



**PARİS'TEN NEW YORK'A MARKSİZM'DEN
LİBERALİZME SANATTA YENİ ARAYIŞLAR:
SOYUT EKSPRESYONİZM**

Yusuf Emre IŞIK

Sanatta Yeterlik Tezi (Eser Metin)

Resim Anasanat Dalı

Dr. Öğr.Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK

2019

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Yusuf Emre IŞIK

**PARİS'TEN NEW YORK'A MARKSİZM'DEN LİBERALİZME
SANATTA YENİ ARAYIŞLAR: SOYUT EKSPRESYONİZM**

SANATTA YETERLİK TEZİ (ESER METİN)

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr.Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK**

ERZURUM – 2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi: *Ailem Şenel* danışmanlığında, *Yakup Emre Dik* tarafından hazırlanan bu çalışma
12/04/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. *RESİM* Anabilim / Anasanat
Dalı'nda Sanatta Yeterlik olarak kabul edilmiştir.

Başkan	<i>Prof: Mustafa Belet</i>	İmza :	<i>[Signature]</i>
Jüri Üyesi	<i>Prof: Fikret Hacımova</i>	İmza :	<i>[Signature]</i>
Jüri Üyesi	<i>Dr. Öğr. Üyesi: Sadık Sener</i>	İmza :	<i>[Signature]</i>
Jüri Üyesi	<i>Dr. Öğr. Üyesi: Erdemir Korkmaz</i>	İmza :	<i>[Signature]</i>
Jüri Üyesi	<i>Dr. Öğr. Üyesi: Ailem Şenel</i>	İmza :	<i>[Signature]</i>

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 12/04/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **"PARİS'TEN NEW YORK'A MARKSİZM'DEN LİBERALİZME SANATTA YENİ ARAYIŞLAR: SOYUT EKSPRESYONİZM"** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. **

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

12.04.2019

Yusuf Emre IŞIK

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	XX
ÖNSÖZ.....	XXI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI: SANAYİ DEVRİMİ

1.1. SANAYİ DEVRİMİNİ HAZIRLAYAN FAKTÖRLER	3
1.2. SANATTA DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI	4
1.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	4
1.2.2. İzlenimciliğe Tepkiler	7
1.2.3. Art Nouveau	12
1.2.4. Kübizm (Kübizmin Oluşum Süreci).....	16
1.2.5. Fütürizm (I. Dünya Savaşı Öncesinde Fütürizm).....	21
1.2.6. Fovizm (20.Yüzyılın Başında Paris’te Sanat Ortamı).....	26
1.3. EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK).....	27
1.3.1. Almanya’da İlk Ekspresif Gruplar (Ekspresyonizmi Etkileyen Hareketler).....	35
1.3.1.1. Die Brücke (Köprü, 1905-1914).....	35
1.3.1.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari, 1911-1914)	40

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUĞU DOĞURAN ETKENLER VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1. AMERİKA’DA MODERN HAREKETİN GELİŞMESİ, 1913 ARMORY SHOW	46
2.2. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE DADA	48
2.3. SÜRREALİZM.....	57
2.4. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ ABD’DE SANAT ORTAMI.....	67

2.5. MODERN SANAT MÜZESİ MOMA’NIN KURULUŞU	71
---	-----------

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

3.1. SANATIN MERKEZİNİN PARİS’TEN NEW YORK’A KAYMASI	76
3.1.1. New York’ta Sanatçı Gruplaşmaları (Soyut Sanatın Gelişmesinde Rol Oynayan Grup Üyeleri)	77
3.1.1.1. Amerikan Soyut Sanatçıları (AAA Grubu) 1936-1941	77
3.1.1.2. Hans Hofmann Okulu	83
3.1.1.3. Diğer Etkileyici Sanatçılar: John D. Graham, David Smith, Stuart Davis, Willem de Kooning ve Arshile Gorky	85
3.1.1.4. The Ten Grubu	87
3.1.2. 1935-43 ABD Hükümetinin Destek Kampanyası “Federal Sanat Projesi” – WPA (İş Geliştirme Dairesi)	89
3.1.3. Peggy Guggenheim , “Art of This Century” Galerisi, 1942-47	91
3.2. 20.YY ORTALARINDA ABD’DE SANAT ORTAMI	94
3.3. AMERİKA’DA SOYUT DIŞAVURUMCULUK.....	96
3.3.1. Action Painting-Gestural Abstraction (Aksiyon Resmi).....	102
3.3.1.1. Jackson Pollock	102
3.3.1.2. Willem de Kooning.....	112
3.3.1.3. Franz Kline	128
3.3.2. Color Field Painting (Renk Alanı Resmi)	131
3.3.2.1. Mark Rothko	131
3.3.2.2. Barnett Newman	142
3.3.2.3. Clyfford Still	147

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	152
4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	153
4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	171

SONUÇ.....	173
KAYNAKÇA	176
ÖZGEÇMİŞ.....	185



ÖZET

SANATTA YETERLİK TEZİ (ESER METİN)

PARİS'TEN NEW YORK'A MARKSİZM'DEN LİBERALİZME SANATTA
YENİ ARAYIŞLAR: SOYUT EKSPRESYONİZM

Yusuf Emre IŞIK

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK

2019, 189 sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV

Dr. Öğr. Üyesi Sadık ŞENER

Dr. Öğr. Üyesi Özdemir KARABAY

Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK

19. yüzyılın sonlarında İngiltere’de başlayan endüstrileşme süreci, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bir başlangıcı olmuş ve aynı zamanda toplumsal düşünce yapısını değiştirerek dünya üzerinde yeni bir ekonomik denge arayışı meydana getirmiştir. İlk başta Avrupa’ya ve daha sonra da tüm dünyaya yayılan endüstrileşme süreciyle birlikte, işçi sınıfı doğmuş, Avrupa, feodalizmin baskıcı yapısından kurtulmuş, bu durum ulus devletlerin kurulmasına yeni fikirlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Buna bağlı olarak da sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki geleneksel bağların sorgulandığı büyük bir değişim noktası niteliği taşımıştır.

19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyıl başlangıcında ortaya çıkan empresyonizmin (izlenimcilik) sanat ortamı üzerinde yarattığı algılama biçimi, kendisinden sonra gelen sanat akımlarıyla etkileşim halinde evrilerek günümüze değin gelmiştir. Atom teorisine karşılık sanatta parça-bütün olgusu kübizm ile kendini göstermiştir. Yirminci yüzyılın başında Freud ve Jung’un psiko-analitik yaklaşımları, Max Planck’ın Quantum teorisi, Einstein’ın izafiyet (görelilik) kuramı, evren ve doğa hakkında insanın sahip olduğu düşünce ve savları yıkarak, farklı bir mekanist evren algısı yaratmıştır. Marksizm ve liberalizmin ideolojik temelleri sanatta toplumcu gerçeklik ve eleştirel gerçeklik kuramlarının doğmasına sebep olmuştur. I. ve II. Dünya Savaşları’nın Avrupa’da yarattığı olumsuz hava ile dada, sürrealizm, fütürizm, ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm gibi ifadelerle karşılık gelen sanat akımları şekillenmiştir. Savaş ve baskıcı rejimlerin yarattığı depresif kaygılar sanatçıları barınacakları yeni yaşam alanlarına göçe zorlamıştır. Sanatçıların yönlerini Paris’ten New York’a değiştirmesiyle oluşan eksen kayması dünyanın modern sanatın yeni yüzleriyle tanışma fırsatı yakalamıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Soyut Ekspresyonizm, Sanayi Devrimi, Resim, Willem de Kooning

ABSTRACT**PROFICIENCY IN ART THESIS (WORK TEXT)****NEW PURSUITS IN ART FROM PARIS TO NEW YORK FROM MARXISM
TO LIBERALISM: ABSTRACT EXPRESSIONISM****Yusuf Emre IŞIK****Advisor: Asst. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK****2019, 189 pages****Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV****Asst. Prof. Dr. Sadık ŞENER****Asst. Prof. Dr. Özdemir KARABAY****Asst. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK**

Industrialization, which began in England at the end of the nineteenth century, was beginning of scientific and technological developments and at the same time created the seeking of a new economic balance in the world by changing the social thinking structure. Along with the process of industrialization starting first in Europe and spreading to all of the world, labor class emerged, so Europe escaped of the pressing structure of Feudalism. This situation led to the establishment of Nation-States, and prepared the possibilities for emerging new ideas. Consequently, art is a big change point where the traditional ties between the artist and the viewer are questioned.

The way of Impressionism that emerged at the beginning of the late 19th and early 20th centuries on the art scene has developed until the present day, interacting with the subsequent art movements. In contrast to atomic theory, the piece-whole phenomenon in art has manifested itself through Cubism. At the beginning of the twentieth century, Freud and Jung's psycho-analytical approaches, Max Planck's Quantum theory, Einstein's relativity theory, created a different perception of the mechanist universe by destroying human thoughts and arguments about the universe and nature. The ideological foundations of Marxism and Liberalism led to the emergence of theories of Socialist Reality and Critical Reality in art. Under the influence of the World Wars in Europe, the movements against Dada, Surrealism, Futurism, Expressionism, Abstract Expressionism and art movements have been shaped. The depressive concerns created by the war and oppressive regimes forced the artists to migrate to their new living quarters. The artists' shift from Paris to New York had become the opportunity to meet the new faces of modern art in the world.

Key Words: Modern Art, Abstract Expressionism, Industrial Revolution, Painting, Willem de Kooning

KISALTMALAR DİZİNİ

AAA.	: American Abstract Artists (Amerikan Soyut Sanatçıları)
ABD.	: Amerika Birleşik Devletleri
cm.	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
FAP.	: Federal Art Project (Federal Sanat Projesi)
MOMA.	: Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi)
vb.	: Ve benzeri
WPA.	: Works Progress Administration (İş Geliştirme Dairesi)
yy.	: Yüzyıl

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Claude Monet, “Impression, Sunrise” (İzlenim, Gün Doğumu), 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48 x 63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris.....	5
Resim 1.2. Çıkarımsal ve Toplamsal Renk Sentezi Tablosu	6
Resim 1.3. Georges-Pierre Seurat, “Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte” (Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra), 1884 – 1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207 x 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.....	7
Resim 1.4. Paul Signac, “The Portrait of Felix Fénéon” (Félix Fénéon’un Portresi), 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.5 x 92.5 cm, Museum of Modern Art, New York.....	8
Resim 1.5. Billboard da uzaktan bakıldığında renk noktacıları (tram) fark edilmez iken makro zoom çekimlerde kızın gözlerindeki trikromi renk kalıplarındaki tramların üst üste, yan yana çakışmasından kaynaklanan olgular açık ve belirgin bir biçimde görülmektedir.....	9
Resim 1.6. Edgar Degas, “Dancers, Pink and Green” (Pembe ve Yeşil Elbiseli Balerinler), 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82.2 x 75.6 cm, Metropolitan Museum of Art New York.....	10
Resim 1.7. Paul Cézanne “The House of the Hanged Man” (Asılan Adamın Evi), 1873, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55.5 x 66.5 cm, Musée d'Orsay, Paris ...	11
Resim 1.8. Antoni Gaudí, “Casa Batlló”, (iç mekân), Barselona, İspanya.....	13
Resim 1.9. Antoni Gaudí, “Park Güell”, 1914, Barselona, İspanya	14
Resim 1.10. Antoni Gaudí, “La Sagrada Família” (Sagrada Familia Kilisesi), 1882- 1926, Barselona, İspanya	15
Resim 1.11. Antoni Gaudí, “Casa Batlló”, Barselona, İspanya	16
Resim 1.12. Paul Cézanne, “The Large Bathers” (Büyük Yıkananlar), 1898-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210.5 x 250.8 cm, Museum of Art, Philadelphia.....	17
Resim 1.13. Pablo Picasso, “Portrait of Ambroise Vollard” (Ambroise Vollard’ın Portresi), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 65 cm, Pushkin Museum, Moscow, Russia	18

Resim 1.14. Pablo Picasso, “Girl with a Mandolin” (Fanny Tellier) (Mandolinli Kız), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 73.6 cm, The Museum of Modern Art, New York.....	19
Resim 1.15. Georges Braque, “Violin and Palette” (Keman ve Palet), 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.7 x 42.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum..	19
Resim 1.16. Pablo Picasso, “Still Life with Chair Caning” (Bambu Sandalyeli Natürmort), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, 29 x 37 cm, Musee Picasso, Paris	20
Resim 1.17. Georges Braque, “Woman with a Guitar” (Gitarlı Kadın), 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Füzen, 130 x 73 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris	20
Resim 1.18. Giacomo Balla, “Dynamism of a Dog on a Leash” (Tasmalı Köpeğin Dinamizmi), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 110 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York	21
Resim 1.19. Gino Severini, “Dancer + Ocean = Bouquet of Flowers”, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 91 x 60 cm, New York	22
Resim 1.20. Luigi Russolo, “Dynamism of a Car” (Arabanın Dinamizmi), 1912-13, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106 x 140 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris	23
Resim 1.21. Umberto Boccioni, “The Street Penetrates the Building” (Sokağın Gürültüsü Evi Etkiliyor), 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 106.5 cm, Sprengel Museum Hannover, Hannover	24
Resim 1.22. Giacomo Balla, “Swifts: Paths of Movement and Dynamic Sequences” (Dalgalar: Hareketin İzleri + Dinamik Seriler), 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.8 x 120 cm, Modern Sanat Müzesi, New York	25
Resim 1.23. Carlo Carrà, “Patriotic Celebration” (Vatansever Kutlama), 1914, Mukavva Üzerine Kolaj, 38.5 x 30 cm, Mattioli Collection, Milan	26
Resim 1.24. Henri Matisse, “Woman with the Hat” (Şapkalı Kadın), 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.65 cm x 59.69 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco	27

Resim 1.25. Matthias Grünewald, “The Crucifixion” (Çarmıha Geriliş), 1510-1515, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 269 x 307 cm, Musée d’Unterlinden, Colmar	29
Resim 1.26. Karl Schmidt-Rottluff, “Self-Portrait with Hat” (Otoportre), 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.3 × 65 cm, Cleveland Sanat Müzesi, Ohio ...	30
Resim 1.27. Erich Heckel, “Violinist” (Kemancı), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 55 cm, National Gallery, Oslo, Norway	31
Resim 1.28. Erich Heckel, “Brickworks” (Fırın), 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68 x 86 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid	32
Resim 1.29. Emil Nolde, “Dance Around the Golden Calf” (Altın Buzağı Çevresinde Dans), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105.5 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, Germany	33
Resim 1.30. Max Pechstein, “Indian and Woman”, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82.6 x 66.4 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri	33
Resim 1.31. Max Pechstein, “Horse Fair” (At Pazarı), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 81 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid ..	34
Resim 1.32. Ernst Ludwig Kirchner, “Brücke Sanatçılar Grubunun Manifestosu”, 1906	35
Resim 1.33. Ernst Ludwig Kirchner, “Two Women on the Street” (Sokaktaki İki Kadın), 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120.5 x 91 cm, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, Almanya	36
Resim 1.34. Karl Schmidt-Rottluff, “Farm in Dangast”, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.5 x 94.5 cm, Nationalgalerie, Berlin	37
Resim 1.35. Otto Mueller, “Girls Sitting by the Water” (Suyun Kenarında Oturan Kızlar), 1914–16, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106 x 77 cm, Özel Koleksiyon	37
Resim 1.36. Ernst Ludwig Kirchner, “Nudes Playing under the Tree” (Ağaçların Altında Oynayan Çıplaklar), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 x 89 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih	38
Resim 1.37. Erich Heckel, “Windmill in Dangast”, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.7 x 80.5 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg	39

Resim 1.38. Franz Marc, “The Dream” (Rüya), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.5 x 135.5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid	40
Resim 1.39. Wassily Kandinsky, “Der Blaue Reiter Yıllığı için Kapak Tasarımı”, 1912, Renkli Ahşapbaskı, 27.9 x 21.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus Münih, Almanya	41
Resim 1.40. Alexej von Jawlensky, “Young Girl with Peonies” (Şakayık Çiçekli Genç Kız), 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101 x 75 cm, Van der Heydt Museum, Wuppertal, Germany	42
Resim 1.41. Wassily Kandinsky, “Phalanx Sergisinin Afişi”, 1901, Litografi, 47.3 x 60.3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih.....	44
Resim 1.42. Wassily Kandinsky, “Composition IV” (Kompozisyon No.4), 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 159.5 x 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf	45
Resim 1.43. Gabriele Münter, “School House in Murnau” (Murnau’da Okul), 1908, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 40.6 x 32.7 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid	45
Resim 2.1. George Grosz, “The Pillars of Society” (Toplumun Taşıyıcıları), 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 108 cm, Berlin, Nationalgalerie.....	51
Resim 2.2. Hannah Höch, “Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany” (Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya’nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi), 1919-20, Fotomontaj, Kolaj, Karışık Malzeme, 114 x 90 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Almanya	52
Resim 2.3. Kurt Schwitters, “Construction for Noble Women” (Asil Kadınlar İçin Konstrüksiyon), 1919, Asamblaj, 103 x 84 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles	53
Resim 2.4. Kurt Schwitters, “Merz 1: Holland Dada”, 1923	54
Resim 2.5. Jean Hans Arp, “Collage of Squares Arranged According to the Laws of Chance” (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler), 1916–17, Kolaj, 48.6 x 34.6 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi.....	55
Resim 2.6. Max Ernst, “Celebes” (Celebes Fili), 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139 x 121 cm, Tate Koleksiyonu, Londra.....	56

Resim 2.7. Max Ernst, “The Entire City”, 1934, 50.2 x 61.3 cm, Tate Koleksiyonu, Londra	57
Resim 2.8. “La Révolution surréaliste”nin ilk sayısının kapağı”, Aralık 1924.....	59
Resim 2.9. Giorgio de Chirico, “The Philosopher’s Conquest” (Filozofun Zaferi), 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 126 x 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü	60
Resim 2.10. Yves Tanguy, “Extinction of Useless Lights” (Yararsız Işıkların Yok Olması), 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.1 x 65.4 cm, Museum of Modern Art New York, ABD.....	61
Resim 2.11. Salvador Dali, “Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach” (Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali), 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114.2 x 143.7 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.....	62
Resim 2.12. René Magritte, “Attempting the Impossible” (İmkânsızı Denemek), 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105.6 x 81 cm, Özel Koleksiyon	63
Resim 2.13. Joan Miró, “Hirondelle Amour” (Kırlangıç ve Aşk), 1933-34, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199.3 x 247.6 cm, Museum of Modern Art New York, ABD	65
Resim 2.14. André Masson, “Automatic Drawing” (Otomatik Çizim), 1924, Kağıt Üzerine Mürekkep, 20.6 x 23.5 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York	66
Resim 2.15. André Masson, “Battle of Fishes” (Balıklar Savaşı), 1926, Tuval Üzerine Kum, Alçı, Yağ, Kurşun Kalem, 36.2 x 73 cm, The Museum of Modern Art, New York.....	67
Resim 2.16. Grant Wood, “Stone City, Iowa”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 x 101.5 cm, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, ABD	68
Resim 2.17. Ben Shahn, “The Passion of Sacco and Vanzetti” (Sacco ve Vanzetti’nin Çilesi), 1931-1932, Tuval Üzerine Tempera, 213.4 x 121.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York, ABD.....	68
Resim 2.18. Stuart Davis, “New York Waterfront”, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56 x 77 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, ABD	69

Resim 2.19. John Steuart Curry, “Baptism in Kansas” (Kansas’ta Vaftiz), 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102.2 x 127.6 cm, Whitney Museum of American Art, New York, ABD.....	70
Resim 2.20. John Sloan, “Wake of Ferry Boat” , 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66.04 x 81.28 cm, Collection Phillips Memorial Gallery, Washington	73
Resim 2.21. Edward Hopper, “House by the Railroad” (Demiryolunun Yanındaki Ev), 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 73.7 cm, Collection Stephen C.Clark, New York.....	73
Resim 2.22. Edward Hopper, “Freight Cars at Gloucester” (Gloucester’de Yük Vagonları), 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.66 x 101.92 cm, Collection Mr. and Mrs. Edward W. Root, Clinton, New York	74
Resim 3.1. American Abstract Artists, “General Prospectus” (Tanıtıcı Broşür), 1937, Archives of American Art	78
Resim 3.2. Ad Reinhardt, “Untitled” (İsimsiz), 1940, New York University Art Collection, New York, ABD	79
Resim 3.3. Piet Mondrian, “Composition with Blue and Yellow” (Mavi ve Sarı ile Kompozisyon), 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41.6 x 33.3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD	80
Resim 3.4. Joan Miró, “Carnival of Harlequin” (Palyaçonun Karnavalı), 1924-1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66.04 x 93.03 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, ABD.....	81
Resim 3.5. Dame Barbara Hepworth , “Curved Form (Trevalgan)”, 1956, Ahşap Kaide Üzerine Bronz, 90.2 x 59.7 x 67.3 cm, Tate Modern, Londra.....	81
Resim 3.6. Wassily Kandinsky, “No. 609”, 1934, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.....	82
Resim 3.7. Fernand Léger, “The City” (Şehir), 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230.5 x 297.8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD	82
Resim 3.8. John Graham, “White Pipe”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31.1 x 43.2 cm, New York University Art Collection, New York, ABD	86
Resim 3.9. Milton Avery, “Sea Gulls, Gaspé”, 1938, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts	87

Resim 3.10. Adolph Gottlieb, “Sun Deck”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 91.5 cm, Smithsonian American Art Museum, ABD	88
Resim 3.11. Louis Schanker , “Ten Sergi Afişi”, 1938, Gravür, 39.4 x 27.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York.....	88
Resim 3.12. David Alfaro Siqueiros, “Echo of a Scream” (Bir Çığlığın Yankısı), 1937, Ahşap Üzerine Emaye, 121.9 x 91.4 cm, The Museum of Modern Art, New York, ABD.....	90
Resim 3.13. José Clemente Orozco, “Gods of the Modern World” (Modern Dünyanın Tanrıları), 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, ABD.....	91
Resim 3.14. Jackson Pollock, “One: Number 31” (Bir: Numara 31), 1950, Tuval Üzerine Emaye ve Yağlıboya, 269.5 x 530.8 cm.....	99
Resim 3.15. Jackson Pollock, “Landscape with Steer” (Steer ile Peyzaj), 1936–37, 34.7 x 47.1 cm	104
Resim 3.16. David Alfaro Siqueiros, “Collective Suicide” (Toplu İntihar), 1936, Ahşap Üzerine Vernikli Boya, 124.5 x 182.9 cm, The Museum of Modern Art, New York	104
Resim 3.17. Jackson Pollock, “Going West” (Batıya Gidiş), 1934-1935, Sunta Üzerine Yağlıboya, 38.3 x 52.7 cm, Smithsonian American Art Museum, Gift of Thomas Hart Benton.....	105
Resim 3.18. Thomas Hart Benton, “Cattle Loading, West Texas”, 1930, Tuval Üzerine Tempera ve Yağlıboya, Coutesy of the Addison Gallery of American Art, Phillips.....	105
Resim 3.19. Jackson Pollock, “Departure”, 1934-38, Tuval Üzerine Yağlıboya	105
Resim 3.20. Jackson Pollock, “Petrol Donanım Kampı”, 1930-33, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.7 x 64.1 cm	106
Resim 3.21. Jackson Pollock, “Pamuk Toplayıcıları”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.96 x 76.2 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York.....	106
Resim 3.22. Jackson Pollock, “Man, Bull, Bird”, 1938-41, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61.5 x 92 cm, Private Collection	107

- Resim 3.23. Jackson Pollock, “Stenographic Figure” (Stenografik Şekil), 1942,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6 x 142.2 cm, Museum of Modern Art,
New York 108
- Resim 3.24. Jackson Pollock, “Alchemy” (Simya), 1947, Tuval Üzerine Emaye ve
Yağlıboya, 114.6 x 221.3 cm, Guggenheim Museum, New York 109
- Resim 3.25. Jackson Pollock, “Number 9”, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112.39
x 86.36 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art 111
- Resim 3.26. Willem de Kooning, “Untitled Abstraction” (Adsız Soyutlama), 1931,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.6 x 83.8 cm 113
- Resim 3.27. Willem de Kooning, “Father, Mother, Sister, Brother” (Baba, Anne,
Kız Kardeş ve Erkek Kardeş), 1937, Mukavva Üzerine Yağlıboya,
30.5 x 55.9 cm 114
- Resim 3.28. Willem de Kooning, “Two Men Standing” (Ayakta Duran İki Adam),
1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155 x 122 cm, The Metropolitan
Museum of Art 115
- Resim 3.29. Willem de Kooning, “Seated Man” (Oturun Adam), 1939, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 97.2 x 87 cm, Whitney Museum of American Art .. 115
- Resim 3.30. Willem de Kooning, “Seated Woman” (Oturun Kadın), 1940, Masonit
Üzerine Karakalem ile Yağlıboya, 137.3 x 91.4 cm, Philadelphia
Museum of Art 116
- Resim 3.31. Willem de Kooning , “Queen of Hearts” (Kalplerin Kraliçesi), 1943-
46, 117 x 70 cm, Joseph H. Hirshhorn Foundation 117
- Resim 3.32. Willem de Kooning , “Pink Landscape” (Pembe Manzara), 1938,
Mukavva Üzerine Yağlıboya, 63.5 x 94.3 cm, Mr. and Mrs. Reuben
Tam, New York 118
- Resim 3.33. Willem de Kooning, “Elegy” (Ağıt), 1939, Mukavva Üzerine
Yağlıboya ve Kömür, 102.2 x 121.6 cm, Özel Koleksiyon 118
- Resim 3.34. Willem de Kooning, “Pink Angels” (Pembe Melekler), 1945, Tuval
Üzerine Yağlıboya ve Füzen, 132.1 x 101.6 cm, Frederick R. Weisman
Art Foundation, Los Angeles 118

- Resim 3.35. Willem de Kooning, “Light in August” (Ağustos’ta Işık), 1946, Kağıt Üzerine Yağlı ve Emaye Boya, 139.7 x 105.4 cm, Collection Elise C. Dixon, Scottsdale, Arizona..... 119
- Resim 3.36. Willem de Kooning, “Black Friday” (Siyah Cuma), 1948, Duralit Üzerine Yağlı ve Vernikli Boya, 125 x 99 cm, Princeton University Art Museum..... 119
- Resim 3.37. Willem de Kooning, “Untitled” (İsimsiz), 1948-49, Kağıt Üzerine Yağlı ve Emaye Boya, 92.1 x 123.8 cm..... 120
- Resim 3.38. Willem de Kooning, “Asheville”, 1948, Mukavva Üzerine Yağlı ve Emaye Boya, 65.1 x 81 cm, The Phillips Collection, Washington 121
- Resim 3.39. Willem de Kooning, “Attic” (Tavanarası), 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Gazete kağıdı transferi, 157.2 x 205.7 cm, The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection 121
- Resim 3.40. Willem de Kooning, “Excavation” (Kazı), 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205.7 x 254.6 cm, The Art Institute of Chicago 121
- Resim 3.41. Willem de Kooning, “Woman I” (Kadın I), 1950-52, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192.7 x 147.3 cm, The Museum of Modern Art, New York . 122
- Resim 3.42. Willem de Kooning, “Woman III” (Kadın III), 1952-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172.7 x 123.2 cm, Özel Koleksiyon 123
- Resim 3.43. Willem de Kooning, “Woman IV” (Kadın IV), 1952-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 149.86 x 117.48 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri 123
- Resim 3.44. Willem de Kooning, “Woman and Bicycle” (Kadın ve Bisiklet), 1952-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194.3 x 124.8 cm, Whitney Museum of American Art, New York 124
- Resim 3.45. Willem de Kooning, “Woman VI” (Kadın VI), 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 174.5 x 148.5 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh..... 125
- Resim 3.46. Willem de Kooning, “Gotham News” (Gotham Haberleri), 1955, Tuval Üzerine Petrol, Emaye, Kömür ve Gazete Transferi, 175.26 x 200.66 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York 126
- Resim 3.47. Willem de Kooning, “Bolton Landing”, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 212.7 x 188 cm 127

- Resim 3.48. Willem de Kooning, "July 4th", 1957, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 68.6 x 56 cm, National Gallery of Australia 127
- Resim 3.49. Willem de Kooning, "Park Rosenberg" (Rosenberg Parkı), 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203.2 x 177.8 cm, Özel Koleksiyon..... 127
- Resim 3.50. Willem de Kooning, "Suburb in Havana" (Havana'daki Varoşlar), 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203.2 x 177.8 cm, Özel Koleksiyon 127
- Resim 3.51. Willem de Kooning, "Duck Pond", 1958, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 122 x 150 cm, Sidney Janis Gallery 127
- Resim 3.52. Franz Kline, "Mahoning", 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kağıt Kolaj, 203.2 x 254 cm, Whitney Museum of American Art, New York . 128
- Resim 3.53. Franz Kline, "Chief" (Şef), 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148 x 187 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD 129
- Resim 3.54. Franz Kline, "Untitled" (İsimsiz), 1958..... 130
- Resim 3.55. Mark Rothko, "Untitled (Two Seated Women)", 1930-35, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47.3 x 39.7 cm, The Brooklyn Museum 132
- Resim 3.56. Mark Rothko, "Still Life" (Natürmort), 1938, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 40.6 x 50.5 cm, Solomon R.Guggenheim Museum..... 132
- Resim 3.57. Mark Rothko, "Still Life" (Natürmort), 1938, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 50.5 x 40.6 cm, Solomon R.Guggenheim Museum..... 132
- Resim 3.58. Mark Rothko, "Untitled (Two Nudes)", 1930-36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 44.7 cm, National Gallery of Art, Washington..... 133
- Resim 3.59. Max Weber, "Composition of Nude Figures", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2 x 101.6 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York..... 133
- Resim 3.60. Mark Rothko, "Antigone", 1941, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 86.3 x 116.2 cm, National Gallery of Art, Washington..... 134
- Resim 3.61. Mark Rothko, "Untitled" (İsimsiz), 1940-41, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71.4 x 91.5cm, Solomon R. Guggenheim Museum 134
- Resim 3.62. Mark Rothko, "Agitation of the Archaic" (Arkaiklerin Ajitasyonu), 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89.9 x 137.8 cm, Whitney Museum of American Art, New York 135

- Resim 3.63. Mark Rothko, “Slow Swirl at the Edge of the Sea” (Deniz Kıyısında Ağır Girdap), 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 191.4 x 215.2 cm, The Museum of Modern Art, New York..... 136
- Resim 3.64. Mark Rothko, “Baptismal Scene” (Vaftiz Sahnesi), 1945, Kağıt Üzerine Grafit ve Suluboya, 50.5 x 35.6 cm, Whitney Museum of American Art, New York 137
- Resim 3.65. Mark Rothko, “Vessels of Magic”, 1946, Kağıt Üzerine Suluboya, 98.4 x 65.4 cm, The Brooklyn Museum, New York..... 137
- Resim 3.66. Mark Rothko, “Untitled” (İsimsiz), 1944-46, Kağıt Üzerine Suluboya, Tempera, Mürekkepli Kalem, 54 x 74.9 cm, The Museum of Modern Art, New York..... 138
- Resim 3.67. Mark Rothko, Number 18 (Multiform), 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 171.93 x 141.92 cm 139
- Resim 3.68. Mark Rothko, “Number 10” (Numara 10), 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 229.6 x 145.1 cm, The Museum of Modern Art, New York .140
- Resim 3.69. Mark Rothko, “No. 5/No. 22” (Numara 5 / Numara 22), 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 297 x 272 cm, The Museum of Modern Art, New York..... 141
- Resim 3.70. Mark Rothko, “Four Darks in Red” (Kırmızı İçindeki Dört Karaltı), 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 259.1 x 294.6 cm, Whitney Museum of American Art 141
- Resim 3.71. Barnett Newman, “The Death of Euclid” (Öklid’in Ölümü), 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.5 x 51 cm, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles..... 143
- Resim 3.72. “The Ideographic Picture” sergi kataloğu, Betty Parsons Gallery, 20 Ocak – 8 Şubat 1947 144
- Resim 3.73. Barnett Newman, “The Euclidian Abyss”, 1946-47, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.5 x 55.3 cm, Collection Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Meriden, Connecticut 145
- Resim 3.74. Barnett Newman, “Onement I” (Birlik I), 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 x 41.2 cm, The Museum of Modern Art, New York 146

Resim 3.75. Barnett Newman, “Vir Heroicus Sublimis” (Kahraman Yüce İnsan), 1950-51, Tuval Üzerine Yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm, The Museum of Modern Art.....	147
Resim 3.76. Clyfford Still, “Untitled” (İsimsiz), 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 x 85.7 cm, Whitney Museum of American Art, New York	148
Resim 3.77. Clyfford Still, “January 1948”, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200.66 x 152.4 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York	149
Resim 3.78. Clyfford Still, “1957-D, No. 1”, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 287 x 403.9 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York ...	150
Resim 3.79. Clyfford Still, “Untitled” (İsimsiz), 1964, Marlborough Gallery, New York.....	151
Resim 4.1. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 80 cm....	153
Resim 4.2. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	154
Resim 4.3. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	155
Resim 4.4. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	156
Resim 4.5. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 60 x 90 cm.....	157
Resim 4.6. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	158
Resim 4.7. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	159
Resim 4.8. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	160
Resim 4.9. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm..	161
Resim 4.10. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	162
Resim 4.11. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	163
Resim 4.12. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	164
Resim 4.13. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	165
Resim 4.14. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 120 cm	165
Resim 4.15. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	166

Resim 4.16. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	167
Resim 4.17. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	168
Resim 4.18. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm	169
Resim 4.19. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 120 cm	170



FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 2.1. Armory Show sergisinin iç görünümü, 1913	46
Fotoğraf 2.2. Marcel Duchamp, “Fountain” (Çeşme), 1917 orijinali kayıp, replikası 1964, Porselen Pisuar, 36 x 48 x 61 cm	50
Fotoğraf 2.3. Man Ray, “Centrale Surréaliste (Surrealist Group)” (Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu), 1924, Paris’te Grenelle Sokağı’ndaki Gerçeküstücülük Merkezi	58
Fotoğraf 3.1. Hans Hofmann öğrencileri ile birlikte.....	84
Fotoğraf 3.2. Art of This Century Galerisi’nde Peggy Guggenheim	92
Fotoğraf 3.3. Peggy Guggenheim’in “Art of This Century” Galerisi, 1942	93
Fotoğraf 3.4. Nina Leen, “The Irascibles” (Kolay Öfkelenenler), 1951, Grup Fotoğrafi	97
Fotoğraf 3.5. Walter Gropius, “Bauhaus”, 1926, Dessau	100
Fotoğraf 3.6. Andrew Reinhard, “Henry Hofmeister ve diğerleri Rockefeller Center”, 1931-1939, New York	101
Fotoğraf 3.7. Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken, 1949	110

ÖNSÖZ

Tezimin konusunu oluşturarak araştırmalarımnda ve resim sanat kariyerimin başlangıcını oluşturan resmin plastik çözümlemeleri konusunda cesaret veren ve desteklerini minnetle anacağım danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK'a, dekanım Prof. Dr. Mustafa BULAT'a, yapıcı ve cesaretlendirici yaklaşımlarıyla Prof. Dr. Fikret Haşimov'a, uzak mesafelerden büyük bir özveri göstererek Jürimde görev alan Dr. Öğretim Üyesi Sadık Şener hocama ve Dr. Öğretim Üyesi Özdemir KARABAY hocama teşekkür ederim. Hayat boyu destek ve ilgilerini esirgemeyen Anne Babama kardeşim Emir'e saygı ve sevgilerimle.

Erzurum – 2019**Yusuf Emre IŞIK**

GİRİŞ

18. yüzyılın sonlarına doğru Fransız İhtilali ve Endüstri Devrimi'yle birlikte Avrupa'da siyasal, sosyal, ekonomik ve yönetsel alanlarda köklü değişiklikler yaşanmıştır. Monarşik yönetimler birer birer yerlerini demokrasi rüzgârıyla gelen yönetimlere bırakmak zorunda kalırken, makineleşmeyle ortaya çıkan fabrikalaşma süreci hızlı bir değişim-dönüşümü zorunlu kılmıştır. İş gücüne olan talebin yarattığı nüfus yoğunluğu hayatı her alanında, ekonomik, siyasal, sosyal ve yönetsel alanlarda önemli değişiklikler görülmesine sebep olmuştur. Bu safhada demokrasiye olan gereksinim kaçınılmaz olmuş ve yönetim sistemlerinin değişim süreci hızlanmaya başlamıştır.

19. yüzyılın sonunda buharlı tren seferleri insanın dünyayı algılayış biçimlerini kökten değiştirmiştir. Bu icatlar bilimsel düşüncenin somut ürünleri olan fabrikaların Avrupa'da hayatın her alanında köklü reformların yaşanmasına sahne olmuştur. “Bu dönemde başta İngiltere ve Amerika gibi ülkeler, endüstriyel yatırımlara paralel yerleşim alanları yaratarak metropoller haline gelmiştir” (Gombrich, 2015: 499). Endüstrinin yarattığı popülasyonlarla şehirler metropollere dönüşürken, metropolleşmenin negatif sonuçları insan doğa ve değerler sistematigi ile olan korelasyonun bozularak Avrupa'nın kaotik bir sürece girmesine yol açmıştır.

Yirminci yüzyılın başında Freud ve Jung'un psiko-analitik yaklaşımları, Max Planck'ın Quantum teorisi, Einstein'ın izafiyet (görelilik) kuramı, evren ve doğa hakkında insanın sahip olduğu düşünce ve savları yıkararak, farklı bir mekanist evren algısı yaratmıştır. Bilimsel alandaki ilerlemelerle, teknoloji, ticaret, endüstriyel ve askeri alanda sofistike silahlar icat edilmiş, bilim ve teknolojiye bu ilerleyiş devletler arasında rekabet kompleksleri yaratarak güç gösterisine dönüşmüştür.

I. ve II. Dünya Savaşlarının yarattığı korku ve endişeler Avrupalı insan yaşantısının tüm alanlarında kökten değişimlere sahne olmuştur. Avrupa ülkeleri arasında Doğu Avrupa ve Batı Avrupa olmak üzere siyasal, askeri ve ekonomi anlamında bölünmeler ortaya çıkmıştır. Doğu Bloku'na sahip ülkeler Sovyetler Birliği başta olmak üzere, toplumcu sosyalist, Batı Bloğu ise ABD başta olmak üzere NATO şemsiyesi altında toplanan ülkeler iki bloğa ayrılmıştır. Marksist ve liberal doktrinlerde de ayrışmalar bu dönemde olmuştur. Kapitalist Batılı ülkeler eleştirel gerçekliğin

savunuculuğunu yaparken, sosyalist ya da komünist bloka sahip ülkeler toplumcu gerçeklik estetiğini savunmuşlardır.

Bilimsel düşünce paralelinde olan sanatçılar kendilerini ifade etmede daha özgür anlatım yolları keşfetmek zorunda kalmışlardır. Sanatçılar, yaşadığı zaman ve ortamdan kaynaklanan iç ve dış koşulların felsefesine koşut dil yaratma çabası içinde; empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, dada, fütürizm, sürrealizm gibi sanat akımları etrafında birleşerek çağımızın modern sanatlarının ifade biçimlerine uygun eserler üretmişlerdir.

Ayrıca her çağ kendine özgü şartlarıyla farklı sanatsal ifade biçimleri olarak karşılık bulur. Örneğin; bilimde atomun parçalanabileceği görüşünün ortaya atıldığı bir çağda sanatta da bu görüş karşılığını bulmuştur. Kübist anlayışın öncüsü olarak kabul edilen Paul Cézanne; doğadaki nesneleri küpler, koniler ve silindirler gibi geometrik form gerçekliğinde kavrayabilmiş ve betimlemiştir (Yılmaz, 2014: 31). Kübizm'in nesneleri parçalarına ayırıp yeniden kompoze etmesi felsefe ile sanatı birbirine kaynaştırmıştır.

Empresyonizm'den sürrealizm'e, soyut ekspresyonizm'e kadar her sanat akımı bilimden felsefeye, ekonomiden siyasete, savaştan barışa tarihsel olarak belli bir yaşam biçiminin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Paris'ten New York'a Marksizm'den liberalizme doğru eksen kaymasını da sebep sonuç bağlamında araştırıp açıklamaya çalıştığım yeni ve modern sanat yapıtlarının ifade ettiği görsel dilleri, sanatçıların çocukluk yıllarının izlerini taşıyan betimlenmiş sanat yapıtları olarak sanatla yaşam arasındaki korelatifliği görmek manidardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI: SANAYİ DEVRİMİ

1.1. SANAYİ DEVRİMİNİ HAZIRLAYAN FAKTÖRLER

On sekizinci yüzyılın sonlarında İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi insanlık tarihinde o zamana kadar olan süre içerisinde emsali görülmemiş bir değişimin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Sanayi Devrimi’ne bağlı olarak sonraki çağ ve dönemlerde görülen sosyal, ekonomik ve kültürel düzeylerine ilişkin olaylar Avrupa’nın yanı sıra dünyanın değişik ülkelerine yayılmıştır. Sanayi Devrimi’nin İngiltere’de başlamasının temel sebepleri arasında; bol miktarda maden kaynakları, büyüyen nüfus, sermaye, tarıma elverişli arazilere sahip olması yanı sıra, devletin bilimsel araştırma ve buluşlara karşı müdaleci olmayan politikası sayılmaktadır. Özgür toplumlarda araştırmacılar buluş yapabilme becerisi kazanır.

İngiltere’nin bir ada ülkesi olması onu diğer Avrupa ülkelerinde yaşanan derebeylik savaşları, mezhep çekişmeleri gibi toplumun zihnini meşgul eden olaylardan uzak tutmuştur. Özgürlükçü yönetim sistemine sahip olması İngiltere’ye, bilim, teknoloji, endüstri ve pazarlamaya elverişli bir ortam sağlamıştır. Örneğin; 1768’de İskoçyalı James Watt tarafından icat edilen buharlı makine, endüstrileşme yolunda atılmış önemli bir aşamadır. Buharlı makinenin 1825 tarihinde lokomotiflerde kullanılmaya başlanmasıyla ticari ürünlerin Avrupa’nın uzak diyarlara ulaştırılması olanaklı hale getirmiştir.

Sanayi öncesi toplumlarda teknik, kendi ereğine göre bir araç olarak kullanmakta iken, Endüstri Çağıyla birlikte teknik, güç sağlama ereği ile işlevsellik manasını yitirmiş oluyor. Teknik denilince artık insanın aklına gelen “fayda” değil “güç”tür. Sanayi Çağı’nın makinesi insana yardımcı olacak araç olmanın ötesinde güç makinesidir. Hans Freyer sosyolojik açıdan bu durumu şu şekilde açıklar: “Sanayi Devrimi’nin doğal sonucu olan güç, devletlerin birbirlerine olan üstünlükleri bağlamında belli ereklere varmak için kullandıkları araçlardır. Gücü elinin altında bulunduranlar bu güçle ne yapabilirim? Nasıl üstünlük sağlayabilirim? sorusunun cevabını bulma yarışına girdiler. Sanayi devri ülkeler bir şeyi yapabilmek adına teknolojiyi icat etmekle kalmıyor,

rakipleri karşısında üstünlük sağlama vasıtası olarak kullanıyorlar. Freyer, yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar olan Sanayi Çağ'ını altı ayrı dalga şeklinde ele almaktadır. Bunlardan ilki İngiltere'de başlamış olan dokuma sanayisidir. Sanayideki bu buluş, en önemli teknik icat olarak görünmektedir. Çünkü geleneksel dokuma işiyle uğraşanların dışında birinin bu icadı bulması ilginç görünmektedir. Richard Arkwright 1769-1780 yılları arasında pamuk eğirme makinası yapıp geliştirmiştir. Aynı yıllarda rahip Edward Cartwright'da dokuma makinesi icat etmiştir (James Watt 1769'da buhar makinasını icadı birinci dalga zamanına tekabül eder). İkinci sanayi dalgası, demir ve çeliğin imal edildiği büyük makineler dönemini oluşturur. Sanayi Çağ'ının üçüncü dalgasını (1825) ulaştırma çağı oluşturur. George Stephenson'un çığır açan icadı yolcu taşıyan trenler sefere başlamasıyla (1830), sanayi ürünlerinin dünyanın her köşesine gönderilme olanağı sağlanmıştır. Sanayileşmenin dördüncü dalgası 1850'li yıllarda kimya çağı ile başlar. Dördüncü dalga'nın özgün yönü, bilimin belirleyici bir etken olarak laboratuvarlarda birtakım keşifler yapılmasıdır. Elektrik sanayisi beşinci sanayi dalgası olarak kendinden önceki bütün sanayileri kökten değiştirmiş buharlı motor yerine, tramvay gibi elektrikli taşıma araçları sefere konulmuştur. Altıncı dalga benzinli motor çağında özellikle göklere süzülecek araçlarla hayal ötesini fethetmek mümkün olacak" (Freyer, 2018: 12-13).

1.2. SANATTA DEĞİŞİMİN BAŞLANGICI

1.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)

Bu araştırmanın konusunu oluşturan sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasının sebep ve sonuçları açısından empresyonizm'den başlayarak modern sanat akımlarına değinme gereği duyulmuştur. 19. yy başında bilim ve teknolojik buluşlar sanatsal alanlarda da belli oranlarda yansı buldu. Sanatçılar doğaya açılarak doğadan duyuşsal olarak elde ettikleri izlenimleri tuvale aktardılar. Rönesans sanatının tam da karşısında olan bu anlayış, kapalı mekânda idealize edilmiş ışık yerine, gerçek dünyada, açık havada, güneşten gelen ışınların göze yansmasıyla oluşan izlenimlerin tuval üzerine aktarılmasıyla doğanın yeni bir perspektifle keşfedilip yansıtılması, sanatta bir dönüm noktası olmuştur.

Empresyonizm 1860’larda Paris’te gelişen, etkisi Avrupa’ya ve nihayetinde ABD’ye uzanan resimde modern hareket olarak görülen bir sanat akımıdır. Empresyonizmin öncüleri Monet, Manet, Degas, Renoir, Pissarro ve Sisley devletin onayladığı sergi ve salonları reddediyor iken, kendileri de akademik çevrelerce reddedilmişlerdir. Çalışmalarında ince ve titiz detaylardan uzaklaşırken, anlık, duyuşsal izlenimleri resmetmeyi amaçlamışlardır.

Doğada mevsimsel değişimlere bağlı güneş ışığının ısı etkisine ait sonuçlar ve renginin anlık görünüşlerin yansımalarını resmetmek amacıyla sanatçılar, Paris civarındaki kırsal bölgelerde etüdlerle taslak mahiyetinde eskizler yapıyorlardı. Sonradan atölyelerinde büyük boyutlarda tuval çalışmalarının ön hazırlığını oluşturan bu eskizleri empresyonistler, bitmiş resimlere göre gerçeği daha iyi yansıttıklarını düşünüyorlardı (Hollingsworth, 2009: 425-426).

Empresyonizm (İzlenimcilik) ilk ortaya çıktığı dönemde eleştirmen Louis Leroy (1812-1885), Claude Monet’nin “İzlenim, Gün Doğumu” isimli resmi hakkında bulunduğu yorumunda: Monet’nin resminin silik bir duvar kâğıdı gibi bitmemişlik duygusu uyandırdığını yazmıştır (Resim 1.1) (Antmen, 2016: 21; Farthing, 2012: 316; Newall, 2014: 14-15).

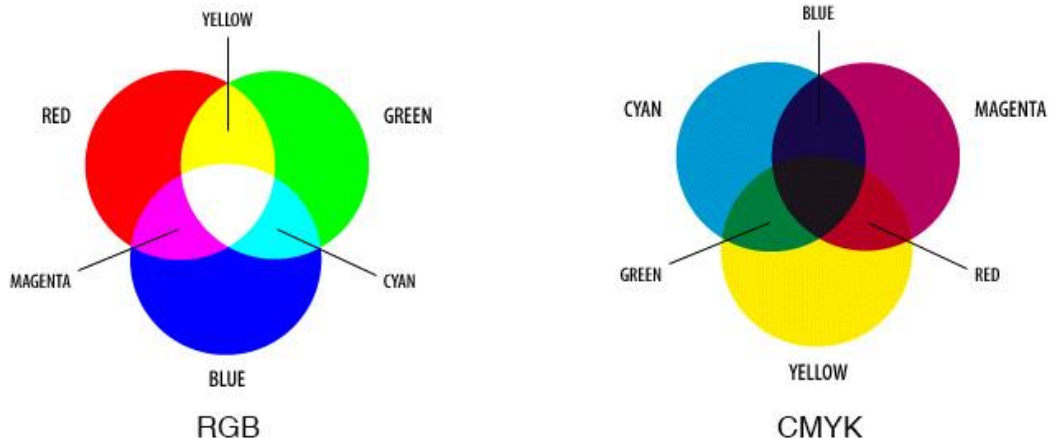


Resim 1.1. Claude Monet, “Impression, Sunrise” (İzlenim, Gün Doğumu), 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48 x 63 cm, Marmottan Monet Müzesi, Paris

İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim adlı kitabında empresyonizm’i şöyle anlatır:

Empresyonist (Impressionist) resimde, formun, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren “ratio”nun (aklın) yerini de, şimdi “göz” alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki, özünü, böylece ancak impressionist sanatta gerçekleştirmiş oluyor; çünkü, ilk defa olarak impressionizmle beraber optik yasalar temel bir görevle resme giriyor ve resmi belirliyor; oysa, impressionist resimden önceki resme, biçimsel mantık prensipleri hakimdi: birlik, zorunluluk, denge, v.s. gibi (Tunalı, 1981: 63).

İzlenimciler, doğayı fotoğraf makinesi gibi değil, birtakım indirgemelerden sonra edindiği, her şeyi hemen değişecekmiş hissiyle anlık izlenimlerini tuvaline yansıtır. İzlenimci resme her baktığımızda değişik görürüz. Tıpkı insan gibi, onlar da her an değişecek izlenimiyle önceden bilinip kestirilemezler. O an’ın tabiat yasalarıyla kendine özgü bir heyecan dünyası oluştururlar (Gombrich, 2015: 36).



Resim 1.2. Çıkarımsal ve Toplamsal Renk Sentezi Tablosu

Bu yeni doğaya bakma anlayışı, prizmadan yansıyan ışık tayflarının bilimsel olarak renklerin kavranması ile ilgilidir. Bu bakımdan, empresyonist ressamın ışık ve renk teorisini hesaba katması gerekir. Empresyonist ressamlar arasında, Helmholtz, Chevreul gibi ünlü fizikçiler Newton’un prizma ve optik kuramlarını incelemiş ve bu renk yasalarını resimlerinde kullanmışlardır (Bu teoriler esasında 11.yy’da İspanya’da yaşamış olan Alhazen adıyla bilinen İslam bilgin Cabir İbn’i Hayyan’a aittir). Güneş ışığı doğadaki nesneler üzerine yansır. Nesneler üzerine yansıyan güneş ışığının renkleri, spektrum tayf-renklerinden oluşur (Resim 1.2).

1.2.2. İzlenimciliğe Tepkiler

Rönesans'dan beri dört tamamlayıcı rengin (kırmızı-yeşil, sarı-mavi) çeşitli karışımlarının nasıl elde edileceği ressamlarca biliniyor ve renk karışımları palet üzerinde karıştırılarak tuvallere aktarılıyordu. Ancak, izlenimcilik ile birlikte, Seurat ve Signac tarafından rengin psiko-fizyolojisi kavrandıktan sonra, renkler karışım olarak değil, küçük fırça vuruşlarının yarattığı noktalar halinde yan yana, iç-içe kullanılmaya başlandı (Resim 1.3) (Gombrich, 2015: 539; Tunalı, 1981: 73-74). Yeni izlenimcilik (neo impressionism) adı da verilen pointilizmde dikkat çeken nokta, renk kaynaşmasını görsel/algısal süreçlere bırakarak teknik bir uygulama ile renklerin yan yana noktalar halinde kullanılmasını merkez almıştı.

Seurat ve Signac'ın renkleri noktacık halinde kullanmaları bilimsel bir fizik yasasına dayanır. Seurat, belli bir rengi alıp prizmatik renklere ayırıyor ve küçük noktaları ana renkler olarak belirliyordu. Pointilist resmin teorisini oluşturan iç içe kullanılmış olan sarı ve mavi noktacıklara yakından bakıldığında, tuval üzerinde birbirlerinden ayrı ve bağımsız renk noktaları (Tunalı, 1981: 90-91) gibi görülürken, resimden uzaklaştıkça resmin içindeki öğelerle kaynaşarak, renklerden yansıyan enerji, resme dinamiklik kazandırır. Resim sanatında bu olgu, “pointilist” olarak adlandırılmaktadır.



Resim 1.3. Georges-Pierre Seurat, “Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte” (Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra), 1884 – 1886, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207 x 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago

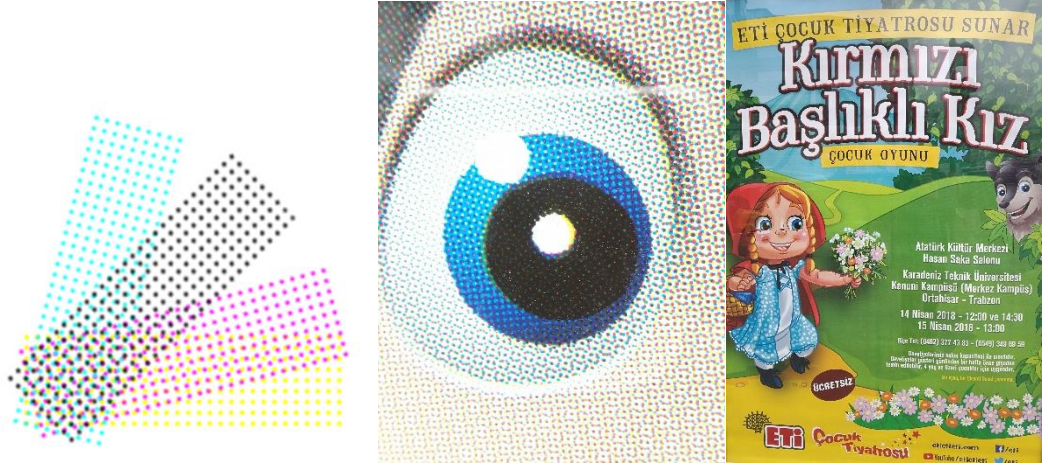
Ünlü Fransız ressamı Signac, sanatının ilk yıllarında izlenimcilerin etkisinde kalmıştır. Ancak, Seurat ile tanışmasıyla onun tarz ve çalışma yönteminden etkilenmiş, pointilist anlayışta birçok resimler üreterek akımın tanınması yolunda önemli rol oynamıştır. Pointilistler (noktacılar) resimlerinde günlük yaşamı konu alan sahneleri resmetmişlerdir.



Resim 1.4. Paul Signac, “The Portrait of Felix Fénéon” (Félix Fénéon’un Portresi), 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.5 x 92.5 cm, Museum of Modern Art, New York

Portre çalışmasında Signac model olarak yakın arkadaşı Félix Fénéon’u resmetmiştir. Fénéon elinde silindir şapkasıyla dönemin özelliklerini yansıtan, eldivenleri ve bastonu onu esrarengiz bir havaya sokar. Portre arka planda zemin ile birleştiğinde arkada dönen rüzgârgülü resme hareketlilik katar. Resimdeki devinim “kaleidoscope” gibi görünen arka planda ressamın üzerinde çalıştığı renklerin noktalama teknikleri bilimsel çalışmalarının sonucudur. O yüzden burada Signac, bu resminde alışlagelmişin dışında bir portre resmini oldukça sıradışı anlayışla gelecek yüzyılın öncü bir tasarımını oluşturmuştur (Resim 1.4).

Bilim ve sanatın, her zaman yan yana ve birbirinin tamamlayıcısı olduğu sav'ının en belirgin kanıtı, Seurat ve Signac'ın pointilist yani noktacılık anlayışıdır. 1880'li yıllarda neo-empresyonizm içinde *pointilist* (noktacılık) karşılığı matbaacılıkta siyah beyaz tonlamalarda tram kullanılıyordu. 1905 yılında ofset baskı makinesinin icadına yol açan trikromi, CMYK kalıplarının matbaacılıkta kullanılmasıyla renkli fotografik görüntülerin basımı mümkün hale gelmiştir (Resim 1.5). Ayrıca günümüzde scan tarama cihazlarıyla CMYK renkler elektromanyetik enerji dalga boylarıyla anlık görüntülerin eşzamanlı olarak paylaşımı iletişim teknolojilerinde çığır açmıştır. Bugün biz modern çağın insanları olarak günlük yaşantımızın önemli ve ayrılmaz bir parçası olan görsel ve sanal paylaşımlarımızı, o günün sanatçısı olan Seurat ve Signac'ın pointilist resim anlayışına borçluyuz.

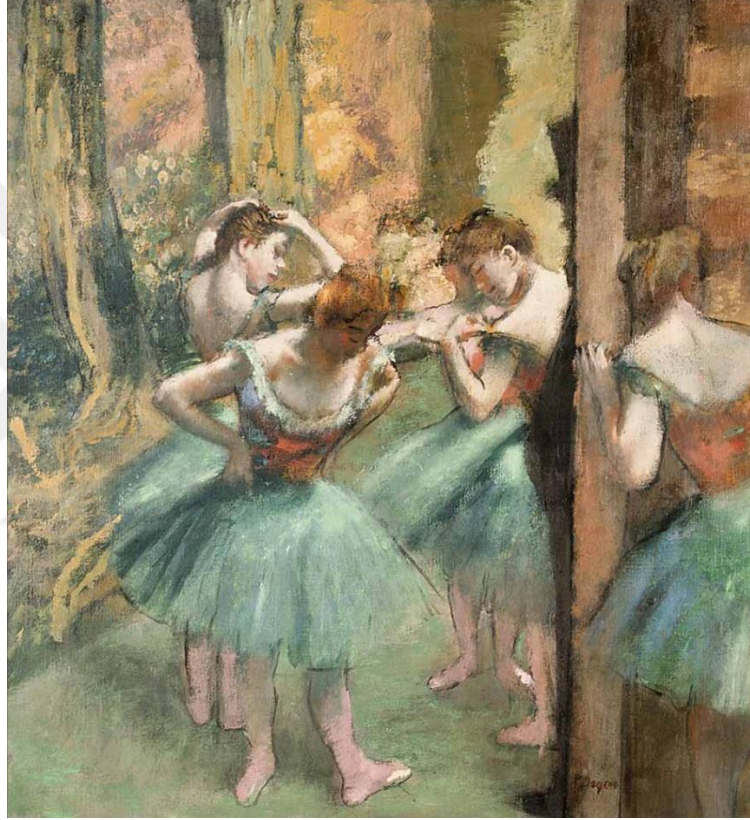


Resim 1.5. Billboard da uzaktan bakıldığında renk noktacıları (tram) fark edilmez iken makro zoom çekimlerde kızın gözlerindeki trikromi renk kalıplarındaki tramların üst üste, yan yana çakışmasından kaynaklanan olgular açık ve belirgin bir biçimde görülmektedir.

Monet, Pissarro, Sisley, Morisot, güneş ışığı ve rengi spontane ve tutarlı bir arayışı içinde kullandıkları için, *pür* empresyonistler olarak kabul edilirler. Monet, sabahın tan vaktinde güneş ve gökten yansıyan ışınların su yüzeyinde bir anlık hareketlenmelerin oluşturduğu harenlenmeleri ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tesbit edip tuvaline aktarmaktadır (Tunalı, 1981: 42). Monet ve Renoir, hayatın bunaltıcı yönlerinden kaçınıp, orta sınıf yaşam sahnelerini resimlediler. Genelde konuları güneş ışığını, güzel kadınların coşkulu güzelliğinden büyüleniyor ve neşeli kalabalıktaki insanların farklı davranışlarıyla ilgileniyor, keyifli zaman geçirmeyi seviyordu (Hollingsworth, 2009: 427). Aslında onları ilgilendiren şey, neşeli karmaşayı canlı renklerin büyüsiyle dans eden kalabalığın üstünde gün ışığının oluşturduğu

dönüşlerin etkisini tuvalinde yansıtmaktır (Gombrich, 2015: 520-521). Renoir, 1880’lerde bir süre izlenimcilik’ten vazgeçti ve asla fikirlerine olan bağlılığından taviz vermedi.

Bir başka izlenimci dönem ressamı Degas, resimde desenin önemine inanmış ve dış mekânda anlık resim yapmayı reddetmiştir. Portrelerinde mekân izlenimi yaratıp, modelini alışkın olunmadık açılardan betimlemiş, açık hava sahneleri yerine bale yapan kızları resimlemiştir (Resim 1.6) (Gombrich, 2015: 526).



Resim 1.6. Edgar Degas, “Dancers, Pink and Green” (Pembe ve Yeşil Elbiseli Balerinler), 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82.2 x 75.6 cm, Metropolitan Museum of Art New York

Fransız ressam, Paul Cézanne da, eserleri ve fikirleriyle 20. yüzyıl sanatçısı ve sanat akımlarının, özellikle de kübizm’in estetik gelişiminde etkili olan post-empresyonistlerin en iyilerinden biridir. Cézanne’a kadar belki de hiçbir sanatçı onun doğal yetenek ve ustalığından daha fazlasını sanata katamamıştır. Hayatı boyunca doğadan izlenimlerini tuvale aktarmak ve teknik yetkinliğini geliştirmek için mücadele etmiştir. Bu mücadele, onun çalkantılı mizacı gereği, kolay olmamıştır. Yaşadığı dönemin sanat ve akademik çevreleri yaptığı çalışmalara değer vermemiştir (*Cézanne and the Post Impressionists*, 1970: 5).

Cézanne, 1859’da Pissarro ile tanışmasından sonra ve ondan öğrendikleri, gelecekte yapacağı resimlerde önemli değişimler yaratacaktı (Ersoy, 2016: 105). Pissarro, Cézanne için bir baba gibiydi. Auvers-sur-Oise’da Pissarro’yu tanıyıncaya kadar Cézanne açık havada belli bir modelden neredeyse hiç çalışmadı (Bowness, 1971: 30). Resimlerindeki karanlık, kasvetli renkler spatül ile sürülmüş gibiydi. Pissarro’nun etkisi altında konusunu değiştirerek pigmentleri inceltilmiş canlı, üç temel renk ve renklerin varyasyonlarıyla kendisini sınırlandırdı. 1874’teki ilk İzlenimci Sergisi’nden sonra bir eleştirmen imalı bir şekilde Cézanne’ı rengârenk boyaları tabanca ile tuval üzerine püskürtme yaptığı için “pistole ressamı” olarak nitelendirdi. Cézanne, bu sergide sergilenen üç resimden biri olan *The House of the Hanged Man* (Asılan Adamın Evi), Pissarro’nun etkisini açıkça göstermektedir (Resim 1.7). Neredeyse yirmi yıl boyunca, Père Tanguy’un Paris’teki tedarikçi dükkânına asılan bir iki resmi dışında hiçbir resmini sergilemedi (*Cézanne and the Post Impressionists*, 1970: 5; Bowness, 1971: 32).



Resim 1.7. Paul Cézanne “The House of the Hanged Man” (Asılan Adamın Evi), 1873, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55.5 x 66.5 cm, Musée d'Orsay, Paris

1873 ve 1877 sergisinden sonra Cézanne, bir daha izlenimcilerle birlikte sergiye katılmadı (Honour & Fleming, 2016: 729). Sanatsal sorunları araştırma arzusu ile Paris’ten ayrılarak Aix-en-Provence’a yerleşti (Genç, 1983: 37; Gombrich, 2015: 538). Cézanne’ın devrimci sanatsal keşfi, form elde etmek için modelleme yerine rengin

kullanılabileceği yönünde ipucu niteliğindedir (Cézanne and the Post Impressionists, 1970: 5). Akademik yanı olmayan Paul Cézanne, yapmış olduğu çalışmaları ile modern resimin öncülerinden sayılmış, hatta kübizm'in doğuşuna zemin hazırlamıştır (Genç, 1983: 37; Gombrich, 2015: 538).

1.2.3. Art Nouveau

Endüstri Devrimiyle, seri-imalat ürünlerinin estetik değerden yoksun görünümünün bayağılığı, estetiğe olan talebi artırmıştır. Makine ile işlenmiş endüstriyel üretimin güzelliği yok ettiği, insan eliyle üretimlerin maddeye güzellik kattığı düşüncesiyle soruna çözüm arayışına girmiş olan bir kısım sanatçılar, Ortaçağ anlayışına yönelerek, el yapımı eserlerden aldıkları hoşlanma ve haz ile mutlu olduklarını savunmuşlardır. Sanat ve el sanatları arasında köprüler kurmuş, estetik ile işlevi birleştirmişlerdir. Bu sanatçılar arasında en başta gelen *William Morris* (1834-1896), kurduğu atölyesinde günlük yaşama ait kullanım eşyaları ve mobilya tasarımları yanı sıra kitap tasarım anlayışı, harf karakterlerinde sağladığı güzellik büyük beğeni toplamış, yeni nesillere esin kaynağı olmuştur (Bektaş, 1992: 13, 17).

Uluslararası üne sahip olan ve ilk defa İngiltere'de uygulanan Art Nouveau sanat akımı, iç ve dış mimaride kullanılan sert - keskin geometrik köşegen hatlara karşıt doğal formlarından yararlanarak oval ve kıvrımlı hatları zerafetle işleme sanatıdır. Bu akım Avrupa'nın değişik kentlerinde farklı isimler ile anılsa da bir tasarım biçimi sayılan Art Nouveau stili, her ülkeye özgü karakteristik özellik gösterir (Farthing, 2012: 346-347). Fransa'da Art Nouveau, Avusturya'da Secessionstil, Almanya'da Jugendstil olarak her ülkede değişik isimlerle anılmış olsa da, ülkelerin sanatçıları arasında yarattığı etkileşimler uluslararası ilişkilerde köprü rolü üstlenmiştir (Kınay, 1993: 223; Krausse, 2005: 84).

Art Nouveau sanatçıları günlük yaşam içinde kullandıkları materyallerden biri olan demiri hem fonksiyonel hem de estetik ara malzeme olarak değerlendirmişlerdir. Aynı şekilde camın da fonksiyonelliğinin yanı sıra estetik amaçlı kullanımı yoğun talep görmüştür. Pencere, merdiven ve hollerin ışık-aydınlatma düzeninde vitray süslemeleri, yaşama ayrıcalıklı bir incelik kattığı için, Art Nouveau sanatçıları

tarafından zerafetle uygulanmıştır (Brabazon & Redhead, 2013: 39; Hodge, 2018: 31; Hollingsworth, 2009: 439).

Tasarımda modern hareketin ilk evrelerinde popülerliğini artıran Art Nouveau sadeliği ön plana alarak estetik ile fonksiyonelliği bir bütün olarak ele almıştır. Bireşik eğriler, geometrize edilmiş figürler ve doğada bulunan organik formlar, estetik amaçlarla yeniden yaratılmaktadır.



Resim 1.8. Antoni Gaudí, “Casa Batlló”, (iç mekân), Barselona, İspanya

Doğayı derinlemesine analiz ederek muhteşem formda eserler inşaa eden ünlü mimar *Antoni Gaudí*, yerel ve ulusal alanı aşarak evrensel öneme sahip mimari eserleri sonunda Barcelona’nın simgesi haline gelmiştir. Ancak, Gaudí’ye atfedilen bu şöhret ölümünden çok sonra gelmiştir. Geçmişte Gaudí ve eserleri geniş kapsamlı bir anlayışsızlık ve hatta düpedüz düşmanlıkla karşılanmıştır. Gaudí geçmişe ilgi duyuyordu, ancak her zaman geleceğe bakıyordu. Gaudí’nin, dönemin en gelişmiş stili olan Gotik’i kendi tanımına uygun araştırma ve çalışması şaşırtıcı değildir (Resim 1.8-1.9).



Resim 1.9. Antoni Gaudí, “Park Güell”, 1914, Barselona, İspanya

Sagrada Família adıyla anılan (Resim 1.10) Katalan modernizminin mimari eseri olarak bilinen, binanın cephe düzenlemeleri, geometrik olmayan kendine özgü planları ile özgün formlar taşımaktadır. Gaudí’nin olağandışı yaratıcı özelliği ile canlanan, kendine has özellikleriyle “Art Nouveau” anlayışından uyarlama eseri Gaudí ile ünlenmiştir. Ayrıca; mimarın “Sagrada Família” adlı eserinin kaideleri kaplumbağadan esinlenerek mimariye uyarlamış ve hala bitirilememiş olan yapıtı inşaat halindedir.



Resim 1.10. Antoni Gaudí, “La Sagrada Família” (Sagrada Familia Kilisesi), 1882-1926, Barselona, İspanya

Gaudí, doğadan, organik dünyada düz çizgiler olmadığını, doğal formların süreklilik için bir çözümü olmadığını, bir iç geometri olduğunu öğrenmiştir (Resim 1.11). Gaudí'nin görüşüne göre, “dışsal görünüm”, faydacı, mekanik ve yapısal gereksinimlerin yansımasından başka bir şey olmamalıdır”. Bu sebeple geometriyi, yapı dünyasını ve yapım yöntemlerini derinlemesine incelemiştir. Başlangıçta, “Katalan kasabası” gibi geleneksel malzeme ve tekniklere odaklanmış olsa da daha sonra yeni formlar oluşturarak yapı çözümleme repertuarını genişletmeye karar vermiştir (Giralt-Miracle, 2003: 3).

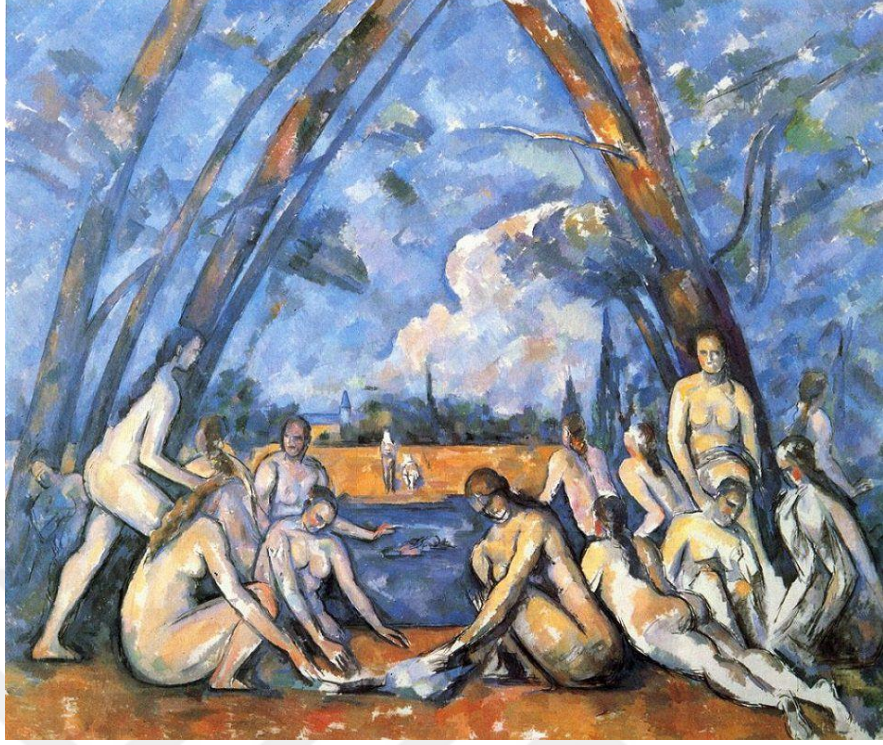


Resim 1.11. Antoni Gaudí, “Casa Batlló”, Barselona, İspanya

Ünlü İspanyol mimar Oriol Bohigas, Gaudí’nin eserlerine olan yaklaşımının arka planında, çocukluğunu yaşadığı Tarragona bölgesi çevresindeki peyzaja yakından ilgi duyması, ikinci olarak da zanaatkâr olan babası ve büyük babasının bakır levhaları çekiç ve örs kullanarak biçimlendirip kazan üretimlerine tanık olması olarak yorumlar. El emeği, zanaatkârlık çalışmaları ona her şeyden önce düz bir plakadan üç boyuta (uzam) çevirme yeteneği ve temel yapım teknikleri hakkında tecrübeler kattı (Crippa, 2003: 9; Giralt-Miracle, 2003: 2-3) diyerek, çocuklukta insan belleğinde kalan izlerin yeri ve zamanı geldiğinde ne kadar önemli olduğunu, yaratıcı biçimde gün yüzüne çıktığını göstermesi bakımından dikkate değer görünmektedir.

1.2.4. Kübizm (Kübizmin Oluşum Süreci)

20. yüzyılın başından itibaren dünyanın bilim ve teknolojiadaki değişim evresi sanatta da kendini göstermiştir. Sanatçı görünen objektif gerçekliği tuvale aktarmaktan vazgeçerek yeni bir görsel dil yaratma yoluna gitmiştir. Biçimsel sanat hareketleri olan bu yeni yaklaşım Cézanne’ın, *Yıkanan Kadınlar* adlı eserinde ilk ipuçlarını verir (Resim 1.12) (Bektaş, 1992: 40).



Resim 1.12. Paul Cézanne, “The Large Bathers” (Büyük Yıkananlar), 1898-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210.5 x 250.8 cm, Museum of Art, Philadelphia

1907-1914 yılları arasında Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde sanatta yeni bir yapısal düzen arayışı olarak kübizm, yirminci yüzyılın başlarındaki en etkili sanat akımlarından biridir. Natüralist sanat geleneğini terk ederek yeni bir ifade dili yaratmak için nesnelerin dış görünüşünü değil, özünü yansıtma eğilimindeydi (İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 2017: 31). Bu öz, duysal olarak algılanamazdı ancak akılla kavranabilirdi. Descartes’ın da bu düşüncesiyle gelişen akılcılık çağı sanatta da yansımaları bulmalıydı. Kübizm bu yönüyle çağın dilini anlamış ve sanatsal bir ifade yolunda biçim arayışına gitmiştir. 1910’a kadar olan dönemde kübist resimlerin konusu genellikle anlaşılabilirdi.



Resim 1.13. Pablo Picasso, “Portrait of Ambroise Vollard” (Ambroise Vollard’ın Portresi), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 65 cm, Pushkin Museum, Moscow, Russia

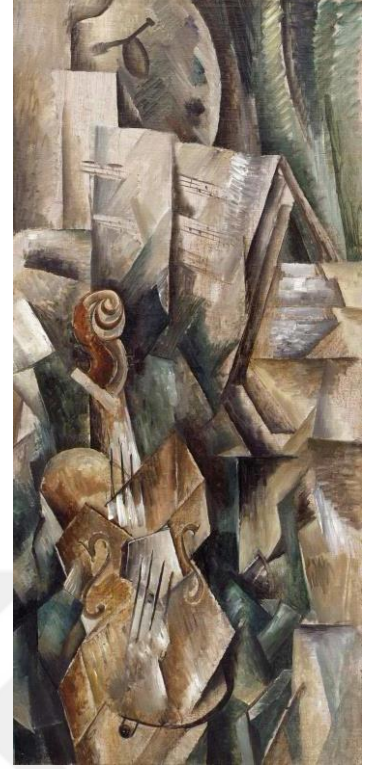
Kübist ressamlar, sanatçının doğayı kopyalaması ya da geleneksel perspektif kurallarını benimsemesi gerektiği şeklindeki mirasını reddederek; tuvalde üç boyutluluktan kaçınıp iki boyutluluğu vurguladılar. Böylece objeleri parçalayıp geometrik formlara indirgediler ve sonra bunları, yüzeysel bir alan içinde yeniden kurgulayıp aynı anda değişik açılardan resmettiler (Resim 1.13).

Kübizm kendi içinde evreler halinde birbirinden farklı iki tarz oluşturur. Bunlardan ilki doğaya ait biçimleri analiz ederek resimlediği için Analitik Kübizm adını alır. Diğeri de model alınan konunun salt düşünsel sentezlemesine dayandığından dolayı Sentetik Kübizm adını alır (Tunalı, 1981: 189).

Picasso ve Braque, 1910-12 yılları arasında yapıtlarındaki figür ve objeleri çok sayıda küçük parçalara ayırıp analiz ederek, ait oldukları obje ya da figürleri çağrıştırmak için bir üslup dahilinde yeniden bir araya getirirlerdi. Analitik Kübizm’de sanatçı gerçekliği hem duyumsal hem de düşünsel açıdan ele alarak aynı düzlemde birden çok bakış açısıyla yansıtmaktadır (Resim 1.14-1.15).



Resim 1.14. Pablo Picasso, “Girl with a Mandolin” (Fanny Tellier) (Mandolinli Kız), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 73.6 cm, The Museum of Modern Art, New York



Resim 1.15. Georges Braque, “Violin and Palette” (Keman ve Palet), 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.7 x 42.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum

Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç-yüzünü ve iç yapısını kavramak için elbette kübizm, nesneleri varlığı görüldüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, 'deforme olmuş' yeni bir düzen olacaktır (Tunalı, 1981: 186).

Analitik kübizm süresince Picasso ve Braque çoğunlukla monokromatik kahverengi, gri veya siyahlardan oluşan, renksel bir düzlemde sadeleştirdiler (Sylvester, 1969: 256).

Picasso ve Braque'ın öncülüğünde 1912'den 1914'e kadar süren Sentetik Kübizm; basit formlar ve parlak renkler ile karakterize edilen kübizmin bir sonraki aşamasıdır. Aynı zamanda resimler içerisine gerçek objelerin dahil edildiği kolaj sanatının doğuşudur. Sentetik Kübizm, Analitik Kübizm'den doğmuştur. Birçok sanat tarihçisi Picasso'nun *Gitar* serisini kübizm'in iki dönemi arasındaki geçişin ideal örneği olarak görmüştür. İlk bakışta, Analitik Kübizm'de göze çarpan en önemli değişiklik renk paletidir. Önceki dönemde, yumuşak renk tonları ve toprak tonları resimlere hakim

iken, Sentetik Kübizm ile birlikte koyu renkler hakim olmuştur. Canlı kırmızı, yeşil, mavi ve sarı renkler de bu yeni çalışmaya büyük vurgu yapmıştır (Gersh-Nesic, 2019).

Kompozisyonlarında renkli gazete kâğıt parçalarını yüzeye yapıştırma tekniği ile alışıldık üç boyut kavramını ortadan kaldırmışlardır. Bu dönemdeki çalışmalarında, Picasso ve Braque genellikle harflerle sembolik motifleri birleştirmiştir. Tuvallerinde tercih ettikleri motifler arasında, gazete, oyun kartları, müzik enstrümanları, şişe, gözlük, insan portresi olmakla birlikte nadir olarak peyzaj da yer almaktadır (Resim 1.16-1.17).



Resim 1.16. Pablo Picasso, “Still Life with Chair Caning” (Bambu Sandalyeli Natürmort), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris



Resim 1.17. Georges Braque, “Woman with a Guitar” (Gitarlı Kadın), 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Füzen, 130 x 73 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris

Picasso ve Braque bu yeni görsel dili yaratma konusunda itibar kazanırken, Fernand Léger, Juan Gris, Jean Metzinger’in de dahil olduğu birçok ressam kübizm’i daha da ileri noktalara taşımışlardır.

Kübizm’in bilimsel izdüşümleri üzerine de bazı saptamalar yapılabilir. Einstein ve öncesinde izafiyet teorisine ilişkin söylem ve teoriler, atomun parçalanması, aynı zamanda resim sanatında da nesnenin parçalanması ile yansı bulmuştur diyebiliriz. Uzay-zaman boyutlarına ilişkin yeni arayışların neticesinde bir sonraki akım olan

fütürizm de nasipenmiştir. Duchamp, Carra ve Boccioni, özellikle uzay boyutlarıyla zaman boyutunu birleştirip resimlerde kullanmışlardır.

1.2.5. Fütürizm (I. Dünya Savaşı Öncesinde Fütürizm)

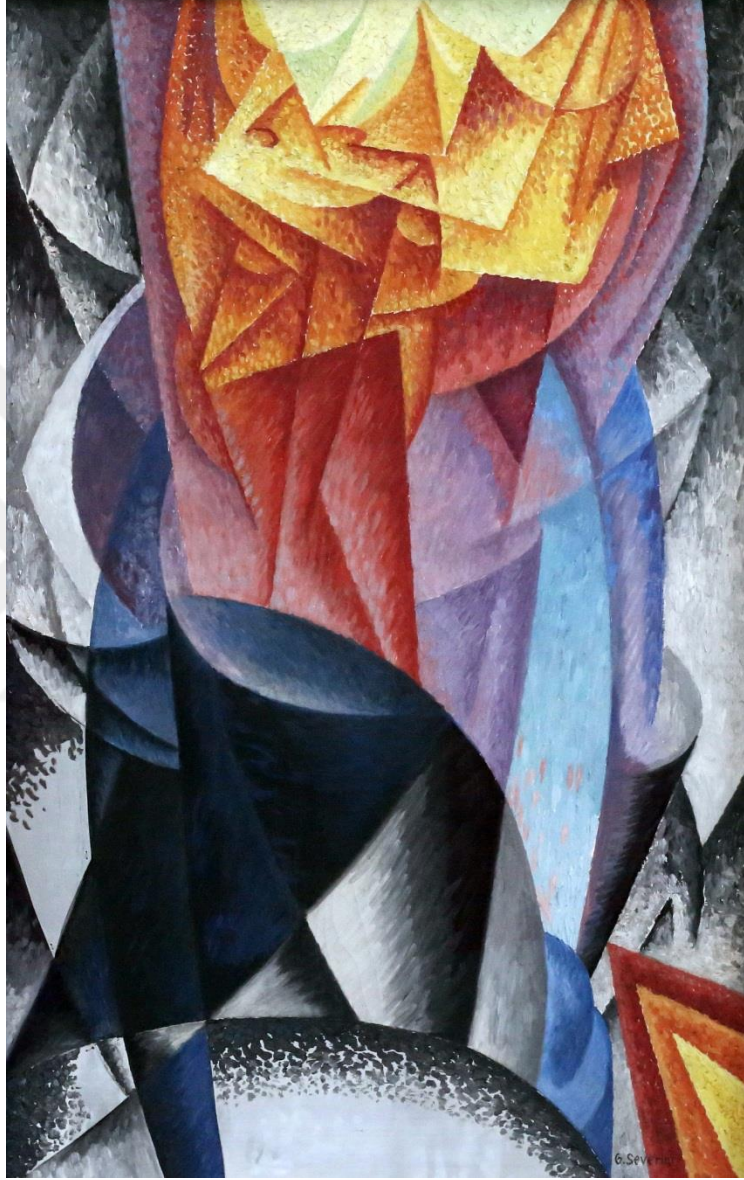
Fütürizm, 1909 ile 1920 yılları arasında, Filippo Marinetti tarafından İtalya'nın Milano şehrinde ortaya çıkan siyasi eğilime yönelik önemli bir modern sanat akımıdır. Şiirleştirilmiş sloganlarıyla Marinetti; “Biz enerjiye, korkusuzluğa ve tehlikeye duyulan aşkın şarkısını söylemek istiyoruz...” sözlerini haykırarak genç İtalyan sanatçıları işbirliğine çağırmaktadır (Antmen, 2016: 65; Bektaş, 1992: 42).

Amaçlarını sıraladığı manifestosunda İtalya'yı geçmişin ve günün geleneksel ağırlığından kurtarmak isteyen Marinetti, devrimi yücelterek burjuva toplumunun geleneksel değerlerine, duygusallığına, ahlak anlayışına karşı tepki oluşturmuştur. Ayrıca feminizmi aşağılamış, bütün yerleşik değerleri, kütüphane, müze gibi kurumları yok etme çağrısında bulunmuştur (Bektaş, 1992: 43). Savaş, şiddet ve modernliği yüceltmek adına makineleşmeye gidilen bir çağda “sürat” kavramını toplumsal hayatın en temel dinamiği haline getirmek istemiştir (Resim 1.18).



Resim 1.18. Giacomo Balla, “Dynamism of a Dog on a Leash” (Tasmalı Köpeğin Dinamizmi), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 110 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York

1912’de, Paris’te *Bernheim-Jeune* galerisinde sergilenen ilk Fütürist Resim Sergisi geniş halk kitlelerinin ilgisini çekmiştir. Sergi daha sonra Londra, Berlin ve Brüksel gibi büyük kentlerde sergilenmiştir. 1913-14 yıllarında Fütürizm, heykel, mimari ve müzik gibi sanatın diğer alanlarına da sirayet etmiştir (“Futurism”, 2019).



Resim 1.19. Gino Severini, “Dancer + Ocean = Bouquet of Flowers”, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 91 x 60 cm, New York

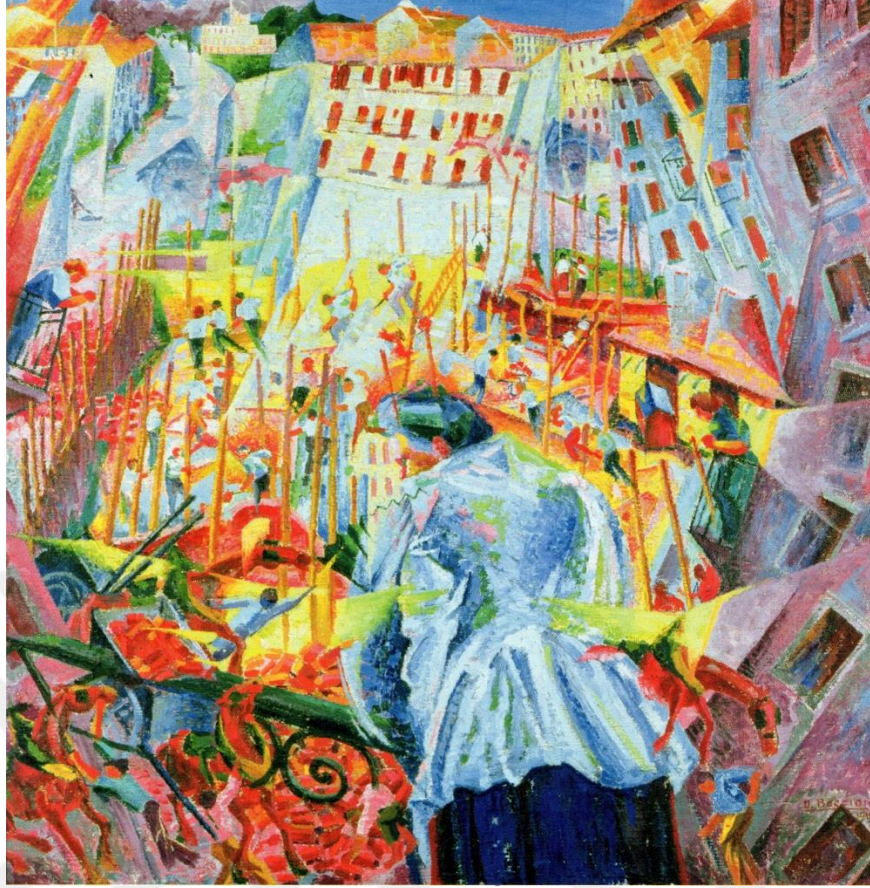
20. yüzyılın avangart hareketlerinin aksine, fütürizmin en ayırt edici özelliği, modern yaşamın tüm yönlerine hitap etme gayesiyle, toplumu sistematik bir değişiklik ile etkilemek ve hareketin ismine göre onu “geleceğe” yöneltme niyeti taşımaktır. Fütürizm’in kısa süre içinde cezbediği sanatçılar arasında; Giacomo Balla (1871-1958),

Carlo Carra (1881-1966), Umberto Boccioni (1882-1916), Gino Severini (1883-1966), Luigi Russolo (1885-1947) bulunmaktadır (*Art: A World History*, 1998: 585-587).



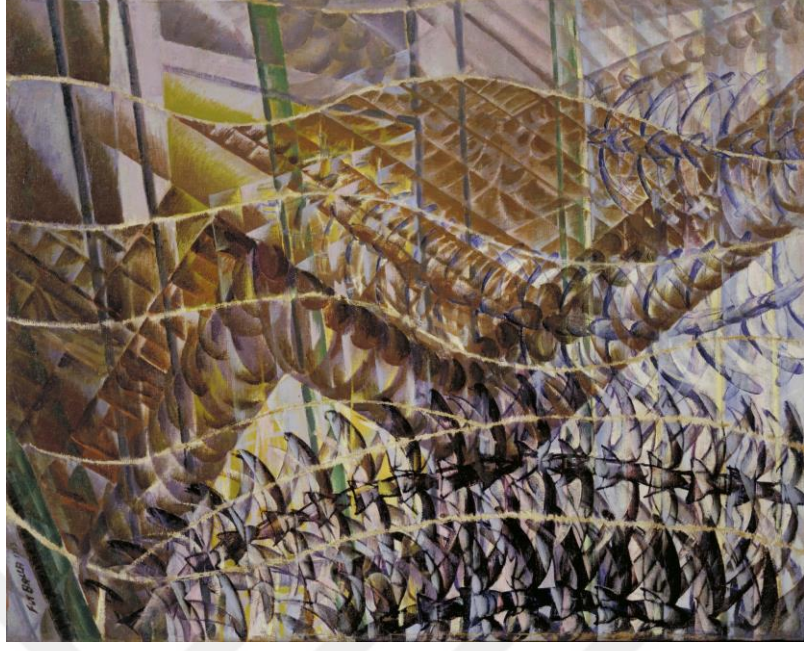
Resim 1.20. Luigi Russolo, “Dynamism of a Car” (Arabanın Dinamizmi), 1912-13, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106 x 140 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris

Fütürist sanatçılar kübizmden büyük oranda etkilenmekle birlikte, iki hareketin felsefelerinde benzerlik ve farklılıklar sık sık tartışılmıştır (Resim 1.19-1.20) (Bektaş, 1992: 44). Kübizm’in statik renk kalitesi fütüristlerle karşılaştırıldığında, fütürizmin canlı renk kullanımının aksine, kübizm monokrom veya donuk renkleri gibi belirgindir. Ayrıca, kübistlerin sanatsal sürece entelektüel yaklaşımı rasyonellik gösterirken, fütüristler’in sanata olan yaklaşımı duygusal ve coşkuyla provokatif gösterileri kübizm ile çelişmektedir. Kübistler modelin nesnel değerine ilgi duyarlar iken fütüristler dinamik resimlerinde algı, tasvir ve coşkusal gücü yansıttılar. Fütüristler, resimsel duyuların mırıldanmaması, bağırması gerektiğini şiddetle hissettiler. Metropollerin telaşlı yaşamı, insan kalabalığı, istasyonlar, canlı gece hayatı, aniden patlak veren kitle hareketi ve şiddetli duygu sahneleri fütürist sanatçıların en sevdiği konular arasındadır (Resim 1.21, 1.23). Giacomo Balla gibi bazı fütüristler, Giovanni Cena’nın insancıl popülizmini ve Kuzey İtalya’daki anarşik sembolist geleneği yansıtan sosyal çağrışımları olan konulara yöneldiler.



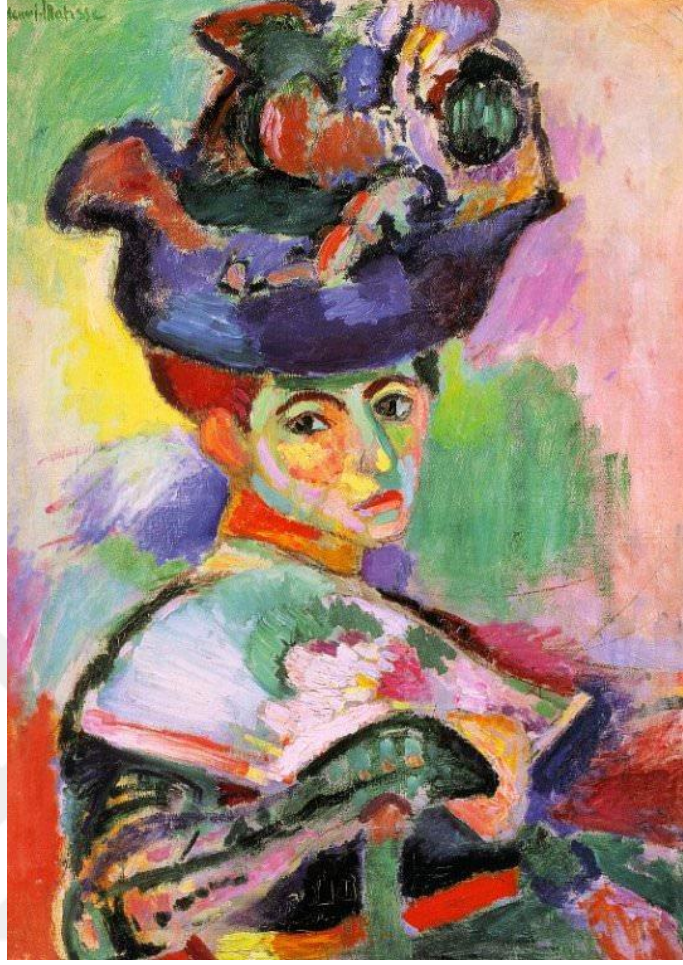
Resim 1.21. Umberto Boccioni, “The Street Penetrates the Building” (Sokağın Gürültüsü Evi Etkiliyor), 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 106.5 cm, Sprengel Museum Hannover, Hannover

Fütürizm’in ilk dönemi, nesnelerin tamamlayıcı renk tonlarına ayrışmasını, yılan gibi kıvrımlı çizgileri ile düz dikey çizgilerin bitişik olarak yerleştirilmesini kapsayan analitik bir dönemdir (Resim 1.22). İkinci dönem ise kübistlerin sentetik olarak adlandırdıkları dönem fütürizm için de geçerlidir ve 1913’den 1916’ya kadar sürmüştür.



Resim 1.22. Giacomo Balla, “Swifts: Paths of Movement and Dynamic Sequences” (Dalgalar: Hareketin İzleri + Dinamik Seriler), 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.8 x 120 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Birinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesi üzerine fütürist sanatçıların birçoğu gönüllü olarak askerliğe yazıldı. Bu hizmeti vermeye istekli olanlar savaşın dünyanın en etkili katliam biçimi olduğunu savunan hareketin doktrininden etkilendiler. Savaşta hem Boccioni hem de mimar Antonio Sant’Elia öldürülmesi üzerine fütürist hareket aniden sona erdi (*Art: A World History*, 1998: 585-587).



Resim 1.24. Henri Matisse, “Woman with the Hat” (Şapkalı Kadın), 1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.65 cm x 59.69 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Fransa’da çağdaş sanattaki gelişmelerin farkında olan Die Brücke sanatçıları, 1908’de Berlin’de Henri Matisse adına açılan fov anlayışında bir sergiyi coşkuyla karşılamışlardır.

1.3. EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)

Ekspresyonizm, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başından itibaren Kuzey Avrupa ülkeleri Norveç, İsveç’te, orta Avrupa ülkelerinden Almanya’da, ardından Polonya, Çekoslovakya ve Sovyetler Birliği’nde gelişmiştir. İlk önce resim ve şiirde, daha sonra, müzik, tiyatro, sinema ve mimarlıkta uygulanmıştır. Değişik zaman-mekân içinde makro düzeyde toplumu, mikro düzeyde ise sanatçının yaşadığı koşulların ruhsal tepkimelerini çözümleyip sanat yoluyla ifade biçimi olarak yansıtılmıştır (Richard, 2005: 189).

Ekspresyonizm (dışavurumculuk), farklı kaynaklardan elde edilen bilgi ve bulguları epistemolojik olarak incelendiğinde; Wolf; “Ekspresyonizm” (dışavurumculuk) ve “dışavurumcu” sözcükleri, ilk kez 1911 dolaylarındaki bir sanat söyleşisinde; 20. yüzyılın dönemecindeki Avrupa’nın avangart sanat devinimini kapsayacak biçimde ortaya çıktığını” (Wolf, 2005: 6) söylemektedir.

Dışavurumculuk terimi 1913 yılında Berlin’de açılan bir serginin kataloğunun önsözünde Herwarth Walden tarafından kaleme alınmış; taklit olarak yapılmış olan bir resmin hiçbir zaman sanat olamayacağından bahsetmiştir. Başka bir bölümde ise resmin sanatçının en içsel duygu ve algılarını yansıttığını vurgulamıştır. Sanatçı dış dünyadan almış olduğu izlenimleri kendi içinde kurgulayarak sanat yoluyla dışavurur (Richard, 2005: 9) söyleminde bulunmuştur.

Bernhard Diebold, Ekspresyonizm “Dünya anlayışı olarak, bu yeni tutum zamanımızın geçersiz çözümlerine karşı bir başkaldırıdır. Bu, yaşamı derinleştirmeye duyulan özlemdir” diyerek yalın bir ifadeyle durumu özetlemiştir (Richard, 2005: 189).

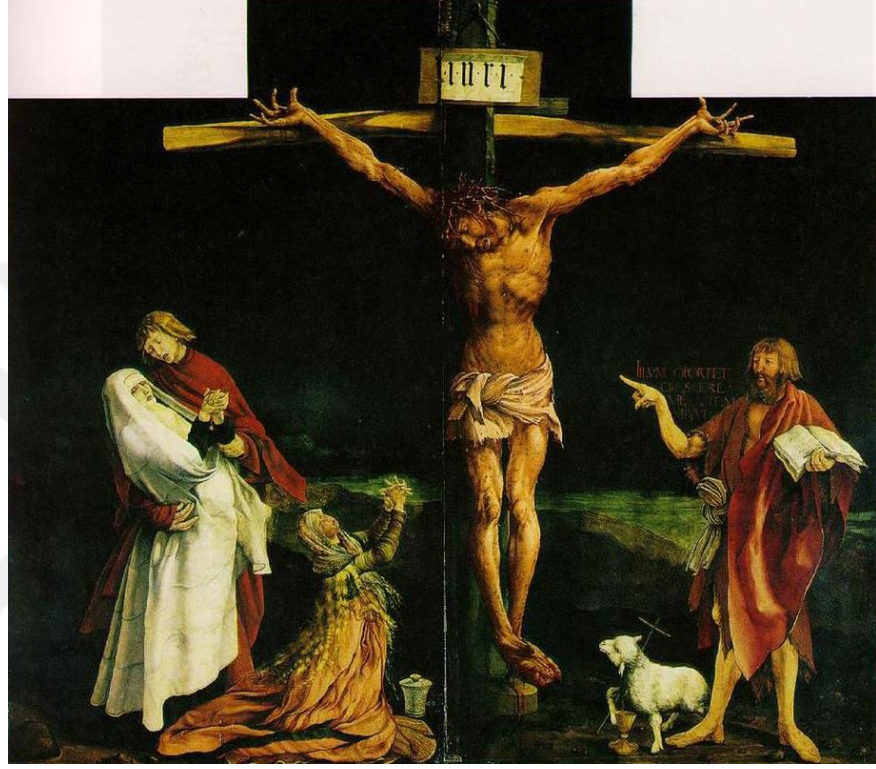
İtalyan filozof Benedetto Croce (1866-1952) “Estetik” (1902) adlı yapıtında sanatta sezgi ve ifade aynı şey olduğunu ifade eden söylemine, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu sözleriyle devam eder. Croce; herkesin sanatçı olamamasının sebebini, sanatçının sahip olduğu sezgiye sahip olamamasına bağlar (Croce, 2019: 46-48).

Kişisel ve öznel bir ifadenin yansıması olan dışavurumculuk, Maurice de Vlaminck bir söyleminde “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma” gayretinde olduğunu ifade etmektedir (Antmen, 2016: 34). Ekspresyonizmi tanımlamada kelimelerin dar kalıplarına sıkışmaktan ziyade bu sözcüğün varoluşundaki zaman mekân düzlemini iyi tahlil etmek gerekir. Şu iki kelime *tedirginlik* ve *başkaldırı* o zamanın ruhunu anlayabilmek açısından yol göstericidir. Savaşın yarattığı belirsizlik, tedirginlik ve güvensizlik duygularından beslenen ekspresyonizm, her şeyden önce bir başkaldırının sanat kanalıyla dile getiriliş biçimidir. Yaşadığı ortamda gerekli huzuru bulamayan sanatçı, dış dünyadan uzaklaşıp, kendi iç dünyasının derinliğinde düşlem ve sezgilerini biçimlendirme çabasına girer. Dış dünyayı olduğu gibi yansıtan natüralizmin sanatçıyı tatmin etme olanağı yoktur (Richard, 2005: 189).

Almanya’da yeni bir dünya düzeni kurma çabasında olan dışavurumcu sanatçılar önceki sanat anlayışlarına karşı bir tutum içinde oldukları algısını yansıtmışlardır. Bu

anlayışın temsilcileri, tinsel düşüncenin imgelerle yansıtılacağı inancıyla geleneksel yaklaşımlara karşı kuram ve eylem içine girmişlerdir (Rona, 1997b: 452).

Alman ekspresyonist ressamalar, Albrecht Dürer (1471-1528), Matthias Grünewald (Resim 1.25) (yak.1475-1528), Albrecht Altdorfer gibi Rönesans sanatçılarının ortaya koymuş oldukları eserlere ilgi duymuşlardır (Farthing, 2012: 379).



Resim 1.25. Matthias Grünewald, “The Crucifixion” (Çarmıha Geriliş), 1510-1515, Ahşap Panel Üzerine Yağlıboya, 269 x 307 cm, Musee d’Unterlinden, Colmar

Kuzey Avrupa sanatçılarının eserlerinden ve 1885-1900’ların öncü ressamaları olan Vincent van Gogh, Cézanne, Gauguin, James Ensor olmak üzere her birinin kendine has stiliyle geliştirdiği eserlerden de etkilendiler. Edvard Munch’un (1863-1944) eserleri de ekspresyonist sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) yalnızca Afrika ahşap baskılarına değil, ürkütücü bir görünüme sahip olan *Otoportre* (Resim 1.26) çalışmasından etkilenerken Afrika kabile sanatına odaklanmıştır (Dempsey, 2007: 70; Farthing, 2012: 379; Kuiper, 2010: 142).



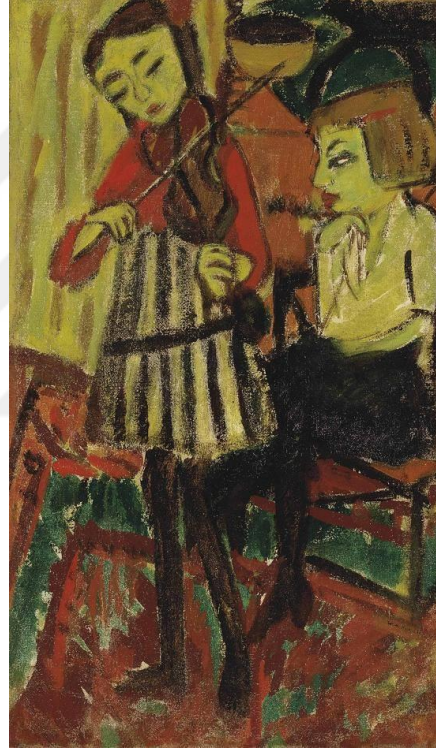
Resim 1.26. Karl Schmidt-Rottluff, “Self-Portrait with Hat” (Otopotre), 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.3 × 65 cm, Cleveland Sanat Müzesi, Ohio

Bir kısım sanatçılar ait oldukları burjuva toplum düzenine alerji duyarak kendilerini soyutlayıp, hayranlık duydukları *primitif* (ilkel) topluluklarla kırsal bölgelerde komünler halinde yaşadılar. Diğer bir kısım sanatçılar da, öldürüldüğüne inandıkları sanata yeni bir yaşamsal güç katmaya çalışarak, Alman folk sanatına ait örnekler topladılar. Pasifik Adaları’nda heyecan verici renkleri kullanarak resimde farklı bir yaklaşım gösteren daha sonra ekspresyonistlerin karakteristiklerinden biri haline gelecek basit, yalın formlarla resimler yapan Paul Gauguin’i (1848-1903) keşfedip ondan da etkilendiler. Beyaz üstüne siyah rengin yarattığı ifade gücü ve ahşap kalıplarla yapılan Orta Çağ baskı teknikleri ekspresyonistlerin bir hayli ilgisini çekmiştir (Farthing, 2012: 378-379). Kendilerine özgü bir yaklaşımla resimde yeni ifadelerle bunları geliştirerek güncelleştirdiler ve uç noktalara getirdiler.

Ekspresyonist sanatçılar, hayal ve düş dünyasını yansıtmayı amaç edinirken, nesneyi olduğu gibi değil, olmasını istediği gibi, nesnelerin görünen yüzünü değil, anlamlarını göstermek istemişlerdir. İnsanoğlunun iç dünyasındaki ruhsal oluşumlar sanatçıyı, soyutlama ve simgeleri betimlemeye yöneltir iken, klasik sanatın objektif düzlemde perspektif ve anatomi kurallarına, kökten bir karşı çıkış sergiliyordu (Resim 1.27) (Richard, 2005: 189).

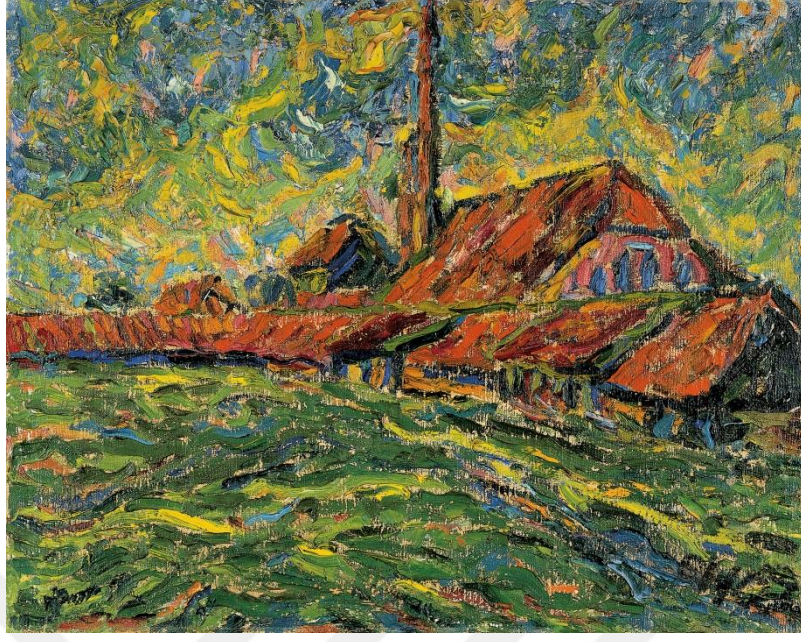
Başlangıcından itibaren ekspresyonist sanatçının amacı sıradan usta çırak ilişkisi içinde olan her şeyi reddedip, denenmemiş yeni bir şey bulmak adına, doğayla uyumlu olmayan, şey'in peşine düşmektir. Dışavurumcu sanatçı bu savın sanat olduğunu, tam da kendi sanatı olduğunu yapıtlarıyla kanıtlıyordu (Bahr, 2002: 224). Kasimir Edschmid bir sözünde; dışavurumcuların öykünmeci değil yapıcı bir zihne sahip olduklarını, dünya görüşlerinin kendi vizyonları çerçevesinde biçimlendiğini, böylece de gerçekliği kendi iç görüleriyle yeniden kurgulayarak ifadeye ulaşıyor (Poplawski, 2003: 98) demiştir.

Edschmid, “Dünya gözümüzün önünde”, “onu yinelemek anlamsız olur: onun özünü aramak, onu başka bir biçimde yeniden yaratmak, sanatın başlıca görevi işte budur” diyordu (Richard, 2005: 189).



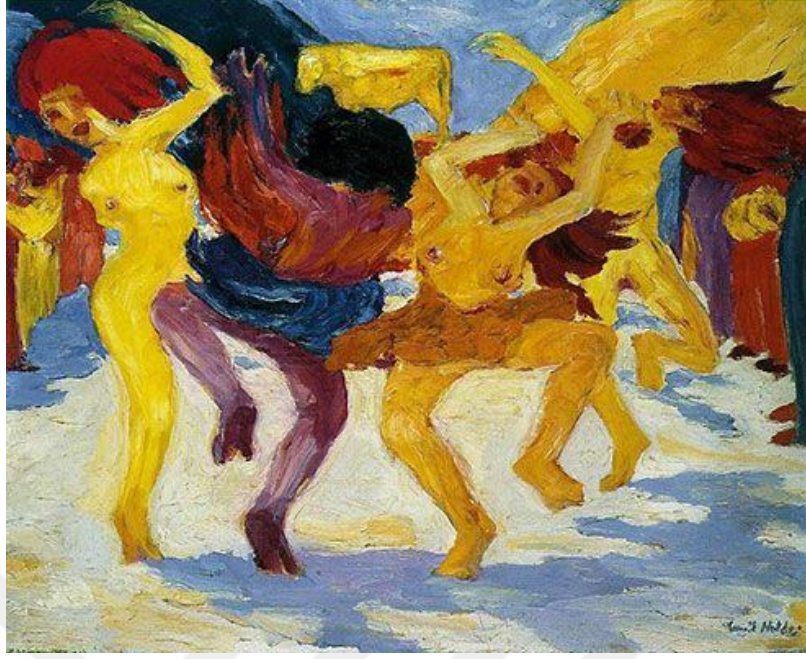
Resim 1.27. Erich Heckel, “Violinist” (Kemanacı), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 55 cm, National Gallery, Oslo, Norway

Dışavurumcu sanatçıların kendine has yaklaşımlarıyla deformasyon ve abartıcı bir tavır taşımaları; rengin simgesel bağlamı ile duygusal etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığı gibi ortak özellikler taşıdıklarından bahsedilebilir (Resim 1.28) (Antmen, 2016: 34). Sanat yapıtının gerçekleştirilme süreci içinde sanatçının ruhsal oluşlarının tuvale yansıtılmasında dikkate değer bu özellikler, ifade biçiminin nasıl algılandığına neden olur. Eserde çizgi ve renk duyumu tuval ile izleyici arasında ruhsal etkileşim oluşturur.

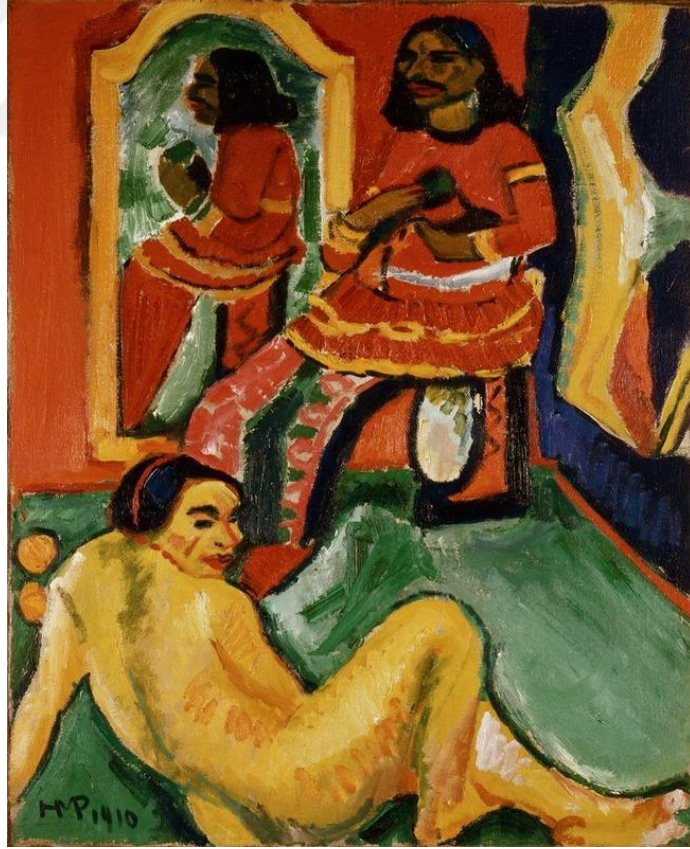


Resim 1.28. Erich Heckel, “Brickworks” (Fırın), 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68 x 86 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Sanatçılar, halüsinasyon yoğunluğuyla doğada duygu yüklü temaları keşfetmek, korku; korkunun niteliklerini aktarmak için renk ve çizginin etkileyici olasılıklarını kullandılar. Öznel bakış açılarını ya da zihin durumlarını ifade etmek için de doğanın gerçekçi temsilinden ayrıldılar. Çarpık çizgiler hızlı fırça çalışmalarıyla sertlik ve heyecanı, kentsel sokak sahnelerinin renkli görsel yoğunluğuyla da cesareti tasvir edip, duygu yüklü kompozisyonlarla dikkat çeken bir stil geliştirdiler (Resim 1.29-1.30-1.31). Resimleri genel olarak, modern yaşamın hayal kırıklığı, kaygı, iğrenme, hoşnutsuzluk, şiddet ve çirkinliğe, yasaklara olan bir tür çılgın yoğunluğu ifade etmektedirler. Kalın, pürüzlü hatlar ve sert tonal kontrast ile ağaç oymalar, Alman ekspresyonistlerinin sanat yapıtları üretmelerinde kullandıkları araçlardır (Kuiper, 2010: 142, 144).

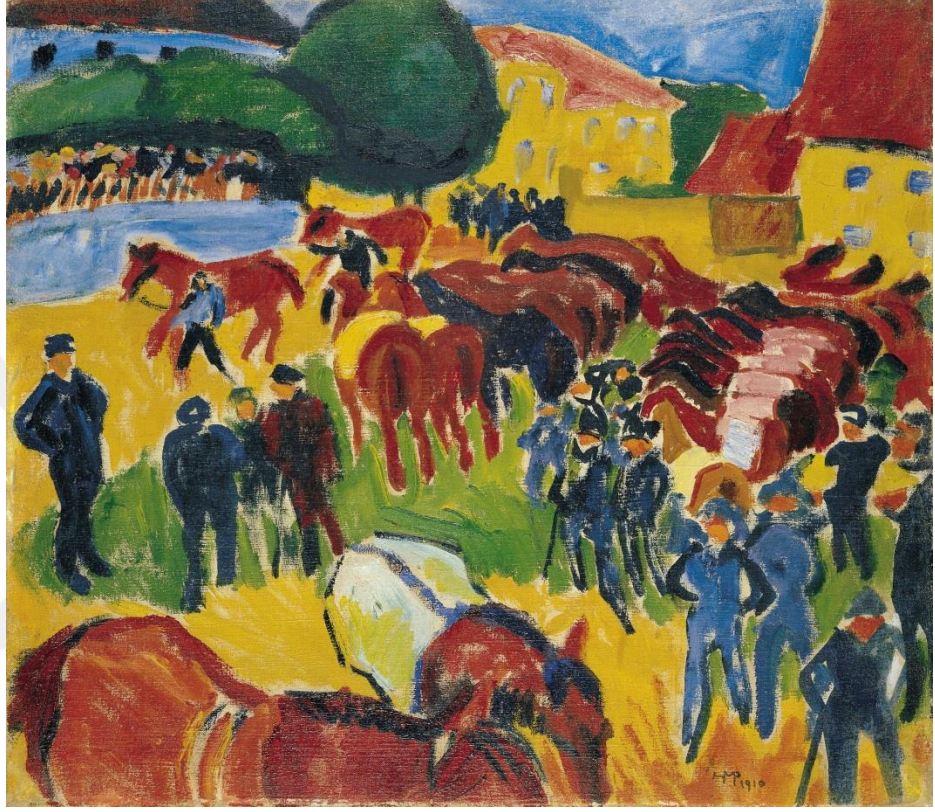


Resim 1.29. Emil Nolde, “Dance Around the Golden Calf” (Altın Buzağı Çevresinde Dans), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105.5 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, Germany



Resim 1.30. Max Pechstein, “Indian and Woman”, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 82.6 x 66.4 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri

Dışavurumculuğu sanatsal “üslup” olmanın çok ötesinde anlam içerikleri ve duygunun biçimsel ifadesi olarak ele almak gerekir (Antmen, 2016: 34). Renk ve çizgiyi duygusal ve sembolik olarak kullanan sanatçı, içinde bulunduğu real dünyanın objektifliğini yansıtmak yerine, kendi iç dünyasındaki subjektif duyguları dışlaştırmada sanat yapıtlarını aracı olarak kullanmıştır (Dempsey, 2007: 70).



Resim 1.31. Max Pechstein, “Horse Fair” (At Pazarı), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 81 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

20. yüzyıl sanat dünyasında Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi adlandırmalarla birçok gruplaşmalara dahil sanatçıların neredeyse hiçbiri bir diğerini örnek almaması dışavurumculuğun doğasına uyan bir durumdur (Antmen, 2016: 34). Sanat tarihçileri, dışavurumculuğu başlı başına bir akım olarak benimsemekte hep güçlük çekmişlerdir. Onların bu sıkıntısını anlamak için Kirchner, Kandinsky, Kokoschka ve Dix gibi hiçbir ortak biçimsel temeli olmayan ressamların yapıtlarını karşılaştırmak yeterlidir. Bugün birçok sanat tarihçisinin dışavurumculuğu, bir akım olarak değil, daha çok *yönelim* ya da *eğilim*, yeni kuşağın yaşamı algılama biçiminin ortaya konması gibi tanımlamayı yeğlemeleri de işte bundandır (Wolf, 2005: 8).

1.3.1. Almanya’da İlk Ekspresif Gruplar (Ekspresyonizmi Etkileyen Hareketler)

1.3.1.1. Die Brücke (Köprü, 1905-1914)

Birinci Dünya Savaşı öncesinde Alman ekspresyonizmi Die Brücke ile Der Blaue Reiter olan iki sanatçı topluluğuyla ilişkilendirilmiştir. 1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde dört mimarlık öğrencisinin bir araya gelerek kurmuş olduğu Die Brücke adıyla bilinen grup; eski sanat ile olan bağlarını tamamen kopararak yeni bir sanat anlayışı kurma çabası için bir araya geldiler.

20. yüzyıl modern sanatları arasında ilk “manifesto” yayımlayan sanat akımı olarak bilinen Die Brücke grubu (Resim 1.32), Ernst Ludwig Kirchner’in liderliğinde Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff’un birlikteliğiyle kurulmuş olup, daha sonra Otto Müller, Emil Nolde, Max Pechstein katılmıştır (Antmen, 2016: 37; Lynton, 2004: 34).



Resim 1.32. Ernst Ludwig Kirchner, “Brücke Sanatçılar Grubunun Manifestosu”, 1906

Bu ressamalar, akademik izlenimciliğin yüzeysel natüralizmine karşı durdular. Alman sanatında yoksun hissettikleri manevi ruhu yeniden canlandırmak adına oldukça kişisel, yalın, spontane bir ifade ile eser yapmaya çalıştılar (Kuiper, 2010: 143).

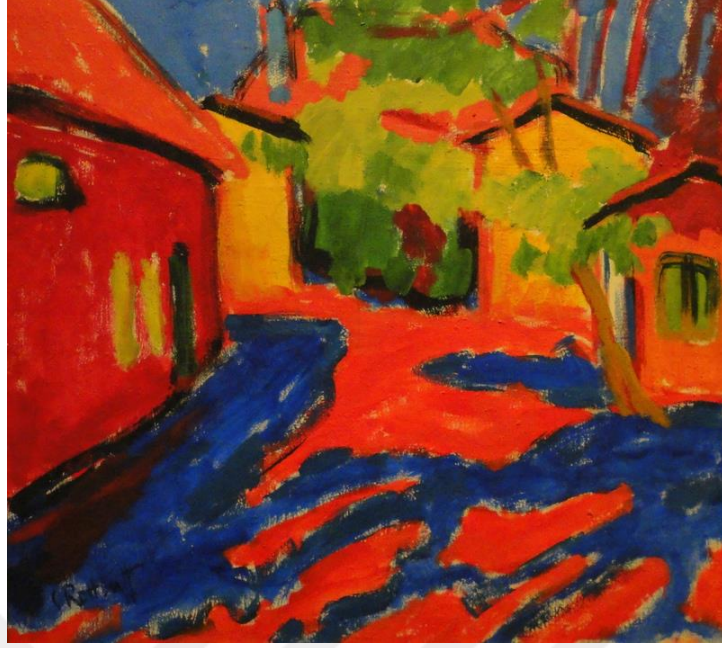
E. Munch, Van Gogh ve Fransız fovistlerin yanı sıra Afrika ve Güney Pasifik sanatına hayranlık duyan Die Brücke sanatçıları, ilkel biçimleri yalın çizgilerle

dışavurumcu bir betimleme anlayışı geliştirmişlerdir. Fovistler’e çok yakın anlayışta olan bu sanatçılar 1907-1908 yılları arasında üsluplarıyla kendilerine özgü sanat üslubunu doruk noktasına ulaştırmışlardır (Antmen, 2016: 37; Rona, 1997c: 292; Wolf, 2005: 17). Anti-natüralist bir anlayışla tıpkı fovistler gibi canlı renkler kullanmışlar, serbest fırça darbeleriyle konuyu tuvale aktarmışlardır (Antmen, 2016: 37). Örneğin Kirchner’in *Sokaktaki İki Kadın* (Resim 1.33) adlı resminde ışığın adeta titrek bir etki yaratmak için tuval üzerinde fırça darbeleriyle yoğun bir impasto tekniği kullanılmış olduğu görülür (Farthing, 2012: 380).



Resim 1.33. Ernst Ludwig Kirchner, “Two Women on the Street” (Sokaktaki İki Kadın), 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120.5 x 91 cm, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, Almanya

Die Brücke sanatçıları doğayı stilize ve simgeleştirme yoluna gitmemişlerdir. Genellikle açık havada çalışmalarına rağmen, nesneleri deforme ederek doğadan kopmaya çalışmışlardır (Resim 1.34) (Farthing, 2012: 380; Rona, 1997c: 292). Dış kontür çizgilerini kalın kullanmış, renk düzenlemeleri ve yüzeyleri üst üste bindirerek bir üslup ortaya koymuşlardır.



Resim 1.34. Karl Schmidt-Rottluff, “Farm in Dangast”, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86.5 x 94.5 cm, Nationalgalerie, Berlin

Die Brücke sanatçıları ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, keza Kirchner tarafından yazılmış olan Die Brücke Manifestosunu ahşap baskı yoluyla çoğaltmışlardır. Ahşap baskı 20. yüzyıl sanatçılarının da yoğun ilgisine temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir (Antmen, 2016: 37). Sanatçılar resimlerine konu olan modelleri günlük yaşamdan, sokaklardan, doğadan, atölyelerinde canlı model ve portrelerden etüdler yaparak elde etmişlerdir (Resim 1.35-1.36) (Richard, 2005: 32).



Resim 1.35. Otto Mueller, “Girls Sitting by the Water” (Suyun Kenarında Oturan Kızlar), 1914–16, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106 x 77 cm, Özel Koleksiyon

Die Brücke sanatçılarının yapmış oldukları bu eserler, Avrupa'nın diğer bölgelerindeki sanatçılarda da dışavurumculuğu harekete geçirmiştir. Avusturya'dan Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Fransa'dan Georges Rouault ve Chaim Soutine, her biri yoğun duygusal ifadeyle ve figürlü konuları çarpıtmasıyla betimleyici resim stilleri geliştirdiler. Ressam Max Beckmann, grafik sanatçısı Käthe Kollwitz ve Almanya'nın tüm heykeltıraşları Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck da ekspresyonist anlayışta çalıştılar (Kuiper, 2010: 146).



Resim 1.36. Ernst Ludwig Kirchner, “Nudes Playing under the Tree” (Ağaçların Altında Oynayan Çıplaklar), 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 x 89 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, Münih

Nietzsche'nin felsefesini benimseyen bu sanatçılar ortak bir üslup geliştirerek, adeta birbirlerinin resimlerinin kopyalarını yapmışlardır. Fakat kısa bir süre sonra bu sanatçıların yapmış oldukları eserleri birbirinden ayırt etme olasılığı ortadan kalkmıştır (Farthing, 2012: 380; Rona, 1997c: 292). Bir yandan Nietzsche'nin düşüncelerinden hareketle yeni bir tarz ortaya çıkarma eğilimi taşıyan sanatçılar öte yandan bir fırçadan gibi görünen eserlerin benzerliği de manidardır.

Sistemcilik ve *izm*'ler sanatçıyı dar kalıplara soktuğu için Nietzsche bunlara karşı çıkar. Sanatçı her zaman yeni arayışlar peşinde olmalıdır. Çünkü geleceğin filozofları yeni arayışlar peşinde koşanlar olacaktır (Günay, 2000).



Resim 1.37. Erich Heckel, “Windmill in Dangast”, 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.7 x 80.5 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

Die Brücke ressamlarının bir kısmı I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesindeki yıllarda Berlin’e yerleşmişlerdir (Richard, 2005: 33).

1912’de grubun hala birlik içinde görünmesine rağmen üslupları değişmiş, renkler eski parlaklığını yitirmiş, çizgiler sivrileşme eğilimi göstermiş ve mekân anlayışı bölünmeye başlamıştır (Rona, 1997c: 292).

Die Brücke sanatçıları sanat ile hayatı birbiri içinde uyumlu ve naif bir gereksinim olduğu fikrinden yola çıkarak, yaşamı deneyle doldurulabilecek eğilimle çalışmaktaydılar (Resim 1.37). Bir süre sonra grup dağılarak kendi başlarına bağımsız olarak çalışmaya başladılar. Yine de grubu birbirlerine bağlı tutan şeyin kararlılık içinde sorumluluk duydukları mutlak doğruluktur (Richard, 2005: 32-33).

Kısa bir süre sonra da sanatçılar, kendilerine temel aldıkları ilkelerinin zedeleneyeceğini gerekçesiyle 1913 yılında dağılmışlardır. Dağılan Die Brücke sanatçıları ilkin Dresden’de ardından Berlin’de açtığı sergilerindeki resimlerinde şiddet ve erotik içeriğe sahip dışavurumcu üslubuyla döneminin en cesur sanat sergisi olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2016: 37). Evrenselliği yansıtmaya adına, rengi nesneye ait olma işlevinden koparıp, dışavurum olarak betimlediler.

1.3.1.2. Der Blaue Reiter (Mavi Süvari, 1911-1914)

1909 yılında Kandinsky, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter, Vladimir von Behteyev, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt ile birlikte, müdürlüğünü de Kandinsky yürüttüğü *Neue Künstlervereinigung* (Münih Yeni Sanatçılar Birliği)'ni kurdular. Birlik salon sanatını aşmak için, sanat tarihçisi, sahne sanatçıları, müzisyen ve yazarların katılımıyla, tüm sanatsal ülkülerini ruhsal bir arıtma potasında birleştirmeyi amaçlıyor ve kapılarını değişik kesimlerden gelen etkilere açıyordu (Wolf, 2005: 18-19). Topluluğun çok çeşitli sanat biçimlerine açık, sanatta kalıcılığın belirlenmesinde biçimlerin saptanarak değerlendirilmesi yolunda ortak görüşü de desteklenmiştir (Rona, 1997a: 263).

Bu anlayış birliğin 1910 yılında Münih'te Galerie Thannhauser'de Braque, Picasso, van Dongen, Derain, Rouault ve Vladimir Burlyuk'un yapıtlarının yer aldığı 2. sergisinde ortaya konmuştur (Wolf, 2005: 19). 1910'da Birlik adına açılan sergide Kandinsky'nin ilk üç soyut biçimli suluboyası karşısında basın beklenmedik bir şaşkınlık yaşamıştır. Franz Marc ise olumlu bir eleştiriyile karşılık vererek 1911 yılı başında Münih Yeni Sanatçılar Birliği'ne dahil olmuştur. Aynı yılın sonunda yeniden bir sergi açma niyeti tartışmaların kıvılcımını başlatmıştır. Böylece kopuş süreci ve ayrışmalar başlamış oldu. Önce Kandinsky ve Marc daha sonra Gabriele Münter, Macke ve Kubin birlikten ayrılıp, Klee, Jawlensky ve Werefkin'de dahil olmasıyla, Der Blaue Reiter grubunu kurmuşlardır (Richard, 2005: 33; Rona, 1997a: 263).



Resim 1.38. Franz Marc, “The Dream” (Rüya), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.5 x 135.5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Bu çalkantılı yıllar içinde Wassily Kandinsky ve Franz Marc, 1911’de Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adlı bir yıllık tasarlamışlardır (Farthing, 2012: 381; Lynton, 2004: 82). Kandinsky yıllık için, çoğu suluboya olan on farklı kapak tasarımı yapmıştır (Resim 1.39) (Wolf, 2005: 19).



Resim 1.39. Wassily Kandinsky, “Der Blaue Reiter Yıllığı için Kapak Tasarımı”, 1912, Renkli Ahşapbaskı, 27.9 x 21.1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus Münih, Almanya

Yıllık, dönemin önde gelen sanatçılarının modernizm’e dair yazılarını kapsamaktadır. Yıllıkta, Burlyuk’un “Rusya’nın Fovları”, Macke’in “Masklar”, Kubin’in “Özgür Müzik” ve Kandinsky’nin “Sahne Müziğiyle ilgili” denemeleri yer almaktadır (Wolf, 2005: 20).

“Marc, yıllıktaki yazısında, “yeni resim deviniminin gotikle ve ilkellerle, Afrika’yla ve koca Doğu’yla, alabildiğine dışavurumcu olan, en eski halk sanatlarıyla ve çocuk resimleriyle bağlantılarını” ortaya serdi” (Wolf, 2005: 20).

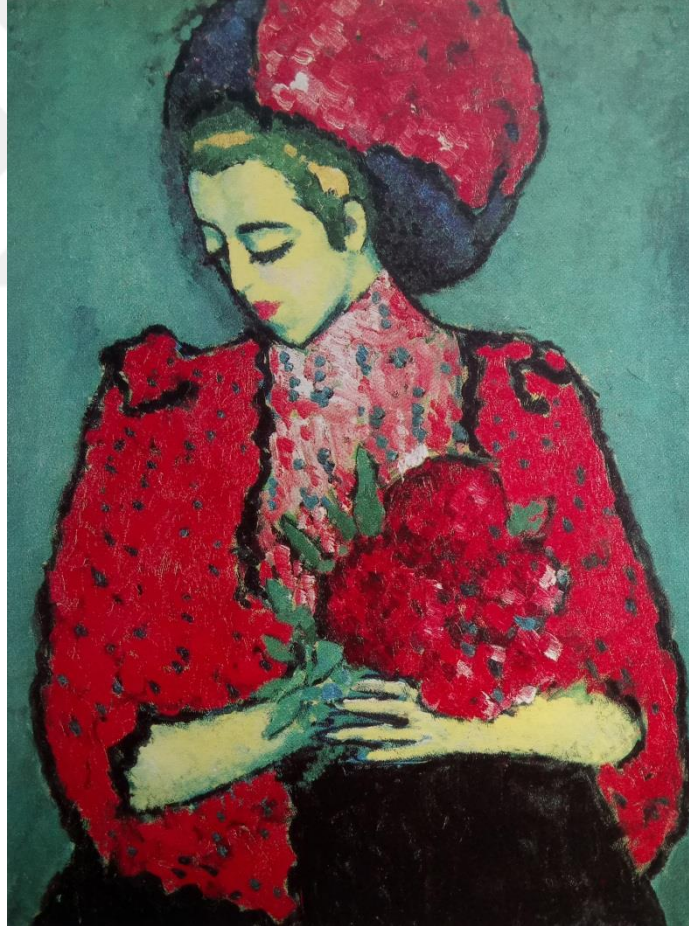
Yıllar sonraki demecinde, “Birlikte çalışmış olduğu Franz Marc’ı kastederek ikimiz de maviyi seviyorduk; ben binicileri, Marc atları ... diyerek Der Blaue Reiter’in nasıl ortaya çıktığı hakkında açıklamada bulunmuştur (Resim 1.38) (Wolf, 2005: 19).

Belli bir sanat programı olmayan grubun, özellikle Kandinsky ve Marc’ın yeniliğe açık tutumları doğrultusunda deneySELLİĞE açık bir tavır içinde olmalarıydı. Die Brücke’nin renk ve basitleştirilmiş şekillerin güçlü ve vurgulayıcı anlatımına karşın, Der Blaue Reiter sanatçıları, belli biçimlere bağlı kalmaksızın, iç dünyalarını felsefi bir

anlatım biçimi ile yumuşak ve canlı renkler kullanarak kendilerine has yapıtlar üretmişlerdir (Antmen, 2016: 38; Rona, 1997a: 263).

Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) olarak bilinen sanatçılar, Die Brücke sanatçılarından genellikle lirik, soyut, daha az duygusal, biçimsel ve resimsel problemlerle daha çok ilgilenseler de dışavurumcu olarak kabul edilirler (Kuiper, 2010: 146).

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, Franz Marc ve August Macke'nin savaşta ölümü, Kandinsky, Alexej von Jawlensky (Resim 1.40) ve Marianne von Werefkin'in Rus vatandaşlığı yüzünden göçe zorlanmaları, ayrıca grup içinde görüş ayrılıklarının da baş göstermesiyle Der Blaue Reiter, 1911'den 1914'e kadar üç yıllık kısa bir ömür sonunda grubu'nun dağılmasıyla neticelenmiştir (Antmen, 2016: 38).



Resim 1.40. Alexej von Jawlensky, “Young Girl with Peonies” (Şakayık Çiçekli Genç Kız), 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101 x 75 cm, Van der Heydt Museum, Wuppertal, Germany

I. Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda oluşan alaycılık yabancılaşma, hayal kırıklığının yarattığı dışavurumculuk, Almanya’da baskın bir üsluptu.

İnsanlık açısından sarsıntı yaratan dönemin koşulları içinde, yaşanan toplumsal bunalımları kendi çerçevesinde incelemek gerekir. Birinci Dünya Savaşı ardında bıraktığı yaraların daha da derinleştiği Alman toplumu, tarihinin en büyük bunalımını yaşamıştır. Emperyalist ülküler uğruna, enflasyon baş göstermiş, devletin iflası toplumun tüm hayallerini yıkmıştır. Toplumsal huzursuzluk ve karışıklıklar idealist başkaldırı olarak entelektüel ve sanatçılar arasında tezahür etmiş tepkiler sanatsal ifadelerde kendini bulmuştur. Bu koşullar içinde yaratılan ekspresyonizm zihni değişiklik ve özgürleşme sanatı olarak toplumun karşısına çıkmıştır (Richard, 2005: 189).

Ancak, Birinci Dünya Savaşı yaşandıktan sonra, toplumsal konular, adaletsizlik ve dramlar herkesin zihnini meşgul eder oldu. Sanatçılar savaştan arda kalanları betimleyip, sosyal siyasal problemlere yönelerek, yaşanabilir dünyanın gerçekleştirilebilmesi için somut fikirlerle yön bulmaya çalıştılar (Wolf, 2005: 11).

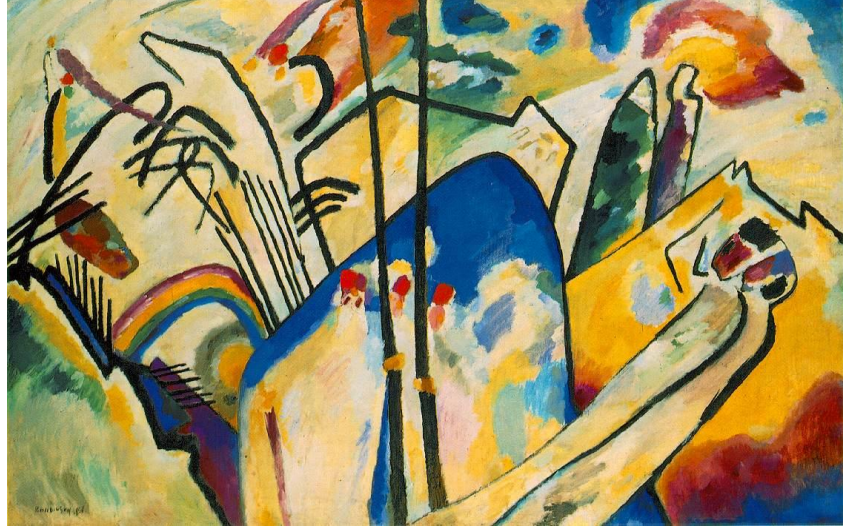
Dışavurumculuk, daha iyi bir dünya özleminin belirsizliği, oldukça şiirsel dil kullanımı, bireysel ve doğadışı oluşuyla etkisi azaldı. 1924’ten sonra Almanya’da istikrarın kısmen sağlanması, sosyal gerçekliğin yayılmasıyla toplumcu gerçekçi eserlerin ilgi görmesi, dışavurumculuğun gözden düşüşünü hızlandırmıştı. Nazilerin 1933’te iktidara gelmesiyle ekspresyonizmin tamamen kökü kazındı. Onlar, ekspresyonistlerin hemen hemen tüm çalışmalarını yozlaşmış olarak damgalamakla kalmamış, hatta sonunda çalışmaların sergilenmesini de yasaklamışlardı. Birçok ekspresyonist, Amerika Birleşik Devletleri ve diğer ülkelere sürgüne gönderilmişti (Kuiper, 2010: 150-151).

Savaşın yarattığı olumsuz etkiler ekspresyonist sanat Almanya’nın bütününe yayılmıştı. Fakat, 1933’te Nazi yönetimi ele geçirdiğinde, “dejenere” olduğunu düşündükleri avangart sanatçılarla birlikte ekspresyonist sanatçıları da baskı altına aldılar. 1930’lu yıllarda Avrupa’dan kaçarak Birleşik Devletler’e sığınan Avrupalı sanatçıların sanatlarını taşımaları sonucu olan etkileşim sayesinde pek çok Amerikalı sanatçıyı etkilemiştir (Farthing, 2012: 381).

Der Blaue Reiter grubunun önemli bir temsilcisi olarak 4 Aralık 1866'da Moskova'da dünyaya gelen *Wassily Kandinsky* (Resim 1.42), beş yaşında iken ailesinin Odessa'ya birlikte taşınmasıyla lise öğrenimini orada tamamlamıştır. Daha sonra Moskova'da ekonomi ve hukuk üzerine öğrenimini tamamlamış ve Hukuk Fakültesi'nde asistan atanmıştır. Ancak bir süre sonra işinden istifa edip Münih'e giden Kandinsky, burada resim alanında çalışmalarını sürdürmüştür. Kandinsky, Paris'te yaşadığı (1889 ve 1892) yıllarda Fransız izlenimcileriyle tanışmıştır. 1895 yılında Moskova'da düzenlemiş olduğu büyük bir sergi ve Petersburg Hermitage Müzesi'nden izlenimleri Kandinsky'yi resim sanatında ilerlemesi için tetikleyici olmuştur. O dönemde *Art Nouveau* sanat hareketinin yaygınlaştığı Münih'te Kandinsky, önce Sloven realist ressam Anton Azbe'nin özel okulunda sanat eğitimi almıştır. Daha sonra Akademi'ye kaydolan Kandinsky, Franz Von Stuck'un gözetiminde çalışmalarını sürdürmüştür. 1901'de geleneksel sanat anlayışına karşı olan *Wassily Kandinsky*'nin öncülüğünde, aralarında Rolf Niczky, Waldemar Hecker ve Wilhelm Hüsgen'in de olduğu "Phalanx" (Resim 1.41) derneğini ve okulunu kurmuştur. Bu grup, üç yıl sonra dağılmıştır. 1902 yılında, kadın ressam Gabriele Münter (Resim 1.43) ile tanışmış ve on üç yıl birlikte olduğu evlilik yapmıştır. Kandinsky; Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Picasso, Matisse gibi Alman empresyonistlerinin eserlerini tanıma fırsatı olan sanatçı, ilk önce izlenimci anlayışta daha sonra ise fovist eğilimli resimler yapmıştır. 1908'den itibaren ikona sanatının etkisi altında kalmış ve giderek figüratif sanattan uzaklaşmaya başlamıştır. 1909 yılında Murnau'ya ait peyzajlar ve ilk "İmprovisation" (Doğaçlama, kendiliğinden önceden bir hazırlık olmaksızın anlık spontane resimler) meydana getirmiştir.



Resim 1.41. Wassily Kandinsky, "Phalanx Sergisinin Afişi", 1901, Litografi, 47.3 x 60.3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih



Resim 1.42. Wassily Kandinsky, “Composition IV” (Kompozisyon No.4), 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 159.5 x 250.5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf



Resim 1.43. Gabriele Münter, “School House in Murnau” (Murnau’da Okul), 1908, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 40.6 x 32.7 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Kavramların resim yoluyla ifadelendirilmesi, içinde yaşadığı çağın sosyo-politik, ekonomik, teknolojik vb. uygarlık düzeyinin göstergesi olarak ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm bu koşulların ortaya koyduğu sanatsal ifade biçiminin özgün bir örneğidir. Ekspresyonist eğilim, içinde yaşanan toplumun ve çağın sanatçı üzerinde yarattığı duyguların dile getirilmesi şeklinde tanımlanabilir (Richard, 2005: 7).

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUĞU DOĞURAN ETKENLER VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1. AMERİKA'DA MODERN HAREKETİN GELİŞMESİ, 1913 ARMORY SHOW

Sanayi Devrimi'nin Avrupa'da yarattığı gelişim hızının yansı bulduğu okyanus ötesi Amerika, tıpkı Avrupa'da olduğu gibi kentleşmenin, sanayileşmenin, fabrikalaşmanın ve devamında göçlerin yaşandığı metropoller yaratmaya da başlamıştı. New York bu şehirlerin en önemli örneği olarak, sanatsal odaklanmalara da müsaade edebiliyordu.

Modern sanat hareketlerinin ABD'de benimsenmesi uzun bir zaman sürecinde olmuştur. Avrupa modern sanat yapıtlarının Amerikan toplumlarıyla buluşturulması uğruna gidilen uzun yol, 1913 yılında efsanevi Armory Show'da açılan sergi ile başlamıştır (Fotoğraf 2.1). 1913 yılında New York'ta modern sanatı tanıtmaya adına, *Armory Show*'da açılan sergi protestolarla karşılanmıştır. 16 Mart 1913'te New York Times "Kübitler ve Fütüristler deliliği ödüllendiriyorlar" diye manşet atarak tepkisini toplumsal düzeye taşımıştır. Yeniliğe karşıt olan bu tür yaklaşımlar, 1930'lara kadar Amerika'yı modernizmin yeni ve yaratıcı sanat çehresinden uzak kalmasına neden olmuştur (Bektaş, 1992: 107).



Fotoğraf 2.1. Armory Show sergisinin iç görünümü, 1913

Bu yıllarda New York'ta Dadacı anlayış revaçtadır. Stieglitz kurduğu stüdyo New York'ta Dadacıların ilgi odağı olmuştur (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2000: 270). Fotoğrafçı Alfred Stieglitz sanatçı ve entellektüellerle sıkı iletişim içindeydi. *Photo-Secession* ve *291*'i kurması, fotoğraf sergileri bu sanata olan ilgisini göstermektedir. 20. yüzyılın başlarından itibaren fotoğraf sanatının diğer sanatlardan geri kalmadığı ve başlı başına bir sanat olduğu algısını oluşturma çabasındaydı. Bu amaçla *Camera Work* adlı bir dergi yayımlayarak Avrupa'daki modern sanat örneklerini New York'a taşımış, avangart sanatının ilk örneklerini 291 Fifth Avenue'deki stüdyosunda sergilemiştir (Sanouillet, 2002: 310; Erden, 2016: 290).

Stieglitz'in, büyük bir skandala neden olan Rodin'in çizimlerini sergilemesinin ardından Cézanne, Rousseau, Matisse, Picabia ve Constantin Brancusi'nin eserlerinden oluşan resim sergisi de skandala maruz kaldı (Ruhrberg vd., 2000: 270).

1912 yılında kurulan ve 25 üyeden oluşan Amerikan Ressam ve Heykeltıraşlar Derneği başkanı Arthur B. Davis, aynı yıl Almanya'nın Köln kentinde düzenlenen *Sonderbund* sergisini düzenledi. Ayrıca; Arthur B. Davis, sergi açma amacıyla arkadaşı Walt Kuhn ile birlikte, oldukça diplomatik organizasyon sonucunda 500 seçkin yapıtı ABD'ye getirmek için çaba sarfetti (Ruhrberg vd., 2000: 271). Sanatçısı bilinmeyen yapıtlarla ziyaretçileri karşı karşıya getirmemek için Arthur B. Davis, seçme işine Ingres ve Delacroix'nin eserlerinden başladı. Aşırı gelenekçilikten kaynaklanan özgürlüklerine rağmen Amerikan sanat izleyicileri ve eleştirmenleri, Avrupalı meslektaşları kadar bir parça önyargılıydılar (Ruhrberg vd., 2000: 270-271).

Taktiksel değerlendirmeler sonucunda, daha az daha fazla geleneksel 500 Amerikalı sanatçıya ait çalışma sergiye ilave edildi. Davis projesine olan ilginin artıracığını umuyor hatta bunu bekliyorken yine de sergi bir skandala neden oldu. *Uluslararası Modern Sanat Sergisi* sona erdiğinde, New York'taki Armory binası 75.000 ziyaretçi çekmişti ve Chicago'da bile 200.000 ziyaretçi sergiyi izledi. Eleştirmenler tarafından bir kez daha "sanatın sonu" mu geldi endişesine rağmen, ziyaretçilerin sergiye olan ilgisi eksilmedi ve satın alma neticesinde 200 Avrupa'lı sanatçının resmi Amerika'da kaldı (Ruhrberg vd., 2000: 271).

2.2. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE DADA

18. ve 19. yüzyıl sanat hareketlerinin temel bileşkesi, bilim, sanat ve felsefe homojenitesini sağlayabilmiş bir modernizm görüntüsü sunmasında saklıdır. Sonu “-izm” ile biten akımların birbirlerini tamamlamaları ve aşmaları için gerekçelerin izahatı sanatsal olduğu kadar bilimsel ve felsefi açıdan da olanaklıydı. Gelişimsel akımların Birinci Dünya Savaşı’na kadar devam eden olağan sürecinde hakim olan bu özellik, “Dada” ile belli oranlarda son bulmuştur diyebiliriz.

I. Dünya Savaşı’nın yarattığı korku ve endişelerin tezahürü olarak sanatta Dadaizm akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım, kendinden önceki kural ve gelenekleri reddederek kendi yolunu çizmiştir. “Bu, hayal kırıklığı ve değerlerin çöküşünden kaynaklanmış bir harekettir” (Ersoy, 2016: 115).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında İsviçre’nin Zürih şehrinde *Cabaret Voltaire* (Voltaire Kabaresi)’nde (1916 dolaylarında) gelişen ardından New York, Berlin, Köln, Hanover, Paris’e yayılan Dada, zamanın sosyal, siyasal, sanatsal, kültürel değerlerini yıkarak başkaldıran, savaşın vahşetine ve modern kapitalist burjuva kültürünün yükselişine karşı bir tepki olarak doğmuştur. Sanatsal olduğu kadar edebi bir akım da olan “Dada” terimi, sanat eseri yaratma kavramını reddeden sanatçıların nihilist tutumlarından esinlenen bir hareketi ifade eder (Keser, 2009: 86). Dada sanatçıları eserlerinde burjuva karşıtı protestoları ifade etmek için her türlü estetik değerden yoksun, saçma, mantıkdışı ve kalıplaşmış sıradan, gündelik nesneler kullandılar. Bu konuda Adem Genç, Dada’yı şöyle tanımlamıştır: Temel bir başkaldırı duygusu olan Dada; toplumun ahlak ve geleneklerine duyarsız olan kapitalizme karşı duruşun sembolüdür. Bu karşı çıkışıyla modern sanatın gelişim evrelerinden birisi olduğunu gösteren Dada bir yiğitlik gösterisidir (Genç, 1983: 68).

Bu akım resim, edebiyat, şiir, tiyatro, performans sanatı, grafik tasarım, müzik ve heykel gibi neredeyse sanatın her dalında uygulanmıştır. Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dışavurumculuk’tan etkilenen Dada akımı, aynı zamanda Sürrealizm, Pop Art, Fluxus, Performans Sanatı, Minimalizm gibi sanat hareketlerini de etkilemiştir. Amaçları sanattaki geleneksel değerleri yıkmak ve eski sanat anlayışlarını tekrar etmek yerine yeni bir sanat üretmektir.

Kübizm'e ait kolaj tekniğini geliştiren, ayrıca fütürizmin pazarlama becerisini benimseyip kendinden önceki akımlarından da öğrenmiş oldukları ile Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu psikolojik yıkıma karşı sanatın yapısalcı tutumuyla yeni bir varoluş olarak uzanan yolda sanat adına özel bir konuma sahiptir. Ekspresyonist sanatçılar yeniden doğuş getireceğine inandıkları savaşın ruhani bir görüntüsü karşısında heyecana kapıldılar. Dadaistler ise sanatın insanlığa yapılmış bir ihanet olduğunu düşünüyorlardı. Dada'yı dinamik kılan da esasında "sanat karşıtı" olan duruşudur (Farthing, 2012: 411).

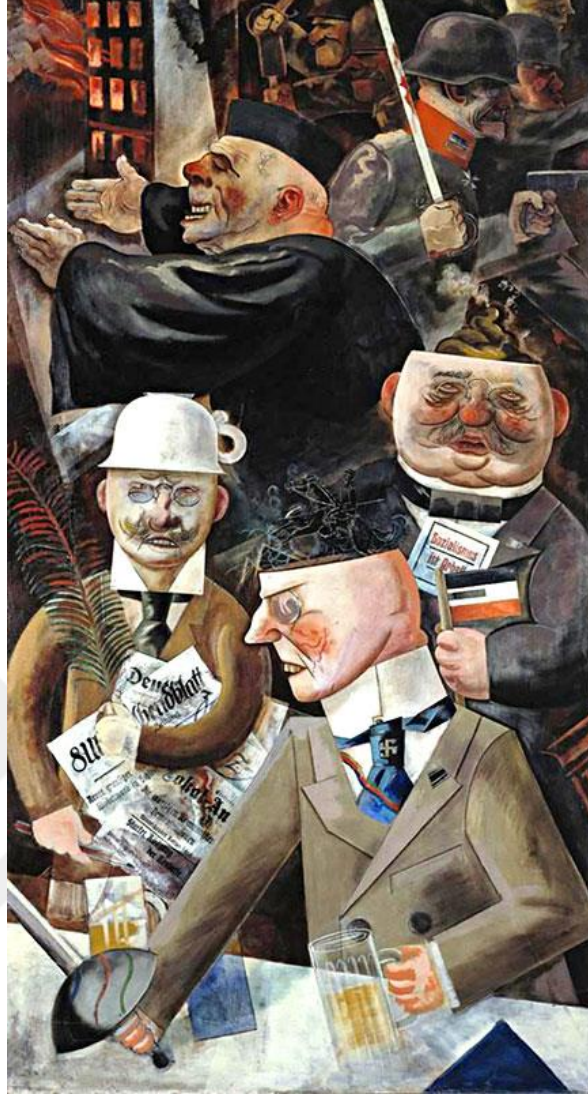
I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkışıyla birlikte bir grup Avrupalı yazar, sanatçı ve entelektüeller akın akın başka ülkelere kaçmaya başladılar. Bu sanatçılar arasında ressam ve mimar olan Marcel Janco, Romen şair Tristan Tzara, Fransa'dan Hans Arp; Almanya'dan Hugo Ball, Hans Richter ve Richard Huelsenbeck tarafsızlıklarıyla tanınan bir ülke olan İsviçre'ye sığındılar. Siyasi tarafsızlık alanı içinde, Zürih'te toplanan bu sanatçılar zamanın politik, sosyal ve kültürel fikirlerine karşı savaşmak için soyut çalıştılar (Read, 1959: 114; Yılmaz, 2013: 145).

Çalışmalarıyla Dadaizm'e yakınlık içinde olan Marcel Duchamp, Avrupa'dan New York'a göç eden ilk modern sanatçılardan biri olmuştur. Görsel sanatın zanaatsal çağrışımlarına olan antipatisi ile Duchamp sanat yapıtının en önemli ögesi olarak el becerisinin yerine düşüncenin geçmesi gerektiği inancıyla, 1913'ten sonraki eserlerinde *ready-made* objeleri seçmesi dikkate değer oldu (Hopkins, 2006: 29). Hazır, sıradan nesneleri bağlamlarından kopararak sanata dönüştüren Marcel Duchamp "Ready-made" sergisi ile, sanatın kavramsal tanımını genişletmiş ve daha sonraki sanatçıların, nesneleri enstalasyon çalışmalarında kullanmaları konusunda etkilemiştir.



Fotoğraf 2.2. Marcel Duchamp, “Fountain” (Çeşme), 1917 orijinali kayıp, replikası 1964, Porselen Pisuar, 36 x 48 x 61 cm

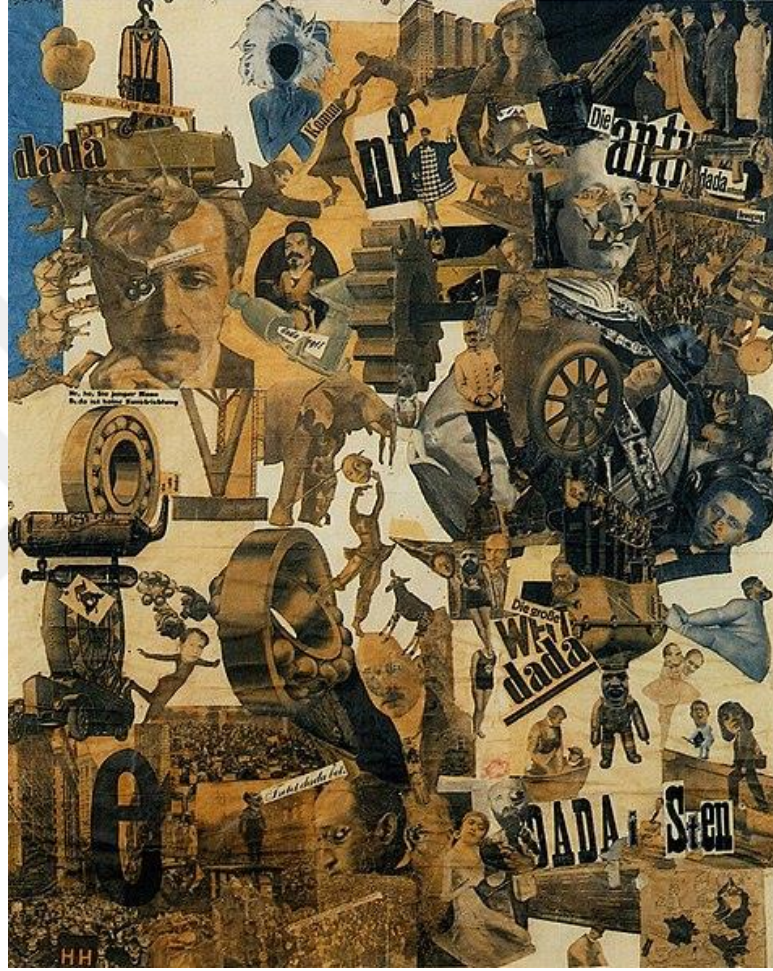
Amerikan Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nda aktif rol alan Duchamp; 1917’de R. Mutt takma adıyla imzaladığı ünlü Çeşme eserini (Fotoğraf 2.2), Bağımsız Sanatçılar Topluluğu sergi etkinliğine katar. Ancak bu çirkin nesnenin bir sanatçının değil, tesisatçının işi olduğu gerekçesiyle eseri reddedilir. Aslında Çeşme, hemen fabrika rafından kaldırılmış ve bir kaide üzerine sanat eseri olarak yerleştirilmiş beyaz porselen pisuardır. Duchamp, nesneyi imzalayarak onun bir sanat eseri olduğunu ilan eder ve bu işyerinin sanat olarak neyin kabul edilebileceği konusundaki tutumuna meydan okur. Duchamp, herkesin bir sanatçı olma potansiyeline sahip olduğuna ve her şeyin sanat olarak yorumlanma potansiyeli olduğuna inanır (Hodge, 2016: 103). Dada’nın gözüyle geçmişe ait tüm sanatlar saygınlığını yitirmişti ve Çeşme, sanatçıları dünyadan anlam çıkarma arayışlarında referans çerçevelerini genişletmeye iten yeni bir demokrasinin ilanıydı. İlk başta sanat topluluğu içinde alay edilen bir nesne olan Çeşme, o zamandan beri, bazıları tarafından en tanınmış modernist heykel çalışmalarından biri olarak yüceltilmiştir. Duchamp, *ready-mades* olarak adlandırdığı “Çeşme”ye kavramsal olarak benzeyen başka heykeller de üretir. Bunlar arasında *Bottle Rack*, ahşap tabureye monte edilmiş bir *Bicycle Wheel* ve tavandan asılan *In Advance of The Broken Arm* isimli bir kar küreği de vardır (“Dadaism”, 2018).



Resim 2.1. George Grosz, “The Pillars of Society” (Toplunun Taşıyıcıları), 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 108 cm, Berlin, Nationalgalerie

Berlin Dada grubunun önemli temsilcilerinden Alman ressam, karikatürist ve illüstratör *George Grosz*’un çalışmaları yavaş yavaş Dada’nın nihilistik (hiççilik) protestosundan burjuvazinin zulmü ve çöküşündeki iğrenme ifadesine doğru gelişir (Resim 2.1). Lynton’a göre; George Grosz’un haksızlığa ve açgözlülüğe karşı duyduğu nefret, çarpıcı bir biçimde görsel belleği ve hayal gücüyle dolu yapıtlarına yansır (Lynton, 2004: 140). İlk kişisel sergisini 1920’de Münih’teki Hans Goltz, Neue Kunst Galerisi’nde açan Grosz; yaptığı desenleri ve resimleri, politikacıların, basın, ordunun, yönetici sınıfların ve yozlaşmış din adamlarının ikiyüzlülüğünü gözler önüne serer. Çalışmaları onların ahlaksızlıklarını yansıtmak için davranışlarına karşı bir ayna tutmuştur (“Dadaism”, 2018). Bu dönemde Berlin Dada grubunun önemli sanatçıları

Grosz, Heartfield, Hausman ve Höch (Resim 2.2) fotomontaj tekniğini geliştirdiler. Berlin dadaistlerine özgü bir teknik olarak tanınan fotomontaj, döneme ait gazete ve dergilerden çekilmiş fotoğraf ve metinlerden oluşan kübistlerin kolajlarından türemiştir (Hopkins, 2006: 31; Hodge, 2016: 58). Bu çalışmaların tasarımı, kübizm'in parçalanmaları ve fütürizm'in çok yönlü düzenlemelerinden etkilenmiştir.



Resim 2.2. Hannah Höch, “Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany” (Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya’nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi), 1919-20, Fotomontaj, Kolaj, Karışık Malzeme, 114 x 90 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Almanya

Savaşın sonunda Hannover’e yerleşen Kurt Schwitters, Berlin dadaistlerinin politik eylemciliğini reddederken *her zaman sanata yönelik çabalar anlayışında* daha lirik bir yaklaşımı benimser. Berlin’deki Dada Kulübü’ne üyelik başvurusu, ticari açıdan çok fikirli olduğu gerekçesiyle Huelsenbeck tarafından reddedildi. 1919 yılında Berlin’deki Sturm Galerisi’nde açtığı ilk kişisel sergisinde Schwitters, Kommerzbank (Ticaret bankası)’nın bir kısaltması olarak kolajlarından oluşan eserlerine *Merz* adını

vermeye başlar. Kübizm ve konstrüktivizm’den etkilenmiş yüzlerce *Merz* kolaj ve asamblaj oluşturur. Ancak figüratif referansları kaldırarak tamamen soyuta yönelir.



Resim 2.3. Kurt Schwitters, “Construction for Noble Women” (Asil Kadınlar İçin Konstrüksiyon), 1919, Asamblaj, 103 x 84 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

Temsil etmeye yönelik sokaktan seçerek topladığı kaynak malzemenin fiziksel gerçekliği sanat objesi olarak yerini alır (Resim 2.3). Merz resimlerini, şekil, renk, desen, doku veya biçim vermek için bir hurdalık paletinden titizlikle seçilen öğelerden hazırlar. Schwitters’i Dada’ya bağlayan, “sanat karşıtı” bir felsefeden yola çıkararak daha fazla materyal seçmesidir (“Dadaism”, 2018).



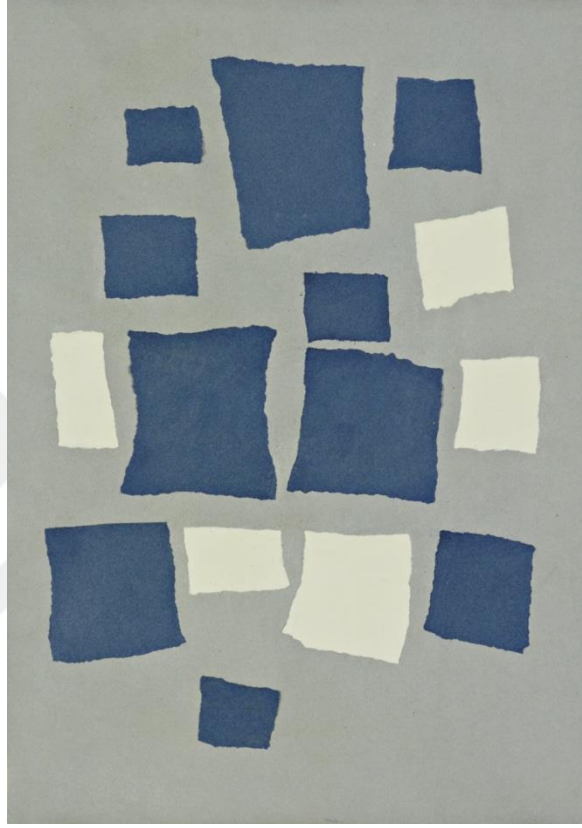
Resim 2.4. Kurt Schwitters, “Merz 1: Holland Dada”, 1923

Schwitters, *Merz 1: Holland Dada* (Resim 2.4) dergisinde yayınladığı makalesinde resimlerinin oluşum sürecini şöyle açıklamıştır: Sanat eserinde kullanılmadan önce malzemenin neyi ifade ettiği, değerlendirilene ve anlamlandırılana kadar önemsizdir. Böylece elimde bulunan malzemelerin dışında ne bulduysam örneğin otobüs bileti, tel, tahta parçalar, deforme olmuş tekerlekler, teneke kutu, kâğıt parçaları, cam kırıkları gibi malzemelerden resimler inşa etmeye başladım. Bu malzemeler resmin gereksinimine uygun bir biçimde kullanılır ya da farklı bir etki yaratmak için kullanılır. Birbirlerine karşı değerlendirilerek, kendi karakterlerini ve özlerini kaybederler. Maddesel olmaktan çıkarak (manevileşerek) resmin maddesi haline gelirler (Gamard, 2000: 27).

Gündelik hayatın sıradan bayağılıklarını tuvallerine aktaran Schwitters, ne iş yaptığını soran kişilere, “resim çivilerim” diye cevap verirdi. Sanat tarihi ve geleneğiyle ilişki kurduğu için birçok Dadacı gibi o da akademik geleneği bütünüyle reddetmez, kullandığı malzemelerle geçmiş stilleri ve teknikleri birbirine “merzler” (Artun, N. A. ve Artun, A., 2018: 504).

Jean Hans Arp, dadaist teknikleri daha olumlu ve yaratıcı şekilde keşfetmeye başlayan aynı zamanda Köln’deki Dada ile ilişkilendirilen önemli bir sanatçıdır. Arp’ın

alışmaları, dadaistlerin çoğunun karşı çıktığı estetikle doludur, ancak Arp'ta hayranlık duydukları şey, sanatının bir ögesi olarak rastlantısallığı kullanımıdır. Rastlantısallık ilkesi geleneksel artistik değerlerle ilgili beceri ve işçiliği görmezden geldiği için hem dadaist sanatta hem de edebiyatta “sanat karşıtı” bir araç olarak kullanılmıştır (“Dadaism”, 2018).



Resim 2.5. Jean Hans Arp, “Collage of Squares Arranged According to the Laws of Chance” (Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler), 1916–17, Kolaj, 48.6 x 34.6 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi

Arp'ın ilk dönem rastlantısal kolaj çalışmalarından biri olan bu kompozisyon (Resim 2.5), kağıdı pürtüklü şekilde elleriyle yırtıp, parçalara ayırıp, daha büyük bir tabaka üzerine onları rastgele yerleştirerek her bir parçayı yapıştırdığını gösterir. Bu kâğıt parçaları uyumlu bir kompozisyon içerisinde sanatçı tarafından kontrollü bir şekilde yönlendirilmiş ve eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Arp'ın kolajlarının diğer dadaistlerin çalışmalarına nazaran düzenli olması, sanatçının kontrolü tamamen bırakmadığını bize gösteriyor.

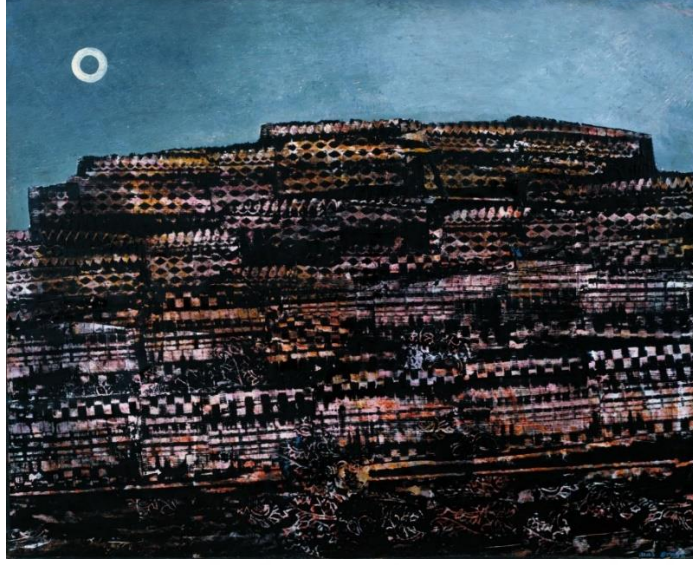
Köln Dada grubunun temsilcisi olan *Max Ernst*, 1920 yılında, kataloglardan seçtiği farklı türden görüntülerin yan yana birlikteliklerinin yarattığı bilinçaltı etkisiyle

görsel bir şiir oluşturarak lirik bir yaklaşımı benimsemiştir (Resim 2.6) (Lynton, 2004: 145-146). 1925'te Ernst, *frotaj* (cılalama) tekniğini geliştirerek çalışmalarına uyarlar. Frotaj, ahşap gibi bir malzemenin yüzey dokusunun üzerine bir kâğıt parçası yerleştirilerek bir kalem veya başka bir çizim materyali kullanarak dokulu yüzeyden sürtünme alarak elde edilen sürrealist ve otomatik yaratıcı üretim yöntemidir ("Frottage", t.y.).



Resim 2.6. Max Ernst, "Celebes" (Celebes Fili), 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 139 x 121 cm, Tate Koleksiyonu, Londra

Ernst, ertesi yıl Miró'nun da yardımı ile tuval üzerinde kurumuş olan boyanın kazınmasıyla yapılan grataj adını verdiği tekniği geliştirir. Resmin iki yüzeyini birbirine çakıştırarak boyanın bir yüzeyden diğerine aktarma tekniğine dayanan dekalkomani yöntemini dener. Yaptığı denemeler ve teknikler, bitmiş görüntülere, rastlantısal desenlere ve resimlerine sonradan dahil ettiği belirli dokular özgün ifade ve yorumlamalarla sonuçlanır (Resim 2.7).



Resim 2.7. Max Ernst, “The Entire City”, 1934, 50.2 x 61.3 cm, Tate Koleksiyonu, Londra

Dada hareketi, sürrealizm’in kurulmasıyla dağıldı. Ancak ortaya çıkardığı fikirler, modern ve çağdaş sanatın temel taşları haline geldi.

2.3. SÜRREALİZM

II. Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkan Sürrealizm, önce edebi bir akım olarak başlamış ardından devrimci, siyasi, kültürel bir rol üstlenmiştir (Honour & Fleming, 2016: 809; Hopkins, 2006: 38). Dönemin eleştirmenleri tarafından saçma, tuhaf olarak nitelendirilen ve Dada hareketiyle iç içe etkileşim halinde olan Sürrealizm; 1920’li yıllarda Avrupa’da ortaya çıkan ve ilk kez Fransız şair Guillaume Apollinaire, 1917 tarihinde sahnelenen *Les Mamelles de Tirésias* (Tirésias’ın Memeleri) oyununu anlatırken sürrealist sözcüğünü kullanmıştır (Antmen, 2016: 133; Klingsöhr-Leroy, 2006: 6).

Sigmund Freud’un bilinçaltı kuramlarından esinlenerek, akla dayanan dünya görüşünün aksine düş ve hayal gücünü önemseyen, aynı zamanda bunu sanatta yaratıcı düşlemin ifadesi olarak gören Breton, sanat ve edebiyatta yeni anlayış geliştirme eğilimindeydi.

André Breton, gerçeküstücü etkinlikler arasında eşgüdüm sağlamanın yanı sıra, akım değişik gerçeküstücü eğilimleri bir araya getirmeye de çaba gösterdi. Gerçeküstücülük, yalnızca güzel sanatlar ve yazın alanlarını içine alan bir akım olmanın ötesine geçerek Birinci Gerçeküstücülük Bildirgesi’nde öngörüldüğü gibi, “yaşamın temel sorunlarının çözümü olmaya” girişti (Klingsöhr-Leroy, 2006: 7).

Karl Marx'ın ideolojik teorilerinden etkilenen ve temelini Freud'un bilinçaltı kuramlarını sanata uyarlayan André Breton, 1924'teki "Sürrealist Manifestosu"nda, geleneğe dayalı sanat anlayışlarının aksine, özellikle de hayallerden türetilen sınırsız bir ifade biçimini savunarak sanatçılara, hayal gücünün keşfedilmemiş derinliklerindeki görsel biçimleri betimlemeye çağırdı.

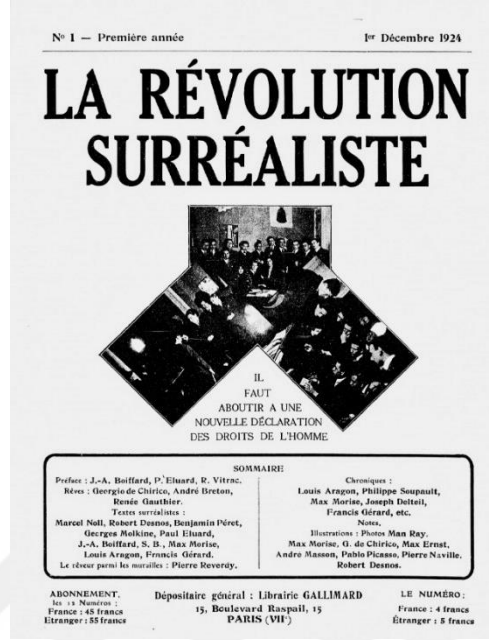
1924'te Paris'te, aklın bilinçaltı etkinliğini açığa çıkarabilme adına, insanların düşlerinde tanık oldukları tuhaf rastlantılara ilişkin tespitlerde ortak bir noktada uzlaşan sanatçı ve yazarlardan oluşan *Centrale Surréaliste* (Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu) kuruldu (Fotoğraf 2.3). Başkanlığına Breton'un seçildiği büro, iki komisyondan oluşuyordu. Komisyonlardan biri hayal görüntülerini toplar iken, diğeri sosyal yaşamla ilgili materyal topladı ("Surrealism", 2011). "Böylelikle gerçek bir değişim yaratabilecek bir akım oluşturmayı öngörüyordu... Akım, varoluşu bütün yönleriyle etkileyecek, toplumsal, sosyal ve psikolojik bir değişimi gerçekleştirecekti" (Klingsöhr-Leroy, 2006: 7).



Fotoğraf 2.3. Man Ray, "Centrale Surréaliste (Surrealist Group)" (Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu), 1924, Paris'te Grenelle Sokağı'ndaki Gerçeküstücülük Merkezi

Breton'un açılış manifestosunu yayınladığı dönemde sürrealistler, çoğunlukla yazmaya odaklanmıştı. Ernst, Masson, Chirico ve Man Ray gibi sanatçılar tarafından yapılan sanat eserleri hakkında yazılar içeren *La Révolution surréaliste* (Gerçeküstücü Devrim) dergisi yayınlanmaya başladı (Resim 2.8) ("Surrealism", 2011). Gerçeküstücülerin etkinlikleri yalnızca yazın, şiir ve plastik sanatlarla sınırlı kalmayıp

dergide çok sayıda eleştiri yazıları, mektuplar, rüya yorumları ve *ruhsal otomatizm* metin'lerine yer verilmekteydi (Klingsöhr-Leroy, 2006: 10; Passeron, 2000: 12).



Resim 2.8. “La Révolution surréaliste’nin ilk sayısının kapağı”, Aralık 1924

Sürrealist resimlerde en çok rastlanan motifler arasında Max Ernst’in ölü kentleri, ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları, Giorgio de Chirico (Resim 2.9) ve Dalí’nin yapıtlarını süsleyen makine, manken ve heykeller bilinçaltı dünyasını yansıtır. Bilinçaltı dünyasını yansıtan sanatçılar bilinçli ve planlanmış bir eylemin aksine, anlık reflekslerle *otomatizm* içinde sanat eseri üretirler. Bu uğraşı verilirken geleneksel sanatın biçim dilinden kopmayı da düşünmezler. Metafizik resmin duayeni Chirico da bu düşüncüyü onaylar ve günümüz sanatçılarına eski ustaların izinden ayrılmamalarını söyler. Sanatçıların eserlerindeki bu tutucu tavır (Max Ernst’i bunların dışında tutmak kaydıyla) ilk bakışta göze çarpar. Bilinçaltı dürtülerinin ürünü olan bu yapıtlar, mantıksızlık çağrışımları olmalarına rağmen, Rönesans sanatçılarını aratmayan ince bir el işçiliği ile de dikkate değer özelliktedirler (İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M., 2017: 28-29).



Resim 2.9. Giorgio de Chirico, “The Philosopher’s Conquest” (Filozofun Zaferi), 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 126 x 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü

Surrealist resimleri birbirinden ayıran iki farklı stil ya da yöntem farkedilmektedir. Birincisi, bilinçaltına girmenin bir yolu olarak otomatizm ya da otomatik yazma eğiliminde olan Max Ernst, André Masson gibi sanatçılar tuhaf (alışılmadık) görüntüler oluşturmak için kolaj, frotaj, dekalkomani ve grataj gibi çeşitli teknikler kullanmış olmaları. İkincisi, Salvador Dali, Yves Tanguy (Resim 2.10) ve René Magritte’in eserlerinde görüldüğü gibi nesneler akademik gerçekçiliğe sahip keskin ayrıntılarla hiper-gerçekçi bir tarzda gerçekdışı, rüya benzeri kompozisyonlarla üç boyutlu olmanın yanılsaması ile tasvir edilmiş olmalarıdır (Bugler, 2017: 313).



Resim 2.10. Yves Tanguy, “Extinction of Useless Lights” (Yararsız Işıkların Yok Olması), 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92.1 x 65.4 cm, Museum of Modern Art New York, ABD

Miró, hipergerçekçilik ve otomatizm gibi her iki metodu bir arada kullandığı çalışmalarıyla modernist eğilime yönelir. Sürrealistler, sanatı şiddet içeren siyasi durumlardan arındırmak ve dünyanın belirsizlikleriyle ilgili hissettikleri huzursuzluğu gidermek için kullandılar. Sanatçılar, fantezi imgeleri kullanarak, içsel zihinlerindeki tuhaf sembolleri açığa çıkaran görsel biçimleri analitik olarak inceleyerek yaratıcı eserler ürettirler.

Gerçeküstücülüğün en önde gelen sanatçılarından biri olan ve kendisinin arap soyundan geldiğini söyleyen *Salvador Dali* (1904-1989), bilinçaltını yansıtan resimlerinde ayrıntıya önem veren, kendine has üslubuyla resimler yapmaktadır. Yapıtlarında yaşamla ölüm, geçmişle gelecek, gerçekle hayal arasında çelişkili zihinsel

kargaşaya bir düzen verme yolunda, sanatın yansıtmacı-ayna işlevini ortadan kaldırma gayretindedir. Breton'un 1929 tarihli İkinci Gerçeküstücü Manifesto'sunda yer verdiği Salvador Dali sıra dışı hayatı ve müthiş egosu ile gerçeküstücü sanatçılar arasında farklı bir konuma sahiptir (Erden, 2016: 228).

Modern sanatçılar sadece gördükleri şeyi betimlemekle yetinmeyip, aynı zamanda sanatçının kendi arzusuna göre renk ve biçimleri kurgulayıp, tabloda aynı düzlemde birçok şeyi betimleyerek, izleyiciye sunduğu çok anlamlılık şeklinde tanımlanabilir. Tıpkı bir kelime oyununda, kelimelerin işlevinden sıyrılıp ekleme, çıkartma gibi manipülasyonlarla ilgi odağı yarattığı gibi, Dali'nin *Bir yüzün ve bir meyve kâsesinin kumsaldaki hayali* adlı resminde yüzdeki gözlerin kumsalda bulunan nesnelerden oluşması, burun ve alnın meyve kâsesi gibi görünmesi (Gombrich, 2015: 594) sanatçının düşlem ve eserinin yapısal kurgusal bütünlüğünü sağlaması açısından bir örneklem oluşturmaktadır.

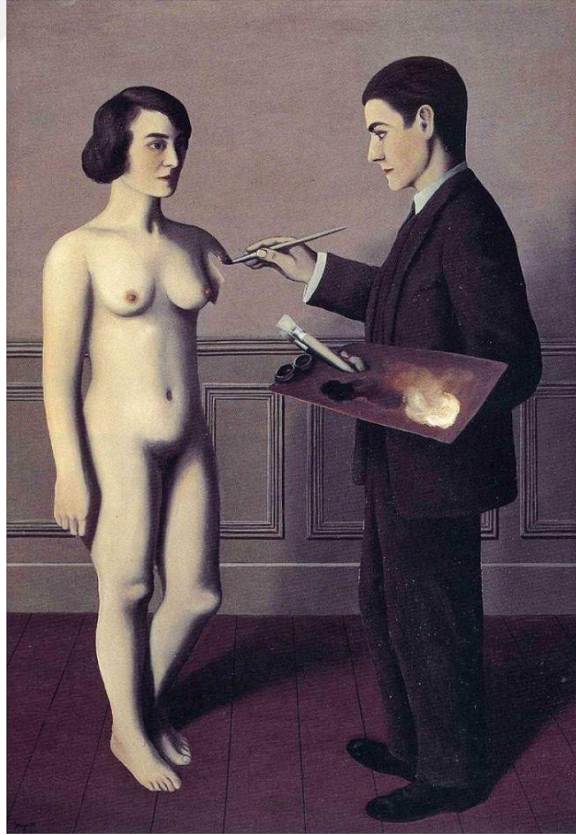
Salvador Dali (1904-1989) tablolarında, gerçek dünyanın dışında şaşırtıcı ve alakasız imgeleri birbirine çakıştırarak adeta çılgın bir anlamı yaratması gerektiğini hatırlatır bize (Gombrich, 2015: 593).



Resim 2.11. Salvador Dali, "Apparition of Face and Fruit Dish on a Beach" (Bir Yüzün ve Bir Meyve Kasesinin Kumsaldaki Hayali), 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 114.2 x 143.7 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Resim 2.11, sağ üst köşede betimlenen dağın köpeğın kafasını, dağın içinden geçen tünel ise köpeğın gözünü oluşturmaktadır. Köpeğın tasması ise denizin üstünde kemerli köprüyü oluşturmaktadır. Boşlukta asılı olan köpeğın gövdesi ise, içinde armutlarla dolu olan bir meyve kâsesinden oluşmaktadır. Bu kâse aynı zamanda bir kızın yüzüne dönüşürken, şaşırtıcı biçimde olan kumsaldaki iki nesne, kızın gözlerini oluşturmaktadır. Tıpkı bir düş gibi, aşına olunmadık bir biçimde de nettir (Gombrich, 2015: 593-594).

Sürrealist akımın önemli temsilcileri arasında sayılan Belçikalı ressam *René Magritte*'in kendine özgü yaklaşımıyla 20. yüzyılın sanat anlayışına getirdiğı yenilik sanat çevrelerince dikkatle izlenmektedir. Kendiyle yapılan bir röportajında René Magritte, “Benim resmim hiçbir şeyi gizlemeyen görsel imgelerdir; gizemi uyandırır ve gerçekten de bir izleyici resimlerimden birini izlediğinde, kendisine bu basit soruyu sorar, 'Bu ne anlama geliyor?' Bu hiçbir şey ifade etmez, çünkü gizem hiçbir şey ifade etmeyen, bilinmeyen bir şeydir” şeklinde sanatı hakkında bilgi vermiştir (Klingsöhr-Leroy, 2006: 64).



Resim 2.12. René Magritte, “Attempting the Impossible” (İmkânsız Denemek), 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 105.6 x 81 cm, Özel Koleksiyon

“İmkânsız Denemek”, adlı resminde kadını tuvale resmeden kişi olarak kendisine rol vermesi alışkın olmadığımız şaşırtıcı algılar yaratmaktadır. Resim içinde en ince detaylarına kadar resim yaparken bu resim alışlagelmiş düşünce kalıplarını yıkma çabasının temsili bir örneğini oluşturmaktadır. “Resimlerinde gündelik şeylerin gizemli dünyasını ve bilinen nesneleri yeni bir bağlama yerleştirmenin - çoğu zaman ilk bakışta pek açık olmayan - sihirli etkisini araştırmıştı” (Klingsöhr-Leroy, 2006: 21).

Stüdyoda tuval üzerinde çalıştığı imgeyi ve ressamı (kendini) gösteren bir resimdir. Fakat büyük bir tuhafılık var. Resme baktığımızda kadın heykeline benzeyen yaşayan bir canlıyı betimlemeye çalışan bir ressam görüyoruz. Resmin yapıldığı zaman ile içinde yaşadığımız göz önüne alındığında modelin sol kolunu tamamlamaya çalışması resme farklı bir perspektiften bakmayı zorunlu kılıyor. O zamanki tamamlanmamışlık günümüze taşınmış. Muhtemelen sonsuza kadar da tamamlanamayacak. Resim izleyicisine zamansal bir gönderme yaparken, mekân olarak da algı sınırlarını zorlamakta. Çünkü ressam resmin içinde zeminde kullanılan tahta döşeme ve arka planda duvarı kaplayan lambri ve süpürgelik o günün gerçekliğine ilişkin kesitler sunmaktadır (Resim 2.12).

Bu resim; yetenek, ustalık gibi estetik özelliklerin tutsağında olan sanatçıların alışkanlıklarından kopuşu simgeler. Bu resmi betimlemeye olan yepyeni yaklaşımıyla Magritte hayatının çoğunu bu bakış açısını yakalamak için çalışarak geçirir. Titiz bir el işçiliği ile işlediği kafa karıştırıcı isimlerle sergilediği düşsel imgelerinin çoğu açıklanması güç özelliktedir. Bu yüzden bu kadar akılda kalıcıdır (Gombrich, 2015: 590-592).

Sürrealist sanatçılardan biri olarak 1907’den 1910’a kadar Barselona’daki Güzel Sanatlar Okulu’na katılan *Joan Miró* 1912’de Gali Sanat Okulu’nda çalışmalarına devam eder (Sylvester, 1969: 91). Sanat kariyerinin başlarında öncelikle natürmort, peyzaj resimleri yapar. Miró, fovizm, kübizm ve sürrealizm’den büyük ölçüde etkilenir.

Titizlikle çalıştığı manzara resimlerinden oluşan ilk kişisel sergisini 1918’de Barselona’da açan sanatçının kendisini tasvir ettiği portre resmi (1919) Picasso tarafından satın alınması dolayısıyla tanışmış oldular. 1924’e kadar ki kariyerinin ilk döneminde figüratif yapıtlar üretir (Passeron, 2000: 209).

1919’da Paris’e giderek oraya yerleşen Miró, Picasso ile dostluğunu pekiştirir. Bununla birlikte, André Masson ile tanışıp dost olması onun sürrealist çevreler tarafından tanınmasına ve 1925’teki Sürrealist sergisine katılmasına vesile olur (Sylvester, 1969: 91).

André Breton’un sürrealist fikirlerine maruz kalması, Miró’nun tarzında köklü değişiklikler yapmasına neden olur. “Saf plastik çalışma sınırlarının ötesine *resimsel şiir* yönünde de ilerlemeye karar vermesinde etken oldu” (Passeron, 2000: 209). Ancak sanatçının tek bir ekole bağlı kaldığı söylenemez.



Resim 2.13. Joan Miró, “Hirondelle Amour” (Kırlangıç ve Aşk), 1933-34, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199.3 x 247.6 cm, Museum of Modern Art New York, ABD

Miró’nun *Hirondelle Amour* adlı resmi muhtemelen duvar halıları için tasarlamış olduğu eskizlerden yararlanarak rastlantısal olanın özenli bir planlama sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 2.13) (Farthing, 2012: 427-428; Hodge, 2016: 63).

Sürrealizmden aldığı ilhamla kendi keşiflerini gerçekleştiren Miró, hayal gücüyle yorumladığı tanınabilir formları tuval üzerinde yan yana getirip canlı renklerle titiz bir şekilde işlediği görülmektedir. Belirsiz bir düzlemde dalgalanan şekillerin varlığı, 1930’larda Miró resimlerinin ortak karakteristik özelliğini taşır. Bu yönüyle de “Miró,

otomatizmi kullanan ilk sanatçıdır ve böyle yaparak tamamen yeni bir sanat dili yaratmıştır” (Hodge, 2016: 63).

Miro gibi, *André Masson* da başlangıçta kübizm’den etkilenmiştir (Ruhrberg vd., 2000: 270). Masson’un ilk dönemdeki resimleri kübizm özelliklerini taşıırken daha sonraları sürrealizm’e kaymıştır. Otomatizmin coşkulu sanatçılarının önünde gelen Masson çok sayıda mürekkepli çalışmalar yapmıştır (Resim 2.14). Masson, bilinçaltı halinin sanatı daha özgür hale getireceğine inanmış, bazen uzun süre açlık ve uykusuz kalırken bazen de uyuşturucunun etkisi altında çalışmıştır (“André Masson”, 2019).



Resim 2.14. André Masson, “Automatic Drawing” (Otomatik Çizim), 1924, Kağıt Üzerine Mürekkep, 20.6 x 23.5 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York

1927’de tuvale tutkal sürüp üzerine kum döküyor ve yağlı boya sürerek yaptığı bu işlemleri üst üste katmanlar şeklinde birkaç kez tekrarlayarak elde etmiş olduğu rastlantısal biçimleri boyalı fırça darbeleriyle yorumluyordu ki bu tekniği icat eden kişinin de Masson olduğunu anımsamak gerekir (Resim 2.15) (Passeron, 2000: 199, 204).



Resim 2.15. André Masson, “Battle of Fishes” (Balıklar Savaşı), 1926, Tuval Üzerine Kum, Alçı, Yağ, Kurşun Kalem, 36.2 x 73 cm, The Museum of Modern Art, New York

Ancak 1920’lerin sonuna gelindiğinde Masson, otomatik çizimi oldukça kısıtlayıcı bulmuş ve sürrealist hareketten ayrılmıştır. 1930’ların sonunda sürrealizm ile çok daha yakından ilgilenen André Masson, İspanyol İç Savaşı’na tepki olarak çok sayıda şiddet ve erotik temalı eserler üreterek daha yapısal bir stile dönmüştür. II. Dünya Savaşı esnasında Fransa, Almanya tarafından işgal edilmişti. André Masson’un çalışmaları dejenere bir sanat olduğu gerekçesiyle Naziler tarafından küçümsenmiştir. André Masson’un üslup ve çalışmaları Jackson Pollock gibi Amerikan soyut dışavurumcu sanatçıların üzerinde oldukça önemli izler bırakmıştır (“André Masson”, 2019).

2.4. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI ÖNCESİ ABD’DE SANAT ORTAMI

Ekonominin çöküşü, işsiz ya da mülksüz milyonlarca Amerikalıyı etkilediği gibi sanatçıları da etkilemiştir. İçinde yaşadıkları zamanın şartlarına duyarsız kalmayan sanatçılar tepkilerini sanat yoluyla, sosyal konulara yönelik stiller içinde çalışmalarlarıyla sürdürdüler. Başta Thomas H. Benton, John S. Curry ve Grant Wood (Resim 2.16) gibi sanatçılar, o günlerin ezici olaylarından yola çıkarak, Amerika’nın geçmişindeki tarım konulu resimlerini yeniden ele almaya çalıştılar. Ayrıca; William Gropper ve Ben Shahn (Resim 2.17) adlı sosyal realistler, Marksist dogmalar ile tasvir edilmiş sınıf mücadelesine katılan işçilerin durumunu betimlemişlerdir (Sandler, 1970: 5).



Resim 2.16. Grant Wood, "Stone City, Iowa", 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 77 x 101.5 cm, Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska, ABD



Resim 2.17. Ben Shahn, "The Passion of Sacco and Vanzetti" (Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi), 1931-1932, Tuval Üzerine Tempera, 213.4 x 121.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York, ABD

Siyasi sol ve sağ görüşten gelen baskılara rağmen, giderek artan sayıda genç sanatçı avangart tarzları denerler. 1930’ların Amerikan realist resimlerinin modern Avrupa resimlerine rakip olamayacağını ve politik sebeplerle iyi olanın, sanat için gereksiz olduğunu fark etmeye başladılar (Sandler, 1970: 10). Kendiyle yapılan bir röportajında Gorky; “yoksulluk edebiyatı yaparak sanat yapmak, gittikçe zorlaşıyor” (Sandler, 1970: 10) şeklinde bilgi vermiştir.

Sosyalist realistlerin ve bölgeselcilerin öfkeli tavırları, gelişmekte olan Amerikan öncü sanatını tehditten ziyade hafif rahatsızlık olarak gösterir. Bu anti-estetik duruş, Avrupa’da tamamen ideolojik zemine dayalı modernizmini görmezden gelir ve taşralılık erdemi uğruna tatsız resimler denenir. Böylece, güçlü etkilerden ziyade kaba, biçimden yoksun resimler üretilir. Stuart Davis (Resim 2.18), 1935’te ünlü milliyetçi John Steuart Curry’e (Resim 2.19) karşı durduğunda bu zevksizliği fark eder (Sandler, 1970: 10).



Resim 2.18. Stuart Davis, “New York Waterfront”, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56 x 77 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, ABD



Resim 2.19. John Steuart Curry, “Baptism in Kansas” (Kansas’da Vaftiz), 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 102.2 x 127.6 cm, Whitney Museum of American Art, New York, ABD

Gerçekçi tarzda resimlerin, yeni öncüler tarafından reddedilmesi, onları destekleyen solcu ve sağcıların gerekçeleri ile bir hayal kırıklığı yaratır. 1930’ların ortasına gelindiğinde, her iki tarafta da kendi içlerinde çürümeye başlar ve entelektüel güç yitirilirken, destekçilerin motivasyonları giderek daha az asil görünmeye başlar. Amerika’nın bakış açısı küreselleştikçe, ilk milli estetik anlayışı önemini kaybeder. Önde gelen güçlerin de çirkin anti-kentsel şovenist önyargıları birçok sanatçıyı yabancılaştırır. Yeni kurtarma programları yürürlüğe girdikçe ve sendikaların da gücü arttıkça, Marksizm’in önemi giderek azalır. Kapitalizm, sendikal örgütler ve orta sınıf güçlendikçe, Marksist devrimci hedefler önemini yitirmeye başlar. Dahası, komünist liderlerin yurt içinde ve yurt dışındaki idealistliği şüphelere yol açar (Sandler, 1970: 11).

Fakat, daha da önemlisi, Parti’nin sanatsal çizgisini sertleştirmesi ve komünistlerin sanatı propagandacı bir araç olarak ele alması konusundaki ısrarlı tutumu çöküşe zemin hazırlamıştır. Parti’nin siyasi aktivitelerinde sanatçılardan aşırı talepler de bulunması kaçmak için önemli bir gerekçe oluşturur (Sandler, 1970: 12).

Her şeyden öte, sosyal realist tavırların kalıplaşmış sıradan yaşamları konu alan eserlerle sınırlandırması sanatçılarda can sıkıcı memnuniyetsiz bir durum yaratır (Sandler, 1970: 12). Soyut sanatın sözcüsü Balcomb Greene’in söylediği gibi “insan

yerine konuşan sabun kutusu” (Greene, 1938: 30). Bu tür klişeler, gerçek insanlara ve onların somut hislerine karşılık vermeyen, soyut formüllerle sahte çözümlerdir. Hakikat ve hisler adına, sanatçılar 1938’de soyut heykeltıraş Ibram Lassaw’ın deyişiyle; “doğrudan duygusal deneyime” döndüler. Sembollerin, sloganların, bayatlaşmış klişe konular ortasındaki yaşam - politik sanattaki yaşamdan çok daha gerçektir (Lassaw, 1938: 24). Her ne kadar öncü sanatçılar siyaseti reddetmeye başlasa da, bu mesele gelecek yirmi yıl boyunca tartışılacak bir konu olarak kalacaktır. Sanatçılar, sanatı yenileyeceklerse kendi deneyimlerine güvenmek ve bunları çağdaş biçimlerde somutlaştırmak zorunda olduklarını giderek daha fazla fark ettiler. Bununla birlikte; sanatçılar öncelikle dar görüşlülükten kurtulup, modern sanatın geleneklerine hakim olmak adına, tüm enerjilerini bu arayışa yönlendirmek zorunda kalacaklardır (Sandler, 1970: 12).

2.5. MODERN SANAT MÜZESİ MOMA’NIN KURULUŞU

Özel sektörün girişiyle Armory Show’dan on altı yıl sonra, 1929’da New York’ta Modern Sanat Müzesi (MOMA) kurulur. Tüzüğe göre, müze sadece tanınmış sanat eserlerini kabul etmektedir. Daha sonra Naziler tarafından Hannover Müzesi’ne başkan seçilen Alexander Dorner benzer bir tüzük hazırlayarak Almanya’da müzecilik uygulamasında devrim yaratır. Güzel sanatlara ek olarak, fotoğraf, sinema, mimari ve tasarım dahil olmak üzere uygulamalı sanatlar, Modern Sanat Müzesi’nde kendi bölümlerine ayrılır. Müzenin geleneksel ideali, uzmanların ve akademisyenlerin yararına bir hazine olarak yerini, hayati, demokratik bir sanat kurumu fikrinin başlangıcından almıştır (Ruhrberg vd., 2000: 271).

MOMA’nın yirminci yüzyıl boyunca meşruiyet kazandırmak için “modern” tanımı, sanat ve yaşamın birleşmesinden ziyade ardışık yeni stillerin ortak biçimsel bir niteliği üzerinedir (Doss, 1991: 90). Müze yönetmeni Alfred Barr’ın belirttiği gibi, “modern” resim, heykel gibi plastik sanatların, özgün ve yaratıcı eserleri tanımlamakta kullanılan göreceli, esnek bir terimdir (Lynes, 1985: 355). Yaşayan Amerikan veya Avrupalı sanatçıları takdir etmeye daha az eğilimli olan MOMA, çevresine ve topluma modern Avrupa avangart tarzını günün estetik hazzını yansıttığı konusunda ikna etme hevesindedir (Doss, 1991: 90).

Kurucu direktör Alfred H. Barr’a göre müzenin iki destekleyici ayağı Paris ve Bauhaus’dur. Koleksiyonun genişletilmesi, Barr’ın sloganı temelinde gerçekleştirilir. Barr’ın “müze insanının bir adım önde olması gerektiğini, ama yine de bir adım geride kalmalı, başka bir deyişle, koleksiyonu bir yenilikler çarşısı haline getirme cazibesine kapılmadan günceli büyük bir dikkatle takip etmeli” demiştir (Ruhrberg vd., 2000: 271-272).

Öte yandan, Modern Sanat Müzesi, Paris’in öncü sanatçı ve eserlerinden oluşan sergileri Amerikalılarla buluşturmayı amaçlar (Doss, 1991: 90). Amerikan çağdaş sanat eserlerinin de dahil olduğu çağdaş sanat yapıtlarını toplayıp edinme politikası başlangıçta biraz tereddütlü olsa da, “MOMA”, Barr’ın ilkeleri altında oldukça başarılı olmuştur. Her halükarda, kurumlarla ilişkilerinin yanı sıra eşsiz koleksiyonlara sahip olması ile müze, ABD’de 20. yüzyıl sanatının kabul ve takdirini maddi olarak arttırır (Ruhrberg vd., 2000: 272).

Amerika’da sanat yapıtlarını toplama faaliyetleri devam ederken, özgür bir sanat anlayışı Avrupa modellerini aşarak göreceli belirsizlik içinde gelişir. Kuzeybatıdaki “Pasifik Okulu”nun başlangıcı olsa da - bir okul, bu arada, saygıdeğer bir akıl hocası olan Mark Tobey’in “eleştirmenlerin icadı” olarak adlandırdığı bir okul – 1930’a geri döner, kurtarılmış Amerika’nın son atılımı ulusal ve yakında uluslararası düzeyde sanat 1952 yılına kadar beklemek zorunda kalır. Bu, Modern Sanat Müzesi’nin Rothko, Pollock, Still ve diğerleri de dahil olmak üzere New York Okulu’nu “15 Amerikalı” başlıklı bir sergide tanıttığı yıl olur (Ruhrberg vd., 2000: 272).

Müzenin ikinci sergisi modernist “19 Living Americans”ın eserlerine yer vermesine rağmen, eleştirmenler John Sloan ve Hopper’ın eserlerini orijinal veya ilerici bulmadılar (Resim 2.20-2.21-2.22) (Doss, 1991: 90).



Resim 2.20. John Sloan, "Wake of Ferry Boat" , 1907, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66.04 x 81.28 cm, Collection Phillips Memorial Gallery, Washington



Resim 2.21. Edward Hopper, "House by the Railroad" (Demiryolunun Yanındaki Ev), 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 73.7 cm, Collection Stephen C.Clark, New York



Resim 2.22. Edward Hopper, “Freight Cars at Gloucester” (Gloucester’de Yük Vagonları), 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.66 x 101.92 cm, Collection Mr. and Mrs. Edward W. Root, Clinton, New York

Tahmin edilemez destekler arasında yerel müzelerden toplanan modern resimler vardır. 1929’da Alfred H. Barr yönetiminde açılan Modern Sanat Müzesi, kısa bir süre sonra Pablo Picasso, Seurat, Cézanne, Gauguin, Van Gogh’un sayısız ustalık eserleri de dahil olmak üzere dünyanın en iyi modern sanat koleksiyonunu bir araya getirir. Aynı zamanda Henri Matisse, Fernand Léger, Henri de Toulouse-Lautrec’in retrospektifleri de sergilenmektedir (Fineberg, 2014: 28). Ancak, Avrupa ile kıyaslandığında Amerikan modernizmi her zaman, topal taklit gibi görünür (Doss, 1991: 90).

New York Üniversitesi kütüphanesinde “Albert Gallatin’in Yaşayan Sanat Müzesi”, bölgede yaşayan yerel sanatçıların çoğunun erişebildiği bir yerdir. Birçok kişi avangart Avrupalıların eserlerini ilk kez orada görmektedir. Gallatin’in amacı; Paul Cézanne, Georges Seurat, Picasso, Georges Braque, Léger ve Juan Gris’in eserlerini sunmaktır. Özellikle ilgi duyulan eserler arasında, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Theo van Doesburg, Naum Gabo ve El Lissitzky’nin tuvaleri de sergilenmektedir. Çoğunluğu soyut eserlerden oluşan Gallatin koleksiyonu, birçok yerel sanatçının artistik gelişiminde Modern Sanat Müzesi’nden çok daha önemlidir; *The Museum of Non-Objective Painting* (Non-Objektif Sanat Müzesi) (daha sonra Solomon R. Guggenheim Müzesi) 1939’da açılmaktadır, ancak Wassily Kandinsky’nin en büyük kişisel sergi koleksiyonu 1936, 1937 ve 1938’de sergilenir (Fineberg, 2014: 28-29; Sandler, 1970: 13).

Katherine Dreier ve Marcel Duchamp tarafından 1920 yılında Amerika'daki modern sanat ve fikirlerin çalışmasını desteklemek üzere kurulan Soci  t   Anonyme, 1943'ten bu yana Yale   niversitesi'ne yaklaşık 100 gösteri, konferans ve sempozyum düzenler.   nc   sanatçılar yurtdışındaki son eğilimlere ayak uydurmak için, Cahiers d'Art gibi özellikle en son Fransız sanat dergilerini incelediler (Sandler, 1970: 14).

L  ger'in bakış açısı, sosyal gerçekçilik ve bölgeselciliği reddeden, sanatta yapısal ve biçimsel değerlerle ilgilenen New York sanatçılarını cezbeder. Kübizmin eşitleri olan, Neoplastisizm, Konstrüktivizm ve Bauhaus   slubu mantıksal analiz ve hazır malzemelerle avangart bir sanat olduğu için 1930'ların Cercle ve Carr  , Art Concret ve Abstraction-Cr  ation gruplarını kuran sanatçıları cezbeder (Sandler, 1970: 14).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

3.1. SANATIN MERKEZİNİN PARİS'TEN NEW YORK'A KAYMASI

I. ve II. Dünya Savaşları arasında gelişimsel Avrupa sanatının bir duraksama yaşadığı söylenebilir. Savaşın yıkıcılığı ve sanatçıların savaş karşısındaki duruşunun hem ekonomik hem de politik karşılıksızlığı, bu durağanlığı beslemiştir. II. Dünya Savaşı sanat dünyasında dönüm noktası olmuştur. Savaşın yarattığı psikolojik tahribatın yanı sıra totaliter rejimlerin toplum üzerindeki baskıları, sanatçılar arasında oluşan kaygı onları çare aramaya itmiştir. New York, Avrupa'nın yaşadığı bunalımlardan çok uzakta, sakin ve refah vadeden konumuyla, yöneliş için bir gerekçe oluşturuyordu. Avrupa ve Rusya gibi politik ortamların gelecek için kaygı yaratması sonucu sanatçıların dünyanın parlayan yıldızı olan New York'a göç etmeleriyle gerçekleşti. Avrupa ve Rusya'nın önemli sanatçı ve yazarları, New York sanat dünyasında söz sahibi olma yolunda prestij kazanmış olacaktı.

İngilizlerin yanı sıra Fransızların da II. Dünya Savaşı'na girmesiyle birlikte, entelektüeller ve sanatçılar güvensizlik kaygılarıyla dünya sanatının başkenti olan Paris'ten kaçmaya başladılar. Aralarında André Breton, Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst, André Masson, Kurt Seligmann ve genç Roberto Matta'nın da bulunduğu önemli figürlerin büyük bir bölümü New York'a gitti ve oraya yerleşti. Ayrıca aralarında Piet Mondrian, Fernand Léger, Marc Chagall ve Amedée Ozenfant'ın da bulunduğu kübistlerin yanı sıra Paris Okulu'ndan soyut sanatçılar ve diğerleri de New York'a geldi. Bu sanatçılardan yalnızca Pablo Picasso ile Wassily Kandinsky, savaş esnasında Paris'ten kopmadı. II. Dünya Savaşı, yani 1940 yılı avangarta yeni bir yol açmak adına dünya sanat merkezinin, yeni doğmakta olan New York'a kaymasına dönüm noktası oldu. Savaş psikolojisinin yarattığı belirsizlik Avrupalı sanatçıları güvenli liman olan Paris'e sürükledi ve Avrupa sanat dünyasından önemli kişilerinin dağılışıyla birlikte merkez konumu değişmeye başladı.

Öyle ki XXI. yüzyılın başından itibaren bilgi teknolojisinin yükselişiyle Paris'in tek bir merkez anlayışı yıkılarak, yerine çok merkezli yeni bir model gerçekleşir ve

küresel sanat dünyası kendi içinde sanatsal olguların tartışma konusu haline geldiği süreç yaşanır olmuştur (Fineberg, 2014: 21).

Böylece New York'taki çeşitli müzelerin faaliyetleri neticesinde American Abstract Artists (AAA) (Amerikan Soyut Sanatçıları), Hans Hofmann Okulu, The Ten Grubu, Graham, Avery ve diğer etkileyici sanatçı kişilikler, soyut sanatın gelişmesinde rol oynadılar.

3.1.1. New York'ta Sanatçı Gruplaşmaları (Soyut Sanatın Gelişmesinde Rol Oynayan Grup Üyeleri)

3.1.1.1. Amerikan Soyut Sanatçıları (AAA Grubu) 1936-1941

1930'ların ortalarında yeterli sayıda New York'lu sanatçı faaliyetlerini oluşturmak için soyutlamayı benimsediler. Fakat o yıllarda az sayıda olan müze ve galeri onların çalışmalarını ya görmezden gelir ya da reddeder. 1935'lerde tanınmaları için bir umut var gibi görünür. Genelde realist eserleri sergilemekle bilinen *Whitney Museum* (Whitney Müzesi), Amerikan soyut sanatçılarına bir sergi düzenleyeceğini duyurur, ancak seçilenlerin kabaca üçte biri önceki kuşaktan sanatçılardan oluşturulduğu için hayal kırıklığı ile sonuçlanır (Sandler, 1970: 14). *Partisan Review* dergisi eleştirmeni ve soyut bir ressam olan George L. K. Morris, seçilen sanatçıların çoğunun empresyonist, ekspresyonist, hazmedilmemiş yarı-kübist karışıklığına saplandıkları için gerçek soyutlamaların yokluğundan yakınır (Morris, 1939: 14-15).

1930'lardaki soyut stillere eğilimli olan Amerikan sanatçıların, Armory Show'da sergilenen Avrupalı usta sanatçıların eserlerinden etkilendiği yaygın bir görüş olarak kabul edilir. Sergiyi izleyen genç sanatçılar, usta sanatçıların eserlerini incelediler. Onlar, sergideki eserlerin bütünüyle katı resimsel kurallarla doğadan soyutlandıklarına inanırlar. Eski jenerasyondaki sanatçıların çoğunun 1920'ler veya daha önceki dönemlerdeki yarı realist yarı soyut Amerikan tarzı (Precisionism) resme yönelimi, soyut sanatın esaslarını kavrayamamış olan gençlere örnek olur. Böylece, 1930'lu yılların Amerikan soyut sanatçıları, modellerinin çoğunu kendi ülkelerinden ziyade, yurtdışında bulur (Sandler, 1970: 14-15).

1935’de Whitney’in Amerikan soyut sanatçılar sergisinden kısa bir süre sonra, birçoğu Ibram Lassaw’ın atölyesinde bir sergi planlamak için toplanır. Grup, 1936 yılında *American Abstract Artists (AAA)* (Amerikan Soyut Sanatçıları)’na katılır. İlk Amerikan Soyut Sanatçılar sergisi otuz dokuz sanatçının katılımıyla 2 Nisan 1937’de New York 745 Beşinci Cadde Squibb Galerisi’nde gerçekleştirilir. Aynı zamanda sergiye ilişkin resimli broşürler yayınlayıp soyut sanatın yaygınlaşmasına destek verirler. Sergi, 1930’lu yıllar boyunca Amerikan soyut resim ve heykelinin büyük, kapsamlı ve çok katılımlı gösterisi olur (Resim 3.1). Başlangıçta bir grup sergisi düzenlemek için toplanmış olsalar da, soyut sanatçılar sanat hakkında fikir alışverişinde bulunmaya devam eder. Tekrar ve tekrar tartışılan konunun, “anafikiri” soyuta karşı “saf”ın esasları ile ilgilidir (Larsen, 1974: 2-3; Sandler, 1970: 15).

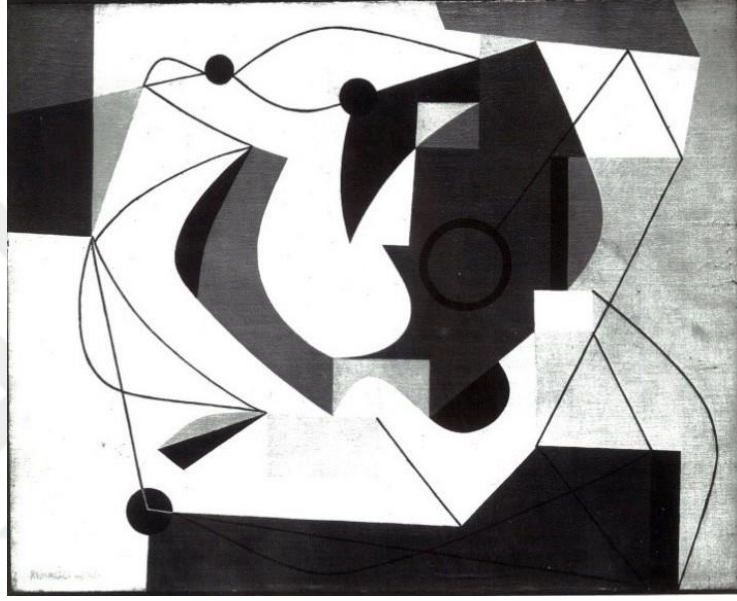


Resim 3.1. American Abstract Artists, “General Prospectus” (Tanıtıcı Broşür), 1937, Archives of American Art

1937’den sonra görüş birliği sağlandı fakat sonradan gruplaşmalar olur. Yeni katılımcıların kabulü üzerine şiddetli tartışmalar ortaya çıkar. AAA’dan başka herhangi bir grup ile ortak noktaları olan katılımcıların resimleri yeterince soyut olmadığı için reddedilir (Sandler, 1970: 15).

AAA genellikle soyut sanatı desteklemiş olmasına rağmen, Paris’teki soyut ressamı izleyen üyelerinin çoğunluğu, akılcı bir şekilde resmin sınırları içinde iç içe

işlenmiş düz renklerle kusursuz kenar formları kullanarak geometrik kübist stilleri tercih ettiler (Resim 3.2). AAA'nın sözcüleri - George L. K. Morris, Balcomb Greene ve Carl Holty - modern sanatın en son safhası olan geometrik soyutlamayı dikkate alarak resimlediler. Cézanne, Seurat ve onların kübist ardıllarının yeniliklerini tartışan Morris, 1938'de şöyle yazdı: Bütün bu hayati adımlar bir dönemi, bir yolun sonunu ve daha önce bilgi sahibi olmadığımız bir yönü belirledi... Bütün kültürlerden kendilerine içselleştirdikleri bulgular sonraki sanatçılar için aydınlatıcıydı (Morris, 1938: 15).

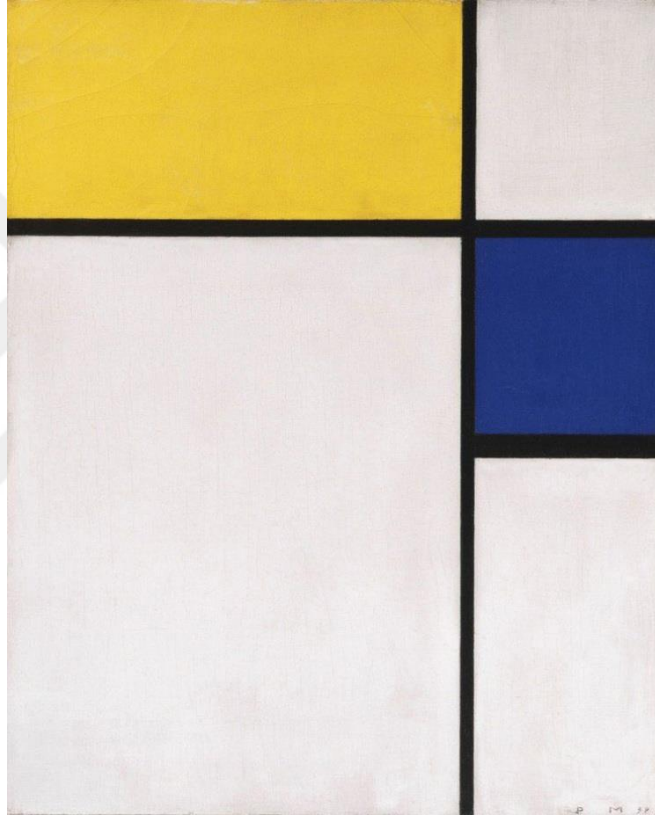


Resim 3.2. Ad Reinhardt, "Untitled" (İsimsiz), 1940, New York University Art Collection, New York, ABD

Genel olarak, Amerikalı geometrik ressamlar söylemlerini resmi meselelerle sınırlandırmayı seçtiler. Birçok sanatçı, resmi kendi kendine yeten bir varlık olarak, parçaları kendi içinde bütünleştirerek bir iç düzen olarak somutlaştırır. Yapıtlarının içeriği hakkında genellemeler yaptıklarında, retoriklerindeki anahtar kelimeler "saflık", "esas" ve "evrensel"dir (Sandler, 1970: 17).

Soyuta kendini adayan AAA, izlenimcilik, dışavurumculuk ve sürrealizm'i reddeder. Başlıca hedefi Paris'teki en aktif ve en iyi organize olmuş anti-soyutlama grubunu oluşturan sürrealistlerdir (Sandler, 1970: 17). AAA, gerçeküstücülüğün ve dışavurumculuğun sadece kendi figüratif biçimlerini değil, aynı zamanda soyut manifestolarını da kabul etmezler. Böylece onun tavrı, figürasyon ve illüzyonizmin reddine yönelik saf yapısal bir sanat eğilimidir (Holtzman, 1938: 18-19; Mason, 1938: 21).

AAA düşüncesi üzerine en güçlü etki, modern resime uygulanabilecek kurallar sistemi geliştirerek, evrensel ve ütöpik bir mantıkla kübizm'i soyutlamaya sürüklemiş Mondrian'ın neoplastisizmiydi (Resim 3.3). Bu nedenle Mondrian'ın estetiği, soyut sanatın yapısal mantığını kavramaya çalışan Amerikalı sanatçıların ilgisini çeker. AAA üyelerinin çoğu, neoplastik sanat anlayışını kariyerlerinde bir kere de olsa deneyip tecrübe eder. Esasında, Mondrian'ın eseri, 1930'lu yıllarda dünyanın herhangi bir yerindeki sanatçılardan daha çok Amerika'daki sanatçılar tarafından takdir ve ilgi görür (Sandler, 1970: 17-18).



Resim 3.3. Piet Mondrian, “Composition with Blue and Yellow” (Mavi ve Sarı ile Kompozisyon), 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41.6 x 33.3 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD

Ancak, çoğu Amerikan geometrik soyut ressamı kendilerini neoplastisizm'in dikdörtgen formları ve ana renkleriyle sınırlamayıp, Picasso, Paul Klee, Hans Arp ve özellikle Joan Miró'nun (Resim 3.4) eserlerinden etkilendikleri soyut organik formları resmettiler. AAA üyeleri, bu tür biçimler yaratmak için fantezi ve spontane tekniklerle ilgilenmeyip biyomorfizm'e (bitki ve insan vücudu gibi canlı biçimlere gönderme) yönelirler (Resim 3.5) (Sandler, 1970: 18).



Resim 3.4. Joan Miró, “Carnival of Harlequin” (Palyaçonun Karnavalı), 1924-1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66.04 x 93.03 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, ABD



Resim 3.5. Dame Barbara Hepworth , “Curved Form (Trevalgan)”, 1956, Ahşap Kaide Üzerine Bronz, 90.2 x 59.7 x 67.3 cm, Tate Modern, Londra

Aynı zamanda onlar, Kandinsky’nin geometrik sembollerini (Resim 3.6) ve Léger’in makine-benzeri imgelerini de (Resim 3.7) soyut sanatın kelime dağarcığını genişletmek için uyarladılar (Sandler, 1970: 19).



Resim 3.6. Wassily Kandinsky, “No. 609”, 1934, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD



Resim 3.7. Fernand Léger, “The City” (Şehir), 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 230.5 x 297.8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD

Avrupalı avangardı izlemeyi amaçlayan AAA sanatçıları, büyük ölçüde onların resimlerinden türettikleri eklektik resimler ürettiler. Bu yüzden sık sık saldırıya uğradılar ve eleştirilere karşı koymak için de taklit meziyetini denediler (Morris, 1939: 14-15). Öncü sanatçılar 1930’ların sonlarına doğru, geometrik soyut’un kolay, coşku yaratmak için çok sınırlı olduğunu hissetmeye başladılar. Herhangi bir sanatçı iyi bir kübist resim yapabilmektedir. Kübizmden öğrenilen biçimsel dersler unutulmamış olmasına rağmen, yeni öznel bir sanat yaratma adına taze hamleler gerekli görülmektedir. Damarlarına kadar işlemiş olan soyut kübizmin akademizmine olan

aşırıılık vurgulanarak modası geçmiş Avrupa modellerinin kopyalarını sonsuza kadar devam etmenin manasız olduğu görüşüne yer verdiler. Buna rağmen, geometrik soyutçular, süregelen resim ve sergilerle New York sanat dünyasında güçlü bir etki bırakırlar (Sandler, 1970: 19).

AAA, New York Dünya Fuarı'nda 1940'lı yıllarda açtığı sergiler ile Amerikan sanatının parlamasında büyük rol oynar. AAA'nın sergi ve katalogları, geniş bir kitlenin beğenisini kazanarak soyut eserlerin satın alınmasına olanak sağlar. Öyle ki 1944 yılında, sergilenen eserlerin yarısından fazlası satın alınır. Ayrıca, müzeler soyut sanatçıların eserlerini kabul edip sergileyerek onların tanınmasında ve resimlerinin satın alınmasında etkili olmuştur. Müzelerin sağlamış olduğu başarılar yeni galerilerin açılmasını teşvik eder. Müze ve galerilerin sayısı çoğaldığında, eserlerinin yeterince sergilenememesi yüzünden AAA'nın yakındığı problemler de ortadan kalkar (Sandler, 1970: 19-20).

Soyut ekspresyonizm'in yenilikçileri, AAA'nın faaliyetlerinin merkezi olan New York'ta yaşamalarına, üyeleriyle arkadaş olmalarına ve onların çalışmalarını yakından takip etmelerine rağmen hiçbiri AAA grubuna ait değildir. Modern sanata dahil olmak için ana amaçta birleşen sanatçılar, AAA'nın kısıtlamalarına itiraz ederek kendilerini soyutla sınırlandırmayı reddettiler. AAA'ya dahil olmayan söz konusu modernist sanatçılar üç serbest grup oluşturdular. Bunlardan birincisi Mark Rothko ve Adolph Gottlieb tarafından kurulan "The Ten" olarak adlandırılır. İkinci grup; Hans Hofmann ve onun okulunun etrafında birleşen gruptur. Üçüncüsüyse Davis, Gorky, De Kooning, John Graham ve David Smith de dahil olmak üzere Greenwich Village bölgesinde tesadüfen bir araya gelerek oluşturulan gruptur (Sandler, 1970: 20).

3.1.1.2. Hans Hofmann Okulu

Amerikalı soyut dışavurumcu kuşaklar üzerinde eğitimci olarak derin izler bırakan Hans Hofmann 1932 yılında New York'ta kendi adını verdiği sanat okulunda yeni kuşak Amerikan sanatçıları üzerinde modern sanat düşüncelerinin kavranmasını sağlar (Fotoğraf 3.1). Hofmann, kendi atölyesinde resimin mekaniği üzerine yoğunlaşır, ancak bunlar sadece ruhsal sentezleri gerçekleştirmenin aracıdır. Hofmann modern resmin teorilerini, 1904'ten 1914'e kadar Paris'te yaşadığı zaman öğrenir. Ayrıca,

Picasso'nun çizim yöntemi ve Henri Matisse'in renk prensiplerini uygulama becerisindeki üstünlüğü emsalsizdir (Sandler, 1970: 20).



Fotoğraf 3.1. Hans Hofmann öğrencileri ile birlikte

Picasso'nun kompozisyon tarzı, Amerikan modern sanatının en önemli eğitmeni olan Hans Hofmann'ın sanat eğitimi derslerinin temel konularından birisini oluşturur. Hofmann'ın sanat öğretisi, soyut dışavurumculuğun kurucularının birçoğu da dahil olmak üzere modernist sanatçılara yeni bir sanatsal kelime dağarcığı kazandırır. Aynı zamanda başta Clement Greenberg ve Harold Rosenberg olmak üzere önde gelen eleştirmenleri etkiler (Dickey, 1998: 81). Greenberg genç sanatçılara yönelik söylemlerinde, renk konusunda Matisse'den daha fazlasını Hofmann'dan öğrenebileceklerini hatırlatır (Greenberg, 1995: 241-242). Hans Hofmann, bir sanatçının aynı anda üç faktörü göz önünde bulundurması gerektiğini öğretmiştir: doğa ve yasaları; sanatçının kişiliği, manevi sezgisi, hayal gücü; ortam ve kendi iç yasaları (Sandler, 1970: 20).

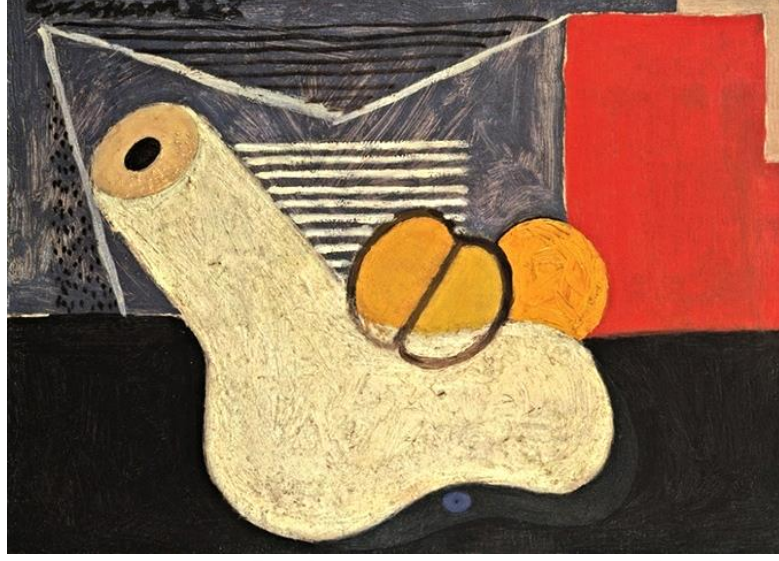
Kandinsky ve Mondrian'ın sanattaki maneviyata benzer vurgu yapan Hofmann, onların radikal toplumsal özlemlerini görmezden gelmesine rağmen, sanatın kendine yeterliliğini vurgulamaktadır. Hofmann'ın estetik fikirleri, siyasetin boyunduruğunda, ideoloji eğilimli sanatçılara hitap etmektedir. Ona göre “başarma yoğunlaşmanın diyalektiğinden gelmektedir” (Sandler, 1970: 21). Böylece, başarma sürecinde bir fikirden ya da ilkeden yola çıkarak araştırma, olumlu, olumsuz karşıtıkları kullanma ve doğrulara ulaşmada akıl yürütme yoluyla ortaya çıkan istendik bir netice söz konusudur.

1932’de Hofmann yazısında; “Verilen iki gerçeklik ilişkisi her zaman daha yüksek, tamamen tinsel olan bir üçüncüyü üretir. Bu ruhsal üçüncü saf bir etki olarak kendisini açıkça gösterir. Eserin kalitesi bu ruhsal dönüşümün kalitesinden üretilir. Varlığını akımın algılanmasına bağlı olmayan bir form ruhsuz ve durağan (etkisiz)dır. Form yaşamın dış görünüşüdür” (Hofmann, 1932–1933: 10-15, 22) şeklinde ifade etmektedir.

3.1.1.3. Diğer Etkileyici Sanatçılar: John D. Graham, David Smith, Stuart Davis, Willem de Kooning ve Arshile Gorky

Graham, Davis, Gorky, De Kooning ve Smith bir araya gelerek AAA gibi kurumsal bir yapı oluşturmazlar. Ancak birbirlerinin sanat çalışmalarını izlemek, fikir alışverişinde bulunmak için sık sık bir araya gelerek dostluklarını pekiştirirler (Hess, 1961: 46).

1937’de Graham, öncü sanatçılar tarafından yaygın olarak okunan *Sanatın Sistemi ve Diyalektiği* başlıklı bir estetik kitabı yayınlar. Sokratik bir soru ve cevap yöntemine dayanarak, bu küçük kitap Rusçalaştırılmış İngilizcesi ile düzensiz, çelişkili, tekrarcı ve kötü yazılmış bir biçimde düzenlenir. Fakat yine de bu eserde Graham’ın arkadaşlarının, özellikle de Gorky ve De Kooning’in düşüncelerini yansıtan zeki ve kışkırtıcı anlayışı söz konusudur (Sandler, 1970: 21-22). Graham, kitabın özünde; sanatı, şeylerin özünü ortaya çıkarması ve doğadan soyutlanması (Resim 3.8) - başka bir deyişle, Picasso’nun im’leri gibi figüratif olmasının gerekliliğini savunur (Graham, 1937: 75-76). Doğanın özünü saf bir biçimde ortaya koyan süreçte çizim, renkten daha önemli hale geldi. “Renk, maddesel bir biçim niteliğidir ve yalnızca belirli bir uzamda yer kapladıktan sonra önem kazanır” diyerek sanatı kuramsal boyutta ele almıştır (Graham, 1937: 53).



Resim 3.8. John Graham, “White Pipe”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31.1 x 43.2 cm, New York University Art Collection, New York, ABD

Birbirlerini Avrupa’da tanıyan ve Amerika’da da iletişimi sürdüren Graham ve Hofmann tavır olarak benzerdi. Her ikisinin de bakış açısı genç sanatçıların ufkunu açıyordu. Graham’ın saflık konusundaki ısrarı, tasarım önceliği gibi fikirlerinin çoğu AAA tarafından da paylaşıldı. Esasında, soyut sanatla ilgili görüşlerine rağmen Graham, AAA’nın geometrik soyutlamaya yönelişine sempati duyuyordu (Sandler, 1970: 22).

Graham, Jung ve Freud’un bilinçaltına ilgi duyan yönüyle Hofmann’dan ve AAA’nın üyelerinin çoğundan farklıydı (Sandler, 1970: 22). Sanatçılar bilinçdışıyla ilkel geçmiş arasında o kayıp bağlantıyı yeniden kurmak zorundaydı ve bu kaybedilen bağlantıyı bilinçdışının rahatsız edici kısımları bilinç kısmına getirmeleri gerekiyordu (Graham, 1937: 15).

Gorky’yi Freudcu düşünce hakkında bilgi sahibi yapan muhtemelen Graham’dı. O, ayrıca Jung’un teorilerini Rothko ve Gottlieb’in dikkatine sunarken, bu yöndeki en güçlü etkisi Jackson Pollock üzerinde görüldü. Bilinçdışı görüntülere ilgi duyma konusunda Graham kitabında, otomatik yazmanın önemini vurgulamış olması ve Gorky, De Kooning, Rothko, Gottlieb, Pollock’u sürrealist tekniğine yönlendirmesi doğaldı. Ancak, Graham, gerçeküstücülüğün edebi sembolizmini, illüzyonizm ve resimsel yapıyı göz ardı etme eğilimine karşı sert bir tutum içindeydi. Graham, kişiliği doğrudan aktarma yeteneği açısından serbest jeste değer verdi (Sandler, 1970: 23).

Graham 1937’de yazdığı *Sanatın Sistemi ve Diyalektiği* başlıklı estetik kitabında; Ses, hareket gibi farklı duyguları yansıtan jest sanatçının çizgisidir, ne zaman farklı bir hususdan söz etse kendine özgü değişik şekillerde yükselir ve titrer... Çizgisi (imza) sahte değil, samimi ve güvenilir olmalı... taklitçi değil, dürüst ve hür olmalı (Graham, 1937: 88) diyerek sanatçının doğuştan getirdiği özellikleri sanat yaşamında kendisiyle özdeşleşmiş imza niteliği taşıdığına vurgu yapmaktadır.

Kendiliğinden harekete geçen bu jest, Pollock’un ve arkadaşlarının sanat yaşantılarında daha önce eşi benzeri görülmemiş tarzda bir üslup haline gelmiştir (Sandler, 1970: 23).

3.1.1.4. The Ten Grubu

Milton Avery (Resim 3.9), Fransız ustaların yaklaşımlarını özellikle arkadaşları Rothko ve Gottlieb’e (Resim 3.10) ve genç sanatçılara, aktarmada en büyük rolü oynadı. 1935’te, bu ikili, temsili görüntüleri gevşek, düz bir şekilde boyayan, bağımsız bir grup olan The Ten’i kurmaya yardım etti ama AAA’nın soyutlamaya eğilimli üyelerine de sempati duydu. Bir eleştirmen yazısında; grubun asıl amacı “soyut, dışavurumcu miras ile toplumsal bilinci birleştirilme teşebbüsüydü, böylece sanatı bir yandan propaganda aracı olmaktan korurken, öte yandan da biçimselcilikten kurtarma girişiminde idi” (Lawrence, 1936: 12).

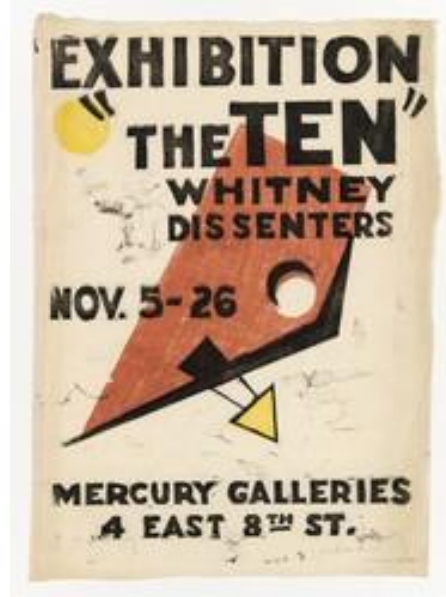


Resim 3.9. Milton Avery, “Sea Gulls, Gaspé”, 1938, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts



Resim 3.10. Adolph Gottlieb, “Sun Deck”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 91.5 cm, Smithsonian American Art Museum, ABD

Genel olarak bakıldığında, The Ten, özellikle Matisse, Picasso, Soutine ve Georges Rouault gibi modern Avrupa sanatçılarına eğilimliydi. Grup üyeleri özellikle Amerikalı sanatçıların atası sayılan Albert Pimkham Ryder’a ayrıca, Matisse’in renk kuramlarını Ryder’ın çığlıklarını dışavuruculuğuyla birleştiren sahneleri olan Milton Avery’ye hayranlık besledi. Grubun geleneksel karşıtı duruşu, 1938’de New York’taki Mercury Galerisi’nde düzenlenen “The Ten: Whitney Dissenters” adlı sergide belirgindi. Grup 1940’larda dağıldı, ama ekspresyonist eğilimin önemi takip eden on yıllar boyunca arttı (Resim 3.11) (Waldman, 1994: 18; Wollen, 1997: 13).



Resim 3.11. Louis Schanker , “Ten Sergi Afişi”, 1938, Gravür, 39.4 x 27.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York

3.1.2. 1935-43 ABD Hükümetinin Destek Kampanyası “Federal Sanat Projesi” – WPA (İş Geliştirme Dairesi)

1929 yılında sanayileşmiş ülkelerde ekonomik kriz, felaketlere yol açmaktaydı. 1932’de, F. D. Roosevelt Birleşik Devletler’e başkan olduğunda, ekonomik durgunluğa çare olacak müdahaleler ve federal programlar aracılığıyla dinamizm yaratmaya çalışır.

New York’ta, 1933’te İşsiz Sanatçılar Grubu olarak bir araya getirilmiş, daha sonra ulusal hükümete devlet desteği için baskı yapmak üzere Sanatçılar Birliği olarak adlandırılmıştır. Roosevelt idaresi, işsiz sanatçıların sıkıntılarına karşı duyarlıdır ve ihtiyaç duyulduğu kadar iş yaratmaya karar verir. Yeni anlayışmadan önce, federal ajanslar belirli kamu dekorasyonları yaptırmaya karar verir ve genellikle bazı ünlü sanatçıları seçer (Hopkins, 2000: 7; Sandler, 1970: 5). Depresyon yıllarında hükümetin sanat yapıtlarına olan ihtiyacından ziyade Amerikan sanatçılarını ayakta tutacak istihdam sağlama çabası halkın takdirlerini kazanır (Doss, 1991: 137).

1933 yılının Aralık ayında Roosevelt, Halk Eserleri Sanat Projesi’ni başlatır (Sandler, 1970: 5). Beş aylık proje boyunca, kamu kurumları için 15.633 eser üreten 3.749 sanatçıyı görevlendirir (O’Connor, 1966: 11). Bu programın başarısı ile cesaretlendirilen, ancak sanatçılara yeterince yardım etmediğinin farkında olan *Works Progress Administration* (İş Geliştirme Dairesi), yeni bir anlaşma yaparak yardım faaliyetlerini genişletir ve Ağustos 1935’te onları yeni organize ettiği *Federal Art Project* (Federal Sanat Projesi)’ne dahil eder. Profesyonel eserler ortaya koyan sanatçıları destekleyen önceki destekçilerden farklı olarak, Federal Sanat Projesi, sanatçıların eserlerinin nitelikli olup olmamasına aldırılmaz. Böylece daha genç ve daha az tanınmış ressam ve heykeltıraşlara da maddi destek sağlanmış olur. Bir yıl içinde, ihtiyaç sahibi içinde olan yaklaşık 5 bin 500, sanatçı, öğretmen, zanaatkar, fotoğrafçı ve tasarımcı projede çalışır (Sandler, 1970: 5).

1935’ten 1943’e kadar New Deal himayesinde, ajansların Federal Sanat Projesi kapsamında yaklaşık 2.566 duvar resmi, 17.744 heykel, 108.099 adet tuval resmi, 250.000 adet baskı, 2 milyon afiş ve 500.000 fotoğraftan oluşan bir projeye sonuçlanır. Yüzlerce sanat merkezi kurulur ve sanat okulları açılır. Bu merkezlerde gerçekleştirilen sergiler birçok Amerikalıyı cezbedi. Hükümet yardım projeleriyle on iki bin sanatçı işe

alınır ve yüz binlerce insan 450 galeri ve salonlarda onların yaratıcı sanat eserlerini izleme imkânı bulur (Doss, 1991: 135).

Proje ile Amerikan sanatının gelişmesi ve sanatçıya sağlanan imkânlar onların zaman ve enerjilerini sanata harcamaları sağlanmakta. Stuart Davis, Jackson Pollock, David Smith, Mark Rothko, Philip Guston, Arshile Gorky, Lee Krasner, Willem de Kooning, James Brooks, William Baziotes ve Adolph Gottlieb gibi ressamalar, deneysel çalışmalara yöneldiler. Sanatçıların işlerine konsantre olması, sanata olan tavırlarını değiştirmekte ve sanata olan bağlılıkları, onları toplumsal konumda üstün hale getirmektedir. Projenin varlığı, sanatçıların topluma olan eğilimlerini anlama açısından ulusal hükümetin desteğini gösteren bir sorumluluktur. Ekonomik bunalımlar, sanatçıların toplumsal duruşunu ve bakış açılarını değiştirmektedir (Fineberg, 2014: 28; Hopkins, 2000: 6; Sandler, 1970: 5,7).



Resim 3.12. David Alfaro Siqueiros, “Echo of a Scream” (Bir Çığlığın Yankısı), 1937, Ahşap Üzerine Ema, 121.9 x 91.4 cm, The Museum of Modern Art, New York, ABD



Resim 3.13. José Clemente Orozco, “Gods of the Modern World” (Modern Dünyanın Tanrıları), 1932-1934, Baker Library, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, ABD

Amerikan solcu sanatçılar, ülkede oldukça iyi bilinen ve hayranlık duyulan Meksikalı sosyal devrimcileri kendilerine model aldılar. Meksikalı David Alfaro Siqueiros (Resim 3.12) 1936-1937 yıllarında New York’ta deneysel bir atölye kurar. José Clemente Orozco, 1930-31’de Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu ve bir dizi New York sanatçısı tarafından ziyaret edilen Dartmouth Koleji için 1932-34’te bir duvar resmi gerçekleştirir (Resim 3.13). 1931-32’de Diego Rivera’ya duvar resmi gerçekleştirmesi için Modern Sanatlar Müzesi’nde büyük bir alan tahsis edilir. 1933’te Rivera’ya Rockefeller Center için bir duvar resmi sipariş edilmesiyle Lenin’in portresini duvar yüzeyine işler. Bu duruma çok öfkelenen Rockefeller ailesi resmin üstünün örtülmesini ister. Bu sansürcü eyleme karşı ateşli tartışmalar, duvar resminin tanıtım ve propagandacı değerini öne çıkarır (Foster, Krauss, Bois, & Buchloch, 2004: 255; Sandler, 1970: 8).

3.1.3. Peggy Guggenheim , “Art of This Century” Galerisi, 1942-47

26 Ağustos 1898’de New York’ta doğan Peggy Guggenheim, Benjamin Guggenheim ve Florette Seligman’ın kızıdır. İsviçre kökenli olan babası 19. yüzyılın sonlarında madencilikten bir aile servetini yaratan yedi kardeşten biridir. Seligmanlar önde gelen bankacı bir ailedir. New York’ta Guggenheim Müzesi’ni kuran Amerikalı işadamı ve sanat koleksiyoneri Solomon R. Guggenheim’in yeğenidir. Peggy 1921 yılında Avrupa’ya gider. Kocası Laurence Vail sayesinde, Peggy kısa süre sonra Parisli

bohem yaşantıya kaptırıp kendisini New York'ta seçkin Amerikan topluluğun kalbinde bulur. Constantin Brancusi, Djuna Barnes ve Marcel Duchamp gibi zamanın tanınmış sanatçılarıyla arkadaşlık kurar. Duchamp onu sanatçılarla tanıştırır ve ona soyut sanat ve sürrealist sanat arasındaki farkı öğretir. Arkadaşı Samuel Beckett, kendisini çağdaş sanata adamaya çağırdı. 39 yaşında iken, savaş sonrası sanatın gidişatını önemli ölçüde etkileyecek bir kariyere başladı. 1938'de, Peggy, Londra'da Guggenheim Jeune adında bir sanat galerisi açar ("Peggy Guggenheim", t.y.).

Öncelikle kendini iş odaklı akrabalarından ayırıp avangart kesimlerle iletişim ve seyahatlerle dünyaya damgasını vurmaya amaçlar. Bir "sanat bağımlısı" olarak kendini tanımlayan Peggy'nin koleksiyonları, galerileri ve müzesi, her biri kendine has tatları ve stilleriyle ün salmıştır (Fotoğraf 3.2) ("Peggy Guggenheim", t.y.).



Fotoğraf 3.2. Art of This Century Galerisi'nde Peggy Guggenheim

1939 yılında Peggy, sanat tarihçisi ve eleştirmeni Herbert Read ile arkadaş olur ve "Londra'da modern bir müze açma fikrini" paylaşır. Müze, Read tarafından hazırlanan tarihi ilkeler üzerine kurulmalıdır ve temsil edilmesi gereken sanatçıların bir listesi Marcel Duchamp ve Nellie van Doesburg tarafından tanzim edilerek, koleksiyonunun temeli oluşturacağı kararı benimsenir. 1939-40 yıllarında Londra'daki bir müze kurma projesinden vazgeçen Peggy, "her gün bir resim satın alma" konusundaki kararlılığını koruyarak, koleksiyonuna yönelik eserleri satın alır. Örneğin, Salvador Dali, Georges

Braque, Francis Picabia ve Piet Mondrian'ın eserleri gibi başyapıtlardan bazıları o zaman satın alınır. Peggy Guggenheim, 1941'de Nazi işgali altındaki Fransa'dan kaçarak New York'a geri döner ("Peggy Guggenheim", t.y.).

Peggy Guggenheim, 1942 yılında Romen-Avusturyalı mimar Frederick Kiesler tarafından tasarlanmış olan *Art of This Century* Galerisi'ni New York'ta açar. Galeri 4 bölümden oluşur. İlk bölüm soyut Avrupa çalışmaları ve kübizm koleksiyonlarından oluşan sürekli bir sergiydi. İkinci ve üçüncü bölümler sürrealist çalışmalar için ayrılır (Fotoğraf 3.3). Dördüncü bölüm günümüz, yenilikçi Amerikan sanatçıların dönüşümlü sergileri için tahsil edilir. Guggenheim'ın, Avrupa modern resim koleksiyonlarıyla çağdaş Amerikan resimlerini bitişik salonlarda sergilemesi estetik bir diyalogu teşvik eder (Kuebler, 1994: 152).



Fotoğraf 3.3. Peggy Guggenheim'in "Art of This Century" Galerisi, 1942

Galeri kısa süre sonra New York'ta sanatın en heyecan verici mekânı haline gelir. Önceleri Avrupalı avangart sanatçıların eserlerini ve daha sonra soyut dışavurumcu olarak tanınan genç New York sanatçıların eserlerini sergilemeye başlar. Eserlerini sergilediği önemli ressamlar arasında Jackson Pollock, Hans Hofmann, Robert Motherwell ve Mark Rothko vardır.

1942 yılının Ekim ayında galerinin açılışını bir basın açıklamasıyla; Peggy Guggenheim, *Art of This Century*'nin "sanatçıların hoş karşılanacağı ve yeni fikirler için işbirliği içinde olacakları bir merkez haline gelmesini umduğunu" söyler. Galerinin

amacı deneysel sanatı desteklemektir. Guggenheim, yenilikçi sanatçıların kuramsal fikirleriyle ilgilenir. Sergi kataloglarında yer alan sanatçı takdim yazısında amaç ve hedeflerini açıklayıp paylaşmaya teşvik eder (Guggenheim, Lader, & Licht, 1987: 10).

Peggy Avrupa'nın önde gelen sanatçıları yanı sıra Hans Hofmann, Mark Rothko, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Richard Pousette-Dart, William Baziot, David Hare, Clyfford Still, Robert de Niro Sr gibi genç Amerikalı sanatçıların yapıtlarından oluşan bir sergi düzenler. Serginin editörlüğünü Andre Breton'un kapak tasarımını Max Ernst'in yaptığı muhteşem bir katalog ile ses getiren bir sergi düzenler (Ashton, 1973: 121-122; Fineberg, 2014: 31).

Bugün bu eserler İtalya'nın Venedik kentinde Palazzo Venier dei Leoni'de sergilenerek günümüz sanat izleyicilerine hitap etmektedir.

MOMA ve Guggenheim'in yanı sıra Betty Parsons (1946), Sidney Janis (1948), Eighth Street Club (1949), Kootz Galerisi de Amerika'da soyut dışavurumculuğun gelişimi için önemli sanat galerileri arasında yer alır.

3.2. 20.YY ORTALARINDA ABD'DE SANAT ORTAMI

Yirminci yüzyılın ortalarındaki yıllar toplumsal, siyasi, ekonomik ve sosyolojik açıdan büyük değişikliklerin yaşandığı bir dönem olarak sanat tarihi kitaplarında önemli bir yer taşır. İkinci Dünya Savaşı sonrası savaşın yarattığı yaşam koşullarının psikolojik etkileriyle Asya'nın bir kısım ülkeleriyle Avrupa'da hayat giderek daha da zor bir hal almıştır. Bunun neticesi olarak, sanatçılar eserlerini yaratma konusunda farklı arayışlara yönelmişlerdir.

Savaşların sanatçıları üzerinde yarattığı hayal kırıklığı, çoğu zaman onları bir yandan ideallerini terk etmesine yol açarken öte yandan da yeni naif bir hevesle farklı tarzlara yönelmelerine yol açmıştır. Bu konuda 1945'ten sonra çok az iyimser manifesto buluruz. Zero akımının metafizik idealizminin savunucuları Yves Klein ve Luck Fontana bu kuramı temsil eden istisnalı kişilerdir (Ruhrberg vd., 2000: 269).

1950'li yıllardan sonra dünyanın dört bir yanında yapılan sanat, daha önce yapılmış olan anlayışlardan farklıdır. Bir ara dönem hariç, 1960'ların sonlarında neredeyse hiçbir sanatçı sanatı bir ideoloji aracı olarak düşünmeye cesaret edememiştir.

Doğu Bloku ülkeleri ve Maoist Çin’de, hükümetlerin ideolojilerini yansıtmaları yönündeki müdahaleleri neredeyse hiçbir sanatçı tarafından hoş karşılanmamış, sanatçılar devletin sanat üzerindeki sıkı kontrolünü tasvip etmemişlerdir. Sanatsal uygulamaların “özgürlük anlayışı” temel ilke olarak benimsenmiştir (Ruhrberg vd., 2000: 269).

Savaş sonrası ekonomik refah arttıkça sanata olan talep te artmıştır. Olumlu ve olumsuz tüm yönleriyle Batıda sanat tüketimi pek kısa bir zamanda hiçbir kimsenin tahmin edemeyeceği, emsali görülmemiş bir seviyeye ulaşmıştır. Modern sanat halka açık ve popüler bir olay haline gelmiştir. Baskı ve çoğaltma teknik ve yöntemlerini gelişmesi ile çağdaş sanat daha önce hiç ulaşamadığı seviyelere çıkmıştır. Müzeler ve sergi mekânları, akla hayale gelmeyecek kadar ziyaretçi kabul etmiştir (Ruhrberg vd., 2000: 269).

1943 yılında Metropolitan Müzesi’nin ziyaretçileri 1942’ye göre yüzde on beş oranında artarak 1.384.207’ye ulaştı. Modern Sanat Müzesi’nin üye sayısı 1940 Nisan’ında 3000’den 6846’ya çıktı, 1940 Temmuz’unda 7309’a ulaştı. Dahası, ülkenin savaşa girmesinden beri Birleşik Devletler’de ulusal bilincin artması müzeleri ulusun toplumsal ve siyasal yaşamına dahil olmak konusunda belirleyici adımlar atmaya götürdü, bunun sonucunda da gitgide artan sayıda insanın bilinçlenmesinde başarılı oldular (Guilbaut, 2016: 114).

Hükümetlerin yanı sıra kilise de sanatçılarla iletişim kurmaya ve onları ödüllendirmeye başlar. Bu kurumlara ek olarak, sanatın imaj artırıcı potansiyellerini teşvik eden bankalar ve özel teşebbüsler de katılır. Günümüze kadar devam eden ve güçlenen bir entegrasyon süreci başlar. Ancak bu süreç beraberinde farklı, beklenmedik türden problemleri de getirir (Ruhrberg vd., 2000: 269). Eserlere olan talep arttıkça, para kazanma arzusu sanatçıları seri üretime zorlar. Bu da sanatta yaratıcılığı olumsuz yönde etkiler.

19. yüzyıldan beri, Avrupa sanatının başyapıtları, imparatorluklarını kültürle süslemek isteyen koleksiyoncuların eşsiz mali kaynakları sayesinde sürekli olarak Amerika’ya akar. Avrupa’nın Amerikan sanatçıları üzerindeki güçlü etkisi 19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar devam eder (Ruhrberg vd., 2000: 270).

Amerikalı sanatçıların çoğu (Hopper gibi), Paris’te çalışır. Amerika’nın Avrupa ile olan bu etkileşmesinden sanatsal olarak çıkarımsanan şey, eğer taklit değilse eklektikti. Paris’teki pek çok Amerikalı sanatçı, sembolizm, fovizm, kübizm ile başlayan, mevcut eğilimlere yönelmeye başlar (Ruhrberg vd., 2000: 270).

Bu değişim 1940'ların ardından Amerika'da, özellikle de New York'ta yaşıyan sanatçılarda görüldü. Kendi sanatsal güçlerinden kaynaklanan ve giderek artan öz güven duygusuyla gelecek on yılda Avrupa'da, rollerin değişiminin gerçekleştiği konusunda artan bir farkındalık oluşur.

Artık Amerikalı sanatçıların Avrupa vesayetini sarstığı inkâr edilemez bir gerçekliktir. Devasa tuvallerinin ezici canlılığı, renk ve eylemleriyle ressamı, yaşılanan bir kültürün soyut bir ekolde yansıttıkları Paris resimleri, zevkli fakat ikincil dereceden mütevazı sanat ürünleri gibi görünür (Ruhrberg vd., 2000: 270).

1958 Brüksel Dünya Fuarı kapsamında yer alan Amerikan standında “Modern Sanatın 50.Yılı” sergisi ile buluşan Avrupalılar, bağımsız yeni bir sanatla karşı karşıya kaldıklarını gördüler. Avrupalılar ilk kez gördükleri eserler hakkında kendilerinde çıkarımda bulundukları şey, “bu kadar kısa zamanda nefes kesici bir hızla gerçekleşti”. Önümüzdeki birkaç yıl içinde Paris sanat tacını New York'a teslim etme zorunda kalacağını ve dünya sanat merkezi olarak sanat tarihine adını yazdıracağını göstermiştir (Ruhrberg vd., 2000: 270).

3.3. AMERİKA'DA SOYUT DIŞAVURUMCULUK

“Soyut Dışavurumculuk” terimi 1946'da sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Amerikan sanatında kullanılmasına rağmen, bu terim 1919 yılında ilk kez Alman dışavurumculuğu ile ilgili olarak Der Sturm dergisinde kullanılır (Fineberg, 2014: 33; Sandler, 1970: 2). II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, uluslararası alanda büyük etki yaratan bir grup New York sanatçısı, ilk Amerikan soyut dışavurumculuk hareketini başlatmış olur. Amerikan sanat tarihçisi Alfred Barr, 1929'da Wassily Kandinsky'nin eserleri ile ilgili olarak bu terimi kullanan ilk kişidir (Sandler, 1970: 2).

Bu akım ismini; Sentetik Kübizm, Bauhaus ve Fütürizm gibi Avrupa soyut okullarının figüratife karşı estetiğiyle Alman Ekspresyonistlerinin duygusal yoğunluğunun birleşmesine ek olarak, son derece isyankâr, anarşik ve bazı kendine özgü hislerle, nihilist imajı taşımasından alır. Sanatta en baskın ekol olan soyut dışavurumculuk, nesnellik taşıyan görüntüler yerine yaratıcı ifadeler taşıyan soyut biçimlere dayanır.



Fotoğraf 3.4. Nina Leen, “The Irascibles” (Kolay Öfkelenenler), 1951, Grup Fotoğrafı

Soyut dışavurumculuğun temsilcileri Mark Rothko, Franz Kline, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Clyfford Still, Richard Pousette-Dart, Philip Guston, Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, William Baziotes, James Brooks, Mark Tobey, Theodoros Stamos, Jack Tworkov, Bradley Walker Tomlin gibi sanatçılardan oluşmaktadır (Fotoğraf 3.4). Bu sanatçılar farklı tarzlara sahip olmalarına rağmen, aralarındaki ortak noktalar çağdaş eleştirmenler tarafından vurgulanmaktadır.

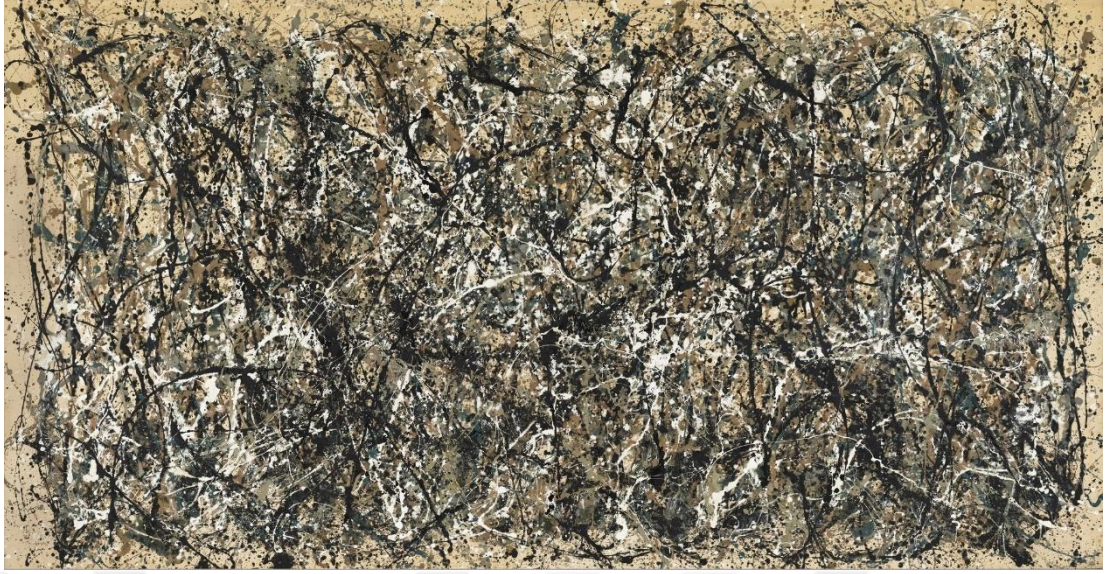
Soyut dışavurumculuğun ilk baştaki temsilcileri objektif resim ve bilinen kompozisyon kurallarını terk ederek, hem kübistlerin çalışmalarından, hem Avrupalı sürrealistlerden hem de, Pablo Picasso ve Henri Matisse’den etkilendiler. Çoğunlukla soyut dışavurumcular, mekân, çizgi, şekil ve renk gibi içgüdüsel, sezgisel ve kendiliğinden düzenlemeleri denemeye karar verdiler.

Soyut dışavurumcu sanatçıların iki önemli karakteristiği; kullandıkları tuvalerin büyüklüğünün yanı sıra sıradışı güçlü fırça darbeleri ile deneysel boya uygulamalarıdır. *Color Field Painting* (Renk Alanı Resmi) olarak adlandırılan akım; geniş alanlara sahip yüzey ve yoğunlaştırılmış renk vurgusu gibi iki temel prensip taşır. Bu akımı temsil eden sanatçılar; Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Clyfford Still ve Ad Reinhardt'dır.

Action Painting (Aksiyon Resmi) olarak adlandırılan diğer bir hareketse resmin üretim aşamasında yoğun fiziksel hareketlerle güçlü fırça darbeleri, damlatma ve sıçratılan boyaların spontane uygulamalarıdır. Eylem Resmi'nin eşsiz bir temsilcisi olan Jackson Pollock (Resim 3.14), kutudan kontrollü bir şekilde tuval üzerine serpiştirdiği boyalarla, ya da bir çubukla fırlatılan veya damlayan boyaları çakıştırıp, birleştiren yaratıcı kişiliğiyle sanatta devrim yaratmıştır.

1948'de Betty Parsons Galerisi'nde Pollock'un on yedi damlatma resimlerini gören Willem de Kooning'in, Pollock hakkında söylediği "hepimiz için aradaki buzları eritti" (Anfam, 1990: 130) sözü son derece önemlidir. Sanat eleştirmeni Michael Fried, 1965'de Fogg Art Müzesi'nde "Üç Amerikalı Ressam, Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella" sergi kataloğunda yazdığı makalesinde de ironik olarak şöyle yazmıştır; "Pollock'un doğrusal alanların tekrar eden genişlemeleri aynı zamanda Boyasal Alan resminin de karakteristiğidir".

Sanat eleştirmenleri arasındaki anlaşmazlıklara rağmen, soyut ekspresyonizm, Amerikan sanat tarihinde bir dönüm noktasıdır. 1940'lar ve 1950'lerde sanatın merkezinin Paris'ten, New York'a taşınması uluslararası alanda ilgi görmüş ve eskiden sanatın merkezi rolünü Paris taşıırken, artık, Batı dünyasının sanat merkezi rolü New York tarafından doldurulmuştur.



Resim 3.14. Jackson Pollock, “One: Number 31” (Bir: Numara 31), 1950, Tuval Üzerine Emaye ve Yağlıboya, 269.5 x 530.8 cm

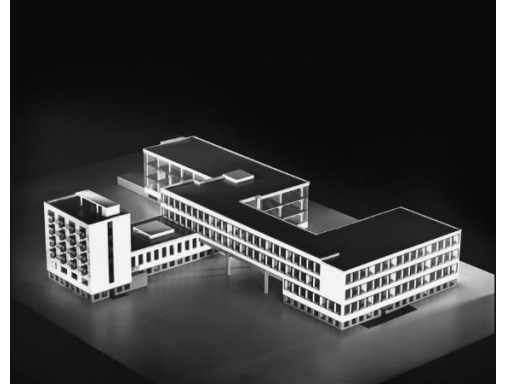
Amerika Birleşik Devletleri’nde gelişen soyut dışavurumculuk – “New York Okulu” olarak adlandırıldı ama izleyenler arasında uyuşmazlıklar yaşanır. Modern şehirlerin kurulmasında devasa gökdelenler ihtiyaç haline gelmesiyle (Fotoğraf 3.6), organik bir tarzda çalışan Frank Lloyd Wright’ın mimari yapıları uyumsuzluk içindedir. Ancak, bazıları için modern tasarım düşüncesindeki sanat yapıtları, görgü kurallara karşı bir hakaret manasına gelir. Modern mimari yapılar çoğu zaman sert bir muhalefet ve alay konusu olur. Fotoğraf 3.5’de, modern mimarinin lehinde ve aleyhinde yürütülen propagandanın odak merkezi olan deneysel bir bina görülmektedir. Gerçekten de mimarlar birkaç yüzyıldır süregelen süsleme tekniğini kaldırarak bir gelenekten koparlar. Brunelleschi’nin geliştirip gelenekselleştirdiği “sütun sistemi” terk edilir, örümcek ağı misali her yeri saran bu anlayışta inşaa edilen evleri, şaşılacak derecede yalın bulunur. Ancak, zamanla bu çeşit yapıların görünüşleri aşinalık yaratır ve modern mühendislik üslubunun basit biçimleri yadırganmaz olur (Gombrich, 2015: 559,560).

Kurumlar ve devlet otoriteleri bunu Amerika’nın giderek artan sofistike gücünün görünür işareti ve Amerikan bireyciliğinin ifadesi olarak benimserler. Şirket patronları kendi gereksinimlerini karşılayacak yeni modern çağın mimari anlayışı ve Bauhaus stiline yaklaşımları pozitiftir. Bu yüzden onlar İsveçli ünlü mimar Le Corbusier ve Alman-Amerikan mimar Mies van der Rohe yanı sıra Bauhaus Uluslararası stilinin New York’a taşınmasını desteklerler. Yeni ya da eski, bütün üsluplar ve süsleme biçimlerini

bir kenara bırakan genç mimarlar, süslemeye karşı çıktılar ve yapıları işlevsel açıdan tasarlamayı önerdiler. Bu yeni bir üslup arayışı gelecek adına, yeni bir başlangıç olur. Bu yaklaşım, başta Amerika olmak üzere dünyanın farklı noktalarında da etkisini gösterir. Fakat özellikle de teknolojinin yoğun olduğu Amerika’da, daha tutarlı bir gelişme içinde olduğundan geleneklere dayalı görüşlerin etkisi zayıf kalır (*Art: A World History*, 1998: 648,649).

New York’ta gökdelenler yapıp, ardından bunları Avrupa’dan ithal motiflerle süsleme oldukça tutarsız bir yaklaşım gösterecektir. Ancak alışılmışın dışında bir tasarım fikrini müşteriye kabul ettirmede, mimarın sağlam bir özgüvene sahip olması gerekir. Başarılarıyla ünlü Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright (1869-1959) tasarım ve uygulamalarıyla haklı bir yere sahiptir (Gombrich, 2015: 557).

Çoğu kimse mimarideki cesaret ve cüretkârlık gösteren bu yaklaşımların farkında olurken, az sayıda kişi resim ve heykel sanatındaki yaklaşımların farkındadır. Bunun bir sebebi de mimari yapılar boyut ve konumları açısından her an göz önünde olmalarından kaynaklanırken, diğer sanat yapıtlarının izleyiciyle buluşması sanatçının bireysel çaba ve gayretleri neticesinde gerçekleşmiş olmasından kaynaklanmaktadır (Gombrich, 2015:561).



Fotoğraf 3.5. Walter Gropius, “Bauhaus”, 1926, Dessau



Fotoğraf 3.6. Andrew Reinhard, “Henry Hofmeister ve diğerleri Rockefeller Center”, 1931-1939, New York

Soyut dışavurumculuk ile ilgili yazılmış en iyi kitaplardan biri de Irving Sandler’in “Amerikan Resminin Başarısı” adlı kitabıdır. Sandler, “Amerikan Resminin Başarısı” adlı kitabının giriş bölümünde, soyut dışavurumcular ile ilişkiler bağlamında içeriğin önemini özellikle vurgulamaktadır.

II. Dünya Savaşı’na ve onun yarattığı entelektüel iklime tepki duyan, zamanın hakim ideolojileri milliyetçilik, sosyalist ve onlarla birlikte sosyal gerçekçiliğin geometrik soyutlamaya karşı olmaları soyut dışavurumcularda, gelecekte bir krizle karşı karşıya kalacakları inancı oluşturmuştur. Kalıplaşmış sanat anlayışları ve geleneksel stillerle yollarına devam etmek istemeyen soyut dışavurumcular, yaratma kaygısıyla kendilerine has yeni vizyon arayışlarına yöneldiler. Araştırmada kazandıkları tecrübeler soyut dışavurumcuları görmenin yeni biçim ve formlarını keşfetmelerine olanak sağlamıştır (Sandler, 1970: 1).

Soyut dışavurumcular, dünyanın başka yerlerindeki çağdaşlarından daha çok modern sanatın geleneklerini özümseyerek eski stillerde kendilerini eğittiler. Bunu yaparken, görsel olarak eski sanat anlayışlarını tekrar etmekten kaçınıp, yeni anlayışlarla sanat üretmeye kalkıştılar. Onların zihinleri tüm insan deneyimleriyle ilgili anlamlı formlarla meşguldü ve bu anlamları göz önüne almayan herhangi bir eleştirel yaklaşım yanıltıcıdır (Sandler, 1970: 1).

Bir sanatçının eserindeki en önemli nitelik, sanatçının bireysel olarak eserinde yansıttığı özgünlük ve orijinallikten kaynaklanır. Sanatçının özgün, kişisel tarzı, Athena gibi heykelsi formların alnından fışkırmaz; onu şekillendiren dış faktörler vardır. Soyut dışavurumcular birbirlerinin atölyelerinde, evlerinde, belirli restoranlarda, barlarda ve galerilerde buluşan bir grup oluşturdular. Soyut dışavurumcular, Robert Motherwell'in kimin, neyi, niçin, nasıl resim yaptığını bildiği farkındalık ağı olarak adlandırdığı grubu kurarak, birbirlerinin çalışmalarını yakından takip ettiler. Karşılıklı farkındalık, ortak menfaatler ve tutumlar, yaygın bir kültür haline dönüşmesine yol açmıştır (Sandler, 1970: 3).

Realistik, geometrik eğilimlerin reddedilmesi, sürrealist içeriğine olan cazibe ve otomatizm tekniği, 1940'ların sonları ile 1950'lerin başında mevcut etiketler altında artık sınıflandırılmayan yeni tarzlar, ortak kültürel bağ olan estetik bir evrim getirmiştir (Sandler, 1970: 3).

1949 civarında, iki ana eğilim, jest boyama ve renk alanı resmi olduğu giderek daha da belirginleşir. Bu eğilimlerin, hem sanat tarihi hem de sosyo-kültürel açıdan aydınlatılması, bu çalışmanın amacı olmuştur (Sandler, 1970: 3).

3.3.1. Action Painting-Gestural Abstraction (Aksiyon Resmi)

3.3.1.1. Jackson Pollock

Paul Jackson Pollock, 28 Ocak 1912'de Cody, Wyoming'de doğar. Babası LeRoy Pollock kamuda ziraat araştırmacısıdır. Annesi Stella May McClure, sanatsal hırsları olan sert bir kadındır. Beş erkek kardeşin en küçüğü olan Pollock yeterince bakım ve ilgi görmez. Pollock 8 yaşındayken, küfürlü bir alkolik olan babası ailesini terk eder ve Pollock'un ağabeyi Charles, ailenin geçimini sağlar. Charles bir sanatçıydı ve aile içinde ona ayrı bir değer veriliyordu. Küçük kardeşinin geleceği üzerinde önemli bir etkisi vardır. Ailesi Los Angeles'ta yaşarken Pollock, *Manual Arts High School*'a kaydolar ve orada sanata olan tutkusunu keşfeder. Meraklı ve farklı arayışlara yönelmesi yüzünden ikinci kez okuldan kovulur (Freedgood, 1974: 121).

1930'da, Pollock 18 yaşına eriştiğinde, abisi Charles ile birlikte New York'a taşınır. Kısa bir süre sonra Charles'ın sanat öğretmeni, bölgeselci ressam Thomas Hart

Benton ile *Arts Students League* (Sanat Öğrencileri Birliği)'nde çalışmaya başlar. O esnada zamanının çoğunu Benton ailesine yardım etmekle geçiren Pollock, sonunda aileden biri gibi olur (Hunter, 1963: 139; Lucie-Smith, 2001: 21). Benton'un resimlerinin gerçekçiliği o zamanın öğrencileri üzerinde zorlayıcıdır ve güçlü bir etkisi olan hayati bir kişiliktir.

Pollock, "New School for Social Research" (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) ve Whitney Müzesi için Benton'un rehberliğinde duvar resimleri yapar. Pollock, duvar resimlerindeki bazı sahneler için "aksiyon pozlaması"nın yanı sıra, boya fırçalarını karıştırmak suretiyle yardımcı hizmetlerle de faydalı olmayı başarır. Pollock, José Orozco'nun New School duvarı üzerindeki çalışmasını izler ve California'da gördüğü büyük ölçekli sosyal gerçekçi sanatla ilk kez tanışır (Doss, 1991: 348; Solomon, 1987: 51).

1930'larda, kendi kuşağından olan birçok Amerikalı sanatçısı gibi, Pollock da çağdaş Meksikalıların etkisinde kalır. Diego Rivera'nın (1886-1957) kamu sanatına olan coşkun ilgisi Pollock'un büyük boyutta çalışma duygusunu harekete geçirmiş olabilir (Lucie-Smith, 2001: 21).

Gerçekçi Amerikan ressamı Benton, öğrencileri üzerinde güçlü etki bırakan hayati bir kişiliktir. Pollock otuzlu yılların ortalarına kadar onunla sadece iki yıl çalışsa da, Benton'un tarzından uzaklaşmaz. Çok yoğun çalışma koşulları altında, ritmik çarpıtmaları büyüterek, abartarak ve kurgulayıp yeniden yaratan genç sanatçı Pollock kendine özgü tarzı buluncaya kadar hocası Benton'a reaksiyon göstermemesi önemlidir (Hunter, 1963: 139).

1936'da Pollock tanınabilir bir konuyu ortadan kaldırmaya başlar ve temsili olmayan dokulu şekiller, kabartma bobin telleri ile yer değiştirir. Resim turkuaz mavisi, tuğla kırmızısı ve sarı vb. renk kombinasyonlarının açığa çıkardığı biçimler temelde basit fakat karakter dolu (Hunter, 1963: 139; Lynton, 2004: 230).



Resim 3.15. Jackson Pollock, "Landscape with Steer" (Steer ile Peyzaj), 1936-37, 34.7 x 47.1 cm



Resim 3.16. David Alfaro Siqueiros, "Collective Suicide" (Toplu İntihar), 1936, Ahşap Üzerine Vernikli Boya, 124.5 x 182.9 cm, The Museum of Modern Art, New York

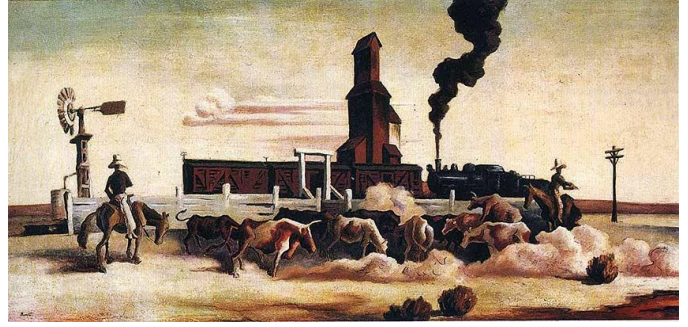
Pollock'un 1936 yılında yapmış olduğu *Landscape with Steer* David Alfaro Siqueiros'a sanat ruhu ile benzerlik taşır. O sıralarda Pollock, New York'ta çalıştığı Meksikalı duvar ressamı David Alfaro Siquieros'tan öğrendiği bir teknik olan airbrush kullanarak renge ikinci bir izlenim kattı (Resim 3.15-3.16) ("Jackson Pollock", 2015-2016).

Thomas Hart Benton, ilk öğrencileri arasında bulunan soyut dışavurumcu ressam Jackson Pollock hakkındaki 1960'ların sonlarındaki söyleminde: Uzun süre bölgeselci anlayışa bağlı kalan nihayetine kendisini saf biçimsel çalışmalara adanmış Jackson Pollock hakkında çıkan spekülasyonlar karşısında "eğer ihtiyaç duysaydı desen ve çizime dayalı resimlerin en güçlü örneklerini çıkarabilirdi" (Doss, 1991: 311) diyerek Pollock'un özgün kişiliğine gönderme yapmıştır.

Örneğin *Going West* adlı eseri onun bölgeselci anlayışa olan yoğun ilgi ve katkılarını gösteriyor. Pollock'un resimleri oldukça koyu, yoğun ve işçiliği vasattı, ama resimlerdeki manzaraların yarattığı naif duygu, gençliğe bölgeselci düşüncüyü özümsetme niyetini gösterir (Resim 3.17-3.18) (Doss, 1991: 311).



Resim 3.17. Jackson Pollock, “Going West” (Batıya Gidiş), 1934-1935, Sunta Üzerine Yağlıboya, 38.3 x 52.7 cm, Smithsonian American Art Museum, Gift of Thomas Hart Benton



Resim 3.18. Thomas Hart Benton, “Cattle Loading, West Texas”, 1930, Tuval Üzerine Tempera ve Yağlıboya, Courtesy of the Addison Gallery of American Art, Phillips

Zamanın koşullarının yarattığı sosyo-politik içerikli söylem ve tutumlar Amerikan toplumun çeşitli fraksiyonları arasında yaygındır. Pollock’un da dahil olduğu grup, toplantılarında ona olan ilgilerini esirgemez. John Deweyites, Marksist radikaller ve aşırı muhafazakârlar arasındaki derin görüş karşıtlıklarının tartışıldığı bu toplantılar Pollock’un resimlerine de yansır. Örneğin *Departure* adlı resim (Resim 3.19) Pollock’un oldukça kötümser bir değerlendirmesi olan açlıktan mezar kazarken gördüğü Amerikalıları betimlemesidir (Doss, 1991: 322-325).



Resim 3.19. Jackson Pollock, “Departure”, 1934-38, Tuval Üzerine Yağlıboya

Bu dönemden kalan Pollock’un diğer resimleri, “Petrol Donanım Kampı” (Resim 3.20) ve “Pamuk Toplayıcıları”ndan (Resim 3.21), “Beyaz Atlı Manzara” ile “Terk Edilmiş Fabrika”ya kadar, popüler konuları bölgeselci anlayışla kompoze eder (Doss, 1991: 325-326).



Resim 3.20. Jackson Pollock, “Petrol Donanım Kampı”, 1930-33, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.7 x 64.1 cm



Resim 3.21. Jackson Pollock, “Pamuk Toplayıcıları”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.96 x 76.2 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Benton, onun toyluk döneminde çalışmalarına o kadar hayranlık duydu ki her fırsatta onu sergi açmaya teşvik eder (Doss, 1991: 326). Pollock ilk sergisini 1935’te Brooklyn Müzesi’nde açar. İki yıl sonra da, New York’ta *Associated American Artists* galerisinde bir grup sergisi düzenler (Doss, 1991: 326).

Benton, Pollock’a hem estetik hem de finansal destek sağlar; sonradan Pollock kendini finanse edecek başka yollar arar. Pollock, 1935’ten 1943’e kadar WPA’nın

Federal Sanatlar Projesi'nde görevlendirilir. O aynı zamanda Benton'un eski öğrencilerinden Job Goodman'a *New York High School* için geliştirilen bir projede yardım eder (Doss, 1991: 328).

Pollock'un tuvallerinin çok azı hayatta kalmıştır, ancak özellikle 1936'dan 1938'e kadar olanları, bölgeselci konulara olan bağımlılığını sürdürdüğünü göstermektedir. *FAP*, Willem de Kooning ve Lee Krasner gibi birçok Amerikalı sanatçının dahil olduğu ve görev süreleri boyunca seçtikleri herhangi bir stilde her ay bir tuval üretmesi için olanak sağlamıştır. Fakat, Pollock'un *FAP*'da yapmış olduğu çalışmaları ve özellikle de 1937 sonunda Kansas City'de Benton'u ziyaret ederken avuç içinde çizdiği resim onun, sosyal uzlaş sanatını daha ileri taşımak için Amerikan manzaralarına olan ilgisini artırmıştır. Ancak, 1938'den itibaren, Pollock'un çalışmaları, resmi deneyler ve kişisel keşifler için yükselen coşkusu ortaya koymaktadır (Doss, 1991: 328). Pollock'un içkiye düşkünlüğü işlerine olan "devamsızlık", durumu daha da kötüleştirir ve sonunda işten kovulur. Haziran ayında gönüllü olarak bir New York hastanesine girer ve aşırı alkolizm için dört ay tedavi görür. Bir yıl sonra hala ağır şekilde içer ve bir New York hekim gözetiminde Jungian terapisti (Jungcu analizi) uygulanır (O'Connor & Thaw, 1978: 223-224). İyileşince *FAP* tarafından yeniden işe alınır ancak, Pollock'un, "Man, Bull, Bird" de (Resim 3.22) dahil olmak üzere ürettiği eserler Bentonesque tarzı manzaralarından radikal bir şekilde farklıdır. Jungian psikoterapisi onun mantıksal ve duygusal kargaşasının göstergesi sayılan resimlerinde imgeler daha parlak, daha kızgın, daha sembolik bir ifade taşımaktadır. Pollock sanatı kendisi için şifa (terapi) olarak kişisel bir ifade aracı haline dönüştürür (Doss, 1991: 329).



Resim 3.22. Jackson Pollock, "Man, Bull, Bird", 1938-41, Tuval Üzerine Yağlıboya, 61.5 x 92 cm, Private Collection



Resim 3.23. Jackson Pollock, “Stenographic Figure” (Stenografik Şekil), 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 101.6 x 142.2 cm, Museum of Modern Art, New York

1942’de Robert Motherwell, Pollock’u Peggy Guggenheim ile tanıştırdı. Guggenheim’in o yıl sanatçılar adına düzenlediği karma sergide Pollock’un *Stenographic Figure* adlı resmi de yer alır (Resim 3.23). Picasso’dan türetilmiş geometrik yüzey parçaları üzerinde spontane olarak oluşan kaligrafik etkiler ile resimledi. 1943-1947 yılları arasında on bir resimden oluşan prodüksiyon çalışmalarına başlayan Pollock, *The She-Wolf* ve *Pasiphae* gibi resimlerinde geometrik yüzeyler üzerine anatomik temaları, enerjik, özgürce çırpma çizgiler ile resimlemektedir (Freedgood, 1974: 124; Hunter, 1963: 142-143).

Toplantı ve söylemler Pollock’un 1940’ların estetik anlayışından vazgeçmesine yol açar. “Alchemy” gibi savaş sonrası resimlerinde kendi modern sanat markasını yaratır (Resim 3.24) (Doss, 1991: 312). *Alchemy* ve *Autumn Rhythm* gibi renkli, büyük ve enerjik damla resimleri Benton’un rehberliğinde Pollock’un kamusal sanat yaratma konusundaki ilgisini yansıtır (Doss, 1991: 348). Soyutlama çabası içinde büyük ölçüde bölgeselci anlatı resimlerinden kaçınarak soyut dışavurumculuğa yönelir (Doss, 1991: 312).



Resim 3.24. Jackson Pollock, “Alchemy” (Simya), 1947, Tuval Üzerine Emaye ve Yağlıboya, 114.6 x 221.3 cm, Guggenheim Museum, New York

Eleştirmenler Pollock’un savaş öncesi resimlerinde estetik deneyimi ve tekniğini önemli bulurken, savaş sonrası modern soyut resimlerinde ise politik izler ve sosyal yabancılaşma gördüler. Belki de, Amerikan çoğunluğunun, komünizmin yarattığı paranoyak korkusu ve çelişkili varsayımlarla bir tuzağa düştüğü hissine kapılan Pollock, diğer avangart sanatçıların yaptığı gibi, soyut dışavurumculuk tarzıyla karşılık verdi (Doss, 1991: 346-347).

Pollock’taki bu estetik dönüşüm, Amerikan siyasal kültürünün benzer geçişi ile yakından bağlantılı olduğundan, New Deal (Yeni Anlaşma)’dan Soğuk Savaş’a geçişin ortak hikayesidir (Doss, 1991: 312).

1947’ye gelindiğinde Pollock (en iyi tanındığı), tuval üzerine boya damlatma ve lekeleme tekniğine dayanan soyutlama stile dönüşür (Lucie-Smith, 2001: 21). 1947-1951 yılları arasında Pollock’un yapmış olduğu resimler, vahşi ve çılgınca olmaktan ziyade, zarif görünümündedir. Tesadüfi olmaktan ziyade baleyi andıran ritmik yapılarla törensi bir görünüme sahiptir. Pollock’un önceki resimleriye oldukça şiddet ihtiva eder. Bu resimler efsanelere göndermelerle sürdürülen bir iç çatışmanın ürünüydüler (Lynton, 2004: 230).



Fotoğraf 3.7. Jackson Pollock Atölyesinde Çalışırken, 1949

Resimlerini zemin üzerine koyup psişik ruhsal durumun psikomotor hareketlerle fırçadan akan boyları kendi kontrolünde spontane bir biçimde tuval üzerinde serpiştirmekle yön bulurdu (Fotoğraf 3.7). Böyle bir strateji ile Pollock sanatını hayatıyla bariz bir şekilde ilişkilendirir. Bu, Pollock'un sıradan yaşamın banalitesi ile ilgili takıntılı olduğu anlamına gelmez (Doss, 1991: 347).

1947'de *Possibilities 1* (Olasılıklar 1) adlı dergide yayınladığı makalesinde Pollock, bu dönemde çalıştığı resimleri hakkında söylediği sözleri şu şekilde açıklamaktadır:

Ben resim yaparken ne yaptığının farkında değilim. Sadece bir çeşit aşinalık döneminden sonra, ne yaptığının farkına varıyorum. Resimler kendilerince bir yaşama sahip oldukları için imgeleri yıkmak, bozmak, tahrip etmek ve değiştirmek hakkında herhangi korkum yok. Ben bu yaşamın ortaya çıkması için çaba gösteririm. Sadece resimle olan temasımı yitirdiğimde sonuç karmakarışıklıktır. Bunun aksine iyi sonuçlanan bir resimde kolaylıkla alınıp verilen saf bir uyum vardır (Resim 3.25) (Pollock (1947-48)'den aktaran: Lucie-Smith, 2001: 23).



Resim 3.25. Jackson Pollock, “Number 9”, 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112.39 x 86.36 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art

Fakat Berger’in ve diğer eleştirmenlerin belirttiği gibi, Pollock’un inşa etmek istediği bütünleştirici dünya resmi değil, savaş sonrası Amerika’nın parçalanışını somutlaştırma girişimidir. Aslında, Pollock’un damlama resimlerinin sıkı sıkıya örülmüş stili, atom çağının geri döndürülemez bir tuzağı olarak görülebilir (Doss, 1991: 347). Görüldüğü gibi Pollock tuvallerinde, hem savaş sonrası Amerika’nın gergin dünyasını hem de bu dünyadan bir çıkış yolunu resimler.

Benton, Pollock’u “sıradışı doğal bir renkçi” olarak tanımlar. Ancak renk hiçbir zaman damlatma resimlerin ana özelliği olmazken Pollock, Benton’dan öğrenip geliştirdiği renksel spektrum ile yoğun olarak çalışmalarına devam eder (Benton, 1983: 333; Doss, 1991: 348). 1950’den 1953’e kadar dönemde (Siyah resim dönemi) resimlerinde renk’i reddetmesine rağmen, Pollock’un son çalışmaları, renklere döndüğünü gösterir. Dahası, büyük boyutlarda çalışmalar yapan Pollock, Benton gibi

parlak tonlarda çalışmayı seçmiş ve nadiren pastel renkleri kullanmıştır (Doss, 1991: 348).

Pollock'un 1951-52'de yaptığı çalışmalarında imgelerin yeniden belirmeye başladığı görülmekle birlikte erken dönem eserlerinde yoğunlaşan huzursuzluk duygusu yeniden ortaya çıkar. Bu durum, sanatçının ruhsal yapısından çok daha başka sebeplerden kaynaklanmış olabileceği düşünülebilir (Lynton, 2004: 231).

3.3.1.2. Willem de Kooning

24 Nisan 1904, Rotterdam, Hollanda'da doğan De Kooning, babasıyla annesi boşandıktan sonra üvey babası tarafından yetiştirilir. 1916'da dizayn ve dekorasyon firmasında yardımcı eleman olarak çalışmaya başlar. Aynı yıl uygulamalı sanat eğitimi veren *Rotterdam Academy of Fine Arts and Techniques* (Rotterdam Güzel Sanatlar ve Teknikler Akademisi)'nde gece derslerine katılır. Orada öğretmeni Jongert tarafından zamanın modern sanatına yönlendirilir. Aynı zamanda İtalyan pointilist Segantini, Millet ve Barbizon Okulu, Art Nouveau'nun yerel versiyonlarının yanı sıra Toorop, van Konijnenburg, van Dongen'in resimlerinden ve diğer çağdaş Hollandalı ressamlardan da etkilenmesine vesile olur (Hess, 1959: 113; Polcari, 1993: 264). Bu dönemde modern sanat akımlarının, özellikle de kendisini sanatta geometrik soyutlamaya ve sadeleştirmeye adanmış olan Piet Mondrian, Theo van Doesburg gibi De Stijl grubu ressamlarının farkına varır. O döneme ait De Kooning'in çalışmalarından geriye kalan birkaç eskiz haricinde, hiçbirisi şu an mevcut değildir (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 563).

De Kooning, 1920'de büyük bir mağazanın sanat direktörü olarak çalışmaya başlar. 1926'da De Kooning kaçak olarak ABD'ye girer ve kendisini bir ev ressamı olarak tanımladığı New Jersey'deki Hoboken'e yerleşir. 1927 yılında Manhattan'daki bir stüdyoya taşınır. Orada tanıştığı Gorky, De Kooning'in en yakın arkadaşlarından biri olur. Gorky ve De Kooning, 1930'ların sonlarına kadar birkaç yıl boyunca aynı stüdyoyu paylaşan, birbirlerine karşılıklı olarak yardımcı olan ve birbirini etkileyen yakın arkadaş oldular. Ayrıca De Kooning usta sanatçılığın yanı sıra sanat eleştirmeni John Graham'dan da etkilenir (Hess, 1959: 114; Polcari, 1993: 264; *The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 563).

1928 yılından itibaren Paris Okulu ve Meksika etkilerini yansıtan Willem de Kooning natürmort ve figür kompozisyonları çizmeye başlar. 1930'ların başlarında, kariyeri boyunca hüküm süren çalışmalarında farklı biçimsel öğelerin bir karşıtı olan biyomorfik şekiller ve basit geometrik kompozisyonlarla soyutlama çalışmaları yapar (Resim 3.26). Erken dönem çalışmaları arkadaşı Graham ve Gorky ile güçlü bir benzerlik gösterir. Biyomorfik formlar aracılığıyla etkileyici kompozisyonlar elde eden Pablo Picasso ve Sürrealist Joan Miró'nun etkisi bu genç sanatçıların eserlerine yansır (Resim 3.27) (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564). Picasso ve Ingres'den etkilenecek, çizginin yoğunluğunu her yönüyle yansıtmaya çalışır. Kısmen onun niyeti resmin biçimsel problemlerini çözmektir. Ancak, tek başına erkek konulu resimleri, kişisel bir duruşu yansıtmaktan ziyade milyonlarca Amerikalının depresyon yıllarını sembolik olarak yansıtmaktadır (Sandler, 1970: 123).

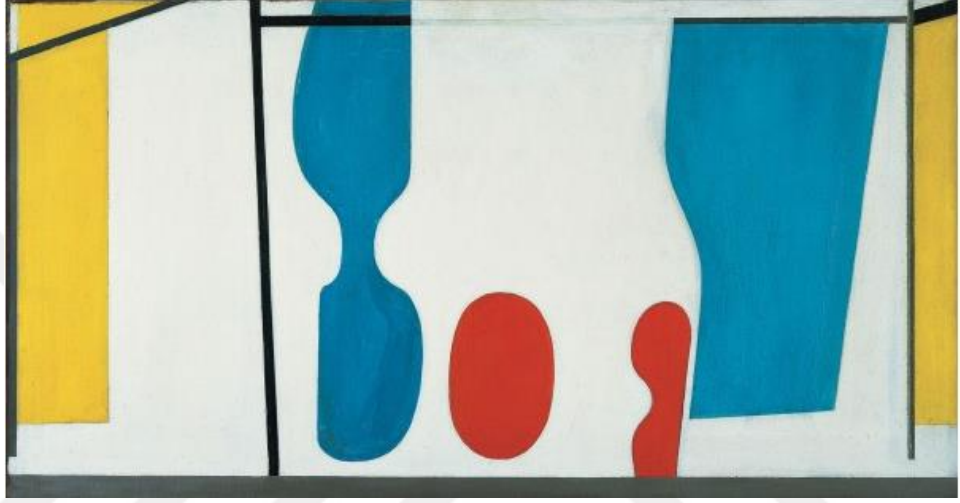


Resim 3.26. Willem de Kooning, "Untitled Abstraction" (Adsız Soyutlama), 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.6 x 83.8 cm

Kooning, resimde çağrışımsal imgelerle karakterize edilen ve bazen eylem resmi olarak tanımlanan bir Amerikan sanat hareketi olan soyut ekspresyonizm'in en seçkin ressamlarından biridir. 1930'ların başında figüratif ve soyutlama arasında dalgalanmalar yaşamış 1950'lerin başlarında yaptığı ünlü kadın tasvirleri ile New York sanatçıları arasında kayda değer bir itibar kazanmıştır.

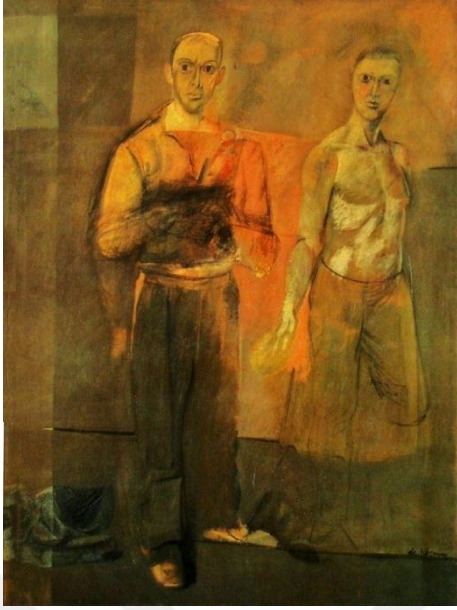
Ekim 1935'de De Kooning, WPA (Works Progress Administration) Federal Sanat Projesi work-relief programında görevlendirilir. Ancak, yabancı statüsünden dolayı

1937’de istifa etmeye zorlanır. Yaklaşık iki yıl süren bu süreçte, sanatçı yaratıcı çalışmalara yönelme fırsatını sağlamıştır. Projenin hem şövale resmine hem de duvar resimlemelerinde çalışır. WPA’dan ayrıldıktan sonra, 1939’da New York Dünya Fuarı’nda Eczacılık Salonu için bir duvar resmi tasarlaması için görevlendirildi. 1940’ta federal hükümetin Güzel Sanatlar Bölümü tarafından FAP için duvar resmi oluşturmak üzere 1930’ların başlarındaki soyut çalışmalarına benzer bir komisyonda görev alır (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564).

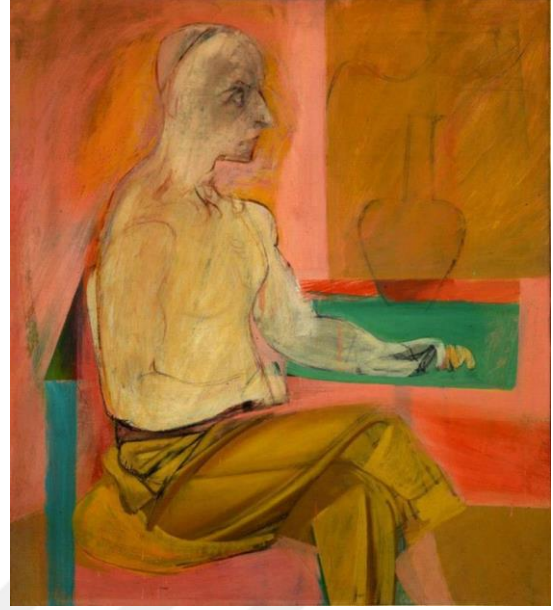


Resim 3.27. Willem de Kooning, “Father, Mother, Sister, Brother” (Baba, Anne, Kız Kardeş ve Erkek Kardeş), 1937, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 30.5 x 55.9 cm

1938’de muhtemelen Gorky’nin etkisi altında De Kooning, *Ayakta Duran İki Adam* ve *Oturan Adam*’ın da dahil olduğu bir dizi kasvetli erkek figürlü resim çalışmalarına başlar (Resim 3.28-3.29) (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564). De Kooning’in insan figürünü konu olarak seçmesi, geçmişteki sanata olan bağlılığının bir başka göstergesidir (Sandler, 1970: 122).

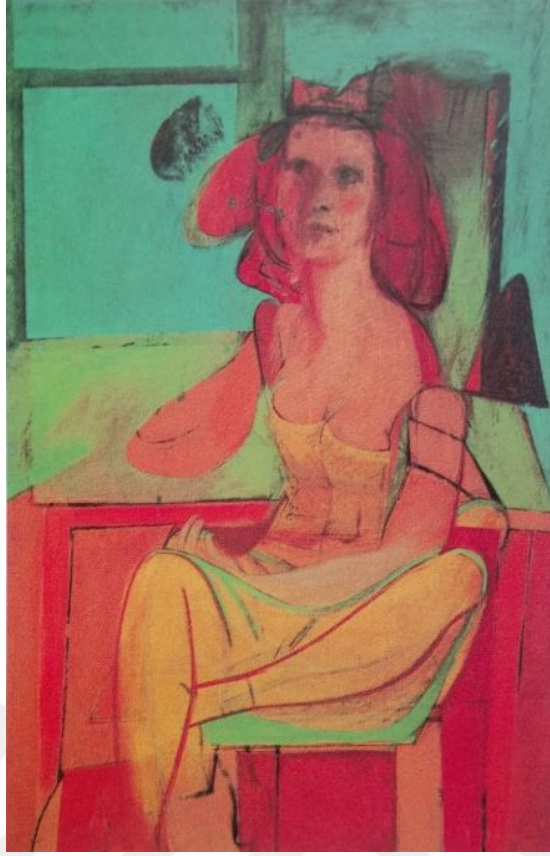


Resim 3.28. Willem de Kooning, "Two Men Standing" (Ayakta Duran İki Adam), 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 155 x 122 cm, The Metropolitan Museum of Art



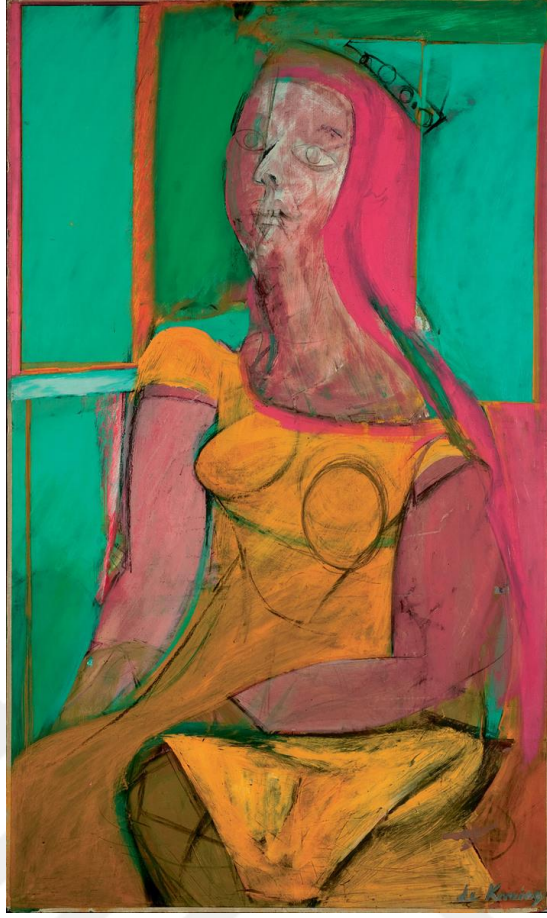
Resim 3.29. Willem de Kooning, "Seated Man" (Oturan Adam), 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97.2 x 87 cm, Whitney Museum of American Art

1939-1940 yıllarında De Kooning'in *Oturan Kadın* gibi kimi yapıtlarında önceki stilinin kalan izleri ve bu resimlerinde bitmemişlik hissini veren çalışma yöntemi açıkça görülmektedir (Resim 3.30). Bu resimlerde sanatçı karakteristik bir stile ulaşma mücadelesiyle renge yoğunlaşır ve figürü radikal çıkışlarla bölünmelere ayırır. De Kooning resimlerinde oluşum süreci içinde, "bir anlık donmuş bir bakışın" kendisine nasıl geldiğinden bahseder. Bacak bacak üstüne atmış kadın figürünün değişik pozlarında, sürrealist otomatizm'den ziyade, Picasso'nun *Guernica* resmindeki pentimento (görünüşün değişik yansımaları) benzerliği vardır. *Oturan Kadın* resminde De Kooning'in rakursi konusundaki eksikliğini gösterir. Figürün zemin ile olan ilişkisi, birtakım saptamalarla birlikte, kompozisyon bütünlüğünde, kübist resimlerdeki gibi düzlem resmi olarak görünmektedir (Fineberg, 2014: 80).



Resim 3.30. Willem de Kooning, “Seated Woman” (Oturan Kadın), 1940, Masonit Üzerine Karakalem ile Yağlıboya, 137.3 x 91.4 cm, Philadelphia Museum of Art

Kalplerin Kraliçesi resimindeki figürün ifadesi, büyük ölçüde ayırık parçalara dayalı kavisli bir omuz, kırışık pantolon birbirinden ayrı olarak takılıp çıkarılabilir algılanma eğilimi olan bileşenlere bağlıdır. Bu tür anatomik bölünmeler ve doğaçlamalar, nihayetinde De Kooning’i soyutlamaya götürdü. Aynı zamanda, De Kooning, figürü parçalara ayırarak Miró ve Arp tarzında natürmort motifleri sadeleştirerek başka bir yönden soyutlaştırır (Resim 3.31) (Sandler, 1970: 123).



Resim 3.31. Willem de Kooning , “Queen of Hearts” (Kalplerin Kraliçesi), 1943-46, 117 x 70 cm, Joseph H. Hirshhorn Foundation

Bu çalışmalara paralel olarak, *Pembe Manzara* ve *Ağıt* gibi lirik renkli soyutlamalar da yapar (Resim 3.32-3.33). Her ne kadar biyomorfik formların giderek figürlerin varlığını ileri süren birçok isimsiz soyutlamanın yanı sıra “Kadın” ve “Ayakta Adam” resimleri geometrikleşmiş olsa da aslında figür ve soyutlamaların karşılaşması 1940’lı yıllara kadar devam eder. 1945 dolaylarında bu iki eğilimin *Pembe Melekler* isimli eserinde mükemmel bir şekilde kaynaştığı görülür (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564).



Resim 3.32. Willem de Kooning , “Pink Landscape” (Pembe Manzara), 1938, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 63.5 x 94.3 cm, Mr. and Mrs. Reuben Tam, New York



Resim 3.33. Willem de Kooning, “Elegy” (Ağıt), 1939, Mukavva Üzerine Yağlıboya ve Kömür, 102.2 x 121.6 cm, Özel Koleksiyon

De Kooning’in 1944-45’de, kadın resimlerindeki anatomik bölünmeler, yoğunlaştırılmış çizgi çeşitliliği, sanatçının soyutlama evresine geçmesinde başlangıç sayılabilir. De Kooning’in 1944 yılı kompozisyonları, daha öncesindeki çalışmalardan oldukça canlı bir dinamizmle, araştırma sürecinin aşamalarını yansıtmaktadır. Örneğin *Pembe Melekler* resmi, üst üste kullanılmış parçaların saydamlaştırılmış görünümü içinde sürekli bir deneme-yanılma izlencesi içinde figüratif bir ipucu olarak yansır (Resim 3.34) (Fineberg, 2014: 80).

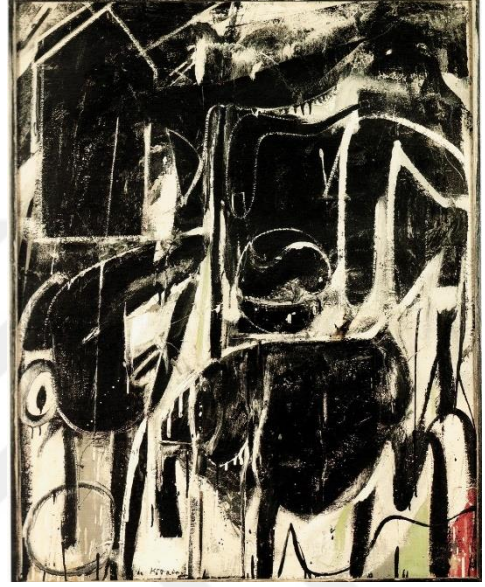


Resim 3.34. Willem de Kooning, “Pink Angels” (Pembe Melekler), 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Füzün, 132.1 x 101.6 cm, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles

Bu resimlerin bir seri soyutlaması 1947 dolaylarında başladı ve ertesi yıl da sergilendi. De Kooning, anatomik parçaları, alışlagelen figürsel bağlamlarından kurtarmak için, harf ve sayıları bedensel parçaların bileşenlerine entegre ederek soyutlamaya gider (Sandler, 1970: 125). Bu eserler, *Ağustos'ta Işık* (yak.1946) ve *Siyah Cuma* (Resim 3.36) (1948) temelde beyaz üzerine siyahken, *Mailbox* (1947-48) ve *Zurich* (1947) siyah üzerine beyazdır.

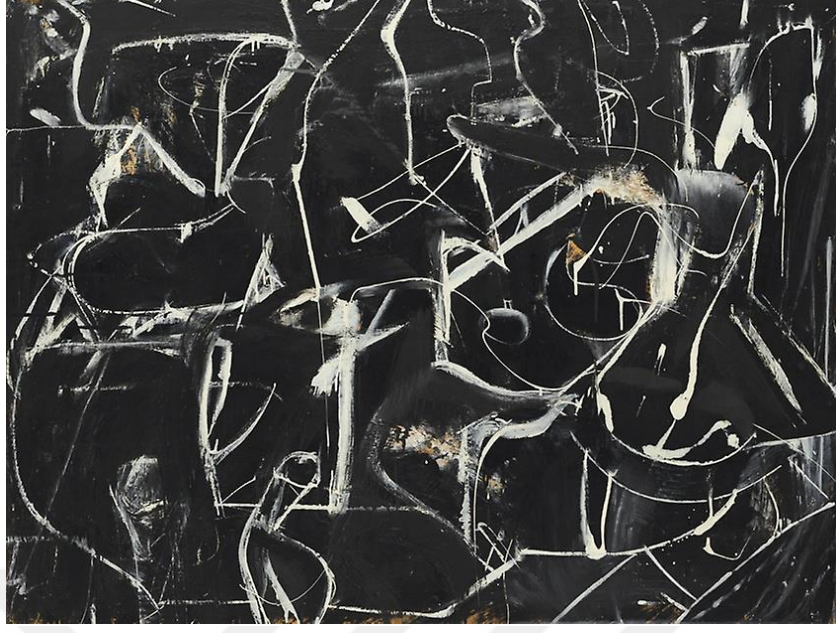


Resim 3.35. Willem de Kooning, "Light in August" (Ağustos'ta Işık), 1946, Kağıt Üzerine Yağlı ve Emaye Boya, 139.7 x 105.4 cm, Collection Elise C. Dixon, Scottsdale, Arizona



Resim 3.36. Willem de Kooning, "Black Friday" (Siyah Cuma), 1948, Duralit Üzerine Yağlı ve Vernikli Boya, 125 x 99 cm, Princeton University Art Museum

De Kooning'in siyah tuvallerinde, rengin ortadan kaldırılmasındaki nedenlerin başında, o dönemde pahalı yağlar alamadığı için paletini siyah-beyaz ile sınırlandırma zorunda kalması ve analitik kübizm ruhu içinde resimsel problemleri basitleştirmeye duyulan gereksinimden kaynaklanır (Resim 3.37) (Hess, 1959: 116; Hopkins, 2000: 33; Sandler, 1970: 125).



Resim 3.37. Willem de Kooning, “Untitled” (İsimsiz), 1948-49, Kağıt Üzerine Yağlı ve Emaye Boya, 92.1 x 123.8 cm

Sergilediği siyah-beyaz soyutlamalar, onu soyut ekspresyonizm’in lideri olarak taçlandırır. Bu resimleri ve sonraki bütün resimlerinde De Kooning, endişeli ve huzursuz yaşam tarzını yansıtan soyutlukları somutlaştırmaya çalışır (Sandler, 1970: 122). 1951’de yazdığı gibi; Sanat bana asla barış ve huzur vermedi. Ben her zaman melodramın sarhoşluğuna kapılmış gibi görünüyorum... Kendim de dahil olmak üzere bazı ressamlar, neye takıldıklarını umursamıyorlar. Sanatçı rahat olmak zorunda değil. Nerede kalmaları gerektiğini bilmek için aşırı gerilim yaşıyorlar. Ben de dahil belli bir tarzda takılıp kalmak istemeyiz. Bu beni rahatsız eder. Sanatçı bulunduğu yerden bir adım öteye gitmek zorundadır. Daha doğrusu, herhangi bir resim tarzına kapılmaktan ziyade, aslında bugün resim yapmak, yaşamı ifade etmenin bir yolu (Morris vd., 1951: 7).

De Kooning’in sentetik kübizm’i çağrıştıran siyah-beyaz soyutlamalarındaki düzlemsel alanlar sürekli bir yüzey oluşturmak için iç içe geçmiştir. Fakat analitik kübizm ya da Duchamp’ın fütürist varyasyonlarına çok daha yakın bir benzerlik taşımaktadır (Sandler, 1970: 128).

De Kooning’in resimlerinde arka planlarda bütünsel parçalar olmadığı için organik alanlar durmaksızın değişiyor. De Kooning, resimlerinde yapısal bir bütünlük sağlamak için ön ve arka planda organik şekilleri kavramsal bir birlik sağlayıncaya

kadar boyar. Bu siyah-beyaz resimlerde kolaylıkla görülür (Resim 3.35). Siyah ve beyazlar aynı oranda kullanıldığı için hangisinin zemin, hangisinin form konusunu oluşturduğunu söylemek imkânsızdır. De Kooning, kendine has şekilleriyle modern sanatın ön şartı olan düzlem resmini akademik görüş buhranı ile karıştırdığını ekler (Hess, 1959: 24).

De Kooning'in soyutlamalarındaki alanlar sınırsız olsa da, hacimli şekillerle tuvalleri ağzına kadar doluluk hissi verir. Aynı zamanda, Pollock'un konfigürasyonlarının genişlemesinden farklı olarak bu yoğun alanlar çarpıştıkça enerjiyi boşaltırlar ve ardarda açılırlar (Sandler, 1970: 128). De Kooning'in, *Asheville* (1948), *Attic* (1949) ve *Excavation* (1950) gibi uzun yıllardır mücadele ettiği serbest çağrışımlı kompozisyonların süregelen problemlerini özetler biçimde, renkleri yeniden ortaya çıkarır (Resim 3.38-3.39-3.40) (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564).



Resim 3.38. Willem de Kooning, "Asheville", 1948, Mukavva Üzerine Yağlı ve Emaye Boya, 65.1 x 81 cm, The Phillips Collection, Washington



Resim 3.39. Willem de Kooning, "Attic" (Tavanarası), 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Gazete kağıdı transferi, 157.2 x 205.7 cm, The Muriel Kallis Steinberg Newman Collection



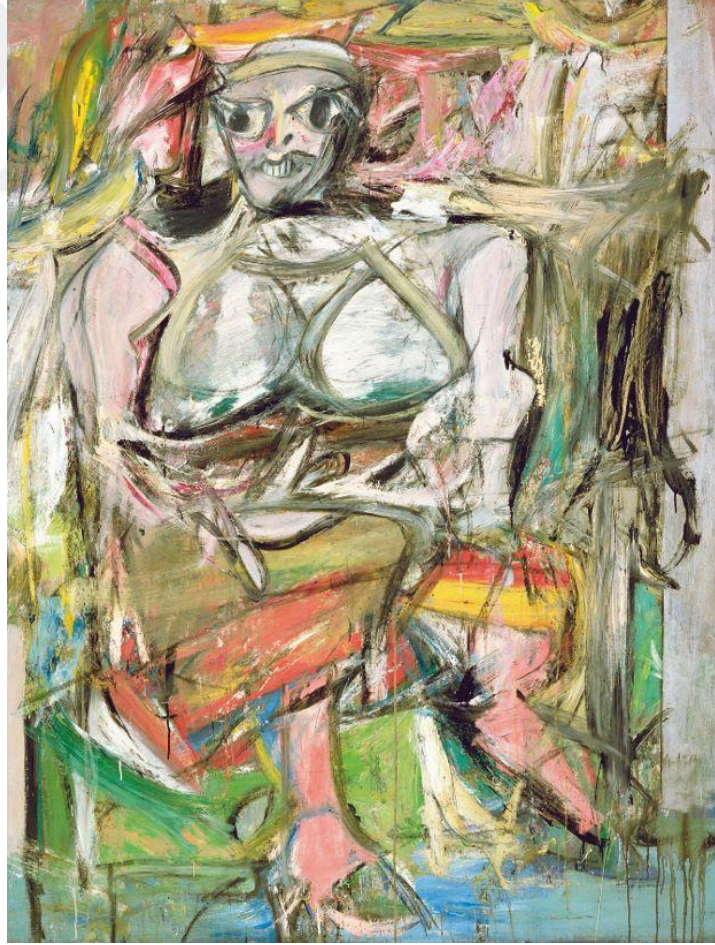
Resim 3.40. Willem de Kooning, "Excavation" (Kazı), 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205.7 x 254.6 cm, The Art Institute of Chicago

Ancak kısa bir süre sonra çalışmalarında rengi yeniden kullanmaya başlar. Eleştirmenler genellikle, De Kooning'in resminin esas olarak çizime dayandığını söylüyor. Ama yine de, kübistlerin genelde yapmadıkları bir tarzda hem renkleri hem de sanatsal çizgide resimlerini ustaca yapar. Kariyeri boyunca De Kooning'in başlıca problemi; içinde yetiştirildiği kübizm'in düzlemsel ve katı resimsel yapı ile göz ardı edilemez ilişkisidir. Aynı zamanda kendi dürtüsel eyleminin çağrışımcı dinamikliğiyle, kendine özgü bir sanat formu yaratmayı arzulamasıdır ("What abstract art", 1951).

Excavation (Kazı) resminde, De Kooning, soyut parçalara ayırmış olduğu anatomik yapıları, çok merkezli kompozisyon halinde serpiştirmiştir. Bununla birlikte birçok sembolik soyut form anlamsal zenginlik taşır. Bu resim, entelektüel açıdan De

Kooning'in daha önce yaptığı eserlerin hepsinden daha sofistike içeriktedir (Fineberg, 2014: 80).

De Kooning erken dönem soyutlamalarının biyomorfik şekillerini kadın sembolleri olarak yorumlar. 1940'lı yılların başlarında ve 1947'den 1949'a kadar düzenli olarak kadın resimleri yapmasına rağmen, aslında tamamen kadın konulu resimler yapmaya yoğunlaşması 1950 yılından sonradır. 1952 yılı bitmeden önce sayısız metamorfoz yoluyla *Woman I* resmini yapar (Resim 3.41). Bu dönemde kadının bir dizi seri resimlerini yapar. Bu eserler 1953'te Sidney Janis Gallery'de sergilendi ve çağdaşları soyut dışavurumcu sanatçılar figürlerini soyut olarak apaçık tasvir ettikleri için bir sansasyona yol açar. Vahşice uygulanan pigment ve tuvale kusmuş görünen renklerin kullanımı, modern erkeğin en yaygın cinsel korkuları ile uyumlu bir kadını ortaya çıkarmak için biraraya gelmiştir (Joselit, 2003: 14; *The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564).

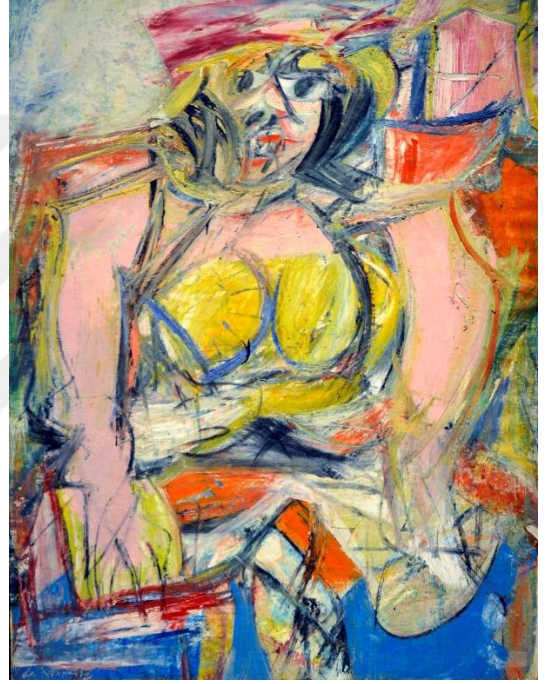


Resim 3.41. Willem de Kooning, "Woman I" (Kadın I), 1950-52, Tuval Üzerine Yağlıboya, 192.7 x 147.3 cm, The Museum of Modern Art, New York

Kooning soyutlamanın jestlere dayalı doruk noktasındadır ve resimlerinde varoluşsal bir anlam hakimdir. Onun kadın resimlerinde çekici olan şey ölümdür, parçalarına ayırdığı oylumlar cinsellik göstergesi değildir. Resimlerindeki ölüm dürtüsü cinsel arzular kadar güçlüdür (Kuspit, 2014: 73). Sırıtan dişleri, olgunlaşmamış sarkık göğüsleri, boş gözler ve püskürtülen vücut uzantılarıyla, en köklü Freudcu içgörülerini resimler. II'den VI'ya (1952-53) ait *Kadın* resimleri (Resim 3.42-3.43), *Kadın ve Bisiklet* (1953) ve *Ülkede İki Kadın* (1954) gibi bu temanın tüm çeşitleridir (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564).



Resim 3.42. Willem de Kooning, "Woman III" (Kadın III), 1952-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 172.7 x 123.2 cm, Özel Koleksiyon



Resim 3.43. Willem de Kooning, "Woman IV" (Kadın IV), 1952-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 149.86 x 117.48 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri

Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat* adlı eserinde De Kooning'in 1950'li yıllarda yaptığı Kadın resimlerini şöyle açıklar:

Şiddet, gerilim, ilkelik gibi soyut dışavurumcu resme yakıştırılan isimlerin etkisi oldukça belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. "Savaş alanı" deyiimi bu imgeleri taşıyan tuvaler için olsa da, sanatçının, bilek yerine omuzdan kaynaklı kol hareketleriyle, badana fırçalarının büyük darbeleriyle boyaları tuvale yayar. Bu resimlere baktığımızda, De Kooning'in tuvale yayılan boyanın maddiliğine önem verdiğini görmekteyiz. Büyük boyuttaki tuvalerde bazen belirgin bazen de gizlenmiş

boyalardan oluşmuş kadınsı şeyler, insanın zihninde yerleşmiş olan Ana Tanrıça imgesini hatırlatırlar bize (Yılmaz, 2013: 233).



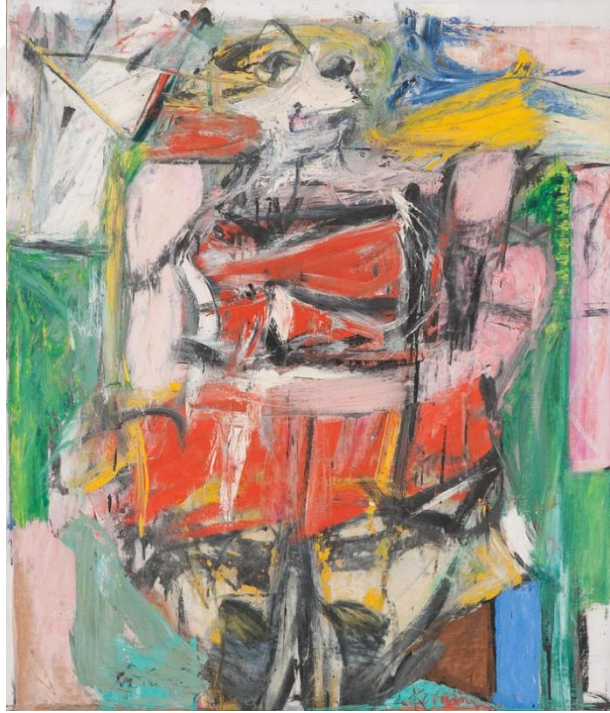
Resim 3.44. Willem de Kooning, “Woman and Bicycle” (Kadın ve Bisiklet), 1952-53, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194.3 x 124.8 cm, Whitney Museum of American Art, New York

Kadın ve Bisiklet (Resim 3.44), Willem de Kooning’in 1952-53’te kadın resimleri serisinden biri olan soyut dışavurumcu bir eseridir. Tuval üzerine yağlı boya olarak yapılan eser kabaca 195 cm. 125 cm. boyutlarındadır. Gelişigüzel bir stilde yapılan ve deşifre edilmesi zor olan resmin figüratif olduğu bir bakışta anlaşılabilir. Görünüşe göre, eskiden kalan resimlerin boya kalıntıları üzerine pek çok kez yapıp değiştirilmiş gibi izlenim uyandırmaktadır. Sırıtan ağız, belirgin göğüsler, bir çift hayat dolu büyük gözlerle izleyiciye doğru yöneltilmiş bakışları ile deşifre etmek kolaydır.

De Kooning, kendi formlarının yanıltıcı doğasına dikkat çekerek: “İçerik bir şeyin çok kısacık görünmesi ve bir flaş çakması gibi karşılaşmadır” der (Hess, 1969: 148).

1940’lı yılların sonu ve 1950’li yılların başında tuvallerindeki anatomik parçalanma ve ayrışmalar, insan vücudunun içlerindeki kuvvet merkezci oluşumuna göre işlenmiştir (Sandler, 1970: 134).

1955’e gelindiğinde De Kooning “Kadın Serisi”nde çalışmayı terk eder ancak kazandığı coşkunun ifade tekniğini muhafaza ederek Kadın VI resiminde soyutlamaya başlamış olur (Resim 3.45). İlk dönem soyutlamaları karmaşık ve yoğun, ama 1957’den sonra kompozisyonlarında sadeleştirmeye giderek yaşadığı şehrin muhtelif konuları, manzaralar, otoyolları gibi konulara yoğunlaşarak sanatçı kariyerini zenginleştirmeye başlar. Sürekli konu değiştirmesine paralel olarak, resimlerindeki enerjinin kalitesi de değişir. Bahse konu olan dönemdeki resimlerinde De Kooning karmaşadan sadeliğe vararak kompozisyonlarında dinginlik oluşturmayı başarır (Sandler, 1970: 134).



Resim 3.45. Willem de Kooning, “Woman VI” (Kadın VI), 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 174.5 x 148.5 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Resimler sadeleştikçe, renk giderek daha baskın hale geldi. De Kooning peyzaj hissi ile uyum içinde pembe, sarı ve mavi renklerle çalışmalarını sürdürdü, ancak bu

alışmalar 1950’lerin ncesindekilerden çok daha liriktir (Resim 3.46). Renk alanları önceki resimlerindeki kadar st üste çakışmaz ve çok düzdür. Aynı zamanda onlar izleyicinin görüş alanına girer ve sonsuzluğun gerisine düşmüş gibi görünürler. Bu bağlamda, De Kooning, geçmişte illzyonizm yasağı getiren modernist eğilime karşı daha fazla mücadele içinde olduğu görünür (Sandler, 1970: 134).



Resim 3.46. Willem de Kooning, “Gotham News” (Gotham Haberleri), 1955, Tuval zerine Petrol, Emaye, Kömür ve Gazete Transferi, 175.26 x 200.66 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Soyut manzaralarının liriksel kalitesi, kabaca dikey ve yatay eksenler boyunca geniş bir düzlemde istikrarlı bir tasarım üretilmesi vurgulanır. Bu tasarım aynı zamanda gelenekci bir dürtü tarafından yönlendirilmiş gibi görünür (Resim 3.47-3.48). Böylece resim Soutine’nin sanki Mondrian’ın bir eserini yeniden resmetmiş gibi, bir tür jestsel geometriye dönüşür (Sandler, 1970: 134).



Resim 3.47. Willem de Kooning, "Bolton Landing", 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 212.7 x 188 cm



Resim 3.48. Willem de Kooning, "July 4th", 1957, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 68.6 x 56 cm, National Gallery of Australia

1960'lı yıllarda, De Kooning'in tuvallerinde kadın figürleri tekrar ortaya çıkar. Fakat yeni resimler 1950'li yılların başı ve ortalarındaki "Kadın" resimleriyle birebir ilişkili olmalarına rağmen, manzaraya dönüştükleri için öncekilerden farklıdır (Resim 3.49-3.50-3.51) (Sandler, 1970: 134).



Resim 3.49. Willem de Kooning, "Park Rosenberg" (Rosenberg Parkı), 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203.2 x 177.8 cm, Özel Koleksiyon



Resim 3.50. Willem de Kooning, "Suburb in Havana" (Havana'daki Varoşlar), 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203.2 x 177.8 cm, Özel Koleksiyon



Resim 3.51. Willem de Kooning, "Duck Pond", 1958, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 122 x 150 cm, Sidney Janis Gallery

Kooning, 1963'te, kalıcı olarak yaşayacağı Long Island'a taşınarak yeniden kadınları resmetmeye döndü ki bu eserler arasında *Pastorale* ve *The Visit* bulunmaktadır. 1960'lı yılların ortalarında yeniden yorumladığı kadın teması, ilk dönem kadın çalışmaları kadar tartışmalıdır (*The New Encyclopaedia Britannica*, 1980: 564).

3.3.1.3. Franz Kline

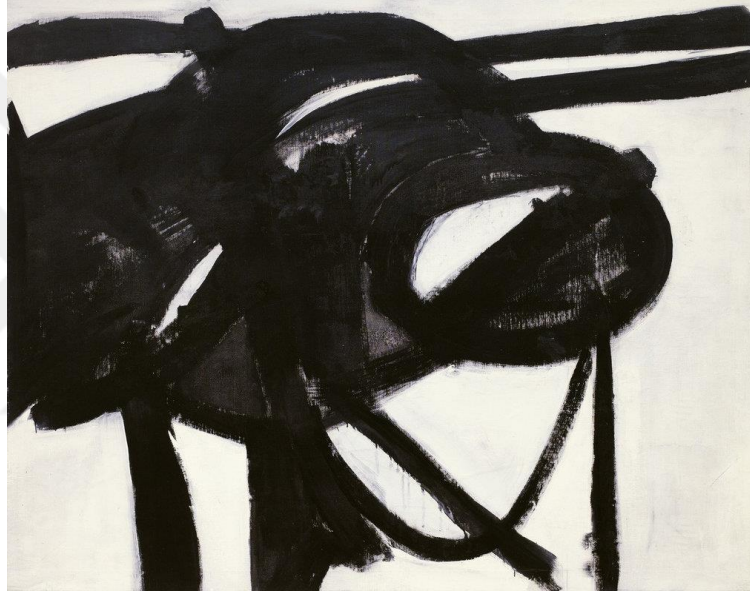
Franz Kline, sanatsal gelişim için çok az fırsat sunan kömür madeni çıkarılan küçük bir çevrede Wilkes-Barre'de, Pennsylvania, (1910-1962) doğar ve büyür. Çocukluğu, karmaşık ilişkilerin gölgesinde zorluklar içinde geçer. 1917'de yedi yaşında iken babasının intihar etmesi üzerine annesi yeniden evlenir ve Kline'ı yetimhaneye gönderir. Lise öğrenimi süresinde, okul gazetesinde karikatür çizer. 1931-1935 yılları arasında Boston Üniversitesi Sanat Okulu'nda öğrenim görür. Bu sırada modern sanat düşüncesine sahip olmanın yanı sıra şehrin özel halk koleksiyonlarını da tanıma fırsatı bulur ve buralarda sanat adına çok şey öğrenir. New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde kısa bir süre çalışır. Daha sonra İngiltere'ye giderek Londra'daki Heatherly Sanat Okulu'na kaydolar. Okulda eski bir balerin, model sanatçı olarak çalışan ve gelecekteki eşi Elizabeth V. Parsons ile tanışır. 1938'de Kline ile New York'a döner, ancak daha sonra sağlık sorunlarından yaşantısına zaman ayıramaz ("Franz Kline", 2011; Pellegrini, 1966: 122).



Resim 3.52. Franz Kline, "Mahoning", 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kağıt Kolaj, 203.2 x 254 cm, Whitney Museum of American Art, New York

Kendine özgü monokromatik resimleriyle bilinen Amerikalı soyut ekspresyonist Franz Kline (1910-1962), büyük boyutlu tuvalerde beyaz üzerine siyah boyalı fırça darbeleriyle planlanmış kompozisyonlar oluşturarak kendi kuşağının diğer sanatçılarından ayrılır (Resim 3.52). Franz Kline'ı akranlarından ayrı kılan çocukluğundaki yaşantıları bilinçaltında yer ettiği izlerin resimsel olarak yansımalarıdır.

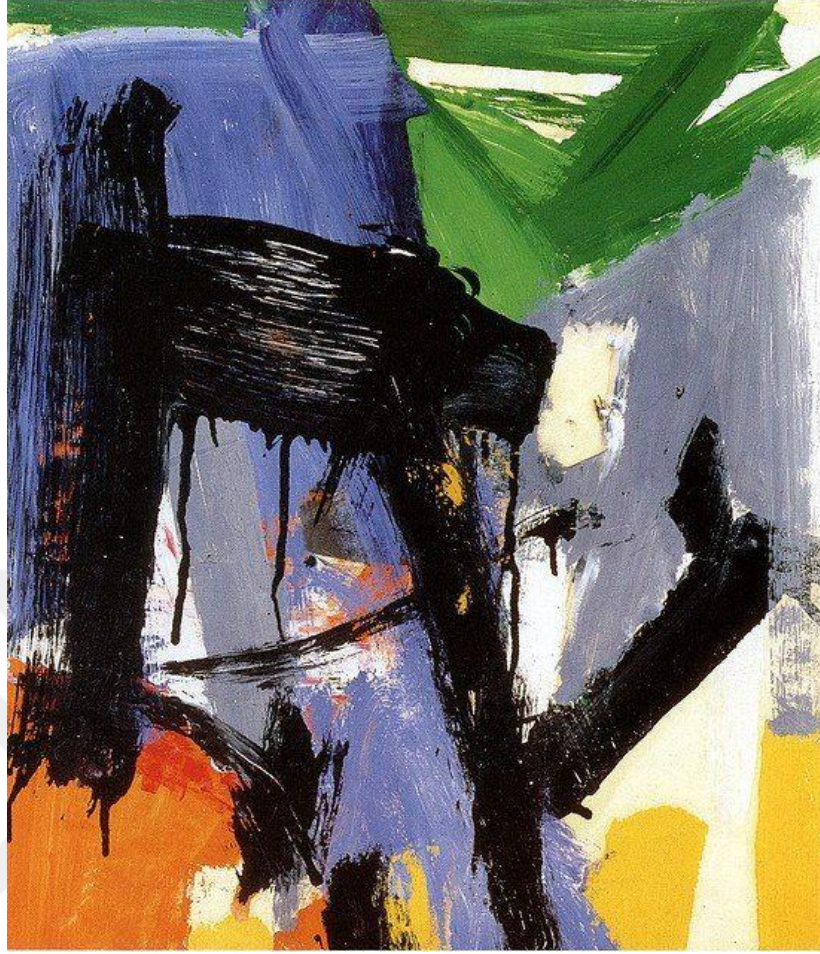
Hızla hareket eden trenleri izlemekten hoşlanan küçük bir çocuk olarak Kline gelecekte, hız ve hareketin çağrışımsal izlenimlerinin yarattığı duygulardan kalan izleri ileride sanatsal kişiliğinde adından söz ettirecek ve resimlerinde özgün bir yer tutacak şekilde yansıtacaktır (Fineberg, 2014: 38).



Resim 3.53. Franz Kline, “Chief” (Şef), 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148 x 187 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD

Chief, Kline'in çocukluktan hatırladığı tren lokomotifin adıdır. Birçok izleyici, Kline'in resmi *Chief*'in içinde hız ve güç ima eden, tuvalin bir ucundan diğerine hücum eden çizgiler görür. Kline, tipik bir biçimde, hızlı, çalımli fırça darbeleriyle ilk önce siyah içerisine devinimi yerleştirir, arkasından siyahı geri beyazla keser ve böylelikle düşünceyi modifiye edip, resimlerine başlar (Resim 3.53) (Fineberg, 2014: 38).

Pollock'un aksine, Kline resimleme sürecinde bilinçaltının ipuçlarına boyun eğmekten ziyade kontrollü olarak resimleme eğilimindedir. Kline'in coşkulu fırça vuruşları, Doğu Asya hat sanatının inceliklerinden uzak, renk ve jest bakımından Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec, Picasso'ya çok daha yakın, bazen de arkaik bir gücün etkileyciliğine sahiptir (Ruhrberg vd., 2000: 279).



Resim 3.54. Franz Kline, “Untitled” (İsimsiz), 1958

Kline, 1950’li yıllarda soyut dışavurumculukla ilişkilendirilen kaligrafik resim üslubunu daha da geliştirmeye başlar (Hodge, 2016: 69). Son dönem resimlerinde kullanmış olduğu sert mavi, kırmızı ya da yeşil içeren resimler, özünde sanatçının kişiliğinin izlerini taşıyor (Ruhrberg vd., 2000: 279-280). Kline’ın siyah beyaz çalışmaları, Japon kaligrafi sanatıyla benzeşim ilgisi kurulsa da aslında sanatçı Japon kaligrafisinden bihaberdir. Kooning’le tanışana kadar gerçekçi üslupla resim yapan Kline daha sonra çocukluktan kalma izlenimlerini harekete geçirerek güçlü sembolik ifadelerle sanatına dinamizm getirmiştir (Resim 3.54) (Hodge, 2016: 69).

3.3.2. Color Field Painting (Renk Alanı Resmi)

3.3.2.1. Mark Rothko

Mark Rothko, 25 Eylül 1903'te Dvinsk, Rusya'da (bugün Daugavpils adıyla bilinen Letonya'da) doğar. Marksist yanlısı babası Jacob (Yakov) Rothkowitz, din karşıtı, eczacı ve entelektüel kişiliğe sahiptir. Rusya'nın başına gelen şeytani kötülüklerin birçoğu için suçlanan Yahudilerin olduğu bir çevrede, Rothko erken çocukluk dönemini korku ve gerilimin egemen olduğu bir ortamda geçirir. Birkaç ay sonra, baba Jacob'un kolon kanserinden ölümü üzerine, çocuklar aileye destek olmak için çalışmaya başladılar. Amcasının depolarından birinde işe başlayan Rothko çalışanlara gazeteler satar. 1913'te Amerika Birleşik Devletleri'nde lise eğitimine başlayan Rothko kısa süre içinde yüksek onur öğrenci sıfatıyla üç yıl içinde mezun olur. 1921 yılının Haziran ayında, *Portland High School*'da onur derecesiyle diplomasını alır. Özellikle müzik ve edebiyat gibi pek çok konuda başarılı oldu. Radikal işçilerin toplantılarının yapıldığı ortamlarda büyüyen Rothko, baskıcı siyasi atmosferde, işçi sendikası organizatörü olmak ister. Daha sonra sürrealizmi savunmak için kullanacağı güçlü bir hitabet yeteneği geliştirir. 1923 sonbaharında, Rothko New York'ta tekstil alanında işe başlar. New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde bir arkadaşını ziyarete gittiğinde, öğrencilerin bir model çizdiğini görür ve bu bir sanatçı olarak Rothko'nun sanat hayatının başlangıcıdır. Ocak 1924'te, Rothko *Art Students League* (Sanat Öğrenci Birliği)'ne kaydolur ve George Bridgman'dan anatomi dersleri almaya başlar. Fransız avangart hareketinin bir parçası olan Rus Yahudi kübist sanatçı Max Weber tarafından Sanat Öğrencileri Birliği'nde verilen derslere katılır. Kendisini modernizme adanmış olan Weber, Cézanne, fov ve kübistlerin çalışmalarına olan tutkusunu öğrencilerine ve Rothko'ya aktarır. Weber'in etkisi altında Rothko, *Untitled (Two Seated Women)*, *Still Life* (Natürmort) gibi geleneksel konuları 1930'lu yıllara kadar resmetmeye başlar (Resim 3.55-3.56-3.57) (Waldman, 1994: 12-14).



Resim 3.55. Mark Rothko, “Untitled (Two Seated Women)”, 1930-35, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47.3 x 39.7 cm, The Brooklyn Museum

Çağdaşları tarafından ekspresyonist olarak tanımlanan Rothko’nun konularını New York kentinden peyzajların yanı sıra ev hayatından kesitler oluşturur.



Resim 3.56. Mark Rothko, “Still Life” (Natürmort), 1938, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 40.6 x 50.5 cm, Solomon R.Guggenheim Museum



Resim 3.57. Mark Rothko, “Still Life” (Natürmort), 1938, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 50.5 x 40.6 cm, Solomon R.Guggenheim Museum

Rothko'nun New York'taki ilk kişisel sergisi 1933'te West Fifty-First Caddesi'nde yer alan kentteki az sayıdaki galerilerden biri olan Çağdaş Sanatlar Galerisi'nde gerçekleşir. Rothko bu sergide, yağlıboya resimler, suluboya, desenler sergiler ve bir eleştirmen dönemin hantal nü resimlerinin Weber'in figürlerine borçlu olduğunu söyler. Rothko'nun *Untitled (Two Nudes)* isimli resmi, Weber'in *Composition of Nude Figures* isimli resminden ilham almış olabilir (Resim 3.58-3.59). Bu dönemdeki Rothko'nun diğer eserleri El Greco'dan Cézanne'a çok sayıda etkiyi yansıtıyor ve onlar da Weber'in öğretisinin bir yan ürünü gibi görünüyorlar (Waldman, 1994: 14).



Resim 3.58. Mark Rothko, "Untitled (Two Nudes)", 1930-36, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.3 x 44.7 cm, National Gallery of Art, Washington



Resim 3.59. Max Weber, "Composition of Nude Figures", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76.2 x 101.6 cm, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York

WPA tarafından Federal Sanat Projesi'nde birçok sanatçı gibi Rothko da görevlendirilir. Rothko, 1930 ve 1940'larda radikal konumunu koruyarak, dikkatini devlet bürokrasisinden sanat kurumuna yöneltti. Rothko ilk olarak 1941'de *Antigone*'da arkaik sanatın biçim ve içeriğini kullanmaya başlar (Resim 3.60) (Eroğlu, 2015: 277; Waldman, 1994: 19).



Resim 3.60. Mark Rothko, “Antigone”, 1941, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 86.3 x 116.2 cm, National Gallery of Art, Washington

1945’li yıllara kadar *Untitled* (İsimsiz) (1940-41); *Untitled* (İsimsiz) (yak.1944-46); *Agitation of the Archaic* (Arkaiklerin Ajitasyonu) (1944); ve *Archaic Idol* (Arkaik İdol) (1945) gibi bu dönemin tipik mitolojik konularını resmetmeye devam eder (Resim 3.61-3.62). Carl Jung’un makaleleri de Rothko’nun mitolojik temalara olan ilgisinde önemli bir yer tutar. Özellikle de Jung’un arketip kolektif bilinçdışı teorisi, 1930’ların sonlarında ve 1940’ların başlarında Rothko, Gottlieb ve diğerlerinin geliştirdiği formların kelime dağarcığını etkiler (Waldman, 1994: 19).



Resim 3.61. Mark Rothko, “Untitled” (İsimsiz), 1940-41, Tuval Üzerine Yağlıboya, 71.4 x 91.5cm, Solomon R. Guggenheim Museum



Resim 3.62. Mark Rothko, “Agitation of the Archaic” (Arkaiklerin Ajitasyonu), 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 89.9 x 137.8 cm, Whitney Museum of American Art, New York

Bu dönemde Nietzsche’nin Trajedi’nin Doğuşu, Aeschylus ve diğer antik Yunan yazarlarının eserleri Rothko’nun efsaneye olan ilgisini artırarak resimleri üzerinde önemli etki bırakır (Eroğlu, 2015: 276; Sandler, 1970: 175).

Nietzsche, Yunan trajedisinin insanı ölümlü yaşamın dehşetinden kurtarmaya hizmet ettiğini iddia eder.

Modern sanatta yeni konuların araştırılması Rothko’nun hedefi olmaktan çıkar. Rothko kendine özgü sanat anlayışı ile modern insanın ruhsal boşluğunu gidermeyi amaçlar.

1941 yılından 1943 yılına kadar antik Yunan heykelleri ve Yakın Doğu mimari süslemelerden çekilen görüntüler Rothko’nun resimlerinde baskın olarak görülmektedir. Resimlerindeki imgeler ilkel ve arkaik sanata gönderme yaparken, 1940’lı yılların ortalarındaki resimlerde ise Rothko; bitki ve hayvanları belirsiz bir şekilde gösteren bir dizi animasyonlu dönerli form oluşturur (Resim 3.63) (Waldman, 1994: 19-20).

1940’a kadar çalışmaları Greko-Romen mitolojisini içerir. Otomatizm ile birlikte daha önce çalışmış olduğu mitler onun resimlerinin temasını oluşturur (Sandler, 1975). Rothko’nun 1940’lardaki sürrealist otomatizmi ile deneyleri onu, önceki yıllarda yapmış olduğu çalışmalarına hükmeden daha katı hiyerarşik düzenden kurtarır. Her ne kadar o dönemin izlenim ve kayıtlarından yararlanmayı sürdürse de imgeler artık onu sınırlamaz, konu betimlemelerinde özgürce hareket eder (Waldman, 1994: 20).

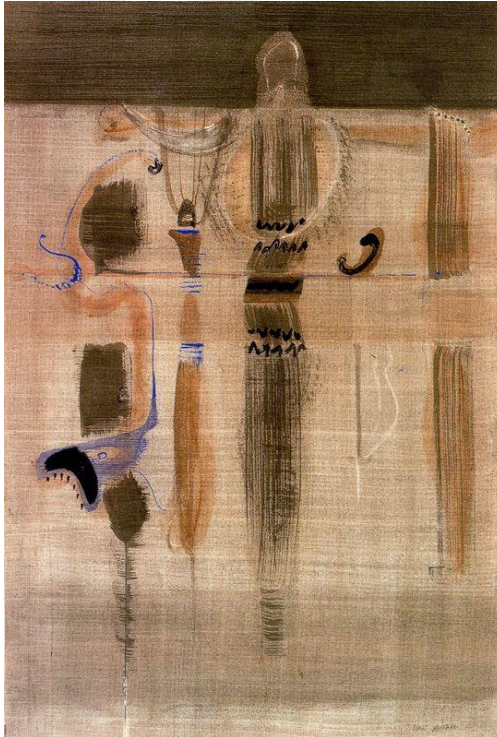


Resim 3.63. Mark Rothko, “Slow Swirl at the Edge of the Sea” (Deniz Kıyısında Ağır Girdap), 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 191.4 x 215.2 cm, The Museum of Modern Art, New York

Rothko'nun resimlerinde parlak renklere olan ilgisi, onu suluboya resim yapmaya iter. 1940'ların ortalarında gri tonlamalar ve natürel renk kullanarak olağanüstü işler üretir. Bu renk skalasını hayatının son yıllarına dek yaptığı güçlü bir dizi eserde kullanır. *Untitled* (İsimsiz) (yak.1944-45), *Untitled* (İsimsiz) (yak.1944-1946), *Baptismal Scene* (Vaftiz Sahnesi) (1945), *Untitled* (İsimsiz) (1945-46), *Entombment I* (1946) ve *Vessels of Magic* (1946) suluboya örnekleridir (Resim 3.64-3.65) (Waldman, 1994: 20).



Resim 3.64. Mark Rothko, "Baptismal Scene" (Vaftiz Sahnesi), 1945, Kağıt Üzerine Grafıt ve Suluboya, 50.5 x 35.6 cm, Whitney Museum of American Art, New York



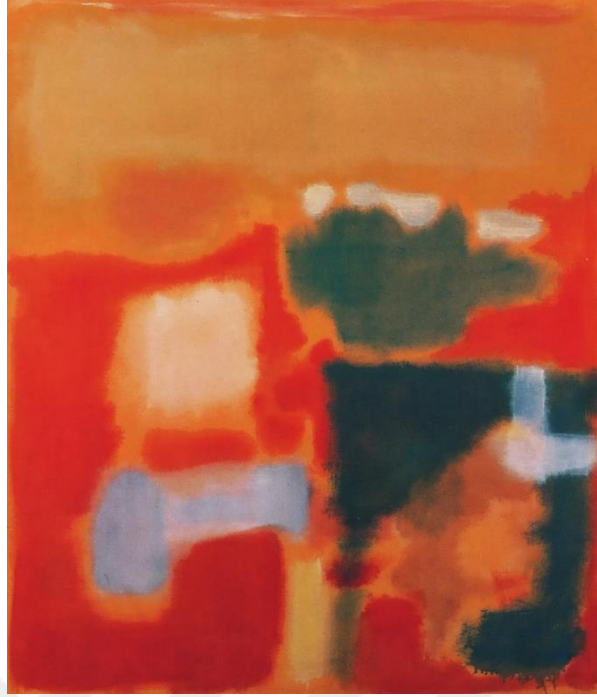
Resim 3.65. Mark Rothko, "Vessels of Magic", 1946, Kağıt Üzerine Suluboya, 98.4 x 65.4 cm, The Brooklyn Museum, New York

Rothko bu çalışmaların bazılarında, tempera, guaş, kalem, mürekkep kullanır ya da kâğıdın bir kısmını boş bırakır. Resimlerinde kırmızı, sarı ve mavinin ince tonları dahil olmak üzere arasıra renklerin ipuçları vardır (Resim 3.66) (Waldman, 1994: 20).



Resim 3.66. Mark Rothko, “Untitled” (İsimsiz), 1944-46, Kağıt Üzerine Suluboya, Tempera, Mürekkepli Kalem, 54 x 74.9 cm, The Museum of Modern Art, New York

1947’de tuvallerini her türlü çizgi ve formlardan arındırır. Onun için yeni form renktir. İki yıllık bir devre kapsamında “multiform” dediği tuval alanlarının üzerinde çalışır (Resim 3.67). İlk tuvallerindeki amorf figürlerde organik bir sürrealizm görülür. Yavaş yavaş onları yakınlaştırır. Simetrik bir şekilde tuvaleri bölen kompozisyonu yok eder. Buna karşılık tuvallerine ışık ve şeffaflık girer. Kadifemsi ve buğulu renkler, zamanında yapmış olduğu sulu boya tekniğinin bir sonucudur (Eroğlu, 2015: 277).



Resim 3.67. Mark Rothko, Number 18 (Multiform), 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 171.93 x 141.92 cm

1950’de, Rothko, hafif mat renkli dikey zemin üzerine her biri simetrik olarak yerleştirilmiş parlak renkte yatay dikdörtgenden oluşan soyut resimler yapmaya başlar. Bu resimlerin geometrik soyutlama ile ilgili olduğu görünmektedir, ancak aslında çok farklıdır. Çünkü bu resimler özünde görsel ve duygusal tepki uyandırmaktan ziyade atmosferik renklerin titreşim alanıdır. Rothko’nun renk alanları, uç noktada olsa da aslında, uzun bir çalışma sürecinin sonucudur (Resim 3.68) (Sandler, 1970: 175).



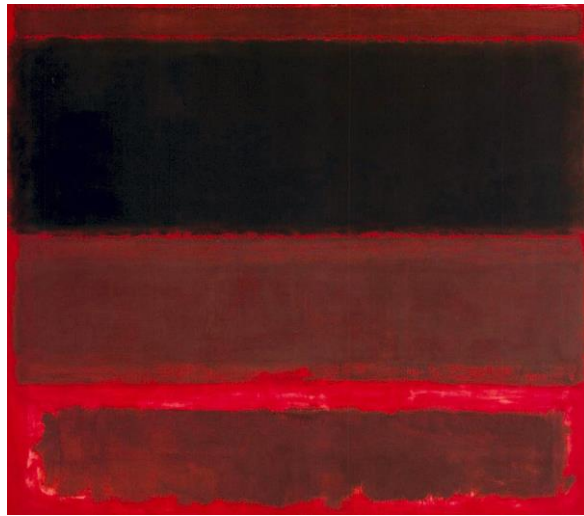
Resim 3.68. Mark Rothko, “Number 10” (Numara 10), 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 229.6 x 145.1 cm, The Museum of Modern Art, New York

Bu resimdeki turuncu ve açık sarı renkte dikdörtgenler, tuvalin kenarlarıyla bitişmez ve yüzeyin üzerinde duruyormuş hissi uyandırmaktadır. Bu algı kromatik renklerin yansımasından kaynaklanır. Her bir kesite bakıldığında, ona bitişik alanların algılaması bireysel farklılık gösterir. Birazcık yeşil üzerinde sarı renk tonlarıyla, portakal kırmızısı tuvalde merkezlenir (Resim 3.69).



Resim 3.69. Mark Rothko, “No. 5/No. 22” (Numara 5 / Numara 22), 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 297 x 272 cm, The Museum of Modern Art, New York

Renk etkileşimlerine rağmen Rothko, resimlerinin sadece spektral niteliklerinden dolayı takdir edilmesini istemez. Bu konuda söyleminde Rothko “Eğer sadece renk ilişkileri ile hareket ederseniz, o zaman asıl noktayı kaçırsınız. Ben felaket, coşkunluk, azap ve bunun gibi büyük duyguları ifade etmekle ilgileniyorum. Resimlerimle yüz yüze gelen birçok insanın üzülüp ağladığını, bu insanların en temel duyguları ile iletişim kurduğumu gösteriyor” diyerek kendine özgü resimleme teorisine açıklık getirir (Resim 3.70) (*Art: A World History*, 1998: 636).



Resim 3.70. Mark Rothko, “Four Darks in Red” (Kırmızı İçindeki Dört Karaltı), 1958, Tuval Üzerine Yağlıboya, 259.1 x 294.6 cm, Whitney Museum of American Art

3.3.2.2. Barnett Newman

New York Okulu'nun en entelektüel sanat kuramcısı ve sanatçılarından biri olan, aynı zamanda Polonyalı Yahudi bir göçmen ailenin oğlu *Barnett Newman* (1905-1970) New York'ta doğar. 1922'den 1926'ya kadar hem Sanat Öğrencileri Birliği'nde hem de *City College of New York*'ta sanat ve felsefe eğitimi alır ve 1927'de mezun olur. 1930'larda babasının mesleği olan konfeksiyon işinde çalışır. Aynı dönemde liselerde vekil resim öğretmenliği de yapar (Thompson, 2014: 316).

Soyut dışavurumculuk akımı içerisinde *color field* (renk alanı) olarak adlandırılan akıma da öncülük eden Newman, New York Şehir Koleji'ndeki felsefe ve politik aktivizm üzerine yaptığı çalışmalarla sanat yaklaşımı şekillenir. 1933'te, kentin kültürel bir platformla yazdığı bir makale ile Nazizm ve atom bombası gibi modern dehşetlere karşı bir farkındalık yaratır. Onun için sanat, kendi kendini yaratma eylemi olarak, politik, entelektüel ve bireysel özgürlük beyanıdır.

1936'da öğretmen Annalee Greenhouse ile evlendi. 1940'ların başında kendi yaptıklarından ve sanatın mevcut durumundan tatmin olmayan Newman, resim yapmaktan tamamen vazgeçerek doğal tarih, ornitoloji ve erken dönem Columbian sanatıyla ilgili çalışmalarda bulunur. Müze kataloglarına makaleler, sanat eleştirileri yazar ve sergiler düzenler. Ornitolojiye olan ilgisini daha sonra ünlü alıntısında şöyle belirtmektedir: “Sanatçılar için estetik ne ise, kuşlar için de ornitoloji odur”. Bu süre içinde Newman, galeri sahibi Betty Parsons ile arkadaşlık kurar. Kendi adına sergi ve organizasyonlar düzenletir. Ardından Newman'ın yakın arkadaşları Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko'nun eserlerini de sergileyerek takdim ve tanıtılmalarına katkı sağlar. Newman, 1944'te sürrealizmden kısmen ilham alarak sanat çalışmalarına geri döner. Daha önceki yapmış olduğu figüratif çalışmaları ve onu memnun edemeyen işleri yok etmeye devam eder (“Barnett Newman”, 2009; Thompson, 2014: 316).

Tekrar resim yapmaya başladığında “daha önce hiç resim yapmamış gibi bir resim yapma” yöntemiyle “yücenin ruhundan bir şeyler öğrenme” denemelerine başlar (Thompson, 2014: 316).

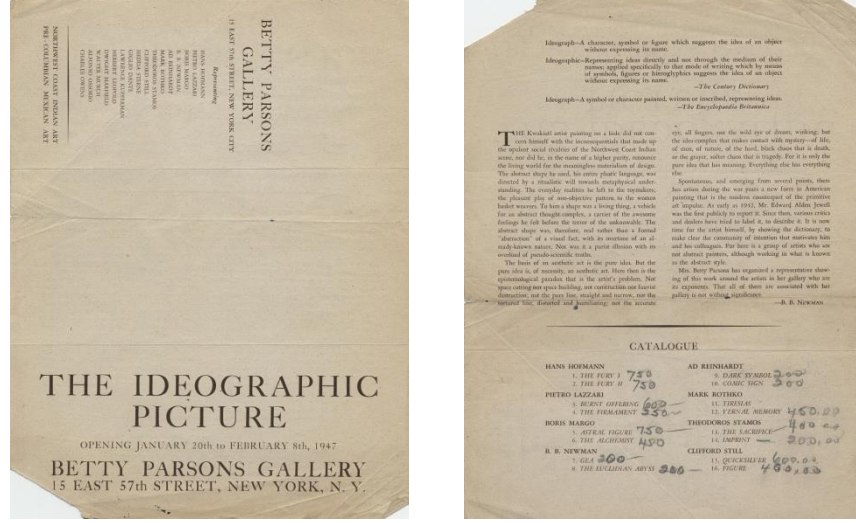
Newman, bir vizyona ulaşmak için saygın ve yüksek ciddiyetle yola çıkar. Ne narsist, figüratif, illüzyonist, nesne benzeri sahte kahramanları, ne de güzel olan bir formu keşfetmeye çalışır (Sandler, 1970: 185).

Newman akademik gerçeküstücülüğü reddetmesine rağmen, bir zamanlar efsanevi çağrışımlarıyla güneş-ay imgeleri içeren biyomorfik soyutlamaları resmetmek için otomatizm tekniğini benimser (Resim 3.71) (Sandler, 1970: 185,187).



Resim 3.71. Barnett Newman, “The Death of Euclid” (Öklid’in Ölümü), 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.5 x 51 cm, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles

1947 yılında, New York Betty Parsons Gallery’de, *The Ideographic Picture* (Kavramsal Resim) adlı sergisinin kataloğunda (Resim 3.72) Barnett Newman’ın ifadesiyle; efsanelerin ve mitlerin varolmadığı yüce diye tanımlamada bulunabileceğimiz bir çağda mı yaşıyoruz? Eğer anlatılarımızdaki bir çeşit heyecan ve coşkunun varlığını reddedersek, ya da soyutluluk içerisinde yaşamı reddedersek, nasıl yüce bir sanattan bahsedebiliriz? Yüceltilmiş değerlerin uyandırdığı heyecana ilişkin olarak insanda varolan doğal istenci yeniden uyandırmaya çalışıyoruz (Farago, 2017: 238).



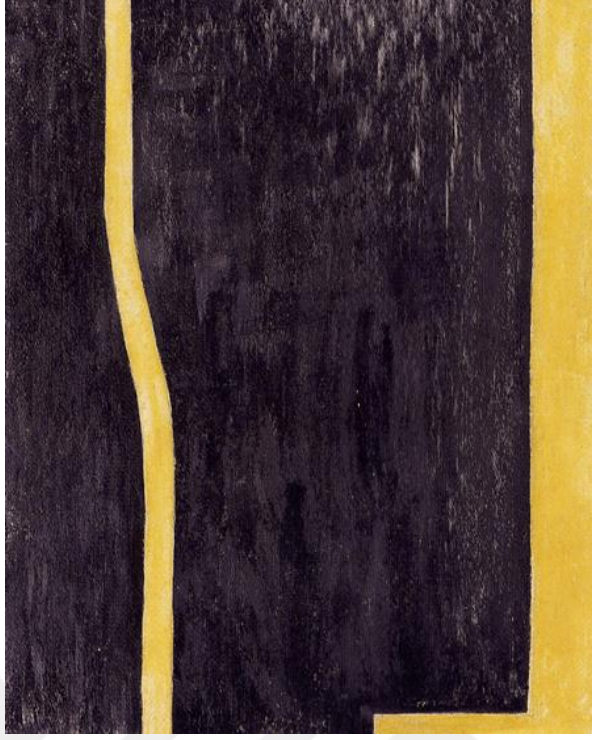
Resim 3.72. “The Ideographic Picture” sergi kataloğu, Betty Parsons Gallery, 20 Ocak – 8 Şubat 1947

Bu dönemde, o ve diğer New York efsanevi konulara eğilimli sanatçılar özellikle Kuzeybatı Kıyısındaki Kızılderililerin ilkel sanatlarında ilham aldılar. Newman, soyut şekillerle metafizik anlayışa yönelik ritüel’e yönelir (Newman, 1947: 1).

Newman, metafizik yaklaşım içinde bir soyutlama gerçekleştirir ve Newman’ın bu eseri, “bilinmezlik karşısında” duyulan korkunun bir göstergesidir. Oysaki “bilinmez”, tanım itibarıyla betimlenemez bir şeydir: Newman’ın resimleri, görülebilir alandaki betimlenemezlik haklarını dile getirir (Farago, 2017: 239-240).

Geçmişinde Gotik-Barok ve sonradan empresyonizmin eklendiği güzellikten ziyade gizemli ve yüceye yönelmekte formsuz olan yeni bir sanatın olasılıklarını araştırır (Crowther, 1984: 53-54). Newman makalelerindeki betimlemelerden çıkarsamalarla, beklendiği türden resimlemeleriyle yeni bir çizgide işe koyulur. Böylece Newman, alan soyutlamalarının öncülü olarak soyut resme başlar.

1946-47 yıllarında düz, dar, yalın çizgiler ile çarpık çizgileri küçümseyerek reddediyordu. *The Euclidian Abyss* adlı resminde (Resim 3.73) çizim tarzını geliştirir. Aynı zamanda, ona çizginin ne kastettiği izlenimini keşfettirmeye başlar. Newman ayrıca; uzamda özgürlüğü kişisel bir jest olarak kullanmak için, biçimi kütle çizgisinden soyutlayıp, çizginin destansı olmasını ister (Sandler, 1970: 189,190).



Resim 3.73. Barnett Newman, “The Euclidian Abyss”, 1946-47, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70.5 x 55.3 cm, Collection Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Meriden, Connecticut

Sanatçı kendine özgü tarzıyla resmin mekânsal yapısını tanımlamakta ilk kez dikey şerit kullandı. İnce ve dik çizgileri *zips* (fermuarlar) olarak adlandırmış olan Newmann, tuvallerinin alt kenarından üst kenarına uzanan parçaları ya ayıran ya da birleştiren olarak kavramsal algı yaratmıştır (Resim 3.74). İlk eserlerin yüzeyi homojen renkte değil iken, sonraki resimlerin yüzeyi tek bir tonda uygulanmış olduğu izlenmektedir.

Sanatçı, spatül yardımıyla maskeleme şeridinin üstüne açık kadmiyum kırmızısı uygular. Hint kırmızısıyla boyanmış düz bir renk alanı üzerindeki ince düzensiz açık kadmiyum kırmızısı fermuar “simultane” (eş zamanlı) olarak kompozisyon izleyiciyi hem fiziksel hem de duygusal deneyimle anlıkta (insanın anlama, düşünme, algılama, akıl yürütme, yargılama ve çıkarsama gibi yeti ve yeteneklerinin tümü) her iki tarafı da birleştirir.



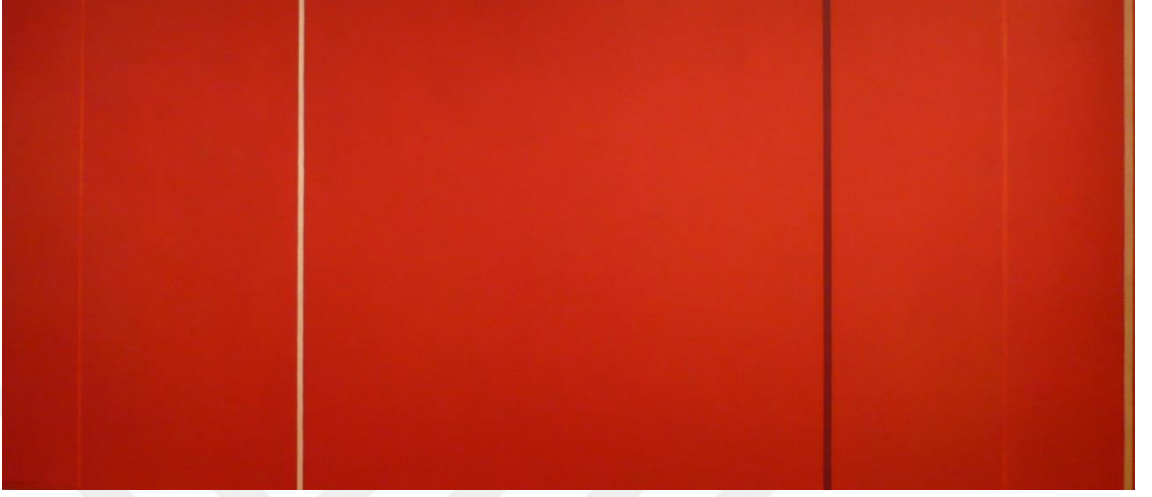
Resim 3.74. Barnett Newman, “Onement I” (Birlik I), 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 x 41.2 cm, The Museum of Modern Art, New York

Bazıları Newman’ın fermuarlı resimleri ile izleyicinin bedenleri arasındaki bağlantıları güçlendiren Alberto Giacometti’nin ince figürleriyle karşılaştırır (“Barnett Newman”, 2009). Newman, sanat yapıtlarıyla izleyicinin karşılaşmasını şöyle açıklamaktadır; bir kişinin başka bir kişi ile karşılaştığında fiziksel ve ruhsal etkileşim ne ise, sanat yapıtlarıyla izleyicinin karşılaştığındaki etkileşim de o demektir.

İlk kişisel sergisini 1950’de, New York’taki *Betty Parsons Gallery*’de, ikinci kişisel sergisini de bir yıl sonra açar. Çalışmalarının kolay algılanmadığı eleştirmenlerce ifşa edildiği için bir daha asla ticari galerilerde sergi açmayacağını açıklayan Newman, kendini tamamen geri çeker (Thompson, 2014: 316).

Kahraman Yüce İnsan olarak tercüme edilen *Vir Heroicus Sublimis*, 95’e 213 inçlik bir resim, daha geniş kapsamlı eserler yaratmaya devam etmesine rağmen Newman’ın en büyük tablosu olarak tamamlanır (Resim 3.75). Newman izleyicileri, yakın bir bakış noktasından renkleri ve fermuarları tamamen çevreleyen bu büyük tabloları görmelerini sağlamayı amaçladığı söylenilebilir. Başlangıçta görüldüğünden daha karmaşık olan bu eserde, Newman’ın fermuarları çeşitli olarak düz veya dalgalı, merkezde mükemmel bir kare ve çevre üzerinde asimetrik boşluklar oluşturur.

Kavramsalcılık ile bağlantılı bir sanatçı olan Mel Bochner, 1960'ların sonlarında Modern Sanat Müzesi'nde karşılaştığı resimin boyutu ve renginin sanat eseri ile izleyici arasında yeni bir temas oluşturduğunu fark ettiğini hatırlar ("Barnett Newman", 2009).



Resim 3.75. Barnett Newman, "Vir Heroicus Sublimis" (Kahraman Yüce İnsan), 1950-51, Tuval Üzerine Yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm, The Museum of Modern Art

3.3.2.3. Clyfford Still

1904'te Grandin (Kuzey Dakota)'de doğan Clyfford Still, Sanat Öğrencileri Birliği'nde kısa süreli bir eğitim aldıktan sonra 1933'de Washington'daki Spokane Üniversitesi'nden mezun olur. 1943 yılında Kaliforniya'da Clyfford Still, Mark Rothko ile görüşür. Rothko, *The Art of This Century* galeri sahibi Peggy Guggenheim ile Still'i tanıştırmayı üzerine Peggy Guggenheim Still'e bir sergi açma fırsatı sunar. 1946'da Peggy Guggenheim'ın *Art of This Century* Galerisi'nde, benzersiz ve devrimci bir tarzla sergilenen Still'in olgunluk dönemi resimleri onun için son derece verimli bir dönemin başlangıcıdır. Still'in en verimli döneminde yapmış olduğu resimlerinde, figüratif elemanlardan tamamen arındığı tuvallerinde doğadan metamorfik yansımalar oluşturduğu görülmektedir. Resimdeki kozmik güçler Still'in doğduğu Kuzeybatı Pasifik'te yaşayan ve Şamanizminden etkilenmiş olan Kızılderili kabilelerin bir doğa kosmosu olarak yorumlanmaktadır (Fineberg, 2014: 37).

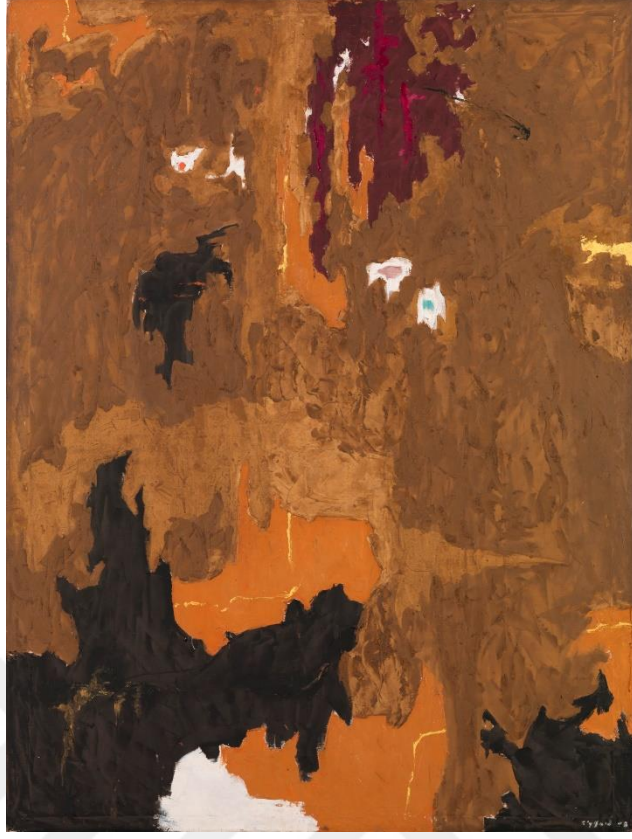
Still, 1940'lı yılların ortalarında dikey planda konumlanan pürüzlü yükseltilelerle jeolojik katmanlara benzeyen resimler yapmaktadır. Bu resimler, 1930'lu yıllardaki dışavurumcu figürlerinden kalma biçimlerle temsil edilmese de insan varlığı ile ilintili karanlık bir sezgiyi muhafaza etmektedir (Resim 3.76) (Fineberg, 2014: 37).



Resim 3.76. Clyfford Still, “Untitled” (İsimsiz), 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108 x 85.7 cm, Whitney Museum of American Art, New York

1947 yılında Clyfford Still, spatül ile kabaca uygulanmış anıtsal boyuttaki bu eserlerde, tanınabilir figüratif biçimleri atarak yerine karanlık, geniş alanlar içinde dikey olarak yükselen aleve benzeyen şekillere yer verir. Soyut tarzı benimseyen Still tuvaleri için oldukça tumturaklı (gösterişli) isimler kullanmaktan çekinir ve sonunda tamamen sayı-tarihlerden oluşan bir kodlama yapar (Lynton, 2004: 238).

1948’de yapmış olduğu resimlerde kahverengi, hardal ve oksit kırmızısı renk lekeleri tuvale yayılmış olarak görülmektedir. Bu dönemde sanatçı resimlerinde koyu ve natürel (toprak) renkleri tercih ederek canlı renklerden kaçınır (Resim 3.77) (Sandler, 1970: 167).



Resim 3.77. Clyfford Still, “January 1948”, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200.66 x 152.4 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Still’in 1949’dan önceki resimlerinde koyu renk hâkimiyetinde olan bu anıtsal boyuttaki tuvaler daha sonraki resimlerinde daha parlak, canlı renkler ve düşsel ifadelerden oluşan bir niteliğe sahiptirler. Kontrast renkte boyanmış tuvalerde doğal afetlerin izlerini anımsatan görünümüler vardır. Geniş, karanlık engeller arasında gözalıcı parlak renkli şeritler, kendisine yol arayan ışığı simgeler (Lynton, 2004: 238).

Resimlerde ön ve arka planda mekânsal derinlik yok edilmiş, bütünsel bir alanın bölgeleri gibi işlev görür (Erzen, 1997: 1698-1699). Simetriye meydan okuyan kompozisyonlarında; tuvalin sınırlarını zorlayan görünüşüyle sınırsız, ilkel bir güç hissi uyandırmaktadır (Fineberg, 2014: 37). Tuvalin kenarlarına doğru yayılan alanlar, resmin sınırlarının ötesine uzanıyor gibi kesilirler (Resim 3.78) (Sandler, 1970: 158). Başka bir ifade ile pürüzlü çizgiler dışa doğru yoğunlaşma etkisini artırarak açık alanlara doğru hareket eder.



Resim 3.78. Clyfford Still, “1957-D, No. 1”, 1957, Tuval Üzerine Yağlıboya, 287 x 403.9 cm, Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Still 11 Şubat 1956 yılında yazdığı günlük notunda kendi sanatsal sürecini ve kişisel deneyimini şöyle tanımlamıştır:

“Çalıştığım zaman, içimi büyük bir sevinç sarıyor” diye yazar ve ekler: “Maviler ya da kırmızılar ya da siyahlar, kendi ince atmosferlerinde sıçradığı ve titreştiğinde ya da sonsuz güçlerini, sınırlanmış alanın çizgilerinin ötesine taşımak için sert hamleler yaptığında, onlarla birlikte hareket ediyorum, sadece birkaç saat önce beni avucuna almış olan ölümcül baskılardan kurtularak dirilişe kavuşuyorum” (Hopkins, 1976: 122).

Still’in resimleri yaygın lekeler, geniş renk alanları ile panoramik Amerika yaylalarının soyut manzaralarını akla getirir. Fakat yine de, Amerikan manzarasındaki sarp kayalıklar, vadiler ve diğer doğal peyzajlarla olan resimsel ilişkiler yüzeyseldir (Resim 3.79) (Erzen, 1997: 1698-1699).



Resim 3.79. Clyfford Still, “Untitled” (İsimsiz), 1964, Marlborough Gallery, New York

Still, ilerleyen yıllarda çağdaşları Rothko, Newman ve Pollock ile arkadaşlığının sona ermesi üzerine galerilerle olan bağlarını koparır ve 1961’de Maryland’deki bir çiftliğe taşınarak kendisini sanat dünyasından uzaklaştırır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

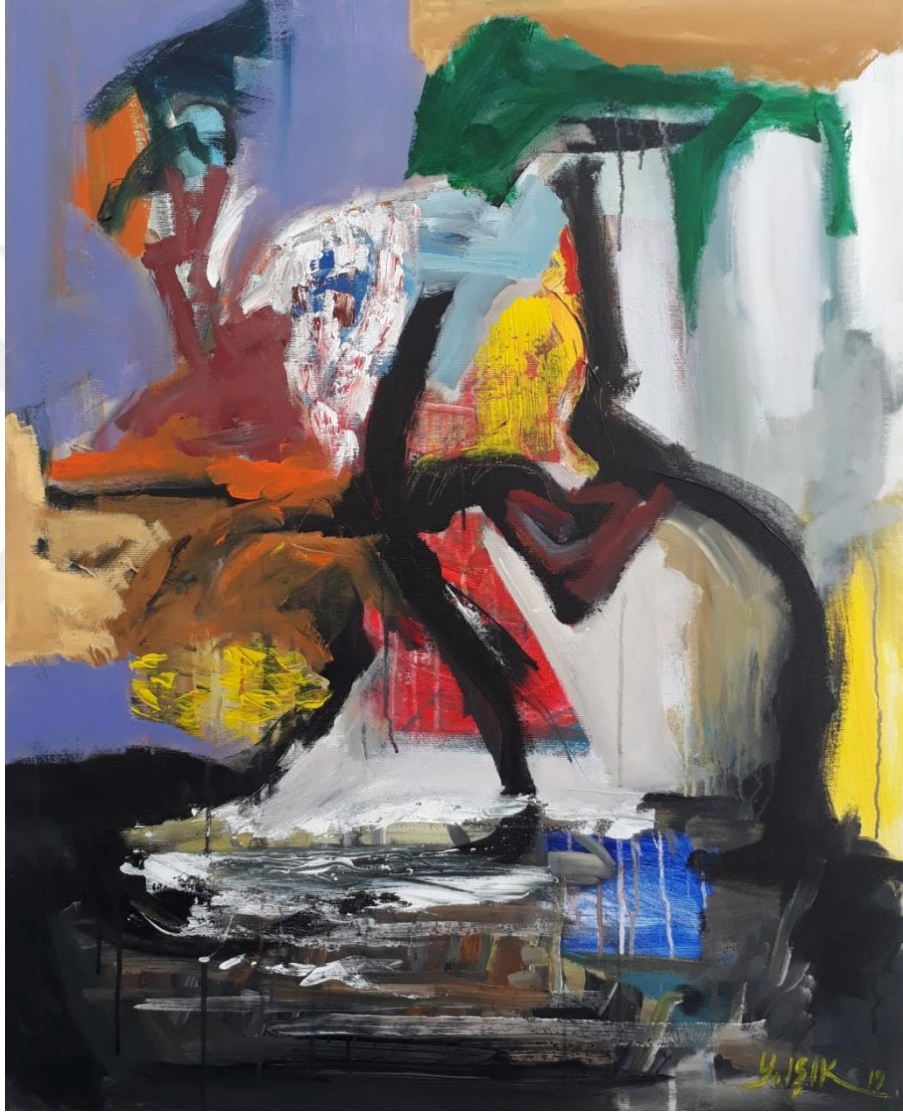
4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Sanatçılar içinde yaşadıkları dönemin özelliklerini tanıyıp bir yargıya varma konusunda birtakım genellemeler içinde bulunur. Bazen de sanatçılar güncel yaşamın doğasında oluşan kaostan çıkmak için, yolunu aydınlatacak ışığı yaratmak zorundadır. Sanatçı öz-biçem bağlamında kendince sentezleme yaparak bir sonuca ulaşma çabası içinde üretimlerini sürdürür.

Tezime konu olan araştırmalardan kazanmış olduğum bilgi ve tecrübeler ışığında büyük boyutlu tuvallerden oluşan bir seri akrilik boya ile resim kompozisyonlarına yöneldim. Yapmış olduğum kompozisyonlarda yer alan içeriksiz biçimlerin anlamlandırılmalarına esas olacak ilkeler doğrultusunda biçimsel imgelerin sürekli olarak değişebilen çeşitli bölümleri konuya ve kuralsızlığa yönelik tasarım anlayışımı ortaya koymaya çalıştım. Resim kavramını, estetik kalıpları aşma istenci içerisinde uygulama çabası içinde oldum. Bu yolla yapıtlarımda, kompozisyon duygusunu öne çıkaran, denge, gerilim, devinim ve dinamizm gibi resim sanatının temel ilkelerine de duyarlı bir titizlikle, süreklilik ilişkisi içinde eserlere ilişkin analizleri aşağıda sunulmuştur.

4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

İlk bakışta raslantısal bir düzenleme izlenimi uyandıran kompozisyon elemanları, gözü rahatsız etmeyen dengeli bir durum oluşturacak şekilde gri bir zemin üzerine satıh oluşturacak biçimde, çeşitli şekillerin bir araya gelerek çok renkli alan karşıtlıkları göz kararı ölçüsünde kompozisyon bütünlüğünden oluşmaktadır.



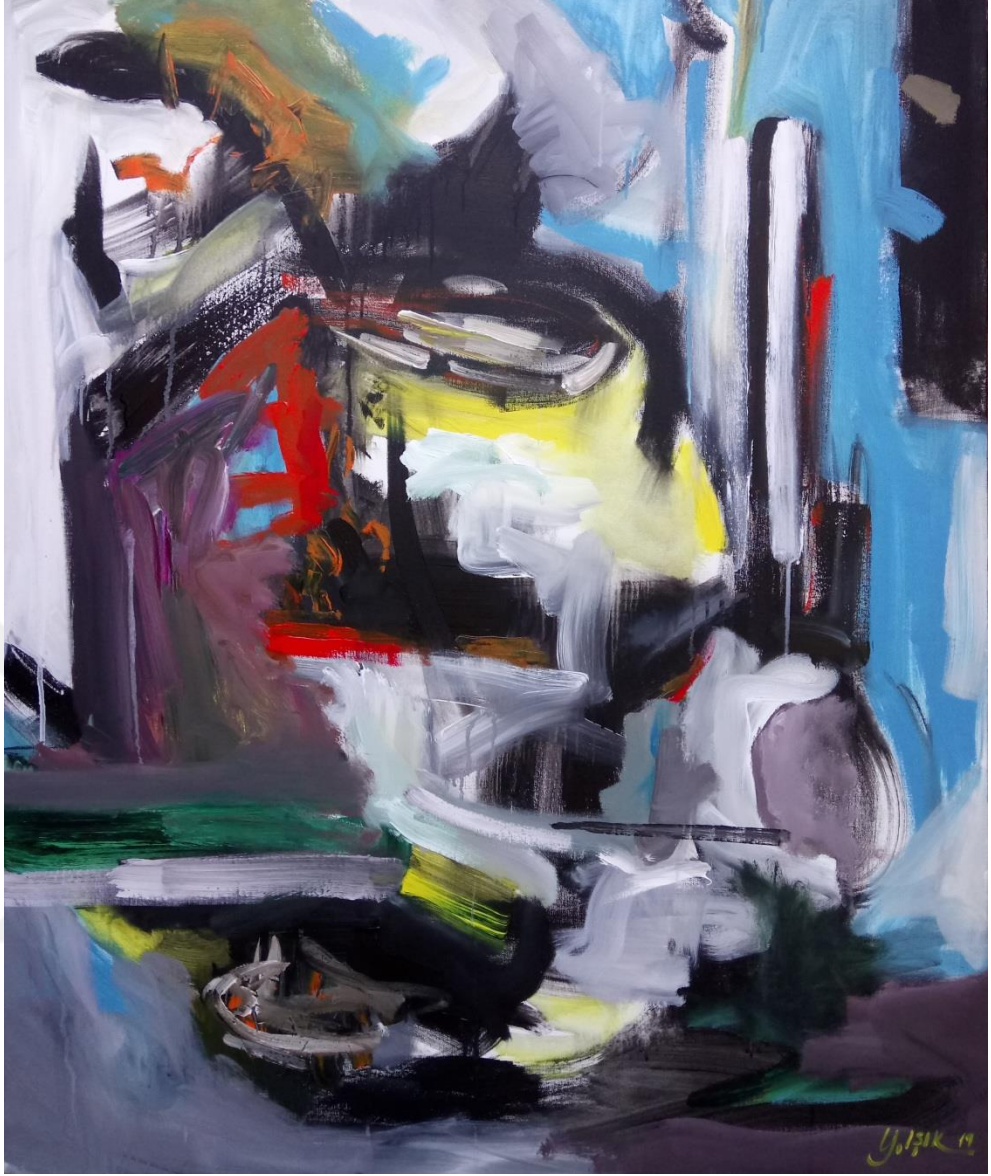
Resim 4.1. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 80 cm

Renkler düz bir satıh yerine aynı yeğliliklerde heterojen bir yapı anlayışı ile sürüldüğünden kendi aralarında yer yer valörlü geçişler kullanılmıştır (Resim 4.1). Parçalar arasında, yalın imgesel biçimleri anımsatan, belli çağrışımları olan bir biçime rastlanmaz. Resmin kompozisyonunu oluşturan şekiller, ardışık olarak ön düzlem orta düzlem ve arka düzlem olmak üzere ayrı ayrı düzlemlerden oluşurlar.



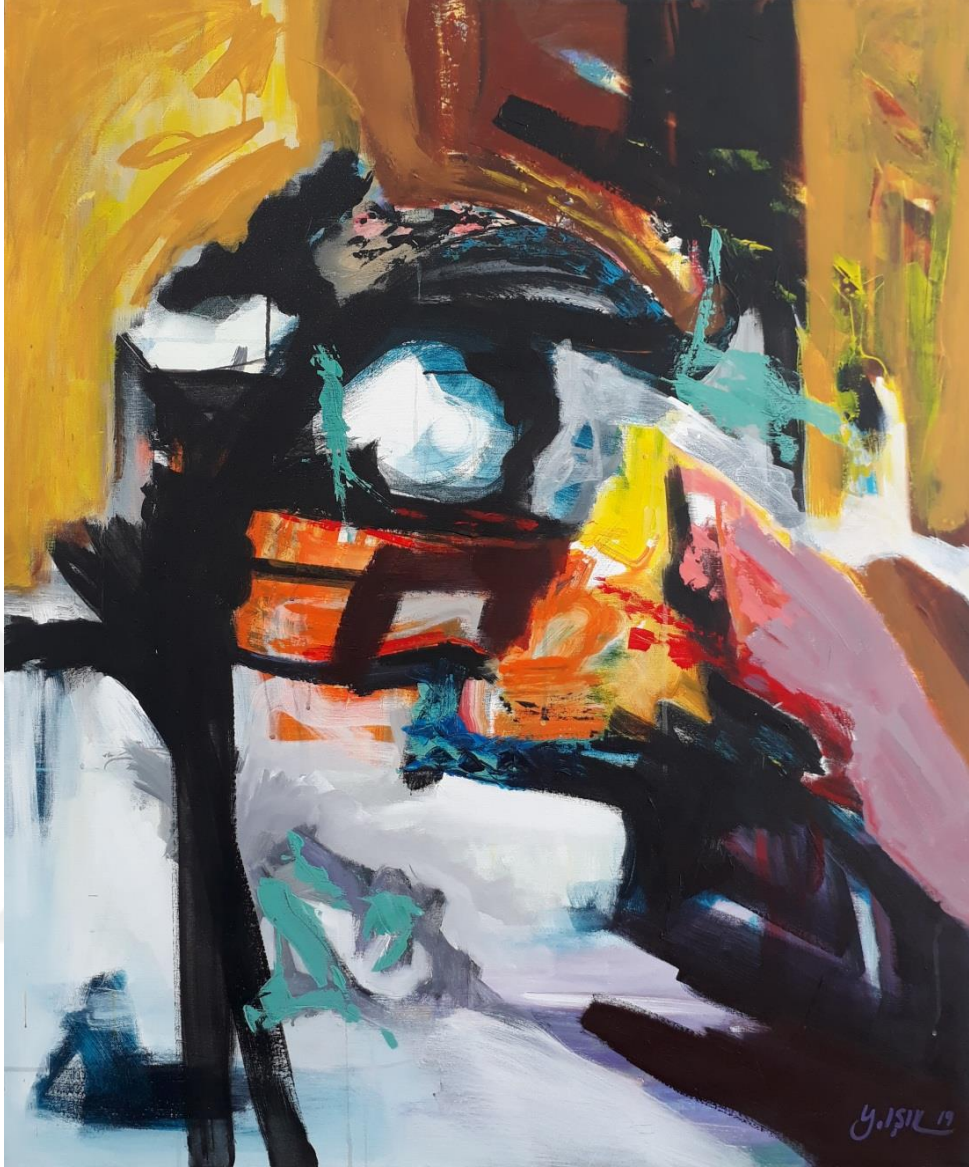
Resim 4.2. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Farklı düzlemde konumlanmış olan bu şekillerin başkaca diğer olasılıkları da yok değildir. Olgü ve olasılık bilinciyle resmin kompozisyon içeriğine gönderimde bulunan ögeler belli biçim ve renklerle belli durumlarda bulunabilme açısından kesintisiz bir ritim izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Yukarıya doğru yükselmekte olan kuvvet çizgileri düzenli hareketlerle kompozisyona devinim katarlar (Resim 4.2).



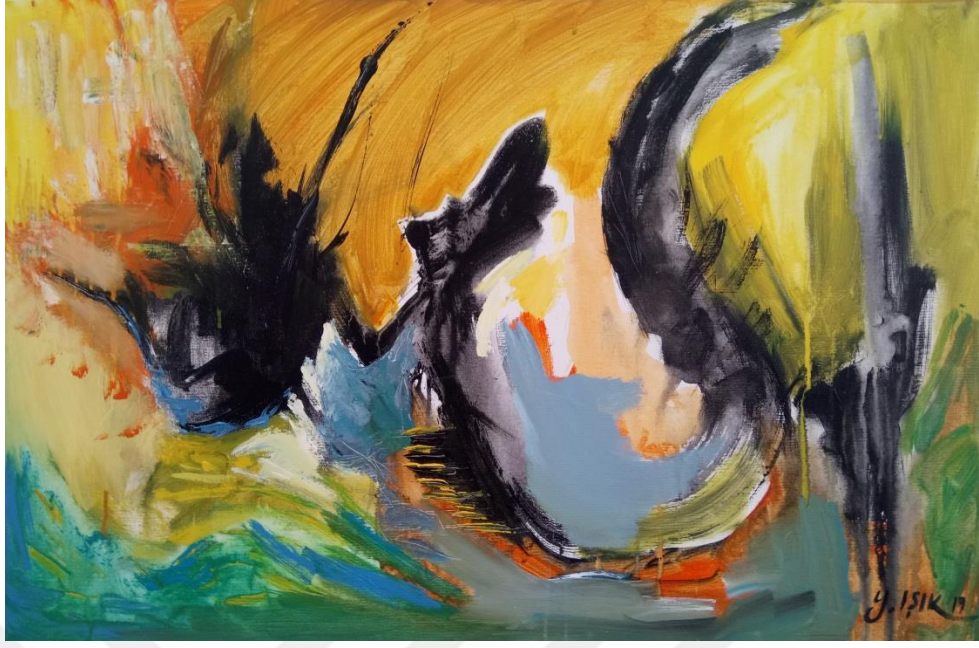
Resim 4.3. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Farklı planların bir arada olma karşıtlığına dayalı bir düzende oluşan yapıtta, merkeze yönelmiş olan bir kompozisyon anlayışı oluşturur (Resim 4.3). Ayrıca; alanların kendi aralarında bir denge durumu oluşturmaya çalışılmıştır. Bu alanlarda bulunan biçimler ve renkler gerek renk alanlarının karşıtlığı bakımından, gerekse raslantısal perspektif sıralama bakımından kompozisyona bir güç katma çabası gösterilmiştir.



Resim 4.4. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Açık renkler üzerinde siyah renkle oluşan dikey ve yatay formlar izleyiciyi resmin alanına çeker (Resim 4.4). Çalışmalarda kullanılmış olan yatay ve dikeylerin kendi aralarındaki ilişkilerin tonal farklılıklarıyla, boşluk-doluluk kontrastlıklarıyla tuval yüzeyinde simetri içinde asimetrik çözümleme yapılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.5. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 60 x 90 cm

Resimde plastik biçimsel öğeler eşliğinde spontane etkiler izleyici açısından bakıldığında bazı düşüncel güçlüklerin ortaya çıkmasına neden olabilir (Resim 4.5).



Resim 4.6. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Yapıtın kompozisyon düzenindeki yatay ve dikeyler perspektif oluşturarak, birbirlerine koşut görünüm taşır. Tuval kompozisyonu içinde rastlantısal etkilerle plastik düzlem de canlı kırmızı renk geçişleri resme ayrı bir hava katmaktadır (Resim 4.6). Yapıtın içindeki geometrik olmayan öğelerin ortaya çıkardığı çelişkili form karşılığı tasarım düzleminde bütünsellik sağlayarak yapıt kurgusunda sürekli devinimsel bir izleni ortaya koymaktadır.



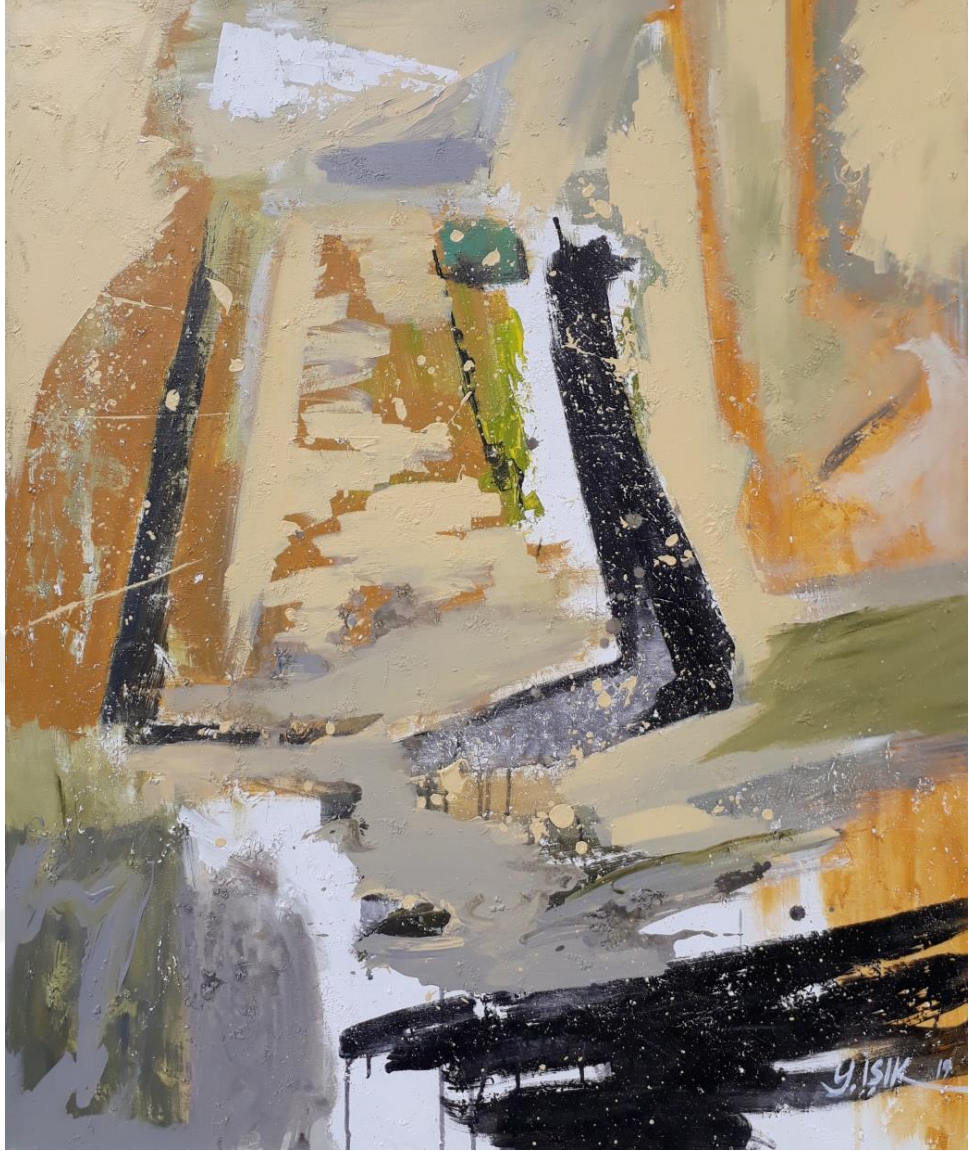
Resim 4.7. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Çeşitli açılımlara yönelen görsel kuvvet çizgileri, yapıtın sol alt köşesinde belli bir noktadan başlayarak diyagonal biçimde sağ üst köşesine doğru yükselirken karmaşıklığı ortadan kaldırıp kolay bir algı sağlama yoluna gidilmiştir (Resim 4.7). Resimlerdeki geometrik şema düşünsel özlüğün içinde akıcı bir ritim ortaya koyma çabası yatmaktadır. Soğuk renklerden oluşan kompozisyonda monokrom mavi yumuşatılarak dinamik bir etki yaratılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.8. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Bu yapıtın içeriğinde mekaniksel karmaşıklığı aşan spontane fantastik öğeler bulunmaktadır (Resim 4.8). Yapıt algısal süreçte İzleyicinin görsel deneyimleri yanı sıra, sosyo-kültürel yaşantısına göre değişik bildirimlerle algı meknizmasının işleyişini koşullandırır. Yapıtlarda yer alan spontane raslantısallığın bir düzen olgusu içinde ortaya konulmak istenmiştir.



Resim 4.9. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Grimsi alanlar içinde yeşil, mavi alanlarda sarımsı renk geçişleri kullanarak, açık ve koyu renklerin oluşturduğu armonik valör geçişleriyle yapıt kurgusunda görsel öğelerini derinlik duygusunu artırmıştır (Resim 4.9). Bu kompozisyonda, yatay duruma yakın çizgiler ve diyagonallerin oluşturduğu kopuk ritimler, çizgiler ve yuvarlaklarla karşılaştırılmakta ve belli bir derinlik (mekân) elde edilmektedir.



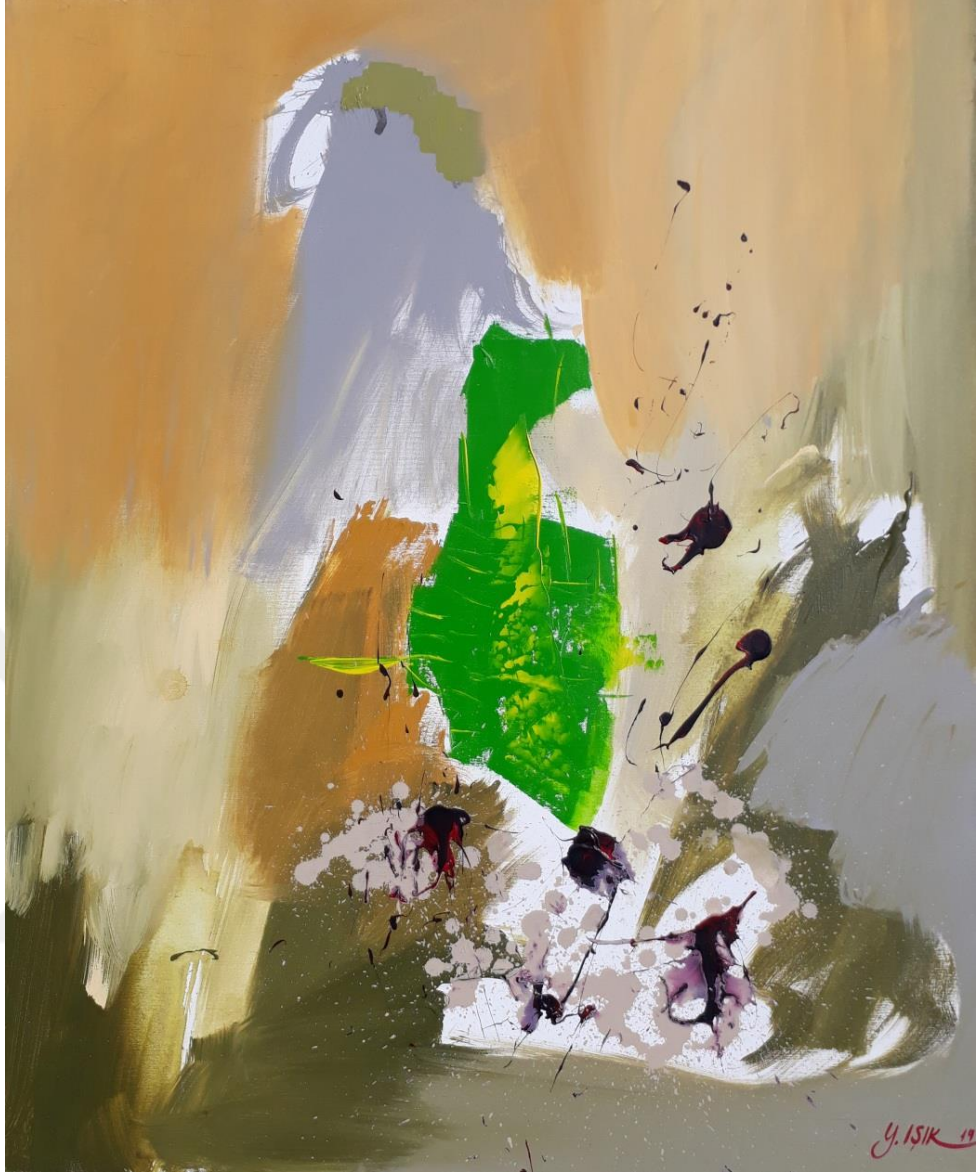
Resim 4.10. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Yapıt içindeki açıkly koyulu renk düzeni, düzlemlerin kolaylıkla algılanmasını sağlamak gayesiyle algısal karmaşıklığı ortadan kaldırmaya yönelik çalışılmıştır (Resim 4.10). Kompozisyonlarda yer alan imgeler merkezden kenarlara doğru, kenarlardan merkeze doğru yatay dikey ve diyagonal görsel kuvvet yönelimleri ile güçlü bir devinim izlenimi yaratma çabası güdülmüştür.



Resim 4.11. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Tuval içinde yayılım gösteren sıcak soğuk renklerle karşıtlık ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır (Resim 4.11). Kullanılan renklerin ton vurgusuyla kontrastlarda uyumlu biçimsel erimeler sağlanmaya çalışılmıştır. Tuvalin merkezine doğru sıçratılan kırmızı renk ile resme dinamizm ve ritim katmaya çalışılmıştır. Soyut düzlem içinde yer alan kahverengiden sarıya geçiş resme sonsuzluk hissi verilmek istenmiştir.



Resim 4.12. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Büyük boyutlu tuval üzerinde çalışmalar aksiyon resimlerinde olduğu gibi bazen damlatma tekniğini kullanılarak dışavurumcu fırça darbeleriyle, renk alanı resimlerinde kullanılan doygun renkler deneysel çalışmalarla açık koyu tonlar yer almaktadır (Resim 4.12).

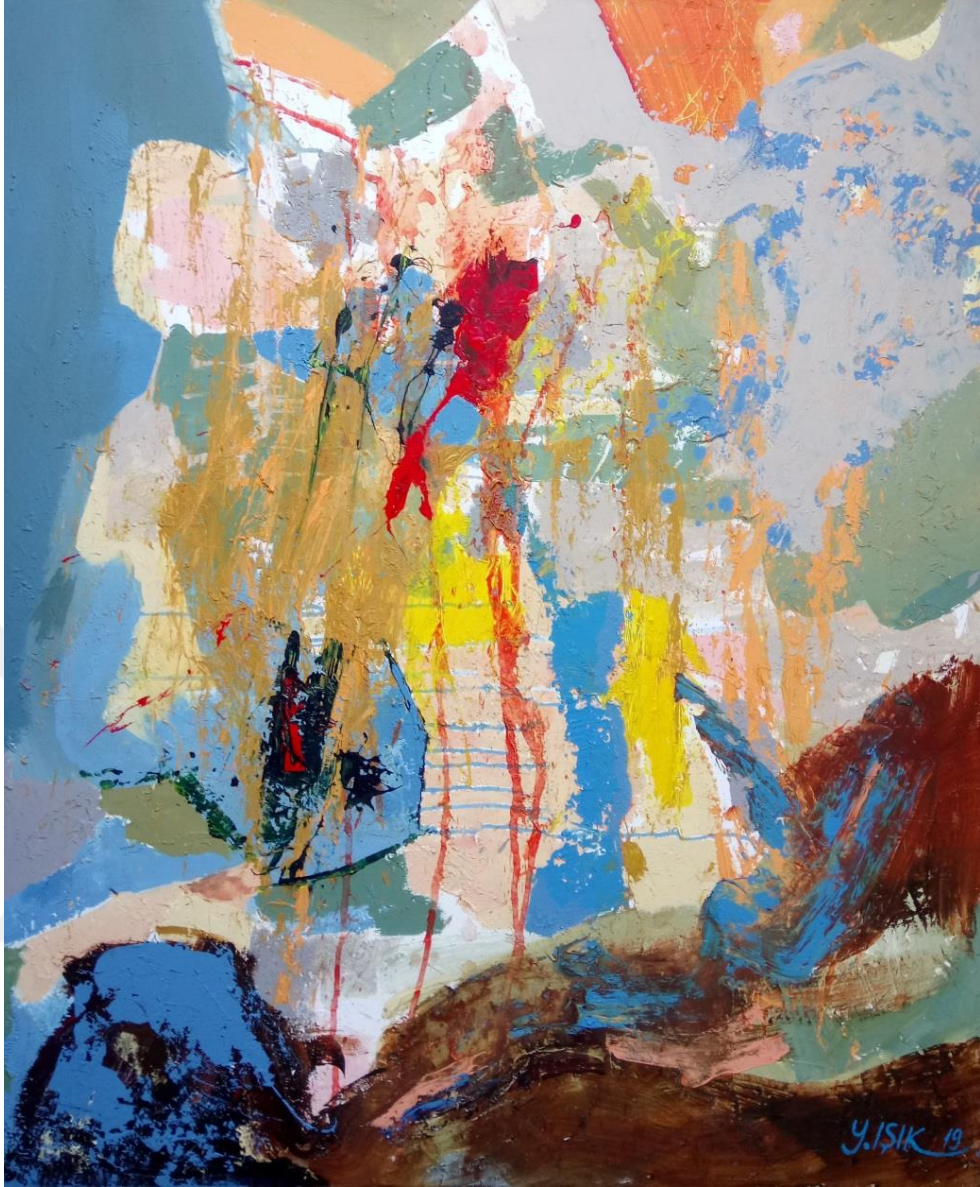


Resim 4.13. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019,
Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm



Resim 4.14. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019,
Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 120 cm

Dikey tuval düzleminde akrilik boya tekniği kullanılarak yapılan bu çalışmalar koyu, orta ve açık mavi, mor renk ve leke tonlarından oluşturulmuştur (Resim 4.13-4.14). Geniş fırça darbeleri ile renk alanları yaratılarak yatay ve dikey düzlemlerden oluşturmuş olan yapıtlarda alt-üst, ön-arka düzlemlerde perspektif ve derinlik hissi yaratılmaya çalışılmıştır.



Resim 4.15. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Resimde spontane gelişen boya katmanları oluşturularak çeşitli tonlarda açık-koyu ilişkisi vurgulanırken, yüzeyde oluşturulan lekeler ve boşluklarla dengeli bir armoni yakalanmaya çalışılmıştır (Resim 4.15). Kırmızı renklerin akıtılarak çeşitli yönlerle dağıtıldığı resimde dinamizm hissi verilmek istenmiştir.



Resim 4.16. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Devinim ve ritm duygusu yaratmak amacıyla renkler üzerine yer yer su dökülerek damlatma tekniği kullanılmıştır (Resim 4.16). Bu sayede renkler fizyonomik bir gelişim içinde çeşitli yönlerde yayılarak resme hareketlilik kazandırma amaçlanmıştır. Doğal pastel renk skalasının yer aldığı yoğun ve saf renklerden oluşan yalın geometrik bir leke düzeniyle; dikey, yatay ve diyagonal yönelimler belli bir dinginlik ve tutarlılık duygusu içinde bir kompozisyon oluşturulmuştur.



Resim 4.17. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Kırmızı sıcak bir zemin üzerinde serinletici bir sarı ile yer yer karışan ara bir ton yeşil ve koyu mavi renk lekeleriyle dengelenmeye çalışılmıştır (Resim 4.17). Yüzeye hakim olan kırmızı renk tonlamaları simgesel anlamda, yaşamsal dinamizmi Toplumsal anlamda enerjik bir his ile ruhsal uyanışı simgeleyen renkler kullanılmıştır.



Resim 4.18. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 120 x 100 cm

Bu yapıtta karmaşık görünümlü imgeler, çevresel ilişkilerle kendi imgelem çağrışımlarına uygun özellikte istenilen etkiyi yaratacak biçimlere yer verilmiştir (Resim 4.18). İmgeler klasik sanatın hiyerarşik düzeni için de içeriksiz imgelerle işlenmiş spontane etkilerle plastisizme yönelik arayışlar bakımından giderek yoğunlaşma sağlanmıştır.



Resim 4.19. Yusuf Emre Işık, “İsimsiz”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 140 x 120 cm

Bu yapıtın ön düzleminde yer alan imgesel bazı parçalanmalar ile üst üste çakıştırılmıştır (Resim 4.19). Diğer bölümlerde yer almış olan imgeler arasında herhangi işlevsel bir bağlantı yoktur. Resimlerde mekânsal soyutlama ortaya konulmuş olsa da, esasında kompozisyon kurgularında belli bir istem ve bilinçle düşsel tasarımlar vardır.

4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Hedeflenen sonuca ulaşıp ulaşılmadığına bakıldığında; Skolastik düşünceleri geride bırakan, Ortaçağdan itibaren bireysel, özgür düşünmenin aydınlattığı yolda buluşlar insan yaşamına olumlu katkılar sağlar iken sanatçılar da bu gelişmelerin paralelinde, değişik bakış açıları geliştirmek zorunda kaldı. Sanat yapıtı tasvir vasıtası olmanın ötesinde gerek sanatçı, gerekse sanat yapıtını izleyenler tarafından algılama, görme, sentezleme ve yeniden yorumlama gibi misyonlar taşımaya başladı. 19. yüzyılın sonundan başlayarak Avrupa’da bilimden siyasete, ekonomiden sosyal tabakalaşmaya değin yaşam koşullarındaki değişime duyarlı sanatçının da gündemini oluşturdu. Barok sanatıyla başlayan bozulma modern sanatların basamaklarının açılımında sanatçılar bulundukları çağın koşullarına uygun ortak içerik ve biçim dili ile cevap vermeye başladı.

Empresyonizm, kübizm, fütürizm, ekspresyonizm gibi izm’ler etrafında birleşen sanatçılar Avrupa’da bir dizi sanat akımlarının doğmasında ve dünyaca kabul görmesinde etkin rol üstlendiler. Modern sanatların ana vatanı olan Avrupa ülkelerindeki yaşanan kaostan kaçan sanatçıların Amerika’da açtıkları sergiler ilk başlarda Amerikan tutucu çevrelerce tepkilerle karşılandı. Amerika’yı modern sanat ile tanıştırma adına Avrupalı usta sanatçıların başyapıtlarından oluşan sergiler, müzeler ve galerilerde düzenliyordu. New York’ta açılan modernist tarzdaki bu sergiler tutucu çevrelerce tepkiyle karşılanıyordu. Ancak zamanla açılan müze ve sergi salonları tarafından yapılan etkinlikler New York’ta güçlü bir pazar potansiyelinin yaratılmasına yol açmıştır. İlk başlarda Amerika sanatı, Avrupa sanatının içeriğini oluşturan “izm”lerin etkisinde kalmış olsa da zamanla, sanatın doğası gereği varlığını sürdüremezdi. Avrupa’nın “izm” sanat akımlarının etkisi kısa bir süre sonra Amerikan sanatının kendi yolunu bulması ile son bulmuştur. Amerika’da özgür yaşamının yarattığı iklimle bireysel duygu ve hayallerin uygulama biçimleri, her bir sanatçının kendine özgü üslupta eserleri gıpta ile kendini dünyaya kabul ettirmiştir.

Avrupalıların geçmişe dönüp te tarihine baktıklarında Yunanistan’ın antik tapınakları, katedraller Avrupa inancına miras bırakılan ortak kültür değerlerine sahip olduğu görülür. Avrupalıların tersine Amerikalılar kıtalarında çok az sayıda insan tarihinin ortak geçmişine ait kültür yapıtlarına rastlamaktadır. Amerika’nın tarihinin kökenlerinin çok eskilere dayanmaması, Amerikalıları geleneğe olan bağlılık yükünden

kurtarır. Amerikan kültürü, eksik ya da fazlasıyla pragmatik yeniliğe çabucak razı olmaya ve değişen durumlara çabucak uyum sağlamaya Avrupa'dan daha esnek olmuştur. Amerikan kültürü özünde, hayal edilen çok kültürlü melez ortak bir kimlik olarak politik, ekonomik ve toplumsal bir kültür olarak kendisini temsil eder. Jackson Pollock'tan Franz Kline'a, Mark Rothko'dan Clyfford Still'e ve günümüze gelinceye kadar en ünlü Amerikan sanatçı ve yazarlarının önemli bir bölümü bir özgüven mitiyle temelini yaşamsal pratiklikten alan tutum sergilemişlerdir. Avrupalı modernist ve avangart düşüncedeki sanatçılar kalıplaşmış biçem esaretini yıkmaya uğraşırken, Amerikan sanatçıları kendilerini daima “sıfır’dan” hareket eden olarak görmüşlerdir. Bu tutumla Amerika XX. yüzyılda ekonomiden, teknolojiye ve sanatta çok yönlü (prolofik) bir yetenek kazanmış olduğu tespit edilmiştir. Avrupa'nın avangart ve modernist yaklaşımları ile hiçbir zaman tam olarak uyumlu olmayan Amerika'nın popüler kültürünün yansıtılmasında hiçbir sanat ekolüne tamamen bağlı kalmayışı avangart bir tavidir. Ancak yine de Amerikan sanatı, estetik değerlere, geçmişe ve geçmişin sanat ekollerine karşı o kadar da şiddetli bir saldırı güdüsü taşımamaktadır (Fineberg, 2014: 18-19). Amerikan sanatçısı bireyselliğin gereği olarak kendi yarattığı sanatını, dostlukla oluşturdukları küçük gruplarla birbirlerinin çalışmalarından coşkulanarak ilhamlarını eserlerinde yansıtmakta olduklarına tanık olmaktadır.

Her bir Amerikan sanatçısının kendisini ifade etmekte kullandığı biçem ve dilin kendisiyle özdeşleştiğini görmekteyiz. Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Mark Rothko gibi kendi stilleriyle özdeşleşen sanatçıların her biri kendilerine özgü çalışmalarıyla sanat tarihine altın harflerle kazınmış olduklarını görmekteyiz.

Her çağın siyasal, ekonomik ve sosyal koşullarının yarattığı gibi, çağımızda yaşamakta olduğumuz liberalizmin “bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler” gibi sınır ve engel tanımayan kapitalizm ruhunun Amerikan sanatında da yansımalarını görmekteyiz. Artık sanat belirli ilkelerden hareket etmek yerine sanatçının bireysel ilkelerini yarattığı bir çağa tanık olmaktadır.

Amerikan sanatçıları üzerinde yapmış olduğum araştırmalar neticesinde; sanatçıların kişiliklerinden karakteristikleri yanında yaşamsal özelliklerin resimlerine yansıyan bir imza gibi her bir sanatçıyı diğerinden ayıran özellikte olması şahsım üzerinde cesaretlendirici oldu. Yaptığım resim çalışmalarında dinamik bir ivme kazandırdı.

SONUÇ

18. ve 19. yy sanayi üretimi kapitalizmin çıkarlarına hizmet ederken işçi sınıfı da yasal statüler olmadığı için köle gibi çalıştırılıyordu. 1848'de Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından yayınlanan Komünist Manifesto ile insanlık tarihinde ilk kez sınıf mücadelelerini başlatmış oldukları, bu mücadeleden işçi sınıfının zaferle çıkacağı ifade edilmiştir. Aynı yıl itibariyle Avrupa ülkelerinde oluşan toplumsal reform talepleri, iktidar ve sermayeyi tedirgin etmeye başlamıştır. Birçok ülkede yapılan gösteri ve direnişler bastırılmış olsa da, bu olaylar Avrupa toplumlarında derin izler bırakmıştır. 1914 yılına gelindiğinde Rusya'da Lenin'in liderliğinde baş gösteren komünizm hareketleri Çar'ın tahtını tehdit etmeye başlamıştır. Rusya'daki bu gelişmeler aynı tehlikeye maruz kalma korkusu İngiltere ve Fransa'yı da sarmıştı. Söz konusu tehlike, Rusya'da komünistlerin iktidarı ele geçirmesi ile İngiltere ve Fransa gibi sanayileşmiş Batılı ülkelerinin de komünizmin boyunduruğu altına girme endişesidir. Tam da bu sırada I. Dünya Savaşı patlak verdi. Rusya, İngiltere, Fransa İtilaf devletleri blokunda, Almanya, Avusturya-Macaristan, sonradan Osmanlı İttifak devletleri blokunda olmak üzere, iki blok karşı karşıya gelmiş ve I. Dünya Savaşı başlamıştır. İngiltere ve Fransa istiyorlardı ki; Rusya'daki Çarlık rejimine destek verelim, silah ve teknoloji yardımı yapalım ve içindeki komünistleri bastırsınlar. Bu sayede ihtilâlin kendilerine sıçramasının önüne geçecekleri düşüncesindeydiler. Ancak Çarlık Rusya'sına yardım etme olanağı bulamadılar. Bu sırada Bolşevikler güçlenmeye başladı ve 1917'de Çarlık yönetimini devirip komünizmi kurdular. Çarlık Rusya'sının yıkılıp yerine komünist yönetim gelince Avrupa ile Rusya'nın arası açıldı. İtilaf Devletlerinde de çatlaklar oluşmaya başlamasıyla Rusya İtilaf Devletleri blokundan ayrılıp kendi başının telaşına düştü.

Yine aynı yıllarda bir tarafta Çarlık Rusyası ve komünist yönetim ortaya çıkarken, sanat dünyasında 1919 yılında Almanya'da endüstriye paralel nüfus artışının yarattığı konut sorununa çözüm bulmak için Bauhaus mimarlık okulu kurulmuştur. Sonradan endüstrinin ihtiyaç duyduğu ara eleman yetiştirmek üzere okulun kurucuları arasında Rusya'dan kaçan mimarlar, tasarımcı sanatçılar, bilim insanları ve düşünürler yer almıştır. O dönemde sanatın başkenti olan Paris, bu insanlardan payına düşeni almış, modernleşme yolunda onlardan yararlanmıştır. İlk başlarda Marksist etkilerin

hissedildiği Alman dışavurumculuğu etkisini gösterse de zamanla 1922'lere doğru konstrüktivist tasarımlarla ön plana çıkmıştır. Modern endüstriyel araçlar tasarımına yönelik bir program geliştiren ve aynı zamanda “Bauhaus ekolü” olarak da anılan okul, ülkemizde de uzun yıllar sanat eğitimi müfredatında model olarak kullanılmıştır.

Adolf Hitler iktidara gelir gelmez Marksist Rus sanatçıların komünist içerikli toplumcu gerçekçi sanat anlayışlarını “Dejenere” sanat olarak tanımlamış, ve aynı zamanda Yahudi kökenli tüm sanatçılara karşı anti propaganda başlatmıştır.

Hitler, modernizmin basit, geçici bir modadan ibaret olduğunu söylüyor, oldukça sert muhalefet tutum sergiliyordu. Modernizme karşı olan saldırının arka planında iki teorik düşünce bulunmaktaydı. Bunlardan ilki, biyolojik dejenerasyon fikrinin kültürel konulara uyarlanmasını temel alan Max Nordau'nun 1893 yılında yayınlanmış olan Entartung (Dejenerasyon) adlı kitabından alınan bir görüşe dayanıyordu. İkincisiyse Alman ruhu Goethe, Schiller ve Beethoven gibi kişilerin felsefelerini topluma yayarak Alman ruhunu canlandırıp güçlendirilebileceği iddiasıydı (Lucie-Smith, 2004: 155).

Daha sonra II. Dünya Savaşı'nda Rusya, galip devletler arasında yerini alıp Almanya, Avusturya-Macaristan blokunu yenmelerinden sonra 1946'da düzenlenen Yalta Konferansı'nda dünya ikiye bölündü. Dünyaya huzur, barış getireceğini savunan komünizm zulüm yapmaya başladı, insan hak ve hürriyetlerini ortadan kaldırdı.

Komünizm kapitalizmin sömürsünden kaçış bir sığınak olarak kurulmuş olmasına rağmen yağmurdan kaçarken doluya tutulan devletler birer birer yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldılar. Rusya ve demir blokuna dahil olan ülkeler birlikte Varşova Paktı'nı oluştururken, kapitalist ülkelerin Rusya'ya karşı oluşturmuş olduğu savunma paktı NATO ile kutuplaşmalar Soğuk Savaş dönemini başlatmıştır. Birinci Dünya Savaşı ve Rus İhtilâlinin yarattığı kargaşadan sonra hem Rusya'da hem de Avrupa'da kısa süreli sükûnet görüldü. Batılı ülkelerde harp sonrası ticaret canlanmış, Almanya'da ekonomik kalkınma başlamıştı (Hudson, 1969: 79). Kapitalist Batı devletleri ile Sovyet rejimi arasında, birbirlerini, kolay yenemeyecekleri realitesini kavramış oldular.

Rusya'daki kargaşadan kaçan sanatçı, entelektüel ve bilim insanları başta Almanya ve diğer Avrupa ülkelerine yerleşmişlerdi. Rejimlerin baskıcı tutumları yüzünden aradıkları huzuru Avrupa'da da bulamayan sanatçılar arasındaki bu

huzursuzluk, onların savaş ve kargaşadan uzak, nispeten daha güvenli olduğu gerekçesiyle Amerika'ya yönelmelerine neden olmuştur.

I. ve II. Dünya Savaşları'nın yarattığı koşullarda Almanya, Avusturya, baskıcı rejimler ve ırkçılığın kol gezdiği Avrupa'da yaşam koşulları gittikçe ağırlaşıyordu. Yaşanan gerilimler Paris'i de etkiliyor, metropolün cazibesine gölge düşürüyordu. Savaşlardan etkilenmeyen Amerika sanatçılara kendilerini güvende hissedebilecekleri bir iklim sunuyordu. Rusya'dan Avrupa'ya göç eden bir kısım sanatçıların yanı sıra Avrupalı sanatçılar da yönlerini bu ülkeye çevirmişlerdi. Sonuçta sanatın merkezinin kaydığı ve yeni ideolojilerin oluştuğu bu serüvenin temeli, 18.yy'a, 1789 Fransız İhtilali'ne kadar dayanır.



KAYNAKÇA

- André Masson. (2019, 3 Ocak). https://tr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Masson adresinden 26.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- André Masson. (2019, 5 Mayıs). https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Masson adresinden 26.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Anfam, D. (1990). *Abstract Expressionism*. London: Thames & Hudson.
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Art: A World History. (1998). Dorling Kindersley Publishing.
- Artun, N. A. ve Artun, A. (2018). *Dada Kılavuz 1913-1923: Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Ashton, D. (1973). *The New York School: A Cultural Reckoning*. New York: The Viking Press.
- Bahr, H. (2002). “Dışavurumculuk”. (Çev.: Doğan Şahiner). Enis Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni*. (224-229) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barnett Newman artist overview and analysis. (2009, July 1). <https://www.theartstory.org/artist-newman-barnett-life-and-legacy.htm> adresinden 18.11.2018 tarihinde alınmıştır.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benton, T. H. (1983). *An Artist in America*. Columbia: University of Missouri Press.
- Bowness, A. (1971). *The Book of Art: A Pictorial Encyclopedia of Painting, Drawing and Sculpture: Impressionists and Post-Impressionists*. Vol. 7. New York: Grolier.
- Brabazon, T. & Redhead, S. (2013). The British Bauhaus? Jp Hully and an Unwritten History Of British Modernism. *Online Journal Of Art And Design*, 1(4), 30-56. http://www.academia.edu/4632949/The_British_Bauhaus_JP_Hully_and_an_unwritten_history_of_British_Modernism adresinden 12.02.2019 tarihinde alınmıştır.
- Bugler, C. (2017). *Sanat Kitabı*. (Çev.: Ahmet Fethi). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

- Cézanne and the Post – Impressionists: McCall Collection of Modern Art. (1970). New York: McCall Publishing.
- Crippa, M. A. (2003). *Antoni Gaudi, 1852-1926: From Nature to Architecture*. Köln: Taschen.
- Croce, B. (2019). *Estetik*. (Çev.: İsmail Tunalı). Fol Kitap.
- Crowther, P. (1984). Barnett Newman and the Sublime. *Oxford Art Journal*, 7(2), 52-59. https://www.jstor.org/stable/1360293?seq=2#metadata_info_tab_contents adresinden 18.11.2018 tarihinde alınmıştır.
- Dadaism. (2018). http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm adresinden 11.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Dickey, T. (1998). *Spatial Constellations: Rhythms of Nature*. https://books.google.com.tr/books?id=VqhNCxKU-D4C&pg=PA81&lpg=PA81&dq=%22The+Nation,+160+No.16+,+1945&source=bl&ots=OjIqnuTsbH&sig=MUBuzEHh_1bXnbeOFzR1icVMwJA&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiYvofF957eAhXroosKHd9MBVEQ6AEwAXoECAgQAQ#v=onepage&q=%22The%20Nation%2C%20160%20No.16%20%2C%201945&f=false adresinden 28.09.2018 tarihinde alınmıştır.
- Doss, E. (1991). *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat “20. Yüzyılda”*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erzen, J. N. (1997). “Clyfford Still”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Farago, F. (2017). *Sanat*. (Çev.: Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev.: Firdevs Candil Çulcu, Gizem Aldoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. (Çev: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (2011).
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., & Buchloch, B.H.D. (2004). *Art Since 1900*. Londra: Thames and Hudson.
- Franz Kline artist overview and analysis. (2011, November 21). https://www.theartstory.org/artist-kline-franz-life-and-legacy.htm#biography_header adresinden 27.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Freedgood, L. (1974). *Great Artists of America*. New York: Pyramid Books.
- Freyer, H. (2018). *Sanayi Çağı*. (Çev.: Bedia Akarsu, Hüseyin Batuhan). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Frottage. (t.y.). <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage> adresinden 14.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Futurism movement overview and analysis. (2019, February 5). https://www.theartstory.org/movement-futurism-history-and-concepts.htm#beginnings_header adresinden 16.02.2019 tarihinde alınmıştır.
- Gamard, E. B. (2000). *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press. https://books.google.com.tr/books?id=HMr4w3V5otYC&pg=PA17&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false adresinden 16.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Genç, A. (1983). *Dada / Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*. (Doktora Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Gersh-Nesic, B. S. (2019, February 6). What is the definition of synthetic cubism?. <https://www.thoughtco.com/synthetic-cubism-definition-183242> adresinden 01.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Giralt-Miracle, D. (2003). *Gaudí: Nature In Architecture*.

<https://www.iemed.org/publicacions/quaderns/4/agiralt.pdf> adresinden 17.02.2019 tarihinde alınmıştır.

Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran). Çin: Remzi Kitabevi. (1995).

Graham, J. D. (1937). *System and Dialectics of Art*. New York: Delphic Studios. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015004805035;view=1up;seq=92> adresinden 03.10.2018 tarihinde alınmıştır.

Greenberg, C. (1995). *The Collected Essays and Criticism. Vol 3. Affirmations and Refusals, 1950-1956*. John O'Brian (Ed.). The University of Chicago Press. https://books.google.com.tr/books?id=ygU6MRiXBN8C&pg=PA66&hl=tr&source=gbstoc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false adresinden 03.10.2018 tarihinde alınmıştır.

Greene, B. (1938). Expression as Production. *American Abstract Artists*. New York: First Press. <https://archive.org/details/amabst00amer/page/n29> adresinden 20.09.2018 tarihinde alınmıştır.

Guggenheim, P., Lader, M. P., & Licht, F. (1987). *Peggy Guggenheim's Other Legacy*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı. Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*. (Çev.: Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Günay, M. (2000, Temmuz). Nietzsche'nin felsefe anlayışı [Blog yazısı]. <http://serapkaya.blogcu.com/nietzsche-nin-felsefe-anlayisi/4563736> adresinden 25.08.2018 tarihinde alınmıştır.

Hess, T. B. (1959). *Willem de Kooning*. New York: Braziller.

Hess, T. B. (1961). John Graham, 1881-1961. *Art News*, 60(5).

Hess, T. B. (1969). *Willem de Kooning*. New York: The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3507_300298974.pdf adresinden 07.11.2018 tarihinde alınmıştır.

- Hodge, S. (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz?*. (Çev.: Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın Kısa Öyküsü*. (Çev.: Deniz Öztok). İstanbul: Hep Kitap.
- Hofmann, H. (1932–1933). Plastic Creation. Translated by Ludwig Sander. *The League*, 5(2). New York: Art Students League.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Holtzman, H. (1938). Attitude and Means. *American Abstract Artists*. New York: First Press. <https://archive.org/details/amabst00amer/page/n17> adresinden 03.10.2018 tarihinde alınmıştır.
- Honour, H. & Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev.: Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. (Çev.: Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi. (2004).
- Hopkins, H. (1976). *Clyfford Still*. San Francisco Museum of Modern Art.
- Hudson, G. F. (1969). *Komünizmin Elli Yılı: Teori ve Pratik, 1917-1967*. (Çev.: Fırat Argeşo).
- Hunter, S. (1963). *Modern American Painting and Sculpture*. Dell Publishing.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2017). *Sanatta Devrim (Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru)*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jackson Pollock: a collection survey, 1934-1954. (2015, November 22 - 2016, May 1). <https://www.moma.org/collection/works/75959> adresinden 03.11.2018 tarihinde alınmıştır.
- Joselit, D. (2003). *American Art Since 1945*. London: Thames & Hudson.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi: Rönesans'tan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Klingsöhr – Leroy, C. (2006). *Gerçeküstücülük (Sürrealizm)*. (Çev.: Mehmet Tahsin Yalım). Taschen/Remzi Kitabevi.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev.: Dilek Zaptcioğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuebler, J. M. (1994). *Richard Pousette-Dart: Abstract Expressionist* (Doktora Tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi. (UMI No. 9500367)
- Kuiper, K. (2010). *The Britannica Guide to Theories and Ideas That Changed the Modern World*. First Edition. New York: Britannica Educational Publishing.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Çev.: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları. (4.bs.).
- Larsen, S. C. (1974). The American Abstract Artists: A Documentary History 1936-1941. *Archives of American Art Journal*, 14(1), 2-7. <https://www.jstor.org/stable/pdf/1556919.pdf> adresinden 20.09.2018 tarihinde alınmıştır.
- Lassaw, I. (1938). On Inventing Our Own Art. *American Abstract Artists*. New York: First Press. <https://archive.org/details/amabst00amer/page/n23> adresinden 20.09.2018 tarihinde alınmıştır.
- Lawrence, Herbert (1936). “The Ten”. *Art Front*, 2(3).
- Lucie-Smith, E. (2001). *Movements in Art since 1945*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (Çev.: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Lynes, R. (1985). *The Lively Audience: A Social History of the Visual and Performing Arts in America, 1890-1950*. First Edition. New York: Harper & Row.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mason, A. (1938). “Concerning Plastic Significance”. *American Abstract Artists*. New York: First Press. <https://archive.org/details/amabst00amer/page/n19> adresinden 03.10.2018 tarihinde alınmıştır.

- Morris, G. L.K. (1938). "The Quest For An Abstract Tradition". *American Abstract Artists*. New York: First Press.
<https://archive.org/details/amabst00amer/page/n15> adresinden 03.10.2018 tarihinde alınmıştır.
- Morris, G. L.K. (1939). "The Quest For An Abstract Tradition". *American Abstract Artists*. New York.
- Morris, G. L.K., de Kooning, W., Calder, A., Glarner, F., Motherwell, R., & Davis, S. (1951). What Abstract Art Means to Me. *The Museum of Modern Art Bulletin*, 18(3), 2-15. doi: 10.2307/4058250
- Newall, D. (2014). *Empresyonistler: Ayrıntıda Sanat*. (Çev.: Elif Dastarlı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Newman, B. (1947). "The Ideographic Picture" Sergisinin Kataloğuna Giriş Yazısı, Betty Parsons Gallery, New York, January 20-February 8.
<https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/ideographic-picture-exhibition-betty-parsons-gallery-6075> adresinden 20.11.2018 tarihinde alınmıştır.
- O'Connor, F. V. (1966). *Federal Art Patronage, 1933 to 1943*. College Park: University of Maryland Art Gallery.
- O'Connor, F. V. & Thaw, E. V. (1978). *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works*. Vol. 4. New Haven: Yale University Press.
- Passeron, R. (2000). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev.: Sezer Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Peggy Guggenheim. (t.y.). <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/museum/peggy.html> adresinden 21.10.2018 tarihinde alınmıştır.
- Peggy Guggenheim. (t.y.). <https://www.guggenheim.org/history/peggy-guggenheim> adresinden 21.10.2018 tarihinde alınmıştır.
- Pellegrini, A. (1966). *New Tendencies in Art*. New York: Crown Publishers.
- Polcari, S. (1993). *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Pollock, J. (1947-48). "My Painting", *Possibilities 1*, New York.
- Poplawski, P. (2003). *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Read, H. (1959). *A Concise History of Modern Painting*. New York: Praeger.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rona, Z. (1997a). "Der Blaue Reiter". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (1997b). "Dışavurumculuk". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (1997c). "Die Brücke". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger M., Fricke C., & Honnef K. (2000). *Art of the 20th Century*. Taschen.
- Sandler, I. (1970). *The Triumph of American Painting A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row Publishers.
- Sanouillet, M. (2002). "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York". Enis Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni*. (303-316) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Solomon, D. (1987). *Jackson Pollock: A Biography*. New York: Simon & Schuster.
- https://books.google.com.tr/books?id=vlYDjP6BZkC&pg=PA48&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false adresinden 14.10.2018 tarihinde alınmıştır.
- Surrealism movement overview and analysis. (2011, December 21). https://www.theartstory.org/movement-surrealism-history-and-concepts.htm#beginnings_header adresinden 22.01.2019 tarihinde alınmıştır.
- Sylvester, D. (1969). *The Book of Art: A Pictorial Encyclopedia of Painting, Drawing and Sculpture: Modern Art, From Fauvism to Abstract Expressionism*. Vol. 8. New York: Grolier.

- The New Encyclopedia Britannica, Macropedia. (1980). Volume 5, Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (Çev.: Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Waldman, D. (1994). *Mark Rothko in New York*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- What abstract art means to me. (1951, February 5). <https://www.dekooning.org/documentation/words/what-abstract-art-means-to-me> adresinden 07.11.2018 tarihinde alınmıştır.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. (Çev.: Mehmet Tahsin Yalım). Almanya: Taschen/Remzi Kitabevi. (2005).
- Wollen, P. (1997). "Modernities and Realities". *Views from Abroad: European Perspectives on American Art 3*. New York: Whitney Museum of American Art. http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week12_wollen.pdf adresinden 30.09.2018 tarihinde alınmıştır.
- Yılmaz, B. (2014). *'Belirsizlik' Kavramı İle Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler* (Sanatta Yeterlik Tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 353155)
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2.bs.), Ankara: Ütopya Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yusuf Emre IŞIK
Doğum Yeri ve Tarihi	Trabzon – 1986
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	KİŞİSEL SERGİLER 2019 – 12-19 Nisan, “Hiyerarşi” Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum, TÜRKİYE KARMA SERGİLER 2009 – 29 Temmuz–07 Ağustos, Recycling Conference organized by AIESEC Timisoara-ROMANYA workshop 2011 – 21 Haziran, “Türkiye’den Almanya’ya göçün 50. Yılı” Karma Resim Sergisi, Berlin, ALMANYA 2011 – 22-30 Kasım, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi, Eskişehir Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir 2013 – 15-16 Mayıs, “1. Açık Hava Resim Çalıştayı”, Akçaabat-Trabzon 2013 – 20 Aralık, 2014 - 03 Ocak, Cumhuriyetimizin Kuruluşunun 90. Yılı Anısına 39. Trabzon Sanatçıları Geleneksel Plastik Sanatlar Sergisi, Trabzon

	2014 – 28 Nisan-7 Mayıs, V. Uluslararası AkademiAda Sanat Buluşması Workshop, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa, KIBRIS 2014 – 25-29 Mayıs, II. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı Workshop, Tiflis, GÜRCİSTAN 2014 – 25-29 Mayıs, II. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı Karma Sergi, Tiflis, GÜRCİSTAN 2014 – 26-31 Mayıs, Doç.Dr. Tahsin PARLAK anısına düzenlenen Karma Tasarım Sergisi, Erzurum 2014 – 7-15 Haziran, Erzurum Gesam Üyeleri Sergisi, Erzurumlu Emrah Edebiyat Müze Kütüphanesi, Erzurum 2014 – 12-15 Haziran, Uluslararası Kültür ve Turizm Günleri Ani Gravürleri Sergisi, Kars 2014 – 18-27 Haziran, Trabzon Sanatçıları Genç Yetenekler Plastik Sanatlar Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Trabzon 2014 – 5-12 Temmuz, Diyarbakır Gesam Üyeleri Sergisi, Diyarbakır 2014 – 19-24 Temmuz, Erzurum Tabyaları Gravür Sergisi, Yakutiye Kent Meydanı, Erzurum 2014 – 15-22 Eylül, Çanakkale Gesam Üyeleri Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Çanakkale 2014 – 20-26 Eylül, III. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri, Jamia Millia Islamia Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Delhi, HİNDİSTAN 2014 – 27 Eylül-5 Ekim, VI. Uluslararası Kervansaray Buluşması 2014, Silahtar Mustafapaşa Kervansarayı - Battalgazi / Malatya
--	--

	2014 – 15-16 Kasım, I. Ulusal Ekslibris Kongresi, Panel ve Ekslibris Sergisi, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Maslak Yerleşkesi, İstanbul 2014 – 22-26 Kasım, “Eğitimde 20. Yıl Etkinlikleri” kapsamında “Lüsterli Tabak Sergisi”, Atatürk Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Erzurum 2014 – 12 Aralık, “Erzurum Kongresinin 95. Yılı Kutlamaları” kapsamında düzenlenen “Erzurum Tabyaları Gravür Sergisi”, Erzurum 2014 – 12-14 Aralık, Erzurum Winterfest 2014 Kültür ve Sanat Etkinlikleri Workshop, Yakutiye Kent Meydanı, Erzurum 2014 – 12-14 Aralık, Erzurum Winterfest 2014 Kültür ve Sanat Etkinlikleri Sergi, Yakutiye Kent Meydanı, Erzurum 2015 – 5-6 Ocak, “Eğitimde 20.Yıl Etkinlikleri” Ekslibris Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum 2015 – 15-22 Şubat, “Sanat Geliyorum Der” Karma Resim Heykel Sergisi, Asilhan Sanat Merkezi, Erzurum 2015 – 4-11 Mayıs, 3. Uluslararası İzmir Sanat Bienali, İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi, İzmir 2015 – 16-29 Haziran, İstanbul Ekslibris Derneği Ekslibris Sergisi, Largo Sanat Galerisi, Varna, BULGARİSTAN 2016 – 5-9 Mayıs, I. Uluslararası İpekyolu Ülkeleri Kültür Buluşması Ani Gravürleri Sergisi, Atatürk Üniversitesi Kültür ve Gösteri Merkezi, Erzurum 2016 – 23-24 Temmuz, Erzurum Tabyaları Gravür Sergisi, Erzurum Kongre Binası, Erzurum
--	---

	2016 – 30 Aralık, 2017 - 10 Ocak, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık Sergi Alanı 2017 – 21-28 Şubat, Bayburt'un Düşman İşgalinden Kurtuluşu'nun 99.yılı onuruna gerçekleştirilen "201 Muhteşem Yüzyıl'a Doğru" Karma Sergi, Bayburt 2017 – 5 Mayıs - 12 Mayıs, "Büyük Buluşma Sergisi 2017", Atatürk Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Erzurum 2017 – 24-25 Mayıs, "Atatürk Üniversitesi 2017 Bahar Şenlikleri" kapsamında Resim Workshop Çalışması, Atatürk Üniversitesi Gençlik ve Bilim Anıtı, Erzurum 2017 – 4-11 Ağustos, Gesam Üyeleri Bayburt Sergisi, Bayburt 2017 – 21-23 Eylül, I. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu kapsamında düzenlenen Karma Resim Sergisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Kültür ve Kongre Merkezi, Nevşehir 2017 – 7-10 Aralık, International Group Exhibition, Boris Georgiev City Gallery, Varna, BULGARİSTAN 2017 – 11-25 Aralık, Synergy Art Group 2.Uluslararası Karma Resim Sergisi, Emin Serdar Sergi Salonu, Akçaabat, Trabzon 2018 – 16 Nisan-11 Mayıs, Geleneksel Sanatlar Yolu ile Gençlerde Milli Kültür Bilincinin Geliştirilmesi Projesi kapsamında Resim Workshop Etkinliği, Erzurum 2018 – 16-19 Temmuz, Gesam Uluslararası / Ukrayna Türk Sanatçıları Sergisi, Kiev Yunus Emre Türk Kültür Merkezi, Kiev, UKRAYNA 2018 – 28 Aralık, 2019 - 28 Ocak, "2018 Yıl Sonu Öğretim Elemanları Sergisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, Erzurum
--	---

	2019 – 2-9 Mayıs, Erzurum Gesam Üyeleri Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi, Erzurum YAYINLAR Işık, Y.E. ve Uysal, Ö. (2012). Resim-İş Öğretmenliği Özel Yetenek Giriş Sınavlarına Yönelik Öğrenci Görüşleri, “3. Ulusal Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu”, 16-17 Nisan 2012, İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	yusufemreisik@outlook.com
Tarih	24.05.2019