

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**20. YY SOYUT RESİM SANATINDA
BİÇİM, EYLEM VE ZAMAN**

Banu DEMİRAĞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Şive Neşe BAYDAR

OCAK - 2022

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**20. YY SOYUT RESİM SANATINDA
BİÇİM, EYLEM VE ZAMAN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Banu DEMİRAĞ

Enstitü Ana Sanat Dalı: Resim

**“Bu tez 12/01/2022 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri
bulunan jüri üyeleri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Şive Neşe BAYDAR	Başarılı
Doç Dr. Özlem ÖZKAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Şirin UYSAL YILMAZ	Başarılı

ETİK BEYAN METNİ

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☒

Hayır ☐

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Banu DEMİRAĞ

12/01/2022

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
RESİM LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: 20.YY SOYUT SANAT HAREKETİ İÇİNDE BİÇİM ALGISI	4
1.1. Kavram Olarak Biçim	6
1.2. 1907'den 1940'a Biçimsel Değişim	7
1.3. Nesnenin Dönüşümü	8
1.3.1. İki Boyutluluk ve Geometrik Yorumlama	9
1.3.2. Analitik ve Sentetik Dönem	10
1.4. Fütürist Manifesto'nun Rayonist ve Vortisist Yansımaları	11
1.4.1. Devinim, Hız ve Zaman	16
1.5. Alman Ekspresyonizmi	17
1.6. Süprematizm ve Konstrüktivizm	19
1.7. Neoplastisizm Kapsamında De Stijl Hareketi	22
1.7.1. Platon Felsefesinin Piet Mondrian Sanatına Etkisi	25
2. BÖLÜM: 20. YY SOYUT SANAT HAREKETİNDE EYLEM VE ZAMAN	27
2.1. 1940'tan 1970'e Eylemsel Dönüşüm	27
2.2. Felsefede Zaman Kavramı ve Kuramsal Yaklaşımlar	29
2.3. Aziz Augustinus'ta Zaman Kavramı	31
2.4. Bergson'un Zaman Kavramı	32
2.4.1. Bergson'da Süre	34
2.4.2. Zaman ve Süre Arasındaki Fark	35
2.4.3. Zaman, Mekan, Zeka, İçgüdü İlişkisi	36
2.5. Sanatta Zaman Algısının Eylemsel Soyut Sanat Hareketleriyle İlişkisi	38
2.6. Amerikan Soyut Dışavurumculuk	39
2.7. Aksiyon Resmi	43
2.7.1. Jackson Pollock	43

2.7.2. Willem De Kooning	47
2.7.3. Franz Kline	53
2.8. Renk Alanı Resmi.....	57
2.8.1. Mark Rothko.....	57
2.8.2. Robert Motherwell	64
2.8.3. Mark Tobey	70
2.9. Art İnfornel.....	74
2.9.1. Pierre Soulages	74
2.9.2. Hans Hartung.....	79
2.9.3. Georges Mathieu	82
2.10. Spatialism	86
2.10.1. Lucio Fontana.....	86
3. BÖLÜM: UYGULAMALAR VE ÇALIŞMALARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR	94
3.1. Çalışmaların Biçim, Eylem ve Zaman Açısından İncelenmesi	94
SONUÇ	105
KAYNAKÇA	107
ÖZGEÇMİŞ	110

KISALTMALAR

A.B.D. : Amerika Birleşik Devletleri

Çev. : Çevirmen

Co : Company

Dr. : Doctor

Ed : Edited by

MoMA : Museum of Modern Art

pp. : Pages

s. : Sayfa

ss. : Sayfa sayısı

Trans : Translated by

vb. : Ve benzerleri

yy. : Yüzyıl

WPA : Work Progress Administration

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : Jackson Pollock, Landscape with Steer, 1937	45
Resim 2 : Jackson Pollock, The Flame, 1938	45
Resim 3 : Jackson Pollock, Circle, 1938-1941	46
Resim 4 : Willem de Kooning, Woman with Corset and Long Hair, 1970	50
Resim 5 : Willem de Kooning, Woman in a Rowboat, 1964	51
Resim 6 : Willem de Kooning, Untitled, 1976	52
Resim 7 : Franz Kline, Untitled (Study for <i>Mahoning II</i>), 1960	54
Resim 8 : Franz Kline, Blueberry Eyes, 1960	55
Resim 9 : Franz Kline, C and O, 1958.....	56
Resim 10 : Mark Rothko, No. 1 (Untitled), 1948	61
Resim 11 : Mark Rothko, No. 9, 1949.....	62
Resim 12 : Mark Rothko, Orange, Red, Orange, 1961.....	63
Resim 13 : Robert Motherwell, Untitled A, 1970.....	67
Resim 14 : Robert Motherwell, El General, 1980	68
Resim 15 : Robert Motherwell, Elegy to the Spanish Republic, 1975–85	69
Resim 16 : Mark Tobey, Fire Dancers, 1957.....	71
Resim 17 : Mark Tobey, American Landscape, 1969-1970	72
Resim 18 : Mark Tobey, Untitled, ?	73
Resim 19 : Pierre Soulages, Peinture, 1963.....	76
Resim 20 : Pierre Soulages, Peinture, 1985.....	77
Resim 21 : Pierre Soulages, Peinture, 2011.....	78
Resim 22 : Hans Hartung, Untitled, 1955.....	80
Resim 23 : Hans Hartung, Composition T 1962-E15, 1962	81
Resim 24 : Hans Hartung, Composition T1982-E15, 1982	81
Resim 25 : Georges Mathieu, Untitled, 1959	83
Resim 26 : Georges Mathieu, Reflets impatients, 1990.....	84
Resim 27 : Georges Mathieu, CHAGRIN TENEBREUX.....	85
Resim 28 : Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1957	91
Resim 29 : Lucio Fontana, Concept Spatale, 1963.....	92
Resim 30 : Lucio Fontana, Concept Spatale, 1964.....	93

Resim 31: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled1-1’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	96
Resim 32: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled1-2’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	97
Resim 33: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled1-3’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	98
Resim 34: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled2-1’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	99
Resim 35: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled2-2’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	100
Resim 36: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled2-4’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	101
Resim 37: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled3-1’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	102
Resim 38: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled3-2’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	103
Resim 39: Banu DEMİRAĞ, ‘Untitled3-3’, Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021	104

ÖZET	
Başlık: 20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatında Biçim, Eylem ve Zaman	
Yazar: Banu DEMİRAG	
Danışman: Prof. Şive Neşe BAYDAR	
Kabul Tarihi: 12/01/2022	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım)+110 (tez)
Sanatçının nesneye bakışı pek çok etmen tarafından değişime uğramıştır. Savaşlar, endüstri devrimi, teknolojik gelişmeler ve felsefe gibi birçok faktör sanatta özne nesne ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte sanatçılar için görünen dünyanın önemini yitirmesi sanatçıları gerçekliğin özüne yöneltmiştir. Sanatçılar resmin biçimsel sorunlarına yönelerek soyut arayışların içine girmiştir. Teknoloji, bilim, toplumsal ve düşünsel alanlardaki gelişmeler insanların yaşamını kolaylaştırırken, bu durum birçok sanatçıyı çevresine yabancılaştırmış ve içe döndürmüştür. Sanatta nesneden kopuş söz konusu olmaya başlamıştır. Dış dünyayı yansıtmak yerine içsel durum ifade edilmiştir. Sanatçı evrenle bütünleşmeye sezgi yoluyla ulaşmaktadır. Soyut sanat çalışmaları, duygu ve düşüncenin temsil edilen dünyadan önce geldiği tasarlama ve icat etme süreçleri haline gelmiştir. 20. yüzyıl sanatında yeni bir biçim dili sunan Kübizmden itibaren meydana gelen nesnenin dönüşümü çalışmanın birinci bölümünde soyut sanat bağlamında tarihsel gelişim ile ilgili gerekli literatür taramaları yapılarak kronolojik bir biçimde ele alınmıştır. İkinci bölümde zaman kavramıyla ilgili genel bir çerçeve çizilerek, ‘zaman’ ı gerçek anlamda ele alan ve felsefesinin odak noktası yapan Bergson’un fikirlerinden yararlanılarak, sanatta özne nesne ilişkisinde meydana gelen eylemsel dönüşümle ilgili açılımlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Zamanın bir numaralı göstergesi olan zamanın hareketle ilişkisi ve sanatta zaman algısı ile ilgili elde edilen veri ve bilgiler diğer kaynaklarla desteklenerek sürecin içeriği belirlediği çalışmalar konusundaki eğilimlere ve sanatçı görüşlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde soyut sanat biçim, eylem ve süreç bağlamında çalışmalarla ilişkilendirilmiştir. Çalışmalardaki sürece dair değişkenliğe göz atılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Biçim, Jest, Soyut, Süreç, Zaman	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Form, Action and Time in 20th Century Abstract Painting	
Author of Thesis: Banu DEMİRAĞ	
Supervisor: Prof. Şive Neşe BAYDAR	
Accepted Date: 12/01/2022 Number of Pages: vii (front text)+110 (thesis study)	
The artist's view of the object has changed in terms of many factors. Elements such as wars, industrial revolution, technological developments and philosophy have brought a new dimension to the subject-object relationship in art. With the invention of the camera, the apparent world has lost its importance for artists, leading them to the essence of reality. Artists turned to the formal problems of painting and entered into abstract pursuits. While developments in technology, science, social and intellectual fields make people's lives easier, this situation caused derealization for many artists and make them introvert. In art, there is a detachment from the <u>object</u>. Instead of reflecting the external world, the internal state is expressed. The artist achieves integration with the universe through intuition. Abstract artworks have become processes where emotion and thought precede the represented world. In the first part of the study, the transformation of the object in art, which has occurred since Cubism, which presents a new form in the art of the 20th century, is discussed in a chronological manner by making necessary literature reviews about historical development in the context of abstract art. In the second part, a general framework about the concept of time was accentuated the ideas of Bergson, who took 'time' in a real sense and made it the focal point of his philosophy, were tried to reveal the expansions related to the operational transformation that occurred in the subject-object relationship in art. The data and information obtained about the relationship between time and movement, which is the number one indicator of time, and the perception of time in art are supported by other sources, and the tendencies and the views of the artists on the works whose content is determined by the process are included. In the third part, abstract art is associated with works in the context of form, action and process. The variability in the process in the studies was taken into account.	
Keywords: Form, Gestural, Abstract, Process, Time	

GİRİŞ

Sanat, özellikle resim, sanatçının bazı deneyimlerini görsel olarak ifade etme girişimidir. Sanatçının bir ifadesidir. Bütün, birleşik ve mutlak bir şey yaratma, bireysellik ve evrensellik girişimidir. Sanat, insanın ifadesinin temsilcisiyse, aynı zamanda o andaki hayatının temsilcisidir.

20.yüzyıl başlarıyla birlikte sanatçının nesneye bakışı değişmiştir. Yaşadıkları dönemlerdeki bilimsel gelişmelerden beslenen sanatçılar için fotoğraf ve kameranın icadı gerçekliğe ulaşma çabasını saniyelere indirmiş, bir yerden başka bir yere taşınabilen ama aynı anda iki farklı yerde bulunamayan resmin biricikliğini ortadan kaldırmıştır. Bilimsel alandaki gelişmelere ilgi duyan empresyonistler için görünen dünya önemini yitirmiş, sanatçılar gerçekliğin özüne yönelmişlerdir. Gerçekliğin özüne yönelme arayışlarında sanatçılar resmin biçimsel sorunlarına odaklanmıştır. Biçimin natüralist anlayıştan arındırılması sanatçıları soyut arayışlara yöneltmiştir. Artık doğada görülen nesne değil, sanatçının görmek istediği nesne tuvale aktarılmıştır. Sanatçının dile getirmek istediği nesnenin biçimi değil, nesneye görmede bulunan öznenin davranışı önem kazanmıştır. Yeni bir biçim dili sunan Kübizmde, parçalardan doğanın bütününe ulaşmaya çalışılmış, nesneler yeni bir cisimsel varlıkta yeniden sunulmuştur. Doğadan tam olarak kopuşun yaşanmadığı Kübizmde doğa biçimlerinden soyuta değil, soyut düşünsel biçimlerden doğaya ulaşılır. Her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğunu savunan Fütüristler, hareketi görünür kılmaya çalışmış, parçalanmış imgelerde modern teknolojinin getirdiği hareket ve hızın sonucu olarak devinim ve değişimi yüceltmışlerdir. Kübizmi hareket ve değişkenlikten yoksun bulan Fütüristler, resimlerine hareketi dahil etmişlerdir.

20. yüzyılda teknoloji, bilim, toplumsal ve düşünsel alanlardaki gelişmeler insanların yaşamını kolaylaştırırken, bu durum birçok sanatçıyı çevresine yabancılaştırmış ve içe döndürmüştür. Dış dünyayı yansıtmak yerine, sanatçının kendisini ifade etmesini temel alan dışavurumculuk akımında sanatçılar gerçeklerin yansıtılmasını reddetmiş, içsel durum renk, çizgi ve deformasyonla ifade edilmiştir. Sanatta nesneden kopuş söz konusu olmaya başlamıştır. Kübistler ve Fütüristler gözlerini doğadan daha önce ayırmıştır fakat dışavurumcular, doğaya gözlerini tamamen kapatmış durumdadır.

1917 Rus Devrimi öncesinde Rusya’da ortaya çıkan iki sanat hareketinden Konstrüktivizmde Tatlin modern nesnelerin biçimlerini ve malzemelerini överken, Malevich’in öncülüğündeki Süprematizm, nesnelerin içindeki sonsuz olanı ifade ediyordu. Konstrüktivizm atık ve endüstriyel malzemelerle geliştirdiği üç boyutlu düzenlemelerde kütesellikten uzaklaşarak, izleyiciyi gerçek mekanda gerçek malzemeyle yalnız başına bırakır. Rus Konstrüktivizmi yüzyılın ilk yarısında görülen diğer avangard akımlardaki soyut estetik hareket gibi bireysel estetik dürtü ile değil, toplumun fiziksel ve entelektüel ihtiyaçlarını karşılayabilme fikriyle doğmuştur. Süprematist için en uygun temsil biçimi, duygulara olanak tanıyan ve objelerin görüntüsünü dışlayan temsildir. Fütürizmde, biçimin dinamiği elde edilmiş, nesneler dünyası yok edilmemişken, Süprematizm, non-objektif temsile varmıştır.

De Stijl grubu için resim biliminde matematiksel bir denklemin yaptığı kadar, evrenin görünmez, nesnel yasalarını görsel terimlerle gösteren plastik bir nesne haline gelir. Sanatçı evrenle bütünleşmeye sezgi yoluyla ulaşmaktadır.

İçeriğin serbest bırakıldığı ve saf formun tuvale aktarıldığı soyut sanat çalışmaları zaman ve mekan engellerini aşan, duygu ve düşüncenin temsil edilen dünyadan önce geldiği tasarlama ve icat etme süreçleri haline gelmiştir. Soyut dışavurumculuk, zamanın sürekli değişen sonluluğunda, ruhun hatırlaması, anlamlandırması ve beklentisi üzerine bir yolculuktur.

Çalışmanın Amacı

‘20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatında Biçim, Eylem ve Zaman’ başlıklı çalışmanın amacı soyut sanat oluşumlarında meydana gelen biçimsel değişimlerin sosyolojik ve psikolojik etkilerini saptamak, sanatın içinde bulunduğu toplumun yaşadığı kültürel değişimler ile ilişki içinde olduğuna ışık tutmaktır. Çalışmada savaşlar, endüstri devrimi, teknolojik gelişmeler ve felsefe gibi etmenlerin soyut sanata etkilerinin araştırması yapılmış, sanatçı üzerinde yarattığı psikolojik değişimler incelenerek, kültürel değişimlerin yaratım sürecinde sanatçılara etkilerinin ne yönde olduğuna dair soruların cevapları aranmıştır. Çalışmada eserin temel alınmadığı, nesnenin yerine süreci koyan sanat süreç ilişkisinde ortaya konan son eserden çok değişim ve geçiciliğe odaklanılarak sanatsal üretimdeki deneyimlenen sürece dair değişkenlik ve zaman kavranmaya çalışılmıştır. Çağdaş felsefede durmadan değişen, akan, oluşan bir şey olarak anlaşılan varlığın temel

karacterinin bu dünyaya içkinlik yani zamansallık olduğu fikrinden yola çıkarak, sanat süreç ilişkisinin i dinamiklerinin veri derleme ve değerlendirilmesi felsefi yorumlar ışığında açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada biçim, eylem ve zaman nitel araştırma süreci ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Soyut sanatta meydana gelen biçimsel değişimlerin i dinamiklerinin veri derleme ve değerlendirilmesi detaylı bir şekilde araştırılmıştır. Bu çalışmada literatüre uygun yazılı ve elektronik kaynaklar taranmış, veriler kategorilere ayrılmıştır. Avrupa ve Amerika kıtasındaki soyut sanat hareketleriyle sınırlandırılan çalışmada birinci ve ikinci bölümde verilen tarihsel aralıkta soyut sanat hareketi içindeki biçimsel ve eylemsel değişim açıklanmaya çalışılmış, sanat ve felsefe ortamına ışık tutan kaynaklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmaya konu olan sanatsal yaklaşımların oluşumundaki etkenler döneme ait yazılı, elektronik ve görsel kaynakların yanı sıra, sanatçılara, kuramılara ve dşnrlere ait pasajlar göz önünde bulundurularak hazırlanmıştır. Nitel araştırma ile yapılan çalışmada maksimum çeşitlilik örneklem alınmıştır. Soyut özelinde sanatın içinde bulunduğu toplumun kültürel değişimlerinden bağımsız olmasının mümkün olmadığı sanat oluşumlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Kültürel değişimlerin sanatçı üzerinde meydana getirdiği psikolojik etkiler ve çalışmalardaki biçimsel ve eylemsel dönüşümlerin felsefi altyapısı saptanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın nemi

Araştırma konusunun seçilme sebebi çalışmalarla ilişki nedeniyle sanat üretiminde içeriğinin belirlediği süreçten farklı olarak sürecin içeriği belirlediği sanata bakış ve resmin süreciyle yüzleşmektir. Çalışmanın literatüre katkı sağlanması ve konuyla ilgili yapılacak olan çalışmalara kaynak olması hedeflenmektedir.

Çalışmanın Konusu

20. yüzyıl soyut resim sanatında meydana gelen biçimsel ve eylemsel değişimler incelenerek nesnenin yerine süreci koyan sanatsal üretimdeki deneyimlenen zaman açıklanmaya çalışılmıştır.

1.BÖLÜM: 20.YY SOYUT SANAT HAREKETİ İÇİNDE BİÇİM ALGISI

“Sanat tarihi, ‘soyutlama’ ve ‘duyumsama’ eğilimlerinin bitmek tükenmek bilmeyen bir mücadelesidir.”

Wilhelm WÖRRINGER

Sanatta özne-nesne ilişkisi var olduğu günden bugüne sürekli değişime uğramış hiçbir zaman yok olmamıştır. Endüstri devrimi ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra, politik değişimler, savaşlar, özgürlük mücadeleleri, iletişim araçlarının gelişimi, felsefe gibi pek çok etmen sanatçının nesneye bakışını değiştirmiştir. İnsanlar tarih boyunca yaşamlarını aktarmaya ve kayıt altına almaya çalışmışlardır. Bilim ve sanat birbirlerinden bağımsız düşünülse de yüzyıllardır etkileşim içindedir. Sanatçılar yaşadıkları dönemdeki bilimsel gelişmelerden beslenmişlerdir. Fotoğraf ve kameranın icadına yol açan ‘camera obscura’ tekniği, içinde bulunduğu çağın toplumsal düşüncesinin oluşmasında önemli rol üstlenmiştir. Bu ressamın da dikkatini çekmiş ve çalışmalarında camera obscuradan yararlanmışlardır. Böylelikle simgesel olarak öznel bakışı temsil eden perspektifin yapısı açıklanmıştır. Belting (2017)’e göre perspektif, resim ile bakan kişiyi simgesel olarak birbirinden ayırıp, izleyiciyi kendisiyle buluşturmuştur. Perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenirdi (s.23). Fotoğraf makinesinin icadı ile insanların bakışı değişmiş ve ressamın uzun zaman harcadığı gerçekliğe ulaşma çabası saniyelere inmiştir. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi ama aynı anda iki farklı yerde bulunamazdı. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin biricikliğini ortadan kaldırmış oldu ve resmin anlamı değişmiş oldu (Berger, 2007: 19). Sanatçılar için görünen dünyanın gerçekliği önemini yitirmiştir. Bu gelişmeler ile gerçeklik kavramı konusunda farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıldan itibaren yüzyıllardır varlığını sürdüren natüralist anlayış, yerini yeni oluşumlara bırakmak zorunda kalmıştır. Yaşanan bu gelişmeler sonucunda ortaya çıkan Empresyonist sanat anlayışı, natüralist sanat anlayışının da sonunu hazırlamıştır. Empresyonizm nesne, ışık ve renk izleniminin aktarımıdır. Renk, nesnenin niteliği değil, nesnenin anlık bir görünüşüdür. Empresyonizm

ile birlikte görünen dünyanın önemini yitirmesi sanatçıları gerçekliğin özüne yönelmiştir. Değişen gerçekliğe ulaşmada sanatçı resmin biçimsel sorunlarına yönelmiştir. Resim sanatı, biçimi natüralist anlayıştan arındırarak soyut arayışların içine girmiştir (Satır ve Kayserili, 2013: 124).

20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olan soyut sanat 19. yüzyıl sonunda Empresyonistlerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğini terk etmelerine sebep olmuştur. Resim sanatını biçimsel ve plastik bir sorun olarak ele almışlardır (Antmen, 2016: 79). Bu değişimler soyut sanatta yeni biçimsel oluşumların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Baudelaire'e göre 19. yüzyılda görmenin kaynağı değişir. Doğanın kaynağı artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına ve izlenimine devrolmuştur. Doğada görülen nesne değil, sanatçının görmek istediği nesne tuvale aktarılmıştır. Zygmunt Bauman'a göre modern insan yeryüzünde, bir çölde dolaşır gibi dolaşan ve biçimi olmayan şeylere biçim, eğreti şeylere süreklilik vererek parçalı şeylerden bir bütün oluşturur. Modern dönemde Burada ve Orada arasındaki fark ortadan kalkmıştır. Modern insan bir Orada'ya değil, daha iyi ve farklı bir Burada'ya doğru ilerler.

Modernite oluşsalıktan çıkarma ve özgürlük çağıdır. Modernite de bir anlatı çağıdır, ilerleme ve gelişme olarak tarih anlatısının çağıdır. Fırlatanına veya tasarımcısına Tanrı denilen o fırlatılmışlıktan özgürleşir. Oluşsalıktan çıkarma ve sekülerleştirme aynı öncülde temellenir. İnsan kendini tarihin öznesi konumuna yükseltir, dünyayı üretilebilecek bir nesne olarak karşısına alır. Üretim, tekrarın yerini alır. Özgürlük oluşsalılık üzerinden tanımlanmaz. Modern öncesi zamanlarda, insan önceden belirlenmiş bir yolda, semavi cisimlerin yörüngeleri gibi ebediyen tekrarlanan bir yolda ilerlerdi. Modern öncesi insan, içine fırlatılmış olduğu verili durumu kabul eder veya ona katlanırdı. Oluşsalılık ve tekrarın insanıydı (Byung, 2015: 39-40).

Soyut resimsel ifade gerçeğin temsilinden ayrılıp onu sadece renkler ve şekillerle ifade eder. Worringer soyutlama süreci ile ilgili insanı soyutlamaya götüren dürtünün duyumsanan dünyanın gerçekliği olduğunu belirtmektedir. “İnsanın kendisini karşısındaki bir nesneye, bir sanat yapıtına yansıtması, kendisini onun içinde hissetmesi ve bu yolla o nesneyi kendi içine alarak anlaması” (Worringer, 2017: 16).

Worringer ‘duyumsama’nın bir anlamda modern estetik olduğunu ifade etmektedir. Çünkü burada estetiğin, nesnellikten öznelliğe geçtiğini belirtmektedir. Nesnenin biçimi değil, bilhassa öznellik kapsamında dile getirmek istediği ‘estetik nesne’ ye görmede bulunan öznenin davranışı önemlidir. Bu anlamda bir ‘görme psikolojisi’ yaratma durumu söz konusudur (Worringer, 2017: 16).

1.1 Kavram Olarak Biçim

Hançerlioğlu’na göre ‘biçim’, “bir nesnenin, biçim almamış özdeğinden, içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda içyapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyen, biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olandır” (Felsefe Sözlüğü, 2008). Sanatta biçim ve öz ilişkisinde öz sürekli değişim içindeyken, biçimin de değişime uğramasına ve farklı biçimlerin oluşmasına sebep olmaktadır. ‘Öz’ün dışavurumu olan ‘biçim’ kavramını tanımlamak için bazı düşünürlerin biçim ve öz araştırmalarına değinmek gerekmektedir. Aristoteles felsefesinde öz ve biçim kavramlarını açıklamak için varlığın ne olduğu ve nasıl olduğu sorgulamaları yapılmaktadır. Varlığın ne olduğu öz, nasıl olduğu biçim kavramlarına karşılık gelmektedir. ‘Gerçeklik nedir?’ Aristoteles’in ebedi soru olarak adlandırdığı bu soru evrenin ya da varlığın özüne yönelik bir soruşturmadır. ‘Gerçeklik nedir?’ biçimindeki ebedi soruyu yanıtlarken, İyonyalı düşünürler ve atomcular yanıtlarını özdek (madde) bakımından, buna karşın Pythagorasçılar, Sokrates, Platon ve Aristoteles form bakımından verirler. Aristoteles için ‘biçim’ evrendeki belirleyici, en özsel ögedir. Sokrates ile birlikte doğa felsefesi gözlerini dışsal olan doğadan yavaş yavaş insana çevirir. Başka bir deyişle hümanistik olur. İyonyalılar varlığın ‘öz’ ü araştırmasında onun duyusal, algılanabilir somut bir töz (su, hava gibi) olduğunu düşündüler. Pythagorasçılar ise varlığın özüne duyu yoluyla değil akıl yoluyla ulaşılabilirliğini düşündüler. Herakleitos, ‘öz’ ün ne olduğu konusunda canlı bir töz (ateş) varsayıyor ve İyonyalılarla uyuşuyordu. Herakleitos her şeyin sürekli bir değişim ve akış (oluş) halinde olduğunu söylerken; Parmenides, Herakleitos’un tam karşıtıdır. Değişen varlık, evrenin sürekli değişen düzeni, Herakleitos’un çıkış noktasıdır. Parmenides ise, hiçbir şeyin değişmediğini düşünmüştür. Herakleitos için devinim ve değişim olanaklı tek gerçekliklerdir; oysa Parmenides için devinim ve değişim imkansızdır. Parmenides’e göre bir şey kendisinden başka bir şeye değişilmez, var olan her şey olduğu gibi kalır.

1.2. 1907'den 1940'a Biçimsel Değişim

Modernizmi başlatan sürecin Manet'in açtığı yolda 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransız Empresyonist sanatçılardan geldiği düşünülmektedir. Daha geriye dönüldüğünde Rönesans estetiğinden kopuşu Giotto doğadan tam ve doğru bir biçimde çizme tekniği ile sağlarken, Eduard Manet de modern sanat için benzer bir şey yapmıştır (Polat, 2017: 60). Manet'nin 'Kırda Öğle Yemeği' isimli tablosu hem biçim hem içerik açısından geleneksel resim anlayışından çok uzakta, çıplaklığı tamamen yeni bir bağlamda, cinsellik üzerinden modern bir tarzda kurgulamıştır. Polat'a göre bugün modernizm olarak adlandırılan estetik olgunun fitilini ateşleyen Empresyonizmle başlayan hamlenin Kübizm ile doruk noktasına vardığı düşünülmektedir (Polat, 2017: 61).

Empresyonizmin etkileri 19. yüzyılın sonuna doğru genişlemiş ve yeni form arayışlarına sebep olmuştur. Farklı bakış noktalarının, farklı kültürlerin görüşleriyle harmanlanan Picasso'nun 1907 tarihli 'Avignon'lu Kadınlar' çalışması Afrika sanatı, İber heykelleri ve rölativizm ya da perspektivizm destekli Cezanne etkisinin birlikte ilk defa görüldüğü bu modern sanat yapıtı ilk kübist çalışma olarak değerlendirilmektedir (Polat, 2017: 69). Kübizmde doğanın gerçekliğinden kopulmamış ve hareket biçime katılmıştır. Nesnenin gerçekliği parçalanmış geometri ve farklı bakış açıları ile bir araya getirilmiştir. Kübizmdeki parçalanmış imgeler Fütürizmde modern teknolojinin getirdiği hareket ve hızın doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Değişim ve devinim yüceltilerek biçime özgürlük kazandırılmıştır. Fütürizmde ise geçmiş tümüyle reddedilir. Fütürizm daha çok bir düşünce biçimidir. 1917 öncesi Rusya'da Kazimir Malevich'in öncülüğündeki Süprematizmde Malevich, nesnelerin içindeki sonsuz olanı ifade etmeye çalışırken, Vladimir Tatlin'in başını çektiği Konstrüktivizmde Tatlin, modern nesneleri yüceltiyordu (Polat, 2017: 77).

Modern sanatın diğer önemli sanat hareketlerinden biri olan Ekspresyonizm temelde bir Alman olgusudur. Almanya'nın modern tarihi içindeki gelişen sosyolojik ve politik dönüşümlerin sebep olduğu ekonomik ve ahlaki sıkıntıların derinden hissedildiği ülkede sanat kendine özgü karamsar bir ekspresyonizme bürünmüştür. Ekspresyonizmde dış dünyanın nesnel gerçekliği yerini iç dünyanın ifadesine bırakır (Polat, 2017: 80).

1.3. Nesnenin Dönüşümü

Sanatçının resimde toplumsal olarak kabulü 15. yüzyıla dayanmaktadır. Sanatçının resimde hem isminin hem resminin yer alması 1434 yıllarında, Jan Van Eyck'ın (1389–1441) 'Arnolfini'nin Evlenmesi' adlı eserinin merkezindeki madalyonda görülen Latince 'Johannes de Eyck Ffuit hic' yani 'Jan Eyck da buradaydı' yazısı ile belgelenmiştir. Burada sanatçı özne resmin nesnesi ile aynı platformda yer almaktadır. Resmin nesnesine özelliğin girişi ise 16. yüzyılda maniyerist sanatçı olan El Greco (1541–1614) ile gerçekleşmiştir. El Greco'nun resimlerinde figürlerin vücutlarının yukarıya uzanışı, yüce olanla bağ kurmakta ve ilahi bir yüceliği temsil etmektedir. 17. yüzyılda, nesnel gerçekliğin öznel düşünceye sokulması, sanatta öznel eğilimlerin giderek artmasına yol açmıştır.

Bilimde ve felsefede Akıl Çağı olan 18. yüzyılda bütün gözler doğaya çevrilmiştir. Avrupa astronomi, fizik ve kimya alanındaki bazı araştırmaları ve gelişmeleri izlemiştir. Newton'ın genel çekim yasası, Descartes'ın kuşkuculuğu zamanın düşünce biçimlerine farklı boyutlar kazandırmıştır. Kilisenin ayrıcalıkları ve monarşi sorgulanmaya başlanmıştır. Her şeye kuşkuyla bakan akılcı yaklaşım klasik sanata gerek duymuştur. Klasizm aynı zamanda devrimin habercisi olmuştur. Jacques Louis David (1743–1793) bir yandan Fransız devrimini, öte yandan Roma imparatorluk soyluluğunu yücelten resimler yapmıştır. Biçimsel anlamda devrimci ve başkaldırı unsurları barındıran David'in Klasizm'ini 1780–1800 yılları arasında süren ve David'in devrim döneminden farklı olan Neo-Klasizm, ya da daha çok ön romantizmi oluşturmaktadır.

20. Yüzyıl sanatının gelişim ve değişimlerinin ön koşulu olarak kabul edilen Romantizm, sanatçı bireyselliğini öne çıkaran bir harekettir. Bu akım, akademilere, aristokrasiye ve geleneği temsil eden ustalara eleştirel bir tutum takınmıştır. Bu dönemde yapılan hayali veya metafizik - soyut imgelerin betimlemesinde öne çıkan sanatçı F. Goya (1746-1828) rüyalarını, hayallerini, kabuslarını tuvallerine yansıtmıştır. "Bu, zihinsel nesnenin özneyi peşinden sürüklemesi durumudur. Goya'da görülen bu paradokslar, kendini somut-soyut tüm varlığı kapsayacak bir yaratma biçiminde göstermiştir" (Kaplanoglu, 2008: 31).

19. yüzyılda Avrupa toplumunun inanç ve dünya görüşlerinin değişmesine sebep olan yeni felsefi sistemler ve öğretiler, doğa ve toplumun algılanmasında da büyük değişimler

göstermiştir. Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yansımalarına, Empresyonizmde rastlanmaktadır. Newton'ın, Chevreulle'ün ve Helmholtz'un ışık üzerine yaptıkları çalışmalardan izlenimcilerin etkilendikleri bilinmektedir. Empresyonizm, bilimsel bir niteliğe bürünmüştür. Empresyonizmle birlikte sanatçılar, resimlerini yaparken, bir fizikçi gibi bilimsel bir veri kaydı tutmuştur. Sonucunda da geleneksel resim sanatının sorgulama, araştırma ve keşfetme yönü ortaya çıkmıştır. Dönemin sanatçıları açık havada resimlerini yapmış, renk tayfi ve ışığın etkilerini tuvallerine aktarmışlardır. Sanatçılar için artık dünyayı aynı gözle görmek mümkün olmamıştır. Neo-Empresyonistler ise renk olaylarını inceleyip, boyayı tuval üstüne düzenli ve küçük parçalar halinde yerleştirerek; önceki araştırmalara bilimsel ve sistematik bir düzen getirmeye çalışmışlardır. Optik gerçekliği yakalamak Empresyonistler için öncelikli hedeftir. Empresyonistlerin bilimsel olarak görülen metotları renk titreşimleri, belirli bir rengi onun karşıtı ve tamamlayıcı olan renklerle çarpıştırmak ve ışığı tuvalin üstüne yayılan bir eleman olarak kullanmaktır. 20. yüzyıl sanatında, özellikle de biçimsel açıdan, büyük devrim yaratan Kübizmin ayırıcı niteliği, yeni bir biçim dili sunmasıdır. Kübizmde sanatçı özne kuramlarıyla geçmiş analiz etmiş, kendini, kültürünü, doğayı ve olayları sorgulaması sonucunda karar verme gücünü göstermiş, bilimin ve tekniğin iyi hissedilip sanatsal aşamalara yansıtıldığı yeni bir anlayış sunmuştur (Kaplıanoğlu, 2008: 40-42).

1.3.1 İki Boyutluluk ve Geometrik Yorumlama

Kübizm doğadan tam olarak kopmadan nesnenin temsilini değiştirmiştir. Kübistler, nesnenin görünümünün özüne inmeye çalışmışlar ve sanatı doğanın himayesinden geri almak istemişlerdir. Kübizm eşyaları parçalar, sadeleştirir ve geleneksel perspektifin yardımı olmadan yüzeye dağıtır. Nesneler, duysal görüşlerinden kurtarılınca geriye yalnız biçim kalır. Kübizm daha çok biçimlerle uğraşan bir sanattır. Resimsel düzlemde yeni bir biçimsel gerçek olarak yer alan Kübizm, sanatı temsili olmaktan çıkarmış yeni bir bilinç uyandırmıştır.

Kübizm nesnelerin özünü kavramak için nesnelerin biçimini görüldüğü gibi değil, düşünüldüğü gibi parçalar ve nesneleri geometrik düzende araştırır. Tunalı (2013), biçimlerin parçalayıcı çözümlemeye gidildiği Kübizmde, bu çözümlemenin nesnelerin iç sırrını ortaya çıkardığından bahsederken, varlığın iç dünyasının yasal düzende yaratılmasının onu geometri ve metafiziğe taşıdığını ifade etmektedir. Bu anlamda

Kübizm yalnızca bir biçim veya geometri sanatı değil, geometrinin içinde tinsel varlık barındıran nesnelerin özünü oluşturan metafizik durumdur. Kübizmde metafizik ve matematiğin bir aradalığı birbirini tamamlamak üzere var olurlar (s.167).

Kübistler sanatın amacını duygudan çok düşüncede aramışlardır. Picasso iki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimi bütün yönleri ile ifade etme yöntemini gerçekleştirmiştir. Başlarda anlaşılabilir olarak görülen bu anlatım ise, aslında anlatımın ta kendisidir. Levine (1971)'e göre bu resimlerde sanatın doğaya değil, sanatın sanata bağlanıyor olması çok önemli; Picasso için var olan gerçek, metafizik bir mutlaklığın yaratılması değil, onun yaptığı gerçektir. Picasso ve birçok Kübist için, sanatçının zihni tarafından yaratılan ve varoluşsal seçimleri aracılığıyla dünyaya dayatılan gerçeklikle karşı karşıyayız (s.23).

1.3.2. Analitik ve Sentetik Dönem

Kübizm, Analitik ve Sentetik dönem şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Analitik dönemde nesneler farklı bakış açıları ve geometrik analizlerle aktarılmıştır. Klasik gelenekte tek bakış açısı hakimken, Kübizmdeki farklı bakış açılarıyla tek bakış açısına dayanan gelenekten kopma yaşanmıştır. Resimlerde hacim ortadan kalkmış, çoğalan planlar, monokrom, gri ve ochre tonların kullanımı ağırlık kazanmıştır. Doğadan kopuşun tam olarak yaşanmadığı Kübizmin Analitik dönemi, parçalardan doğanın bütünselliğine erişme girişimi olarak yorumlanmaktadır. Bu parçalanmanın varlığını kendi içinde tamamlayıcı yeni bir varlıkta sunduğu, nesneleri yüzeysel bağlamlarından kopararak yeni bir cisimsel varlıkta tekrardan kurduğu düşünülmektedir. Kurulan bu konstrüksiyonda, meydana gelen elemanlar doğrudan doğada ve nesnelerde olduğundan somuttan beslenen soyut bir varlık olarak yorumlanmaktadır. 1909-1912 tarihlerine denk gelen dönem analitik, Analitik Kübizm dönemi olarak adlandırılmaktadır (Tunalı, 2013: 169-71).

Kübizmin ikinci dönemi, Sentetik, bireşimsel, Kübizm olmuştur. 1911-14 yıllarına denk düşen oluşumda, doğa elemanlarından uzaklaşılır, geometrik düşünsel soyut elemanları içerir. Analitik yolla parçalanmış nesneler, bu kez sentetik birleştirici bir yolla, bir araya getirilmiştir. Geometrik biçimler, parlak renkler ve kolaj kullanılmıştır. Sentetik Kübizmde biçimin kendi resmini yapmak yerine, onu temsil eden bir başka nesne aracılığıyla sunma düşüncesi vardır. Picasso'nun müziği resmetmek için notaları tuval

yüzeyinde kullanması biçimin kendisinden kopmasına neden olmuştur. Böylece, resme ilk defa günlük kullanım malzemeleri girmiştir.

Analitik dönemde doğa elemanlarının geometrik parçalanmasına gidilirken, Sentetik dönemde bu elemanlar düşünsel soyut bir geometride yerini alır. Doğa biçimlerinden soyuta değil, soyut düşünsel biçimlerden doğaya ulaşılır. Tunalı (2013), bu oluşumu Kant felsefesi ile karşılaştırır. Kant’a göre, nesneleri olduğu gibi değil sahip olduğumuz düşünce biçimleriyle biliriz. Sentetik Kübizm ve Kant felsefesinin bağdaştığı nokta, nesnenin öznenen bağımsız değil, öznenin duyu elemanlarının zihin kavramlarıyla oluşturduğu gerçekliğidir. Kübist sanatçıların felsefi dayanağını Kant’ta ‘kendiliğinden şey’ kavramıyla ilişkilendiren Tunalı, kübizmin asıl varlığa ulaşma isteğinin ve Kant felsefesinde, duyuların sağladığı görüşlerin dışında, böyle bir varlığın ‘kendiliğinden şey’ de bağdaştığını ifade etmektedir (s.172-74).

1.4. Fütürist Manifestonun Rayonist ve Vortisist Yansımaları

Fütürizm, ‘gelecekçilik’ anlamını taşıyan endüstri sanatıdır. Endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına ayak uyduramayan İtalyanların ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesidir. 19. yüzyılda yaşanan Sanayi Devrimi’nin sonucunda, hızla sanayileşen Fransa, İngiltere ve Almanya gibi Avrupa ülkelerinin gerisinde kalan İtalya, 20. yüzyılın başlarında, ekonomik ve teknolojik bakımdan az gelişmiş bir ülke konumundaydı. Fütüristler ülkenin geri kalmışlığını endüstrileşme ve modernleşme ile ortadan kaldıracaklarını savunmuşlardır. Eski değerleri yok edip, makine estetiğini yücelten Fütürizm, gelenekselleşmiş tüm kurumlara karşı bir başkaldırı hareketi olarak ortaya çıkmıştır (Kaplanoğlu, 2008: 177).

Fütüristler, çağın hızı ve değişkenliği karşısında saygıyla eğilmiş, yaşamın her alanında bunu şiddetle hissetmişlerdir. Gelenekseli reddeden ve bilime hayranlık duyan Fütüristler teknolojinin getirmiş olduğu makinelerin düzenli ritmik hareketlerinden ve geometrik biçimlerinden esinlenmişlerdir. Makineyi estetize ederek biçimsel varlığını insanın duyarlılığına uzanır hale getirmişlerdir. Konularını her zaman çağdaş dünyadan seçmiş ve yarış arabası, vapur, uçak, lokomotif ve benzerlerini makine gücünün bir simgesi olarak kullanan sanatçılar, nesneleri ölçülü ve tutarlı ilişkiler içinde tasarlamayı hedeflemişlerdir (Kaplanoğlu, 2008: 178).

Fütürizmin temel ilkelerinden biri ‘Evrensel Dinamizm’ dir. Geleneksel biçimlerin yerine makineleşme ve teknolojinin getirmiş olduğu hız ve devinimin yansıtıldığı biçimler kullanılmıştır. Fütüristler her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğunu, sanatçının da evrensel dinamizmi yansıtmakla yükümlü olduğunu savunmuşlardır. Fütüristlere göre tuvale aktarılan jest, evrensel dinamizm içindeki sabit bir an değildir. Her şeyin hareket halinde olduğunu ve hızla değiştiğini savunan Fütüristler, hareket halindeki nesnelerin kendilerini çoğalttığından, koşan bir atın dört ayaklı değil, yirmi ayaklı olduğundan ve biçimlerin hızlı titreşimler gibi değiştiğinden bahsetmektedirler.

Barr, Fütürizmin bariz bir ideolojik yönü varsa da dünyanın dışındaki bir dünyaya atıfta bulunduğundan soyutlamaya yakın olduğundan, tuval resmini ve hala temsil unsurlarını koruduğu için saf bir soyut olmadığından bahsetmektedir. Schapiro (1978)’ya göre ne Fütürizm ne de ‘daha saf’ mekanik soyut formlar, mevcut teknolojinin basit bir yansıması olarak açıklanamaz. Makineler çok eski zamanlardan beri var olmasına ve bazı ülkelerde bir asırdan fazla bir süredir üretimde merkezi bir yere sahip olmasına rağmen, bu sanat son yirmi beş yıla özgüdür. 19. yüzyılın ortalarında, makineler resimlerinden daha üstün, modern sanatın büyük eserleri olarak zaten selamlandı. Modern sanatta mekanik soyut formlar, modern üretimin mekanik olması nedeniyle değil, ülkeden ülkeye değişen, toplumdaki çatışan çıkarların ve durumun yansıttığı ideolojilerde insana ve makineye atfedilen değerler nedeniyle ortaya çıkar. Böylece modern insanı bir makine olarak kavramak, aksanıyla biyolojik olmaktan çok ekonomiktir. İnsan hayvanından ziyade insan robotuna atıfta bulunur ve vücudun maliyetli hareketlerinin verimli bir şekilde kontrol edilmesini önerir. Tutkularla ilgili, onları içsel mekanik güçlerle açıklayan ve bazen bir zevk, fayda ve kişisel çıkar etiği çıkartan eski mekanik görüşlerin aksine, bireyin kayıtsız bazı dış amaçlarına yöneliktir (s. 15-16).

İtalyan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti ve İtalyan ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni Fütürizm akımının öncüleridir. İlk kez Milano’da 11 Nisan 1910’da yayınlanan Fütürist manifestonun 1912 Sackville Galerisi’nin kataloğunda yer alan metninde Filippo Tommaso Marinetti’nin ‘Fütürizmin Temeli ve Manifestosu’ ve Umberto Boccioni’nin ‘Fütürist Resim: Teknik Manifesto’ ile ilgili açıklamaları şu şekildedir:

Fütürizmin Temeli ve Manifestosu

- Tehlikeyi, korkusuzluğu ve enerjiyi övüyoruz.
- Cüret, gözü peklik ve isyan, şiirlerimizin temel unsurları olacaktır.
- Bizler bu güne dek edebiyatın yücelttiği hımbıllık ve uykunun yerine saldırgan eylemi, yarışçının uzun adımlarını, ölümcül sıçrayışı, tokat ve yumruğu yücelteceğiz.
- Artık güzellik mücadelenin olmadığı bir yerde olamaz. Saldırgan olmayan bir eser şaheser olamaz.
- Artık geriye bakmak yok. Mekan ve zaman öldü. Sonsuz ve mevcut hızı yarattık.
- Savaşı, özgürlük sağlayan yıkıcı hareketleri, ölmeye değer güzel idealleri ve kadınları hor görmeyi övüyoruz.
- Akademileri, kütüphaneleri ve müzeleri yıkacağız. Feminizmle, ahlakçılık ve her türlü korkaklıkla mücadele edeceğiz.
- İsyanla örgütlenmiş büyük kalabalıkları, modern başkentlerin devrim dalgalarını göklere çıkaracağız. Tersaneleri, demiryolu istasyonlarını, fabrikaları, köprüleri, lokomotifleri, vapurları ve uçakları öveceğiz (Harrison, Wood, 2015: 173).

Fütürist Resim: Teknik Manifesto

- Doğruya olan inancımız artık biçim ve renk ile tatmin edilmiyor.
- Tuvale aktardığımız jest, evrensel dinamizm içindeki sabit bir an olmayacak. Her şey hareket halindedir ve hızla değişir. Hareket halindeki nesneler kendilerini çoğaltır. Koşan bir at dört ayaklı değildir, yirmi ayaklıdır, biçimleri hızlı titreşimler gibi değişir.
- Sanatta her şey geçici, resimde hiçbir şey kesin değildir.
- Resim bize bugüne kadar önümüze konulan kişileri ve nesneleri gösterdi. Artık izleyici resmin merkezinde olacak.
- Fütürist resmi kavramak için doğaya bakmalı ve ruh arınmalıdır.

- Bütün taklitler aşağılanmalı, özgün biçimler yüceltilmelidir.
- Sanat eleştirmenleri yararsızdır.
- Çelik, gurur, ateş ve hızla dolu yaşamımız öne çıkarılmalı, daha önce kullanılan bütün konular bir kenara itilmelidir.
- Evrensel dinamizm resimde bir duyum olarak aktarılmalıdır.
- Hareket ve ışık bedenlerin maddeselliğini bozar. Doğayı aktarmada en temel şey saflıktır.
- Zift boyalarla, düz boyalara dayanan yüzeysel arkaizmle¹, geleceğe ait olma gibi gerçek dışı iddialarla ve resimdeki nü ile mücadele ediyoruz (Harrison, Wood, 2015: 175-178).

Fütürizm İtalya’da ortaya çıkmış fakat kısa bir sürede tüm Avrupa’ya ve Rusya’ya kadar yoğun olarak benimsenmiştir. Rusya’daki Fütürist eğilimlere Rayonizm adı verilmiştir. Kelime rayon (ışın) kelimesinden türemiştir. İtalyan Fütürizmi solda başlayıp, faşizmin aşırı sağcı politikalarına destek verirken, Rayonistler ise solcu konumlarını korumuşlardır (Polat, 2017: 77). 1913 yılında Rus sanatçı Larinov’un yayınladığı manifestoda Rayonizmin Kübizm, Fütürizm ve Orfizmin sentezi olduğu belirtilmiştir. Kübizm ile birlikte özümsemiği için Kübo-Fütürizm olarak nitelendirilmiştir. Geleneksel Rus halk sanatı geometrik ve mekanik görüntülerle birlikte sunulmuştur (Antmen, 2016: 70).

Bobrinskaya (2018), görünmez radyasyonun görselleştirilmesine yönelik araştırma ve pratik deneyler bağlamında resimsel Rayonizm kavramının ortaya çıktığından bahsetmektedir. Alfred Barr’a mektubunda, Larionov ısrarla Rayonizm ve çeşitli radyasyon türleri arasındaki bağlantıyı vurgular: “Rayonizm, uzay ve hareket sorunlarını araştırmaz. Malzemenin kaynağı olarak ve radyasyonun çeşitli türlerinde ışık anlamına gelir: radyo, kızılötesi, ultraviyole, vb.” Daha sonra şöyle yazar: “ Rayonizm her türden radyasyon anlamına gelir: radyoaktivite, insan düşüncesinin radyasyonu, beynimizin harcanması, çürümesi (çözülmesi) onun ışınlarını yayan radyoaktivitesi” (s.360).

¹ Arkaizm, dilin artık kullanılmaz olmuş eski sözcükleri, deyimleri ya da eski söz dizimine özgü biçimlerini anlatımda kullanma sanatıdır. Eski çağdan kalma biçimin ve yapının özelliğidir.

Rayonizmin hem yaratıcı sürecin hem de sanatçı figürünün yeni bir yorumu ile bağlantısı olduğunu aktaran Bobrinskaya (2018), çevremizdeki boşlukların görünmez formlarla, yayılımlarla dolu olduğunu, sanatçının onları irade ve hayal gücünü kullanarak, görebileceğini ve tuvale aktarabileceğini dile getirmektedir. Larionov, son metinlerinden birinde şunları yazdı: Bu tür formlardan sonsuz sayıda vardır... Diyelim ki bir ev, duvar ve bahçe arasında gökyüzü denen boş bir hava parçası var. Bulutsuz, hiçbir şey yok. Sanatçı o mekanda belirli bir form hayal eder ve onu kağıt veya tuvale bahçe, ev veya duvar ile hiçbir ortak yanı olmayan bir form olarak tasvir eder. Sanatçı, kendisi tarafından bilinen ve bilinmeyen çeşitli nesnelerin sonsuz sayıda ışınlarının kozmik uzaydan geldiğini tahmin ediyor. Mekan denen bütünün bizim için bilinmeyen biçimlerle dolu olduğunu tahmin ediyor... Sanatçının yalnızca bunu yapmak istemesi gerekir ve sonsuz uzaydan (formu) ikna edebilir. Bu formlar rayonisttir (s.361).

Rayonizm teorisinin bir başka önemli yönü, sanatçı figürünün yeni yorumuyla bağlantılı olmasıdır. Rayonist resim sadece görünmez geçici form arşivlerinden görüntüler türetir. Dış ışınların etkileşimi ve sanatçının yayılan düşüncelerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Larionov'un yazdığı gibi: "Işıksa, radyo ve diğer ışınlar maddidir ve eğer düşüncelerimiz de bir radyasyon biçimiye, o zaman gereken tek şey her iki ışın türünün etkileşimidir ve bahsettiğim şey gerçekleşecektir." Sanatçıyı, Larionov'un ilk çalışmasında sahip olduğu, görünmez ve görünür dünyayı, düşünceyi ve maddeyi birbirine bağlayan paradoksal bir aygıta dönüştüren Rayonizmin bu yönüdür. Ona göre Rayonizm, tamamen felsefi olanın aktarımından bahseder. Tamamen fiziksel alandır. İlia Zdanevich, Larionov ve Goncharova Rayonizmin hakkındaki kitabında Rayonizmin şu yönü kaydetti: "Rayonizm, yalnızca dışarıdan yayılanı değil, aynı zamanda içsel, ruhsal olanın da hesaba katılması gerçeğiyle zenginleştirilmiştir" (Bobrinskaya, 2018: 361).

Fütürizmin 1914 yılında İngiltere'deki yansıması olarak ortaya çıkan Vortisizm, Kübizmden, fotoğraf alanındaki gelişmelerden ve endüstrileşen dünyanın görüntülerinden etkilenerek, hareketi görünür kılmaya çalışan sanatçıları bir araya getiren, makine estetiğini öven, yeni sanatın hareket ve dinamizm ile bütünleşmesi gerektiğini savunan bir akımdır. Wyndham Lewis'in öncülük ettiği akım ismini girdap anlamına gelen ve dinamik harekete yönelik ilgisini ifade eden vortex sözcüğünden almıştır. Lewis, Vortisist resimlerin yarattığını iddia ettiği yeni görme biçimlerinin içsel

girdap sayesinde olduğunu ifade etmiştir. Fütüristler ve Vortisistler, modern dünyaya bağlılıklarını saldırgan bir tutumla ifade ederken, milliyetçi değerleri savunma konusunda birbirleriyle örtüşürler. Vortisist şair Ezra Pound’a göre, Empresyonizm ve Sembolizm karşıtlığı gibi, 1910’ların dünyasında Ekspresyonizm, Neo-Kübizm ve Vortisizmin bir aradalığının karşısında Fütürizm vardır. Pound, Fütürizmi yüzey sanatı, Vortisizmi ise yoğunluğu olan bir sanat olarak ifade etmektedir (Polat, 2017: 76).

1.4.1. Devinim, Hız ve Zaman

Sürekli değişen dünyada sanatsal ifadeler eski kalıplarla kalmamış, devinim yaşamın döngüsü ile birlikte yansıtılmıştır. Fütürist manifestoda mevcut resim kalıplarının terk edilmesi, hareket ve değişimin ön plana alınması gerekliliği savunulmuştur. Fütürist sanatçılara göre güzel olan, savaş, yıkım ve teknolojiye bağlı olarak hız ve devinim yani makinenin kendisiydi.

Fütüristler böylece hareketi idealize etmeye başladılar ve bunu tasarladılar. Hareket nesnelerin biçimlerinin bulanıklaştığı veya yok edildiği mekanik olgulardır. Dinamizm, merkezkaç hareketi, hareket halindeki köpek, at vb. (yirmi bacaklı), otobüs, uzayda formların evrimi, savaşta zırhlı tren, dans salonu bunlar Fütürist sanatın tipik konularıydı. Tuvalin alanı yayılan çizgilerle, yayılan kuvvetin sembolik grafikleriyle, çarpışan ve iç içe geçen nesnelerle dolu bir değişkenlik. Fütürizmde hareketlilik acil ve şiddetli bir savaşın habercisi iken, Empresyonizmde ise zevk için bir gösteridir. Fütüristler, Kübizmi önemli ölçüde estetik ve entelektüel buldular ancak hareket ve değişkenlik ilkesinden yoksundu (Schapiro, 1978: 209).

Dünyanın özünde hareketin olduğunu savunan Fütüristler, durağanlığı reddetmişlerdir. Artık sabit bir noktayı resmetmek ve mutlak olanı arama Fütürist sanatçılar için mümkün değildir. Her şeyin hareket halinde olduğu düşüncesinin benimsenmesi, biçimlerin devinim kazanmasına yol açmıştır. Gerçeklik ve zaman konusundaki Fransız düşünür Bergson’un görüşlerinin Fütürist sanatçıları etkilediği düşünülmektedir. Gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu gerçeği, Boccioni’nin “Her şey hareket eder ve hızla döner. Figürler bir görünüp bir yok olurlar. Gözün üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört değil yirmi dört ayağı var gibi görünür ve o görüntü

birden üçgenimsi bir biçim kazanır.” şeklindeki görüşü Bergson’un görüşü ile örtüşmektedir (Karataş, Arslan, 2020: 469).

Fütüristlerin hız ve zaman konusundaki düşünceleriyle benzer görüşlerden Byung da bahseder. Byung’a göre modernitede beklenti dünyeviliğe çevrilir, gelecekte kurtuluş beklenir. Gelecek hedefinde ilerleme veya özgürlük değişleri zamana ve hıza anlam kazandırır. Fütürizmde nesnenin devinimi farklı ‘an’ları birleştirir. Teknolojik ilerlemelerle gelecekteki kurtuluşun hızlanması beklenmektedir. Bilime hayranlık duyan, makine estiğini yücelten ve demiryolunu şimdiki zamanın beklenen geleceğe daha hızlı ayak uydurmasını sağlayan bir zaman makinesi olarak kutsayan Fütürist manifestonun benzer maddelerini Byung, insanlığın amacının teknolojik ilerlemeye bağlandığı Brockhaus Ansiklopedisi’ndeki maddeleri ile şu şekilde aktarır:

Yüzyılımız demiryolları üzerinde parlak, muazzam bir hedefe doğru ilerliyor. Bu yol üzerinde kat ettiğimiz ruhani mesafeyi, fiziki mekanları kat ettiğimizden daha hızlı kat edeceğiz! Bu muazzam buharlı makinelerin, büyük bir cesaretle ve küstahlıkla yoluna çıkan her dış nesneyi ezip geçmesi gibi, haset ve önyargıyla önümüze çıkarılan her ruhani engeli de muazzam bir güçle ezeceğiz. Buharlı zafer makinesi hala yolculuğunun başında olduğundan yavaş ilerlemekte! İşte bu yavaşlık, onun durdurulabileceği gibi yanlış ve kör bir umudu besliyor; oysa o ilerlerken ona hız veren kanatları iyice şişip yazgının tekerlerine çomak sokmaya çalışanları alt eder (Byung, 2015: 40-41).

1.5. Alman Ekspresyonizmi

20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Almanya’da Die Brücke ve Der Blaue Reiter ve Fransa’da Fovizm gibi sanatçı gruplarının ortak noktalarının içsel olanın dışavurumuna eğilimli olmalarıdır. Empresyonizm sonrası geniş bir eğilim olarak ele alınan gelişmeler Ekspresyonizm altında tanımlanmaktadır. Lynton’a göre Gauguin’in simgeselliği, Ensor’un konuları dışında tekniğindeki şok edici tavrı, Munch’ın sanrılı imgeleri, Rodin’in duygusal patlamaları ve Van Gogh’un doğa tutkusu, saf ve yoğun renkleri Avrupa’da kendini en yaygın hissettirmiş olan Ekspresyonizmi besleyen kaynaklardır (Antmen, 2016: 34).

20. yüzyılda teknoloji, bilim, toplumsal ve düşünsel alanlardaki gelişmeler insanların yaşamını kolaylaştırmış, sanatta yeni arayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu

durum birçok sanatçıyı çevresine yabancılaştırmış, yalnızlaştırmıştır ve içe döndürmüştür. Dış dünyayı yansıtmak yerine, sanatçının kendisini ifade etmesini temel alan dışavurumculuk akımı ortaya çıkmıştır. Kuzey Avrupa ve bazı Alman sanatçıların geliştirdikleri dışavurumculukta dış dünyanın gerçeklerinin yansıtılması reddedilmiş, içsel durum renk, çizgi ve deformasyonla ifade edilmiştir.

Dışavurumcu sanatçı, çağının sorunlarını teknik ve estetik kurala bağlı kalmadan dile getirme çabası içine girmiştir. Sanatta nesneden kopuş söz konusu olmaya başlamıştır. Kübistler ve Fütüristler gözlerini doğadan daha önce ayırmıştır fakat Ekspresyonistler, doğaya gözlerini tamamen kapatmış durumdadır. Ekspresyonist sanatçının üretimi ilkel benliğinin bir ürünüdür. Ekspresyonist sanatçı doğa görünümünü abartarak ifadeleri yoğun ve şiddetli aktarırken ilkel bir tavır benimser. İçe dönüş olan ilkellik, içsel bir yaklaşımı gerektirir. Doğanın gücüne karşı koyma ve kendi gücünü yaratmadır. Ekspresyonist sanatçılar da bu kaygıyla hareket etmiştir (Taşkesen, 2018: 8). Ekspresyonist resimde çizgiler ve renkler ön plandadır. Keskin çizgiler, özellikle kırmızı, mavi tonları ve dairesel görünümeler görülür. Fovistler gibi son derece şiddetli renkler kullanılır.

1905 yılında Almanya Dresden’de Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rotluff, Erich Heckel ve Fritz Bleyl’in bir araya gelerek oluşturduğu Ekspresyonist grup olan Die Brücke 20. yüzyılın ilk manifestolu akımıdır. Biçimsel olarak belli bir ilkeye sahip olmayan grubun yeni bir sanat arayışını bir amaca dönüştürmeleri en önemli özellikleridir. Grubun adı Nietzsche’ nin “Hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden yola çıkarak, eski ile yeni sanat arasında köprü olma amaçlarını yansıtır. Die Brücke sanatçıları, Fovistler gibi canlı renkler ve sert fırça darbelerini kullanmışlardır. Ahşap baskıyı da yoğun bir şekilde kullanan sanatçılar, 20. yüzyılsa ahşap baskı sanatının yayılmasına katkı sağlamışlardır (Antmen, 2016: 37).

Bir diğer Ekspresyonist grup Der Blaue Reiter’dir. Kandinsky ile Marc’ın 1912 yılında yayınladıkları yıllıkın adıdır. İçinde plastik sanatlarla ve müzikle ilgili yazı ve resimlerin bulunduğu grubun adının Kandinsky ve Marc’ın atlara olan sevgisinden, hem de Marc’ın ruhani bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden alındığı sanılmaktadır. Yayımlanan bu yılda cam üstüne yapılmış dinsel içerikli elli resim, yeryüzündeki çeşitli ilkel toplulukların yaptıkları mask, insan ve başka nesnelerin on altı

resmi bulunmaktadır. Yıllıkta Alman ve Rus halk sanatı örnekleri, Japon estampları, Afrika ve Okyanuslardan kültürel nesneler, Henri Rousseau'un naif resimleri, çocuk resimleri ve ortaçağ resimleri yer alır. Der Blaue Reiter sanatçılarından olan Kandinsky grubun kurulduğu yıllarda özellikle resim ve müzik arasındaki ilişkiye odaklanmış, ilk soyut dışavurumcu çalışmalarını ortaya koymaya başlamıştır. Kandinsky sanatta manevi anlama, görünen dünyanın yansıtılmasıyla değil, soyut düzenlemelerle ve şiirsel anlatımla varabileceğini savunur. Bu dönemin sanatçıları düşünsel yaklaşımın yerine, sanatın özünü araştırmaya yönelik bir üslup içindedir (Kaya, 2012: 44).

Bir Alman olgusu olarak ortaya çıkan Ekspresyonizmin en önemli temsilcisi Wassily Kandinsky fizikteki yeni buluşların kendisini şaşırttığını ifade etmiştir. Atomun parçalanmasının, ruhunda bütün dünyanın parçalanmasıyla eşdeğer olduğunu, en kalın duvarların bile birdenbire yok olduğunu, her şeyin güvensiz bir hale geldiğini, bilimin mahvolduğunu, bir kayanın havada eriyip görünmez olmasının dahi artık kendisini şaşırtmayacağını dile getirmiştir. Bu hayal kırıklığı sonucu nesnel olandan geri çekildiğini, sanatın doğadan gittikçe ayrıldığını ifade etmiştir (Kaya, 2012: 29).

Resimlerindeki her bir öğeyi nota olarak tanımlayan ve sanatının çıkış noktasının içsel zorunluluk ilkesi olduğunu belirten Kandinsky müziğin soyut halini resimlerinin soyutluğu ile eşleştirmiştir.

Teknolojik, bilimsel ve estetiğin mistik olanla yan yana konumu, günümüz sanatının çoğunda görülebilen 20.yüzyıl sanatsal düşüncesinde yeni bir dönüm noktasına işaret ediyor. Ekspresyonizm terimi, sanatçının içsel duygusundan kaynaklandığı gibi, gerçekten de gözlemcide duygusal bir tepki yaratmaya çalışan sanat için uygun görünüyor. Ama Kandinsky'nin sözünü ettiği bu içsel zorunluluğun üç unsuru vardır: kişilik, çağın ruhu ve üçüncü unsur, nesnel unsur olan saf ve ebedi sanat. Soyut sanat, Mondrian'da olduğu gibi, evrenin ruhsal yasalarını ortaya koyar, ancak bunlar, bu ruhsallık, nesnel ögenin var olduğu kişiliğin araştırılması yoluyla türetilir (Levine, 1971: 22).

1.6. Süprematizm ve Konstrüktivizm

1917 Rus Devrimi öncesinde Rusya'da iki sanat hareketi ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki Malevich'in öncülüğündeki Süprematizm, ikincisi de Tatlin'in önderliğindeki

Konstrüktivizm hareketiydi. Her iki sanatçı Rus Devrimine destek verecekti. Tatlin, modern nesnelerin biçimlerini ve malzemelerini övüyordu. Malevich ise nesnelerin içindeki sonsuz olanı ifade ediyordu. Tatlin, Rusya'nın geleceğini yaratacak maddi formlara gerçek mekan ve malzemelerle ulaşacağına inanıyordu. Malevich, devrim ideolojisine uygun olmayan sanat yaratıcısı konumunda kalmıştır (Polat, 2017: 77).

Kazimir Malevich (1878-1935) geometrik soyut resmin başlıca temsilcilerinden Rus ressam. Kiev Sanat Okulu'nda ve Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim görmüştür. İlk dönem resimleri Kübizm ve Fütürizm etkilerini taşır. 1913 yılında beyaz zemin üzerine siyah kare resmiyle Süprematizm adını verdiği akımın öncülüğünü yapmıştır. 1920'lerden sonra figüratif resme yönelerek eğitimciliğe ağırlık vermiş ve soyut sanatın kuramsal yapısına yönelik yazılar kaleme almıştır.

Malevich'in Süprematizmi, soyut evreni simgelemektedir. Malevich akımı Latince en üst, en yüce anlamına gelen 'supreme' sözcüğünden türetmiş ve Rusça karşılığı bulunmayan 'Süprematizm' terimi ile adlandırmıştır. Malevich 1927 tarihli yazısında Süprematizm ile ilgili düşüncelerini ifade etmiştir. Malevich'e göre Süprematizm saf duygunun üstünlüğüdür. Süprematistler için görünen dünyanın olguları duygu olmadan anlamsızdır. Sanat yapıtının değeri ifade ettiği duyguya bağlıdır. Görünen dünyayı betimleyen temsillerin sanat ile ilgisi yoktur. Süprematist için en uygun temsil biçimi, duygulara olanak tanıyan ve objelerin görüntüsünü dışlayan temsildir. Görünen dünyanın temsili tek başına bir anlam taşımaz, belirleyici etken duygudur. Böylelikle sanat non-objektif temsile yani Süprematizme varır. "Benim sergilediğim beyaz üzerine siyah kare, boş bir kare değil non-objektif duygunun ifade edildiği ilk biçimdir. Kare, duygu; beyaz zemin, bu duygunun ötesindeki boşluktur. Süprematizm yeni bir duygu dünyası değil, duygunun doğrudan temsil biçimini sunmuştur. Yeni biçimler ve ilişkiler yaratan Süprematizm, tuval yüzeyinden mekana taşınacaktır" (Antmen, 2016: 90-94).

Malevich'in 1915 yılında Süprematizmi ilan ettiği '0.10 Son Fütürist Sergi'deki 'Sanatta Kübizmden Süprematizme, Resimde Yeni Gerçekçilik' adıyla yayınlanan kitapçıktaki görüşleri şu şekildedir:

Kendimi biçimin sıfırına dönüştürdüm. Sanatçıyı ve doğa biçimlerini sınırlayan çemberlerden kaçtım. Doğalcılığı ilk keşfeden vahşiler, çizimlerini nokta ve çubuklarla yaparken, kendi imgelerini yeniden yaratmaya çalışıyordu. Böylelikle doğa biçimlerinin

taklidinin temelleri atıldı. Vahşi ne dış imgeyi ne de iç koşulu görmüştü. Sadece hayvan ya da insan şeklini görebilmişti. Bilinci sanat biçimleri açısından değil, sadece doğanın yaratılışı açısından gelişti. Bu yüzden ilkel resimler yaratıcı sayılamaz. Teknik de bilinç gibi gelişiminin başındaydı ve sadece sanata giden yolu gösterdi. Antikite ve Rönesans çağının ustaları insanı hem içsel hem dışsal açıdan tasvir etti. Tuval üzerine doğanın yansımaları aynadaki gibiydi. Doğanın biçimlerini kopyalarken primitiflerle klasiklerin çabaları yaratım sayıldı. Gerçek nesnelerin tuvale aktarılması reproduksiyon sanatıdır. Sanatçının resmindeki biçimler doğayla ortak bir yön taşıyorsa yaratımdır. Çünkü sanat, hareketin hızı, yönü ve ağırlığını inşa etme çabasıdır. Biçimlere varoluş hakkı verilmeli. Fütürizmin modern yaşamda gerçekleştirmiş olduğu hızın güzelliği aracılığıyla yeni biçimlere ve Süprematizme ulaştık. Hareketin dinamiği, plastik resmin dinamiğini üretmeye ulaştırdı. Fütürizm sadece biçimin dinamiğini elde etti. Nesneler dünyasını yok etmeyi başaramadı. Kübizmde ise nesnelerin aktarılması ilkesi kalkmıştır. Kübizmde nesneler sanatçı tarafından anlam, amaç ve özleriyle yok edilmiştir. Kare sezgisel aklın yaratımı, saf yaratım, nesnel olmayan, madde kütlesinden yeni biçimler inşa edilecek olandır (Harrison, Wood, 2015: 199-208).

Malevich, saf geometrik soyutlamayı kültürün süreci ve rengin birlikteliği olarak yorumlar. Resmin nesneler dışında farklı bir düzen ortaya koyduğunu fark ettiğinde resmin saf renkten oluşan, renge dayanan nesneler yaratması ve bağımsız olması gerektiğini anladığını ifade eder. Sanat güzel doğanın aktarılması değildir. Sanatların özünde temsil değil yaratıcı konstrüksiyon yatar (Harrison, Wood, 2015: 325-331).

Vladimir Tatlin (1885-1953), Rus Konstrüktivizminin öncü figürlerinden, Rus ressam ve tasarımcı. Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'nda eğitim görmüştür. Cam, metal, ahşap gibi çeşitli atık malzemelerle oluşturduğu soyut konstrüksiyonlarla öne çıkan Tatlin, Konstrüktivizmin gerçek malzeme-gerçek mekan anlayışına öncülük ederek mekanı somut olarak ele almıştır. 1917 Rus Devriminin getirdiği yeni düzenin inşasında eğitimcilik, işçi kıyafetleri ve mobilya tasarımı alanlarında etkin rol üstlenmiştir.

Konstrüksiyon sözcüğü iki Dünya Savaşı arasında en sık karşılaşılan terimler arasındadır. Bu dönemde ortaya konulan üç boyutlu nesneler, biçimselliğe indirgenmiş sadelikle dönemin teknolojisinin imkanları dahilindeki endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Modernleşme sürecini endüstri, teknoloji ve bilimsel gelişimin

parçası olarak gören sanatçı için alışlagelmiş yöntemlerle üretilen resim ve heykel önemini yitirmiştir. Konstrüksiyonu modernin ideal biçimi olarak görmüşlerdir. Rus Konstrüktivizmi yüzyılın ilk yarısında görülen diğer avangard akımlardaki soyut estetik hareket gibi bireysel estetik dürtü ile değil, toplumun fiziksel ve entelektüel ihtiyaçlarını karşılayabilme fikriyle doğmuştur. Konstrüktivistlerin öncelikli hedefleri, kolektife ve topluma yönelik yaşam alanları yaratmak ve topluma yeni bir görünüm kazandırmaktır. Fotoğraf ve grafik alanlarına olan eğilimleri, mimarlık ve mühendisliğe ilgi duymaları Konstrüktivistlerin kendilerini toplum mühendisi olarak görmelerine yol açmıştır. Fütürist mimar olan Antonio Sant Elia'nın yeniçağın biçimlerini sanatçıların değil, mühendislerin şekillendireceği iddiaları sanatçıları endüstriyel malzemelere yöneltmiş ve geleneksel resim ve heykel üretimini reddetmelerine sebep olmuştur (Antmen, 2016: 103-105).

Konstrüktivistler soyut metal heykelleri laboratuvar nesnesi olarak sunmuş, nesneleri birer deney olarak yorumlamış ve endüstriyel açıdan geride kalmış Rusya'nın ilerlemesini hızlandırmak amacıyla işlevsel nesnelere biçimsel altyapı oluşturmuşlardır. Rus Konstrüktivizmin önde gelen sanatçıları yeni sanat öğretilerini gençlere aktarmak dışında tiyatro dekorları, işçi kıyafetleri tasarımları, iç mimarlık ve mobilya tasarımlarına kadar çeşitli alanlarda çalışmıştır. Konstrüktivizmin optik olarak gelişmesinde önde gelen sanatçı Vladimir Tatlin'dir. Atık ve endüstriyel malzemelerle geliştirdiği üç boyutlu düzenlemelerin en önemli özelliği kütesellikten uzaklaşarak, izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle yalnız başına bırakmasıdır (Antmen, 2016: 105-106).

1.7. Neoplastisizm Kapsamında De Stijl Hareketi

'De Stijl', 1917'de kurulan ve bir sanatçının evrenin nihai gerçeklerini ifade etmek için sanatı basitleştirmesi gerektiği inancına dayanan bir hareket olan 'Tarz' anlamına gelen Hollandaca bir kelimedir. De Stijl ile en çok ilişkilendirilen iki sanatçı Theo van Doesburg ve Piet Mondrian'dır. Her ikisi de geometrik soyutlamanın soyut basitliğinin nihai ifadesi haline gelmesine sıkı sıkıya inanıyordu. 1917'de sanata soyut geometrik yaklaşımlarını tanıtmak için De Stijl dergisini kurdular. 1918 tarihli 'Manifesto' Theo van Doesburg'un çalışmasıdır.

1. Yeni ve eski zaman bilincinde eski bireysel ile yeni ise evrensel ile alakalı. Bireysel evrensel olan ile mücadele halindedir. Bu mücadele hem dünya savaşında hem günümüz sanatında sergileniyor.
2. Savaş her şekilde bireysel egemenliği, eskiyi ve içeriği yok ediyor.
3. Yeni sanat bilincinin içerdiği evrensel olan ile bireysel arasındaki dengeyi yeni sanat ortaya çıkardı.
4. Evrensel bilinç iç ve dış yaşamı gerçekleştirmeye hazırlanıyor.
5. Yeni bilicinin gerçekleştirmeye çalıştığı içsel ve dışsal yaşam karşısında gelenekler, kör inançlar ve bireysel egemenlik var.
6. Bu yüzden yeni sanat kurucuları, kültür ve sanatın gelişmesinin önündeki bu engelleri, yeni plastik sanat ile (doğal biçimlerin dışlanması) saf sanatsal ifadeye varılacak noktayı engelleyen şeyleri kaldırdıkları gibi yeniden biçimlenmeye inananlara çağrıda bulunuyor.
7. Günümüz sanatçıları bireysel despotizmin egemenliğine karşı verilen savaşta kültür ve sanatta entelektüel ve maddi olarak uluslararası beraberlik oluşturmaya çalışanlarla yakın durmaktadırlar (Harrison, Wood, 2015: 314).

Teozofistler insanlıktan önce gelen ve daha uzun sürecek eski bir bilgeliğe inanırlar, böyle bir bilgeliği inceler, oluşumları araştırır ve onu yaşamlarıyla ilişkilendirmenin yollarını ararlar. Avrupa'nın en etkili soyut sanatçılarından Wassily Kandinsky ve Theo van Doesburg, ikisi de teozofi okudu. İkisi de, ruhun evrensel dilini ifade edebilecek estetik bir stil arayışı hakkında kapsamlı bir şekilde yazdı. Ve bu sanatçıların her ikisi de benzer bir keşif arayışında olsalar da, yaptıkları iş onları çok farklı estetik yollara sürükledi. Wassily Kandinsky sezgisel, karmaşık ve deneysel bir estetik dil yarattı. Theo van Doesburg daha çok estetik dilini küçültmeye ve sadeliğe ve kurallara odaklandı. Kandinsky, soyutlamanın kendisinden başka herhangi bir belirli hareketle kendisini ilişkilendirmekten kaçınsa da, van Doesburg, hayran olduğu üslup konusunda kararlıydı. De Stijl'in kurucusu ve en büyük küresel elçisiydi.

Van Doesburg, Gesamtkunstwerk olarak adlandırılan, temeli tam bir estetik deneyim yaratmak için sanat, mimari ve tasarımın birlikteliğine ve bütünsel bir sanat yaratmanın gerekliliğine olan inancıyla hareket etti. Van Doesburg, estetiği maneviyatın nihai ifadesi

olarak görüyordu. Bu ifadeyi baktığımız nesnelerle sınırlamak yerine, günlük yaşamın tüm yönlerinin estetik birlik tarafından uzamsal, çevresel bir şekilde ortaya çıkması gerektiğine inanıyordu. Van Doesburg, Gesamtkunstwerk arayışını çeşitli şekillerde dile getirdi. De Stijl'in temel estetik yaklaşımı çizgiler, geometrik şekiller ve basit bir renk paleti içeriyordu. De Stijl binalar ve mobilyalar için tasarımlar geliştirdi. De Stijl'den ilham alan iç ortamlar için planlar çizdi. De Stijl'den ilham alan şiirler yazdı. Avrupa çapında tanıtın De Stijl dergisini yayınladı ve düzenledi.

Mondrian ve van Doesburg evrenin nihai saflığını ifade etmek için resmin çizgi, renk ve formun geometrik soyut ifadelerine indirgenmesi gerektiği konusunda anlaştılar. Ancak Mondrian bu ilkeyi en uç noktaya taşıdı. Sadece yatay ve dikey çizgiler, kareler ve dikdörtgenler ile sarı, kırmızı mavi, siyah, beyaz ve gri renklerde çalıştı. Çizgilerini sadece yatay ve dikey olarak sınırlamanın çok sınırlayıcı olduğunu düşündü. Çapraz çizgilerin de kullanılması gerektiğine inanıyordu. Ama elbette, köşegen çizgilerin eklenmesi, daha geniş bir biçim sözlüğüne izin verilmesini de gerektirecektir çünkü köşegenler doğal olarak üçgenlerle sonuçlanacaktır. Mondrian, çapraz çizgiler ve üçgenler gibi gösterişli fikirleri kabul etmeyi reddetti ve kendini hemen van Doesburg ve De Stijl'den ayırdı. Mondrian, kişisel estetik yaklaşımını Neoplastisizm olarak yeniden adlandırdı ve van Doesburg, kişisel estetik yaklaşımını Elementarizm olarak yeniden adlandırdı.

Theo van Doesburg, De Stijl'de gerçekliğin daha derin doğasının taklitle ifade edilemeyeceğine inanıyordu; ancak soyutlama yoluyla ifade edilebilirdi. Fütüristler gibi bazı soyutlamacılar hayatın belirli bir yönünü savunurken, van Doesburg insan deneyiminin bütününe ifade etmeye çalıştı. Bazıları kaosu savunurken, van Doesburg yapının önemini vurguladı (İdeelArt Magazine, 2016).

Mondrian sonunda düşüncelerinin gerçek bir ifadesi olduğunu hissettiği şeye ulaştı. Görsel dilini daha da damıttı ve paletini tamamen ana renklere indirdi ve şöyle yazdı: “İnsan zihninin saf bir temsili olarak sanat, kendini estetik olarak arınmış, yani soyut bir biçimde ifade edecek... Bu yeni plastik fikir, görünümün ayrıntılarını görmezden gelecek, yani doğal form ve renk. Aksine, ifadesini biçim ve renk soyutlamasında, yani düz çizgide ve açıkça tanımlanmış ana renkte bulmalıdır”. İnsan zihninin saf bir temsiliydi. Temsili dünya kaotik ve saf değildi. Uyum ancak estetik deneyimin temel yapı

taşlarını basitleştirmede, parçalara ayırmada ve soyutlamada bulunabilir. Neoplastisizm, maddi dünyanın sınırsız ayrıntılarını keşfetmek yerine, insan deneyiminin en temel iç boyutlarını keşfetmek için tasarlandı. Ağaçlar, tepeler ve insan formlarıyla değil, mekan, hareket, düzen ve desen gibi kavramlarla ilgilendi. Diğer soyut sanatçılar renk ve temsili olmayan formu ve çizginin gücünü ifade etmenin yollarını araştırırken, Neoplastisizm, sadelik ve saflık arayışında, varoluşun en temel unsurlarının bir ifadesini yenilikçi ve uyumlu bir şekilde yaptı (İdeelArt Magazine, 2016).

1.7.1. Platon Felsefesinin Piet Mondrian Sanatına Etkisi

Levine (1971), Mondrian'ın, bireysel duygu veya fikirleri uyandıran tüm formları ortadan kaldırmak için tuvalini yatay kum düzeylerinin karşılığında indirdiğinden bahsetmektedir. Sanatın özünü evrensel olarak kavradıktan sonra, sanatın yalnızca en ifadesiz ve nesnel unsurlar aracılığıyla evrensellik hissini ve gerçekliğin temel yasalarını uyandırabileceğini hissetmiştir. Mondrian'ın, kitlesel olarak üretilmiş nesnelerle modern teknolojiyi kınamak yerine, onu yaşamdaki maneviyatın gerçekleşmesinde evrimsel bir gelişme olarak gördüğünü ifade etmektedir. Eser, onun için, bilimde matematiksel bir denklemin yaptığı kadar, evrenin görünmez, nesnel yasalarını görsel terimlerle gösteren plastik bir nesne haline gelir. Sanatçı evrensele dair bir kavrayışa ve dolayısıyla evrenle bütünleşmeye sezgi yoluyla ulaşmaktadır. Bu kavrayışı elde etmek için, sezginin evrensel düzeyde işlenmesine izin vermek için kişiliğini bastırması gerekir. Yeni sanatçıların yapıtlarının soyut, yani nesnel ve tinsel olması gerektiğini aktaran Levine, figüratif olmayan sanatçıyı, figüratiften ayıran şeyin, yaratımlarında kendisini dışarıdan aldığı belirli izlenimlerden kurtarması olduğunu dile getirmektedir. O zaman sanat eseri, evrensel bir düzeni, evrenin bir mikrokozmozunu yansıtan kişisel üstü bir nesne haline gelir. Levin, Hollandalı sanatçının estetik kavramlarının, evrenin mistik, teozofik bir görüşüyle ilişkilendirilebileceğini ifade etmektedir (s.22).

Soyut sanat, Mondrian'da olduğu gibi, evrenin ruhsal yasalarını ortaya koyar, ancak bunlar, içinde bu ruhsal, nesnel ögenin var olduğu kişiliğin araştırılması yoluyla türetilir. Kandinsky'nin teorileri boyunca, bulduğumuz gibi teozofik ve mistik öğeler bulabiliriz. Mondrian'ın sanatında, vurgunun işin ifade edici unsurlarına yapılması dışında, sanatın asıl konusu olan form değil, formun arkasında yatan maneviyattır. Bu içeriğe ulaşmak için sanatçı, bireysel kişiliğin bir adım ötesine, kozmik bir benliğe gitmelidir; bu adımı

gerçekleştirmek için sanatçı, ruhun işlediği bir tür ortam haline gelmelidir (Levine, 1971: 22).

Soyut ressamalar her zaman dünyanın bütünlüğünü, evrenselliğini temsil etme amacındadırlar. Bir karakteri, olayı veya manzarayı resmetmek, gerçekliğin sadece çok küçük bir bölümünü temsil etmektir. Soyut ressamalar gerçeği temsil etmek için en minimal aracı bulmak için çalıştılar: dünyanın hatlarını oluşturan tüm çizgiler düz çizgiye dayanır, tüm renkler birincil renklerden kaynaklanır. Böylece, basit çizgiler ve birincil renkler içeren bir tablo, tüm çizgileri, tüm renkleri ve dolayısıyla tüm insanları, tüm olayları, tüm manzaraları, tüm tekneleri, tüm güneşleri içerir.

Platon taklit sanatı en açık şekilde reddeder. Görünüşler fikirlerin yanlış bir kopyasıyla, taklit sanat da görünüşlerin bir kopyasıdır, bir kopyasının kopyası. Platon, görünüşleri bir kenara bırakarak fikir dünyasını temsil eden bir sanatı savunur. Müzik gibi matematiksel ilişkilerden yapılmış bir sanat. Temel olarak Platon, insan yaşamının tek bir hedefe, Nihai Bilgi veya Mutlak Gerçeği edinmeye yol açması gerektiğini hissetti. Erdem ve bilgi yoluyla gerçeği aramak herkesin tutkusu olmalıdır. Platon'a göre sanatçı bundan sapar, çünkü yalnızca doğru görüneni taklit eder veya temsil eder. Sanatçı, nesnenin ne yaratıcısı ne de yapıcısıdır. O ikisinin de taklididir. Bu sanat teorisi, Platon'un birincil kaygısına dayanıyordu. Ruhun eğilimi. İnsan bilgiyi ve iyiyi aramalı ki ruh, Mutlak İlim ve Mutlak İyiyi ulaşma hedefine ulaşabilsin. Ama nefis her türlü karşıtlığa maruz kalır, Nefsin iyi tarafı ölçüye, hesaplara veya akla güvenir. Nefsin diğer tarafı, aşağı tarafı buna karşı çıkar. Taklit sanatı popüler olmayı amaçlar ve ruhtaki rasyonel ilkeyi memnun etmeye veya etkilemeye yönelik değildir. Taklit edilmesi kolay duyusallık yoluyla ruhun alt kısmına hitap eder. İnsanın akıl alanında gelişmeye devam ettiğine inanan Mondrian, bunu daha büyük bir içselleştirme veya ruhsal evrim olarak adlandırdı. Mondrian'ın bahsettiği gibi insan ruhsal olarak ilerlemeye devam ediyorsa ve eğer biz sanatın kendimizin ve zamanımızın bir ifadesi olduğunu varsayarsak, insan değişmeye devam ettiği sürece sanat da değişmeye devam edecektir. İnsan manevi bir şekilde ilerliyorsa, sanat da daha büyük bir maneviyata doğru gelişmelidir. Malevich'in sanat üzerine incelemelerinde 'varlık', 'zihin' veya 'ruh'u araştırmıştır. Mondrian matematiksel ilişkilerle, geometrik şekillere, doksan derecelik açılarla kesilen karelere, dikdörtgenlere veya çizgilere indirgenmiş, resmin özü olan şeyi ifade etmeye gelir: plastisite.

2.BÖLÜM: 20. YY SOYUT SANAT HAREKETİNDE EYLEM VE ZAMAN

Soyut sanat, tasarlama ve icat etme süreçlerinin ta kendisiydi. Saf form tuvale aktarıldı ve içerik serbest bırakıldı. Yeni stiller, ressamı renklerin ve şekillerin nesnelerden bağımsız olduğu görüşüne alıştırdı. Zaman ve mekan engellerini aşan sanat eserleri yaratıldı. Sanat duygu ve düşüncenin temsil edilen dünyadan önce geldiğinin estetik kanıtı olmuştu.

Soyut resim kendi sonsuz yasalarına dayalı, nesneler ve nesneler tarafından koşullandırılmamış tamamen estetik bir etkinliktir. Soyut ressam, dış dünyanın temsilini, sanatçının duygularının ve hayal gücünün çok az yer aldığı gözün ve elin mekanik bir süreci olarak dışlar. Şeylerin ‘öz’ünün veya altında yatan soyut tasarım pratiğidir. Ayrıca, zihnin dış nesnelerden bağımsız olduğunda tam olarak kendisi olduğunu varsayar.

20. yüzyılın başlarındaki Avrupa soyutlaması hakkında Alfred Barr bazı geometrik soyutlamalarda güçlü bir manevi motivasyon olduğundan ‘sezgisel’ soyutlamanın geçerliliğini koruduğundan bahsetmiştir. Yüzyıl ortalarında biçimci eleştirmen ve kuramcı Clement Greenberg, sanat biçimlerinin, temelleriyle sınırlandırıldıklarında en güçlü olduklarını öne sürerken, bir resmin bir şey hakkında değil; temsil, illüzyonizm ve her şeyden önce diğer sanat biçimlerinin daha iyi hizmet ettiği hikaye anlatımını içermeyen, içsel ifade potansiyellerine sahip gerçek bir fiziksel nesne olduğunu ifade etmiştir. Soyut dışavurumcu resim anın sanatına dönüşmüştür. Sanatçı ve tuval arasındaki ilişkiye varoluşsal bir bakış açısı getirmiştir.

Hem gerçekçilik hem de soyutlama, sanatçının zihninin egemenliğini onaylar; birincisi, dünyayı dar, mahrem bir alanda, bir dizi soyut perspektif ve renk geçişi hesaplamalarıyla yeniden yaratma kapasitesinde, diğeri ise yeni biçimler dayatma kapasitesinde. Soyutlanmış çizgi ve renk öğelerini özgürce manipüle etmek veya ince zihin durumlarına karşılık gelen şekiller yaratmak.

2.1. 1940’tan 1970’e Eylemsel Dönüşüm

Sanatçılar, savaştan kısa bir süre önce ve savaş sırasında temsili bir ifadeden nesnel olmayan bir ifade biçimine doğru aynı gelişimden geçmişlerdi. Soyut resim baskın üslup

ifadesi haline geliyordu. Gerçeküstücülükten büyülenen bir grup New York ressamı ve otomatizm fikri ile psişik dürtülerini doğrudan ortaya çıkarmanın bir yolu olarak soyut resme dönmüştü. Kandinsky tarafından 1914'te tasarlanan psişik doğaçlama fikri, Willem de Kooning gibi sanatçıların, Soyut Dışavurumculuk veya Eylem Resmi olarak bilinen içgüdüsel ifade tekniklerini geliştirmelerini sağladı. Pollock, resim yüzeyini, içinde yaşadığı duyguları kaydeden ve yansıtan resimsel güçler için bir gerilim alanı olarak gördü. Ortaya çıkan resim kasıtlı olarak değil, olan bir şeydi. Pollock'un amacı resmin 'içerisine' girmekti. Resmin etrafında dolaşmak ve her yönden çalışmaktı. Pollock'un dediği gibi, "Ne yaptığının farkında değilim. Neyle ilgili olduğunu ancak bir tür tanışma döneminden sonra görüyorum. Değişiklik yapmaktan, görüntüyü yok etmekten korkmuyorum çünkü resmin kendine ait bir hayatı var" (Sirica, 1991: 23).

Otomatizm fikri, sanatçının bilinçsiz görüntü akışını özgürleştirmek için bir teknik olarak, ilk kez Sürrealistler sanatçıları tarafından kullanılmıştır. 50'li yılların sanatçıları etkilemeye devam etmiştir. Bu Soyut Dışavurumculuk biçimi, tesadüfen dış dünya görüntülerini de içerebilir. William de Kooning'in, 50'li yıllarda ürettiği eserler kadınları andıran kıvrımlı biçimlere sahip hareketten ortaya çıkan temsilciliğin ipuçlarını barındırmaktadır. De Kooning'in manzaraları da bu aynı tanıma ile karakterize edilir. Bilinçaltındaki görüntüleri deneyimler. Ancak ne figürler ne de manzalar gerçek bir özneyi temsil etmez; de Kooning'in resmini çizdiği gibi ortaya çıkarlar. Boyama yüzeyi bu görüntülerin gerçekleştiği nokta haline gelir (Sirica, 1991: 23).

Çağdaş resmin baskın temalarının, doğal görünümün dönüşümünden, sanatçının içsel sezgisel ifadesini yansıtan karşıt görüntülere uzandığını görebiliriz. Bu karşıt imgeye ilham veren asla doğanın imgesi değil, sanatçının doğayla olan ilişkisidir. Modern Sanat, insan varoluşunun kendiliğinden izlenimlerini, saf renk düzenlemeleri ve armonileri aracılığıyla görsel terimlerini kapsar.

Yeni üslup, insanın iç dünyasının özgür bir yorumuydu. Konusu, sürekli değişen bir gerçekliği yansıtıyordu. Çeşitli üsluplarla yaratılan eşsiz resimler, bu sanatı bu kadar kişisel yapan bireyselliğin bir yansımasıdır. Eserler, sanatçının içinde devam eden spontane süreçleri gösteren resimsel bir ifadedir.

2.2. Felsefede Zaman Kavramı ve Kuramsal Yaklaşımlar

Binlerce yıldır insanlar zamanı anlamak ve geçişini işaretlemek için uğraştılar. Yılın kendisi, çoğu zaman kesin sayımdan kaçınmıştır, çünkü farklı medeniyetlerde biraz farklı sürelerde tanınmıştır.

19. yüzyılın başında Avrupa’da performansın artmasını amaçlayan, belli bir hedefe yönelik, rekorları saniyelere göre ölçen fiziksel aktiviteler özendirilmeye başlandı. Bunun için kronometreleri kullanan insanlara zaman hakemi (timekeepers) denildi. O zamandan beri standartlaşan zaman, kitle sporlarının zorunlu bir unsuru oldu. Mesafeler arasındaki iletişim hızını dönüştüren gazete, demiryolları ve telgraf gibi hizmetler, kamu sektörüne, iş dünyasına, en önce de sanayiye yansdı. Verimliliğin artması için saat ücretinden parça başı ücrete geçildiğinde, kronometre ile ölçülen işçilerin tüm el hareketlerinden maliyet hesaplamaları yapılıyor ve zaman ile ücret arasındaki bağlantının standartları düzenleniyordu. ‘Zaman, kusursuz işleyişi zorunlu kılan ve öngörülemedecekleri dışarıda bırakan, standart bir değer haline geldi.’ (Borst, 1997: 123-124).

Borst (1997), Isaac Newton’un zamanı 1686 yılında, matematiksel-kronometrik ve tarihsel-kronolojik şeklinde iki parçaya ayırdığını dile getirmektedir. Matematiksel zaman mutlak ve kendi içine akar, herhangi bir şeyle bağlantısı yoktur. Diğer adı ‘süre’dir. Göreli zaman ise, sürenin hareket aracılığıyla algılanan bir ölçümüdür. Saat, gün, ay ve yıl gibi gerçek zaman yerine kullanılır. Gottfried Wilhelm Leibniz, Newton’a karşı çıkararak, zamanı göreli bir şey olarak görmeyi ve birbirini izleyen olaylardan ayırmayı reddetti. Tarihsel ve matematiksel zamanı bir süreklilik olarak değerlendirmiştir (s.118).

Çüçen (2003), zaman kavramının öneminin Einstein’ın görelilik kuramı ve diğer bilimsel gelişmeler sonucu anlaşıldığını dile getirmektedir. Zamanın sadece bilimde değil, felsefede de kuramsal olarak temel kavram olduğunu aktaran Çüçen, varlık ve zamanı birlikte açıklayan hatta varlığın zaman olduğunu savunan Heideggerci varlık anlayışının, günümüz felsefesini en çok etkileyen Aziz Augustinus öğretisinde olduğu gibi, zaman kavramını öne çıkardığını ifade etmektedir (s.110).

Topakkaya (2013), eski Yunanların zaman kavramı bağlamında ‘şimdiki zaman’a önem verdiklerini geçmiş ve gelecek zaman ile ilgilenmediklerini aktarmaktadır. Günlük hayat

şimdide meydana gelmektedir. Topakkaya burada zamanın niteliğini gösteren ‘kairos’ ve niceliğini gösteren ‘kronos’ kavramlarından bahseder. Bu anlamda ‘kairos’ önemli bir kavram olarak en uygun zaman gözetilmesi anlamına geldiğini, en uygun zamanın da şimdiki zaman kullanımıyla ilişkilendirilebileceğini ifade eder. Bunun karşısına zamanın niceliğini ifade eden kronos kavramı yer almaktadır. Kronos fiziksel zamanı, saatin gösterdiği zamanı ifade etmektedir. Bu zamanın durmadan akması en önemli özelliğidir. Eski Yunan mitolojisinde kronos zamanın babasıdır. “Mitolojide kronos’a verilen özellikler ‘zaman’a aktarılmıştır. Mitolojide gücün ve tarımsal faaliyetlerin sembolü olarak kullanılan tırpan, aynı zamanda zamanın sembolü olarak da kullanılmaktadır. Bu sembolle zamanın insan yaşamındaki vazgeçilmez önemi ve gücü vurgulanmaktadır” (ss.105-106).

Heraklitos öğretisindeki evrendeki tek gerçeklik sürekli meydana gelen ‘oluş’ tur. Bu oluş zaman ve mekanda meydana gelir. Oluş bir harekettir, devinimdir. Sabitlik oluşun tam zıttıdır. Platon’a göre zaman, sonsuzluğun kopyasıdır ve evrenin anlamsallığını ifade eder. Varlık alanında etkindir ve onu içinde barındırır. Zamanı ortaya koymaz. Zamanda meydana gelir. Bu bağlamda oluş, zamandan ayrı düşünülemez. Zaman, oluşun bir ölçütüdür. Evren varoluş ve tekrar yok oluş bağlamında zamansaldır (Topakkaya, 2013: 107-110).

Aristoteles zamanı hareketin sayısı olarak öncelik ve sonralık bağlamında tarif eder. Hareket kavramını yok sayarak zaman tanımlı yapmaz. ‘Bir şeyi saymak, sayılan şeye değil ruha ait bir özellik olduğundan, özne-nesne ayrımı bağlamında zaman nous (akıl ya da tin) ile ilgisi açığa çıkmış olmaktadır.’ Zamanı hareketin ölçüsü olarak gören Aristoteles’te zaman, Platon’daki gibi aion’un (sonsuzluğun) bir kopyası değildir. Sınırsız zaman, ölçülebilen bir şeydir. Aristoteles zamanın sonsuzlukla bağlantısını gökyüzü varlıklarının hareketleri ile ilişkilendirerek açıklar. Topakkaya, Platon’un aiondan hareket ederek, oluşa ve kronos’a varırken; Aristoteles’in oluş ve hareket kavramından sonsuzluğa göndermede bulunduğunu dile getirmektedir (Topakkaya, 2013: 115-116).

2.3. Aziz Augustinus'ta Zaman Kavramı

Zaman felsefesi denince akla ilk gelen isimlerden birinin Augustinus olduğunu ifade eden Topakkaya (2013), onun zaman felsefesi bakımından günümüzde bile etkisini gösteren düşünceleri ileri sürmüş olduğundan bahsetmekte ve Augustinus'un varlık ve zaman ilişkisine değinmektedir. Augustinus'a göre evrenin yaratılışından önce Tanrı bir şey yapmamaktır. Zamanın varlığının evrenin yaratılışından önce mümkün olmadığını belirtmektedir. Tanrının varlığının evrenden önce olduğunu fakat bu önceliğin zamansal değil, varlıksal bir öncelik olduğunu ifade etmektedir (s.125).

Augustinus'un 'zaman nedir' sorusuna verdiği cevap Tanrının hiçbir şekilde değişmeyen sonsuzluğuna karşı zamanın sürekli sonluluğa giden bir şey olduğudur. Augustinus, zamanın ölçülebilirliği konusunda geçmiş ve gelecek zamanlar için 'uzun zaman' ya da 'kısa zaman' kavramlarını sorgulamaktadır. Geçmiş zamanın artık tamamen geçmiş, gelecek zamanın ise henüz gelmemiş olmasından dolayı olmayan bir şeyin uzun ya da kısa olarak ifade edilemeyeceğinden bahsetmektedir. Augustinus, şimdiki zamanın varlığını sorgularken içinde bulunulan bir günü ya da yılı kendi içinde geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman olmak üzere üç farklı zaman boyutuna ayırmaktadır. Şu anda olanın, herhangi bir uzama sahip olmayan şimdi olduğunu, hiçbir zaman boyutunun 'uzun' olarak betimlenemez olduğunu belirtmektedir. Buna rağmen zamanı algıladığımızı ve onu ölçtüğümüzü de ifade eder. Augustinus'a göre zamanın gerçek olduğu tek yer şimdiki zamandır ve uzamı söz konusu değildir. Augustinus, şimdiki zamanı önemli bulmaktadır. Geleceğe ait işaretleri şimdiki zamanda bulduğumuzu ve geçmişini hatırlamayı da şu anda gerçekleştirdiğimizi dile getirmektedir (Topakkaya, 2013: 128).

Augustinus, hareketin zamanda gerçekleştiğini fakat zamanın kendisi olmadığından bahsetmektedir. Hareketin ölçüsünün zaman olduğu tespitinden sonra Augustinus 'zamanı nasıl ölçmekteyiz' sorusuna verdiği cevap ruhun uzamı olan zamanı ruh sayesinde ölçtüğümüzdür. Augustinus'a göre gelecek sürekli azalan, geçmiş ise devamlı artandır ve bunlar sadece ruhta bulunurlar. Gelecek zamanı ruhun beklentisi, şimdiki zamanı olanları anlamlandırması, geçmiş zamanı ise ruhun hatırlaması olduğunu ileri sürmektedir.

Topakkaya (2013), Augustinus'un zaman kavramıyla ilgili görüşlerinden şu sonuçlara varmaktadır. Zamanın, hiçbir boyutunda uzama sahip olmayan ve bundan dolayı da ölçülemeyen ancak bir şekilde ölçtüğümüz gerçeğini ifade etmektedir. Zamanın ruha ait olan kendine has bir uzama sahip olduğu ve bununla ölçülebilir olma özelliğine sahip olduğunu dile getirmektedir. Topakkaya geçmiş, şimdi ve gelecek zaman dilimini birbirlerinden net bir şekilde ayıran ve sadece şimdiki zamanın gerçekliğini ileri süren Augustinus'un zaman anlayışı üç zaman diliminin birbirlerinden bağımsız düşünülemeyeceği ve aralarında varlık açısından beraberlik olduğunu savunan Bergson'un zaman öğretisiyle zıtlık gösterdiği sonucuna varmaktadır (ss.132-133).

2.4. Bergson'un Zaman Kavramı

Arya (2015), Bergson'un felsefi zaman analizleri aracılığıyla, on dokuzuncu yüzyıl pozitivizminden yirminci yüzyılın başına kadar, özellikle Fransız felsefesinde sunulan alternatif bilim modellerindeki paradigma kaymasının² önemli bir savunucusu olduğundan bahsetmektedir. Bergson'un felsefesinin, Kartezyen dualizmden³ daha somut ve sezgisel bir algı anlayışına geçişi işaret ettiğini vurgulamaktadır. Bergson, modern bilimin, deneyimsel olarak farkında olduğumuz belirli fenomenleri yakalayamadığına inanıyordu. Bilhassa, salt maddenin fizik kanunları altındaki davranışına karşıt olarak, hayatın varlığı ve eylemlerinden ve zamanın geçişi deneyimimizden bahsetmektedir. Bergson, bilim adamları tarafından kullanılan zaman ifadesi (saat zamanı) ile özellikle matematiksel, mekanik zaman teorilerine atıfta bulunduğu (Newton evrenine tekabül eden) bir başka kavram arasında bir ayrım yapmaktadır. Zaman deneyimi hayatımızda zamanı gerçekte nasıl deneyimlediğimizdir. Bergson, özellikle gerçek zamanın özgürleştirici potansiyelinden keskin bir ayrımla bilimsel yaklaşımın sınırlamalarını vurgulayarak ikisini birlikte tartışmıştır (s.5).

Gerçek zaman heterojendir; zamanın 'geçmiş' ve 'şimdi' olarak ayrılması, gerçekliği anlama şeklimize karşılık gelmez, burada geçmiş ve şimdi aslında çağdaştır. Bergson'un açıkladığı gibi, akışın sürekli olduğu saf süre içinde bir halden diğerine farkedilmeden geçmektedir. Bergson, 'Yaratıcı Evrim'de şunu der: "Zihinsel durumum, zamanın

² Belli bir düşünce modelinde meydana gelen büyük değişikliktir. Zihinlerdeki algıların değişmesidir.

³ Zihnin ve bedenin etkileşimde olduğu düşüncesidir.

yolunda ilerledikçe, biriktirdiği süre ile sürekli olarak şişer: artmaya devam eder - karda bir kartopu gibi kendi üzerinde yuvarlanır.” Bergson için süre geleneksel bilginin daha fazla rahatlığı için yapay olarak ayrıştırılmıştır. Yaratıcı Evrim’de Bergson, hareketsiz bir dış nesnenin görsel algısının örneğini verir. “Nesne aynı kalabilir, ona aynı yönden, aynı açıdan, aynı ışıktaki bakabilirim; yine de şu anda sahip olduğum vizyon, biri diğerinden bir an daha yaşlı olduğu için bile olsa, az önce sahip olduğumdan farklı.” Aynı nehre iki kez girmenin mümkün olmadığına dair Herakleitosçu özdeyişin yankısıdır (Arya, 2015: 6).

Zamanın bilimsel yorumu soyut, nesneldir ve kişisel olaylardan etkilenmez. Bununla birlikte, deneyimli zamanın farklı bir motivasyonu vardır. Tamamen bireyin özneliliği ile iç içedir. Süre hakkındaki teorisinde Bergson, Newton fiziği ve Platoncu felsefe de dahil olmak üzere bir zamanlar yerleşik düşünce paradigmasını tersine çevirir. Platonizm’de gerçek alan, formların uzay ve zamanın dışında konumlandığı, değişmeyen formları ile karakterize edilir. Bunun aksine, değişkenlikleri ve gölgelerin dünyası yatar. Bergson’un felsefesinde gerçek, formlar aleminde değil, sürekli değişimde bulunur (Arya, 2015: 6).

Bergson, hiçbir görüntünün süreyi temsil edemeyeceğini çünkü bir görüntü hareketsizken sürenin ‘saf hareketlilik’ olduğunu iddia eder. Yaratıcı Evrim’de Bergson, evrimin mekanik olarak görülmemesi gerektiğini, bunun yerine yaratıcı olduğunu ve sürekli gelişmeyi ve yaşamın oluşumunu içerdiğini öne sürmüştür. Bergson’un yaşam felsefesinin ayrılmaz bir parçası olan e’lan vital⁴ (yaşam hamlesi), bilimsel olarak analiz edilemeyen, ancak Bergson’un sayısız yaşam biçiminden sorumlu olduğuna inandığı bir güçtü. Bu yaşam gücünün nihai ifadesi, evrimin en gelişmiş şekli olduğuna inandığı ve insanın zekasını açıklayan insan yaşamında görülmüştür. E’lan vital teorisi Bergson’un süre hakkındaki fikirleri ile uyumludur. Onun bakış açısına göre bilgi, varlıkların sabit konumlara sahip olduğu dışsal ve soyut bir gerçeklik görüşü alınarak elde edilmez. Aynı şekilde, (düşünce/akıllaştırılmış değil) yaşanmış bir zaman anlayışı, onu mekanize zaman olarak dışarıdan incelemeyi içermez. Bunun yerine, çevremize daldığımız ve gerçekliğin bize anında deneyim olarak sunulduğu, gerçek zamanlı olarak ortaya çıkan, içten dışa ve sezgisel bir bakış açısı kullanmamız gerekiyor (Arya, 2015: 15-16).

⁴ Bergson’un yaşamın canlılığını dile getirmek için ortaya attığı Fransızca kavram.

2.4.1. Bergson'da Süre

Bergson'a göre bellek maddeyi türetir ve maddenin kökenidir. Bellek, süreden ayrı düşünülemez. Ayrıca Bergson maddeyi açıklarken süre ile bağdaştırmaktadır. Bergson, sürenin her şeyi içerdiğini söylemektedir. Dolayısıyla Bergson, maddiliğe dayanan düzenin, sürenin kesilmesi ile oluştuğunu ve sürenin tersi bir düzen olarak ortaya çıktığını belirtir. Bergson, dünyada evrimleşen hayatı maddeye bağlar. Burada hayatın bir içtepi veya hamle kavramları ile karşılaştırılmasından, hayatın bir hareket ve mücadele alanı olduğu fikri iyice ön plana çıkmaktadır. Ayrıca Bergson düşüncesinde en önemli noktalardan biri de burada belirtilmiştir, bu hayatın bir virtualite, olanaklar alanı olmasıdır (Cengiz, 2017: 81-84).

Süre ve ardıllık, heterojen olduğu için dış dünyaya değil, yalnızca bilinçli zihne aittir ve herhangi bir sembolle yeterince temsil edilemez.

Birlikten ya da çokluktan yola çıktığımızda, sürenin çoklu birliğini farklı şekilde kavramak zorunda kalacağız. Her şey şu veya bu kavrama yüklediğimiz ağırlığa bağlı olacaktır ve bu ağırlık her zaman keyfi olacaktır çünkü nesneden çıkarılan kavramın ağırlığı yoktur, yalnızca bir cismin gölgesidir. Bu şekilde, gerçekliğin incelenebileceği dış bakış açıları veya içine alınabileceği daha büyük daireler olduğu kadar çok farklı sistem ortaya çıkacaktır (Bergson, 1913: 20).

Hafıza olmadan bilinç ve mevcut duyguya eklenmeden bir durumun devamı olmaz. Geçmiş anın hatırası. Süreyi oluşturan da budur. İçsel süre, geçmişini şimdiki zamana doğru uzatan bir belleğin sürekli yaşamıdır; şimdi, ya kendi içinde, durmadan büyüyen geçmişini ayrı bir biçimde içerir, geçmişin görüntüsü, ya da daha büyük olasılıkla, kalitenin sürekli değişmesiyle, yaşlandıkça arkamızda sürüklediğimiz daha ağır ve daha ağır yükü gösteriyor.

Geçmişin şimdiki zamana bu şekilde hayatta kalması olmasaydı, süre olmayacaktı, sadece ardıllık olacaktı. “Benim analizim, diyeceğim, gerçekten de içsel yaşamı, her biri kendi içinde homojen olan durumlara ayırıyor; sadece, homojenlik belirli bir dakika veya saniye sayısına yayıldığı için, temel ruhsal durum değişmese de varlığını sürdürmeyi bırakmaz” (Bergson, 1913: 44-45).

2.4.2. Zaman ve Süre Arasındaki Fark

Bizim süremiz sadece bir anın diğerinin yerini alması değildir; öyle olsaydı, asla şimdiki zamandan başka bir şey olmazdı. Geçmişin aktüel hale gelmesi, evrim yok, somut süre yok. Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe şişen geçmişin sürekli gelişimidir. Ve geçmiş durmadan büyürken, onun korunmasının da bir sınırı yoktur. Bellek, kanıtlamaya çalıştığımız gibi, anıları bir çekmeceye koyma ya da bir deftere kaydetme yetisi değildir. Kayıt yok, çekmece yok; hatta doğrusunu söylemek gerekirse, bir yeti bile yoktur çünkü bir yeti istediği zaman veya yapabileceği zaman aralıklı olarak çalışır, geçmişin üzerine yığılması gevşeme olmadan devam eder. Gerçekte, geçmiş kendiliğinden, otomatik olarak korunur. Bu yüzden süremiz geri döndürülemez. Tek bir anı tekrar yaşayamazdık çünkü ardından olan her şeyin anısını silmekle başlamamız gerekirdi. Bu hatırayı aklımızdan bile silebildik, irademizden silemedik (Bergson, 2018: 5-6).

Ardıllık, maddi dünyada bile yadsınamaz bir gerçektir. İzole sistemler üzerine akıl yürütmemiz, onların geçmişinin, bugününün ve geleceğinin bir yelpaze gibi anında ortaya çıkabileceğini ima etse de, aslında bu tarih, sanki bizimki gibi bir süreyi işgal ediyormuş gibi yavaş yavaş kendini gösterir. Bir bardak şekerle suyu karıştırmak istersem, ister istemez şeker eriyene kadar beklemeliyim. Bu küçük gerçeğin anlamı büyüktür. Çünkü burada beklemem gereken zaman, maddi dünyanın tüm tarihine eşit derecede uygulanabilecek matematiksel zaman değil, bu tarih uzayda anında yayılmış olsa bile sabırsızlığım, yani kendi sürem, istediğim gibi uzatamadığım veya daraltamadığım belirli bir kısmıyla örtüşüyor. O artık düşünülen bir şey değil, yaşanan bir şey. O artık bir ilişki değil, bir mutlaktır (Bergson, 2018: 10).

Zamana etkin bir eylem ve kendi başına bir gerçeklik atfeden her ifadeyi metaforik olarak kabul etmek, mekanizmanın özündendir. Dolaysız deneyim bize, bilinçli varoluşumuzun temelini bellek, yani geçmişin şimdiki zamana uzatılması, ya da bir kelimeyle, eylemde bulunan ve geri döndürülemez bir süre olduğunu bize boşuna gösteriyor. Akıl, kesip çıkardığımız nesnelerden ve sağduyu ve bilim tarafından yalıtılan sistemlerden ne kadar uzaklaşırsak ve onların altında ne kadar derine inersek, bir bütün olarak değişen bir gerçeklikle o kadar çok uğraşmamız gerektiğini bize boşuna kanıtlıyor. En iç hallerinde, sanki geçmişin birikmiş hatırası tekrar geri dönmeyi imkansız kılıyormuş gibi. Zihnin mekanik içgüdüğü akıldan, anlık deneyimden daha güçlüdür. Her birimizin bilinçsizce

içimizde taşıdığı ve varlığı, daha sonra göreceğimiz gibi, insanın canlılar arasında işgal ettiği yerle açıklanan metafizikçinin sabit gereksinimleri, hazır açıklamaları, indirgenemez özellikleri vardır. Önergeler, hepsi somut süreyi reddetmede birleşir. Değişiklik, parçaların düzenlenmesine veya yeniden düzenlenmesine indirgenebilir olmalıdır; zamanın tersine çevrilemezliği, bilgisizliğimize göre bir görünüm olmalıdır; geri dönmenin imkansızlığı, insanın bir şeyleri tekrar yerine koyamamasından ibaret olmalıdır. Dolayısıyla yaşlanmak, belirli maddelerin, belki de her ikisinin birlikte kademeli olarak kazanılması veya kaybedilmesinden başka bir şey olamaz. Zamanın, canlı bir varlık için, üst kısmı boşalırken alt kısmı dolduran ve bardağı ters çevirdiğinizde her şeyin eskisi gibi olduğu bir kum saati için olduğu kadar gerçekliğe sahip olduğu varsayılır (Bergson, 2018: 17).

Canlı varlığın evrimi, tıpkı embriyonunki gibi, sürekli bir süre kaydı, geçmişin şimdiki zamanda kalıcılığını ve dolayısıyla en azından organik belleğin bir görünümünü ima eder (Bergson, 2018: 19).

Ama o her zaman belirli bir andan -yani statik bir andan- söz eder, akan zamandan değil. Kısacası, matematikçinin uğraştığı dünya, her an ölen ve yeniden doğan bir dünyadır. Descartes'ın sürekli yaratılıştan bahsettiğinde düşündüğü dünya. Ancak, bu şekilde kavranan zaman içinde, yaşamın özü olan evrim nasıl gerçekleşebilirdi? Evrim, geçmişin şimdiki zamanda gerçek bir kalıcılığını, adeta bir kısa çizgi, bir bağlantı halkası olan bir süreyi ima eder. Başka bir deyişle, bir canlıyı veya doğal sistemi bilmek, tam bir süre aralığında elde etmektir, oysa yapay veya matematiksel bir sistemin bilgisi yalnızca uç için geçerlidir (Bergson, 2018: 19).

2.4.3. Zaman, Mekan, Zeka, İçgüdü İlişkisi

Fiziğimizin eskilerinkinden esas olarak zamanın belirsiz parçalanmasıyla ayrıldığını söyleyebiliriz. Eskiler için zaman, her biri bir tür bireysellik sunan, doğal algımız ve dilimizin ondaki ardışık olguları kestiği kadar bölünmemiş dönemden oluşur. Bu nedenle, bu gerçeklerin her biri, onların görüşüne göre, yalnızca toplam bir tanım kabul eder. Onu tanımlarken, içindeki evreleri ayırt etmeye yönlendirilirse, elimizde tek bir olgu yerine birden çok olgu, tek bir nokta yerine birkaç bölünmemiş dönem vardır ama zamanın her zaman belirli dönemlere bölünmesi ve bölünme tarzının, yeni bir biçimin görünüşte

salıverilmesiyle, ergenliğinkiyle karşılaştırılabilir olan, gerçeğin görünüşteki krizleri tarafından zihne dayatılması gerektiği varsayılır. Bir Kepler ya da Galileo için, tam tersine, zaman, onu dolduran madde tarafından şu ya da bu şekilde nesnel olarak bölünmez. Doğal artikülasyonları yoktur. İstedığımız gibi bölebiliriz. Tüm anlar sayılır. Hiçbirinin kendisini diğerlerini temsil eden ya da ona hükmeden bir an olarak kurma hakkı yoktur. Ve sonuç olarak, bir değişikliği ancak herhangi bir anında neyle ilgili olduğunu belirleyebildiğimizde biliriz (Bergson, 2018: 332).

Zamanın içinde ne varsa akıcıdır. Art arda ve süre içinde bilincimize neyin çarptığını ifade edecek hiçbir işareti yoktur. Dere boyunca oraya buraya atılan köprülerin kemerlerinin altından akan suyu takip etmesinden daha fazla, oluş için geçerli değildir (Bergson, 2018: 338).

Zamanın akışı gerçeğin kendisidir ve incelediğimiz şeyler akan şeylerdir. Bu akan gerçekliğin anlık görünümlerini almakla sınırlı olduğumuz doğrudur (Bergson, 2018: 344).

Bunun neden böyle olması gerektiğini açıklığa kavuşturmak için Bergson şunu sorar: Mekan (Kant'ın savunduğu gibi) içeriğinden bağımsız olarak var mıdır? Dahası, uzaydan kaldırılan bu tür içeriklerin tekrar içeri girmeyi nasıl başardığını soran ampiristleri mi takip edeceğiz? Bergson, uzam fikrinin, yalnızca boş homojen bir ortamın sezgisi olduğunu keşfettiğimiz a priori bir duyarlılığa benzer şekilde, zihnin bir eylemi olmaksızın, yayılmayan duyuların sentezinden kaynaklanamayacağını ileri sürer. Aslında, soyutlama eyleminin kendisi, kesin ayrımlar yapmamıza, nicelleştirmemize, analiz etmemize, hatta belki de konuşmamıza izin veren bu sezgiyi gerektirir (Bergson, 2018: 91-97).

Ancak Bergson, zamanı uzay gibi homojen bir ortam olarak düşünmeyi sahte buluyor. Öyle olsaydı, birini diğerine, yani bir şekilde 'aynı'ya indirgemeyi beklememiz gerekirdi. Aksine, zamanı tamamen heterojen olarak kavramamız gerektiğini düşünüyor. Bu kavrayışın lehindeki birincil kanıt, içsel ruhsal durumlarımızda bulduğumuz niteliksel farklılıkların gösterdiği heterojen çokluktur ve kalıcıdır (Bergson, 2018: 98-106).

Mükemmelleştirilmiş içgüdü, organize araçları kullanma ve hatta inşa etme yeteneğidir; mükemmelleştirilmiş zeka, örgütlenmemiş araçlar yapma ve kullanma yeteneğidir. Bu

nedenle içgüdü, belirli bir nesne için belirli bir aracın kullanımından başka bir şey olmadığı için zorunlu olarak uzmanlaşmıştır. Akıllıca yapılmış alet, tam tersine, kusurlu bir alettir. Bir çabaya mal olur (Bergson, 2018: 140-141).

Zekanın bilince, içgüdünün de bilinçsizliğe işaret etmesi muhtemeldir. Zira kullanılacak aletin tabiat tarafından organize edildiği, malzemeyi tabiatın temin ettiği ve elde edilecek sonucun tabiat tarafından istendiği bir yerde, seçime çok az şey kalır; temsile içkin bilinç, bu nedenle, ne zaman kendini çözme eğilimindeyse, edimin performansı, onun karşı ağırlığını oluşturan temsil ile aynı şekilde dengelenir. Bilincin ortaya çıktığı yerde, içgüdünün kendisini, içgüdünün tabi olduğu engellemeler kadar aydınlatmaz; bilinç haline gelen şey içgüdü eksikliğidir, edim ile fikir arasındaki mesafedir, öyle ki burada bilinç sadece bir rastlantıdır. Esasen bilinç, yalnızca içgüdünün başlangıç noktasını, tüm otomatik hareketler dizisinin serbest bırakıldığı noktayı vurgular. Eksiklik, tam tersine, zekanın normal halidir. Zorluklar altında çalışmak onun özüdür. Özgün işlevi, örgütlenmemiş araçlar oluşturmak olduğundan, sayısız zorluklara rağmen, bu iş için yeri ve zamanı, biçimi ve konuyu seçmelidir. Ve kendini hiçbir zaman tam olarak tatmin edemez çünkü her yeni tatmin yeni ihtiyaçlar yaratır. Kısacası, içgüdü ve zeka her ikisi de bilgiyi içerirken, bu bilgi daha çok içgüdü söz konusu olduğunda edimli ve bilinçsizdir, zeka söz konusu olduğunda ise düşünce ve bilinçlidir. Ancak bu, türden çok derece farkıdır. İlgilendiğimiz tek şey bilinç olduğu sürece, psikolojik açıdan içgüdü ve zeka arasındaki temel farkın ne olduğuna gözlerimizi kapatırız (Bergson, 2018: 146).

Zeka, doğuştan olduğu sürece, bir biçimin bilgisidir; içgüdü, bir konunun bilgisini ifade eder (Bergson, 2018: 149).

Zekanın işlevi ilişkiler kurmaktır. Akıl inşa etmeyi amaçlar.

İçgüdü, tam tersine, yaşam biçimine göre şekillenir. Zeka her şeyi mekanik olarak ele alırken, içgüdü deyim yerindeyse organik olarak ilerler (Bergson, 2018: 166).

2.5. Sanatta Zaman Algısının Eylemsel Soyut Sanat Hareketleriyle İlişkisi

Bir çocuk bir yapboz oyununda ayrı parçaları bir araya getirerek bir resmi yeniden oluşturmayı oynuyorsa, ne kadar çok pratik yaparsa, o kadar hızlı başarılı olur. Üstelik yeniden yapılanma anlıktır, çocuk dükkandan çıkarken kutuyu açtığı anda kutuyu hazır bulur. Bu nedenle işlem belirli bir zaman gerektirmez ve aslında teorik olarak herhangi

bir zaman gerektirmez. Çünkü sonuç verilmiştir. Bunun nedeni, resmin zaten yaratılmış olmasıdır ve onu elde etmek için yalnızca yeniden düzenleme ve yeniden düzenleme çalışması gerekir; bu, anlık olma noktasına kadar giderek daha hızlı ve hatta sonsuz derecede hızlı olduğu varsayılabilen bir çalışmadır. Ama ruhunun derinliklerinden çizerek bir resim yaratan sanatçı için zaman artık bir aksesuar değil; içeriği değiştirilmeden uzatılabilecek veya kısaltılabilecek bir aralık değildir. Çalışmasının süresi, çalışmasının bir parçasıdır. Onu daraltmak veya genişletmek, hem onu dolduran ruhsal evrimi hem de amacı olan buluşu değiştirmek olacaktır. Buluşun harcadığı zaman, buluşun kendisi ile aynıdır. Bir düşüncenin şekil aldığı derece ve ölçüde değişen bir ilerlemedir. Bu hayati bir süreçtir, bir fikrin olgunlaşması gibi bir şeydir (Bergson, 2018: 340)

Ressam tuvalinin önündedir, renkler paletin üzerindedir, model oturuyor, bütün bunları görüyoruz ve ayrıca ressamın üslubunu da biliyoruz: tuvalde neyin görüneceğini öngörebiliyor muyuz? Sorunun unsurlarına sahibiz; nasıl çözüleceğini soyut bir şekilde biliyoruz çünkü portre mutlaka modele benzeyecek ve mutlaka sanatçıya da benzeyecektir ama somut çözüm, bir sanat yapıtındaki her şey olan o öngörülemez hiçbir şeyi beraberinde getirir. Ve bu zaman alan hiçbir şey değil. Madde olarak yok, form olarak kendini yaratır. Bu formun filizlenmesi ve çiçeklenmesi, özüyle bir olan, küçülmeyen bir süreye yayılmıştır. Yani doğanın eserleridir. Yenilikleri, ardıllığa özel bir erdem bahşeden veya tüm erdemini ardıllığa borçlu olan ilerleme veya ardıllık olan içsel bir itici güçten kaynaklanır bu, her halükarda, ardıllığı veya zaman içinde iç içe geçmenin sürekliliğini bir şeye indirgenemez hale getirir. Uzayda sadece anlık yan yana (Bergson, 2018: 341).

2.6. Amerikan Soyut Dışavurumculuk

I. Dünya Savaşından kısa bir süre sonra savaşın barbarlığı, bireylerin ve ulusların eylemlerini yönlendiren bastırılmış arzuyu açığa çıkarmıştır. II. Dünya Savaşı soykırımsal bir savaş olduğu için insan doğasına ilişkin benzer sorunlar ortaya çıkmıştır. A.B.D, bütünleşmiş bir Avrupa yaratmak için İngiltere, Almanya ve Fransa'yı ve sonra tüm Avrupa'yı siyasi ve ekonomik işbirliği içine sokarak Sovyet ilerlemesini durdurmak istiyordu. Amerikan iş dünyası için olduğu kadar Avrupa için de çok iyi olan Marshall Planı etnik ve bölgesel kimliğin kaybı ve ekonominin üretken yürüyüşüne katılmak için

ödenmesi gereken küçük bir bedel gibi görünüyordu. Beyaz Saray'ın açıklamaları ülkeyi birleştirdi ve aksan çeşitliliğini düzleştirdi. Medya tüm Amerika'ya eşit olarak hitap etmek zorundaydı. Uygunluk, hatta homojenlik benimsendi. Bu tekdüzelikten gelen geri tepme, bireysel bir kimliğin içinde beslenmesi ve sonuç olarak bilinçdışının bir tanımını araştıran bir karşı kültürün ihtiyacını doğurdu.

1940'ların ve 1950'lerin görkemli Amerikan sanat hareketi olan Soyut Dışavurumculuk, bilinçaltının doğası üzerine sofistike bir tartışma olduğunu ifade eden Robbin (2012), Soyut Dışavurumculuğa bilinçaltının üç kuramından olan Jung, Freud ve Zen görüşleri için biçimsel olarak Jungçu için biyomorfik şekil, Freudyen için çizgi ve Zen için renk stratejisinin uygunluğundan bahsetmektedir. Jung'un sisteminde Wolfe'un anlattığı gibi, erkek ve dişi, gece yolculukları veya yeraltı yolculukları, doğum ve yeniden doğuş, karışık insan ve hayvanlar, insanlarla etkileşime giren dişi aylar, hem iyi hem de kötü olan krallar ve tanrıların görüntüleri Pollock'un Jungian tedavi gördüğü döneme ait resmine hakimdir. Jung'un buradaki fikri, bu güçlü kavramların hem temel doğamızın bir parçası olduğu hem de çeşitli kültürlerde (nesnelerde, mitlerde ve hatta çeşitli kurumlar ve eylemlerde) tezahür ettirildiği ve bunun da insan bilinçaltındaki doğuştan gelen kavramları güçlendirdiğidir (s.2).

Wolfe, Pollock'un arkadaşı Alfonso Ossorio'dan alıntı yapıyor. Betty Parsons Gallery'deki bir Pollock sergisi için 1951 kataloğundan:

Şimdiki resim grubu, değişken karakterlerinin altında yatan araçların katılığıyla yapılmıştır: ince boya ve ham tuval, düşlerin zorlaması ve mitin düzenliliği ile dolu görüntülerin araçlarıdır...[Resimler] hem kişisel mücadele duygusunu ve onun kolektif köklerini yeniden uyandırıyor hem de bize çok kolay unutulmaları hatırlatıyor (Wolf, 1972: 73).

Robbin, Rothko'nun mitlerle ilgili fikirlerinden bahsetmektedir. Mitler temel psikolojik fikirleri ifade etmek için geri dönmemiz gereken ebedi sembollerdir. Motivasyonlar, hangi ülkede veya hangi zamanda olursa olsun, yalnızca ayrıntılarda değişir, ancak özü asla değişmez, Yunanlı, Aztek, İzlandalı veya Mısırlı olsunlar ve modern psikolojimiz onları hala rüyalarımızda, yerel dilde ve sanatımızda buluyor. Bu nedenle mit, romantik tadıyla değil, fantezi olanaklarıyla değil, bize gerçek ve kendimizde var olan bir şeyi ifade ettiği için, tıpkı eski çağlarda yaşayanlara olduğu gibi bize de bağlıdır.

Tehlikede olan bu güçlü bilinçdışı ve evrensel sembolleri görmezden geliyoruz. Bu semboller popülasyonları çalıştırır ve bireyi tehlikeli bir şekilde düzensizleştirebilir. Tanımı gereği bu mitler anlatsaldir ve bu nedenle ressam için figüratiftir. Amorf bir arka plan üzerinde yüzen biomorfik veya yarı temsili şekiller bilinçdışının yeni bir Amerikan soyut sanatıyla yüzleşmesiyle ilişkilendirilebilir.

Bilinçdışının ikinci Soyut Dışavurumcu yorumunu anlamak için Harold Rosenberg, izleyicinin aslında grafolog⁵ olmasını önerir: Eleştiri, resimdeki yaratma tarzına içkin varsayımları tanıyarak başlamalıdır. Ressam bir aktör haline geldiğinden, seyirci eylemin sözlüğünde düşünmek zorundadır: başlangıcı, süresi, yönü, psişik durum, iradenin konsantrasyonu ve gevşemesi, pasiflik, tetikte bekleme. Otomatik, spontane ve uyarılmış arasındaki geçişlerin uzmanı olmalıdır. Rosenberg'e göre, tuval üzerindeki edim, sanatçının deneyiminin üstesinden gelmek için gösterdiği toplam çabanın bir uzantısıdır.

Zen teorisinde zihin zihinsizliktir; tamamen boş bir levhadır. Bunu bir an için bile olsa deneyimlemek, Zen öğrencisini kültürel geleneklerin kişinin deneyimine hükmettiğine, korku ve istek uyandırdığına, o anın takdir edilmesini felce uğrattığına ikna eder. Bu boşluğu ifade etmek için Soyut Dışavurumcular boş bir resim yapmak zorunda kaldılar, çizgileri veya jestleri olmayan, biomorfik şekiller ve semboller veya herhangi bir figür içermeyen bir resim yapmak zorunda kaldılar. Soyut Dışavurumcular, Zen'i bilinçdışına iletmek için rengi seçtiler. Yeni insanın en iyi resimleri bize, dikey bir çizgi aracılığıyla, yalnızca görüntülerden sonra gelen ve dolayısıyla renk uzayında görünmez olan, tanımlanmış ve enerjilendirilmiş, özelliiksiz bir renk hacmi sunar (Robbin, 2012: 5).

Robbin (2012), Soyut Dışavurumculuğun üç tarzının, bilinçaltının doğası sorusuna verilen üç cevap olduğu ve her cevabın, çizgiyi, şekli ve rengi vurgulamak için bir stil indirgemesi ile birlikte geldiği değerlendirmesinde bulunur. Ona göre Soyut Dışavurumculuğun genel teorisi felsefi çelişkiler içerir. Büyük olasılıkla, çelişki içermeyen herhangi bir sanat teorisi işe yaramaz çünkü aksi takdirde sanat bir formül olurdu. Bir sanatçı olarak evrimleşmek, kişinin önceki çalışmasını ve onun eksikliğini temelden reddetmektir. Her zaman aynı tabloyu teslim yapmak yaratıcılık, değişim ve keşif olarak değil, tekrar olarak yeniden tanımlanır. Güzel, daha önce ustalıkla

⁵ Grafoloji, el yazısından karakter tahlili yapmaya çalışan bir çalışma sahası.

özdeşleşmiş bir kavramdı; şimdi otomatik, eğitimsiz, çaresiz korkulu bir güzellik olarak görülüyordu. İkinci Dünya Savaşı travmasından ve onun hayatları ve ekonomileri yeniden inşa etmenin çılgınca ardından ortaya çıkan kimlik krizine bir çözüm (s.5).

Robert Rosenblum, 1961 yılında yayınlanan ‘The Abstract Sublime’ adlı makalesinde Soyut Dışavurumcuların ve önceki yüzyılın romantik ressamlarının bazı çalışmalarının biçimsel bağlantılarını ve estetik deneyimlerini açıklıyor. Romantik Yüce’nin ressamlarını, ‘Soyut Yüce’ olarak adlandırılabilir şeyi arayan bir grup yakın dönem Amerikan ressamlarıyla birbirine bağlayan öğelerden bahsederken Kant’ın, Yargının Eleştirisi’ndeki (1790) şu cümleyi örnek vermektedir: “Doğadaki Güzel, sınırları olan nesnenin biçimi ile bağlantılı iken, Yüce, biçimsiz bir nesnede, onun içinde olduğu sürece bulunur veya onun vesilesiyle, sınırsızlıkla temsil edilir.”

Levin (1971)’e göre Rosenblum’un kavrayışı, Soyut Dışavurumculuğu anlamak için iki nedenden dolayı önemlidir; birincisi, onu, insanın evrenle olan ilişkisinde bir krize işaret eden geleneğin bir devamı olarak gördüğü için; ikinci olarak, Kübist estetikten kopuşu not ettiği için. Levin’in Rosenblum’u yüce ile bu ilişkinin yalnızca doğanın sınırsızlığı duygusuyla değil, aynı zamanda kozmik bir bilinçle ve benlik kavramı etrafında dönen bir çatışmayla da ilgili olmasını not etmekte başarısız olduğu yönünde eleştirir (s.23).

Soyut Dışavurumculuk genellikle iki kategoriye ayrılır: Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi. Aksiyon Resim, sanat eleştirmeni Harold Rosenberg tarafından icat edilen bir terimdir. Rosenberg, Aksiyon Resminin tuvalin ‘içinde hareket edilecek bir arena’ olduğundan bahsetmektedir. Jackson Pollock’un olgun dönem eserleri eylemin temsilcisidir. Pollock’un olgun işlerinde damlayan boyalar, büyük jestlerin kullanılmasını gerektiriyordu. Ancak Rothko’nun resimleri, New York Okulu’nun renk alanı resimlerini temsil ediyor. Rothko’nun jest kullanımı daha az belirgindir; onun olgun resimleri, bunun yerine, parlak kırmızılardan soğuk mavilere ve en koyu renklere kadar değişen basit renk bloklarından oluşuyor. Pollock’un ve Rothko’nun resimleri arasındaki üslup farklılıklarına rağmen, Jungian etkisi açıktır. Bu sanatçılar, sanatın yayılması sırasında Jung’dan etkilenmişlerdir. 20. yüzyılın ilk yarısında psikolojik düşüncenin yanı sıra kişisel olarak Pollock Jungcu psikoterapistlerle deneyimler ve hem Rothko hem de Pollock Jungian Sürrealist sanatçılara ilham vermiştir (Sedivi, 2009: 3).

2.7. Aksiyon Resmi

Levine (1971), Aksiyon Resminin jestlerinin, damlamalarının ve sıçramasının, elin işaretleri ve sanatçının kişiliği olarak görüldüğünden bahsetmektedir. Harold Rosenberg'in 'American Action Painters' makalesinin, sanatçı ve tuval arasındaki ilişkiye varoluşsal bir bakış açısı uyguladığı, bu hareketin herhangi bir tanımı için merkezi bir başlangıç noktası olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Soyut Dışavurumculuğun varoluşçu görüşünün bir parçası olan dünyaya karşı insan imgesinin Pollock'un resminin deneyiminin yalan olduğunu savunan Levine, dünyanın geçici duyularına benliğin dayatılmasından ziyade, Amerikan hareketini güçlü bir Yirminci Yüzyıl akımına yerleştiren Aksiyon Resminin çoğu benliğin ve bireyselliğin teslimi olarak görmektedir. Duyarsızlaşma unsurunun en güçlü şekilde Mondrian'ın, öznelliğin ve dolayısıyla kişiliğin tüm yönlerini ortadan kaldırmaya çalışan bilimle uzlaşma girişiminde görülür (s.22).

2.7.1. Jackson Pollock

Jackson Pollock (1912-1956) Amerikalı ressam, Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerindendir. New York Art Students League'de eğitim görmüştür. 1930'larda Federal Sanat Projesi kapsamında çalışan Pollock, 1940'lardan sonra soyuta yönelmiştir. Sıvı ev boyasını yatay bir yüzeye dökerek veya sıçratarak tuvallerini her açıdan görmesini ve boyamasını sağlayan 'damlama tekniği' ile tanınmıştır. Aynı zamanda, tüm tuvali kapladığı ve genellikle bir dans tarzında tüm vücudunu, baştan sona resim yapmak adına kullanmasından dolayı Aksiyon Resmi olarak da adlandırılmıştır.

Pollock, sıvı boya kullanımıyla 1936'da Meksikalı muralist David Alfaro Siqueiros tarafından New York'ta deneysel bir atölyede tanıtıldı. Daha sonra, 1940'ların başlarındaki tuvalerde çeşitli tekniklerden biri olarak boya dökmeyi kullandı. New York'a taşındıktan sonra, tuvallerini stüdyo zeminine yerleştirip resim yapmaya başladı. Daha sonra 'damla tekniği' olarak adlandırılan tekniği geliştirdi.

1938'den 1942'ye kadar Pollock, WPA Federal Sanat Projesi için çalıştı. Bu süre zarfında Pollock, alkolizmle başa çıkmaya çalışıyordu; 1938'den 1941'e kadar Dr. Joseph L. Henderson ve daha sonra 1941-42'de Dr. Violet Staub de Laszlo ile Jungian

psikoterapisi⁶ gördü. Henderson onu sanatıyla meşgul etti ve Pollock'u çizim yapmaya teşvik etti. Jungian kavramlarını ve arketiplerini resimlerinde ifade etti. Wolf 'un (1972) aktardığı Dr. Henderson'ın Pollock ile yaptığı seanslarla ilgili açıklamaları şu şekildedir:

Çalışmasının ilk yılında neden kişisel sorunlarını öğrenmeyi, incelemeyi veya analiz etmeyi ihmal ettiğimi merak ediyorum... Neden onun alkolizmini tedavi etmeye çalışmadığımı merak ediyorum... Bunun nedeninin, bilinçdışı çizimlerinin beni, ürettiği sembolik malzemeye karşı güçlü bir karşı-aktarım durumuna getirmesi olduğuna karar verdim. Bu nedenle, onu üretmeye motive olduğu kadar, kaçınılmaz olarak onun sembolizminin hareketini de takip etmek zorunda kaldım (s.65).

Pollock'un Jungçu düşünceyle olan bağlantılarının kariyerinin başlarında en güçlü olduğunu vurgulayan Wolf (1972), Pollock'un 30'ların ortasından 40'ların başına kadar Jung'un yazılarına ve fikirlerine erişebildiğini, psikolojik yöntemlerden vazgeçerek kariyerinin daha iyi bir kısmı için, yani 1943'ten 1955'e kadar fizyolojik olanı tercih etmiş görüldüğünden bahsetmektedir. Yine de, 1956'daki ölümünden haftalar önce, Pollock, 'nesnel olmayan' ve 'temsili olmayan' etiketlerine atıfta bulunarak şunları söyledi: "Bazen çok temsiliyim ve her zaman biraz. Ama bilinçaltınızdan resim yaparken, figürlerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Sanırım hepimiz Freud'dan etkileniyoruz. Uzun zamandır bir Jungian'ım" (s. 65).

Genellikle 'gece deniz yolculuğu' olarak adlandırılan bilinçdışına yolculuk fikirleri ve karşıtların bir araya gelmesi, Jung'un yazılarında ve öğrencilerinin tartışmalarında bolca bulunmaktadır. Bunlar Pollock'un erken dönem soyutlamalarında bulunan, açık-koyu ve sıcak-soğuk renklerin kısa fırça darbeleriyle birbirini kestiği biçimler tuvalde birbiriyle çelişen zıtlıkların bir araya gelmesi olarak yerini almaktadır (Wolf, 1972: 66).

⁶ Carl Gustav Jung (1875-1961), İsviçreli psikiyatr, analitik psikolojinin kurucusudur. Psikoterapiyi bireyselleşme süreci, iki şahıs arasındaki bir hesaplaşma olarak ifade eder. Tedavide ilaç ve destek değil, hastanın ıstırabın içinde yer alması teşvik edilir.



Resim 1: Jackson Pollock, Landscape with Steer, 1937

Kaynak 1: Landscape with Steer, 1937 - Jackson Pollock - WikiArt.org



Resim 2: Jackson Pollock, The Flame, 1938

Kaynak 2: The Flame, 1938 - Jackson Pollock - WikiArt.org



Resim 3: Jackson Pollock, Circle, 1938-1941

Kaynak 3: Circle, 1938 - 1941 - Jackson Pollock - WikiArt.org

Pollock, hayatının büyük bir bölümünde alkolizmle mücadele etmiştir. Pollock, 44 yaşında, araba kullanırken alkole bağlı araba kazasında öldü. Aralık 1956'da, ölümünden dört ay sonra, Pollock'a New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) bir anma retrospektif sergisi, 1967'de daha büyük ve kapsamlı bir sergi düzenlendi. 1998 ve 1999'da çalışmaları MoMA'da ve Londra'daki The Tate'de büyük ölçekli retrospektif sergilerle onurlandırıldı.

Kaynağı O'Connor'dan aktarılan Jackson Pollock'un resimleri ile ilgili bazı açıklamaları şu şekildedir:

Büyük taşınabilir resimler yapmayı istiyorum. Buna Bayan Guggenheim için yaptığım büyük ölçekli resim sergisinde gösterilen büyük bir resimle bir adım attım.

Şövale resmi artık misyonunu tamamlamıştır. Modern hisler duvar resminde ve muralda artık. Yapacağım resimler yeni bir evre değil, geleceğe yön verecek bir aşama olacak.

Tuval bezini sert zemine koymamın sebebi yüzeyin sertliğine ihtiyacımın olmasıdır.

Kendimi resme daha yakın hissediyor, dört bir yanını katediyor ve resmin bir parçası haline geliyorum.

Alışlagelmiş ressam malzemelerinden uzaklaşarak, sopa, bıçak, mala, sıvı boya gibi malzemeleri kullanmayı tercih ediyorum.

Resmin etrafında dolaşırken ne yaptığımı farkında değilim. Değişiklikten ve imgeyi bozmaktan çekinmem. Resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Onun belirmesini beklerim ve sonra yaptığımı fark ederim.

Resmimin kaynağı bilinç dışıdır. Resmime tıpkı çizimde yaptığım gibi doğrudan, ön çalışma yapmadan yaklaşıyorum (Harrison, Wood, 2015: 610-611).

2.7.2. Willem De Kooning

Willem de Kooning (1904-1997), Hollandalı-Amerikalı bir soyut dışavurumcu sanatçıydı. 24 Nisan 1904'te Hollanda'nın Rotterdam kentinde doğdu. Anne babası 1907'de boşandı ve de Kooning önce babasıyla, sonra annesiyle yaşadı. 1916'da okulu bıraktı ve bir ticari sanatçılar firmasında çırak oldu. 1924 yılına kadar Rotterdam'da Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen'de (Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Bilimler Akademisi) akşam derslerine katıldı. 1926'da Amerika Birleşik

Devletleri'ne taşındı, 1962'de Amerikan vatandaşı oldu. 1943'te ressam Elaine Fried ile evlendi.

Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, de Kooning, Soyut Dışavurumculuk veya Aksiyon Resmi olarak anılacak tarzda resimler yaptı ve New York Okulu olarak bilinen bir grup sanatçının parçasıydı. Bu gruptaki diğer ressamlar arasında Jackson Pollock, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Franz Kline, Arshile Gorky, Mark Rothko, Hans Hofmann, Nell Blaine, Adolph Gottlieb, Anne Ryan, Robert Motherwell, Philip Guston, Clyfford Still ve Richard Pousette bulunuyordu. De Kooning'in 2011-2012 yıllarında MoMA'da retrospektif sergisi düzenlenmiştir.

De Kooning boş zamanlarında resim yapmaya başladı ve 1928'de New York Woodstock'taki sanat kolonisine katıldı. Manhattan'da aktif olan bazı modernist sanatçılarla da tanışmaya başladı. Bunların arasında Amerikalı Stuart Davis, Ermeni Arshile Gorky ve de Kooning'in topluca 'Üç Silahşörler' olarak adlandırdığı Rus John Graham vardı. De Kooning'in Misha Reznikoff'un evinde ilk tanıştığı Gorki, yakın bir arkadaş oldu ve en az on yıl boyunca önemli bir nüfuz sahibi oldu. Genç yaşta ölen Kline, de Kooning'in en yakın sanatçı arkadaşlarından biriydi.

De Kooning, 1934'te Sanatçılar Birliği'ne katıldı ve 1935'te, Brooklyn'deki Williamsburg Federal Konut Projesi için de dahil olmak üzere bir dizi duvar resmi tasarladığı Works Progress Administration'ın Federal Sanat Projesi'nde çalıştı. İlk grup sergisi Modern Sanat Müzesi'nde Amerikan Sanatında Yeni Ufuklar'a bir taslak dahil edildi. 1937'den itibaren De Kooning, Amerikan vatandaşlığına sahip olmadığı için Federal Sanat Projesi'nden ayrılmak zorunda kalınca, tam zamanlı olarak sanatçı olarak çalışmaya, komisyonlardan ve ders vererek gelir elde etmeye başladı. O yıl de Kooning, New York'taki 1939 Dünya Fuarı'ndaki Eczacılık Salonu için Tıp duvar resminin bir bölümüne atandı (The Willem de Kooning Foundation, 2014).

Willem de Kooning'in kaynağı 'The Collected Writings of Willem de Kooning' kitabından alıntılanan 1949 tarihli 'Umutsuz Bir Manzara' adlı konuşmasındaki sanata dair bazı görüşleri şu şekildedir:

Kendimi bazen umutsuz hissetmemin sebebi buna olan ilgimdir. Soyuttaki bütün yaratımların umutsuzluğa bağlı olduğunu düşünsem de bazen bu şekilde başlarım. Bir

fikre saplanıp kaldığınızda onu kullanma olasılığından uzak duramıyorsunuz. Yaratmanın bir hiçlik olduğu ve Tanrı'nın yaratmada eyleme geçtiği sanatçı için belirgin bir şeydir. İnsan uzayda yok olup gitmektedir. İnsanın kendi kendinin bilincinde olması yadsınamaz bir gerçektir. Sanatçı insanlar tarafından kendi iradesiyle resmetmeye zorlanır. Burada aksini iddia ederseniz, bir şey ortaya koyarak bunu ispatlamanız gerekir. Sanatın belli bir biçimde olması konusunda kaygılanmanın gereği yok. Üslup boş bir çaba, gerici bir güç ve sahtekârlıktır. Bir sanatçının ebediyen var olması için kişisel duyguları fark etmeksizin tuval üzerinde belli bir alanı doldurup, etrafını belirlemesi gerekir. Sanatçı sanat yapandır. Onu yaratmamıştır. Soyuttaki mesele uzamdır. Bu da bir tavırla şekillenir (Harrison, Wood, 2015: 622-623).





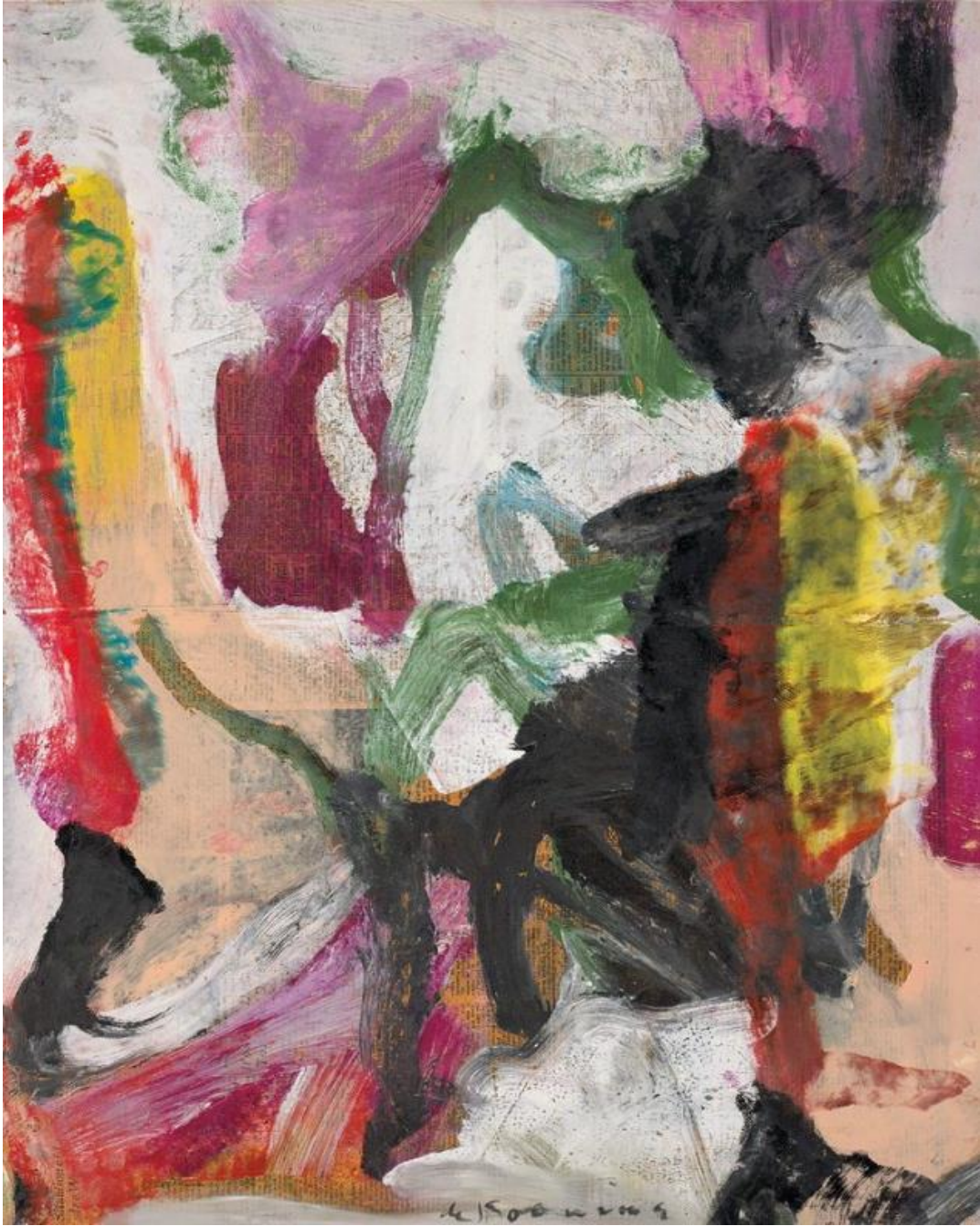
Resim 4: Willem de Kooning, Woman with Corset and Long Hair, 1970

Kaynak 4: <https://www.artsy.net/artwork/willem-de-kooning-woman-with-corset-and-long-hair>



Resim 5: Willem de Kooning, Woman in a Rowboat, 1964

Kaynak 5: Willem de Kooning | Woman in a Rowboat (1964) | Artsy



Resim 6: Willem de Kooning, Untitled, 1976

Kaynak 6: Willem de Kooning | Untitled (1976) | Artsy

2.7.3. Franz Kline

Franz Kline (1910-1962), Pennsylvania’da doğdu ve büyüdü. Bir salon bekçisi olan babası, 1917’de Kline’in henüz yedi yaşındayken intihar etti. Annesi daha sonra yeniden evlendi.

Kline, lise gazetesinde karikatürist olarak çalıştı ve 1931 ve 1935 yılları arasında Boston Üniversitesi Sanat Okulu’na katılmak için kasabasından ayrıldı. New York’ta Sanat Öğrencileri Birliği’nde kısa bir süre okudu. Daha sonra İngiltere’ye gitti ve Londra’daki Heatherly’s School of Art’a kaydoldu. Orada okulda bir sanatçının modeli olarak çalışan eski bir balerin olan eşi Elizabeth V. Parsons ile tanıştı. 1938’de Kline New York’a döndü.

New York’taki ilk birkaç yıl Kline barlarda duvar resimleri yaptı ve dergilere illüstrasyon sattı. 1943’te Willem de Kooning ile tanıştı ve Jackson Pollock ve Philip Guston ile tanıştığı Cedar Bar’a sık sık gitmeye başladı. 1947 civarında, de Kooning’in etkisi altında, figürasyondan vazgeçmeye ve jestsel, soyut bir teknikle büyük ölçekte deney yapmaya başladı. Kağıt eskizler üzerine bir dizi mürekkeple sade bir siyah beyaz paleti keşfetmeye çoktan başlamıştı, ancak şimdi tekniği tuvalle getirdi ve siyah çapraz beyaz tuvalerin geniş darbelerini oluşturmak için ev boyama fırçalarını kullandı.

1955’te Kline, daha karmaşık bir alan duygusu uyandırmak için farklı tonlarda boyanmış uçakları kullanarak bir kez daha renk deniyordu. 1960’ların başında bazı resimleri neredeyse tek renkliydi. Hem ABD’de hem de yurtdışında sürekli sergiler açıyordu ve 1960’ta Venedik Bienali’nde Hans Hofmann, Philip Guston ve Theodore Roszac ile birlikte gösterilmek üzere seçildi. 1961’de Amerika Birleşik Devletleri Enformasyon Ajansı’nın düzenlediği ve Avrupa’daki ülkeleri gezen ‘Amerikan Vanguard’ sergisinde eserleri de yer aldı. Bu tür sergiler o zamandan beri Amerikan hükümetinin Soğuk Savaş’ın ortasında kendini ifade özgürlüğünün koruyucusu olarak ilerletme çabalarının önemli bir yüzü olarak görülmeye başlandı. 13 Mayıs 1962’de beklenmedik bir şekilde kalp yetmezliğinden öldüğünde sadece elli iki yaşındaydı (The Art Story).



Resim 7: Franz Kline, Untitled (Study for *Mahoning II*), 1960

Kaynak 7: Franz Kline. Untitled (Study for Mahoning II). 1960 | MoMA



Resim 8: Franz Kline, Blueberry Eyes, 1960

Kaynak 8: Blueberry Eyes, 1960 - Franz Kline - WikiArt.org



Resim 9: Franz Kline, C and O, 1958

Kaynak 9: C and O, 1958 - Franz Kline - WikiArt.org

2.8. Renk Alanı Resmi

1940'ların sonlarında ve 1950'lerin başlarında, Soyut Dışavurumculuk, kendi estetik kanonu içinde farklı eğilimleri filizlendirerek ABD'de baskın bir hareket olarak kendini kabul ettirdi. En çok Jackson Pollock ve William de Kooning'in resim stilinde göze çarpan sanatsal süreç bağlamına ve eyleme odaklanan jestüel soyutlamanın aksine, renk alanı resmi, karmaşık renk etkileşimlerine ve formların ve renklerin ince tutarlılığına odaklanarak farklı bir yön aldı. Renk alanı resminin ortaya çıkışı, artık soyutlama alanındaki üç önemli isimle geniş çapta bağlantılıdır. Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still, aynı zamanda daha hassas resim stilini bulmak için bağımsız yolculuklarına çıktılar, yüce ve aşkınlık, temel ve daha saf duygular için özlemi ifade edebilecek olanı. Mark Rothko bunu, bulanık renk alanlarının dikdörtgen kompozisyonunda, Newman'ı renkli saf işlerde ve dikey fermuarlarda ve Still'i yan yana gelen renklerin ve yüzeylerin düzensiz ve ağır dokulu kompozisyonlarında buldu. Tarzları arasındaki ortak nokta, monolitik görüntülere, düz renk alanlarına ve kesintisiz yüzeylere yönelimdi. 1950'lerin ortalarında sanat eleştirmeni Clement Greenberg, bu eğilimleri diğer Dışavurumculuk biçimlerinden ayırmak için Renk Alanı Resmi terimini ortaya attı ve sonraki yıllarda Renk Alanı Resmi başlı başına bir hareket haline geldi.

Ellili ve altmışlı yıllarda, devrim niteliğinde boya işleme tekniklerini tanıtan yeni bir Renk Alanı ressamı nesli ortaya çıktı. Yeni sanat hareketi, o zamanlar ve 1964'te sanat eleştirmenleri tarafından güçlü bir şekilde desteklendi. Clement Greenberg, bu yeni tarzın tanıtımına adanmış Post-Painterly Abstraction sergisinin küratörlüğünü yaptı ve Post-Ressamsal Soyutlama, Renk Alanının eşanlamlılarından biri haline geldi. Hareketin ünü kısa sürdü çünkü bu yeni sanatçılar resimlerdeki orijinal duygusal ve felsefi içeriği ortadan kaldırarak daha dekoratif ve sade kompozisyonlara yöneldiler.

2.8.1. Mark Rothko

Marcus Rothkovich (1903-1970), Rusya'nın Dvinsk kentinde (şimdi Letonya'da) doğdu. Ailenin dördüncü çocuğuydu. Rusya, Siyonist Yahudiler için düşmanca bir ortam olduğu için babası iki büyük oğluyla birlikte 1910'da Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti ve 1913'te ailesinin geri kalanını yanına aldı. Babaları birkaç ay sonra ölmesine rağmen,

Portland, Oregon'a yerleřtiler. Sadece İbranice ve Rusça konuřmalarına raėmen yeni űlkelerinde geçimlerini saėlamaları gerekiyordu. Rothko, çok kűűkken İngilizce űėrenmek ve iře girmek zorunda kaldı. Lincoln Lisesi'nden erken mezun oldu ve műziėe gűrsel sanattan daha fazla ilgi gűsterdi. Yale Ŭniversitesi'ne burs kazandı, ancak kısa sűre sonra Yale'deki ortamı muhafazakar ve dıřlayıcı buldu ve 1923'te mezun olmadan ayrıldı.

Yale'den ayrıldıktan sonra Rothko, New York'a gitti. Sonraki birkaç yıl boyunca, Max Weber'in tek sanatsal eėitimini oluřturan Sanat Ŭėrencileri Birliėi'ndeki natűrmort ve fiėűr çizim derslerine kaydoldu. Rothko'nun ilk resimleri çoėunlukla portreler, çıplaklar ve kentsel sahnelerdi. Portland'a bir dűnűř ziyaretinde tiyatroda kısa bir sűre kaldıktan sonra, Rothko, Lou Harris ve Milton Avery ile Fırsat Galerisi'nde 1928'de bir grup gűsterisine katılmak űzere seçildi.

1930'ların ortalarına gelindiėinde, Bűyűk Buhran'ın etkileri Amerikan toplumunda hissediliyordu ve Rothko, kitlesel iřsizliėin sosyal ve politik sonuçlarıyla ilgilenmeye bařlamıřtı. Solcu Sanatçılar Birliėi'nin toplantılarına katılmaya bařladı. İř İlerleme İdaresi'nin řűvale Bűlűműnde alıřan Rothko, diėer birçok sanatçıyla tanıřtı. Adolph Gottlieb, Joseph Solman ve John Graham gibi isimlerin yer aldıėı bu grup, 1934'te Gallery Secession'da bir araya geldi ve 'On' olarak tanındı. 1936'da, The Ten Mercury Galerilerinde gűsterildi.

1930'larda Ekspresyonizm'den etkilenen resmi, genellikle asidik renklerle iřlenen klostrofobik, kentsel sahnelerle tipikti. Ancak 1940'larda Sűrrealizm'den etkilenmeye bařladı ve insan, bitki ve hayvan formlarını birleřtiren daha soyut gűrűntűler için Ekspresyonizm'i terk etti. Bunları, eski mitlerde kilitli olan duyguları aktarabileceėini dűřűndűėű arkaik sembollere benzetti. Rothko, insanlıėı űzgűr iradesi ve doėasıyla efsanevi bir műcadeleye kilitlenmiř olarak gűrmeye bařladı. 1939'da mitoloji ve felsefe okumak için resim yapmayı kısa bir sűreliėine bıraktı ve Nietzsche'nin Tragedyanın Doėuřu'nda űzel bir yankı buldu. Temsili benzerlikle ilgilenmeyi bıraktı ve i ifadenin eklemlenmesiyle bűyűlendi.

Rothko, Renk Alanı Resminin ű ana ilham kaynaėından biri olarak Newman ve Still ile gruplandırılma eėilimindeyken, Rothko'nun çalıřmaları birçok ani ve açıkça tanımlanmıř űslup kayması gűrdű. Belirleyici deėiřim, 1940'ların sonlarında, en iyi bilinen çalıřmaları

için prototipler oluşturmaya başladığı zaman geldi. O zamandan beri onun ‘çoklu formları’ olarak anılmaya başladılar: figürler tamamen yasaklandı ve kompozisyonlara uzayda yüzer gibi görünen çok sayıda yumuşak kenarlı renk blokları hakimdi. Rothko, ressam, resim ve izleyici arasındaki tüm engelleri kaldırmak istedi. Yerleştirdiği yöntemde, izleyicinin görsel alanını boğmak için parıldayan bir renk kullandı. Onun resimleri, izleyiciyi tamamen kuşatmak ve izleyiciyi, Rothko gibi sanatçıların umutsuzluğa kapıldığı mekanize, ticari toplumdan yukarı ve dışarı yükseltmek içindir. 1949’da Rothko, resimlerindeki formların sayısını kökten azalttı ve onları tuvali dolduracak şekilde büyüttü, sadece sınırlarında görülebilen lekeli renk alanlarının üzerinde gezindi. Bunlar, en iyi bilinen eserleri, onun ‘kesitleri’ olarak adlandırıldı ve Rothko, insan özleminin evrensel sembollerini yaratma arzusunu daha iyi karşıladıklarını hissetti. Resimlerinin kendini ifade etme değil, insanın durumuyla ilgili ifadeler olduğunu iddia etti.

Rothko, hayatının sonuna kadar ‘bölümler’ üzerinde çalışmaya devam edecekti. Her şeyi kapsayan kompozisyonlar, bulanık sınırlar, rengin sürekliliği ve formun bütünlüğü, Rothko’nun hedefi olan yücenin aşkın bir deneyimine doğru gelişiminin unsurlarıdır. “Bir ressamın eserinin ilerleyişi, zaman içinde noktadan noktaya seyahat ettikçe, netliğe doğru olacaktır, ressam ile fikir ve fikir ile gözlemci arasındaki tüm engellerin ortadan kaldırılmasına doğru.” der (The Art Story).

Jung psikolojisinin etkisi hem Jackson Pollock’un hem de Mark Rothko’nun ilk eserlerinde bulunabilir. Çeşitli kaynaklar aracılığıyla, Pollock ve Rothko Jungian sembolizmi ve bilinçaltıyla ilgili teorileri öğrendi. Onların Sürrealizmden alınan ilhamla birleşen Jung bilgisi, her iki sanatçıyı da bilinçaltıyla bağlantılı eserler yaratmak için otomatist teknikleri kullanmaya sevk etti. Otomatizm ve Jung, erken mitoloji temelli erken dönem eserlerinden psikolojik merkezli olgun eserlerine kadar bu sanatçıların kariyerlerinin gelişimi için çok önemliydi.

1943’te Rothko ve Gottlieb, The New York’un sanat eleştirmenine bir mektup yazdılar. Bu mektup, Rothko ve Gottlieb’e sanat eserleriyle ilgili gerçekleri anlatma fırsatı verdi; aynı zamanda Rothko’nun sanatındaki sürrealistler ve Jungian’ın yaygın etkisini gösterir. İki sanatçı şunları yazdı:

“Bizim için sanat, yalnızca risk almak isteyenlerin keşfedebileceği, bilinmeyen bir dünyaya açılan bir maceradır... Hiçbir şey hakkında iyi resim yapmak diye bir şey yoktur. Konunun çok önemli olduğunu ve yalnızca trajik ve zamansız olan konunun geçerli olduğunu iddia ediyoruz. Bu nedenle, ilkel ve arkaik sanatla manevi bir akrabalığımız olduğunu iddia ediyoruz” (Sedivi, 2009: 26).

Pollock’tan farklı olarak Rothko, resimlerinde kendi bilinciyle veya bilinçsizliğiyle ilgilenmedi. Bunun yerine, bir bütün olarak ‘insan dramı’ ile ilgileniyordu. Çalışmalarında kendi psikolojik sorunlarını çözmeye çalışmadı. Bunun yerine, insan duygularını ve hislerini ‘evrensel efsanevi bilinçaltı’ aracılığıyla ifade etmeyi seçti. 1940’lardan kalma eserler, Rothko’nun kendi çalışmalarından ziyade bilinçsiz çalışmalarından kaynaklanmaktadır. 1940’ta Rothko, mitleri incelemek için resme ara verdi. Daha sonra eserleri birçok mitolojik referans içeriyordu. Bu süre içinde Rothko, Nietzsche, Aeschylus, Sir James George Frazer ve hatta Freud ve Jung’un eserlerini inceledi. Bu nedenle Rothko’nun sembol kullanımı çok muhtemelen bilinçli yapımlar. Her iki durumda da, onun mit ve otomatist tekniği kullanması Jung psikolojisinin etkisini gösterir. Savaşın şiddetiyle dehşete düşmüş, Rothko, insan ruhunun içine bakmayı seçti (Sedivi, 2009: 27).

Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman 1943 tarihli resimlerinin neyi anlattığı ile ilgili açıklamalarda anlatılarının izleyici ile resimlerinin arasındaki ilişkinin kendisi olduğundan bahsetmişlerdir. Resimlerinin anlattığı şeyin saklı hisleri ve estetik inançlarını gösterebildikleri bir yer olduğuna inandıklarını dile getirmişlerdir. Sanatın bir serüven olduğu, risk alanların bu yolculukta keşifte bulunacağını, sundukları dünyanın bağımsız olduğunu ve sanatçılar olarak izleyicinin gördüğünü değil, kendi gördüklerini gösterebilme amacıyla olduklarını ifade etmişlerdir. Sanatta yalın ifadenin peşinde olduklarını, yüzeyi görünür kılma hedeflerinin olduğunu iletirken, büyük boyutlarda çalışmalarının sebebinin resmin kendisini daha iyi gösterdiğini ve yüzeylerde derinlik olmayışının da hakikate ulaşma çabalarından kaynaklandığını dile getirmişlerdir. Resmin herhangi bir şeyle bağlantılı olması gerektiğini düşündükleri için konuyu önemsediklerini, ilkel sanatla ruhsal olarak yakınlık içinde olmalarının sebebinin ise sonsuz konuların resmedilmesine olan inançlarından kaynaklandığını dile getirmişlerdir (Antmen, 2016: 153-154).



Resim 10: Mark Rothko, No. 1 (Untitled), 1948

Kaynak 10: Mark Rothko. No. 1 (Untitled). 1948 | MoMA



Resim 11: Mark Rothko, No. 9, 1949

Kaynak 11: No. 19, 1949 - Mark Rothko - WikiArt.org



Resim 12: Mark Rothko, Orange, Red, Orange, 1961

Kaynak 12: Orange, Red, Orange, 1961 - Mark Rothko - WikiArt.org

2.8.2. Robert Motherwell

Robert Motherwell (1915-1991), Washington, Aberdeen’de doğdu, ancak çocukluğunun çoğunu Kaliforniya’da geçirdi. Varlıklı ve muhafazakar bir banka başkanının oğlu olan Motherwell’in babasının izinden gitmesi bekleniyordu. Bununla birlikte Motherwell, entelektüel ve yaratıcı arayışlara yakınlık gösterdi ve eğitime Los Angeles’taki Otis Sanat Enstitüsü’nde başladı.

Kendini tamamen sanat pratiğine adamadan önce Motherwell, felsefe, edebiyat ve sanat tarihi alanlarında kapsamlı bir eğitim aldı. Eğitime 1937’de felsefe alanında lisans derecesini aldığı Stanford Üniversitesi’nde başladı. Orada filozof Alfred North Whitehead ve Fransız sembolist şairlerin çalışmalarıyla karşılaştı ve bu ikiz ilhamlar Motherwell’in zihnini soyutlamanın yazılı olarak olasılıklarına açmasına yardımcı oldu.

Mezun olduktan sonra Harvard’da felsefe alanında doktora programına başladı, ancak çalışmaları 1938’de başladığı ve Avrupa modernizmine aşık olduğu bir yıllık Avrupa gezisiyle kesintiye uğradı. Sadece babasının ısrarı üzerine, kariyerine hemen bir sanatçı olarak başlamak yerine, 1940’ta Columbia Üniversitesi’nde sanat tarihi okumaya yönlendiren istikrarlı bir meslek seçmesiydi. Bununla birlikte, Motherwell’in Columbia’daki zamanı, onun sanatsal gelişimi için önemli olduğunu kanıtladı. New York’a vardığında, Soyut Dışavurumcu hareketin çekirdeğini oluşturacak ressamlar çemberine girdi. Bir başka güçlü etki de o zamanlar Columbia’da ders veren sanat tarihçisi Meyer Schapiro’ydu. Schapiro, Motherwell’in resmini teşvik etti ve onu o sırada New York’ta yaşayan Avrupalı Sürrealistler grubuyla tanıştırdı. Otomatizm kavramından -sanatın sanatçının bilinçaltının bir tezahürü olabileceği fikrinden- derinden etkilendi ve bu, çalışmalarının merkezi bir ilkesi haline gelecekti.

Toplu olarak ‘Meksika Eskiz Defteri’ olarak adlandırılan bu on bir kalem ve mürekkep çizimi, Sürrealizmin etkisini gösterir, ancak esasen doğaları gereği soyutturlar ve biçimsel kompozisyonu kendiliğinden icat ile dengelerler. Motherwell’in kariyeri daha sonra 1943’te Peggy Guggenheim’in ona birkaç Avrupalı modernistin bir kolaj gösterisi için yeni işler yaratma fırsatı sunmasıyla hızlı bir başlangıç yaptı. Derhal kolaj yaptı ve bu tekniği kariyeri boyunca kullanmaya devam edecekti. Gösteride yer alan parçalar, yırtık kağıt, etkileyici bir şekilde uygulanmış boya ve İkinci Dünya Savaşı ile ilgili şiddetli

temaların bir karışımını içeriyordu. Gösteri Motherwell için başarılı oldu ve bunu 1944'te Peggy Guggenheim'ın New York'taki Bu Yüzyılın Sanatı Galerisi'nde bir kişisel sergi ve 1945'te satıcı Sam Kootz ile bir sözleşme izledi.

1940'larda Motherwell aynı zamanda öğretmenlik, editörlük ve yazarlık alanlarında paralel kariyerlere başladı. Sonraki yirmi yıl boyunca Kuzey Carolina'daki Black Mountain College'da ders verdi; New York'un Greenwich Köyü'nde Sanatçının Konuları adlı bir sanat okulu kurulmasına yardım etti ve ayrıca Hunter Koleji'nde ders verdi. 1941'de Sürrealist yayını VVV için yazdı ve daha sonra son derece etkili Documents of Modern Art serisini, Possibilities yayını ve The Dada Painters and Poets antolojisini düzenledi. Uzun kariyeri boyunca sanat hakkında ders vermeye ve yazmaya devam edecekti.

İspanyol Cumhuriyetine Ağıtlar serisi - sanatçının belki de en iyi tanındığı 140'tan fazla eserden oluşan kariyer kapsayan grup – 1948'de Olasılıklar'daki bir şiire eşlik etmek için oluşturulan küçük bir çizim olarak başladı. Bir yıl sonra, Motherwell taslağı, İspanya İç Savaşı sırasında idam edilen bir şair olan Federico Garcia Lorca'nın bir şiirinden alan At Five in the Afternoon adlı bir resim olarak elden geçirdi. Elegies resimleri, savaşın trajedisini tüm insan acıları için bir metafor olarak kullanır ve sade siyah beyaz paletleri, el hareketlerine dayalı fırça çalışmaları ve oval ve doğrusal formlar arasındaki gergin ilişkilerle, aynı zamanda insan yaşam, ölüm, baskı ve direniş döngülerini sembolik olarak temsil etmeye çalışırlar (The Art Story).

Robert Motherwell yazılarında kendi sanatını ve çağdaşlarının sanatını “...kişinin evrenle evlenme, birlik yoluyla benliği birleştirme çabası” olarak görür. Daha önceki romantik düşüncenin bazılarına damgasını vuran bu kavramın yüceltilmesini ve dehanın gelişimini aramak yerine, Motherwell kendi sanatını ve sanatsal yaratıcılığını varoluşçu benlik ve yaratıcılık görüşünden farklı bir işleve sahip olarak görür, kendini ve kişiliğini tanımlar (Levine, 1971: 23).

Milz (2017), Motherwell'in belirgin bir şekilde öznellik içi modda çalışmasına rağmen, 1946'da ifade ettiği gibi, dış ve iç dünya arasında sezgi yoluyla kasıtlı olarak köprü kurduğunu belirtmektedir:

“Yapılar beden-zihin ve dış dünyanın etkileşiminde bulunur ve beden-zihin onları bulmakta aktif ve saldırgandır. Duyguların işleyebilmesi için bir aracı olması gerekir; aynı şekilde, düşüncenin de simgeleri olmalıdır. Duyguyu meydana getiren, tıpkı dış dünyanın nesnelere verilen tepkiler gibi, sanat eseri dediğimiz ortam veya ortamın özel konfigürasyonudur” (s.132).

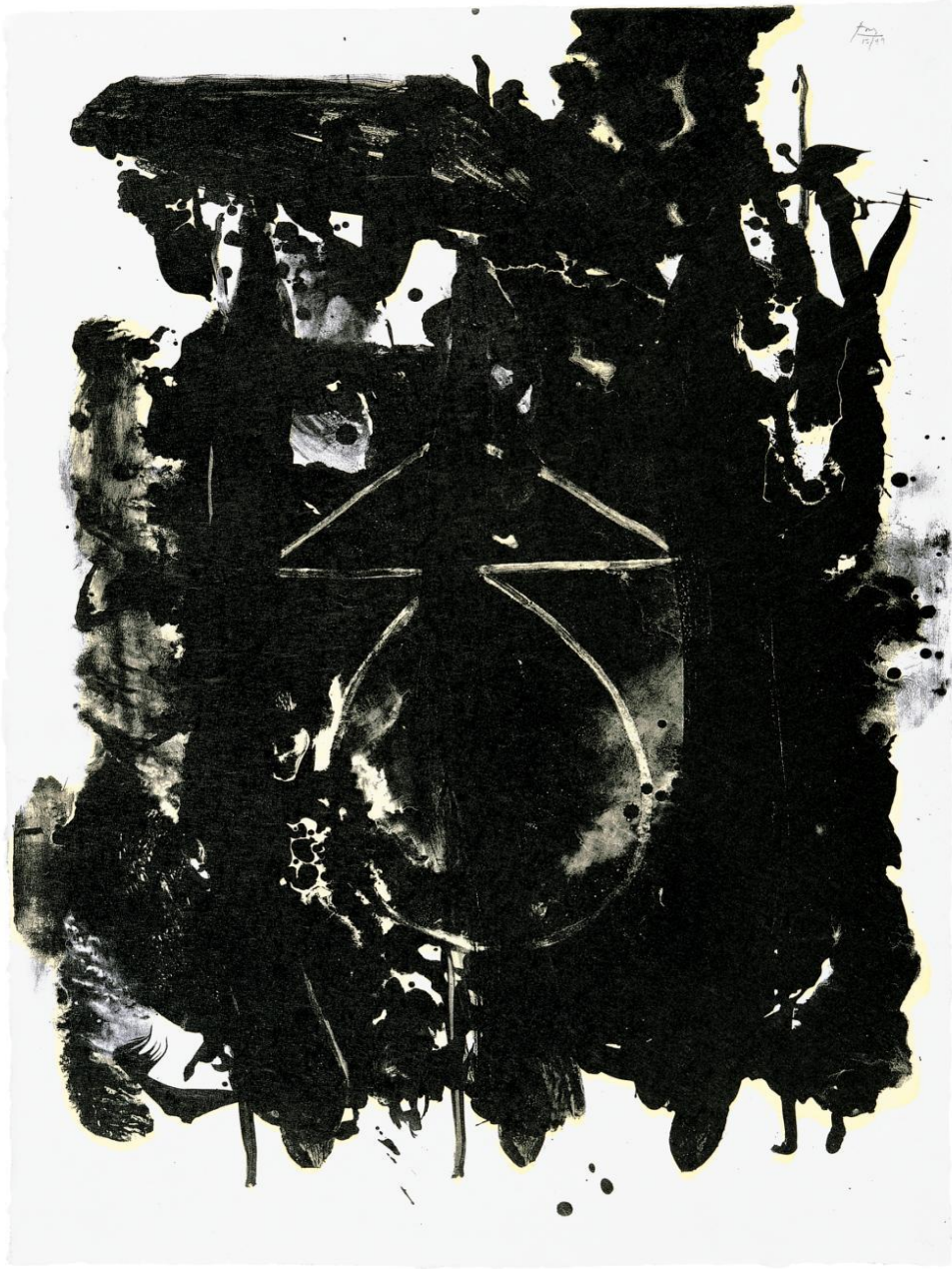
Ruhunun derinliklerinden çizerek bir resim yaratan sanatçı için zaman artık bir aksesuar değildir. İçeriği değiştirilmeden uzatılabilecek veya kısaltılabilecek bir aralık da değildir. Çalışmasının süresi, çalışmasının bir parçasıdır. Onu daraltmak veya genişletmek, hem onu dolduran fiziksel evrimi hem de amacı olan buluşu değiştirmek olacaktır. Buluşun kapladığı süre, buluşun kendisi ile aynıdır. Bir düşüncenin şekil aldığı derece ve ölçüde değişen bir ilerlemedir. Bu hayati bir süreçtir, bir fikrin olgunlaşması gibi bir şeydir (Milz, 2017: 133). Milz, Motherwell’in resim yapma süreci ile ilgili ifadelerini aktarmaktadır:

“Bir resme bir dizi hatayla başlarım. Resim, hataların hissedilerek düzeltilmesinden doğar. Ne içsel ne de dış dünyayla ilgisi olmayan şekiller ve renklerle başlıyorum; Resimsiz çalışıyorum. Nihai birleşmeler, yüzeyin sayısız denemeler ve hatalarla modülasyonu yoluyla ortaya çıkar. Son resim, aradığım şeyin birden gözüme çarptığı anda durdurulan süreç” (Milz, 2017: 134).



Resim 13: Robert Motherwell, Untitled A, 1970

Kaynak 13: 'Untitled A', Robert Motherwell, 1970 | Tate



Resim 14: Robert Motherwell, El General, 1980

Kaynak 14: 'El General', Robert Motherwell, 1980 | Tate



Resim 15: Robert Motherwell, Elegy to the Spanish Republic, 1975–85

Kaynak 15: 'Elegy to the Spanish Republic #132', Robert Motherwell, 1975–85 | Tate

2.8.3. Mark Tobey

Mark Tobey, dindar protestan olan terzi bir anne ve bir inşaatçı ve çiftçi olan babanın dört çocuğundan biriydi, Tobey, nehir kıyısında balık tutarak, yüzerek ve oyun oynayarak geçen pastoral bir yalınayak çocukluğuna hatırladıklarını anlatır: “On altı yaşına kadar tüm deneyimim tamamen doğaydı. Bir su örümceği gördüğümü hatırlıyorum ve bir hava kabarcığı indirdi ve onu yuvasının üzerine yerleştirdi. Büyülü ve fantastik bir şeydi.”

Tobey’in okulu resim dersi vermiyordu, ancak kendisi okulda genellikle ‘karatahta çizeri’ olarak seçiliyordu. Tarihçi ve küratör William C. Seitz’e göre, anne ve babası yaratıcı etkinliğin önemine inanıyordu. Annesi harika kilimler ve şeyler yapmayı severken, babası küçük oğlunun yeteneğini teşvik etmek için gerçek bir sorumluluk hissetti. Gerçekten de Seitz, Tobey’in babasının kalın bir marangoz mum boyasıyla çizdiği veya hint kırmızı boru taşına oyduğu yuvarlak hayvan biçimlerini canlı bir şekilde hatırladığını anlattı ve babasının ona aynı zamanda sanat aletleri de satın aldığını ekledi.

Aile, 1906’da çelik üretim kasabası Hammond’a taşınmıştı. O zamana kadar tamamen doğal dünyaya kendini kaptırmış olan doymak bilmeyen meraklı Tobey, yeni elektrik ışıkları ve tabelaları, binaların çok çeşitli olması ve şehrin ruhu ve çeşitliliği tarafından büyülendi. Babası, 1906-08 yılları arasında Enstitü’de cumartesi sabahı suluboya ve yağlıboya derslerine katılması için para ödedi. Babası rahatsızlandığında ve artık harçları karşılayamadığında eğitimi bırakmak zorunda kaldı. Bununla birlikte, Tobey orada geçirdiği zamanı sevgiyle hatırladı, örneğin, bir öğretmenin boyadığı bir manzaraya yönelik eleştirisi: “Batı’da pembe bir gökyüzü olamaz, güneşten çok uzak” biraz yavan bir değerlendirmeydi.

1909’da Tobey ailesi Chicago şehir merkezine taşındı ve iki yıl sonra Mark Tobey, teknik çizim öğrendiği Northern Steel Works için plan çocuğu olarak işe başladı. Northern Steel Works tarafından işten atıldıktan sonra (taahhüt eksikliği nedeniyle), Barnes Crosby Engraving Co. tarafından nakliye memuru olarak işe alındı ve bir mektup yazarı olarak başarısız olduğunu kanıtladığı ve bir kez daha kovulduğu sanat departmanına atandı. Daha sonra bağımsız bir moda stüdyosu için haftada bir dolar ayak işleri yapan bir çocuk olarak iş buldu. Ancak burada Tobey, çizim yeteneği ve katalog illüstrasyonlarına eklenen güzel kızların yüzleri resimlerini göstererek altı kat maaş artışı sağladı. Seitz,

öğle saatlerinde ve işten sonra [Tobey]'in The Saturday Evening Post'u ve diğer kapak kızı yayınlarını nasıl incelediğini, çizerlerin tarzlarına o kadar aşına hale geldiğini ve onların fırça tavırlarını tanıması için bir ayrıntının yeterli olduğunu anlatıyor. Tobey, sanatsal gelişiminin bu aşamasında, Amerikalı kızın tuvale koyabileceğiniz en güzel şey olduğundan hala kesinlikle emin olduğunu hatırladı.

Ancak moda stüdyosundaki kıdemli bir meslektaş, Tobey'i kendinizden bir şeyler çizmesini önererek daha maceracı olmaya teşvik ettiğinde, Tobey büyük Rönesans ustalarının tekniklerine daha fazla ilgi duymaya başladı. Ancak, Seitz'in belirttiği gibi, Tobey'in olgun eserlerinin karakteristik özelliği olan dönen, dalga benzeri ritimlerdir (The Art Story).



Resim 16: Mark Tobey, Fire Dancers, 1957

Kaynak 16: Fire Dancers, 1957 - Mark Tobey - WikiArt.org



Resim 17: Mark Tobey, American Landscape, 1969-1970

Kaynak 17: American Landscape, c.1969 - c.1970 - Mark Tobey - WikiArt.org



Resim 18: Mark Tobey, Untitled, ?

Kaynak 18: Untitled - Mark Tobey - WikiArt.org

2.9. Art İnfornel

Art İnfornel terimi 1950 yılında öncelikle Wols, Jean Fautrier ve Hans Hartung'un çalışmalarıyla ilgili Fransız eleştirmen Michel Tapie tarafından ortaya atılmıştır. Daha sonra Georges Mathieu, Pierre Soulages, Alberto Burri, Jean Michel dahil oldu. Atlan, Alfred Mannesier, Antoni Tapies ve diğerleri. Birleşik Devletlerde Soyut Dışavurumculuğa paralel gelişme olarak ortaya çıkan Art İnfornel genellikle boyanın dokunsal kalitesini ve etkileyici eylemi vurguladı. İnfornel, bir dizi sergiyle yavaş yavaş ortaya çıktı. Bunlardan ilki 1947'de Galerie de Luxembourg'da düzenlenen Atlan, Bryen, Hartung, Mathieu, Jean Paul Riopelle ve Wols'un çalışmalarını içeren l'Imaginaire başlıklı bir sergiydi. Ertesi yıl sergi H.W.P.S.M.T.B. Galerie Colette Allendy'de gerçekleşti. Tapi'nin kendisi, 1951 ve 1952'de iki 'Signifiants de l'infornel' sergisi ve 1952'de 'Un Art autr' sergisi de dahil olmak üzere çeşitli sergiler düzenledi.

2.9.1. Pierre Soulages

Pierre Soulages, (24 Aralık 1919, Rodez, Fransa doğumlu), Fransız ressam ve matbaacı ve savaş sonrası soyut hareketin önemli isimlerinden. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Aksiyon Resminin Fransız muadili olan Tachism'in lideriydi ve eserlerinin kısıtlanması ve siyah renkle meşgul olmasıyla biliniyordu.

Fransa'nın Rodez kentindeki çocukluğunda Soulages, yerel bir müzedeki Kelt oymaları, tarih öncesi mağara sanatı ve Conques'teki Sainte-Foy kilisesinin Romanesk mimarisi ve heykeli ile büyüldü. 1938'de sanat eğitimi almak için Paris'e gitti. Orada Pablo Picasso ve Paul Cézanne'ın yer aldığı sergiler gördü ve Louvre'u ziyaret etti. École des Beaux-Arts'a kaydoldu, ancak kısa süre sonra okulun geleneksel yaklaşımı yüzünden hüsrana uğrayarak Paris'ten ayrıldı. Rodez'e döndüğünde, özellikle kışın çıplak siyah dalları gökyüzüne karşı olan ağaçları boyamaya devam etti. 1941'de kısa bir süre II. Dünya Savaşı'nda savaştı, ancak çağrıldıktan kısa bir süre sonra terhis edildi. Daha sonra Montpellier'deki École des Beaux-Arts'a katıldı, ancak savaşın çoğunu Alman işgali sırasında bir zorunlu çalışma kampına gönderilmekten kaçınmak için bir bağ üzerinde gizlice çalışarak geçirdi. O dönemde resim yapamasa da, 1943 yılı civarında tanıştığı Rus ressam, illüstratör ve tasarımcı Sonia Delaunay tarafından soyut sanatla tanıştı.

1946'da Paris'in dışındaki Courbevoie'ye taşındı. Orada bir stüdyo kurdu ve ağır siyah fırça darbeleriyle karakterize edilen soyut eserler üretmeye başladı. Hans Hartung, Francis Picabia ve Fernand Léger dahil olmak üzere diğer sanatçılarla arkadaş oldu ve ilk sergisini 1947'de Salon des Surindépendants'ta açtı. İlk kişisel sergisi iki yıl sonra Paris'teki Galerie Lydia Conti'deydi. Bu dönemde Soulages, Roger Vailland'ın Héloïse et Abélard (1949), Graham Greene'in The Power and the Glory (1951) ve bale için setler ve kostümler tasarladı. İtibarı genişledikçe ve New York'lu satıcı Samuel Kootz ile temsil kazandıkça (1954–66), büyük Amerikan müzeleri, 1951'de Phillips Koleksiyonu ve 1952'de New York City'deki Modern Sanat Müzesi'nden başlayarak resimlerini satın almaya başladı. Üslup, uzun kariyeri boyunca ustaca değişti, 1950'lerde daha gevşek ve daha jestsel hale geldi ve 1979'dan sonraki çalışmalarında neredeyse tamamen siyah yağlı boyanın dokusuna ve fırçasına odaklandı.

1987'den 1994'e kadar Soulages, çok sevilen Sainte-Foy kilisesi için 100'den fazla çağdaş vitray pencere tasarladı. Doğal ışığın saflığını korumak için tasarladığı beyaz yarı saydam cam ve basit kurşun armatürler kullanarak polikromatik camdan ve ayrıntılı anlatılardan veya süslemelerden kaçındı. Pencereler 1994 yılında Sainte-Foy'da kuruldu ve kalıcı olarak sergilendi.

Soulages'in resim stili, kariyeri boyunca kendine özgü kaldı. Siyahın neredeyse özel kullanımı, çalışmalarını savaş sonrası dönemdeki diğer Fransız soyut resimlerinden ayırdı. Büyük jest vuruşlarıyla ilk resimleri, genellikle Amerikan Soyut Dışavurumcu Franz Kline'inkilerle karşılaştırılır, ancak Soulages ve Soyut Dışavurumculuk arasındaki ilişki yalnızca yüzeyseldir. Soulages'in çoğu resim başlıklı yapıtlarının kendiliğinden ortaya çıkmasına rağmen, bunlar dikkatli bir müzakerenin, doku deneylerinin ve biçimsel denge arayışının ürünüdür.

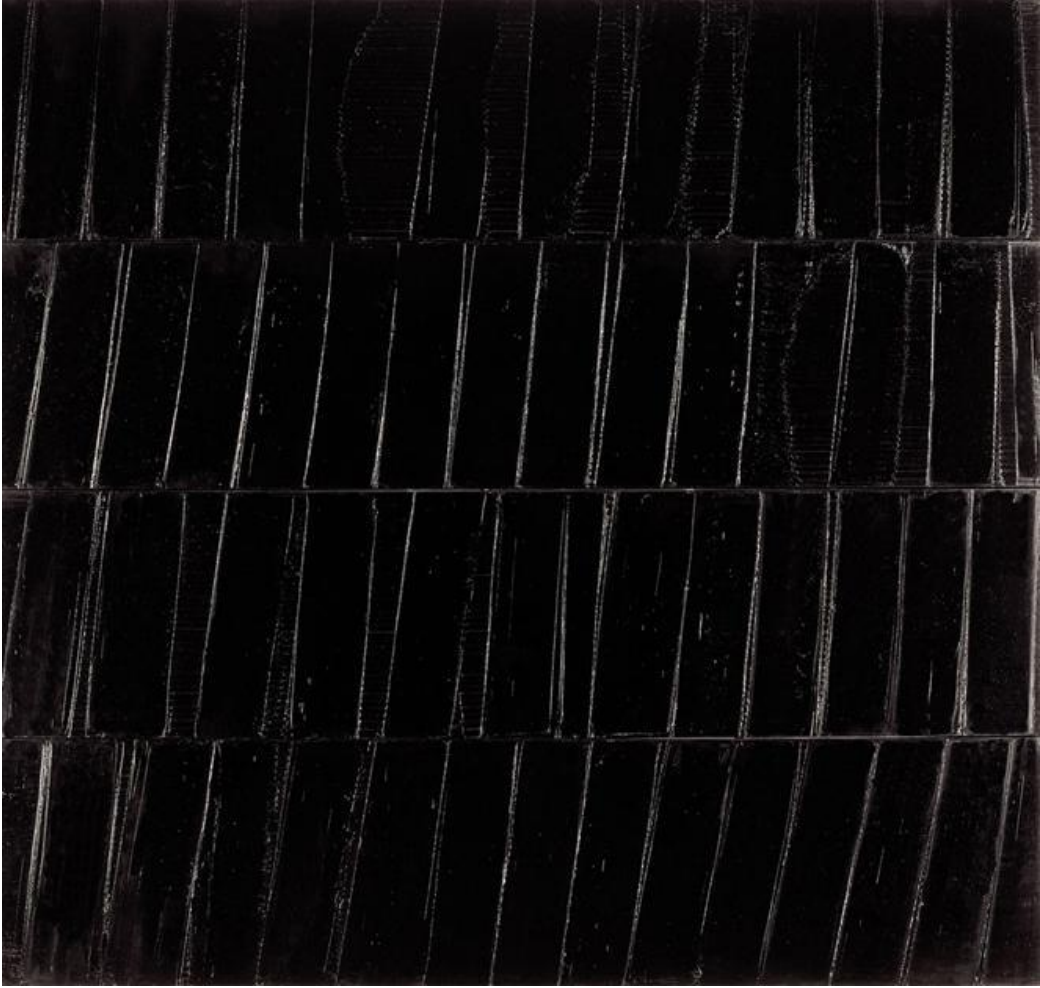
1979'da Soulages, Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi'nin yabancı onursal üyesi seçildi. Japon Sanat Derneği tarafından 1992 yılında resim alanında yaşam boyu başarısından dolayı Praemium Imperiale ile ödüllendirildi. Bu ödüllerin yanı sıra 2001 yılında St. Petersburg Devlet İnziva Yeri Müzesi'nde bir sergi ile onurlandırılan ilk yaşayan sanatçı oldu. 21. yüzyılda, kariyerinde seksen yılı aşkın bir süredir, Soulages sanat yapmaya ve Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müzelerde ve galerilerde çalışmalarının büyük sergilerini düzenlemeye devam etti. Sanatçının eserlerinin büyük

bir bölümünü barındıran ve çağdaş sanatçıların eserlerinin sergilendiği Soulages Müzesi, 2014 yılında Rodez’de açıldı. Soulages’in 2019’daki 100. doğum gününü kutlamak için Louvre onu kişisel bir sergiyle onurlandırdı. Pablo Picasso ve Marc Chagall’dan sonra bu kadar yaşarken onurlandırılan üçüncü sanatçıdır (Encyclopedia Britannica, 2021).



Resim 19: Pierre Soulages, Peinture, 1963

Kaynak 19: Peinture 260 x 202 cm, 19 juin 1963, 1963 - Pierre Soulages - WikiArt.org



Resim 20: Pierre Soulages, Peinture, 1985

Kaynak 20: Peinture 324 x 362 cm, 1985 (Polyptyque C), 1985 - Pierre Soulages - WikiArt.org



Resim 21: Pierre Soulages, Peinture, 2011

Kaynak 21: Peinture 244 x 181 cm, 25 avril 2011, 2011 - Pierre Soulages - WikiArt.org

2.9.2. Hans Hartung

Hans Hartung (1904-1989), Alman kökenli Fransız ressam, soyut resmin önde gelen Avrupalı temsilcilerindendir. Renkli arka planlar üzerine siyah çizgilerin özenle oluşturduğu, neredeyse kaligrafik düzenlemeleriyle tanınmıştır. Hartung, Leipzig ve Dresden'deki sanat akademilerinde geleneksel eğitim aldı, ancak mürekkep lekesi soyutlamaları yaptı.

Almanya'da Nazizm'den nefret ederek 1935'te Paris'e yerleşti; 1946'da Fransız vatandaşı oldu. İkinci Dünya Savaşı'nda Fransız Yabancı Lejyonu ile Kuzey Afrika ve Alsasya'da görev yaptı ve burada ağır yaralandı. Görevi, ABD müdahalesinin bir sonucu olarak serbest bırakıldığı bir İspanyol toplama kampına kapatılarak kesintiye uğradı.

Hartung'un dönen, enerjik doğrusal motifleri içeren olgun stili, savaştan sonra hevesli bir halk buldu. Paris'te (1947) çalışmalarının başarılı bir şekilde gösterilmesini, Avrupa'nın başka yerlerinde ve Amerika Birleşik Devletleri, Japonya ve Latin Amerika'da sergiler izledi. 1960'da, Fransız Pavyonu'nun tüm bir odasının çalışmalarına ayrıldığı Venedik Bienali Grand Prix'sine layık görüldü. Avrupa'daki savaş sonrası soyut ressam nesli üzerinde belirleyici bir etkiye sahipti (Encyclopedia Britannica, 2021).



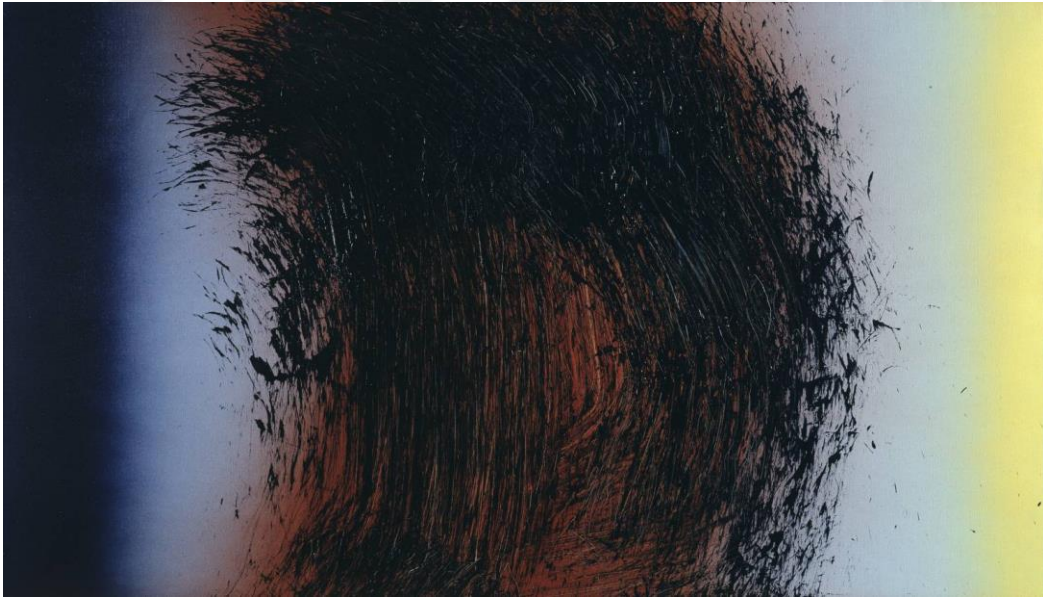
Resim 22: Hans Hartung, Untitled, 1955

Kaynak 22: Untitled (T1955-23), 1955 - Hans Hartung - WikiArt.org



Resim 23: Hans Hartung, Composition T 1962-E15, 1962

Kaynak 23: Composition T 1962-E15 | The Guggenheim Museums and Foundation



Resim 24: Hans Hartung, Composition T1982-E15, 1982

Kaynak 24: 'T1982-E15', Hans Hartung, 1982 | Tate

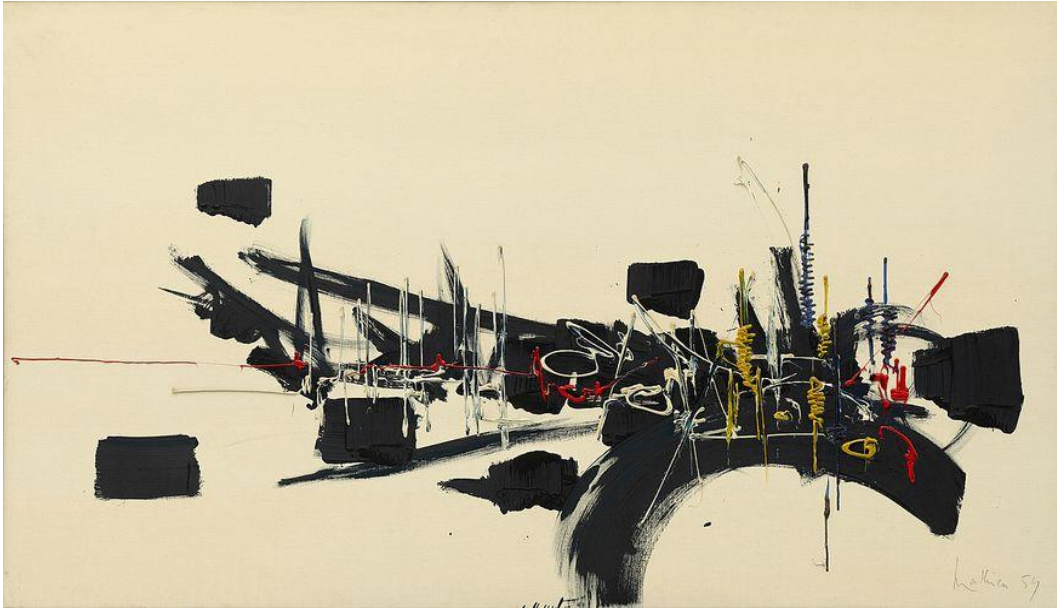
2.9.3. Georges Mathieu

Georges Mathieu, Soyut Dışavurumculuğun Avrupa'daki muadili Lirik Soyutlama'nın babasıdır. 1950'lerde binlerce insanın önünde devasa tablolar yapmak için dünyayı dolaşan Mathieu, o zamanlar özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya'da en moda ve en çok yorumlanan Avrupalı sanatçılardan biriydi. Georges Mathieu, 1960'lardan çok önce, olayların ve kamusal performansların öncüsü, resimde risk ve hızın ilk savunucusu ve yeni bir soyut ve sezgisel kaligrafinin mucidi olarak kabul edilebilir. Mathieu, resme ek olarak 1940'ların sonlarında ve 1950'lerin başlarında tarihsel açıdan önemli sergiler düzenledi, iki dilli bir derginin (United States Lines) baş editörlüğünü yaptı ve bir sanat eleştirmeni olarak bakış açılarına katkıda bulundu. Daha sonra, 1960'larda ve 1970'lerde, Fransa'da en büyük sanatçı olarak kabul edildiğinde, çok sayıda nesne yaratarak veya süsleyerek uygulamalı sanatların yolunu açtı.

İşte Stéphane Corréard'ın 1944 ile 1964 arasındaki yaratıcı, teorik ve stratejik öneminin büyük önemini kabul eden Arts Magazine'deki tarihsel bir alıntı:

Otodidakt, dünyayı dolaşan ve çok dilli Mathieu, görsel sanatlara felsefe yoluyla geldi. Aslında, soyut resmi hemen radikal bir şekilde yeni perspektiflere yerleştirir: bu, yalnızca figürlü temsilin değil, aynı zamanda perspektivist yanılsamadan miras kalan geometrinin de terk edilmesidir, hızlı uygulamayı ve sismografik olanı vurgulayarak Aksiyon Resminin ve hatta gerçekleşenin bir icadıdır. Jestin nitelikleri, anlamlarından önce gelen işaretlerin işlenmesidir. Konferans toplantılarında ve De l'abstrait au mümkün (Soyuttan Mümküne) ve Au-delà du tachisme (Tachism'in Ötesinde) gibi kitaplarda geliştirilen bu kavramlar, kısa sürede yeni nesil sanatçılar için ölçü haline geldi. 'Sıfırdan Başla' (Eric de Chasse ve Sylvie Ramond tarafından 2009'da Lyon Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki aynı isimli sergileri için ortaya atılan ifadeyi kullanmak için kullanıldı.)

Georges Mathieu, bu 'yeni' kavramın çok güçlü ve sadık bir simgesidir. Nisan 1948'de Colette Allendy Galerisi'nde topladığı 'HWPSMTB' toplu sergisi (katılımcıların kısaltması: Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié ve Bryen), Art Informel'in resmi doğuşunu kutladı. Altı ay sonra Galerie du Montparnasse'de bu sanatçıları Arshile Gorky, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko ve Mark Tobey ile yüz yüze getirdi (Georges Mathieu The Official Website).



Resim 25: Georges Mathieu, Untitled, 1959

Kaynak 25: Untitled | The Guggenheim Museums and Foundation



Resim 26: Georges Mathieu, Reflets impatientes, 1990

Kaynak 26: Reflets impatientes, 1990 - Georges Mathieu - WikiArt.org



Resim 27: Georges Mathieu, CHAGRIN TENEBREUX

Kaynak 27: CHAGRIN TENEBREUX - Georges Mathieu - WikiArt.org

2.10. Spatialism

Spatialism hareketi, Arjantin doğumlu İtalyan sanatçı Lucio Fontana'nın (1889-1968) tek kişilik bir gösterisidir. Mekansallık kavramı, ortam ve biçim seçimini, sanatsal bir niyetin parçası ve parseli olarak ve sanatçının hareketini hareket eden bir araç olarak gördü. Bu nedenle sanatın yaratılışında renk, ses, mekan, hareket ve zaman sentezlenmek istenmiştir. Sanatın gerçek özü bir jest olarak görüldü. Sanatçının gerçek ve parlak tuvaleri, jiletle kesilerek iki boyutlu ifadelerden daha fazla üç boyutlu hale getirilmiş monokrom tuvalerdir. Fontana, bu çalışmalardan birkaçının uzamsal kavramına şu, bu ya da öteki adını verdi.

Uzamsal Konsept: Beklemek aynı zamanda boyanmamış bir tuvaldir ve ham yüzey ile kesme hareketinin ilk doğası arasındaki keskin ilişkiyi daha da gösterir. İzleyici tuvali kesme eylemini yıkıcı, ilkel bir eylem olarak görebilirken, Fontana, eserinin şiddet içeren olarak algılanmayacağını vurguladı. Kesim kararlı ve planlı, bu da bunun kendiliğinden, vahşi bir hareketten ziyade dikkatle düşünülmüş bir hareket olduğunu gösteriyor (Singulart, 2019).

2.10.1. Lucio Fontana

Lucio Fontana, 1899'da Arjantin'in Rosario de Santa Fe kentinde, hem İsviçre hem de İtalyan asıllı Arjantinli aktris Lucia Bottini ile Arjantin'e göç etmiş İtalyan hatıra ve cenaze anıtları heykeltıraş Luigi Fontana'nın çocuğu olarak dünyaya geldi. 1905'te Fontana okul için İtalya'ya taşındığında, Varese'de akrabalarıyla birlikte yaşadığında, çalışmaları mimarlık, fizik, mühendislik, matematik ve sanatı kapsadığında ayrıldı. Genç bir bilim adamı olarak Fontana, Fütüristlerin sanatı yapmanın ve görmenin eski yollarını reddetmesine, sanatı artık çağdaş sanatçıya hizmet etmeyen geçmişin normlarını sürdürmekten ziyade kendi zamanına ait olmaya teşvik etmesine hayrandı.

Birçok Fütürist gibi Fontana da I. Dünya Savaşı sırasında İtalyan ordusu için gönüllü oldu ve 1916'dan 1918'e kadar hizmet etti. Piyade alayında ikinci teğmen rütbesine ulaştı ve kolundan yaralandıktan sonra gümüş sefer madalyası ile hizmetten terhis oldu. Fontana, savaştan hemen sonra İtalya'da doğmakta olan faşist hareketin 'eylem filolarına' erken bir ilgi gösterse de, savaş deneyiminden bıkmıştı ve İtalya'da büyüyen siyasi enerjiden uzaklaştı. Savaştan sonra üniversite eğitimine devam etti ve Accademia di Belle Arti di

Brera'dan inşaat ustası olarak mezun oldu. İtalya'nın ve Avrupa'nın geri kalanının büyüyen siyasi kargaşasını geride bırakarak, Fontana ve ailesi 1920'lerin başında, Fontana'nın babasının mezarlık heykelleri konusunda uzmanlaşmış firması Fontana y Scarbelli'ye katılmasıyla Arjantin'e döndü. Ancak Fontana, emekli olduktan sonra babasının firmasını sürdürmek yerine, 1924'te Rosario'da kendi heykel atölyesini açmaya karar verdi.

1920'lerin ortalarında, Fontana, heykellerini Arjantin bienallerinde, salonlarında ve 1925'teki VIII Salon de Bellas Artes de dahil olmak üzere karma sergilerde sergilemeye başlamıştı. Fontana'nın rekabetçi ruhu, kendisini 'en iyi heykeltıraş' olarak kanıtlamaya yönlendirdi. Sadece onun tanındığı cenaze büstleri vardı. Bu sergi fırsatları sayesinde Fontana, heykele estetik yaklaşımlarını deneyerek, şimdiye kadar tamamladığı ticari tarzların ötesine geçti.

Fontana, 1927'de Milano'daki Accademia di Belle Arti di Brera'da ünlü heykeltıraş Adolf Wildt'ın yanında çalışmak üzere İtalya'ya döndü. Wildt'ın mermer büstlerindeki etkileyici ve görkemli üslubu, o zamanlar İtalya'daki akademik sanattaki ölçülü, gerçekçi eğilimlerle tezat oluşturuyordu. Bu programda, Fontana oymacılıkta mükemmeldi ve Wildt'ın şekil, renk ve malzeme yoluyla insan temsillerinin çarpıklıklarını denemek için kullandığı dramatik kontrastlardan esinlenerek akıl hocasının koruması olarak kabul edildi. Tesadüf eseri, Venedik Bienali'ne ilk katıldığı yıl olan 1930'da diplomasını aldı.

Bu anıtsal başarının ardından, 1930'da Milano'daki Galleria del Milione'deki bir grup sergisine katılmasıyla başlayan ve 1931'de aynı galerideki ilk kişisel sergisine katılmasıyla daha fazla tanınma izledi. Fontana, kişisel sergisinde en yenilikçi eserlerini ortaya koydu. Homo nero (1930) adlı şimdi kayıp, yaşam boyu bir heykelin üzerindeki katran tabakası gibi, soyutlanmış insan formları ve beklenmedik malzemelerle deneyler yapan heykelleri sergiliyor.

1930'lar boyunca, Fontana genellikle para ödüllü yarışmalara girdi ve bir sanatçı olarak kazançlı bir kariyer en iyi ihtimalle belirsiz görüldüğünde geçimini sağlamanın bir yolunu buldu. Ayrıca Benito Mussolini'nin şu anda kayıp olan bir büstü de dahil olmak üzere Benito Mussolini yönetimindeki Faşist rejim için birçok heykel ve mimari eser yaptı. Fontana'nın hükümetin komisyonlarını isteyerek kabul etmesi, sanatçı için kalıcı bir zorluk olduğunu kanıtladı, çünkü faşizmle olan bağlantısı uzun yıllar itibarını

gölgeledi. Anthony White'ın iddia ettiği gibi faşist veya özellikle politik olmasa da, Fontana'nın özel patronlar ve faşist devlet için komisyonları tamamlamaya hazır olması, bu yıllarda halkın tanınmasına ve finansal özgürlüğe duyduğu özlemi yansıtıyor.

Fontana'nın bu erken dönemdeki sanatsal çıktısı, daha sonraki çalışmalarının aksine, 1930'ların başlarında soyut formlarla denemelere başlamasına rağmen, çarpıcı biçimde muhafazakardır. Nitekim 1935 yılında Torino'da düzenlenen İtalyan soyut sanatının bilinen en eski karma sergilerinden birine katıldı ve sergi broşüründe yer alan 'Soyut Sanat Manifestosu'na imza atan sanatçılar arasında yer aldı. Sonraki birkaç yıl boyunca, Fontana deneysel, polikromatik seramik çalışmasıyla tanındı ve FT Marinetti'nin 1938 Fütürist manifestosu 'Ceramica e Aeroceramica' (Seramik ve AeroSeramik)'de tanımladığı gibi ona 'soyut seramikçi' olarak ün kazandı. İtalya'nın Ligurya kıyı bölgesindeki küçük Albisola kasabasında diğer Fütürist sanatçılarla birlikte çalışan Fontana, seramik heykellerini, özellikle kara ve deniz hayvanlarının figürinlerini satarak iyi bir gelir elde etti. Fontana, seramiklerinde hem soyut hem de figüratif konularla, çarpıcı renklerle ve alışılmışın dışında süreçlerle oynadı, formları estetik tercihlere ve kişisel hayallerine uyacak şekilde manipüle etmenin yollarını buldu.

1937'de Fontana, Paris'te ünlü Sevres porselen atölyesinden teknikler öğrenerek ve Constantin Brancusi, Tristan Tzara ve Joan Miro gibi diğer çağdaş sanatçılarla arkadaş olarak zaman geçirdi. Fontana, Brancusi'nin heykellerinin zarafetine hayran kalırken, soyutlamanın sınırsız olasılıklarına da hayran kaldı. İkinci Dünya Savaşı'nın şafağında Fontana, babasının ısrarı üzerine 1940'ta İtalya'yı parçalayan savaştan ayrıldı. Fontana başlangıçta ayrılmaya direnmiş, sanatının finansal ödülllerinden ve İtalya'da giderek artan halk tarafından takdir görmenin tadını çıkarsa da, Fontana sonunda babasına ve üvey annesine Arjantin'e geri döndü. Bazıları daha fazla askerlik hizmetinden kaçınmak istediğini iddia ederken, diğerleri Fontana'nın Arjantin'deki sanat yarışmalarına, örneğin Rosario'daki 'Bayrak Anıtı' heykeli yarışmasına katılmak istediğine inanıyor. Bu özel komisyonu kazanmamasına rağmen, Fontana Arjantin'de baskı yaptı. 1944'te Buenos Aires'teki XXXIV Salon Nacional de Bellas Artes'te Mujer herida (Yaralı Kadın) heykeli ile birincilik ödülü aldı. Bu çalışmanın kesin ve acı verici gerçekçiliği, Fontana'nın eleştirel dikkatini çekerek Arjantin'in sanat camiasındaki yerine olan güveninde ve algısında önemli bir değişime işaret etti (The Art Story).

Fontana, Arjantin'deki Escuela Nacional de Bellas Artes 'Manuel Belgrano' gibi geleneksel sanat okullarında ders verirken, daha deneysel Altamira kültür merkezinin bulunmasına da yardımcı oldu. Gelenek ve deney arasındaki bu ikilik, Fontana'nın erken kariyeri boyunca belirgindir ve kuşkusuz 1946'da ölen babasının yanında çalışmasından etkilenmiştir. 1946 sonbaharında, Fontana, Escuela Nacional de Bellas Artes'ten öğrencilerle birlikte 'Manifiesto Blanco'yu kaleme aldı. (Beyaz Manifiesto). Fütüristlerin ve onların sanatsal amaç manifestolarının peşine düşen Manifiesto Blanco, 'toplumun bilim ve sanat yoluyla tamamlanmış bir reformu' çağrısında bulundu. Fontana, Beyaz Manifiesto'da şunlardan bahsetmektedir:

Sanatın evrimini sürdüren bizler, duraklama döneminde olan bugünün sanatını sözel olarak izah etmeye çalışacağız. Düşünceler toplumda tohum olarak mevcuttur, onların sanatçılar tarafından dile getirilmesine ihtiyaçları vardır. Her şey ihtiyaçtan yaratılmaktadır.

Tarihsel süreçte yaşanan sistem değişiklikleri toplumsal ve bireysel olarak ruhsal dönüşümler yaşatmıştır. Yaşanan bilimsel keşiflerin hayatımızdaki her alanda uygulanması doğamızda değişimlere sebep olmaktadır. Yaşadığımız bu mekanik evrede tuval resmi misyonunu tamamlamıştır. Tarihteki bilinen sanat formlarının dönüşümlerinde birbirlerinden ayrı kendi prensiplerine sahip analitik bir evre gerçekleşti. Anlatılacak herşey anlatıldı.

Kendi geçerliliği olan sanata gereksinim duyulmaktadır. Hayatımızın her alanına yayılmış olan maddecilik, özgür değerleri olan sanat talep etmektedir. Maddeciliğin yön verdiği yüzyılımızın insanları geleneksel temsil biçimlerine aşina durumdadır. Yaşanan dönüşümlerin zirvesi soyutlama olmuştur. Bu evrede de insanların istekleri karşılanamamaktadır. Biçimsel ve özsel bir değişim gerekmektedir.

Barok sanatçılar plastik sanatlara zaman duygusu katmışlardır. Figürler düz yüzeyden uzamda temsil edilmeye başladı. Fizik dinamik aracılığıyla evreni açıklarken, hareketin maddenin dünyaya ait özelliği olduğu belirlendi. Hareketin temsili plastik sanatlarla yeri doldurulamayacak kadar büyüktü. Empresyonistler kompozisyonu gözden çıkardılar, Fütüristler devinimi ön planda tuttular, Kübistler dinamiği redderek, doğadaki hareketi benimsediler.

Plastik sanat biçimleri tükendi. Hız yaşamımıza sabitlendi. Renk ve hareketsiz biçimlerin devri bitmiştir. Devinimsiz imgeler modern insanı tatmin etmiyor. Bilinen tüm sanat biçimlerini arkada bırakarak zaman ve uzamda temellenen sanat için başlangıç yapıyoruz.

Yeni sanatın elemanları doğadadır. Varoluş, madde ve doğa birlikte zaman ve uzamda gelişirler. Hareket maddenin temel özelliğidir. Doğayı selamlıyoruz. Estetiği yapaylık olarak görüyor ve sanatın estetikten kurtulmasını diliyoruz. Doğaya sanatta her zaman olduğundan daha yakın olacağız. Doğayı kopyalamak yerine varoluşumuzun deneyimlerini birleştireceğiz.

Bilinçaltı imgelerin özünü yakalar, insanın tabiatını meydana getiren düşünceleri içerir, bireyi dönüştürür. Sanatsal kavramlar bilinçaltının çalışmasıyla meydana gelir. Bilinçaltı tarafından oluşturulan biçimlerle ortaya çıkan sanat, varoluşu oluşturur. Akli ön planda tutan sanatçılar, bilinçaltının işleyişini reddettiklerini düşünürler. Halbuki bilinçaltını daha az görünür kılarlar. Şekil yaratırken bilinçaltı itaat eder (Harrison, Wood, 2015: 694-697).



Resim 28: Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1957

Kaynak 28: Concetto Spaziale | The Guggenheim Museums and Foundation



Resim 29: Lucio Fontana, Concept Spatile, 1963

Kaynak 29: Concept Spatile, 1963 - Lucio Fontana - WikiArt.org



Resim 30: Lucio Fontana, Concept Spatile, 1964

Kaynak 30: Concept Spatile, 1964 - Lucio Fontana - WikiArt.org

3. BÖLÜM: UYGULAMALAR VE ÇALIŞMALARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR

3.1. Çalışmaların Eylem, Biçim ve Zaman Açısından İncelenmesi

Çalışmalarda aynı zamanda ve aynı yerde bulunma ve zamanın merkeziliği işaret ediliyor. Zamanın değişken doğasının altı çiziliyor. Zamanın geçişi ve bu ortamı kucaklayan şimdi, geçmişin katmanları üzerine inşa ediliyor. Üst üste uygulanan katmanlar indirgeyici ve dışavurumcu tavrı çağrıştırıyor.

Zaman, somutlaştırılamayan yalnızca deneyimlenebilen fenomenlerdir. Zamanın durmaksızın ileriye doğru hareketi fiziksel formda verilmektedir. Zamanın geçişine dair zamansızlık hissi ve anlar ifade edilmektedir.

Sezgisel ve bilinçaltı hale gelen form, zamanın geçişini temsil etmektedir. Sezgisel olarak şekillenen, içsel ve dışsal benliğin arasındaki ilişkiyi yakalamak için oluşturulan formlar zamanın en düzensiz şekilde monokromatik bir jestidir. Zamanın geçişinin geri döndürülemezliği ve yaşamın geçici doğası üzerine bir meditasyon sürecinde görüntülerin metamorfozu dondurulur. Birbiri ardına yerleştirilen şeffaflıklar zamanın uçucu ancak sabit niteliklerini verir. Şeffaflık zamanın kırılğanlığına ve öngörülemezliğine işaret etmektedir. Bu işaretler kendini tekrar tekrar dönerken belirleyen bir zaman üzerinde değişimin ve parçalanmanın uzun halinin kısaltılmasıdır.

Zamansal çakışmalar katmanlar arası ilişkilerle vurgulanmıştır. Geçmişini tespit etme girişiminde varyasyonlar tek bir seferde yaratılıyor. Ortaya çıkan görüntüler devam ederken bulanıklaşmaktadır. Bu bulanıklık arzuları, korkuları, kişisel kafa karışıklıklarını, sonsuzluğu, zamansızlık ve şimdiki anın deneyimi sunmaktadır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirine bağlılığı doğanın sonsuz döngüleriyle salınma girmektedir.

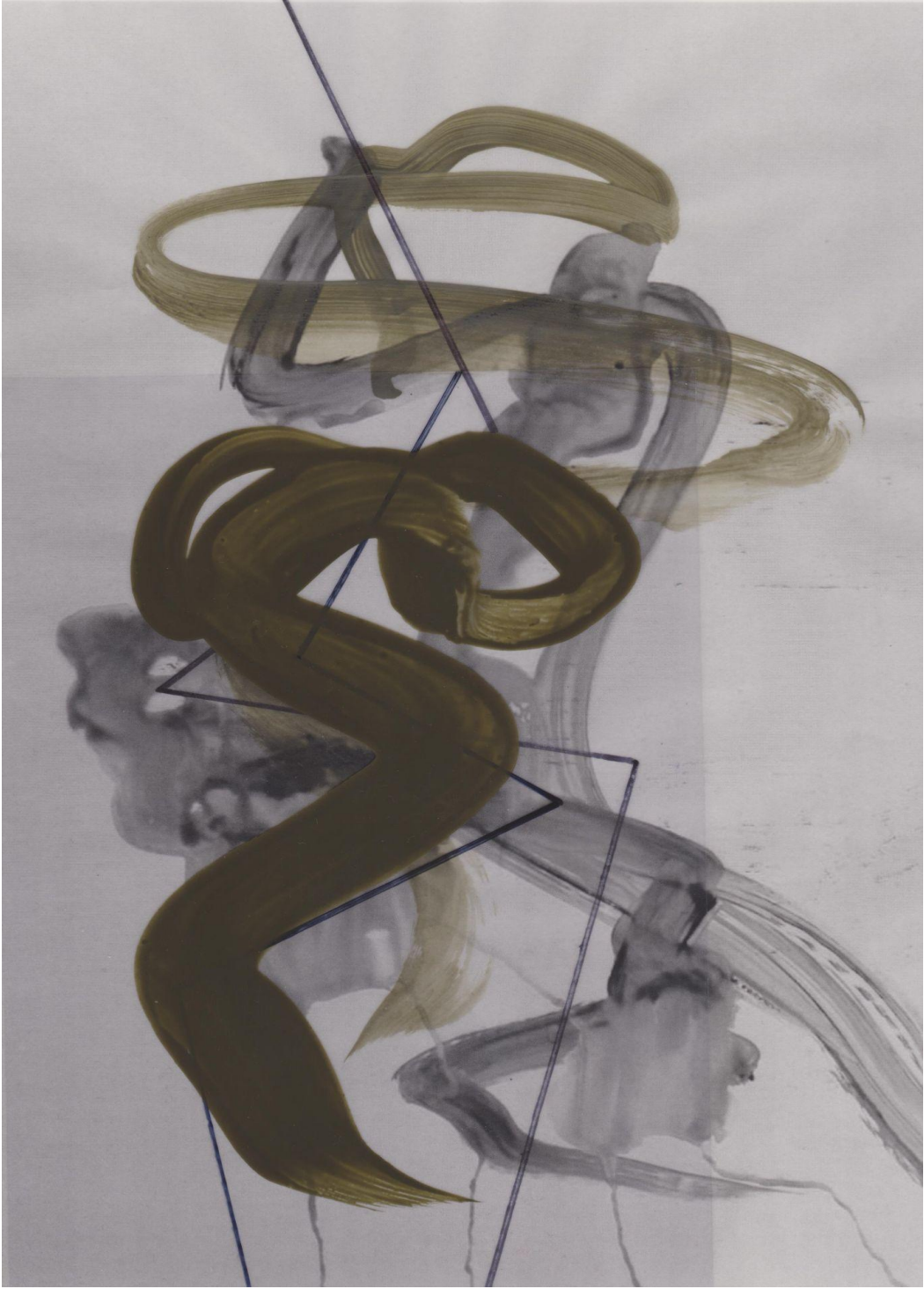
Süre, içinde herhangi bir yayılıma katkısı olmayan saf bir ardışıklık düzeni, düzenin tersine çevrilebilirliğidir. Hem farklı hem yan yana yerleştirilmiş bir dizi öğeyi aynı anda algılayabileceğimiz bir şekilde işgal ettikleri yerler arasında bir düzen oluşturmak. Çoklu, eş zamanlı, farklı, yan yana koyarak ardışık olana düzen getirmek, ardışıklığın eş zamanlılığa dönüşmesi. Yüzey ya da bir çizgi üzerindeki hareketi süre içindeymiş gibi düşünmek. Birden fazla imgeyi art arda koyarak birini diğerinde algılamak, her biri

birbirini organize edecek ve düzen oluşturacak, sayıya benzerliği olmayan sürekli ve nitel bir çokluktur. Geçmiş, şimdi ve gelecek. Geçmiş ve gelecek şimdidedir. Sürenin birçok anı tek bir algıda toplanır şimdide. Şimdi yaşamsal bir akış ve bütünlük, değişim ve devingenlik barındırır (Bergson, 2018: 102-105).

Yüzey üzerindeki arama ve keşfetme sürecinde değişen sadece formdur. Jestler, hem bilinçli hem de bilinçsiz seviyelerdeki düşüncenin sonucudur. Bu süreç sonunda izler jestler aracılığıyla açığa çıkan bir benlik alanını yeniden konumlandırır. Jestler parçalanmış sürecin anlık kırılmalarının ortaya çıkardığı bilinçdışının işaretleridir. İzler bölünmüş benliği ve onun bütün olma arzusunu simgeler. Katmanları birlikte okurken temsil edilen yaratılışın içerdiği zaman, gözlemcinin bakışıyla yeniden yaratılmanın içerdiği zaman ve kendi süresi içinde barındırdığı zaman birinin diğerlerinden daha geçerli olmadığını öne sürüyormuş gibi görüntülerle eşit derecede meşrulaşır. Bu görüntüler hiçbir şeyin mutlak olmadığı ve her şeyin akış içinde olduğu yaşam paradigmasını yansıtır.

Tekrarlanan formlar insanlığın çelişkili doğası, tarihin döngüsel hareketi, çatışma, geçiş ve ikilik üzerine odaklanıyor. Yüzeyler karşıtların birbirini çektiği ve karşıtların düzenlenip eşdeğer olabileceği fikriyle oynuyor. Varyasyonlar şimdi ve burada ve benzersiz sanat nesnesi alanında yeniden konumlandırılıyor.

İzlerin ardışık geçişi ve sürekliliği arayan dolaysız bir yüzey yaratır. İzler soyut, jestüel ve dışavurumcu bir gelenekle yüzeye psikolojik bir varlık ve fiziksel bir içe aktarma ile dolu soyut bir görüntü kazandırır.



Resim 31: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled1-1', Asetat ve Aydınger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 32: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled1-2', Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 33: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled1-3', Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 34: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled2-1', Asetat ve Aydınger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 35: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled2-2', Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 36: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled2-4', Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 37: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled3-1', Asetat ve Aydinger Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 38: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled3-2', Asetat ve Aydınır Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021



Resim 39: Banu DEMİRAĞ, 'Untitled3-3', Asetat ve Aydınır Üzerine Karışık Teknik, 29x21cm, 2021

SONUÇ

Sanatçı çevresinden ve yaşadığı çağın felsefesinden etkilendiği için sanatı da bunların bir ifadesi olmuştur. 19. yüzyılda gelişen yeni felsefi sistemler ve öğretiler Avrupa toplumunun inanç ve dünya görüşlerinin değişmesine sebep olmuş, siyasi huzursuzluk, savaş, ekonomik bunalım ile karakterize edilen yaşamdaki genel istikrarsızlık ve güvensizlik de doğa ve toplumun algılanmasında büyük değişimlere yol açmıştır. Sanat tarzları yaşam tarzlarından etkilenmiştir.

Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yansımalarına rastlanan empresyonizm ile birlikte resim sanatının sorgulama, araştırma ve keşfetme yönü ortaya çıkmıştır. Aristoteles'in hareketin sayısı olarak öncelik ve sonralık bağlamında tarif ettiği zaman geleneksel resim sanatında objelerin göründükleri gibi ve belli bir perspektif anlayışıyla öncelik ve sonralık ilişkisine göre konumlandırılırdı. İzlenimcilikle birlikte resimde öncelik ve sonralık ilişkisi yerine sanatçı objeleri duyumsadığı şekilde 'an' lara odaklar. Renk nesnenin niteliği değil, anlık görüntüsüdür. Kübistler zaman ve hareketi devreye sokmuştu. Resmin aktif bir parçası haline gelen izleyici, konunun, farklı zamanlarda ve farklı bakış açılarında olan görüntülerini incelerken harcanan zaman ile bakma zamanı somutlaşmıştır. İzleyici resme bakarken, farklı zaman dilimlerinde kaydettiği ardışık görüntüleri anlamaya çalışıyor ve izlenme süreci de resmin algılanmasında rol oynuyordu. Fütürizmde, nesnenin devinimi çeşitli anları buluşturuyordu. Resmin oluşturulmasının unsurları olan zaman ve mekan Dışavurumcular için doğanın aktarılmasının bir aracı olmaktan çıkmıştır. Soyut sanatçılar için zaman, bir aralık değil, çalışmanın bir parçasıdır. Buluşun harcadığı zaman, buluşun kendisi ile aynıdır.

Temsili olmayan biçime yönelik eğilim, modern insanın kendi bilincine varmasının bir sonucudur. Zihin, soyut olan değişmiş bir bilince sahiptir. İnsan, fiziksel olarak evrimleşmede yavaşladığını hissetti, ancak zihni belirgin bir değişim halindeydi. Bu nedenle, sanatta manevi unsurlara yöneldi. Artık yalnızca insan için natüralist sanatın yeri yoktu. Soyut ressamalar için sanatın asıl konusu form değil, formun arkasında yatan maneviyattır, onlar dünyanın bütünlüğünü temsil etme amacındadır. Kandinsky, Mondrian ve Van Doesburg'un çalışmaları teozofik öğeler barındırır. İnsan zihninin saf temsili, sadelik ve saflık arayışıdır. Nihai saflığı ifade etmek için çizgi, renk ve form geometrik soyut ifadelere indirgenir. Evrensele dair kavrayışa ulaşmak için evrenle

bütünleşmeye sezgi ile ulaşılır. Dünyanın hatlarını oluşturan tüm çizgiler düz çizgiye dayanır, tüm renkler birincil renklerden kaynaklanır. Basit çizgi ve birincil renk içeren tüm resimler, tüm çizgileri, insanları ve olayları temsil eder.

Soyut dışavurumcu resim bilinçaltının doğası üzerine bir yolculuktur. Biçimsiz bir nesnede sınırsızlıkla temsil edilen yücelik ve benlik kavramı etrafında dönen bir çatışmadır. Eylem ressamaları, içgüdüsel ifade tekniklerini geliştirdi. Boyama yüzeyi görüntülerin gerçekleştiği nokta haline geldi. Pollock kendi bilinci ve bilinçsizliğiyle ilgilenir. Jungian etkisinin görüldüğü erken dönem çalışmalarında psikolojik yöntemlerden vazgeçerek fizyolojik olanı tercih eder. Bilinçdışı ve otomatizm resmin alanına girer. Eyleme odaklanan jestüel soyutlamada De Kooning ve Kline da olduğu gibi tuval üzerinde belli bir alan doldurulup etrafı belirlenir. Soyuttaki mesafe uzamdır ve uzam tavırla şekillenir. Yaratma hiçliktir. Renk alanı ressamlarında jestler daha az belirgindir, monolitik görüntüler, düz renk alanları ve kesintisiz yüzeyler hakimdir. Resimlerdeki duygusal ve felsefi içerik ortadan kalkar, dekoratif ve sade kompozisyonlara yönelirler. Rothko çalışmalarında formların sayısını azaltır. Ressam, resim ve izleyici arasındaki mesafeyi kaldırmak ister. Resimleri kendini ifade etme değil, insanın durumuyla ilgili ifadelerdir. Tobey'in dönen biçimleri, dalga benzeri görüntüleri; Motherwell'in el hareketlerine dayalı fırça çalışmaları, oval ve doğrusal formları, şekiller, renkler, nihai birleşmeler ve yüzeyde sayısız denemeler çalışmanın süresi ve bir parçasıdır. Soulages'ın doku deneyleri ve biçimsel denge arayışları; Hartung'un kaligrafik düzenlemeleri; Mathieu'nun anlamlarından önce gelen işaretleri işlediği sezgisel kaligrafileri kendi kendini dönüştüren üretimlerdir. Fontana, sanatçının hareketini hareket eden bir araç olarak görür. Sanatın özü jesttir. Hareket maddenin temel özelliğidir. Varoluş madde ile zaman ve uzamda gelişir. Doğayı kopyalamak yerine varoluş deneyimlenir ve birleştirilir. Bilinçaltı imgelerin özünü yakalar. Bilinçaltı tarafından oluşturulan biçimlerle ortaya çıkan sanat varoluşu oluşturur. Renk, ses, mekan, hareket ve zaman sentezlenir.

Resim yüzeye işaret koyma pratiğidir. Yüzeyi işaretleme eylemi gönderge içeriğiyle ilişkilidir. Vücudun hareket kayıtları yüzeydeki izlerde somutlaşır. Jest ve iz arasındaki ilişkide yüzeyin bireysel olarak nasıl işaretlendiği belirir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANTMEN, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- BELTING, H. (2017). *Floransa ve Bağdat*. (Z.A. Yilmazer, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- BERGER, J. (2007). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- BERGSON, H. (1913). *An Introduction to Methaphysics*. Authorized translation by T. E. Hulme. New York and London: G. P. Putnam's Sons
- BERGSON, H. (2018). *Time and Free Will*, F. L. Pogson (Trans.), Retrieved from The Project Gutenberg eBook of Time and Free Will, by Henri Bergson. (Özgün eser 1913 tarihlidir)
- BORST, A. (1997). *Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı*, (Y. Aksu Yilmazer, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi
- BYUNG-CHUL, H. (2018). *Zamanın Kokusu*. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- ÇÜÇEN, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Bursa: Asa Kitabevi
- HARRISON, C. WOOD, P. (2016). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları
- MİLZ, M. (2017). Robert Motherwell and John Constable. Zoltán Somhegyi (Ed.), *Retracing The Past içinde* (131-149. ss.). International Yearbook Of Aesthetics Volume 19, 2017
- POLAT, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak*, İstanbul: Belge Yayınları
- ROSENBLUM, R. (1991). The Abstract Sublime. In R. Pipes (Ed.), *Reading Abstract Expressionism*, (pp. 239-244). New Haven: Yale University Press.
- SCHAPIRO, M. (1978). *Modern Art*, Florida: Rose Printing
- TOPAKKAYA, A. (2013). *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- TUNALI, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- WÖRRINGER, W. (2017). *Soyutlama ve Duyumsama*. (Ö. Eroğlu, Çev.) İstanbul: Tekhne Yayınları

Sürekli Yayınlar

- ARYA, R. (2015). Bacon and Bergson on Time and Motion, *Visual Culture in Britain*, 16:1, 67-85, DOI: 10.1080/14714787.2015.990331
- ARSLAN, A.Y, KARATAŞ, T. (2020). Fütürizm’de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Sayı: 22-459-472
- BOBRİNSKAYA, E. (2018). Mikhail Larionov: Rayonism and Radiant Matter, (pp. 358-362). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 284, Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/icassee-18.2018.73>
- CENGİZ, C. A. (2017). Bergson Felsefesinde Bilinç, Süre, Madde ve Evrim İlişkisi Bağlamında Hayat. *Mütefekkir* 4/7, 79-98. <https://doi.org/10.30523/mutefekkir.331939>
- KAYSERİLİ, M, SATIR, M. (2013). Gerçeklikten Soyuta Giden Yol. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0 (30) , 123-141.
- LEVİNE, E. M. (1971). Abstract Expressionism: The Mystical Experience, *Art Journal*, 31(1), 22–25. <https://doi.org/10.2307/775629>
- ROBBİN, T. (2012). *Abstract Expressionism in Context*, Published on tonyrobbin.net, 3 styles of abstract expressions (tonyrobbin.net)
- SİRİCA, A. A. (1991). *Transformation from figuration to abstraction in the work of an artist/educator* (Order No. 9210558). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303994881). Retrieved from <https://www.proquest.com/dissertations-theses/transformation-figuration-abstraction-work-artist/docview/303994881/se-2?accountid=13654>
- TAŞKESEN, S. (2018). Ekpresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması. *Sanat Dergisi* , (31) , 6-18. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/40055/458133>
- WOLFE, J. (November 1972). Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery, *Artforum International Magazine*, New York, Vol. 11, No. 3, 65-73. Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery - Artforum International

Diğer Yayınlar

- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, December 3). *Hans Hartung*. *Encyclopedia Britannica*. Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/biography/Hans-Hartung>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, December 20). *Pierre Soulages*. *Encyclopedia Britannica*. Erişim Adresi: <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Soulages>

- Felsefe Sözlüğü. (2008). *Biçim*. Erişim Adresi: Felsefe Sözlüğü: biçim sorgusuna yönelik arama sonuçları (felsefe-sozlugu.blogspot.com)
- Georges Mathieu Official Website. (2014). *Press Review on Mathieu at the Fiac*. Erişim Adresi: <https://georges-mathieu.fr/en/2014/10/press-review-on-mathieu-at-the-fiac/>
- İdeelArt Magazine. (2016). *Theo van Doesburg as De Stijl Ambassador*. Erişim Adresi: Theo van Doesburg as De Stijl Ambassador | Ideelart
- İdeelArt Magazine. (2016). *The Theory of Neoplasticism - Reducing the Art to Pure Component*. Erişim Adresi: The Theory of Neoplasticism - Reducing the Art to Pure | Ideelart
- KAYA, A.N. (2012). *Soyut Dışavurumculukta Psikolojik Etkiler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum
- KAPLANOĞLU, L. (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum
- SEDİVİ, A.E. (2009). *Unveiling the Unconscious: The Influence of Jungian Psychology on Jackson Pollock and Mark Rothko*. Undergraduate Honors Theses. W&M ScholarWorks <https://scholarworks.wm.edu/honorstheses/284>
- Singulart Magazine. (2019). *Spatialism*. Erişim Adresi: Spatialism and The Slashed Canvases of Lucio Fontana (singulart.com)
- TheArtStory. *Biography of Franz Kline*. Erişim Adresi: https://www.theartstory.org/artist/kline-franz/life-and-legacy/#biography_header
- TheArtStory. *Biography of Lucio Fontana*. Erişim Adresi: https://www.theartstory.org/artist/fontana-lucio/life-and-legacy/#biography_header
- TheArtStory. *Biography of Mark Rothko*. Erişim Adresi: <https://www.theartstory.org/artist/rothko-mark/life-and-legacy/>
- TheArtStory. *Biography of Mark Tobey*. Erişim Adresi: <https://www.theartstory.org/artist/tobey-mark/life-and-legacy/>
- TheArtStory. *Biography of Robert Motherwell*. Erişim Adresi: https://www.theartstory.org/artist/motherwell-robert/life-and-legacy/#biography_header
- The Willem de Kooning Foundation. (2014). *The Artist Biography*. Erişim Adresi: <https://www.dekooning.org/the-artist/biography>

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Banu DEMİRAĞ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Anadolu Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Resim Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1. Banu DEMİRAĞ, Kişisel Sergi/İzler, 20 Aralık 2021, STMF Resim Bölümü Çevrimiçi Lisansüstü Sergileri https://resimb3.wixsite.com/resim-lu/banu-demira%C4%9F-ki%C5%9Fisel-sergi	