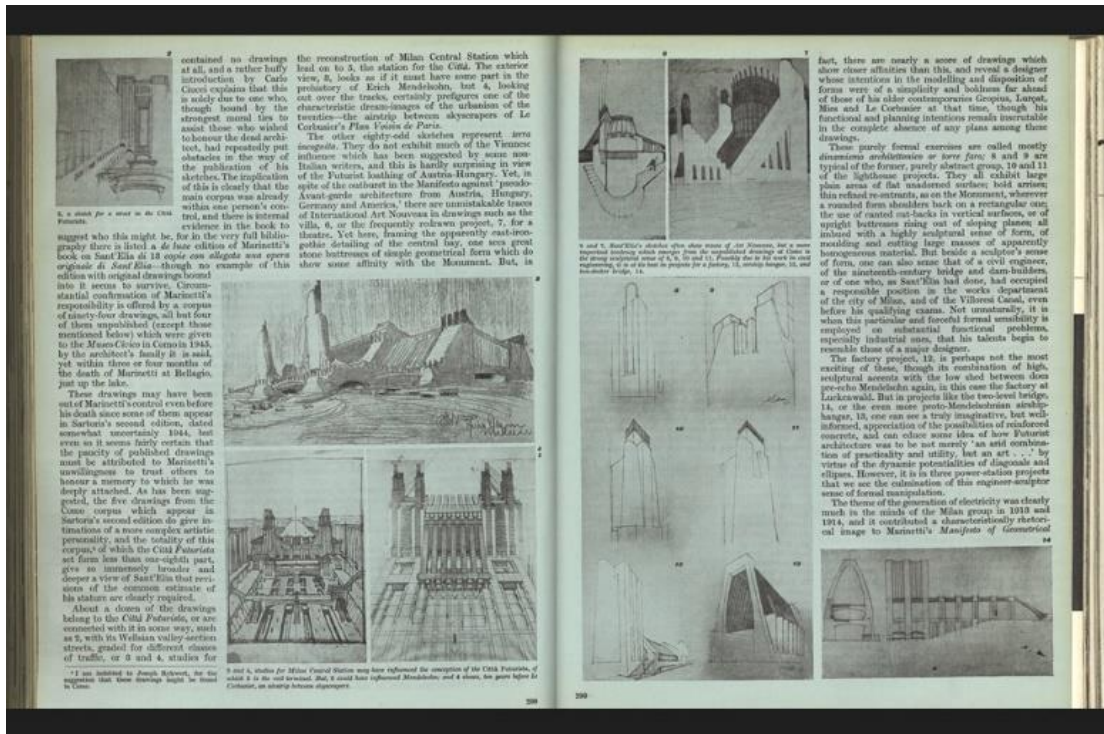


Fotoğraf 2.13 Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılın öncülerinden biri

Kaynak: *Beyner Banham, (Makale)Sant'elia, (Orjinali 1955), , The Architectural Revive, 2016/https://www.architectural-review.com/rethink/antonio-santelia-one-of-the-least-understood-pioneers-of-the-modern-movement/10006655.article*

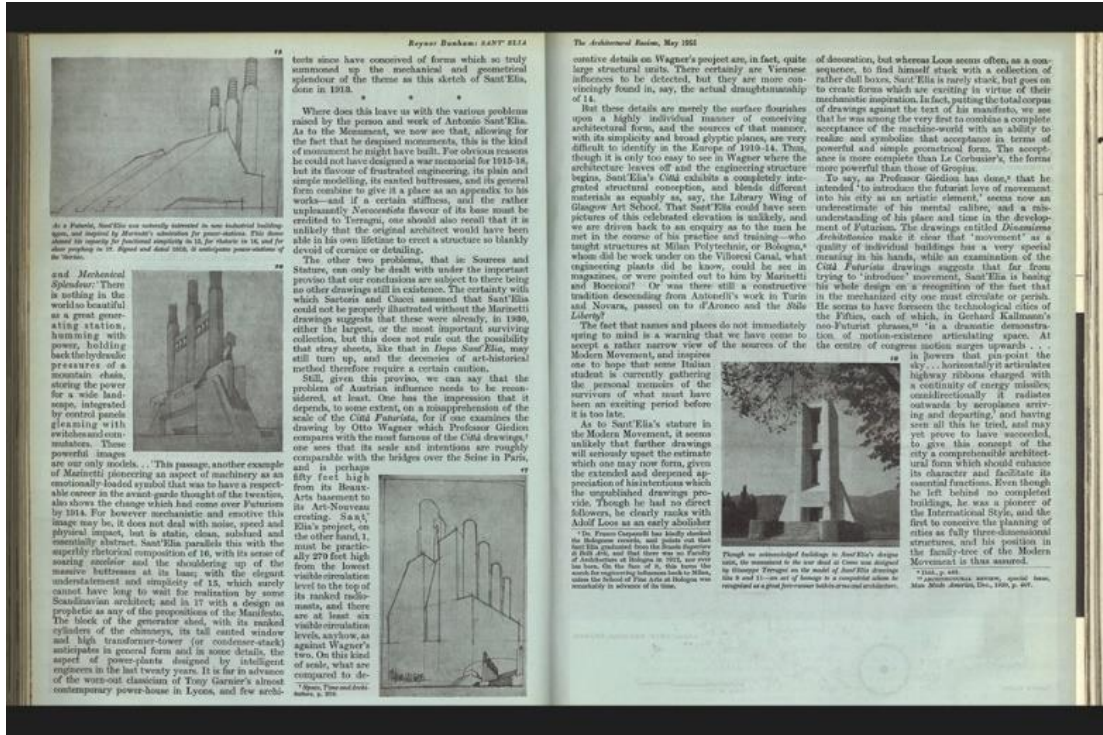
³⁸Web:(<https://www.architectural-review.com/rethink/antonio-santelia-one-of-the-least-understood-pioneers-of-the-modern-movement/10006655.article>)

Sant' Elianın eskizleri ile beraber fütürizmi açıkladığı bölümden kitap taramalarını içerir.



Fotoğraf 2.14 Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılın öncülerinden biri

Kaynak: *Beyner Banham, (Makale)Sant'elia, (Orjinali 1955), , The Architectural Revive, 2016/https://www.architectural-review.com/rethink/antonio-santelia-one-of-the-least-understood-pioneers-of-the-modern-movement/10006655.article*



Fotoğraf 2.15 Sant'elia, Antonio Sant'Elia: 'modern hareketin en az anlaşılan öncülerinden biri

Kaynak: Beyner Banham, (Makale)Sant'elia, (Orjinali 1955), , *The Architectural Revive*, 2016/<https://www.architectural-review.com/rethink/antonio-santelia-one-of-the-least-understood-pioneers-of-the-modern-movement/10006655.article>

Bu serginin katalogunda Sant' Elia yeni kent ile ilgili radikal fikirler öne sürmüştü. Fütürizmin kurucu manifestosunu kaleme alan Marinetti, bu düşünceleri düzenleyerek ve eklemeler yaparak son halini vererek kendisinin “Geometri Ve Mekaniğin Görkemi Ve Sayıların Duyarlılığı” manifestosunu izleyen birkaç ay içinde yayımlandı.³⁹Bazı kaynaklar Fütürist manifestolar içerisinde yankı uyandıranların sonu olarak ifade eder.

Marinetti ve Cinti, manifestoya eklediği; fütürizmin yenilikçi, dinamik arzu eden söylemini pekiştiren aynı zamanda yine net olmayan tanımlar ile desteklenen ve reddedilen mekânsal yaklaşımları ilk bölümde ifade etmiştir.

³⁹Ulrich Contrads, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, Ulrich Contrads (Der.), Dr. Sevinç Yavuz(Çev.), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, Ocak 1991, S. 21

Buna göre mimarlığın fütürist manifestosu;

- Yapı iskeletini saklamayı reddeder.
- Mısır, Hint, Bizans kökenli ya da Neo- Klasizm vb. Gelenekçi, klasikçi üslupları bu yeni dönem için şaşırtıcı, saçma ve beceriksizce buluyor.
- Endüstri devrimini izleyen gelişmeler ve yapı sektörüne girmiş beton ve demir materyallerinin, yenilikçi mimari-yapı nesnelere olarak güzelliğinin süslemeler ile gizlenmesini reddediyor.
- Daha önce şiirle başlayan harekette ‘hızın güzelliğinden’ bahsetmiş olan Marinetti, mimarlık manifestosunda, materyal nesnenin kendisinde “...süslü karnaval kabuğu ile beton ve demirin yeni güzelliği kirletiliyor”⁴⁰ estetik – güzellik arayışından bahsetmiştir.
- Süsü reddediyor, estetik bulmuyor. Aynı zamanda işlevsel olmadığını öne sürüyor.
- Mimaride de tarihselciliği, klasik üslubu tekrarlayan yaklaşımları reddediyor.
- Yeni Dünya düzeni ile birlikte gelişen, hızlanan; üretim, iletişim, artan nüfus gibi yaşam pratiklerini dönüştüren durumlar beraberinde zorluklarda getirmiştir: sağlık problemi, modern yaşam koşullarının zorluğu gibi. Bu parametreler içerisinde Vitruvius, Vignola gibi; yüzyıllar önce yazmış, yüzyıllar öncesi için eski tarih için yazılmış olduğunu öne sürdükleri kurallar ve yaklaşımların tarihselci, klasik mimari çözümlerinin günün koşullarında icra çabası ‘mimarlığın Yenileyicileri’ nin çabasına karşıdır.

Gotik, rokoko vs. Üslubu ‘Anıtsal’ olarak değerlendiriyor bu etkiyi yakalamak için kullanılmalarını ‘Küstahlık’ olarak nitelendiriyorlar.

Fütürist mimarlığın zaman çelişkisine girmeden, ait hissedilecek bir ‘yeni konut, kent’ öngörüsü vardır. Modern mimarlık söyleminin kendini tekrar eden bir yaklaşım içermesini reddediyorlar. Klasik üslubun etkisinde olan Akademilerde de öğrencileri; “...fütürist konut ve kentin, sınırları ve sorunlarını çözmeye yönelmek

40Ulrich Contrads, a. g. e. S. 21

yerine, ...”⁴¹,tarihi kopyalama eylemine yönlendirmesine karşı çıkıyorlar. Fütürist manifestoda olduğu gibi Mimari manifestoda da Sant’ Elia nın ifadeleri oldukça iddialı ve yenilikler içermiştir. Mimarlığın fütürist manifestosunda ele alınan problemin, yeniden düzenleme aşamasında ufak yenilikler içeren bir yapı olmadığını ifade eder.

- “Fütürist mimarlığın sorunu... Yeni kapı ve pencere çerçeveleri ile sütunlar, pilastr, konsol, karyatit ve çörlenlerin yerini alabilecek öğeler bulmak da değildir.”⁴²
- Fütürist konutu, çağın teknik olanaklarıyla inşa edilecek, çağdaş yaşamın ihtiyaçlarına cevap verecek, sağlam bir planla yaratmayı mimarlığın sorunu olarak görmektedir. Yeni yaşam koşulları ile estetik duyarlığın uyumunu yakalamak mimarlığın sorunu olacaktır.
- Çağın gerisinde kalan her şeyi, ‘hantal’ ve ‘yabancı’ olarak nitelendiriyor, gelenek, üslup, oran vb. reddediyor.
- Geleneksel yapı sanatını, Marinetti’ye göre daha naif aynı zamanda teknik bir dille reddeden Sant’Elia “modern yapı malzemeleri(beton-demir) ve bilimsel düşüncelerimiz, tarihsel üslupların disiplini ile kesinlikle bağdaşmıyor; ...”⁴³Cümlesiyle değişim için ender fırsatlar yakalayabilen yapı sanatının yeni bir başlangıç yapması gerektiğini vurguluyor. Klasik dönem mimari öğelerin betonarme malzeme ile üretim çabası ‘acayip’ karşılıyor, çağın hafif, ince materyalleri ile inşa edilmeye çalışılan mermer- taşın yerine oluşturduğu çelişkinin acayıplığını reddediyor.

Fütürizmin dinamizm ve hız kavramları mimarlık fütürizminde ‘Hafiflik’ ‘Pratik’ olarak eşleşiyor. Manifestosunda “...Anıtsal, ağır ve statik olana karşı

41Ulrich Contrads, a. g. e. S. 21

42Ulrich Contrads, a. g. e. S. 22

43Ulrich Contrads, a. g. e. S. 22

duyarlılığımızı kaybettik; beğenimizi hafif, pratik, geçici ve hızlı olan ile zenginleştirdik...”⁴⁴Sözleriyle ifade ediliyor.

Süsü reddeden mimarlık manifestosu; çağın sunduğu materyalleri(beton-cam-demir) kaplamadan, boyamadan, gizlemeden ‘mekanik yalınlık’ ve ‘çirkinliği’ ile yalın halinin, kendi görsel güzelliği ile zenginleştireceğini savunuyor.

3. Maddesinde Tarihi anıtsal mimarilerin korunmasına, yeniden yapılmasına ve kopyalanmasına karşı çıkıyor.

4. Maddede ezici ve ağır olarak nitelendirdiği kübik ve piramidal biçimlere, yatay ve dikey çizgilere karşı çıkıyor.

‘Ve açıklıyorum ki’ bölümünde:

“1. Fütürist mimarlık, hesaplı, atak ve yalın mimarlıktır; ...hafiflik sağlayan betonarme, demir, cam, mukavva, dokuma elyafı, gibi malzemelerin mimarlığıdır.”

2.Mimarlık bir sanat, diğer bir deyimle, sentez ve dışavurum olmayı sürdürecektir.

3.Eğik ve eliptik çizgiler doğaları gereği dinamiktir ve dikey ve yatay çizgilerden bin kat fazla duyumsal güçleri vardır. Bunlarsız dinamik biçimde bütünleşmiş bir mimarlık olanaksızdır. (Marinetti ve Cinti’nin eklentisidir.)

4.Mimarlığın üzerine zorla giydirilen süsleme anlamsızdır.

5. ... Esin kaynağımızı yaratmış olduğumuz yepyeni mekanik dünyanın öğelerinde bulmalıyız...

8...fütürist mimarlığın başlıca özellikleri eskime ve geçicilik olacaktır. ‘Evler bizden çok daha kısa ömürlü olacak. Her nesil kendi kentini inşa etmek zorunda kalacak...’Marinetti ve Cinti’nin eklentisidir.”⁴⁵

Oktay TURAN, Bu manifestoyu, genel bir formu olan ‘popüler bir söylem biçimi’ olarak tanımladığı ‘manifesto kültürünü’ oluşturacağını yinelemiştir.

44Urich Contrads, a. g. e. S. 22

45Urich Contrads, e. S. 23-25

Manifestolarla ilgili mimarların ortak bir hareket söylemine ihtiyaç duyduklarını ifade ediyor, aksi halde Encks and Kropfa atıfta bulunarak, ‘mimarlar rastgele bir karar verdiklerinde tanrıyı oynuyorlar ve başka bir teori benimsiyorlar’ ifadelerine yer veriyor.⁴⁶

Çoğunlukla proje aşamasında kalmış olan fütürist mimarlık eserlerinin idealleri ilk temsilcilerinden beri oldukça şaşırtıcı fikirlere sahipti. Yeni şehir ideallerinde yer altı ve yerüstü boyutları, ‘makine ev’ ideali mevcuttu.

Bu dönemlerde destekçilerinde, yenilikçi hareketlerin dönüştürücü gücü olarak teknolojinin sanat ve zanaat alanlarında yeni kapılar açması aynı zamanda toplumsal dönüşümü mümkün gören fikir hâkimdi. Teknolojik gelişmelerin elverişiyle de kübizm ve fütürizmdeki soyut biçimlenmeler hızla benimsenmiş ve ilkesel biçimler haline gelmiştir.⁴⁷



Resim 2.16 Antonio Sant'Elia, 1914, eskiz çalışması

Kaynak: <http://galaxyofart.files.wordpress.com/2017/02/sant5.jpg>

⁴⁶Oktay Turan, *In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Doctor Of Philosophy In Architecture*, 2013, Ankara, A Thesis Submitted To The Graduate School Of Natural And Applied Sciences Of Middle East Technical University S. 23

⁴⁷Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 66

Comodaki 'Faşist Parti Binası', Turin'de 'Atçılık Derneği Genel Merkez Binası' Miccelluci'nin 'Floransa Garı' dönemin gerçekleştirilmiş olan önemli fütürist mimari eserlerindendirler.⁴⁸Floransa'da "Santa Maria Novella Tren Garı" Angiolo Mazzoni tarafından tasarlanmış Trento Tren Garı diğer fütürist mimarlık eserleridir. Faşist parti binası dönemin politikasını fütürist mimarlığın ilkeleriyle ifade etmiştir ezici bir büyüklüğü ve büyük mekânlarında sütunları vardır. Yalın ve soğuk cephelere sahiptir. Yenilikçi bir tavırla geniş camlı duvarları vardır. Fikirsal anlamda ters düşükleri politikalara dahi üretimler gerçekleştirmişlerdir.



Fotoğraf 2.16 Giuseppe Baragni, Faşist Parti Binası' 1904-1943

Kaynak:<http://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html?year=&aID=2732>

⁴⁸Thomas HAUFFE, *Design A Concise History, Revolution And The Avant-Garde*, Laurance King Yayınları, İtalya, 1998, S. 320



Fotoğraf 2.17 Angiolo Mazzoni, Trento Tren Garı, 1920-1940

Kaynak: <http://arch365bilgi.blogspot.com.tr/2017/06/futurizm-gelecekcilik-20.html>

İtalya'daki ilk fütürist yapılardan olarak tanımlanan Fiat Fabrikası Matte Truco tarafından 1919-22 yıllarında gerçekleştirilmiştir. Yapı diğer mimarları özellikle Le Corbusier'i oldukça etkilemiştir. Döneminin en büyük araba fabrikası olan yapı aracın seri üretim bandının zeminden küresel formuna ulaşan bir rampa üzerinde gerçekleştiği organizeyle tasarlanmıştır. Üretilmiş olarak araç tepedeki küresel uzam içerisinde test edilmektedir.



Fotoğraf 2.18 Matte Truco, Fiat Fabrikası, İtalya 1919-22

Kaynak: <https://www.mimoo.eu/projects/Italy/Turin/Lingotto%20Factory%20Conversion>

Fütürist mimari eserlerin özellikle hız ve dinamizmi odak alan hareket yapılarını konu aldığı dikkati çekmektedir. Şehircilik tasarımlarında yolların, geçiş hareketi yapıları köprülerin, düşey sirkülasyon öğelerini vurgulayan mimari tasarımlar oluşu dikkati çekmektedir.⁴⁹ Teknolojiye hayranlığı olan akımda, yeni olan hafif ve esnek malzemeler kullanmayı tercih etmiştir. Eserler makineleri andırırlar. Fütürist mimarlık eserleri çoğunlukla, geniş cam yüzeyler; hareketli cephe organizasyonları; eliptik ve eğik olan radikal formlar; ezici büyüklük oranları; dik olmayan yüzey birleşimleri; işlevselliğin irdelendiği tasarımlar olmaları, gibi ortak özellikler barındırmaktadırlar.

I. Dünya savaşı sırasında akımın önemli öncü temsilcilerinden bir kısmı hayatını kaybetmiş, bir kısmı da etkilendiği diğer akımların peşinden ilerleyerek

⁴⁹Doğan HASOL, a. g. e. S. 180

fütürizm ilkelerinden vazgeçmiştir. Hayatını kaybedenlerden biri de mimar Antonio Sant' Elia(188-1916)'dır. Mimar henüz 28 yaşında, bildiri yayınlandıktan 2 yıl sonra savaşta ölen mimarın çalışmaları proje aşamasında kalmıştır.

Fütürist manifestosunda açıkça savaşı, bir mikrop temizleyici olarak tanımlayan Marinetti, bu akımın öncüsü ve kendisiyle aynı fikri paylaşan lider arkadaşlarını kaybetmiş ve yaralı kurtulanlarla kalanları da toparlayamamıştır. Lider temsilcilerden Boccioni de hayatını savaşta kaybedenler arasında olunca, savaş propagandası yapan, politik duruşunu sanat söylemleriyle beraber sunan bu akım, savaştan sonra kendi üyelerini de kaybedince bir itibar kaybı yaşamış. Marinetti'nin İtalyan ordusuna katıldığı savaştan sonra kurduğu siyasi parti, yakınlık kurduğu politikacılar, vb. Yaklaşımları akımın bir politik fikrin propaganda aracı olarak algılanmasına yol açmış. Hayatta kalan sanatçılardan Gino Severini Fütürizmden bahsederken ilkelerinin Kübizme göre daha ufuk açıcı kavramlardan oluştuğunu ifade etse de şiirsel dürtüleri hareketlendiren fütürizmin sözel etkisinin fazla bularak kübizme yönelir. Severini fütürizmin süse karşı olan tavrının aksine kübizmin buna olumlu katkısı olduğunu savunmuştur.

Savaştan sonra gelişen olumsuzluklarla da dağılan Fütüristleri Marinetti 1929 yılında toplama çabasıyla "Aeropittura" akımını temsil etmiştir. Akım daha sonraki sanat hareketlerine manifesto kültürünü aşılıyarak, çeşitli ilkeleriyle başka akımlarda yankı bulacaktır.

Fütürizm akımı ulaştığı tüm alanlarda görsel bir biçimlenişin kapılarını açmıştır. Biçimde gelenek ve kurallardan sıyrılmayla beraber içerikte de farklılığı ifade edecek söylemler geliştirmiştir. Manifestolarında iddia edildiği şiddette yenilikçi ürünler ortaya çıkaramamış olsa da beraberinde doğuracağı akımların öncüsü, manifesto kültürünün zemini ve esneklenen özgürlük alanları yaratması konusunda edebiyat ve görsel sanatlarda etkili olmuştur.

Fütürizmde, yapı sanatı ve resim sanatı arasındaki ilişki irdelendiğinde, 1909 yılında edebiyat alanında başlayıp resim alanında geliştikten sonra mimari alanda 1914 yılında adapte olabilmesi önemlidir. Diğer bütün alanlar gibi akımdan ve

ilkelerinden etkilenen mimarlar bunların mimarideki karşılığını aramaya çalışmışlardır. Ressamlardan etkilenen mimarların ressamların ve heykel tıraşların kullandıkları dinamik eğik ve eliptik formları kullanarak ve benzer prensiplerde hacimler üretmeleri gibi bir etkilenme gerçekleşmiştir. Dolayısıyla mimarların benzer geleceğin kentleri ve mimarilerinin biçim arayışı buralardan beslenerek gelişmiştir. Bu durum bazı kaynaklarca, ‘mekaniko-romantik’ formalist arayışlar içeren mimari eserler şeklinde nitelendirilir.⁵⁰ Aynı zamanda ressamların resmettikleri yeni Dünya tahayyüllerinde mimari öğeleri andıran çizgilere ve bazen bizzat mimari tasarımlara rastlamak mümkündür. Umberto Boccioni’nin mimari eserleri yücelten bir etki ile mimari çizgiler ile fütürist yaklaşımlı mimarileri andıran resimler üretmiştir.⁵¹ Birinin diğerini beslediği ve doğurduğu bir ilişkinin yanında birinin diğerinin yerine geçtiği ilişkiye de sahip bir dönemi olduğu anlaşılmaktadır.

2.2.4. De- Stijl Akımında Resim-Mimarlık İlişkisi

20. Yy modern sanatının ‘Sanat için sanat’ fikri kübizmden, fütürizme, süprematizme tüm akımlarda benimsenmişti. Belli bir akımı ve temsilcisi gösterilemeyen soyut fikri, akımlar, hareketler içinde farklı yöntemlerle işlenmiş geliştirilmiştir. Kaynaklar, Soyutlamanın tanınan kavramına ilk eseri vereni, Wassily Kandinsky olarak belirtir. Saf duyguya varmaya çabalayan akımlar türemiştir, sanatı doğadan koparan fikirler ortaya çıkmıştır. Hollandalı Ressam Piet Mondrian, ilk zamanlar doğayı soyutlayan resimler yapmış ardından renkler ve yatay – dikey çizgiler dışında başka bir nesne buldurmeyen resimler üretmiş, bir dönem kübizmden etkilenmiş. Soyut sanatın önde gelen isimlerindedir.

De Stijl akımının başlangıcı kabul edilen 1917’den daha erken başlamış bir örgütlenmedir. Hareketin ilk örgütlenme üyelerini, Wright’ın ahşabın çağdaş bir malzeme şeklinde mimaride kullanması oldukça etkilemiştir.⁵² 1912’li yıllarda temellerinin atıldığını yazan kaynaklar da mevcuttur.

⁵⁰Doğan HASOL, a. g. e. S 180

⁵¹Nobert LYNTON, a. g. e. S. 162

⁵²Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 72

1918 yılında Teo Van Doesburg'un (1883-1931) yoğun çaba ve önderliğinde Mondrian ile De- Stijl gurubu ve dergisi oluşturulmuştur. Mimarlık, heykel ve resmi saf olarak bir araya getirmeyi amaçlayan gurup bunu saf, geometrik soyut resim zemininde yapmayı planlamıştı. Ertesi yıl derginin sunuş yazısı olarak 'De Stijl Manifesto I' Leyden'de yayınlanmıştır. İlk ilkeleri saflık olan gurubun ilk temsilcileri: Mondrian, Mimar Gerrit Rietveld, Ressam Vilmos Huszar, Bart Van Der Leek, Heykeltıraş George Van Tongerlo Gibi İsimlerdir. Serbest bir çalışma gurubu niteliğinde olan hareket bu özelliğini korumuştur. De Stijl adlı yayın organı dönüşen yaşam biçimlerine kavramsal açıklık kazandırmak için katkıda bulunmaya çalışır.

De Stijl Manifestosuna göre sekiz madde yayınlamıştır.

“Bu çağın bir eski bir de yeni bilinç anlayışı var. Eskisi bireye yönelik yenisi ise evrensele yöneliktir. Bireyin evrensele karşı savaşımı hem dünya savaşında hem de modern sanatta görülebilir.”⁵³

Birinci maddeye göre fütürist yaklaşımın tarihselciliğine denk gelen; eski bireye, gelecek anlayışı ise; yeniye, oda evrensele işaret eder. Aynı zamanda eski yani bireysel olan; klasik sanatın temsil, anıt gibi ağır diye nitelendirilen özelliklerine de denk gelir. Yeni olan gelenekten ve üslup kurallarından uzak, evrensele yakın olacaktır. Bireysel ile evrenselin savaşından bahsederken fütürizmde gelenekçi ve yenilikçi çatışmasını anımsatmaktadır.

- Savaş, geçmişe (eski) dair her şeyi yok ediyor.
- ‘Yeni sanat’ modern çağın bireysel ve evrensel eşitliği barındırmasını görünür kılmıştır.
- Modern bilinç her alanda kendini gerçekleştirecek dinamizme sahiptir.
- Eski, Gelenekler ve dogmalar modern bilincin kendini gerçekleştirmesine engel olmaktadır.
- Plastik sanatlarda olduğu gibi, sanatta ve kültürde reformu savunan herkesi ilerlemeye engelleri kaldırmaya çağırılmaktadır.

⁵³Ulrich Contrads, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar, Ulrich Contrads (Der.), Dr. Sevinç Yavuz(Çev.), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, Ocak 1991, S. 26

- Modern sanatçıların tümü bireysellik ve keyfiliğin egemenliğine karşı açılan savaşa entelektüel destek vermişlerdir.

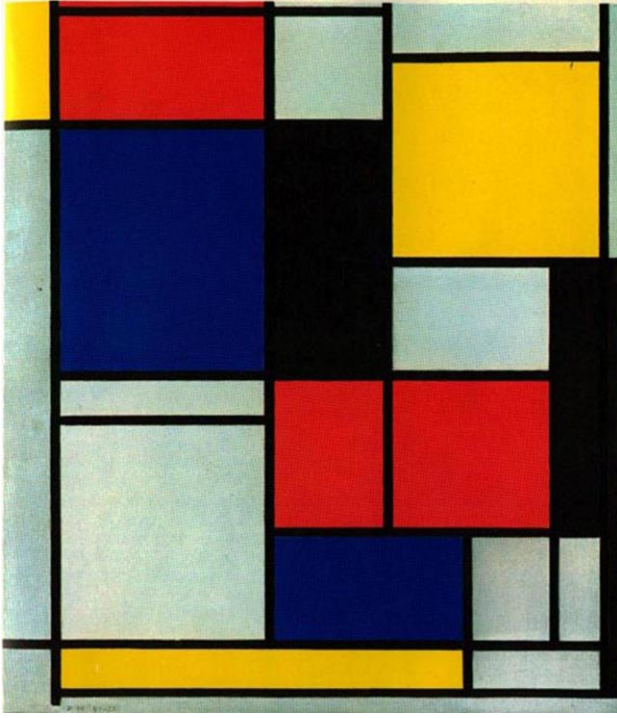
Manifestonun sonunda bir çalışma gurubu ve aynı zamanda yayın olan akımın üyesi olabilmek için gerekli şartlardan bahsetmektedir. Bunlar, sadece mini bir künye bilgisi; dergiye mimari, felsefe, müzik, resim vb. alanlarda yayın yapmak; hareketin çalışmalarını başka dillerde de yaymaya çalışmaktan ibarettir.⁵⁴

1924 yılında guruptan ayrılıp bağımsız olarak çalışmalarına devam eden Mondrian, geliştirdiği ‘Neo Plastisizm’ de (yeni plastik sanatı) geometrik soyutlamalar anlayışı ile farklı geometrilerin simetrik olmayan bazı düzenlerle ilişkilendiği birkaç ana renk ve yine yatay ve dikey çizgilerin okunduğu çalışmalar üretmiştir. 20.yüzyıl başlarında anti-natüralist – figüratif yaklaşım sergileyen Mondrian ve doğayı kopyalayan geleneksel sanat anlayışlarına karşı olarak, sanatın doğanın birebir kendisini değil, gizemini ve düzenini yansıtmaya inanan Van Doesburg öncülüğünde soyutlamayı ileriye taşıdılar.

Mondrian, bir söyleşisinde, müzisyen tarafından kendisine yönlendirilen; yeni hareketin, eski çalışmaları ile ayrılan, yeni amacının ne olduğu sorusuna, amacın aynı olduğunu yöntemin değiştiğini ifade eder. Daha açık olarak, yeni plastisizm’in amacının: “renk ve çizgi zıtlıkları üzerinden... İlişkileri plastik olarak ifade edebilmek...”⁵⁵ Olduğunu söyleyerek üretimlerdeki bariz öğeleri yineler.

⁵⁴Ulrich CONTRADS, a. g. e. S. 27

⁵⁵Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 96



Resim 2.17 Piet Mondrian, Kompozisyon II, 1921

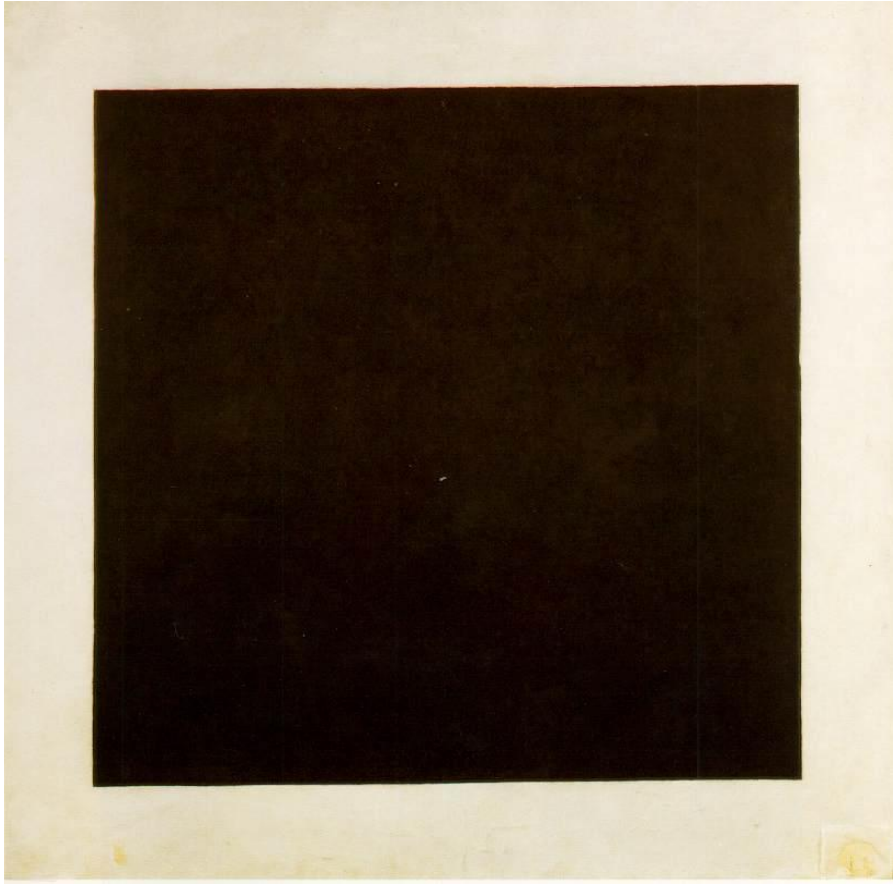
Kaynak: https://www.reproductiongallery.com/catalogue/uploads/1090955727_largeimage_mondrian_tableauilg.jpg



Fotoğraf 2.19 Georges Vantongerloo, Volumetrik İnşaat Hacimleri İlişkileri, 1919

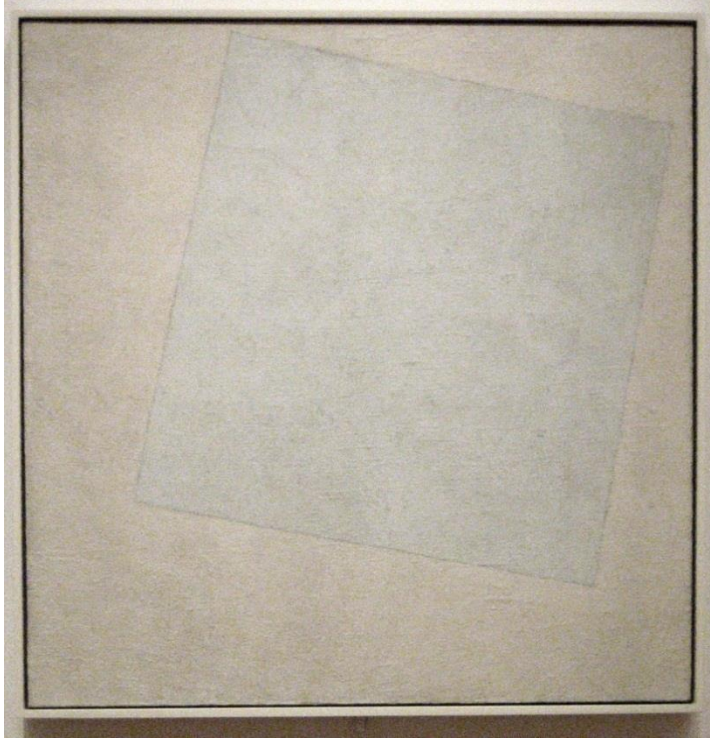
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/>

Süprematizm (Saf Duygunun Üstünlüğü) Akımının yaratıcısı Rus ressam Kazimir Maleviç, tuvalde tek renkle çalışmasıyla soyutlamayı ileriye taşıyarak sonsuzluğu önce 1913 yılında yaptığı Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare' çalışmasıyla anlayışına göre doğayı soyutlayacak sanatın ilk nesnesi olan kare ile çalışmıştır. Sonra bu soyutluk kavramını daha ileriye taşıyarak Beyaz Zemin Üzerine Beyaz gibi tek renk çalışmalarına geçmiştir.



Resim 2.18 Kazimir Maleviç, Beyaz zemin üzerine siyah kare, 1913

Kaynak: http://static.scholaris.pl/resource_imp/110/110145/PLIKI_1/SMM0200302.jpg



Resim 2.19 Kazimir Maleviç, Beyaz zemin üzerine beyaz çalışma, 1918

Kaynak: <https://manifold.press/images/content/manifold-sa-01-kazimir-malevich-white-on-white.jpg>

Mondrian'ın sanatıyla anılan akımda resim sanatın; sonsuzda birleşen paralel hatlar, ana renkler ve temel geometrilerin yanında 'zamanın ötesinde tinsel düzen' olarak ifade edilen bir bilinçten uzak, merkezden uzaklaşan sonsuzluğa ulaşma çabasındaki öğelerin kompozisyonu gibi özelliklere sahiptir. Kompozisyonlar simetrik olmayan bir düzene sahiptirler. Merkezden uzaklaşma teması dikkat çeker.

Görsel sanat alanlarında yataylıklar ve dikeylikler gerçekleştiren akımda 3'er ana renk ve doğrultular dikkat çeker. Duygusal abartmalara yer vermeyen akımda, soyutlamanın katı, geometrik, özellikle kare, dikdörtgen ve lineer uygulamalara rastlanır. Bilinçten uzak olmayan tavırla üretilmiş olan yapımcı sanat eserleri; tinsel olmayan özelliklerde, geometrik soyutlama biçimli, toplumsal yarar amacı güden, teknoloji ve dinamik enerjiyi yücelten heykelsi özellikler taşırlar.

“Bizim sandalyelerimiz, tablolarımız ve dolaplarımızın yanı sıra diğer uygun nesnelere de gelecekteki iç mekânların 'soyut gerçek' heykelleridir.”⁵⁶ Diyen Doesburg, hareketin sanattaki yaklaşımlarının endüstriyel üretim gibi diğer alanlara tasarım açısından nasıl yansıdığını ifade etmiştir. Sanat ile zanaat üretimlerinin ortaklaştığı bir gelecek düşünüyü ifade etmektedir. Bu anlamda sanatın endüstriyel halini fonksiyonel oluşuyla görmekteyiz. Aynı zamanda önce prototip olan eserlerin üretimleri gerçekleştirilmiştir.



Resim 2.20 Gerrit Rietveld, Kırmızı Ve Mavi Sandalye tasarımı, 1918-23

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/79/a8/ea/79a8ea4d8cd3db4c5e12e84199fb96df.jpg>

⁵⁶Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 72

Mondrian'ın etkisi 1930'lara gelindiğinde Mimarlık ve Endüstriyel alanda gelişen ihtiyaçlar çerçevesinde üretimlerine iç dekorasyon, ürünleri gibi alanları etkilediği bir dönem olacaktır. İşpiroğlu, “1930’lu yıllarda Doesburg ilk olarak ‘somut sanat’ deyimini kullanıyor.” İfadeleriyle o zamana dek De Stijl tarzında üretimlerin soyut üretimler olarak bilindiğini ifade eder.⁵⁷, zihinsel yaratım gücü olarak kullanılan geometrilerin somut bir işlevinin olduğu kadısındadır.

Doesburg da mimari (yapı sanatı) ve resim sanatının; ‘denge’, ‘oran’ ve ‘renk uyumu’ gibi unsurları, ortak prensipler olarak benimsediklerini yineler. İşpiroğlu, Doesburg’un, bu konudaki düşüncelerini şöyle aktarıyor; “Resim sanatında görülen denge tasarıları yapı sanatında gerçekleştirilirse, bulunduğumuz yeri ayrıca duvarlara resim asarak güzelleştirmenin gereği kalmayacağını”.⁵⁸ Doesburg, ‘aritmetik kompozisyonlar’ üretimleriyle mimari çizgilere ışık tutuyor bu alanda.

Hareketin mimar olan öncüsü Gerrit Thomas’ın,1923(bazı kaynaklarda 1924 olarak geçer.) yılında Utrecht’te tasarladığı, inşa edilen ‘Schroder Hause’ mimari alandaki en ünlü eserlerdendir.

⁵⁷Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e. S. 85

⁵⁸Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e. S.87



Fotoğraf 2.20 Gerrit Thomas, Schroder Hause, Utrecht, 1923-24

Kaynak: https://scontent-yyz1-1.cdninstagram.com/t51.2885-15/e35/19534752_833825143465536_8906151791096233984_n.jpg



Fotoğraf 2.21 Gerrit Thomas, Schroder House, İç Mekân

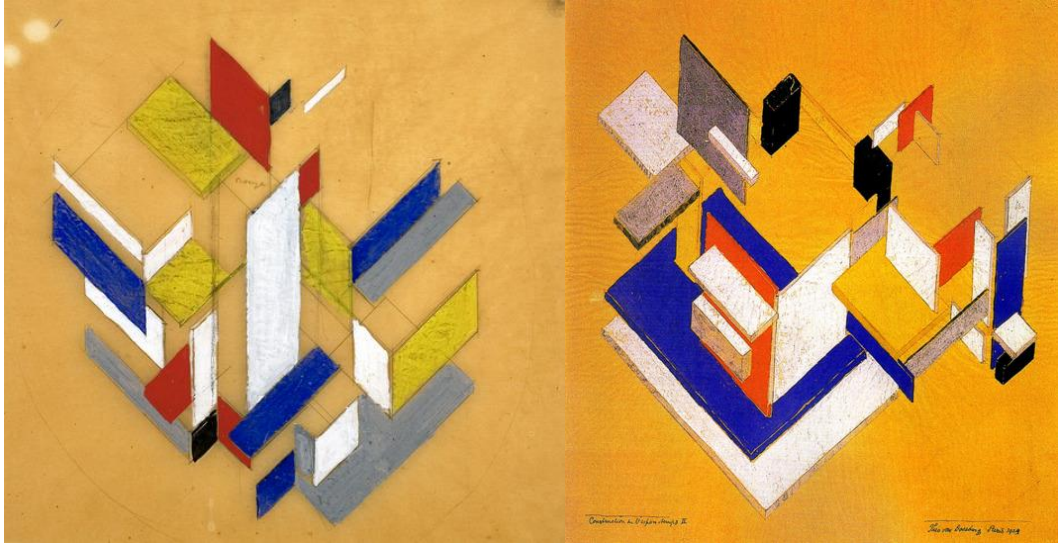
Kaynak: <http://interior24.eu/houseinterior/Schröder-house-interior-design.html>

Avangart Hause, akımın ilkelerine oldukça sadıktır; form ve fonksiyonun birlikte tasarlandığı yapı, dış cepheler ve plan şemasındaki dikdörtgen yüzeyleri ile yatay ve dikey zıtlıklarını vurguluyor. Bu yönleri destekleyen mimari öğeleri de pencere ve korkuluk demirleri ile I profiller lineer olarak destekleyen diğer mimari öğeleridir. Üst üste kayan odalarından oluşan hareketli şemalar, sınırları taşmış, balkon, korkuluk ve düz çatılar oluşturur. İç mekân şemasında üst katta açık plan görülürken alt katta kapalı plan oluşturulmuş. Açık plan şeması raylar üzerinde kayan duvarlar ile dönüşen formu ile çok fonksiyonlu şema sunar.⁵⁹ Mondrian'ın

⁵⁹Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 73

tablolarını andıran düzenlemeye sahip bu yapı, hacimsel ve işlevsel olarak hareketin somut bir tasarım ürünü niteliğindedir. Merkezden uzaklaşan yapı tablolarından mimariye açık plan şeklinde yansımıştır.

Teo Van Doesburg ve Cornelis Van Eesteren'in kesit eskizleri ve zemin kat planını 1923 yılında üretmiş oldukları mimari öneride bir küp formu mimari olarak çözümlenmiştir.⁶⁰Mondrian'ın temel renklerini cephelerinde okuyabildiğimiz, soyut geometrik hacimsel formların organizasyonundan oluşan tasarım eskizi yatay ve dikey yüzeyler okutması, ön plana çıkan renklerle hareketli kütle organizasyonu onu, diğer erken dönem Avangart eserlerinde de anıldığı gibi, De Stijl teorisine sahip eserlerden olarak da kabul ettirmektedir.



Resim 2.21 Teo Van Doesburg ve Cornelis Van Eesteren, "Özel ev" ve "Bir sanatçı evi" Önerisi, 1923

Kaynak: <http://arquiteturamoderna.tumblr.com/neoplasticismo>

Bu hareketle bağlantılı olarak mimaride bir üslup sayılan 'Mondrian'ın 1926 yıllarında 'Sahne Modeli'⁶¹ ve Doesburg'un 1923 yılında 'Bir Üniversite Avlusu

⁶⁰Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 73

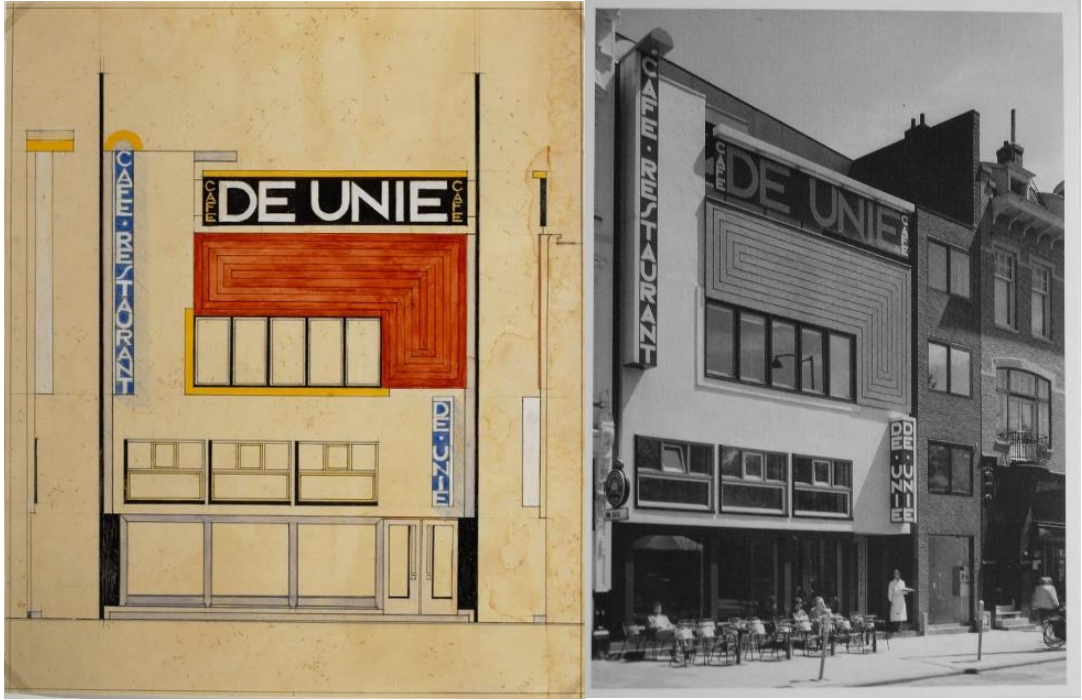
⁶¹İŞİROĞLU, bu modelin, Michel Seuphor'un bir tiyatro oyunu için hazırlandığını belirtmiştir. / Nazan-Mazhar İŞİROĞLU, a., g., e., S.86). Bu çalışma incelediğimiz yeni üretim düzenini döneminde, ressamların, tasarımcı veya dekoratör olarak farklı sektör ve alanlarla ortak çalışmasına bir örnek teşkil eder.

Modeli' ürettikleri model çalışmaları ve Oud'un 'Unie Kahvesi', Teo Van Doesburg ile Cor van Eesteren'in alışveriş merkezi, De- stil akımının önemli eserlerindedir.



Resim 2.22 Teo Van Doesburg & Cor van Eesteren alışveriş merkezi, Hollanda, 1924

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/a5/58/a5/a558a5a4648aec81df2f4fa81286053d.jpg>



Resim 2.23 Oud, Unie Kahvesi, Rotherdam,1924-25

Kaynak: <https://thecharnelhouse.org/2014/05/27/jjp-oud-cafe-de-unie-in-rotterdam-1925/>

Hareketin Açıklık, yalnlık, basitlik, hakikat, belirlilik, işlevsellik ve konstrüktif olma, ortaklık, objektiflik gibi ilkeleriyle soyutlamayı modern yaşamın yeni nesnelere olan üç boyutlu nesnelere içeren uygulamalı sanat alanlarında taşımıştır. Duvar resimleri ve cephe tasarımları gibi, mimari öğelere dönüşmüş, zemini değiştirilmiş 'resim sanatı' olarak yorumlanabilirler. Aynı zamanda, denge ve uyum prensiplerinin strüktür ve mekân organizasyonunun resmetmede kullanılması, aynı zihinsel geometrik işlevi mimarlıkla düşünerek uygulamalı üç boyutlu bir alan olan yapı sanatına taşımıştır.

Etkisin devam ettiği düşündürülen güncel bir örnek olarak, Narcity Konut Yerleşkesi, cephelerinde renk ve tasarım açısından De Stijl hareketinin etkilerini yansıtmaktadır.



Fotoğraf 2.23

Kaynak: <http://v2.arkiv.com.tr/popup/watermarkd293.jpg?src=30253.jpg>

Mimari üretimlerde temel olan Küp formunun içinin organizasyonunu problem edinmiştir. Yapının içinde çoğunlukla birbirine açılan oda dizileri organizasyonu mevcuttur. Bu odaların duvarlarının birbirini kesişmediğini görürüz. Thomas Hauffe kitabında, tamamen kapalı birer hacim şeklinde mekânları ayırtırmadan-yalnızlaştırmadan açık bir plan organizasyonu biçimiyle hedeflenen asıl şeyin ‘formel ve fonksiyonel’ olan duvarlarla ‘geniş bir perspektif’ sunmak olduğunu savunmaktadır. Mekân, zaman ve fonksiyonu birleştirme amacının olduğundan bahseden Hauffe, ‘açık plan’ şemasına eğilimin sebeplerinden olduğunu söyler.

Avangart akımların erken örneklerinden olan hareketin mimari tutumları geniş kitlelere ulaşamamış; küçük entelektüel kesim içerisinde kalan ve üzerinde uzlaşılabilen noktaları olmuştur. Bauhaus’ un üyelerini de etkilemiş olan akımın, kaynaklarda ‘1931 yılında etkilerini kaybettiği’ ifade edilir.

Yeni plastik akımı mimarileri, merkezden uzaklaşan öğelerin kompozisyonun tekrarı mimarilerde içeriye çekilerek açık plan oluşturan plan şemaları ve saf -temel

geometrik biçimlerin hacimsel düzenlerine sahiptir. Temel renklerin ressamı gibi merkez hacimden fıskıran hacimlerin yüzeylerinde ve lineer öğelerde kullanıldı örneklerdir. Simetrik olmayan bir düzende organizasyonu ortak özelliklerindedir. Düşey ve yatay düzlem görünüşleri ve plan şamaları dâhil yatay ve dikey kompozisyonların türetildiği görünüş şemalarına sahip olmaları yine ortak özelliklerindedir. Süssüz, düz yüzeylere sahiptirler. Mimari lineer öğelerin dahi aynı prensiplerle yapıya entegre edildiği önemli detaylarındandır. 62Mimaride evrensel bir bilinç ile yapının strüktürel yapısının yansıtıldığı, kübik formun varyasyonlarının geliştirilmiş olduğu tasarımlar ortaya çıkmıştır. De- Stijl ile konut tasarımları geleneksel malzemelerden uzak duran, temiz ve beyaz bir yüzey oluşturan badanalı, ‘disiplinli’ evlerdir.⁶³

Resim sanatı ile yapı sanatının ilişkisine bakacak olursak. Mimarların özellikle Mondrian'dan ve resim sanatının çizgilerinden etkilendikleri hatta *Mondriancı Mimarların* türediği bir ilişki gerçekleşmiştir. Bunun beklide en önemli sebebi, resim sanatı eserlerinin mimari çizgilere sahip olduğu mekân tasarımı ve organizasyonuna elverişli olduğunu görmekteyiz. Bunların da etkisiyle özellikle Mondrian eserlerinden etkilenmiş olan mimarların temel prensipleri ilke edinerek hacimsel varyasyonlarını mimari sanat eserleri şeklinde yaratmışlardır. Bu anlamda somutlaştırıldığı bir zemin ilişkisi vardır. Gerrit Rietveld'in ‘Shröder Evi’ Mondrian resminin plastiğe dönüşmüş ifadesidir.”⁶⁴Farklı olarak ta duvar resimleri ve cephe tasarımları olarak da bu ilkeler çerçevesinde birer resim yüzeyi gibi mimarlarca kullanılmıştır. “Mondrian, mimariyi de cephe kompozisyonları ve renk kullanımları konularında etkilemiştir.

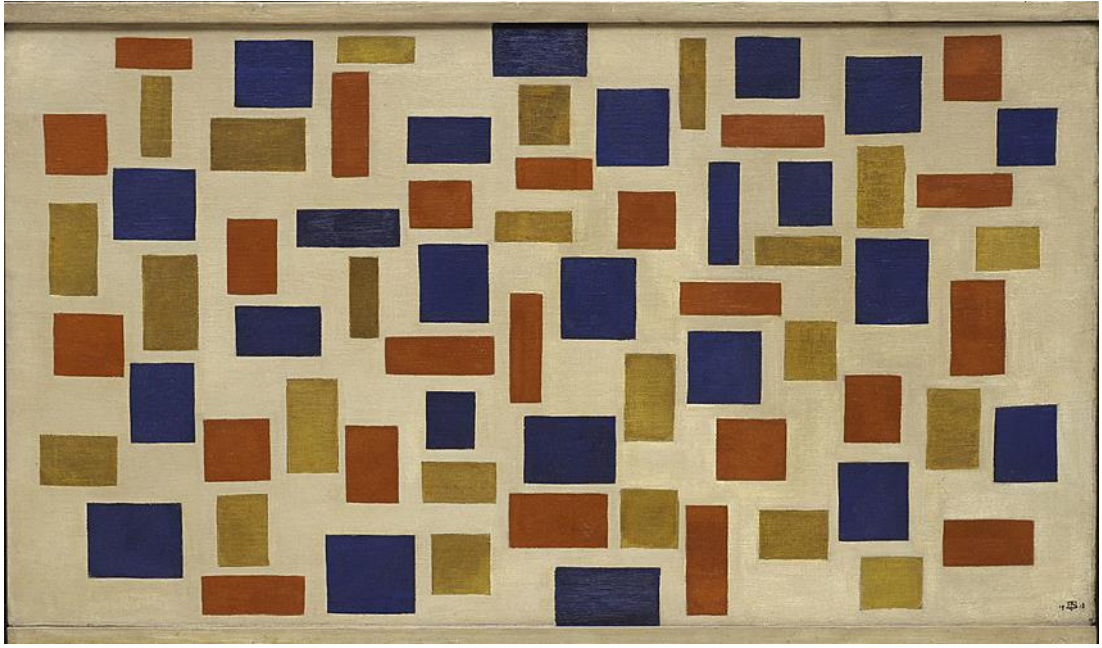
Aynı zamanda ressamı ve mimarlar arasında birbirinin besleyen ve birbirinin yerine geçen bir ilişkide gelişmiştir. Resim sanatı öğelerini benimsemiş olan mimar bunu tasarımlarında kullanmıştır. Aynı zamanda mimarların Mondrian tabloları gibi resimler ürettikleri bir sanat ilişkisi mevcuttur. Doğan Hasol'un; “Paul Klee kuramın

62Gavin AMBROSE- Paul HARRİS- Sally STONE, *Görsel Mimarlık Sözlüğü*, Neslihan Işık (Çev.), Literatür Yayınları, 1. Baskı, Kasım 2010, S. 71

63Prof. Belkis MUTLU, a. g. e. S. 215

64Mimari Akımlar, a. g. e. Makale Renghard Giesselmann- Çev. Ömer Gülsen S. 13

yanı sıra cam üzerine resim öğretiyordu. Kandinsky genel kuram derslerinin yanı sıra anıtsal resim ve soyut kompozisyon derslerini de veriyordu.”⁶⁵İfadeleri mimari ve resim arasındaki ilişkinin dönemdeki yansımaları anlatan önemli bir kesittir bizim için. Mondrian’ın tiyatro tasarımı gerçekleştirmiş olduğunu daha önce söylemiştik bu durum aynı şekilde ressamın da mimari tasarımlar gerçekleştirdiği bir ilişkiyi göz önüne sermektedir.



Resim 2.24 Teo Van Doesburg, Kompozisyon XI, 1917-18

Kaynak: https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1918/01/54.1360_ph_web.jpg

⁶⁵Doğan HASOL a. g. e. S. 79



Resim 2.25 Teo Van Doesburg, Kompozisyon VIII, 1918

Kaynak: <https://i.pinimg.com/236x/cb/5a/d5/cb5ad52576d63ee505fb41b96cdab3e9--theo-van-doesburg-bauhaus-design.jpg>

2.2.5. Konstrüktivizm 'de Resim-Mimarlık İlişkisi

20. yüzyıl başlarında 1920'li yıllarda farklı sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamlar içerisinde olan Rusya ve Almanya'da benzer yaklaşım ve özellikler sergileyen iki ayrı akım ortaya çıkmıştır; Konstrüktivizm ve Bauhaus. Bunun temelini, Almanya'da 'Savaş Sonrası Yeniden Yapılanma' ve Rusya'da Sosyalizm'in kurulması dolayısıyla halkçı politikaların benimsenmesi oluşturmuştur.

Sanat artık yeni bir 'dünya tahayyülü' için, bilinen tanımının dışına çıkarak 'tasarım' aracı veya kendisi olmuştur. Bunun en önemli sebebi Karl Polanyi'nin

tanımıyla ‘Büyük Dönüşüm’⁶⁶ dönemleri Yeni Dünya düzeninde hızla gelişen endüstri, beraberinde farklı, dinamik, yaratıcılıklar ile üretme arzusuyla dolmuştur. Dünya savaşları ve endüstrideki gelişmelerle beraber sanatta 20. yüzyılın dönüşüm sürecinde okunan en sivri dönüşümlerin başında gelir, sanat alanları ve yapı sanatındaki yansımalar. Konstrüktivizm bu ortamın bilimsel çağdaş üretim metotlarını kullanmayı savunmuştur.

‘Yapısalcılık’ veya ‘İnşacılık’ olarak bilinen (çevrilen) akım ilk olarak Rusya’da sanat için sanat anlayışına karşı olarak gelişti. Geçmişten sıyrılmış, yeni işlevsel sanat önerilmekteydi. Konstrüktivizm’ in ‘Ekim Devrimi’ olarak da bilinen 1905 yılı Lenin Rus devriminin devamı olarak yorumlanan 1917 Rus Devriminden⁶⁷ sonra ortaya çıktığını kabul eden kaynaklar mevcuttur. Ancak resim ve heykel alanlarında eserlerine rastlanan akımın, devrimden yaklaşık 10 yıl önce verilmiş bu eserlerin, Kübizm’ in ardından İtalya fütürizmi ile aynı döneme denk gelen Rus konstrüktivizm akımının mimarlığın etkisiyle tasarıdan, deneysel “laboratuvar” üretimi ortamına geçtiği ifade edilir.⁶⁸ Bu dönem kadar ki tüm avangart üretimler, Rusya’da fütürist kabul edilirken, bildirisinin ilanından sonra, fütürizmin yerini alacak olan Konstrüktivist akım olarak nitelendirilmiştir. Bu anlamda akım fütürizmin yerini almıştır.

66 Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm- Çağımızın Siyasal Ve Ekonomik Kökenleri*, Ayşe Buğra (Çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul, 12. Baskı-2014, S. 99...

67Web:<http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/1917-rus-devrimi-167>

68Michel RAGON, *Modern Mimarlık Ve Şehircilik Tarihi*, Prof. Dr. Murat Akçay Erginöz (Çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Mayıs 2010, S. 328



Fotoğraf 2.24 Vladimir Tatlin, karşı rölyef, 1914-15

Kaynak: <https://i1.wp.com/americanwiki.pbworks.com/f/1292212787/VladimirTatlin-Counter-Relief-1914-15.jpg>

Toplum için sanat fikri gelişmiştir. Artık aristokrasi ve anıtsallık temalarıyla gösterişli sanat eserleri yerine sayıca daha fazla destek veren toplum etkisiyle, entelektüel üretimi toplum yararına kullanma yaklaşımı gelişmiştir. Sanat icra etmek dışında sanatı toplumun entelektüel gereksinimlerini karşılamak için, toplumsallık ve kolektif anlayış konstrüktivizmin temellerinde yer almaktaydı.

Bu ayrı hareketlerin ortak noktalarından bir diğeri de işlevsellik olmuştur. Artık sanat eseri izleyiciye sergilenmek ile kalmayacak, gündelik yaşam pratiğinin içerisine girip bunların gerçekleştirildiği nesnelere haline gelecektir. Sanat nesnelere işlevsel tasarım nesnelere dönüşecektir. Soyutlamanın akımlar üzerindeki güçlü etkisi ile epistemolojik kavrayışı dönüşen sanat, zihinlerde gerçekleşecek olan plan, proje ve tasarım süreçlerine dâhil olacaktır. Bu anlamda konstrüktivistler ağırlıklı olarak tasarıma yönelmişlerdir. Malzemelerin farklı kullanım metotlarını çalışmışlardır. Estetik bir işlevsellik yakalamayı öngörmüşlerdir. Sanatçıyı ‘evrensel

yaratıcı' ya dönüştüren, sanat ile endüstrinin ayrışmadan ürettiği bir reform hareketi olarak gelişen akım, eğitici bir tavra sahiptir.⁶⁹

Aleksandre Rodçenko ise devrime katkısı da olan daha çok propaganda afişleri sergilemiş ressam, heykeltıraş ve tasarımcıdır. 1915'lerde geleneksel yöntemlerden vazgeçip ölçüm ve çizim aletleri (pergel ve cetvel) kullanmaya başlamış. Dönemi yansıtan ünlü fotoğrafları olan Rodçenko, bir süre sonra resim yapmayı bırakmıştır. 1925 yılında Pariste sergilenen bir iç mekân çalışması bu hareketin eserlerindedir. 'Dekoratif Sanatlar' sergisinde sunulan çalışma, Sovyetler birliği köşkü için çalışılmıştı.

Devrimin etkisiyle de şekillenen akımın öncüleri, kapatılan klasik sanat akademilerinin yerine açılan sanat okullarında sanat ve tasarım öğretileri ile beraber, ideolojik eğitimde devrimci bir rol ile aktarmışlardır.⁷⁰Toplum için sanat fikri yüksek kaliteli, ekonomik hem de ergonomik olan, işlevselliğin ön plana geçtiği üretimler gerçekleştirmişlerdir.

Konstrüktivist sanatın temel özellikleri; Modüler bir kompozisyon organizasyonu oluşu, temel geometriden uzak biçimleri, güçlü ifade yönü, yapısal-mimari biçimleri hatırlatmaları ve fonksiyonel sanat temasına sahip olmalarıdır. Uygulamalı sanatlarında modern malzemelerin çeşitliliği önemli özelliklerindedir. Dinamik- soyut biçimleri akımı tanıtan önemli farklılıklarındandır. Konstrüktivist yapıtlarını, De- Stijl' in statik ve soyut halinden uzak olarak, uzamsal dinamik biçimler içeren 'uzay araçlarının teknik resmi' niteliğindedirler.⁷¹

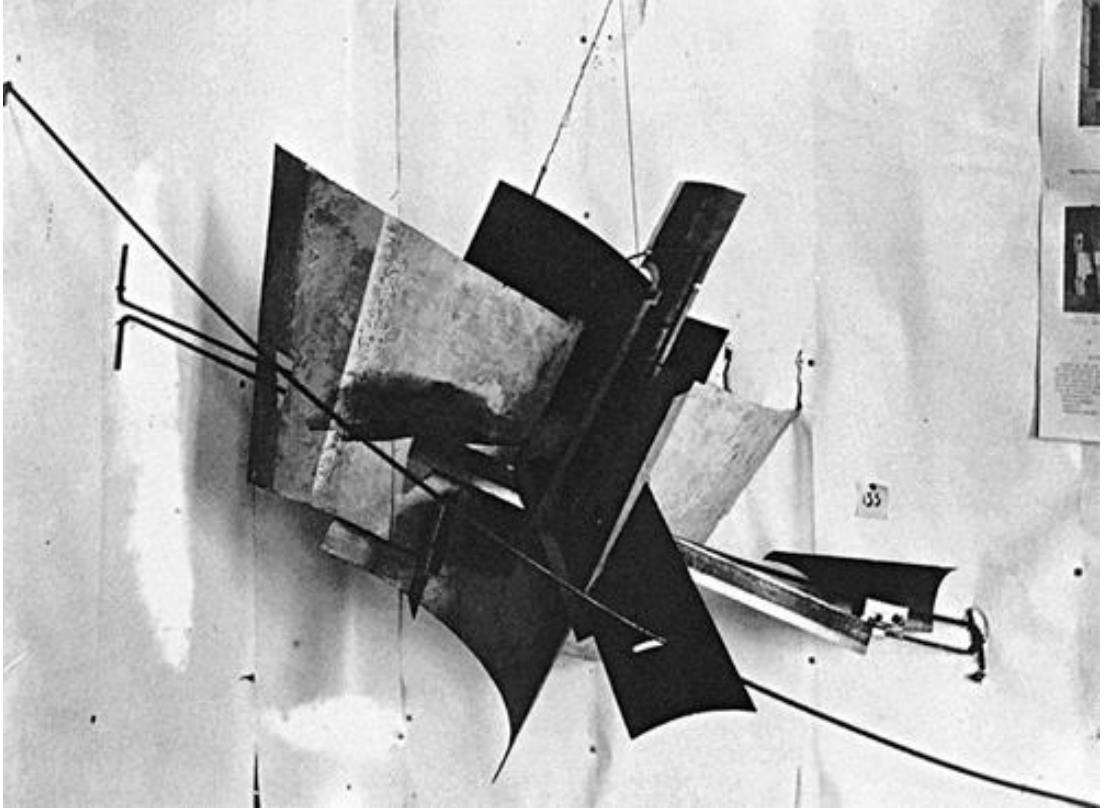
Heykeltıraş Naum Gabo, Antonie Peusner ve Ressam Kasimir Malevich, El Lissitzky gibi sanatçılar akımın diğer öncü sanatçıları arasındadır. Akımın öncülerinden olan tasarımcı, İç Mimar Vladimir Tatlin, endüstriyel ve iç dekorasyon üretimlerinde akımın ilk eserlerini veren sanatçılardandır. Fonksiyonel oluşuyla endüstri üretimleri alanına elverişli zemin hazırlamıştır.

⁶⁹Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 64

⁷⁰Ahu Antmen, a. g. e. S. 105

⁷¹Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e, S.91-92

1929 yılında tasarladığı sandalye için “...İnsan, iskelet, sinir ve kaslardan oluşan organik bir birliktir. Sonuç olarak, bir sandalyenin yayları olması kesinlikle gereklidir.”⁷²,diyerek, Tatlin, o zamanların mobilya üretimlerinin işlevsellikten uzak, estetik odaklı üretilmelerini eleştirmektedir.



Fotoğraf 2.25 Vladimir Tatlin, köşe rölyefleri sergisi, 1915

Kaynak: http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/rus_avangarti/tatlin_13.jpg

Tatlin'in Köşe rölyefleri; kaynaklarda konstrüktivizmin malzeme kullanımı ve işlevsel yaklaşımı ile fonksiyonalizme doğru atılmış ilk adımlardan olarak değerlendirilir. Bu çeşitli yenilikçi malzeme kombinasyonu ve akımın soyutluk ve sadelik arayışından kaynaklanan, fütürist karakter olarak tanımlamaktadırlar.

⁷²Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 64

Minimalist mekân anlayışına varan bir işlevsellik içeren yaklaşımların, konstrüktivizm akımının bu ilkeleriyle gelişmiş olduğu düşünülmektedir.⁷³



Fotoğraf 2.26 Vladimir Tatlin, Leninin Mozolesi, Moskova

Kaynak: <http://www.bavulumkapida.com/wp-content/uploads/2017/04/lenin-mozalesi-moskova-e1508836570692.jpg>

1920'lerin başında Sovyetler'de yaygınlaşan sosyalist gerçeklik akımıyla Konstrüktivizm zayıflamaya başlamış. Kaynaklar akımın döneminde çarpıcı eserler ve teknik tasarımlar ürettiyse de uygulamalı ve edebi alanlarda çok ayrı sonuçlar verdiğiinden bahseder. Akım, mimar olmayan temsilcilerinin 'uzay mekânlarını' andıran üretimleri ve 'mimarlık gurubunun' kurulmasındaki rollerin ardından, mimarlıkta etkin olmuş, De Stijl ve Bauhaus'u etkilemiştir, akımda kübizmin etkisi yaygın olmuştur.

Konstrüktivizmin fonksiyonalizme olan eğiliminin dönemin ihtiyaçlarından olarak devrim sonrası Rusya'sında toplumsal yeniden biçimlenme de yapısal bir rol üstleneceği yönündedir. Burada önemli olan artık sanatçının bireysel kaygısı değil artık sanat için değil, yeni toplumun ihtiyaçları için sanatı üretmektir. Bu ihtiyaçlar en başta fiziksel ihtiyaçlara kolektif çözümlerle mimari alanda mekânsal arayışları

⁷³Ahu Antmen, a. g. e. s. 106

içerir. Malzemenin strüktürle beraber, işlevsel bağlamda kullanılması, mimaride formun, yönelimin, organizasyonun⁷⁴ önem kazandığı akımlardan biridir.

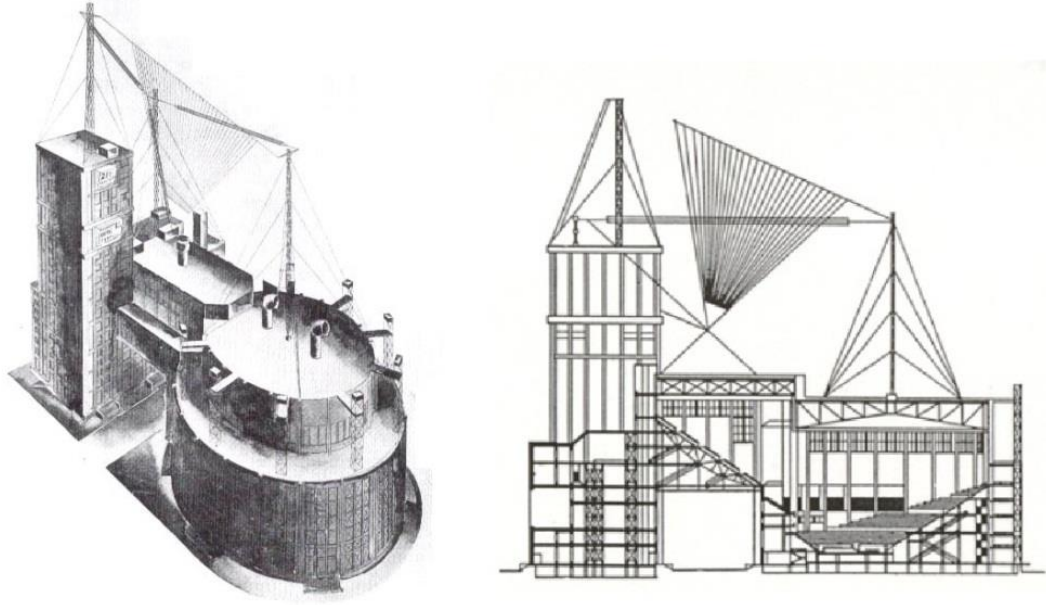
Akımın mimariye eklemlenişi, endüstri devriminin etkilerine geç adapte olan Rusya'da tasarlanan sosyal ve ekonomik değişiklikler için bir araç olarak düşünülmeleriyle gelişmektedir. Bu değişimlerin sebebini, sanayileşmenin sonucu ortaya çıkan tekelci üretim ve Pazar arayışı ile oluşan rekabet ve sömürgeci güçler olarak ifade eden Thomas Hauffe, 'toplumsal reform' un 'sınıfsız toplum' için tasarımlarla gerçekleşmesi amacının varlığından bahseder.

Konstrüktivizmin yaygın olduğu dönemde sanayileşmenin gelişimi ile ihtiyaç duyulan üretim alanlarının tasarımından değişen toplum düzeni ile gelişen işçi sınıfı ve dönüşen yaşam biçimiyle konut ihtiyaçları, mimarlığa problem tanımlamıştır. Mimarlıkta akımın ancak 1920-30 arası vücut bulması, sanayisinin henüz gelişmemesinden ve uzun süre endüstri üretimi malzemelerin teminini geciktirmesinden 'ağır ilerleyen bir devrim' şeklinde olmuştu.⁷⁵ Konstrüktivist mimarının Rus avangart sanatı döneminde harekete sadece deneysel ya da üretim sanatı olarak bakan ayrı gurupları mevcuttu. Avangart üretimi destekleyen ve desteklemeyenler şeklinde iki temel yönetim tavrı söz konusudur. Bu ayrımların yanında konstrüktivizmin üretilmiş olan ve aynı zamanda üretilmemiş birçok eseri mevcuttur. Kaynaklarda, Avangart Rus Mimarisinin; hastanesinden konutlarına, kütüphanesinden restoranına kadar birçok kütleyi içerisinde barındıran bir 'emek sarayı' projesi yarışması ile ilk kıvılcımlarının atıldığı yer alır. 'Modern Sovyet Mimarlığı' olarak adlandırılacak ulusal üslubun ilk adımı olacaktır Vesnin kardeşler bu anlamda konstrüktivist mimari tasarımlarının örneklerini gerçekleştirmişlerdir.⁷⁶

74Prof. Belkıs MUTLU, a. g. e. S. 217

75Michel RAGON, a. g. e. S. 332

76Michel RAGON, a. g. e. S. 332



Resim 2.26 Vesnin Kardeşler, Emek Sarayı 1923

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/a8/4f/fa/a84ffaea9f93c22284f104b8a9a6010a.jpg>

Burjuvaziye pek mantıklı ve estetik gelmeyen işlevsel bir yaklaşım geliyordu, konstrüktivizm bu topraklarda kendini var eden bir üslupla daha geriden takip ettiği Avrupa mimarlığının karşısında var olmayı istiyordu.

Melnikov'un eserleri akımın önde gelen ve özünü yansıtan eserlerdendir. Daha sonra 'biçimci ve burjuva' olarak nitelendirilse de modern mimarinin özelliklerini taşımaktadır. Büyük cam yüzeyleri, avlulu yapısıyla dikkati çekmektedir. Melnikov'un tasarladığı İşçi Kulüpleri mimarı tanıtan önemli eserlerindendir. Mimarın eserlerinde cam, ahşap, malzemelerin yapıda olduğu gibi sergilenmesi avangart mimarinin en temel özelliklerinden olan cam yüzeylerin oransal anlamda yoğun kullanımı ile camdan bölme duvarlar kullanması gibi modern organizasyonlar gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf 2.27 Konstantin Melnikov, Dünya fuarı Sovyetler pavyonu, 1925

Kaynak: <https://i.pining.com/736x/95/de/f3/95def3479dc7fb96541f2077863a010b--facade-design-mel.jpg>

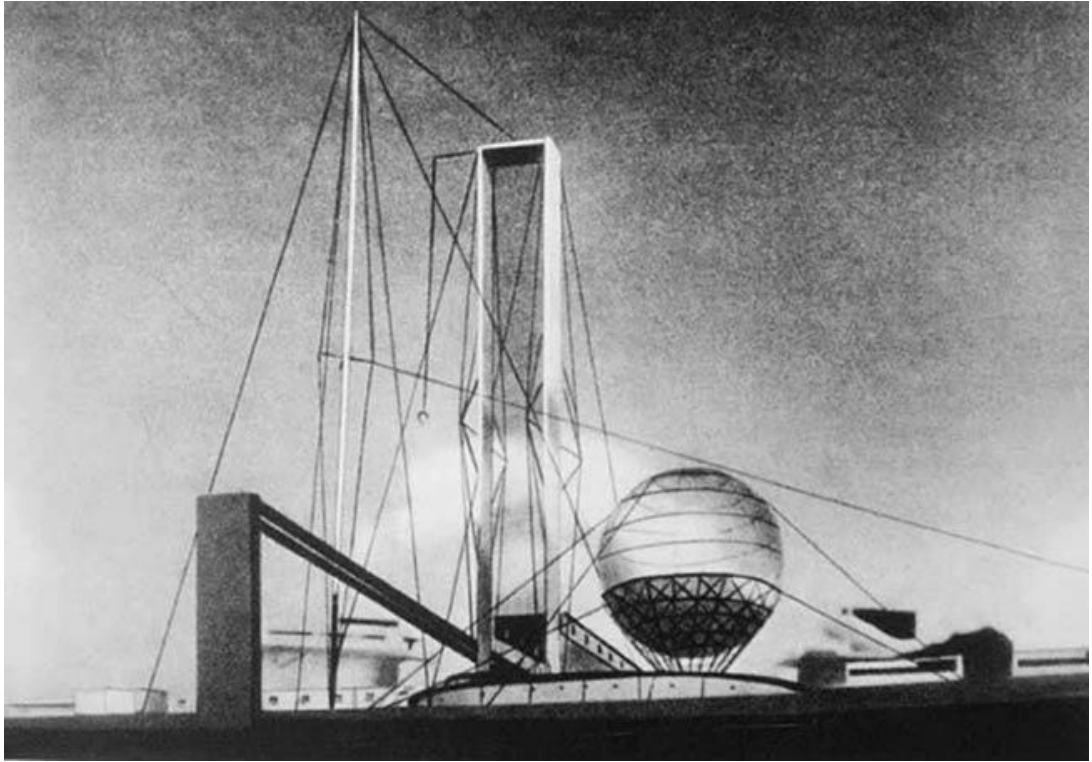


Fotoğraf 2.28 Melnikov, Melnikov Evi, 1929

Kaynak: http://www.pencil.com/files/U_53_585690344534_34c1bcd0f8f23da33894591d0ddc19f5.jpg

Döneminin en önemli mimarlık okullarından olan Vhutemas Mimarlık Fakültesi 1920 yılında kurulmuştur; Bauhaus ile bu dönemin önemli 2. Okulu niteliğindedir. ‘Üslup ve çağ’ isimli gelişen ulusal üslupla Sovyet mimarisini yansıtan yayın ilk kez bu okulca yayımlanmıştır. Önemli konstrüktivist mimarlardan olan Leonidov, Alexander Vesnin, başta olmak üzere birçok mimarın ortak ürünü olan ‘Çağdaş Mimarlar Derneği’ni kurup dergi yayınlamaya başlandı.⁷⁷

Leonidov tasarımlarında avangart mimarinin; Fütürist yaklaşımlarını konstrüktivizm ile birleştiren eserler çalışmıştır. “uzay yapıları” metal öğeleri, asma sistemler ve yenilikçi ankraj önerileri veya asılı sistemler önererek sunuyordu. Mimarın konstrüktivist eserleri arasında ‘Lenin Enstitüsü Projesi 1927’, ‘Sanayi Bakanlığı 1928’ Ve ‘Sinema Yapım Merkezi’ ‘Hükümet Merkezi’ ‘Kültür Sarayı’ gibi çalışmaları ile anılan önemli bir konstrüktivisttir.



Resim 2.27 Ivan Leonidov, Lenin Enstitüsü Projesi 1927

Kaynak: <https://cdn.architecturelab.net/wp-content/uploads/2014/03/moscow02.jpg>

⁷⁷Michel RAGON, a. g. e. S. 335

Mimar ve grafik tasarımcı olan El Lissitzky Mimari ve iç dekorasyon ürünleri gerçekleştirmiş. Saf soyut bir geometri arayışı ile ‘yeni sanat nesnesi’ (proud) terimini geliştirmiş, mekân düzenlemelerinin arkitektonik planları gibi görünen arayışlar içine girmiştir.⁷⁸

Wladimir Tatlin (1885-1953) konstrüktivist akımın öncü temsilcilerinin ilkidir. Ressam ve tasarımcı olan Tatlin, akımın etkisinde endüstriyel ahşap, metal ve seramik malzemeler kullanmış, heykeller, işlevsel üretimler ve tiyatro dekorları tasarlamış. ‘3. Enternasyonal Anıtı’ en ilgi çeken eseridir. Bu eser, resim sanatını içeren akım için heykel sanatı – ve aynı zamanda mimari bir öge olma özelliği taşıyan önemli bir yapıttır. Bu sanatların bize sanatçıda ortaklaşmış olduğu ve bambaşka bir sanat ürünü olarak modern eserler arasında yerini aldığı için Konstrüktivizm akımının tarihinde da önemli bir yer tutar. Sanatçının fütürist yaklaşımını sergileyen anıt, inşa edilmemiştir. Dinamizm, geometrik kübik formlar ve modern malzeme fikirleri ve kombinasyonu ile akımın özelliklerini tanıtan ve yön veren bir tavra sahiptir. Tatlin, hareketli bir heykel tahayyül etmiştir; spirallerden oluşan heykel diyagonal lineer, eksenlere sahiptir, bu spiralin içindeki geometrik hacimleri dinamik olarak tahayyül etmiştir.⁷⁹

Tatlin’ in ustalık bir ustalık eseri olarak kabul edilen kule modeli, spiral biçimin, bir sembol haline geldiği, ‘devrimci hareketin ve insanlığın özgürlüğü ve gelişiminin en iyi gösterimi’ olarak ifade edilmektedir.⁸⁰ Bu yapı konstrüktivist mimarinin ilk eseridir, aynı sebeple Tatlin’ in olmasıyla da öncü eserdir. Bu ilk mimari eserin bir görsel sanat ürünü olarak resmedilmiş ve daha sonra maketi üretilmiş olması, akımın, mimarlıkta daha geç yansımalarının oluştuğunu anlatmaktadır. Kaynaklar, ‘geleceğin mimarlığının önüne geçmiş’ olan resim ve heykel sanatlarını mimarlıktan (yapı sanatından) on yıl kadar önde olduğu tespitini yaparlar. Aynı zamanda bir heykeltıraş olan sanatçı bu eserinde bir mimari tasarım gerçekleştirmişti. Ütopik bulunan yapı, İçerisindeki küp- silindir gibi geometrik

78Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 106

79Ahu ANTMEN, a. g. e. S. 102

80Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 64

hacimlerin spiral eksenler içinde çelik kablolar yardımıyla, dönen askıda hacimler olarak tasarlanmışlardı. Bu yapı bir toplantı mekânı olarak düşünülmüştü.⁸¹



Fotoğraf 2.29 Wladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, Ahşap Maket, 1919-1921

Kaynak: http://farm4.static.flickr.com/3065/3004314515_3a7961b65c.jpg

⁸¹Michel RAGON, a. g. e. S. 330-31

Hareketin öncü sanatçılarında, Tatlin' in 3. Enternasyonal anıtı için kolâj çalışması yapan El Lissizky, modern sanat eserleri arasında önemli yeri olan çalışmanın, avangart sanatın üreticilerinin 'birek sanat mühendisi' oldukları düşündürmüştür.⁸²



Resim 2.28 El lissizky, Tatlin' in 3. Enternasyonal anıtı için kolâj 1921-21

Kaynak: https://retrospectivemodernism.files.wordpress.com/2014/02/tumblr_mkdrubhgnw1rruc14o1_1280.jpg?w=800

Kasimir Malevitch'in mimari maketleri konstrüktivist üretimler arasında anılmaktadır. Gabo'nun ifadeleri; "Konstrüktivizmin tutkusu resimler ve heykeller

⁸²Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 65

yaratmak değil, evrende yapılar ortaya koymaktır.”⁸³, geleceğin sanatçılarının mimar ve mühendisler olduğu görüşünü destekler niteliktedir. Bu durum bize, daha geç uyum sağladığı halde akımın mimari çizgilere elverişi ve alana yönelişini yinelemektedir.

Komünist rejim ile sosyal amaçlı kullanımı öngörülen sanatın mühendislik ile icrası ve gelişen endüstriden faydalanma hedefleriyle mimari biçimlenişini şekillenmiştir.



Resim 2.29 Yakov Cihernikhov, sickle Architectural fantasy

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/91/b0/a8/91b0a80243c159400e34b139546e55b7.jpg>

Teo Van Doesburg ve Cornelis Van Eesteren'in ev önerisi; Sanatçıların, Frank Lloyd Wright eserleri gibi, kaynakların bazılarında Avangart Mimarlık için 'Erken

⁸³Michel RAGON, a. g. e. S. 331

Dönem Modernizmi' sanatçılarından biri olduran çalışmalarındandır. Melnikov'un işçi kulüpleri, Vesnin Kardeşlerin Pravda bürosu, Guinzborg'un inşaatları da gerçekleştirilmiş olan konstrüktivist mimariler arasında anılır.



Fotoğraf 2.30 Melnikov, altı adet işçi kulübü, 1927-28

Kaynak: https://images.adsttc.com/media/images/55ac/fa94/e58e/ce12/db00/025e/newsletter/MG_5561.jpg?1437399680



Resim 2.30 Vesnin Kardeşlerin Pravda bürosu, 1924

Kaynak: <https://i.pinimg.com/474x/94/d0/b1/94d0b1b67bc6aa6e2c02fb2694fd965f--amazing-architecture-architecture-design.jpg>

Bazı kaynaklarda, Goinzburg ve Vesnin Kardeşlerin, Pravda bürosu (1924) kare planlı yapısından öte, kolektif işlevsel programa sahip binalarla bu akımda anılır oldukları savunulur.

Moisei Ginzburg'un tatil ve dinlenme evi Son konstrüktivist eserlerden biri olarak tanıtılmakta. Yapıda yataylık pencere dizisinden ve yapının cephe oranından ötürü vurgulanmaktadır.

İlgili görsel.

Le Corbusier' in Marsilya konutlarına ışık tuttuğu fikrinde olunan yapıda, Rusya devrimi sonrasında hayatı tasarlanmış gibidir. Kendine yeterli bir organizma gibi düşünülen ve tüm birimlerini kolektif olarak içeren kompleks bir yapı tasarlanmıştır. Bahçesinden kütüphanesine, spor salonundan kolektif mutfağına kadar bütüncül bir yapıdır. Bütünsellik ve ortaklıklarıyla düşünülen yapıyla beraber Le Corbusier ve Guinzburg'un arasında bir ilişki olduğunun bilindiği savunulur.⁸⁴

⁸⁴Michel RAGON, a. g. e. S. 337



Fotoğraf 2.31 Ivan Nikolaiev, Moskova'da bir sosyal konut 1930

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/97/c8/4e/97c84ed9b8722b39a9d9a9df75f79571.jpg>

Kazık temelleri olan yapının örtüsü kendini ayakta tutan bir strüktürdür. Beton ve çelik malzeme konstrüksiyonu ile var olan yapı iki yatay planı bağlayan bir dikey plandan oluşmaktadır. Birimlerin dizildiği katlara çıkan düşey sirkülasyon öğelerinin cephede kendini okutmaktadır. Toplu yaşamı organize eden bir sosyal konut projesi olarak konstrüktivist mimari örneklerin son eserlerinden olmuştur. Hayatı bu yeniden

tasarlayış tarihselcilerin tepkisini giderek daha fazla çekmişti.⁸⁵ Stalin yönetiminde sevilmeyen bu durum avangart sanatın resim, mimari ve heykel alanlarında yasaklanmasıyla 10 yıl engellenmiştir.

Gerçekleşen eser sayısı oldukça fazla olmasının yanında; Nikovlski imzalı okullar ve spor tesisleri ve havuz projeleri, Vesnin kardeşlerin hangar projesi, Lavrov'un doğrusal kentleri, Warjevzov'un kule binaları gibi gerçekleşmemiş olan konstrüktivist eserlerin de olduğu bilinmektedir.⁸⁶

Akım Rusya'da Lenin'in desteği ile alevlenmiş daha sonra Stalin tarafından yasaklanınca 1932 yılında modern sanatların yasağı ile etkisini yitirmiştir. Teknik ve entelektüel alanlarda ki gelişim hızının farklı seyrinin de etkisiyle itibarını kaybedişi ve 'Sovyet Mimarlar Birliği'nin devrim karşıtı yaklaşımlar bu durumu hızlandırmıştır.⁸⁷

Konstrüktivist mimari uygulamaları ve ürettiği teknikleriyle üretici- deneysel özelliktedir. Fütürist yaklaşımlarla 'arkitektonik formlar' içerir. Dinamik ve soyut formlar içerir.⁸⁸Yakov Cihernikhov' un çekiç- orak figürleriyle işlediği bir yapı modelinde görebiliriz. Burada yapılaştırılmış soyut bir fikrin üç boyutlu sunumu söz konusudur.

Konstrüktivist-Yapımcı Mimarilerin; sadelikten kaçınmış, güçlü ifade etkisine sahip, işlevsel, yapıyı oluşturan modüller olarak endüstri üretimi oluşları, dinamizmi soyut üç boyutlu hacimsel biçimlenmeler ile ifade edildiği özelliklere sahiptir. Cam, metal, ahşap gibi çağdaş malzeme, teknolojik yöntemlerle kombine edilmiş, salt haliyle saklamadan. Strüktürü (dürüstçe), sistemin kurgusunun gizlemeden, göstererek estetiği arayan mimarilerdir. Bu akımda strüktür ve malzeme tekniği estetikten daha ön plandadır.

85Michel RAGON, a. g. e. S. 336

86Michel RAGON, a. g. e. S. 336

87Michel RAGON, a. g. e. S. 332

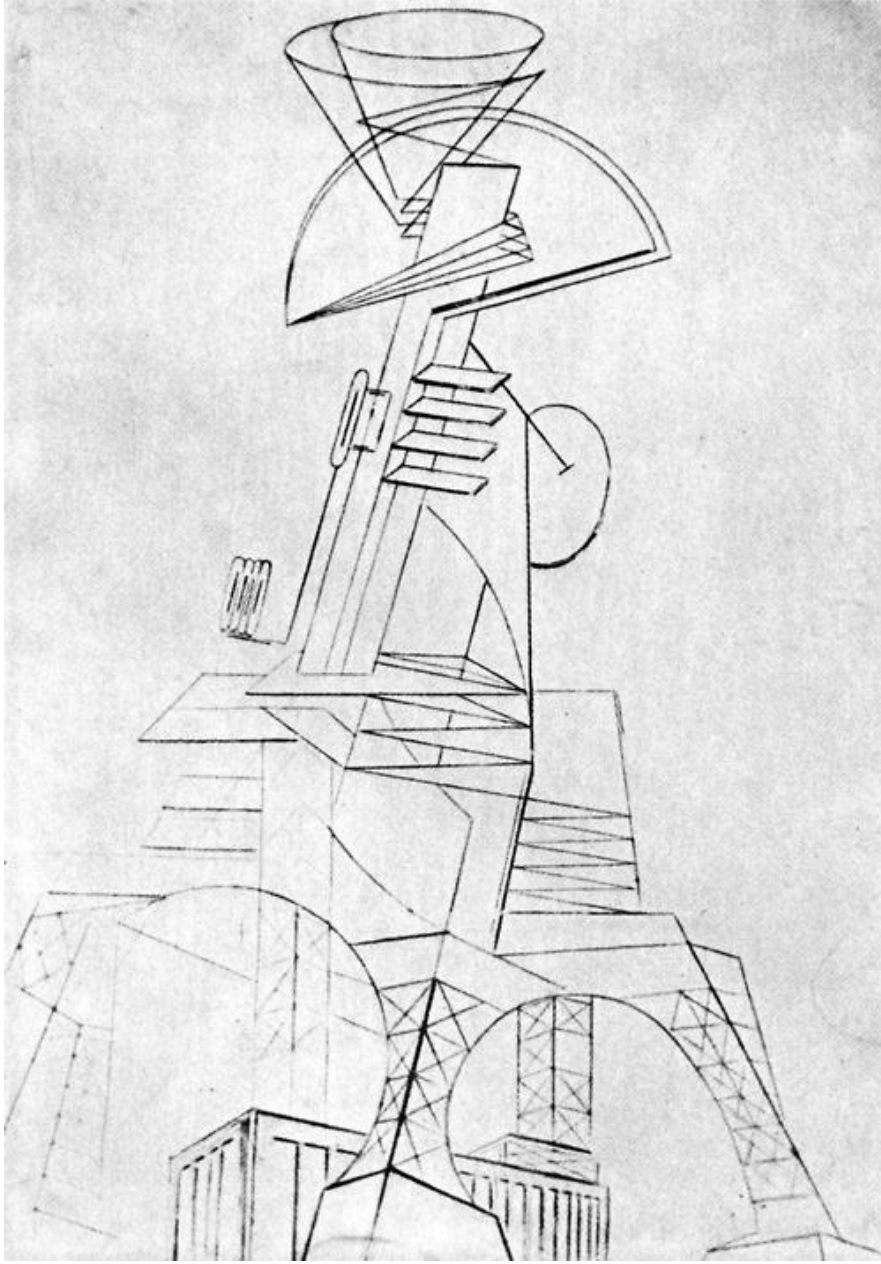
88Michel RAGON, a. g. e. S. 332

Resim ve mimarlık, Bauhaus ile benzer yönleri olarak akademi oluşumları ortamlarında işbirliği atölyelerde somutlaşan bir ilişki kurmaktadırlar. Yapısalcı doğası itibarı ile etkilenen sanatçıları mimari formlara daha fazla yöneltmiştir bu da bizim için başka bir ilişki biçimidir.

Bir de birbirinin yerine geçen durumları da mevcut olmuştur. Ressamların mimari tasarımlar da gerçekleştirdiği ilişkiler kaynaklarda mevcuttur. İstek üzerine ‘mimari taslaklar’ hazırlamış olan Ressam Naum Gabo’nun Radyo istasyonunda bu mimari eserlerinde; Tatlin Kulesinden esinlendiği ifade edilir. Yapısalcı olması dolayısıyla mimariye yatkın olan akımın heykeltıraş sanatçıları da mimarilerden etkilenmişlerdir. Anıtın minyatürü niteliğinde modern malzemeyle modeller üretmiştir.⁸⁹ Naum Gabo'nun ‘Kinetik Yapı (1919-20)’ heykeli ve Georges Vantongerloo'nun ‘Hacimlerin İlişkisi (1919)’ eseri de anıt ve mimari ifade heykelleri gibidirler.⁹⁰

⁸⁹Nobert Lynton, e. S. 120

⁹⁰Stephen LITTLE, a. g. e. S. 114-115

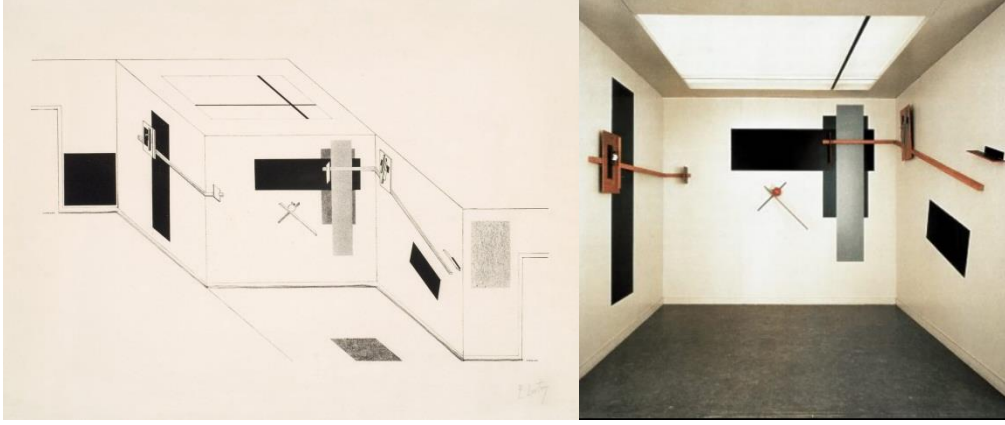


Resim 2.31 Naum Gabo, Bir radyo istasyonu Projesi, 1919-1920

Kaynak: <http://www.abc.net.au/radionational/image/8103680-3x4-340x453.jpg>

Mimarların akımın ilkelerini ışığında hayallerindeki yenilikleri resimlerle ifade ettikleri hem mekânsal resimler ve afisler tasarladıkları aynı zamanda ressamların mimari çizgilere ve tasarımları anlatan resimler ürettikleri bir ilişki mevcuttur.

Mondrian'dan büyük ölçüde etkilenmiş olan öncü Mimar Doesburg, Daha sonra El Lissitzky'nin resim sanatından etkilenecek, 'hareket arayışı' ile Mondrian tablolarının bir başka versiyonu De- Stijl ilkelerinden uzaklaşarak gerçekleştirir. Mimarın bu önceki ilkeleri açılı döndürme hareketiyle başlayan resim (tablo) çalışmaları bir süre 'soyut mimarlık deneyleri' olarak nitelendiriliyor.⁹¹Lissitzky den etkilenmiş olan Doesburg da onun gibi resim sanatını yeni tasarladıkları dünya için 'ifade aracı' olarak görüyorlardı. Yeni Dünyayı hayallerindeki yeni yapı, makine ve ürünleri mimari çizgilere sahip eskizler, 'soyut mimari' tasarımlar ya da geometrik kompozisyonlar şeklinde tablolar halinde ifade etmişlerdir.⁹²



Fotoğraf 2.32 El Lissitzky, Proun Room 1923.

Kaynak:<http://www.artnet.com/artists/el-lissitzky/der-prounenraum-blatt-5-der-i-kestnermappe-proun-fQCTcMDvUj9BtiiRyQk2Yw2>

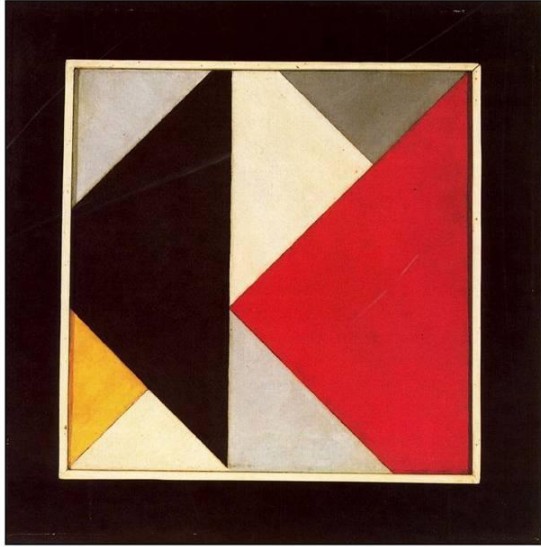
⁹¹Nobert Lynton, e. S. 114

⁹²Nobert Lynton, a. g. e. S. 112-116



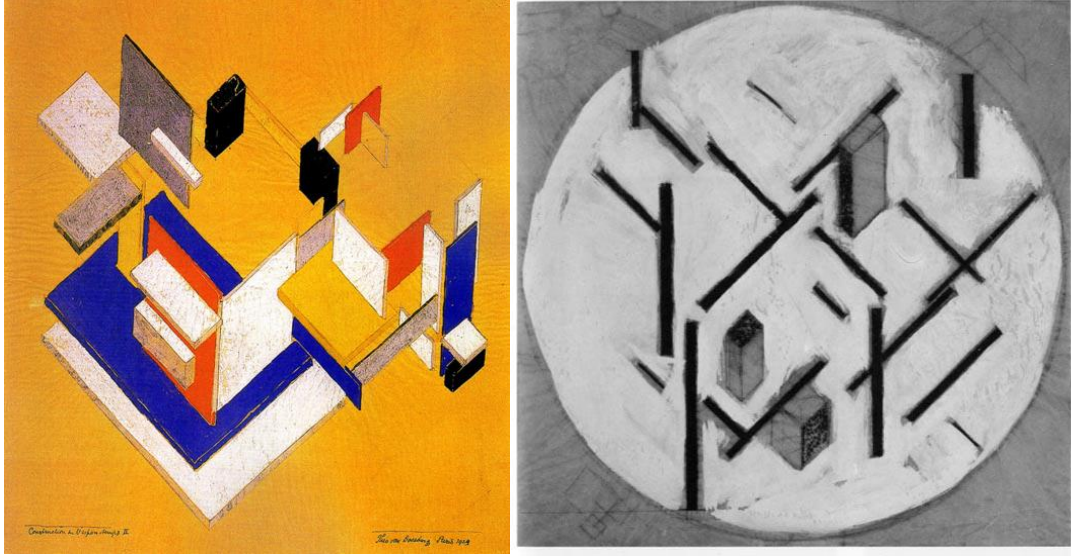
Resim 2.32 El Lissitzky, Güneşe karşı zaferden Çağdaş gezgin 1923/ yeni insan 1923

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P07/P07140_10.jpg



Resim 2.33 Teo Van Doesburg, Karşit Kompozisyon XIII, 1925-26

Kaynak: <http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2014/04/gggg.png>



Resim 2.34 Teo Van Doesburg, Maison Particulieres, 1923 ve soyut çalışmaları

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Theo_van_Doesburg_191.jpg

2.2.6. Bauhaus' ta Resim-Mimarlık İlişkisi

Konstrüktivizm ile eşzamanlarda gelişen Bauhaus, Almanya'nın Weimar kentinde açılan okul ile ortaya çıkmıştır. 1919 yılında Mimar Walter Gropius kuruculuğunda açılan okulun adıdır. Walter Gropius 'Yapı Evi' adını verdiği okulu atölye organizasyonu biçiminde planlamış; klasik sanat akademilerine karşı, alternatif olarak öğretilerini gerçekleştirecekleri bir yer tasarlamıştır. Konstrüktivizm gibi Bauhaus da eski akademilerin köklü geleneksel üsluplarını desteklememiş, 'Geleceği Kurmak' sloganını benimsemiştir.

Bauhaus ekollerinin en önemli özelliklerinden biri, sanat ve zanaatı hem üretim mekânları açısından hem de entelektüel emek üretimi gerçekleştiren bu iki alanı eğitim, öğretim de tam olarak bir arada işlemeyi amaçlamıştır. Gropius, birbirinin yerine ve iç içe geçebilmiş bir yeni yapı "zanaatçı ve sanatçı arasında kibir engelleri yükselten sınıf ayrımının olmadığı yeni bir zanaatçı loncası..."⁹³, hayal etmiştir. Bu şekilde güzel sanatlar ve uygulamalı sanatların ayrımını ortadan kaldırmayı

⁹³Walter Gropius Ve Bauhaus, a.g.e. S. 22

öngörmüşlerdir. Alfred Sohn Rethel, Yunan felsefesiyle başlayıp, bireysel üretime geçiş ile toplumsal üretimden uzaklaşmanın bir sonucu olarak, giderek netleşen bir ayırımdan; kafa ve kol emeğinin ayrışmasının pozitif bilimlerin gelişmesiyle gerçekleştiğini savunmuştur.⁹⁴Bauhaus ekolü, bu tezi desteklercesine toplumsallık ve uygulamalı ile güzel sanatları birleştirme çabasına girmiştir. Toplumsal üretimden ayrılan emek yaratıcılık-tasarım gücü ve üreticinin iş-kol gücü olarak ayrılıyor. Ayrı üretim organizasyonlarının hızla geliştiği endüstriyel devrim sonrası ekonomik sistemler içinde, Bauhaus temsilcilerinin amacı bu ayrılmış güçleri; sanat ve zanaatı birleştirme eğilimiyle, tanımlamalara göre, toplumsal üretime yaklaşacağını düşünmek yanlış olmamalıdır. Bir biçimde Rethel'in tezini doğrular niteliktedir.

Güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldıracak olan tasarım ve öğretimi için devrim kabul edilen Bauhaus'u Uğur Tanyeli 'Mimarlık Devrimi' olarak tanımlamıştır. Bauhaus'u önceki yüzyıl mimari üretimleri ile karşılaştıran Tanyeli; el becerisinin getirisiyle, nadir rastlanan yoğun-emek üretimlerinin artık, el becerisi gerektirmeyen, sık rastlanır, kolay üretimlere dönüştürdüğü saptamasında bulunur.⁹⁵Bu anlamda Gropius ve Corbusier'i karşılaştıran Tanyeli, kendisi dışında bir örgütlenme prensibi ile çalışmayan Corbusier' den farklı olarak; Gropius' un 'kalemi eline almaktan kaçınan' yapısının, yön verdiği Bauhaus hareketinin niteliklerini belirlemede etkili olduğu fikrini savunmaktadır.

Bauhaus okulunun en ünlü ekolü, bireysel ölçekte olan estetik sanatı anlayışını, toplumsal geçerliliği olan, işlevsel estetiği yakalayan yaratıcılıklar geliştirilmesidir. Fütürizm de karşılaşmış olduğumuz farklı malzeme arayışının etkisinin sürdüğünü görmekteyiz. Bünyesinde çağdaş malzemelerin(taş, odun, metal, kil, cam, tekstil ürünleri vb.) özünün, yapısal elverişliliğinin, keşfi ve doğru malzeme ile doğru işlev eşleştirmeleri için estetik yaratıcılıklar öngörmektedir.

94 Alfred Sohn-Rethel , *Zihin Emeği Kol Emeği -Epistemolojik Eleştiri*, Ayşe Deniz Temiz(Çev.), Metis Yayıncılık, Birinci Basım Mart 2011, S, 18

95Uğur tanyeli, Gropius Kariyerinin Özel Gerçekleri, *Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002, S, 15

Bauhaus' un tipik uygulamalarında küp, dikdörtgen ve daire gibi geometrilerin yoğunlukta oluşu dikkat çekmektedir. Bauhaus'u diğer değerlendirmelere paralel olarak Aykut Köksal, 'keyfi-bireysel' tutumların gerçekleşmesinin ilk örnekleri olarak ifade eder. Köksal, Postmodernizm'in Modernizm'e karşı doğuşuna sebep olacağını söylediği bu 'biçim tanımlamalarına' keyfi tutumlar diyor. Bauhaus' un önemini açıklarken de tarım üretimi toplumlarından, endüstri üretimi toplumlarına geçişte sanat üretimindeki değişimin kökeni olarak, 'gayri keyfi' (bireysel olmayan) üretimden 'keyfi' (keyfi biçim arayışı) üretimlere geçiş döneminin ilk çabası olarak nitelendiriyor.⁹⁶Tüm sanatları bir okulda toplayan yaklaşım, üretimlerinde geçmişe göre yeni form içerikleri sunuyor.

Ekol' ün ilkeleri ile temellenmiş tasarım-sanat okulları bugün dahi mevcuttur.

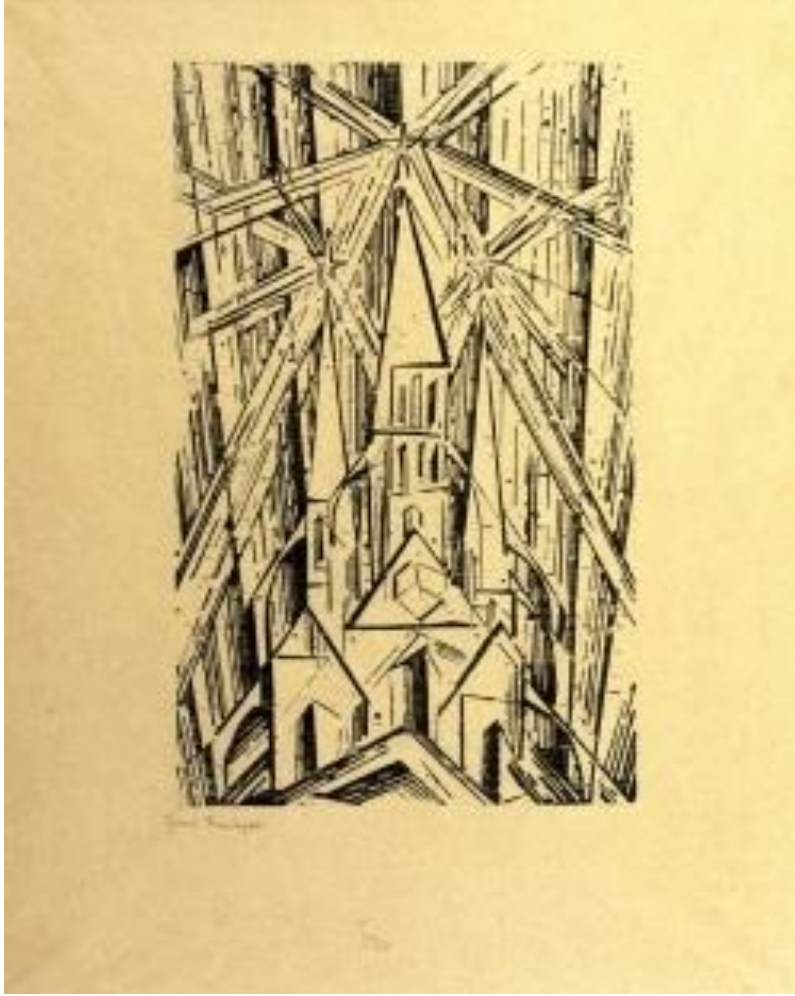
Paul Klee (Ressam), Oscar Schlemmer (Ressam-Heykeltıraş-Tasarımcı), Lyonel Feininger (Ressam-Karikatürist), Johannes İtten (Ressam-Tasarımcı) Bauhaus okulunun ilk hocalarıdır. Bauhaus okulunun, dönemin Almanya'sında yaşanan politik bağlam ve sosyo- ekonomik dönüşümleri takip eden konum değişimlerine, okulun farklı dönemleri ele alınmıştır. Bu dönemler okulun taşındığı yerlere göre Weimar Dönemi (1919-1925), Dessau Dönemi (1925-1932), Berlin Dönemi (1932-1933) dönemleri olarak adlandırılır.

Weimar Dönemi (1919-1925) ve üretimleri:

Walter Gropius'un 12 Nisan 1919'da "Staatliches Bauhaus" (Devlet Yapı Evi) adının okulun adı olarak onaylandığı tarih ile başlayan dönemdir. Aynı ay içerisinde Gropius, dört sayfalık broşür biçiminde kurucu manifestosunu yayınladı. Kapağını okulun ilk hocalarından olan Lyonel Feininger'in çalışması olan resmin, 'Sosyalizm Tapınağı' imgesiyle çalışıldığı nitelendirilir.⁹⁷

⁹⁶Aykut Köksal, Bauhaus Versus Bauhaus, *Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002, S, 15 / Aykut Köksal, Bauhaus Versus Bauhaus, Gergedan, Şubat 1988

⁹⁷Walter Gropius Ve Bauhaus, a. g. e. S. 19-22



Resim 2.35 Lyonel Feininger, kurucu manifesto kapağı, 1912, Bauhaus Arşivi, Berlin

Kaynak: https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/damals/werke/grafik-typografie/kathedrale/013_16_kathedrale_0.jpg_1926916894.jpg

Sanatın akademilerde öğrenilebilen veya öğretilebilen bir eylem olmadığını savunan Gropius, akademilerin geçmişin esiri sanatçılar yetiştirerek sanatı endüstri ve zanaattaki gelişmelerden, dolayısıyla toplumdan soyutladığına inanarak Bauhaus'ta bu kopuşu yeniden birleştirmeyi hedeflemiştir. Tasarladığı okulda her sanatçının zanaat alanlarında da uygulamaya geçebileceğini amaçlamıştır. Üretimlerini ve zanaatın geliştirileceği yaratıcı üretimin dürtüsünü oluşturmayı öğretme amacıyla okulu, bütün bunların gerçekleşeceği atölyeler şeklinde planlamıştı. Gropius, 'salon sanatı' diye adlandırdığı Akademik Sanat döneminin

mimar, heykeltıraş ve ressamlarının eserleri bileşik detaylarıyla görmesinden ‘arkitektonik’ ruhundan uzaklaştığını belirterek, yeniden yakalama çabasındadır.

Gropius, Weimar’daki okulun programında “mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamlar hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayrım yoktur, sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır... Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı budur.”⁹⁸İfadelerine yer vermiştir. Sanatçının birer zanaat alanında gelişmesinin ve zanaatçının da hayal gücünü geliştirdiği noktada sanat üretebileceğini söyleyerek, bu noktaya geri gelmek gerektiğini vurgular.

Walter Gropius'un kuruculuğunu yaptığı Bauhaus, bir okulda ilk görevi değildir, bundan önce Deutscher Werkbund (Alman Atölyesi) de çalışmıştır. Bauhaus, adını onayından önce Weimar programında, ayrı olan Grandükalık Sakson’un ‘Sanat Akademisi’ ve uygulamalı Güzel Sanatlar Okulunun birleştirilmesi ile Yüksekokula müdür olarak atanan Gropius, bu ilk programında birleştirilme ve mimarlık bölümünün katılması sonucu çıkarmıştır.

Amaçlarından bahsettiğimiz gibi, Walter Gropius’ un yayınladığı bildiriye,

‘Bauhaus’ un İlkeleri’ şöyledir:

“Sanat tüm yöntemlerin üstündedir, özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilebilir. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır: bu nedenle öğrencilerin tümünden, her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak işliklerde, deney ve uygulama alanlarında elde edilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları istenmektedir. Kendi ilişkilerimiz zamanla geliştirilecek ve dışarıdaki ilişkilerle çiraklık anlaşmaları yapılacaktır...

- Bauhaus’ ta öğretmenler ya da öğrenciler yerine ustalar, kalfalar ve çiraklar olacaktır
- Eğitim biçimi işliklerin özelliğinden kaynaklanır.
- El becerilerinden ortaya çıkan organik biçimler.

⁹⁸Nobert Lynton, a.g. e. S. 36

- Katı olmaktan kaçınma; yaratıcılığa öncelik verilmesi, bireyin özgür olması, fakat sıkı bir çalışma disiplini.
- Lonca kurallarına uygun olarak, Bauhaus' un ustalar kurulu ya da dışarıdan gelen ustalar önünde yapılacak ustalık ve kalfalık sınavları.
- Öğrencilerin ustaların çalışmalarına katılmaları,
- Öğrencileri de içerecek şekilde dışarıdan iş alınması.
- Geleceği hedef alan, geniş çaplı, Ütopik yapısal tasarımların – kamu yapıları ve tapınakların – ortaklaşa planlanması. Mimar, ressam, heykeltıraş – tüm usta ve öğrencilerin – bu tasarımlarda birlikte çalışmaları ve mimarlığı oluşturan tüm bileşke ve parçalar arasında zamanla uyum sağlamayı amaçlamaları. Ülkenin zanaat ve endüstride önde gelenlerle sürekli yakın ilişki.
- Sergiler ve diğer etkinlikler yoluyla kamu yaşamı ve halkla ilişki.
- Mimarlık çerçevesinde görsel malzeme ve heykel sergileme sorununu çözmek için sergilerin nitelikleriyle ilgili yeni araştırmalar yapılması.
- İş dışında ustalar ve öğrenciler arasında dostluk ilişkisinin özendirilmez; bu amaçla tiyatro oyunları, konuşmalar, şiir, müzik, kıyafet baloları düzenlenmesi. Bu toplantılara eğlenceli bir tören havası verilmesi...”⁹⁹

Gropius, geçmişin katı geleneğinden sıyrılmaya çalışan, toplumu şekillendiren sanatın bütün bileşenlerini bir araya toplamayı amaçlamıştır. Üretken bir ortam tahayyülünü; usta – çırak ilişkileri ile samimi ve işlevsel bir zeminde birleştirmeyi öngören ilkeler biçiminde kaleme almış. Bu programda okul için kapsamlı planlamalar yapmış, atölyeleri oluşturacak içerik ve kapsamı bu bildiriye belgelemiştir.

‘Öğretimin Kapsamıdır:

“Bauhaus’ ta öğretim, yaratıcı çalışmanın tüm uygulamalı ve bilimsel alanlarını içerir.

⁹⁹Nobert Lynton, a. g. e. S. 37

A. Mimarlık

B. Resim

C. Heykel

Zanaatların tüm dallarını da içerir.

Öğrenciler bir zanaat öğrenirler(1), öğrenciler aynı zamanda çizim ve resim(2) bilim ve kuram (3) eğitimi görürler.

1.Zanaat Eğitimi – ya gittikçe büyüyen kendi ilişkilerimizle ya da çiraklık anlaşmasıyla bağlı olacağı dışarıdaki ilişkilerde – Kapsamı:

(a) heykeltıraşlar, taş ustaları, stuko ustaları, ağaç oymacıları, seramikçiler, alçı kalıpcıları;

(b) demirciler, çilingirler, dökümcüler, tornacılar;

(c) marangozlar, (mobilyacılar)

(d) dekorcular, cam boyacıları, mozaik ustaları, mineciler;

(e) gravürcüler, ağaç baskıcıları, taş baskıcılar, sanat baskıcıları, kakmacılar;

(f) dokumacılar.

Zanaat eğitimi, Bauhaus'taki tüm eğitimin temellerini oluşturur. Her öğrenci bir zanaat öğrenmek zorundadır.

2.Resim Ve Çizim Eğitiminin İçerikleri:

(a) bellekten ve hayal gücüne dayanarak serbest el çizimi;

(b) portre, canlı model ve hayvan çizi ve resimleri;

(c) peyzaj, figür, bitki ve ölü doğa resimleri;

(d) kompozisyon;

(e) duvar resimleri, pano resimleri ve dinsel yerlerdeki uygulamalar;

(f) süsleme tasarımı;

(g) yazı;

- (g) yapım detayları ve perspektif çizimi;
- (h) açık alanları, bahçelerin ve iç mekânların tasarımı;
- (j) mobilya ve kullanım gereçlerinin tasarımı;

3. Bilim Ve Kuram Eğitiminin İçerdikleri:

(a) sanat tarihi- bir üsluplar tarihi anlamında değil, tarihsel çalışma yöntemlerini ve tekniklerini kavramaya yönelik;

- (b) malzeme bilgisi;
- (c) anatomi – canlı model ile
- (d) fiziksel ve kimyasal renk kuramı;
- (e) akılcı resim yapma yöntemleri;
- (f) muhasebe sözleşme görüşmeleri;
- (g) sanat ve bilimin her alanda yaygın ilgi toplayan konularda konferanslar;

4. Öğrenim Bölümleri

I. Çıraklar için ders programı;

II. Kalfalar için ders programı;

III. Genç ustalar için ders programı;”¹⁰⁰

- Okula Kabul için gerekli koşullar:
- -yaş ve cinsiyet sınırlaması yoktur.
- -ustalar kurulundan ‘yeterlidir’ onayı alınmış olmalıdır.
- -okula giriş ücreti 20 mark ve okul ücreti 80 marktır(gelir artınca kaldırılmış uygulamadır).¹⁰¹

Gropius, Weimar döneminde endüstri ve zanaat ortamına yaklaşmadığından yakınılan sanatçı için, bir rol biçmişti. Yeni Dünya düzeninde hızlı, estetik,

¹⁰⁰Nobert Lynton, a. g. e. S. 37

¹⁰¹Walter Gropius Ve Bauhaus, a. g. e. S. 26

ekonomik ve yaratıcı üretim talep eden endüstri çağının oluşturduğu ve giderek artacak olan rekabet ortamına sanatçı yetiştirecekti. Bildirideki maddelere bakıldığında, piyasa ile ilişkili ve üretimlerin direk içinde tasarımcılar yetiştirme amacı okunabilmektedir. Modern akımların baş gösterdiği dönemlerde endüstriyel gelişmeler ile beraber ekonomik sorunlarla yüzleşen birçok sanat ve tasarım okulu olmuştur. Dışarıda endüstriye ihtiyaç duyduğu tasarımcıları verecek aynı zamanda endüstriye bu rekabet gücünü sağlayacaktı. Bu Gropius' un önceki çalıştığı Alman atölyesinin de yaklaşımıydı.¹⁰²

Ders programları ve eğitmenler, ustalar organize olmuş, De Stijl akımının kurucusu Teo Van Doesburg'ta bu ustalardan biri olmuştur. İlk dört yıl usta ev eğitmenlerin çeşitliliği konusunda zengin deneyimler yaşayan okulun ilk mezunlarından olan Josef Albers, hemen ustalıkta yükselerek mezun olduğu okulda ilerici teknikler ile eğitmenlik yapmıştır. Verimli geçen dört yılın sonunda öğrenci çalışmaları bir festival havasında sergilenmiştir. Bauhaus' okulunun ilk mimari eserlerinden biri de okul sergilerinin ilkinde yer alan 'Deneme Evi'dir. Okulun Hocalarından Ressam olan George Muche'un çizdiği ev, tam olarak döşeli şekilde sunulmuştur.¹⁰³

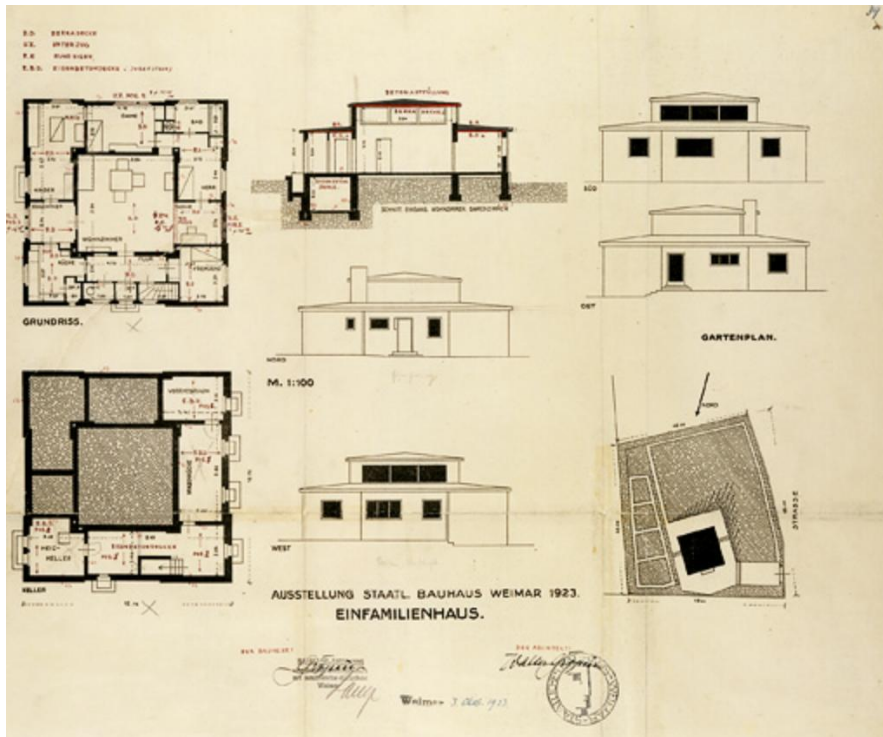
102Bayram Dede, *Bauhaus Eğitim Modelinin Türkiye'deki Sanat Ve Tasarım Eğitimi Üzerine Etkisi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, 2014, S. 26

103Nazan-Mazhar İŞİROĞLU, a. g. e. S.109



Fotoğraf 2.33 George Muche, Bauhaus Deneme Evi Weimar, 1923

Kaynak: <https://kitchentalkblog.files.wordpress.com/2013/01/20130128-203713.jpg>



Resim 2.36 George Muche, Bauhaus Deneme Evi Weimar, 1923, Yapı İzni Başvuru Taslağı.

Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/georg-muche/>



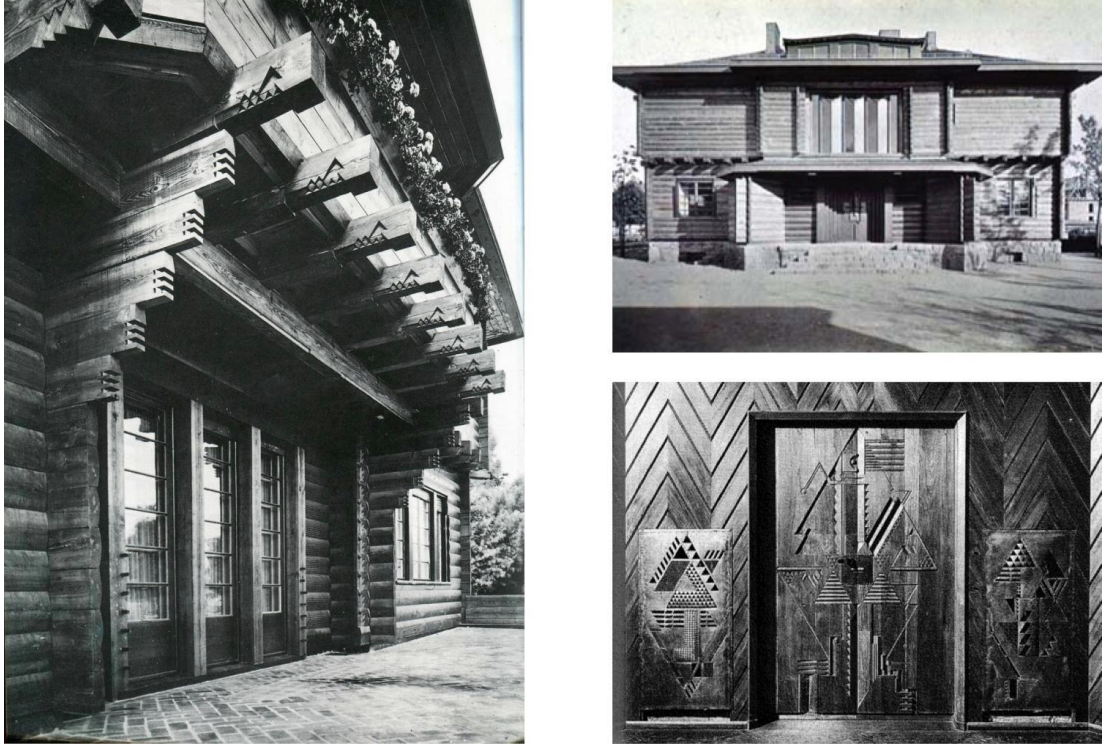
Resim 2.37 George Muche, El Muche ve deneme evi Eskizi, Bauhaus, 1923

Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/georg-muche/> Georg and El Muche and the Haus Am Horn, author: Farkas Molnár, 1923. Bauhaus-Archiv Berlin / © unknown.

Yüzyıl uygarlığı çöktü.” diye başladığı büyük dönüşüm kitabında, dönemi sosyoekonomik olarak değerlendirmiştir. ‘Kendi kurallarına göre işlemeye başlayacak piyasa’ ortamında Polanyi’ ye göre tekelleşmeye yol açan şey rekabetti.¹⁰⁴ Polanyi ile aynı fikirde görünen okulun ilk hocalarından olan Jhannes Itten Bauhaus okulunda endüstriye üretimler yapılmasından hoşnut değildi. Sanatın ticari ve diğer tüm kaygılardan uzak olması gerektiğini düşünen itten ‘Sommerfeld Evi’ projesinin Bauhaus olarak tasarlanması ve inşası sırasında istifa etmiştir. Yerine

¹⁰⁴Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm- Çağımızın Siyasal Ve Ekonomik Kökenleri*, Ayşe Buğra (Çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul, 12. Baskı-2014, S. 35.-112

bir konstrüktivist olan Laszlo Moholy-Nagy'nin (1923) gelmiştir.¹⁰⁵ Benzer prensipler edinmiş iki akım olmaları bu geçişi mümkün kılmıştır.



Fotoğraf 2.34 Gropius and Adolf Meyer, Sommerfeld House, Berlin, 1921

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/b9/fc/62/b9fc62c66ac49ee29869122de2901f5d.jpg>

Bauhaus, tüm sanatların bir arada hem üretiminin hem sunumunun gerçekleştiği bir ortam yaratmıştır. Günümüze kadar ulaşan ilkeleri ile endüstriyel üretimleri, ilgili eğitim sistemlerini ve üretimleri etkilemiştir. Dönemin bağlamında tiyatro, opera vb. Çok yönlü etkinlikler de sergileyen okul bir süre sonra artan tepkiler almaya başlamıştır.¹⁰⁶

1919 yılı kuruluş döneminde etkileri daha çok ilgililer ve yakın çevreleriyle ilişkilenebilmiştir, dönemin koşulları içerisinde devrim niteliğinde olan hareketi Weimar kenti benimsemeyecektir. Sosyalist hükümet ile sözleşme imzalamış olması

¹⁰⁵Bayram Dede, a. g. e. S. 26

¹⁰⁶Bayram Dede, a. g. e. S. 27

da sonraki dönem hükümetlerinin tepkisine neden olur. Bu giderek artan siyasi baskılar neticesinde, o zamanlar küçük bir endüstri kenti olan Dessau'nun sosyal demokrat belediyesinin çağrısı ile okul Weimar'dan Dessau'ya taşınır.¹⁰⁷



Resim 2.38 Joost Schmidt Bauhaus sergisi için afiş, 1923

Kaynak: <http://www.proprofs.com/quiz-school/upload/yuiupload/1294752936.jpg>

Mimari eserlerinden ilki Bauhaus Binasının kendisidir. Bütün yüzyılın en tanınan yapısı olarak bilinmektedir.

¹⁰⁷Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus, Bauhaus: Dessau Yapıları, Aykut Köksal, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002, S. 31



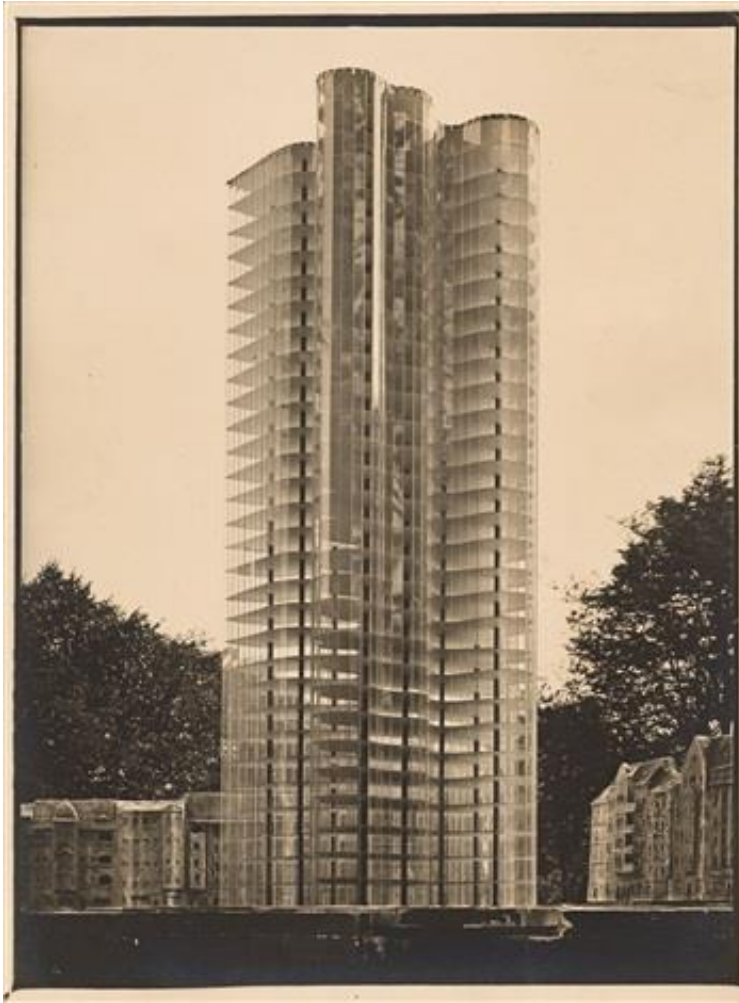
Fotoğraf 2.35 Bauhaus Binası, Dessau

Kaynak:https://static6.depositphotos.com/1022597/583/i/450/depositphotos_5838540-stock-photo-bauhaus-dessau.jpg

Yapı ile beraber akımın mimarideki ilk eseri ve devamındaki üslubu olmuştur; basit geometriler, bant pencereler, geniş açıklıklar, yoğun cam kullanımı, taşıyıcılar ve süsten uzak bir tavra sahip yapı Bauhaus ekolünün ilk temsilidir bu alanda.

Bu yıllarda Berlin’de ürettiği gökdelenler ile yeni yapı sanatını temsil eden Mies Van Der Rohe, daha sonra okulun müdürlüğüne atanacaktır. Ekolün önemli prensiplerinden olan endüstriyel malzemelerden camı bu yapılarında yoğunluklu olarak kullanmıştır. Bu mimarilerin formunu, yaptığı cam modeller üzerinde çalışarak ışık ve yansıma problemlerinin oluşturduğunu, kütlede kırılma ve biçimlenmelerin bunlara göre şekillendiğini ifade etmektedir. Rohe; “Konstrüksiyon

alanındaki yeni düşünceler ve atılımlar ancak yapı halindeki gökdelenlerde belirginleşir. Yeniliğin ortaya çıkması taşıyıcı fonksiyonu olmayan dış duvarlar yerine cam kullanılmasıyla sağlanabilir.” der. Rohe, yapının taşınması için tasarlanmış olan çelik konstrüksiyonun kendini gizlememesi gerektiğine inanır. Yapı dürüstçe kendini göstermelidir. 1922 yılında gerçekleştirdiği; Friedrichstrasse’de Bir Gökdelen Tasarımı ve ‘Cam Gökdelen’ böyledirler.



Resim 2.39 Mies Van Der Rohe, Cam Gökdelen, 1922

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/ludwig-mies-van-der-rohe/glass-skyscraper-model-with-staffage-by-the-PCqF0dOpt01367KfXA-Uwg2>

Dessau Dönemi (1925-1932) ve üretimleri:

1925 yılında, siyasi baskıların ardından taşınan okul için yeni bir dönem başlamış, yeni yerinde bir bina yapılmıştır. Aynı zamanda kendi kadrosunda da değişimler yaşayan ekolün, yönelimlerinde de değişimler başlamıştır, ilk çizgisinde olmayacaktır okul.



Fotoğraf 2.36 Bauhaus Binası, Dessau

Kaynak: <https://static01.nyt.com/images/2016/08/14/travel/14BAUHAUS1/14BAUHAUS1-facebookJumbo.jpg>

Asimetrik plan şemasına sahip olan bina geniş cam açıklıkları ve çelik çerçeveler ile işlenmiş, endüstrinin imkânlarını kullanan modern mimarinin temsilci yapılarından olan binada perde beton kullanılmıştır.

- İşlikler ve atölyelerin yerini, stüdyo, sınıf ve öğretmen odaları almıştır.168 öğrencisi vardır.
- Usta-çırak ilişkisi ilkesiyle yola çıkan Bauhaus, Dessau döneminde profesör gibi akademik unvanlar kullanmaya başlar.
- Wassily Kandinsky, Paul Klee ile beraber yaratıcılığın gelişmesine katkı sağlayacağına inandığı serbest resim dersini programa koyar.

- Alberst, öğrencileri serbest materyal yerine, cam-kâğıt ve metal ile sınırlamıştır.
- “Kandinsky, öğrencilerine imgeleri ayırıştırma ve tekrar birleştirme alıştırmaları yaptırır, onları, imgeyi mimarlık kavramları bağlamında düşünmeye çalıştırır.”¹⁰⁸
- Sanat ve uygulama alanlarını birleştirme ilkesini Mimarlık alanına odaklayan okul bu dönemde Hannes Meyer ile mimarlık alanı açmış ve dönemine damga vuran uygulamalı sanatlarda öncü kabul edilen, Bauhaus mimarlık ve güzel sanatlar okulu haline gelmiş.
- Ekolün bu döneminin mimarlık alanında uluslararası üslubun ortaya çıkmasında rolü olacaktır.¹⁰⁹
- Gelişmeler ile okul içerisinde değişen yönetim kadroları ve farklı yönelimli bakış açıları uzlaşma problemleri baş göstermiş. Kurum dışı politik baskılar kurum içerisine de geçerek “Gropius...1928 yılında, kurum içindeki politik tartışmalardan usanıp istifa edecek ve yerini Hannes Meyer’a bırakacaktır.”¹¹⁰

Le Corbusier, okula dışarıdan hoca olarak katılan ressam mimarlık yapan özgün bir tarz yakalayan sanatçılardan biri olarak kübist üsluptan gelen sanatçı marangozluk ürünleri, iç dekorasyon tasarımları da gerçekleştirmişlerdir. Resim ve mimarlık arasındaki ilişkinin şahıs üzerindeki bir etkisi gibi ürettiği resimler ve mimariler göz önünde bulundurulabilirler. Le Corbusier’ in de aralarında olduğu Mimarlık için de seri üretimi savunan mimarların artmasıyla, mimarlar ürettikleri mimarilerin yanında kapı kolları ve mobilyalarına varana kadar birçok ürünü de tasarlamışlardır. “... Endüstri ürünlerinin de mimariye katılması ve mimari sanat eserinin bir parçası olarak değerlendirilmesi kültür tarihi içinde yeni bir gelişmedir.”¹¹¹ Şeklinde değerlendirilmiştir.

108Bayram Dede, a. g. e. S. 30

109Bayram Dede, a. g. e. S. 30

110Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus, Giriş, Aykut Köksal, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002, S. 7

111Mimari Akımlar, a. g. e. Makale: Enis KORTAN, S. 14

Gropius, Wright ve Corbusier eserlerini ‘yücelten’ nitelikte bir eser olarak nitelendiriyor. Bazıları Bauhaus’ ta yöneticilik dahi yapmış olan bu önemli mimarlar okulun ardından Amerika’ya göçmüş burada ilkelerini anlatmışlardı.¹¹² Bu etkiyle ressamların mimari çizgiler ile ve mekânsal ifadelerin kullanıldığı resimler ürettiği dönemler de gerçekleşmiştir.

Mimari eserlerde ekolün üretimi diğer alanlara göre gecikmişti. Bunun sebebi Gropius’ un diğer atölyelerin yeteri kadar olgunlaşması sonrası mimarlık atölyesinin işlevsel olarak verimlilik sağlayabileceğiydi. Atölye, 1924 yılında bir gurup ustanın, yapı sanatı için kurdukları gurup ile başlar. Okulun prensipleri etrafında ortak çalışmayla üretilmiş ilk eser, okul ve usta evlerinin yapımı ile döşenmesi oluşmuştur.¹¹³

Yapının iç mekânlarında da devam eden yalınlık ışık ve rengin etkisi ile hız ve strüktürü vurgulayarak, kullanıcıyı yönlendirme çabasıyla ifadeli bir tavır ve saflığa ulaşmaya çalışan bir tutum sergiler.¹¹⁴

Ferdinand Kramer, iç mekân öğeleri üretimlerini gerçekleştirenlerden tasarımcılardandır. ‘Yüksek katlı apartman’ yapıları için çoğunlukla kontrplak materyalden kapılar ve mobilyalar tasarlamıştır.

112Nobert Lynton, a. g. e. s. 164-66

113Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e. S.112

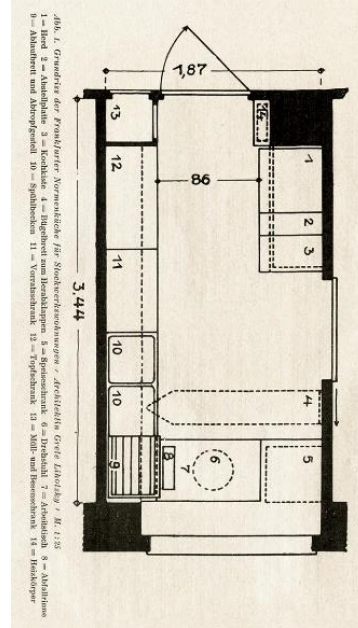
114Başvuru Kitapları, *Mimarlık*, NTV Yayınları, Daniel Borden Joni Taylor ve diğer yazarlar, 3. Baskı, S. 408



Fotoğraf 2.37 Ferdinard Kramer, Bir Ev İçin Mobilyalar, Stuttgart, Fotoğraf: Dr. Lossen & Co.1927

Kaynak: <https://the189.com/furniture/ferdinand-kramer-furniture-collection-by-e15>

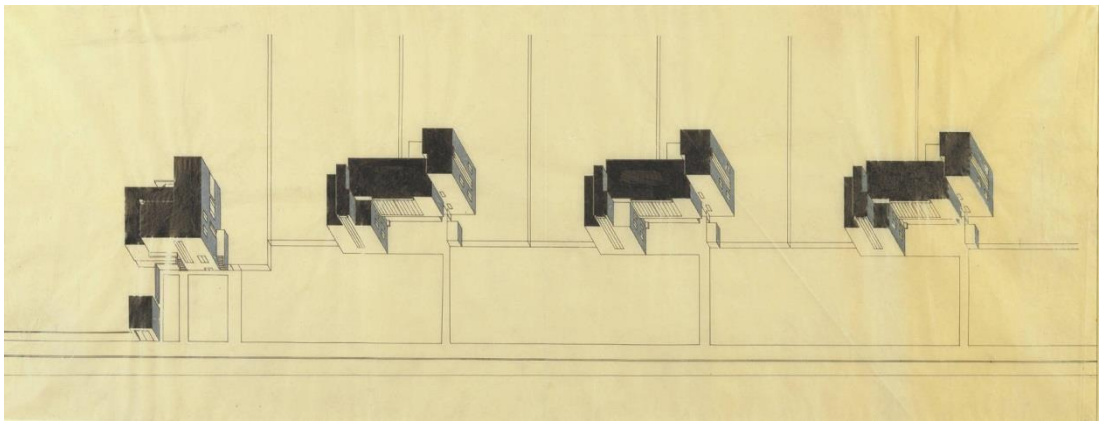
Franfurt şehri için ilk yerleşik mutfağı Mimar Margarete, 1926'da tasarladı. İşlevsel çözümler şeklinde küçük apartman dairelerinde değişen yaşam koşulları minimum alanda işlevsel çözümler gerektirmekteydi. Ekolün amaçlarından olarak bu dönüşüme cevap veren işlevsel tasarımlar minimum alanlara sığdırılmaya çalışılıyordu. Bu mutfak tasarımı da evde daha çok zaman geçiren kadının kullanıcı profili olarak ön planda tutulduğu, en az alan içerisinde en işlevsel organizasyon ile asgari malzemeler düşünülerek minimal bir yaklaşım ile iç mekân tefrişatı düzenlenmiş bir projedir.



Fotoğraf 2.38 Margarete, Mutfak, Frankfurt'ta Bir Apartman ve planı 1926

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Frankfurterkueche.jpg/280px-Frankfurterkueche.jpg>

Dessau'ya taşınan okula yer teminiyle, Bauhaus' un öğretilerinin de temsili olan okulun yapı guruplarından: müdür, usta evlerinden oluşan lojmanlar belediyenin kaynaklarından yapılmıştır.



Resim 2.40 Walter Gropius, Bauhaus Usta Evleri 1926

Kaynak: http://www.uncubemagazine.com/sixcms/media.php/1323/bauhaus_moma_09_21.jpg



Fotoğraf 2.39 Wasiliy Kandinski ve Paul Klee Evleri 1926

Kaynak: https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/damals/werke/architektur/meisterhaeuser-dessau/156_1171_meisterhaeuser_0_0.jpg_1346047656.jpg

Okulunun hocaları için tasarlanan öğretim üyelerinin evleri, ekolün prensiplerine dayalıydı, Gropius, tasarladığı Masre House da mimari biçimlenmede kübik modüler formlarla organizasyonlar geliştirmiştir. Bununla beraber işlevsel ve ekonomik oluşu sorgulandığında, bu evler oldukça cömertçe tasarlanmış ve masraflı yapılar olmuştu.¹¹⁵

115Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 78



Fotoğraf 2.40 Walter Gropius, Evi- yönetici evi 1926

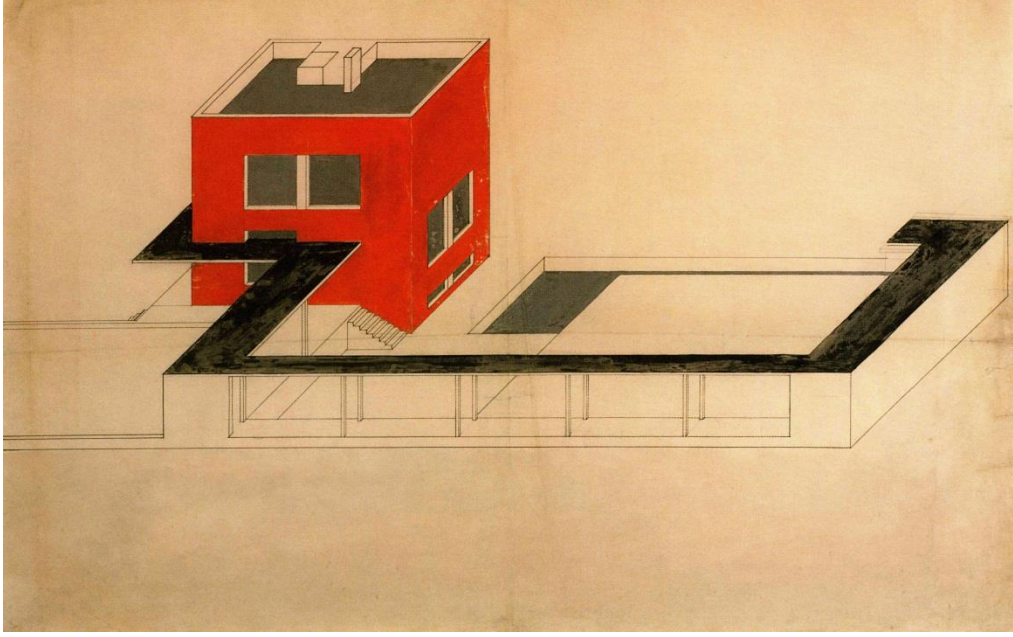
Kaynak: <http://www.ncmodernist.org/gropiu44.jpg>

Naziler döneminde siyasi baskılara Berlin'e taşınan Bauhaus okulunun Dessau'daki binası, bu dönemde yoğun hasara uğramış daha sonra restore edilmiştir.¹¹⁶

Dessau ve Berlin'de Bauhaus' un işlevselliği ön planda, oldukça ekonomik çözümler ve materyaller kullanılan işçi konutları (lojmanları) ekolün önemli mimari eserlerindedir. Meyer'in etkin olduğu dönemde özellikle ekonomik materyal ve 'yaşam makinesi' dışında bir sosyal yaşamı içeren sosyal konut yaklaşımı geliştirilmiş ve gerçekleştirilmiştir. Hans Scharoun'un Berlin'de Sosyal Konut'u da (1929-32) bunlardandır.

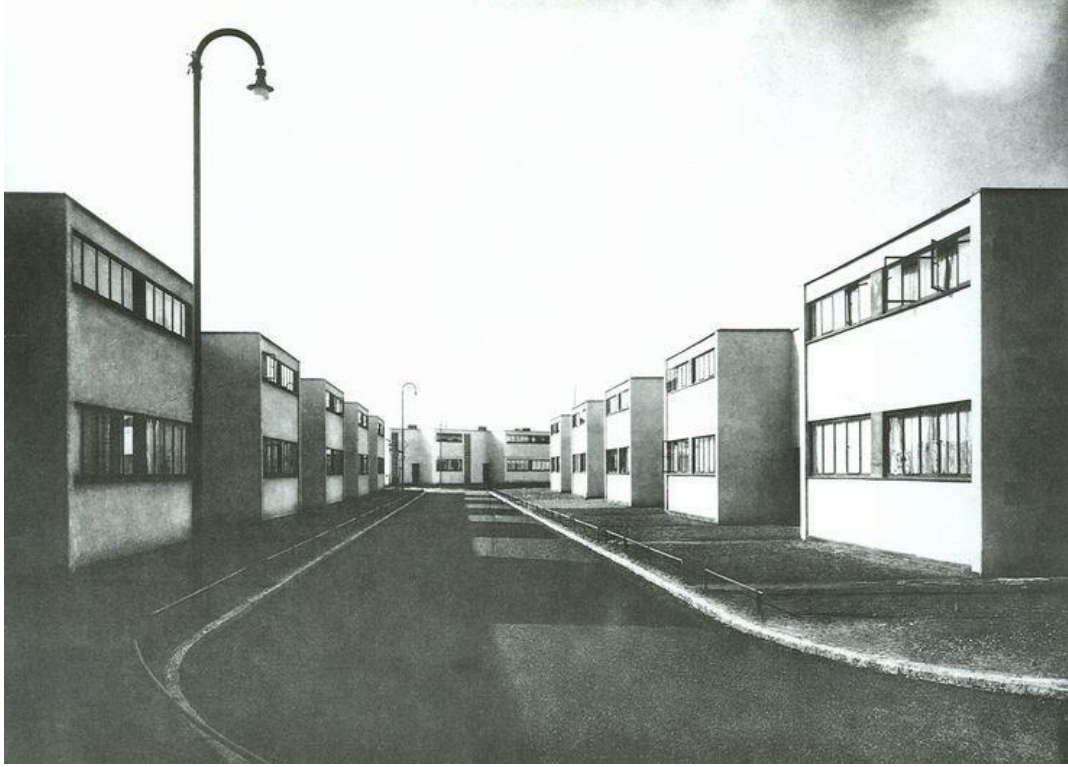
¹¹⁶Walter Gropius Ve Bauhaus, a. g. e. S. 31

Cephe çizimleri Gropius' un olan 'Törten Toplu Konut Yerleşkesi (1926-28)'; Falkas Mornar'ın tasarımı 'Kızıl Küp Konut Tasarımı (1923)' Bauhaus' un diğer Önemli mimari üretimlerindedir.



Resim 2.41 Falkas Mornar, tasarımı 'Kızıl Küp Konut Tasarımı, 1923

Kaynak: <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2013/11/farkas-molnar-project-for-a-single-family-house-der-rote-würfel-the-red-cube-presentation-drawing-1923-ink-and-gouache-on-board-59-x-915cm.jpeg>



Fotoğraf 2.41 İşçi Konutları Sokağı, 1926-28 Dessau-Törten

Kaynak: <https://i.pining.com/736x/69/8b/e8/698be85a4fde9669364ca85d800baee7--walter-gropius-bauhaus.jpg>

Rohe'un Barselona sergisindeki (1929) Alman köşkü, plan şeması açısından geçişli odalarından dolayı De-Stijl geleneğinin devamı gibidir. Mobilyalarına kadar köşkü tasarlamıştır.¹¹⁷ Mimarın yalın tasarıma sahip geometrisi ve abartısız, süssüz malzeme kullanımı, zemin oturumunu taşıyan düz çatısı ve geniş cam yüzeyleriyle ekolün tanınan ve benimsenen öğelerinden birini oluşturur. "Less is more" prensibi ile akımın özelliklerinden biri olarak benimsenen, Rohe'un söylemi mimarlık tarihinde, başlı başına bir ilkesel yaklaşım sergilemiş ve mimarları hala etkilemektedir; az çoktur.

¹¹⁷Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 82



Fotoğraf 2.42 Ludvigy Mies Van Der Rohe, Alman Pavyonu, Barselona 1929

Kaynak: <http://www.bbc.com/culture/story/20130924-less-is-more-a-design-classic>

1930 yılında Mies Van Der Rohe, okulun müdürü olarak atanmasıyla, prensiplerinden uzaklaşarak okulda politik eylemlerin yasaklanması ve teknik üretime ağırlık verilmesini istiyor mimari üretim temellerinin oluşturulmasını öngörüyordu. Bu yaklaşıma destek vermeyen öğrenciler üretimle beraber Meyer'in öğretilerine sadık kalarak politikadan uzaklaşmamışlardır. Bununla beraber tekniğe olan yönelim artmıştır.¹¹⁸

Okulun üretimleri, sanatçının sosyal konulara yaklaşımı üretimlerin problemiyle beraber gelişen ilkeler belirginleşmiştir. Yaklaşımları devamındaki dönemi de etkileyecek şekilde Fonksiyonalizm diye çoğu kaynakta da anılmaktadır. Aynı zamanda bu döneme konstrüktivizm de denmiştir.

Berlin Dönemi (1932-1933) ve üretimleri:

¹¹⁸Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 78-79

Bauhaus okulunun son dönemidir. Bu dönemin yöneticisi Mies Van der Rohe, siyasi iktidarın baskıları sonucu 1932 yılında belediye meclisince kapatılan okulu Dessau'dan Berlin'e taşır.

- Kiralanan boş bir telefon kulübesi okula dönüştürülür.
- Van Der Rohe, pratikleri kaldırarak dersleri sadece teoriye dönüştürür.
- Çizgisinden oldukça uzaklaşan ekol, bir 'Mimarlık Koleji'ne dönüştürülmüş.
- Nasyonal Sosyalist rejimindeki Almanya'da artan baskılarla Bauhaus için politik misyonlar yüklenerek suçlamalar geliştirilmiş ve sözleşmenin fesih edilmesi sonucunda okul kapatılmıştır.

Bauhaus okulunun sonuçları; amaçlandığı gibi yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği aynı zamanda siparişler alıp usta çırak ilişkisi ile üretimler gerçekleştiren bir üretim alanı oluşturmuştu. Okulun işler zamanlarında; Gropius marangozluk atölyesini (kuruluş yıllarında), Paul Klee vitray ve dokumacılık atölyelerini, Moholy-Nagy metal atölyesini yönetirken, Le Corbusier, Maleviç, Lissitzky vb. konuk hoca olarak görev alıyorlardı okulda. Teknik ve endüstriyi birleştirerek tekniker ve işadamını yakınlaştırmıştır. Dessau dönemi ağırlıklı etki yaratmıştı açılan yeni programlarıyla beraber okul ağırlıklı olarak mimar yetiştirmeye odaklanmış olsa da Mimarlık bölümünün açılması ve üretimleri gecikmişti. Amaçlanan şey "büyük yapı" modeliydi bu ideal kolektif bir çalışma şeklinde bütün alanları ile bir yapıyı ayağa kaldıracak sinerji ortamının sağlanmasıyla gerçekleşmeliydi. Tek çatı altında ve sürekli iletişim halindeki marangoz, ressam, mimar, ustalar, zanaatkâr ve sanatçıların ortak mekânda ve üretimde buluşmasını hayal ediyordu.¹¹⁹

Bauhaus, güzel sanatları kapsayan bir akademi ve bir uygulamalı okulun birleştirilmesiyle kurulduğundan, Bazı kaynaklarda uygulamalı bir sanat okulu olarak bir "tasarım enstitüsü" olarak tanımlanır.¹²⁰

119Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e. S. 108-113

120Doğan HASOL, a. g. e. S. 79

19. Yüzyılda, saray sanatı olarak bilinen güç kilise ve burjuvazinin etkisinden çıkmaya halk sanatı olmaya ve endüstriyel sanat alanı geliştirmeye çalışıyordu. Bu başarı II. Dünya savaşıyla 20. yüzyılın geç dönemlerine sarkmıştır.¹²¹Ulusları aşan evrensel sanat anlayışı mimaride uluslara arası üslup olarak adlandırılarak yansıyacaktır. Bauhaus ve konstrüktivizm başta olmak üzere birçok fütürist yaklaşımlı mimarlar bu dönemde mimarlık tarihine damgasını vuran eserler gerçekleştirecektir. ‘Kusursuz yaratıcılık’ şeklinde anılan ekolün modern hayatlar içerisinde mimarisinden iç dekorasyon varana dek tasarladığı bütüncül projelenmeler gerçekleşmişti. Geleneksel mobilyaların modern mimariler içerisinde ‘yabancı cisimler’ gibi görüneceği savunulur.¹²²

Diğer alanlarda olduğu gibi mimari üretiminde yeniçağın materyallerinin kullanılması mimarisine de aktarılmış. De- Stijl ve konstrüktivist hareketlerden etkilenen sanatların fonksiyonalist büyük yapı idealini oluşturması şeklinde mimaride vücut bulduğu söylene bilinir.

Süssüz biçimlenme modern endüstriyel malzemenin ve dolayısıyla mimarinin üretimini yavaşlatıp maliyetini arttıracığı için ‘gereksiz’ ve ‘zararlı’ görülmüştür. Ekolünün mimari eserlerinde gelişen fonksiyonalizmin etkisiyle süslemesiz sade formlar görülür. Aynı şekilde bu ekolde de modern endüstriyel malzemeler olan cam ve çelik mimari eserlerde sıklıkla kullanılmıştır. Bu temel formlar ve materyal kullanımını uluslararası üslubu da etkileyecektir.¹²³ Geniş cam yüzeyler, temel ve basit geometrik biçimlenmeler, özellikle kübik biçimler, düz çatılar, köşeleri dönen cam yüzeyler ve fonksiyonel çözümlenmeler ekolün mimari eserlerinin ortak özelliklerindedir. Cam ve çeliğin endüstriyel seri üretimleri mimari eserlerin özelliklerindedir.

En önemli fonksiyonel mimari özellikleri serbest plan anlayışlarıdır; bölme ve örtme görevli duvar öğeleri ile taşıyıcı görevli kolonların (düşey elemanların) bir şekilde birleşmediği veya kesişmediği ‘serbest planlar’ geliştirilmiştir. Bu yüzden

¹²¹Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, a. g. e. S. 113-117

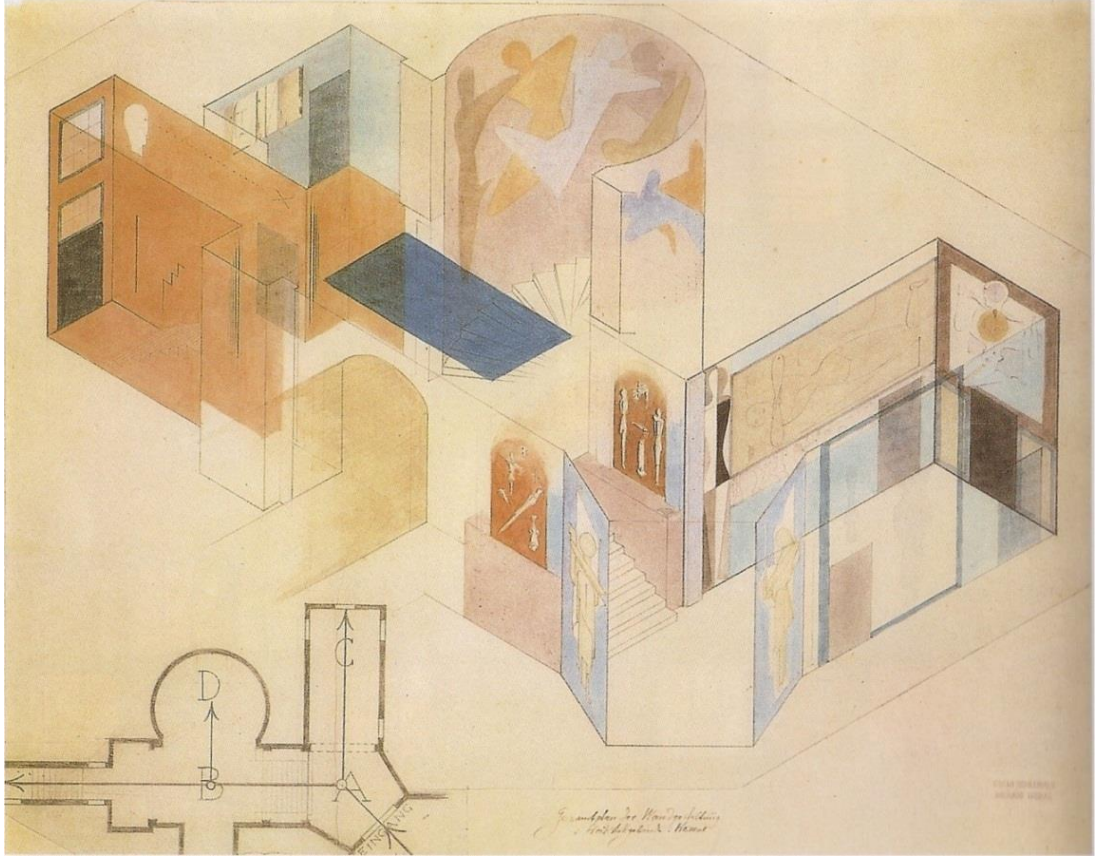
¹²²Michel RAGON, a. g. e. S. 364

¹²³Thomas HAUFFE, a. g. e. S. 78-80

köşeleri cam ile dönen cepheler oluşturulabilmiştir. Yoğun cam kullanımı ve strüktürü dürüstçe sergileyen tavrı, sadelik ve saflık çabası, konstrüktivizmi hatırlatan özelliklere sahiptir. Düz çatılar, basit geometri ve bant pencereler Bauhaus' un tipik özellikleri olmuştur.

Resim ve mimari konstrüktivizmde olduğu gibi Bauhaus' ta da işbirliği ilişkisi ile atölye ortamında üretim ve eğitimde başarıya ulaşan somut ilişkiye sahip olmuştur. Mimari odaklı başlayan ekolün amacı zaten bütüncül bir yaklaşım ile yapıyı tüm bileşen sanatçı ve zanaatçılarıyla beraber aynı atölyeden çıkartmaktı. Dolayısıyla ressamlar ve mimarlar bu bağlamda mesai arkadaşı olan, aynı atölyeleri zaman zaman paylaşan ve peşi sıra aynı işin tamamlanmasını sürdüren ekibin parçalarını oluşturmaktalar. Şantiye anlamına gelen Bauhaus, kavramsal ve üretim anlamında eski lonca üretimlerindeki sistemin tekrarlandığı bir dünya önermektedir. 'Tasarımsal-sanatsal' pratikler bu ekol ile iş birliği içinde gerçekleşiyor. Bu iki disiplinin arasındaki ayrımı zayıflatan bir ilişki içerisindedir. Öyle ki, 'Temel Tasarım' dersi altında endüstri ve mimari üretimlerin temel derslerinden olan programa ders veren hocaları; Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi usta ressamlar oluşturuyordu. Aynı zamanda ressamlar ve mimarlar yeniçağın tasarım ürünleri olan endüstri ürünlerinin tasarımları olan çizimler ve eskizler üretiyorlardı. Bir mimari yapının tasarımı ise okulun yapısında olduğu gibi iş birliği içinde duvar resimlerinden, renklerine ve mekânsal tasarımından mobilyalarına kadar yine bu sanatçıların danışıklı dövüşü şeklinde bir ilişki içinde gerçekleşiyordu. Ressamların duvar tasarımları yaptığını da görebiliyoruz.¹²⁴, bu anlamda aynı öğretici deneysel ortamın kullanıcıları gibidirler.

¹²⁴Walter Gropius Ve Bauhaus, Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Bauhaus Üretimi, Arredamento Mimarlık, Boyut Yayın Gurubu, S. 53-107



Resim 2.42 Oscar Schlemmer, Weimar' da Bauhaus Binası İçin Duvar Tasarımı Etüdü 1923

Kaynak: <https://i.pining.com/originals/82/29/0b/82290bfb4a4d44475cc8845d50603ae7.jpg>

3. FRANCIS BACON'IN RESİMLERİ

3.1. Francis Bacon'ın Sanatına da Yansıyan Hayatı

Francis Bacon, 28 Ekim 1909 yılında, Avrupa'nın Kuzeybatısında; bir ada ülkesi olan İrlanda'nın en büyük şehri, başkent Dublin'de doğmuştur. Esasen kökenleri buradan olmayan aile İrlanda'ya kısa bir süre önce yerleşmiştir. Bacon ailenin beş çocuğundan ikincisidir.

Orduda binbaşı olan babası, Anthony Edward Mortimer Bacon, emekli olduktan sonra bir kısım da ekonomik sebeplerle, av dönemlerinden kalan bölge bilgisine güvenerek burada at çiftliğinde yetiştiricilik yapmaya karar vermiş. Annesi Christina Winifred Loxley Bacon, çelik üretimi yapan varlıklı bir ailenin çocuğuydu. Ekonomik olarak eşinden çok daha zengin olan anne, çok köklü bir ailenin çocukları olmasa da kendilerini, Elizabeth döneminde yaşamış olan filozof ve devlet adamı, Francis Bacon'ın torunları olarak tanıtmışlar.

Bu çiftliğe çok yakın bir yerde geçer Bacon'un çocukluğu ancak; 1914 yılı I. Dünya Savaşı ile babanın savaş ofisinde görev almasıyla ailenin düzeni değiştirmiştir. Savaş zamanında Londra'ya giden aile, savaştan sonra 1916 yılında Dublin'e geri dönecektir. Bağımsızlık savaşları, iç savaş ve çıkan isyanlarla gelen dönemde İngiltere ve İrlanda arasında kısa süreli ve değişen yaşam koşullarına mecbur kalmıştır aile. Devamlı değişen düzene ve yaşam koşullarına adaptasyonda sorun yaşamış olan Bacon hayatı boyunca etkileneceği kronik astım hastalığına küçük yaşta yakalanmış, bu sebepten örgün eğitimine evde özel ders alarak devam etmiştir. İleride sanatına yön verecek olan eğitiminin temellerinde Bacon, doğalganda gelişen bir yalıtılmışlık ile karşı karşıya kalıyor, belki de onu iç dünyasına içgüdülerine 'duyumsama' ve 'olguya' yönlendirecek olan zamanlardan geçirmiştir.

Tartışmayı seven, gergin bir baba ile ılımlı, uyumlu, sakin kişilikli bir annenin çocuğudur Bacon, Zamanını çoğunlukla evde ve ailesinin gözü önünde geçiren Bacon, hastalığının etkileriyle günlük yaşam pratiklerinde zorlanıyor ve bu ona mutsuzluk ve büyük acı veriyordu. Hastalığı Bacon'ı babasının gözünden düşüren ilk durumdu. Bacon bu yüzden de hayatı boyunca 'acı' çekecektir. Babasının Bacon'ın

annesinin iç çamaşırlarını denemesini görmesi ile 'gerilimli ilişkiler' yaşanmasına sebep olmuş. Homoseksüel eğilimi aşıkâr olan Bacon 1926 yılında 16 yaşında genç bir çocukken ilerisini hiç düşünmeden üzüntü içinde Londra'ya gider.

Bacon yalnız, işsiz ve çaresizlikle o yılın soğuklarını geçirmiş sonrasında annesinin cüz-i yardımıyla haftada (3 sterlin) ile ve bulacağı garip bir yaşlı adamın yanında çalışmıştır. Bacon "gençliğimde maneviyata sahip (ahlaklı) biri olduğumu söyleyemem" demiştir bu yılları için. Babasının, son kez Bacon'ı Berlin'deki akrabasının yanına yönlendirmesi ile gelişen olayları, Bacon daha sonra kendilerine hayretle anlatmıştır. Babasının kendisini koruması ve feminen yaklaşımlardan ziyade eril tavırlar ve yaşam tarzına yönlendirmesi için yanına gönderdiği akrabası, tersine Bacon'ın cinsel eğilimini istismar etmiştir.

Bacon Berlin'in rahat yaşam koşullarında kendini daha özgür hisseder aynı zamanda mimari, resim, sinema gibi sanatlara ilgi duymaya başlar. Burası onu sanata yöneltmiştir. Burada edindiği fotoğrafçı arkadaşlarının da yardımıyla Fransa'ya gitmeye kararı alır ve gider hemen dil öğrenen Bacon burada resim sergilerine sıklıkla katılır, 1927 yılında gezeceği Picasso sergisi onu çok etkileyecek ve sanatçı olma isteği o zamanda uyanacaktır.

Francis Bacon'ın sanat eserleri ile beraber hayatıyla da anıldığına birçok kaynakta rastlamaktayız. Bacon'ın cinsel eğilimleri, dönemin toplumsal bunalımları, ailesi ile yaşadığı iletişim bozuklukları ve astım hastalığından dolayı yapamayacağı askerlik ile 2. Dünya savaşı sırasında sivil savunmada görevi esnasında şahit olduğu savaşın şiddeti sanatçının tüm sanatını etkileyecektir. En bariz izleri, Bacon'ın resimlerinde rastlanan ve kendisinin de söyleşilerinde sıkça ifade ettiği acı, şiddet, ölüm, yalnızlık, tecrit, gibi duyusal ve görsel imgelerin bulunduğu göreceğiz. Bacon, özel bir resim eğitimi almadan, kendini ilgi alanı doğrultusunda geliştirerek, ürettiği dönemin ve sonrasında tekrardan hatırlandığı bu dönemin önemli ressamlarından biri olacaktır.



Fotoğraf 3.1 Francis Bacon Dışarıda 'Çiftlikte- Abbeylax, Co. Laois, İrlanda, C.1924

Kaynak: <http://www.francis-bacon.com/life/biography/1920s>

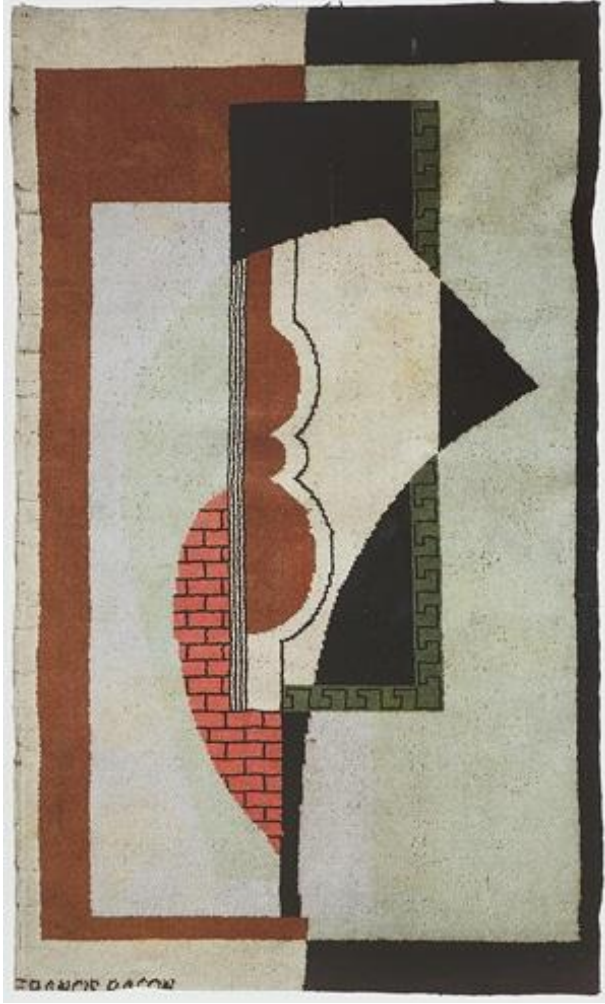
3.2. Francis Bacon'un Resimleri

“Düzenimizin en güzelinin ortaya çıkardığı bu düzensizlik için...”¹²⁵

Francis Bacon, 1929 yılında Londra'ya yerleşmiştir. Geride bıraktığı Berlin ve Fransa deneyimleriyle yöneldiği sanat yaklaşımının etkisiyle de tam da endüstrideki gelişmeler ile beraber, ünlü sanatçıların sanatı endüstride birleştirdiği, endüstri için üretimlerde çalıştıkları dönemlerdedir. Bu zamanlar Bacon modern sanat diliyle tasarlanmış üretimler gerçekleştirdi. Güney Kensington'da açtığı bir stüdyoda halı ve mobilya dekor ve tasarımları yaptı. Tasarımları 'The Studio' dergisinin dikkatini

¹²⁵Gilles Deleuze, a. g. e. S. 9

çekmiştir. 20. Yüzyılın en önemli ressamlarından olacak olan Bacon'ın geometrik çizgiler taşıyan avangart tasarım yaklaşımı ve iç dekorasyon çalışmaları sonraki yıllarını şekillendirecektir.



Resim 3.1 Francis Bacon, Kilim: Kompozisyon, 1929

Kaynak: <http://www.mbartfoundation.com/news/foundation-focus-archive/article/272>-(Dr. Rebecca Daniels'in sanat tarihi çalışması).



Resim 3.2 Francis Bacon Kompozisyonu,1933, Kâğıt üzerine pastel ve kalem ve mürekkep, kart üzerine, 53,5 x 40 cm, Abelló Koleksiyonu, Madrid

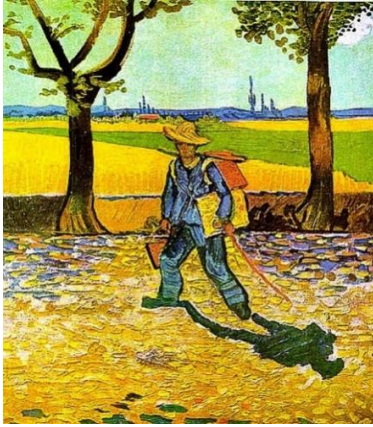
Kaynak: <https://francisbacon.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition>)- DACS / VEGAP. Bilbao, 2016

Avustralyalı ‘post kübist’ bir ressam olan Roy de Maistre’nin yönlendirmesiyle de yağlı boya ile başlayarak çalışmalar yapmıştır. İlk sergisini de stüdyosunda, beraber çalıştığı Maistre ve Shepard ile ortak bir sergi olarak sunar, Ancak bu sergi yeterli ilgi görmeyecektir. Bunu başarısızlık olarak nitelendiren Bacon bir süre geri plana çekilip, özel hayatına yoğunlaşmıştır.

Bacon erken döneminde, daha önce Berlin ziyaretinde sanatından etkilendiği Picasso’nun izini görebileceğimiz eserler vermiştir. İlk eskizlerinde karakalem çalışmalarında, suluboya vs. de ressamın etkisini görmek mümkündür. Bacon ilk

dönemlerinde çokça etkilendiği ressamın çalışmalarının reproduksiyonunu da gerçekleştirmiş, Velázquez bu ressamdandır. 20. yüzyıl etkileriyle, fotoğraf, video ve teknolojideki birçok gelişmenin de yardımıyla sanat eserlerinde çoğaltma yöntemi olarak; 'reproduksiyonlar' çoğaltmıştı. Bacon, Van Gogh'un 'Tarascon'a giden ressam' eseri, Velázquez'in daha sonra ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz 'Papa 10. İnnocentius' eseri gibi birçok reproduksiyon gerçekleştirmiştir. Resmi olarak bir sanat okulu okumamış olan Bacon, bu çalışmalar ile kendini geliştirerek direk ressamın resimlerini yeniden yapmaya çalışmalarıyla kendi kendini eğitmiş. Aldığı destekler, yönlendirmelerle beraber ilerleme kaydeden Bacon, çalışmalarını kopyaladığı sanatçılardan fazlaca etkileneceğini öngörerek bu tavırdan sıyrılmıştır. Özgün bir sanat üretme çabası içerisine girmesi gerektiğini düşünerek, bu ressamın etkilerinden kurtulmaya çalışarak, özgün çalışmalar için çabalamıştır.

İlk dönem çalışmalarından son dönemkilere kadar inanılmaz bir üslup tutarlılığı Bacon'u tanıtan durumlarından. Bacon'ın ilk dönemlerine dair sözleri: "Picasso tüm bu sistemlerin kapısını açtı. Kapanmaması için ayağımı kapıda tutmaya çalıştım. Picasso, Rembrandt, Michelangelo, Van Gogh ve her şeyden önce Velázquez'i içeren dâhiyane kastlardan biriydi " olmuştur.¹²⁶



Resim 3.3 Van Gogh, Tarascon'a giden ressam, 1888

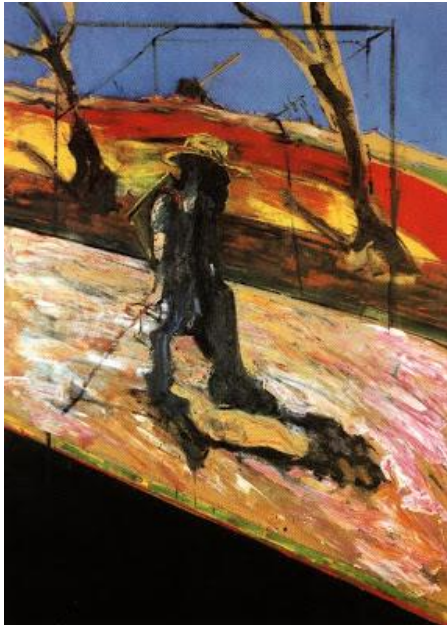
Kaynak: <https://userscontent2.emaze.com/images/5ee2ace9-fb66-4bae-a66c3db355a20a23/50796cd7684c5f7e6daaf4223670365a.jpg>

¹²⁶Web: <https://francisbacon.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition>



Resim 3.4 Francis Bacon, Van Gogh portresi III, 1957, Tuval üzerine yağlıboya kum boya, 198.4 x 142.5 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, DC

Kaynak: <http://cinemaesombras.blogspot.com.tr/2011/02/sala-de-exibicao-francis-bacon-parte.html>



Resim 3.5 Bacon, Van Gogh portresi II, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 142 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <http://cinemaesombras.blogspot.com.tr/2011/02/sala-de-exibicao-francis-bacon-parte.html>

İlk sergisindeki başarısızlıktan sonra kendi dünyasına çekilen Bacon, dekorasyon işlerinden uzaklaşmıştır. Yaşadığı yeri de değiştiren Bacon, kendini tasarımcı kimliğinden sıyrarak ve orijinal bir eser vererek sanatçı kimliği ile tanıdığı ilk çalışmasını 23 yaşında gerçekleştirmiştir. Bu sanatçının çarmıha gerilme 'Crucifixion, 1933' çalışmasıydı. Bu yılın nisan ayında döneminin Londra'sında önemli bir modern sanat galerisi olan 'Mayor'ın 'Now Art' sergisinde sergilenip kitabında yayınlanır. Bu çalışması ileri de 1944 yılında Bacon tarafından tekrardan çalışılacaktır ve yeniden kendisini geniş kitlelere duyuracaktır, farklı bir ele alışla.



Resim 3.6 Francis Bacon, Crucifixion, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 62 x 48,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://www.artimage.org.uk/media/235272/Crucifixion-1933-Francis-Bacon.jpg>

Bacon, önceki çalışmasından umutlanmıştı ancak, inişli çıkışlı erken döneminde 1934 yılında ilk kişisel sergisini oluşturan çalışmalarının sunulduğu “The Transition Gallery” sergisinde başarısızlığa uğramış, ardından 1936 da uluslararası gerçeküstücülük sergisince çalışmaları ‘yeterince sürrealist’ bulunmadığı için reddedilmiş, sergiye alınmamıştır. Yeniden bir çöküntü yaşayan Bacon birçok çalışmasına sergide yer almış olanlar dâhil bu dönemde yok etmiştir. O dönemden ulaşan neredeyse tek resimdir, ‘Figures in the Garden’(Bahçe içinde Figürler). Bacon bu dönemde resme daha az zaman ayırmaya başlamıştır.

Bacon’ın sanatı için tek bir akımın ismini vermek doğru olmayacaktır. O, döneminin diğer sanatçıları gibi, beliren yeni bir ok akımdan etkilenmiştir. İlk eserleri etkilendiği ressamın akımlarının etkilerini taşımıştır. Bir dönem sürrealist yaklaşıma ağırlık verdiğini biliyoruz. Aynı zamanda reproduksiyon çalışmalarında etkilendiği ressamın üsluplarından da bir şeyler kapmış olan sanatçı, dışavurumcu özellikler de taşımaktadır. Bacon’ın sanatını ‘Konformist’¹²⁷ olarak tanımlayan John Berger, bu kavramı açıklamak için sanatçının çalışmalarını Walt Disney karakterleriyle karşılaştırarak ikisinin de topluma yabancılaşmış olan tavırlarda çalıştıklarını ifade ediyor.¹²⁸

Bacon’ın sanatını tek bir akımla anlatmanın zor olduğunu daha net anlamaktayız. Onun sürrealist çalışmalar denediğini, daha çok erken dönemlerine ait çalışmalarını, başarısızlıkları sonrasında imha ettiğini biliyoruz. Bacon, Picasso’nun etkileri ve Sürrealist yaklaşım temellerinde sanatına eklemeler yapacaktır. Bacon’ı yaşam ve ölüm temalarını problem edinmesiyle varoluşçu, olarak görenler var. Çoğu kaynakta karşılaşılan ise onun figüratif problemini Ekspresyonist bir yaklaşımla gündelik yaşam mekânlarının sade haliyle resmedildiği, insan- hayvan beden nesnesiyle çalıştığı bir portreci ve ‘figüral’ öncü eserler veren sanatçı olarak tanımlar.

127 Konformist kelimesinin sözlük anlamı ‘uymacı’ olarak karşımıza çıkar. Fransızca kökenli kelime mevcut düzene, sisteme uyan, itaat eden anlamında kullanılmış.

128John Berger, *O Ana Adanmış*, Francis Bacon Ve Walt Disney 1972, Yurdanur Salman – Müge Gürsoy(Çev.), Metis Seçkileri, Birinci Basım, İstanbul, Ekim 1988, S, 41

Biz Francis Bacon'u ifadeleri, söyleşileri ve eserleriyle beraber düşündüğümüzde eserlerini detaylarıyla Bacon'ın iç dünyasına da ayna tutarak analiz eden Deleuze'den anlamaya çalışarak ifade edeceğiz. Önemli filozoflardan olan Gilles Deleuze'ün, Bacon gibi özgün eserler vermeye çalışırken problem edindiği, olgu, figürasyondan kaçma yöntemleri ve felsefi bir yaklaşım içinde olduğuna inandığı ressamın analizini yaparken, 'resmin felsefesi' (philopeinture) ve felsefenin resmi 'pictophilosophie' gibi özel pencerelerden irdelemiştir.¹²⁹Bacon'ı gerçeküstücülük, form-bozma, figüral, renk skalaları ve diyagramların birçok üslupla bir arada barındıran eserleriyle analiz ederken bunların nasıl bir araya geldiğini hangi yaklaşımlar sergilendiğini okuyacağız. Resim alanında 'duyumsama' ve duyu düzeylerinin (Bacon'ın da dediği gibi) çeşitliliği dolayısıyla da oldukça özgün nitelikte eserlerin ortaya çıktığı, özellikle erken dönem sonrasını incelerken bu analiz bize oldukça faydalı bakış açıları sunmaktadır.

Bacon'ın çalışmalarında rahatlıkla okunabilecek temel öğeler vardır. Bunlar arka plandaki 'düz alanlar', üzerinde olunan 'zemin-yer' ve ön plana çıkan 'figür' dür, bunları ayıran 'Kontur' 'dur. Figürü, figürün üzerinde bulundu şeyi ve içinde bulunduğu bağlamı bir arada düşünen Bacon resme adeta bir heykel yaparmışçasına yaklaşmıştır bu tavrıyla. Deleuze'e göre;

- I- Yer-Zemin: bedenin konuşlanacağı bir zemin, bazen bir pist, bazen bir sandalye ya da yatak olarak karşımıza çıkacak olan öge, oluşuna göre, az ya da çok yer kaplayabilir. Bazen triptiğin orta panosunda ve bazen panonun kenarlarına taşan vaziyetlerde olabilir. Kübik, oval, paralelyüz, ya da diyagonal çizgisel geometrilerde olabiliyor. Bazen öğeler arasında bir kontur olacaktır. Çoğu zaman figürü yalıtın 'tecrit eden' bir görevi olur. Aynı zamanda figürü sunuyor da tıpkı heykelin kaidesi gibi. Silindir, paralel yüz vs. geometrik hacimler ile figürün etrafını sarar. Bu yalıtımın, bir hapsetme olduğunu katı kuralcılıkla söylemek doğru olma; çünkü bu hacmi dışarıdan değil, çok yakın

129 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 9

mesafeden, içeriden izleyen bir göz resmetmiştir neredeyse tamamında. En azından içine girilebilen bir hacimdir bu bölge.

Ya da resimde düz renkli ve geniş alanlardır. Deleuze ona ‘Maddi yapı’ da der. Resim yüzeyinde oluşturulan hacimsel büyük mekân olarak ta okunabilir. Bu ‘uzam’ oluşturan alanlar zeminle ve figürle çoğu zaman kontur ile ayrılır (birleşir) ve figürün etrafını saran belki de onu içine alan bir hacim halindedir. Formu zeminin konturları ile değişir.

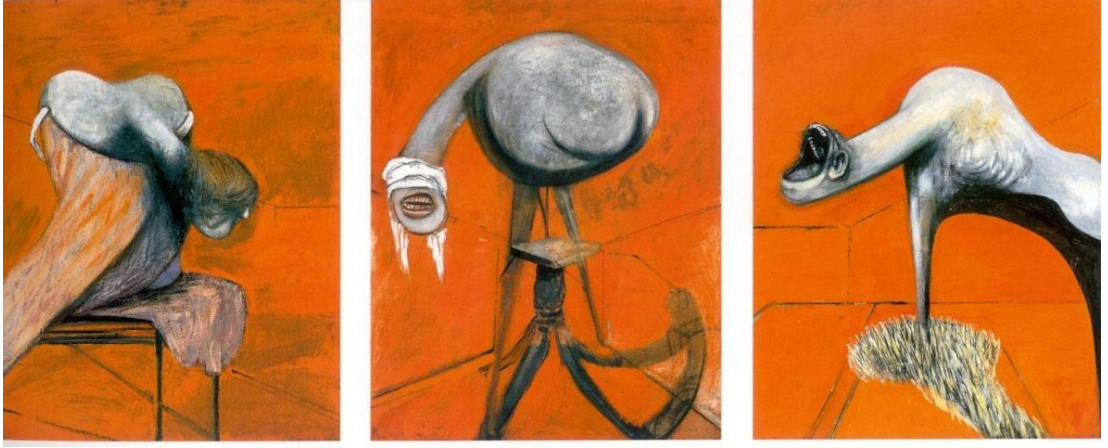
- II- Figür: oturma uzanma veya daha başka pozisyonlarda bulunan bedeni ifade eden ögedir. Dinamik ögelerdir (avangart sanat akımlarının en önemli problemi resme hareketi katmaktı, Bacon sanatında çağın dinamizmini en çok figürlerinde ifade etmiştir.). Keşif kârdırlar (sıklıkla tanık- gözlemci- rollerinde olacaktırlar görerek ya da göremeyerek)
- III- Kontur: zemin ile figürü ayırt edici ögedir. Bazen bu figürün üzerinde olduğu bir kaide de olabiliyor. Konturu yatay ve dikey planların öncülüklerini ve ayrıştırıcı birleştiriciliklerini üstlenir. Bazen çizi bazen de rengin kendisinden oluşturulmuştur. Planlara komşuluk ilişkisi katan unsur bazen bedende veya portrede de karşımıza çıkacaktır. Düz alanı kendi tanımladığı yörüngede bazen oval, bazen elips sardıran bir işlevi de vardır.

Figür çalışmaya göre tek, iki veya üç adet olabiliyor veya çiftlenmiş olabiliyor çalışmalarına göre. Bunlar bazen tanık görevi üstlenecektir. Deleuze büyük resme dikkat çekip, Bacon’ı yine Kafka’yla benzeştirerek “aslında izlenecek tek şey çabalamanın ya da beklemenin göstergesidir, fakat bunlar ancak hiçbir izleyici olmadığında ortaya çıkar.”¹³⁰, diye ifade ediyor.

Bacon’ın başarı grafiğinde bu zamana kadar yükseliş ve düşüşler olmuştu, onu işleriyle tanıyanlar yakın çevresiyle kalmıştır. Bacon daha önce sergilenen çalışması çarmıha gerilişi, Üçlü çalışma (Triptik olarak) ‘Three Studies for Figures at the Base

130Gilles Deleuze, A. g. e. S. 23

of a Crucifixion, 1944' olarak yeniden resmetmiştir. Bu çalışma Bacon'un ününü yayan çalışma olarak kayıtlara geçmiştir. Sanatçı bu tarihten sonra çalışmalarını özel ve gurup sergilerde sunacaktır.



Resim 3.7 Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması, 1944, Lif tahtada petrol ve pastel boya, Her tablo 94 x 74 cm, Tate Galeri, Londra

Kaynak: <https://pkhashianarts.files.wordpress.com/2014/07/bacon.jpg>

Bacon'ın eserleri için, 'Batılı Adamın Acılı yalnızlığını' anlatan yapıtlar olduğunu ifade eden Berger, Bacon'ın karakteristik sanatının özgün niteliklerini taşıyan bu eserinde de ve diğerlerinde anlatım yoktur aslında. Bacon'ın eserlerinde ifade etmekten çok olgu vardır; "En kötüsü şudur ki insan artık aklını yitirmiş olarak görülmektedir. En kötü 1944'teki Çarmıha Gerilişte (Crucifixion) zaten olmuştur... Bacon hiçbir şeyi sorgulamaz, hiçbir şeyi çözmez, en kötünün olmuş olduğunu kabul eder."¹³¹

1933 yılında bu tema ile ilk çalışmasını yapmış olan Bacon, ara verdiği resim yapmaya tekrar başladığında bu çalışmasını geliştirerek, tipolojilerini içeren bu üçlü çalışmayla yeniden başlamıştır. Figürlerin form ve organ organizasyonu açısından sürrealist etkilere sahip olan, gerçeküstü, şaşırtıcı ve merak uyandırıcı etkilere

¹³¹John Berger, a. g. e. S. 39-41

sahiptir. Bacon'ın devam edecek üslubunda Deleuze'ün analiz ettiği gibi karşılaşacağımız üç temel ögesini okuyabilmekteyiz; 'Figür, Maddi Yapı ve Yer'.

Deleuze, aynı zamanda portreci Bacon'ın figürünün materyali olan, 'Beden'in hacimsel bir olgu değil, insan-hayvan Et ve zihnini bünyesinde barındıran bir öge olduğunu "Figür bir beden olmakla birlikte, yüz değildir, hatta yüzü dahi yoktur. Bir başı vardır çünkü baş bedenin ayrılmaz bir parçasıdır."¹³², sözleriyle ifade eder. Bacon'ın çarmıha gerilme (1944)'ü (1933)'ün, izleyicilerde şaşkınlık yaratan; yüzü olmayan, insaninkine hem benzeyen, hem benzemeyen uzuvları barındıran, biçimsel tavrı hayvanı anımsatan ancak esasında insanı hayvan, hayvanı da salt zihin olarak düşünen versiyonu şeklinde nitelendirebiliriz. Deleuze Bacon'ın bu yaklaşımlarını diğer çalışmalarında da analiz etmiştir.

Yüzü silerek, kumaşla sararak veya görünür yönde kılmayarak saklayan Bacon aslında kafaya ulaşmaya çalışıyordu. Bedenin diğer uzuvları gibi, Deleuze bunu Fransızca da 'chair' olarak söylenen "Ten" olarak da ifade eder, 'Et' kemikten bağımsız olarak bedeni ve zihni oluşturmaya yeterlidir. Deleuze Bacon'ın yaklaşımında El Greco ve Soutine den farklı olarak, kemik sadece yüze aittir, kemiğe en yakın 'kafa' dahi sırf etten oluşan 'sıkı' bir dokuya sahiptir. Bacon'ın bu konuda Kafka gibi düşündüğünü söyler Deleuze Bacon için 'düşüş' anının resmedilmesindeki önemi hatırlatan triptiğin sol resminde olduğu gibi etin dökülüşünü yorumlamaktadır. "Çarmıha gerilmede onu ilgilendiren dökülme ve teni ortaya çıkaran eğilmiş baştır... Tıpkı Kafka için olduğu gibi, Bacon için de omurga bir celladın uyuyan, masum bir kişinin bedenine saptığı, deri içine geçmiş bir kılıçtan başka şey değildir."¹³³diyerek bu serinin sonraki triptik çalışmaları olan 1962 ve 1965'te de aynı durumun varlığından bahsediyor. Aşikâr olanın, kemiklerden aşağıya doğru süzülen eti 'kemiksi bir pist' veya koltuktan aktığı olduğunu yorumluyor.

132Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, Can Batukan- Ece Erbay (Çev.), Norgunk Yayınları, İstanbul, Nisan 2009, S. 28

133Gilles Deleuze, a. g. e. S. 30

Bacon'ı figürleri kadar iyi tanıtan bir başka başarısı da rengi kullanmadaki özgünlüğü ve 'Modülasyondaki (renkçilikteki) yetkin becerisidir. Deleuze, ressamın, iç dekorasyon deneyimlerinden de gelen bir artı yönü olduğuna inanır. Bacon'ın özümsemiği üç resimsel öğenin, farklı duruşlarının renkte birleşerek bütünü algılatan 'haptik' (Deleuze bu kavramı, görünenden bağımsız; diğer duyuların toplamında zihinde oluşan görüş alanı olarak kullanıyor, optik görüşün karşıtı olarak.) bir görüş sağladığını ifade eder. Renk kullanımlarını bu üç resimsel öğeye göre analiz eden Deleuze 1944 triptiği için; canlı, tek renkli (monokrom diyor buna Deleuze) düz alanların, renk kullanımındaki becerisinin erken bir örneği olduğunu vurgular. Burada modülasyon değer farklarından elde ediliyordu, bu durum ileride gelişecektir. Doygunluk durumunun içsel komşuluk bölgeleri ilişkilerine göre değiştiği bir örnek olarak yorumlar Deleuze. Düz alandaki renk varyasyonlarını; 'yatay bantlar', 'ebedi zaman'; konturlar ve plan öncülüklerinde, figür ve zemin ilişkilerinde, diyagram, ten ifadelerinde; kontur biçimlenmelerinde olmak üzere tüm öğeleriyle resimlerle analiz edecektir. Bu resim üçlüsünde zemin ve figür turuncu ve gri ile canlı ve donuk olarak ta vurgulanmış ressam tarafından.

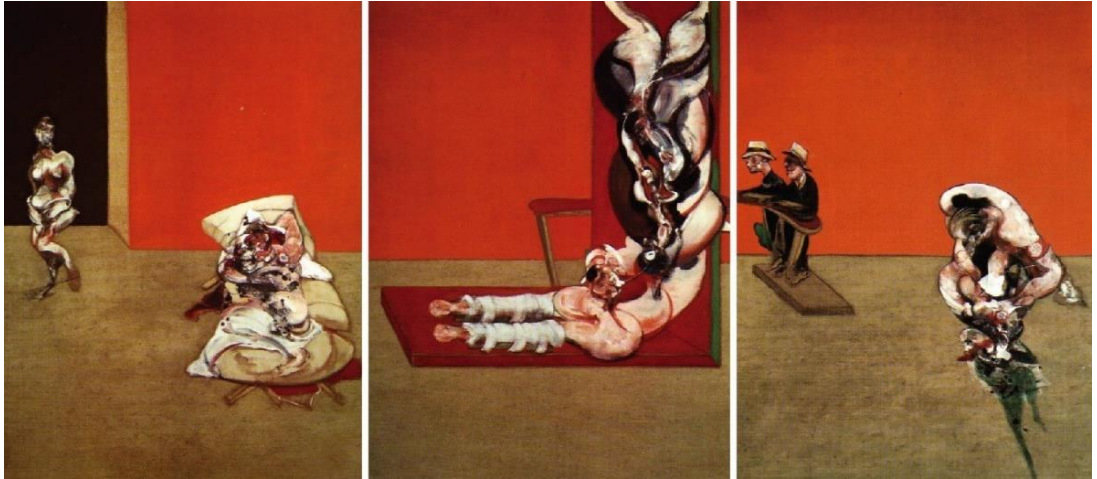


Resim 3.8 Francis Bacon, Triptik, Çarpmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, her bir tablo 198,1 x 144,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: <http://www.nowmodernart.com/the-attic-loft-2-1/>

Bacon'ın renkleri kullanmada ustalığını sıklıkla duyarız. 1962 çalışmasında farklı olarak irdelenebilecek durum şudur; 'yatay bir plan' arka planda kalan bu defa zemindir ve bu yatay planın oluşumunda düz alanın kısıtlı oluşu önemli rol oynar. Aynı zamanda Deleuze bu iki alanı ayırım görevini üstlenmiş olan kontur için "... Bu büyük kontur, tam da daha sıkı olan diğer konturların dış sınırlarından başkası olmadığından, hala bir biçimde düz ala aittir... Düz alana göre konumlanmış büyük turuncu konturu görürüz (1962 için); ..."134, analizini yapar.

Renkleri Bacon'ın temel öğelerine göre incelerken düz alanın içerisinde bazen lokal (1962 triptiğinde böyledir) bazen taşkın bir siyah bölüm olduğuna dikkati çeker. Tam da bu resimde olduğu gibi bu bölüm, aslında kısıtlı derinlikle geri plana itilmiş olan düz alanı (figürün bütünleyicisi olan zemini) ön plana çekme çabasından söz eder. "... Düz alanın öne doğru atılmasını sağlar, artık zayıf derinliği ne olumlar ne yadsır, onu upuygun bir biçimde doldurur."135, diyen Deleuze, 1965 Triptiğinde bu durumun henüz gelişkin halde olmadığını ve siyah alanın hala düz alanın dışında olarak nitelendirir.



Resim 3.9 Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme, 1965, (Deleuze, a. g. e. sağ ve orta resim yer değiştirmiştir.), Tuval üzerine yağlıboya, 197,2 x 147 cm, Bavyera Eyalet Resim Koleksiyonları Pinakothek der Moderne, Münih

Kaynak: https://k46.kn3.net/taringa/8/E/3/3/F/2/alma_perro/D77.jpg

134Gilles Deleuze, a. g. e. S. 137

135Gilles Deleuze, a. g. e. S. 139

1962 ve 1965 çalışmaları hemen artarda gelmiş ve renk ve biçim bakımından ilk çalışmaya kıyasla daha ortak noktalar taşıyor olsa da farklı nitelikler barındırmaktadır. Bacon'ın triptik çalışmalarında özel bir düzen olmadığı düşünülmektedir. Tüm triptiklerde soldan sağa ya da sağdan sola takip eden bir göz hareketine ihtiyaç duymamakla beraber, düzensiz bir sıra da izlenebiliyor. Triptiklerin farklı düzenle kurulduğu da rastladığımız durumlardandır, örneğin Deleuze'ün kitabında 1965 triptiğinin ortanca ve sağ resimleri yer değiştirmiş pozisyonudadır. Deleuze triptiklerin analizi yaparken 'ampirik' bir araştırma yöntemi izliyor, belli bir düzen olup olmadığı konusunda özel argüman sağlayan örnekler üzerinden çalışmıştır. Deleuze'ün söz konusu saptamalarından biri, 'tanıklıktır. Bacon'ın çalışmalarında, özellikle de triptiklerinde tanıkları; "...sol panoda endişe verici iki kişi 1962; sağ panoda, sofrada oturmakta olan iki küçük ihtiyar ve sol panodaki nü kadın 1965; ..."136, gibi ifade eder.

Deleuze tanık ifadesini bilinen anlamların dışında da anlamlar karşılayan farklı varyasyonlarından bahseder. Deleuze'e göre, 'tanık- işlev' olarak adlandırdığı bu türde, tanıklık eden figürler; gözlemleyen ve bu sebeple de figürasyona en yakın figürlerdir. 1962 triptiğinin sol panosunda bahsettiği kişiler ve 1965'in sağ panosundaki iki kişi için bu anlamda tanıklıkları vardır. Deleuze, 'tanık- ritim' diye adlandırdığı tanık türünün ise; 'görmeyen', görme durumunda olmayan diye tanımladığı, yani yüzü gözü olmadığından, figürasyondan uzak olan figürlerin, yatay düzlemlerde bir ritim sahibi olan 'Figüral' bedenlerde olabildiğini ifade eder. Deleuze Bacon'ın sanatını tanımlarken, figürasyonda, illüstrasyondan, figüratiften ve temsilden uzaklaşlamaya çalışan bir kavram olarak *Figüral*'i kullanır. Tanık- ritmin aranacağı yatay hattın, 1962 triptiği örneğinde orta panoda ve 1965 triptiğinde ise sol panoda olduğu gibi, ressam tarafından yatan bedenlerle oluşturulabileceğini ifade eder. "...uyuyanların tüm düzleştirici kuvveti veya yatay bir diyagramda yatan, çiftlenmiş birden fazla beden yoluyla..."137, ifadeleriyle tanık- ritmin aranabileceği örnek alanlar sunar. Deleuze göre, bu tanıklık görevleri sabit değildir, kendi

136Gilles Deleuze, a. g. e. S. 73

137Gilles Deleuze, a. g. e. S. 74

görevlerini terk ederek, bir başka etkeni güçlendirmek adına aralarında geçiş yapabilirler. Bacon'ın farklı olarak bir de tek bir resimde iki tanığın bir resimde olduğunu ('görünen kişiyi' yani tanık- işlev ve 'ritmik- kişiyi' yani tanık- ritim) birleştirdiği de olur, 1965 triptiğinde solda veya *Sweeneyin Cançekişenleri'nde* sağda olduğu gibi.”¹³⁸



Resim 3.10 Francis Bacon, Triptik, Sweeney'in Cançekişenleri, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 198,8 x 148,3 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, DC

Kaynak: <http://fadmagazine.com/wp-content/uploads/image-59.jpeg>

Deleuze'e göre bu yer değişimleri sırasında ortaya farklı iki tanıklık niteliği daha çıkmaktadır. Bunlar; 'etkin ve edilgen' tanıklıklardır. Etkinlik ve edilgenliği aynı panoda çiftlenmiş figürlerde anlatırken 1967 triptiği için sol panodaki çiftlenmiş figürde görünür tanık ve ritmik tanık birleşiminde çiftli figür ritmini kaybetmiş edilgen haldedir. Sağdaki panoda ise tam tersine etkin durumdadırlar, ritmi ve hareketi koruyorlar. Etkin ve edilgen geçişini ifade ederken yine 1965 triptiğinde sol panodaki iki görünür tanık için, "... Vampirler gibi dikilmektedirler, biri edilgendir, düşmemek için beline destek verir(yatay hatta bir kuvvetten bahseder), diğeri ise etkin ve uçmaya hazırdır(düşey bir hat tanımlar).”¹³⁹ Düşey ve yatay olarak ta

138Gilles Deleuze, a. g. e. S. 75

139Gilles Deleuze, a. g. e. S. 75

ayırabileceğimiz bu iki tanık türünden ritim tanık kendi sabit durumunu koruyan ya da arayan etkinlik ve edilgenlikle; işlev- görünen tanık ta ise ‘atılma’ veya ‘düşme’ yani etkin ya da edilgen olan dikey düzeyin farklı iki durumuna gelirler.

Triptiklerde ortak olarak karşılaşılan bir başka durumun bu örneklerde kendini gösterdiği bir başka durum ise karşıt ilişkilerin, ‘zıtlıkların ’organize edilmiş olmasıdır. Bu zıtlıklar, Bacon’ın tüm çalışmalarında sıkça karşılaşılan ‘sistol- diyastol’; büzüşme- dağılma, gevşeme- kasılma, inişler- yükselişler, dökülmeler- çıkımlar vb. karşıtlıklar Bacon’ın resimlerinde ‘görünmeyen kuvvetler altında’ figürün dinamizm içinde tepkilerinin oluşturduğu ritimler şeklinde belirtileridir. Bu durum bazen tek pano içerisindeki resimde mevcuttur bazen de triptikteki panolar arasında karşılıklı karşıtlıklar sergilenmiştir. Deleuze, 1965 triptiğinin orta panosunda “... Çarmıha gerilmiş etin dökülme-akışının karşısına Nazi cellâdının en uç noktadaki büzülmesini koyar.”¹⁴⁰, örneğini verir. Triptiğin orta ve sağ panolarından bahseden Deleuze, burada büzüşme ve yayılma- dağılma ritimli figürlerin karşılıklılık ilişkisi içerisinde kurulduğu tabloyu anlatır.

Sanat eleştirmenleri başta olmak üzere kitleleri etkileyen diğer bir Bacon eseri de ‘Resim 1946’dır’ Bacon’ın dışavurumunun figürlerinde hayat bulduğu ve en çok bilinen eserlerinden biridir. Bu çalışmasını da daha sonra yineleyecektir. 1946 çalışmasında yine Bacon’ın insan- hayvan ayırt edilemezlik sınırındaki figürü, arkasında kolları açılmış şekilde askıda duran düşey düzlemi, perspektif etkisini kesen oluşturan göğsünden ikiye baltalanmış (oranlarından dolayı, hayvan bedenine ait olduğu düşünülür.) bir et yığını dikkati çekiyor. Kıyafetlerin içerisinde suratında izleyicinin sınırlarına dokunan gülme ile umursamazlık arası bir ağız hali mevcuttur. Deleuze bunu bayağı bir gülüş ve histerik olarak değerlendirmektedir. Bu çalışmada görülen, Bacon’ın resimlerin de karşılaşılan bir başka imge de Şemsiye; et yığınının görünüşünü bir kısım engelleyen figürün kafa kısmını gölgesine almaya çalışan bir pozisyonudur. Figür bu defa dairesel, kenarlarında et parçalarının olduğu

140Gilles Deleuze, a. g. e. S. 76

bir kemikten dairesel bir trambolini andıran kaidenin üzerindedir ve gövdesinden aşığı kısmın formu yine bulanık ve kayıptır.



Resim 3.11 Francis Bacon, Resim, 1946, Tuval üzerine yağlı boya ve pastel boya 198 x 132 cm, New York Modern Sanat Müzesi

Kaynak: <https://media.timeout.com/images/102088969/image.jpg>

Bir kuş çizmeye çalıştığını söyleyen ressamın ortaya çıkardığı şey bambaşka bir şeydir. Kuşun açık haldeki kanatları düşünüldüğünde, etin kollarından asılı oluşturduğu görüldü figürün arkasında kanatmış gibi bir açıyla bakıla bilinir bu bilgiyi bildikten sonra, belki anatomik olarak benzeşimler arayışının okunabilir. Deleuze başkalaşımı, anlatırken ‘Bacon’ın Diyagram yasası’ açıklamasıyla; “Figüratif bir biçimden yola çıkılır, bir diyagram onu bulandırmak için müdahale eder ve buradan Figür adında, bambaşka bir doğası olan bir biçim çıkmalıdır. Bacon... ‘Resim 1946’da bir yere konmak isteyen bir kuş yapmak’ istemiştir fakat çizdiği çiziler birdenbire bir nevi bağımsızlık kazanarak ‘tümüyle farklı bir şey’” esinlenmiştir”¹⁴¹ diyerek sanatçının, organik benzeşimlerin geçişlerinden ulaşılan son noktayı ifade eder.

Bacon’ın temel resimsel öğelerinden figürü, zemini veya armatürü saran ‘kontur’ ve konturu takip ederek figürü saran düz alan – hacimsel mekân ilişkisinden çıkılıp zıt bir ilişki olan ‘figürün mekâna dağılma isteği’ biçimlerine eşlik eder. Bu ikinci biçimde Deleuze’ün analizinde konturda biçim bozulmaları, oyuklar vb. ‘kaçış noktaları ‘üz alana yönelim noktalarıdır. Bu yüzden kontura yeni bir işlev yüklediğini ifade eden Deleuze, şemsiyelerin Bacon için lavabo ile analog yönlerinin olduğunu söyler. Bunu ‘Resim 1946’da “... Figür bir trabzanın yuvarlağına yerleştirilmiş, fakat aynı zamanda yarımküre biçimindeki şemsiye tarafından kapılmış ve aletin ucundan bütün gövdesiyle kaçıp kurtulmayı bekler gibidir: şimdiden bayağı gülümsemesinden başka bir şey görünmüyordur.”¹⁴²İfadeleriyle vurgular. Lavabonun içine çeken deliği gibi, şemsiyenin ucunu resimde figürü kendine çeken bir bölge olarak görür ve kafanın gölgeye kaptırılmış kısmının çekilmeye başlamış olduğunu düşündüğünden bahseder. Böylece bu çalışmada mekân figürü sarmaz, figür mekâna kaçar.

Bacon’ın resimlerinde karşılaştığımız gülümseme için farklı tanımlamalar ile karşılaşacağız, Histerik, bayağı, güzel, kedi gibi sıfatlarla ifade edilecek bu gülümsemelerin resmedilmesi ile ilgili Bacon söyleşilerinde “Asla başaramamış

141Gilles Deleuze, a. g. e. S. 144

142Gilles Deleuze, a. g. e. S. 25

olsam da daima gülümsemeyi resmetmek istedim.”¹⁴³, demiştir. Deleuze düşük ve endişe verici bulduğu Resim 1946’daki gülümseme için “...yüz bu gülümseme yoluyla kendini, sanki bedeni tüketen bir asit yağmuru altındaymış gibi yok eder;”¹⁴⁴ ifadelerini kullanarak resmin ikinci çalışmasında belirginleşmiş ve yeniden biçimlenmiş bir gülüşten bahseder.

Bacon’ın çalışmalarında sık karşılaşılan bir durum da figürlerin çift oluşudur. Bazen asıl figür dışında olan tanık roller çift figürden oluşur, bazen asıl figür yatak üzerinde veya ayakta ikilik oluşturuyordur. Bu figürlerin birbiri içine geçmiş, karışmış, bulanık bölgeler içeren figürler olarak karşılaşacağız. Deleuze, Bacon’ın ‘Diyagramlar’, ‘duyumsamalar’ veya ‘figürler’ ile daima çiftleme yapmış olduğunu ifade eder. Resim 1946 örneği için; ele aldığı baş ve et ilişkisini izleyiciye çift yönlü bir yol izlettiğini; baştan *Et’e*, Etten başa şeklinde kaçış yolunun işlevi ile duyumsattığı; akış ve çekiliş hareketinin farklı duyumsamalar düzeyini basitçe tek bir figürün ve şemsiyenin üstlendiğinden bahseder. Bu anlamda figürün çiftlenmiş olduğunu; “...o dehşet uyandıran gülümsemenin, gösterdiği duyumsamaların baş ve etteki sıkışmalarına göre çiftlenmiş bir figürdür.”¹⁴⁵Sözleriyle ifade eder.

Dehşet, acı ve gülümsemeyi dışavurum ile anlatmış olduğu 1946 çalışmasında izleyiciyi rahatsız eden ‘acı’ imgesini, Bacon’ın yaşamındaki acıya şahitlik ettiği günlerden edinilmiş olduğu savaştan sonra sahnelerini hatırlatan rahatsızlık uyandıran özelliği ile de Bacon’ı tanıtan eserlerindedir. Deleuze incelediği şekliyle Bacon’da insanın ‘et’ ve ‘hayvan-oluş’ biçimini yine bir eş benzeşim arayışına bağlar. Bacon, eti insanda ve hayvanda ortak olan şey olarak görür. Bacon’a göre acı çeken herkesin birer et parçası olduğu fikrini aktaran Deleuze, bu ortak olanın ressam tarafından fark edilemezlik- muğlaklık oluşturmada kullanıldığı şeklinde nitelendiriyor.

Bacon’ı Resim 1946 çalışmasında bir kasap olarak gören Deleuze, “...Çarmıha gerilmiş olan için hazırladığı, etiyle, bu kasap dükkânında sanki kilisedeymiş gibi

143Gilles Deleuze, a. g. e. S. 35

144Gilles Deleuze, a. g. e. S. 35

145Gilles Deleuze, a. g. e. S. 66

durur. Bacon ancak kasap dükkanında dindar bir ressamdır.”¹⁴⁶ Bacon’ın et imgesini anlamak için, Deleuze’ün de David Sylvester’in kitabından alıntılıdığı, söyleşi ifadelerini yinelemek faydalı olacaktır. Ressam, bu konuda “Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için çarpmıha gerilmenin ifade ettiği her şeyle yakından bağlantılıdır... Şüphesiz ki biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep düşündürmüştür.”¹⁴⁷.

Bacon bir portreci ve figürist olarak daima ‘et’ ile ilgilenmiştir. Et buralarda beden olarak işlenmiş, portreler ve figürlerdeki kafa çizimleri daima bunu vurgular niteliktedir. Deleuze Bacon’ın insan ve hayvan arasındaki ayırt edilemezlik bölgesi olan Et’i karşı karşıya getirdiği Resim 1946 ‘da renk ve tonların katkısıyla da baş ve Et’in ilişkisini vurguladığından bahseder. Bu ilişkiyi, “Başlangıçta et, Figür başın durduğu bir pistin veya tırazın kenarına yerleştirilmiştir; ama aynı zamanda yüzü şemsiyenin altında kaybolmuş bir başı kuşatan iri damlalı tensel bir yağmurdur.” şeklinde açıklar.

Bu resim yapıldığı dönemde yine ilgi görmüş, Paris Modern Sanat Müzesinde 20. Yüzyıl sanatı sergisinde ve başka birkaç sergide sunulmuş, 1948 yılında, New York Modern Sanat Müzesi’nce satın alınmış.

Bacon uzun bir süre kişisel sergi açmayacak bu süreçte Brausen’in Hanover Galerisine katılacaktır. Bir süre kazancını tüketim şeklinde geçiren Bacon 1947 yılına dair çok çalışmasını tamamlamamış bu süreçte. 1945- 1946 yılları çalışmasından kalan bir eseri de ‘Figür Çalışması I’dir.

Deleuze ‘e göre Bacon’ın resimlerinde figür ve onun üzerinde olduğu nesne dışında geriye kalan şeyin tamamı, ne olduğu önemli bir sorudur. Bu soruya verdiği cevap ise Bacon’ın erken eserleri için Van Gogh’u andırdığını düşündüğü, ‘Peyzaj içinde figür (1945)’ ve ‘Figür Çalışması I (1945-46)’ çalışmalarında ortaya çıkıyor. Deleuze çalışmada geri kalan şeyin, “... Gölgelemin ortaya konduğu bir renk tabakası,

146Gilles Deleuze, a. g. e. S. 31

147Gilles Deleuze, a. g. e. S. 31

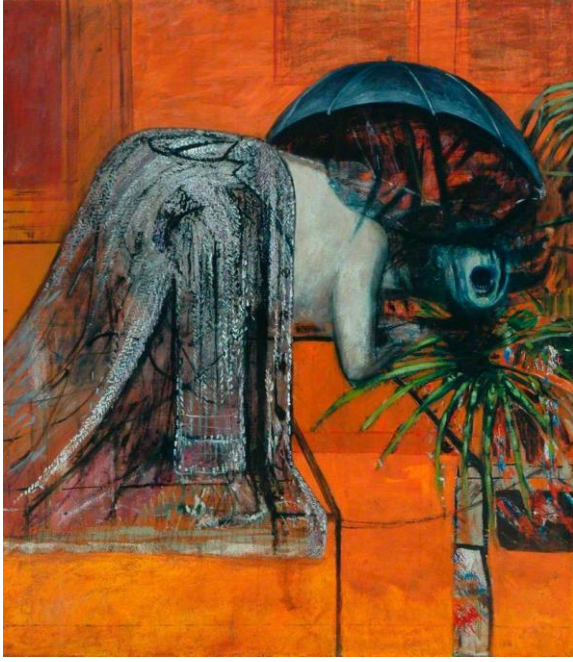
varyasyonun ortaya konduğu bir dokudur (texture)...”¹⁴⁸,söz konusu çalışmalarda son derece nüanslı dokuların oluşturduğunu söylüyor. Diğer ortak karakterler dışındaki bu özellikleri göze çarpar.



Resim 3.12 Francis Bacon, Peyzaj İçinde Figür 1945, Tuval üzerine yağ, pastel ve toz boya, 144,8 × 128,3 cm, Tate Galerisi, Londra

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05941_10.jpg

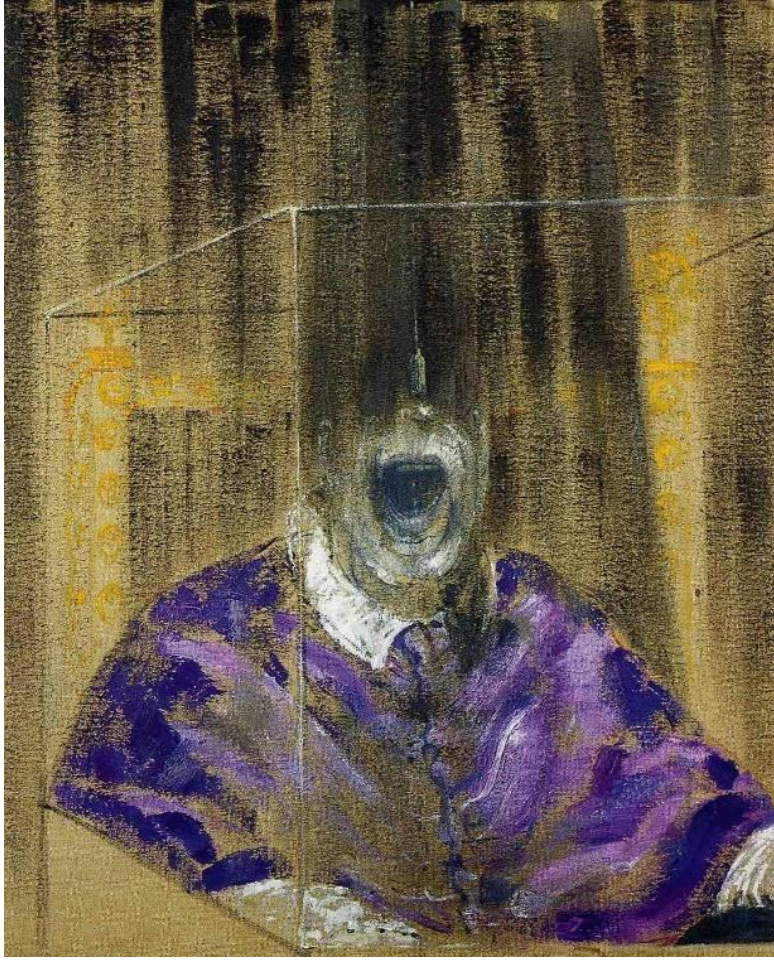
148Gilles Deleuze, a. g. e. S. 16



Resim 3.13 Francis Bacon, Figür Çalışması 1945-1946, Tuval üzerine yağlıboya, 145 x 129 cm, Kirklees Metropolitan Konseyi, Huddersfield Sanat Galerisi, Huddersfield

Kaynak: https://static.artuk.org/w944h944/WYR/WYR_KLMUS_1984_4818.jpg

Bu dönemde 'Baş' resimleri serisine başlayan Bacon, kısa sürede ortaya çıkardığı bu seri de çoğunlukla siyah ve gri tonlar kullanmıştır. Figürün ağzı yine açıktır bu resimlerde ve dişlerin biçimi dikkat çekidir, insan ve hayvan biçim ayırt edilemezliği yine diğer çalışmalarındaki gibi söz konusudur, diğer birçok ortak karakterinin yanında. Bu çalışmalar portre niteliğindedir, kafanın tamamı ve bedenin sadece ufak bir üst bölümü tuvalin sınırlarının içindedir.



Resim 3.14 Francis Bacon, Baş VI, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 91,4 x 76,2 cm, Southbank Sanat Konseyi Koleksiyonu

Kaynak: <https://tendimag.files.wordpress.com/2016/02/francis-bacon-cabeza-vi-1949.jpg>



Resim 3.15 Francis Bacon, Baş II, 1949, , Tuval üzerine yağlı boya 80.5 x 65 cm, Ulster Müzesi, Belfast

Kaynak:<http://www.studiointernational.com/images/articles/f/francis-bacon-2013/SID48931-b.jpg>

Deleuze Bacon'ın figürlerini 'tecrit' ettiğinden bahseder. Bu kavram Deleuze'ün ifadelerinde figürü yalıtma, ayrıştırmak, yalnızlaştırmak olarak algılanmaktadır; aynı zamanda ressamca, figürü ön plana çıkarmanın bir yolu olarak kullanılan bir yöntemdir. Deleuze Ressamın 'Baş VI (1949)' esri için figürü tecrit etme yöntemlerinden biri olan, figürü bir prizma içinde resmetmenin kullanıldığını ifade eder. Deleuze bu prizmayı, cam veya buzdan olan bir 'paralelyüz' olarak tanımlar. Bir başka yolu da figürü bir pist, armatür, halı veya tırbazan vb. üzerine yerleştirmektir. Deleuze, 'Baş II (1949)' çalışması için ise, figür ve tecrit elemanından arda kalan zemin için; kalınlıklar ve yoğunluklar olarak tanımladığı bölgenin Sylvester'in yorumuna göre "... Koyu, karanlık ve nüansın hâkim olduğu..."¹⁴⁹, eserlerinden biri olduğunu söyler. Bacon bu seride sanatına dair yeni teknik

149Gilles Deleuze, a. g. e. S. 16

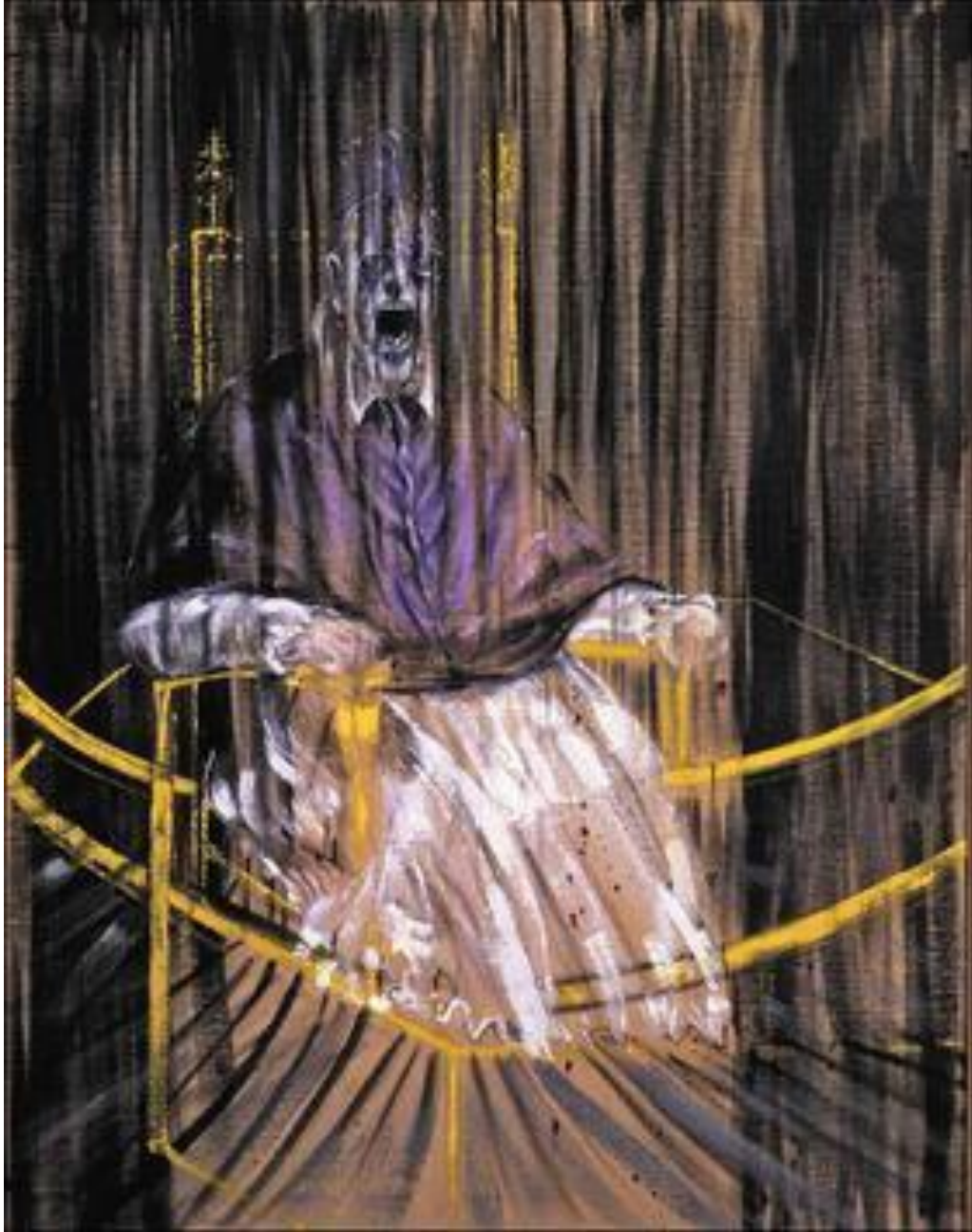
denemeleri gerçekleştirmiş ve bunları kullanmaya devam etmiştir. Fütürist yaklaşımlar deneyen Bacon, 60'lı yıllara dek; uzaktan boya fırlatma, kaba fırça darbeleri (dışavurumcu), yoğun ve kalın boya dokuları kullanarak tekniğini geliştirecektir.

1949 yılında çalıştığı galeriyle ticari sergilerinden bu yana Bacon, yıllarını Londra ve Monte Carlo arasında geliş- gidişler ile geçiren Ressam artık resimde erken dönemini kapatacak ve olgunluk dönemi resimlerini verecektir. Sanatçının bu dönemini üreteceği Papa Serisi Başlatacaktır. Bu seri sanatçıyı tanıtan en önemli eserlerindedir. Ressamın üzerinde etkilerini erken dönemde de gördüğümüz Velázquez' in başyapıtlarından olarak bilinen 'Papa Innocent X 'in Portresinin(1650) yeniden üretimi olan 'Velázquez' in Papa x. Innocentius Portresinden Hareketle Çalışma (1953)' onun yeni döneminin ünlü çalışmasıdır. Daha önce reproduksiyonlarda edindiği deneyimleri ve öznel yaklaşımlarıyla papa ile çılgılığı birleştiren Bacon, yeni bir devir açtı, papa çalışmalarında başarılı, dikkati cezbeden sonuçlar yakalamıştır.



Resim 3.16 Velázquez, Innocent X 'in Portresi, 1650

Kaynak: <https://encontrandolalentitud.files.wordpress.com/2013/02/prueba10002.jpg>



Resim 3.17 Francis Bacon, Velázquez, Innocent X 'in Portresinden Hareketle Çalışma, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 153 x 118 cm, Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/56/Study_after_Velazquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X.jpg

Bacon'ın bu çalışmasında daha önceki reproduksiyonlarından farklı bir şey yapmıştır, yeniden üretmemiş başkalaştırmıştır. Bacon'ın resimsel öğeleri bura da işlenmiştir. Onların içerisinde dikkati çeken bazı Bacon resmi karakterlerinden özellikle çığlık imgesiyle incelemiştir. Bacon'ın figürünün bazen düz alana doğru akış, dağılım hareketlerinden bahsetmiştik. Deleuze, bu çalışmasında beden olan figürün düz alana katılma isteği olarak yorumladığı çığlık hareketini “Beden Papanın ya da Sütannenin (Deleuze'ün 55. Resminde) yuvarlak ağzından sanki bir atardamardan akıyormuşçasına kayıp gider.”¹⁵⁰, şeklinde belirtir kitabında. Burada ağzı kaçış noktası olarak görmektedir. Akışın, kaçışın, dağılımın bölgesidir, aynı zamanda Bacon'ın ulaşamadığını söylediği gülümsemenin olduğu resimlerdenidir.

Deleuze, kalın konturların yinelendiği bu önemli çalışma için; “Çığlık atan papa... Neredeyse ışık geçirmez bir perdenin arkasındadır: bedenin üst kısmı tamamen bulanıklaşır ve yalnızca çizgi çizgi bir kefenin üzerindeki bir *im* olarak orada bulunur, bu sırada bedenin alt kısmı da hala dışa doğru genişleyen perdenin dışında kalır.” ifadelerini kullanır. Ressamın bu şemasının başka resimlerde de olduğunu ifade eden Deleuze, bu tercihin resme derinlik hissi ile figürün üst kısmı tarafından önden geriye doğru çekiliyormuş hissi yarattığını savunuyor.

Bacon 1953 papa çalışması ile ilgili Velázquez' in resminin üzerine “belli notlar, biçimsizleştirici notlar düşmeyi denedim; ama başarılı olamadım, bunları eklediğime üzüldüm, çünkü çok saçma oldular...”¹⁵¹, sözleriyle kendini acımasızca eleştirse de oldukça öznel olan çalışması ressamın adını yeniden duyurmuştur.

Figür bir perdenin arkasında gibidir. Düşey kesikli bir perde figürü bu kez tecrit ediyordu. Aynı durum diğer serilerde de tekrarlayacaktır.

150 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 34

151 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 85



Resim 3.18 Francis Bacon, Papa, 1954, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 152,3 x 94 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <http://luyxqn3lzdsa2ytyzj1asxmmmpt.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2012/09/8900-Bacon-Untitled-Pope.jpg>

Bir önceki papa çalışmasından farklı olarak 1954 için Bacon çığlık atan ağzın gülümsemesiyle uğraşmış. Deleuze, bu gülüşü, Bacon'ın söyleşilerinde 'histerik' bulduğu ifadesini aktarır. Kendisi ise bu gülümsemeyi; alaycı, çekilmez bulmaktadır. Kaybolma bölgeleri olan bedende tamamen gitse bile gülümseme kalacakmış gibidir.

Yüzün dağılımının gülümsemeyi öne çıkarmak için düzenlendiğini öne süren Deleuze; "...Gözler ve ağız tablonun yatay çizgilerine öylesine iyi dâhil edilmiştir.", der.

"Papa'nın ağızdan çıkan ıııııııı, gözlerinden fıııııııı merhametin nesnesi ettir."¹⁵², diyen Deleuze, papanın 1960 alııııııııı, arııııııı gerilmelerdeki gibi, dökölme, akma gerekleşen bir baş tan bahseder.



Resim 3.19 Francis Bacon, Papa No. II, 1960, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 152,5 x 119,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://d1e2kq1i6pwuuf.cloudfront.net/production/8/1/8183-842.jpg>

¹⁵²Gilles Deleuze, a. g. e. S. 32

Bacon resimlerinde düz alandaki renk (modülasyon) analizinde bir düzen olup olmadığını araştıran Deleuze, çarpmıha gerilmenin ilk eserinde tek rengin komşuluk veya yoğunluk ilişkilerine göre farklı değerlerin karşılığı farklı tonlar şeklinde işlendiğinden bahsetmişti. Aynı konu için farklı bir varyasyon olduğunu saptayan Deleuze, ‘Papa No. II’ çalışması örnek göstererek, komşuluk ilişkilerinin belirlendiği yöntemin değiştiğinden bahseder. Bu çalışmada, düz alanın kendisinin de farklı yoğunluklarda olabileceğini açıklayarak, bu düz alanın kendi içinde farklı rengin tonlarını görmeyi mümkün olduğu örneklerden olarak açıklar. Yani bu resimde düz alan olarak yeşil baskınlığında, mor kısımların da mevcut olması gibi bir duruma karşılık gelir.

Bu analize göre, bir başka düz alan modülasyonu olarak ta düz alanın içerisinde var olan, düz alanı kaplayan veya taşan siyah bölüm oluşturur. Bu modülasyon aynı şekliyle, bazı özel portre ve triptiklerinde tekrar karşımıza çıkacaktır. Bu siyah bölümün, düz alanı ön plana çıkararak, figür- zemin ilişkisinde ters hareket yaptıran bir rol üstlenir. Deleuze, bu varyasyonda, benzer işlevle yatay- dikey planlar arasındaki kapışmaya son veren ‘az derinlik’ ile ilgilenmez.

Bacon 50’li yılların başında babasını kaybetmiştir. Bu dönemde aile ziyaretlerinde bulunur, aynı zamanda yaptığı gezilerden gözlemediği hayvanların hareketleri dikkatini çekmiştir. Bacon, aynı zamanda hareketin çıplak insan bedeni figürlerindeki yansımalarını da bu dönemde resmetmeye başlar. ‘İki figür (1953)’ ve ‘Kırlarda İki Figür (1954)’ çalışmalarını bu dönemde üretir.

Bacon’ın sanatını yazıyorsak, fotoğraftan bahsetmemiz gerekir. Fotoğraf, Bacon için bu çalışmalarında da kullandığı özel bir argümandır. Bacon ona hem çok hayran hem de kızgındır.

Anton Giulio Braggaglia, Fütürist sanat akımının ilk manifestolarından olan ‘foto dinamizm manifestosunu’ yayınlaması (1910) ile fotoğraftaki gerçeklik ve hareket meseleleri birçok sanatçıyı dolayısıyla sanatı etkiler duruma gelmişti, Bacon bunu batı resminin figürasyon klasiğinden kurtulmak için yaptığı figüre figürasyonla başladı. Deleuze’ün kitabında yer aldığı gibi tuvale ilk önce anlar-fotoğraflar,

çalışılan mekân ve bağlamı dolar tüm bunlar temsilden uzaklaştırma yoluyla eksiltilecek bir nevi 'figüral' bir hal alır. Bir çeşit biçimsizleştirme ile form bozma yolunda Bacon' a sıklıkla fotoğraflar eşlik edecektir.

Bacon form bozma (biçimsizleştirme) tavrıyla ilgili "Yapmak istediğim, o şeyi görünümünün çok ötelere dek çarpıtmak, ama çarpıtırken onu görünümün bir kaydına dönüştürmektir"¹⁵³ sözlerini ifade ederken, resim de bir parça da olsa, kaçmak istediği temsilden kalan bir şeyler olacağına haber verir.

Bacon'ın doğumundan beri köklü değişimler içerisinde olan sanat, kültür, sanayi gibi alanlar hep birbirini etkilemişti. Bacon'un sanatından söz ediyorsak Fotoğrafa da değinmemiz gerekecektir. Resmin, Fotoğrafın icadından sonra o zamana kadarki prensipleri çerçevesinde düşünüldüğünde değerinin sonlanacağı ve bir daha geri kazanılamayacağı tereddütü baş göstermişti. Fotoğraf dönemin bütün akımlarının etkilendiği ve yakalamaya çalıştığı hareket olgusunu çoklu fotoğraf – seri çekim ve devamında sade bir anın donuk hareketini gerçeklikle yansıtmasının yanında süreli bir kayıt ve belge halinde dinamizm gerçekliği sunmaya başlamıştı.

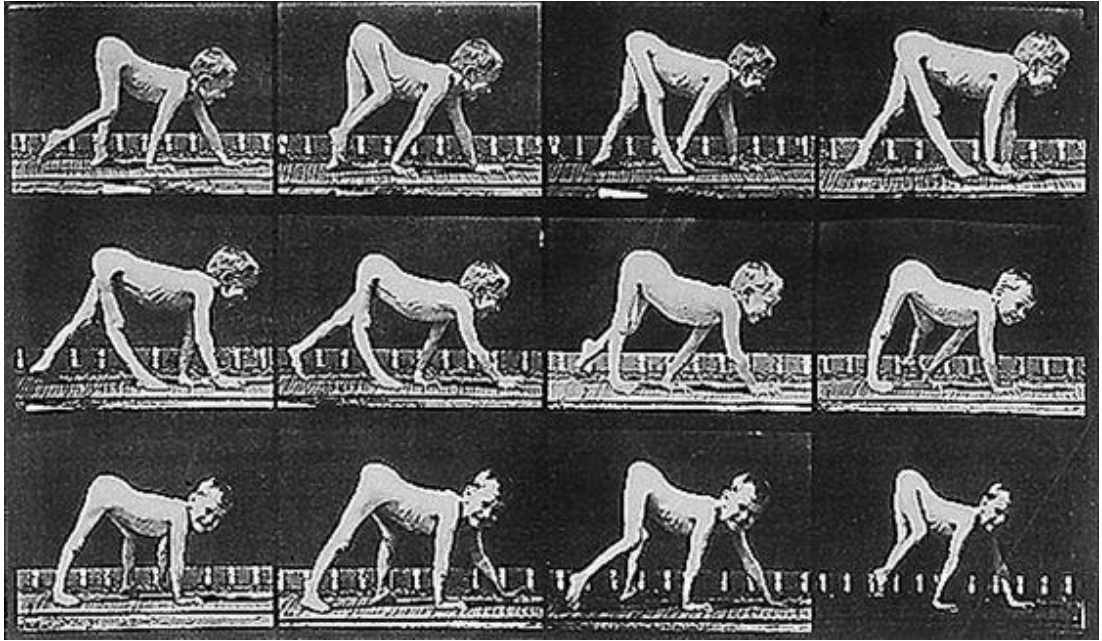
Düğer tüm alanlarda olduğu gibi gelişen akımlar ve ekoller ve bunları reddeden ilkeler ve anti-akımlar da gelişmiştir. Resmin fotoğraftan farklı olarak gerçeği (görünen gerçeği) tüm detayları ile son derece teknolojik biçimi ile yansıtan fotoğraftan farklı olarak resim aslında geleneksel tarihsel bir yaklaşım olan temsilden kurtulmaya çalışıyordu. Bu nokta da soyut ve soyut dışavurum gibi akımlara kadar ulaşmıştı. Ressam, fotoğrafın müdahale alanının kısıtlılığının aksine, görünen gerçeğin yanında görünmeyeni ya da öz olanı verme çabasında figüre müdahalede bulunabilmektedir, empresyonizm (izlenimcilik) akımında da ortaya çıktığı gibi. Avangart sanatın dinamizm arayışı ve hareketi yakalamaya çalışması esnasında Fütürizm, Kübizm, Dada gibi akımlarda gelişkin yollarla da kullanılmıştır.

Bacon Fotoğrafın Ressamlara tanıdığı avantajlar ile beraber (bir modeli uzun sürelerce gözlem için tutmak zorunda kalmamak vb.) sıklıkla portre ve insan bedeni çalışmada figürasyondan (temsil niteliğindeki figürden) kurtulmak için en net

153John Berger, a. g. e. S, 37

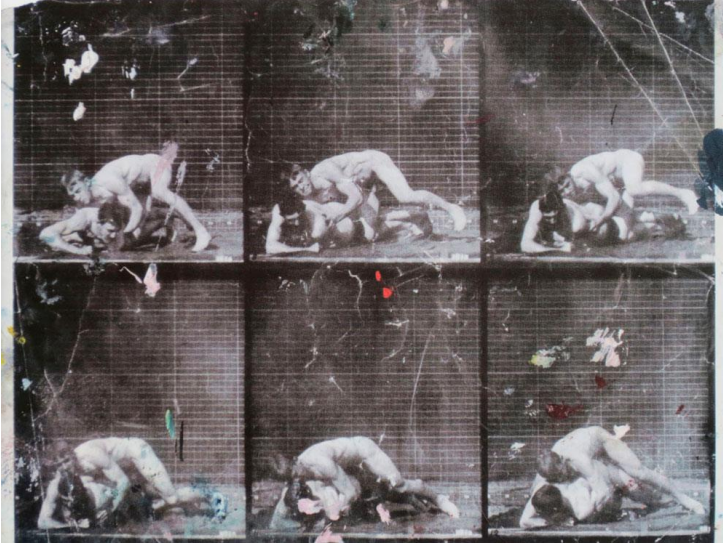
figürasyon olan fotoğrafın, anıları, bağlamı vs. gibi ressamın tuvalini kapladığını ifade eder, (Deleuze'ün Bacon'ı yazarken aktardığı gibi). Bacon ilişki yaşadığı kişilerin veya filmlerden sahnelerin fotoğraflarından yararlanmıştır, resim çalışmalarını atölyesinde gerçekleştirmiştir.

Bacon fotoğraf ile hareketi inceleyen, Muybridge'nin seri çekilmiş insan Fotoğraflarından; insan hareketlerini art arda fotoğrafladığı çalışmadan yararlanmıştır. Daha önce bahsettiğimiz 1953 ve 1954 figür çalışmaları bu şekildedir.

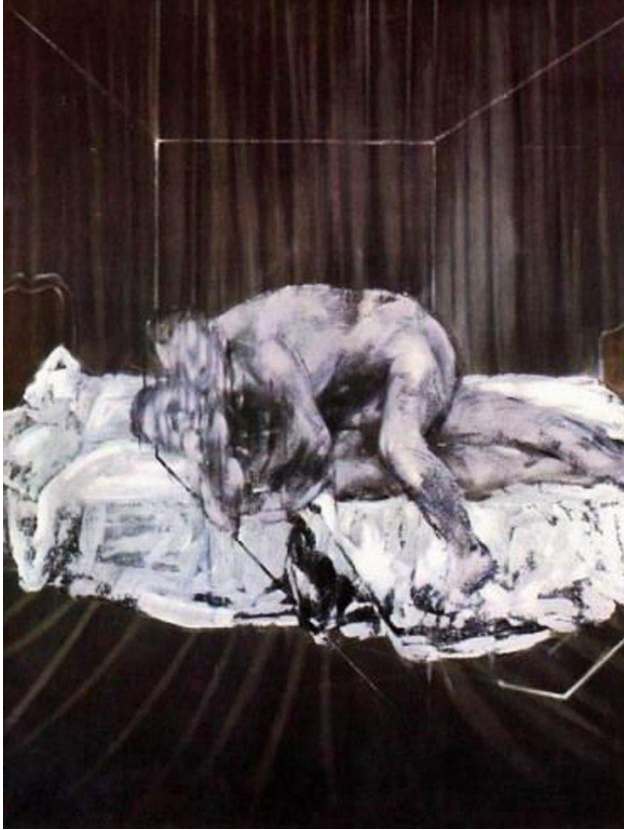


Fotoğraf 3.2 Eadweard Muybridge, Felçli Çocuk, 1901

1954 çalışmasında özgün tekniklerini yineleyen Bacon, figüratiften uzaklaşan temizleme-fırçalama yöntemini tekrar etmiştir. Resimlerinin önemi ise Muybridge'nin Güreşçilerinden gelen yerleşimlerdir. Bunlar Bacon'da cinsel ilişki halinde figürlerin vaziyeti olarak işlenmiştir; örneğin; Sweeneyin Can çekişenleri, 1967.



Fotoğraf 3.3 Eadweard Muybridge, Güreşçiler



Resim 3.20 Francis Bacon, İki Figür, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 152.5 x 116.5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/ef/a5/72/efa572a7743dc0cca131d205bb86823f.jpg>

Bu resimde Deleuze'ün duyumsama kavramından bir kısım bahsetmemiz gerekir. Bacon'ın Duyumsamalarının önemli dışavurumlarından olan çiftlenmeler ve figürleri bu çalışmalarda başlamaktadır. Kitabında duyumsamaları 'titreşimler' gibi düşünen Deleuze, bu çalışmalarda artık daha ileri bir aşama olan 'rezonans' halinde olduklarını ifade eder. Bacon duyumsamaların farklı düzeylerinin olduğunu söylemiştir; Deleuze göre bu farklı duyumsama düzeyleri güç birliği yaparcasına dalgasını büyütmüşlerdir. O, aslında burada beliren şeyin figür biçiminde duyumsamanın çiftlenmesi olduğunu savunur. Deleuze tek yönlü bir önerme olarak; "Çiftlenmiş figürü, farklı düzeydeki duyumsamaların çiftlenmesi oluşturur."¹⁵⁴ yargısını kullanır. Her iki beden için ayrı ayrı düşünülebilecek 'matter of fact' (Deleuze bunu temsilden başka, hikâyesi olmayan olarak, öz- asıl anlamında kullanmıştır.) vardır. Aynı zamanda bu iki ten-Et için; tek bir figür oluşu da gerçektir. Deleuze, figürlerin birbirine karıştığı bu anın aynı zamanda ayrılamaz olduğunu söyleyerek, Bacon'ın ayır edilemezlik tutumunu hatırlatır.

Bacon'ın sanat tanımı ve duyumsama arayışı kendi ifadeleriyle: "İnsan bir şeyin olabildiğince gerçeğe uygun olmasını, aynı zamanda da resmetmeye kalkıştığı nesneyi yalnızca örneklemenin ötesinde, derinden kışkırtıcı ya da duyum alanlarının kilidlerini derinden çözücü olmasını istemez mi? Zaten sanat bundan ibaret değil midir?"¹⁵⁵ Berger, Bacon'ın için 'insan Bedeni', bu duyum alanlarının kilidini çözen şey olarak nitelendirir.

Çiftlenmiş figürlerin de tıpkı diyagramlar gibi Duyumsamaları birleştirdiği önermesini sunarak iki bedenin ortak figürü, figürlerinse ortak 'olguları' olduğuna inanır. Deleuze, güzeli arayan sanat dalı olarak Bacon'ın resminde yakalamış olduğunu düşünerek; "Resmedilen duyumsamadır, bu kaynaşmış figürlerin güzelliğidir."¹⁵⁶, diyor.

Bacon ise yapmak istediklerini "Yatağın üzerinde, kendini herhangi bir cinsel edim biçimine teslim etmiş iki kişinin bu duyumsamasını donduracak bir imge

154 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 65

155 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 36

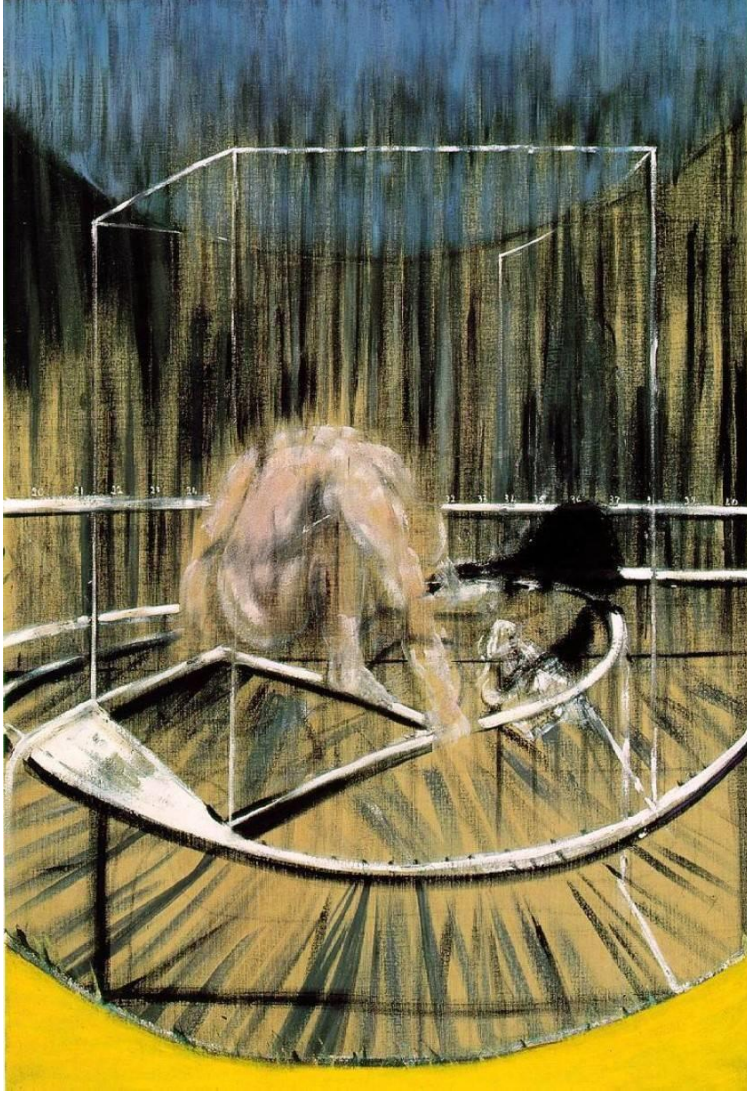
156 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 65

oluşturmak istiyordum... Biçimlere bakılacak olursa, bunların, bir anlamda, en uç noktada, figüratif olmayan oldukları görülür.”¹⁵⁷Şeklinde açıklar.

Bacon’ın Muybridge’nin resimlerinden yararlandığı, bir çalışması da ‘Çömelmış Nü Çalışmasıdır (1957). Lynton Bacon’ın bu çalışmasını, ürkütücü figürlerin, ürkütücü olmayan teknik ve renklerle sunulduğunu fikrindedir. Lynton, Bacon’ın ‘düz alanlar’ ve ‘figür’ öğelerini, ‘boşluklar olarak ve figür’ olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bu boşluklar hem sıcak bir oda hissi yaratıp, aynı zamanda kapalı yer korkusu uyandıran, dehşet – korku duygularından faydalanmak içindir. Bacon’ın, fotoğraflardan aldığı imgelerin daima yarattıklarıyla aynı olmadığını düşünen Lynton, acı çekilmeyen fotoğraflardan, acı çekişi anlatan resimler ve acıyı resmederken, güzel olan yöntemler tercih etmesiyle Bacon’ı Sürrealizm ’den çok, Ekspresyonizme yakın bulduğunu ifade eder. Bacon: “Her zaman nesnelere elimden geldiğince doğrudan ve ham aktarabilmeyi ümit ettim; belki bir şey karşılımlarına doğrudan doğruya, onun dehşetini algıladılar.”¹⁵⁸

157Gilles Deleuze, a. g. e. S. 66

158John Berger, a. g. e. S. 36



Resim 3.21 Francis Bacon, Çömelmiş Nü Çalışması, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 137 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/ce/33/96/ce3396c13654e85f0403220fc98d5d6e.jpg>

Lynton, Bacon'ı geleneksel resmin klasiği olarak acı çeken insanı anlatmayı devam ettiren son ressamlardan olarak görür. Aynı zamanda bu tavrı yenilikçi bir tarz ile Hıristiyanlık dininin temsilleri olan imgelerden uzaklaşarak, 'din dışı' ve

toplumsal sınıf üstünlüğü olmayan figürler seçerek, farklı bir gelenek oluşturduğunu savunur.¹⁵⁹

Deleuze, bu çalışmayı yöntemsel açıdan incelerken; Sylvester'in Bacon'ı üç ayrı döneme ayırmasından bahseder. Bunlardan ilki; net figür ve canlı düz alanın beraberliğinden oluşan dönemdir. İkincisi 'malerisch' dönemi; perde ve tonlamaların hâkim olduğu dönemdir. Üçüncüsü ise, bu iki zıtlığı beraberce kullandığı; belirsizlik kazandıran teknikler geliştirdiği ve düz zeminde canlılığın olduğu birleşimdir. İşte bu çalışma, üçüncü döneme ait bir çalışmadır; figürdeki biçimsizleşme onu yok etmeye kadar götürmüştür ve figürü hem perde arkasına hem piste hem bir prizmaya hem de çubuklara yerleştirmiştir.¹⁶⁰Bacon'ın bu figürü, kendini sahneleyen aynı zamanda hapseden bütün bu armatürler üzerinde ve içinde ipte duran bir cambazı anımsatıyor.

Bacon 50'li yılların başlarında hayatını kaybeden yakınların ardından psikolojik durumunu yansıtan eserlerin eleştirmenlerce yorumu; Bacon'ın 'travma' halini yansıttıklarıdır. Yaşadığı eşcinsel birlikteliklerin ardından yeni travmalar yaşamış ve bunları da sanatına yansıtmıştır.

Velazquez ve Van Gogh'un büyük etkisi altında olduğu bu dönemde; 'Potemkin Zırhlısı' filminin hemşire karakterinin, çılgık atan sahnesi gibi ilham kaynakları işlerine yön verecektir. Bu sahneyle yarım bıraktığı papa serisine de tekrar dönecektir. Sanatçı Venedik Bienali'nde (1954) 'İngiliz Pavvilion'un da basit geometrik biçimleri sıklıkla kullanan ve ahşabı da materyal olarak kullanan İngiliz ressam Ben Nicholson ve yine İngiliz olan, çıplak insan figürü çalışmalarıyla ünlü ressam Lucian Freud gibi dönemin avangart sanatçılarıyla birlikte çalışmalarını sergiler. 1957' de uzun zamandır geri durduğu kişisel sergisini tekrar açar.

Berger, Bacon'ın 50'li yılların başında, bedenin 'Baş' bölümüyle özel olarak çalışmış olduğunu çıkarsamıştır. Bacon'ın ifade olmaksızın, asıl yüz ile ilgilendiğini söyler. Bacon'ın "Aslında dehşetten çok, çılgılığı resmetmek istiyordum. Sanırım, bir insanın çılgık atmasına neden olan şeyi- bir çılgılığa yol açan dehşeti-düşünmüş

¹⁵⁹Nobert Lynton, a. g. e. S. 258-259

¹⁶⁰Gilles Deleuze, a. g. e. S. 36-37

olsaydım, resmetmeye çalıştığım çığlıklar daha başarılı olurdu... Bu resimler benim, ağzın hareketinden, ağzın ve dişlerin biçiminden her zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı... Her zaman ağzı, bir anlamda Monet'in günbatımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir.”¹⁶¹, sözlerini hatırlatır. Bu sözler bize ressamın, çığlığın sebebi olan dehşeti değil, sonucu olarak dehşeti resmettiğini çıkarıyoruz. Bacon çığlık atan ağızların biçimini, dişler ve ağzın içinin karanlığı ile oluşturduğu renk kontrastından etkilendiğini ve renkleri kullanırken işlediği anlaşılmaktadır.

Deleuze, Bacon'ın ağız ve gülüşleri ile ilgili saptamalarından birinde, 'İnsan başı için üç çalışma (1953)' örneğini göstererek, tabloların düzenini karıştırmayacak bir sıra ile işlendiğini öne sürmektedir (John Russel'den farklı olarak.). Bu, sol('histerik gülümseme'), orta ('çığlık atan ağız'), sağ ('eğilen ve dağılan baş') sırası en uygun olanıdır, ona göre.



Resim 3.22 Francis Bacon, Triptik, İnsan Başı İçin Üç Çalışma, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 61 x 51 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: https://lh3.googleusercontent.com/-Ah_J6AWVozE/WYsDkt-a_dI/AAAAAAAAUXY/smdJnh6KDYYhUG6CDUCt19UP-zPIPkN5gCHMYCw/all-panels-...-art-images5_thumb?imgmax=800

¹⁶¹John Berger, a. g. e. S. 39

Bu çalışma yine siyah ve gri yoğunlukla çalışılmış, kıyafetli üç figür ve siyah düz alanın ön plana çıkmaya meyil eden yüzde göz ve ağız biçimleriyle işlenmiş portre çalışmalarından biridir. Bacon arkadaşlarının ve kendinin de portresini çalışmıştır.

Yine fotoğraftan faydalanılan bir çalışmasında, William Blake'in şiirlerinin bestesi için sipariş verilen bir portre çalışmasında 'William Blake'in Maskından hareketle-portre için çalışma II-III (1955)' Et'in kemiksiz bir sıkı kafa dokusu oluşturduğunu örneklemektedir. Bu resim için: "Baş ettendir, maskın kendisiyse ölüye dair değildir. O, kemiklerden ayrılan sıkı bir et yığınıdır."¹⁶², der.



Resim 3.23 Francis Bacon, William Blake'in Maskından hareketle-portre için çalışma II, 1955, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 61 x 51 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://i.pining.com/736x/27/cf/66/27cf665aaeb57b33d9af758558791fcc--bacon-francis-william-blake.jpg>

¹⁶²Gilles Deleuze, a. g. e. S. S. 32

Deleuze, Bacon'ın resim sanatını, tarihini incelerken, Onu Avrupa sanatının da kökeni olan bir Mısırlı olarak nitelendiriyor. Mısır sanatına dair Deleuze'ün sıraladığı beş önemli karakter Bacon'da da karşımıza çıkmaktaydı. Bunların ilki; dokunsal duyu ve görüşün bir arada çalışıyor olmasıydı (mısırdaki alçak kabartmalarda el ile gözün uyumu). Bir diğeri; 'cepheden yakınlaştırılmış görüş' ile aynı plan düzleminde çizilen zemin tavrıdır. Bir diğeri; konturdur, tıpkı Bacon'daki gibi figür ile zemini ayıran hat olarak. Biçimi yalıtın 'doğrusal kontur, düzenli Eğri'dir. Son olarak; doğru ve öz geometri ile 'bir Plan'dır.



Resim 3.24 Bacon, Sfenks 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 198,7 x 137,1 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, D.C.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/0c/52/00/0c5200616a00896b3f693efd7de71094--bacon-francis-oil-on-canvas.jpg>

İlk olarak antik mısırdaki rastlanan sfenksler; kafası hayvan (koç, kuş) veya insan gövdesi aslan olan bazen kanatlı bir heykel olan Sfenks 'in biçimsiz oluşunu Bacon'ın rastlantısal kavramıyla açıklar. Deleuze, buna 'ilirik' der. Yeni geliştirdiği çalışma teknikleriyle de tuval üzerinde çizilerin, fırçaların, boya sıçratmalarının oluşturduğu rastlantısal olgunun eseri olarak tanımlar. Deleuze, Modern resimdeki bu tavrın temel olduğunu ileri sürer, Batı resminde Hıristiyanlık figürü İsa'nın temsili değil özü ve biçimde artık öz değil, ilirikten söz edilmeye başladığını söyler. Güzelin değişen tanımında artık 'rastlantı bir koşul haline gelmiştir. Bacon'ı etkileyen yazarlardan Leiris'in "Baudelaire için, hiçbir güzellik iliriksel bir şey araya girmeseydi mümkün olamazdı... İlk günah gibi, tüm sistemi yolundan saptıran kum tanesini, bir damla zehri, bir tutarsızlık filizini de içeren bir şey güzel olabilir..."¹⁶³, sözleri durumu açıklamaktadır.

Bacon'ın resimleri sinir sistemine hitap eder, buna ulaşmak için ise Deleuze 'de ilirik (rastlantı) ile ifade edileni, Berger 'kaza' kavramıyla açıklar. Bacon'ın "... Öyle sanıyorum ki, birazcık olsun hoşlandığım ne varsa, çalışmalarımın çıkış noktası olarak alabildiğim, bir kaza sonucunda ortaya çıkmıştır."¹⁶⁴ Sözlerine yer veren Berger, sinir sistemini uyaran imgeleri 'kaza' ile ('istem dışı') bıraktığı lekelerin, sanatçının üstün 'içgüdü' (daha önce de değindiğimiz tinsellik kavramının yerine kullanmış) ile belki de fotoğraflardan edindiği imgeleri geliştirme yöntemini izlediğini ifade eder. Berger: "Bir bedenün görünümü, üzerine yapılmakta olan istemsiz lekelerin kazasına uğrar. Bedenün çarpıtılan imgesi, seyircinin- ressamın sinir sistemine doğrudan çarpar; o da bedenün görünümünü, taşıdığı lekeler yoluyla ya da bu lekelerin altından yeniden keşfeder."¹⁶⁵

Berger, iliriksel bu lekelerin yanında 'boyanmış lekelerin' de olabildiğini söyler; 'kan, meni, dışkı' vb. ; "Bunlar az çok belirgin bir biçimde, bedenden salgılanan sıvıların izleridir... Söz konusu olduklarında tuvaldeki bu lekeler,

163 Gilles Deleuze, a. g. e. S. 115

164 John Berger, a. g. e. S. 36

165 John Berger, a. g. e. S. 37-38

gerçekten bedene değmiş bir yüzeyde bulunan lekelerle benzerler.”¹⁶⁶, der. Bunların ten veya yatak örtüsü üzerine boyanmış olan resimleri hatırlatır.

Francis Bacon'ı yazan ve tanıtan eserlerinin büyük bir çoğunluğunu 1960'lı yılları eserleri oluşturuyor. O, artık döneminin, yaşayan ünlü ressamlarından biridir. Sanatçının, 60'lı yıllarının önceki çalışmalarının devamı olduğu, papa ve çarpiha gerilme serilerinin dönem çalışmalarından daha önce bahsetmiştik. Bu on yılın ilk dönemlerinde; 'Boylu Boyunca uzanan kadın (1961)', 'Dönen Figür (1962)', 'Adam ve Çocuk (1963)' gibi figür çalışmalarına devam etmiştir. Çalışmalarında dinamizmi insan ya da hayvan hareketlerinde 'Atletizm' olarak işlediği, et ve kemiğin kendindeki ayrımını yansıtan çalışmalar olarak şekillenmişlerdir.



Resim 3.25 Francis Bacon, Boylu Boyunca uzanan kadın, 1961, Tuval üzerine yağlı boya ('kolâj'), Her bir tablo 198.5 x 141.5 cm, Tate Galerisi, Londra

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/0d/0d/24/0d0d2410205415bc92b6cfeef71a8bed--francis-bacon-art-uk.jpg>

¹⁶⁶John Berger, a. g. e. S. 38

Uzanan kadında, bedenın etten oluştuğu ve kemiğe ihtiyaç duymadığı tavrını tekrar okuyabiliyoruz. Deleuze, Bacon'ın etin akışı- dökölüşü imgesini kullanırken figürlerinde kullandığı yukarı hareketine kemik anlamı katar; "...tek bacağı yukarıda uyuyan kadın..." bu şekilde düşey konumlu uzuvdan dökülen bir et duyumsatır.¹⁶⁷

Bacon'ın figürlerinin hareketlerini analiz eden Deleuze, 'Duyumsamanın' düzeylerinden birinin de Bacon'da 'sentetik hareketler' şeklinde tıpkı kübizm ve fütürizm de olduğu gibi; bir şiddet, hız ve yenileme belirtir. "Bacon'ın figürleri çoğu zaman tuhaf bir gezintinin canlılığında kavranır: ...Dönen figürün fırl fırl dönüşüdür." diyen Deleuze, Bacon'ı bu anlamda Beckett ile benzer bulmaktadır. Bu gezintiye figürler içi tanımlanmış olan yer dışına çıkartmadan yaptırır Ressam.¹⁶⁸

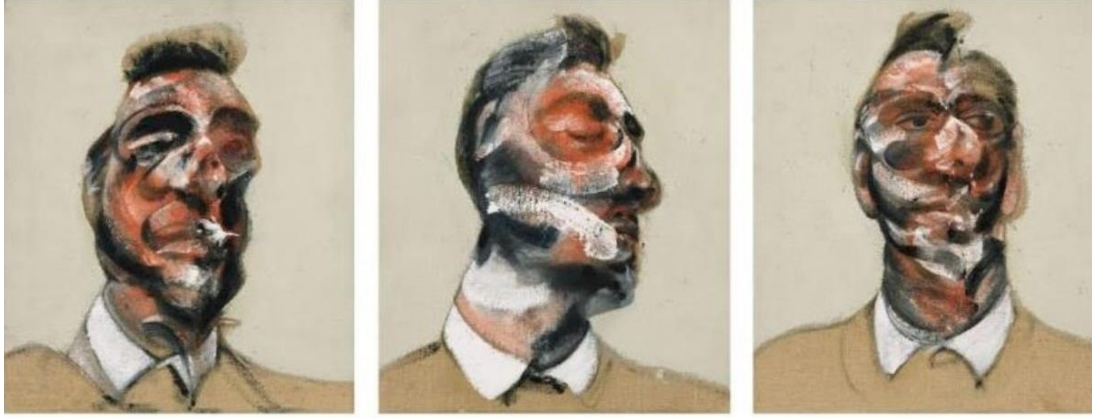
Bacon'ın bu çalışma ilgili öne çıkan özelliğini renk kullanımlarındaki organizasyonun, figür, kontur, armatür ilişkilerinden kaynaklandığı bir örnek oluşudur. Bu rengin zıtlık hareketlerinden ve komşuluk ilişkilerinden ortaya çıkışından farklı bir oluşumdur. Bu resmi Bacon'ı diğer ressamlarla karşılaştırdığında 'zevk' konusunda başarılı bulduğuyla beraber, özellikler dekorasyona karşı bir zevksizlik geliştirildiği fikrindedir. Ressamın özellikle bir ironi kullandığını düşünen Deleuze, modölasyon ve zevk konusundaki başarısını, dekorasyon geçmişine de dayandırmaktadır aynı zamanda. Konturu burada halıya atfettiğini ifade eden Deleuze; "Bilhassa, büyük kontur bir halı olarak sunulduğu zaman orada her zaman özellikle çirkin bir yatay kesit sunulacaktır."¹⁶⁹, şeklinde figür kontur ilişkisinden bahseder.

Bacon'ın portrelere yoğunluk verdiği bu dönemde ilgi gören çalışmalarından bazıları da 'George Dyer Portreleri (1964).' Sanatçının özel hayatının başrolünde olan kişiliklerden birinin 'Dyer'ın portreleridir.'

167Gilles Deleuze, a. g. e. S. 30

168Gilles Deleuze, a. g. e. S. 46

169Gilles Deleuze, a. g. e. S. 141



Resim 3.26 Francis Bacon, George Dyer Portreleri İçin Üç Çalışma, 1964 (Açık Renk Zemin Üzerinde), Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 35,5 x 30,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak:https://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Francis-Bacon-Three-Studies-for-Portrait-of-George-Dyer-On-Light-Ground-1964-courtesy-of-artmarketmonitor.com_.jpg

Bacon'ın karakteristik özelliklerini yansıtmaya devam eden ve Dyer'in işlenmiş olduğu; 'George Dyer'in bir ipe odaklanmış portresi (1966)', 'George Dyer'in bisiklete binerken Portesi (1966)' ve 'George Dyer'in konuşurken portresi (1966)' da diğer çalışmalarındandır.

Deleuze, Bacon'ın 'kuvvetleri resmettiğinden' bahseder. Kuvvetler, duyumsamayla sıkı bir ilişki içindedirler. Deleuze'e göre kuvvetlerin görünmez olanları, duyumsamanın koşulunu oluşturmaktadır. Çılgılığı örnek göstererek, sanatların ortak problemi olan kuvvetlerin bazı sanatlarda duyulan öğelerin bazılarında duyulamadığını ifade eder. Yani çılgılık, ses olarak müzikte duyulur ancak resim için duyulamaz bir öğedir. Bacon ise bu kendi için görünmez öğeyi kuvvetler şeklinde resmetmeyi problem edinir. Deleuze, Bacon'ın portrelerini işaret ederek, başların görünen bir hareketini değil, kafa üzerine etkiyen görünmez kuvvetleri resmetme çabasıdır. Bu George Dyer'in portrelerinde de böyledir. Fotoğrafların hareket analizlerinden faydalanan Bacon için amaç: "art arda gelen görünüşler sunmak değil, bu görünüşleri yaşamda rastlamadığımız biçimlerde üst üste

bindirmektir.”¹⁷⁰Aynı zamanda yüz üzerindeki biçimsizleştirme çabaları tam da duyumsamanın koşulu olan hareketlerin bölgesi olarak tanımlanır.

Ressamın çalıştığı portrelerden biri de ‘İsabel Rowsthorne çalışmasıdır (1966). Bu portrede Duyumsamanın çoklu hallerine dikkati çeken Deleuze, Ressamı sıklıkla Cezanne’ci olarak tanımlamaktadır. Deleuze, Duyumsamalarda: “ritim, işitsel düzeyi kat ettiğinde müzik olarak, görsel düzeyi kuşattığındaysa resim olarak ortaya çıkar... Cezanne buna rasyonel olmayan, beyinle ilişkisi olmayan bir ‘duyular mantığı’ diyordu.” Sözleriyle Cezanne’ci tavrını açıklıyor. Deleuze, Ressamın, İsabel Rowsthorne’un portresinde bu fikri dahi, farklı duyuların algı organlarını ortak bir duyumsama biçimiyle görünen biçiminden uzaklaştırarak ifade etmiş olduğunu yorumlar.



Resim 3.27 Francis Bacon, Triptik, ‘İsabel Rowsthorne çalışması, 1966, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 35,5 x 30,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: http://images.faggionato.com/www_faggionato_com/493902088fabb4989.jpg

Bacon’ın hikâye anlatmayan, ancak ilişki içerisinde olan, konturların renkten oluştuğu ve kırmızı ve mavi renklerin yoğun kullanıldığı kafa resimlerinin özelliklerini barındıran çalışmalarından biri de yakın arkadaşı ‘Lucian Freud Portresi

¹⁷⁰Gilles Deleuze, a. g. e. S. 60

İçin Üç Çalışmadır (1966). Portrede Deleuze'ün daha önce bahsettiğimiz analizlerinden olan, karşıt hareketlerin triptik takımını birbirine bağlayan ilişkilerden birini oluşturması dikkat çeker. '... Solda başın büzülmesiyle örtüsü açılan omuz, sağda başın gevşeme ve çökmesiyle örtülmüş omuza karşı durur.' Aynı zamanda triptiğin, düz alanın siyah rengi en çok içeren ve en az içeren iki tablosudur.



Resim 3.28 Francis Bacon, Triptik, Lucian Freud Portresi İçin Üç Çalışma, 1966, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Marlborough international Fine Art koleksiyonu

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/62/d9/4d/62d94dfceb425be693eab729dbd57ffb--bacon-francis-lucian-freud.jpg>

Dyer'in ölümünden sonra Bacon'ın 'acılı yılları' olarak yorumlanan bir dönemin daha çalışmaları Dyer'in portreleriydi. 1967 yılında devam etmişti: 'George Dyer'in Aynaya Odaklanmış Portresidir(1967). Muybrigge'nin hareketi ele alış biçimini benimsemiş, çalışmalarında faydalanmış olan Bacon'ın bu üretimlerinden biri de 'George Dyer ve Lucian Freud'un Portresi (1967)' de bunlar arasında yer alıyordu.



Resim 3.29 Francis Bacon, George Dyer ve Lucian Freud'un Portresi, 1967, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, 1979'da yandı

Kaynak: <https://i.pinimg.com/564x/a2/29/c4/a229c44a383d4d28ccd5b09c5f640226--bacon-francis-lucian-freud.jpg>



Resim 3.30 Francis Bacon, George Dyer'in Aynaya Odaklanmış Portresi, 1967, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, Özel Koleksiyon, Avrupa

Kaynak: <https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/613061773/large/photo.jpeg?1470484668>

Bacon'ın çalışmalarında karşılaşılan objelerden biri de aynadır. Tasarımcılık yaptığı dönemlerden kalan ayna ve halı objelerini resimlerinde görmek tıpkı renklerdeki ustalığını hatırlatır. Deleuze, Bacon'ın aynayı resimlerde işlerken bunu da ağız, girdap veya siyah leke gibi bir kaçış noktası olarak değerlendirmiştir. Figürün içinde bulunduğu şeffaf prizmanın aynanın içine doğru bir çekilme veya 'uzanma' halinden bahseder. Ayna bu resimde olduğu gibi, Bacon için 'içini göstermeyen' ayna ya da 'siyah bir kalınlık' olur, "Beden aynadan geçer, orayı kendine ve gölgesine yer edinir. Büyüsü buradadır."¹⁷¹Aynı zamanda bu çalışmada, Deleuze'ün bahsettiği, düz alandaki siyah bölümü, bölgesel olarak görebilmekteyiz ve konturları renklerin oluşturduğu bariz örneklerdendir. Ertesi yıl 'George Dyer'in Aynadaki Portresinde (1968) Bacon, figürün aynaya çekilişi- büzülüğü olarak biçimsizleştirdiği halini sunmaktadır.

Tanıklıkların işlenmiş olduğu ve yatay hatların belirgin olduğu tablolarla, 'Sweenwy'in Cançekişenleri' çalışması bu yıllarda üretilmiş çalışmalardandır. Deleuze, bu triptikte de Bacon'ın 'kırmızı – mavi' renk işlendiği, baş olan et probleminin yüzü olmayan baş çalışmalarından biri olarak nitelendirir. Orta panoda dikkat çeken kırmızı rengi, ağız ile et arasındaki ilişkiyi anlatan 'kol- atardamar-kan-et' ilişkileri olarak nitelendiriyor. Bu değerlendirme çalışmanın analogik tutumuna da örnek gösterilebilir.

Bacon, bedeni organsız bir ten- et olarak görüyordu. Bunu açıkça okuttuğu bu dönem yaptığı figür ve hareket olgusuna odaklandığı çalışmalarından biri de 'İnsan Bedeninden Hareketle Üç çalışma (1967)' triptiğidir.

¹⁷¹Gilles Deleuze, a. g. e. S. 26



Resim 3.31 Francis Bacon, İnsan Bedeninden Hareketle Üç Çalışma, 1967, , Tuval üzerine boya, 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon, Londra

Kaynak: <https://i.pining.com/originals/2c/eb/8b/2ceb8b42efd0a7b3170b47f0b6105c68.jpg>

Hareketin beden üzerindeki etkilerini, görünmeyen kuvvetler olarak alıp, bir uyum içerisinde aktarılmıştır. Deleuze, Bacon'ın biçimsizleştirme problemini burada 'silindirin siyah deliğine asılı düşüş' olarak organsız beden tutumunu organların 'Protez'-miş hissi yaratan görünümünden olduğunu değerlendirir. Ona göre, bu trajikomik bir 'Atletizm' sentezidir.

Aynı çalışmanın önemli analizlerinden biri de Deleuze'ün Triptiklerin Üç kuralından üçüncüsü için olan değerlendirmesidir. Çiftlenmiş bedenler üzerindeki, 'Ritmik' olgunun birleşme gibi görünen ayrılığı olduğunu ifade eder. "Figür-varlıklar, siyah ışığın içine düşerek birbirinden ayrılırlar. Renk-düz alanlar beyaz ışığın içine düşerek birbirinden ayrılırlar."¹⁷²Bu ayrılış 'ışık' ile gerçekleştirilmektedir. Triptiklerin diğer ilkesi: Beden olan figürün, 'tecrit', 'biçimsizleştirme' ve 'dağılma' kuvvetlerinin altında var olmasıdır. Bir diğer ilkesi ise: çiftlendirilen bedenlerin bu kuvvetlerle aynı etkiye maruz kalışı uyumlu bir 'melodik kuvvet' ile biçimsiz öze kavuşur. Deleuze buna 'matter of fact' demektedir.

Bacon'ın yoğun üretimlerinden portreleri verdiği dönem eserlerinden bazıları 'Otoportre İçin Üç Çalışma (1967)' ve 'Otoportre İçin Dört Çalışma (1967)'. Diğer portrelerinde de ortak olan prensipleri içeren çalışmalarda öne çıkan şey, rengin akışları ve Bacon'ın kuvvetleri görünür kılma çabasıdır. Bu tüm kafa- baş çizimlerinde ortak problemdir.



Resim 3.32 Francis Bacon, Otoportre İçin Üç Çalışma, 1967, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 35.5 x 30.5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: (https://www.gagosian.com/_data/9085e87bc8d16686c430086c6e6e9bb7.jpg)

¹⁷²Gilles Deleuze, a. g. e. S. 81



Resim 3.33 Francis Bacon, Triptik, Otoportre İçin Dört Çalışma (1967), Tuval üzerine yağlı boya, 91.4 x 33 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://selfportraitoftheartist.files.wordpress.com/2013/03/francis-bacon-19651.jpg?w=181>

Deleuze, görünür kılma çabasını üzerinde çalıştığı üç kuvvet ile açıklar: tecrit kuvvetini, düz alanın figürü veya konturu, kavrama- dolama hareketi ile görünür kıldığını ifade eder. Biçimsizleştirme kuvvetini, yüz­süz baş tutumu beden­in bölümlerini ‘sarsan’ (Deleuze, uykudaki düzleştirici kuvvet örneğini verir burada.) kuvvetler görünür hale gelir. Üçüncüsü ise dağılma kuvvetini görünür kılma çabası

olarak: figürün silikleşerek dağılma etkisindeki görünümünden bahseder, otoportre için dört çalışmada böyle olmuştur. Deleuze, bu dağılma kuvvetini görünür kılanın, ‘gülümseme’ olduğunu ifade eder. Bu dönemde ayrıca portreleriyle ortak özellikler sergileyen Isabel Rawshome portrelerini ertesini yıl da devam etmek üzere üretmiştir.

Dyer portrelerine devam eden Bacon, 1968 yılında ‘Köpekli George Dyer üzerine iki çalışma’ eserini gerçekleştirir. İkili çalışmalarında da Deleuze’ün analizlerine göre, üçlü çalışmalarla aynı ortaklıklar söz konusudur. Bu çalışmasında Bacon yine hayvan le insan oluş arasındaki belirsizlik durumunu işlemiştir. Deleuze, buna yine ‘ayrıldilemezlik’ bölgesi der ve ‘köpek efendisinin gölgesi gibi’ yorumunu yapar. Kaçış, düşüş, hareketlerini hatırlatarak: “...Bu gölgenin bedenden kurtuluşudur.”¹⁷³, der.

173Gilles Deleuze, a. g. e. S. 29



Resim 3.34 Francis Bacon, Köpekli George Dyer üzerine iki çalışma, 1968, Tuval üzerine yağlı ve kuru boya, 198, 8 x 147,7 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/32/83/e5/3283e52b08cec3cfdc8e8bf1cdc0b5.jpg>

Orta panodaki olgusunun adını alan triptik çalışması: ‘Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür (1968)’ Bacon’ın temel öğelerini ve becerilerini berraklıkla okutan önemli bir eseridir. Deleuze’ün: ‘hayvan zihinli tanıkların yanında uyuyan ikizler’ diye tanımladığı çalışmada sol ve sağ panolarda sandalyede oturan figürlerin orta panoda yataкта uzanmış ikiz figürlere bakışı dikkati çeken ilk noktalarındadır. Deleuze, Bacon’ın ten ve kemik ayırımının devam ettiği vurgulardan olduğunu yineler. Kol kemikleri uzanmış iki figüre son anda eklenmiş bir fırça hareketi gibi duruyor. Bu şekilde önemsizliğini de vurgulamış oluyor.



Resim 3.35 Francis Bacon, Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür, 1968, Tuval üzerine yağlı ve pastel boya, Her bir pano 198 x 147 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, Tehran

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/82/44/ab/8244abc0742d91c82fcb6eee2012bcf4.jpg>

Bacon'ın, sanatına yansıttığı yaşam tarzı, ilişkileri ve hayatındaki kişilerin, onun zihnindeki toplum bakışı ve kurtulması gereken beden veya düşünceler gibi görünüyor, Deleuze'ün analizi ve ressamın yaşamını eşleştirdiğinde. Bu çalışma için hayvan zihinli figürlere yataktakiler dışındaki herkes yani onlar gibi olmayan herkes diye düşünürsek, onların şahitliğinde kemiğinden sıyrılmış, yatakta uzanmış ikiz figür aynı olan iki kişiyi düşündürür. Bu figürlerin yer yer algılanamayan kısımları vardır bunlara silikleşen bölgeler diyen Deleuze, bu alanlara düz alana dağılma isteği yani dağılma kuvvetinin görünür hali demişti. Orta panodaki bu ikiz figürün kuruluşunda yataylık ile düz alanı kesen konum mevcuttur. Deleuze yataylıkla beraber 'uykudaki düzleştirici kuvvet' resmedilmiş, görünür kılınmıştır der.

Düz alanın zemini (birleştirildiğinde daire olan) silindir biçiminde sardığı örneklerden biri olan bu resimde, zemin ile düz alanı ayıran kırmızı bir renk olan konturdur. Bacon'ın 'karşıt' durumları triptikte ayrı panolarda sunduğu örneklerden olan çalışmada sol panodaki figürün 'çıplak' sağ panodaki figürün ise 'giyinik' olduğu zıtlığı okunur. Aynı şekilde sol ve sağ panolardaki tanık gölge ve renkli-giyinik tanık ve bunların tablodaki konumu da zıtlıklar oluşturur.

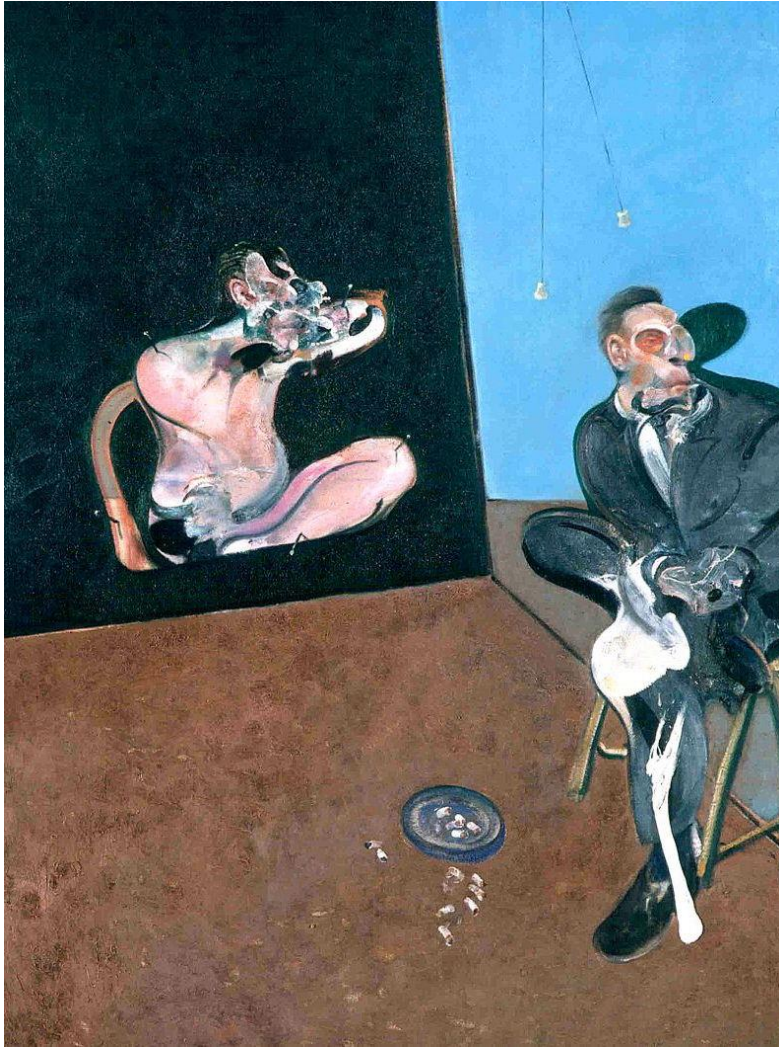
Çalışmada orta panoda düz alanın figürle arasına giren panjur perde, sol ve sağ panolarda figürün yanındaki yansıması figür ve içinde bulunduğu prizmatik yapı ve yatağın sol bacağı ile sol panoda prizmanın sol alt köşesindeki siyah deliğin figürleri çekmesi gibi tipik öğelere burada da rastlamaktayız.

Deleuze'ün sıklıkla üzerinde durduğu ve özel bir başlık altında incelediği, Histeri konusuyla Bacon'ın bedeni resmetme ve duyumsamanın bu bedende bahsettiği düzeyleri arasındaki ilerleyişini 'Histeri' konusu ile açıklayışı bizim için önemlidir. Bacon'ın çalışmalarında beden bildiğimiz organlı ve düzenli bir 'organizma' değildir. Bilinen organları (ağız-diş- mide vs.) olmadığı gibi birbirinin yerine geçen organları vardır: 'ağız' ve 'anüs' gibi. Deleuze bu durum ile Bacon'ı Artaud'un fikrine yakın bularak; et ve sınırdan olan bedenler, 'yumurta' gibidirler. Yumurtada da yaşam vardır buna rağmen organ- uzuv yoktur. Yani canlıdır, organik değildir. Bacon'da da ten-beden ve sınırlar vardır, biçimli organlar yoktur, biçimsizlikler 'nötrleştirilmiş' düzeyler veya bölgeler vardır. Deleuze, bu bölgelerin duyumsama düzeyleri olduğunu ifade eder. Bunlar kafanın yüzünde iken, fırçalanma-temizlenme bölgeleri olarak karşımıza çıkmışlardır. Bu beden üzerine etki eden kuvvetlerin 'titreşimleri' ya da durgunlukları duyumsanır. Organsız bedeni saran bir dalgadan bahseden Deleuze, bu dalga'nın dış kuvvetlerle karşılaşma anında *Duyumsamanın* ortaya çıktığını söyler.

Hareketi, dalga ve organlar ile düşündüğümüzde işin içine zaman da girecektir. Deleuze, ressamın zamanı da incelikle resmettiğini vurgulamıştır. Düz alanlar ve düz renkler ile beraber ebedi zamanı resmettiği ve figürde düzeyler arası geçiş yapan duyumsamanın hareketin ya da donukluğun zamanını resmetmiş olduğunu yorumlar. Deleuze: "...tüm duyumsamaların... Bir düzeyden diğerine geçtiğini görmekteyiz... Bir düzeyde ağız olan, bir başka düzeyde veya aynı düzeyde anüse dönüşür. Bu tamamlanmış dizi, bedenin histerik gerçekliğidir..."¹⁷⁴, ifadelerine yer verir. Ardından 'bu histeri tablosunda' figürlerde yerini alan bir ritim eşliğinde 'kasılma- gevşeme (paraliz)-hiperestezi(aşırı duyarlılık)- anestezi(duyu

174Gilles Deleuze, a. g. e. S. 53

ytimi)' anlarının ritmik görünürlüğünden bahseder. Kasılmalar ve hiperesteziler (aşırı duyarlılık) çoğunlukla temizlenmiş, bezle silinmiş bölgelerle, anestezi (duygu yitimi) ve paralizler (gevşeme-dağılma) ise eksik bölgelerle işaretlenmişlerdir."¹⁷⁵, şeklinde açıklar. Buna 1972 yılındaki 'Ağustos' triptiği ve 1973 yılı 'üç portre' çalışmalarını örnek gösterilmiştir. Bütün bu geçişler organsız beden, geçiş halindeki organlarının sinir sistemine ilettikleridirler.



Resim 3.36 Bacon, George Dyer Portresi için iki çalışma, 1968, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, Sara Hildenis Sanat Müzesi, Tampere

Kaynak: <https://i.pining.com/originals/3d/c5/c4/3dc5c42b2cc51f9d7688aa21c05c1b94.jpg>

¹⁷⁵Gilles Deleuze, a. g. e. S. 53

1969 yılında üretilmiş olan ‘Üç Lucian Freud Çalışması’, ‘Boğa Güreşi İçin Çalışma No:1’, ‘Aynada Figürlü Nü Çalışması’ ve ‘Uzanan Figür’ resimleri de Bacon’ın triptik çalışmalarındandır.

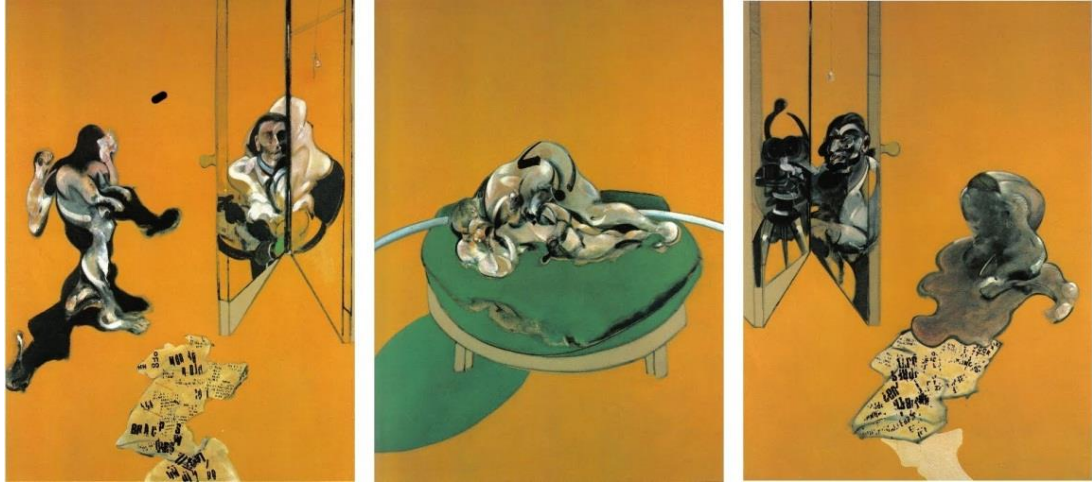
1970’li yıllarını yoğunlukla Paris’te geçirmiş olan sanatçı, sevgilisi Dyer’ın ölümünün ardından çalıştığı portrelerine bu yıllarda da devam ediyor. Bacon için, hakkında ilk kitabın basılması, Retrospektifler sergilemesi ve ününün artarak sanatının yoğunlukla kritik konusu olduğu yıllar olacaktır.

Bacon’ın düz alan, figür ve zemin (figürün kurulduğu yer) öğelerini ustaca kullandığı eserlerini 70’li yılların başında vermiştir. Deleuze’ün kitabında özel yer verdiği sanatçının eserlerinden, önde gelenler 1970 yılında ürettiği: ‘Triptik’, ‘İnsan Bedeni Çalışmalarının’ aynı yıl içinde gerçekleşmiş bir diğer serisi (Deleuze, adı geçen eserde 2 ve 3 numaralı resimler) çalışmaları olmuştur.



Resim 3.37 Francis Bacon, 1970 Triptiği, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra

Kaynak: <http>



Resim 3.38 Francis Bacon, İnsan Bedeninden Çalışmalar, 1970, Tuval üzerine yağlı ve kuru boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: https://k46.kn3.net/taringa/E/E/5/F/A/1/alma_perro/C51.jpg



Resim 3.39 Francis Bacon, insan Bedeni Çalışmaları, 1970, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,8 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/c1/79/65/c17965b5f7d6ff70fcc6fae6d1bb480a.jpg>

Bu çalışmalarda ortak olarak göze çarpan şeyler: canlı renkler ile ifade edilmiş düz alanlar, bu düz alan içerisinde farklı oranlarda ama yine de ‘oval’ form figürün üzerinde olduğu objenin karakterini oluşturuyor. Deleuze, Bacon’da bu ‘monokrom’ biçimin ışığın yoğun kullanımıyla figürün anlık hızına karşın ebediyeti vurguladığını yorumlar. Triptik çalışmasının tüm panolarında gördüğümüz bir oval zeminini

andıran biçimin üzerine farklı duruşlar sergileyen figür yerleşmiştir. Üç panoda da tekrar eden ‘armatür’ ün biçimiyle beraber, orta panoda çiftlenmiş yatay halde figürler var iken, sol ve sağ panoda, giyinik ve çıplak sırtları ile beraber aynı armatür ve figürün bakış yönü aynıdır. İnsan Bedeni Çalışmalarında ise orta panoda yine yatay hatta çiftlenmiş figürün altındaki zemini oval bir koltuk ya da yatak oluşturmaktadır. Bu ‘armatürün’ yine sol bacağı kendi gibi yeşil bir eliptik renk bölgesine çekilir-kaçar gibidir, bunu başka çalışmalarda da aynı biçimde görmüştük. Bu tavırlarda bağlantılı olarak bunlarda düz alanın figürü sardığı çevrelediği- tecrit ettiği türden çalışmaları olarak yorumlanabilir.

Deleuze, analizinde, triptiği oluşturan panoların birbirleriyle ‘naratif’ yönden ilişki kurmayan ve ‘illüstratif’ olmayan figürler yaratma çabasını bu çalışmalarında başarıyla sunduğu değerlendirmelerini yapar. Ona göre, Bacon tarihselcilikten uzaklaşırken aslında sözleriyle çok figürlü geleneğe bağlılık sergilemektedir. Bacon’ın bu konu hakkındaki düşünceleri söyleşilerinde ifade ettiği gibi, çok figürden oluşan klasik üslup eserlerini ‘en büyük başarılar’ olarak değerlendiriyor. Ardından bu çok oluşun yarattığı içinden çıkılması zor durumdan bahsediyor: “...Ancak bir figürden bir diğerine geçerek zaten anlatılan hikâyeye daha o anda resmin kendi kendine eylemde bulunması imkânlarını da yok etmiş olur.”¹⁷⁶, diye devam eden Bacon, bu problemin üzerine figürlerinin öznel halleriyle gitmiş ve başarılı olmuş bir sanatçıdır.

Berger, Bacon’ın resimleri ile ilgili hikâyeye anlatmaktan uzak tavrının anlattığı tek şey: “Bu resimlerin yaptığı, yabancılaşmanın kendi mutlak biçimine- yani akılsızlığa- karşı nasıl da bir özlem doğurabileceğini göstermektedir.” der.

Deleuze, insan bedeni çalışmalarında, figürlerin çiftlendirme kuvveti altında olan bedenlerin varlığından bahseder, tecrit edilmiş figürler, “...duyumsamanın zorunlu olarak geçtiği farklı düzeyler, zaten duyumsama çiftlenmeleri oluşturur.”¹⁷⁷, der. Aslında bu dalgalar çiftlenerek rezonans etkisi yaratmaktadırlar, ‘titreşimler’

176Gilles Deleuze, a. g. e. S. 15

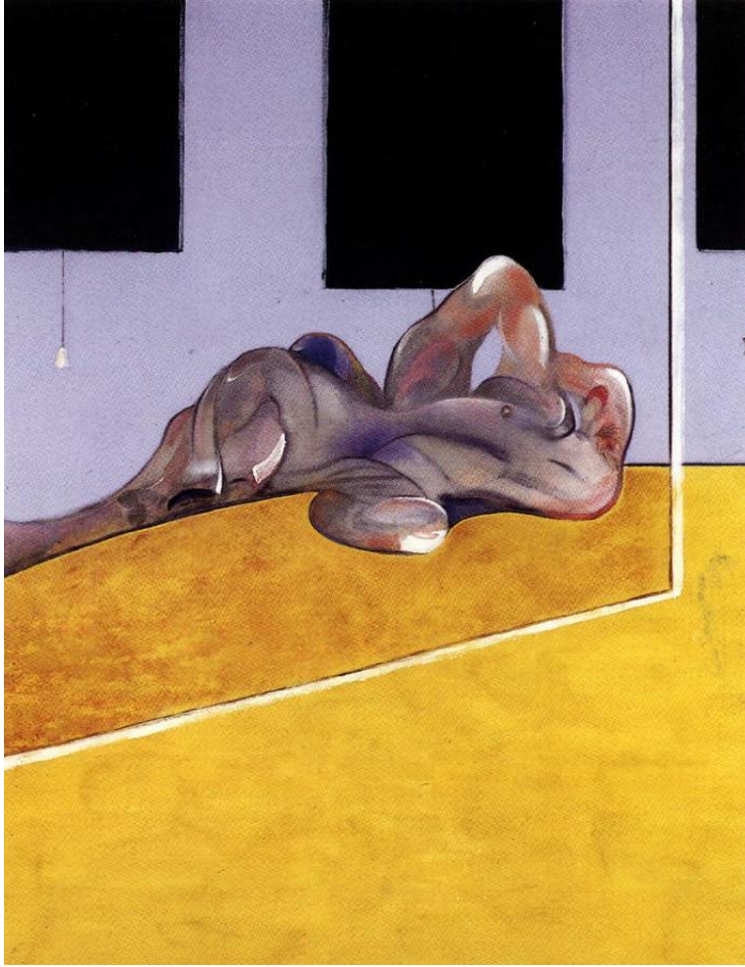
177Gilles Deleuze, a. g. e. S. 66

rezonans haline gelmiştir. Deleuze duyumsamaların çiftlenmesini güreşçileri de örnek vererek, ‘beden bedene enerji’ şeklinde yorumlar. Duyumsama düzeyler arasında bu figürlerde dalgaların oluşturduğu bir ‘ritim’ eşliğinde geçişi bu yatay hatta uyuyan figürlerde gerçekleşirken bu figürlere diğer panolardan ‘tanık figürler’ yönelmişlerdir. Deleuze, insan bedeni çalışmalarında, sol ve sağ panodaki aynadaki yansıma gibi görünen biçimsizin yansımaları ‘portre simülakları’ dediği figürlerin tanıklık işlevi gördüğünü ifade eder. Görünür tanıkları sabit, ritmik tanıkları ise düşme-atılma gibi hareket içerisinde olanlar diye tanımlayan Deleuze, Ritmik tanığın durumuna göre ‘etken’ veya ‘edilgen’ olabildiğinden bahseder. İnsan bedeni çalışmalarında, sol ve sağ panodaki figürlerin hareket hali ve bunun için destek aramayışını etkin tanıklık hali olarak değerlendirmektedir. Buna karşın, 1962 triptiğindeki eli belinde figürü edilgen olarak tanımlamıştı. Aynı çalışmanın orta panoda yatan figürlere karşın solda ‘gölgesinden yükselir gibi’, sağda ise dibe çekilir gibi sergilenmiş figür ile karşıtlık ilkesini de barındırdığını ifade eder.

Deleuze, figürlerin hareketlerine yöneldiği bu çalışmalarında ‘hareket’ problemini yansıtmasındaki başarılı figürlerini ‘renkten ve ışıktan başka ortamı olmayan cambazlara’ benzetiyor. Hızı ve hareketi problem edinen Avangart sanat, Bacon’ın hareketi duyumsatan bu figürlerinde bize çoğu örnekte cambaz gibi görünürler.

Deleuze, kırık tonları figürlerin et-ten-kan ile olan ilişkilerinde kullanıldığı ve düz tonların ise ebediyeti ifade ettiğinden bahseder. Bu düz tonların insan bedeni çalışmalarında, gölgelerdeki canlı ve ‘akıcı’ halini yeni bir varyasyon olarak değerlendirip ‘zamanın içeriği’ şeklinde yorumlamaktadır. Bu şekilde canlı renklerin kırık tonlar üzerinde bir kuvvet oluşturduğu kanısındadır. Aynı durum aynı yıl yapılmış olan, ‘Üç Erkek Sırtı Çalışması’ için de söz konusudur. Deleuze, bu çalışma için de karşıtlığı renklerle en iyi şekilde aktardığını ifade eder.

Deleuze’ün üzerinde durduğu çalışmalardan biri olan ‘Resim 1946’nın ikinci versiyonunu (1971) ilkine göre gülümseme daha belirgin işlenmiş, et ve kemik ayrımının devam ettiği nitelikleriyle ressamın, 70’li yıllarının eseridir.



Resim 3.40 Francis Bacon, Aynada Uzanmış Figür, 1971, Tuval üzerine yağlı boya, 198 x 147,5 cm, 198 x 147.5 cm, Bilbao Artes de Bilbao Müzesi, Bilbao

Kaynak: [http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SVV/\\$File/francis+bacon+-+lying+figure+in+a+mirror+1971+.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SVV/$File/francis+bacon+-+lying+figure+in+a+mirror+1971+.JPG)

Yine 1971 yılı eserlerinden Ayna'nın kullanıldığı özel bir çalışma da 'Aynada Uzanmış Figür' dür. Deleuze, bedenin aynaya doğru çekildiği esnada biçimsizleştirme olarak büzüldüğünü savunur. Burada ayna yine kaçış noktası olarak nitelendirilmiştir. Çiftlenmiş figürü Bacon'da vazgeçilmez olarak görür. Deleuze, figür bazen de hayvanıyla çiftlendirme yapan ressamın, bu istisnai çalışmada "Figür iki figür eder. Bu duyumsamaların hakiki diyagramıdır."¹⁷⁸ Sözleriyle tek figürün

¹⁷⁸Gilles Deleuze, a. g. e. S. 66

kendindeki *diyagramlar* ile çiftlendiği özel bir örnek olarak yorumlar. Esasen figürün aynadaki yansıması düşünüldüğünde, görünmeyen gözlemci tanığı olarak figürün aslını düşündüğü açıktır. Bu duyumsama dahi figürün çiftlenmesine yetebilir.

Ressamın, 1972 yılı çalışmaları arasında, fotoğraftan faydalandığı çalışmalarından ‘Merdivenden İnen Adam’ ve düz alanlardaki siyah bölgenin tekrar ettiği ‘Yatakta Figür Çalışması’ yer alır. 1974 yılında, renklerle etin vurgusunun yapıldığı ve fotoğrafçı tanığın atfedildiği çalışması ‘Mart’ triptiği; yatay kuvvetlerin yeniden işlendiği ‘Uyuyan Figür’; ‘Oturun Figür’ ve ‘Mayıs-Haziran’ triptiği çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

1973 yılı yapımı ‘Mayıs- Haziran’ Triptiği, sanatçının bizim için özel olan çalışmalarından biridir. Deleuze, bu esere de özel olarak görsellerinde de yer vererek analiz gurubu çalışmalardan biri olarak ele almıştır. Kapısı açık olan bir tuvalette görünen figür, her bir panoda kusma veya dışkılama hallerinden birindedir. Bu çalışma da ovalikleri klozet veya lavabo da görünürken zemin ile düz alanı ayıran kontur, bahsettiğimiz Mısır sanatında olduğu gibi zemini ve cepheyi ayıran paralel bir hat olarak onlarla aynı düzlemde görünür.



Resim 3.41 Francis Bacon, Mayıs- Haziran Triptiği, 1973, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <http://wap.kaiwind.com/culture/201704/12/W020170412829123269931.jpg>

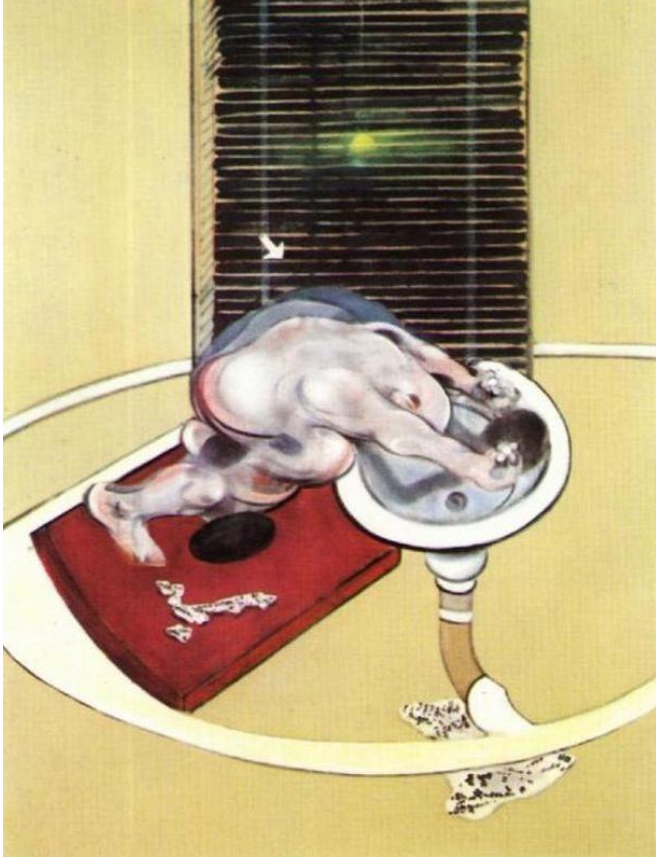
Bacon'da insan ve hayvanın figür ve gölgesi ile beraber bir olguyu oluşturduğu örneklerindedir. Çalışmada orta panoda kapının dışına taşan, kaçma hali duyumsatan sol ve sağ panodaki kaçış oyuklarına radikal bir destek sunan hayvansı biçimsizlik içindeki gölge figürün silinmeye başlamış alt bedeninden doğmaktadır. Aynı zamanda figürün etrafını saran siyah bölgelerdir, bunlar zemin çizgisini taşmak üzeredirler.

Deleuze, Kafka ve Beckett'e atıfta bulunarak, Bacon'ın problem edindiği şeyin aslında hareketin kendisi değil, 'Spazmlardır. Spazmlar, ressamın görünür kılmaya çalıştığı, görünmeyen kuvvetlerin bedeni soktuğu vaziyetlerdir. Spazm kavramını, ressamın figürün edilgen bir halde oluşundan ötürü üzerine etkileyen kuvvetler ile meydana gelen istemsiz kasılmalar, biçimlenmeler ya da biçimsizleşmeler olarak kullanıyor. Deleuze, 1973 çalışmasında olan durumu böyle yorumlarken, 'duyumsama düzeyleri' için, yeni bir tanım yapmaktadır. Hareketin duyumsama düzeylerini oluşturmadığını buna karşın, duyumsama düzeylerinin; "hareketten geriye kalanın açıklamasını" verdiğini savunur. Kafka ve Beckett' a göre, hareketin ileri noktası 'hareketsizlik' ve Bacon'da spazm hali, duyumsama düzeylerinin açıklamasıdır. Onlara göre, uzanmak, ayakta durmanın ötesindedir, "hakiki cambaz, yuvarlak içinde hareketsiz durandır."¹⁷⁹, diyerek atletizmin temsilcisinin en iyi halinin hareketsiz olduğu andır.

Tanık ritmi daha çok yataylıklarda tanımlayan Deleuze, bu resimde farklı olarak yataylığın, yatakta uzanma hali değil de orta panodaki gibi bir 'yer değiştirme' haliyle de oluştuğundan bahseder. Bu yataylığın, triptikler arasında belli bir düzen olmadığını kanıtlayan sağdan sola bir yönlendirme gerçekleştirdiğini savunur. Deleuze, sol ve sağ panodaki figürlerin karşıtlık içeren bir ritim ve geri ritim hareketi içinde olduğu sorgulamasını yapar. Karşıtlıkta; sol panodaki klozetin üzerinde dışkılama halindeki figürün 'anüsün genleşmesi' ile sağ panodaki kusma halindeki figürün boğaz kısmındaki 'büzülme' anı ele alınmaktadır. Spazm halini kendi

179Gilles Deleuze, a. g. e. S. 46

bedeninden ‘kurtulmaya çalışan’ bir figür gibi, ayaklarından destek alarak lavabodan geçmeye çalışan figürü; ‘Lavabodaki Figür’ çalışmasını da 1976 yılında üretmiştir.



Resim 3.42 Francis Bacon, Lavabodaki Figür, 1976, Tuval üzerine yağlı, pastel ve kuru boya, 198 x 147,5 cm, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Karakas

Kaynak: http://mblogthumb2.phinf.naver.net/20160303_93/chococat103_1457013983748C77NU_JPEG/1976-Francis-Bacon-Figure-at-a-washbasin.jpg?type=w800

Resim, ressamın, düz alanın tek renkliliği ile ebediyeti ve tek mekânlığı vurguladığı modülasyonu ustaca gerçekleştirdiği çalışmalarındandır. Dairesel zemin ve lavabo, çember oluşturan konturlar, düz alan ile figür arasına giren perde, tekrar eden resim öğelerindedir.

Ressam, Ustalık eserlerini vermeye devam etmektedir. Dairesel bir zemini saran düz alan; onu düşey hatta kesen, üzerine bir portre asılı turuncu alan; eliptik

konturlar, halka içine alınmış bölgeler ve özellikle de kemik-et ayrımını vurgulayan Üç Figür ve Portreyi üretmiştir.

Resimlerden tanıklık ve hayvan-insan olgusunun dikkati çektiği çalışmalardan biri, 'Triptiktir (1976). Sol ve sağ panoda yüz ve gözler dışında vücudun yönelimiyle orta panonun izlendiğini duyumsatan figürler vardır. Deleuze bunların birer fotoğraf simülakları olduğunu söyler, onları ray üzerindeki ya da duvara asılı portreler olarak görmüştür. Figürlerin duruşları incelendiğinde verilmiş olan perspektiften, 'ray' olarak tanımlanan mavi hatların portrenin üzerine çizilmiş olduğu tuvalin oturduğu şövalyenin, öndeki iki ayağı gibi algılasak; figürleri tuvalerinden çıkmaya çalışan ayak uzatma halleri olarak görmek mümkün olmaktadır. Deleuze, sol ve sağ panodaki biçimsiz kafalara karşın, orta panodaki kafanın 'titrek bir kuş çizisi' oluşturduğu tespitini aktarır. Tanıklık işlevlerini irdelediği çalışmada Deleuze, Bacon'da tanıklığın "pistin yuvarlağına, foto-grafik bir aygıtta veya kameraya, bir foto-hatıraya..."¹⁸⁰, indirgenebildiğini ifade eder.



Resim 3.43 Francis Bacon, 1976 Triptiği, Tuval üzerine yağlı, pastel ve kuruboya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon

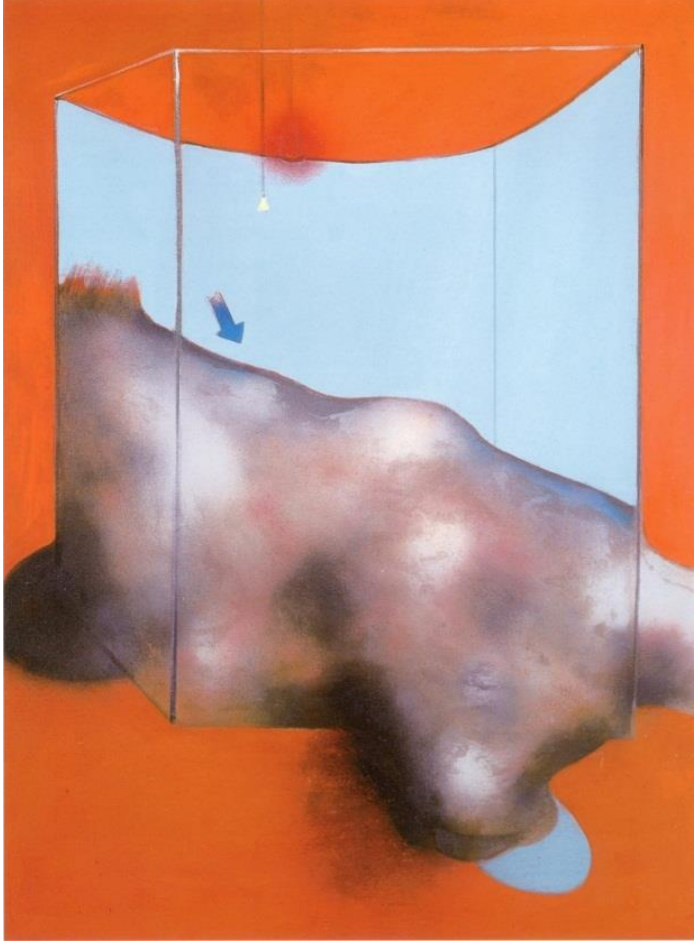
Kaynak: <https://matomezone.co/image/f44643e73fcf56f8c0b44e0ff25f0134.jpg>

¹⁸⁰Gilles Deleuze, a. g. e. S. 70

Ressamın 70’li yılı çalışmaları arasında; ‘Mariel Berchel Sfenks-Portresi’, ‘İnsan Bedeninden Hareketle Çalışmalar’, ‘Su Fıskırması’ ve yapı figür ilişkisindeki konturuyla dikkat çeken ‘Resim 1978’ da yer alır.

Francis Bacon, 1978 yılında başladığı 1985 yılında en büyüğü olmak üzere, Madrid, Tokyo, Washington gibi birçok yerde retrospektif sergileri vermiş, ünü sırasında yaşayan ressam olarak anılmıştır.

Ressamın, 1973 triptiğinde, sinyallerini vermiş olduğu, kendi için söylenen üç dönemin dışında bir dördüncü dönemine inanılan eserlerin; 80’li yıllara ait olduğu görülür. ‘Kumul (1981)’ ve ‘Çorak Ülkeden Bir Parça (1982)’ eserleri böyle eserlerdendir. Renk kullanımındaki modülasyonda yeni bir dönem olduğundan bahseden Deleuze, maddi yapının canlı ama sabit olan rengine karşı aynı rengin ‘fıskırma’ (mavi su renginden bahsederek) halinin karşılaşmasını Bacon’ da yeni bir dönem olarak adlandırıyor. Dönemin, ressama özgü bir ‘soyutlama’ dönemi olduğunu “figüre ihtiyaç duymayacaktır. Figür kehaneti gerçekleştirerek dağılıp gitmiştir: kehanet kumdan, ottan, tozdan, bir su damlasından fazla olmayacaksınız... Der.” sözleriyle ifade eder.



Resim 3.44 Francis Bacon, Kumul (Sand Dune), 1983, Tuval üzerine yağ, pastel ve toz boya, 198 x 147.5 cm, Beyeler Koleksiyonu, Riehen / Basel

Kaynak: <https://k60.kn3.net/5/E/B/7/3/0/503.jpg>



Resim 3.45 Francis Bacon, Çorak Ülkeden Bir Parça, 1982, Tuvale yağlıboya ve kuru boya, 198 x 147,5 cm, Özel koleksiyon

Kaynak: <http://cfile215.uf.daum.net/image/125A18404F8343922122CD>

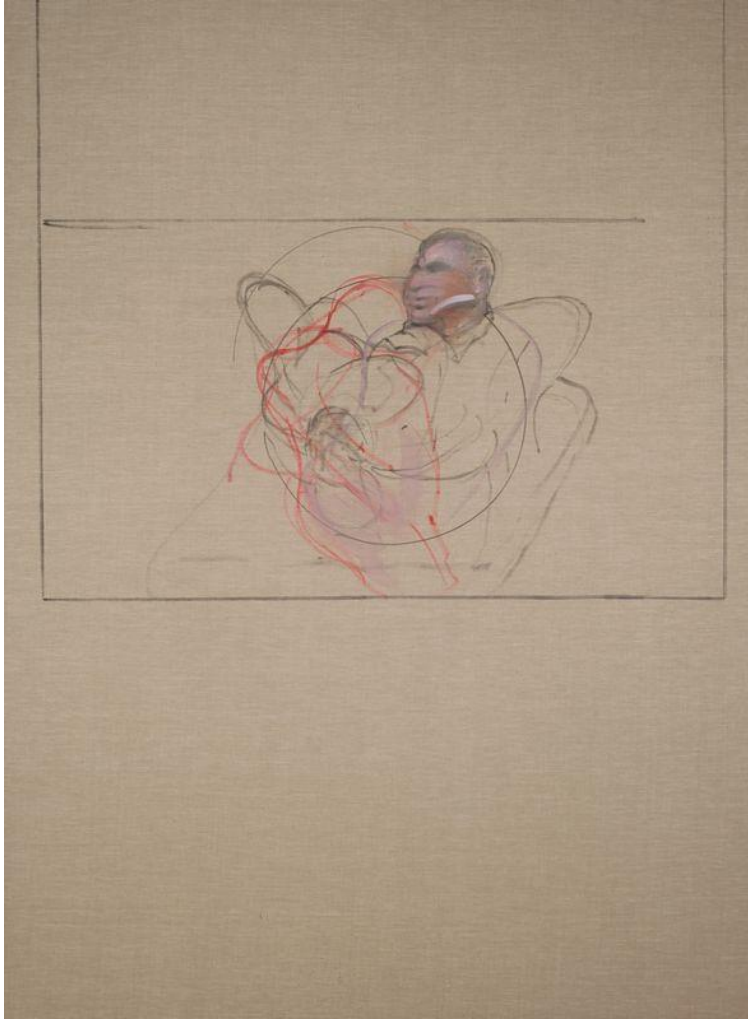
Bir hikâye anlatmayı en başından beri tercih etmemiş olan ressamın, son dönem çalışmaları da aynı tutarlılıktadır. Temel öğelerin daima kullanmış ve dönüştürülmüş olduğu eserlerinin çoğunu, portreler ve figürler oluşturmuştur. Bu yeni döneminde yöntemlerinde bir kısım değişiklikler yapan ressam aynı zamanda, figür kullanmama ya da figürlerde sadeleştirilmiş bir soyutluk kazandırmıştır.



Resim 3.46 Francis Bacon, Triptik, 1991, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, New York Modern Sanat Müzesi

Kaynak: <https://cdn.wallpaper.com/main/2015/11/p-00-francis-bacon-late-paintings-p.jpg>

Bu dönemde de hareket halindeki figür çalışmalarına devam etmiş, asılı duran et çalışmalarına ve triptik serilerini yenilemiştir. Son döneminin en ünlü eserleri ise bu yıllarda yaptığı otoportreler olmuştur. Çoğu kez ölen yakınlarının portrelerini çalışmış olan ressam 90'lı yıllara da arkadaşlarının portrelerini sığdırmıştır. Dönem dönem kendi portresini de çalışmıştır, son çalışmalarında da yine kendi portreleri ile çalışmıştır.



Resim 3.47 Francis Bacon, Otoportre 1991-92, Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147.5 cm, Dublin Şehir Galerisi The Hugh Lane

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

'Konuşan Adam Ve Çalışması (1981)', 'Bir Sokaktaki Heykel Ve Figürler (19834)' 'İngres'ten Hareketle Oidipus Ve Sfenks (1983)' Ve İnsan Bedeninden Hareketle Çalışma serileri, 'Şiirci (1991)' Ressamın son denem çalışmalarındandır. Kaynaklarda, Bacon'ın sağlık problemleri ve ileri yaşına rağmen son dönemlerinde de aşk hayatından ve alışkanlıklarından taviz vermediği yaşam tarzı son zamanlarında da deva etmiştir.

Bacon, 1992 yılının, 28 Nisan günü, 82 yaşında, kalp krizi ile hayatını yitirmiştir. Ateist olan ressam, bedeninin ölümden sonra yakılmasını istemiştir. Kendisinin olan atölyesi, doğduğu şehir olan Duplin Belediyesine bağışlanmış, daha sonra restore edilerek 2001 yılında Modern sanat galerisi 'Hugh Lane' olarak halka açılmıştır.

Resimlerini İncelediğimiz ünlü sanatçı Francis Bacon'ın başından beri tutarlılık ile belirleyip kullandığı ilkelerinin şekillendirdiği bir resim sanatı yaratmış özgün bir sanatçıdır. Kendi döneminde bu ilkelerini geliştirip, denemeler yaptığı üç ana döneminin olduğu anlaşılmaktadır. Renk kullanımlarında özel ve ustaca yorumlar yapmıştır. Canlı ve cansız varlıkları tersine kırık ve canlı renk tonları organizasyonlarıyla ustaca kullanmıştır. Figür ve portre çalışmalarında yoğunlaşmış ressam, bunları, saf bir mekân içinde kurgulamıştır; Resimlerinde, ya sonsuz bir mekân algısı içinde salt figür ya da figürün hapis gibi kısırıldığı bir hacim vardır. Figürleri klasik üsluptan uzak olarak avangart yaklaşımlarla işleyen ressam sıklıkla, diyagram, zıtlıklar, duyumsama düzeyleri ile form bozma yoluna gitmiştir. Resimlerine konu olan, figürleri özel hayatında yer almış aşk ilişkilerinin partneri yakın arkadaşları ve etkilendiği sanatçının eserleri olmuştur.

4. FRANCIS BACON'IN RESİMLERİNİN MEKÂNLARA DÖNÜŞÜMLERİ

Çalışma kapsamında Francis Bacon'ın resimlerinden faydalanılmış, Bacon'ın temel resimsel öğeleri analiz edilmiştir. Ressamın sanatında ilke edindiği, tekrarladığı bazı öğeler resim ve mimarlık ortaklığı ilişkileri kullanılarak mimari mekân tasarım yaklaşımları geliştirilmiştir. Genel çerçeveleriyle Bacon'ın resimleri önceki bölümlerde incelediğimiz yönleriyle tekrar ele alınmıştır. Daha sonra mimari ve resim ilişkileri güdülecek Bacon'ın resimsel temel ilke ve öğelerinden eskiz analizleri gerçekleştirilmiştir. Ardından bu analizlerin oluşturduğu zeminde mimari mekân tasarımı yaklaşımları geliştirilmiştir.

Resimlerde Bacon'ın üç temel resimsel öğesinden düz alan ve armatürden figürü ayıran kontur, mimari mekâna biçim vermek amaçlanarak analiz edilmiştir. Resimlerdeki figürlerdeki figür zemin ilişkisi, mimarideki figür –zemin ilişkisi ile eşleştirilmiştir. Bacon'ın dışavurumcu sanatın yansımaları yoğunluklu eğri ve bir kısım eğik formlarla çalışma prensibi tekrar edilmiştir. Yer yer figürün konturları, yer yerde figürü saran konturlar üretilerek iki boyutlu eskiz çalışmaları üretilmiştir. Bu analizler üçüncü boyutta mekânsal tasarımlara dönüştürülmüş, materyal, biçim ve organizasyonlar içeren mekân tasarımları eskizlerine dönüştürülmüştür. Bacon'ın belirsizlik bölgeleri olan, duyumsama düzeylerindeki değişiklikler olarak analiz ettiğimiz figür üzerindeki siyah lekelenme – kaybolma bölgeleri mekânlarda konum ve materyal değişimleri olarak ele alınmıştır. Bacon'ın etin akışı ve ten-kemik ayrımıyla üst üste katman katman yığılı et parçalarından oluşan figürleri, mimarilerde bu katmanların üst üste ve yan yana farklı mekânların katmanlı organizasyonu olarak ele alındı.



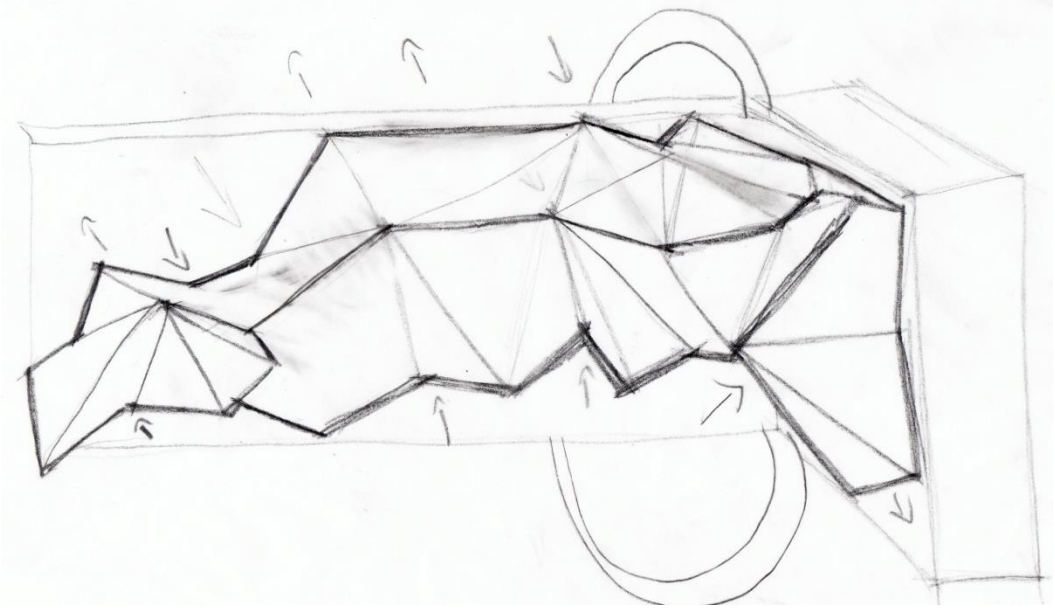
Resim 4.1 Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, her bir tablo 198,1 x 144,8 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kaynak: <http://www.nowmodernart.com/the-attic-loft-2-1/>

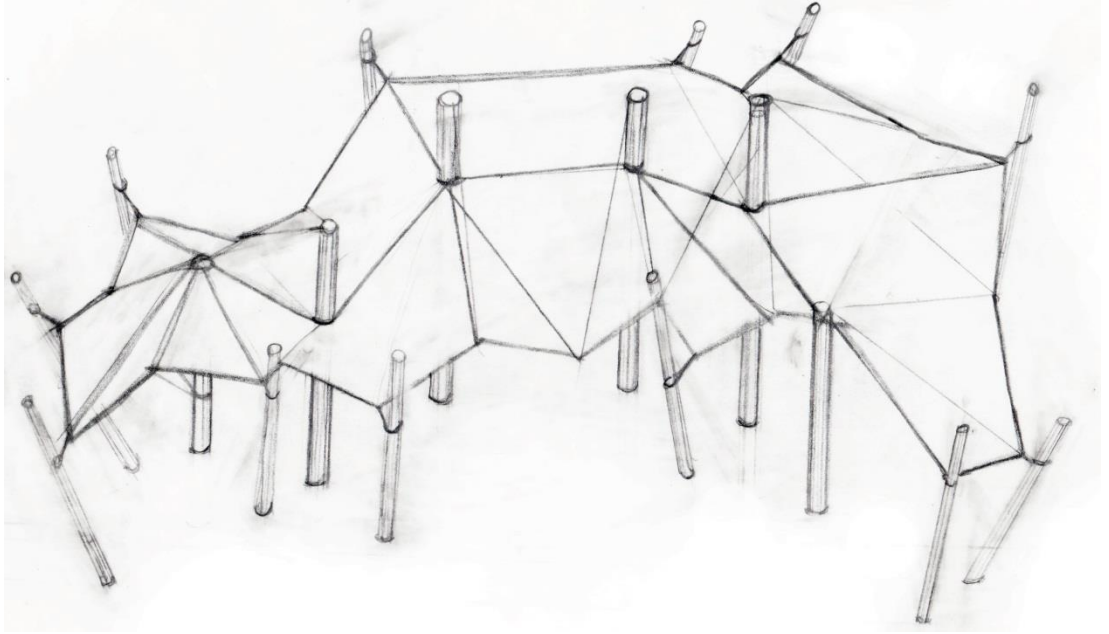
Francis Bacon'ın çarmıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosunun konturları analiz edilmiştir. Bu çizgisel analizin üzerinden eğrisel konturların eğik ifadeleri araştırıldı ve daha önce resim analizlerinde elde ettiğimiz büzülme ve kasılma ifadeleri analiz edilmiştir (**Resim 4.2**). Bu çizgisel analizlerden asma germe sistemli bir üst örtülü yarı açık mekân eskizleri üretilmiştir (**Resim 4.3**). Yine aynı analizlerden bir başka çalışma olarak, mekân formu ve cephesi biçimsel eskizi üretilmiştir (**Resim 4.4**). Açık mekân tasarımında büzülme ve kasılma ifadeleri üstel ve altta kalma durumu ile kapalı mekân tasarımında ise önde ve arkada olma durumunu barındıran hacimsel hareketler olarak tasarlanmıştır. (**Resim 4.5**).



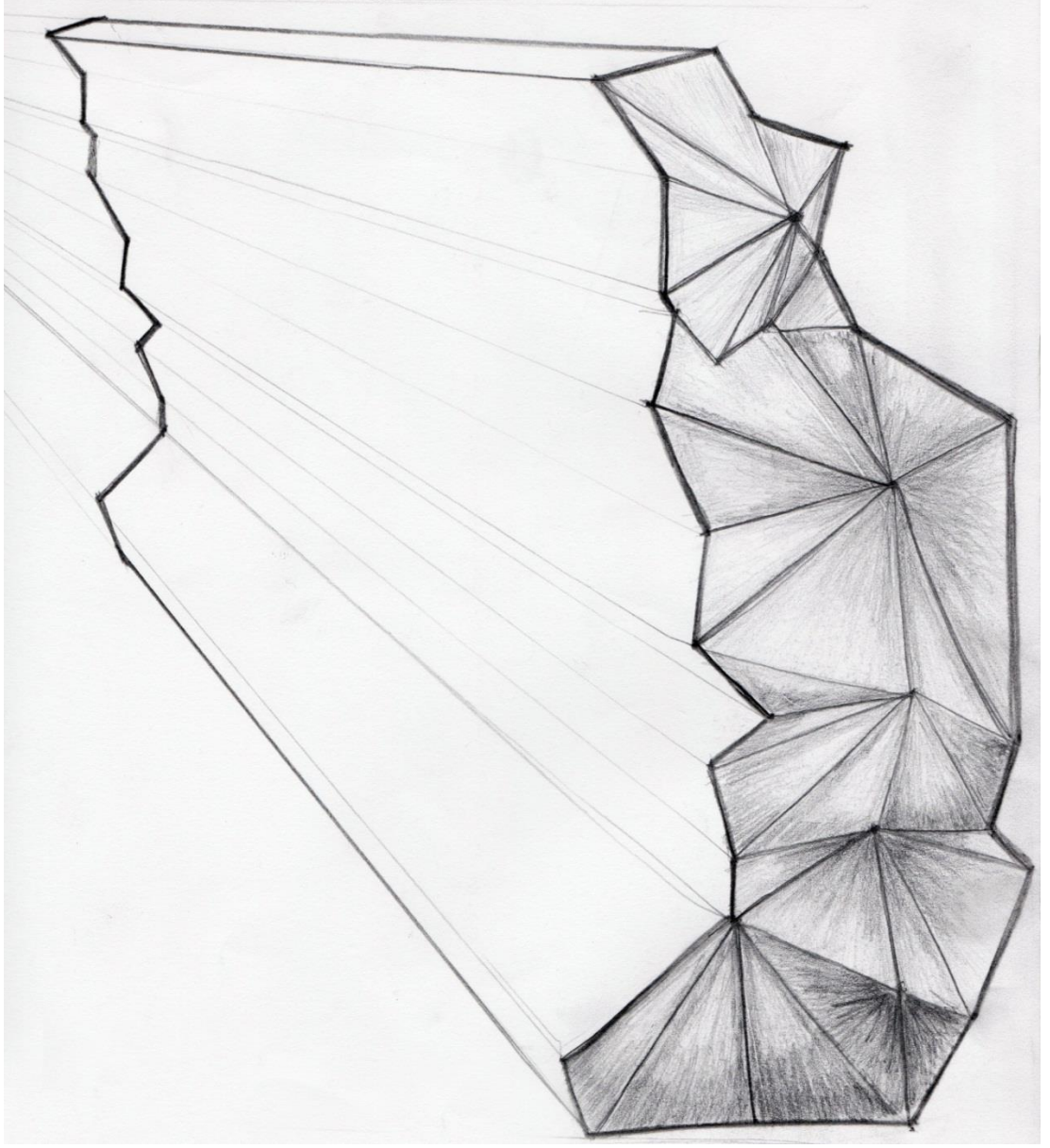
Resim 4.2 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarpmıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan çizgisel izlenim eskizi, 2017



Resim 4.3 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarımha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan figürü saran eğik çizgiler ve büzülme, genişleme analizi, 2017



Resim 4.4 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarımha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan asma germe sistemli yarı açık mekân tasarımı üçboyutlu görsel çalışması, 2017



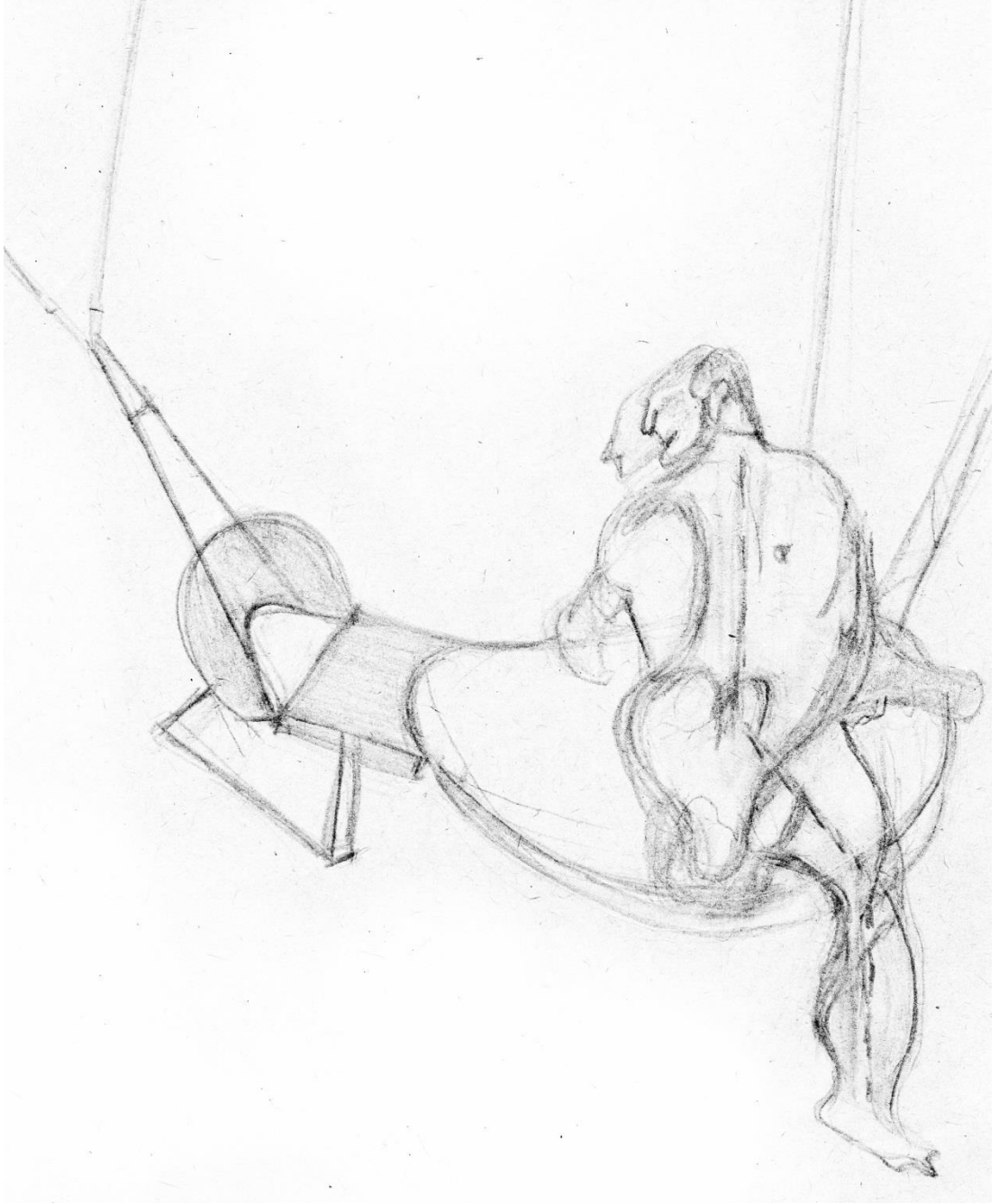
Resim 4.5 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın çarmlıha gerilme 1946 triptiğinin sağ panosundan katlı mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017



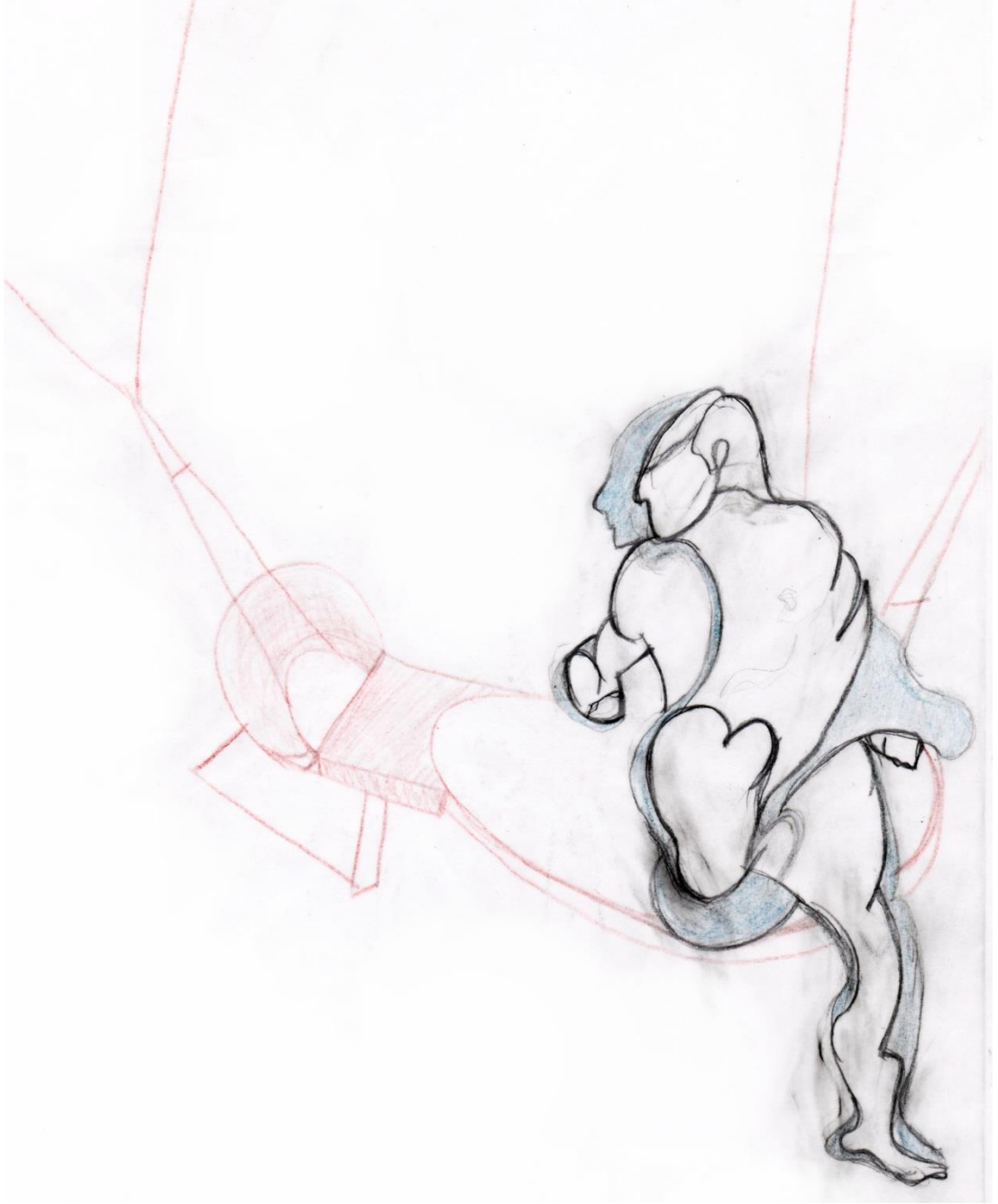
Resim 4.6 Francis Bacon, 1970 Triptiği, Tuval üzerine yağlı boya, Her bir pano 198 x 147,5 cm, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra

Kaynak: <http://cfile219.uf.daum.net/image/1703FC424F833BA6259799>

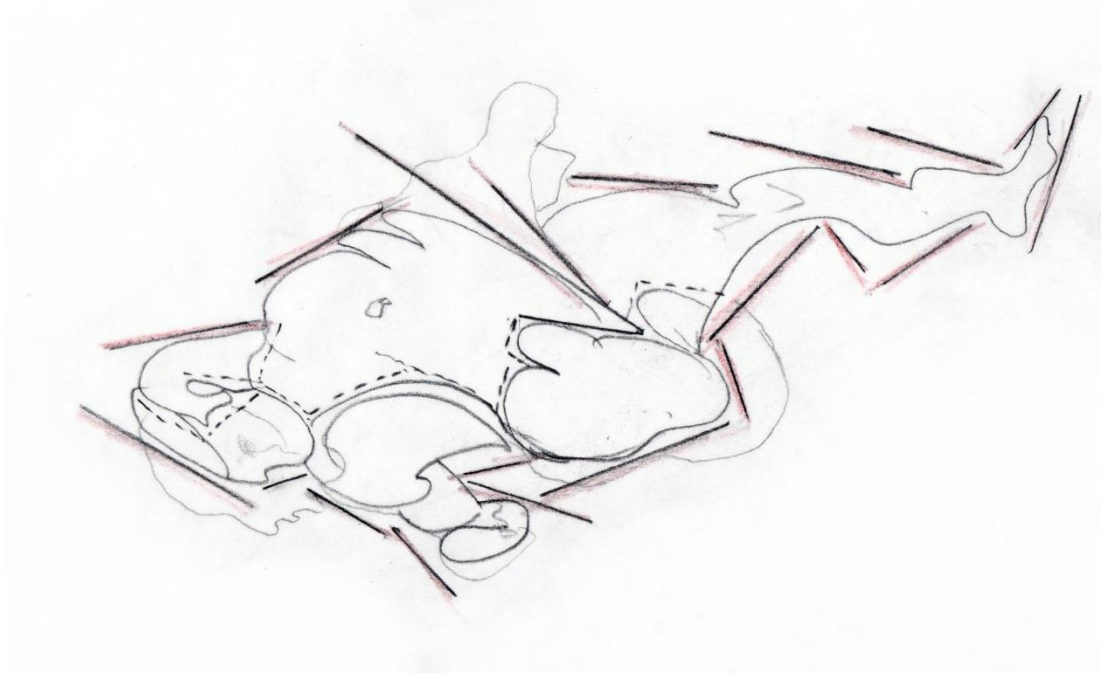
Bacon'ın 1970 Triptiğinin sağ panosundan üretilen çalışmada, farklı olarak eğik hatlar kullanılmıştır. İlk olarak figür ve armatürün çizgi analizleri gerçekleştirilmiştir (**Resim 4.7**). Figürü saran kontur analizi ve gölgelenmiş karartı bölgeleri analiz edilmiştir (mavi renkli) (**Resim 4.8**). Figürün kontur analizi yapıldıktan sonra bu kontur analizi üzerinden figürü saran eğrisel konturları çevreleyen eğrilere teğet eğikler oluşturulmuştur (**Resim 4.9**). Bu eğikler bütüncül bir mekânın parçalı duvarları olarak tasarlanmıştır. Eğik duvarların aralarındaki boşluklar ise perspektif etkisini arttıran ve güçlü etkiye sahip ışık koridorları olarak büyük cam yüzeyler ile birleştirilmesi şeklinde plan tasarımı gerçekleştirilmiştir. Bütüncül yapının giriş çıkış bölümleri açıklıklar biçiminde ve figürün farklı duyumsama düzeyleri ve diyagram noktalarını oluşturan iç bölgelerinden bulunan eğik teğetler ile de iç mekân organizasyonu tasarlanmıştır (**Resim 4.10**). Bir sergi alanı olarak düşünülen mekânın içerisinde aynı eğik çeper yöntemiyle figürün iç kısmındaki eğrileri takip eden eğikler ile seyir panoları ve dolaşım hatları Bacon'ın rastlantısal yaklaşımını hatırlayarak, asimetrik düzenler önerilmiştir (**Resim 4.11**).



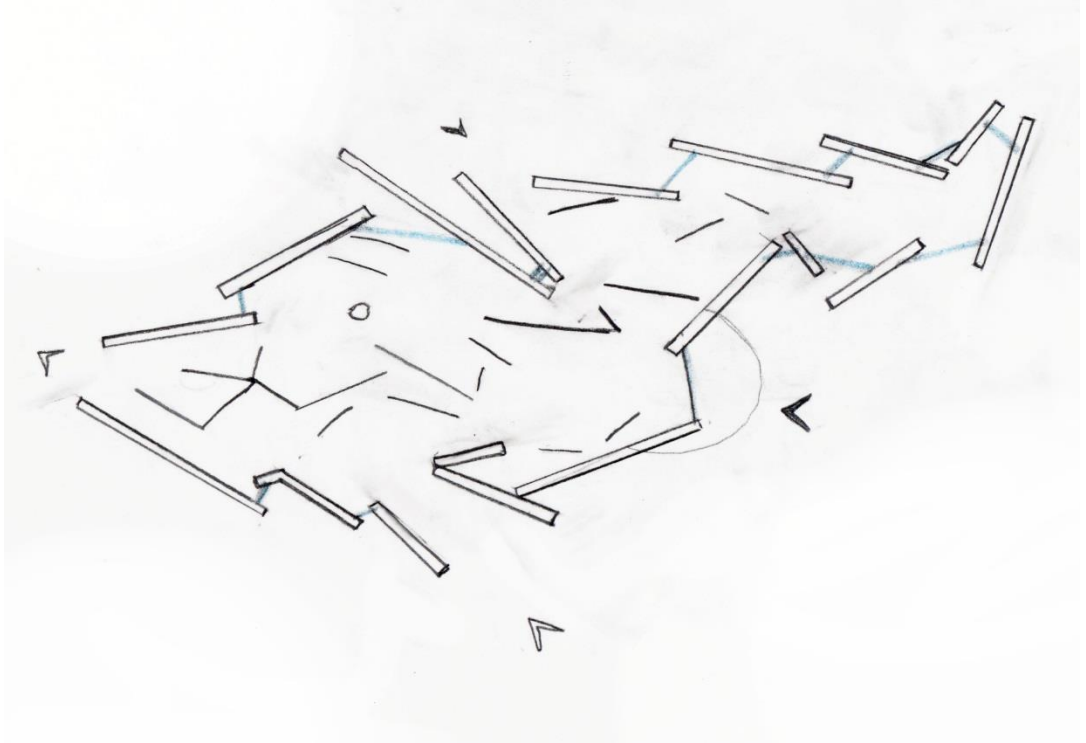
Resim 4.7 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan çizgisel izlenim eskizi, 2017



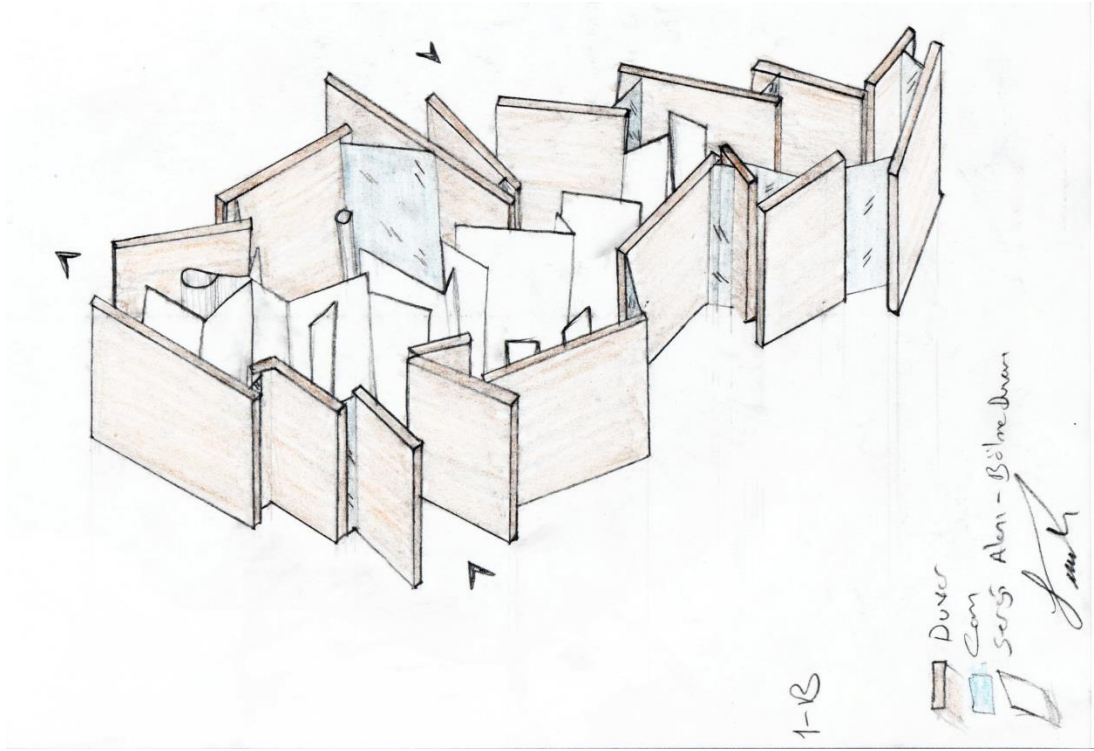
Resim 4.8 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figür kontur ve gölge analizi, 2017



Resim 4.9 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figür konturlarını teğet geçen eğik çizgiler analizi, 2017

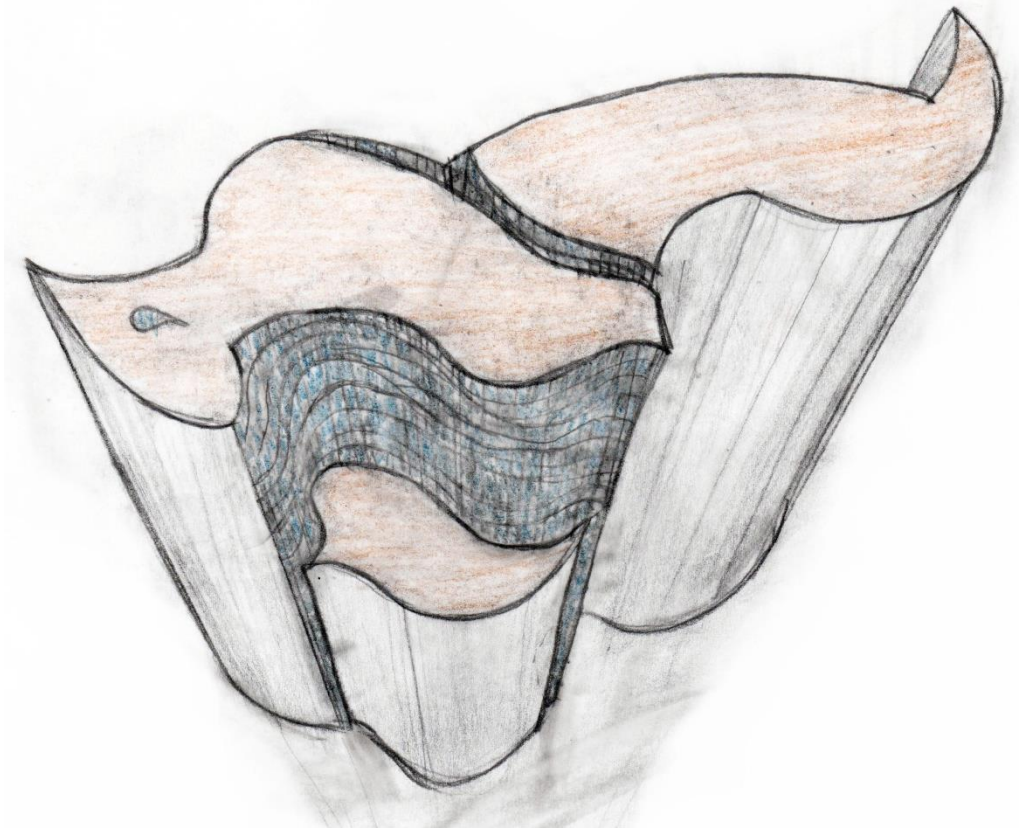


Resim 4.10 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürün eğik konturlarından sergi mekânı plan çalışması, 2017



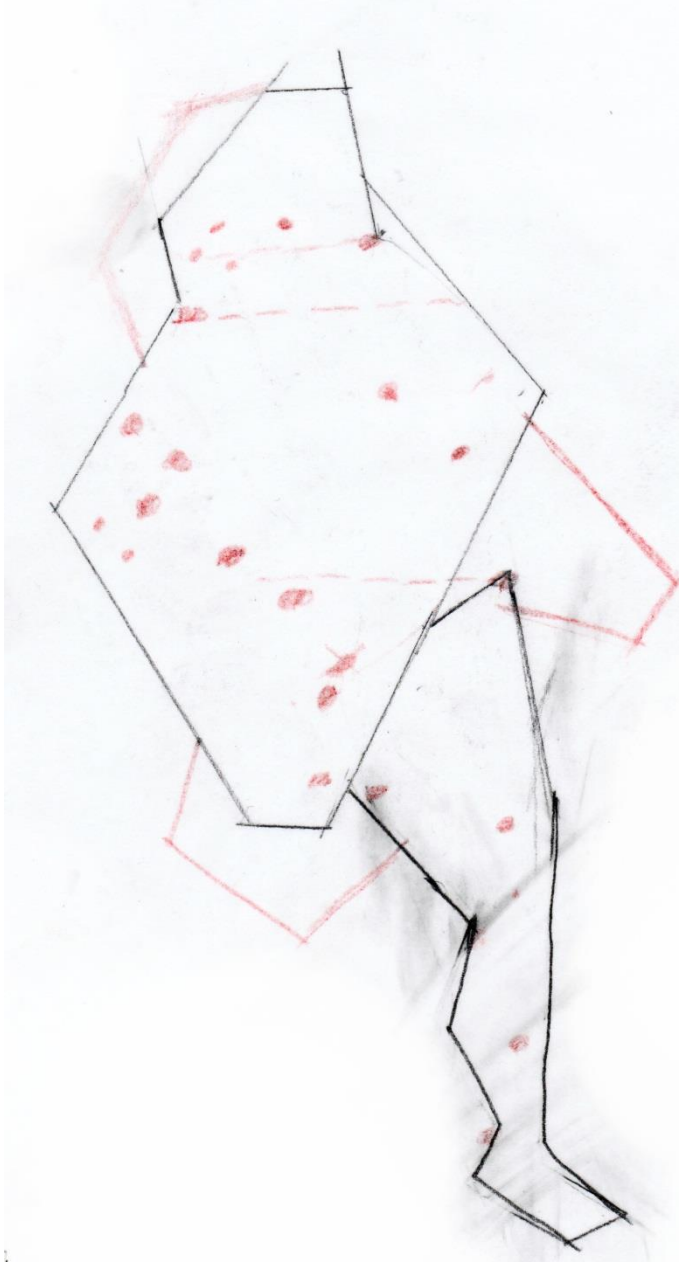
Resim 4.11 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürün eğik konturlarından sergi mekânı üç boyutlu görsel çalışması, 2017

Aynı panonun eğrisel kontur eskizlerinden türetilen bir başka mekân tasarımı da; bedeni saran eğrisel konturları daha geniş çevreleyen eğrilerin birleştirilmesinden oluşturulan biçim ile mekânsal hacim formu ve cephe düzeni eskiz çalışması gerçekleştirilmiştir(**Resim 4.12**).

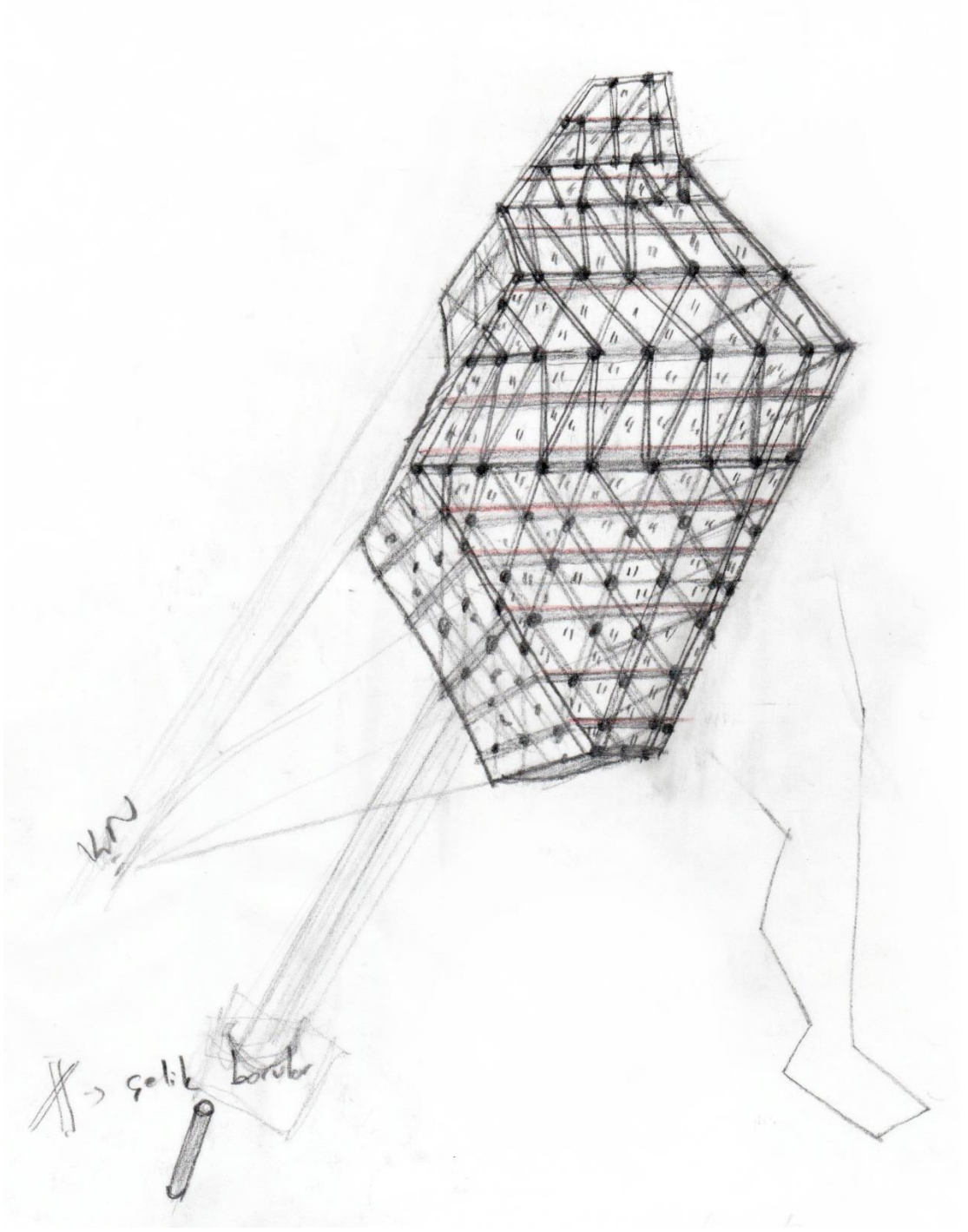


Resim 4.12 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürü saran eğrisel hatlarla çok kütleli mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017

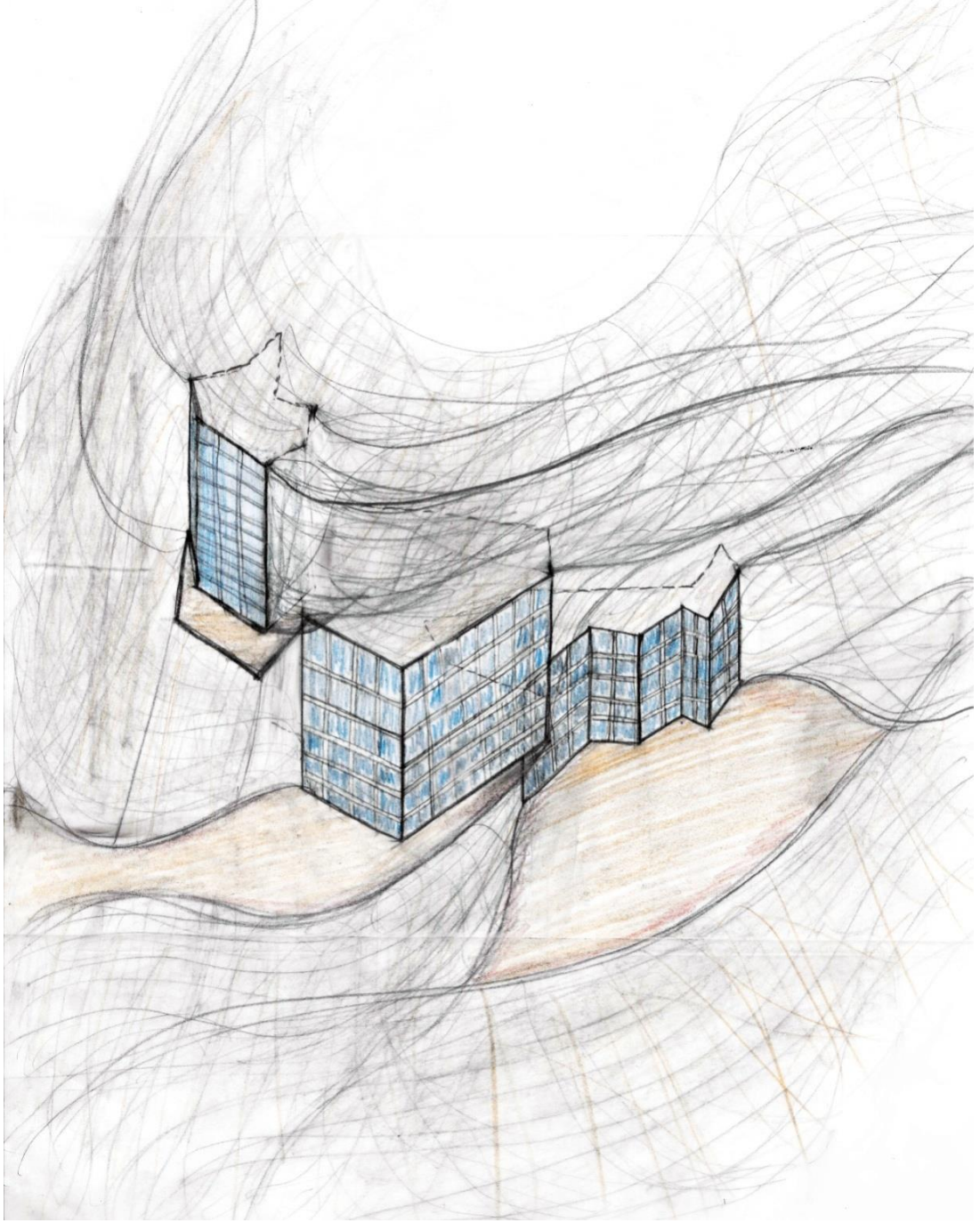
Aynı panodan eğik çizgiler ile kontur analizi gerçekleştirilmiştir (**Resim 4.13**). Bu analizden çelik konstrüksiyonlu camdan kule formu türetilmiştir(**Resim 4.14**). Aynı eskizden, biçimsel kütleler şeklinde katman katman konumlanmış olarak kütleler, eğimli bir araziye geniş-cam ön yüzeyleri açıkta kalacak şekilde gömülü olarak tasarlanmıştır(**Resim 4.15**).



Resim 4.13 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figür konturların eğik çizgiler ile ifadesi çalışması, 2017

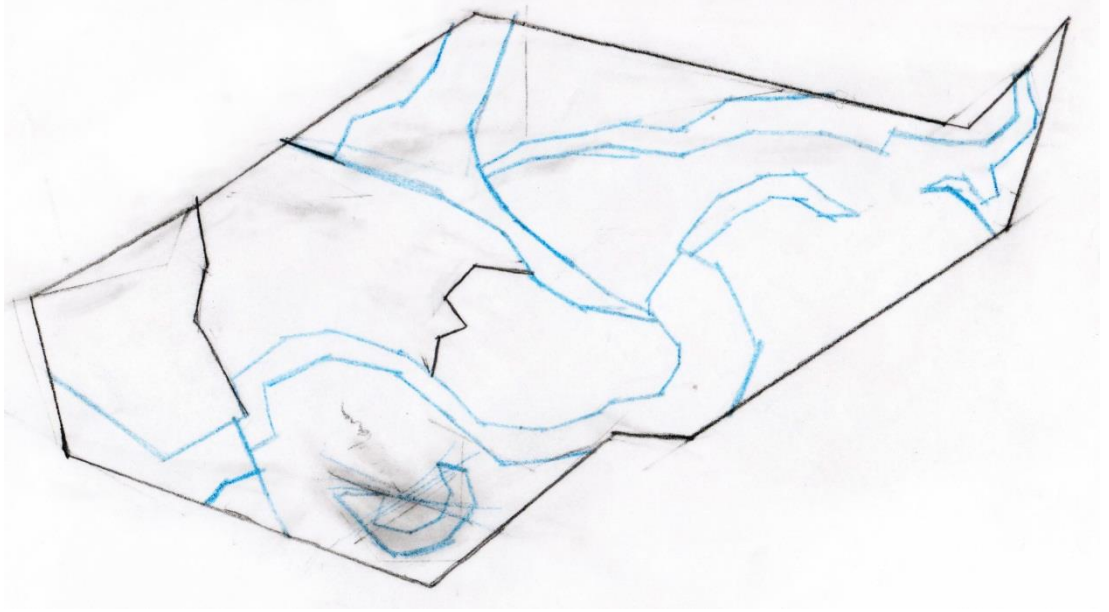


Resim 4.14 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan eğik konturla çelik-camdan kule tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017

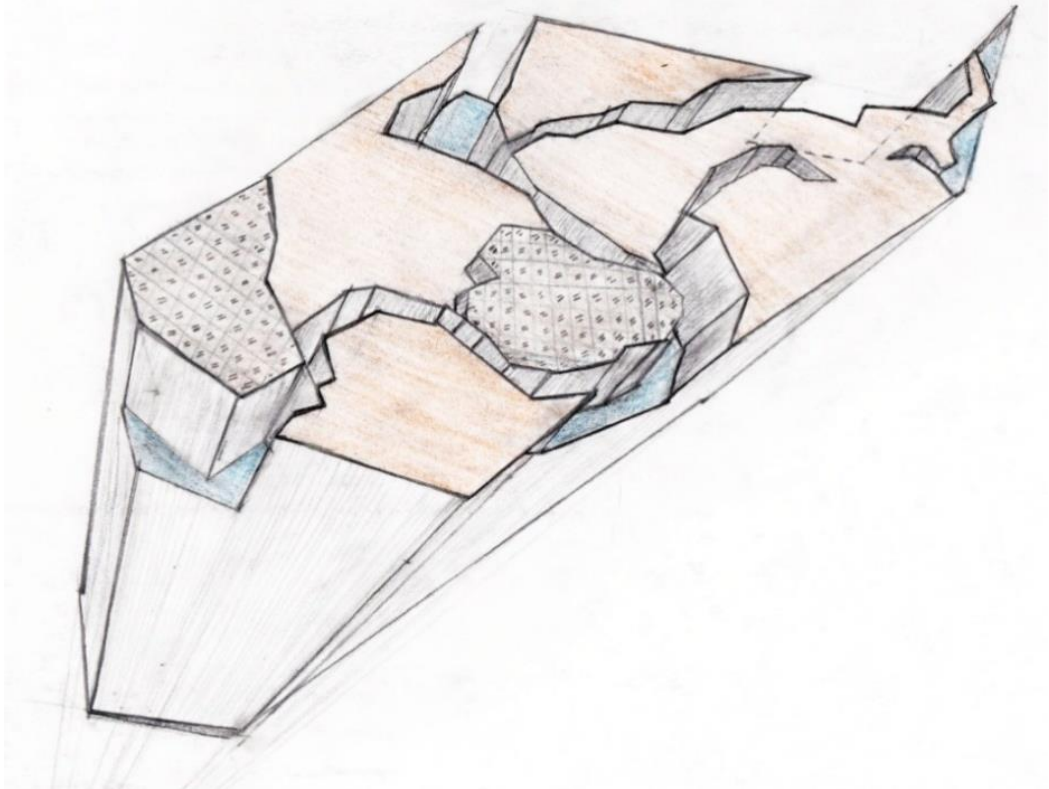


Resim 4.15 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan eğik konturla çok kütleli kısmen gömülü mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması, 2017

Aynı eğik çizgiler ile kontur ve gölge analizi gerçekleştirilmiştir(**Resim 4.16**). Bu eskizden, gölge bölgelerin aydınlatma yarıkları oluşturan ve organ bölgelerinin ise kapalı kütleleri oluşturduğu hacimsel bir organizasyon çalışılmıştır(**Resim 4.17**).

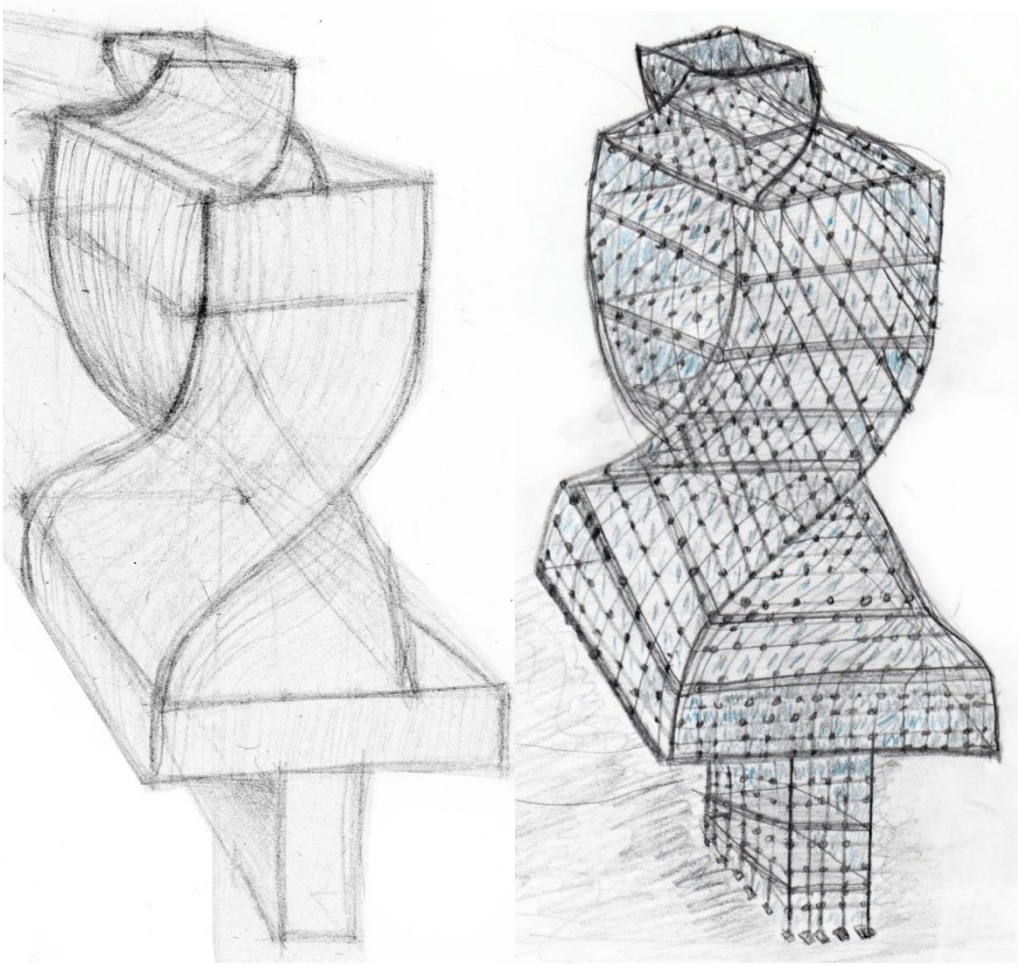


Resim 4.16 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan figürün eğik çizgilerle çeperi ve gölge hatları analizi, 2017

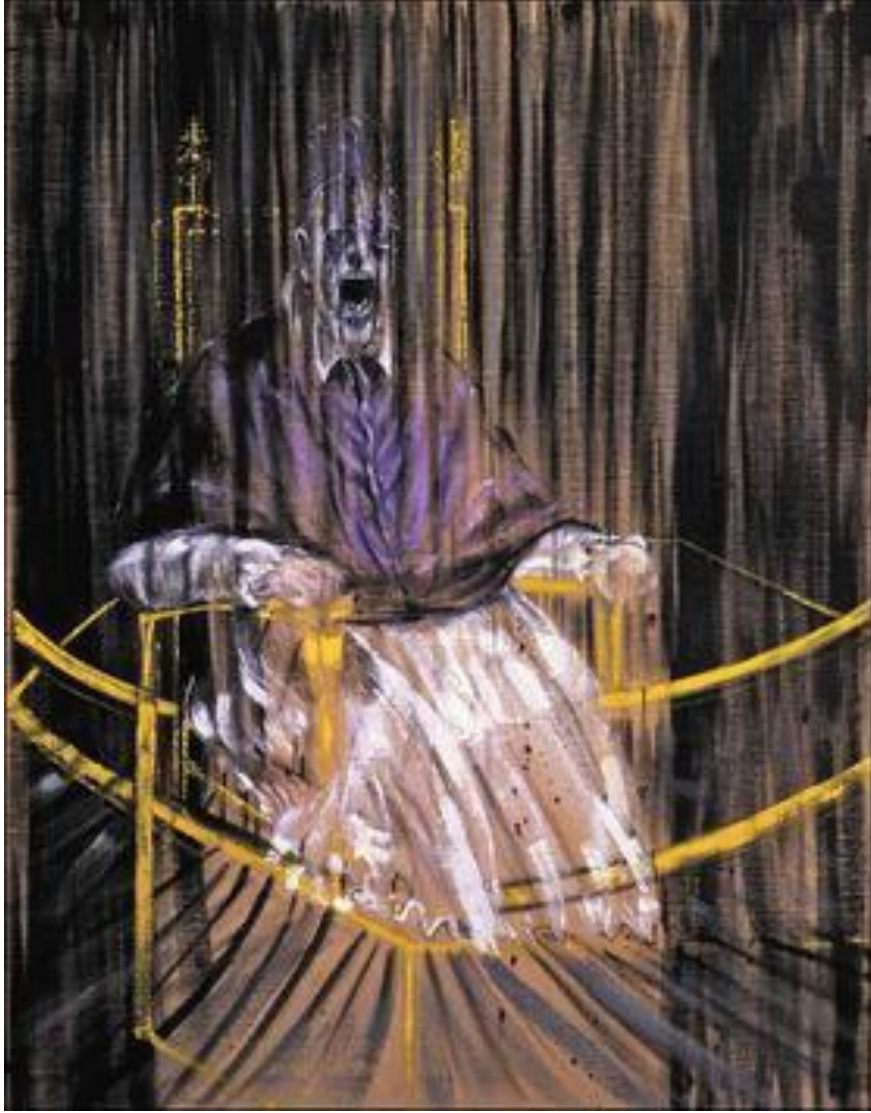


Resim 4.17 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması, 2017

Aynı panoda Bacon'ın figüründeki dönme hareketi ele alınarak, figürün düşey pozisyonu ve çıplak halinin; mekânsal yansıması çalışılmıştır. İçini gösteren bir cam-çelik materyalli kulenin kendi etrafında dönen bir prizma formunda, zemine mesnetlenmiş olarak mekânsal eskizi üretilmiştir(**Resim 4.18**).Kulenin bedeni alt kısmından, zirvesi de bedeninin ilk pozisyonundan açılı konumlarda dönmüş olarak biçimlendirilmiştir.



Resim 4.18 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1970 triptiği sağ panosundan etrafında dönen kütle üç boyutlu çalışmaları, 2017

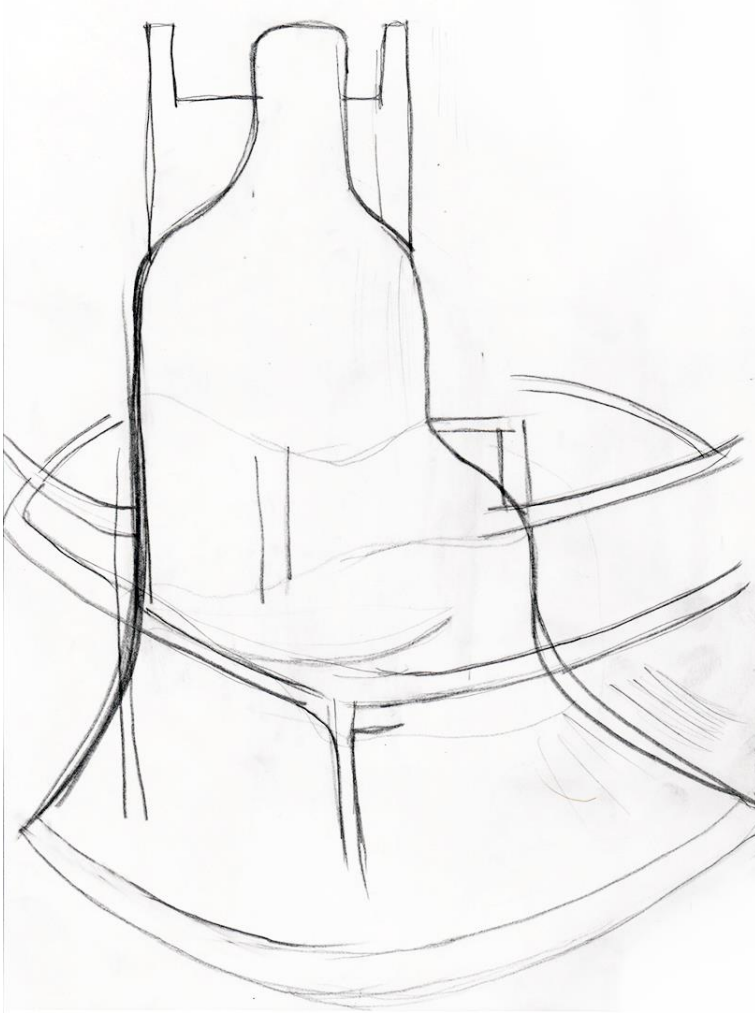


Resim 4.19 Francis Bacon, Velázquez, Innocent X 'in Portresinden Hareketle Çalışma, 1953, Tuval üzerine yağlı boya, 153 x 118 cm, Des Moines Sanat Merkezi, Des Moines

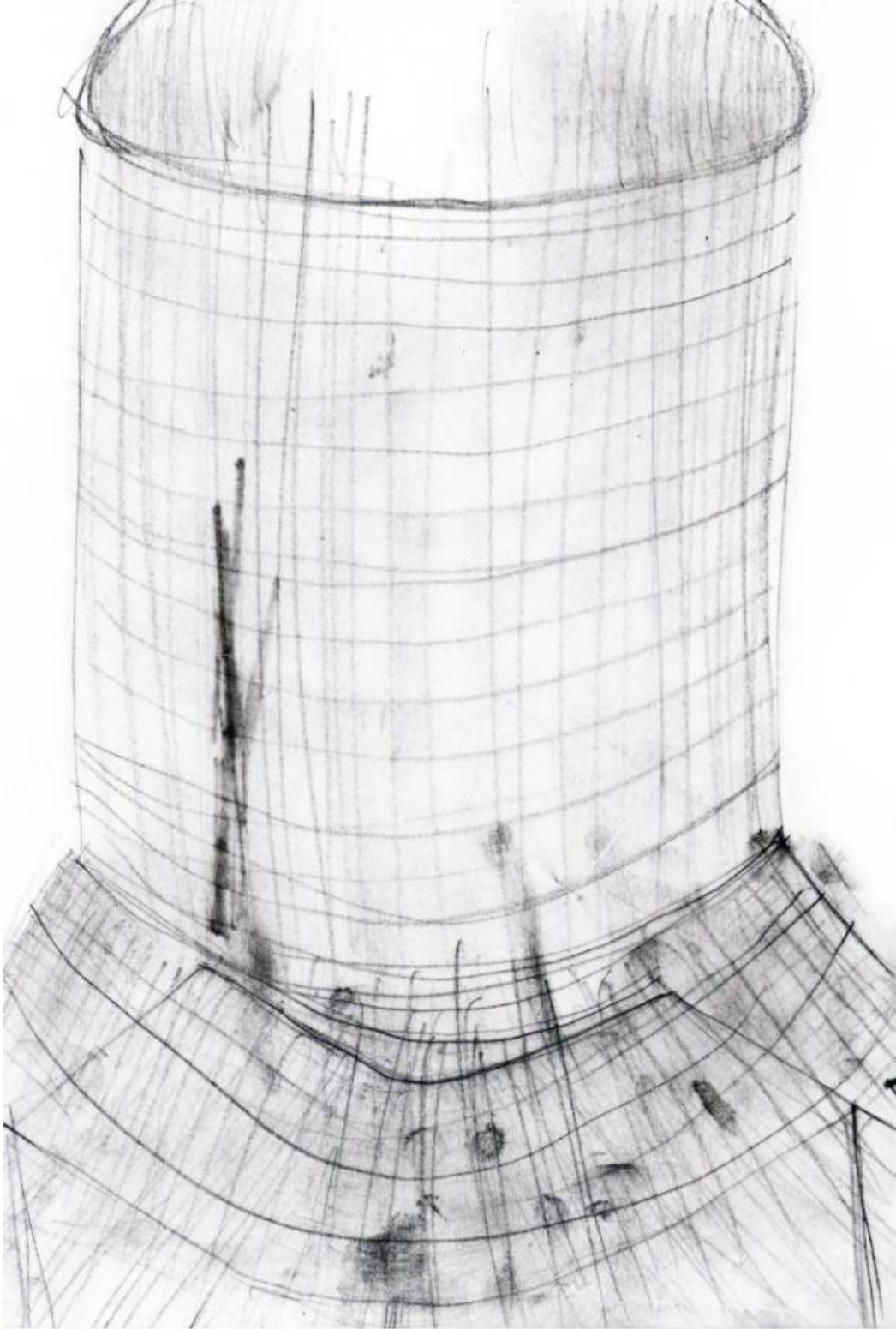
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/56/Study_after_Velazquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X.jpg

Mekân üretimleri için Francis Bacon'ın önemli eserlerinden bir diğeri olan; Velázquez' in Innocent X 'in Portresinden Hareketle 1953 çalışmasının analizi gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada diğerlerinde olduğu gibi figürü saran kontur analizi eskizi yapılmıştır(**Resim 4.20**). Diğer analizlerden farklı olarak, bu eserde resim

analizleri bölümünde de ulaştığımız, figürü ardına alan bir çizgisel perde dokunun varlığını saptamıştık. Bu kontur analizinin üzerine bu ‘perdenin’ çizgisel analizi gerçekleştirilmiş ve yukarıdan aşağıya doğru dik inen hatların konik bir biçimlenme ile zemine ulaştığı analize ulaşılmıştır(**Resim 4.21**).Tablonun dikey mekân kurguları çalışılmıştır(**Resim 4.22**). Eğik formlarıyla güçlü ifade amaçlanarak mekânsal tasarım eskizleri üretilmiştir.



Resim 4.20 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1953 Velázquez çalışmasından figür-armatür kontur analizi, 2017



Resim 4.21 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1953 Velázquez çalışmasından çizgisel perde analizi, 2017



Resim 4.22 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın 1953 Velázquez çalışmasından kule mekân üç boyutlu görsel çalışması-I, 2018

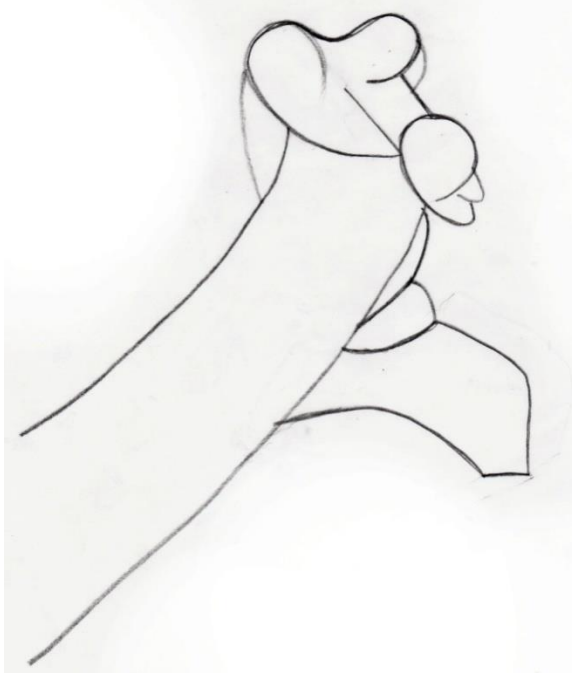


Resim 4.23 Francis Bacon, Triptik, Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması-2, 1944, Lif tahtada petrol ve pastel boya, Her tablo 94 x 74 cm, Tate Galeri, Londra

Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme İçin Üç Figür Çalışması 1944 triptiğinin üçlü eserinden, her biri bir yapıyı oluşturacak şekilde üçlü yapı gurubu çalışması gerçekleştirilmiştir. Sol panonun figür ve armatürü izlenim eskizi üretilmiştir(**Resim 4. 24**). Figürlerin iki boyutlu olarak konturları analiz edilmiştir(**Resim 4.25**).

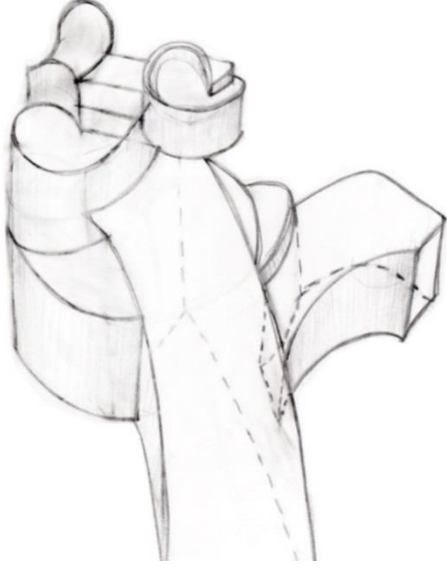


Resim 4.24 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmlı Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan izlenim eskizi, 2017

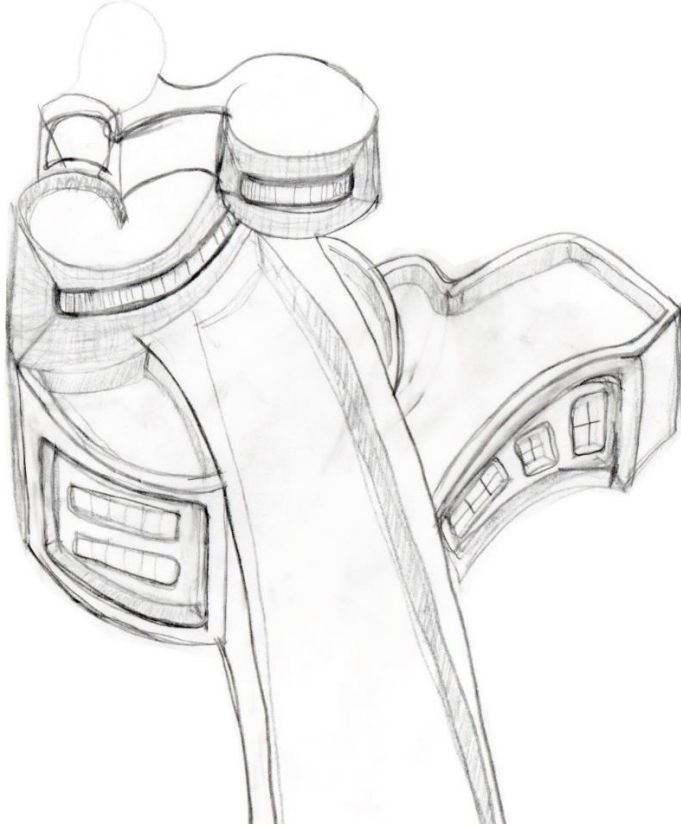


Resim 4.25 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarşıya Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan figür-armatür kontur analizi, 2017

Sol panonun iki boyutlu eskizlerinden üçboyutlu mekânsal tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Kaba kütle organizasyonu ve biçimsel mekân tasarımında bedenün organları farklı kotlarda kütlere dönüştürülmüş, dökülen et yığınları zemine doğru yayılan kütleler biçiminde tasarlanmıştır (**Resim 4.26**). Bu organizasyonda akan et konturlarının belirgin bölgesi üst kütlelere ulaşan bir rampa olarak bir sirkülasyon kütlesi şeklinde tasarlanmıştır. Aynı analiz üzerinden cephe ve mimari detaylandırmalar ile doluluk ve boşluk çalışması üç boyutlu olarak mekânsal tasarımı geliştirilmiştir (**Resim 4.27**).

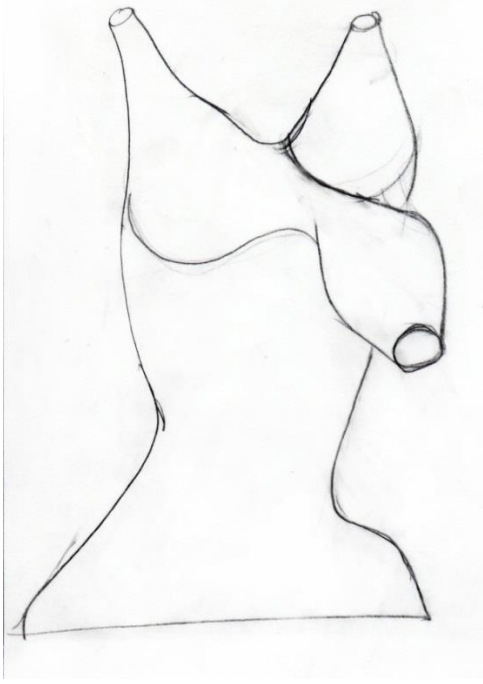


Resim 4.26 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması-I, 2017

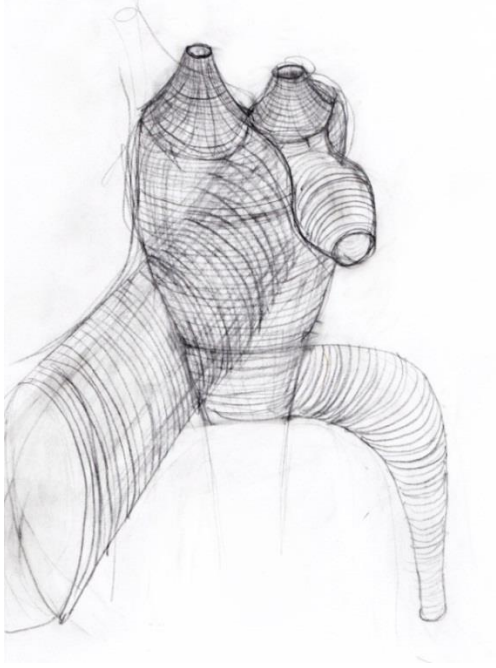


Resim 4.27 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması-II, 2017

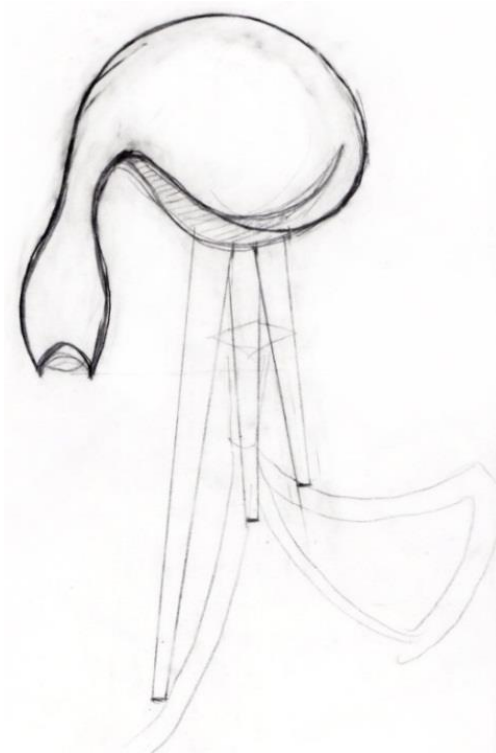
Triptiğin sol ve orta panoları, kontur analizleri ve çizgisel eskizlerin hacimsel biçimlenişlerini araştıran eskizler ile çalışılmıştır(**Resim 4.28**), (**Resim 4.29**),(**Resim 4.30**) ve (**Resim 4.31**).



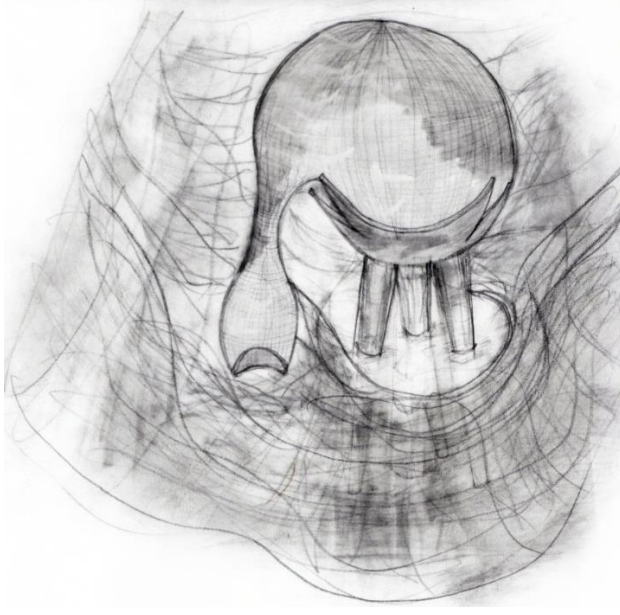
Resim 4.28 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan kontur çalışması, 2017



Resim 4.29 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sol panosundan mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması-IV, 2017

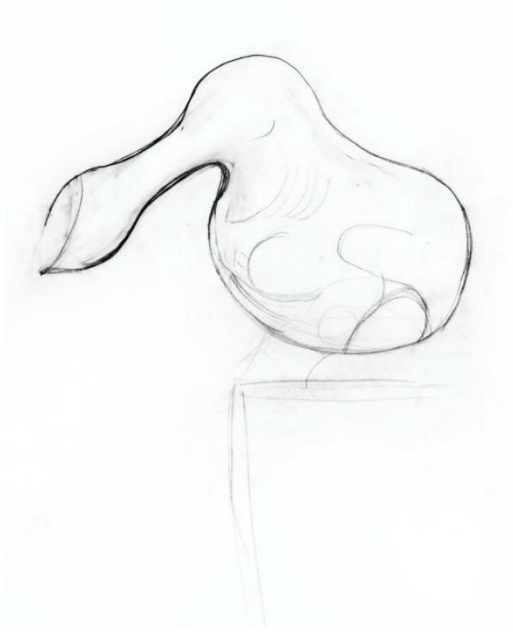


Resim 4.30 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II orta panosundan figür-armatür kontur analizi, 2017



Resim 4.31 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II orta panosundan çok kütleli mekân üç boyutlu görsel çalışması-I, 2017

Sağ panosu için de kontur eskizleri ve iki boyutlu çizgisel eskizler üretilmiştir(**Resim 4.32**), (**Resim 4.33**)ayrıca hacimsel üst üste yığılmış et parçalarını duyumsatan form çabasıyla hacimsel biçim eskizi üretilmiştir(**Resim 4.34**).



Resim 4.32 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sağ panosundan figür-armatür kontur analizi, 2017

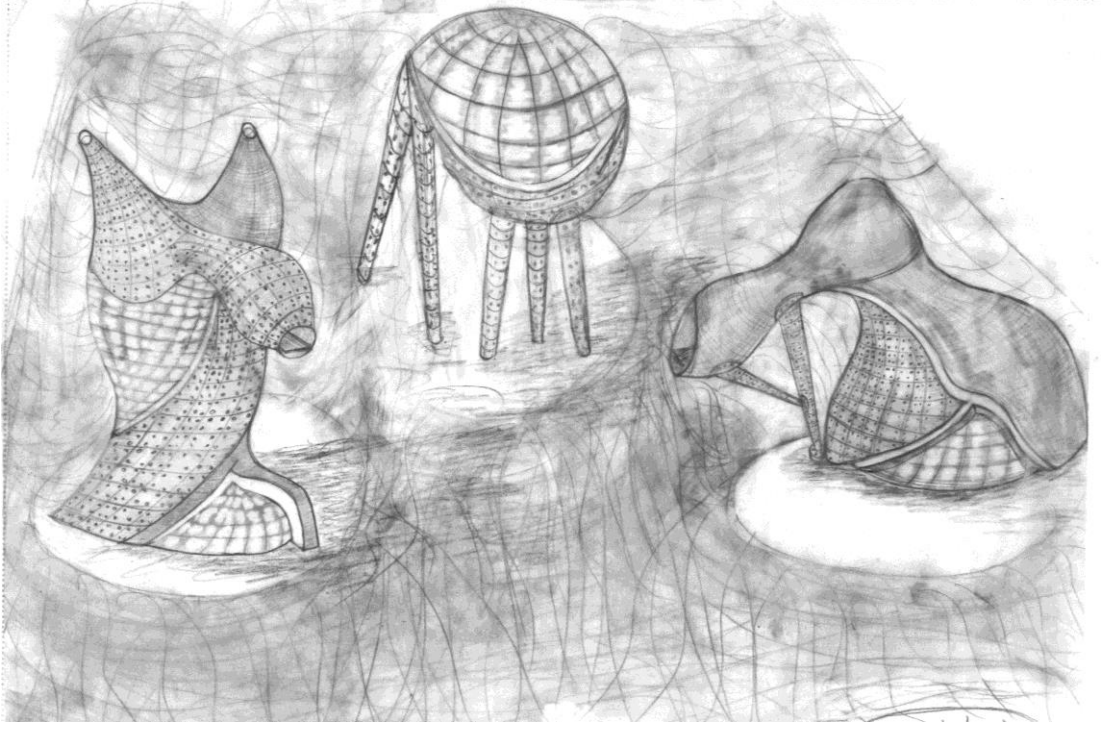


Resim 4.33 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sağ panosundan kontur çalışması, 2017



Resim 4.34 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiği-II sağ panosundan kontur çalışması, 2017

Konturların yine eğrisel olarak ele alındığı çalışmada, Bacon'ın triptiklerinde ortak zemin ögesi mimaride aynı arazi üzerinde üç yapı şeklinde yorumlanmıştır. Bu konturlar ile gerçekleşen bir sonraki çalışmada mimari mekân organizasyonuna elverişli aynı dilde yer yer aynı, yer yer yeni konturlar geliştirilerek iki boyutlu eskizlere dönüştürme gerçekleştirilmiştir(**Resim 4.35**), (**Resim 4.36**). Geniş açıklıklar, cam yüzeyler, alt alta ve üst üste mekânlardan oluşan organizasyonlar biçiminde aynı arazinin üzerinde üçlü yapı gurubu şeklinde tasarlandı.

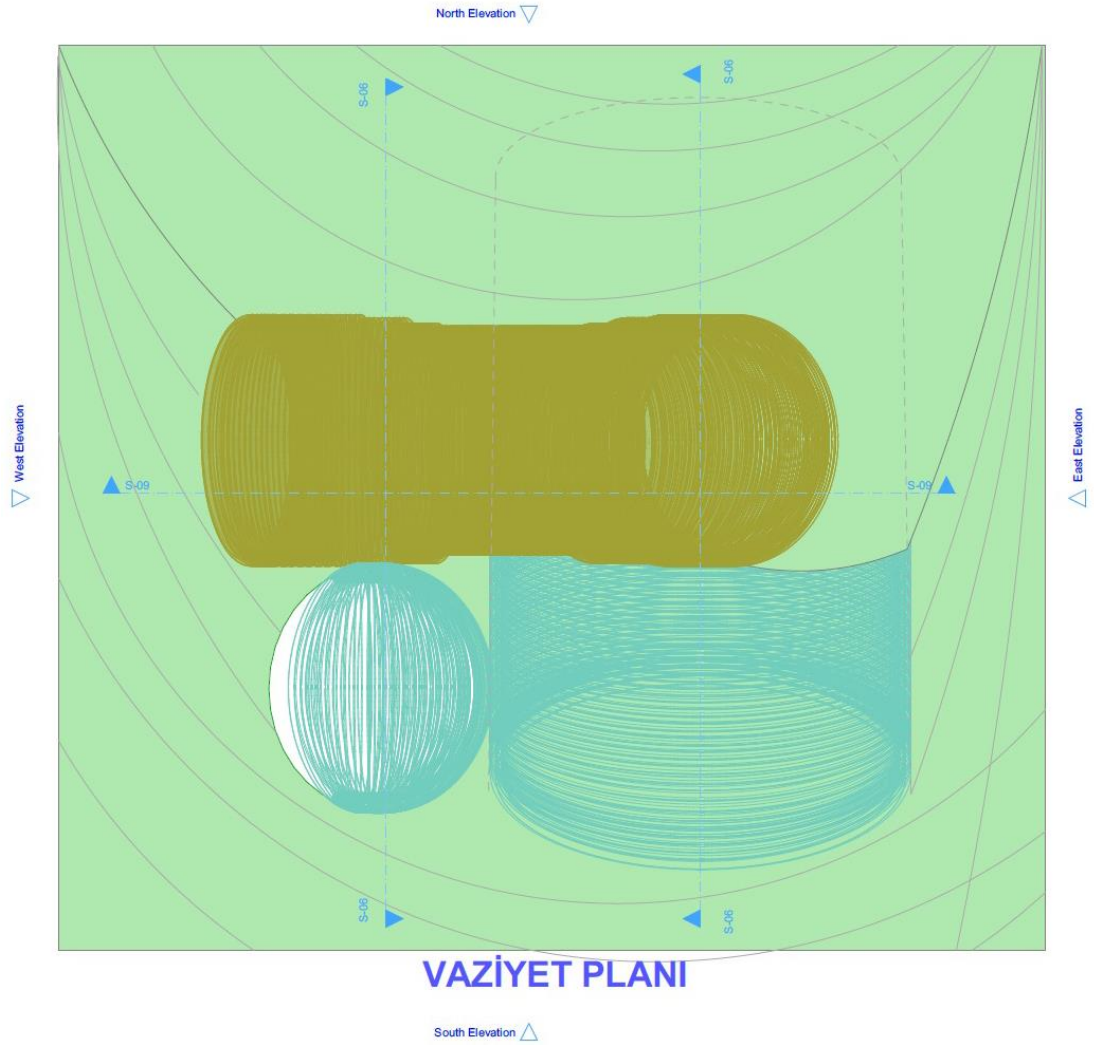


Resim 4.35 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması- I, 2017

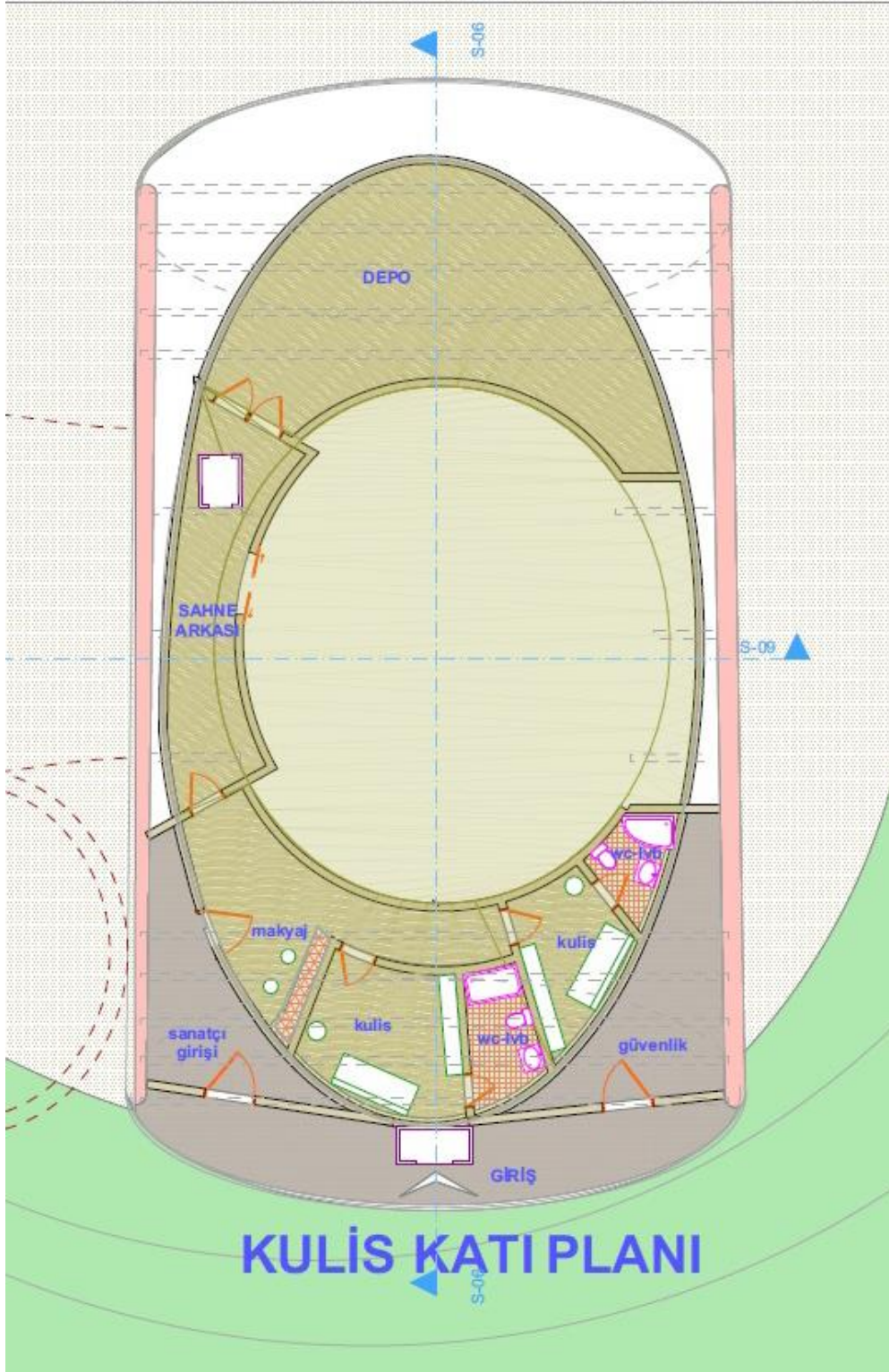


Resim 4.36 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmlıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu mekân tasarımı üç boyutlu görsel çalışması- II, 2017

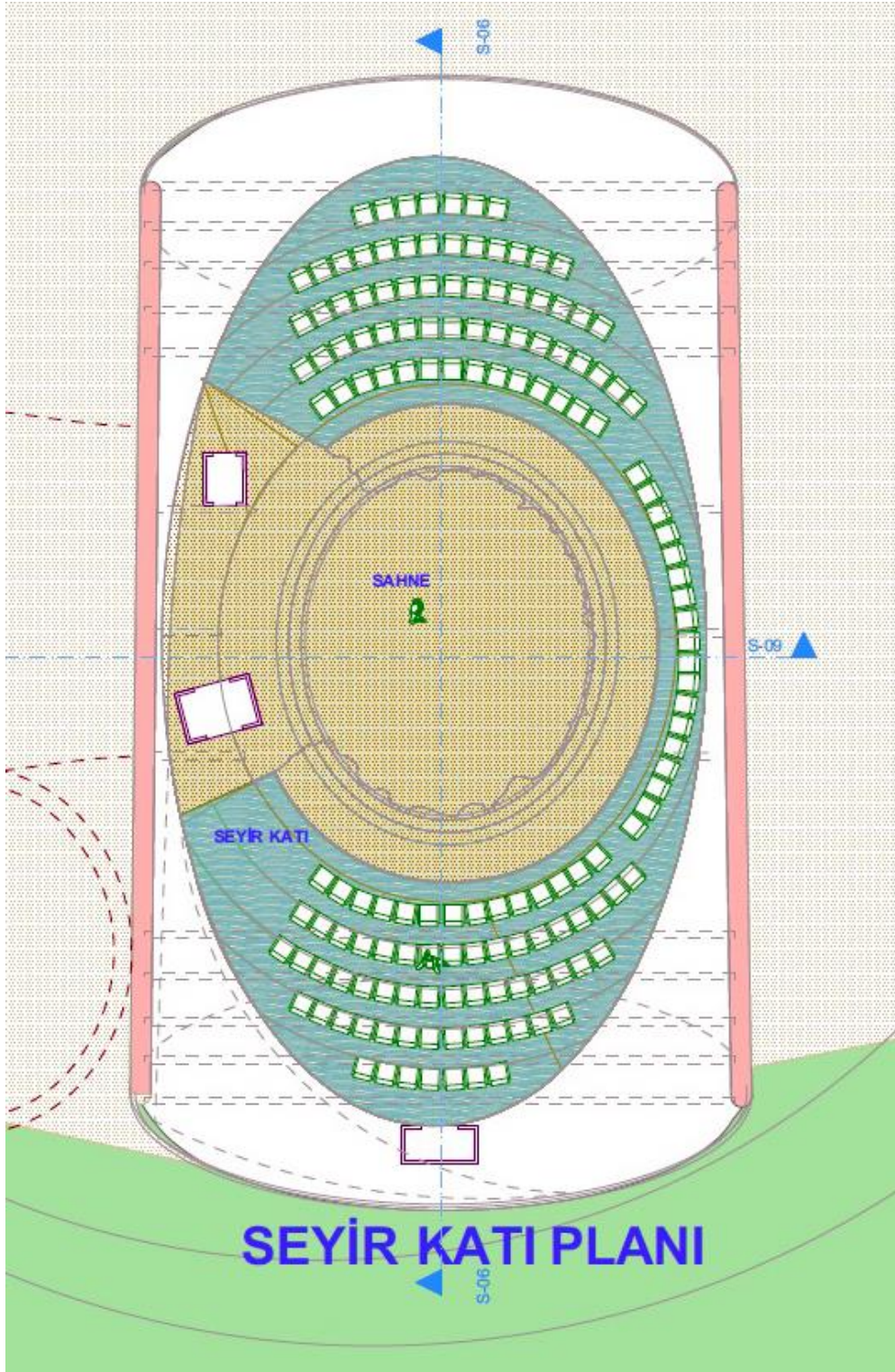
Son olarak, bu eskiz çalışmalarının en sonucusu olan 1944 çarpmıha geriliş triptiğinin üçlü yapı gurubunun sağ panosundan üretimiştir. Bacon'ın akan dökülen et olgusu mekânsal olarak üst üste kütleler ile karşılanmıştır. Üst üste eğrisel hacimlerden oluşan üçlü kütle organizasyonunun, aynı zamanda eğitimler veren bir sahne sanatları gösteri merkezi olarak tasarlanıp, iç mekân organizasyonlarının önerildiği plan, kesit, görünüş ve üç boyutlu görseller gibi bilgisayar çizimleri üretimiştir.



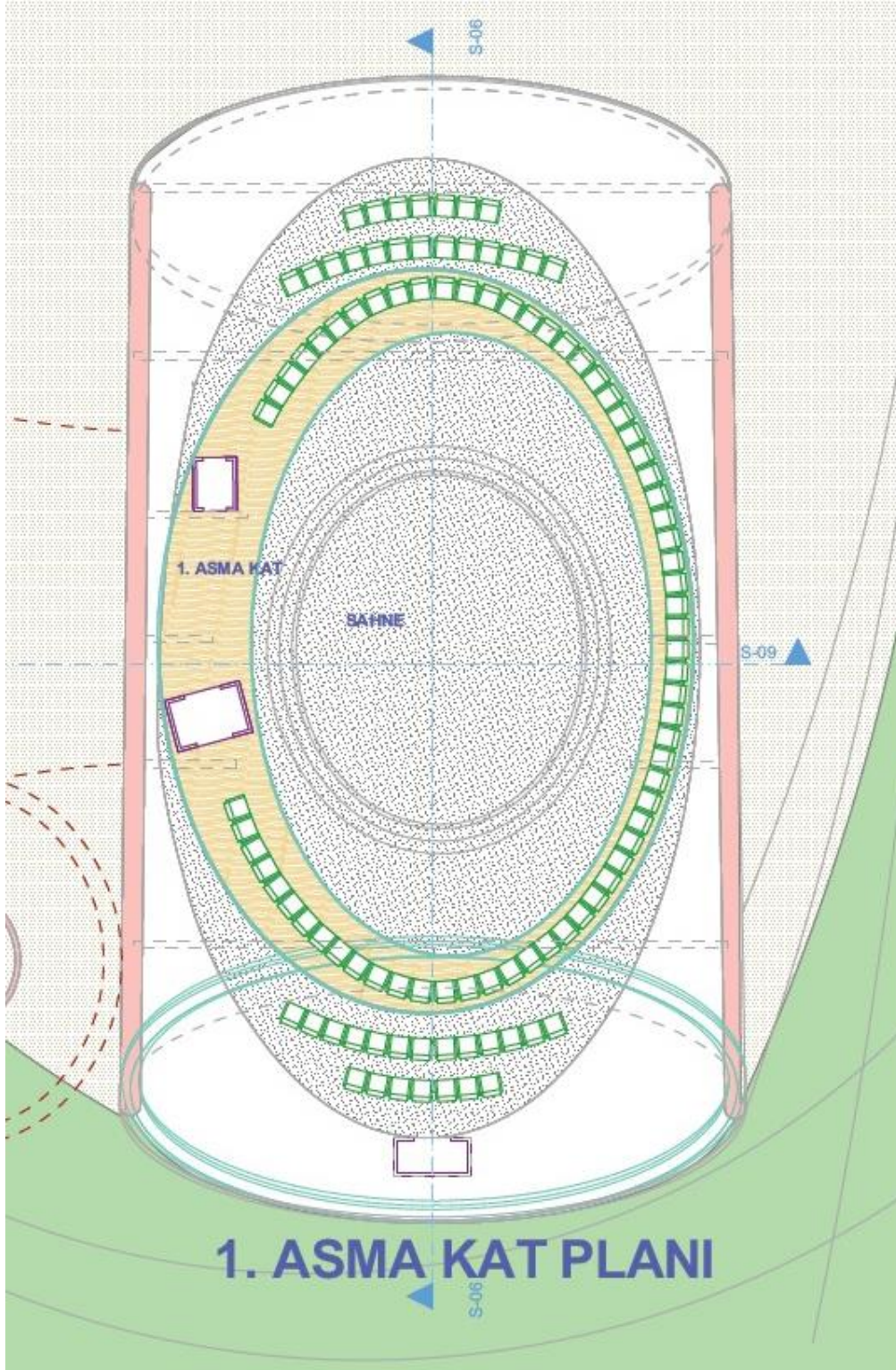
Resim 4.37 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarpmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu vaziyet planı, 2018



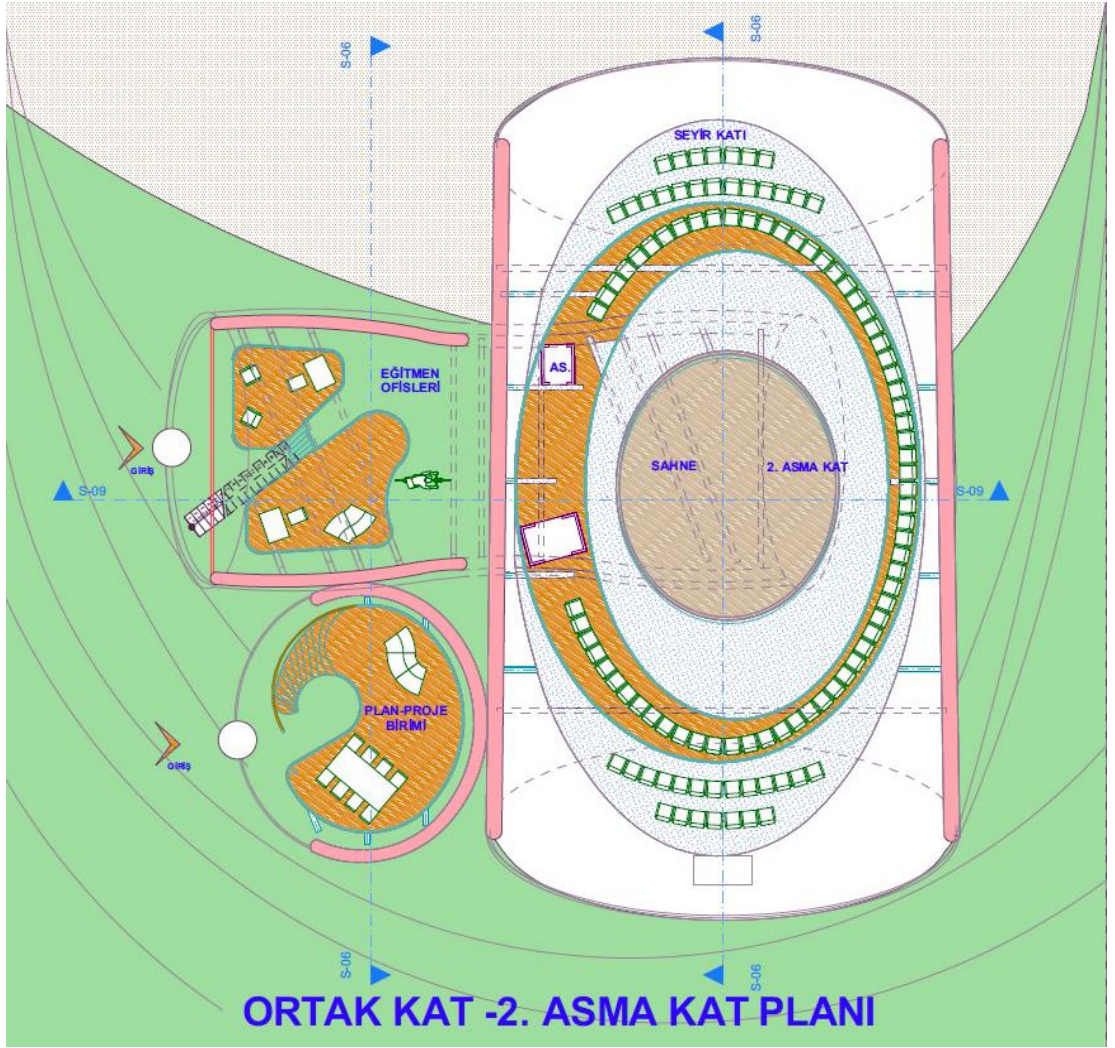
Resim 4.38 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu kulis katı planı, 2018



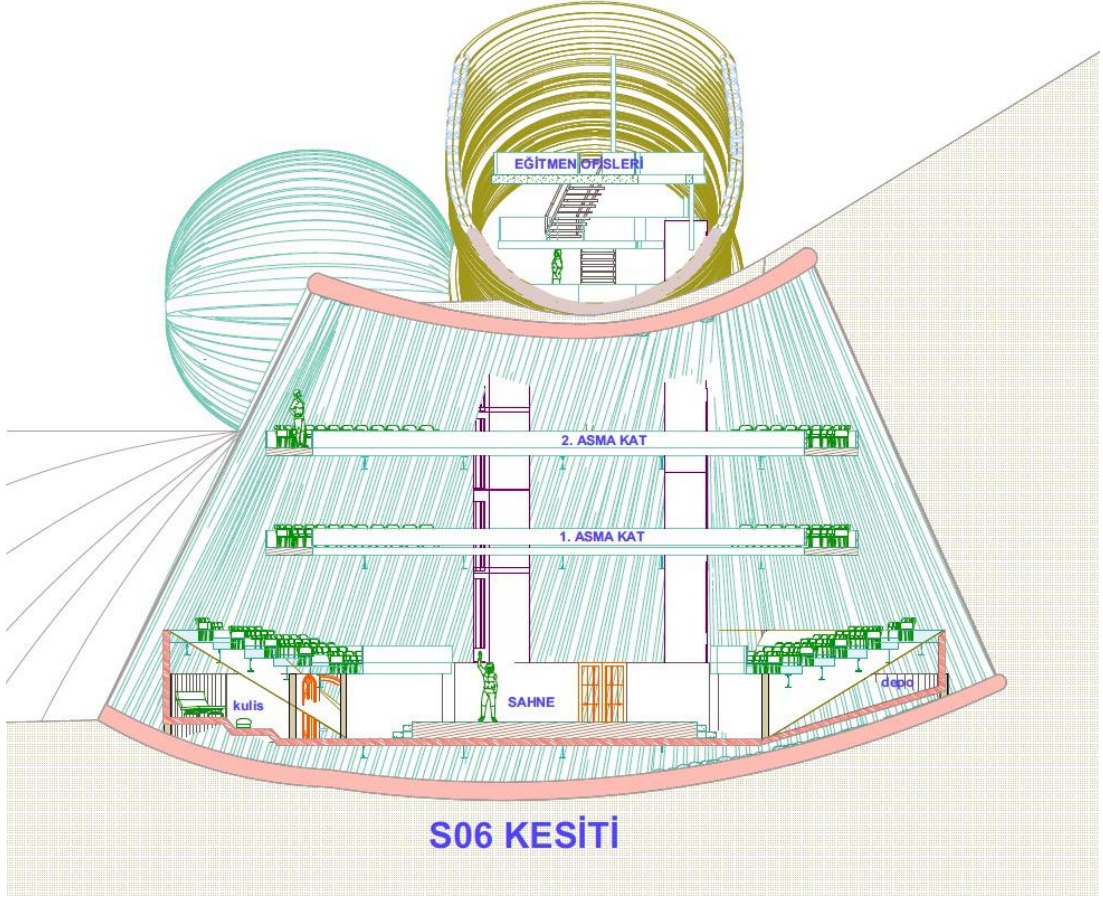
Resim 4.39 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarşıya Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu seyir katı planı, 2018



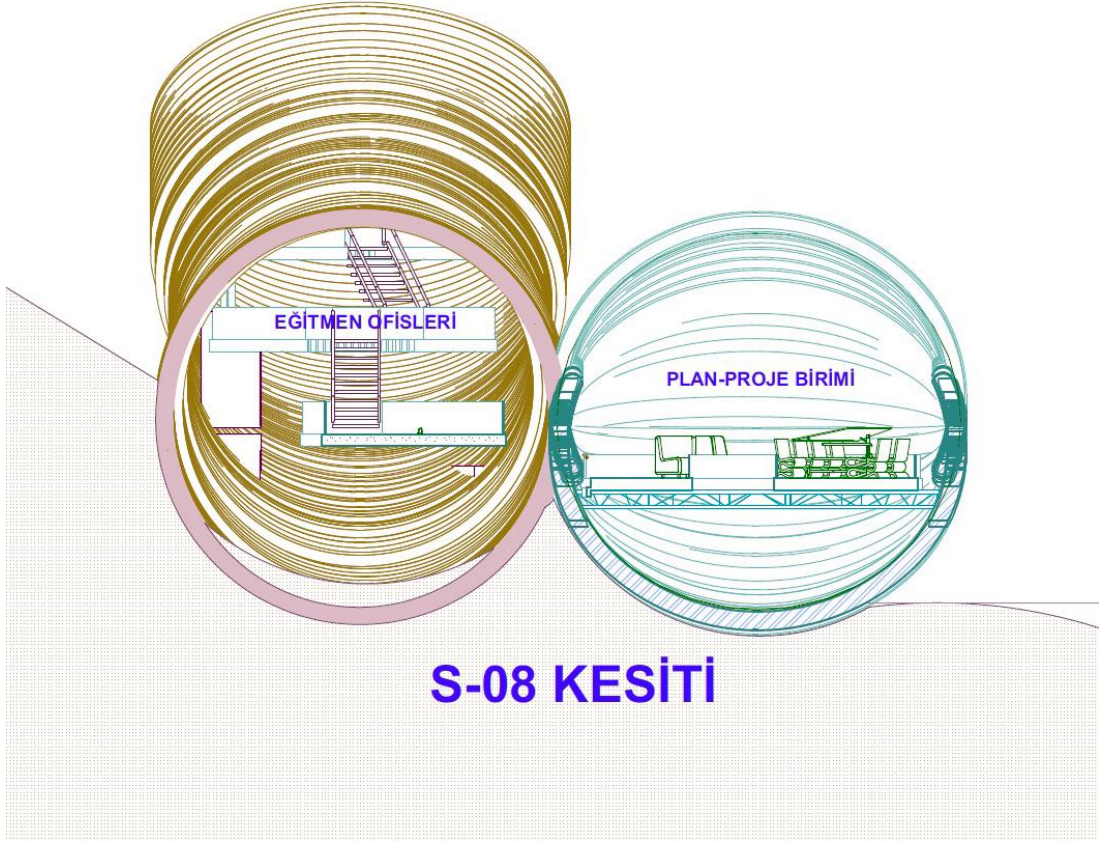
Resim 4.40 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu 1. Asma kat planı, 2018



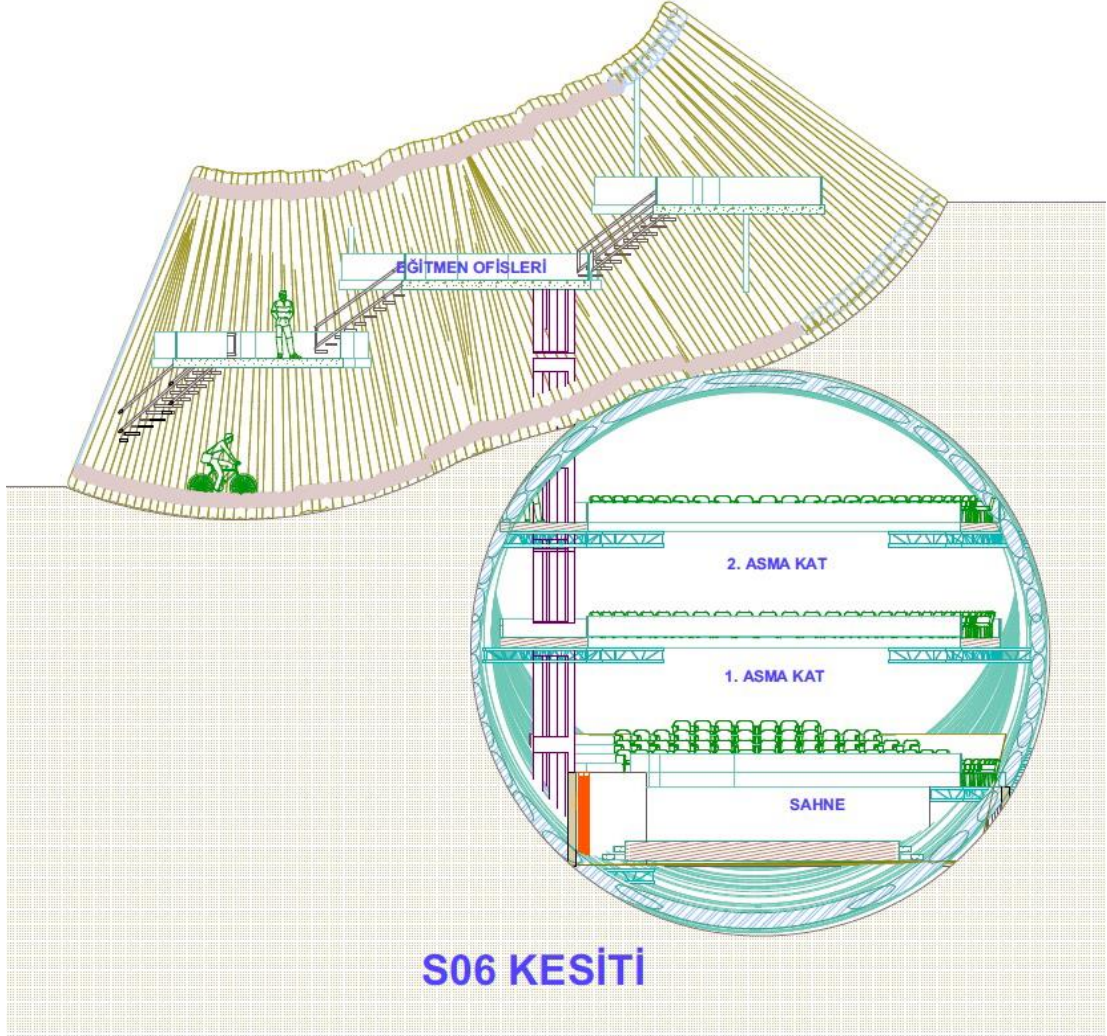
Resim 4.41 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu ortak kat planı, 2018



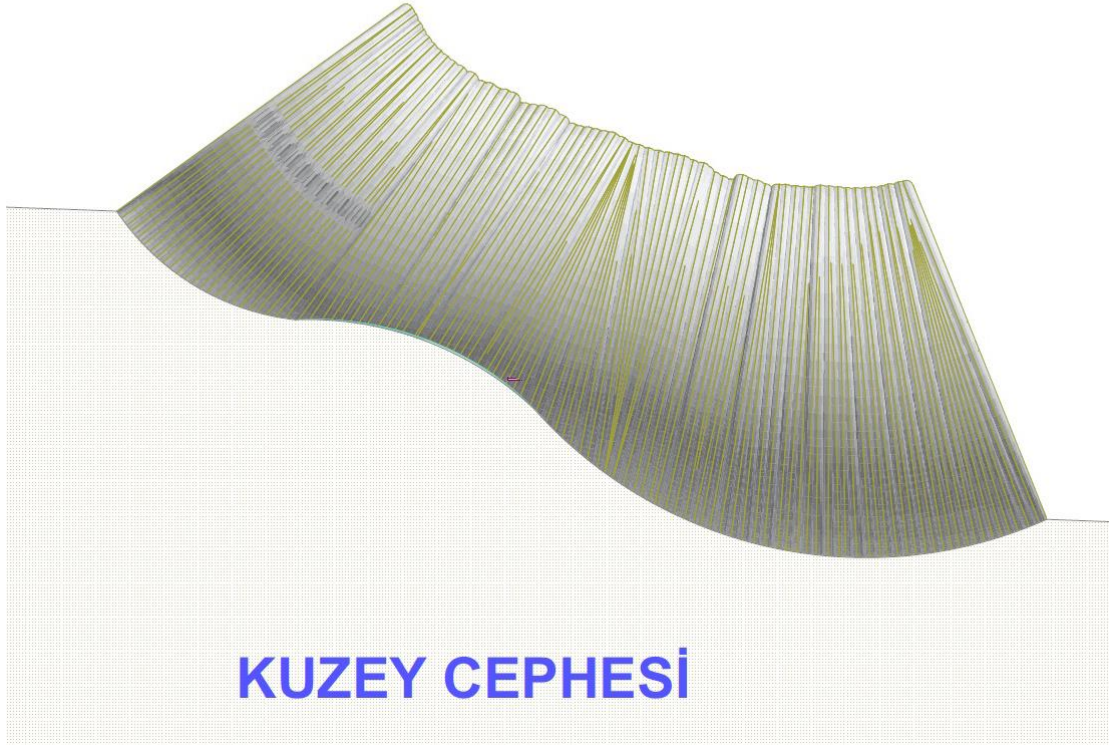
Resim 4.42 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu S0-6 kesiti, 2018



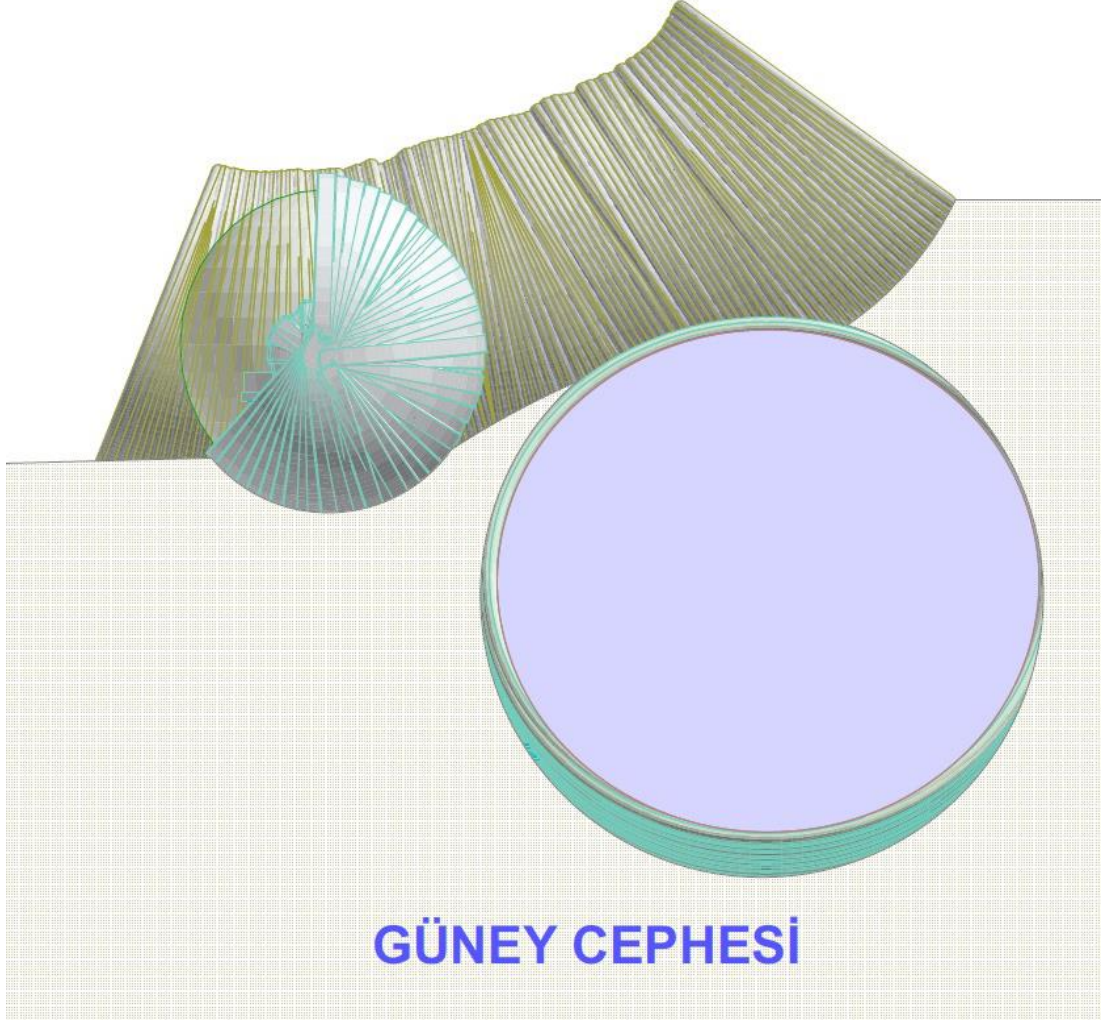
Resim 4.43 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu S0-8 kesiti, 2018



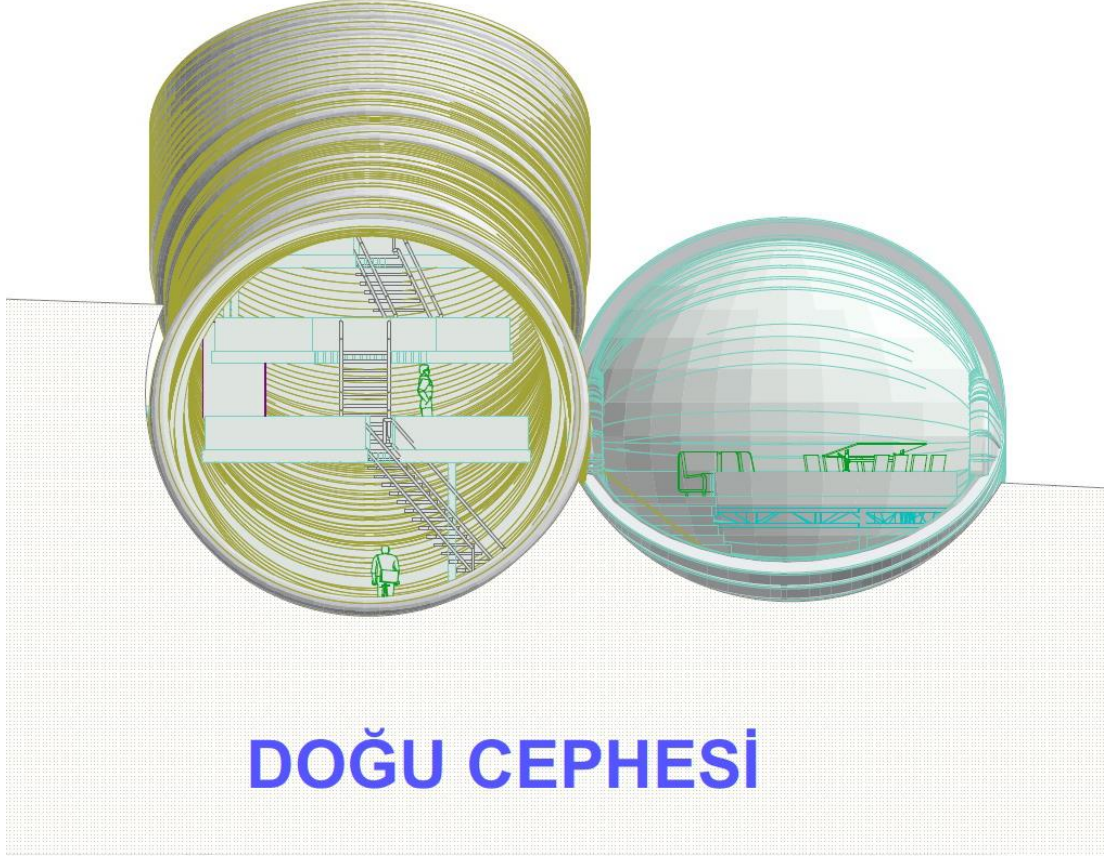
Resim 4.44 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarşıya Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu S0-9 kesiti, 2018



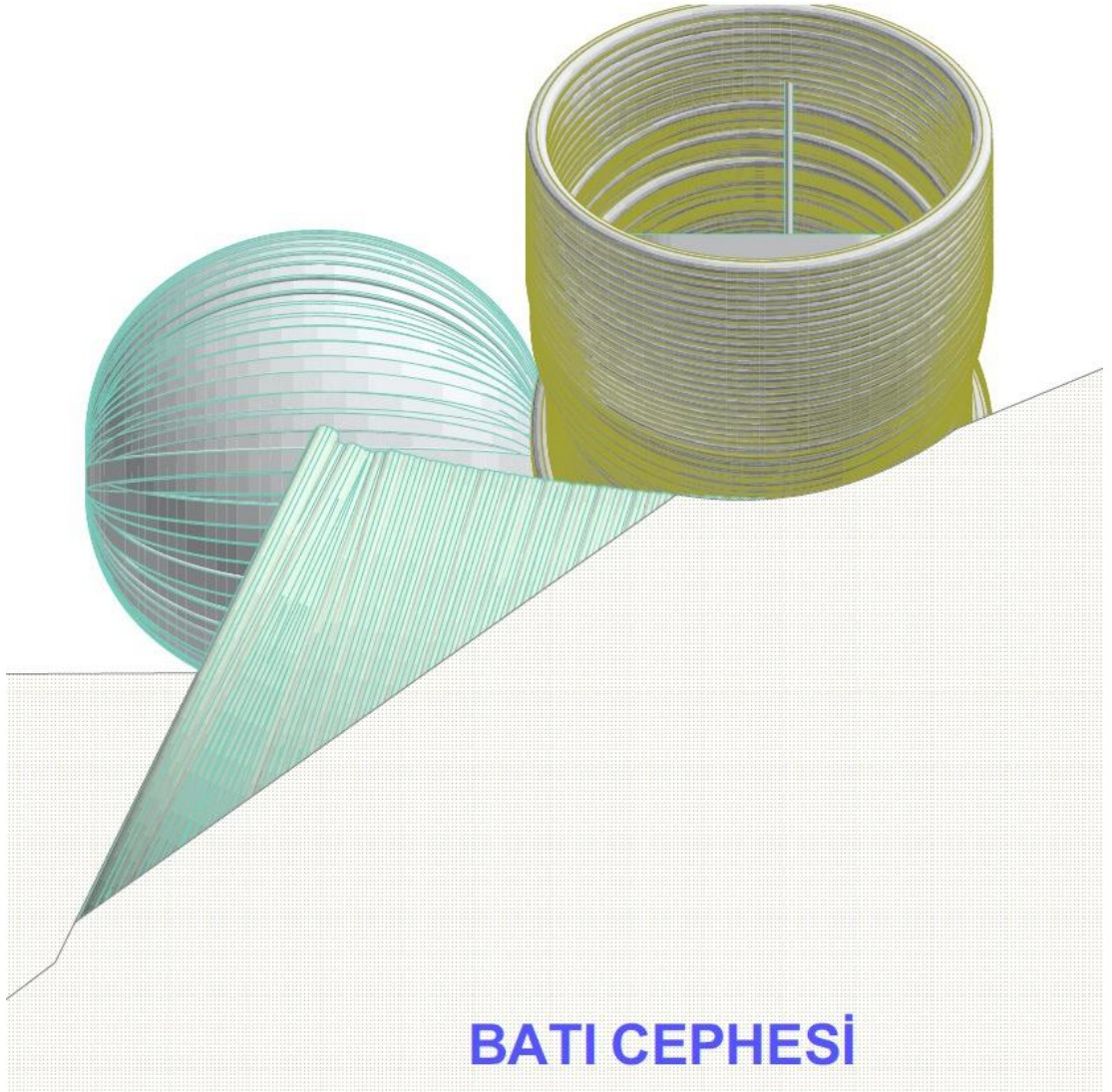
Resim 4.45 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu kuzey cephesi, 2018



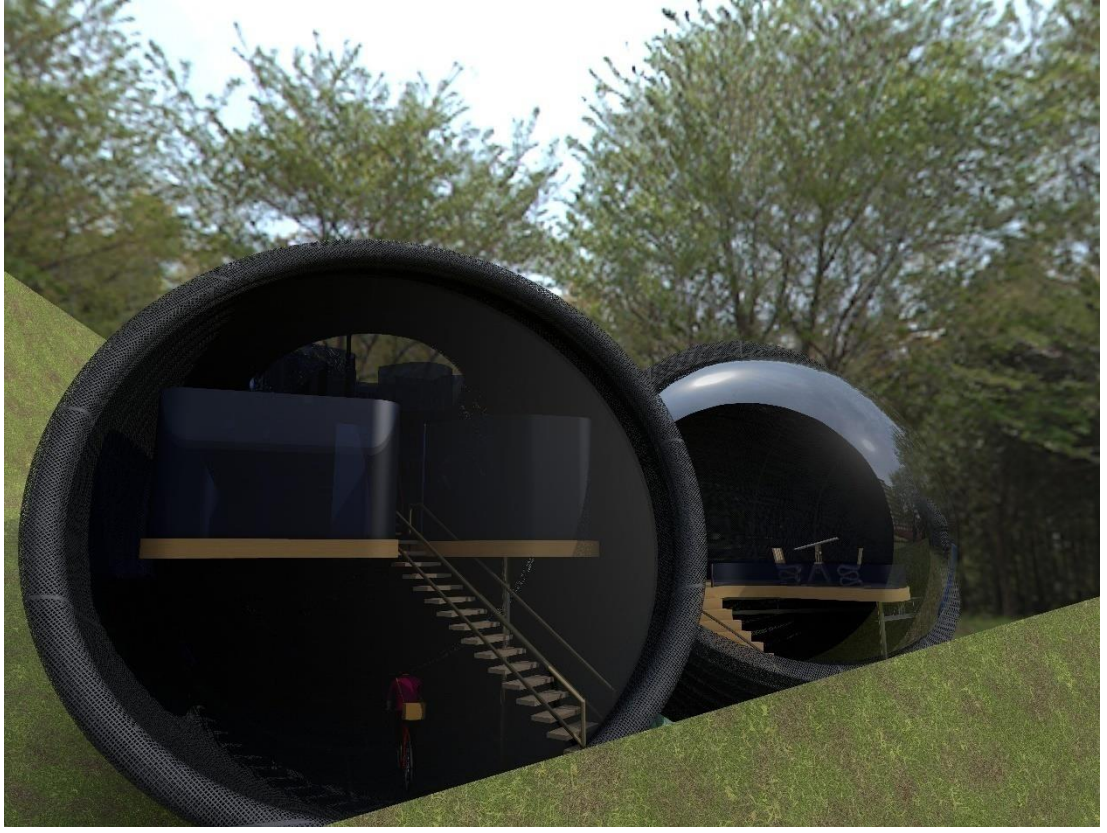
Resim 4.46 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu güney cephesi, 2018



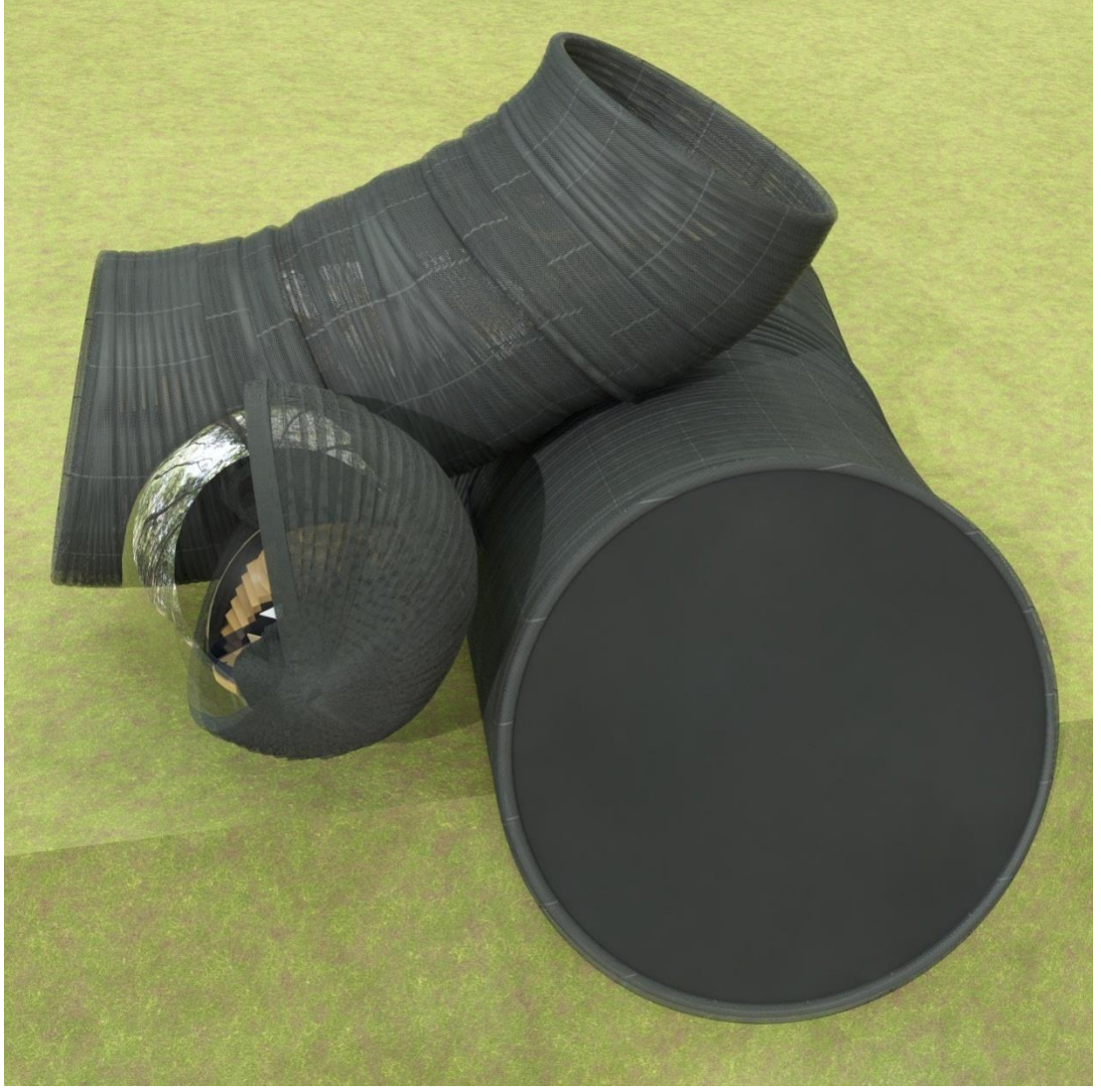
Resim 4.47 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu doğu cephesi, 2018



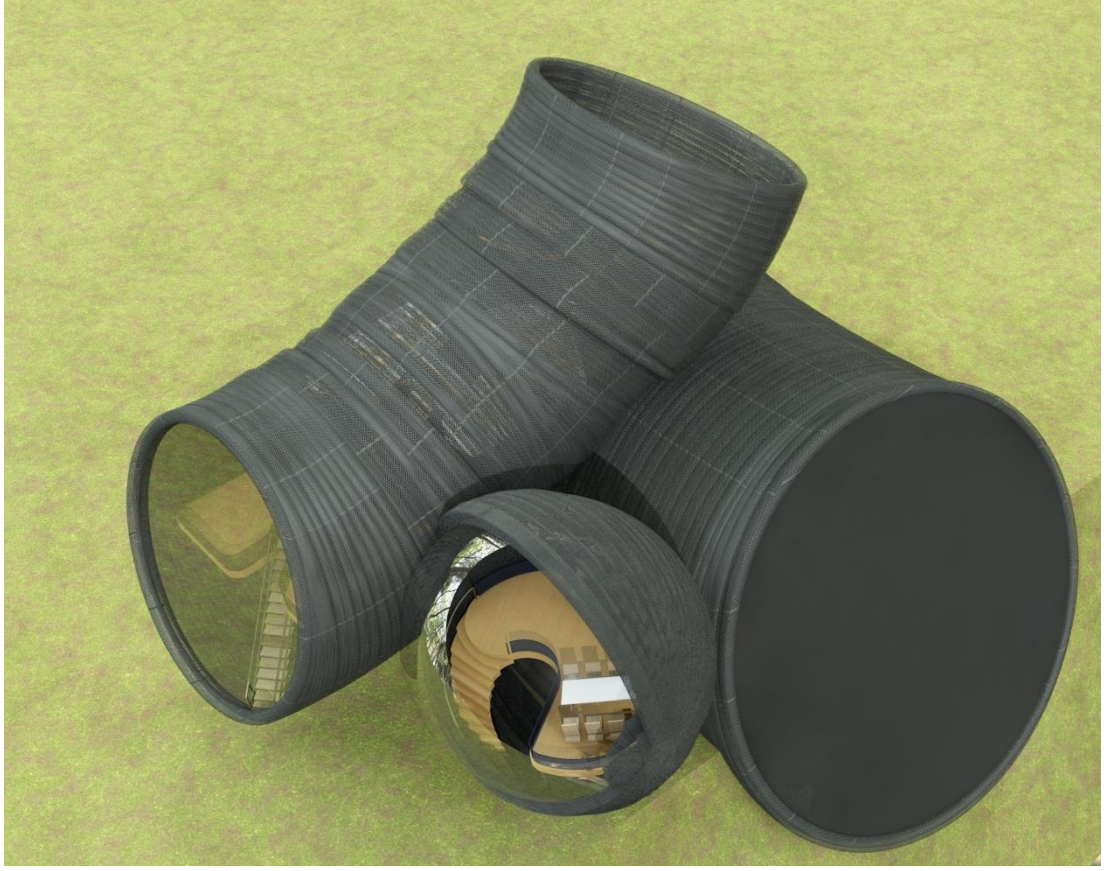
Resim 4.48 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu batı cephesi, 2018



Resim 4.49 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-I, 2018



Resim 4.50 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-II, 2018



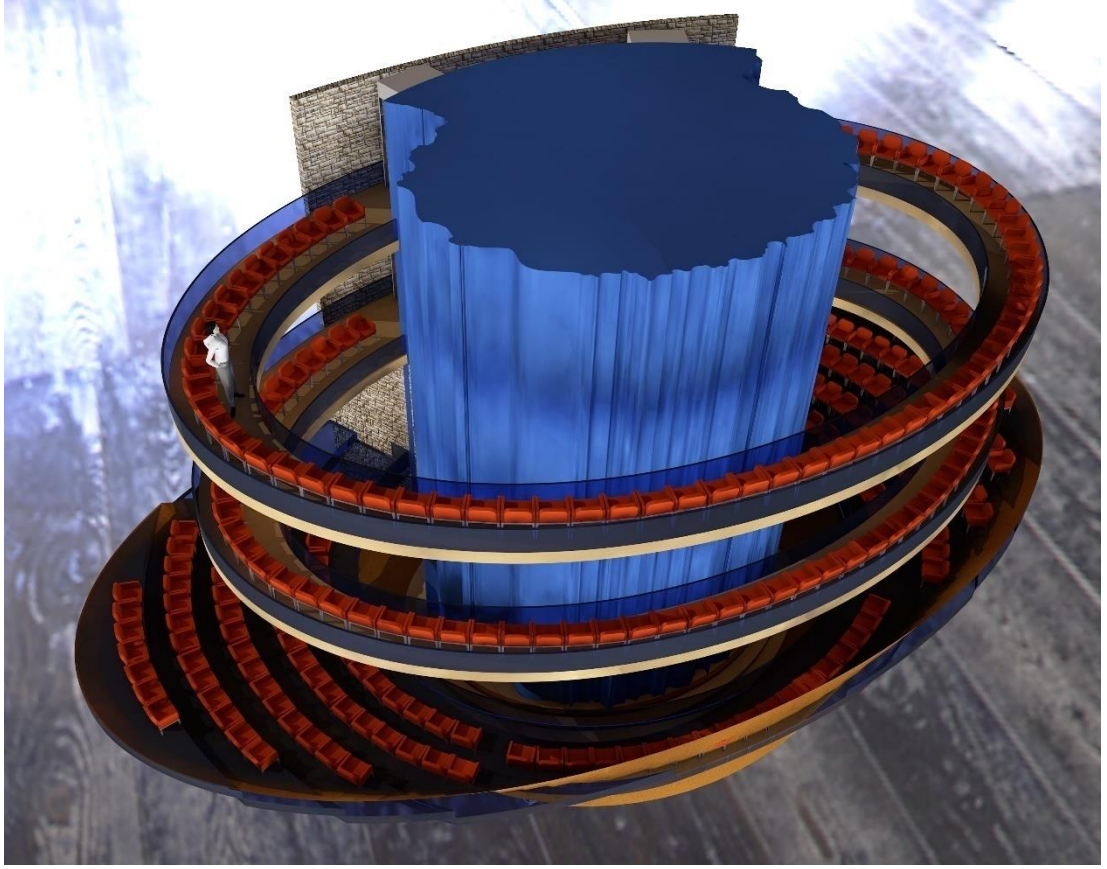
Resim 4.51 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-III, 2018



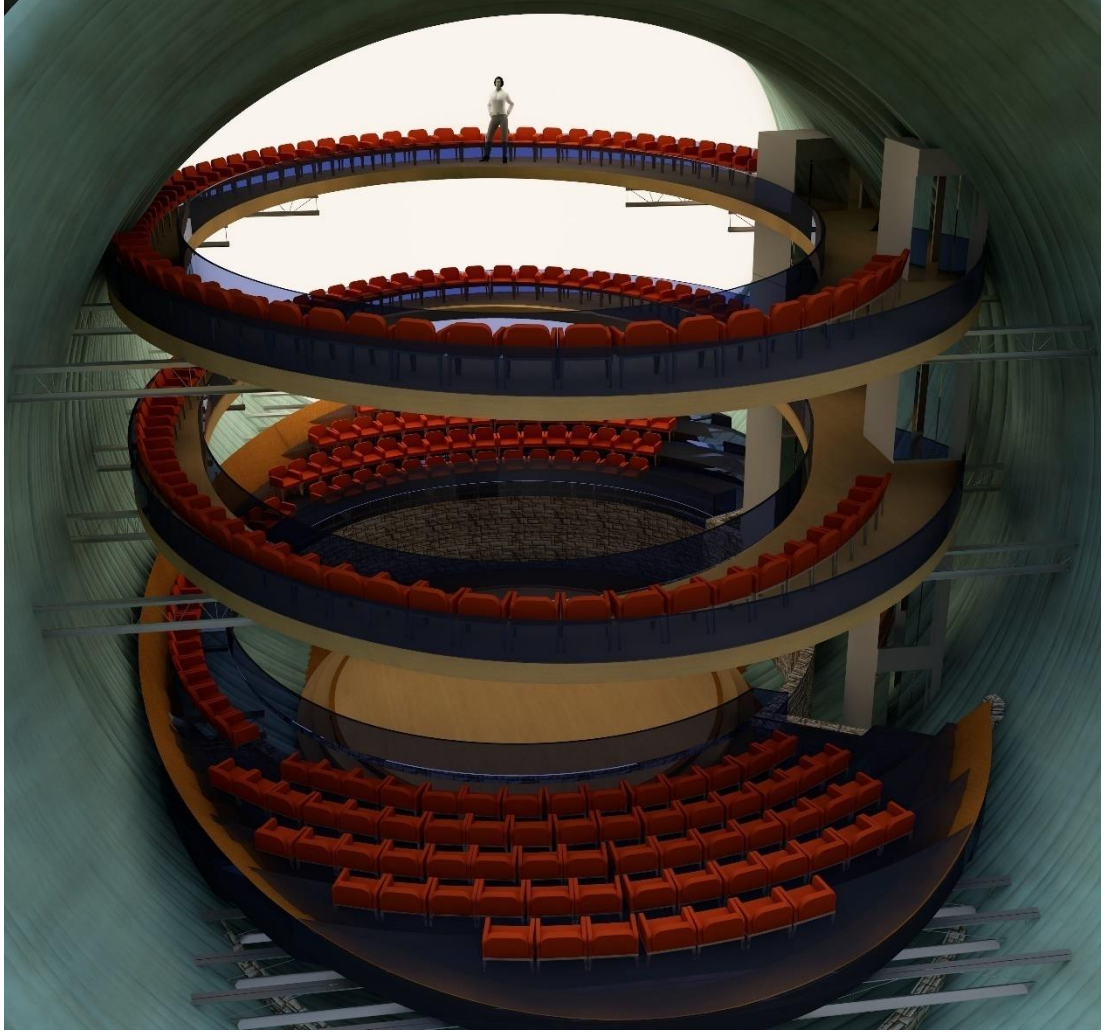
Resim 4.52 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-IV, 2018



Resim 4.53 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu üç boyutlu görsel-V, 2018



Resim 4.54 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu gösteri alanı iç mekânı üç boyutlu görsel-I, 2018



Resim 4.55 Ferah Özmen, Francis Bacon'ın Çarmıha Gerilme 1944 triptiğinden üçlü yapı gurubu gösteri alanı iç mekânı üç boyutlu görsel-II, 2018

5.SONUÇ

Bu çalışmanın sonucu olarak, araştırılan dönemler çerçevesinde de resim ile mimarlık arasında somut ve soyut ilişkiler olduğuna varılmıştır. Çalışmanın amaçlarından olan bu ilişkilerin biçimleri 20. Yüzyıl erken dönem sanat ve mimarlık akımlarının incelenmesi yöntemiyle elde edilmiştir. 20. Yüzyıl erken dönemlerinde resim ve yapı sanatı için de toplumsal, ekonomik ve felsefi yönleriyle beraber sanatsal dönüşümünün gerçekleştiği yıllar olduğu sonucuna varılmaktadır.

20. yüzyıl erken dönemlerinde birçok akımın baş gösterdiği ve bunların kısa süre içerisinde gelişmesi dolayısıyla dönüşümden etkilenen ve dönüştürme etkisi olan önemli bir dönemin eserleri olduğu sonucuna varılmıştır. Yenilikçi sanat akımlarının birbirinden etkilenerek çoğaldıkları, sonlanan akımlar yerine devam eden ilkelerle başka akımlar çıktığı sonuçlarına varılmaktadır. Söz konusu incelediğimiz akımlar; aynı zamanda hem mimari hem resmi etkilemiş sanat akımları olarak incelediğimiz dönemde karşımıza çıkmıştır. Akımların etkisini farklı dönemlerde farklı bölgelerde gösterdiği, sosyo-kültürel ve ekonomik ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak, bölgelere göre farklı seyrettiği sonucuna varılmaktadır. Aynı sebepten öncelikle mimaride teorik ve uygulama alanlarında farklı tutarlılıklar sergilenmiş olduğu sonucuna varılmıştır. Bunun yanında gelecek düşüyle ütopyik olarak değerlendirilen yaklaşımlar da geliştirilmiştir.

Yeni Dünya tahayyülü ve bunu ifade etme araçları olarak, hareket-dinamizm teknoloji, geleneksel üretim konuları ve yöntemlerinden uzak olma, yeni teknik ve materyal arayışı bu sanat akımlarının ortak özellikleri oldukları sonucuna varılmaktadır. Teknolojik gelişmelerin ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle sanatın yenilik arayışı tüm alanlarını etkilemiştir. Gelişen farklı sanat hareketleri farklı yer ve dönemlerde birbirini etkilemiş, belirleyici farklılıklarının yanında toplum odaklı ve işlevsel ve yeni materyal ile yöntem arayışlarına sahip olmaları eski sanat yaklaşımlardan ayıran ortak özelliklerini oluşturmuştur. Tüm sanat alanlarında olduğu gibi halka hitap etmeye ve onu konu almaya başlayan sanat alanları toplumsal olayları, acıları, teknolojik gelişmeleri, özellikle hız, dinamizm ile özdeşleşen yeni

kavramları soyut ve somut biçimleriyle konu edinmiştir. Yeni sanat akımları bu yönleriyle ve mantıktan, dinden, kabuller ve kurallardan uzaklaşmış; yenilikçi, keşif kâr, deneysel ve geçmişe sırtını dönen yenilikçi yaklaşımlar gerçekleştirdiği sonuçlarına varılmaktadır.

Toplumsal olaylar, teknolojik gelişmeler, sanatı topluma yöneltmiş ve mantıktan, dinden, kabuller ve kurallardan uzaklaşmış; yenilikçi, keşif kâr, deneysel ve geçmişe sırtını dönen yenilikçi yaklaşımlarla yeni sanat akımları doğmuştur. Yeni sanat alanları doğmuş, var olan sanat alanları kapsam değiştirmiş ve soyut ve somut ilişkilenmeler gerçekleştirmişlerdir. Sanatın ve zanaatın yeniden değerlendirildiği, sanat alanlarının farklı ilişkilenmeler gerçekleştiği dönemler olduğu sonuçlarına varılmaktadır.

Hızla yayılan ve yenilerinin geliştiği sanat akımlarının olduğu dönemde, bu akımlar yardımıyla da gelişen sanat alanları ilişkileri gerçekleşmiştir. Alanlar birbirinden etkilenmiş ve akımların etkilerinde kendi alanlarında üretimler gerçekleştirdikleri sonucuna varılmaktadır. Çalışmanın bir amacı olan, resim ve mimarlık alanlarının bu ilişkiyi yansıtan önemli örneklerinden olduğu anlaşılmaktadır. Resim ve mimari açısından mercek altına alınan akımlarda bu ilişkinin varlığı kanıtlanmıştır.

Dışavurumculuk akımında akıma geç adapte olan mimarların buna karşın ressamların eserlerinden etkilendikleri ve yeni biçimsel arayışlar içerisinde olan ressamların bu biçimsel prensiplerini ve duyuşsal materyal olarak geçmişin akılcı ve kuralcı yaklaşımından uzaklaşan biçimsel arayış sürdüren akıldışı- ‘enteresan eserlere’ ‘öz-biçime’ ulaşma çabasının ortaklığı sonucuna varılmaktadır. Eğik ve eğri formların yoğunluğu ve güçlü ifade etkilerinin varlığı resim ve mimari arasındaki güçlü soyut ilişkiyi açıklamaktadır.

Kübizm akımında dışavurumculuk ile başlayan biçimsel arayış başarıya ulaşmış, resamlardan etkilenen mimarların geliştirilen prensipleri kullanarak mimari üretimler gerçekleştirmede bu harekete dâhil oldukları, ressamların geometrik biçimlenme ve parçalı bütün ilişkisi, renk kompozisyonları gibi ilkelerinden kübik

mimarlar türemiş ve sonraki birçok harekette de korudukları prensipler edindikleri anlaşılmaktadır. Yapısalcı bir akım olan kübizm geometrik formların biçimlenişini mimariye kolaylıkla aktarmıştır.

Diğer alanlarda da olduğu gibi resim ve mimariyi de etkileyen bu akımların başlama ve bitiş zamanları ile en etkili oldukları dönemler net tarihler ile bölünmediği, aynı zaman aralığına denk gelen birden fazla akım olduğu sonucuna varılmaktadır.

Resim ve mimari arasında akımları benimseme ve adaptasyon sürecinin daima eş olamadığı sonucuna varılmaktadır. Bir alanın etkisiyle doğan akım diğer alanı eşzamanlı etkilememiştir, sosyo-ekonomik ve teknolojik farklılıklar ve zaman-mekân parametrelerinin bu adaptasyonu etkilediği anlaşılmaktadır.

Fütürizm akımının ise edebiyatla doğmuş olması resim ve mimarinin akıma sonradan adapte olduğu sonucuna varılmaktadır. İlk yazılı ilan biçimini kullanan akım olmasıyla önemli olan fütürizm manifesto kültürünü kendinden sonraki akımlara ve alanlara aşlamış olduğunun sonucuna varılmaktadır. Resimde mimariye göre daha erken başlayan adaptasyon mimaride daha geç gelmiştir, bu sürecin de desteklediği gibi ressamın dinamiklerinden ve prensiplerin etkilenen mimarların akımın mimari yansımalarını arayışı şeklinde yenilikçi mimarlık hareketi gerçekleştirdiği sonucuna varılmaktadır. Aynı zamanda mimari çizgilere sahip ressam eserlerine de rastlanan akımın temsil ettiği mimari eserlerde resimlerde karşılaşılan dinamizm ve yeni kent olguları mimari tasarımlara biçimsel prensiplerin devamı olan yapısal formlar olarak yansımış olduğu anlaşılmaktadır. Fütürist akımın gerçekleştirmemiş yenilikçi tasarımların varoluşu ve teknolojik yeterlilik halinin devamında ütopyik olarak değerlendirilen mimariler ve yeni Dünya hayali resimler tanımlanmıştır. Biçimsel yaklaşımları ve yenilik arayışlarıyla, eğik ve eğri formların dinamik kabulü ve gelenekselden uzaklaşan yenilikçi materyal ve biçimsel arayışlar ile estetik olana ulaşma çabası gibi benzer yaklaşımlarıyla yine resim ve mimari arasında soyut bir ilişki kurulduğu sonucuna varılmaktadır.

Soyut bir sanat akımı olarak resimde ve mimaride gelişen de- stijl akımına ressam ve mimarlar öncülük etmişlerdir. Soyut ancak yapısal çizgilere sahip oluşu, akımında yataylık ve dikeylik temel geometrik formlar ve merkezden uzaklaşma, gibi prensiplerle sade bir estetiğe ulaşma çabası sergileyen mimari ve resim bu akımda soyut ilişkilenenlerin ilerisine giderek, birinden diğerini türetme çabasına kadar ilerlemiş olduğu sonucuna varılmaktadır. Mondrian'ın öncü ve yönlendirici olduğu akımda Mondriancı mimarlar söylemini doğuran, bu tabloların biçimsel ve organizasyon şemalarını belirleyen prensipler sağlaması bu ilişkinin sıkı yapısal biçimini göstermektedir. Dolayısıyla mimarının teknik çizimleri birer tabloya ve ya tablolar birer mimariye ve mimari çizime dönüşmüş olduğu sonucuna varılmaktadır.

Rusya'da ortaya çıkan konstrüktivizm hareketi ve Almanya'da ortaya çıkan Bauhaus ekolü ve prensipleri yapısal yaklaşım içeren sanatları halk için, işlevsel ve zanaat ile birleştiren bir amaç ile yola çıkmış farklı mekân ve eş zamanlı iki akım olduğu sonucuna varılmaktadır. Konstrüktivizm de mimarilerden etkilenen ressamların mimari tasarımlar gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Mimari eserlerde de işlevsel taşıyıcı birimlerin teknolojik gelişmenin kullanılarak biçimsel ve teorik bütünlüğün sağlandığı eserler ortaya konduğu anlaşılmaktadır. Bu iki akım da akademi somut çalışma alanları yaratıp sanatı bir arada icra etmeyi amaçlamış ve gerçekleştirmiştir. Bauhaus ise sanat, zanaat ve mimarının somut ilişki içinde bütüncül üretimde rol almasını sağlamış bir okul olmuştur. Bu alanlar ve ressam ile mimarların aynı üretimde söz sahibi olması, aynı prensiplerle, aynı öğrencinin tasarım sanat ve üretim eğitimine katkı sunmasıyla, aynı ortamda çalışmasıyla somut bir ilişkiye sahip olan diğer akım olduğu sonucuna varılmaktadır.

Bu ilişkiler bize gösteriyor ki ressamın ve mimarın yaratıcı süreçte sanatın ortak özelliği olan güzel olana ulaşma çabası bu süreç ve ilişki içerisinde incelendiğinde benzerlikler, aynılıklar ve farklılıklarla beraber paralel bir yaklaşım sergilediği anlaşılmaktadır. İfade aracı olarak çizmeyi kullanan ressam da mimar da bu dili zemin-figür, eskiz-tasarım, oran, renk, materyal, duyular, estetik gibi ortak olgular ile ele aldığı savımızı doğrulayan sonuçlara ulaşılmaktadır.

Çalışmanın diğer bir amacı olan Francis Bacon'ın resimlerinden Mekân üretimi için, ressamın hayatı ve resimleri analiz edilmiştir. Ressamın özel yaşamı, anıları, duyguları ve felsefesinin sanatına yansıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Resimlerini analiz ederken Deleuze'ün ressamın eserlerini konu alan kitabından referanslar incelenmiş ve resimleri bu şekilde analiz edilmiştir. Sanatçının röportajları ve felsefesiyle örtüşen sanatının 20. Yüzyılın önemli ressamları arasında olmasının sebebi olan özgün eserlerinden mimari mekân üretimi amaçlanmıştır. Felsefesi, özgün üslubu ve yenilikçi ifade biçimleriyle deneysel bir üslupla kendi kendini geliştiren dışavurumcu, yenilikçi, figürü figürden uzaklaştırmaya çalışan temsilden uzaklaşmaya çalışan bir figürcü ve portreci olduğu sonucuna varılmaktadır. Aynı zamanda incelediğimiz akımların doğduğu dönemde doğmuş olan ressamın bu akımların ve devamında doğurduğu akımların geliştirdiği ortamda üretimler gerçekleştirmiş olarak bunların birçoğundan beslenmiş olduğu sonucuna varılmaktadır.

Ressamın eserlerinden mekânsal üretimler gerçekleştirmek için yapılan analizde ressamın temel öğelerinin figürü yalıtın kontur, figürün içinde ve üzerinde bulunduğu zemin ve odak noktası figür olduğu sonucuna varılmıştır. Eğrisel biçimler ile figürü eğik geometriler ve çizgiler ile figürün içinde bulunan mekânı resmettiği ve güçlü ifadelerle odakladığı figürlerinde ritim, biçim bozma, yok olma kararma bölgeleri tespit edilmiş ve bunların Deleuze'ün analizinde kaçış, diyagram, duyumsama düzeyleri kavramlarıyla eşleştirdiği sonucuna varılmış ve diğer resimlerinde de aynı sonuçlara ulaşılmıştır.

Çalışmanın temel amacı olan Bacon'ın resimlerinden, ressamın temel öğeleri olan kontur ve figür den faydalanılmıştır. Bu figürlerin, kontur, diyagram, duyumsama gibi bölgelerini analiz eden eskizler üretilmiştir. Bu analizlerden ve ressamın diğer prensiplerinden edinilen ilkeler doğrultusunda mekânsal tasarım yaklaşımlarını araştıran eskizler üretilmiştir. Üretilen bu mekân tasarımlarından biri olan 1944 triptiğinin sağ panosundaki figürün çalışması, bilgisayarlı çizim ortamında bir mimari proje çizimi ve üç boyutlu görsellerine dönüştürülmüştür. Böylece resim ve felsefenin ilişkilendirilerek analizlerin gerçekleştirildiği kitaptan faydalanarak,

Bacon'ın sanat üretimleri olan resimlerden yine bir başka sanat olanı olan yapılara resim ve mimari ilişkileri irdelenmiş ve yeniden türetmek araştırılmıştır.

Mevcut ilişkiler ve üretimler göz önüne alınarak, yenilikçi bakış açıları ve yöntemleri geliştirme aşamasında resim mimari ilişkileri kurup kullanmak amaçlanmış, bu amaca hizmet eden çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Mimari için resim her tür ilişkiden eskiz, tasarım, teknik çizim, proje aşamalarında bir ifade dili olduğu sonucuna varılmaktadır. Mimar ve ressamın biçimsel estetik arayışlar için paralel, ortak ve kesişen prensiplere sahip oldukları sonucuna varılmaktadır. Çalışmanın sonunda da aynı ortamda ve aynı bütüncül yapıya hizmet eden, güzel olana, estetik olana ulaşma çabasının yan yana geldiği atölye, arazi, bilgisayar gibi ortak amaç ve mekânlarda hareket eden var olan ilişkilerin türetilebileceği sonucuna varılmaktadır.

6. KAYNAKÇA

Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, Ekim 2016,

Alfred Sohn-RETHEL, *Zihin Emeği Kol Emeği -Epistemolojik Eleştiri*, Ayşe Deniz Temiz(Çev.), Metis Yayıncılık, Birinci Basım Mart 2011

Ali ARTUN, *Sanat Manifestoları Avangart Sanat Ve Direniş*, Ali ARTUN (Der.), Kaya Özsezgin(Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 2010

Aykut KÖKSAL, *Bauhaus Versus Bauhaus, Mimarlığına Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002, S, 15 / Aykut Köksal, *Bauhaus Versus Bauhaus*, Gergedan, Şubat 1988

Bayram DEDE, *Bauhaus Eğitim Modelinin Türkiye'deki Sanat Ve Tasarım Eğitimi Üzerine Etkisi*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, 2014

Başvuru Kitapları, Mimarlık, NTV Yayınları, Daniel Borden Joni Taylor ve diğer yazarlar, 3. Baskı,

Doğan HASOL, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yem Yayınları, Yedinci Baskı, İstanbul, 1998

Gavin AMBROSE- Paul HARRİS- Sally STONE, *Görsel Mimarlık Sözlüğü*, Neslihan Işık (Çev.), Literatür Yayınları, 1. Baskı, Kasım 2010

Gilles DELEUZE, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, Can Batukan- Ece Erbay (Çev.), Norgunk Yayınları, İstanbul, Nisan 2009

John BERGER, *O Ana Adanmış*, Francis Bacon Ve Walt Disney 1972, Yurdanur Salman – Müge Gürsoy(Çev.), Metis Seçkileri, Birinci Basım, İstanbul, Ekim 1988

Karl POLANYİ, *Büyük Dönüşüm- Çağımızın Siyasal Ve Ekonomik Kökenleri*, Ayşe Buğra (Çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul, 12. Baskı-2014

Michel RAGON, *Modern Mimarlık Ve Şehircilik Tarihi*, Prof. Dr. Murat Akçay Erginöz (Çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Mayıs 2010

Mimari Akımlar, Yapıdan Seçmeler Dizisi 9, Makale: Enis KORTAN, Yem Yayınları- Birinci Baskı, Mart 1996, İstanbul, S. 17,75,69

Mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus, Bauhaus: Dessau Yapıları, Aykut KÖKSAL, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002

Nazan-Mazhar İŞPİROĞLU, *Sanatta Devrim*, Ada Yayınları, İstanbul, Aralık 1979

Necati İNCEOĞLU-Tan GÜLER- Ela ÇİL, *Düşünce Ve Anlatım Aracı Olarak Eskiçler*, Helikon Yayınları, İstanbul, Ocak, 1995

Robert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Dr. Sadi Öziş (Çev.), Remzi Kitabevi, Çin, 2004

Oktaý TURAN, *In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Doctor Of Philosophy In Architecture*, 2013, Ankara, A Thesis Submitted To The Graduate School Of Natural And Applied Sciences Of Middle East Technical University

Prof. Dr. Belkis MUTLU, *Mimarlık Tarihi Ders Notları 1*, mimarlık vakfı enstitüsü yayınları, Şubat 2001

Prof. Dr. Bülent Özer, *Kültür Sanat Mimarlık, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları*, İstanbul, Mayıs 2000, S. 261

Paolo BELARDI, *Mimarlar Neden Hala Çiziyor*, Atilla Erol (çev.), Selçuk AYLAR (Der.), Janus yayıncılık, İstanbul 2015

Stephen LITTLE, *İzmler Sanatı Anlamak*, Çev. Derya Nüket Özer, yem yayınları, Ağustos 2016

Thomas HAUFFE, *Design A Concise History*, Revolution And The Avant-Garde, Laurance King Yayınları, İtalya, 1998

Uğur TANYELİ, *Gropius Kariyerinin Özel Gerçekleri, mimarlığın Öncüleri Walter Gropius ve Bauhaus*, Boyut Yayın Gurubu, İstanbul, Haziran 2002, S. 15

Ulrich CONTRADS, *20. Yüzyıl Mimarisinde Program Ve Manifestolar*, Ulrich Conrads (Der.), Dr. Sevinç Yavuz(Çev.), Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Birinci Baskı, Ocak 1991

Yelena LEMBERSKY, *Mimarlıkta Resim Dönüşümü*, B.F.A. School Of Art, B.S. Mimarlık Ve Şehircilik Okulu, Michigan Üniversitesi, F. Lembersky Eserler Müzesi, Ann Arbor, Michigan, Ağustos 1991,

Walter Gropius Ve Bauhaus, Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3, Bauhaus Üretimi, Arredemento Mimarlık, Boyut Yayın Gurubu,

6.1. Yararlanılan İnternet Kaynakları:

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=f%C3%BCt%C3%Crizm&uid=18709&guid=TDK.GTS.59cc9b4853a198.20232611

<http://www.radikal.com.tr/radikalist/bugun-kalkip-dubline-gitmek-icin-15-sebep-1219395/>

<http://francis-bacon.com/>

<https://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews1>

<http://www.sanatatak.com/view/damien-hirstten-franciz-bacon-resim-sanati-uzerine>

https://www.artfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm

<http://www.unirioja.es/listenerartcriticism/essays/essay-Wyndham-Lewis-and-Francis-Bacon.htm>

<https://francisbacon.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition>

<https://userscontent2.emaze.com/images/5ee2ace9-fb66-4bae-a66c3db355a20a23/50796cd7684c5f7e6daaf4223670365a.jpg>

<https://remodernreview.wordpress.com/tag/vincent-van-gogh/>

<http://cinemaesombras.blogspot.com.tr/2011/02/sala-de-exibicao-francis-bacon-parte.html>

<https://www.artimage.org.uk/news/2016/francis-bacon%E2%80%99s-entire-oeuvre-to-be-published-for-the-first-time/>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-figures-in-a-garden-t12539>

<http://www.sanatatak.com/view/damien-hirstten-franciz-bacon-resim-sanati-uzerine>

[https://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews1\)-\(çevirisi](https://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews1)-(çevirisi)

<https://pkhashianarts.files.wordpress.com/2014/07/bacon.jpg>

<http://www.dailymail.co.uk/home/event/article-2590862/Henri-Matisse-Guns-Girls-Gestapo-The-wild-final-years-Henri-Matisse.html>

<https://i.pining.com/originals/0c/9b/9b/0c9b9bcad8c2c2c4191ecaba5aae929c.jpg>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-figure-crawling-t07372>

<http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-39-fovizm/>

7. ÖZGEÇMİŞ

1990 Batman doğumlu Ferah Özmen, ilkokul, ortaokul ve lise öğrenimlerini Batmanda; 2008–2013 yılları arasında Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde lisan öğrenimini tamamladı. 2011 yılında Kültür Ve Turizm Bakanlığı bünyesinde gerçekleşen Mersinin Silifke ilçesindeki Antik Olba Kenti Arkeolojik Kazı Çalışmalarına Katılarak Saha Stajını Açmalarda karşılaşılan Mimari öğelerin ölçüm ve çizimlerinin üretilmesinde çalışarak tamamladı. Bunun dışında mimarlık ofislerinde şantiye ve büro stajlarını tamamladı.2013-2014 yıllarında mimari tasarım ve danışmanlık üretimleri veren aynı zamanda gayrimenkul değerlendirme ve çözüm ortaklığı yaptığı kendi ofisini işletti, mimari proje uygulamalarında şantiye şeflikleri yaptı. Mimarlık ofislerinde tasarım ve yöneticilik görevleri üstlendi. 2014 yılında Mardin Artuklu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Yüksek Lisans Programında Tasarım Ve Kuram alanında yüksek lisanssa başladı. 2015 Yılıının ortalarından itibaren belediyenin İmar Ve Şehircilik Müdürlüğü bünyesinde mimar olarak proje ve saha kontrolörlüğü yaptı. 2016-2017 yılı eğitim dönemiyle Maltepe Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu Mimarlık ve Şehir Bölge Planlama bölümü Mimari Restorasyon Programına Öğretim Görevlisi Olarak atandı. Bu görevine halen devam etmektedir.