

**TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA SOYUT DİŞAVURUMCULUĞUN ANLAMİ VE
ETKİLERİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20056144 Medine Irak

Danışman:

Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL–2008

İÇİNDEKİLER

SayfaNo

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
KISALTMALAR.....	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	VI
1.GİRİŞ.....	1
2. DIŞAVURUMCULUĞUN SANAT TARİHİNDE GELİŞİM SÜRECİNE	
BAKIŞ.....	3
2.1.Dışavurumcu Eğilimler	3
2.2. Bir Grup Olarak Dışavurumculuğun Gelişimi.....	10
2.3.Die Brücke.....	14
2.4. Mavi Suvari, Almanağı (Der Blaue Reiter).....	17
3. SOYUT DIŞAVURUMCULUĞA GİRİŞ.....	21
3.1. Soyut Eğilim Olarak Dışavurumculuğu Anlama.....	21
3.2. Soyut Dışavurumculuğun Doğuşu.....	23
3.3. Amerikan Resminin Yeniden Doğuşu.....	25
3.3.1. Soyut Dışavurumculuğun Gelişimi ve Özgünlük Serüveni.....	28

3.3.2. Renk Alanı Resmi, Boyasal Soyutlama (Color Field Painting).....	77
4. SOYUT DİŞAVURUMCULUĞUN ETKİLERİ VE MİRASI.....	100
5.ÇALIŞMALARIM ÜZERİNE.....	103
6.SONUÇ.....	141
7.KAYNAKLAR.....	144
8.ÖZGEÇMİŞ.....	147

Medine İRAK tarafından **Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuğun Anlamı ve Etkileri** adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 06 / 2008

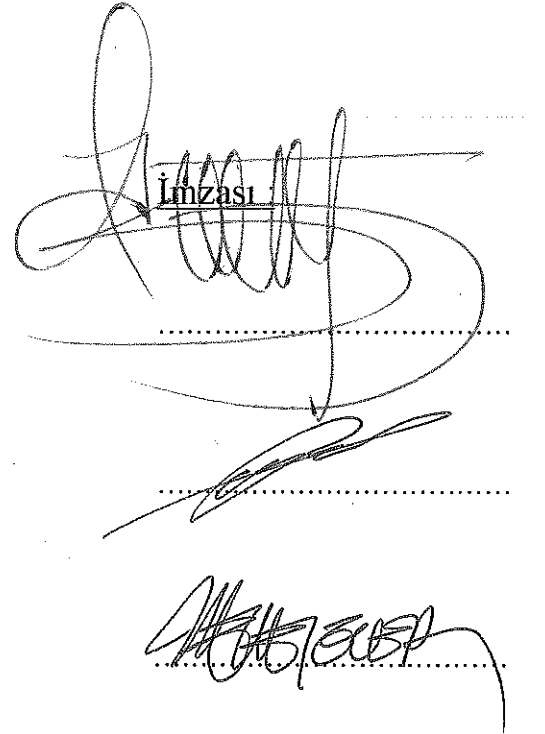
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

Jüri Üyesi : Prof.Kemal İSKENDER
(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Mehmet MAHİR

Jüri Üyesi : Prof.Mehmet ÖZER
(M.Ü.Öğr.Üy.)

İmzası



ÖNSÖZ

“Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuğun Anlamı ve Etkileri” adlı bu çalışmamızda, 20.yy’ın başından itibaren ve yoğun bir şekilde gündeme gelmeye başlayan sanat hareketlerinin (izmler) gelişim süreci içinde “soyut dışavurumculuğun” (abstract ekspresyonizm) öncesi, doğuşu, gelişimi, etkileri ve mirası incelenmiştir.

Araştırmamızı iki ana kısımda irdelemeye çalıştık. Çalışmamızın birinci kısmında ele alınan konular şunlardır: Genel olarak dışavurumculuğun zamandan ve mekandan bağımsız olarak her dönemde izlerine rastlanmıştır. 19.yy’a gelindiğinde bir oluşumun adı olmuştur. Bir soyut eğilim olarak dışavurumculuğun anlamı ve soyutlama dürtüsü, sebepleriyle irdelenmiştir. Buradan elde edilen bilgilerle çalışmamızın ikinci kısmında soyut dışavurumculuğun oluşumu, oluşumuna etken ana unsurlar ile sanatçı yapıtlarının analizleri yapılmıştır. Bir dönem soyut dışavurumculuk anlayışında resimler yapmaya başladım ve çağdaş resim sanatında bu durumun nasıl oluştuğunu, geliştiğini anlamak için böyle bir konuyu araştırma ve inceleme gereği duydum. Bana bu anlamda geniş bir bakış açısı sağlayacağını düşündüğüm için çalışmamda, yaptığım resimlerimle de bağlantılar kurarak sonuçlara ulaşmaya çalıştım. Bu iki ana kısım içerisinde yer alan bölümlerde bu temel problematikler incelenmiştir.

Yüksek lisans eser metnimi hazırlarken bana her türlü desteği ve bilgiyi veren, resim analizleri konusunda yol gösteren danışman hocam sayın Prof. Kemal İSKENDER’e katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Haziran 2008

Medine İrak

ÖZET

“Çağdaş Resim Sanatında Soyut Dışavurumculuğun Anlamı ve Etkileri” adlı iki bölümden oluşan bu çalışmamızda, soyut dışavurumculuğun oluşumu, gelişim süreci ve etkileri genişçe incelenmiştir. Öncelikle soyut dışavurumculuğun köklerini bulduğumuz dışavurumculuk olgusu her yönüyle inceledikten sonra, soyut dışavurumculuğun oluşumuna etki sağlayan diğer unsurlar tarihi, kültürel, sosyal ve psikolojik açıdan anlatılmış, bu akımı oluşturan sanatçıların eserleri analiz edilmiş, daha sonra da etkileri ve mirası ortaya konulmuştur. En sonunda da bir dönem bu akımın etkisinde kalarak yaptığım resimlerimle bağlantılar kurulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı, Avrupa’nın liderliğini sona erdirmesiyle sanatın merkezinin bir anda New York’a geçtiğini söyleyebiliriz.

Avrupa’da bulunan diktatör rejim, yaratıcı sanatı baskı altına almış, böyle bir ortamda sanat icra edilemez hale gelmiştir. Avrupa’daki birçok sanatçının Batı’ya kaçması Amerika’nın yararlanabileceği fırsatı beraberinde getirmiştir. Max Ernst, Dali, Tanguy, Gabo, Ozenfrant, Andre Mason ve Doğu Avrupa’dan göç eden Gorky gibi Avrupa’nın birçok sanatçısı, savaş yılları boyunca Amerika’da kaldılar. Soyut dışavurumculuk hareketi, oluşumunu daha çok bu sanatçılara borçludur. Onlar da tıpkı sürrealistler gibi çevrelerindeki dünya yerine, kendi ruhlarının derinliklerinde ya da antik mitlerde buldukları ilk evrensel modellerle ilgilenerek kendilerine katkıda bulunacak her şeye açık olmuşlardır. Soyut ekspresyonizm okulu, evrensel ününü daha yeni kazanmışken modası geçmiş görünmeye başlamıştır. Sanatın sürekliliği içinde soyut dışavurumculuğun etkileri kaçınılmaz olmuştur. Pop art ve happeningler gibi akımların oluşumu bunun kanıtıdır diyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumculuk, Modern Resim, Soyut Dışavurumculuk, Avrupa Resmi ve Sürrealizm.

SUMMARY

In this study named “The Meaning and Influence of Abstract Expressionism in Contemporary Art” the birth, development and influence of Abstract Expressionism are analyzed deeply. Firstly, Expressionism, in which we find the roots of Abstract Expressionism, is analyzed widely, and then the other factors effective on Abstract Expressionism to come into existence are explained by means of history, culture and psychology, and works of the artists who created this movement are analyzed, and their influence and heritage is identified. Finally, the traces of Abstract Expressionism in my paintings that I created, when I was under the inspiration of this movement for a while, are pointed.

We can say that New York suddenly became the center of art, as the Second World War terminated the leadership of Europe.

The dictatorial regime in Europe put pressure on creative art, and performing any kind of art became impossible under such conditions. The escape of European artists to the west provided many opportunities that America could take. Many European artists including Max Ernst, Dali, Tanguy, Gabo, Ozenfrant, Andre Mason, and Gorky who emigrated from Eastern Europe stayed in America during the war. Abstract Expressionism owed its existence mainly to those artists who, just like surrealists, were interested in the primordial forms that they found in the depths of their souls or in ancient myths rather than being interested in the world around them, and were open to anything that supports them. The school of Abstract Expressionism regarded outmoded as soon as it had its universal fame. The influence of Abstract Expressionism in the continuity of art was unavoidable. We can say that movements such as pop art and happenings are the proofs of this fact.

Key Words: Expressionism, Modern Painting, Abstract Expressionism, European Painting and Surrealism,

KISALTMALAR

Agk. Adı geçen kitap

R. Resim

RESİMLER LİSTESİ

R.1.Grünewald, “İsa’nın Çarmıha Gerilişi” yaklaşık 1515, tuval üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid. (sayfa,4)

R.2.El Greco, “Apocaliypsis’in Beşinci Mührünün Açılışı”, 1608-14 dolayları, tuval üzerine yağlı boya, 224.5x192.8 cm,Metropolitan Museum of Art,New York. (sayfa,6)

R.3.Fransisco de Goya, “The colossus”, 1808-12, tuval üzerine yağlı boya,307x269cm, Muse’e d’ Underlinden, Colmar. (sayfa,7)

R.4.Van Gogh; “Kendi Portresi”, 1888, tuval üzerine yağlı boya, 44x37.5cm, Van Gogh Museum Amsterdam (sayfa,11)

R.5. Edward Munch, “Çılgılık” , 1895, litografi, 35.4x25.4cm. (sayfa,12)

R.6. James Ensor: “İsa’nın 1889’da Brüksel’e Girişi”. 1888, tuval üzerine yağlı boya, 256x378cm. J.Paul Getty Müzesi Malibu, Kaliforniya. (sayfa,13)

R.7.Emile Nolde; “Peygamber”,1912, tahta baskı, 32.1x22.2 cm.(sayfa,14)

R.8. Ernst Ludwig Kirchner, “Model ile Birlikte Kendi Portresi”, 1910,tuval üzerine yağlı boya 50x100cm, , Kuntshalle, Hamburg. (sayfa,15)

R.9. Ernst Ludwig Kirchner, “Gruppe im Freien” 1909, tuval üzerine yağlı boya From the Hoener Collection. (sayfa,16)

R.10. Franz Marc, “Mavi At I”,tuval üzerine yağlı boya. (sayfa,18)

R.11. Wassily Kandinsky, “Sulu boya Numara 13”, 1913, kağıt üzerine sulu boya, 32.1x41cm .(sayfa,19)

R.12. Prendergast, “Yeni İngiliz Köyü”, 1910-15, kağıt üzerine pastel ve sulu boya, 14x20cm. .(sayfa,24)

R.13. Hans Hofman, “Enteriyör”,1941, tuval üzerine yağlı boya, 60.5x76cm. (sayfa,32)

- R.14.** Hans Hartung, “Kompozisyon” 1974, tual üzerine yağlı boya, Tate Gallery Londra. (sayfa,34)
- R.15.** Ashile Gorky , “Gece ve Anlaşılmayan Noltalji”, 1932/1934, tual üzerine yağlı boya,New York. (sayfa,35)
- R.16.** Ashile Gorky; “Peyzaj”, 1945, Collection Centre Pompidau, Adagp. (sayfa,37)
- R.17.** Roberto Matta, “ Ocean de la Nature” 1990. (sayfa,38)
- R.18.** Jackson Pollock, “Doğuya Gidiş”,1934. (sayfa,39)
- R.19.** Thomas Hart Benton, “Yaklaşan Fırtına”, Litografi, Rosenwald Koleksiyon. (sayfa,39)
- R.20.** Jackson Pollock; “Dişi Kurt”, 1946 tual üzerine yağlı boya , 301x241cm, The Museum of Modern Art,New York.(sayfa,40)
- R.21.** Jackson Pollock, “Alev”, 1934. (sayfa,40)
- R.22.** Jackson Pollock, “Number8”, 1949 yağ,emaye ve alüminyum boya tual üzerine,Neuberger Museum,State University of New York. (sayfa,44)
- R.23.** Jackson Pollock, “Eyes in the Heat” 1946, tual üzerine yağlı boya,54x43cm, Peggy Gughenheim Collection, Venice. (sayfa,45)
- R.24.** Jackson Pollock, “Untitled(Yeşil Gümüş)” 1949, emaye ve alüminyum boya tual üzerine monte, 223x303cm Gughenheim Museum New York. (sayfa,46)
- R.25.** Jackson Pollock, “Çay Kupası” ,tual üzerine yağlı boya, 40x28cm, Collection Frieder Burda, Baden-Baden. (sayfa,48)
- R.26.** Jackson Pollock, “Büyülü Orman” , 1947,tual üzerine yağlı boya, Peggy Gughenheim collection, New York. (sayfa, 49)
- R.27.** Williem Dekooning, “Queen of Hearts” 1943. (sayfa,50)
- R.28.** Williem De kooning , “Black”1948, tual üzerine yağlı boya. (sayfa,51)
- R.29.** Williem De kooning , “Kazı” 1950 tual üzerine yağlı boya. (sayfa,52)
- R.30.** Williem Manet, “Olimpia”. tual üzerine yağlı boya. (sayfa,54)
- R.31.** Williem De kooning , “Kadın”, 1952, pastel ve grafit boya kağıt üzerine, 22,9x28,5cm;National Gallery of Art. (sayfa,54)
- R.32.** “Willendorf Venüsü”,M.Ö25.000 dolayları, 1908,.Viyana. (sayfa,56)
- R.33.** Williem De kooning, “Bisiklet ve Kadın”, 1953,tual üzerine yağlı boya. (sayfa,57)

- R.34.** Williem De kooning , “ Marilyn Monrea”, 1954,tual üzerine yağlı boya.
(sayfa,59)
- R.35.** Williem De kooning, “Küçük Fare”, Litografi,1971. (sayfa,60)
- R.36.** Franz Kline , “Palmerton”,1941 .(sayfa,61)
- R.37.** Franz Kline, “Untitled”,1957. (sayfa,63)
- R.38.** Robert Motherwell, Mexican Night Serigrafi” ,Cambridge Collage,1963.
(sayfa,65)
- R.39.** Robert Motherwell, “Otomatizm”,1976, litografi. (sayfa,66)
- R.40.** Robert Motherwell, “Ağıt” .1978. (sayfa,66)
- R.41.** Robert Motherwell, “Samura N”, serigrafi1974. (sayfa,67)
- R.42.** Mark Tobey, “Untitled” ; 1968,17x12cm, Baukunts Galerie. (sayfa,68)
- R.43.** Tomlin, “Medium Dimensions Notes”, 1957, tual üzerine yağlı boya,
Acquired. (sayfa,69)
- R.44.** Philip Guston , “Desen” , 1953, 41.1x60.3 cm .(sayfa,71)
- R.45.** Helen Frankheler, “Peyzaj”, tual üzerine yağlı boya,1973. (sayfa,73)
- R.46.** Adolph Gottlieb, “Masquerade”,1945. (sayfa,74)
- R.47.** Adolph Gottlieb , “Yankı” ,1972, keten üzerine emaye ve
alüminyum,60x90cm. (sayfa,75)
- R.48.** Adolph Gottlieb, “Dişli” ,1960,tual üzerine yağlı boya,72x48cm. (sayfa,76)
- R.49.** Ad Reinhardt, “Untitled”, tual üzerine yağlı boya, the National Gallery of
Australia1954-58. (sayfa,82)
- R.50.** Ad Reinhardt “ Kırmızı Soyut”,tual üzerine yağlı boya, 152.4x 101.3 cm
(sayfa,84)
- R.51.** Morris Louis “ Çubuklar” tual üzerine akrilik, 260.4x 449.6cm Metropolitan
Museum of Art collection of Modern Art University Art Gallery. (sayfa,86)
- R.52.** Clyfford Still, “Nespelem’de Evler”, 1936. (sayfa,87)
- R.53.** Clyfford Still, “Row of Grain, Elevators”, 1928. (sayfa,88)
- R.54.** Clyfford Still, “Serigrafi”, 28x40cm, 1964. (sayfa,88)
- R.55.** Mark Rothko, “Metro Sahnesi”, 1938 .(sayfa,90)
- R.56.** Mark Rothko, “Enteriyör”, 1932. (sayfa,90)
- R.57.** Mark Rothko, “Kırmızı ve Beyaz”, 1956. (sayfa,92)
- R.58.** Mark Rothko, “Untitled, Private Collection”,1968. (sayfa,93)

- R.59.** Mark Rothko,”Beyaz ve Mavi .(sayfa,94)
- R.60.** Mark Rothko, “Untitled(turuncu ve sarı)”,1956. (sayfa,95)
- R.61** Bernardt Newman “Kırmızı Sarı ve Maviden Kim Korkar?” 1966, tual üzerine yağlı boya. (sayfa,98)
- R.62.** Bernardt Newman, “Jericho”, 1968-1969, tual üzerine akrilik. (sayfa,99)
- R.63.** Robert Raushenberg , “Dante’nin 700 Doğum Günü ,No 2”, tual üzerine yağlı boya, National Gallery of Art, Washington. (sayfa,102)
- R.64.** Jasper Johns, “In Memory of My Feelings , Frank O’ Hara” ,tual üzerine yağlı boya ve objeler, Museum of Contemporary Art. (sayfa,102)
- R.65.** Medine İrak, “Nü”, 2001, kağıt üzerine füzen, 70x100cm. (sayfa,105)
- R.66.** Medine İrak, “Nü”, 2002, kağıt üzerine füzen,50x70cm. (sayfa,106)
- R.67.** Medine İrak, “Nü”, 2002, kağıt üzerine füzen, 50x70cm. (sayfa,107)
- R.68.** Medine İrak, “Nü”, 2003, .kağıt üzerine kara kalem, 70x100cm. (sayfa,108)
- R.69.** Medine İrak, “Portre”, 2002, kağıt üzerine füzen, 25x50cm. (sayfa,109)
- R.70.** Medine İrak, “Otoportre”, 2003,. tual üzerine yağlı boya, 89x116cm.(sayfa,110)
- R.71.** Medine İrak, “Duran” 2003., tual üzerine yağlı boya, 89x116cm. (sayfa,111)
- R.72.** Medine İrak, “Nü”, 2003, duralit üzerine yağlı boya, 25x35cm. (sayfa,112)
- R.73.** Medine İrak, “Nü”, 2003, duralit üzerine yağlı boya, 80x115cm. (sayfa,113)
- R.74.** Medine İrak, “Arka Oda”, 2003, tual üzerine yağlı boya, 60x80cm. (sayfa,114)
- R.75.** Medine İrak, “Peyzaj”, 2003, tual üzerine yağlı boya, 120x130cm. (sayfa,115)
- R.76.** Medine İrak, “Tophane’de Kar”, 2003, duralit üzerine yağlı boya, 20x30cm. (sayfa,116)
- R.77.** Medine İrak, “Atlar” , 2003, karton üzerine yağlı boya, 15x45cm. (sayfa,117)
- R.78.** Medine İrak, “Peyzaj” , 2004, tual üzerine yağlı boya, 100x120cm. (sayfa,118)
- R.79.** Medine İrak, “Ağlayan Genç Kadın”, 2005, tual üzerine yağlı boya,110x80cm. (sayfa,119)
- R.80.** Medine İrak, “Filozof”, 2004, karton üzerine yağlı boya, 35x50cm.(sayfa,120)
- R.81.** Medine İrak, “Seksek”, 2005, tual üzerine yağlı boya, 35x50cm. (sayfa,121)
- R.82.** Medine İrak, “Seksek 3”, 200,. tual üzerine yağlı boya, 35x50cm. .(sayfa,122)

- R.83.** Medine İrak, “Seksek 4”, 2005,. duralit üzerine yağlı boya, 25x35cm.
(sayfa,123)
- R.84.** Medine İrak, “Uyan Artık”, 2005,. kağıt üzerine pastel, 20x42.4cm.
(sayfa,124)
- R.85.** Medine İrak, “Matematik”, 2005, tual üzerine yağlı boya ,80x90cm.
(sayfa,125)
- R.86.** Medine İrak, “İsimsiz”, 2005,. tual üzerine yağlı boya, 120x130cm.
(sayfa,126)
- R.87.** Medine İrak, “Seksek 8”, 2005, tual üzerine yağlı boya, 140x160cm.
(sayfa,127)
- R.88.** Medine İrak, “Seksek 9”, 2005, tual üzerine yağlı boya, 35x50cm. (sayfa,128)
- R.89.** Medine İrak, “Seksek 10”, 2005 tual üzerine yağlı boya, 35x50cm. (sayfa,129)
- R.90.** Medine İrak, “Seksek 11”, 2005., tual üzerine yağlı boya, 35x50cm.
(sayfa,130)
- R.91.** Medine İrak “Seksek12 “,2005, tual üzerine yağlı boya, 35x50cm. (sayfa,131)
- R.92.** Medine İrak“ Seksek 13”, 2005, tual üzerine yağlı boya, .(sayfa,132)
- R.93.** Medine İrak, “Seksek 14”, 2005, tual üzerine yağlı boya, 35x50cm.
(sayfa,133)
- R.94.** Medine İrak, “Rubens’ten yorum kopya”, 2005, tual üzerine yağlı boya,
35x45cm. (sayfa,134)
- R.95.** Medine İrak, “Kanama”, 2007, tual üzerine yağlı boya, 116x89cm.
(sayfa,135)
- R.96.** Medine İrak, “Acı”, 2007, tual üzerine yağlı boya, 140x130cm. (sayfa,136)
- R.97.** Medine İrak, “SerumI”, 2005,. tual üzerine yağlı boya, 89x116cm .(sayfa,137)
- R.98.** Medine İrak, “Öteki Yer”, 2007, tual üzerine yağlı boya,
116x89cm. (sayfa,138)
- R.99.** Medine İrak, “Serum II”, 2007, .tual üzerine yağlı boya, 110x89cm.
(sayfa,139)
- R.100.**Medine İrak, “Serum III”, 2007, tual üzerine yağlı boya, 130x120cm.
(sayfa,140)

1.GİRİŞ

Müzik , edebiyat (özellikle de şiir ve tiyatro) ve plastik sanatlarda; tarih öncesi(pre-historik) dönemde, etnik ve Afrika Helenistik sanatta, Orta Çağda ve daha sonra modern sanatta dışavurumcu etkilere tanık oluruz. Bu çalışmamızda tarihi bir süreçte, soyut dışavurumculuğun köklerini bulduğumuz dışavurumculuk olgusunun oluşumu, gelişimi ve bir hareket olarak durumu ve etkileri ele alınarak soyut eğilimin sebepleri irdelenmiştir.

İkinci bölümde ise 1940’larda soyut dışavurumculuğun çıkışını yapmış olduğu Amerikan topraklarındaki resim sürecinin bu tarihten önceki durumu kısaca gözden geçirilmiş, daha sonra soyut dışavurumculuğun sanatsal anlamda etkisi resim analizleriyle genişçe incelenmiştir. Amerikan resmi dinamik çıkışını, tam anlamıyla soyut dışavurumculukla yaptığı söylenebilir. Kuşkusuz savaş sonrası sayıları artan göçmenler, ki bunlar arasında Mondrian, Leger, Chagall, Max Ernst, Dali, Tanguy, Gabo, Ozenfrant, Andre Mason ve Doğu Avrupa’dan göç eden Gorky gibi önemli sanatçılar vardır, Amerikan resim tarihinin doğal akışının değişmesinde etken olmuşlardır. Böylesine bir kan aktarımıyla Amerikan resmi yeniden doğuşuna da tanık olmuştur. Bu topraklara göç edenler genelde sürrealizmin ustalarıdır. İki dünya savaşının etkisiyle sanatçılar iç dünyaya yönelmişlerdir. Bu yönelme soyut dışavurumcuların sürrealistlerle paylaştığı ortak bir durumdur. Soyut dışavurumcular Jung mistisizmini benimseyerek sürrealistlerden ayrılmışlardır.

Soyut dışavurumculuğun en önemli temsilcilerinden Pollock, bir Amerikalı olarak Amerikan resminin özgünlüğü açısından üstün bir temsilci olarak görülmüştür. Soyut dışavurumculuğun çıkışını yaptığı action painting (eylem resmi) kolunun temsilcileri Pollock’la birlikte De Kooning, Kline, Motherwell ve Gottlieb’tir.

Soyut dışavurumculuk işlerinde kaligrafiye kaçan soyutlamanın yanında, akıtma (drip-paintings) resimlere de rastlanırken yapılanların tümü soyut olmayıp, yer yer figür de kullanılmış, tümü eş nitelikte dışavurumcu etkiler göstermemişlerdir. Ancak tümünün ortak yönü, iç dünyalarına dönük resim yapmış olmalarıdır.

Soyut dışavurumculuğun bir diğer kolunu oluşturan C.Greenberg'in sonradan "boyasal soyutlama" olarak adlandırdığı, bununla birlikte eylem resminden sonra sanata gerekli olan şeyin açıklık olabileceği fikri ile resmin özeleştirisinin kapısının açılıp akılcı bir yöntemle modernist resim tanımlamasına gidilmiştir. Bu tanıma bizi ulaştıran öğeler ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışıyla saflığa da ulaşılmasıdır. Modernist resim tanımlamasına Morris Louis, Olitski ve Keneth Noland resmi büyük ölçüde uygunluk gösteriyordu. Ad Reinhardt, modernist resim tanımlaması ışığında 12 yeni akademik kuralı belirlemiş, buradan hareketle nesnelerin temsiline gerçekten yer vermemiş, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakalarından oluşturduğu alanları (color field painting) kesiştirerek, tuval yüzeyinde oluşturduğu geometrik parçaları, tuvalin kendi geometrik yapısıyla da destekleyen yalın ve etkili resimlerle, bir anlamda sanatın sonunu ima etmiştir. Morris Louis, Clyfford Still, Bernard Newman ve Mark Rothko'da rastladığımız optik yanılsama op art'ın önünü açmış, oluşumuna fayda sağlamıştır. Ayrıca soyut dışavurumculuk pop, minimal happeninglerin oluşumunda etkin olmuştur.

Çalışmamızın amacı; 20.yy'ın başından itibaren yoğun bir şekilde gündeme gelmeye başlayan sanat hareketlerinin(izmlerin) gelişim süreci içinde , öncesi ve sonrasıyla birlikte soyut dışavurumculuğun (abstract ekspresyonizm) anlamını, önemini ve daha da önemlisi etki ve uzantılarını incelemektir. Çalışmamızı yürütürken özellikle konumla ilgili kaynaklara kütüphaneden ulaştım. Resimleri internet vasıtasıyla buldum.

Çalışmamızın yöntemi; bu konuya ait bütün verilerin (data) hem kuramsal hem de uygulama boyutunda toplayarak, bu veriler arasında ilişkiler ve kategorikleşmeler oluşturularak bunların hepsi için geçerli olan gerçekleri, sonuçları, altyapıyı belirleyen ilkeleri çıkarmaya çalışmaktır.

Bu çalışmamızda, giriş bölümünde konuya ait tanımlar açılmış bu tanımlar çerçevesinde, gelişme bölümünde akımın doğuşu, gelişimi ve tesirleri, sanatçıların eserleri analiz edilerek ortaya konulmuş ve buradan çıkarılacak sonuçlarla resimlerim ve sanat anlayışım arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır.

2 DİŞAVURUMCULUĞUN SANAT TARİHİNDE GELİŞİM SÜRECİNE BAKIŞ

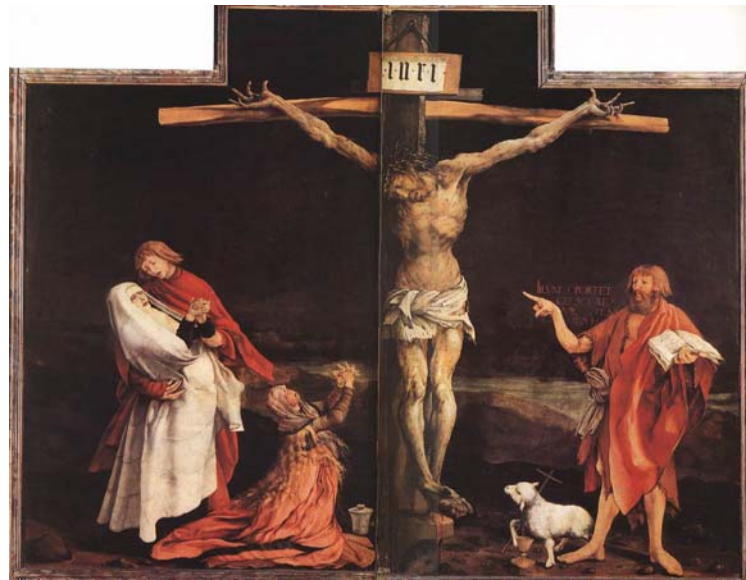
2.1. Dışavurumcu Eğilimler

Dışavurumculuk; Fransızca “*expression*” ve Latince *expressio* ‘*exprimere*’ sözcüklerinden gelmektedir. Sözcüğün sıfat biçimi olan *expressiv*, dilimize ifadecilik ,ifadeci ,ifade ağırlıklı olarak çevrilebilir. Sözcük diğer yandan insanın içinde yer alan, gizli kalmış bir takım duygu ve düşünceleri herhangi bir araçla ‘açığa çıkarma, dışavurma’ anlamlarını da içermektedir. Bu durumda sözcüğü dilimizde “dışavurumculuk” olarak karşılamak ve değerlendirmek, yerleşik ve yaygın kullanımı da dikkate alınacak olursa, pek de yanlış olmaz.

Felsefi açıdan; dışavurumculuğu şöyle ifade edebiliriz; “Dışavurumculuk metafizik bir sanat anlayışıdır. Pratik bir örnekle açıklamak gerekirse, bir karpuzu resmeden tabloda bir karpuz görülmez; çünkü paranteze alınmış özdeksel bir dış dünya varlığıdır. Buna karşı ressamın “karpuzu kendiliği olarak kavradığı öznel bir biçim” resmedilmiştir. Bu çığırın yol açıcısı ünlü ressam Van Gogh’dur. Gerçek biçimler, yerlerini geometrik biçimlere bırakmıştır. Çünkü geometrik biçimler

“varlığın kendiliği”dirler. Güzel bir kadın, metafizik çözümlemede, geometrik bir biçimdir”¹.

Ancak bu tanıma daha gelmeden önce resim sanatı tarihinde dışavurumculuğu besleyen, gelişimine kaynak görevi gören, ekspresif öğeleri içinde barındıran yapıtlara tanık olmamız mümkündür. Skolastik dönem kilise resimlerinde ifade ağırlıklı (ekspresif) diye adlandırabileceğimiz çalışmaların varlığından bahsetmek gerekirse; Grünewald’ın “Diriliş” adlı yapıtında dışavurumculuğun en etkili ilk izleri görülmektedir. Bu yapıt, ilerde 19.yy’da doğacak olan dışavurumculuk akımının ilk habercilerindendir.



R.1. Grünewald “İsa’nın Çarmıha Gerilişi” yaklaşık 1515, tuval üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid.

“Kuzeyli sanatçı Grünewald (Almanya 16.yy) “Diriliş” adlı eserinde, İsa’nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Çarmıhtaki işkence, İsa’nın ölmekte olan vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine kadar girmiştir. Koyu kırmızı renkli kan, etin iç bulandıran yeşil rengiyle açık bir kontrast oluşturuyor. Acıların insanı,

¹ DİCTIONAR DE FILOZOFIE, Larousse, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

Çarmıha Geriliş'in ne olduğunu, yüz hatlarıyla ve parmaklarının etkileyici hareketiyle dile getiriyor. Onun acısı, dul giysileri giymiş Meryem'e ve geleneksel Meryem figürleri grubuna yansımış. Meryem, İsa'nın merhem kabıyla duran Azize Magdalena'nın figürü, ellerini acıyla birbirine geçirmiş. Çarmıhın diğer yanında haç taşıyan ve kanını, Kutsal Kömünyon'un kadehine döken koyunuyla, Vaftizci Yahya'nın güçlü figürü duruyor.”²

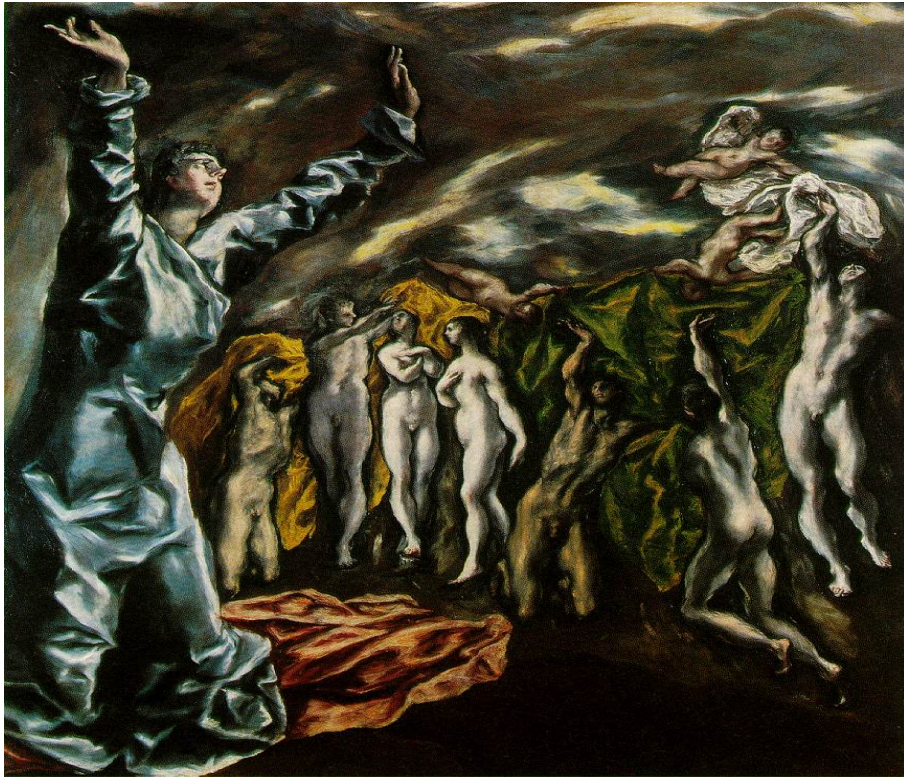
16.yy sanatçısı Grünewald, ekspresif tavrını doruğa ulaştırdığı ve gerçeği yakalamak için “Diriliş” adlı yapıtındaki figürlerinin görünüşteki biçimlerini değiştirip onları stilize ederken, aynı zamanda içinde taşıdığı öteki dünya ile ilgili asıl anlamı ortaya koymaya çalışan ifadeye yer vermiştir.

Sanatçının içinde barındırdığı bu durum sosyal, psikolojik ve coğrafi şartların etkileriyle olduğu söylenebilirken bu tavır giderek farklı dönemlerde ve coğrafyalarda doğal olarak gelişimine devam edecektir. Başlangıçta resimsel yaklaşımın ortaya çıktığı insanın ilk barınağı olan mağaralarda, dışavurumcu yaklaşımı söz konusuysa, okyanus kenarlarında etnik ve Afrika halklarında, Orta Çağ'da, daha sonra modern sanatta dışavurumcu etkilerine tanık olmaktadır. Bu durumda dışavurumculuğun zamandan bağımsız olarak her dönemde görüldüğünü söyleyebiliriz. Mağara resimlerinde bireyin avının gücüne sahip olması isteğinin yarattığı güdüyle duvara yansıttığı hayvan figürlerindeki derin ifadecilik, diğer dönemlerde resim sanatının gelişimiyle bireyin atalarından gelen güdüyle, zamanın ve mekanın da değişimine, gelişimine bağlı olarak, farklı elemanlarla, biçimlerle yüzeye yansıtılmıştır. Tarih boyunca coğrafyanın her türlü oluşuma etki sağladığı bilinmektedir ve bu etki, resim sanatının gelişim sürecinde de açıkça gözlenmektedir. Kuzey ve Güney Avrupa resminin gelişim sürecinde tarihi, kültürel ve sosyolojik etkiler olduğu gibi, coğrafi koşullar da boyut kazandırmıştır. Bölgeler(Kuzey ve Güney Avrupa resmi) arası farklılıklar, doğal bir süreçte ifadeci yaklaşımı içinde barındırarak oluşmaktadır. Kuzey Avrupa resminde Güney Avrupa resmine oranla ayrıntıların yoğun olduğu gözlenmektedir.

² Bkz. (2) E.H , GOMBRICH ,353.

Eğer bir yapıt, nesneler, çiçekler, mücevherler ya da kumaşların betimlenmesinde mükemmelliğe ulaşmışsa, bunun kuzeyli, muhtemelen Flaman olduğunu bu ayrıntılar sayesinde buluruz ve eğer bir yapıt, güçlü dış hatları, kusursuz bir perspektifi ve mükemmel bir insan vücudunu betimlemeyi içeriyor ise Güney Avrupa sanatına ait olduğunu söyleyebiliriz.

Kuzey Avrupa resminde tüm ayrıntılar anlatılırken, Güney Avrupa resmi bir bakıma onları görmezden gelip figürleri idealize etmektedir. Kuzey Avrupalı bir sanatçı olan Grünewald’ın kendisiyle aynı dönemde yaşayan; ama bu defa Güney Avrupalı bir ressam olan Raffael’in üslubundaki elemanların daha idealize edilmiş olduğu gözlenir. Grünewald, resminde gerçeğin, yaşananın ürkünçlüğünü hissettirirken ifadecilik belirgin unsurlarla kuvvetlendirilmiştir. Şairane ruhlu Raphael’in “Galeta”sında ise, insan vücudunu olduğundan daha güzel gösterme, idealize etme amacıyla olduğu görülmektedir.



R.2.El Greco, “Apocalypsis’in Beşinci Mührünün Açılışı”, Metropolitan Museum of Art, New York.

Her dönemde oluşumunu vurgulamaya çalıştığımız dışavurumcu eğilim devam ederken diğer yandan bu eğilim resim sanatının gelişimindeki önemli noktalara taşınmaya başlanmıştır. Resimsel anlamda ilk olarak Michelangelo'nun son dönem yapıtlarında rastladığımız ve her yeni hareket gibi garip karşılanan derin bir ifade isteminin doğurduğu “*maniyerizm*”, resim sanatının gelişimi adına devrim niteliği taşımaktadır. Maniyerizmde figürlerin olduğundan daha uzun gösterilmesi, kafanın küçültülüp gövdenin uzatılması belirgin unsurlardandır. Bu durum beraberinde deformasyonu resmin içine belirgin bir biçimde taşıırken, aslında maniyerizmin oluşumu, deformasyonla anlam kazanır ve böylece ifadeciliğin gelişim sürecine katkı sağlanmış olur. 16.yy sonlarına doğru gelindiğinde dinine bağlı olan El Greco, tutku derecesindeki bu bağlılığını yapıtlarında maniyerizmin belirgin öğeleriyle kuvvetlendirmiştir. Dinsel konuları anlattığı resimlerinde El Greco, ifadeyi kuvvetlendirmek adına figürleri fiziksel ağırlığından arındırarak ruhsal boyuta taşımıştır.



R.3. Francisco de Goya Lucientes, “Dev”, 1818, 28,5x21cm, Museum of Modern Art, N.Y.

18.yy sonlarına gelindiğinde dışavurumculuğun Goya'yla birlikte fantastik dünyaya taşındığını görürüz. Eserlerinde genel bir melankolik havaya sahip olan Goya, İspanya'daki rejimin sosyo-politik yapısını, geleneklerini, sosyalliğini, kiliseyi, asalakları, soyluları, ikiyeüzüleri ve tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, aç gözlülükleri, aptallıklarıyla modellerini tualine yansıtmıştır. Goya acıyı etkin bir ifade gücüyle yansıtırken gerçeküstü karakterleri de işlemiştir. Bilinçaltının rol aldığı rüyalarından etkileyici ve cesur formlar çıkararak bunları kullanmıştır. **(R.3)** Bu anlamda Goya, modern dışavurumculuğun öncülerinden biri sayılabilir.

Dışavurumcu yaklaşımın şimdiye kadar bireysel olarak farklı dönemlerde gelişimini irdeledik. Resim sanatının gelişim sürecinde ihtiyaçların doğurduğu dönemler olağan bir şekilde süregelmıştır. Bu dönemler 19.yy sonlarına doğru akım olarak nitelendirilmiş, her akım bir öncekinin eksikliğinden doğarken aynı zamanda önceki dönemden de beslenmiştir.

Modern sanat hareketlerinden biri olarak varlık bulan ekspresyonizm de böylece 20.yy başlarında ilk kez etkin bir şekilde akım olarak resim tarihindeki yerini almıştır. Kuzey Avrupa'nın her akımın oluşumunda etkin bir bölge ve kaynak olduğu bilinmektedir. Ekspresyonizm de bu defa bir hareketin adı olarak yine bu coğrafyada, Kuzey Avrupa'nın bir şehri olan Almanya'da, kendisini göstermiştir.

Ekspresyonizm hareketi, sosyolojik anlamda dram ve trajedilerle örtüşürken 1. Dünya Savaşı'nın etkilerinin sürdüğü karamsar bir ortamda, sanatçıların ifade güçlerinin daha etkin bir biçimde yansıtılmasında önemli bir etken olmuştur. Bu dönemde dünyayı köleleştiren makineleşme, endüstrileşme, militarizm ve kapitalizme; sosyalizm, komünizm, pozitivism ve anarşizm ile savaş açıldı. Savaş açılan kavramlara baktığımızda, bu akımın aslında bunalan Avrupa'nın yenilik arayışındaki huzursuzluk sonucunda çıktığını görürüz. Yeni insan, yeni dünya , yeni bir sosyal yapı, yeni bir gerçek, yeni bir sanat anlayışı veya özlemi... Kısaca yeni bir dünya isteği içinde olan Avrupa, bu akımla milliyetçi düşünceden insancıl, yani bireysel düşünceye geçmiştir. Bu geçiş sürecine 19.yy sonunda psikoloji biliminin

katkısı da olduğu söylenebilir. Bu dönemde Sigmund Freud, psikiyatride “psikanaliz” adı verilen bir yöntem geliştirdi. Buna göre ruhsal sorunların kaynağını, hastalıkların bastırdıkları ve bilinçaltına ittikleri sorunlarda aradı. Dışavurumcuların Freud’a yaklaştıkları konu, insanı felakete götüren temel faktördür. Bu faktör, insanın birçok duygularının ahlak, din, töre adına toplum tarafından kısıtlanması veya yasaklanmasıdır.

Dışavurumculuk, insanın iç dünyasına yönelme eğilimini sanat alanında gerçekleştiren bir akım olarak görülüyordu. Freud’un düşünceleriyle daha doğrusu Freud yardımıyla insan ruhunun derinliklerine, karanlık dürtülerine , özlemlerine , insanın öznelliğini tanımlaması açısından bir yol bulunuyordu.

Marks ve Nietzsche, dine ,töreye, toplum değerlerine , aristokratlara, burjuvaya savaş açıyorlardı. Onların en büyük derdi insanoğlunun geleceğiydi. Avrupa devletlerinde yaşanan bunalıma karşılık dışavurumcular, çökmek ve çöküş sözcükleriyle sürekli olarak siyasal ortama gönderme yapmaya çalışmışlardır. 1910’ da Herwart Walden “Sturm” (Fırtına) 1911’de Franz Pfemfert “Action” (Eylem) ve 1913’de Rene Schickele “Weisse Blaetter”(Beyaz Sayfalar) adlı dergilerini çıkarmışlardır. Diğer dergilerse şunlardır: Der Blaue Reiter (Münih) ve Die Brücke (Dresden)dir. Bu dergilerde George Heym, Ernst Stadler, George Trakl, Gottfried Benn, Franz Wefel gibi genç yazarlar adlarını duyurmaya başlamışlardır.

20. yy başlarında bir oluşumun tavrının göstergesi olarak dışavurumculuk, belirgin bir takım unsurlarla gelişimine devam etmektedir. Bu unsurlar arasında, Orta Çağ tahta oymacılığını, Grünewald’ın etkisini, ilkel sanatların şekil anlayışını, Gauguin’in en yakın öncülerinin (Munch, Van Gogh) katkılarını, bazı sanatçıların anlatımcılığa yakın teknik araştırmalarını (Matisse ve fovistler) sayabiliriz. Gauguin, yüzeyi düzleştirmeye yönelik bir ifade unsuruna sahiptir. Fovizmin ekspresif öğeleri içinde barındırdığını söylerken, bu oluşumun öncüsü sayılan Matisse’le birlikte diğer fovistler sergiledikleri eserlerle daha çok rengin ‘ifadeciliğini’, hayranlarıyla buluşturmışlardır.

2.2 Bir Grup Olarak Dışavurumculuğun Gelişimi

1885-1900 arasındaki dönemde sonradan “modern” olarak adlandırılacak olan sanat hareketini başlatan sanatçılar Van Gogh, Gauguin, Ensor, Much, Nolde eserlerinde çoğunlukla uyumsuz renkleri kullanmışlardır. Bu renkler sanatçının ruhundan kaynaklanan kontrastları temsil eder. Bu renklerin kontrastı aslında kişinin karakterini yansıtmak içindir.

Empresyonizmin öğelerinin yetersiz ve çağın ‘tutku çağı’ olduğunu savunan ve aslında bu yaklaşımıyla da ekspresyonizmin gelişimine zemin hazırladığını söyleyebileceğimiz 1886-1888 yılları arasında Paris’teyken empresyonistlere yakınlık duyan Van Gogh, daha sonra Fransa’nın güneyine gitmiş ve empresyonistlerden çok daha yoğun ve kişisel bir sanat yaratmıştı. Konularını çevresinden alıyordu. Manzaraları, tek tek insanları, ev içlerini ve zaman zaman da nesneleri ele alan Van Gogh, renkleri ve biçimsel özellikleri daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyor ve konularına ruhunun psişik enerjisini kazandırıyor. Boyayı parlak, kalın tabakalar halinde sürüyor, çoğu zaman uzun, çizgisel fırça darbelerinin yoğunluğu, bunun bir şiddet belirtisi olduğunu gösteriyordu. Kendi portresi empresyonizmden izler taşıırken ekspresif öğeleri de içinde barındırır. Tam da sanatçının amaçladığı ve tutkulu bir şekilde yaptığı portrelerinin insanı çarpacak etkisine, hemen hemen ilk dönemlerinde tanık oluruz(R.4) Van Gogh kardeşi olan Teo’ya yazdığı mektupta: “Bundan yüzyıl sonra, vizyonların belirmesi gibi, insanları çarpacak portreler boyamak istiyorum. Bunu fotografik benzerlikle kotarmaya çalışmıyorum; daha çok, tutkulu bir ifade yoluyla, modern renk bilginizi kullanarak ve ifadeyi sağlayan günümüz renk anlayışıyla karakteri yükseltmeye çalışıyorum” demektedir (mektup W22)³

³ Esma Erdok, Melankolinin Görsel Anatomisi:19.yy. Avrupa Resminin Başyapıtlarında Melankolinin Temsili, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s.130



R.4. Van Gogh; “Kendi Portresi”, tual üzerine yağlı boya, 44x37.5cm, Van Gogh Museum, Amsterdam 1888.

Edward Munch, Berlin’de kişisel sergi açarak aslında ekspresyonizm hareketin gelişmesine yardımcı olan “The Scream (Çığlık)” litografisini 1895’de yapar ve ekspresyonizme yeni katılanlar litodan etkilenererek bu hareketi devam ettirirler (R.5). Peyzajın içinde yer alan köprüler ve tepeler siyah beyaz ve viyole (mor) kontrastın içinde dinamik bir etki yaratır. Çığlık’ta, bu atmosferde ön planda bulunan figür acı duyar ve ekspresyonizmin sembolü olur.

Michel Ragon’un dediği gibi “bu yalnız insanın çığlığıdır.”⁴ Edward Munch burada toplumla iletişimsizlik yaşayan bir insan olduğuna değinir.

Edward Munch (1863-1944) 1895’te yaptığı ve “The Scream (Çığlık)” adını verdiği tablo, Gombrich’in deyimiyle ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlamaktadır.

⁴ Michel RAGON, sanat tarihçisidir..



R.5. Edward Munch, “The Scream(Çığlık)”, 1895
Litografi 35.4x25.4cm

“Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çılgılık atan başa doğru gidiyor gibidir. Sanki tüm sahne, o çılgılığın acısına ve heyecanına katılmıştır. Çılgılık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmıştır. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuştur mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgılığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamızdır”⁵

⁵ Bkz. (2) E.H.COMBRICH, 564.



R.6. James Ensor: “İsa’nın 1889’da Brüksel’e Girişi”. 1888,tual üzerine yağlı boya, 256x378cm.

Güçlü duygusal etkileri ve dramatik imgeleriyle, yapıtlarında sık sık maskeler, iskeletler, korkutucu, grotesk figürler kullanmış olan Ensor’un resimleri ve grafik çalışmaları hüznle bütünleşmiş yergi doludur. İlkel sanatın örneklerini anımsatan ifade gücüne sahip Ensor, meslektaşları gibi ilkel topluluklarının sanatını, Dürer ve onun çağdaşı olan Alman sanatçılarının dışındaki eski ustalardan daha üstün saymış ve “Biz şimdi Almanya’da büyük bir Alman sanatında, ileriye yönelmiş ikinci bir dönem yaratmalıyız: Birinci dönem Grünewald, Holbein ve Dürer zamanında yaratılmıştı. Kendimi bu çabanın bir parçası sayıyorum ve Alman sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanıyorum”⁶ demiştir.

⁶ Nobert LYTHON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s.42



R.7. Emile Nolde; “Peygamber”,1912 tahta baskı, 32.1x22.2 cm.

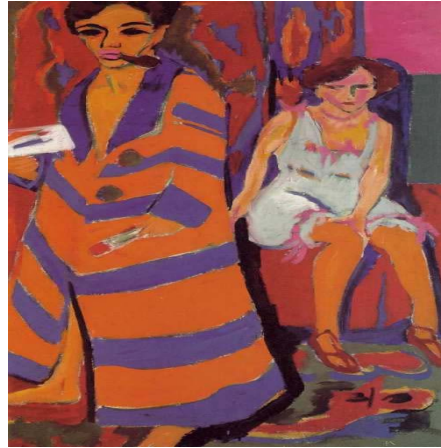
Nolde’nin eserinde deformasyonun Grünewald’in etkisiyle gerçekleştirdiği aklımıza gelebilir. Öyle ki dinseliliğin vurgulanması adına biçim kendi gerçekliğinden çıkıp ruhsal bir boyut kazanmıştır. Güçlü bir etkiye sahip olan “Peygamber” adlı eserinde sanatçının dekoratif bir etki yaratma eğiliminde olmadığını, amacının sadece ifadeyi kuvvetlendirmek adına olduğu yargısına, ‘Peygamber’ in kendinden geçmiş etkili bakışlarından dolayı varabiliriz.(R.7)

2.3. Die Brücke

Die Brücke grubu, Alman sanatçı Ernst Ludwig Kirchner’in (1880-1938) etrafında 1905’de kurulmuştur. Bu sanatçının yanında Karl Schmidt Rottluff (1884-1976) ve Erich Heckel (1883-1970) yer almıştır. Bu gruba Otto Mueller (1874-1930), Emil Nolde (1867-1956) ve Fritz Bleyl de yakınlık göstermişlerdir. Die Brücke sanatçılarının çalışmak için seçtikleri ilk yerler, Dresden-Friedrichstadt’da bulunan yük istasyonu yakınlarındaki ayaküstü düzenlenmiş atölyelerle, yaz

aylarında Moritzburg gölleri kıyısı olmuştur. Dresden’de bir lamba fabrikasında da sergi açmışlardır. Bir yıl sonra da kendilerini kararlı bir şekilde Richter galerisine kabul ettirmişlerdir. Pierre Cabane ve Pierre Reystan ve bu konuda şunları söylemektedirler:

“Paris’te 1905’teki Sonbahar Salonu’nda fovizm birdenbire ortaya çıkarken, dört genç Alman ressamı da (Erich Heckel,Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl) Dresden’de Die Brücke (Köprü) diye adlandırdıkları bir sanat hareketini başlattılar. Bu sanatçılar Dresden Dekoratif Sanatlar Okulu’nda ya da Güzel Sanatlar Okulu’ndaki gerici eğitime ve atölyelerin karanlık resmine tepki gösteren Fransız fovlarınkinden farklıydı. Ama buna karşılık, düşler, heyecanlar ve fikirlerden oluşmuş, hem karmaşık hem de ezici bir içeriğin aşırı derecede bunalttığı yüzyıllık bir resim sanatının ağırlığına da katlanmak zorundaydılar; üstelik plastik buluştan tamamiyle yoksun olan bu içeriğin etkisiz estesisizmi de iddialı ve hantal olan tarihsel-yazınsal temalarla doluydu.”⁷



R.8. Ernst Ludwig Kirchner: “Model ile Birlikte Kendi Portresi”,1910

⁷ Enis BATUR, Modernizmin Serüveni, s.232 Bu yazı Pierre Cabane, ile Pierre Restany’in birlikte hazırladıkları L’avant_Garde au xx Siecle xx.yüzyılda Öncü Sanat Paris,1969,s.474 adlı kitaptan çevrilmiştir. Çev.Mehmet Rifat)

Kirchner, “Model ile Birlikte Kendi Portresi” adlı yapıtında elinde kalın bir fırçayla kendisini göstermiş, turuncu ile mavi, pembe ile yeşil çizgi gibi şiddetli renkleri yan yana getirmiş, bir çeşit illizyon yaratmış, gerilimi yükselterek ekspresif yönünü kuvvetlendirmiştir.

“...Dostoyevski, Nietzsche, Freud ve başkaları ekspresyonizmin görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pek çok şey için sözsel açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardır. Wagner’in, Strauss’un, Mahler’in ve öbür bazı bestecilerin müziği operada ve konser salonunda halka sunulduğu için, toplumda kazandığı saygınlıkla ekspresyonizmin duygusal karışıklıkları bulunmuş, tabii sanatta da Gauguin, Van Gogh, Munch ve Ensor gibi sanatçıların çalışmalarıyla önemli adımlar atılmıştır; ama bunların yapıtları henüz yeterince analiz edilememiştir. Halkın Brücke sanatçılarına yakınlaşabilmesi, belli bir zamanı gerektirmiş, bu sanatçıları önceleri Dresden’in içinden ve çevresinden birkaç kişi desteklerken, kısa bir süre önce birleşen Almanya’nın başkenti ve giderek kültür merkezi olan Berlin’e yerleşmeleriyle, onları daha kalabalık bir sanatsever kitlesi tutmaya başlamıştır.”⁸



R.9. Ernst Ludwig Kirchner, “Gruppe im Freien 1909”, tuval üzerine yağlı boya

⁸ Bkz. (6) N.LYTHON, 40.

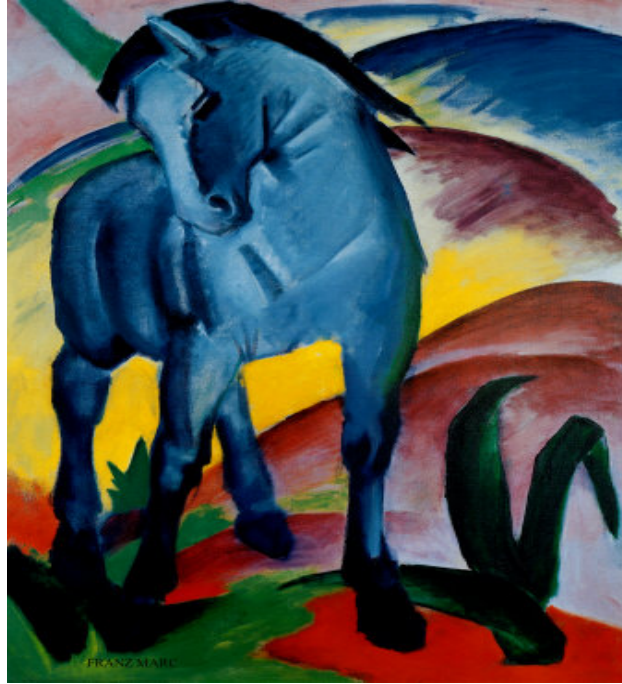
Die Brücke topluluğu, insanların yerleşik düzene karşı duydukları güvenin sarsılmasında dolayı da üne kavuşmuşlardır, ancak daha sonra 20.yy'ın ortalarına doğru her türlü ekspresyonist sanat komünizm paraleli görülmüş ve bu anlayıştaki resimler suçlanmıştır. Bu durum sanatçıları büyük oranda etkilemiştir. Bundan etkilenen Kirchner intihar etmiştir.

2 4 Mavi Suvari ve Almanagi (Der Blaue Reiter)

Neue Künstlervereinigung grubu, 1909 yılında Vasily Kandinsky (1866-1944) ve Franz Marc (1880-1916) etrafında toplanmıştır. Söz konusu grup, “Der Blaue Reiter” diye bir almanak da hazırlamıştır (1912). Bu grupta daha sonra dışavurumculuğun çeşitli yönlerine de hizmet verecek olan sanatçısı Kandinsky, en önemli özelliklerinden biri olan dış gerçekliklerle sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki sentez kurgusuyla, çalışmalarında sürekli öne çıkmıştır. Marc’a gelince, bir dinsel birlik yaratmak için sanatı bir yol olarak görmüştür. Nesnelere bağlı gerçeklikleri görmek için hayvan anatomisi incelemeleriyle göze çarpmıştır. Renk olgusu ile nesne arasındaki ilişkileri, boyutsal farklılıklar yönüyle tanımlanmıştır. Ayrıca bu sanatçının fütürizm ve Alman dışavurumcuğu arasındaki ilişkiye, yaptığı çalışmalarıyla destek vermesi, Alman dışavurum resim sanatı içinde bir önem noktası teşkil etmesine de neden olmuştur diyebiliriz.

“ ‘Der Blaue Reiter’, Kandinsky ile Marc’ın 1912’de yayımladıkları, genellikle plastik sanatlarla birlikte, aynı zamanda müzikle ilgili yazı ve resimleri de kapsayan bir yıllığa verdikleri addır. “Yıllıktaki resimlerin elli tanesi, çoğu dinsel konularda cam üstüne yapılmış Bavyera resimleriyle dinsel ve dindışı Rus baskılarından oluşan Avrupa halk sanatının örnekleridir. Birçok sayfada da çocuk desenleri yer almıştır. Bunun dışında geçmişin sanatı, Gauguin ‘in boyalı tahta kabartma bir parçasının yanına konan çok eski bir bronz kabartma, bir Bizans mozağı, birkaç Orta Çağ Alman ve Fransız parçası, Dürer dönemi bir Alman sanatçısı olan Baldung Grien’in bir tahta kalıbı ve El Greco’nun bir tablosu ile temsil edilmiştir. Elliden fazla resimle de ekspresyonizm sonrası modern sanatın bir

dökümü yapılmıştır. Bunların arasında yeterli sayıda Kandinsky, Marc ve arkadaşlarını yapıtlarıyla birlikte yeni Fransız sanatından birçok örnek (Matisse’in “Dans ve Müzik”i Picasso, Delaunay v.b), Almanya’dan (Kirchner, Heckel, Nolde ve başkaları) ve Rusya’dan seçilmiş yapıtlar vardır.



R. 10. Franz Marc, “Mavi At I”, tual üzerine yağlı boya.

Ayrıca çeşitli ilkel toplulukları masklarının, insan figürlerinin ve başka nesnelerin de on altı resmi vardır. Bu resimlerin karışık bir biçimde bir araya getirilmiş olması, hem bu kitabın garipliğini artırmış hem de büyük bir olasılıkla okurlara heyecan vermiştir”⁹ Söz konusu dönemde Kandinsky’nin resimlerinde bir soyut eğilim gözlenir. Soyut dışavurumculuğun öncülerinden biri olarak sayabileceğimiz Kandinsky, sanatta manevi bir anlama, gözle görülen dünyanın sadece öykünmecisi bir yaklaşımıyla değil de, aynı zamanda soyut düzenlemeler ve şiirsel bir anlatım yardımıyla varılabileceğini vurgulamıştır. Bu da onun resimlerinde lirik bir düzenlemeye gittiğini gösterir.

⁹ Agk., 46.



R. 11. Wassily Kandinsky, "Sulu boya Numara 13", kağıt üzerine sulu boya, 32.1x41cm, 1913.

"Kendini bütün bütüne açık hava resmine veren Marc da 'sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü' olduğuna inanmaya başlamıştır. İlkel sanat, Batı toplumunun maddeci değerleri, sahte ve dayanıksız çekiciliğiyle bozulmamıştı. Bu örneklerin özelliklerine öykünmek gerekmiyordu; önemli olan ilkel sanatçılar kadar kurallardan bağımsız kalabilmek ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz kullanabilmektir. Bugün resim sanatını salt görsel ve resimsel açıdan anlayan pek az insan olmasına karşılık, ilkel sanat böyle insanların geçmişte var olduklarını gösteriyor."¹⁰

Anlatımcılık, her alanda kendini gösteren bir durumdur. "Sanatın anlatımcı amaçlarını destekleyen bir başka gelişme de müzik alanında olmuştur. Orta Avrupa'da müzik en önemli sanat biçimi sayılmaya başlamış, bu süreç içinde de,

¹⁰ Agk., 48.

müziğin esnek ve duygusal özelliği, insanı doğrudan doğruya etkileyen ve betimlemeye dayanmayan bir sanat oluşu, onu bütün sanatların ulaşmaları gereken düzeyde bir örnek durumuna getirmişti. Bu da açıkça görsel sanatların yeni bir işlev yüklenmeleri ya da daha önce asal sayılan işlevlerini bir yana bırakmaları anlamına geliyordu. Görsel sanatlar artık dinlerin ya da krallıkların gizemlerine algılanabilir bir biçim vermeyecekler, insanlığın yüceliğini kurgusal ve bazen de gerçek öyküleri canlandırarak kutlamayacaklardı. Bunun yerine, gerçek insan yaşantısı ile uygarlığın gündelik hayatla birbirini tutmadığı, tamamlamadığı bir zamanda, görsel sanatlar yaşantı örnekleri sunacak, insanları duygulandıracak, heyecanlandıracaktı. Müzik ve resmin ortaya koydukları anlatım olanaklarını inceden inceye karşılaştırmak gerekmezdi. Müziğin ses perdeleri, ritm, rölatif skalalar ve falsolu seslerin oluşturduğu atonal müzik, etkileyici öğeleriyle görsel sanatlarda da karşılığını bulabilirdi”¹¹

Neue Sachlichkeit (yeni nesnelcilik) değişen yapının bir göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Anlatımcılığın uçsuz bucaksızlığına rağmen, yeni nesnelcilik soğukkanlı bir gerçekçilikle ilintilidir. Çoğu kez bu akımın bazı sanatçıları, Almanya’daki kusurları bir bir gözler önüne sermişlerdir. Bu sanatçılar George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Rudolf Schlichter’dır. Meksikalı Siqueiros, Rivera, Orozco, Tamayo, bu sanatçılar ekspresyonizmin öğelerini içinde barındırarak savaşın etkilerini yansıtan bir konsept izleyen çalışmaları soyuta kadar gidebilmiştir.

İç dünyalarını tuşlarla, grafik efektlerle, yüzeye yansıtan sanatçılar; Hartung, Soulages, Rothko, Kline, Mathigue, Pollock, Motherwell, De Kooning’in tavırları informel sanatın ve jestual resmin başlangıcı olmuştur.

¹¹ Agk., 39.

3. SOYUT DİŞAVURUMCULUĞA GİRİŞ

3.1. Soyut Eğilim Olarak Dışavurumculuğu Anlama

Öncelikle soyut sanatın temelleri Matisse, Cezanne , Kandinsky’le atılmıştır diyebiliriz. Oluşumun kökünü irdelemeye kalktığımızda insanı soyutlamaya götüren şeyin yani görünür nesnelerin dışına götüren şeyin fikrine inmek, sanki bizi netliğe ulaştıracaktı. Tabii bu yeni çıkmış bir durum olmadığı gibi bir akım da değildi. Soyutlama olgusu, her sanatın başlangıcında yer almış ve yüksek bir kültür düzeyindeki bazı halklarda egemen eğilim olarak kalmıştır.

Bu anlamda insanın aklına hemen şu soru gelir;“Peki soyutlama dürtüsünün ön koşulları nelerdi? Bu ön koşulları, halkların dünyaya ilişkin duygularında, evren karşısındaki ruhsal tutumlarında arayabileceğimize değinen Worringer, empati dürtüsünün ön koşulunun insan ile dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu bir panteistik güven ilişkisi iken, soyutlama dürtüsünü dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluktan kaynaklandığını vurgulamaktadır. Aynı şekilde, dinsel bir açıdan, bütün anlayışlarda bulunan güçlü bir aşkınlık çenisine tekabül eden bu durumu, uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebileceğimizi anlatmaktadır. Tibullus’un “primum in moundo fecit deus timor”(stil sorunları) sözündeki korku duygusunun, sanatsal yaratımın da kaynağı olduğunu kabul edebiliriz”¹²

Bu bağlamda ilkel çağlarda köklerine rastladığımız soyutlama dürtüsü öyle gösteriyor ki bizde varlığını var oluşumuzla birlikte taşımaktadır. Soyutlama dürtüsü tıpkı bilinçaltımızdan çağrılan imgeler gibi ,bilinçli veya bilinçsiz bulduğumuz ona göre şekil aldığımız anlara benzer, kişinin kimi zaman korkularından kaçıp sığındığı bir yer izlenimini bize çağrıştırdığını söyleyebiliriz.

¹² Bkz. (7) E.BATUR, 274

Soyutlama dürtüsünü, eski uygarlıkların sanatsal iradelerinin temeline yerleştiren A.Riegl'e göre: "Antik dünyanın uygar halkları, doğal olarak gördükleri varlıkla ilgi kurarak anoloji yoluyla (antropizm), dış nesnelerde çeşitli büyüklükte bireyler buluyorlardı; ama bu bireyler sıkıca birbirine tutunmuş parçalar halinde bir araya gelerek bölünmez bir bütünlük oluşturuyorlardı. Bu insanların duyu algıları nesneleri, onlara karışık ve anlaşılmaz bir şekilde birbirine dolanmış halde gösteriyordu. Plastik sanat yoluyla tek tek bireyleri bu karışıklık içinden seçip, açıkça sınırlanmış bütünlükler halinde düzenliyorlardı. Demek ki bütün antik çağ plastik sanatı nihai amacını, dış nesneleri açık seçik maddi bireysellikleri içinde kopya etmekte ve böylece doğadaki nesnelerin duyulur görünümüne saygı gösterip, maddi bireyselliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek ya da zayıflatabilecek her şeyden kaçınmakta ve bunları bastırmakta buluyordu."¹³

" Sanatçıyı betimlemeye, düzleme yaklaştırmaya zorlayan etken, nesnenin kapalı bir maddi bireysellik olarak kavranmasıyla en çok çelişen şey üç-boyutlu olmasıdır. Zira üç-boyutlu olarak algılanması, bir araya getirilmesi gereken peş peşe bir dizi algı ögesini gerektirir ve nesnenin bireyseliği bu ögeler ardışıklığı içinde eriyip gider. Öte yandan, derinliğe ilişkin boyutlar ancak perspektif ve gölgelemeyle gösterilebileceğinden, bu boyutların fark edilmesi, birleştirici bir kavrayışın ve alışkanlığın büyük ölçüde işin içine karışmasını gerektirir. Dolayısıyla her iki durumda da sonuç, nesnel gerçekliğin özne tarafından bulandırılmasıdır. Antik dünyanın kültürel halkları bu sonuçtan kaçınmak için çok çaba göstermişlerdir"¹⁴. Bu durumda mekan olgusundan bahsedemeyecektik o soyutlama sürecinin dışında kalacaktı ya da olmayacaktı. "Mekan betimlemesinin bastırılması soyutlama dürtüsüne dayatır, zira nesneleri birbirine bağlayıp onlara dünya tablosu içindeki göreliliklerini veren mekandır ve mekan bireyselleştirilemeyecek tek şeydir. Demek ki, bir duyulur nesnenin kapalı maddi bireyselliği içinde bize görünmesi, henüz mekana bağımlı olduğu sürece mümkün

¹³ Agk., 276.

¹⁴ Agk.,276.

değildir. Dolayısıyla bütün çaba, mekandan kurtarılmış yalın bir biçime yönelmiştir(...)"¹⁵

Soyut dışavurumculuğun içinde barındırdığı *soyutlama* olgusunu yukarıda irdelemeye ve anlatmaya çalıştık. Bu bize ilerleyen bölümlerde yol gösterebileceği gibi, soyut dışavurumculuğu anlamada bir çeşit kılavuz olabileceğini söyleyebiliriz.

3.2. Soyut Dışavurumculuğun Doğuşu

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerikan sanatı soyut dışavurumculukla birlikte daha önce sağlayamadığı bir oluşuma ve dinamik bir gelişimine tanık oluyordu. Savaş bu duruma büyük oranda etken olmuştur Ama savaşın etkileri hususuna gelmeden soyut dışavurumculuğun bu coğrafyasında sanatın hangi aşamada olduğuna değinirken soyut dışavurumcularla Amerikan resminin gerçek gelişim sürecine tarihi açısından da tanık olabileceğiz.

Amerika'da resim süreci, Avrupa resminden etkilerle zamanın doğal akışı sistematigine bağlı olarak sadece durgun bir şekilde ilerlemiştir. 1908'de aralarında Avrupa resminin empresyonist izlerinin gözlendiği sekiz sanatçıdan oluşan Aschan Group (Arthur B. Davies, Ernest Lawson, John Sloan, William Glackens, George Luks, Everett Shinn, Robert Henri ve Prendergast) gibi bir çok sanatçının gündelik konuları ele alarak ve genel olarak empresyonist tarzda çalıştığı gözlenmiştir. Yine de bu sanatçılar diğer birçok çağdaşları gibi etkilendiklerinden kopma ruhunu hala içlerinde barındırıyorlardı; ama bu eğilim ne derece yerini buluyordu. İlerleyen bölümlerde Amerikan resminin gelişimi ve özgünlüğü adına etkin rol oynama oranıyla netlik kazanılabiliyordu.

¹⁵ Agk.,277.

“Bunlar, Avrupa taklidi resimden vazgeçiyor, Amerikan yaşamının henüz deşilmemiş yeni bir zenginlik sunduğunu ileri sürüyorlardı. Naifleri anımsarsak, “henüz deşilmemiş zenginlik” iddiası yanlıştı belki, ama akademilerden çıkmış bu sanatçılar, halkın tuttuğu ressamı tanııyorlardı. Sekizler grubu, sinemalar, mağazalar, lokantalar, parklar gibi yeni konulardan esinleniyordu. Aynı zamanda taşlamacıydılar, mizahları vardı, arı renkleri seviyorlardı. Bütün bu özellikler 1913 Armory Show Fuarı’nda en sarsıcı Avrupalı ressamın yanında kendilerine ilk başarılarını kazandırdı. Prendergast, o neslin Pollock’u oldu. Avrupa’da az tanınan bu ressam, 1924’de öldüğü Birleşmiş Devletler’de oldukça önemsenir, bütün müzelerde iyi bir yeri vardır.”¹⁶



R.12. Prendergast “Yeni İngiliz Köyü” kağıt üzerine pastel ve sulu boya, 14x20cm, 1910-1

¹⁶ Michel RAGON, Modern Sanat, Cem yayınevi, İstanbul 1997, s.101.

3.3. Amerikan Resminin Yeniden Doğuşu

II. Dünya Savaşı'nı bütünüyle kendi topraklarından uzakta yürütme şansına sahip olan A.B.D, savaştan sanatı da kapsayacak oranda olağanüstü karlı çıkmıştır. Faşizm, Avrupa'yı esir almıştır. A.B.D'nin Japonya'ya karşı atom bombasını kullanması sonucunda yeni bir dünya profilinin çizildiği bu ortamda Avrupa'dan gelen sanatçılar sanatlarını icra etmek için uygun bir yer bulmuşlardı. O ana kadar sanatsal anlamda herhangi bir etkinliği bulunmayan daha doğrusu genel olarak bölgesel içerikli resim anlayışına sahip olan Amerika, sanatsal bir gelişim sürecine tanık olacaktır. Bu durum ilerleyen dönemlerde, Amerikanın yüzyıllardır süregelen politikasını modern zamanda geniş alanlara taşıyarak etkin hale getirecektir.

Yeni dünya profilinin yaratıcısı olan Amerika, sanatsal bağlamda yayılmacıliktan gelen tavrını bu alanda da ileri noktalara, hedeflere ulaşmaya yönelik kullanabilecektir. Tabii bu hedefler, özellikle Avrupa'dan akınla gelen aydınlar ve sanatçılar büyük bir ilerlemeye katkı sağlayarak Amerikan sanatının gelişim sürecini hızlandırmış olmalarıyla gerçekleşebilecektir. Bu durumun gerçekleşmesi de gözle görünür oranda soyut dışavurumculuğun oluşumuyla belirginlik kazanacaktır.

Soyut dışavurumcular, asi ruhlarını yüzeye yansıtma çabasındadırlar. Onlar, ruhlarının bir yerde arayışı içindedirler, bu arayışta yüzeye yansıtıklarının, bulundukları coğrafyadan bağımsızlık göstermemesi bu oluşumun genel karakterini de belirleyecektir. Bu durumu daha sonraki sayfalarda değerlendireceğiz, ama önce bu oluşuma göz atalım ve irdeleyelim.

“Amerikan sanatında 1940'ların başlarında bir grup Amerikalı sanatçı tarafından geliştirilen ve 1940'ların sonlarına doğru yok olmaya yüz tutan sanat hareketini tanımlamak amacıyla ileri sürülen Rosenberg'in 'action painting'in (eylem resmi), Greenberg'in 'Amerikan-type painting'in (Amerikan tarzı resim) yanısıra abstract-impressionism (soyut izlenimcilik), intrasubjectivizm (içsel

özellik) vb. adları eğer saymazsak, geriye tek seçenek kalmaktadır: Abstract expressionism (soyut dışavurumculuk) ki bu da yaygın olarak bilinmesine rağmen tanım açısından diğerlerinden daha yetersizdir”¹⁷ Bunun sebebi birbirinden farklı nitelikteki yapıtlarının oluşturduğu akımın, adıyla niteliği arasında pek uyum olmamasıdır. Yapılanların tümü soyut değildir, yer yer figür kullanılmaktadır. Ayrıca tümü eş nitelikte dışavurumcu değildir. Bu durumu ilerleyen bölümlerde daha iyi anlayacağız.

Amerikan resmi dinamik çıkışı tam anlamıyla soyut dışavurumculukla yaptığı söylenebilir. Kuşkusuz savaş sonrası sayıları artan göçmenler, ki bunlar arasında Mondrian, Leger, Chagall, Max Ernst, Dali, Tanguy, Gabo, Ozenfrant, Andre Mason ve Doğu Avrupa’dan göç eden Gorky gibi önemli sanatçılar vardı. Amerikan resim tarihinin doğal akışının değişerek gelişimine etken olmuşlardır. Böylece Amerikan resminin yeniden doğuşuna da tanık oluyoruz.

Soyut dışavurumculuk, 1942’de P.Gughenheim’in galerisinde açılan sergiyle adını resmen duyurmaya başlamıştır. Sergi de *eylem resmi* (action painting) yani jسته dayalı resimler hakimdir.

Soyut dışavurumculuğun ilk kolu olarak gösterebileceğimiz eylem resmi (action painting) Ashile Gorky, Jackson Pollock, Williem De Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Tobey, Philip Guston, ve ikinci sırada Gottlieb, Marca Relli, Yunkers, Okada, Helen Frankenthaler, Thorkow, Tomlin, Hans Hofman’la temsil edilir.

¹⁷ Kemal İSKENDER’in 1975-76 döneminde Royal College of Art’da (Londra) yazdığı “Abstract Ekspressionism” adlı “Critical Paper”.(yayınlanmamış yazı) s.1.

Soyut dışavurumculuğun bir diğer kolunda ise Clement Greenberg'in sonradan kullandığı bir terim olarak "geç resimsel soyutlama" (boyasal soyutlama) yı buluruz. Mark Rothko, Bernarh Newman, Ad Reinhardt ve Clyfford Still bu kolun öncülerindendir. 1960'larda Helen Frankenthaler, Morris Louis ve Kenneth Noland bu gruba katılmışlardır. 1964'de Clement Greenberg'in Boyasal Soyutlama (Color Field Painting) isimli bir sergi hazırlaması nedeniyle 1960 neslinde ressamın tarzı içinde "geç resimsel soyutlama" terimi de kullanılmıştır.

Avrupa'da aynı dönemlerde kendini gösteren art informel akımı da (serbest biçimli sanat) Fransa, Almanya, İspanya, İtalya ve Avrupa'nın birçok yerinde yaygındır. Akımın en dikkati çeken isimleri, Hans Hartung, Gerard Schneider, Jean Dubuffet, George Mathieu, Pierre Soulages, Emil Schumacher, Jean Fautrier, Jean Bazaine , Otto Wolfgang Shutz ve Alfred Manessier gibi isimlerdir. Bu yöndeki en önemli isim hiç kuşku yok ki Amerika'da savaş sonrasında informel eğilimlerin devinimsel karakterle önemli katkıları olan sanatçı ve öğretmenlerden birisi olan ve Amerika'ya 1932'de güçlü bir sanatsal ve kuramsal birikimle gelen Hofmann'dır.

İlerleyen bölümlerde geniş yer vereceğimiz soyut dışavurumculuğun her iki kolunu şimdi kısaca tipik özellikleriyle ele almak gerekirse:

1-Eylem resminde (action painting) parçalardan oluşan bir kompozisyon yerine bütüncül bir kompozisyonun hakimdir. Harekete (gesture) dayalı bu resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmaktadır.

2-Renk alanları resminde (color-field painting) genelde kompozisyon, büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasıyla oluşturulur. Resmi duygu, mitoloji ve inançlardan arındıran, renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan bir resim anlayışıdır.

3.3.1 Soyut Dışavurumculuğun Gelişimi ve Özgünlük Serüveni

“Bilinçaltı bizi bizden daha iyi bilir”

Carl Gustav Jung

Soyut ekspresyonizmde içerik olarak, *Alman ekspresyonizm* ile kübizmin biçimsel sorunları (özellikle post kübizm) ve ardından sürrealistlerin ilkel temalarının kombinasyonlarının oluşumu söz konusudur.

“Newman, Reinhardt ve Rothko’nun *tek renkli resimlerinin*, Kline ve Motherwell’in atılğan, zaman zaman kaligrafiye kaçan *soyutlamalarının*, Pollock’un *akıtma resimlerinin* (drip- paintings) De Kooning, Gottlieb ve Hofmann’ın *birbirinden farklı nitelikteki yapıtlarının* oluşturduğu soyut dışavurumcuğun ortak yönü, *gerçeküstücü* (sürrealizm) sanatın temel ilkelerinden olan “çağrışımlar” ve “özdevinim’den” yola çıkmalarıydı.”¹⁸

Soyut dışavurumcuların reformcu olmaktan daha çok birer idealist olduklarını söyleyebiliriz. Bulundukları dünya yerine kendi ruhlarının derinliklerindeki ya da mitlerdeki evrensel değerlerle ilgileniyordu. Ayrıca kendilerine katkıda bulunacak her şeye açık oldukları söylenebilir. Kierkegaard ve Jung’un düşünceleri ile egzistansiyalizm (varoluşculuk) gibi. Bunun yanısıra bu sanatçılar Amerikan geleneğini de içlerinde barındırdıklarını ilerleyen bölümlerde daha iyi anlayacağız. Sanatçıların paylaştıkları ortak duygu, aslında bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanan yeni bir sanatın doğmasıdır. Bu anlamda sürrealizme yakınlıklarından açıkca bahsedilebilir. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktı. Sürrealistler konuyla ve konunun sahip olabilecekleriyle ilgilendiklerini söyleyebiliriz. Soyut dışavurumcularda konu bir anlamda resmin yapma eylemi olmuştur. Yani konu yok denecek kadar alt edilmiş, eylem onu

¹⁸ http://cemozal.com/informel_sanatcilar.html

neredeyse darmadağın etmiştir. Burada söz konusu olan daha çok kendi benliğini gerçekleştirme durumu, ona göre şekil alan yapma eylemidir. Bu anlamda onlar mitlere yöneldiler ve bunun devamındaki süreçte giderek derinleşen ruh arayışına girdiler, amaçlarının bir yerde var oluşlarının anlamını çıkarmak, tanımlamak, irdelemek, kazıyıp çıkarmak olduğunu söyleyebiliriz. Jung bu amaçlara yön verebilirdi.

Soyut dışavurumcuların sürrealistlerle paylaştığı bilinçaltı dünyasına yönelişte tabii iki dünya savaşının derin etkileri söz konusudur. Savaşın yol açtığı yıkım karşısında dehşete kapılan şairler ve ressamalar, akılcı tutuma tavır alarak, bilinçdışının *düşsel* dünyasına yönelmişlerdir. Bu durumun gelişiminde Freud ve Jung öğretilerinden önemli ölçüde yararlanmışlardır. Sürrealistler Freud'un teorilerinden etkilendiler, soyut dışavurumcular Freud'un gerçekçiliği yerine Jung'un mistisizmini benimseyerek sürrealistlerden farklılaşmışlardır. 1924'te yayımlanan manifestoda Andre Breton adeta sürrealist yaklaşımın içeriğini gözler önüne sermiştir;

“Yazınsal sürrealist kompozisyon, yani ilk ve son kaleme alınan belge zihnimizin olancasına yüksek derecede konsantre olabileceği pozisyona gireceksiniz. Kendinizi elinizden geldiğince en pasif, ya da algılayıcı duruma getirip, benliğimizi koruyucu meleşimizden, yeteneklerimizden ve başka herkesin koruyucu meleşinden ve yeteneklerinden koparacaksınız.”¹⁹ Bu sözden hareketle sürrealist anlayışa göre;

Çağrışımlara bilinçaltı özgür kılınıyor, yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim buluyordu. Bu biçimlerde genellikle yüzen lekeler gibi uygulanan bir yöntemle, resim yapma süreci önem kazanıyordu.

¹⁹ Rene PASSERON, Sürrealizm Ansiklopedisi, `Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.39

Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmeye gereksinim duymazlar, hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliği ile değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir *otomatizm* yoluyla ortaya çıkabileceğine inanırlar. Soyut dışavurumcular otomatist yöntemi bilinçaltının imgelerinin biçim bulmasının yanısıra, daha çok eldeki malzemeye yoğunlaşma sorununa dönüşmüştür. Bu yoğunlaşma resmin biçim ve konusunu da oluşturmuştur. Peki otomatizm nasıl bir eylem şekliydi? Bilinçli olma halinde bozukluk da diyebileceğimiz bir çeşit bilinç sislenmesi gösterilen bu davranış şeklinde (otomatizm esnasında) *kompleks* motor hareketler gözleriz. Bu durumu Freud ‘Oedipus kompleksi’²⁰ örneğiyle açıklamıştır. Jung’a göre kısmen bilinçli veya bilinçsizce davranışlar olan kompleksler kaynağını çok derinlerde hatta tüm insanlığın sahip olduğunu vurguladığı *kollektif bilinçaltına* dayandırır. İnsanın ruhsal değeri ve düzeyi oluşumundan bu yana alt formlardan üst formlara doğru evrimleşir. Jung teoremine göre, ilkel ruhun evrimi döneminden kalan mirasa hepimiz sahibiz. Kollektif bilinçaltının (collective unconscious) içeriğinde ve özünde bazen *primordial* yani başlangıçta var olan imajlar ya da görüntüler bulunabilir. Bunları Jung ‘*arketipler*’ veya ‘*evrensel ilk modeller*’ olarak adlandırmış ve bunlara ‘*mit*’ adını vermiştir. Jung, insanoğlunun bilincinin ortaya çıkışından bu yana arketiplerin şekillendiğine ve geliştiğine inanmakta ve onları evrim dışındaki hayvani bir alan olarak tanımlamaktır. Hastalıklı rüyalarla ilgili çalışmaları arketiplerden anlam çıkarmak içindir ve bu amaçla terapiyi keşfederek bilinçaltından gelen sembollerin rüyalarda ne ifade ettiğini araştırdı. Sürrealizmin veristic kolunda gösterebileceğimiz Dali, arketipleri gizli birer şifre gibi rüyalarından çıkarıp yüzeye yansıtmıştır. Mitlerin soyut dışavurumcuların özellikle ilk döneminde hakim olduğu söylenebilir. Bu dönem şöyle açıklık kazanabilir. “Mit”, soyut dışavurumculuğun iki farklı tutumu arasında birleştirici – ortak – bir zemindi. Ancak, soyut dışavurumculuğun mitsel dönemi yalnızca birkaç yıl sürebilmiştir. Soyut dışavurumcular, mitlerden birer kozmik gerçeklik yaratmaya

²⁰ Çocuğun annesine karşı yoğun bir aşk duygusu hissetmesinin yanında babasından nefret ettiği, insan ruhsal gelişiminin ilk aşamalarından birisi. Oedipus kompleksinin üstesinden gelinmesi, Freud’a göre, çocuğun özerk bir varlık haline gelmesinde temel bir geçişi temsil etmektedir. Freud “oedipus” terimini, efsaneye göre kim olduklarını bilmeden babasını öldüren ve annesiyle evlenen Oedipus’un klasik öyküsünden almıştır.

kalkıştıklarında, kendi kendini gösteren bir soyut resimde kalmışlardır. Mitle devam edemezlerdi, çünkü bunun gerçeklik gereksinimine daha fazla hizmet edemeyeceğini duyumsamışlardı. Dolayısıyla, mit ve bilinç dışı betimleme, sonunda Pollock ve de Kooning'de bir resimsel 'aksiyon' olarak, Rothko, Newman, Still ve Gottlieb'de olduğu gibi bir resimsel derin düşünce süreci olarak özümsemiştir. Mitsel dönemin ilk evreleri büyük bir öneme sahipti; zira o dönem, soyut dışavurumculuğun hedeflenen özelliklerinin köklerinin ekildiği dönemdi. Fakat bu, soyut dışavurumculuğun en yoğun olarak yaşandığı yıllarında yeni ve özgün bir şey sunmamaktadır. Dahası, Miro, Masson ve hatta Picasso'nun apaçık betimleme ve tekniklerine dayanan kendi organik formlarının lüğatinin eklektik olduğu da söylenebilir.²¹ Arketiplerin, primal figürler ve ya semboller olarak yüzeye yansıdığını Pollock (R.20) ve Gottlieb'in (R.47) resimlerine bakınca fark edebiliriz. Pollock, kübist eğilimli bu döneminde semboller kullanmaktan kaçınmamıştır.

Soyut dışavurumculuğun köklerine sürrealizmde rastlamışken bu hareketin oluşumunda bir diğer göze çarpan ve genel karakterini yansıtan durum olarak serbest biçimli (Art Informel) alanları, içerik olarak anlamak soyut dışavurumculuğun gelişim sürecini tanımlayabilmek adına önem teşkil edecektir.

Genel olarak serbest biçimlerin hakim olduğu önemli sayılabilecek kuramsal birikimine rağmen, kuramdan çok özgürce resim yapma kaygısına dayanan bir anlayışı benimsediği açıkça görülen ve soyut dışavurumcu sanatçıların benimsediği bu anlayış, imgeyi bilinçli olarak kullanmaktan kaçınan, yapılacak resimle ilgili bir ön kabulü içermeyen, gerektiğinde fırçayı bırakıp boyayı doğrudan tual üzerine akıtma ile resmi oluşturmaya dayanan bir anlayıştı.

Bu anlayış sonuçta hem resmin oluşum sürecini, hem de ortaya çıkan resmin devinimselliğini getiriyordu. Soyut dışavurumculuğun bu anlayış etrafında

²¹ Bkz(17) K. İSKENDER,11.

belirginleşmesi, her şeyden önce bu anlayışla resim yapan Hofmann'ın Amerika'ya gelişi, burada hocalık yapıyor olması ve bu coğrafyada işlerini sergilemesidir.



R.13. Hans Hofman, “Eguinox”, 1958

Bıçimsel anlamdaki bu etkileşim beraberinde soyut dışavurumun gelişimini de sağlıyor, ona mistik kapılar açıyordu. Yani duygusal anlamda da soyut dışavurumculuk kendini netleştiriyordu.

Özellikle eylem resmi (action painting) nin serbest biçimli alanları jestualle belirginlik kazanıyordu; fakat Hoffman resminin bir diğer özelliği de espasın git gellerle (pull-push) sığlaştırması sonucu derinlik sıkıştırılıp biçimlerin bir öne bir arkaya getirilme durumu da söz konusudur.

Resme her anlamda dahil olmak, bedenın resme teslim olması anlamını içeriyordu. Bu teslimiyetle birlikte sanatçı , resmin dışındaki *şeyleri* devre dışı bırakıyor, eylem dışınceyi oluşturuyordu. Aslında bu eylem bize ‘Zen sanatı’nı hatırlatmaktadır.

“ Eylemin mutlak bir değer olarak yer aldığını gördüğümüz Hofmann’ın resimleri, görsel yönü kadar kılğısal bir edim olması nedeniyle de devim itepesiyle tipik bir örnek oluşturmaktadır. Bu yönüyle gövdenin adale gücüne dayanan insanı geliştirmek değil, duyarlılığın serpilmesi için kullanılması olgusunu görmekteyiz. Bu Nietzsche’nin bahsettiği gibi gövdeyle dışınmeyi öğrenmek olarak anlaşılmamaktadır. Birçok informel anlayışla resim yapan sanatçının Uzak Doğu inanç ve geleneklere(Zen Budizm, Taoizm, Yoga v.b) ilgi duymasında bedensel devinime verilen önemin payı büyüktür. Çünkü, bu geleneklerde gövde lanetlenmiyor, hatta bir övünç kaynağı olarak değerlendiriliyordu.”²²

Diğer taraftan art informel (serbest biçimli) resminin soyut dışavurumculuktan (zellikle action painting) ayrıldığı noktalar da görülür. Nitekim Avrupa kaynaklı bu anlayışın tipik özellikleriyle soyut dışavurumculukla olan farklılığını fark edebiliyoruz. Örneğin, art informel anlayışın soyut dışavurumculuğa göre daha sakin, rafine, buna bağlı olarak estetik kaygısının güdüldüğü ve bu kaygının da Avrupa resminin içeriğinden, geleneğinden kaynaklandığını Hans Hartung ‘un resminde biçimlerin düzenlenişine bakarak daha iyi anlayabiliriz. Aynı gibi görünen biçimlerin monokrom yapısıyla donuk yüzeyde farklı kalınlıktaki dinamik birleşimi *demet* halini almıştır.

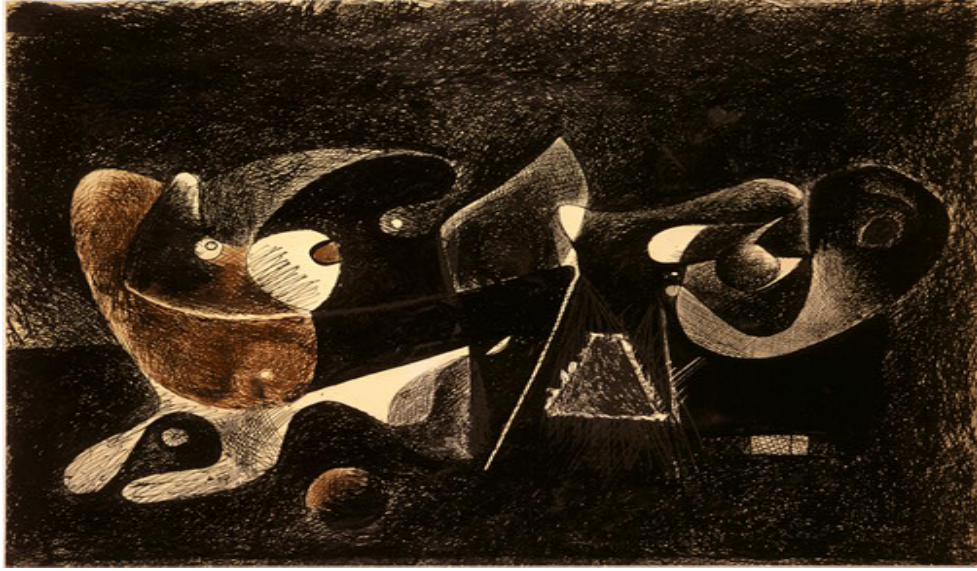
²² Bkz.(18)



R.14. Hans Hartung , “Untitled”, 1960.

Soyut dışavurumculuğun gelişimi büyük oranda sürrealizmin etkisiyle oldu. Sürrealistlerin görünen dünyadan umarsızca, asice kaçtıkları söylenebilir. Daha net bir ifadeyle sürrealizm şudur:“ Gerçekçi ve gerçek olmamak veya görsel olmamak dışında; sosyal ve politik yanı olan bir harekettir, bir romantik protesto halidir. Ancak,soyut dışavurumculara miras kalan, yalnızca sürrealizmin asi ruhu değil, bununla beraber sosyal protesto veya bölgeselciliğin reddedişinden motive olan ve kolay anlaşılır figüratif formlarla izleyici kitlelerine sosyal fikirler aşlamayı amaçlayan otuzların estetik bakış açısından çıkış yolunu göstermede soyut dışavurumculara önemli yardımları olan Mason, Miro ve hatta Picasso’nun otomatist teknikleri ve biyomorfik sürrealist betimlemeleridir. Sürrealistlerin sanatçıyı modern yaşamın acı gerçeklerinden kurtarma çabaları, Amerikalıları

çağdaş yaşamın maddesel değerlerinden kaçışı ifade etmenin yeni yollarını sürrealizmde aramaya davet etmiştir. Ancak Amerikalılar, bir hayal dünyası sanatına ulaşmak yerine, hazır biçimleri ve doğrudan sansasyon biçimlerini tercih etmiştir”²³ Söz konusu sürreal yaklaşımdaki sanatçılara ek olarak sonraki dönemde soyut dışavurumculukta büyük oranda etkili olan ve bu anlamda biyomorfik biçimlerin temsiline yer veren Gorky’ye değinmek yerinde bir durum olacaktır; çünkü soyut dışavurumculuğun oluşum halindeki gelişimine etken en önemli kişiliği yapıtlarının analiziyle çözümlemek, anlatılanları bir derece görselleştirip derinleştirecektir.



R.15. Gorky, “Anlaşılmayan Gece ve Nostalji” tual üzerine yağlı boya, yaklaşık 1930

Ermeni asıllı Gorky, Avrupa resminden aldığı referanslarla ve disiplinli, olağan devam eden resim serüveniyle soyut dışavurumculuğun oluşumunda etkin örneklerden biri olduğunu yapıtlarından hareketle söyleyebiliriz.

Çağdaşlarının ona ‘tatlı Ashile’ dediği Gorky, acıları yoğun ve derinden yaşamıştır. Bu durumun analizini yapıtlarından yola çıkarak da yapabilmemiz, onun yapıtlarının kişiliği ve etkileşimleriyle nasıl uyumluluk gösterdiğini gözler önüne serecek niteliktedir.

²³ Bkz. (17) K. İSKENDER, 5.

Öncelikle sentetik kübizmden önemli ölçüde etkilenen Gorky'nin resim hayatı neredeyse ihtiyaçların doğurduğu oranda doğal olarak ilerlemiştir. Cezanne ve Picasso onun bir yerde ustalarıdır. Öylesine yoğun ilgi göstermiştir ki kimi resimleri sanki Picasso'nun kimileri de Cezanne'nın gibidir; ama sonunda Gorky'nin eserleridir bunlar. Bu durum gösteriyor ki ilgili olduğu eğilimi her yönüyle irdelemiş ve ondan önemli ölçüde yararlanmıştır.

Sentetik kübizm penceresinde yapıtlar üretmiş beraberinde kendini gerçekleştirmeye doğru giden Gorky, sürrealist eğilime yönelmiştir. Miro'dan önemli ölçüde etkiler taşıdığını söyleyebileceğimiz “Anlaşılmayan Gece ve Nostalji” adlı yapıtında bir derece Arp ve De Cricco izlerinden de bahsedebiliriz. Koyu alan üzerinde organik, sembolik ,dominant ve seksüel imajların temsiline yer verilmiş olan bu resimde depresif çizgi karakterine tanık oluruz.

Otomatizm yoluyla o da çağdaşları gibi derinlere daha derinlere doğru yolculuğuna çıkacak, bu durum giderek biçim anlayışını belirginleştirecekti. Söz konusu edilenin biyomorfik (organik) öğelerle mümkün olduğu gözlenir.

Bu öğelerle kendiliğindenlik sağlamak, taze görünüm verebilmek için tualde, kompozisyon üzerinden tekrar tekrar geçmektense, taslak biçiminde çalıştığı tablo dizileri yapmayı yeğlemiş olan Gorky'nin olgunluk dönemi yapıtlarında derin bir *melankoli* olduğu söylenebilir. Avrupa kaynaklı bir özellik taşıyan bu durumdan hareketle onun lirizmi sevinçle değil, yitirilmişlik duygusuyla birleştirdiğini söyleyebiliriz.

Gorky'nin Avrupa kökenli resim anlayışı giderek belirginlik kazanıyor ve bünyesine topladıklarının (sentetik kübizm, sürrealizm, post kübizm) uyumlu kombinasyonlarıyla devam eden resim sürecinde, soyut dışavurumculuk niteliği taşıyan son yapıtlarında bir derece Kandinsky etkisinden de bahsedebiliriz.

Şimdiye kadar biriktirdiklerinin sunumu niteliğinde olan “Peyzaj” (R.16) adlı yapıtı için; sürreal çizgi, hiyeroglif²⁴ çağrışımı yapan biçimler, temsiline yer verilmeyen nesneler ve şeffaf-akışkan boya stiline organik bir fonda adeta uyumlu bir senfonisidir denilebilir.



R.16.Ashile Gorky, Peyzaj ,1945, Collection Centre Pompidau, Adagp,Paris 2007.

Soyut dışavurumculuğun gelişiminde etkili olan Matta, problematik bir sentezle olaylar karşısındaki kızgınlığını, resimsel görüntülerin değişmez büyüyle açığa vurmaktadır. Biçimleri birbirine bağlayan, kendi içinde zıtlıkları barındıran çizgiler gibi sürrealizmin çok çeşitli yollarla anlatmaya çalıştığı düşsel belirsizliği ifade edebilmede yetkinlik gösterdiğini söyleyebileceğimiz Şili’li ressam Roberto Matta, resminde (R.17) biyomorfik biçimlere tanık oluruz ve yüzeye yansıtılan bu biçimlerdeki belirsizliğin yarattığı olgunun bilinçaltını boşaltmanın bir göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. O da çağdaşları gibi otomatizm yönteminden esin almıştır diyebiliriz.

²⁴ Yunanca hieros (Kutsal) Mısır yazısı.

Eylem resmin (action painting) gelişmesinin öncülerinden biri olan Matta'nın "Science Conscienceet Patience du Vitreur" adlı yapıtında, biçimler sürreal bir perspektifte (feza) hareket ederken bunların tesadüfi değil ,birkaç resmin katmanlaşmış halini anımsatan yüzeyde mekanik olgular oluşu göze çarpar. Bu yönüyle Matta, Tanguy'la imgelem olarak benzerlik gösterir.Bu inanılmaz atmosferde totem mafsallı mekanik figürler çizgi sarmallarıyla tualin dışına taşıp hareketlerine devam edeceği izlenimi uyandırmaktadır. Bu yönüyle ilerde (atmosferin dışında) bir derece Pollock'a etki sağlayabileceği söylenebilir.(R.17)



R.17. Roberto Matta, "Science Conscienceet Patience du Vitreur" 1944,tual üzerine yağlı boya,50x57cm.

“New York’taki Art Students League’de öğrenciyken bu okuldaki öğretmeni Thomas Hart Benton’un sanatından etkilenmeye başlayan Pollock’un kurallara uymak istemeyen asi kişiliği, onu zamanla Benton’un etkisinden uzaklaştırır ve Pollock, kendi tarzını bulabilmek adına iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkar.”²⁵



R.18. Jackson Pollock, “Doğuya Gidiş”, 1934



R.19. Thomas Hart Benton , “Yaklaşan Fırtına”,litografi, Rosenwald koleksiyonu.

²⁵ Congest, Alfred A.Knopf ,Modern ART USA: Man, Rebellion, , New York, 2001,s 253.



R.20. Jackson Pollock, “Dişi Kurt” ,1943, tual üzerine pastel ve guaj boya,417x67cm, The Museum of Modern Art,New York.

Her sanatçının hayatında bir dönüm noktası vardır ve Pollock için de bu dönüm noktası, John Graham tarafından 1937 yılında kaleme alınmış “Primitif Sanatlar ve Picasso” adlı makaleyi okumasıyla olmuştur. Bilinçaltının sanat üzerindeki önemini anlatan bu makale, zaten sanatın iç dünyasına yönelmeye çok büyük eğilimi olan Pollock’u oldukça etkilemiş ve sanatçı, Graham’ın yazdıkları doğrultusunda bilinçaltındaki gizli duyguları ve imajları resmine aktarmaya başlamıştır.



R.21. Jackson Pollock, “Alev”, 1934

Pollock 1930’lu yılların sonunda alkolizm ve depresyonla boğuşmaya başlar. Sorunlarıyla yalnız başa çıkmanın mümkün olmadığını anlayan Pollock’un 1939 yılından itibaren Jung ekolünden gelen bir psikoterapist tarafından daha iyi incelenmesi sanatçının bilinçaltına var olan ilgisinin artırmasına neden olduğunu söylenebilir.

Pollock, terapi seansları sayesinde Jung gibi mistisizme önem veren, insanların kolektif bir bilinçaltına sahip olduğunu düşünen psikoloğun öğretileriyle birebir bir ilişki içine girince, bu yeni deneyimlerini sanatına yansıtmaya başladı. Alman asıllı İsviçreli psikolog ve psikiyatris Jung’a (1875-1961) göre bilinç, duyguların yoğunluğu demektir ya da daha bilimsel biçimde şöyle diyebiliriz. Kalbi etkileyene ruh adı verilir. Bazı ilkel zenci kabilelerinin üyeleri düşüncenin karında bulunduğu inanır. Öylesine ilkel ve bilinçsizdirler ki, onları bu karanlıklardan çıkarıp bilinçlerine ulaştıran tek şey ruhsal etkinliktir. Bir ilkeli gözlemlediğimizde şunu görürüz. Herhangi bir olayla etkilenmemişse içinde hiçbir şey oluşmaz; tam bir durgunluk içinde saatlerce kımıldamadan oturur; ne düşündüğünü soracak olursanız saldırganlaşır, çünkü onun gözünde düşünmek, delilere özgüdür! Bu nedenle kafasında bir düşüncenin oluşması mümkün değildir. Buna karşın durumu, mutlak bir dinlenme durumundan çok uzaktır; bilinçaltının canlı bir etkinliği vardır üzerinde.

Ani ve ilginç düşünceler bu etkinlikten kaynaklanır. “İlkeli sanatta usta kılan, bilinçaltının sesine kulak vermesidir”²⁶. Dolayısıyla Pollock’u da usta kılan böylesine atalarından süregelen bilinçaltına (kolektif şuur) sahip oluşu ve aynı davranışları sergileyerek, bilinçaltını özgür kılarak ,oluşumuna kendisinin de tanık olduğu yapıtlarıdır.

Önceki yaptığı resimler, daha fazla şiddet ifade eder. Bunlar ilk mitlere göndermeler yapılarak sürdürülen bir kişilik kavgasının ürünüydüler.**(R.20)** İlkel sanat örnekleri de Pollock’un ilgisini çekmişti. Pollock, Avrupalı kübistler,

²⁶ Carl Gustav JUNG, İnsan Ruhuna Yöneliş, Çev Engin Büyükinall, Say yayınları, İstanbul s.73

ekspresyonistler ve sürrealistlerle paylaştığı bu ortak ilgiyi, aynı zamanda, kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasına bir sınır koymada da kullanmıştır.

Sanatçının 1942 ve 1948 yılları arasında yaptığı çoğu resme mistik ve primitif öğeler taşıyan “Guardians of the Secret”, “Moon Woman” ve “Totem Lesson” gibi isimler vermesi, Jung’un Pollock üzerindeki etkisine güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte bilinçaltı sorununda sürrealistlerin etkileşimi ona yol göstermiştir. Sürrealistlerin önde gelen kişilerinin ABD’ye gidişi Pollock resminin gelişiminde önemli bir unsurdur diyebiliriz. Pollock, New York ‘taki meşhur Art Of The Century Galerisi’nin sahibi Peggy Gughenheim’la Max Ernst aracılığıyla tanışmış olması onun sürrealistlerle ilişkisini de ortaya koymaktadır.

Pollock’un sürrealist sanatçılarla iletişimi neredeyse resim yapma eylemine de yansımış olduğu söylenebilir. Bunu, damlatma (dripping) tekniğiyle yaptığı son dönem işlerine bakınca anlayabiliriz. Max Ernst’in boya dolu delikli bir kutuyu, tualin üzerine değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak, düz çizgiler meydana getirme yöntemini ve Andre Mason’un tualı yere sererek resim yapma eylemini duymuş veya görmüş olabilir. Mason, resim yapma sürecinde problemlerini bilmiş ve üzerine yoğunlaşmıştır. Pollock da tıpkı bu sanatçılar gibi Pueblo kıızılderililerinin farklı renklerde kumları ince ince dökerek, dinsel amaçlı sembolik değerler oluşturdukları kum resmi tekniğine önem vermiştir. Andre Mason, kum resimleri hakkındaki yaklaşımının Pollock’u etkilemiş olduğu söylenebilir.

“ Çizimlerimle resimlerim arasındaki uzaklığı fark ettiğimde birincilerin hızı, ikincilerinse ölümcül yansıması yüzünden onların ne denli gereksiz olduğunu gördüm. Deniz kenarında, çeşitli ayrıntıları ve mattan parlağa değişen özellikleriyle, kumun güzelliğini seyrederken, birden soruma bir yanıt bulduğumu anladım. Atölyeme döndüğümde yere çerçeveye gerilmemiş bir tual yaydım, birçok yerlerine iri damlalar halinde zamk döktüm ve daha sonra tüm tualı plajdan getirdiğim kumla kapladım. Çeşitli yerlere zamklanmış kum ekleyerek

yaptı zenginleştirdim. Sonunda, aynen mürekkeple yaptığım çizimlerde olduğu gibi biçimsel bir görünüme gereksindim ve bir fırça ile saf renkler kullanarak, bilinen kurallara aykırı olan bu resmimi tamamladım.”²⁷

Bu yaklaşımdan hareketle Pollock resminin analizinin bir derece açıklık kazanmış olduğunu söyleyebiliriz. Pollock’un biçimleri tıpkı bir çocuğun kalemle ilk tanışırken duyduğu coşkun bir göstergesidir. Pollock geliştirdiği yeni teknik ve anlayışla ‘aksiyon resmi’ ya da soyut ekspresyonizmin yaratıcılarından biri olmuştur. 1947 yılından itibaren Pollock, tual yere koyarak ve boyları tualin üstüne damlatarak resim yapmaya başlar. Pollock, damlatma tekniği ile yaptığı resimlerinde semboller kullanmaktan kaçınmış ve resimdeki tek mistik ögenin resmin yapılış şekli olmasına özen göstermiştir. Bu anlayışta yaptığı resimlerini ilk kez 1948’de sergileyen Pollock, De Kooning’in tabiriyle ‘buzlarını kırmıştır’ .Bu resimlerinde beyin, ruh, göz ve el, boya uyum halini alarak vahşi ve çılgınca olmaktan çok ritmik bir baleyi andıran törensi bir hava sergilenmiş olduğundan bahsedebiliriz. Tıpkı bir film karesinin dondurulma durumu gibi olan bu resimlerinde Pollock resim yapma anında resmiyle sıkı bir bağ kurmakta, bu bağ resmin son noktasına kadar bırakılmamış olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Nitekim Pollock’un şu sözleri söz konusu söylemek istediklerimizi doğrular niteliktedir:

“ Resmimim içindeyken; ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit tanışma döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan v.s korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan bağım koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlişkim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar”

²⁷ Bkz.(19) R.PASSERON, 47.

demektedir ressam. Bu sözlerle ilişkili resimler,esasinda sanatçının yaşamındaki az çok sakin bir döneme aittir.”²⁸

Pollock’un resimlerinde benzer etkilerin bütün yüzeyde odak noktası oluşturma amacı güdmeden, tercih edilen renkleri *kontrollü bilinçsizlik* yardımıyla tüm yüzeyde üst üste akıtarak oluşturduğu şekil anlayışını (all over) Rollo May şöyle tanımlamaktadır,

“Kendiliğindenlik adına bir başka baş kaldırı da resimde çerçevelemeye karşılığıdır. Bu baş kaldırıya, daha önceki aşırı kısıtlayıcı sınırlamaları kırıp çerçevelerin dışına taşan resimlerde rastlıyoruz. Bu hareket, kendiliğindenlik gücünü, daha başlangıçta bir çerçeveyi varsaymamasından alıyor”²⁹



R.22. Jackson Pollock; “Numara 8”;yağ,emaye ve alüminyum boya tual üzerine; Neuberger Museum,State University of New York 1949.

²⁸ Bkz. (6) N.LYTHON, 241.

²⁹ Edina BERNARD, Arta Moderna, Editura Meridiane, 2000, Bologna, s. 48

Tabii Pollock'un böylesine törensi eyleme dönüşmüş resim anlayışı birçok çevrede geniş yer etmiş, çok çeşitli etkilere sebep olmuş, özellikle genç sanatçılar değişik tepkiler göstermişlerdir.

“Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı şok edici olarak değerlendirdi. Onların tutumları daha sonra bu sanatı tapınç derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı çılgınca yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar. Bunlar arasında boyayı tuale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar oldu.(Bu son keşif, 1960'da Fransız Yves Kline 'a aittir)”³⁰



R.23. Jackson Pollock, “Eyes in the Heat”, tual üzerine yağlı boya, 54x43cm, Peggy Guggenheim Collection, Venice 1946.

³⁰ Bkz. (6) N.LYTHON, 230.

Pollock resmi tuvalden ayırmış, resmi yerde yaparak ve yaptığı resmin üzerinde dolaşarak sanatının bir parçası olmayı seçmiştir. Pollock'un resmi modern zamanların ve insanların en primitif arzularının enteresan bir birleşimidir. İşte bu nedenlerden ötürü Pollock resmi Avrupalı ressamların bir taklidi olmamıştır. Greenberg'e göre Jackson Pollock, Amerikan resim sanatı için umudun adıydı. Picasso, Matta, Miro ve Kandinsky gibi Avrupalı ressamlardan etkilenmiş olan Pollock'un Greenberg tarafından orijinal olan tek Amerikan ressamı olarak adlandırılması insana enteresan gelebilir; ancak Pollock'un resimlerini incelediğimizde bu yaklaşımı daha iyi anlayabiliriz. Resim yapma tekniği ve seçtiği konularla Amerikan resim sanatına taze bir soluk getirdiği söylenebilir. Bütün benliğiyle resim yapabilen, biliçaltının en karanlık kısımlarını bile resimlerine aktarmaktan çekinmeyen Pollock, sanatı neredeyse ilahi bir eyleme dönüştürmüştür.



R.24. Jackson Pollock, “Untitled(Yeşil Gümüş)” 1949, emaye ve alüminyum boya tual üzerine monte, 223x303cm Guggenheim Museum New York.

Psikolojiye olan ilgisinin yanı sıra Pollock aynı zamanda çok sıkı bir caz dinleyicisidir. Lee Krasner'in bir röportajında belirttiği gibi, Pollock için caz Amerika'dan çıkan tek orijinal sanat formuydu.

“Pollock’un damlatma tekniği ile yaptığı resimler bir anlamda Dizzy Gillespie ve Charlie Parker gibi caz ustalarının improvizasyonlarıyla paralellikler taşır. Çünkü Pollock’un resimleri tıpkı Gillespie ve Parker’in müziği gibi önceden planlanmayan, yapım aşaması esnasında ortaya çıkan resimlerdir. Amerikan resim sanatı için önemli bir isim olacağını ilk keşfedenlerden biri dönemin ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg’dir. Greenberg yazdığı bir makalede Amerikan resim sanatının, Avrupa resim sanatını taklitten öteye gidemediğini ve dolayısıyla Amerikan resminin orijinallikten epey uzakta olduğunu belirtir.”³¹

Bununla bağlantılı olarak Greenberg, Pollock’u Amerikan resmi adına orijinal yapmış; Amerikan resminin ise Avrupa sanatının bir taklidi olduğunu söylemiştir. Aklımıza takılan soru şudur ki; peki bu anlayışta Pollock’u nasıl değerlendirebiliriz. Pollock, orijinallik adına, evrensellik olgusuna mı yerleştiriliyordu. Bu durumda Amerikan resmi diye bir şey olmuyordu. Tıpkı Pollock’un sözünden çıkarılacak anlam açısından bakınca, Amerikan resmi yetersiz veya anlamsız olurken, böyle bir durumdan bahsetmek artık gereksiz mi olmuştu? “Pollock’un 1944 yılındaki sözleri, sanatın evrenselliğine işaret etmektedir: ‘Tecrit edilmiş bir Amerikan resmi düşüncesi... Bana saf bir Amerikan matematiği ve fiziği oluşturma fikri kadar anlamsız gelmektedir... Ve başka bir bakış açısıyla, aslında hiçbir sorun yoktur; varsa bile, kendi kendisini çözecektir: Amerikalı, Amerikalıdır ve resmi de istese de, istemese de doğal olarak bu gerçeğe nitelendirilecektir. Ama çağdaş resmin temel sorunları hiçbir ülkeye bağımlı değildir’.”³²

³¹ <http://www.artchive.com/artchive/P/pollock.html>

Şimdi Williem De Kooning'in dile getirdiği gibi, resimde yeniliğe giden yol arada bir ressamın resim sanatını yok etmesinden geçmiştir ve ona göre Cezanne, Picasso ve Pollock bunları başarmış kişilerdi.



R.25. Jackson Pollock, “Çay Kupası” ,tual üzerine yağlı boya
40x28cm,Collection Frieder Burda,Baden-Baden.

³² Bkz.(17) K. İSKENDER, 4.



R.26. Jackson Pollock , “Büyülü Orman “, 1947,tual üzerine yağlı boya, Peggy Gughenheim Collection, New York



R.27. Willem De Kooning, “Queen of Hearts”, 1943

Pollock, resimsel eylemi boyayı damlalar halinde akıtma yöntemiyle sürdürürken, De Kooning de bu durum fırça darbelerine dönüşür. De Kooning’in stilinin gelişmesinde, Picasso ve Aschile Gorky gibi iki önemli sanatçının etkili olduğunu yapıtlarından çıkarabiliriz. Onun portrelerinde Picasso’nun, abstract (soyut) çalışmalarında ise Ashille Gorky’nin etkisinden bahsedebiliriz. Bu durumu kübizmin yapı çözümlemelerini akıllara getiren De Kooning’in “Queen of Hearts” adlı yapıtında (R.27) fark ederiz. Tıpkı Picasso’nun Dora’sı gibi portrede bizim bakış açımızla anında gerçekte göremeyeceğimiz ve sadece beynimizde tamamlayabileceğimiz bölümlerini, o anki bakış açımızla görebildiğimiz alanlarla eş konuma getirirken neden olduğu eş zamanlılık, arkada soyut fon, ellerin giderek kollara doğru neredeyse yok edilişi, vücudun çarpıtılmışlığı, deformasyonu... Aslında tüm bunların toplamı De Kooning’in kübist etkileşimden hareketle farklı bir çözümlemeye gittiği, bu durumun da kübizmin soyut sanatın belirmesi evresinden yalnızca bir kare olduğudur.

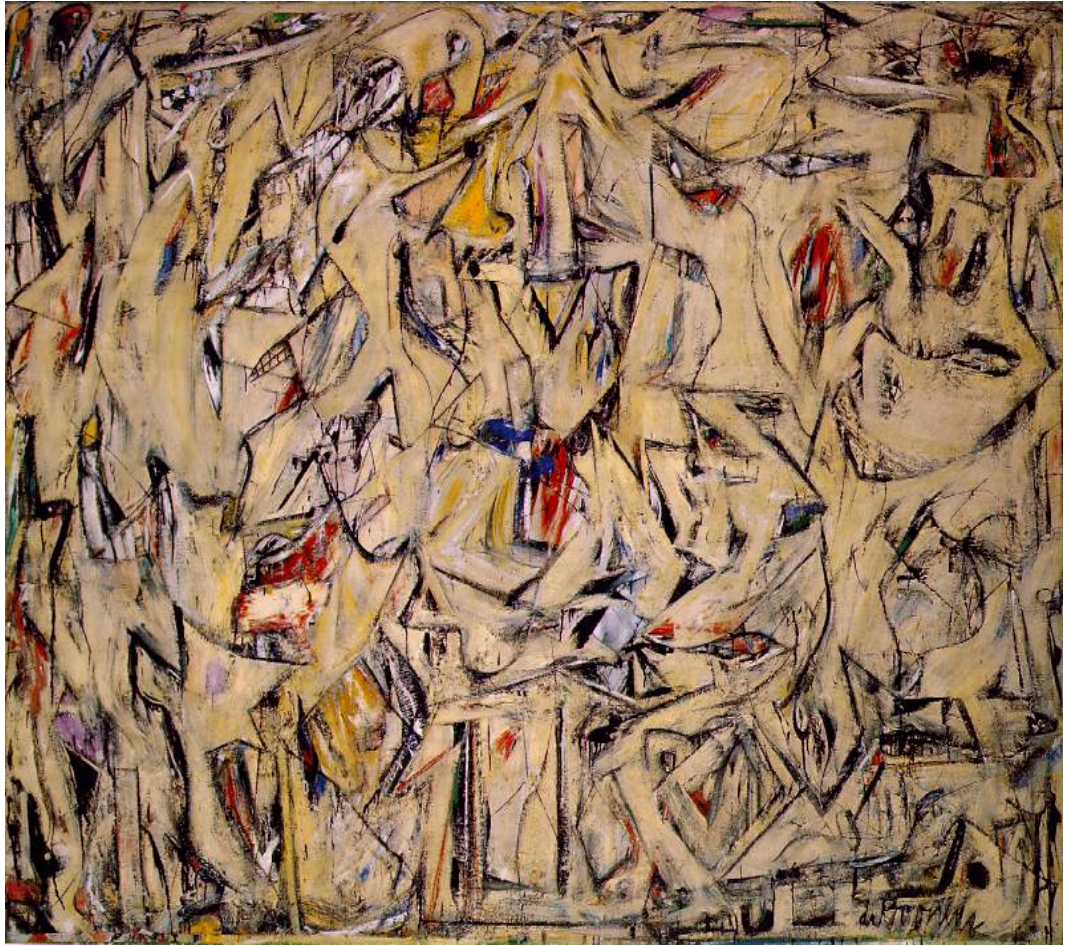


R.28.Willem De Kooning, “Black” ,1948.

Avrupa resim geleneğini iyi bilen De Kooning, 1948’de New York sanat dünyasını soyut bir görünüme sahip olan ve kıstırtıcı anlamlar taşıyan siyah ve beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etkisi altına almıştır. Onun fırça vuruşundaki özgürlük ve kesinlik, seyredenleri çarpıcı bir biçimde etkilemiştir. Ateşli bir görünüme sahip olan “Black” adlı yapıtı Picasso’nun “Guernica”da yarattığı efekti bu defa De Kooning, fırçanın yarattığı jestlerle ve boya akıtmalarıyla (ki bu akıtmalar hüznün yüzeydeki sembolü olabilir) yaratmıştır. Picasso etkilerine rastladığımız kadar Ashille Gorky etkisinden de yine bu yapıtta izlere rastlarız. Bu durumda, biçimselliğin dışında daha çok hissettirilen ortak duygu ile Picasso ve Gorky’nin De Kooning resminde buluşturulduğundan bahsedebiliriz.

1950 yılında tamamlanan “Kazı” (R.29) adlı yapıt, elemanların dağıtılarak oluşturulmuş olmasının sonucu tek bir noktaya odaklanabilmemizdeki zorluğun yarattığı ve figürün seçilemediği soyutlamalardan biridir. Resimde kübist anlayışa

bağlı olarak eş zamanlılık olgusunun bir kez daha gündeme getirildiğini görüyoruz. 1955-60 yıllarında soyut bir resim gerçekleştirir. Onun resmi bazen soyut, bazen de soyut arayışı içerisindedir. Dinamik bir araştırma gözlenir. Bu dinamiğe rağmen sanatı aydınlık bir armoni içindedir. Ekspresif karakter resmin dengesini oluşturur. Yaptığı çalışmalar soyut dışavurumla ilgisi kadar, geçmişe göndermelerde bulunan bir araç konumunu taşımasıyla da önemlidir.



R.29. Willem de Kooning, "Kazi" 1950.

1950-1955 De Kooning'in resim hayatında önemli bir bölümü oluşturan kadın figürlerinin çizimi ve boyalarıyla dolu zaman aralığıdır. Bunlar, pastel çizimleri ve fırça darbelerinin baskınlığı (dominant) ile etkili ekspresif öğelerle dışı özelliklerinin (female features) abartılarak yansıtıldığı seri halindeki çalışmalardır. Bu konuda kısa bir süre çalıştıktan sonra yaptığı çalışmalarının değersiz olduğu

kanısına varmış, buna karşılık sanat tarihçisi Meyer Scapiro, sanatçıyı yeniden bu konuda çalışmaya razı etmiştir. De Kooning, görünüşte soyut, ama açıkça figüratif resimler yapmaya başlamıştır. Bunlar, ender görülen ifade canlılığıyla ve olağanüstü kendiliğindenlikleriyle dikkati çeken yapıtlardır. Ressamı yakından tanıyanlar ve çalışması sırasında onu izlemiş olanlar, De Kooning'in birdenbire ortaya çıkmış izlenimi veren bu resimlerinin aslında çok uzun süren hazırlık ve çalışma sonucu ortaya çıktığını göz önüne sermişlerdir. Bu hazırlık çalışması, her resim için yapmış olduğu bir hazırlık olmadığı gibi tamamen ressamın çalışmalarının seri halinde olmasından kaynaklanan bir hazırlıktır.

De Kooning “*Kadın*” konusunu özellikle seçmiş, kadının yaşamıyla oluşturduğu çağrışımlar, fırça darbelerinin etkisini ve anlatımcı yönünü kuvvetlendirmiştir. Gerçek bir kadından çok, uzak bir kadını resmeder , figüratif ve soyut arasındaki sınırdadır. Sinirli desen, saldırganlık hakimken, resimde göndermeler, hızlı tuşlar ve kadının üretkenliğinin temsili hakimdir. Kadın konusunun yüzeye yansıtılması sonucunda yoğun eleştiriler, buna bağlı olarak tartışmalar gündeme gelmiştir. De Kooning'in “Ben kadınla başladım, çünkü bu Venüs’e ve Manet’in Olympia’sına benzer”³³ sözü konunun çıkış yerini, açıkça gözler önüne serer niteliktedir. Manet’in 1863’de yaptığı ve temel kompozisyonu Titian’ın Urbino Venüsü adlı resminden aldığı ve modeli Victorie Meurent’in Venüs’ün klasik yaslanan pozuna adapte edilmesiyle oluşturduğu Olimpia’sı kompozisyonun dışında daha çok taşıdığı imalarla ortaklık oluşturmaktadır. Manet’nin figür betimlemesi geleneksel anlayışta, mitolojideki çıplak figür gibi değil; aksine bir fahişeyi olduğu gibi resmettiği ve onun izleyiciye doğrudan bakışı bir meydan okuma olarak anlaşılmıştır. De Kooning’in Manet’le bulunduğu nokta tam da bu bakışlarda gizli. Ancak De Kooning’in fırça darbelerinin yarattığı ekspresif etkiyi ileri taşındığını “Bisiklet ve Kadın” adlı yapıtında görebiliyoruz ve bu durum, eleştirmen Sydney Geist’in “Cinsel tavırlarla paralellik gösteren bir davranış şekliyle, bu kadının bedeni sayılan kanvas üzerindeki vahşetle sıcaklığın ,duyguların, korkunun, arzunun ve hayatın beklenmedik armağanlarının

³³ www.robertfulford.com/DeKooning.html.

eşdeğerlerini oluşturabilmek ve imaj bulabilmek için gösterdiği çabayla kendisini açığa vurmuştur. Çok ileriye gitmiş, fakat gidilecek son yer bu”³⁴ sözüyle de belirginlik kazanmıştır.



R.30. Manet, “Olimpia”,130.5x190cm.



R.31. Williem De Kooning, “Kadın”, pastel ve grafit boya kağıt üzerine22,9x28,5cm;National Gallery of Art,1952.

³⁴ Petek Yağmur TANYELİ, Williem De kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki bağlamında incelenmesi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi ,Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, 2006, s.83

Biçimsel anlamda De Kooning Kadın serisinde Bizans resminde olduğu gibi frontal (cepheden tasvir) yapıyı kullanmasının oluşturduğu simetri, bu simetrinin kübizmin eş zamanlılık fikrinin harmanlanarak vücudun tüm bölümlerinin tek bir yüzeyde etkin anlatıma gidilmesi sonucu, bakışlar izleyiciye kaçış yolu bırakmamış, isteği, tutkuyu ve belki de intikamı yüzeye yansıtmıştır.

Bu öylesine bir figürdü ki tüm zamanları, yaşantıları içinde barındırabilecek dolgunluğa sahipti. Örneğin bu üretken bir anneydi; geleneğin izleri De Kooning’de hakimdi. Bu durumu, çok gerilere M.Ö 25.000 dolaylarına gittiğimizde gördüğümüz aşırı şişmanlık dejenerasyonuna uğramış, doğurgan ve bilinen ilk kadın idollerinden olan Willendorf Venüsü’nde fark ederiz. Evet bu bir kadın idolüydü ve tıpkı o dönemlerde Venüs seri haline dönüştüğü söylenirken bu durum De Kooning’de Woman I, Woman II... olarak ortaya çıkmıştır.

Bu olağanüstü verileri içerisinde taşıyan De Kooning resminin ve anlatımının kuvvetlendirildiği önemli bir olaydır. Bir taraftan Willendorf Venüsü’nde insana sempatik, bir o kadar da tuhaf, korkunç (grotesk) gelen De Kooning’in kadınlarının komik olduklarının söylenmesi gibi bir durumla da karşılaşıyorduk. Willendorf Venüsü şimdi tüm zamanları aşp her yönüyle De Kooning’in Kadın’ında etkin bir rol almıştı.



R.32. "Willendorf Venüsü", M.Ö 25.000 dolayları, Viyana



R.33. Willem De Kooning, "Bisiklet ve Kadın", tual üzerine yağlı boya, 1953.

De Kooning'in Kadın'ında erkeksi bir yanda vardır, bu daha çok kendisinin de belirttiği gibi çalışmalarında kontrolü sağlayan Michelangelo figürlerindeki kaslı, iri abartılarak deformasyona da uğratılmış etkileşimin yansımasıyla varılmış erkeksi olma amacıdır. .“Benim resimlerimde kadınla erkeği birbirinden her zaman ayıramazsınız. Bu kadınlar belki de benim kadınısı tarafımdır, ama geniş omuzları olan bir kadın”³⁵ De Kooning'in bu durumunu psikolojik açıdan; tıpkı bir ilkelin avının gücüne ulaşmak için duvara çizdiği hayvan figürleri gibidir. De Kooning de bir açıdan sahip olmak istediği kadını resmetmiş, resmederken deformasyona uğratmış, kadını yüceleştirirken alçaltmış, genel güzel normlarına uygun bir kadından çok çirkin, sevimli gibi görünen, gülen (gülen arkaik) vahşi, yırtıcı, insanı yiyip bitiren bir kadın oluvermiştir. Tüm bunlar tasarlanmışa benzemiyorlardı. Kadın temasına öylesine yoğunlaşmıştı ki sonuçta sanatçının 'benim erkeksi tarafımdır' dediği kadın serisinde, belki de portrelerin giderek De Kooning'in kendi portresine benzemesiyle de kanıtlanmıştı.

Bir diğer açıdan alımlı kadının tavırlarına, kendine güvenirliliğine tanık olduğumuzu söyleyebileceğimiz De Kooning'in 1950-53 arasında tekrar tekrar alımlı kadınların seçmesi, bir yandan da Amerikan toplumundaki seks simgesinin sürekliliğini yansıtıyordu. 1954 yılında tamamladığı “Marilyn Monroe” adlı çalışmasının yapıldığı tarih ,film yıldızının oldukça popüler olduğu yıllardır. Atölyesindeki takviminde yer alan Marilyn Monroe fotoğrafından esinlenerek oluşturduğu resmi neden yaptığı sorulduğunda; “ Bilmiyorum. Bir resim yapıyordum, o ortaya çıkıverdi” diye yanıtlamıştır. “Bilinçdışı bir arzu mu?” sorusuna “Bilinçdışı mı, boşversene”³⁶ ifadelerini kullanmıştır.

³⁵Agk., 82.

³⁶Agk., 83.



R.34. Willem de Kooning, "Marilyn Monroe" tual üzerine yağı boya 1954

Birtakım eleştirmenin ve bu konuyla ilgilenen insanların, De Kooning'in resimlerine figürü sokma ilkesine karşı çıkmış olmaları o dönemde, resimde soyutlama ve figürasyon çatışmasının hala ne denli nazik bir sorun olduğunu göstermektedir. Fakat ortada bir sorun daha vardır. Olaya maddecilikten tiksinerak ve bir entelektüel belirsizlik arayarak yaklaşan insanlar, Pollock ve çağdaşlarının resimlerini soyutlamayla değil, ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan şeye odaklaşan bir dışavurumla da bağdaştırmakta oldukları söylenebilir.

Kooning'in resimleri ve sonraları yaptığı heykeller öncelikle, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçli, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuallerde biçim izlenimi oluşturan işaretler, boşluk izlenimi biçimlerle karşılaşır, biçimler, boşluklar ve hatta renkler belli bir görünüş oluşturur. Bu insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi; bazen de herhangi belirgin bir çağrışıma açık olmadıkları ve aynı ruhsal duruma hizmet ettikleri gözlenir.

“De Kooning’in fırçası, ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindedir .Fırçanın bu eğilimi ve oluşturduğu değişebilen, çarpıtılabilen yapıyı, yani ‘figürü’ kabul etmek, hem daha dürüst hem de daha özgürleştirici bir yaklaşımdı. Tamamen soyut bir resim, ressama özgü bir işarete, adeta onun imzasına dönüşmüştür. Buna karşılıklıta de Kooning, resimlerinden figürleri ve zaman zaman manzara görünümelerini çıkarmayarak, kendini bu tuzaktan kurtarmış ve böylelikle esnekliğini koruyabilmiştir.”³⁷



R.35. Willem de Kooning, "Küçük Fare", Litografi, 1971

³⁷ Bkz. (6) N.LYTHON, 235.



R. 36. Franz Kline, "Palmerton", 1941

De Kooning'in fırça darbeleriyle çalıştığı yüzey, Franz Kline'de kaligrafik izlerle dolu, sıçratılmış, mürekkep izlenimi uyandıran, öne arkaya yapılmış keskin açık resimlere dönüşmüştür.

Siyah boya kullanarak kağıt üzerine küçük fırçalarla yaptığı ve zaman zaman biraz doğulu yazı karakterlerini anımsatan resimler; aynı şeyi daha büyük tualler üzerine badana fırçaları kullanarak da yapabileceğini düşündürmüştür. Bu anlayıştaki resimleri son derece etkileyici olabilmiştir. İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünüme sahip olduklarını söyleyebiliriz. Bir Pollock resmi gibi, bunlarında "ilahi bir eyleme" dönüştüklerini söyleyebiliriz. Büyük fırça izlerini bire bir izlerken, bu eylemi paylaşır, onun enerjisini tadabilecek hale gelebiliriz.

Sanatı ve özellikle modern sanatı, kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en umursamaz bir şekilde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni gücüyle bu sürece katılabilmesi durumu, soyut ekspresyonizm için bir tanımlama olduğu kadar yönlendirme de

olduğu söylenebilir. Eğer ticari bir durum tuzağı söz konusuysa yönlendirmeden bahsedilebilir ki böyle bir durumda bir yerden sonra toplum sanat yapıtını belirler duruma gelecek ve sanatçı yapıtı üslup sorunsalından uzaklaştırılmış olacaktı. Eğer sanatçı ihtiyaç duyup da alışılanın, talep edilenin dışında bir yapıtı izleyiciye sunmuş olursa durum farklı bir boyuta kayacaktı. Yukarıdaki yönlendirme noktasına dönecek olursak, farklı bir üslupta resmin bekli de sürekliliği sekteye uğramış olacak, sanatçı yapıtı bir derece ticari kaygıyla zarara uğramış olacaktı. Soyut dışavurumcular böyle bir tuzağa düşmüş olma riskini beraberinde taşıyorlardı. Şimdiye kadar bir sanatçı yapıtında uğraşlar verilmiş, bir yerden sonra ‘buzlar erimiş’ti ve tam da bu noktada sorun başlamış olduğundan bahsedilebilirdi. Artık sanatçı, yapıtının esiri olmuştur. Başka kaçış yolu yoktur. Bu nedenledir ki belki de sanat tarihinde farklı üslup örneği denemenin dışında sergileyen az örnek vardır. “Picasso, bunların arasında en önemlisi olarak öne çıkar. Resimleri ve heykelleri için kendi bulduğu ya da başkalarından edindiği pek çok farklı fikirlerden yararlanmıştır. Çoğu sanatçı ise tutarlılık ve çeşitlilik olarak adlandırabileceğimiz iki uç arasında yer alır. Ne olursa olsun , değişim ve gelişme, sanatçıya özgü çalışmaların doğasıyla ilintili olarak değerlendirilmelidir. Böylece Mondrian’ın yapıtlarında bir ögenin eklenmesi ya da çıkarılması, büyümesi ya da küçülmesi hatırı sayılır bir evreyi temsil ederken , Picasso’nunkilerde bir konunun ,aracın ya da bir üslubun değişmesi daha az önemli bir değişikliği ifade eder. Buna göre Pollock, boyaları damlatarak ve akıtarak yaptığı resimlerinin ve bunlarla kazandığı ünün tuzağına düşmüş; buna karşılık Kline, kullandığı imgeler arasında hapsolup kalmıştır. Francis, kendi fikirleriyle yetinmiş ve bunu sürdürerek, koyduğu gevşek sınırlar içerisinde çalışmayı yeğlemiştir”³⁸

³⁸ Agk., 237.



R.37. Franz Kline , “Untitled”,1957

Kline resmindeki amblematik yani afiş görünümünü sağlayacak yüzeyselliğe, Motherwell’in çalışmalarında da tanık oluruz. Amerika doğumlu Motherwell, Fransız şiirini ve estetiğini çok iyi bilen bir sanatçıydı. Fransa’da, estetiğinden ötürü Paris okulu ressamlarına en yakın, aynı zamanda onların en büyük hasmı olarak bilinen Motherwell ,resminde geniş fırça hareketleriyle yaptığı ve zaman zaman biraz doğulu yazı karakterlerini (kaligrafi) anımsatan resimleri son derece etkileyici ideografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünüme sahiptir.

Kline resmi gibi, gözümüzle tanık olacağımız bir *eylem* durumu sağlanmıştır. Büyük fırça izlerini bire bir izlettirerek, bu eylemi adeta bizimle paylaşmaktadır.

Birleşik Devletlere döndüğünde, Motherwell'in ressamlık yaşamı, savaş sırasında New York'a göç etmiş Fransız gerçeküstücülerle başlamış, Çağdaş Fransız resmi ve şiiri hakkında ilk izlenimini gerçeküstücülük aracılığıyla edinmiştir. "Birleşik Devletler'de soyut ekspresyonizmi başlatmanın asıl amacı, bir Amerikan sanatı yapmak değil Avrupa'nın büyük resim geleneği içerisinde yer almaktır. New York okuluyla Paris okulu arasındaki uyumsuzluğun nedenlerinden biri, Amerikalıların o geleneği yitirmeleri oldu."³⁹ diyen Motherwell "New York okuluyla Paris okulu arasındaki farklar nelerdir?" sorusuna ise;

"İki şey farklıdır. Bir kere Amerikalılar Avrupalı değil. Savaştan sonra Avrupa'ya bağlanmak istediğimizde, kişiliğimiz gereği, farklı yollar izledik. Sonra Amerikalılar daha kaba, daha az incedir. Psikolojik açıdan daha ilkelirler çok daha oldukları gibidirler, nezaket kurallarına daha az aldırış ederler"⁴⁰ diye cevap verir.

Bu yanıtı, bir anlamda Amerikan resminin birçok etmenler sonucu oluşan karakteristiğini daha iyi tahlil etmemizi de sağlar. Motherwell'in gerçeküstü izleniminin yanında genel olarak kaligrafik soyut çalışmalarının resim hayatında üslupsal anlamda belirleyici olduğu, fırça darbelerinin geniş yüzeylerde imzaya dönüştüğünün göstergesidir. Tıpkı kaligrafi ustaları gibi o da fırçasıyla yüzeye bir şeyler yazmakta, bu yazılar Motherwell'i tanımlayan alfabe haline dönüşmekte, böylece yazının anlatmadaki gücüne bir kez daha onun resminde tanık olmaktayız. Bu bağlamda üslup sorununun da Motherwell de gözle görülür bir özgünlüğe ulaştığını söyleyebiliriz. Her ne kadar ustalarından (kaligrafi ustaları) ayırt edilemeyecek oranda yaklaşım gösterse de... Yazı, Motherwell'in yaklaşımıyla resme dönüşmüştür. Bunun en iyi örneği 'İspanyol Ağıtları'dır. "Rothko'nun çıkarmayı planladığı, ama sonunu getiremediği Possibilities'in ikinci sayısında Harold Roshenberg'in bir şiiri de yer alacaktı. Motherwell'in bu şiir için yaptığı süslemelerden İspanyol Ağıtları doğdu. Gerek bu yapıtlar, gerek başka yollarla

³⁹ Bkz.(16) M.RAGON, 109.

⁴⁰ Agk.,109.

ressam Motherwell, sürekli olarak yaşamla bağlar kurmaya, ona ulaşmaya çalışmıştır.

Ressam, İspanyol ağıtlarını yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının görkemli mecazları olarak tanımlar. Bu resimler zulmü olduğu kadar direnmeyi de akla getirirler. Duvar yazılarının (grafiti) belirgin kayıtsızlığı kadar reklam panolarının öne çıkan görüntülerinden de bir şeyler taşırlar. Aynı zamanda bu resimlerde tam anlamıyla hüznün olmasa da ciddi bir karşı çıkma ifadesi vardır.⁴¹



ROBERT MOTHERWELL

R.38. RobertMotherwell, "Mexican Night",1979, serigrafi.

⁴¹ Bkz. (6) N. LYTHON, 243.



R.39. Robert Motherwell, "Otomatizm" 1976, litografi



R.40. Robert Motherwell, "Ağıt" 1978, tual üzerine akrilik



R.41. Robert Motherwell, "Samura N", serigrafi, 1974.

Motherwell'in Fransız şiirinden ve estetiğinden aldığı yüksek hassasiyetin, inceliğin etkilerini figüratif biçimlerin yazıyla inanılmaz bütünleşmesinin, uyumunun, dövüş dansının, ani fırça darbeleriyle gerçekleştirildiği buna bağlı olarak yazının yaşayan ama daha çok belge niteliği taşıyan bir varlık olduğunun gözler önüne serildiği " Samura N" (R.41.)adlı yapıtta bilinçaltına depolanan biçimlerin yüzeyde anlık hareketle nasıl dışavurulduğuna fonda lirik bir senfoni eşliğiyle tanık oluyoruz.

Soyut dışavurumculuğun önemli kişilerinden olan ,Amerikan sayılan Tobey, kaligrafi, oryantal, Uzak Doğu'nun minyatürlerini içeren elemanlarını yapıtlarında işaretler olarak kullanmıştır. Önceleri Bahai mezhebine bağlı olan Tobey, bir süre Avrupa'da yaşamış, Çin'e ve Japonya'ya giderek, Uzak Doğu'daki bir zen manastırında kalmıştır. Sanatçının çalışmalarındaki aynı hareketlerin tekrarı, izleyicide resmin sanki hiç bitmeyecek, sonsuza dek devam edecekmiş izlenimi yaratabilmektedir. Bu durum, bulunduğu yerlerden ve buralardan kazandığını söyleyebileceğimiz düşüncenin etkilerinin bir göstergesidir. Bu çalışmalarda, tıpkı Pollock'un resim anlayışında olduğu gibi, gözümüz odak noktasını ararken resmin içine doğal olarak katılmaktadır.

Tobey'in Doğu kaligrafisinden esinlenerek yaptığı resimleri, koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden oluşan bir ışık demeti etkisi, Ernst'inkilerdeki gibi büyücünün tılsımları peşinde koşmakla birlikte, yaratıcı, hepsinin üstünde taze ve çekici eserler olduğunu söyleyebiliriz.



R.42. Mark Tobey, "Untitled", 17x12cm, Baukunts Galerie ,1968.

Tobey'in yapıtındaki dingin, kıvrımlı, sonsuz, ani iniş çıkışlar yaratmayan biçimselliğinden, onun meditasyon amacına uygun olarak eforsuz bir eylem sonucu gerçekleştirdiğini, buradan hareketle iç huzura doğru bir yolculuğa çıktığını kolayca söyleyebiliriz.

Tobey'i ancak bir gizemli ile karşı karşıya olduğumuzu bildiğimiz zaman tam olarak anlayabiliriz çünkü öncesinde Tobey bir burjuva sanatçısı, tutulan bir dekoratör, New York ve Chigago burjuvası tarafından aranan bir portrecidir. 1919 yılında İran kökenli ve yeryüzündeki büyük dinlerin sentezini arayan Bahai dinini benimseyince, Tobey bulunduğu ortamdan bağlarını koparmış, Amerikan

kültüründen uzak Seattle’a çekilmiş ve kimsenin tanımadığı bir öğretici olmuştur. Tobey, kendini resimde de özgürce dışavurması gerektiği sonucuna varmıştır. İlk beyaz yazıları, din değiştirdiği dönemin tarihini taşımaktadırlar. Tobey ‘in alçak gönüllü sanatı, tinsellikle bitmek bilmez bir konuşma niteliği taşıırken bir taraftanda biçimlerinin bir başka evrenden gelen işaretlermiş izlenimi yarattığı da söylenebilir.

“ Tobey’in yıldızı garip bir biçimde soldu. Bir zamanlar Pasifik okulunun babası kabul ediliyordu. Ama Pasifik okulu, sadece, 1951’den sonra Paris’te “enformel” resmi öne sürmek için bu sıçrama tahtası olarak kullanan Michel Tapie’nin usta bir buluşuydu. Fransa’daki kavgalar, sonunda bir mit yarattılar, kimi Amerikalılar da bu mite inandı.”⁴²



R.43. Tomlin, “Medium Dimensions Notes”, tual üzerine yağlı boya, Acquired, 1957.

⁴² Bkz. (16) M.RAGON, 102.

Tomlin'in küçük küçük karelere parçalayarak yaptığı, yazı ya da işaretler yardımıyla oluşturduğu yapıtlarında dinamiklik hakimdir. Bu çizgiler net değil,kopuk kopuktur. Pollock resminde lekelerle oluşturulan yüzey, burada bu çizgilerle daha geniş parçalar olarak karşımıza çıkar.

Tomlin'in biçimleri birbiri içine geçerken doluluk, açılmalarla da boşluk hissini uyandırmaktadır. Resminde koyu üzerine açık lekelerle, ritmik hareketler yaparken aralardaki küçük, ama önemli koyu parçalarla espas yaratılmıştır.**(R.43)**

Resmin geneline bakılınca soğuk tonların hakim olduğu, bu soğuk tonları kıran sıcak tonların dağıtıldığı, böylece dengeli hale getirilen resmin armoni uyumunun da sağlamış olduğu görülür.

Önceleri figüratif çalışan Philip Guston'un soyut dışavurumculuğun başlama süreciyle bu alanda çalışmalar yaptığını söyleyebiliriz. Çok ufak yüzeyler kullanan Guston'un yapıtında kontürler net değilken pastel tonlar hakimdir.

Tomlin'in resminde parçalarla kurulmaya çalışılan espas, bu resimde çizgi ile sağlanmıştır. Bu defa açık bir fon üzerine yığılmış koyu çizgilerle oluşturulmuş etkin bir biçim hakimken aralardaki boşluklarla yaratılan derinlik yanılsamasına tanık oluruz.

İlk aşamada kontrolsüz gibi yapılmış izlenimi uyandırır da biçimler arası zıtlık,bu zıtlıkların oluşturduğu uyumla sanatçının ne kadar kontrollü bir resim yaptığına tanık oluruz.



R.44. Philip Guston , “Desen” , 41.1x60.3 cm , 1953.

Aralık 1928 yılında New York’ ta City’de doğan Helen Frankenthaler, “stoak stain” isimli bir teknikle anılmaktadır. Sulu boya ile ilgilenmekte, “plein-air”(açık hava) isimli bir yöntem kullanmaktadır. Monet ve Turner’den etkilenmiştir.

Soğuk bir fon üzerine büyük biçimlerin üst üste getirilerek oluşturulmuş bu açık hava resminde, sanatçının aynı ton değerine sahip biçimleri ayırmak adına resimde aslında en açık olarak gördüğümüz biçimlerle geçişler yaparken bu biçimler arası dengeyi de bir anlamda sağlamıştır.

Resmin bize en yakın bölümünden başlayan sıcak tona sahip biçiminin bir sonraki biçime geçerken koyulaşmasıyla aynı zamanda soğuk duruma getirilmiştir. Aynı şekilde bu defa resmin sol kısmında sıcak (kırmızı) biçime geçerken, sıcak olan ikinci parçanın bu son parçayla yan yana getirilmesi soğuk duruma düşürmüştür.

Öndeki bu üç farklı tondaki sıcak parçanın en açık tonla kontür gibi çizilirken yeşil ve yine kendisi gibi soğuk bu defa koyu (zıt) tonlanmasıyla resmin perspektif yolculuğuna çıkmış oluruz. Resmin ön kısmından başlayarak geriye doğru sağlanan uyum bu defa gerilerde tekrarlanırken, ton değerlerinin farklılığıyla resmin zenginleşmesi sağlanmıştır diyebiliriz.**(R45)**



R.45. Helen Frankenthaler, "Peyzaj" tual üzerine yağlı boya, 1973.

Adolph Gottlieb'in (1903-1964) yapıtlarında çok form yoktur, bunlar sanatçının bilinçaltının göstergesidir. Birtakım hayvan figürlerinin kullanıldığı insan figürünü andıran, kısacası hayvan insan karışımı, yani aslında Afrika masklarını bize hatırlatan ve buradan hareketle ilkel insanı, hayvanla aynı içgüdülere sahip bir formu kullandığını görebiliriz. Sanatçının bilinçaltına ilkel sanatın formları yerleşmiş ve bu formları kendisiyle bağdaştırmış olabilir. Jung'un belirttiği *arşetipler*di bunlar, genetik olarak sahip olduğumuz anlama değinmemizin amacı, aslında sanatçının sürrealist yaklaşımının analizine ulaşmaktır. Burada anlam, biçimi oluşturmuş gibidir diyebiliriz. (R.46)



R.46. Adolph Gottlieb, "Masquerade", 1945, tual üzerine yumurta ve tempera, 36x24cm.

Gottlieb resminde özlemlediğimiz renkler çok canlı olup tekrarlar görülüyor. Kahverengi bir fon üzerinde küresel bir karanlık ayırt ediliyor.“ Yanan bir sarı” güneşin bir parçası, fakat bu lekenin altında küresel bir karanlık var.

Başlangıçta koyu bir fon üzerine orta ton geçişi sağlayan kahverengi ve en açık değer. Biçimler arası bu hiyerarşi muhtemelen sanatçının üç hareketle ulaştığı bir sonuçtur ve çok basit olan koyu, orta, açık değerlerdir bunlar. Böylesine basit anlayışla oluşturulan renk alanları ve aynı gibi görülen biçimler arası yaratılan farklılıklar, Gottlieb’in son derece etkileyici ve çarpıcı bir sonuca ulaşılmış olduğunu gösterir.



R.47. Adolph Gottlieb , “ Yankı”, 1972 , keten üzerine emaye ve alüminyum, 60x90cm.



R.48. Adolph Gottlieb, “Dişli”, tual üzerine yağlı boya, 72x48cm, 1960.

Bu resimde (R.48) Gottlieb’in ilk olarak hangi biçimden başladığını çözümleyemesek de biçimlerin birbiri üzerine getirilerek oluşturulduğunu açıkça gözlemleyebiliriz. Belli ki bize göre öndeki en koyu parça olan biçim, kenarlarından anlık hareketin sonucu oluşmuş sıçramalar, biçimin kendi içinde sanatçının sonradan oluşturduğu ve farklı yönlere bakan sıçramalara zıt olan direksiyonlar, bir hiyerarşi durumunu gözler önüne sermektedir. İşte bu koyu ve bir o kadar da kendi içinde dinamik olan parçayla kendisiyle benzer ,yuvarlak yapıya sahip eş parça olan kırmızının koyu parçaya göre etrafıyla oluşturduğu yumuşak geçişle de biçimler arası benzerliklerin farklılığa dönüştüğüne tanık oluruz. Bütün bu gerilim içersinde resmin en açık ve en geniş alanı, derin bir nefes almamızı sağlamaktadır diyebiliriz.

3.3.2 Renk Alanı Resmi, Boyasal Soyutlama (Color Field Painting)

Amerikan sanatı üzerine önemli tanımlamalarda bulunmuş olan Clement Greenberg, 1962’de soyut ekspresyonizmi izleyen resim programını bir anlamda ilan ederken, bu tavrıyla bizi “modernist resim” tanımlamasına ulaştıracaktı. Ancak modernizm çatısı altında söz konusu tanımın belirginlik kazanması kaçınılmazdı.

Modernizm, aydınlanma felsefesiyle belirginliğine ulaşır. Aydınlanma, Kant’ın tanımıyla “İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile dönmüştü; bunun nedeni de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. “ Sapore aude”! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster. Bu düşüncenin çıkış yeri tabii ki Descartes’tir. Ona göre insan zihninde doğuştan düşünceler bulunduğunu, iyi yönetilen zihnin kesin, genel geçer bilgiye ulaşabileceği görüşündedir. Başlangıçta, geçici olarak bütün bilgilerinin doğruluğundan kuşku duymuştur. (Metodik şüpheci yöntemi) O, aklın basit ve mutlak doğrulardan hareket ettiğinde, kendisinden kuşku duyulmayan bilgilere adım adım ulaşılabilirliğini göstermeye çalışmıştır. “Düşünüyorum, o halde varım” (cogito ergo sum) yargısına, bu yöntemine dayalı akıl yürütmesiyle ulaşmıştır.

Modernite sürecinin oluşumu, Descartes’in çıkış noktasını oluşturduğu, Kant’ın aydınlanma fikriyle hazırlanmıştır. Modernizmin tarihsel bir yenilik olması 1789 Fransız İhtilali sonrası varılan bir sonuçtur. Bu işi en ileri noktalara taşıyan kuşkusuz Batı uygarlığı olmuştur. Aydınlanmanın manası özeleştireldir ve buradan hareketle modernizmi besleyen ve gerçekleştiren *özeleştiri* yapma durumudur. Ancak etkin bir özeleştiriyle varlığımızı tanımlayabileceğimiz fikrinden hareketle, her disiplinin kendi oluşum sürecini, anlamını ve tanımlamasını yapması özeleştirel

yaklaşımınla mümkündür. Bu durum ancak aklın yardımıyla olabilecekti ve onu doğru kullanma yöntemiyle, doğru ve yetkin sonuçlara gidilebilirdi.

Kültürümüzde gerçekten yaşayan ne varsa, modernizm hemen hepsini kapsar niteliktedir. Bizim her disiplin sözcüklerinin birleşimi resim ve heykel adına olacaktır. Tabii sanatlar birbiriyle etkileşim yaşayarak gelişim ve değişim sürecini bütün olarak yaşayacaklardı ve sonuç olarak artık burada söz konusu olan disiplinler özeleştirisini geniş çaplı yapacaktı ve bu akli kullanmakla olasıydı, bu olasılıktan her disiplin aslında özüne de ulaşabilme olasılığını yaşayacaktı.

Her disiplin “kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemek zorundaydı. Elbette böyle yapmakla her disiplin kendi yetki alanını daraltmış olacak, ama aynı zamanda bu alana daha emin bir biçimde sahip olacaktı” Bu bağlamda her disiplinin doğasına özgü şeylerin bütününe karşılık kendine ait yetki sınırları da belirlenecekti. Özeleştirisi işiyle disiplinlerin (resim, heykel vs) etkileşimlerinden dolayı alınabilecekler disiplinlerden arındırılmaya başlayacak, böylece disiplinler Greenberg’in tanımıyla ‘saflaştırılacak’ ve bu ‘safılıkta’ kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarını bulacaktı.

“Safılık” kendini-tanımlama olarak anlaşılacak sanatlardaki özeleştirisi girişimi tutkulu bir kendini-tanımlama girişimi haline geldi. Modernizm özeleştirisidir ki bu durum modernist resmi belirlemiş ve gerçek tanımına ulaşmıştır. Peki netleştiren unsurlar nelerdi sorusu yukarıda bahsi geçen safılık sözcüğü üzerinde oluşacaktı. Buna göre resmin dışındaki tüm öğeler atılarak her şey resme hizmet edecekti. Bu bizi öylesine bir yere götürebilirdi ki ‘resmin dışında her şey’ bir boşluk, düz bir yüzey, tualin kendisi, maddenin özü olabilirdi.

Belki de burası sondu, ama daha sona gelmeden modernist resmin giriş bölümünden şimdi gelişimine geçebilir, böylece sona tekrar ulaşabilirdik; çünkü sonun açılımıydı önemli olan ve bizi netliğe ulaştıracak olan. ‘Resim sanatının daha basite indirgenemeyen iki temel geleneği ya da normu; yüzeyin düzlüğü ve bu düz

yüzeyin sınırlanması olgusuyla, modernist resmi aynı sınırlılıkları açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gören Greenberg, üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Monet'in resimlerini ilk modernist resimler olduğunu söylerken, Monet'i izleyen izlenimcilerin, zemini boyamayı ve resim cilalamayı reddettiklerini; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmadığına; Cezanne çizimi ve deseni tualin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için , gerçeğe benzerliği feda ettiğini vurgulamıştır.

Bu durumda resim sanatının kendisini modernizm mentalitesinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tualin kaçınılmaz yüzeyselliği oldu. Bu sanata (resme) özgü olan tek şey yüzeysellikti ve bu yüzeysellik, iki boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek unsurdu. Bu sebeple modernist resim, her şeyden çok bu yüzeyselliğe yönelmiş, yoğunlaşmıştır. Massacio'un kilise duvarına yaptığı aziz resminin üç boyutlu görünümü hayretler uyandırır da özeleştirisini yapma yolunda ondan çok önce Giotto, iki boyutluluğa ulaşmış ve günümüzün tanımıyla zamanının modernist resmini yapmıştı. Bu örnek, zamanımızda gösteriyor ki her dönemin geçmişine bakarak kendi döneminde, döneminin canlılığını, nefesini de içerisinde barındırma fikri modernizm fikrini netleştirebiliyor. Bu yaklaşımla modernist resim tanımlamasına ulaşabilirdik; çünkü özeleştirisi işi birazda farkında olmakla başlamıştı. “Resmi farklılaştıran, özünü açıklayan iki boyutlu olmasıydı. Burada sözü edilen iki boyutluluk nesneleri de sınırlıyordu belki, ama burada netleşmesi gereken modernist resmin tanınabilir nesneleri betimlemeyi terk etmesi değil, üç boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekanın betimlenmemesi durumuydu⁴³ Dolayısıyla “tüm tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dahil) üç boyutlu mekanda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren şey bu tür mekanın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün ya da bir fincanın eksik bir silueti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekanı resim sanatının bağımsızlığı olan iki boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç boyutluluk heykel sanatı alanındadır ve resim özerkliğini

⁴³ Bkz. (7) E.BATUR, 358.

korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisin betimsel ya da “edebi” olanı dışlamak için değil, yukarıda anlatılan çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır”⁴⁴

Modernist resmin heykel sanatından farklılığı noktasında yürüttüğü direniş içinde geleneksel temaları sürdürdüğünü ve üç boyutluluğa direnişin modernizmin ortaya çıkışından çok daha önce başlamış olduğunu söyleyebiliriz. Resim sanatı heykele çok şey borçludur. Massaccio duvar resmi buna örnektir. David’in 19.yy’da üç boyutlu resmi canlandırmaya çalışması, resim sanatını, renk üzerine yapılan vurgunun neden olduğu dekoratif yüzeyselleşmeden kurtarmak içindir. Buna bağlı olarak David’in en iyi resimlerinin, çoğunlukla portrelerinin gücü, çoğunlukla başka şeylerin yanında renge dayanmaktadır. David’in öğrencisi Ingres, hocasına göre tutarlı davranıp rengi geri plana atmış gibi görünse de aslında resimleri, Greenberg’in tanımıyla Batı’da 16.yy dan beri sofistike bir sanatçının yaptığı en yassı, en az üç boyutlu resimler arasındaydı. 19.yy’ın ortalarına gelindiğinde, resimdeki bütün tutkulu eğilimler (farklılıklarına rağmen) üç boyutluluğa karşı birleşecek, bu yöndeki eğilimler modernizm ışığında daha ileriye daha bilinçli olarak götürülecekti. Manet ve izlenimcilerle birlikte sorun “çizime karşı renk” olmaktan çıkıp, dokunsal çağrışımlarla revize edilmiş ya da değiştirilmiş görsel yaşantıya karşı, katıksız görsel yaşantı sorunu halini almıştır. İzlenimcilerin gölgelemeye , modellemeye ve üç boyutlu olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adınadır. Cezanne ve ondan sonra da kübistlerin izlenimciliğe karşı gösterdikleri tepki ise, David’in Fragonard’a karşı üç boyutluluk adına gösterdiği tepkiye benziyordu.

⁴⁴ Agk., 358.

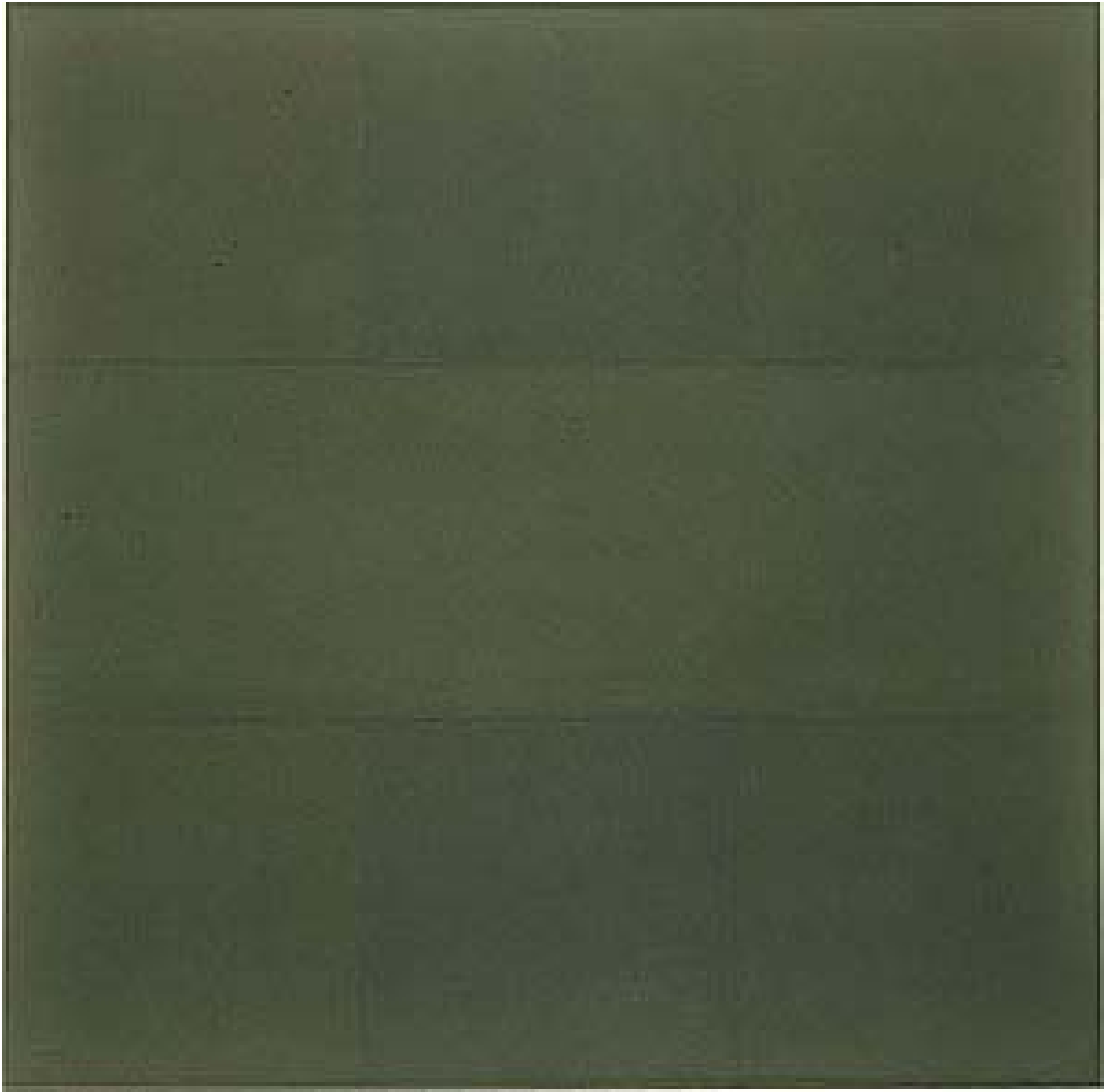
“Ne var ki bir kez daha, tıpkı David ve Ingres’in tepkisinin öncekilerden daha da az üç boyutlu resimlerde doruğuna varması gibi, kübist karşı devrimi de, Batı sanatının Cimabue’den beri gördüğü en yüzeysel resim türüyle sonuçlandı, o kadar yüzeysel ki, bu resimlerin tanınabilir imgeler içermesi neredeyse mümkün değildi”⁴⁵

Resim sanatının diğer normları titizlikle incelense de yüzeysellik kadar ön planla çıkmamışlardır. Resmin dış biçimi ya da çerçevesiyle ilgili normun birbirini izleyen durumlarla resmin bitirilmesi, boyanın dokusu, değer ve renk kontrastıyla ilgili normlar...tüm bunlarda üstlenilen riskler resmin sorgusunu derinleştiriyor, belki de bu normların etkisiyle de soyut sanat ve beraberinde kavramsal olana gidiyorduk. Tüm bu normlar resmi sınırlayabiliyordu. Elbette bu duruma etkin bir disiplin yöntemiyle ulaşıyordu. Nitekim sözü edilen normların doğurduğu sınırlılıkların sonucudur ki soyut bir resimde keyfiliğe düşmek şöyle dursun, zaman geçtikçe daha disiplinli, uzlaşımlara fazlaca bağlılık olduğunu gözleyebiliriz.

Böylesine bir disiplinliğe sahip resmin tıpkı ustaların, geleneğin yetkinliğinde, tavrında meydana getirildiğini söylerken bu tarz resmin aslında bir derece de geleneksel olduğunu fark ederiz. Bu duruma örnek olarak, giderek daha denetimli ve belirgin bir kişilik taşımayan bir çeşit soyut ekspresyonizm yoluyla, renk alanı resmi içerisinde son derece seçkin bir geometrik soyutlamaya yani aslında sistematik bir görünüşe geçiş yapan Reinhardt’ın resmi gösterilebilir. Dinsel olgunun etkisiyle değişmesi, yıkılması zor düzenin, buna bağlı olarak sarsılmaz bir simetrinin hakim olduğunu, 1960 dan öldüğü yıl olan 1967’e kadar, sadece hep aynı boyutta tuallere çalışarak birbirinden zorlukla ayırt edilebilen iki kırmızı renk tabakası bir haç biçiminde kesişerek, tual yüzeyini dört ayrı parçaya böldüğü **(R.50)** bu ve benzeri yapıtlarıyla beraberinde geometrinin sabit yasaları bir kez daha gözler önüne sermiştir.

⁴⁵ Agk., 359.

Görülen o ki geometri, matematik çok net bir şekilde gözler önündeydi ve eski ustaların daha çok resmi oluştururken kullanma durumu şimdi kavramsal olarak da yüzeydeydi. Her yönüyle içinde barındırdığı disiplinle ve mutlaklıkla matematik resimde yüzeyselliğe ulaştırabilecek önemli bir alandı.



R.49. Ad Reinhardt, “Untitled”, tual üzerine yağlı boya, the National Gallery of Australia 1954-58.

Şimdi buradan hareketle soyut dışavurumculuğun kapsamını da anlatmaya çalıştığımız, akılcı bir yöntemle ‘modernist resim’ tanımlamasına bizi götüren öğeler ki bunları tekrar edersek ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden,

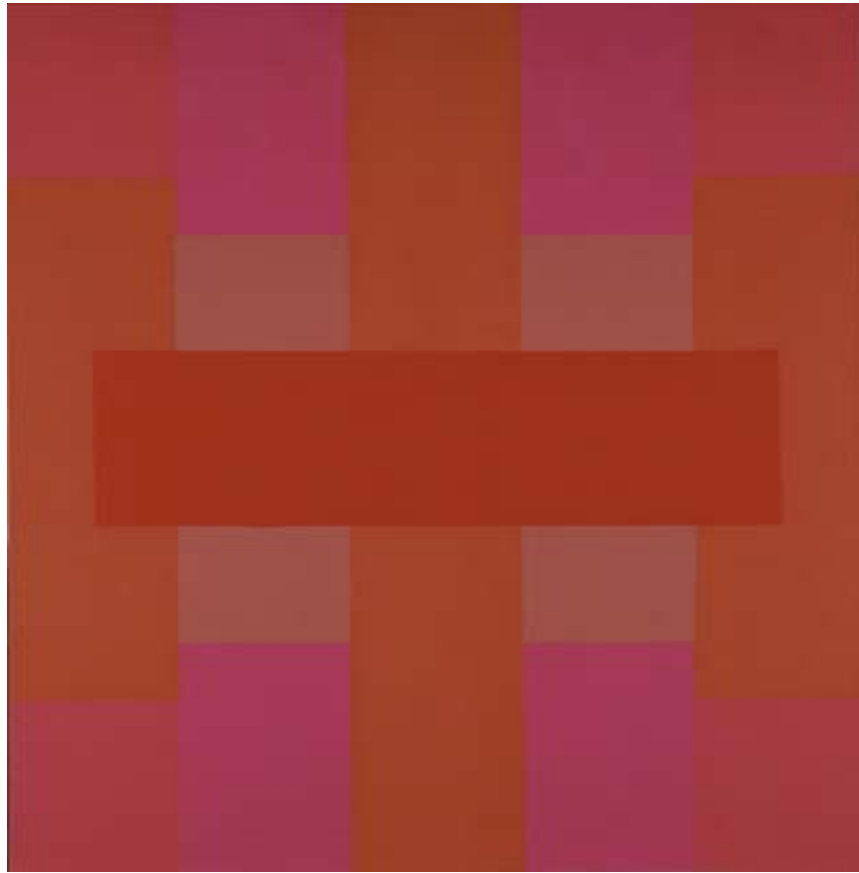
tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışı, yer alır. Greenberg'in tanımından hareketle "sanat toplumsal, siyasal ve ekonomik gerçekleri değil, kendi biçimsel güçlerini irdelemeli, doğrudan sanatsal malzemeden ve mekan, yüzey, biçim ve renklerin düzenlenmesinden esinlenmeliydi" sözünün özümsemesinin sonucuyla da Reinhardt'ın resmi için modernist bir resimdir diyebiliriz.

Reinhardt; "Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan değildir." savıyla sanatın özeleştirisini yapmış, nasıl yetkinliğe ulaşabileceğini göstermiştir. Bu doğrultuda "Reinhardt süreç, anlam, kimlik, farklılık, bildiri, evrimleşme, tarih, yazgı, onur, öz, mantık, ahlak ve vicdan bilincini modern sanatın konusu olarak görmüştür. 'Özel, olumsuz, mutlak ve zamansız' olarak tanımladığı güzel sanatların ilk kuralı 'çok, daha az' iken ardından gelen altı kuralı da şu şekilde sıralamıştır: Gerçekçilik ya da varoluşçuluk'un olmaması, izlenimciliğin olmaması, dışavurumculuğun ya da gerçeküstücülüğün olmaması, yapımcılığın, heykelin, resmin ya da grafik sanatların olmaması, göz aldatımının, iç dekorasyonun ya da mimarlığın olmaması." Sanatçı, bu kurallara ulaşabilmek için 12 teknik kural ileri sürmüştür. Bunlar: doku, fırça izi ya da kaligrafi, taslak ya da çizim, biçim, tasarım, renk, ışık, mekan, zaman, boyut ya da ölçek, hareket, nesne, konu, madde, simge, imge ya da gösterge kullanılmamasıdır"⁴⁶ Reinhardt'ın bu kurallarının belki sadece bir kısmı Doğu sanatına dayandırılabilir. Sanatçı Doğu sanatı üzerinde uzun zaman çalışmış ve bu konuyla ilgili sözleri onun amacını açıkca ortaya koyar nitelik taşımaktadır: "Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışavurulan ya da teklifsizce olan hiç bir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor.

⁴⁶ <http://www.poetikhars.com/madde/ad-reinhardt>

Önemli olan boşluk, anlamsızlık, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik. Sahipsiz ve tinsel; boş ve olağanüstü yapıda, akılcı bir kafaya sahip sanatçı, yalnız sanatçı olarak var; simetri ve düzenlilik önem taşıyor; değişmeyen ‘insan özü’nden, sonsuz üstün ilke’den, eskimeyen evrensel formül’den başka bir şey düşünmüyor sanat⁴⁷”

Buna bağlı olarak Ad Reinhardt 12 kuralı ışığında giderek nesnelerin temsiline gerçekten yer vermemiş, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakalarından oluşturduğu alanları (color field painting) kesiştirerek, tuval yüzeyinde oluşturduğu geometrik parçaları, tuvalin kendi geometrik yapısıyla da destekleyen yalın ve etkili resimlerle bir anlamda sanatın sonunu ima etmiştir.

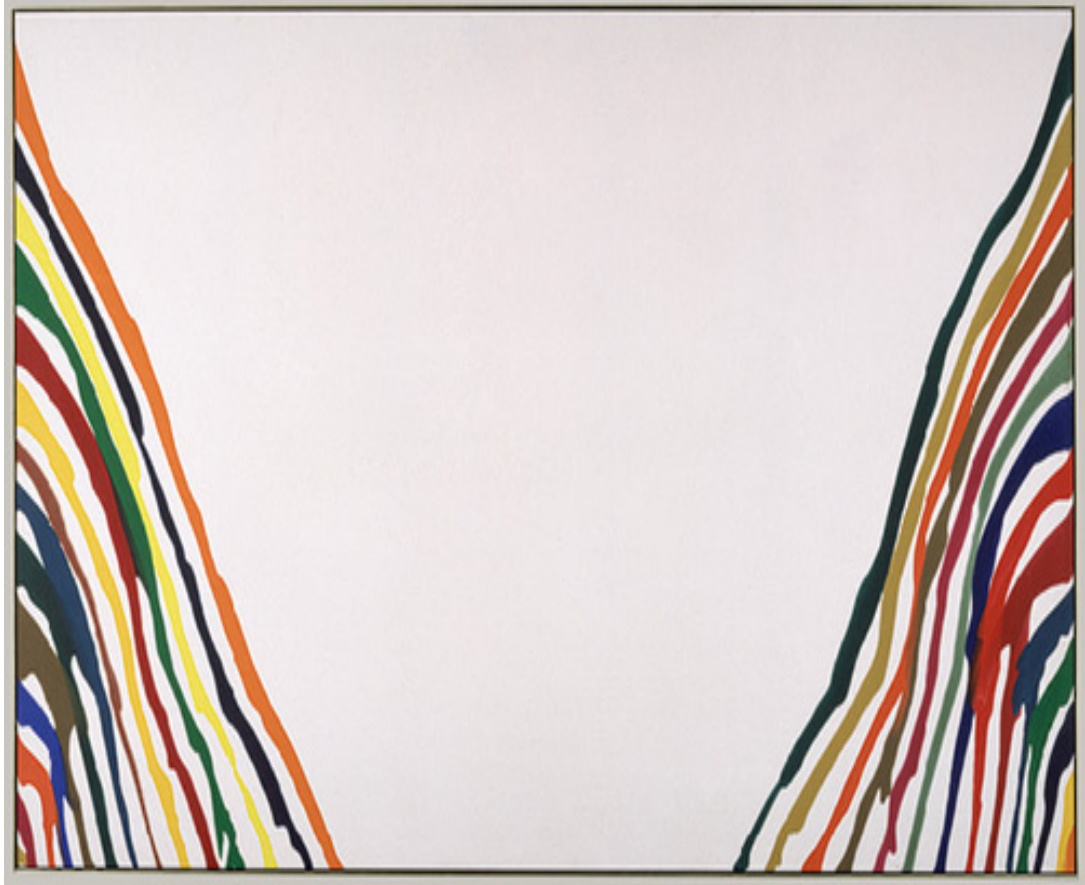


R.50 Ad Reinhardt, “ Kırmızı Soyut” tual üzerine yağlı boya, Yale Univerity Art Gallery

⁴⁷ Bkz, (6) N. LYTHON, 244.

Kuşkusuz Reinhardt'ın en sonunda sanatın sonunu betimler nitelikteki yaklaşımı ile özeleştiriyeye başlamış, böylece Reinhardt resmi bilinçli olarak resmin özü sorununda son noktaya getirmişti. Bu kaçınılmaz olandı yani sınırlılıklar bizi buraya getirmiş, öze indirgemişti. Bu durum belki sondu; ancak bu modernist resmin yöneldiği yüzeysellikte, Greenberg'in tanımıyla hiçbir mutlak yüzeysellik olmaması fikrinden hareketle resim düzlemine duyarlılığın artması artık üç boyutlu yanılsamaya izin vermeyebilir, ama optik yanılsamayı verebilirdi ve vermeliydi sonucu çıkıyor. Nitekim bu sonuçta Greenberg'in soyut dışavurumculuktan sonra ilan ettiği resim planından hareketle modernist resmin odağına oturttuğu, Morris Louis resminin bir yönüyle modernist resim yapanı belki de bu yanılsama olgusunun olabilirliği durumuydu. Kısacası Morris Louis (ki parantez içinde Keneth Noland ve Olitsky de övülmüştür.) Greenberg'e göre modernist resim yapıyordu. Bu yargıya modern resme hala egemen olan kübizmin merkezci kompozisyonuna karşı yaygın ve geniş kompozisyonu kastetmesi sonucuyla vardığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda düzene sokulmamış renk alanları, derinlik yanılsamasına yol açmayacak tarzda dengeleniyor ve resim, kenarlarıyla açık bir biçimde ilişkisi olduğu görülen çizgilerle belirgin parçalara bölünüyordu. Nobert Lython'un tanımlamasıyla "...Morris Louis akrilik boyanın son zamanlarda geliştirilen biçimiyle tualine lekeler yapmaya başlamıştır. Louis, tualini emici bir materyal gibi kullanmış, boyanın nüfuz etmesini sağlayarak tualle dokusal bir bütün haline gelmesine çalışmıştır. Çoğunlukla orta boyda tuallerin kullanıldığı, yükselen ya da asılı duran parlak renkli yumuşak şeritler topluluğundan oluşan yapıtları "Çubuklar" olarak bilinmektedir. Çubuklar, insanların yarattığı bir dünyayı ifade ederlerken, geniş tualler üzerinde sağa ve sola kaçışan köşegen çizgileri denediği yapıtların 'açılmış biçimlerinin köşegen çizgileri, doğal bir büyümeyi ve açılan bir manzarayı akla getirirken hem aşağıya bakan bir o kadar da gökyüzüne açılan, ağlayan ve aynı zamanda sevinen insanın tezatlı iç yapısı olabileceğini düşündürmektedir. Resmin fonu diye kabul edebileceğimiz en büyük parçası olan ve boşluk hissi uyandıran biçim,yanlardan akan veya yükselen çubukların ritmine karşılık denge sağlarken aynı zamanda bir gerilim yaratmaktadır. Pollock resminde

biçimlerin eylem sonucu hareketi devam ederken, Morris Louis'te bu durum kendiliğindenlik göstermektedir.”⁴⁹



R.51. Morris Louis “Çubuklar” tual üzerine akrilik, 260.4x 449.6cm, Metropolitan Museum of Art collection of Modern Art

Greenberge’in tanımıyla temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereğiydi. Resmin özeleştirisi ışığında görülen o ki ‘soyut dışavurumun şatafatından sonra sanata gerekli olan şeyin açıklık’ fikri yerine oturuyordu. Bu anlamda modernist resmin kapsamında Morris Louis resminde tanık olduğumuz optik yanılsamanın yarattığı yüzeyselliğe Mark Rothko ve Bernarh Newman’ın çalışmalarında tanık olduğumuzu söylerken, yalnız bu durum kendi içinde modernizmin ilkesine uygun olarak sadece yüzeysellikte kalmıyor duyguyu da yükleniyordu.

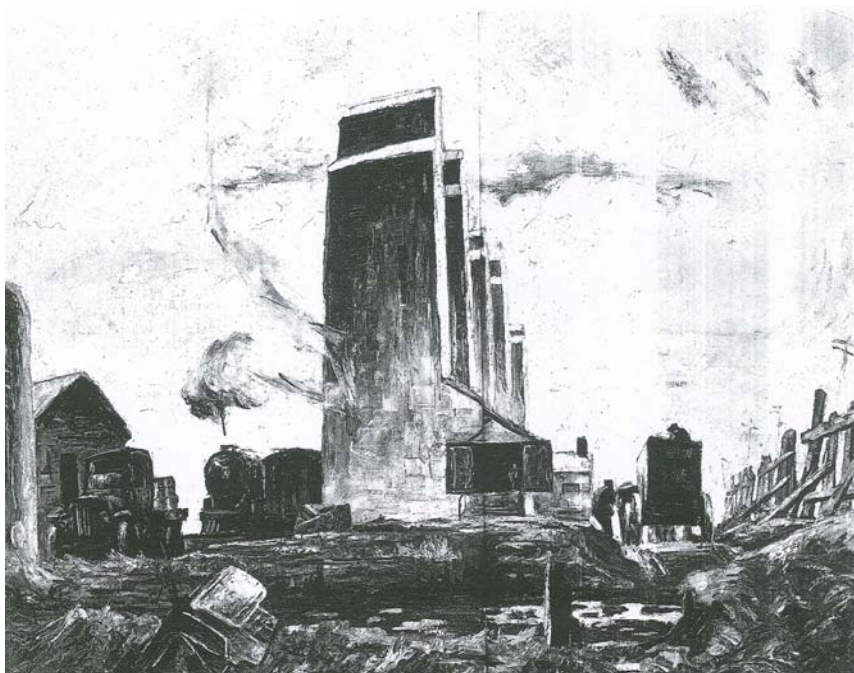
⁴⁹ Agk., 248.

Burada ima edilmeye çalışılan Newman, Rothko ve Still modernist resim yapıyorlardı. Bunların açılımını ilerleyen kısımlarda yapacaktık, ancak bu sanatçıları şimdiye kadar özeleştirilebilir ile anlatmaya çalıştıklarımıza ek olarak ruhsallık boyutunda bakacaktık. Zaten bu, sanatçıların yapıtlarının doğası gereğiydi.

Renk alanı (boyasal soyutlama) akılcı bir yaklaşımın yüzeye yansıtılmış haliydi. Bu haliyle action painting (eylem resmi) den ayrıldığını söyleyebiliriz. Eylem resminde böylesine bir efor söz konusu değil, aksine bilincin, düşünebilme durumunun, arka plana atılma amacı güdülmüş dolayısıyla sürrealist yaklaşımın asli normları onlara çok uygun gelmişti. Şimdi burada söz konusu olan aklın kullanımıyla gerçekleştirilen Clyfford Still'in resimlerine tanık oluyorduk.



R. 52 Clyfford Still, "Nespelem'de Evler", 1936.



R.53. Clyfford Still, "Row of Grain", Elevators, 1928.



CLYFFORD STILL

R.54. Clyfford Still, serigrafi, 28x40cm, 1964.

Clyfford Still, Batı Avrupa'nın çöküşünün kısır sonuçları olarak niteleyip reddetmiş, görünür dünyaya ilişkin tüm unsurları yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi, çağrıştırdığı tüm anlamlardan ve boyanın kullanımını, el yazısının kişisel niteliklerinden ya da duygusal niteliklerinden yahut da duygusal ifadeden ayırmak için uğraşmıştır. Daha önceleri kullandığı, oldukça tumturaklı adlar yerine, yapıtlarına numara vermeye başlamıştır.

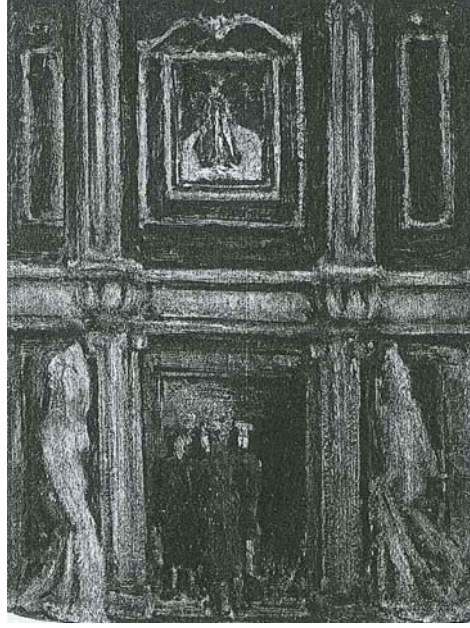
Still, “Bir kimsenin yalnız başına ve dosdoğru yürüyerek yapmak zorunda olduğu bir yolculuktan bu ve artık hayalgücü, korku yasalarının egemenliğinden kurtuldu, görüş biçimiyle bir oldu. Gerçek ve mutlak olan eylem, hayalgücünün anlamı ve tutkularının taşıyıcısı oldu.”⁵⁰ demektedir “Still'in 1949'da ve daha sonra yaptığı resimlerinde, kahramansı ve düşsel bir şeyler olduğuna tanık oluruz. Kilisenin ana duvarında yani mihrap duvarında bir triptik (üç kanatlı resim) oluşturacak biçimde üç tane tual yan yana bulunmaktadır. Clyfford Still, resimlerinin sergileniş şekliyle titizlikle ilgilenen ressamdır”⁵¹

“Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan bu büyük resimler, hepsi kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilmektedir. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümüleri olduğu gözlenir. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi vermektedir. Parlak, gözcü renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgeler”⁵².

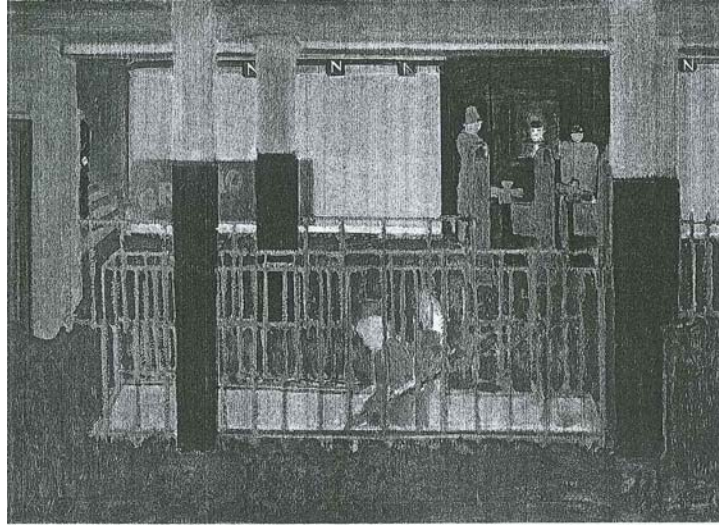
⁵⁰ Agk., 238-239.

⁵¹ Agk., 238.

⁵² Agk., 238.



R.55. Mark Rothko, "Metro Sahnesi", 1938.



R.56. Mark Rothko, "Enteriyör", 1932.

Still gibi Rothko resminin gelişim sürecinde geçirdiği evrelere bakınca gayet uyumlu bir üsluba gidildiğine tanık oluruz. Çoktan beri düz alanları boyamaya meyilli olan yüzeyden (R.56) sonuç olarak nesnelerin temsiline yer vermeyen bir yüzeyselliğe gitmiştir. Bunun tek örneği olan optik yanılsamaya da tanık olabildiğimiz işleridir. (R.57) Bunların analizine birlikte tanık olacağız.

“1903 yılında Rusya’da doğan Rothko, on yaşında Birleşik Devletler’e gelir. 1947’den 1949’a dek San Fransisco ‘da profesörlük yapan Rothko, De Kooning’le birlikte elli yıllarındaki New York okulundan geriye kalan sanatçılar içinde en tanınmış olanıdır. Rothko, çağımızın büyük bir yaratıcısı, bugün yeryüzünde yaşayan ressamların en önemlilerinden biri olmuştur. Genellikle iki geniş lekenin oynadığı konusuz, baştan aşağı inceliklerden, kesinliklerden oluşan büyük tuallerini reproduksiyonla çoğaltmak güçtür. 1964’de Rothko’nun tek renge kayma eğiliminin uyandırdığı merakla birlikte bu, acaba olanaksızlığın dürdüsüne kapılışın göstergesi midir sorunu akıllara getirmiştir”⁵³

Genellikle resmiyle Uzak Doğu uygarlığı arasında bağlar kurulmaya çalışılmışsa da sanatçı zen mistisizminin kendini ilgilendirmediğini, zaman zaman zen yazarlardan mektuplar aldığını söylerken; “Bu benim sorunum değil onların sorunuydu. Batı uygarlığında zorbalıktan geçilmiyor, ama kendimi başka yerde yaşarken düşünemiyorum. Son resimlerim bence Japonların ya da Çinlilerin etkisinden çok, Rembrant’ın son dönem etkisini taşımaktadırlar. Her hafta onları görmeye Metropolitan Museum’a gidiyorum. Kurtuluş konusunda bana en çok şey öğreten ressam da Matisse’dir. Matisse, yüzey resimleri gerçekleştiren ilk ressam oldu”⁵⁴ diyerek bu konuyu bir anlamda sonlandırmış olur. Bu anlamda Rothko’nun özellikle koyu ton geçişleriyle oluşturduğu resimlerinde koyu içinde koyu derecelendirmesinin mükemmelliğini Rembrant’tan alınan mirasla oluşturduğu sonucuna varabiliriz. Aynı şey, Rembrant’ı yüceleştiren şeyin ışık olduğu durumdan hareketle Rothko resminde de aynı ışığın etkisine tanık oluruz.

⁵³ Bkz. (16) M.RAGON,103.

⁵⁴ Agk., 103.



R.57 Mark Rothko, “Kırmızı ve Beyaz”, 1956

1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin, düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirmiştir.

Zemindeki renklerin görünmeyecek kadar değişmeye yatkın olmadığı gözlenirken belli belirsiz, yumuşak renklerin birbiri içinde gidiş gelişleri ile buna bağlı olarak vibrasyonuna (titreşim) tanık oluruz. Rothko'nun tabloları, Lytho'n'a göre, ilahi kudretin nasıl görüldüğünü verirken ve hissettirirken bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur.



R.58. Mark Rothko, “Untitled”, Private Collection 1968.

Soyut ekspresyonizmin öncülerinden Motherwell’in, Rothko hakkındaki düşünceleri onu modern sanatın değerli sanatçılarından biri ilan ettiğinin göstergesidir.

“Ne derse densin, Miro’dan bu yana hiçbir yerde Rothko kadar güçlü bir şey görülmedi. Milliyetçilik yapmıyorum. Her yerde daha fazla iyi ressam olsaydı, kendimi daha iyi hissederdim. Her yerde birinci sınıf ressamlar olması çok sağlıklı bir durumdur.”⁵⁴

⁵⁴ Agk., 103.



MARK ROTHKO
"WHITE, LIGHT BLUE AND DARK BLUE"

R. 59. Mark Rothko, "Beyaz ve Mavi" 1968.

Rothko resimlerini oluştururken gösterdiği inceliği, hassasiyeti resimlerinin sergilenmesi konusunda da göstermiştir; "1958'de Rothko, New York'taki yeni Seagram Binası için bir dizi duvar resmi hazırlamaya girişmiştir. Fakat bu resimlerin, lokanta olarak kullanılacak bir salona asılacağına öğrenilmesi üzerine, böyle bir ortama göre olmadıklarını söyleyen Rothko'nun geri aldığı yapıtları şimdi Londra'daki Tate Galerisi'nde yer almaktadır. Bundan sonra Teksas 'daki İnstitute for Religion and Human Development 'in kilisesi için bir dizi resme başlamıştır. Kilise resimleri kiliseye göre tasarlanmış ve Rothko, ışık ve yer bakımından daha sonra asılı duracakları yere çok benzeyen bir stüdyo yaptırarak, yapıtlarını burada

hazırlamıştır. Bu resimler Rothko'nun intiharından bir yıl sonra, 1972'de yerlerine konmuştur.”⁵⁵



R.60. Mark Rothko, “Untitled”(turuncu ve sarı), 1956.

Boyasal soyutlama giderek fikir olarak da tamanlamıyla soyut halini almıştı. Bu yargıya şimdiye kadar anlatmaya çalıştığımız sanatçıların resmin yüzeyselliği noktasındaki ikna ediciliğine eklenen ruhsal boyutla bir noktada varabiliyorduk. Bu *idealar dünyasıydı*, sanki yansımanın yansımasıydı, boyasal soyutlama işleri...

⁵⁵ Bkz.(6) N. LYTHON, 239.

Bernard Newman, “güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat” olarak adlandırıldığı olguya ulaşabilmek için çok çalışmıştı⁵⁶. Buradaki amaca baktığımız zaman neden esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat sorusu sorun haline gelecek ve belki de böylece Bernard resmini’in anlayabilecek, anlatabilecektik. Bu şimdiye kadar ki bilgilerimiz çerçevesinde resmin üstünde bir durumdu ve aslında çoktan ‘modernist resim’ normlarına uymuştu.

Belli ki güzellikten kaçılıyordu ya da onun üstünde bir şey aranıyordu. Bu gerçekten sorun olmuştu ve bu sorun güzellik dışında başka nitelermelerde olabilirdi. Buradaki amaç daha üst bir olguya ulaşmaktır; yöntem amaçla uyum göstermeliydi. Güzellik ancak niteleneceği bir varlık bulunduğu müddetçe mümkündü, yani varlığı ancak başka bir varlıkla olasıydı. Newman’ın esrarlı yücelik’le ima ettiği aslında Tanrıydı ve güzelliği, “iyiliği niteleyen bir sıfat olarak sınırlamalardan bağımsız olma hali, görelilik olmama, kesinlikle doğru olan yargı ve önermenin, başka veri veya olaydan bağımsız bir değer ve yüce olma durumu için gerekli olabilecek benzeri durumlar söz konusuydu. Buna göre güzeli biliyorduk ve başka bir durumun kıyaslamasıyla güzel yargısına varmıştık; ancak esrarlı yücelik bu durumdan farklı ve bunların ötesinde varlığı için hiçbir şeye ihtiyaç duymayan, fakat tüm diğer varlıkların var oluş ve etkinlikleri için, kendisine bağlı oldukları ve bir anlamda kendisine indirgenebildikleri varlık için, aktüelleşme süreci içinde, tüm sonlu varlıkları görünüşleri ve geçici var oluşu meydana getiren gerçeklik, bizdeki görünüşünden farklı olarak, kendi içindeki gerçeklik, kendi içinde varlık”⁵⁷ bizi mutlak (absolute) fikrine ulaştırıyordu. Buna göre, mutlak, bize görünüşlerde veya fenomenler dünyasında verilmeyen bir yetkin, ezeli ve ebedi, nedeni olmayandı. İşte Newman’ın esrarlı yücelik en yüce anlamı içeriyor ve bu fikrinde içinde yatan, Tanrı’nın içerdiği mutlak, kesin varlığın hiçbir şeyle kıyaslanamamasıydı. Görünen o ki Bernard Newman’ın artık neredeyse sembollere dönüştürdüğü bilinçlice, akıllıca seçilmiş biçimleri, bu durumu destekler nitelikteydi.

⁵⁶ Agk., 238.

⁵⁷ Sarp Erk ULAŞ, Felsefe Sözlüğü, Bilim Sanat yayınları, Ankara,2002, s.1239

Onun seçtiği renkler tesadüfî de değildi, “Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim korkar” (R.60) adlı yapıtında kullanılan kırmızı sarı ve mavi ,bu üç ana renk ayrı ayrı oluşumu için başka hiçbir renge ihtiyaç duymuyor; ancak diğer renkler bunlardan türeyebiliyordu. Dolayısıyla tüm bunların toplamında bütün olarak baktığımız ve algıladığımız resim de varlığı için başka bir şeye ihtiyaç duymayan mutlaklığa ulaşıyorduk. Buradan hareketle kesin olarak bir yerde durduğumuzu hissediyorduk; başka kaçış yolumuz yoktu; artık bu Tanrının yüceliğinin amaçlandığı noktada mutlak varlık olan Tanrı fikrinin yüzeyde yansıması oluşturulmuş, bu düşünce Newman resminde bilinçli olarak fenomene dönüşerek somutlaşmıştı Bu da şu anlamı içeriyordu, insana, fenomenlere Tanrı’nın yansıması fikri ve yansımanın yansıması olan yapıt ve sonuçta tüm bunların nedeni, sebebi ve sonucu... Newman’ın resmi bu fikir etrafında oluşumuna ulaşabilecekti; çünkü amaçlanan düşünce ezeli ve ebedi olmayan, mutlak olan Tanrı fikriydi. Ancak böylesi bir ruhsallık boyutunda yapıt varlığını sonsuzlaştırabilirdi. Dolayısıyla Newman resimlerinde fikir oturmuşa benziyordu. Büyük olmaları bu yüceliğin büyüklüğünden, etkisinden oluşan bilinçli bir yaklaşımdı. “Tıpkı bir yıldırım düşmesi ya da Tanrı’nın suları yarması gibi. Newman’ın bazı resimleri çok büyüktür, renk alanları ve sütunlarla saplanan renk kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağırıştırır.”⁵⁸

“İnsanlığın ilk ifade biçimini, içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, ‘ boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak niteler’ Daha sonra,1966’da yaptığı ‘The Stations of the Crossa’ adlı on dört resimlik dizisinde, İsa’nın çarmıhtaki son sözleri olan ‘Beni neden bıraktın?’ sorusu bu kez çılgılık olmuştur. Newman’ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ve büyük bir olasılıkla sonsuz bir ortamda, olumlu hareketler olarak yorumlanabilir.”⁵⁹

⁵⁸ Bkz.(6) N.LYTHON, 239.

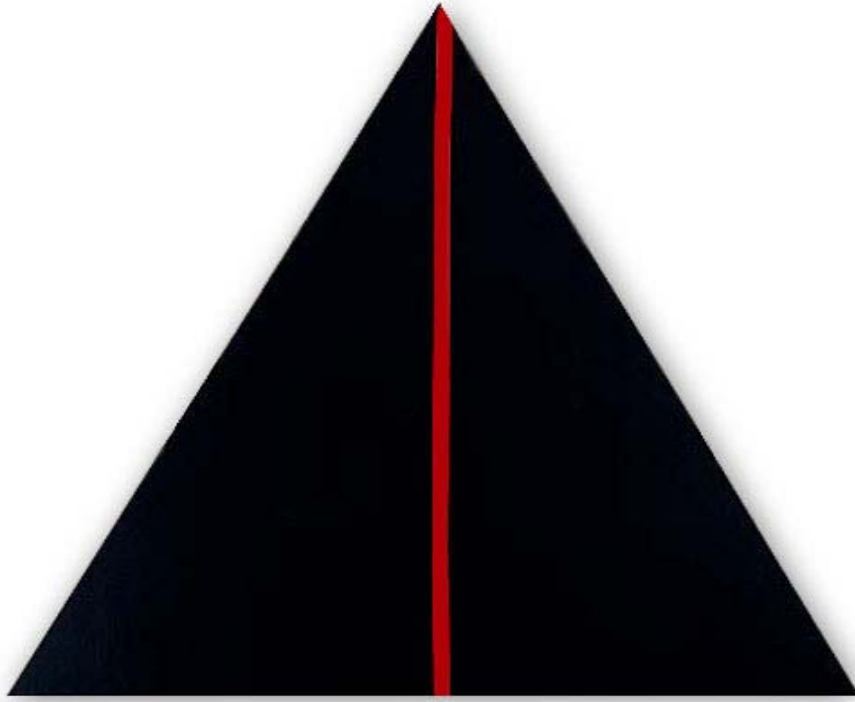
⁵⁹ Agk., 240.



R.61. Bernard Newman, “Kırmızı Sarı ve Maviden Kim Korkar?”
 ,tual üzerine yağlı boya,1966.

“İlkel bir imge araştırırken Newman, resimsel dili iki esas öğeye indirgemıştır. İlki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunudur.⁶⁰”

⁶⁰ Agk., .238.



R.62. Bernard Newman, “Jericho”, ,269.2x285.8 cm,tual üzerine akrilik.

Nobert Lytho'n'a göre, dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlı olmayan sanatçıların çalışmaları;soykırım, topyekün savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle resme dönmüş olan bir dünyanın istediği anlamları yakıştırayabileceği imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk başlardaki tutumları, soyut ekspresyonizm akımının diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmeyerek, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Ancak bu ressamların öznel arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile, anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda izleyicilerini bir anlamda ikna etmişlerdir.

4 SOYUT DIŞAVURUMCULUĞUN ETKİLERİ VE MİRASI

Soyut ekspresyonizm, daha önce hiçbir sanatçının yapamadığını başarmış, Michel Ragon'a göre Amerikan resminin taşralığını kırmıştır. Yeni dadacılığın ve pop artın büyük yankılar uyandıran başarısıyla Amerikan resmi bir basamak daha tırmanarak Avrupayı tetiklemeyi başarmıştır. Jackson Pollock (1912-1956), savaş sonrası resminde kesinlikle birinci dereceden sanatçı ünvanını almış, ondaki resim, bir patlama, dış dünyanın tam bir parçalanışı, aynı zamanda bir renk ve biçimsizleştirme ifadelerini bulmuştur.

Soyut ekspresyonizm okulu, evrensel ününü daha yeni kazanmışken modası geçmiş görünmeye başlamıştır. Gorky'nin intiharına 1956'da Pollock'un erken ölümü, sonra 1962'de Franz Kline ve Tomlin, Baziot, Hoffmann'ın ölümleri, kayıplar, inatla savaşım yıllarından sonra üne kavuşabilmiş bu nesli oldukça sarsmıştır. Üstüne üstlük, Mark Tobey, İsviçre'ye çekildi; De Kooning, neredeyse artık hiç resim yapmaz, Cyfford Still de ziyaretçi kabul etmeyi ve resim satmayı reddeder olmuştur.

Soyut ekspresyonizm, 1950'li yılların ortalarından itibaren Robert Roushenberg ve Jasper Johns'un ortaya attıkları bir çeşit yeni realizm yani daha sonraki adıyla pop art ile hızını kaybetmiştir. Pop art, soyut ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasına tepki olarak doğmuştur diyebiliriz.

Pop sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön, kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. 'Pop' adı televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgi çekmiştir. Kitle iletişim araçları başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımı pop art adlı bu hareketin gelişimine destek olmuştur.

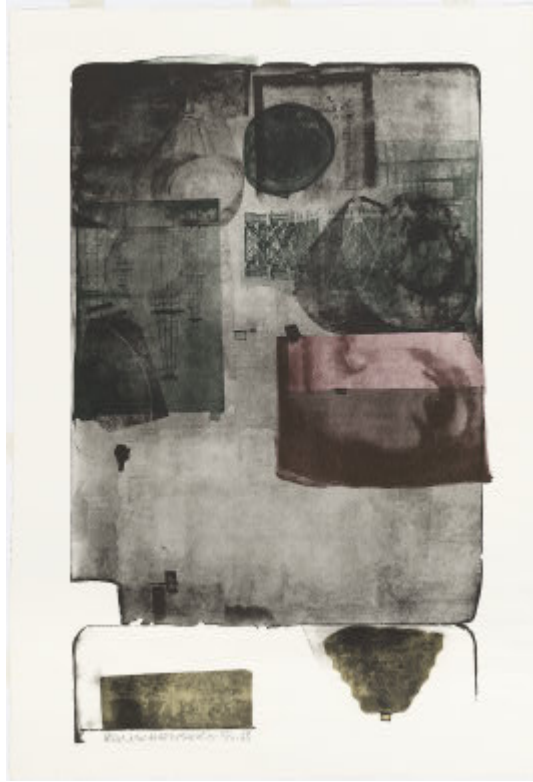
Soyut dışavurumculuğun şatafatından sonra sanatta gerekliliğin sadeleşme olduğunu savunan Greenberg, Keneth Noland ve Morris Louis'i New York

okulunun iki yeni yıldızı olarak nitelendirmiştir. Bu sanatçılar 1964 Venedik Bienal’inde Birleşik Devletleri’i temsil ediyorlardı. Daha doğrusu New York okulunun iki kutbundan birini. Diğer grubu etkin olan popart temsil eder duruma gelmiştir.

“Hard edge, pop art, sonra op art ve primaries form’lar, Amerikan sanat yaşamında soyut ekspresyonizmin halefleridirler. Daha büyük bir bölünme düşünülemez, çünkü hard edge, op art ve primaries formlar özleştirmeci(pürist) soyutlamanın dirilişidir; popart ise en öykücü figürasyonun aynı derecede beklenmedik belirişidir. Yani denilebilir ki soyut ifadecilik hem solundan hem sağından aşıldı; birileri onu yeterince soyut olmamakla, diğerleri fazla soyut olmakla suçluyorlardı.”⁶¹

Rauschenberg ve Jasper Johns, çoğu kez, pop art’a mal edilirler. Ama onların konumu farklıdır. Bir kere onlar plastik değerleri çok büyük, ve besbelli dadanın etkisinde kaldıkları kadar soyut dışavurumculuğun etkisi altında kalmış ressamlardır.

⁶¹ Bkz.(16) M. RAGON,103.



R.63. Robert Rauschenberg, "Dante'nin 700.Doğum Günü "



R.64. Jasper Johns, "In the Memory of my Feelings", Frank O' Hara, tual üzerine yağlı boya ve obje, Museum of Contemporary Art.

5. ÇALIŞMALARIM ÜZERİNE

Desenle başlayan resim sürecim akademik eğitimimle birlikte devam ederken öncesinde Raphael, Michelangelo gibi ustalarla tanışmışlığım bir anlamda bu yıllarda dostluğa dönüşmüştü. Bunu resimlerimde hissediyordum. Raphael'in şiirselliği beni sararken, Michelangelo'nun hırçınlığı tutsak ediyordu kendine. Desende de Michelangelo'dan beslenmeye çalıştım. Dürer, Rubens ve Rembrant'la devam eden süreçte El Greco'dan yorum kopya edişim, rengi tanımada yararlandığım ustalardı diyebilirim.

Renge adım attığım yıllarda Matisse benim için bir dönüm noktası oldu. Matisse'nin tutku derecesinde var olan renk şiddeti beni heyecanlandırıyor, rengi katışıksız kullanmanın deyim yerindeyse keyfini sürüyordum. Tabii biçimsel anlamda etkilenmiş olmam ona bağlanmama bir etkendi. Onun biçimleri yüzeyselleştirme durumu öncesinde bitkisel arabesk dönemi belki de daha sonraları resim sürecimin gelişim tablosunu gözler önüne serecekti.

Rengi tutku derecesinde hissedip yansıtmaya anım artık fırça darbelerinde hayat bulmak istiyordu. Tam bu anda Van Gogh'un resmi benim için kaynak oluşturdu. O, en yakınımıdaki tanıdığım bir dostum gibiydi, fırça darbelerinin yoğunluğu ve etkisi ile Rembrant da beni artık altüst etmişti. O dönemde başladığım Rembrant kopyası, resim yapma sürecimi geliştiriyordu. Rembrant ışığına sahip olabilme isteği sonucu ortaya çıkan çalışmalarım (R.74) araştırmama devam ediyordum.

Van Gogh renkleri ve biçimsel özellikleri daha da belirginleştirerek onları kişisel bir gözle değerlendiriyordu. Bu tutkulu dönemin özelliklerini adeta içimde hissederken, bu hislerimi kuvvetlendirmek adına onun fırça darbelerinin yoğunluğuna da sahip olmak istiyordum. (R. 78)

Manzaralarımda Van Gogh'un etkisi gözlenirken, hakim olan ekspresif yaklaşımımın yoğunlaştığına "Ağlayan Genç Kadın"(R.79) adlı çalışmamda tanık

olursunuz. Anlatımımın yoğunluğa ulaştığı bu dönem de Munch, etkilendiğim kişiler arasındadır. Öyleki bu resim; uzun yoğunluğun ardından etkilenme sürecine denk gelen, bir akşamüstü ani bir heyecanı yansıtmaya çalıştığım duygumun bir (acımin, haykırışımın) resmi, bir anlamda ‘sessiz çılgınlığım’dı.

Yoğunluk giderek fırça vuruşlarımın dansı halini almışken Rubens’ten yorum kopya **(R.94)** çalışmam öncesinde eksikliğini hissettiğim ritme erişme adına değindiğim bir durumdu.

Manzaralarla birlikte kendini iyiden iyiye gösteren fırça darbeleri, neredeyse jestual’e dönüşmenin yanında doğaya sırtımı dönüşümün de bir göstergesini oluşturan bu anlayışımı destekler ve sonuçlarına tanık olmak istercesine, seri halde devam ediyordu. Bu durum belli ki dış dünyanın bende uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaçarak enerjimin serbest biçimli alanlarda dinginliğe, ulaşmasının göstergesiydi. Gerçeklik karşısında duyulan bu derin tinsel korku, beni tam da serbest biçimli alanlarda ulaşmaya çalıştığım yüzeyselliğe götürebilirdi. Seksek adını alan seride yüzeysellik, esas amaçlanan bir durumken soyut olana gidişin de bir göstergesiydi. Anlatımım bunlarla(yüzeysellik) hayat bulmalıydı. Greenberg’in sözüyle yüzeysellik, iki boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek alandı. Böylece ‘modernist resim’ her şeyden çok *yüzeyselliğe* yöneldi.

Bu bağlamda çalışmalarımı bu söze uygun gerçekleştiriyordum. Genel olarak bu kaygıyı götüğüm çalışmalarımda iç huzursuzluğunu hissedip kaçtığım ,görünür şeylerin dünyasından sonra bulduğum huzurdan, şimdi huzursuzluğa doğru bir geçiş yaptım, istediğim belki de buydu. İşte tam da bu dönemde yaptığım çalışmalar, yansıtmaya çalıştığım acımın, kaygımın ve korkumun bir gösterisi olduğunu söyleyebilirim. Bu bağlamda figürün zenginliğine bir kez daha tanık oluyordum. Figüratif soyut olarak devam eden ekspresif anlayıştaki çalışmalarım şimdiye dek yüzeysellik kaygısını hep içinde barındırdı, bu anlayışım halen devam etmekte...

Ekspresif karakterler, genel olarak resmimin dengesini oluşturur. Serbest biçimli sanat etkileşimlerinin doğduğu bu dönemle birlikte, slub sorunu, araştırma srecimle çalışmalarıma geçmişten aldığım referanslarla sanatımı olgunluğa ulaştırma amacına dönüşecektir.



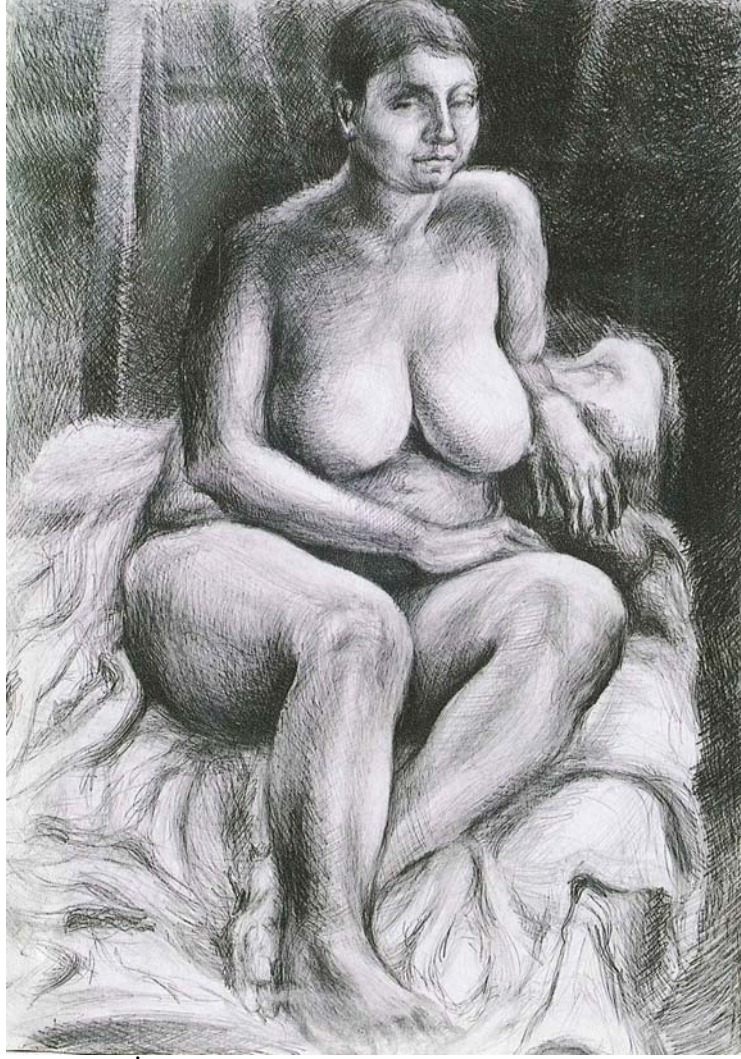
R.65. Medine İrak, N, kağıt üzerine füzen, 70x100cm, 2001



R.66. Medine İrak, "Nü", kağıt üzerine füzen, 50x70cm 2002



R.67. Medine İrak, “ Nü”, kağıt üzerine fügen, 50x70cm, 2002



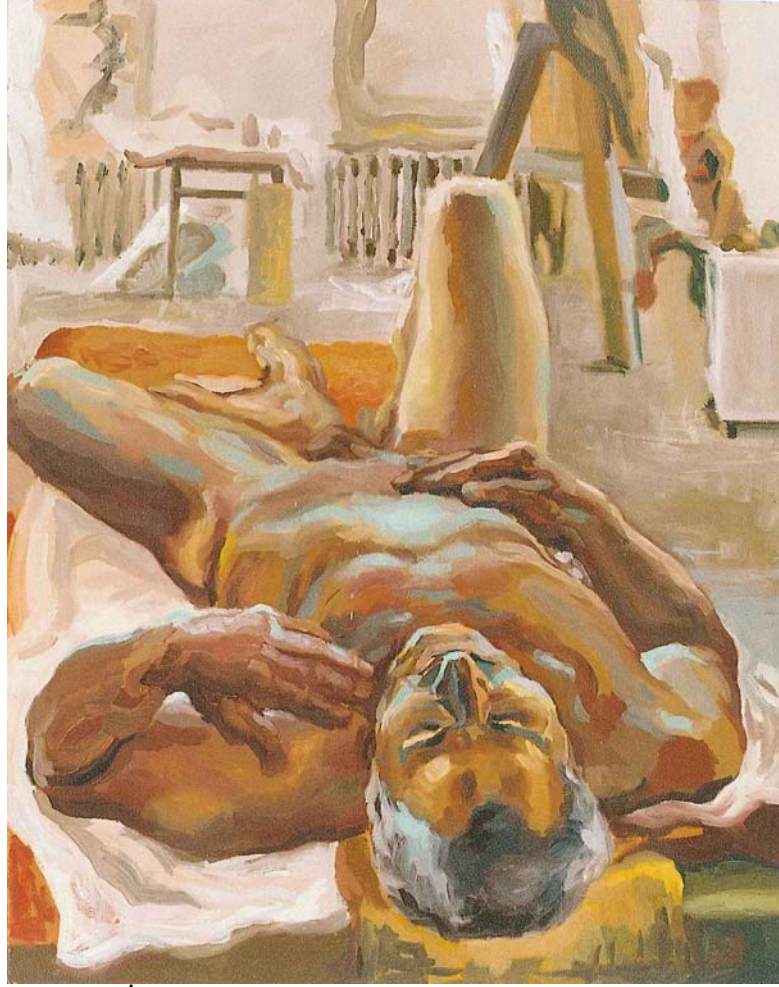
R.68. Medine İrak, "Nü", kağıt üzerine kara kalem, 70x100cm 2003.



R.69. Medine İrak“Portre”, kağıt üzerine füzün, 25x50cm 2002.



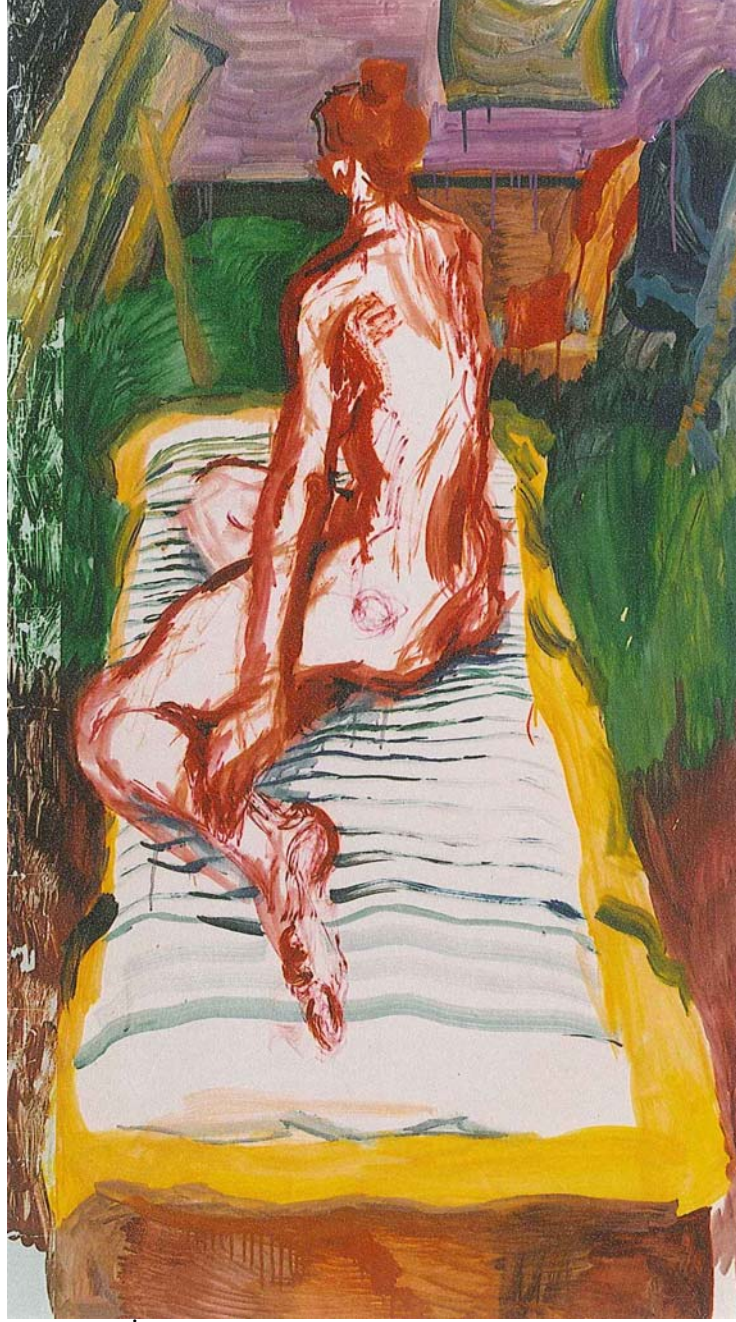
R.70.Medine Irak "Otoportre", tual üzerine yağlı boya, 89x116cm, 2003.



R.71. Medine İrak "Duran", tual üzerine yağlı boya, 89x116cm, 2003.



R.72. Medine İrak "Nü", Duralit üzerine yağlı boya, 25x35cm, 2003



R.73. Medine İrak "Nü" duralit üzerine yağlı boya, 80x115cm , 2003.



R.74. Medine İrak“Arka Oda” , tual üzerine yağlı boya , 60x80cm , 2003.



R.75. Medine İrak "Peyzaj", tual üzerine yağlı boya, 120x130cm , 2003.



R.76. Medine İrak "Tophane'de Kar" , duralit üzerine yağlı boya, 20x30cm , 2003.



R.77. Medine İrak“Atlar”, karton üzerine yağlı boya , 15x45cm , 2003.



R.78.Medine İrak "Peyzaj", tual üzerine yağlı boya , 100x120cm , 2004



R.79. Medine İrak“ Ağlayan Genç Kadın,” , tual üzerine yağlı boya , 110x80cm , 2005.



R .80.Medine İrak“Filozof”, karton üzerine yağlı boya, 35x50cm 2004.



R.81. Medine İrak "Seksek", tual üzerine yağlı boya , 35x50cm , 2005



R. 82. Medine Irak“Seksek 3” ,tual üzerine yağlı boya , 35x50cm 2005.



R.83. Medine İrak“Seksek 4”, duralit üzerine yağlı boya , 25x35cm , 2005.



R.84. Medine İrak“Uyan artık” , kağıt üzerine pastel , 20x42.4cm , 2005.



R.85. Medine İrak "Matematik", tual üzerine yağlı boya 80x90cm ,2005



R.86. Medine İrak "İsimsiz" tual üzerine yağlı boya, 120x130cm, 2005.



R.87. Medine İrak "Seksek 8" tual üzerine yağlı boya , 140x160cm , 2005



R .88. Medine İrak“Seksek 9”, tual üzerine yağlı boya , 35x50cm , 2005.



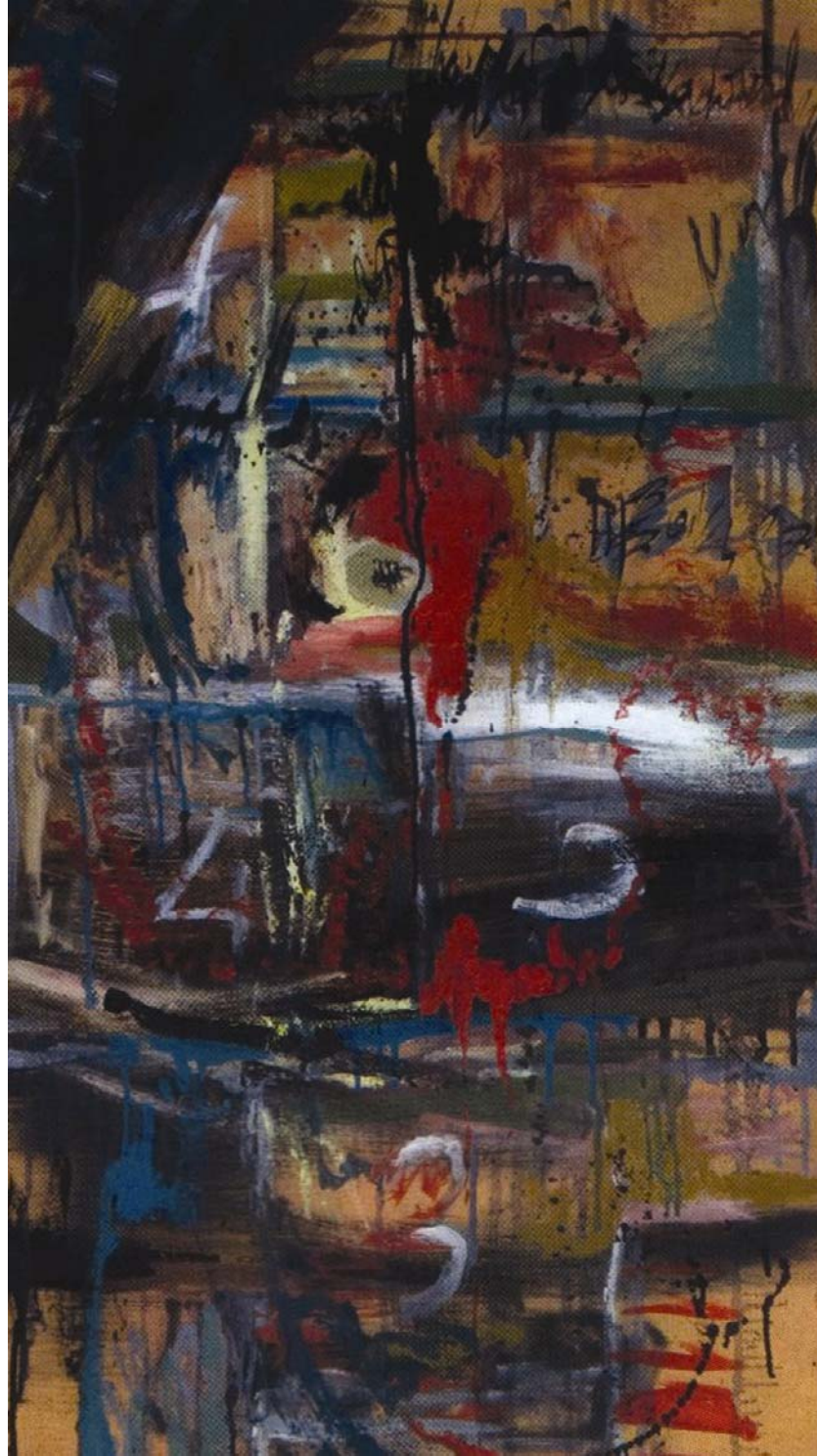
R .89.Medine Irak "Seksek 10" tual üzerine yağı boya , 35x50cm



R .90. Medine İrak“Seksek 11”, tual üzerine yağlı boya , 2005.



R. 91. Medine Irak "Seksek12", tual üzerine yağlı boya, 35x50cm, 2005.



R .92.Medine İrak“ Seksek 13”, tual üzerine yağlı boya , 2005



R. 93. Medine İrak "Seksek 14", 35x50cm , tual üzerine yağlı boya , 2005.



R .94.Medine İrak, Rubens yorum kopya,35x45cm, tual üzerine yağlı boya, 2005



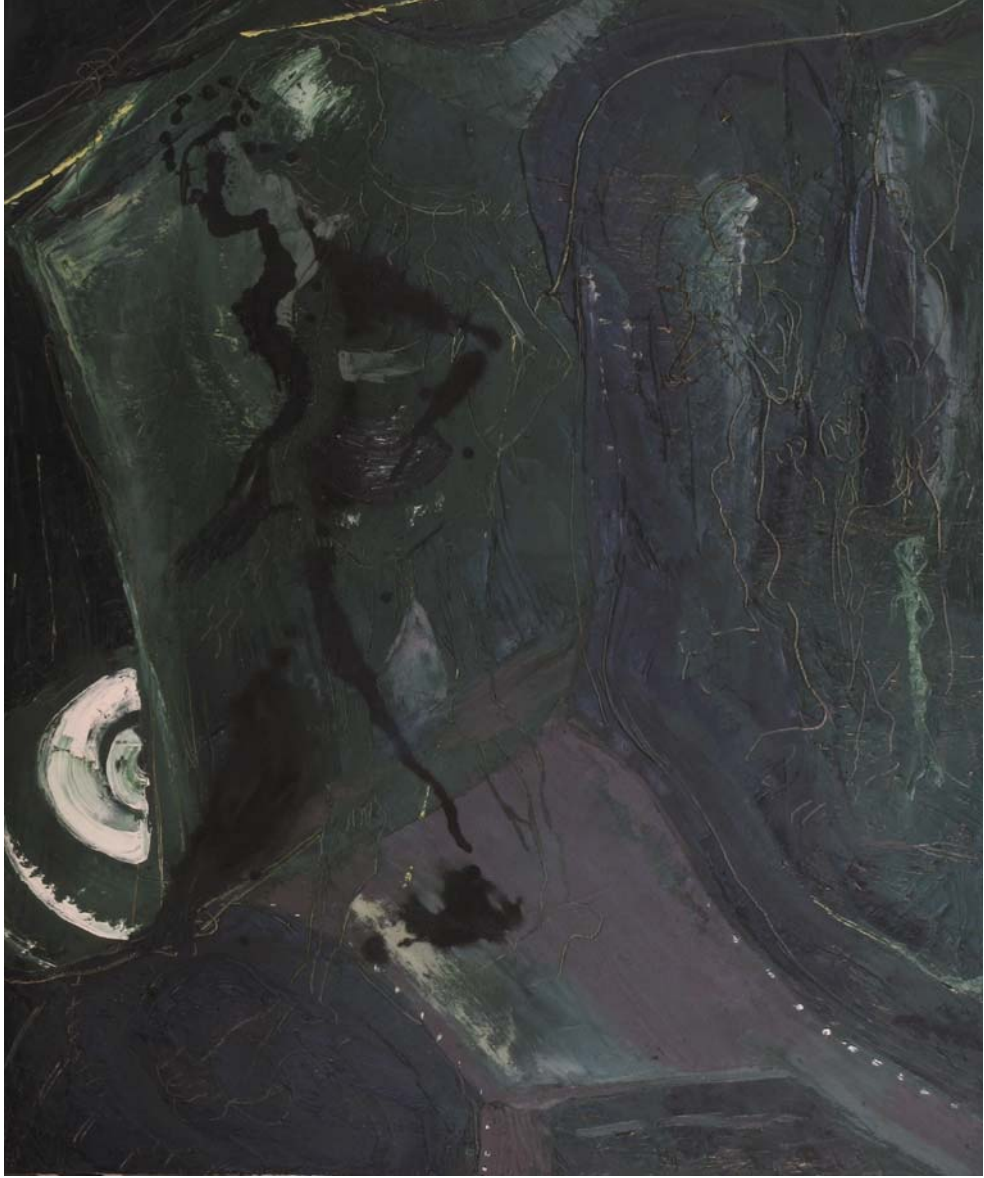
R .95.Medine Irak“Kanama”, tual üzerine yağlı boya, 116x89cm, 2007



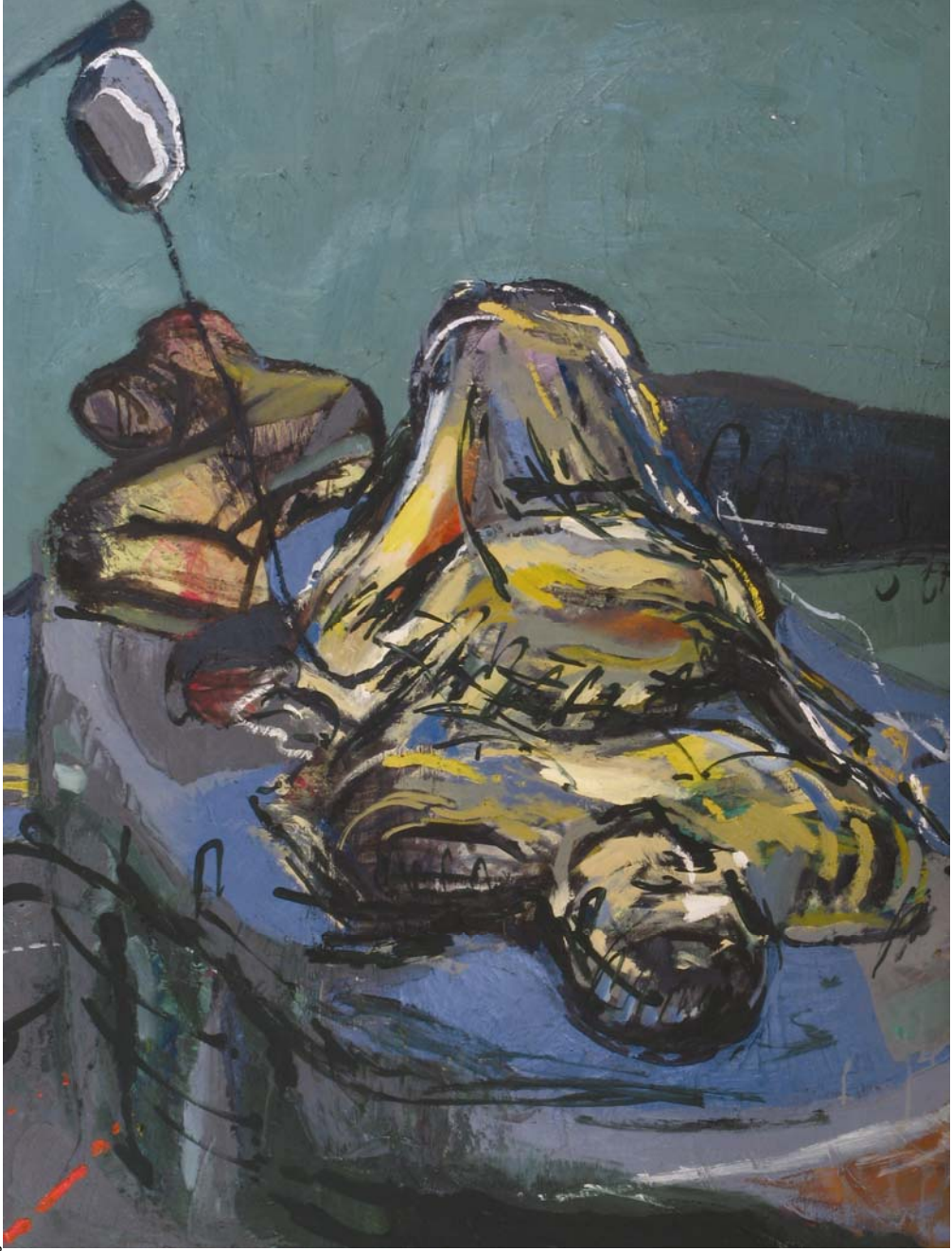
R .96. Medine İrak“Acı”, tual üzerine yağlı boya, 140x130cm2007



R .97.Medine İrak “Seruml” , tual üzerine yağlı boya, 2005.



R .98.Medine İrak“Öteki yer “, tual üzerine yağlı boya , 116x89cm



R .99.Medine İrak“Serum II “, 110x89cm , tual üzerine yağlı boya , 2007.



R.100.Medine İrak "Serum III" , 130x120cm tual üzerine yağlı boya, 2007.

6 SONUÇ

II. Dünya Savaşı, sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kaymaya başlamasına sebep olmuştur. Amerika'ya göç eden ve çoğunluğu sürrealist olan sanatçılar Amerikan resminin gelişimini doğal olarak hızlandırmışlardır.

1940'lara gelinceye kadar Amerikan resmi, Avrupa resminin çeşitli eğilimleri ve özellikle empresyonist tavrını referans alıyordu. İki dünya savaşının etkisiyle iç dünyaya yönelme eğilimleri, Amerikan resminin içeriğinde de değişime sebep olmuştur. İç dünyaya yönelme, soyut dışavurumcuların sürrealistlerle paylaştığı ortak bir ilgi alanıdır.

Amerika kültürü, homojen bir yapıya sahip değildir. Farklı etnik kökenli ve dini inanışlı insanlardan oluşan bu çok geniş coğrafyada, sanata bakış da Avrupa'ya göre farklıdır. Belli bir kültürün yapılandığı insan modelinin var olmaması, özgür düşünce ve ifade biçimini oluşturmuştur. Otoriteye ve geleneksele bağımlı olmayan ve bunlar karşısında farklı bir duruş sergileyen heterojen Amerikan vatandaşları, soyut dışavurumculuğu kimlikleriyle özdeş kabul etmişlerdir.

Avrupa geleneğinin yüzyıllarca bağımlı kaldığı uyum ve düzen genel adıyla estetik deneyim olarak bilinmektedir. Oysa ki soyut dışavurumcuların resim deneyimi içinde her türlü kişisel ifadenin, ruh halinin hiçbir kısıtlama olmaksızın var olması söz konusudur. Bu durum, soyut dışavurumculukla eş zamanda varolan ve bir derece benzerlik gösteren Avrupa'daki art informel anlayışla karşılaştırılınca da belirginliğe kavuşur; art informel anlayış soyut dışavurumculuğa göre daha sakin, rafine, buna bağlı olarak estetik kaygı güdülmektedir. Bu kaygı da Avrupa resminin içeriğinden ve geleneğinden kaynaklanmaktadır. Art informelde küçük tuvaler kullanılırken soyut dışavurumcular büyük tual yüzeyleri kullandılar. Boyayı güçlü ve hızlı bir şekilde uyguladılar, bazen büyük fırçalar kullanarak bazen

dökerek, bazen damlatarak ve fırlatarak. Bu dışavurumcu yöntemler hemen hemen resmin kendisi kadar önemli bir rol oynamıştır.

Soyut dışavurumculukta yapılanların tümü ne soyut ne de tümü dışavurumcudur. Fakat tümünün ortak yönü gerçeküstücü (sürrealist) sanatın temel ilkelerinden olan çağrışımlar ve özdevinimin sonucunda ortaya çıkmış olmalarıdır. Soyut dışavurumcuların paylaştıkları ortak duygu, maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanan yeni bir sanatın doğmasıdır.

Resme her anlamda dahil olmak; bedeninin resme teslim olması anlamını içeriyordu. Bu teslimiyetle birlikte sanatçı, resmin dışındaki *şeyleri* devre dışı bırakıyor, eylem düşüncüyü oluşturuyordu. Deneyim, resimdeki bütünlüğe ulaşmanın olanaklarını sunduğundan; resmin sorgusu, otomatist yöntemle bilinçaltının imgelerinin biçim bulmasının yanısıra, daha çok eldeki malzemeye yoğunlaşma sorununa dönüşmüştür. Bu yoğunlaşma resmin biçim ve konusunu da oluşturmuştur.

Soyut dışavurumculukta yaratma eyleminin taşıdığı kendiliğindenlik neredeyse resim yapma biçiminin, ressamın ve hatta sanatın kendisinin tanımlayıcısı olarak sanatçının mümkün olduğunca çabuk hareket etmesini sağlayan maddenin teknik olanaklarına da bağlı olan tüm sürecin ana unsuru olmuştur. Süreç, herhangi bir imgeyle değil, yüzeyde yarattığı gerilimle ikinci fırça darbesinin oluşumunu sağlayan ilk fırça darbesi gerçekleşir gerçekleşmez başlar. Eserde yaratılan her bir darbe, süreç için bir adım olmuştur.

“Eylem resmi”yle (action painting) başlayan bu harekette Pollock, resmi tuvalden ayırmış, resmi yerde yaparak ve yaptığı resmin üzerinde dolaşarak sanatının bir parçası olmayı seçmiştir. Pollock, bilinçaltının en karanlık kısımlarını bile resimlerine aktarmaktan çekinmemiş, resmi neredeyse ilahi bir eyleme dönüştürmüştür. Trans halinde gerçekleştirdiği resim yapma eylemiyle Pollock, modern zamanların şamanı olmuştur. De Kooning, tual yüzeyinde fırça darbelerini

yoğun ve şiddetle vurgulayarak, ekspresif tavrı karakterine göre şekillendirerek en uç noktalara taşımıştır.

Motherwell'in gerçeküstü izleniminin yanında genel olarak kaligrafik soyut çalışmalarıyla fırça darbeleri geniş yüzeylerde imzaya dönüşmüştür. Motherwell yazıyı resimle etkin anlatımda buluşturup resme dönüştürmüştür

Bir diğer grup olan renk alanları resminin (boyasal soyutlama) sanatçıları, saf soyut imgeye ilahi ve mistik bir özellik yüklediler. Bu sanatçıların kaygıları, boyanın tualdeki duygusal hareketinden çok, renk değerleri ile rengin gözde ve algıda yarattığı etkileri üzerineydi. Bütün yüzey homojenlik ve ilahi bir alanı temsil eden optik bir yanılsama yaratıyordu. Büyük tual yüzeyinde doygun renk alanları bir anlamda izleyiciyi sarıp sarmalamalıydı. Ayrıca bu yapıtlar bilinçaltında hareket eder duruma dönüşerek bir anlamda yaşayan birer varlık haline gelmişlerdir.

Action painting'in gösterişli havasından sonra gerekli olan şey sadelik fikridir. Bu durum resmin özeleştirisini gündeme getirmiştir. Yalnızca modernizm çatısı altında akılcı bir yaklaşımla bu özeleştirici yapılmış ve sonuçta 'modernist resim' tanımına ulaşılmıştır.

Bu tanımın irdelendiği noktada Ad Reinhardt nesnelerin temsiline gerçekten yer vermemiştir. Sanatçı, birbirinden zorlukla ayırt edilebilen siyah renk tabakalarından oluşturduğu alanları kesiştirerek, tual yüzeyinde oluşturduğu geometrik parçaları tualin kendi geometrik yapısıyla da destekleyen yalın ve etkili resimlerle sanatın sonunu ima etmiştir. Ancak, sonraki dönemlerde resim sanatı alanındaki çalışmalar gösteriyor ki resim sürekliliğini korumuştur ve insan var oldukça da bu süreklilik devam edecektir.

Soyut dışavurumculuğun oluşumunu ve etkilerini anlattığımız bu çalışmamızda sonuç itibarıyla sanatın sürekliliği noktasında soyut dışavurumculuk sanat tarihinde özel bir yer almış ve evrensellik boyutuna ulaşmıştır.

7. KAYNAKLAR

.....

Ansiklopedi ve Sözlükler

Dictionar de Arta Moderna și. Contemporana Constant Prut, Editura Univers Enciclopedic
București, 2002

Fride-Carrassat Patrica, Matcade Isabelle, Curențe În Pictura,,Larousse Edutura Aguila,Oradea, 1993

HANÇERLİOĞLU Orhan, Felsefe Sözlüğü Aralık,Remzi Kitapevi,İstanbul,1994

Le Petit Larousse En Couleurs,Dictionnaire Encyclopedique,Larousse, Paris, 1995

Laneyrie-Dagen Nadeije, Pictura Secrete și Dezvaluiri, Larousse,Enciclopedia Rao,București, 2004

MAEŞ TRII PICTIRII , Patrica CARRASAT Enciclopedia Rao1985

Pictura Secrete Si Dezaluini Nadeize Lanceyné Daga , Enciclopedia Rao, Buranești, 2004

SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi,İstanbul2003

Sanat Kitabı 500 Sanatçı- 500 Sanat Eseri, Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul,1996

Kitaplar

ANFAM David Abstract Expressionism,Thames and Hudson Ltd,London. 1994

ART USA Modern:Man , Rebellion, Conguest, Alfred A. Knopf. New York1956

BATUR Enis, Modernizmin Serüveni,Yapı Kredi yayınları,İstanbul,1997

BERNARD Edina , ARTA, 1974

COMBRICH E.H., Sanatın Öyküsü 4. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul,1993

DİCTIONAR DE FİLOZOFİE, Larousse, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999

DU FLESSIX Francive and Gray, Who was Jackson Pollock? Art in America 1967

Edutura Alfa,București, 2001

FİNEBERG, Jonathan, Art Since, Prentice Hall, Upper Saddle River, N.J. 1940

FİSHER Ernst , Sanatın Gerekliği, 6.Basım Yayınları,İstanbul,1990

GARAUDY Roger, Gerçekçilik Açısından Picasso, Hür Yayınevi,İstanbul,1996

GREENBERG Clement , The Present Prospects of American Painting and Sculpture, Horizon,1947

İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar, Sanatta Devrim, 4.Basım, Remzi Kitapevi,İstanbul 1993

İSKENDER Kemal, Royal College of Art'da (Londra) yazdığı “Abstract Ekspressionism” adlı
“Critical Paper”.(yayınlanmamış yazı) 1975-76

JUNG Gustav Carl, İnsan Ruhuna Yöneliş,Say yayınları,5.Basım,2004

LYTHON Nobert, Modern Sanatın Öyküsü, Çev,Cevat Çapan ,Remzi kitapevi,İstanbul,2004

RAGON Michel,Modern Sanat, Cem yayınları,Çev.Vivet Kanetti.1997

SLYVESTER David, Le Livre d'art Enciclopédie illustrée de la peinture, du dessin et de la sculpture, L'art Modern Du Fauvisme A L'expressionnisme Abstrait, Incorporated, Printed in Italy by Nuovo Istituto d'Arti Grafiche-Bergamo. 1985

TUNALI İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, 4.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992

WORRINGER Wilhem, Soyutlama ve Özdeşleyim, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985

WÖLFFLIN Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1990

İnternet adresleri

www.art.com.

www.cervantes.es

www.cmt-marktobey.nefwww.onecountry.org

<http://the-art.org.Artist>

www.herbert

www.hollistogartgallery.com

<http://www.bahai.org>

<http://ics.nga.gov.au/detail.cfm>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bahak>

<http://arfacts.net/index.php/pagetype/artist/1604>

www.dekunsten.net

<http://www.kyrhu-nl.ac.3p>

www.scaruffi.com/art-kokoscha.htm/

www.russinavangart.com/mard

www.petty.edu/art/gettyguide

www.guggenheim.collection.org

www.munch.museum.no

www.edvard-munich.com

<http://www.germanexpressionism.com>

www.onecountry.org

www.hachmeister-galerie.de

www.yalepress.yale.edu

www.anafilya.org

www.alibris.com

www.barbarokowgallery.com

www.tate.org.

www.allanstonegallery.com

www.wikipedia.org

www.encyclopedia.com

www.artcyclopedia.com

www.icgoru.com

www.hanshofman.net

www.britannica.com

www.abstract-art.com

www.dekunsten.net

http://www.cemozal.com/informel_sanatcilar.html

ÖZGEÇMİŞ

Medine İrak;

1983 yılında Kars'ta doğdu.

2001 yılında Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.

2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümünden 3. lükle mezun oldu.

2008.yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'ndan mezun oldu.

Sergiler:

2000: TEB Sanat Galerisi,Karma Resim Sergisi,Kızılay/Ankara.

2001: Deniz Müzesi Sanat Galerisi ,Karma Resim Sergisi,Beşiktaş/ İstanbul.

2002: Talens Resim Yarışması ve Sergisi, Harbiye /İstanbul.

2004: İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması ve Sergisi, Beyoğlu/ İstanbul.

2005: Azerbaycan Resim Akademisi/M.S.Ü Sempozyumu,Resim Sergisi,Bakü..

2005: Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması ve Sergisi,Beşiktaş/ İstanbul.

2005: 15. Tüyp Sanat Fuarı, Beylikdüzü/İstanbul.

2005: “Osman Hamdi Bey” konulu Resim yarışması ve Sergisi,Beyoğlu/ İstanbul.

2006: Mac-Art Galeri Genç Sanatçılar Yarışması ve Sergisi, Nişantaşı/ İstanbul

2006: Ümraniye Belediyesi “Mevlana” konulu Resim Yarışması ve Sergisi, Beyoğlu.

2007: Nuri İyem Sanat Ödülleri, Resim Yarışması ve Sergisi,Bebek/ İstanbul

2007. Karma Resim sergisi. Kasa Del Arte Sanat Galerisi.

Ödüller:

2004: İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması ve Sergisi 2. ödül

2005: Sakıp Sabancı Başarı Ödülleri 3.Ödül.