ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

POSTYAPISAL BAKIŞLA 2. DÜNYA SAVAŞININ SANAT İMAJLARINDAKİ RENK ALANI RESİMLERİNİN EPİSTEMOLOJİSİ

İsmail HELVACI

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI

EYLÜL 2022

ankara
İBM

POSTYAPISAL BAKIŞLA 2. DÜNYA SAVAŞININ SANAT İMAJLARINDAKİ RENK ALANI RESİMLERİNİN EPİSTEMOLOJİSİ

İsmail HELVACI

SANATTA YETERLİK
RESİM ANASANAT DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

EYLÜL 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İsmail Helvacı
01.09.2022

POSTYAPISAL BAKIŞLA 2. DÜNYA SAVAŞININ SANAT İMAJLARINDAKİ RENK ALANI RESİMLERİNİN EPİSTEMOLOJİSİ
(Sanatta Yeterlik Tezi)

İsmail HELVACI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Eylül 2022

ÖZET

Dünya tarihine bakıldığında devletler arası çözümsüzlüklerin şiddete dayalı cevabı olarak görünen savaşlar, bireyden milletlere kadar kitlelere olumsuz etkisini hissettirerek birçok değişime sebep olmuştur. Yıkımı en şiddetli hissedilen savaş olan II. Dünya Savaşı, sürecinde ve sonrasında insana dair her şeyde dolaylı ve doğrudan izlerini bırakmıştır. Değişen coğrafyalar, politikalar ve II. Dünya Savaşı'nın değişkenlerinden etkilenen ve göçe zorlanan sanatçılar Soyut Dışavurumculuk akımını ve akım kapsamındaki Renk Alanı Resmini oluşturmuşlardır. Araştırmanın amacı Renk Alanı Resmi sanatçıları ve eserlerinin postyapısal bakışla epistemolojik olarak incelenmesi ve çalışma kapsamında yapılan özgün eserlerin değerlendirilmesidir. Nitel araştırma deseni türlerinden doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmanın örneklemini çalışma kapsamında seçilen Renk Alanı Resmi sanatçıları olan Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Clyfford Still, Helen Frankenthaler ve bu sanatçıların toplam 39 eseri oluşturmaktadır. Elde edilen veriler epistemolojik hermeneutik yaklaşımla betimsel analiz kullanılarak çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda Renk Alanı Resmiyle II. Dünya Savaşı arasında ilişkisel bağlantının sanatçıların yaşamlarındaki etkiye göre ekonomik, psikolojik, coğrafi, inanç ve kültür alanlarında sınıflandırılabileceğine; Renk Alanı Resmi eserleri için bireysel okumalar ve uygulamaların bu kategorilere eklenebileceği sonucuna ulaşılmıştır. İleride yapılacak araştırmalarda incelenecek Renk Alanı Resmi sanatçılarının ve eserlerinin kapsamının genişletilmesi ve Renk Alanı resmine etkiyen diğer unsurların ortaya konulmasına yönelik çalışmalar yapılması; uygulamaya dönük olarak ise farklı yorumlamalarla özgün eserlerin ortaya konmasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Bilim Kodu	: 404 408
Anahtar Kelimeler	: Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi, 2. Dünya Savaşı, Epistemoloji, Postyapısal
Sayfa Adedi	: 231
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

EPISTEMOLOGY OF COLOR FIELD PAINTINGS IN THE ART IMAGES OF WORLD WAR II FROM A POSTSTRUCTURAL PERSPECTIVE
(Proficiency in Art Thesis)

İsmail HELVACI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES
September 2022

ABSTRACT

A look at the history of the world reveals that wars, which appear to be the violent response to the insolvencies between states, have caused many changes by making the masses, from individuals to nations, and feel their negative effects. World War II, the war with the most severe destruction, left its direct and indirect traces on everything related to human beings during and after the war. Artists who were affected by the changing geographies, policies and variables of World War II and forced to migrate formed the Abstract Expressionism movement and Color Field Painting within the scope of the movement. The aim of the research is to epistemologically examine the Color Field Painting artists and their works with a poststructural perspective and to evaluate the original works made within the scope of the study. The research was conducted by document analysis method, as one of the types of qualitative research design. The sample of the research consists of the Color Field Painting artists Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Clyfford Still, Helen Frankenthaler and a total of 39 works of these artists. The data obtained were analyzed using descriptive analysis with an epistemological hermeneutic approach. As a result of the research, it was concluded that the relational connection between Color Field Painting and World War II can be classified in the fields of economic, psychological, geographical, belief and culture according to the impact on the lives of the artists, and that individual readings and practices for Color Field Painting works can be added to these categories. Suggestions have been made to expand the scope of Color Field Painting artists and works to be examined in future research, to conduct studies to reveal other elements affecting Color Field painting, and to create original works with different interpretations in practice.

Science Code	:	404 408
Key Words	:	Abstract expressionism, Color Field Painting, World War II, Epistemology, Poststructural
Page Number	:	231
Supervisor	:	Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde ve sanatta yeterlik eğitimim sürecince desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, hocam ve tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU'na tüm emeklerinden, akademik desteğinden, güleryüzünden ve pozitif enerjisinden dolayı teşekkür eder sonsuz şükranlarımı sunarım. Ayrıca akademik ve sanat hayatıma başlama sebebim olan, her zaman azmi ve çalışkanlığı ile sessiz ama şiddetli bir biçimde örnek aldığım sanatçı ve akademisyen babam Yılmaz HELVACI'ya ve tabi ki ailenin tüm başarısındaki tek güç olan, sevgisinden öte hiçbir şeyin önemli olmadığı biricik annem Saniye HELVACI'ya ve değerli eşim Dr. Sevcan CANDAN HELVACI'ya sonsuz minnetlerimle…

Teşekkür Ederim…

İÇİNDEKİLER

ÖZET iv
ABSTRACT v
TEŞEKKÜR vi
İÇİNDEKİLER vii
RESİMLERİN LİSTESİ x
TABLOLAR LİSTESİ xvi
1. GİRİŞ 1
2. KURAMSAL ÇERÇEVE 11
2.1. Savaş ve İnsanın Doğası 11
2.2. Savaş Sürecinde Propaganda ve Göç 13
2.2.1. Propaganda 13
2.2.2. Göç 28
2.3. Dünya Savaşları, Propaganda ve Göç Etkisinde Sanat 36
2.4. II. Dünya Savaşına Giden Süreçte Sanat 39
2.5. Epistemoloji 51
2.6. Yeni Bir Stil ve Hareket İle Soyut Dışavurumculuğun Çıkışı 56
2.7. Renk Alanı Resmi 64
2.8. İlgili Araştırmalar 70
2.8.1. Yurtiçinde Yapılan Araştırmalar 70
2.8.2. Yurtdışında Yapılan Araştırmalar 73
3. YÖNTEM 75
3.1. Araştırmanın Modeli 75
3.2. Evren ve Örneklem 75
3.3. Verilerin Analizi 79
4. BULGULAR 81
4.1. Mark Rothko 81
4.1.1. Rothko'nun 1930-1940 yılları çalışmaları 83
4.1.2. Rothko'nun 1949-1970 yıllarındaki resimleri 86
4.1.3. Rothko'nun No. 5 / No. 22 Eseri 90
4.1.4. Rothko'nun Black in Deep Red Eseri 94
4.1.5. Rothko'nun Black on Grays Eseri 97
4.2. Barnett Newman 99

4.2.1. Newman'ın Onement Serisi 102
4.2.2. Newman'ın The Wild Eseri 113
4.2.3. Newman'ın Black Fire I Eseri 114
4.2.4. Newman'ın By Twos Eseri 116
4.2.5. Newman'ın Dionysius Eseri 118
4.2.6. Newman'ın Abraham Eseri 120
4.2.7. Newman'ın Vir Heroicus Sublims Eseri 124
4.3. Adolph Gottlieb 126
4.3.1. Burst Paintings 128
4.3.2. Gottlieb'in Black Ground, Red Disc Eseri 130
4.3.3. Gottlieb'in Chrome Yellow, Green Disc Eseri 134
4.3.4. Gottlieb'in Exclamation Eseri 137
4.3.5. Gottlieb'in Blast, I Eseri 139
4.3.6. Gottlieb'in Blast, II Eseri 141
4.4. Kenneth Noland 142
4.4.1. Noland'ın East -West Eseri 145
4.1.2. Noland'ın Spring Call Eseri 146
4.4.3. Noland'ın Beginning Eseri 148
4.4.4. Noland'ın Gift Eseri 150
4.4.5. Noland'ın Vault Eseri 152
4.4.6. Noland'ın Flares: A Secret Eseri 153
4.4.7. Noland'ın Silent Adios I; Rainbow's Blanket (Two Works) Eseri 154
4.5. Clyfford Still 154
4.5.1. Still'in PH-9 Eseri 156
4.5.2. Still'in PH-129 Eseri 158
4.5.3. Still'in PH-945 Eseri 160
4.5.4. Still'in PH-1078 Eseri 161
4.6. Helen Frankenthaler 162
4.6.1. Frankenthaler'in Beach Eseri 163
4.6.2. Frankenthaler'in Mountains and Sea Eseri 164
4.6.3. Frankenthaler'in The Bay Eseri 167
4.6.4. Frankenthaler'in Nude Eseri 169
4.6.5. Frankenthaler'in Painted on 21st Street Eseri 171
4.6.6. Frankenthaler'in Ocean Drive West #1 Eseri 172

4.6.7. Frankenthaler'in Rapunzel Eseri 173
4.6.8. Frankenthaler'in Sentry Eseri 174
4.7. Tez Kapsamında İsmail HELVACI Tarafından Yapılan Resimlerin Analizi 175
4.7.1. If I were the child I-II-III (triptik) / Kid Wars - Atmosphere Series 178
4.7.2. Freedom / Kid Wars - Atmosphere Series 182
4.7.3. I am not a kid anymore / Kid Wars - Atmosphere Series 184
4.7.4. Completely Free / Kid Wars - Atmosphere Series 186
4.7.5. miss the boat / Kid Wars - Atmosphere Series 188
4.7.6. dime a dozen / Kid Wars - Atmosphere Series 190
4.7.7. Don Quijote, Rosinante / Kid Wars - Atmosphere Series 191
4.7.8. Elephant Man / Kid Wars - Atmosphere Series 194
4.7.9 Triplet state I-II-III (triptik) / Kid Wars - Atmosphere Series 197
4.8. Tez Kapsamında İsmail HELVACI Tarafından Yapılan Diğer Resimler 201
5. SONUÇ ve ÖNERİLER 211
5.1. Sonuç 211
5.2. Öneriler 220
KAYNAKLAR 221
ÖZGEÇMİŞ 231

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Kitap yakma olaylarının olduğu gece Alman propaganda bakanı Joseph Goebbels konuşma yaparken. 10 Mayıs 1933, Berlin, Almanya. 16

Resim 2.2. 10 Mayıs 1933, Berlin, Almanya. Berlin'deki kitap yakma olayları sırasında öğrenciler ve SA üyeleri "Alman olmadığına" kanaat getirilen kitapları indirirken. Pankartta "Alman öğrenciler Alman olmayan ruha karşı yürüyün" yazmaktadır. 17

Resim 2.3. Aryan bir kadınla siyahi bir kadının dostluğunu ırksal bir gurur kaybı olarak gösterildiği 'ırksal gurur kaybolur' sloganı ile 1933-1939 (USHMM Collection) 18

Resim 2.4. 1936'da Der Stürmer Verlag tarafından yayınlanan Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid (Anlamı: Yeşil Çayırda Hiçbir Tilkiye ve Yemininde Hiçbir Yahudi'ye Güvenme) (USHMM Collection) 20

Resim 2.5. Der Stuermer-Verlag tarafından Almanya'da yayımlanan Alman Yahudi karşıtı çocuk kitabı olan Der Giftpilz'in (Zehirli Mantar) kitap kapağı. 21

Resim 2.6. Kış... Dondurulmuş faşist haydutlarda Moskova yakınlarındaki kar yığınlarında mezarlarını bulacaklar!" 1941 22

Resim 2.7. "Kızıl Ordu, bize hayatımızı geri verdi" 1945 22

Resim 2.8. "Acımasızca istilacıları mahvedin!" Bela Rus, 1942. 23

Resim 2.9. "Faşizm, insanlığın düşmanıdır. Faşizme ölüm!" 1943. 23

Resim 2.10. "The soldier, save me from slavery!" "Asker, beni esaretten kurtar." (Viktor Koretsky, 1942) 24

Resim 2.11. "Amerikan Ordusu için seni istiyorum!" Flagg's Famous Uncle Sam Recruitment Poster (1917) 24

Resim 2.12. II. Dünya Savaşı'nda ABD'nin anti-Japon propagandası 'stay on the job until every murdering jap is wiped out!' 25

Resim 2.13. Victor Keppler: Sivilleri bilgi paylaşmaya karşı uyaran ABD propaganda posteri "Her careless talk costs lives" (1941 – 1945) 25

Resim 2.14. Tell Nobody- Not Even Her! - Careless Talk Costs Lives (Anlamı: Kimseye Söyle- Ona Bile! - Dikkatsiz Konuşma Hayatına Mal Olur) 26

Resim 2.15. "Yiğit Japon askerleri savaşta yenilmezdir, gelişmiş Japon silahları dünyadaki en baskındır." Çin-Japon Savaşı (1937-1945) 26

Resim 2.16. I. Dünya savaşı sırasında vatanseverlik görevi olarak satılan savaş bonoları afişi 31

Resim 2.17. Amerikan Özgürlüğünün İlk Heyecanını Hatırla Afişi 31

Resim 2.18. Ellis Adası (1903) 32

Resim 2.19. Ellis Adasına yeni gelenlerin evraklarının incelenmesi için sıraya girmeleri 33
Resim 2.20. Ellis Adası sağlık kontrolleri (1911) 33
Resim 2.21. 1917 Göçmenleri savaş çabalarını desteklemeye teşvik eden afiş. Kongre Kütüphanesi. 34
Resim 2.22. Eski Zaferi Sonsuza Kadar Özgür Tutun 35
Resim 2.23. I. Dünya savaşı haritası 40
Resim 2.24. Wallace Morgan, 1918 'The Last Long Mile' France. Charcoal on paper, 17" × 27" 42
Resim 2.25. Over the Top (Detail) France, 1918. Lithographic print on paper, 12" × 177⁄8" 43
Resim 2.26. George Matthews Harding, *Escort for Troopship* 1918. Gouache and charcoal on paper, 27" × 40 5⁄8" 44
Resim 2.27. Jules André Smith, *On the Wharves at Saint Nazaire.* St.-Nazaire, France 1918.Pencil on paper, 81⁄2" × 11 7⁄8" 44
Resim 2.28. Jules André Smith, *Courtyard of an Evacuation Hospital* (Detail) France 1918. Oil on canvas, 22 1⁄16" × 30" 45
Resim 2.29. Samuel Johnson Woolf, *Battle Scene,* France 1918. Oil on canvas, 40" × 591⁄2" 45
Resim 2.30. Samuel Johnson Woolf, *Hospital Scene,* France 1918. Oil on canvas, 30" × 40" 46
Resim 2.31. Kerr Eby, Rough Going c. 1919. Oil on canvas, 25" × 36". West Point Museum 46
Resim 2.32. Charles Baskerville Jr. *The Observer* (Detail) France 1918. Etching on paper, 9 7⁄8" × 12 3⁄16" 47
Resim 2.33. Lester George Hornby *Soldiers Moving Through a Trench* (Detail) France, 1918. Watercolor and pencil, 8 3⁄8" × 10 7⁄8" 47
Resim 2.34. James Scott, *Color Sergeant, 15th New York Infantry Regiment (Detail)* Champagne, France1918. Oil on canvas, 24" × 15" 48
Resim 2.35. Raymond Desvarreux, *Treat 'Em Rough! Join the Tanks* (Detail) August William Hutaf, 1917. Color lithograph on paper, 22" × 14" 48
Resim 2.36. *The Seeds of Victory Insure the Fruits of Peace.* National War Garden Commission. Maginel Wright Barney, 1919. Color lithograph on paper, 291⁄4" × 22 5⁄8" 49
Resim 2.37. *Have You Answered the Red Cross Christmas Roll Call?* American Red Cross Harrison Fisher, 1918. Color lithograph on paper, 28" × 30" 49
Resim 2.38. *Boys and Girls!* War Savings Stamp Drive. James Montgomery Flagg, 1918.Color lithograph on paper, 293⁄4" × 19" 50

Resim 2.39. *For Home and Country.* Victory Liberty Loan. Alfred Everitt Orr, 1918. Color lithograph on paper, 30" × 20" 50

Resim 2.40. "The New York School" Arka sıra soldan sağa: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne. Orta sıra soldan sağa: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin. Ön sıra soldan sağa: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James C. Brooks, Mark Rothko. Photo by Nina Leen/Time Life Pictures, Courtesy Getty Images. 58

Resim 2.41. Peggy Guggenheim ve Jackson Pollock, Pollock'un Murali önünde, 1943. © George Kargar, Courtesy of The University of Iowa. 61

Resim 2.42. Jackson Pollock stüdyosunda çalışırken. Photo by Martha Holmes/Time Life Pictures/Getty images..... 68

Resim 4.1. Barnett Newman, The Wild, 1950. Tuval üzerine yağlıboya, 243 x 4.1 cm..... 113

Resim 4.2. Barnett Newman, *Black Fire I*, 1961. Tuval üzerine yağlıboya, 289.5 x 213.3 cm..... 114

Resim 4.3. Barnett Newman, *By Twos*, 1949. Tuval üzerine yağlı boya, 168.3 x 40.6 cm..... 116

Resim 4.4. Barnett Newman, *Dionysius*, 1949. Tuval üzerine yağlı boya, 170.2 x 124.5 cm..... 118

Resim 4.5. Barnett Newman, Abraham, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 210.2 x 87.7 cm..... 120

Resim 4.6. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublims*, 1950-1951, Tuval üzerine yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm. The Museum of Modern Art, Floor 4 - 404, New York, Amerika Birleşik Devletleri..... 124

Resim 4.7. Adolph Gottlieb, *Black Ground, Red Disc*, 1966, Lithograph, 71.8 x 50.7 cm., New York, Amerika Birleşik Devletleri. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA..... 130

Resim 4.8. Adolph Gottlieb, *Chrome Yellow, Green Disc*, 1966, Lithograph, 75.9 x 56 cm. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA, New York, Amerika Birleşik Devletleri. 134

Resim 4.9. Adolph Gottlieb, *Exclamation*, 1958, Lithograph, 228.6 x 182.8 cm. Pace Gallery, New York, Amerika Birleşik Devletleri., Adolph & Esther Gottlieb Foundation..... 137

Resim 4.10. Adolph Gottlieb, *Blast, I*, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 228.7 x 114.4 cm. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA, New York, Amerika Birleşik Devletleri. 139

Resim 4.11. Adolph Gottlieb, *Blast, II*, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 228.9 x 114.6 cm. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA, New York, Amerika Birleşik Devletleri. 141

Resim 4.12. Kenneth Noland, *East -West,* 1963, tuval üzerine magna, 178.8 x 176.5 cm. 145

Resim 4.13. Kenneth Noland, *Spring Call,* 1961, tuval üzerine akrilik, 209.6 x 209.6 cm. Sotheby's, New York. 146

Resim 4.14. Kenneth Noland, *Beginning*, 1958. Tuval üzerine akrilik, 228.6 x 243.5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., Amerika Birleşik Devletleri 148

Resim 4.15. Kenneth Noland, *Gift*, 1961-1962. Tuval üzerine akrilik, 182.9 x 182.9 cm. Tate T00898 © The estate of Kenneth Noland /VAGA, New York/DACS, London 2016 150

Resim 4.16. Kenneth Noland, *Vault*, 1976, tuval üzerine akrilik, 184.8 cm x 229.9 cm. © The Paige Rense Noland Marital Trust / Artists Rights Society (ARS), New York 152

Resim 4.17. Kenneth Noland, *Flares: A Secret*, 1990, Pleksiglas panel ile tuval üzerine akrilik, 69.9 cm x 101 cm. © The Paige Rense Noland Marital Trust / Artists Rights Society (ARS), New York 153

Resim 4.18. Kenneth Noland, *Silent Adios I; Rainbow's Blanket (Two Works),* 1969, tapestry, 45,7 cm x 61 cm. 154

Resim 4.19. Clyfford Still, *PH-9*, (1950). Tuval üzerine yağlıboya, 173.5x 155.7 cm. Clyfford Still Museum, Denver, CO., Amerika Birleşik Devletleri 156

Resim 4.20. Clyfford Still, *PH-129*, (1949). Tuval üzerine yağlıboya, 133.6 x 113.8 cm. Clyfford Still Museum, Denver, CO., Amerika Birleşik Devletleri 158

Resim 4.21. Clyfford Still, *PH-945*, 1946. Tuval üzerine yağlıboya, 136.1x108.7 cm Courtesy of the Clyfford Still Art Museum. © City and County of Denver. Amerika Birleşik Devletleri 160

Resim 4.22. Clyfford Still, PH-1078, (1951). Tuval üzerine yağlıboya, 287 x 401.3 cm. Clyfford Still Museum, Denver, CO., Amerika Birleşik Devletleri 161

Resim 4.23. Helen Frankenthaler, *Beach*, 1950. Astarlı duvar üzerine yağ, kum, Paris sıvası ve kahve telvesi 86.9 x 81.3 cm. Helen Frankenthaler Foundation, New York 163

Resim 4.24. Helen Frankenthaler, *Mountains and sea*, 1952. Astarsız tuval üzerine yağ ve charcoal, 220 x 297.8 cm. Collection of the artist 164

Resim 4.25. Helen Frankenthaler, *The Bay*, 1963, tuval üzerine akrilik, 205.1 × 207.6 cm. Detroit Institute of Arts. 167

Resim 4.26. Helen Frankenthaler, *Nude*, 1958, Astarsız tuval üzerine yağlı boya. 257.8 × 115.6 cm. 169

Resim 4.27. Helen Frankenthaler, *Painted on 21st Street*, 1950, Astarlı duvar üzerine yağ, kum, Paris sıvası ve kahve telvesi, 175.6 x 246.4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. 171

Resim 4.28. Helen Frankenthaler, *Ocean Drive West #1,* 1974, Tuval üzerine akrilik, 238.8 x 365.8 cm. 172

Resim 4.29. Helen Frankenthaler, *Rapunzel*, 1974. Tuval üzerine akrilik, 274.3 x 205.7 cm..... 173

Resim 4.30. Helen Frankenthaler, *Sentry*, 1976, Tuval üzerine akrilik, 289.6 x 228.6 cm..... 174

Resim 4.31. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'If I were the child, part I'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya,150x150 cm. 178

Resim 4.32. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'If I were the child, part II'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm..... 179

Resim 4.33. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'If I were the child, part III'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya,150x150 cm. 180

Resim 4.34. İsmail Helvacı, Kid Wars- Atmosphere Series *'Freedom'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 182

Resim 4.35. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'I am not a kid anymore'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 184

Resim 4.36. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Completely Free'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 186

Resim 4.37. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'miss the boat'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 188

Resim 4.38. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'a dime a dozen'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 190

Resim 4.39. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Don Quijote, Rosinante'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 191

Resim 4.40. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Elephant Man'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 194

Resim 4.41. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Triplet state, Tryptic - part I'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm..... 197

Resim 4.42. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Triplet state, Tryptic - part II'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm. 199

Resim 4.43. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Triplet state, Tryptic - part III'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm..... 200

Resim 4.44. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Fly in the face of rules, no I'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x360 cm. (2 part 120x180 cm) 201

Resim 4.45. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Fly in the face of rules, no II'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x360 cm. (2 part 120x180 cm) 201

Resim 4.46. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Fly in the face of rules, no III'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x360 cm. (2 part 120x180 cm) 201

Resim 4.47. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'I lived they died, part V'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x190 cm. 202

Resim 4.48. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'I lived they died, part VI'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x190 cm. 202

Resim 4.49. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Background extinction – part IV '* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm..... 203

Resim 4.50. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Background extinction – part VII '* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm..... 204

Resim 4.51. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'B-C11'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 172x300 cm..... 205

Resim 4.52. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'Rousse'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x145 cm..... 206

Resim 4.53. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'The Pinion'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm. 207

Resim 4.54. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'016Q'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm..... 208

Resim 4.55. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'FLQ12/6'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm. 209

Resim 4.56. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'SVCNDN21E'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm. 210

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Örnekleme ilişkin bilgiler 76

1. GİRİŞ

Bu bölümde savaş ve sanat ilişkisi içerisinde özellikle II. Dünya Savaşı'nın sanata olan etkisi ve bu etkiye örnek teşkil eden Soyut Dışavurumculuk akımı Renk Alanı Resmi bağlamında; çalışmanın amacı, önemi, problem ve alt problemleri, varsayımları, sınırlıkları ve alana ilişkin tanımlamalarına yer verilmiştir.

Problem Durumu

Savaş, tüm insanlığın içinde bir şekilde saklanmış kötülüğün dışavurumu ile güçlenen bir paradoks olarak tanımlanabilir. *Haklı* ve *Haksız* ifadelerini her zaman üzerinde barındıran savaş, aynı şekilde ölüm ve yıkımlara sebep olan zıt kutupların bir tarafı yüce, üstün, adil ve kahraman olarak betimlenebileceği gibi diğer tarafı cani, barbar, kötü veya zorba olarak da ifade edildiği bir yapıya sahiptir. Dünya tarihine bakıldığında ve bu kutuplaşmaların sebepleri ele alındığında, sonuçlarının ağırlığı karşısında tetikleyicisinin hiçbir öneminin olmadığının farkına varılmaktadır. Yaklaşık yarım yüzyıl önce yazılan bir kitapta 3.421 yıllık kayıtlı tarihimizde barışla geçen sürenin 268 yıl olduğu belirtilmiştir (Durant & Durant, 2010). Bu tarihten günümüze kadar yaklaşık 54 yıl geçmesine rağmen barışla geçen 268 yılın sabit kalması, barışa verilen önem söylemlerine karşın halen yıkımla, acıyla, travmayla, göçle, yoklukla, kıtlıkla hatta ölümle karşılaşılması ve şiddetlenen kutuplaşmanın demokrasinin çok önünde yüksek bir duvar gibi durması tüm olası savaş ihtimallerin önceden habercisi olmuştur.

Tesir gücünün hayal edilenden fazla olduğu savaş kavramı, insandan bağımsız soyut bir kavram değildir. Savaş ve insan, insan doğasının belli paydalarında paralellik göstermekte, her ikisi de var olma güdüsü tarafından tetiklenmektedir. İnsanlık tarihine var olma güdüsü perspektifinden bakıldığında ise, bu güdüyle her inancın, başarının, kültürün ve mitin nasıl yaşatılabildiğine ya da yıkılabildiğine şahit olunmaktadır. Bireyler, toplumlar, inanç ya da kültür paydaşları hatta etnik kökenler kısacası toplumun en küçük yapı taşından idealite oluşturan devletlere ya da milletlere kadar hepsi kolektif hafızada yer edinilen yıkımın parçaları olmuştur. Bu olumsuz aksiyonların sadece fiziksel değil psikolojik ve sosyolojik etkilerinin de olduğu ve bu etkilerin uzun vadede ekonomiyi ve siyasi iktidarı bozduğu, güven ve refah ortamını sarstığını bilinmektedir. 20. yüzyılın başlarından günümüze gerçekleşen isyanlar, iç

savaşlar, soykırımlar, devrimler, etnik çatışmalar ve başta dünya savaşları olmak üzere ülkeler arası gerçekleşen savaşlar insanoğlunun refah ve yaşam alanını daraltmış kaotik bir çıkmaza sokarak telafisi mümkün olmayan yıkımlar ve acılar oluşturmuştur. Tüm bu yıkımlar politik iktidar gücünün artmasına sebep olmakta ve inanç sistemimiz bu politikalarla değişime uğramaktadır. Küreselleşmeye çalışan ve iktidar hedefleyen politikalar, özlerinde siyasi düşünce ve içgüdüyü bir araç yaparak dost ile düşman kavramlarına yönelik sınıflandırmalar oluşturmakta, siyasetin ahlakın nesnel alanında bir sistem yarattığı görülmektedir (Schmitt, 1932: 38). Dünya'daki sistemi etkileyen tesir gücü en geniş savaşlar Dünya Savaşları'dır.

I. ve II. Dünya Savaşları 20. yüzyılın başlarına kadar yaşanmış savaş unsurlarında gerçekleştiği gibi kişilere etkisini açıkça göstermiş, savaş eylemi aynı formda yapısını bozmayarak güncellenmiş, adeta matematiksel kesinlikte formüle bir sistemin parçaları gibi disiplinli ve planlı eylemlere dönüşmüştür. 1914-1918 yılları arasında gerçekleşen ve uluslararası literatürde The Great War olarak bilinen I. Dünya Savaşı (Gözcü, 2016) ve 1939-1945 arasında gerçekleşen II. Dünya Savaşı (Hajkowski, 2002) sadece toprakların genişletilmesi, ideolojinin yaygınlaştırılması gibi tek boyutta ve sınırlı çapta meydana gelmeyen çok daha derin amaçlarla çok yönlü ve adı ile orantılı şekilde dünyayı kapsayan kompleks bir süreç ve sonuçlar bütünüdür. Fiziki olarak değişen haritalar, bölünen devletler, yok olan kültürle göçe zorlanan insanlar, soykırımlar ve ölümler birincil dereceden gözlemlenmiş ve arşivlenmiş kaynakları ile gözlerimizin önünde durmaktadır. Günümüze kadar ulaşan bu kaynakların birey olarak insanlardaki etkileri ile nasıl bir varlığa büründüğümüzü ve bu süreçlerdeki reflekslerimizin nasıl bir yeni yaşam formuna dönüştüğünü veya dönüşebileceğini bizlere göstermiştir. Asimetrik bir barbarlıkla kurulabilen bu tanımların içeriğini en kısıtlı eylemlerde bile şiddetin ontolojik yapısını terk etmediği görülmektedir.

Dünya Savaşlarının tüm çıkmazlarını meydana getiren politik tutumlar ve insan temelindeki ahlaki yapı değişimsizliği, insanın kendi gizli ve anlaşılamayan sisteminde bir çözümsüzlükle var olduğunu göstermektedir. Dünya Savaşlarının beraberinde getirdiği savaş suçları, iç savaşlar, asimetrik savaşlar, hibrit savaşlar, nükleer savaşlar, soğuk savaşlar ve siber savaşlar tanımı ne olursa olsun mutlak bir yıkımın en şiddetli etkenleri olmuştur. Temelinde insan ve politika olan bu etkenlerin sosyolojik ve psikolojik çıktılarının dolaylı veya doğrudan, kısa vadeli veya boylamsal

görülmesi ve hissedilmesi kaçınılmaz bir gerçekliği içinde barındırmaktadır. Savaşların bireyler üzerinde gözüken bu etkileri göçleri tetikleyen propaganda hareketleri ile güçlenmiştir. Zamanla göç temasının ihtiyaca dönük propaganda aracı haline gelmesi ile birlikte kontrollü bir biçime dönüşmüş 'açık kapı' söylemlerinden vazgeçilmiştir. Devletlerin denetim programları ile birlikte, resmiyeti sıkılaştırılmış bu eylemlerin nitelikli ayrıştırma ve ihtiyaç belgeleri ile daha kapsamlı ve faydalı bir sisteme tabi tutulmuştur. Böylelikle en basit insan gücü ve tekniğinden bilim ve sanata kadar uzanan bir perspektifte katma değeri yüksek entegrasyonu kolay sürdürülebilir toplum ve çok çeşitli kültür oluşumları yapılmak ve kuvvetlendirilmek istenmiştir. Tüm dünyadaki etkin güçlerin propaganda araçları ile sistem, düşünce ve inanışın güven ortamına sokulmaya çalışılması ve bu doktrini geniş çevre ve toplumlara iletilmesi hedeflenmiştir.

Tarih boyunca her coğrafyada gördüğümüz propaganda sistemi, Avrupa'da Katolik kilisesinin misyonerlik çalışmaları ile başlamış, Nazi Almanya'sının ve günümüz gelişmiş ülkelerinin en önemli siyasi kaynağı haline gelerek politik güçlerinin bir sebebi olmuştur. Çağdaş anlamda ise tamamen ideolojik bir hareket olarak 20. yüzyıllarda mümkün olmuştur. 1900'lü yıllardan günümüze gelişen teknoloji ve gelişim indeksi bir fikir veya mesajın daha kısa sürede daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamayı olağan kılmıştır. Yüzyıllardan yıllara ve günümüzde anlık ileti ve dönütlere sebep olan bu kaynaklar propagandanın ne denli güçlü bir siyasi bir eylem olduğunu ve gerekliliğe dönüştüğünü göstermektedir. (Akarcalı, 2003: 17).

Bireyler veya toplumlar oluşturulan bu zihinsel veya fiziksel 'düşman' kavramını tanımlarken gerçek kavramını ikinci planda işleyebilirler. Bu yüzden devletlerin politik planları ve çıkarları toplumun en küçük parçasına yansıdığı andan itibaren savaşın da sosyolojik, psikolojik ve politik bir vakaya dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. Sosyolojik açıdan bakıldığında savaş, demografik yapının değişimi, coğrafyanın göç ya da yeni haritalarla şekillenmesi, yok olan veya asimile olan üst ve alt kültürleri ve tüm bunların odağındaki politikanın stratejik tutumunun başarı/başarısızlığı çıktılarını beraberinde getirmektedir (Çağlayan, 2017: 9). Göç dalgaları kuvvet ayrılığını doğurmayan ve farklı imgeler veya politik bir duruş göstermeyen, kısa vadede gürültüsüz biçimde sadece bir insani durummuş gibi lanse edilen bir hareket olarak tanımlanabilmiştir. Bu süreçteki yapılanmaların en olumsuz özelliği demografik

durumun kontrolsüz bir biçimde değişmesi gibi görülmüştür. Diğer taraftan göçler uzun vadede dünyanın bilim ve sanat merkezini yerinden sarsacak bir konuma gelmiş ve çok kültürlülük gibi geniş bir yelpazeyi oluşturmuştur. İlk başlarda bu göç oluşumlarının sessiz sedasız toplumun en uç yerlerinde nefes almaya çalışan bir yapıda seyretmesi ve insanlığın en temel güdüsü ile yaşam amacı barındırması da bir amaçsız stabil bir durum gibi seyretmiştir. Entegrasyonun sağlanması ile birlikte demografik yapıda güçlenen ve toplumca kabul gören kişiler kuvvetlenmiş ve sosyal statüde zamanla yer sahibi olmuşlardır.

Oluşan kitleler zamanla kendi kültür inanış ve coğrafyasının etkilerini göstermekle kalmamış uygulamalarında yer yer somut örneklerle desteklemişlerdir. Gastronomiden kültürel etkinliklere, etnik inanışlardan felsefeye, bilimden sanata, ırksal farklılıklardan tek millet olmaya kadar süregelen bir uyum göstermişler ve entegre olmuşlardır. Teoride propaganda hareketleri ile bireysel veya grup olarak tutumları ve hareketleri değiştirmek veya kontrol altında tutmak için haberleşme ve medyanın kaynaklarını hedef amacında belirlenmiş tepkilerin değişmesini ve taraf olmasını sağlayan bir bilinçli faaliyet olmuştur (Qualter,1962: 3-32).

İnsanların bu göç hareketleri iki grupta incelenebilmektedir. Bunlardan birincisi yaşamını idame ettirme isteği, ikincisi de kutuplaşan dünya devi ülkelere doğru yönelip nitelikli bir yaşam sürme arzusudur. Her iki grupta da başlangıcın yakın coğrafyalara doğru hareket olması ortak özellikleri niteliğindedir. Savaş olan bölgeden yakın komşu ülkelere ve bir müddet sonra ise gelişmiş ülkelere doğru seyir gösterebilen bu göç dalgaları kıtalararası boyuta ulaşmış küresel boyutta bir etki yaratmıştır. Savaşların yarattığı şiddet eğilimleri ve yıkımlardan uzaklaşmaya çalışan insanlar tarihin yakın perspektifinden gördükleri biçimde dengenin ağır basan tarafına doğru göç etmiş veya kendi varlığını bu yolda göstermiştir. Bu sebeple göç dalgaları kısa zaman zarfında iki dünya savaşı görmüş milletler için oldukça büyük bir çıkmaza sebep olmuş ve göç hareketliliğini hızlandırmıştır. Tarihin en büyük göç dalgalarını oluşturan savaşlar II. Dünya Savaşı'nın şiddeti derecesinde de büyük bir göçe sebep olmuştur. Avrupa'da patlak veren bu kaotik ortamın tüm bileşenleri bireyleri veya toplulukları kendi kültürlerinden kendi inanışlarından ve coğrafyasından ayırarak siyasi bir hareketle birçok ülkeye özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'ne zorunlu göç ile sonlanmıştır.

II. Dünya Savaşı'nın Avrupa'dan Amerika'ya göç etmek zorunda bıraktığı gruplardan biri de sanatçılar olmuş, yaşadıkları sonucu etkilenen psikolojileri sanata yönelik perspektiflerinde çeşitlenme ve farklılaşmalar meydana gelmesine neden olmuştur (Avşar-Karabaş & Yıldız, 2016). Sanat akımının yayılmasında Naziler sebebiyle Avrupa'dan Amerika'ya sığınan sanatçılar büyük etkide bulunmuşlardır (Taşkesen, 2018). Savaş sonrasında Soyut Dışavurumculuk ve New York Okulu'nun ortaya çıkışıyla Amerikan sanat ve kültürünün yükselişini gerçekleştirmiş (Polcari, 1988), uluslararası sanat dünyası Paris'ten New York'a dönmüştür. Amerika'nın sanatçıları desteklemesi ve II. Dünya Savaşı'nı ekonomik yükselmeye dönüştürerek refah ortamı sağlaması Soyut Dışavurumculuk eserlerinin büyük ilgi görmesine ve sergilenme alanının genişlemesine neden olmuştur (Artun, 2011: 45). Soyut dışavurumculuk Amerika orijinli ilk sanat akımıdır (Liman-Turan & Yiğit, 2021) ve isyankâr bir izlenim taşımaktadır. Akım, dönemin sosyal ve politik baskısına karşı sanatta figürasyon ve anlatı eksikliklerini vurgulayan bir isyan niteliğindedir (Foster, Krauss, Bois, Buchloh & Joselit, 2004: 380). Soyut dışavurumcu sanatçılar savaşla birlikte içerisinde oldukları trajik durumlar, depresyon, duygu durum bozukları, intihar, aşırı alkol tüketimi gibi psikiyatrik sorunlarla birlikte yaşadıklarıyla doğum, yaşam ve ölüm gibi önemli temaları irdeleyen psikolojik perspektiften önem taşıyan bir sanat yaratmışlar (Schildkraut, Hirshfeld & Murphy, 1994) ve bu süreçte İsviçreli Psikiyatrist Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Teorisi'nden etkilenmişlerdir (Grabenhorst-Randall, 2017: 185). Soyut dışavurumculuk bize yakın geçmişimiz uzaklığında olmasının da verdiği etkiyle birçok alanın araştırma konusu olmuş 1970'lerin başından bu yana soyut dışavurumculuğun politik yönlerini araştıran birçok araştırma da gerçekleştirilmiştir (Jachec, 1991).

Soyut dışavurumculuk nesnelerin gerçekliğinden uzak renk ve şekillerle ifade edildiği iki farklı sınıflamaya sahiptir. Soyut dışavurumculuğun akımının ilk sınıflaması Eylem Resmi ya da Hareket Resmi olarak da isimlendirilen Aksiyon Resmi; ikincisi ise Geç Resimsel Soyutlama olarak da isimlendirilen Renk Alanı Resmi (Color Field Painting)'dir (Avşar-Karabaş & Yıldız, 2016). Aksiyon Resmi ilk kez Amerikalı Rosenberg tarafından 1952 yılında kullanılmış New York Okulu eleştirmenlerinin estetik bakış açılarını değiştiren bir etki oluşturmuştur (Keser, 2009: 23). Sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından savunulan Aksiyon Resmi, Arshile Gorky, Franz Kline, Willem de Kooning, Philip Guston, Lee Krasner ve akımın en tanınanı

Jackson Pollock gibi sanatçıların enerjik ve duygulu fırça darbeleriyle ayrışan eserlerinde görülmektedir (Greenberg, 1989: 124-126). Soyut dışavurumculuk akımı kapsamındaki diğer yol olan Renk Alanı Resmi etkileme gücünü saf pigmentasyondan almakta ve geniş koyu renk şeritler içermesi ile karakterize edilmektedir. Eleştirmen Greenberg tarafından 1955 yılında ilk kez alana kazandırılan renk alanı resmi terimi Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still'in çalışmalarını nitelemek için kullanılmıştır. Renklerin içsel gücünden beslenen estetikle devasa tuvallere yapılan renk alanı resimleri, izleyicilerinde duygusal tetiklenmelerle birlikte içsel bir sorgulama yaratmayı hedeflemektedir.

Rengin bir anlama dönüştüğü ve rengin renk tarafından okunduğu Renk Alanı Resimleri birçok alanda kendine yer edinmiş ve edinmeye devam etmektedir. Etkisinin sürmesi ve akım sanatçılarının renk alanlarıyla ifade ettiklerinin anlaşılabilmesi, sanat eseri kadar sanatçının da öneminin ön plana çıkarıldığı eleştirel bir bakış ile yapılan incelemeler sanat tarihi ve resim eleştirmenleri bakımından ilgi uyandırıcıdır. Alanyazın incelendiğinde, Renk alanı resmi sanatçılarının eserlerini analiz eden (Ai & Yano, 2017; Alloway, 1981; Anderson, 2013; Avşar-Karabaş & Polat, 2016; Avşar-Karabaş & Yıldız, 2016; Bishop, 2017; Malkondu, 2018; Malkondu & Başar, 2021; Özkan, 2016; Schummer, 2000) ve akıllı teknolojik ürünler için renk iletişimi teorisine yönelik (Hong & Choe, 2020) bazı araştırmaların yer aldığı görülmektedir. Bu alandaki resimlere postyapısal bir bakış ile epistemolojik olarak yapılacak bir araştırmanın Renk Alanı Resminin alandaki anlaşılırlığını sağlamlaştıracağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı

Soyut Dışavurumculuk Akımı içerisinde yer alan Renk Alanı Resimlerinin derinlemesine anlaşılması, eserlerin oluşturulduğu dönem ve şartlarının görünenin ötesinde sosyolojik, psikolojik, politik ve felsefi yönden de açıklanmasıyla mümkündür. Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve ilerleyişi ise II. Dünya Savaşı süreci ve sonrası ile doğrudan ilişkilidir. Bu kapsamda araştırmanın amacı; Renk Alanı Resmi sanatçıları eserlerinin sanata yansımalarının II. Dünya Savaşı'nın sanatçılara olan etkileri bağlamında postyapısalcı bir bakış açısıyla epistemolojik olarak ele alınmasıdır. Bu alanda sunulacak özgün resim ve sanat eserlerinin örnek uygulamalar olarak alana katkılarının belirlenmesi de amaçlanmaktadır.

Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi şu şekildedir:
"Soyut Dışavurumculuk akımı kapsamındaki Renk Alanı Resimleri sanatçılarının II. Dünya Savaşı'ndan etkilenerek bu etkiyi eserlerine yansıtma durumları postyapısalcı epistemolojik bakış açısıyla nasıldır ve bu alanda yapılan özgün sanat eserleri nasıl değerlendirilir?"

Alt Problemler

Çalışmanın problem cümlesi kapsamında alt problemler ise şu şekilde belirlenmiştir:

Postyapısalcı epistemolojik bir bakış açısıyla Renk Alanı Resimleri sanatçılarından,

1. Mark Rothko'nun II. Dünya Savaşı süresi ve sonrasından etkilenme durumu nedir ve nasıl çalışmalar ortaya koymuştur?
2. Barnett Newman'ın II. Dünya Savaşı süresi ve sonrasından etkilenme durumu nedir ve nasıl çalışmalar ortaya koymuştur?
3. Adolph Gottlieb'in II. Dünya Savaşı süresi ve sonrasından etkilenme durumu nedir ve nasıl çalışmalar ortaya koymuştur?
4. Kenneth Noland'ın II. Dünya Savaşı süresi ve sonrasından etkilenme durumu nedir ve nasıl çalışmalar ortaya koymuştur?
5. Clyfford Still'in II. Dünya Savaşı süresi ve sonrasından etkilenme durumu nedir ve nasıl çalışmalar ortaya koymuştur?
6. Helen Frankenthaler'in II. Dünya Savaşı süresi ve sonrasından etkilenme durumu nedir ve nasıl çalışmalar ortaya koymuştur?
7. Bu alanda yapılan özgün sanat eserlerinin alana yansımaları nasıl değerlendirilir?

Araştırmanın Önemi

İnsan güdüsel olarak birincil ihtiyacı olan yaşam isteği sabitleştiğinde ve risk görmediğinde en temel ihtiyaçlardan en ulaşılmaz ihtiyaçlara göre bir hedef belirler ve bu durum her an güncellenerek yeniden oluşturulabilir bir yapıdadır. Bu devinimli duruma entegrasyon ve uyum göstermede ustalaşan bireylerin ilerleyebileceği üst nokta olan mutlak huzur, şiddet normlarının ve etkilerini hissettiğinde yaşam ilkelliğine geri dönmektedir. Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'nde şemalaştırılan basamaklar görülebilir (McLeod, 2017). Bu basamaklar bizlere insanın karşılaştığı bir

tehdit durumunun şiddetine göre nasıl refleksler verdiğini veya verebileceğini de göstermektedir. Savaşlar bu yapının en büyük çıkmazları olmuştur. İhtiyaçları ani şekilde değiştiren ve olumlu ya da olumsuz olarak dönüştüren savaşlar, iyi bir insanı katil, üreten bir insanı sömüren veya adil bir insanı narsist bir yıkımcıya dönüştürebilir. Zamanın olağan akışında ihtiyaçlar hiyerarşisinin üst basamaklarında olan sanatçıların savaş iklimi ve etkisi içerisinde nasıl etkilendiğine ve bunu sanatlarına yansıtma durumlarına yönelik postyapısalcı epistemolojik bakış açıları büyük önem taşımaktadır. Postyapısalcı bakış açısıyla epistemolojinin araştırma kapsamındaki kullanımı ve araştırmaya etkisi, doğrudan gerçeklik inancına yönelik getirdiği eleştiridir. Çoğulcu bilgi istemindeki zihniyet olarak da tanımlanabilecek postyapısalcı epistemolojiyle (Gayırhan, 2018: 48), her açıdan daha yoğun ve derin bir irdeleme süreci iklimi sağlanması hedeflenmiştir. Köşeli, sabit ve katı fikirlere karşı olan postyapısalcılığın ve izlenen epistemolojik yolun bileşiminden oluşan araştırma bakış açısının kıymetli olduğu düşünülmektedir.

Savaşın etkilediği ve sanat tarihindeki bazı ilkleri içerisinde barındıran Soyut Dışavurumculuk II. Dünya Savaşı'nın yansıması olarak karşımızda durmaktadır. II. Dünya Savaşı'na tutulacak ayna da soyut dışavurumculuğu netleştirir yapıdadır. Bir felsefeye öncü olan ve Soyut Dışavurumculuktan beslenen Renk Alanı Resimleri, renge ve anlatıya olan etkileriyle analitik ve derin incelenmeye muhtaç alanlardandır. Bu çalışmada II. Dünya Savaşı sonrası oluşan politik, siyasi, teknolojik ve ekonomik hareketlerin milletlere ve devletlere ne denli etki ettiğini göstererek sanatın bu kaçınılmaz dinamiklerde ne denli etkili olduğunu ve sanata bu dinamiklerin ne derece etki ettiğini, devletlerin özellikle de Amerika'nın nasıl sanat ve siyaset kavramını oluşturduğunu göstermesi açısından kıymetli olduğu düşünülmektedir. Görmezden gelinen, itilen ve hatta öldürülen birçok sanatçının bu denli görünür kılınması, kişisel başarılarının yanında doğduğu büyüdüğü ve göç ettiği coğrafyanın etkilerini epistemolojik olarak günümüz çağdaş yorumlama biçimlemeleriyle ele alınmasının alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

<u>Sınırlılıklar</u>

1. Bu araştırma Renk Alanı Resimleri akımı ile sınırlıdır.
2. Bu araştırma Renk Alanı Resimleri sanatçılarından Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Clyfford Still, Helen Frankenthaler'ın 1940-

1970 yılları arasındaki renk alanı resimlerinin karakteristik özelliklerini yansıtan seçilen eserleri ile sınırlıdır.

3. Bu araştırma 1939-1945 yılları arasında gerçekleşen II. Dünya Savaşı'nın Renk Alanı Resimleri Akımına olan etkisini kapsamaktadır.
4. Araştırmacının sanatta yeterlik çalışması kapsamında sunduğu eserler 2019-2022 yılları oluşturduğu koleksiyonları ile sınırlıdır.

Varsayımlar

1. Bu araştırma kapsamında örneklem olarak seçilen eserlerin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

Tanımlar

New York Okulu: 1960'ların başında sanat alanında öncü olan, 20. Yüzyıl sanatının, müziğinin ve kültürünün gelişmesinde önemli rol üstlenen müzik ve sanat okuludur. Görsel sanatlarda ilk önemli Amerikan akımı olan Soyut Dışavurumculuğun çıkış noktasıdır (Johnson, 2012).

Soyut Dışavurumculuk: I. Dünya Savaşı bitimi zamanlarında Kandinsky'ye mal edilen ve Dışavurumcu fırça tarzında soyut resim yapan Avrupalıları tanımlamak için kullanılan terimdir (Fineberg, 2014: 33). 1946 yılında New Yorker'de ilk kez Amerikalı bir sanatçı için kullanılmıştır (Fineberg, 2014: 33; Foster, 1980: 8). II. Dünya Savaşı kaynaklı zorunlu göç eden sanatçıların Amerika himayesinde New York Okulu'nun öncü sanatçılarıyla meydana getirdikleri toplulukla ortaya çıkardıkları Amerika kaynaklı sanat akımıdır (Fineberg, 2014: 32-34).

Aksiyon Resmi: Soyut Dışavurumculuk akımı içerisindeki bir üslup biçimidir. 1940-1960 yıllarında etkisi genişleyen Eylem Resmi ya da Hareket resmi olarak da Aksiyon Resmi, sanatçının üretim sürecine bir plan dahilinde başlamayarak bedensel hareketlerine göre boyanın damlatılması/püskürtülmesi şeklinde yapılan resim tarzını ifade etmektedir (Batur & Kuyucuk, 2022).

Renk Alanı Resmi: Soyut Dışavurumculuk akımı içerisindeki bir üslup biçimidir. Arka plana karşı form ya da figür sunulmadan oluşturulan ilk tarz olarak nitelendirilmektedir (Malkondu & Başar, 2021). Renk alanı resmi eserleri tuvalin ya da kâğıdın düzlüğünü vurgulayan büyük tuvallere yapılmaları, renk ve şekiller arası

gerilimden beslenmeleri, şekillerin kesişmeleri ya da iç içe geçmeleri şeklindeki bütünleşme ile uzamsal farkındalıkları bulanıklaştırmaları karakteristik özelliklerindendir (Gersh, 2018).

Savaş: Devletler arası gerçekleşen anlaşmazlık içerisindeki en ileri giden kavga biçimidir (Keskin, 1998: 13).

Göç: Bireylerin coğrafi yer değiştirmeleriyle birlikte toplumun sosyolojik, ekonomik, kültürel ve politik boyutlarını etkileyen ve değiştiren nüfus hareketleridir (Özer, 2004: 11).

Propaganda: En yansız tanımlamayla belirli fikirleri yaymak veya teşvik etmek anlamına gelir. Propaganda terimi yalan, manipülasyon, düşünce kontrolü, beyin yıkama gibi kavramlarla eş anlamlı kullanılmaktadır (Jowett & O'Donnell, 2019: 2)

Epistemoloji: Bilimsel söylemlerin uygulamaya koydukları düşünce biçimlerini irdelemek ve teorilerin biçimsel yapılarını açıklamak için bu söylemlerin kesin analizine uygulanmasıdır (Lecourt, 2006: 22).

Postyapısalcılık: 1960'larda yapısalcılığa karşı olarak ortaya çıkan, özneyi çözündürmek isteyen, görünenden çok göstereni ön plana çıkaran, görünen ve gösteren arasında oluşan etkiyi üretkenlik olarak tanımlayan anlayıştır (Sarup, 2004: 9-14).

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Savaş ve İnsanın Doğası

En ilkel biçimden sistemli ve organize bir disipline evirilen savaş, bu tarihsel süreçte sebepleri ve sonuçları ile tartışma yaratsa da oluşan kutuplar nedeniyle haklı veya haksız ifadeleriyle sahiplenilmiştir. Kendi amaç ve çıkarlarına göre hareket eden devlet veya milletler kendilerine tehdit oluşturabilecek veya oluşturan devletlere karşı savaş eylemini başlatmış ve sürdürmüşlerdir. Modernleşen dünyada ise II. Dünya Savaşı etkilerinde değişen savaşın modern tanımı daha nazik bir dille 'kuvvet kullanımı' olarak politik bir ifade biçimine dönüşmüştür. Birleşmiş Milletler içerisinde yer alan ülkelerin ortaklığı ile alınan bu kararla 'kuvvet kullanımı' daha diplomatik bir söylem olarak tanımlanmış ve politik bir üslubun en tehditkâr söylemi haline gelmiştir (Gray, 2018; Lowe, Roberts, Welsh & Zaum, 2010: 86-98).

'Savaş Sanatı' adlı eserinde Sun Tzu, yaklaşık 2400 yıl önce devletler için hayati bir önemi barındıran savaşları ölümle veya bir sonla hem insanları hem de devletleri etkileyen ve yok oluşa sürükleyen bir eylem olarak tanımlamıştır. Ontolojik olarak bakıldığında binlerce yıl geçmesine rağmen savaşın ortak tanımında yok oluşun ve ölümün değişmeyen sonuçlar olduğu görülmektedir. İster barbarca ister modern savaş veya 'kuvvet kullanımı' epistemolojisi her ne kadar farklı ifade edilmeye çalışsa da anlam olarak aynı sonucu doğurmaktadır.

İnsan doğası siyasetin temelinde ulusal ve uluslararası karar mekanizmalarını etki eden büyük bir gücü elinde bulundurur (Wilson, 1946). Bu bağlamda ilkellik barındıran bu durum karşısında bireylerin içinde bulundurduğu psikolojik ve sosyolojik durumlar bir karmaşa yaratırken, bu kaotik durumların insani özellikleri ile politik ve sosyolojik yansımaları değerlendirildiğinde birey ve toplum farklılıklarının farklı refleks özellikler gösterdiği görülmektedir. Algılama biçimleri, davranış şekilleri duygu ve özgünlük gibi en doğal ve temel durumların tarih boyunca tehdit görmediği sürece değişmediği görülmüştür. Bu genetik mirasın evrimleşen insan zekâsı ve düzeyinde sabitlenmiş inançların somutlaşarak yüklenen anlamalar her bireyin farklı bakış açısı ve analizlerine bağlı olduğu biçiminde yorumlanabilir (Hubbard, 1990: 63-73).

Kaotik durumların şiddete dönüşmesi ile gerçekleşen 'haklı' ve 'haksız' savaş ile tek bir savaşta neden iki farklı kutbun ayrışmasını gördüğümüzü ve tanımladığımızı

açıklamaktadır. Haklı olanın diğerini düşman olarak sınıflandırma, düşmanlarının da kendi perspektifinde asıl olanın kendileri olduğunu ve haksız tarafın diğer taraf olduğunu düşünerek karşı tarafı düşman tanımıyla benimsedikleri aşikardır. Savaş ile insan doğası ilişkisi toplumsal yaşamın ve sosyolojik durumun zorunlu olarak ortadan kaldırdığı bir süreci içinde barındırır (Charvet, 1981: 41).

Hobbes'a göre bu karmaşık durum aslında insanların doğası gereği hayati ve iradi bir durum olması, hayati durumun doğumdan ölüme fizyolojik durumları ele alırken iradi durumda ise dış etkenlere verdiği zihinsel ve politik davranışlar ve seçimler olarak yorumlanabilir. İnsanın bir ve tek yapısı doğal durumunun karşı taraftaki tek ve bir ile karşılaşması durumunda tüm birler bir çatışma halinde olabilmektedir. Kendi doğası ve doğruları haklılık güdüsü ile tüm olağan şeylerin kendisi için var olduğunu benimser ve çatışma kaçınılmaz olur (Hobbes, 2007: 76-82). Hobbes (2007)'un bu bakışı ele alındığında her bireyin özgün ideası sanatçı ideasında da bu durumlarda karmaşıklık göstermese de sanatçı tavrı ve tepkisinin psikolojik tutumuna dayalı olarak daha nitelikli ve hassas bir üretim güdüsü ile pekişeceğini veya pekiştiğini gözlemleyebiliriz. Sanatçının tanımlarında çevre ve kültür faktörünün yanında karşılaşabileceği tüm olayların ve yaşadığı inanç perspektiflerinin sosyal yapının üzerinde bir tutum sergilemesi ile oluşturduğu temaların tepkisel ve manevi boyutunun uzamsallık barındırdığı aşikardır. Maddesel üretimin manevi ruhu konusunda toplumun diğer paydaşlarından ayıran bir tutum sergileyen, plastik ve manevi estetiği ile çıkar ilişkisiz üretim yapabilen sanatçıların bu tutumları kendi eylem politikalarını tasarlarken özgünlüğünü de kuvvetlendirebilir ve etki alanını genişletebilir. Sanatçının üretim ortamlarının önemi, insan doğasının gözlemlenebilir yansımaları ile şekillenirken, dış etkilerin şiddeti ile oluşan tepkiler ise psikolojik bir tepkimeyle sanata dahil olur.

Sanatçının tüm duygusal reaksiyonları, özgün bir karakteri içinde barındırırken toplumsal faktörler veya politik özgünlüğü zaman içerisinde güncelleyebilir. Savaş öncesi aykırılıklar ve savaş sürecinde tüm şartlarını ve üretimini zorlayan sanatçılar insan olabilme davranışlarının dışında kimlik olarak yerleşen sanat kavramını da yaşatmaya çalışmış, savaş sonrasında oluşan tüm yıkımlara rağmen sürdürebilir bir üretimde benlik oluşturmuştur. Değişen politik ortamın ve davranışların bu düzeyde çözümlenemez etkileri karşısında ise var olma ve sanatçı olma eylemlerinin devamını

sağlayabilmek için coğrafyasını değiştirmiş farklı kültür ve inanışların arasında tekrar üretim çalışmalarına başlamıştır.

2.2. Savaş Sürecinde Propaganda ve Göç

2.2.1. Propaganda

Propaganda, hedef kitle üzerinde etkili olması ve davranışlarını manipüle etmesi için planlanmış dolaylı ya da doğrudan mesajları içinde barındıran eylemler bütünüdür. Propaganda ürünü temalar, hedeflediği amaçları yerine getirmek için tasarlanırken insanın doğasını ve hakkını tarafsızlığın önüne geçen bir sistem ile kurgular. Propagandalarda genellikle düşünce ve fikirlerin bir önyargıya dayandırılarak yalan ve aldatmaca ile etkili olması hedeflenir. Birçok düşünür yakın tarihten itibaren propagandanın aracının salt "kötülüğün" ve totaliter rejimlerin kullanmasının dışında zeki bir manipülasyon aracı olarak iyi bir sistemin parçası şeklinde de kullanabilmişlerdir. Semboller ve şekilleri sanatsal bir kurgu ve etki ile toplumun bireylerini etkilemeye çalışmışlar ve kitlesel bir 'öneri-etki' oluşturmuşlardır (Pratkanis & Aronson, 2008: 7-13).

Latincede 'yapılacak şeyler veya yayılması gereken' anlamına gelirken, 17. yüzyılda 30 yıl savaşları ile birlikte kilisenin misyonerlik faaliyetlerinde güçlenmiş bir psikolojik savaş haline gelmiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda, okuryazarlık oranlarındaki artışı iyi değerlendiren siyasiler veya devlet büyükleri toplum için hazırlanan metinleri seslendirmenin yanında yazılı basını da kullanarak propagandalarını sürdürmüşlerdir. Propagandanın bu geri dönüşümleri, alınan tepkilerindeki nitelik ve nicelik kamuoyunda muazzam etkileri ile gözlemlenmiştir. Devletler, rejimler, krallıklar propagandanın bu gücünü sosyal kontrol olarak da kullanmışlardır. Kontrol etme çabasında hazırlanan içeriklerin politik, sosyal veya dini olması bu dönemlerde sıklıkla karşılaştığımız manipülasyon alanları oluşturmuştur.

20. yüzyılın başlarında ise I. Dünya Savaşı başlamadan savaşa hazırlık aracı olarak devletlerin ortak bir amaçlarının olduğunu fark ettirerek birlik sağlamak amacı ile kullanılmıştır. İletişimin günümüzdeki gibi hızlı ve etkin olmadığı o dönemlerde Büyük Britanya, Fransa, Sovyetler Birliği, Amerika, Japonya, İtalya ve Almanya gibi devletler seferberlik ve düşmanı etkileme için imajlar yaratmış ve sanatın etkin gücünü kullanmaya başlamışlardır. Ancak manipülasyon tekniklerindeki bu sosyolojik ve

psikolojik tutumların etik ihlaline ve ahlaki yoksunluğu çevrilerek propagandalarda kullanılması tartışmalar yaratmıştır. Milli ve çıkarcı bu araçların imajları öylesine etkili olmuştur ki savaş sırasında kabul görülmesine ve tartışılmamasına yol açmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra propaganda araçlarının içerik ve mesajları tartışılır hale gelmiş yalanlara dayalı ırkçı politikalarla manipülenin modern topluma uygun olmadığı yönünde tartışmaları tetiklemiştir. Bu yüzden antidemokratik ve çıkarcı tutumların etik uyumsuzluğu sürdürülebilir bütünlük için çağ dışı bir motifi içermiş olduğu günümüzde kabul edilir hale gelmiştir. Temelini ve özlük haklarını sorgulamayan ve insanın doğasını haksız bir eleştiri haline doğru manipüle eden bu sistemlerin çağdaş Avrupa ve Dünya pazarındaki yerinin çokta nitelikli olmayacağı öngörülememiştir. Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa Devletleri, Sovyetler Birliği ve Uzak Doğu Ülkeleri gibi sömürü altında olmayan siyasi ve askeri gücü elinde bulunduran bu ülkelerin propagandalarındaki toplumun faydasına gibi yaptıkları siyasi kimlik ve milliyetçilik politikaları devletlerin politik gücüne destek vermiştir.

Nazi Almanya'sı, diğer sosyalist, komünist ve müttefik ülkelerden farklı olarak propaganda araçlarını halkın desteğini kazanmak ve savaş açmak için üst düzey bilişsel becerilerin kullanıldığı teknik bir konu olarak ele almaktaydı. Hitler'in Kavgam isimli eserinde "Propaganda, bir uzmanın elinde gerçekten korkunç bir silahtır." şeklinde belirtilen bu durumun bir örneğini Nazi Almanya'sında milyonlarca Yahudi'ye karşı halkın şiddete yönlendirilmesi sonucunda gerçekleşen olayların tarihi kayıtlarında görülmektedir.

Küresel olarak bilginin yayılım hızı ve savaş halindeki dinamikler ile oluşan hassasiyetleri ve stratejileri yenileyerek tekrar yorumlayan üreticiler ve onların izleyicisi konumundaki insanlar her zaman taraflı olan propaganda sistemine ayak uydurmuşlardır. Savaş halindeki devletlerin propagandayı güçlü kılmak için engellediği dış iletişim kaynakları ve propaganda araçlarını yasaklamış ve anti demokratik bir sürece sokmuştur. Böylelikle oluşturmak istedikleri halk reklamları ve kitle psikolojisi uygulamalarını daha hızlı bir kabulle sonuçlanmasını amaçlamışlardır. Tamamen devlet politikasının bir yansıması olan ve kontrollü bir hale gelen propaganda araçları, halkın çoğunluğuna doğrudan etki etmiş, azınlıklara yönelik sindirme politikaları ile de onların olası eleştirilerinin önüne geçilmesini hedeflemiştir. Böylelikle devlet destekli veya devletin kanalları aracılığı ile dönemin

propagandalarında görülen kirletilmiş gerçekler veya yalanlar kitlesel bir fikir imhasına dönüşmüş, yeni fikir ve sistemin doğmamasına sebep olmuştur.

Bağımsız düşünmeye, yargılamaya ve idealizme karşı neyin doğru olduğunun tekelleştirildiği bir dünyada, fikirlerin sığlığı ve ilkelliği toplumca bir süre ivmeli bir kabul görse de zamanla gördükleri aksi politikalarla düşüncelerin bağımsızlığı kendisini göstermeye başlamıştır. 'Ben' kavramı aslolan insanın doğasına geri dönmüş, böylelikle zayıflayan propagandalar gücünü ve etki alanını kaybetmiştir. Doğru bir biçimde ve halkın salt yararına yönelik yapılan propagandalar, dünya sisteminin en sade idealleri olmuştur.

Çok eski dönemlerden beri kullanılan propagandanın Edward Bernays ve Walter Lippmann tarafından modern teknikleri ile karşımıza güncellenerek çıkarılmıştır. Adolf Hitler'e karşı düzenlenen bu modern propaganda araçlarının etkileri ve etki alanının genişliği birçok devlet tarafından Anti-Alman duygusu yaratmıştır. Birbirine düşman devletlerin silahlı eylemleri, politik duruşları ve kapatılan siyasi metotlar aktif savaşta sadece taraf olan halkların duyarlı tutumlarını pekiştirmiştir. Böylelikle savaşta psikolojik bir üstünlük kuran devletler sosyolojik üstünlüklerini de kazanarak toplumsal bir birliktelik oluşturmuşlardır. Her devletin kurduğu savaş hali propaganda araçları bu amaçları ve birlikteliği sağlayarak siyasi gücü elinde tutmak ister. Oluşturdukları Nazi karşıtı politikaları, propaganda araçları ile geniş çevrelere ulaştırmaya çalışan devletler, zayıflattıkları Alman propagandaları sayesinde psikolojik üstünlükte bir denge politikasına girmeye başlamışlardır.

Hitler düşman ülkelerin bu propaganda ataklarına karşı kurduğu Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı başına geçirilen Goebbels, savaş sürecinde çok etkili bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Goebbels'in izni olmadan hiçbir kültürel ve sanatsal aktive yapılmamış, gazete ve radyo programları dahi onun onayı olmadan gerçekleşememiştir. Halkı en çok etkileyen bu sanatsal gösteri ve metinlerde Nazi Almanya'sının propagandalarında kelimelerle süslenmiş milliyetçi duyguları güçlendiren görseller yer almaktadır.

Resim 2.1. Kitap yakma olaylarının olduğu gece Alman propaganda bakanı Joseph Goebbels konuşma yaparken. 10 Mayıs 1933, Berlin, Almanya.

Sadece bir söylem ile başlayan ve küçük topluluklara hitabet ile sürdürülen bu eylemlerin evrimi teknolojinin etkisi ile hiç bu kadar etkili ve geniş çevrelere ulaşan bir sistemin parçası olmamıştır. Grafiksel çalışmalar ve sloganlarla hazırlanmış poster ve broşür görseller toplumun hassasiyetleri gölgesinde tasarlanmış bilinçli ve amaca dönük tasarımlarla hedef kitlesini genişletecek bir enerji yaymıştır. Dünya Savaşları sırasında dağıtılan veya gösterilen bu görsel sunuların estetik bir değerde tasarlanması duygu ve kaosu barındırması ve etkin hedef kitlelerin içgüdüsel hazırbulunuşluklarını tetikleyecek değerde sunulması aslında propagandanın ne değerli bir öneme sahip olduğunun ve sıradanlıktan uzak teknik bir analizle yapılması gerektiğini göstermiştir.

Araştırma kapsamında ele alınan II. Dünya Savaşı dinamiklerinde birey-toplum-devlet ve politika-siyaset çerçevesinde savaşa etki etmiş tüm unsurların sosyolojik ve psikolojik çıktıları propaganda ve göç hareketlerinde de görülmektedir. Dünya ve Sanat tarihinin en büyük manipülasyon araçları olan propagandaların, II. Dünya Savaşı aktörlerinin biri olan Nazi eylemlerinde nasıl bir savaş aracı haline getirildiğini, her iki taraf içinde geçerli olan düşman devlet anlayışında bu propagandaların nasıl belirlendiği görülmektedir. Bu devletlerin yaptıkları propaganda için mutlak bir zemin hazırlayarak, yapılacak propagandalara yönelik yakın ve uzak çevreden anti propaganda hareketleriyle karşılık almak istememeleriydi. Bu yüzden oluşabilecek her türlü anti propaganda hareketi için önce basılı yayınları engelleme sonra gazete radyo

ve haber kanallarını, filmleri, tiyatroları kontrollü bir denetimle sığdaşlaştırma eylemlerini yürütmüşlerdir. Ardından milli görülmeyen tüm haberler görsel kaynaklar veya sanat aktiviteleri milli bir perspektife sokulamazsa yasaklanma tehdidi ile karşı karşıya getirilmiştir. Bu yasakların ve kontrollerin en dramatik örneklerinden birisi olarak, vatanları için çarpışan milyonlarca askerin ailelerine yazdıkları mektup içeriklerinin bile kontrol edilmesi gösterilebilir.

Nazi Almanya'sında toplum ve medyaya yapılan denetim ve yasaklamalara ek olarak toplumu doğrudan etkileyen eylemlere de yer verilmiştir. Hoparlörlerle anons ettirilen geniş kitlelere duyurulması sağlanan konuşmalar motivasyon artırıcı doğrular ve daha çok yalanlar kamu alanlarına kadar uzanmıştır. Nazi Partisi'nin yaptığı büyük etkinlikler ve devasa kalabalıklar kendi başlarına bir propaganda hareketi olup ne kadar etkilendiğini gösteren en büyük görsel kayıttaki kanıtlardır. Hitler Gençliği ve Alman Kızlar Nazi Birliği gibi gruplar hem aktif rol almışlar hem de fikirlerini yayma politikası ile katılımcı toplamışlardır.

Resim 2.2. 10 Mayıs 1933, Berlin, Almanya. Berlin'deki kitap yakma olayları sırasında öğrenciler ve SA üyeleri "Alman olmadığına" kanaat getirilen kitapları indirirken. Pankartta "Alman öğrenciler Alman olmayan ruha karşı yürüyün" yazmaktadır.

https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/photo/joseph-goebbels-speaks-during-book-burning?parent=tr%2F11126

10 Mayıs 1933 Naziler Kitapları Yakıyor; Nazi Üniversite Öğrenci Kuruluşları ve profesörler eşliğinde hazırlanan Nazi karşıtı, Alman yazarlarca yazılmamış eserler hatta Alman yazarlarca yazılmış olup Nazizm'i desteklemeyen 25.000'den fazla kitap; şenlikler ve geçit töreni ile festival havasında yakılmıştır.

28 Mart 1935 İradenin Zaferi "Triumph Of The Will"

Yaklaşık iki yıl sonra Reifenstahl'ın filmi "Triumph of the Will" 1934 yılında Nürnberg'de düzenlenen Nazi Partisi mitingine yer vererek yediden yetmişe mutlu yüzler arasında Nazi askerlerini ve Adolf hitlerin konuşması yer alıyordu.

1939 Eylül'ü yani savaş başladıktan kısa bir süre sonra yabancı radyo ve yayınların dinlenmesi yasaklandı. Böylelikle Naziler yabancı kanallardan gelen haberlerin tehdidini ortadan kalkıyordu. Kendi özel radyolarından bu yayınları dinleyen Almanlar, Naziler tarafından idam ediliyordu (URL-1).

Resim 2.3. Aryan bir kadınla siyahi bir kadının dostluğunu ırksal bir gurur kaybı olarak gösterildiği 'ırksal gurur kaybolur' sloganı ile 1933-1939 (USHMM Collection)

https://www.ushmm.org/propaganda/archive/loss-racial-pride/

Alman Nazi propagandaları ve katı eylemleri toplumun her kesiminde ve her yaş grubunda şiddetli bir biçimde etkisini göstermiştir. Çocuk kitaplarına ve sanat eserlerine kadar ulaşan bu bozuk yapılandırmadan etkilenen sanatçıların en salt uygulamalarına bile hoşgörüsü olmayan bir düzenden bahsedilmektedir. Nazizm'in bu

katı propagandalarının sonuçlarını gören sanatçılardan birisi Julius Levin'dir. İyi bir sanatçı ve sanat koleksiyoneri olan Levin, Nazizm'e destek vermeyen her sanatçı ve düşünür gibi "yozlaşmış" etiketi ile tutuklanmış ve eserlerini sergilemesi bile yasaklanmıştır. Tek kusuru Yahudi bir ailede doğmak olan sanatçı, gördüğü olaylardan etkilenerek yaptığı "Bayırdan İnen Araba" isimli gravürü Yahudilere karşı yapılan yıkıma atfetmiştir. Levin tutuklanarak gönderildiği Auschwitz'de yaşamını yitirmiştir. Bu olaylar yaşanan savaşın en büyük toplumsal sınıf etkilerini olmuştur. Böylelikle toplumun her kesiminden savaş karşıtı kişiler veya savaşın etkisini gören gruplardan diğer ülkelere kaçış ve sığınma hareketleri başlamış ve yoğunluğun şiddetle paralel artması ile göç dalgaları meydana gelmiştir. Göç dalgalarının en büyük sebeplerinden birisinin de karşı ülkelerin propaganda faaliyetleri ile gerçekleştiği söylenilebilir. Nazizm'e karşı Rus Bloku'nun bu aktivitelerinde kendi haklı savaşını savunanlar için etkili olmuştur. Antikomünist Nazi propagandalarına karşı antifaşist Sovyet propaganda savaşları gibi tüm dinamikler kendi dünyalarının haklı veya haksız savaşına karşı bir idealizmi savunmuşlardır. Ölümün olduğu yerde veya sonucun ölüm ve yok olmaya gittiği her alanda doğrunun mutlak tartışılır bir dinamiği olduğu unutulmamalıdır.

1933 yılından sonra meyda gelen hareketler ile mutlak zemini hazırlamış propaganda için mükemmel koşullar oluşturulmuştur. Bunlardan bazıları halka ve askerlere dağıtılan kartpostallar ve ele geçirilen yerlere asılan posterler olmuştur. Hedeflenen yerlere kuşatma öncesinde ve sırasında uçaklardan atılan kartpostallar, broşürler ve propaganda metinleri öncesinde oluşturulmak istenilen ortamı sağlamıştır. Yayınlanan ve dağıtılan tüm görsel ve yazılı propaganda araçlarının Hitler'e övgüler ve ari ırkın yücelmesi gibi milli duygulara dokunan konuları ile dağıtımı kolay ve hızlı olan mesajlar seçilmiştir. Dergilerde kitle iletişim araçlarında hatta çizgi filmlerde bile Nazizm övülürken, Yahudiler hakkında olumsuz temalarda şakalar yapılmıştır. Çizgi filmlerin hedef kitlesi düşünüldüğünde savaşların barbar üsluba sahip bir gaddarlık sergilediği görülmektedir.

Resim 2.4. 1936'da Der Stürmer Verlag tarafından yayınlanan Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid (Anlamı: Yeşil Çayırda Hiçbir Tilkiye ve Yemininde Hiçbir Yahudi'ye Güvenme) (USHMM Collection)

https://www.ushmm.org/propaganda/archive/antisemitic-childrens-book/

Yeşil Çayırda Hiçbir Tilkiye ve Yemininde Hiçbir Yahudi'ye Güvenme isimli çocuk kitabının kapağına bakıldığında hedef kitlenin belirlenmesinde propaganda araçlarının belli bir etik anlayışa sahip olmadığı görülmektedir. Kitap sayfalarca Yahudi karşıtı ayet ve resim içermekte, ırkçılık propagandası yapmaktadır. Yediden yetmişe Nazi ırk teorilerini öğretmek için Alman sınıflarında kullanılan yayınların en basit örneklerinden birisi olarak, Nazizm'in zehirli meyvelerini görselleştirmektedir.

Resim 2.5. Der Stuermer-Verlag tarafından Almanya'da yayımlanan Alman Yahudi karşıtı çocuk kitabı olan Der Giftpilz'in (Zehirli Mantar) kitap kapağı.

https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/photo/cover-of-a-german-antisemitic-childrens-book?parent=tr%2F11126

Zehirli Mantar isimli çocuklara hitap eden Yahudi karşıtı kitapta, Yahudiler yerli yersiz her yerde karşımıza çıkabilecek ve dikkatli olmazsak zehri ile bizi öldürebilecek bir mantara benzetilmişlerdir. İnsan doğasının en saf dönemlerindeki yaş aralığına yapılan bu dikta etkiler ve manipülasyon, savaşın hiçbir noktasına dahil olmayacak çocuklara karşı da etik ve ahlaki olmayan bir tutumun belirtgeçidir.

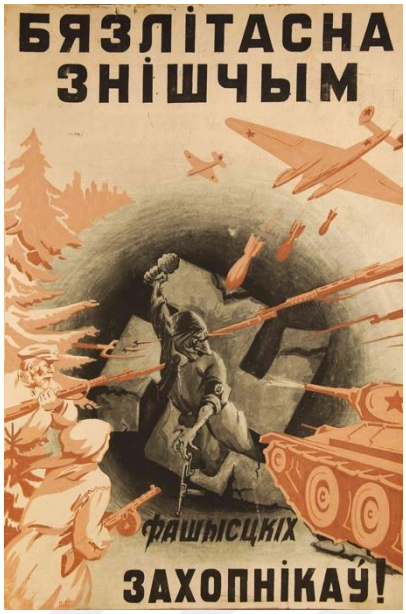
Nazilerin etkili propagandalarının gücünün savaşın kazanılmasına olmasa da milyonları manipüle etmeye ve yenilgiyi geciktirmeye etkidiği söylenebilir. 1943 yıllarında iyice zayıflayan Nazi sistemi ve propagandaları şunu göstermiştir: Güç propagandanın en önemli zaferidir ve ikisi ayrılamaz bir sistemde hareket eder. Birisi olmadığında diğeri de olamaz. Güçlü propagandaların karşısında anacak güçlü propagandalar durabilir. Propaganda savaşlarının etkisi sivil toplumda öyle tepkiler yaratmıştır ki askere katılımlardan ülkeden kaçmalara veya zorunlu göçlere sebep olmuştur. Yani sistemin seyrini bozabilen bu güç, pasif durumdaki halkı aktif hale getiren bir işaret gibi durmaktadır.

Resim 2.6. Kış... Dondurulmuş faşist haydutlarda Moskova yakınlarındaki kar yığınlarında mezarlarını bulacaklar!" 1941

https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01007913516?page=1&rotate=0&theme=black

Resim 2.7. "Kızıl Ordu, bize hayatımızı geri verdi" 1945

https://propagandahistory.ru/pics/2014/03/1395664507_b420.jpg



Resim 2.8. "Acımasızca istilacıları mahvedin!" Bela Rus, 1942.

http://artbelarus.by/be/authors/312.html

Resim 2.9. "Faşizm, insanlığın düşmanıdır. Faşizme ölüm!" 1943.

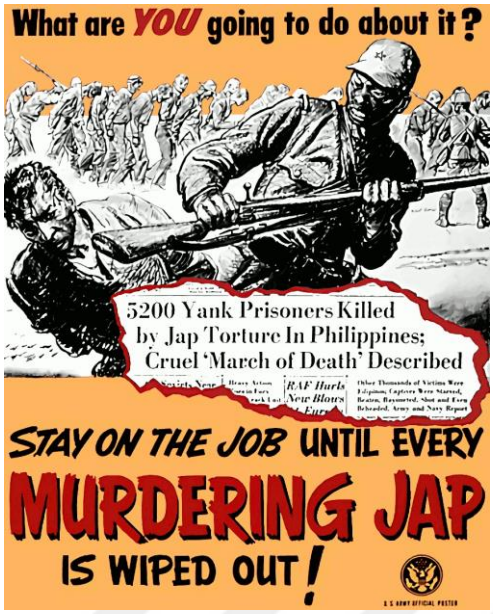
https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01007850926?page=1&rotate=0&theme=black

Resim 2.10. "The soldier, save me from slavery!" "Asker, beni esaretten kurtar." (Viktor Koretsky, 1942)

https://artchive.ru/plakaty?cid=5&part=Б&id=1252

Resim 2.11. "Amerikan Ordusu için seni istiyorum!" Flagg's Famous Uncle Sam Recruitment Poster (1917)

https://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.50554/



Resim 2.12. II. Dünya Savaşı'nda ABD'nin anti-Japon propagandası 'stay on the job until every murdering jap is wiped out!'

https://www.loc.gov/item/90712749/

Resim 2.13. Victor Keppler: Sivilleri bilgi paylaşmaya karşı uyaran ABD propaganda posteri "Her careless talk costs lives" (1941 – 1945)

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=%22Her+careless+talk+costs+lives%22&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Resim 2.14. Tell Nobody- Not Even Her! - Careless Talk Costs Lives (Anlamı: Kimseye Söyle- Ona Bile! - Dikkatsiz Konuşma Hayatına Mal Olur)

https://commons.wikimedia.org/wiki/National_Archives_and_Records_Administration

Resim 2.15. "Yiğit Japon askerleri savaşta yenilmezdir, gelişmiş Japon silahları dünyadaki en baskındır." Çin-Japon Savaşı (1937-1945)

https://digitalcommons.chapman.edu/japanese_propaganda_posters/19/

Resim 2.12’de Çin ile Japonlar arasındaki iş birliğini teşvik etmek için kullanılan posterlerden bir tanesi yer almaktadır. Çin'deki Japon destekli hükümetler tarafından üretilen Çince propaganda afişidir.

Propaganda araçlarına bakıldığında kullanılan temaların en etkili olanları milliyetçilik, aile, çocuk, kadın, din veya politik duruş gibi konulardır. Bu konuların insanın doğası gereği birçok konuda ortak tavır gösterdiği bilinmektedir. Birey için tüm bu kavramlar aidiyet duygusunu artırarak motivasyonu kuvvetlendirdiğinden, devletin varlığına ve devamına etki edecek en üst düzey kavramlardır. Sistem iyice analiz edildiğinde propaganda araçlarının sinemadan oyunlara, gösterilerden afişlere veya posterlere kadar geniş kullanım alanlarıyla en salt biçimde mutlak güzelliği barındırdığı insanlarca aşikardır. Böylesine kutsal değerler her toplumun vazgeçilmez pazarlarıdır ve bu pazarda dolaşan her birey bu inancın bir parçası olmaktadır. Propaganda ile ilgili dikkat çekmesi gereken, global ölçekte kabul görmüş tüm masum gerçeklerin her devlet için güzellik getirebileceği halde savaş halinde gerçekleşen propaganda türleri ile faşist bir sisteme nasıl dönüştüğü ve toplumun her parçasını nasıl etkilediğidir. Çocukların güldüğü afişler, mutlu anneler, fedakâr babalarla süslenmiş afişlerin sahiplerinin çocuk, kadın ve erkekleri öldürmekte çekinmemesi, her dinin veya inanışın özündeki barış kavramının unutulması, politik değerlerin toplumun huzur ve yaşam standartlarını güçlendirmesi gerektiği unutulup bir savaş aracı olarak kullanılması propagandaların kitlelerin manipülasyonunda ne denli etkili olabileceğini göstermektedir.

Devletlerarasındaki dostane olmayan tüm ilişkilerde uluslararası hukukun ve diplomasinin etik bir anlayış barındırmaması, tüm savaş tarafı olan ülkelerde görülebilen ortak bir unsur olarak literatüre geçmiştir. Bu ilişkilerin nasıl bir biçimde sürdürülebilir bir atmosfere sokulması gerektiği konusunda insanların inanç ve doğası yön gösterici olsa da savaş durumlarında pek aktif olmadığı gözlemlenebilir. Savaş neden olur? Savaşta etik var mıdır? Savaşı destekleyen temel unsurlar nelerdir? İnsanın doğası nedir? Savaş bir insanı nasıl etkileyebilir? Savaşlar topluma nasıl mal olur? Ekonomiyi etkiler mi? Göçleri tetikleyen en önemli unsurlar nelerdir? Propaganda neden yapılır? Tüm bu sorular ve türevlerinde karşılaştığımız tek ortak nokta yaşayan insan ve onun doğası gereği verdiği tepkilerin öngörülebilir ama kesin olmadığıdır.

Oluşabilecek savaş kuramları ve çözüm önerileri incelendiğinde, realist ve idealistlerin savaşın sebeplerini ve sonuçlarını anlama çabalarında tartışmalar yaratmıştır. Yapılan siyasi analizler de bu tartışmaya bir önerge olarak verildiğinde asıl olanın savaşın tanımından ziyade insanın doğasının bu eylemi nasıl karşıladığı ve siyaset ile savaş temelinde genel geçer bir bilgi akışı olduğudur. Belli bir güvenirliliği olmayan bu tutumlar haklı ve haksız savaşın tüm unsurlarının milyonlar tarafından nasıl kabul edilebildiğidir. İnsan doğası hakkındaki bilimsel bilgilerin yeterli ve ölçülebilir olamaması savaşın insanın doğası ile eylemlerin sonuçları arasında alternatif tartışmaların olmasına engel olamamıştır (Rosen, 2007: 8).

Fiziki yıkım belli başlı inançları tartışılır hale getirmiş yaşanmışlık ve deneyimlenmiş duygusallıkla psikolojik bir göçün tüm dinamikleri savaşın en şiddetli halinde yaşam güdüsünü yanına alarak göçlere sebep olmuştur. İnsan yaşamalı, her ne olursa olsun özgürlüğüne ulaşabilmeli ve insan üretmeli ve üremelidir. Evrim teorisinin ve bilimsel bir gerçeğin yansıması olarak bu eylemlerin son bulmayacağı ve yüzyıllar sonra bile bu tarz eylem ve sonuçların görülebileceği unutulmamalıdır.

2.2.2. Göç

Göç, insanların, daimî ikamet hakları ve vatandaşlıklarının bulundukları topraklardan başka ülkelerin vatandaşlığını alarak veya yerleşme hakkını elde ederek yasal veya yasal olmayan yollarla izledikleri uluslararası harekettir (Oxford Sözlüğü, 2022). Göç hareketleri insanın hayatta kalma güdüsü ile veya yaşam standartlarını yükseltme isteğiyle şekillenen zorunlu veya isteğe bağlı ihtiyaçlar sebebiyle gerçekleşmektedir. İlk çağlardan günümüze evirilen bu ihtiyaç listeleri insanlar için birincil önemin kaybedildiği zaman aktif bir düşünme hareketine ve fiziki uygulamalara dönmüştür. Makineleşme ile birlikte kırsal yerlerden şehirlere olan göçler ve daha sonrasında gelişen dünya ekseninde üst düzey gereksinimler içinde bir ihtiyacı içinde barındırmıştır. Dini, siyasi, sosyal, ekonomik ve savaş durumları gibi sebeplerle şekillenen bu hareketlerin, göç alan ve veren ülkeleri doğrudan etkilediği gibi dolaylı olarak günümüz politikaları ile bilimden sanata her alanda etki edecek bir oluşumu içinde barındırmıştır.

Globalleşen dünya özgürlük temaları ve refah düzeylerinin bu denli cazip gelmesi insanın doğasını etkileyen önemli sebeplerdir. Göçler coğrafi yer değiştirme ve yeni yaşam alanları arama gibi bir eylemi içinde barındırsa da bu durum savaş hallerinde

sisteminde farklılıklar göstererek zorunluluğu içine entegre eder. Sömürü devletlerinin işçi gücü veya kölelik adı altında insanları vatanlarından etmesi bu sisteme dahil olmamıştır.

Zorunlu ve gönüllü olarak iki sınıfta inceleyeceğimiz göçler Dünya Tarihi'ndeki yeri ve önemi hakkında birçok tartışmaya sebep olmuştur. Çalışma veya sığınma amaçlı bu göçlerin yasal veya yasadışı şekillerde gerçekleşmesi ve zamanın dinamiklerine bağlı bireysel veya toplumsal olabileceği gibi demografik bir yapının kitlesel hareketleri ile de olabildiği yakın tarihte görülmüştür. En büyük kitle göçlerine sebep olan savaşlar, bu zorunlu göç dalgalarının kontrolünün kaybolmasına ve kayıtlı tarihin yaklaşık odaklı tahminlerine sebep olmuştur. Toplumun her kesiminden insanlar ve meslek gruplarının bu harekette yer alması tarihin, sosyolojinin, psikolojinin, demografik yapının, bilimin, ekonominin ve sanatın dünya coğrafyasındaki kuvvet farklılıklarının fiziki yer değiştirmesine sebep oluştururken, bu bilim dalları göç tutum hareketlerini ayrı ayrı gözlemlemiş ve literatürdeki yerini sağlamlaştırmıştır.

15. yüzyılda batılı devletlerin temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için gereken insan gücü ihtiyacını sömürgecilikle sağlaması insan ticaretinin artmasına sebep olmuştur. Bu çağ dışı, insanlıktan uzak hareketlerin Avrupa'nın geneline yayılması ve sonrasında doğan Afrika kaynakları ve insan gücünün kullanılması bir çeşit ekonomik bir döngünün sonucu olmuştur (Williams, 1944: 51-52; Loomba, 1998:3). Avrupa'nın bu hareketi, yani kullanılabilen insan gücü ihtiyacının karşılanması, ekonomik olarak katkıları her ne kadar göç hareketi olmasa da bu eylemlerin göçlerle gelen insan popülasyonunun olumlu kullanımı olarak önemini tarihteki yerine yansıtmıştır. İnsan gücünün en önemlisi de nitelikli insan gücünün çıkarcı bir politika ile kullanımı göç dalgalarında aranan en istendik özellik haline gelmiştir. Bu yüzden savaş durumları gibi zorunlu göçlerle gerçekleşen kontrolsüz insan akını denetlenebilir olamayacağından devletler bu göç hareketlerine karşı tedbirler alma yoluna gitmiştir. 15. yüzyılda başlayan ve değişen sistem, Sanayi Devrimi ile birlikte propaganda gücü ile insan göçüne ayrıca etki etmiştir. Zamanla modernleşen her sistem gibi bu hareketlerin doğasında da değişiklikler olmuş ekonomistler tarafından gelişen veya gelişmekte olan ülkelerin işgücü hareketi için gerekli güvenlik ve huzurun sağlanması ve engellerin azaltılması yoksulluğun önüne geçecek bir politika olarak da görülmüştür (Freud, 2004a: 17; Marx, 1997: 192; Tyson, 2014: 145).

Akademik literatürdeki araştırmalar ise bizlere göçmen olarak gelen bireylerin veya oluşturdukları mini grupların asimilasyonunun göç edinilen yere bağlı kültürel ve dini özelliklerin yanında sosyolojik başarılarının da önemli olduğunu göstermektedir. Araştırmalar, göçmen asimilasyonunun hızı ve derinliği için menşe ülkenin önemli olduğunu, ancak hem birinci hem de ikinci nesil göçmenler için genel olarak önemli bir asimilasyon olduğunu göstermektedir (Freud, 2004b: 171; 2012: 84)

16. yüzyıldan 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar yaklaşık olarak 10 milyon Afrikalı coğrafi keşifler sonrası yeni kıta olarak adlandırılan Amerika kıtasına işçi sınıfı olarak tarımda çalışmaları için getirilmiştir (Rosman & Rubel, 1998:301). Aynı dönemde Avrupa'da gerçekleşen endüstri hareketleri ve kullanımı ile oluşan iş imkanları nedeni ile göçler gerçekleşmiş; İngiltere, İspanya, Portekiz, Fransa ve Hollanda'da ortaya çıkan fazla nüfusun, köleliğin sona erdirilmesi ile geçici kölelik kapsamında literatüre giren bir kelime ile sözleşmeli işçilik ihtiyaçları ile oluşan insan gücü problemleri ve ihtiyaçları çözülmüştür (Yılmaz, 2014). 1846'dan 1932'ye kadar 18 milyon kişi İngiltere'den Kuzey Amerika, Avustralya, Yeni Zelanda, Güney Afrika ve Karayip Adaları'na göç etmiştir. Yaklaşık 10 milyon İtalyan ve 5 milyon Alman vatandaşı ise Avrupa'yı terk ederek kıtalararası bir göç dalgası oluşturmuşlardır. 1821-1924 yılları arası ise Avrupa'dan göç etmiş ve yaklaşık 34 milyonu ise Amerika'ya yerleşmiştir (Abadan-Unat, 2002).

Amerika'nın göçmenlik servisine göre 1900 ve 1920 yılları arasında 14,5 milyondan fazla göçmen kabul edilmiştir. Artan göç trafiğini kontrol etmek ve niteliğini artırmak için 1903 ve 1907 yıllarında yeni yasalarla ulusal göçmenlik yasasını güçlendirilmiştir. Tüm bu yasalaşma ve göç nedenlerinin incelenmesi üzerine kongre hazırladıkları komisyon ile 1917 göç yasasını daha etkin kılmıştır.

Resim 2.16. I. Dünya savaşı sırasında vatanseverlik görevi olarak satılan savaş bonoları afişi

https://www.uscis.gov/about-us/our-history/history-office-and-library/featured-stories-from-the-uscis-history-office-and-library/the-immigrant-army-immigrant-service-members-in-world-war-i

Resim 2.17. Amerikan Özgürlüğünün İlk Heyecanını Hatırla Afişi

https://education.blogs.archives.gov/2013/05/30/propaganda-posters-and-the-common-core/

I. Dünya savaşının bu süreçteki kıtalar arası etkisi ile demografik yapının hassas bir konu ile bozulmaması üzerine titizce incelenerek sağlıktan dil eğitimine kadar belirli alanlarda kontrollere tabi tutulmuştur. I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile daha büyük göç sorunları ile karşılaşan Amerika'nın 1918 başkanlık bildirgesi ile göçmenlik denetimi ve pasaport kullanımı ve kontrollerini de sıklaştırmaya itmiştir. Amerika'nın en büyük göç dönemlerinden birisi olan bu hareketlerle savaşa giden 10 yıl boyunca yaklaşık 1 milyon insan New York Ellis adasındaki göçmenlik bürosundan geçmiştir.

Resim 2.18. Ellis Adası (1903)

https://www.history.com/news/immigration-ellis-island-photos#&gid=ci0234684f6000251a&pid=gettyimages-486720173

Resim 2.19. Ellis Adasına yeni gelenlerin evraklarının incelenmesi için sıraya girmeleri

https://www.history.com/news/immigration-ellis-island-photos#&gid=ci0234684f6000251a&pid=gettyimages-515213030

Resim 2.20. Ellis Adası sağlık kontrolleri (1911)

https://www.history.com/news/immigration-ellis-island-photos#&gid=ci0234684f6000251a&pid=ellis-island_517726154

'Açık Kapı' bir göçmenlik politikası izleyen Amerika'nın o zamana kadar herhangi bir sınırlaması bulunmamıştır. Sadece tıbbi bir muayene ve yasal muayenelerden sonra

yaklaşık %98 gibi bir oranda göçmen kabulünü gerçekleştirmiştir. Balkan Savaşları'ndan kaçan savaş sığınmacıları büyük oranda Bulgaristan, Türkiye, Romanya ve Yunanistan'dan ve Rus devrimi ile oluşan huzursuzluktan, ırkçı politikalardan kaçan mülteciler oluşturmuştur. Yahudiler ise Doğu Avrupa ve Rus Bloku'nda gerçekleşen Yahudi karşıtı eylemlerden ve pogromlardan kaçmışlardır. Rus Devrimi'nin başlamasıyla birlikte "Kızıl Korku" hâkim olduğundan, Rus göçmenlere olası anarşistler ve komünistler gözü ile bakılmış bu sebeple bir tereddüt ve korku ortamı oluşmuştur. Bazı Avrupa ülkeleri ise zorunlu ve uzun süreli askerlikten dolayı göç dalgasına dahil olmuşlardır.

Amerika Birleşik Devletleri'ne vardıklarında teftişten geçemeyen birçok insan savaş nedeniyle anavatanlarına da geri gönderilemedikleri için kaotik bir çıkmazda kendilerini bulmuş ve devlet yetkililerinin göçmenlere karşı federal tesislerde alıkonulması sağlanmıştır (URL-2).

Resim 2.21. 1917 Göçmenleri savaş çabalarını desteklemeye teşvik eden afiş. Kongre Kütüphanesi.

https://www.gilderlehrman.org/sites/default/files/content-images/09522.web_.jpg

I. Dünya Savaşı'ndan sonra ise kongrenin düzenlediği yeni bir göç politikası ulusal köken ve kota adı altında yeni bir etki oluşturulmuş ve tarihinde ilk kez göç sınırlandırılmıştır. Niteliği artırmak ve ihtiyaç fazlasını almama üzerine kurgulanan bu

sistem göçmenlik vizelerini daha dikkatli inceleyerek düşman unsurlarını ve sistemi bozacak bireylere karşı bir blok oluşturan servisleri yaygın hale getirmiştir. Böylelikle her uyruk için belirlenen göç ve kabul kotası geçerli vizeler ile mümkün kılınmıştır.

Resim 2.22. Eski Zaferi Sonsuza Kadar Özgür Tutun

https://i0.wp.com/education.blogs.archives.gov/wp-content/uploads/sites/8/2013/03/keep_old_glory_forever_free_buy_more_bonds_for_victory_-_nara_-_534098-scaled.jpg

10 Haziran 1933 yılına gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri Birleşik Göçmenlik ve Vatandaşlık Kabul Servisi (INS)'i 6166 sayılı yürütme kanununu devreye sokmuş, Göçmen Bürosu ve Vatandaşlığa Kabul Dairesi'ni tek çatı altında toplamıştır. Böylelikle göçmenler konsolidasyon, liyakat ve kamu yararı gibi prosedürleri uygulayarak sınava tabi tutulmuşlardır. Büyük Ekonomik Buhran döneminde kolluk kuvvetleri tarafından düzenlenmeye başlanan bu sistem, 1930'lar boyunca INS göçmenlik ve vatandaşlık kanunları altında suça ve yasadışı göçlere karşı sınır dışı eylemlerini Federal Soruşturma Bürosu (FBI) desteği ile gerçekleştirmiştir.

1940'lara gelindiğinde ise Amerika'nın Avrupa'daki savaş tehdidi ve gergin ortamın yeni bir göç dalgasına sebep olabilecek bir zemin hazırlamasına karşılık INS'yi Çalışma Bakanlığı'ndan Adalet Bakanlığı'na bağlamıştır. Amerika'nın savaşa girmesi ile birlikte hizmet personellerinin çoğunun silahlı kuvvetlere katılması ile INS Karargâhı etkisini büyük ölçüde yitirmiştir (URL-3).

Avrupa Komisyonu tarafından yayınlanan Avrupa Göçleri: Dinamikler, İtici Güçler ve Politikaların Rolü belgesinde göçlere ilişkin şu maddelere yer verilmiştir (De Haas & Vezzoli, 2018):

1) Göç kısıtlamaları, göçmenleri diğer düzenli veya düzensiz rotalar ve destinasyonlar üzerinden yönlendirebilir.
2) Göç politikaları, göçmenleri farklı yasal kategorilere (örneğin, bir işçi göçmeninden bir aile göçmenine veya bir sığınmacıya doğru) yönlendirerek, göç akışlarını diğer düzenli veya düzensiz kanallara yönlendirebilir.
3) Göç politikaları, göçün zamanlamasını ve hacmini etkileyebilir (Örneğin, "şimdi ya da asla" geçişi).
4) Göç kısıtlamaları, göçmenlerin dolaşım hareketlerini kesintiye uğratarak ve geri dönememe korkusuyla geri dönüşlerini engelleyerek kalıcı yerleşimi teşvik edebilir.

Göç akışlarını şekillendirmek hem göç hem de "göç dışı" politikaların rolünü de hesaba katmak Amerika için Avrupa kaynaklı bu hareketlerin uzun vadede katkısını göstereceği bir başarıya sebep olmuştur. Göç politikaları savaş sürecindeki Avrupa'nın ve Dünya'nın tüm dış politikalarına etki eden bir strateji ile savaş sürecindeki Avrupa'nın zayıflamasından doğan tüm demokratik ve stratejik ayrışımların pozitif etkilerini görmüştür. Öngörülü bu sistem hareketleri stratejik bir önem taşımış nitelikli insan kaynaklarının bilimin ve sanatın eksen kaymasına sebep olmuştur.

Avrupa ülkeleri savaş sürecinde ve sonrasında büyük ekonomik ve demografik değişimlere uğrarken Amerika'nın tarihi boyunca istilacı, köleci ve insan kaynaklı ekonomisi göçlerle şekillenmiş ve bu tarz politikalara ses getirecek bir çoğunluğu asla yakalayamamıştır. Amerika'nın Avrupa göçleri ile oluşan demografik ve kültürel çeşitlilik barındıran yapısı insan kaynaklı politikalarla güçlenmiş ve ayrışma ya da kutuplaşma hareketleri siyasi olarak görülmemiştir. İç siyasetinde ırkçı ve şiddet yanlısı eylemlerin insan tarihinde evrimleşmesi uzun olsa da dünya tarihinde kısa vadede bu kalıplardan kurtulmuştur.

2.3. Dünya Savaşları, Propaganda ve Göç Etkisinde Sanat

Sanatla insan arasındaki iletişim ve bağ, hayatla sanatın vazgeçilmez kaynağını oluşturabilen ve estetik değerleri ile haz yaratan bir entegrasyonu barındırır. Bu sıkı

bağ tarihin her noktasında insanın olduğu her alanda karşımıza çıkmış ve çıkmaya devam etmektedir. Sanatın birçok dalının kabileler, toplumlar veya medeniyetler tarafından kabul gören estetiği onu daha ölümsüz hale getirmiş kültürel bağlama ya da geleneğe göre biçimlenmiş dallar evrensel boyutta kabulü ile globalleşmiştir (Mengüşoğlu, 1988: 207).

İnsanın doğası gereği Platon, Kant ve Nietzsche gibi akılcılar ve rasyonalistler salt bilginin doğasını insanların sanat yönüne evrimini güçlendirecek bir yapıda olmadığını bize gösterirken daha çok Aristoteles gibi metafizikçiler varlık ve varoluş ilkesinde evrensellik gibi temalarda daha duygusal ve zihinsel alanlarda sanatın yapısının yüceleştiğini tartışmaktadırlar. Sanat bilgisinin salt bir biçimde priolardan uzak bir akla dayanmadığını duygu, coşku, sezgi, öfke, aşk ve nefret gibi temalardan güç aldığını görülmektedir.

Freud ise sanatın toplumlar ve bireyler üzerinde daha yüksek bir doyuma ulaşacağından bahsetmektedir. Bir uygarlık medeniyet hatta en küçük grup veya birliklerde bile zamanla oluşan zihinsel imgelerin özgün bir biçimde aidiyete dönüştürüldüğü ve kültüre yansıdığını ya da kültürden yansıtılan imgeler haline geldiği bilinmektedir. “Böyle bir aidiyet ya da gereklilik duygusunun bu denli bir şekilsel ihtiyacı var mıydı?” sorusu, insan doğasında doyum noktasının derin anlam ve hisleri barındırdığı ve bu duygu ve düşüncelerin sistemli ve estetik bir biçimde dışavurumu ihtiyacının ise tarih boyunca var olması şeklinde cevaplanabilir.

Sanatın çıkış noktasının yaşam olduğunu ifade eden Bertolt Brecht aynı zamanda bütün sanatçıların yaşama sanatına da katkıda bulunan en büyük değerler olduğundan da bahsetmektedir. Toplum genelinde apaçık gözlemlenebilen sanatçı sadece üretsin gibi sığ yaklaşımların, sanatın ve insanın doğasına aykırı olduğu bir gerçektir. Sanatçının yaşayan bir insan olmasından kaynaklı toplumun her alanından veya her durumundan etkilenebilen bireyler olduğunu, birçok meslek veya üretim grubunun dışında zihinsel süreçte oldukça aktif ve özgün üretimler yaptığını söylemek gereklidir. Sanatın kendinden başka amacı olamaz gibi söylemlerin orta çağdaki geçerlilik seviyesinden öteye gitmediğini, günümüzde ise asla kabul görmediğini bilmektedir. Sanatçı yaşadığı toplumun tüm dinamiklerine aşina olan ve yaşayan, bölgesel ve evrensel düşünebilen duyarlı ve etkin rolü ile Picasso’nun deyimi ile “tüm varlığı ile” mücadele yükünü kaldırabilecek duyarlılıkta olmuştur (Bozoklar, 2016:

14). Birçok sanatçının düşünsel veya eylemsel söylem ve uygulamalarının hangi şartlar altında ve ne şekilde gerçekleştiğine bakıldığında günümüze ne denli başarı ile ulaştığını ve kayda değer olduğu bilinmektedir.

Geniş bir etkileşim alanı olan sanatçıların toplumca kabulü ve reddi noktasında kırılmalar olsa da bu tartışmalar tarih boyunca sanat üretimini etkilememiş, sanatçılar kısıtlamalara maruz kalsalar da duyarlılıklarını her zaman göstermişlerdir. Bireysel ihtiyaçlar çerçevesinde ve haz noktasında özgünlüğün temel taşlarını oluşturan soyut zihinsel sürecin toplumsal hareketlere yansıdığında fiziksel üretimlere dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. Etki tepki yasasının süregelen olaylardaki kaçınılmaz döngüsü, toplumun her bireyini etkileyecek bir hareket sistemi oluşturmuştur. İnsanın doğasının kabul görebileceği ve karşı çıkabileceği etkilerin en uç noktalarda bile gözlemlenebilmesi somutlaştırılan bellekteki yerini ve güncelliğini korumuştur. Toplumda gerçekleşen ulusal veya uluslararası şiddet ve savaş eylemlerinde bu etki ve tepki kapsamında incelendiğinde doğası gereği insanın şiddetle ilişkisi ve karmaşık bir paradoksal yapıyı içinde barındırdığı bilinmektedir. İnsanın şiddete olan bu meyilli aslında Kant (2006), Rousseau (1982) ve Paine (1999)'in savaş ve barış temalarının literatürdeki yerine bakıldığında, doğası gereği insanın barışçıl mantıklı ve yardımsever bir biçimde karakterize edilirken toplumsal rahatsızlıklar adı altında oluşabilecek her tehdide karşı vahşileşebileceğini söylenmektedir. Rousseau'nun ifadesine göre;

> "Bir parça toprak üzerinde çit kuran ilk insan 'burası benim' dedi ve buna inanacak düzeyde naif insanlar buldu, yani sivil toplumun gerçek kurucusu bu insandır. Şu ana kadar hiç kimse kazıkları çıkartmak veya hendekleri doldurmak ve bir yandan da yanındakilere 'bu düzenbazı dinlerken dikkat edin; dünyanın meyvelerinin bize ait olduğunu ve dünyanın kendisinin kimseye ait olmadığını bir kez unutursanız işiniz bitmiş demektir' diye seslenerek insanlığı suçlardan savaşlardan ve cinayetlerden, vahşetlerden ve talihsizliklerden kurtaramamıştır." (Rousseau, 2004: 27).

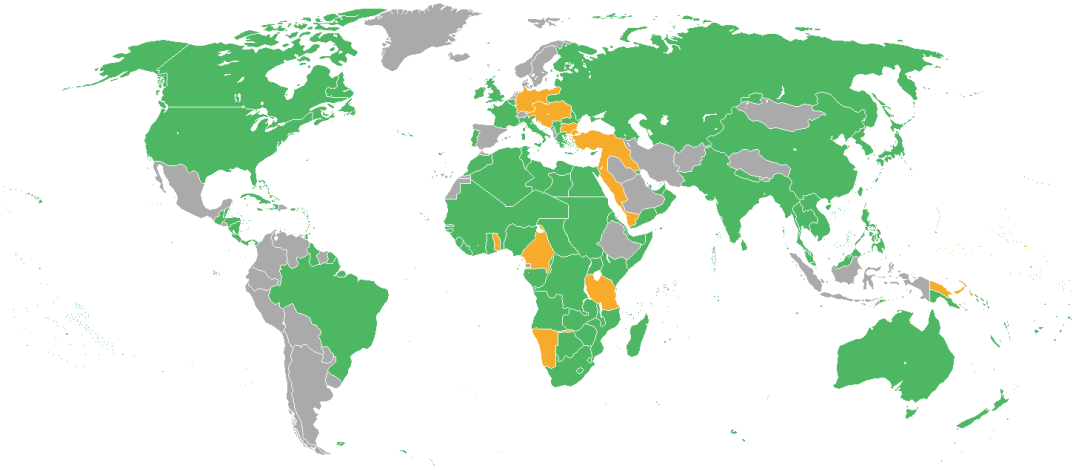
Rousseau'nun aksine Hobbes ve Machiavelli (2005)'nin insanların genelde nankör dönek ve sahtekâr gibi tehlikeden kaçan sinsi bir kazanç avcısı olarak yorumlayarak yaygın bir şiddetle karakterize olmuş savaş güdüsünü barındıran bireyler olduğunu savunmaktadırlar. Hobbes ve Machiavelli (2005)'nin bu egoist şiddet özentisi barışın karşısında duran en büyük sorun olduğunu ve ikinci bakışta ise modern toplumu oluşturan bireylerin insan doğasındaki temel iyiliğin yozlaşması sonucunu ele almaktadır (Malesevic, 2018: 15).

Göç eden toplumun bireyleri kültürlerini ve özgün karakterlerini göç edilen devletlere veya toplumlara taşırlar. Toplumun artık bir bireyi olan göçmenin önünde duran iki yol vardır. Bunlardan birisi güçlü bir motivasyon uyuma yönelik bu entegrasyon sürecindeki kimlik karmaşasının bir çözümü olabilir, diğeri ise evrensel bir bakış açısı ile tutum geliştirerek birlikte var olma temasını seçebilirler (Taşkesen & Yarcı, 2016:180).

Bu yaklaşımların insan ve toplumun doğası gereği önce kendi çıkarları ve kazançları için önceliklerine göre bir yol izleyen devletlerin benimsedikleri siyasi ve politik hukuk normlarının başka devletler için uluslararası bir problem yaratacak savaşları ve anlaşmazlıkları getirebilecek bir kaos ortamı yaratmaktadır (Waltz, 2001). Bu yüzden tarihin çeşitli ve genel dönemlerinde sıklıkla görülebilen çıkar ve güç odaklı tehdit ve eylemler sonucunun zaferle biteceği savaşlara sebep olmuştur. Savaşlar korku hegemonyasında ise propagandalara ve göçlere sebep olmuştur. Savaş bu devletler tarafından bir çözüm aracı iken engellerin kaldırılması konusunda da bir etkin harekettir. Güç dengesi uluslararası sistemin korunmaya ve savunmaya dayalı boşlukların doldurulmaya çalışmasından kaynaklanır ve savaşa yol açar (Morgenthau, 1948). Bu ülkeler karşısında barışçıl davranan ülkelerin korku ve tehdit altında kaldıklarını öngörebilir ve istemsiz de olsa oluşabilecek kaotik ortamın tehdidini ortadan kaldırmak için silahlanabilirler.

2.4. II. Dünya Savaşına Giden Süreçte Sanat

20. yüzyılın uluslararası ilk büyük savaşı olarak bilinen I. Dünya Savaşı 28 Haziran 1914'te başlamış ve dört yıl sürmüştür. Dünya tarihindeki en büyük savaşlardan olması yaklaşık 60'a yakın ülkenin ittifak ve itilaf birlikteliği altında savaşması 'Great War' yani büyük savaş olarak literatüre girmesine sebep olmuştur. Avrupa'nın büyük devletleri kendi aralarındaki politik çıkmazları ve sömürü devletlerinin kaynak riskine girmemesi gibi tehditler sanayi devrimi ile daha da güçlenen ülkelerle bir çıkış yolu olarak görülmüştür. Siyasi nedenlerinden ekonomik nedenlerine ve politik nedenlere bakıldığında oluşan kaotik zemin kendisine adeta bir sebep aramıştır. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu Veliahttı Franz Ferdinand'ın Saraybosna ziyareti sırasında Gavrilo Princip isimli Sırp milliyetçisi tarafından suikaste uğraması ile savaşın çıkarılması için aranan kıvılcımı tetiklemiştir.



Resim 2.23. I. Dünya savaşı haritası

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WWI-re.png#/media/Dosya:WWI-re.png

Savaş bir virüs gibi tüm insanoğlunu etkileyecek bir hızla ve şiddetle yayılmış neredeyse tüm kıta ve coğrafyalarda etkilerini göstermiştir. Açılan birçok cephe coğrafi kaderleri derinden sarsmış fiziki ve psikolojik etkiler yaratmıştır. Teknolojinin ilerlemesi ve sanayi devrimin çıktıları olarak artan ve hızlanan üretimlerle kara savaşları olarak başlayan savaşın deniz ve okyanus aşırı kıtalara ulaşması deniz ve havacılığında bu savaşta rol değiştirme gücüne sahip olduğunu bizlere göstermiştir. 'Topyekûn Savaş' olarak anılmasının sebepleri arasında cephelerin mesafe tanımaması ve etkileşimin hızlı olmasından dolayıdır. Modern tarihin bir çıktısı olarak teknoloji ile şiddetlenen bu savaşın her boyuta sıçraması ise gündelik hayatı sarsan bir dinamik yaratmıştır. Avrupa'nın çok uzağında izole bir yerde duran Amerika kıtası ve Amerika Birleşik Devletleri savaşın ilk yıllarında tarafsız gibi kendini lanse etmiş sadece insani ve askeri yardım adı altında İngiltere ve müttefiklerine deniz yolu ile yardımlar iletmeye çalışmıştır. Bu yardımların önünü kesmek isteyen Almanlar denizaltıları ile saldırmışlardır. Bu saldırıların artması ve büyük tehdit oluşturması ile birlikte Amerika'nın 1917'de Almanya'ya savaş ilan etmesi ile yeni bir süreci başlatmış ve dengelerin değişmesine sebep olmuştur. Kongre tarafından alınan bu karar dünya basınında ve tarihinde dönemin en büyük ekonomisine sahip olan 'Amerika Savaşa girdi' olarak duyurulmuştur.

1914'te başlayan bu savaş tüm dünyaya yayılmış yaklaşık 65 milyon insan savaşa katılmış yaklaşık 8,5 milyon insan ölmüş 22 milyon insan yaralanmış ve 8 milyon insan da kayıp veya esir olmuştur (NTV Tarih, 2009). Bu rakamlar aile ve çevre

bakımından incelendiğinde, o zamanların demografik yapısına göre yaklaşık 300 milyon insanın doğrudan etkilendiği bir yıkım yaratmıştır. Savaşın sivil kayıplarının resmi kaynaklarda yer almaması sadece birçok uzamanın araştırmasına göre tahmini olarak yaklaşık 13 milyon sivilin doğrudan veya dolaylı etkileri nedeniyle öldüğü belirtilmiştir. 19. yüzyılda ki tüm savaşların toplamından fazla olan bu can kayıpları savaş sonrası oluşan ilkel durumlarla İspanyol gribinin de önüne geçilememesine sebep olmuş 500 milyon insan etkilenmiş ve bir buçuk yıl içerisinde yaklaşık 50 milyon insan hayatını kaybetmiştir. Savaş nedeniyle Avrupa ve Ön Asya'da yaşayan milyonlarca insan yurtlarından edilmiştir. Mal ve sanayi kayıpları savaşın her paydaşını etkilemiş ama yenilgiye uğrayanları yıkım ve yaptırımlarla daha çok etkilemiş ve bu devletleri içinden çıkamayacakları politik bir zorluğa itmiştir. 1918'de savaşın sona ermesi ile birlikte yapılan anlaşmalar ileride yaşanacak daha büyük bir yıkım ve savaşın sebepleri olmuş ve bu anlaşmazlıklardan dolayı ülke dinamiklerinde yeni sistemler doğmuştur.

Amerika'nın savaşa katılımı, savaşması ve zaferle ayrılan bir konuma gelmesi tüm savaş standartlarının dışında önemli etkileri içinde barındırmıştır. Bu etkilerin sosyolojik ve ekonomik çıktıları ve olumlu yönde gelişen güç politikaları cazip bir konuma sokmuştur. Bunların dışında her toplum gibi devlete verilen savaş sürecindeki fiziki desteklerin yanında Amerika'nın o dönemlerdeki propaganda çağrıları toplumun her kesiminden karşılık görmüş ancak sanat ve sanatçı desteğini daha fazla hissetmiştir.

Amerika'nın savaş tarihinde yer alan propaganda araçları ve sanat ürünlerine bakıldığında, sanatçıların o dönemde Amerika'ya verdikleri desteğin bu propagandaların tasarımından bizzat savaşına kadar yaptıkları fedakarlıklar Fransa gibi Avrupa devletlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri, silah çağrısı yaparak I. Dünya Savaşı'na girdiğinde, toplumun her paydaşından olumlu tutumlar gözlemlemiş ancak sanatçılardan eşi benzeri görülmemiş bir şekilde destek görmüştür. Amerikalı sanatçılar ülkelerine hizmet etmek için seferberlik başlatmışlar propaganda afişlerinden askeri kamuflajlara kadar tasarımlar yapmışlar savaşı ve cepheyi resmetmişler portreler çizmişler üretimden eğitime savaşın her alanında destek vermişlerdir.

Müttefik Savaş Salonunun kataloğunda yer alan bir savaş sanatı sergisi 1918'de gerçekleştiğinde o zamana kadar resimlere bu şekilde başvurulmamıştır. Orta Çağ'da kilisenin okuma yazma bilmeyenler için uyguladığı bu yöntem ilk kez bir hizmete ait üretimler olarak karşımıza çıkmıştır (Gallatin, 1918: 2). Orta Çağ kilisesi gibi modern Amerika'nın amacı sanat ile oluşturulan mesajların etki alanının ve yayılım gücünün daha etkili olması ve halkın ortak kabulündeki estetik duyarlılığın fazla olması olarak gösterilebilir (Creel, 1920: 5).

Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Wilson savaştan yaklaşık bir hafta sonra, gazeteci George E. Creel'in yönetiminde bir komite kurulmasını kararlaştırmıştır. Kamuyu Bilgilendirme Komitesi'ni (CPI) halkın savaşa vereceği desteğin artırılmasını kardeşlik, bağlılık cesaret ve ölümsüzlük gibi temalarla tek bir bünyede Amerika davasına ve adaletine bağlılığı yaratmaya yönelik çalışmalar yapmak olmuştur. CPI, illüstratör ve sanatçı Charles Dana Gibson tarafından yönetilen bir Resimli Tanıtım Bölümü kurmuştur. Posterler yaratarak savaşı destekleyen sanat eserleri ve Amerikan ideolojisini savaş sürecinde destekleyen illüstrasyonlar üretmişlerdir. Savaşı resmeden sanatçılar siperlerde gerçekleşen savaş olaylarını ve askerlerin portrelerini yaparak halkın savaşa karşı bakışını olumlu yönde değiştirmişlerdir. Bu resimler kahramanlık temasında halkın milliyetçilik duygularına kadar ulaşan bir etki yaratmıştır.

Resim 2.24. Wallace Morgan, 1918 'The Last Long Mile' France. Charcoal on paper, 17" × 27"

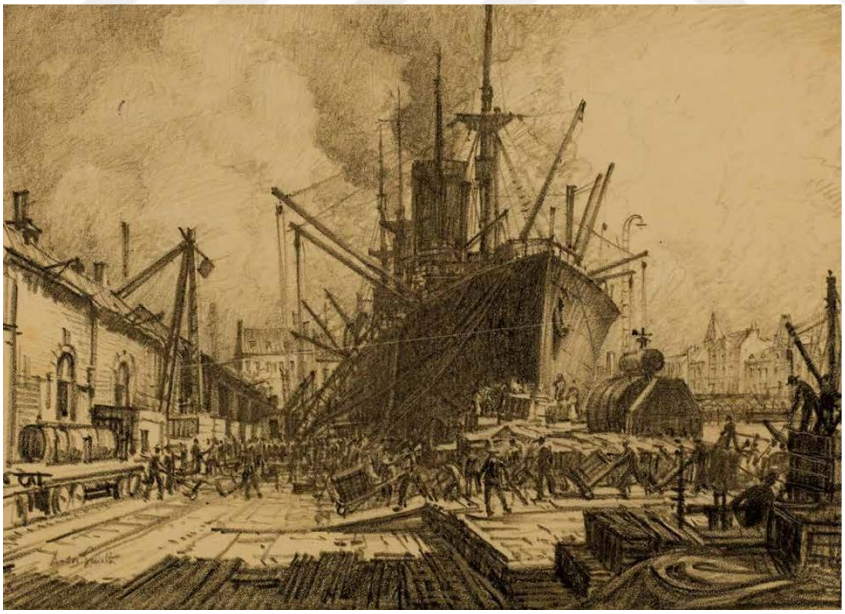
Gibson Amerikan Seferi Kuvvetleri'nin (AEF) faaliyetlerini belgelemek için sekiz sanatçıya liderlik etmiştir. Bunlar; William James Aylward (1875–1956), Walter Jack Duncan (1881–1941), Harvey Thomas Dunn (1884–1952), George Matthews Harding (1882–1959), Wallace Morgan (1873–1948), Ernest Clifford Peixotto (1869– 1940), Jules André Smith (1880–1959) ve Harry Everett Townsend (1879–1941)'dir. Bu sanatçılar politik bir duruş ve aktiveleriyle savaşı desteklerken 21 Şubat 1918'de ABD Ordusu Genelkurmay Başkanlığı tarafından, John J. Pershing'in (AEF komutanı Generali) isteği doğrultusunda "savaşın tam bir resimli kaydını yapma planının bir parçası olarak" Fransa'ya gönderilmişlerdir (New York Times, 1918).

Resim 2.25. Over the Top (Detail) France, 1918. Lithographic print on paper, 12" × 177⁄8"

Görevleri ordunun resmi savaş kaydının bir parçası olarak, Amerikan birliklerinin faaliyetlerini onları gözlemledikleri her yerde kayıt altına almak olmuştur. Zaman ilerledikçe geri dönen sanatçıların hayal kırıklıklarını dile getirmeleri, Washington'daki Genelkurmay'ın propaganda anlayışına uyuşmamaya başlamıştır. Sanatçılar asıl sorumluluklarının Amerikan halkına karşı olduğunu anlamış, onlara yapmacık ve sterilize edilmiş kahramanca görüntülerden ziyade savaşın doğru bir muhasebesini göstermek istemişlerdir. Harvey Dunn, "savaşı gerçekte olduğu gibi, onun şokunu, kaybını, acılığı ve kanını resmetmek için ateşli bir arzu" taşıdığını belirtmiştir (Krass, 2007: 178). Sanatçılar, savaşın sonuna kadar Ordu Genelkurmay Başkanlığı'na 507 sanat eseri teslim etmiştir. Amerika'nın dönemin şartlarında fotoğraf çektirmek yerine bu yöntemi izlemesi ayrıca tartışma konusu olarak

güncelliğini korumaktadır (Amerika Birleşik Devletleri Ordusu Askeri Tarih Merkezi [United States Army Center of Military History], 2018).

Resim 2.26. George Matthews Harding, *Escort for Troopship* 1918. Gouache and charcoal on paper, 27" × 40⅝"



Resim 2.27. Jules André Smith, *On the Wharves at Saint Nazaire.* St.-Nazaire, France 1918.Pencil on paper, 8½" × 11⅞"

Resim 2.28. Jules André Smith, *Courtyard of an Evacuation Hospital* (Detail) France 1918. Oil on canvas, 22 1⁄16" × 30"

Resim 2.29. Samuel Johnson Woolf, *Battle Scene*, France 1918. Oil on canvas, 40" × 59 1⁄2"

Resim 2.30. Samuel Johnson Woolf, *Hospital Scene,* France 1918. Oil on canvas, 30" × 40"

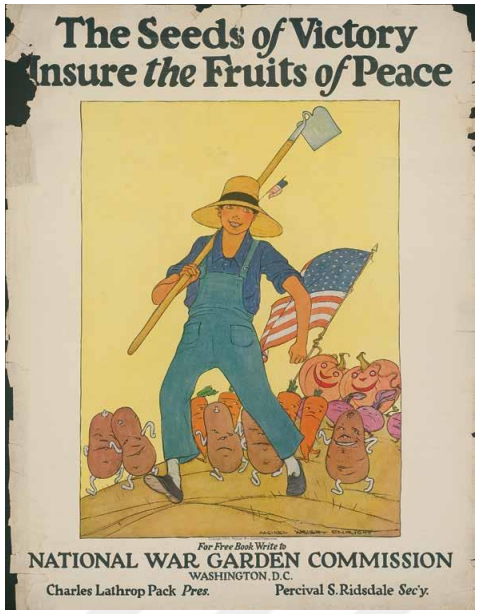
Resim 2.31. Kerr Eby, Rough Going c. 1919. Oil on canvas, 25" × 36". West Point Museum

Resim 2.32. Charles Baskerville Jr. *The Observer* (Detail) France 1918. Etching on paper, $9\frac{7}{8}" \times 12\frac{3}{16}"$

Resim 2.33. Lester George Hornby *Soldiers Moving Through a Trench* (Detail) France, 1918. Watercolor and pencil, $8\frac{3}{8}" \times 10\frac{7}{8}"$

Resim 2.34. James Scott, *Color Sergeant, 15th New York Infantry Regiment (Detail)* Champagne, France1918. Oil on canvas, 24" × 15"

Resim 2.35. Raymond Desvarreux, *Treat 'Em Rough! Join the Tanks* (Detail) August William Hutaf, 1917. Color lithograph on paper, 22" × 14"



Resim 2.36. *The Seeds of Victory Insure the Fruits of Peace.* National War Garden Commission. Maginel Wright Barney, 1919. Color lithograph on paper, 29¼" × 22⅝"

Resim 2.37. *Have You Answered the Red Cross Christmas Roll Call?* American Red Cross Harrison Fisher, 1918. Color lithograph on paper, 28" × 30"

Resim 2.38. *Boys and Girls!* War Savings Stamp Drive. James Montgomery Flagg, 1918.Color lithograph on paper, 29¾" × 19"

Resim 2.39. *For Home and Country.* Victory Liberty Loan. Alfred Everitt Orr, 1918. Color lithograph on paper, 30" × 20"

Ordu, I. Dünya Savaşı'nın yüzüncü yılını kutlarken, o dönemden Ordu'nun sanatını ve maddi kültürünü incelemek önemlidir. Ordu Müzesi İşletmesi Koleksiyonu, I. Dünya Savaşı ile ilgili çok çeşitli sanat eserleri ve eserler içerir. Hazineler Amerika Birleşik Devletleri'ndeki elliden fazla müzede bulunduğundan ve her eser sergilenmediğinden, ABD Ordusu Eserleri, her zaman hazır olmayan içeriğe erişim sağlar. Bu koleksiyonu inceleyerek, Ordunun I. Dünya Savaşı sırasında kendini nasıl hızla yeniden keşfettiğini

ve savaşın gelecekteki yörüngesini değiştiren bir yenilik döneminde nasıl adapte olduğunu görülmektedir. I. Dünya Savaşı askerlerine atfedilen eserlerin analizi yoluyla, hizmet miraslarını ve yaptıkları fedakarlıkları onurlandırılmaktadır.

Özellikle sanat, savaşı Amerikan halkına çok kişisel bir şekilde getirmiştir. Sanatçılar, askerler veya siviller, savaşa, siperlerdeki hayata ve Fransız manzarasının yıkımına tanık olmuşlardır. Çalışmalarına, ilk elden deneyimlerden elde edilen duygularla aşıladıkları-yarattıkları aracılığıyla savaşı Amerikan halkına etkili bir şekilde getirmişlerdir. Ülke cephesinde, sanatçılar savaş çabalarıyla iş birliği içinde harekete geçerek savaşa destek vermek için kışkırtıcı posterler tasarlamışlardır. Posterler askere alınmayı, savaş bonoları satın almayı, koruma önlemlerine katılmayı veya savaşı destekleyen hayır kurumlarıyla gönüllü olmayı teşvik etmektedir.

2.5. Epistemoloji

Epistemoloji, bilginin doğasını sınırlarını ve kökenini inceleyen yunanca bilgi ve akıl kelimelerinden türemiş ve bilgi teorisi olarak Etik, Mantık ve Metafizik gibi felsefe dallarından birisidir (Encyclopedia Britannica [Britannika Ansiklopedisi], 2014).

Bilginin incelenmesi olarak bilinen epistemoloji, epistemologlar tarafından iki ana başlıkta kategori edebilecekleri bir amaçla ilgilenir. Bunlardan birincisi; öncelikle bilginin doğasının belirlenmesi yani bilginin var oluşu ile bireyin bu bilgiye sahip olup olmayışı durumunda nasıl bir ayrım yapılabileceğidir. Bu oldukça zor bir ayrım olarak görünse de araştırmacı için genel olarak kabul edilebilir bir yönde edinimler sağlayabilir. İkincisi ise bilginin kapsamıdır ki bu ne kadar sorusuna cevap arayan bir tutum sergilemektedir. Bilgi için aklın, mantığın veya duyguların nasıl yönlendirilebileceğini anlamlı bir bütüne yerleştirirken diğer taraftan sınırlılıklarımızın neler veya ne kadar olduğunun farkına varılmasını sağlayabilmektedir.

Bilginin yanında bilgisizlik veya mutlak bilginin gücü bireyde ne denli bir haz bırakabilir? Yeterli bir bilgi doğruluğu sağlanabilir mi? Böylelikle insanda oluşan neyi bilmemiz gerekiyor veya bilmemiz ne anlama geliyor? Bu türevlerdeki diyalog soruları bizlere bilginin kaynağını ele alama yetisini sağlarken bu kaynağı oluşturan tüm dengelerinde birer yapı taşı olduğunun önemini bizlere sunmaktadır. Bu yüzden epistemologlar dört başlık altında bilginin doğru ve eksiksiz bir analizini veya birinin

bir bilgi hakkında nelere sahip olduğunu, bireysel veya ortaklaşa olarak ne kadar ulaşılabilir ve gözlemlenebilir olduğuna yanıt aramaktadır (Alston, 1989).

İnanç, Bilgi zihinsel bir durumdur yani bilgi kişinin zihninde vardır ve düşünmeyen bireyler hiçbir şey bilemezler. Ayrıca, bilgi zihinsel bir durum türüdür ve bilgi zihinde üreyen bir üründür. İnsan, seçtiği kelimeler ile arzularını ve niyetlerini tanımlayabilir ancak bunlar bilgiyi kendi başına oluşturmaz çünkü inanca ihtiyaç duyar ve kişinin belirli bir konu hakkında inancı yoksa, o konuda bilgi sahibi olamamaktadır. Bireyin aktif inançları ve mevcut olmayan inançları vardır. Mevcudiyetten kasıt burada aslında var olan ama kullanılmayan veya arka planda sönmüş inançlardır ki buna pasif ihtiyaçta denilebilmektedir. Bu yüzden inancın aktif olanı yani zihinde yer alan inançlar ile bu mümkün kılınabilir (Truncellito, 2017).

Gerçek, O halde bilgi inanç gerektirir ancak her inanç bilgi oluşturmaya yetmeyebilir. Her zaman gerekli olan inanç tek başına bilgiyi doğuramayacağı gibi yanlış inançlar da doğru bilgiyi bize sunmayabilir. Bu yüzden inanç doğrulukla var olabilirken mutlak hatadan kurtulmak ve teşhis noktasını doğru belirleyebilmek için yanlışlardan olabildiğince uzaklaşmamız gerekmektedir. Burada nesnellik oldukça önemli bir duruma bürünür yani bilgi için bir şeyin var olması gerekir. Bilgiyi olgusal olarak ele alırsak burada bilmemizi sağlayacak bir gerçeklik yoksa bilmemizin de önemi olayacaktır. Evrensellik ve zaman ilkesinin ihtiyaçlar anatomisinde birleştirilebilmesi bilginin güvenir ve geçerliliğini artırabilir. Bilginin tüketilebilir bir ürün olarak ele alınması bireyden tüm insanlara kısır ve türetilebilir bir döngü ile cereyan etmesi ve bu yapı içinde zincirin kırılmaması gereklidir. Örneğin, sanat kavramının tanımı bu döngüde yer aldığında sanata uzak veya sanattan haz alamayan bir bireyde döngü kırılır veya pozitif yükselişini etkilemektedir. Bilgi o noktada yoktur ve türeyemez en ilkel boyuta geçerek pasifleşmektediir. Bu yüzden evrensel olarak tartışılan bir durum da olsa bilginin görelilik kavramı ile uyuşmaz ve tartışma yaratabilir. Bu durumda hakikat olanın bir gerçekliği ve varlığı gereklidir. Hakikat yoksa bilgi olmamaktadır. Toplumun büyük bir kesimi bu görelilik ile bir çıkmaza girer ve tartışmalar sonsuz örneklemlerle türetilebilir.

Meşrulaştırma, bilginin bu yüzden olgusal bir inanca sahip olması gereklidir. Fakat bilginin doğasını yakalamak için bu yeterli değildir. Doğru inanca başarılı bir biçimde ulaşmak için bilginin doğru yoldan ulaşılabilen gerçeklere ihtiyacı vardır. İnançlara

ulaşmanın doğru yolu hakikate ek olarak sağlam akıl yürütme ve sağlam kanıt gibi argümanlara da gereksinim duymaktadır. Bu yüzden iyi bir yorum veya şanslı bir öngörü doğru bilgiyi bize sunmaz. Buradaki şans ifadesi deneysel döngülerde görülebilen rastlantısal ifade veya bulguları kapsayabilir. Gerekçelendirilen ve sorgulamaya tabi tutulan gerçeklik ve yanlışla ilgili doğru donelere ulaşmamız sağlanabilir. Ancak bilginin gerekçelendirme içermesi bilginin mutlak kesinliğe ulaşmasını sağlamaz. İnsanın doğasındaki hata payı veya yanılma ihtimali doğruluğun tartışılabilen bir gerçekliğe dayandırılmasından dolayı her zaman makul görülmez. Bu yüzden bir zorunluluk olarak doğru olanı inançlar yelpazemizde neyin nasıl tanımlanacağını ve bunlar için ne kadar geçerli sebebin olacağı bilinebilir. O halde, bilgi zihinsel oluşum sürecinde inancın hem doğru hem de gerekçeli olması gerektiğini bizlere sunmaktadır. Bazen bu fallibilism durumu rastlantısal doğrulara sebep olabilse de aynı doğruya ulaşan iki insanın doğru tanımında farklılıklar oluşmasını engelleyemez. Yani bilgi için gerçek ve gerekçe birbirinden farklı iki inanç gerekliliğidir. Bu yüzden bir inancın doğruluğu ona nasıl ulaşıldığı ve yöntemi ile meşrulaşır. Bu durum bizlere haklı ve haksız doğruların sebebini sunmaktadır (Armstrong, 1973).

Gettier Sorunu; 1963 yılında yayınlanan makalesinde Gettier bu durumu bilginin doğruluğunu gerekçelere bağlı bir inançla mümkün kılındığını ancak tartışılabilen bir doğruluk payını içinde sakladığını söylemektedir. Gerekçelendirmenin koşulu şansa ve yanlış bilgiye dayandırılmasından ziyade sağlam kanıtlara dayalı bilgiler gerektiğini söyler ve derinlemesine bir analize muhtaç kaldığını belirtir. Yanlış inanç olmama durumu, yenilmezlik durumu ve bilginin nedenselliği (Gettier, 1963).

Epistemolojik olarak görselliğin veya dilselliğin 1990'larda ki felsefi tutumu genel bir ontolojik sorunu öne çıkarmıştır. Görüntü nedir? Dilsel olarak tanımlananın ötesinde görsel bir derinliğe nasıl ulaşılır ve bu durum epistemik mantık içerisinde nasıl var olabilmektedir? (Boehm, 1994: 325-343). Soyut Dışavurumcular ve Renk Alanı Resmi'nde gözlemlenen en temel mantık budur. Bu mantık görünürü görünür kılmanın reddi ve duygu ve mitsellik veya temsiliyettir. Görünenin ardında var olanı bilmek ve her zaman daha fazlası olduğuna inanmak şair ve sanatçıların değişmez bir inancı olmuştur (Miller, 1985: 185-199). Bu yüzden görünenin arkasında gizil bir gücün ve temsili yüksek algoritmaların gizliliğinin sanatçı inisiyatifinde pasif kalması bilgi

olarak verilmemesi bu bağlamda bizlerde yani izleyicilerde mutlak bir gizemin doğuşuna şahitlik etmektedir. Bir durumun basit ve anlaşılır olması bir eserin okunabilir ve görsel algılanabilir olması manasal derinliğinin yüzeysel olması ile doğru orantılıdır. Sanat tarihindeki realizm ve temsilcilerinin veya genel olarak ele alındığında soyut sanat öncesinin bu ifade biçimi ve yöntemi bizlerde bu heyecanı uyandırmaz. Gerçeklik ve meşru bir düzen içerisinde epistemik olguları sunarken nedensellik araştırılmadığı ve bilginin işlenememesi durumları bizi sınırlılıkla hapseder. Böylelikle inanılan durum görsel imaj ve üretimlerin plastik değerlerinden çok anlam ve bilgi ile estetik bir boyuta ulaşabileceği, imgelerin temsil gücü ve mantığı analitik olarak dilsellikten uzak ama daha karmaşık bir problem haline gelmiştir.

Platon ise bu karşılaştığımız durumu, Politeia'sında bir filozof için en yüksek hedefi şu şekilde tanımlar; görünen doğanın arkasındaki fikirleri keşfetmek. Böyle bir keşif ile aydınlanma yazarları fikirleri, yazılı sözcükleri en iyi şekilde aktarılan soyut kavramlarında bulmuştur. Epistemik imgeler ise, yalnızca görünenden daha fazlasını sunması ve dünyanın aslında daha derin bir algı ile bilgiyi içerdiğini söylemektedir. Bu yüzden sanatçıların doğayı taklitlerinden ötesinde soyut bir ilişkinin erdeminden bahsedilir (Eigler, 1990: 797). ‘Mağara Alegorisi’ olarak tanımladığı epistemoloji sisteminin üç anlama aşamasının olduğunu ve görünen dünyanın arkasını ve fikirleri anlamanın önemi olduğunu vurgulayan Platon böylelikle maddi dünyanın gerçekliği ve bilgi kavramı yeniden bir yapılanmaya girerek derinleştirmektedir. Saf Aklın Eleştirisi’nde Kant ise, bilginin ampirik metotlarla nasıl elde edileceğini aklın sınırları ile açıklamakta ve böyle bir durumda ise bilgi ve bilgisizlik arasındaki ince çizginin epistemoloji tarafından belirlenebileceğini söylemektedir (Kant: 1787: 33). Kant bu durumu aslında priori bilgi ile görsel deneyimin iç imgelerden soyut kavramlara nasıl dönüştüğününden ve ne kadar bir sürede gerçekleşebilecek bir deneyim olduğundan da bahsetmektedir.

Dolayısı ile görsel imajlar sunan sanatçıların birçoğu plastik uygulamaların yanında yaptıkları okumalarla ve çalışmalarla deneyimlerini artırmış, görünenin arkasında zihnin aktif bir eylem aracına dönüştüğü soyut çalışmalar üretmişlerdir. Bu tarz çalışmaların en güçlü ve öncüsü sayılabilecek soyut dışavurumculuk ve dahilindeki sanatçılar peşinden gelecek renk alanı resimlerinde de felsefelerini daha da

güçlendirmiş ve uygulamalarına yansıtmışlardır. Bu resimlerin amacına bakıldığında eser ile izleyici arasında bir zihinsel bağ kurmak ve görselliğin arkasındaki tinsel boyuta ulaştırmak yer almaktadır. Reynolds teorisinde John Locke (1980)'un kavramlarından oldukça faydalanmıştır (Klinke, 2013). Ancak Locke'un bu kavramları Reynold'sun imajın ötesi kısmında ayrışma göstermektedir. Yani resim veya görsel imajların kelimelerle ifade biçimi gibi derin bir perspektiften ötesi olabileceğini savunmaktadır. Her ne kadar tartışma konusu günümüze kadar aktifliğini sürdürse de yüzyıllardır bu konunun aslında salt bir netlik kazanamayacağı ancak görünmezden gelinemeyecek kadar da önemli olduğu vurgulamaktadır.

Soyut imajların ne denli algılandığı bireyin bilgi hazzından nasıl şekillendiği ve zihinsel sürece nasıl yansıyabileceği bireyin tarifinden öteye ve alıcının algılamasından öteye gidemeyecek karmaşık bir yapıyı içinde barındırmaktadır. Neye ve kime göre kavram olgusu bir savaş gazisinin savaşı tanımlarken kullandığı kelimeler ve zihinsel imajların tarifi savaş yaşamamış bir bireyi tatmin etmeyebilir. Bu nedenle imajlar deneyimlere bağlı bilgi havuzunun derinliği ile güçlenir ve somutlaşmaya dönen bir kimliğe dönüşür. Soyut bir kavram kendi anlam bütünlüğünü ve derinliğini yakaladığında oldukça etkili bir silaha dönüşebilir ki bu silah sanatçının ifade aracı ve özgünlüğüdür.

Rudolf Arnheim bu durumlardan Visual Thinking adlı kitabında görsel algının bilişsel süreçlerle yakın bütünleşmesi fikrini ortaya atarak oluşabilecek 'zihinsel imge'lerin öneminden bahsetmiştir. İzleyicinin algıladığı perspektifin sanatçının yansıtmak istediği perspektiften uzak ve yakın olmasını değil o nesne veya kavramın fiziksel doğasından ve zihinsel sürece entegrasyonunun öneminden bahsetmektedir (Arnheim, 1969: 107; Beardsley, 1971: 183). Sosyolojik ve psikolojik durumların yüksek oranda mitsellikle pekiştirildiği soyut kavram veya imajların algılanma sürecinde sanatçıların yaratmak istediği görsel algı veya benlik, izleyicinin zihinsel imajlarında oluşabilecek bilgi formlarının sınırlılıkları ile doğru orantılıdır.

1970'lere gelindiğinde bilişsel sinirbilimde tartışılan görüntü imajlarının etkisi iki farklı kutbun görüşleri ile farklılıklar göstermiştir. Zenon Pylyshyn, sözel ve görsel gibi farklı kodların ötesinde oluşabilecek bir süper kodun olduğunu tüm duyusal kodlar gibi zihinsel bellekte pekiştirildiği bir süreç olduğunu önermektedir. Bu önerme teorisi zihinsel süreçte işlenen imajların matematiksel bir netliğe sahip olmamasını

görsel algı ilkelerini simüle eden bir görüntü benzerliği olduğunu savunur (Kosslyn & Pomerantz, 1977; Opdahl, 2002: 34). Bu yüzden Cassirer'in Sembolik Formlar Felsefesi'nde sanat eserleri özündeki insan doğasının tüm kültürel ve sosyolojik gibi ifadelerin kapsandığı geniş yelpazelere uzanmaktadır. Cassirer'in bu teorisini Aby Warburg insanın bir algı ve temsil sürecinde deneyimlerinden faydalanarak dünyaya farklı anlamlar getirebilecek sembolize ifadeleri barındırdığından bahsetmiştir (Auerochs, 2005). Böylelikle izleyici birey tekrar aynı perspektiften yargılanabilecek bir duruma gelmektedir. Bu durum sanatçını üretiminin sonucu imajların seyirciye sunulmasında imgelerin bu gücünün alıcılar tarafından nasıl anlam verdikleri ile sınırlıdır.

Sanatçının içsel ve dışsal sürecinde oluşturdukları bu imajlar görünenin ötesinde mutlak bir gizem ile tekrar yorumlanabilme gücüne bağlıdır. Yine de bu zihinsel imgelerde oluşacak görüntü eşleşmelerinde büyük farklılıklar çıkmaktadır. Bu yüzden epistemoloji disiplinler arası bir yaklaşımla en iyi ölçüde araştırma alanını yaratmaktadır. Böylelikle aklın ve bilginin devreye girmesi ile duyusal veriler tekrar işlenir ve güçlü bir şekilde yorumlanabilir. Epistemik imgelerin bu denli güçlenmesi zihinsel sürecin bir çıktısı olarak belirli bir faktör haline dönüşebilir. Sanatçı tarafından üretilen özgün bir resme bu perspektifle bakıldığında sistematik olarak anlam katmanları derinleşir ve ortaya daha güçlü bir temelde çıkar. Ressamın fikri ve uyguladığı temalar alıcı yani izleyici ile arasında bir iletişim bağını kurar ve güçlendirir (Klinke, 2014: 1-10).

2.6. Yeni Bir Stil ve Hareket İle Soyut Dışavurumculuğun Çıkışı

1800'lü yılların sonuna gelindiğinde sanatçıların bireysel tutumları, arkaik ve klasizim etkisinden çok uzak bir anlayışla ürünler ortaya koyma çabaları eserleri yeniden şekillendiren bir çerçeveye entegre etmiştir. 1900'lü yılların ilk çeyreğine kadar daha da şekillenecek olan bu üslup arayışları sanatçıların birey ve kitle bilinçaltları ve derinliklerindeki hareketlere göre ruhsal mitsel konuları tercih etme eğilimlerini artırmıştır. Bu tutum ve hareketler edebiyattan sanata kendisini gösterirken sanatçıların kendileri ile kurdukları derin diyalogların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır (Turani, 1998). Ekspresyonist, kübist ve sürrealistler bir şekilde ruhsal özgünlüğü açıkça yorumlayabilme yetisindeyken bu akımlardan ve hareketlerden etkilenen ancak figür ve görüneni reddederek daha ötesinde üretimler oluşturan

sanatçılar sanatın ve zihinsel yansıtma ürünlerinin daha çözümleyici bir ifadesinin gösterimini anlatmışlardır. Böylelikle klasik sanat üsluplarından çok farklı bir hareketle perspektif, anatomi ve biçimi reddederek soyut bir içselliği yansıtmayı hedefleyen konu ve düşünceleri ele almışlardır.

I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı çıktıları ile birlikte tüm insanlığı etkileyen doğrudan veya dolaylı olaylar tüm sistemde değişiklikler yarattığı gibi sanatçıların perspektifinde de kalıcı etkiler oluşmasına sebep olmuştur. Toplumsal hareketler; şiddet, ekonomik kriz, ırkçılık, göç hareketleri ve kıtlık gibi sorunlar ile tekrar şekillenen perspektiflerin edebiyat felsefe ekonomi ve politika alanlarında sosyolojik yeniliklere ya da yeni yapılanmalara sebep olduğu bilinmektedir. Böylelikle psikolojik hareketlerin kaynakları bireysellikten uzak toplumsal ve devletsel çözümlemelerle yani politik ve siyasi hareketlerle kurtarılmaya çalışılırken bireysel hareketlerin çözümsüzlüğüne dolaylı olarak tesirde bulunmuş ve oluşan kaos ortamlarının bir yansıması olarak toplumu oluşturan hemen hemen her paydaş bireyi etkilemiştir. Sistemlerin doğurduğu bu sonuçlara endeksli kaos ortamları tüm toplumsal içeriklerde gözlemlenmiş devlet sistemlerinde oluşturduğu çıkmazların yansıması olarak bireylerde de bunalımlar yarattığı gözlemlenmiştir.

Savaşlarla değişen politik güçler ve dengeler yarattığı eksen kaymalarının arkasında bıraktıkları kaotik ortamlardan zorunlu hareketler olarak ifade ettiğimiz dönemsel göçlere sebep olduğu bilinmektedir. Yeni dünya düzeninde oluşan bu hareketliliğin kökenlerinde insanın doğası gereği duyduğu güven ortamları ve refah düzeyleri etkileyici faktörler olmuştur. Bu düzeye sahip coğrafyaların ekonomik durumu toplumda kabul gören bir dinamizmi etkileyerek sosyal kabule etki eden fonksiyonlara dönüşmüştür. Böylelikle milyonlarca insanın savaşlarda ölmesi, coğrafyaların değişmesi, ekonomilerin yıkılması ve refah seviyelerinin azalması birey olarak var olma çabasındaki insanın doğasına yeni bir hareketlenmeye sebebiyet vermiştir. Savaşta kutuplaşan ve daha da güçlenen siyasi yapılar ve devletler arzın artmasına sebep olurken toplumun her kesiminden ve her etnik kökenden misafirlere ev sahipliği yapmıştır. Bu göç dalgaları ile demografik yapılar genellikle savaş merkezi Avrupa'dan kaçışlarla Amerika yönünde olmuştur. Amerika'nın siyasi durumu ve ekonomik gücü ve hali hazırda bulunan göç politikalarındaki 'açık kapı' felsefesi ile kaçınılmaz bir gerçeklikte tek yönlü bir talep ile somutlaşmıştır. Etnik bir kökene sahip

olmayan Amerika'nın iş ve tarım gücünü nitelikli bir hale getirme çabası ve bilimde tekelleşme politikası gibi tutumları diğer toplum paydaşları gibi sanatçıların da bu coğrafyaya göç hareketlerinin sebeplerini oluşturmuştur. Amerika'nın bu tutumu, sanat tarihine yön vererek modern ve çağdaş üretimlere zemin hazırlayan sanatçıların ve ekolü kemikleşmiş sanat hareketlerinin merkezini değiştirmek için uygun zemini hazırlamıştır.

Resim 2.40. "The New York School" Arka sıra soldan sağa: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne. Orta sıra soldan sağa: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin. Ön sıra soldan sağa: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James C. Brooks, Mark Rothko. Photo by Nina Leen/Time Life Pictures, Courtesy Getty Images.

https://www.kooness.com/posts/magazine/abstract-expressionism-what-you-need-to-know-today

II. Dünya Savaşı bittiği sıralarda Avrupa kökenli ve merkezli Avangart Sanat'ın Amerika'ya kayması ile 1950 ve 1960 yıllarının dinamizmi ateşlenmiştir. Soyut Dışavurumculuk'tan Pop Art'a, Op Art'tan Minimal Art'a kadar birçok akımın dinamizminin yaşandığı ve oluştuğu bu sürecin kökenlerinde Amerikan soyut sanatının ve renk alanı resimlerinin etkisi oldukça büyüktür. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde karşımıza süregelen bir yapıda çıkan Avrupa sanatının görünür gerçeklik yapısı Amerika'daki bu akımların görünürlüğün reddi başka bir boyutta ele alınması ile yeniden şekillenerek kabul gören bir anlayışa bürünmüştür. İmaj ve imgelerin somut doğası adeta yıkılarak biçim ve renk dinamizmi ve kompozisyonlarında soyut bir arayışa dönüşmüştür.

Ana tema olarak birçok mitsel ve duygusal kavramları ele alan soyut dışavurumcular ve soyut sanat üreten sanatçılar yaşantı ve standart sonuçları olabilecek ihtimalde kavramlardan öteye yüce ve üstün bir değere kendilerini entegre etmeye çalışmışlardır. Bu seçimleri ile eserlerindeki sıra dışı özgünlüğü, temaları ve plastik değerleri özgün bir biçimde yorumlamışlar ve yeni bir stil ile üretimler gerçekleştirmişlerdir. Soyutun üretimi ve sanata entegrasyonundaki arayışlar zamanı bile somut görebilecek felsefede eserlerinden uzak tutmuş ve zamansız bir eser üretimine girmişlerdir.

İzleyicinin bu denli bir boşlukta zihinsel süreçlerle hareket etmesi eserin sanatçının önüne geçebilecek bir arayışta incelenmesine ve kabul görmesine sebep olmuştur. Eserlerle izleyiciler arasında kurulan bu doğrudan bağ hafife alınamayacak derecede güçlü bir ilişkinin önünü açmıştır. Sanat tarihinde sıklıkla karşımıza çıkan tekelleşme, monarşi, totalite, krallık vb. gibi yapıların tekelinde toplumun her paydaşına uzanamayan ve kısıtlı bir iletişimi olan sanatın yeni dönem ile yüceleşerek daha özgür bir dünyadaki dinamiklerin her noktasına ulaşabilecek bir disiplinle özgün ve özgür bir hale bürünmüştür. Seçilen konuların genel bir kabule ulaşması zaman alsa da alışılmışın dışında bir derinlik ve seyirci özgürlüğü savunan yapısı ile sanat tarihindeki yerini özelleştirmiştir.

Duygusallık, ruhsallık ve zihinsel temalar ve çıktılarla oluşturulan bazı eserlerde ise soyut onlayışın gelenekselliğin karşısında adeta politik ve sanat bağlamında bir karşı hareket olarak durduğu söylenilebilir. Bu özgün arayışlar ve Avrupa sanat felsefesinin tartışılan bir anlayış zeminine oturtulmasını sağlamıştır. Paris'ten Amerika'ya uzanan bu merkez kaymasının büyük ekonomik buhranla olan ilgisi yadsınamaz derecede

büyük olmuştur. 1920'li ve 1930'lu yıllarda bozulan ekonomik yapının savaşın pozitif seyrinden ve endüstride yapılan adımlarla toparlanma ve yükselme evresine girmiş ve ekonomik refahı demokratik iyileştirmelerin yanında halkına sunmuştur.

Sarsılan zeminde dönemin Almanya ve İtalya gibi ülkelerinin sanat ve sanatçıya karşı olan bu negatif tutumları ise birçok Avrupalı sanatçının Amerika'ya göç etmesine sebep olmuştur ki bu durum 1940'larda yeni dalgalarla birlikte Amerikan sanatının dünya sanat tarihindeki köklü değerlerini oluşturmuştur. Böyle bir zeminden doğan soyut uygulamalar ve soyut dışavurumculuk, felsefesinde barındırdığı özgün zihinsel süreç ve yansımaları ile yeni bir dönemi başlattığı gibi sanat tarihinin de kırılma noktalarından birini oluşturmuştur. Bu yüzden Soyut Dışavurumculuk sanatçılarda, sanat eleştirmenlerinde ve okurlarında bir yeniden doğmayı anımsatırken sancılı bir sürecin ne kadar yoğun yaşandığının da farkında olunmasını arzular. Avrupa'daki olumsuz tüm bu sebeplerin Amerika'da olmayışı sanat için uygun zemini oluşturmuştur. Açılan galeriler, dergiler ve okullar ile yükseleceği bir atmosfer sağlanan sanat ve güçlü bir ortamda kendini göstereceği bir atmosfere kavuşmuştur.

Resim 2.41. Peggy Guggenheim ve Jackson Pollock, Pollock'un Murali önünde, 1943. © George Kargar, Courtesy of The University of Iowa.

https://www.kooness.com/posts/magazine/abstract-expressionism-what-you-need-to-know-today

Bu gelişmelere öncülük eden ve keskin tavrı ile sanatçıları destekleyen bir isim ise Peggy Guggenheim'dır. Genç Amerikan ressamların 1943'te eserlerini sergilediği Art of This Century galerisinin sergisi muhteşem bir ilgi görmüştür. Bu ilginin uyandırdığı motivasyon ile diğer açılacak galerilerde bir cesaret oluşmuş ve sanat camiasının etkin

bir parçası olmaları yönünde öncülük etmiştir. Amerika'nın politik ve ekonomik desteğini sanattan esirgememesi ve özel bir noktada ilgili fonlarla beslemesi modern Avrupalı sanatçıların bile galerilerle entegrasyonunu sağlamıştır. Amerika sanat ortamındaki bu hareketlilik ve toplumsal ilginin sonucunu destekleyen politikalar sayesinde sadece yedi yıl gibi kısa bir zamanda New York'taki galeri sayısının ellilere ulaşmasını sağlanmıştır. Amerika'nın devlet olarak sanata verdiği bu destek soğuk savaşın etkilerinde bilinçli ve taraflı bir desteğe dönüşmüştür. Federal Sanat Projesi olarak adlandırılan bu destek fonları ve politikası kıtalararası etkisi ile sanat tarihine iz bırakan bir arka plan olarak kalmıştır. Devlet politikası olarak birçok sanatçı maaş ile kamusal alanlara eserler üretmiştir. 1943 yılına gelindiğinde sonlanan bu projeden üretilen sanat eseri sayısı 150.000'i bulmuştur. Böylelikle ekonomik endişelerin hâkim olduğu bu dönemde bile sanat üretimleri için sanatçılar bu fondan yararlanabilmişlerdir.

Bu yeni stili Robert Coates, 1946 yılında New Yorker dergisi için yazdığı makalesinde ilk kez bu terimi yani Soyut Dışavurumculuk ifadesini kullanmış etkili ve yeni bir Amerikan sanatı olarak tanımlamıştır. Coates, Alman göçmen sanatçı Hans Hofmann'ın 1946'da New York'ta gerçekleştirdiği sergideki resimleri için kullanılmışken Hofmann 1932'de Almanya'dan Amerika'ya göçmüş ve kendi adını taşıyan galeriyi New York'ta 1934'te kurmuş bir sanatçı durumundadır. Hofmann ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerine oldukça yoğun ve etkili bir gücü olmuştur. Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler, Jackson Pollock, Willem de Kooning dahil olmak üzere birçok sanatçı kendine özgü uygulamaları ve ayrışan stilleri ile birbirlerinden ayrılan felsefi olarak ise oldukça yakın sanatçılar olarak bilinmektedir. Ortak bir stil zeminleri olmasa da aralarındaki bağlantı fikir ve yaklaşımları etkileşimler oluşturmuştur. Şiddetle bağımsız düşünmeyi savunan ve görünenin ötesine odaklanan bir anlayış ile soyut üretimlere odaklanmışlardır. Öyle ki; 'görüneni görünür kılmanın öneminin ne olabileceğini' sorgulamış olan sanatçılar bu yarattıkları dönemin en etkin sanat hareketini yani Soyut Dışavurumculuğu diğer akımlardan ayırmışlar ve daha mitsel kavramlar yüklemişlerdir. Amerikalı eleştirmen Rosenberg ise bu etkileşimin ve hareketin dinamiklerini 'tuvalde görünen artık bir resim değil bir olaydır' diyerek özgürlüğün ne denli etkin bir araç olarak kullanıldığını işaret eden bir yorumda bulunmuştur.

Amerikalı sanatçıların sergilerinin açıldığı New York Okulu olarak da bilinen grubun 1949 yılında yirmi sanatçının kurucu üye olarak açtıkları sergi ile ve sonrasındaki yıllarda süregelen Eight Street Club'da gerçekleştirilen etkinliklerle dönemin daha etkili bir reklamını ve tanıtımını yapmıştır. Bu etkinlikler arasında sanat söyleşileri, okunan manifestolar ve felsefi yargılamalar ile konferanslar gerçekleştirilmiştir. Sanat eleştirmenleri ve küratörlerle sanat simsarlarının katıldığı ve gazetecilerin boy gösterdiği bu sosyal kulüpteki pozitif hareketlerin aslında Amerikan sanatının dinamik yapısını güçlendirecek eylemlerin kökeni ve temeli olduğu söylenebilir.

I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki Amerika sanat dinamikleri ile belli bir atmosfere gelmiş olan sanatsal eylemlerinin, II. Dünya Savaşı sonrası dinamikleri ile farklılık göstermesi aslında daha özgün bir kavram olan ve Amerikalı olan tüm sanat düşünce ve üretim eylemlerinden kaynaklanmaktadır. Üslup ve biçimden maddesel bütünlüğe kadar uzanan farklılaşım Avrupa'nın figüratif ve yansıtmacı gerçekliğine karşı tutumu ile birleşince kendini daha güçlü bir dinamizmin içine itmiştir. Serge Guilbaut Amerikan Soyut Dışavurumculuk'un savaş öncesi ve sonrası ideolojik değişimlerini ve sanatsal imajlardaki farklılığını New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı isimli kitabında yoğun bir yer vermiş ve önceki hareketlerin amacını doğrular bir kalem ele almıştır.

Savaş sonrası Soyut Dışavurumculuk artık egemenliğini hissettirmiş Jackson Pollock, Clyfford stil Willem de Kooning, Barnet Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb gibi isimler New York Okulu, New York Art Students League ve Hoffmann ile Gorky etkisinde yükselmeye devam etmişlerdir. Saf resim tanımlaması ve özgürlüğü ile yükselen düşünce ve yaratım sürecinin devlet destekli maddi ve politik imkanlarla daha sağlam temellere ulaşmıştır. Saf resim deki bütünlük arayışları veya bütünselliğin yakalanması farklı bir kompozisyon arayışına iterken görünenin yansımasından uzak zihinsel sürece dayalı duygusal ve mitsel kavramların yansıması olarak bütünsel ifade araçlarına dönmüştür. Sanatçıların eserlerini oluşturma süreçlerinin kompozisyon entegrasyonunu dinamik ya da dingin bir bütünlük anlayışı ile sağlamaları devasa özelliklerde eserler yaparak izleyici ile eser arasındaki güçlü iletişimi seyirde uzamsal bir dinginliği sağlayarak mümkün kılmıştır (Antmen, 2021).

Böylelikle Soyut Dışavurumculuk, kapsayıcılığıyla çok geniş bir yelpazeden ziyade sanatçı disiplinleri ile belirli sınırları olan bir akım olarak yerini almıştır. Özgürlük

fikri ile Amerika Birleşik Devletleri'nde uygun ortam bulması ile güçlenen akım sanatçılar için öznel bir tutum ve özgün yaratımlar sağlamıştır. Bu yüzden bu sanatçılarda oluşan bireysel özgün ve özgür tavırlar her sanatçı için ayrı bir nitelik kazanımıştır. Merkezi İstihbarat Teşkilatı (CIA) soğuk savaş döneminde Sovyetler Birliği'ne karşı tam destekli sanat politikası ve fonlarını seferber etmiş, kültürel özgürlük adı altında göçlerle gelen birçok sanatçıya uygun ortam yaratmıştır. Sovyetler Birliği'ne karşı bu süreçte bir algı operasyonu ve propagandası ile sanatı, Rothko ve Pollock'un eserlerini kullanmaya çalıştığı bilinmektedir. Göç eden sanatçılar ile Amerika tarihindeki göçmen kökenli sanatçılar birlikte oluşturdukları bu yeni düzenin aktif bir biçimde sanat hayatını ve tarzını etkilemiştir. Desteklenen sanat politikaları ile de günümüze kadar temsiliyetini taşımış soyut dışavurumculuk günümüz sanat felsefesi ve anlayışının modern kökenleri oluşturan bir stil ve felsefe olarak yerini almıştır (Anfam, 2016).

2.7. Renk Alanı Resmi

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'daki sanat hareketlerinin ivmesi neredeyse tamamen soyut imgeler ve görsel ifade biçimlerine doğru olmuştur. Bu ivmenin kökenlerine bakıldığında sanatçı okumalarının ve zamanın popülist ideoloji ve buluşlarının etkilerinin olduğu söylenebilmektedir. Sanat salt bir biçimde inşa edilemeyen bir kapalılığı kabul etmediğinden sanatçı öğesi ve kimliğinin yanında sosyolojik, psikolojik, kültürel ve inanç gibi altyapıların etki ettiğinden bahsedilebilmektedir. Savaş ortamı ve yok etme güdüsü gerginliğindeki bazı durumlar aslında sanatı ve sanatçıyı doğrudan etkilemeyi başarmıştır. Dolaylı bir biçimde etkilenme ifadesini zamanın şartlarında kullanmak çokta mümkün değildir. Bu yüzden felsefeden bilime teknolojiden sosyalist hareketlere kadar dünyanın coğrafi imajlarındaki bu denklemlere tabi olan sanatçılar belirli bir eğilime doğru sürüklenmemesi beklenemez.

Sigmund Freud'un psikanalitik teorisi ve bu teorideki bilinçdışının gücünü ve etkisini tanımlaması, Albert Einstein'ın görelilik teorisine kullandığı öte kavramları ve analitik düşünme durumları sanatçıların üretim odaklı düşüncelerine yansımıştır. Sanatçıların plastik bir değerle soyut bir kavram olarak işlediği uzamsal ve zihinsel süreçler bu altyapının ve yaşanmışlıkların öte gücünden faydalanılan bir ütopyaya dönüşmüştür. Bu durum gelecekte ki soyut dışavurumcular ve renk alanı sanatçıları için etkili olacak

bir düşünce sistemi olmuş ve sanatçılar ile toplumun sanat anlayışına etki eden bir sistemin kabulü ile sonuçlanmıştır. Savaşlar, göçler ve propaganda araçlarının yarattığı belirli zeminler beslediği bu sistemin kıtalar arası bir anlayışa doğru sürükleyecek ve eksen kayması adı altında Avrupa'dan Amerika'ya doğru bir rota çizmiştir. Ancak tüm anların bir kırılma noktası olabileceği gibi o anların pragmatik doğuşlarını etkileyecek birçok durum veya olayda göz ardı edilmemelidir. Bunlardan birisi ise Modernizmin Amerika yolculuğu olmuştur.

Günümüzde Armony Show olarak bilinen 1913 Uluslararası Modern Sanat Sergisi Amerikan toplumunun ilk kez soyut sanat ile buluşması sağlanmıştır. Avrupa'da sanat anlayışlarının eleştirel bakışlarla terkine sebep olacak figüratif ve arkaik üslupların modern bir zeminde oturtulmaya çalışılması da soyut sanatın entegrasyonu ile sağlanmıştır. Yeni bir üretim felsefesi ve teknikleri için mutlak olan eleştirilen ve kabul görmeyen tüm unsurların reddi ve inkârı ile sonuçlanmıştır. Politikadan ekonomiye sanattan edebiyata ve bilimden teknolojiye kadar maddi veya manevi sistemlerin veya ideolojilerin oluşturdukları kaotik durumlardan değişikliklere veya dönüşümlere uğramadan çıkmalarının mümkün olmadığı dönemlerden birinin örneği olan bu süreç, sanat ve sanatçıyı da içine alan bir hareket olarak görülmektedir.

1930'lara gelindiğinde faşizm ve teokrasinin etkisinde bunalan ve dışlanan sanatçılar ve sanat ortamlarının Amerika yolculuğu ile sonuçlanan, orada toplum ve devlet kabulü alan, desteklenen sanatçılar bu olanakları doğru bir merkezde değerlendirmiş ve üretimlerini daha özgür bir mecrada yapmanın motivasyonu ile dernekler vakıflar veya galeriler kurmuşlardır. Avrupa'daki yeniliklerden etkilenen ama uygun ortamı bulamayan bu sanatçıların Amerika'da uyguladıkları eserlerin, Kübizm'den Fütürizm'e; Dadaizm'den Sürrealizm'e tartışılıp yeni bir format ve biçime soktukları bir stile zemin hazırlamışlardır. Göçmen sanatçılar felsefeciler ve bilim adamları yarattıkları tartışma ortamlarını manifestolarla süslerken bu etkileri sanat eserlerine de yansıtmış, mitolojik arketipleri ve bilinçdışı imgeleri vurgulayan Freudyen ve Jungçu psikolojik teorilerle oluşturmayı tercih etmişlerdir.

1940'larda New York'ta başlayan bir hareket olan Soyut Dışavurumculuk ve içerisinde yer alan Renk Alanı Resimleri'nde Psikanalitik Teorinin etkisi net bir şekilde gözlemlenebilmektedir. Bu iki akım teknik uygulamalarında farklı yöntemleri barındırsalar da ortak özellikleri arasında izleyiciyi etkileyecek kadar devasa boyutları,

içselliği ve enerjiyi paylaşmaktadır. 1940'lı yılların sonlarına doğru birkaç sanatçının önderliğinde modern ve efsanevi bir özgün tasarımlarla oluşturulan ve Soyut Dışavurumculuk içinde yer alan hala da etkisini sürdüren Renk Alanı Resmi, soyutlamalarda yarattığı jestsel ifade biçimleri ile farklılık gösteren bir disiplini içinde barındırır. Renk alanı sanatçılarının hemen hemen hepsi bağımsız ifade araçlarını görünenin ötesine odaklı ve sonsuzluk duygusu içinde zaman ve mekân kavramından uzak eserler üretmesi tarzlarında özgür ve özgün soyutlamalar yapmalarını sağlamıştır (Jachec, 2000).

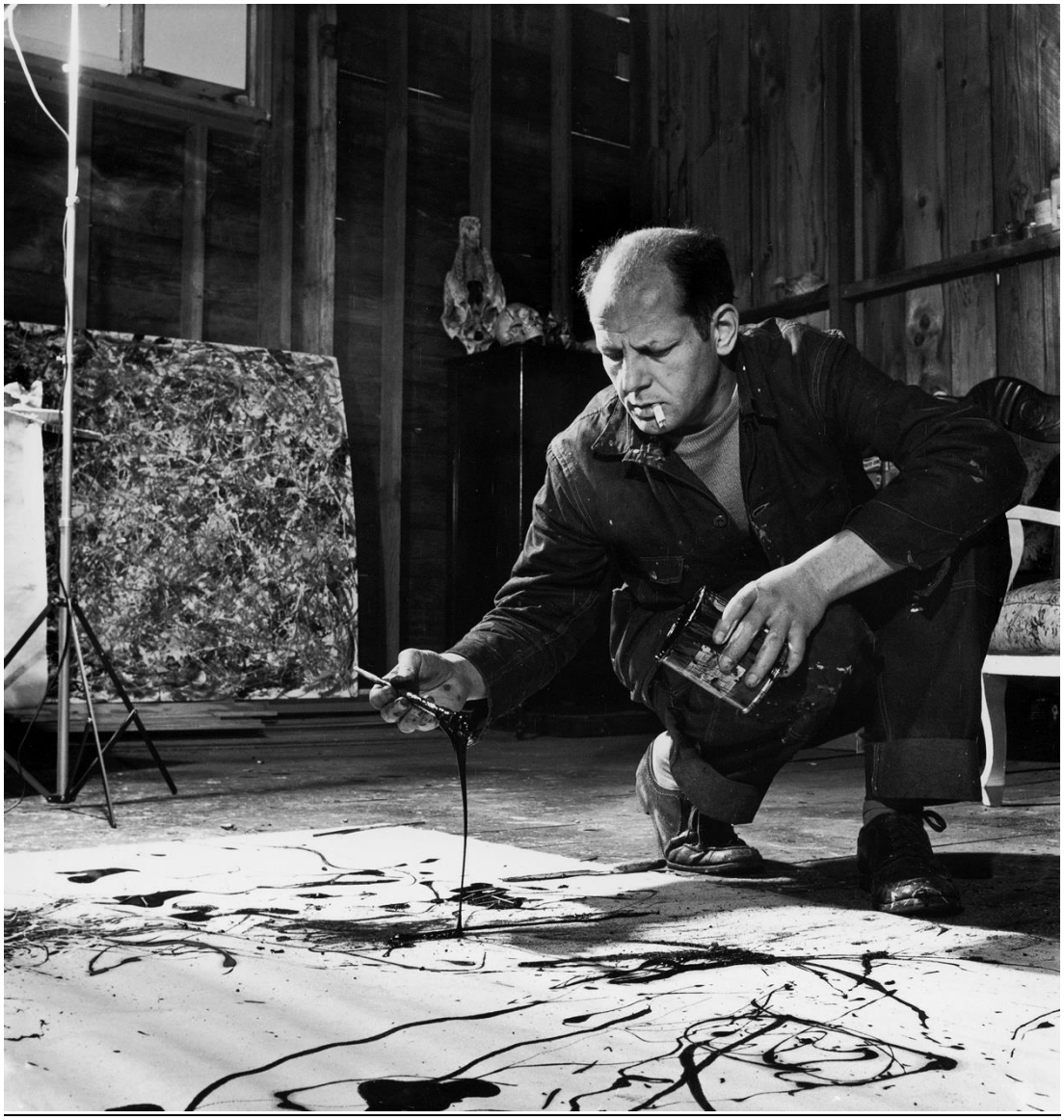
Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still tarafından öncülük edilen bu akımda tüm figürasyon önerilerinin terki ve devasa boyutta denilebilen ayrıca seyirciyi içine alan ve renkle oluşturulan ifade biçimlerinden yararlanmışlardır. Böylelikle sembollerin tasvirinden öteye antik mitlere ve ilkel duygulara önem veren yeni bir stile kavuşmuşlardır. Stil, biçim ve kompozisyon ve felsefe alanındaki bu etkileşim bütünlüğü, Clement Greenberg tarafından büyük bir destek görmüş ve savunulmuştur. 1955 tarihli 'Amerikan Tipi Resim' adlı makalesinde Clement Greenberg, Renk Alanı Resmi'nin ortaya çıkışını belirleyen ve yazıları ile destekleyen ilk kişilerdendir. Bu tarzı modern resimde rengi geniş uygulama alanlarındaki geliştirdiğini iddia etmiştir. Derinlik ve hacmi tanımlamak için renk değer ve kontrastlarının etkin kullanımı ve kompozisyonda "her şeyi kapsayan" bir yaklaşım benimsediklerinden bahsetmiştir. Renk Alanı sanatçıları izleyiciye bir pencereden bakmayı değil alana hâkim olacak daha geniş perspektifle düşüncelere daldıracak zihinsel süreç yaşatılmasının bir ifade aracı olarak en iyi yönelim veya hareket olduğunu söylemişlerdir. Bununla birlikte, Renk Alanı resminin, jestsel Soyut dışavurumculuktan farklı bir şekilde de olsa hem şehvetli hem de derinden ifade edici olduğu kanıtlanmıştır (Wilkin & Belz, 2007).

Soyut Dışavurumculuğun önde gelen eleştirmenleri Clement Greenberg ve Harold Rosenberg, bu durumları daha içsel bir yorumlama ile ele alarak modern sanatın anlamını, işlevini ve tarzını sürdürülebilir bir tartışma ortamı ile farklı teorileri kucaklayan bir yapıya sahip olduğunu belirtmişlerdir. Sanatçıların Avrupa etkisinde kalmış figüratif ve görünen kompozisyonlardan uzaklaşarak istekli bir kopuş hareketi ile daha yavaş daha dengeli ve Apolloncu bir sanat icra ettiklerini gözlemlemiştir. Greenberg, Jackson Pollock ve Mark Rothko, Barnett Newman, Adolf Gottlieb, Clyfford Still ve Hans Hofmann gibi Renk alanı ressamlarını destekleyen bu tutumu

eleştirilere kucak açan diğer tarafın dikkatini çekmiş ve Rothko'nun "Ressamlar arasında, iyi boyandığı sürece neyin boyandığının önemli olmadığı yaygın olarak kabul edilen bir fikirdir' eleştirisi ön plana çıkmıştır. Harold Rosenberg ise daha çok dönemin siyasi ve toplumsal hareketleriyle ve bunların sanatçılar üzerindeki etkisiyle ilgilenmiştir. Resmin varoluşsal bir dramaya dönüşmesinden söz ederek: "Belli bir anda tuval, bir Amerikalı ressama birbiri ardına eylemde bulunabilecekleri bir arena olarak görünmeye başladı. Tuvale geçecek olan bir resim değil, bir olaydı." ifadesi kullanılmıştır (Krunák-Hajagos, 2011)

Soyut dışavurumculuk, içinde var olan diğer Aksiyon Resmi gibi taklide yatkın bir tarzının olmayışı, akademik nitelik açısından daha etkin olması, daha uzun vade de içselleştirilebilen ve kabul gören nitelikli işler olarak yorumlanmaktadır. Bu yüzden Soyut Dışavurumculuk içerisinde önemli bir gelişme olarak kabul gören Renk Alanı Resimleri arka plandan öne çıkan form ve biçim önermelerini kararlı bir biçimde reddetmiştir. Bu reddin sonunda şekil ve zemini bir bütün olarak görmüşler ve sanat tarihindeki bu yaklaşımları ve uygulamaları bir ilk olarak yer edinmişlerdir.

Zamanla daha da kabul gören ve ünlenen bu yaklaşım oldukça etkili olmuş ve birçok sanatçı tarafından uygulanabilir bir kabul görmüştür. Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan Renk Alanı Resimleri parlak ve düz boyamalarla temiz tonları içinde barındırmaktadır. Özellikle Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Larry Poons ve Frank Stella'nın çalışmaları hayranlık uyandıracak ve ilgi çekecek kadar güzel ve etkileyici boyutlarıyla ön plana çıkmaktadır. Savaş sonrası sanat alanındaki fikir üretim ve eleştiri formatını tekrar yaratmış ve tüketilebilir bir ürün olarak kabulüne sebep olmuştur (Anfam, 2008).



Resim 2.42. Jackson Pollock stüdyosunda çalışırken. Photo by Martha Holmes/Time Life Pictures/Getty images

https://www.artoronto.ca/?p=2549

1940'ların sonlarında Soyut Dışavurumcu sanatçıların iki farklı eğilime ayrılmaya başlaması Renk Alanı Resmi ve Aksiyon resmini bizlere kazandırmıştır. Ancak 1950'lere kadar bu ayrışmalar eleştirmenler tarafından geniş çapta kabul görmemiş ve Soyut Dışavurumculuk içerisinde bir süre daha hareket etmişlerdir.

Aksiyon resmi ustası Jackson Pollock, stüdyosunun zeminine bir tuval serme dört taraflı bir perspektiften eserlerini üretirken, renklerin karıştığı ipliksi dokular ve keskin olmayan yumuşak hareketlerle boyayı damlatarak veya daha kalın dökerek kompozisyonunu oluşturmaktaydı. Renk Alanı Resimleri'nde ise bundan çok uzak bir

stil geliştirilmiş ve kompozisyon farklılıkları gösteren yüzeysel kromatik soyutlamalara zamansız ve mekansız devasa boyuttaki soyut eserler üretilmekteydi (Herskovic, 2003). Büyük ölçekteki Renk Alanı Resimleri, Avrupa sanatının aksine minik fırça darbeleri veya düzlemlerinin yerine daha kontrollü blok düz yüzeyler oluşturuyorlardı (Anfam, 1990).

Rothko, Newman ve Still, 1940'larda sergiledikleri bir dizi resimle bunu başardığı kabul edilir, ancak Newman'ın erken teorik katkılarında bulunmasının da bu başarıda önemi olmuştur. Mark Rothko, Clyfford Still ve Hans Hofmann gibi sanatçıları Betty Parsons Galerisi için bir araya getiren İdeografik Resim başlıklı sergi Amerikan sanatında "ilkel olanın modern muadili" olarak ideografik bir yansıtma yaratmıştır. Çünkü Barnett Newman, tüm figüratif veya yarı figüratif motiflerin reddini kabul eden bir soyutluk arayışında olmuştur. Serginin katalog makalesinde, soyut bir formu "canlı bir şey" veya "soyut bir düşünce kompleksi için bir araç" diye ifade etmiştir (Greenberg, 1993: 131).

1950'lerin sonunda ve 1960'larda Helen Frankenthaler ve Morris Louis'in çalışmaları İkinci Nesil Renk Alanı Resimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Helen Frankenthaler'ın lekeli soyutlamalarından ve Greenberg'in eleştirilerinden ilham alan yeni grup, Kenneth Noland, Morris Louis ve Jules Olitski gibi sanatçıları içermekteydi. Bu sanatçılar, soyut dışavurumculardan daha fazla biçimci olduklarından, genellikle dekoratif ve daha az bohem içermekte ve bu çalışmalarda renk nesnel bağlamdan kurtulup kendi içinde bir başrole sahip olmaktadır (Carmean, 1974).

1940 ile 1950 yılları arasında New York'ta yaşayan ve çalışan bu sanatçılar, eleştirmenler ve entelektüeller "New York Okulu" adıyla resmi olmayan bir grupta yer almışlardır. Soyut Dışavurumculuk ve paydaşları Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi kategorileri her ne kadar birlikte olsalar ve birbirlerinden destek alsalar da bir etiket altında olmayı reddetmişlerdir. Bu sanatçılar arasından öncülerle çıkan Renk Alanı Resimleri ve Aksiyon Resimleri de dahil Willem De Kooning, 1950'de grup için en uygun ismin ne olacağı sorusuyla ilgili bir kamuoyu tartışmasında, "Bize bir isim takmak bir felaket olur" demiştir.

Aynı şekilde Sanat tarihçisi Irving Sandler ise sanatçı grubunun yazılı olmayan sloganını, "Sadece aynı fikirde olmadığımız konusunda hemfikiriz" olarak

nitelendirmiştir. Soyut Dışavurumcular hiçbir zaman birleşik bir grup oluşturmadıkları için çeşitlilikleri her zaman görünür bir durumda olmuşlardır. Ama anlaşılamayan durum, sanatçıların entelektüel bir duruşla fikir ve üretimlerinin altyapılarını tartışabilmeleri ve kalıplara sığdırılmaya çalışan arkaik üslupları reddetmeleridir. Maddesel bir imajın döngüsü veya uzamsallığının sınırı, zihinsel ve manevi boyutun çok kıyısında sığ bir biçimde durabilmiştir. Bu yüzden Renk Alanı sanatçılarının ortak manifestolarındaki hemfikir, eserlerin plastik değerlerinin altındaki manevi ve zihinsel boyutun önemi olmuştur.

2.8. İlgili Araştırmalar

Araştırmanın bu başlığı altında "yurtiçinde yapılan araştırmalar" ve "yurtdışında yapılan araştırmalar" başlıkları ele alınmıştır. Araştırma kapsamında yürütülen alanyazın taraması sonucunda II. Dünya Savaşının Renk Alanı Resmine etkisi ve Renk Alanı Resmi konularında ulaşılan araştırmalar ilgili başlıklar altında sunulmuştur.

2.8.1. Yurtiçinde Yapılan Araştırmalar

Alanyazın taramaları sonucunda yurtiçi alanyazında Renk Alanı Resmi ile ilgili ulaşılan çalışmalara değinilmiştir.

Akçaoğlu (2002) çalışmasında, Mark Rothko'nun sanatsal yolculuğuna yönelik bir biyografi sunmaktadır. 1903-1970 yılları arasındaki yaşamı sürdüren sanatçının 1913'den ölümünde kadar geçen sürede diğer sanatçılarla olan benzerlikleri ve farklılıkları sanatçıların eserlerine de yer verilerek somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Rothko'nun sanat hayatı dönemleri ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Sarsılmaz ve Yiğiter (2012) II. Dünya Savaşının sanatı ve edebiyatı nasıl şekillendirdiğini sorguladıkları çalışmalarında, savaşın sanat alanına yansımalarının Birinci ve İkinci Kuşak olarak tanımlanan Soyut Dışavurumculuk olmasını temel almışlardır. II. Dünya Savaşından etkilenen ve Birinci Kuşak Soyut Dışavurumculuk içerisinde yer alan Renk Alanı Resmi sanatçılarının, renklerin görsel etkisini ve dikkati en üst düzeye çıkarmak için renkleri geniş alanlarda kullanmaları gerektiğini fark ettiklerini ifade etmişlerdir.

Ahmetoğlu ve Denli (2013) sanatın soyut dışavurumculuğu, soyut dışavurumculuğun ise Türk Resim Sanatı'nı nasıl etkilendiğini belirlemeye yönelik yapılan araştırma,

Renk Alanı Resmi'nin sanatçılarından Mark Rothko ve Barnett Newman'a yer vermektedir. Türkiye'de 1950-1960'lı yıllarından itibaren etkisi hissedilmeye başladığı tespit edilen akımın, Türk sanatçılar tarafından da benimsendiği eserler üzerinden açıklanmıştır.

Çokokumuş (2013) geometrik ögeleri bünyesinde bulunduran iki üslubu incelediği araştırmasında, Sert Kenar ve Renk Alanı resimlerini incelemiştir. Eserleri incelenen içerisinde olan ve Renk Alanı Resmi sanatçıları Barnett Newman ve Kenneth Noland'ın geometriyi mutlak şekilde resimlerine almaları dönemin koşulları bağlamında ele alınmıştır.

Avşar-Karabaş ve Polat (2016) çalışmalarında, 1940-1950 yılları arasında II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle New York'ta ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk akımını ele almışlardır. Renk alanı resmi Mark Rothko, Clifford Still ve Barnet Newman'ın eserlerinden örneklerle üslupları ve karakteristik özellikleri açıklanmıştır.

Avşar-Karabaş ve Yıldız (2016) soyut dışavurumculuk akımı içerisindeki bazı sanatçılar ve örnek eserleri ile başladıkları araştırmalarında, Renk Alanı Resmi temsilcilerinden Mark Rothko'ya ışık tutmaya yaptıkları çalışmışlardır. Soyut dışavurumculuk ve içerisinde dallanan Aksiyon Resmi ve Renk Alanı Resmi sanatçı eserleri ile somutlaştırılmıştır. Renk alanı resminde dünya çapında özgün eserleri bulunan Rothko'nun üslubunun analizi gerçekleştirilmiştir.

Özkan (2016), Mark Rothko'nun sipariş üzerine New York'taki Seagram Binası için yaptığı resimler üzerinden renk alanı üslubu temsilcisi sanatçıyı araştırmıştır. Üç seri şeklinde yaptığı kırk adet eserin Seagram Binası'nda sergilenmesinden vazgeçerek Londra'da bir galeri olan Tate Gallery'ye sunmuştur. İzleyiciye aktarılmak istenen duygunun sessizlik olduğu vurgusu üzerinden, Rothko'nun eserleri galeriye yerleştirme felsefesi açıklanmıştır.

Gökduman (2018) 1940-1960 yılları arası sınırlandırdığı çalışmasında, Soyut Dışavurumcu akımları irdelemiştir. Sanatçılar için özelleşen başlıklarla sunulan biyografik bilgilerle Renk Alanı Resmi konusunda da örnek eser çözümlemesi gerçekleştirerek ayrıntılı bilgi vermiştir.

Malkondu (2018) Soyut Dışavurumcu akımı merkeze aldığı araştırmasında, Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk Alanı Resmi yaklaşımlarını karşılaştırarak

incelemiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama tekniği ile gerçekleştirilen çalışmada Rothko ve Newman ayrı şekilde ele alınarak sonrasında karşılaştırılmıştır. Rothko ve Newman'ın Renk Alanı-zemin, eser boyutu gibi birçok alanda belirgin farklılıklar içerdiklerini tespit etmiştir.

Alemdar (2021) II. Dünya Savaşı'nın Alman resim, heykel ve performans sanatına olan etkisine yönelik gerçekleştirdiği ve 1945-1990 yılları ile sınırlandırdığı araştırmasında, siyasi, ekonomik, toplumsal yapılanmayı incelemiştir. II. Dünya Savaşı'nın mimarı olan Almanya'nın, I. Dünya Savaşı'ndan bu yana kültür ve sanat alanında hedefler koyan Amerika için büyük bir fırsat yarattığı görülmüş, Avrupa ve Sovyetler Birliği'nin de etkilenme durumları yorumlanmıştır. Araştırmacı konu alanı kapsamında ürettiği özgün sanat eserlerini değerlendirmiştir.

Liman-Turan ve Yiğit (2021) çalışmalarında, Soyut Dışavurumculuk'un, dolayısıyla Renk Alanı Resmi'nin İsviçreli Psikiyatr Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Teorisi'nden etkilenme durumları çalışma odağına alınmıştır. Renk Alanı Resmi sanatçılarından Rothko, Hoffman ve Newman'ın eserlerini oluşturma süreçlerinin ve eserlerinin Jung'un teorisiyle olan bağı açıklanmıştır. Jung'un teorisinin tesirindeki sanatçıların bilinç dışı sembolleri bilince çıkardığı belirtmişlerdir.

Malkondu ve Başar (2021) renk alanı resmi sanatçılarından Mark Rothko'nun eserlerini inceledikleri araştırmalarında, Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi'nin tarihi yolculuğu ve akıma etkiyen faktörlerin açıklanmasıyla başlangıç yapmışlardır. Rothko'nun kişisel ifadelerini de baz olarak yorumlanan eserlerinin renk alanı resmi kapsamındaki felsefesi ortaya konmaya çalışılmıştır. Sanatçılarının eserleri ile içerisinde bulunduğu ruh hali ve yaşamı süreci arasındaki ilişkilere yer verilmiştir.

Ocak (2021) çalışmasında, II. Dünya Savaşı sebebiyle oluşan kaos ortamının 1939-1960 yılları arasında Resim ve Tiyatro sanatlarına etkileri belirlenmiştir. Resim sanatına olan etkilere yönelik bulgular incelendiğinde, savaşın görünür kılınmasına yönelik eserlerin yapıldığı görülmektedir. Geleneksel, dini ve milliyetçi değerleri kullanarak örtük ya da aleni propagandalar sürdürüldüğü, bu propagandanın savaş öncesi ve sonrasında birçok ülkede asker toplamak için yapıldığı tespit edilmiştir.

2.8.2. Yurtdışında Yapılan Araştırmalar

Yapılan alanyazın taramaları neticesinde yurtdışı alanyazında gelişim öz-teorisi ile ilgili olarak yürütülen araştırmaların sayısının yurtiçi alanyazına kıyasla çok daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

Alloway (1981) soyut resmi odağına aldığı çalışmasında, Adolph Gottlieb'e mercek tutmuştur. Soyut Resim, Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi'nin tarihteki ilerleyişi ve etkilendikleri faktörleri belirterek Renk Alanı Resmi sanatçılarından Gottlieb'in eserlerini açıklamıştır. Sanatçının eserlerindeki renk kullanımını ve hislerini dikkat çekici olarak yorumlamıştır.

Schummer (2000), Renk Alanı Resmi'ne yönelik incelemelere odaklanmıştır. Renk Alanı Resmi'ne vakfedilen bir teorik inceleme eksikliği vurgusu üzerinden, akımın orijini olan Amerika'nın kütüphanelerinde renk alanı hareketini listeleyen bir eser olmaması belirtilmiştir. Bu bağlamda alana ilişkin bilgiler verilmiştir.

Anderson (2013) araştırmasında, Renk Alanı Resmi sanatçılarından Helen Frankenthaler'in 1980'li yıllarda yaptığı beş eseri değerlendirmiştir. El yapımı kağıt kullanmak, yüzeyleri kabartılan ve benekli baskılar, bazı resimlerinde de balmumu ile yapılmış çizgiler ve daireler gibi eserlerinin karakteristik özellikleri açıklanmıştır.

Bishop (2017) Renk Alanı resmi sanatçılarından Mark Rothko'ya yer verdiği araştırmasında, Rothko'nun hayatını ayrıntılı bir bakış açısıyla incelemiştir. Rothko'nun yaşamından ve eserlerinin sergilendiği müzelerdeki ziyaretçilerden kesitlerle zenginleştirdiği çalışmasını, sanatçının renk alanı resmi ve sanatçının bu akım kapsamındaki eserleri ile sunmuştur.

Hong ve Choe (2020) sanat disiplinine uzak bir alan içerisine sanatı entegre eden bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Yapay zeka teknolojileri ile yaşam içerisinde yer alan akıllı hoparlörlerin görsel geri bildirim süreci içerisinde duygusallığı öne çıkardığını belirttikleri Renk Alanı Resmi'nin anlam ve ifade tekniğini araştırmışlar, Mark Rothko'nun eserlerini odaklarına almışlardır. Çalışmaları sonucunda, iletişim sürecindeki geri bildirimin görsel iletişim fonksiyonunu genişlettiklerini belirtmişlerdir.

Alanyazında yer alan ulusal ve uluslararası çalışmalar incelendiğinde, Renk Alanı Resmi temelleri, II. Dünya Savaşı'nın Renk Alanı Resmi'ne olan etkisi, Renk Alanı

Resmi sanatçıları ve eserlerleri konularında araştırmalar yapıldığı görülmektedir. Çalışmaların Renk Alanı Resmi'nin çıkışına, eserlerdeki yansımalarına ve Renk Alanı Resmi sanatçılarından ise Mark Rothko'ya yoğunlaşılarak çalışıldığı söylenebilir. Bu noktada, Renk Alanı Resmi'ne yönelik postyapısal bir bakışla epistemelojik çözümlemenin eksikliği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Renk Alanı Resmine yönelik ayrıntılı çözümlemenin oldukça gerekli ve önemli olduğu düşünülmektedir.

3. YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin analizine yönelik bilgiler başlıklar halinde sunulmuştur.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, yorumlayıcı anlayışın bir eseri olan nitel araştırma deseni türlerinden doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırmalar endişelerin, sınırlı olgu ve olayların derinlemesine ve betimsel olarak incelenmesine imkan tanırken (Yıldırım & Şimşek, 2021: 351), doküman analizi ise bu olgu ve olayları içeren materyallerin çözümlenmesidir. Araştırma kapsamındaki Renk Alanı Resmi sanatçıları eserleri hermeneutik bir yaklaşımla açımlanmıştır. Hermenutik bir yorum etkinliğidir ve hermeneutik yaklaşım epistemolojik ve ontolojik yaklaşımla ele alınabilmektedir. Epistemolojik hermeneutik yaklaşımı Schleiermacher ve Dilthey, Ontolojik hermeneutik yaklaşımı Heidegger ve Gadamer'in anlayışı ile açıklanmaktadır (Yılmaz, 2009: 98). Çalışma kapsamında, Schleiermacher'in hermeneutikinin psikolojik/teknik yorumlamasıyla sanatçının asıl düşüncelerinin ve anlatım yapısının anlaşılması ve Dilthey'in hermeneutikinin insanın düşünce yapısının somut yansıması olan yaşamını yorumlamaya/anlamaya çalışması kullanılarak epistemolojik hermeneutik yaklaşım sürdürülmüştür.

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni Renk alanı resmi akımı sanatçıları ve eserleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme ile oluşturulmuştur. Temel kapsamı önceden belirlenmiş ölçütlere karşılık gelen durumların çalışma kapsamına alınmasını ifade eden ölçüt örnekleme (Yıldırım & Şimşek, 2021: 120) için bu araştırmada II. Dünya savaşından etkilenen Renk Alanı Resmi sanatçıları ve eserleri ölçüt olarak belirlenmiştir. Araştırma kapsamında Mark Mark Rothko'nun üç, Barnett Newman'ın on iki, Adolph Gottlieb'in beş, Kenneth Noland'ın yedi, Clyfford Still'in dört ve Helen Frankenthaler'ın sekiz olmak üzere toplam 39 eser ve eserlerin sahibi olan sanatçılar incelenmiştir. Araştırma örneklemini oluşturan sanatçılar ve eserleri Tablo 3.1'de yer almaktadır.

Tablo 3.1. Örnekleme ilişkin bilgiler

Sanatçı	Eser	Yıl	Teknik	Akım
Mark Rothko (1903-1970)	No. 5 / No. 22	1950 (Arkası 1949 tarihli)	Tuval üzerine yağlıboya 297 x 272 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Mark Rothko (1903-1970)	Black in Deep Red	1957	Tuval üzerine yağlıboya 276.2 x 136.5 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Mark Rothko (1903-1970)	Black on Gray	1970	Tuval üzerine akrilik 203.3 x 175.5 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Onement, I	1948	Tuval üzerine yağlıboya ve tuval üzerine maskeleme bandı üzerine yağlıboya 69.2 x 41.2 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Onement, II	1948	Tuval üzerine yağlıboya 152.4 x 91.4 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970	Onement, III	1949	Tuval üzerine yağlıboya 182.5 x 84.9 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970	Onement, IV	1949	Tuval üzerine yağlıboya ve kazein 84 x 97 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Onement, V	1952	Tuval üzerine yağlıboya 152.4 x 96.5 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Onement, VI	1953	Tuval üzerine yağlıboya 259.1 x 304.8 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	The Wild	1950	Tuval üzerine yağlıboya 243 x 4.1 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Black Fire I	1961	Tuval üzerine yağlıboya 289.5 x 213.3 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	By Twos	1949	Tuval üzerine yağlıboya 168.3 x 40.6 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Dionysius	1949	Tuval üzerine yağlıboya 170.2 x 124.5 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi

Sanatçı	Eser	Yıl	Teknik	Akım
Barnett Newman (1905-1970)	Abraham	1949	Tuval üzerine yağlıboya 210.2 x 87.7 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Barnett Newman (1905-1970)	Vir Heroicus Sublims	1950/1951	Tuval üzerine yağlıboya 242.2 x 541.7 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Adolph Gottlieb (1903-1974)	Black Ground, Red Disc	1966	Lithograph 71.8 x 50.7 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Adolph Gottlieb (1903-1974)	Chrome Yellow, Green Disc	1966	Lithograph 75.9 x 56 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Adolph Gottlieb (1903-1974)	Exclamation	1958	Tuval üzerine yağlıboya 228.6 x 182.8 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Adolph Gottlieb (1903-1974)	Blast, I	1957	Tuval üzerine yağlıboya 228.7 x 114.4 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Adolph Gottlieb (1903-1974)	Blast, II	1957	Tuval üzerine yağlıboya 228.9 x 114.6 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	East -West	1963	Tuval üzerine magna 178.8 x 176.5 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	Spring Call	1961	Tuval üzerine yağlıboya 209.6 x 209.6 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	Beginning	1958	Tuval üzerine magna 228.6 x 243.5 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	Gift	1961/1962	Tuval üzerine akrilik, 182.9 x 182.9 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	Vault	1976	Tuval üzerine akrilik, 184.8 cm x 229.9 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	Flares: A Secret	1990	Pleksiglas panel ile tuval üzerine akrilik 69.9 cm x 101 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Kenneth Noland (1924-2010)	Silent Adios I; Rainbow's Blanket (Two Works)	1969	Tuval üzerine akrilik, Tapestry 45,7 cm x 61 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi

Sanatçı	Eser	Yıl	Teknik	Akım
Clyfford Still (1904-1980)	PH-9	1949/1950	Tuval üzerine yağlıboya 173.5x 155.7 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Clyfford Still (1904-1980)	PH-129	1949	Tuval üzerine yağlıboya 133.6 x 113.8 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Clyfford Still (1904-1980)	PH-945	1946	Tuval üzerine yağlıboya 136.1 x 108.7 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Clyfford Still (1904-1980)	PH-1078	1951	Tuval üzerine yağlıboya 287 x 401.3 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Beach	1950	Astarlı tuval üzerine yağ, kum, Paris sıvası ve kahve telvesi 86.9 x 81.3 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Mountains and Sea	1952	Astarsız tuval üzerine yağ ve charcoal 220 x 297.8 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	The Bay	1963	Tuval üzerine akrilik 205.1 × 207.6 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Nude	1958	Astarsız tuval üzerine yağ 257.8 × 115.6 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Painted on 21st Street	1950	Astarlı tuval üzerine yağ, kum, Paris sıvası ve kahve telvesi 175.6 x 246.4 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Ocean Drive West #1	1974	Tuval üzerine akrilik 238.8 x 365.8 cm.	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Rapunzel	1974	Tuval üzerine akrilik 274.3 x 205.7 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi
Helen Frankenthaler (1928-2011)	Sentry	1976	Tuval üzerine akrilik 289.6 x 228.6 cm	Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi

3.3. Verilerin Analizi

Araştırmanın örnekleminden elde edilen nitel veriler betimsel analizle çözümlenmiştir. Betimsel analiz veri analizi yaklaşımlarından tümdengelimci analizle özdeşleşmektedir. Tümdengelimci analiz gözleneni daha dikkat çekici bir şekilde yansıtmak için doğrudan alıntılara sıklıkla yer verir. Tümdengelimci analizde baş hedefi bulguların düzenlenerek ve yorumlanarak sunulmasıdır. Tümdengelimci başka bir ifade ile betimsel analiz dört basamakta gerçekleştirilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2021: 243-249):

1. Analiz için bir çatı tasarlanması.
2. Oluşturulan çatı kapsamında verilerin okunması ve düzenlenmesi.
3. Verilerin betimlenmesi ve gerektiğinde alıntılarla desteklenmesi.
4. Ortaya konan verileri anlamlı bir şekilde ilişkilendirme, bulguları yorumlama ve çıkarımlarda bulunma.

4. BULGULAR

4.1. Mark Rothko

> *'...Ben genç bir ressamken sanatçılar yalnızdı. Ne galeriler vardı ne alıcılar, ne de eleştirmenler. Para da yoktu. Ama bu ressamlar için altın bir çağdı. Kaybedecek bir şeyimiz yokken kazanacak çok şey vardı. Bugün her şey çok değişti. Kendimi bambaşka bir gezegende yaşıyormuş gibi hissediyorum. Bu yalnızca bir eylem, üretim ve tüketim dünyası. Dünyanın büyük güçleri tarafından bu anlamsız ve karmaşık yaşama itilenlerin birçoğu ümitsizlikle geçmişin huzurlu sessizliğini arıyor. Köklerimizden koparıldık. Onları tekrar bulmak zorundayız...*' Mark Rothko

Soyut dışavurumcu ressam Mark Rothko (Markus Rothkowitz) 1903-1970 yılları arasında sürdürdüğü yaşamında, 55 yaşında şöhretin doruklarında yer aldığı sırada zamanının en büyük Amerikalı ressamı olarak anılmıştır. 25 Şubat 1975'te yıllardır saplantı haline getirdiği ve sürekli düşündüğü ölüm duygusu, evinin banyosunda intiharı ile sonuçlanmıştır.

Mark Rothko hayatı boyunca belki de çok az sanatçının karşılaşabileceği global ölçekli birtakım etkenlerin psikolojik ve sosyolojik yıkımları ile mücadele etmiştir. Daha bir yaşındayken 1904 Rus-Japon Savaşını, iki yaşındayken 1905 Rus Devrimi'ni dolaylı olarak hissetmiştir. Meydana gelen bu şiddet ve siyaset çıkmazlarının, devrimci Doğu Bloku Kominform'u ve siyasi ve sömürünün, Avrupa'nın yaşadığı gerileme ve bunalımların kısa süreli iktidarını tüm bireyler gibi hissetmiştir. Ailesi bu durumdan kurtarmak için o zamanın birer hareketi olarak milyonlarca Yahudi ile 1910 yılında Amerika'ya göç etmiştir.

Barnett Newman ve Mark Rothko gibi Yahudi kökenden gelen ve Amerika vatandaşı olan sanatçıların beslendiği Yahudi kültürü ile Avrupa Sanatına karşı Amerikan sanatını yüceltmeye çalışmışlardır (Eroğlu, 2015: 217). Amerika'ya göç eden Rothkowitz ailesi yaklaşık dört yıl sonra baba Jacob'un ölümü ile sarsılmıştır. Genç bir çocuk olan Markus'un bu ölümden sonra yaşanacak kriz ve kaos ortamlarından haliyle etkilenmiştir. Acı ile mücadele eden Rothko'nun aylar sonra göç ettiği topraklarda başlayacak olan ve yaklaşık dört yıl sürecek Avrupa merkezli küresel bir savaş olan I. Dünya Savaşı patlak vermiştir. Bu savaşa Amerika'nın kendi tarafında yer almasını isteyen ittifak devletlerinden Almanya ve İtilaf Devletleri'nden İngiltere yoğun bir propaganda eylemine girmişlerdir. Eylem aracının yönünü, dönemin Amerika'sında nüfusun üçte ikisi olan göçmenleri etkilemek olarak biçimlendiren Almanya oluştururken, diğer tarafta ise 'Kardeşlik' ve 'Ticari İlişki' bağlarının

önemini hatırlatan İngiltere propagandalarını belirlemiş ve uygulamışlardır. Sonuç, Almanların savaş sürecindeki agresif tutumundan dolayı İngilizlerin zaferi ile sonuçlanmış ve Amerika İtilaf devletlerinde yer almıştır (Norton, Sheriff, Blight, Chudacoff, Logevall & Bailey, 2012: 627). Burada belirtilmek istenilen dönemin Amerika'sında Mark Rothko gibi Avrupa göçmeni vatandaşlarının Amerika vatandaşlarından yaklaşık iki kat daha fazla olmasıdır. Nüfus içindeki farklılıklar bireylerin fiziki göçlerinin yanında getirdikleri dini ve kültürel duruşları bir süre sonra etnik kökenlerin var olma savaşına dönüşecek ve kültür kavramının zamanla yok olmasına sebep olacaktır. Tarihin akışında insanların zamanla birlikte ilişkilerindeki farklılaşmalar, düşünsel ve duygusal değişimlerle sonuçlanmıştır. Sadece bu bilinçle rölavitizmin benimsenebileceği anlamını taşıyabileceği düşünülemez. Tarihsel bilincin ayrılmaz bir parçasını barındıran sanatçı sağlıklı bir toplumun bireyi olarak toplumun içindeki bireysel yönünü kuvvetlendirmektedir (Lukacs, 1955: 243).

'Üçüncü Dünya' birçok açıdan hızla değişmektedir. Bu kavram birbirinden tamamıyla farklı toplum ve kültür tiplerinin iç içe geçirildiği suni bir konsept olmuştur. Merkez ve Çevre arasında oluşan iletişim farklılaştıkça ve yeni bir dünya sistemi oluşturulmaya başladıkça bu kavramların yepyeni farklılık alanları oluşacaktır. Bunu çevreleyen kültürlerin değişimi farklı hız ve yönlerde seyredecektir. Fakat şundan emin olabiliriz ki bu değişimleri; 'Göç', 'Kentleşme' ve 'Kültürel Temas' belirleyecektir (Wollen, 1990: 57).

Rothko hayatı boyunca sanatın gücünden beslenerek maddiyatın kaynaklarından uzaklaştırabileceğine inanırken bir taraftan da insan kavramını oluşturan esas varlığın maddesel olmadığını düşünmüştür. Hayatının neredeyse yarısında ekonomik olarak zor günler geçiren Rothko en verimli ve etkin olduğu dönemde milyonlarca dolarlık teklifler almasına rağmen düşüncelerinin ve ifadelerinin imajlarını bir meta olarak maddiyattan uzağa yerleştirmiştir. Onun için bu imajlar ve varlık kavramını epistemolojik bir süreç ile salt olarak okunması gereken eylem araçları olmuştur. Rothko'nun her başarılı sanatçının altyapısını oluşturan duygu birikimleri ve felsefi okumalarının yanında yaşam-kültür-benlik üçgeninde zihninde hapsolmuş düşünceleri tüm yaşadığı sorunların mutlak ve kaçınılmaz bir çıktısı olarak kendisini tüketen bir yapıya bürünmüştür. İntihar eyleminin sebepleri ne olursa olsun nedenliği ne kadar tartışılırsa tartışılsın sonuç *'Sanatın kaybedişi'* ile bitmiştir.

4.1.1. Rothko'nun 1930-1940 yılları çalışmaları

Bu dönemde sanatçının New York'a taşınması ve orada Sanat Öğrencileri Ligi'nde Max Weber eğitiminde kısa süreli bir eğitim alması ile sanat hayatının ilk eserlerini üretmeye başladığı bilinmektedir. Bu dönemde genelde figüratif tarzda resimler yapan Rothko'nun eserlerindeki belirli özellikler arasında empresyonist sanatçı Cezanne'nin üslubunu andırmasının yanında Weber'in etkilerinide gözlemleyebiliriz. *'Tree Nudes'* olarak isimlendirilen 1933 yapımı eserinde bunu hissetmek mümkündür. Kalın boya tabakaları ve özensiz çizgiler bu dönem resimlerinde sıklıkla kullandığı bir yöntem olmuştur. İlk kişisel sergilerini *'Museum of Art'*da ve kısa bir süre sonrada New York Çağdaş Sanatlar Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Eserlerinde peyzaj, nü, portreler ve şehir sahnelerinde figüratif biçimlemeleri izlenimci bir üslupla izleyicisine sunmuştur.

Resim 4.1. Mark Rothko, *Untitled (Three Nudes),* 1933-1934, tuval üzerine yağlıboya. 40.3 x 50.5 cm., National Gallery of Art, Washington, DC, US

https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67451.html

1934'ün sonlarına gelindiğinde sanat hayatının ilk kırılma noktasını yaşayacak ve ivmesini pozitif yönde artıracak arkadaşlıklar edinmiştir. Adolph Gottlieb, Louis Harris, Ilya Bolotowsk ve Joseph Solman ile birlikte *Gallery Secession*'da bir sergiye katılmıştır. Bu sanatçılar ile birlikte kısa süre sonra, 1935-1939 arasında birlikte eserlerini sergiledikleri gruplarını oluşturmuşlardır. Bu sergilerde Rothko'nun eserlerinin dışavurumcu üslubu *'Work Progress Administration'* sanat projesinde kendini daha fazla göstermiştir.

1937-1940 yılları arasında yaptığı New York metrosunun resimlerinde *'Subway,1937'* ve *'Underground Fantasy,1940'* incelendiğinde Rothko'nun bizlere gerçek yeteneğini sunmaya başladığı görülmektedir. Bu resimlerde Rothko'nun kompozisyon olarak evrilmesini ve geometrik kompozisyon oluşturma stilinin altyapılarını görebilmekteyiz. Kübizm, Matisse ve Cezanne'nin renk armonilerini, Alman dışavurumcularının primitifliği ile figüratif bir biçimde sunmuştur.

Resim 4.2. Mark Rothko, *Untitled (Subway)*, 1937, tuval üzerine yağlıboya. 61 x 86.4 x 8.7 cm., Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc. © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67470.html

Pastel renkleri kullanan Rothko adeta Metronun o soğuk havasının pencere ve duvarların mekânsal hapsetme özelliğini ustaca bizlere sunmuştur. Düşündürücü

şekilde bizlerde hüzün oluşturan bu görseller ile sıradanlığa yüklediği mistik bir duyguyu görünür kılıp bizlere iletişime sokmaktadır.

Resim 4.3. Mark Rothko, *Underground Fantasy*, 1940, tuval üzerine yağlıboya. 91.4 x 122.2 x 8.3cm., Gift of The Mark Rothko Foundation, Inc. © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko

https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67488.html

Metronun karmaşık insan yapısının her yönü ile karşımıza çıkaran sanatçı adeta dönemin boşaltılmış anlam karmaşalarını tekrar göz önüne getirmiştir. Yüzsüz, zayıf ve hareketsiz insanların dingin bir hava kattığı bu eserlerinde dikey ve yataylarla oluşturduğu bölmelerin orantısı dönem resimlerinin ne doğrultuda devam edeceğinin bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Rothko betimlemelerinde uzamsal kodlamalar koyduğu metro resimleri ile kentsel motifleri, şehir hayatındaki realitelerin ötesinde mimari mekanların algısal değişimlerini kullanmıştır. Böylelikle seyirciye göstereceği imgelerle farklı bir iletişim kuracağını düşünmüştür. Rothko insanların günlük ritüellerinde hapsolunmuş bir hayata sahip olduğunu eleştirel bir bakışla göstermeye çalışmıştır. Eserlerinde kullandığı renkler Rothko için *'Göstericiler'* olmuştur. Sanatçının dışavurumcu stilinin en önemli eserlerini ve döneminin başyapıtlarını oluşturan *'Subway'* resimleri simetri-form ve kompozisyonun düzlemsel frontalliğini eşsiz bir şiirsellikle buluşturmuştur (Polcari, 1979: 124).

4.1.2. Rothko'nun 1949-1970 yıllarındaki resimleri

Mark Rothko'nun önceki yıllarda yaptığı (1944-1946) *otomatist* eserleri sürrealistlerden daha ayrıntılı ve planlı yapması ile bir farklılık oluşturmuştur. Bu farklılığın dönemin başka bir önemli sanatçısı Clyfford Still Dadaistleri ve daha sonrasında sürrealistleri benimsedikleri bu otamatist stil ile ilgili 'karalamacılar' diyerek daha basite indirgemiştir. Estetik önyargılardan uzak görünen bu karalamaların bilinçsizce ve sıradan olduğunu için raslantısallıkla bağdaştırılmıştır. Ayrıca otomatistlerin eserlerinde tarihsel ve ruhsal bir birlektiliğinin olmadığını söyleyerek adeta varlığının saygınlığını adileştirdiğini söyleyerek ağır bir eleştiride bulunmuştur (Ashton, 1996: 103).

Rothko, Otomatist çizimlerini her ne kadar farklı bir üslupta yapmış olsa da Still'in sıradanlığın reddi olarak yüce ve mutlak kavramlarına değinmesi onun Still'e hayranlığını artırmıştır. İkisi de aynı fikrin savunucu olarak, sanatın gelenekselci ve arkaik üsluplarından çok daha farklı yerlere geldiğini söylemişler ve birçok New York ekolü sanatçı ile aynı fikirlere destek bulmuşlardır. Soyut dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi'nden önce neredeyse tüm üslup ve biçimlerin sanatçının özgürleşmesine engel olduğunu savunmuşlar ve sanatçının özgürlüğünün özgün üretimler ile artacağını söylemişlerdir. İkilinin 1943-1947 yılları arasındaki etkileşimi Rothko'nun son dönem resimlerine yön verecek bir etkileşim ve zihinsel söylemlerle sahip olmuştur. Artık bilincin etkisini azaltan üslup olan otomatizmden kopan sanatçının kendi tarzına doğru özgürleşmesinde bir engel kalmamıştır.

Rothko'nun 1947 yılında geleneksel yöntem ve konuları terk ederken sanatın sınırsal maddeselliğini özgürleştirme hedefine gireceği ve bu yönde çalışmalar üreteceğini sanat evrilmesinden okunabilmektedir. 1947-1949 tarihleri arasında ise bu evrilmeyi Çoklu Formlara ait eserler üreterek göstermiş ve 1949 yılında ise soft bir biçimde resmettiği renk bloklarına yani kendi özgün stiline kritik bir geçiş yapmıştır. Bu tarihler arasında daha geometrik bir tarzda resimler yapmaya başlayan sanatçının düzenli ve yatay formları kullanması dikkat çekmiştir. Bu formların somut halleri *Subway* eserlerindeki dikeyler ve yataylarla oluşturduğu geometrik alan parçalamaları ile hissedilebilir. Rothko çalışmaları yaparken, düşüncelerini doğrudan tuval üzerine uygulamıştır. Başka bir üslup, ayrıştırıcısı olan uygulamalar ile yüzeyin maddeselliğini *soft* geçişlerle vurgulamış olmasıdır.

Rothko'nun yaşamının sonuna kadar sürecek ve tüm dünyada ve sanat tarihinde son dönem resimleri ile anılacağı bir üsluba geçiş başlamıştır. Rothko bu son dönem eserlerinde oluşturduğu bilinçli sanat dilinin bir gereksinimi olarak eserleri ile etkileşim kuran seyirciyi özgürleştirmeye çalışmıştır. Seyircilerin kendi hayal gücüne engel olabilecek açıklamalar ve anlamlandırmalar da yapmamıştır. Bu dönem resimlerinde bahsettiğimiz üzere isim koymaması bu yüzdendir. Rothko, seyirci ve eser arasındaki iletişimin zihinsel boyutta ve içgüdüsel bir bağ kurarak farklı ifade ve hazlara dönüşmesini arzulamıştır. Bu yüzden bu iletişime engel olacak tüm an ve ifadelerin dilsel karşılığı ile yönlendirilememesi gerektiğini savunmuştur. Tüm bu çıktıların sonucunda sade bir biçim ile düzenlenen kompozisyonların ifade biçimi olarak, sanatçının varlığının (maddeselliğin) önemi olmadığını evrensellik ve tinselliğin daha önemli olduğunu belirtmiştir. Böylelikle düşüncenin gücüne verdiği önemi tüm unsurları ile savunmuştur (Fineberg, 2014).

The Tiger' Eye Dergisinde 1949 yılında yayınlanan bir yazısında önemle 'Ressam ile ide, ide ile seyirci arasındaki bütün engellerin kalkması için…' ifadelerini açıklıkla yansıtmıştır. Her zaman üstünde durduğu geleneksellikten uzaklaşma gereksinimini bilinen gerçeklerin kapalı alanlarından ziyade sanatın doğasında daima var olan evrensel temaları yücelten daha kapsamlı bir eylem düşünmüştür (Rothko, 1949: 114).

Rothko 1950'ye gelindiğinde *'Sessizlik çok doğru'* söylemini somutlaştırmaya başlamıştır. Onun için dinginlik ve boşlukta rahatça hareket eden bir salt dinamizm bu sessizliğin kaynağını oluşturmuştur. Resimlerindeki dikdörtgenlerin sayısını gittikçe düşürerek sadeliği yakalayan sanatçı kompozisyonlarını renkli bir zeminde yer alan bu dörtgenleri dikey veya yatay hizalayarak özgün ve dingin eserler üretmiştir. Bu formatta çok daha fazla renk varyasyonunda çalışmalar üreterek eserlerinde heyecan verici bir atmosfer ve tinsel duyumlar yaratmıştır. Aza indirgediği geometrik biçimlerin oldukça sade bir dinginlik yarattığı ve renklerin artık daha parlak bir biçimde varlığının duygusunu koruduğu görünmektedir. Ancak etki alanının esere yakından bakıldığında artacak şekilde kurduğu kompozisyon ve renk biçimleri ile sağlamıştır. Soft katmanların var olduğu ve renklerin kendi içindeki kinetik hareketlerinin somutluğu fark edilmektedir. Böylelikle eserlerindeki derinliği sağlayarak iletişime geçtiği izleyicisi ile tinsel bir etki oluşturmayı hedeflemiştir.

Rothko kültürel bir ifade biçiminin ikincil manalarında odaklanmıştır. Samimiyetini ve daha insani olduğunu seyircisine katmak isteyen sanatçı, detay veya direk mesajlar yerine görkemli bir ifade biçimi açıkça kullanmaktan kaçınmıştır. Öteki ben öteki sen gibi bağlı ama kopuk olmayan bir temayı genellikle eserlerinde oluşturmaya çalışmıştır. Renkleri en saf duygu biçimlerine sahip çocuklar gibi özgürce kahramanlaştırarak kullanan Rothko bu dönemlerde büyük ebatta resimler yapmıştır. Devasa olarak tanımlanan tuval veya zeminleri dönemin Amerikan Soyut Dışavurumcuları tarafından benimsenmiştir. Büyük çalışmaları ve mekânsal bütünleşmeyi sağlayacak eserler üretme isteği aslen Rothko'nun 1950'lerde Avrupa yolculuğu ile başlamıştır. Bu yolculuk sırasında dönemin en etkin sanat merkezi konumundaki Floransa'da Michelangelo'nun *Basilica di San Lorenzo* duvarındaki resimlerinden etkilenmesi önemli olmuştur. Amerika'ya döndüğünde Rothko'nun ilk olarak Manhattan'daki *Seagram* binasına yaptığı murallar ile etkilerini göstermiştir. İzleyicinin seyrine sunulan bu murallar çok etkileneceği devasa nitelikte başyapıtlar olmuştur.

Bu güçlü alan oluşturma istekleri Rothko'nun da hemfikir olduğu bir uygulama alanı olmuş ve devasa ölçülerde resimler üretmenin amacını 'resmin içinde seyirciyi karşılamak ve eserin seyrine bırakmak' olarak tanımlamıştır. Dönemin bu anlayışında Amerikan sanatı değişmiş bambaşka bir kimliğe bürünmüş ve artık bağımlılık yapacak şekilde duygusallığı ön planda seyirciye hissettirmeye başlanmıştır.

1960'lı yıllara kadar olgunlaşmış sanat hayatındaki son dönem resimlerini de kapsayacak çalışmaları için sanat tarihçisi Dore Ashton *'yüzeyleri gecenin şiirleri kadar narin ve kadifemsi'* ifadesini kullanmış ve özenli bir renk kaplama *'Color Field'* tekniği kullandığını belirtmiştir. 1964 ile 1967 yılları arasında John ve Dominique de Menil'in siparişi ile, St. Thomas Üniversitesi için yaptırılan Rothko Şapeli yılları arasında Rothko'nun en büyük uğraşlarından birisi olmuştur. Rothko Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos prensibini bilmesi ve aralarındaki kutuplaşmalara bu eseri ile atıfta bulunmuştur. Rothko'nun eserlerinde rasyonel duygu ifade biçimlerinin soyut dışavurumunun veya bir trajedinin temsili olarak biçimsel karşılık yerini bulmuştur. Okumaları, eserinin rasyonel veya soyut bir unsur ile duygusal, ilkel veya trajik bir unsur arasındaki karşıtlığı temsil edebileceğini öne sürmüştür. Böylelikle Şapel'in dingin ve metafiziksel boyutun bir meditasyon kaynağı olarak tasarlaması ve eserlerini

en ince ayrıntılarına kadar kontrollü bir biçimde bu şapel için yapması günümüz çağdaş sanatına da atıfta bulunmaktadır.

Rothko sanatının son dönemlerinde Houston Murallerinde başlayan karamsarlığını tuvallerine ve eserlerine de yansıtmıştır. Bohem bir üsluptan ara ara çıkmaya çalışsa da döngüsel olarak karamsarlığının ve psikolojik olumsuz etkilerin tekrarlandığı bir sürece girmiştir. Resimlerindeki dinginliklerin karanlık bir hal alması ve takındığı melankolik tavır Rothko'nun hayatında bir travmaya dönüşmüştür Bilindik olandan kurtulmak, gelenekselciliğin temasını reddetmek, arkaik dönem dil ve biçim üslubundan kaçarak sanatın sonsuz bir evreni dolduracak kadar güçlü olduğunu sürekli belirtmiştir. Rothko'ya göre her sanatçının bu sonsuz alanda özgürce ve özgünce var olması ve üretmesi gerekmektedir.

4.1.3. Rothko'nun No. 5 / No. 22 Eseri

Resim 4.4. Mark Rothko, *No. 5 / No. 22* 1950 (dated on reverse 1949), tuval üzerine yağlıboya. 297 x 272 cm. The Museum of Modern Art, floor 4- 404, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.moma.org/collection/works/80566?sov_referrer=theme&theme_id=5118

Mark Rothko'nun, No.5/No.22 isimli eserinde seyirciye kromatik bir yapı sunduğu görülmektedir. Yaklaşık üç metre yüksekliğindeki dikine bu eserde yatay ve alt alta sıralanan dörtgenleri görmek mümkündür. Bu eserde de her zamanki gibi yatay dörtgenlerini kompozisyon parçalamalarında uygulamıştır. Eserde dörtgenlerin tuvalin kenarına kadar gitmemesi, arada bırakılan mesafe ile sağlanan boşluk ve dinginlik hissi renk bulutlarını andıracak şekilde bizleri karşılamaktadır. Her bir

parçanın kenarlarında soft geçişler Rothko'nun bu dönem eserlerinde yaptığı karakteristik bir imzası olarak, esere ruhani ve şiirsel bir mana yüklemektedir. Rothko'nun 1940'ların ortalarında yaptığı suluboya çalışmalarında kullandığı bir geçiş tekniğini bu eser ve sonrasında kullanması geçmişte Miro'nun uygulamalarından esinlendiğinin belirtisi olarak yorumlanabilir.

Resimde görünen turuncu, kırmızı ve sarı renklerini salt bir biçimde kullanmadığı ve kontrast renklerle karıştırarak bu sıcak renklerin dinginliğini artırdığını gözlemlenebilmektedir. Resmin ortasında yer alan kırmızı bantta güçlü bir yapı ile bizlere iletilen jestsel ifadeler olduğunu söylenebilir. Rothko oyarak ya da kazıyarak oluşturduğu bu yatay dalgalı çizgilerle daha önce karşılaşmadığımız derecede eserini ender bir yapıya bürümüştür. Resmin genelinde ve Rothko'nun sanat üslubunda var olan, net olmayan geçişli kenarlarına tezat oluşturabilecek bir biçimde netlik biçimsel olarak karşıtlık oluşturmuştur. Bu çizgiler için eser üzerinde birçok kez deneme yapıldığı esere yakından bakıldığında gözler önüne çıkmaktadır. Bilinçli bir şekilde yapıldığını ve kendisi için ince bir hassasiyetle oluşturduğu bu çizgilerin eğiminin kontrollü bir biçimde oluşturulduğu da görülmektedir.

No. 5/No. 22 isimli çalışmadaki bu çizgilerin Matisse'den etkilenerek oluşturduğu düşünülebilir. Matisse'nin 1911 sonbaharında yaptığı *'The Red Studio'* Kırmızı Stüdyo isimli eserinde bu çizgiler gözlemlenebilmektedir. Rothko'nun eserlerindeki bu benzerlik sanatçının akademik başarısının da bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Okumaları, müzeler gezmeleri ve müzelerdeki eserleri yakından incelemesi, edebiyat ve felsefeye olan ilgisi Rothko'yu daha etkin ve yaratıcı bir boyuta getirmiştir. Rothko 1949 yılında MoMA (The Museum of Modern Art)'da sergilenen *'The Red Studio'* eserinin önünde uzun saatler geçirdiği bilinmektedir. Matisse, Rothko'nun dikkatini hep çeken bir sanatçı olarak onun üslubundaki söylem ve eylemlerin ortak noktalarında kendi özgün imajları ile yorumlamıştır. İki sanatçı içinde renklerin dinginliği ve gücü eserlerine üslup olarak nitelik kazandırmıştır. Ancak bu etkileri kompozisyonu tamamlayan dörtgenlerde kullanması seyirciye şekilsel bir sunum hazırlamak olmamıştır. Kendi ifadesiyle duyguyu anlamak ve öteki anlamlarda buluşmak çok daha fazla önem teşkil etmiştir. Bu renklerin kendi aralarında ve bütünsel kompozisyonda seyirci ile girdiği iletişiminin ortak idelerini oluşturmuştur. 'Siz renklerin ilişkileri ile hareket ediyorsanız önemli noktayı

kaçırırsınız ben büyük duyguları ifade etmenin peşindeyim Trajedi, Coşku ve Kıyamet' ifadesi bu yüzdendir. (Fineberg, 2014: 110-111).

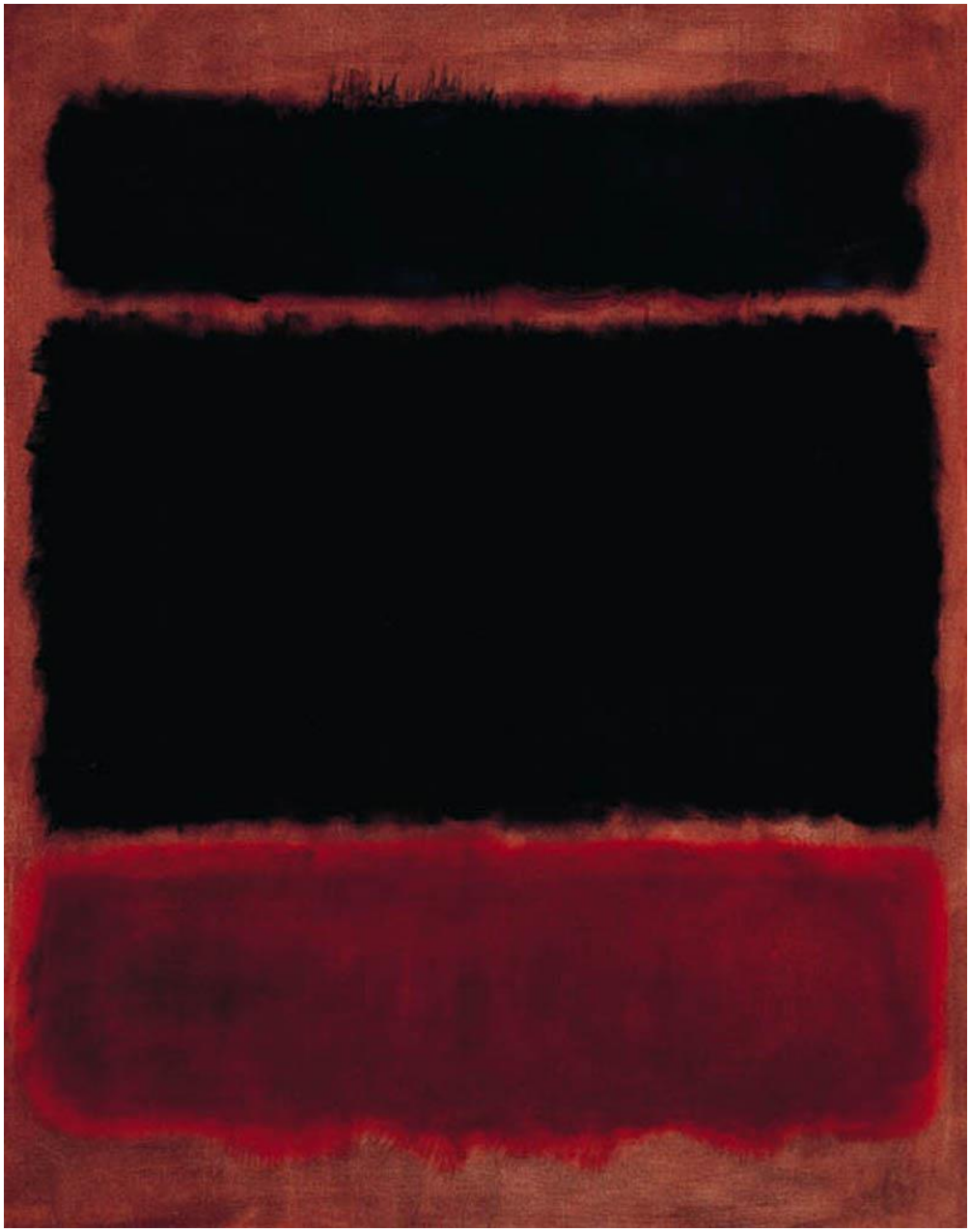
Rothko'nun bu eserinde geçmiş çalışmalarda yer alan çarmıha gerilme konusunu özgün üslubu ile tekrar ele almış ve bu çalışmaların ikonik göstergeliri anlama bütündürülecek şekilde soyutlanmıştır. 1940'lı yılların başında yaptığı eskizlerden anladığımız kadarıyla erken dönem gerçeküstü bir anlayış ile yapılmış ve tipik acı konusunu ele almış bir tasvir içermektedir. Çoğu eleştirmen konunun tasvirinin yetersiz bir biçimde ifade edildiğini ve anlam yüklemek için yetersiz olduğunu düşünse de 1981'de Yale Üniversitesi'nde verilen bir doktora tezinde Anna Chave *'eserin ortasından hakkedilmiş çizgiler ile geçen yatay kırmızı bantın, tam anlamı ile anne figürlerinin kucağında yatan ölü figürlerin daha erken dönem tasvirlerinden kaynaklandığını düşünüyorum'* demiştir. Bu tezde *'Subjects in Abstraction'* Rothko'nun renk bloklarının örtülü figürler ile Pieta'nın tasviri olarak yorumlanmaktadır.

Yahudi kökenli Mark Rothko'nun neden çarmıha gerilme gibi Hristiyanlık dininden bir konuya eserinde yer verdiğinin bir analizi yapılmıştır. Yahudilerin II. Dünya Savaşı'nda maruz kaldığı şiddet ve soykırım hareketlerine ek olarak biçimlendirici bir analizle değerlendirmiştir. Şiddeti ve fedakarlığı ve olası kurtuluş temalarını Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesinden tasvirle bütünleştirmiştir. Böylelikle taşıdığı amacın insanoğlunun yeryüzünde karşılaştığı tüm bu tarz olumsuz eylemlere karşı içinde barındırdığı ölüm ve yaşam duygularını bu eserinde birleştirmeyi amaçlamıştır. Klasik eserleri incelendiğinde her ne kadar dini bir hava olmadığı belli olsada genelde işlediği konularda metafizik ile duyguların evrilmelerini yorumlamıştır. Burada tasvir ve yorumlama biçimi ile modern bir esere dönüştürdüğü ve geleneksellikten uzak imajlardan yoksun bir kompozisyon ile sanatta durduğu noktayı tekrar belirtmiştir.

Klasik bir Rothko üslubunun biçimsel analizlerine genel olarak bakıldığında; renkleri kullanma tercihi ve tekniği, geometrik biçimlerden dörtgenleri seçmesi, aydınlık renk yapıları, ışık ve işlediği konular genelinde ifade edilebilir. Tüm bu görsel ifade biçimleri ve araçlarının kökenlerine inildiğinde karşılaşılan ikinci anlam ya da derin anlamlarında bu eserlerin oluşmasına doğrudan yada dolaylı olarak yaşamının, inancının, kültürünün ve dünya dinamiklerinin etkileri gözlemlenebilmektedir.

Bu kritik dönüm noktaları arasında, İnanç ve kültür birleşeninde; doğduğu topraklarda gördükleri Yahudilere karşı yapılan mahalle baskısının yanında II. Dünya Savaşı'nda yaşanan kitlesel bir soykırım ve sonrasında yaşanan global ölçekli göç hareketleri örneklendirilebilir. Ekonomik olarak; Büyük Buhran yani bir diğer adıyla 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı'nı, bunun öncesi ve sonrası, göçten kaynaklanan ailesel geçim sıkıntılarını söylenebilir. Rothko'nun sürekli bahsettiği karamsar üslup ve yaşamak istediği tinselliğin, eserlerinde bahsettiği ölüm ve şiddetin en önemlisi de boşlukta var olma içgüdüsü kadar sadeliğin tüm çıktılarını toparlayanın, o yalnız düşüncenin sahibini etkileyenin tabi ki Dünya Savaşları olduğu görülmektedir. 66 yaşında hayatını kaybeden bir sanatçı için dünyada gerçekleşmiş tüm dünya savaşlarını görmesi, Vietnam Savaşı'nın etkilerine ve propagandalarına maruz kalması, Dünya ekonomik kaosları, bilmediği bir kültürde göçmen olarak yaşaması ve bilmediğimiz nice psikolojik savaşları şiddetli bir yıkım olsa da aynı sanatçı için tekrar varoluşun da en güçlü kaynağı olduğu aşikardır. Psikolojik ve sosyolojik olarak yaşanmış bu yıkımların bir sanatçı ruhaniyetinde oluşan etkinin yoğunluğu elbetteki zamanla kendini somut bir eylem olarak dışavurumsal bir perspektifle yansıtmıştır.

4.1.4. Rothko'nun Black in Deep Red Eseri



Resim 4.5. Mark Rothko, *Black in Deep Red*, 1957, tuval üzerine yağlıboya. 276.2 x 136.5 cm. Mark Rothko Art Centre, Daugavpils Fortress, Latvia

https://www.christies.com/en/lot/lot-1931623

'Gerçek Drama tarihin tersine çevrilmesi ile başlar.'

Soyut resimde biçimsel şekilciliğin değil soyut olan bir yapıtın mitlere ve mistik değerlere sahip olması gerektiği düşünülmüştür. Böylelikle sanat tarihinde tersine bir evrime sebep olacak soyut dışavurumcularla birlikte sanatın yönü tekrar güncellenmiştir. Peki sorulması gereken şudur: Neden geleneklere uymalıydı? Görüneni görünür kılmak özgün ve yaratıcı üretimde tam olarak nerede yer alıyordu?

Sanatın dili ne kadar sığ olabilirdi? Yunanların ya da arkaik dönemin üslubunu nereye kadar korunabilirdi? Kapalı hayatı içerisinde gelişen dünyada ve her alanda modernleşme yaşanırken sanatı bu akımın neresine koyabilirdi?

Gottlieb ve Rothko, Klasik mitteki evrensellik ve tanrısal olan yücelik arayışının düşüncelerini keşfetmek amacı ile Antik çağın mitlerini incelemişlerdir. Var olan ama gözükmeyen duygularını görünür kılmak ve böylelikle var olan soyut kavramların nesnel duygularını yansıtmak istemişlerdir. Bunun *'sadeliğin, dinginliğin hareketi'* olacağı bellidir. Rothko hayat deneyimlerinin her sanatçıda olduğu gibi özgünlüğüne katkı sağlayacağını bilmiştir. Ancak aynı zamanda somut eylemlerin ya da otomatik gerçekliklerin kabulünü reddetmiştir. Dram ve trajedi her dönemin bir gerçeği olmuştur. Onun yaşamı boyunca benimsediği ve hissettiği belki de en yoğun imaj kahramanlarını oluşturan bu trajediler, kompozisyonlarının derinliklerinde anlama bürünmüştür. Hayatın bir metafizik tarafı olduğunu ve Rothko'nun bunu her zaman hissediyor olduğu bilinmektedir. Var olanın sıradanlığı sanata artık ne katabilirdi? Dünya onun nesnel varlığını koruyan ve saygı ile davranan bir konumdayken maddeselliğin bir şekilde sonu olacağını düşünen Rothko, obje ve süjenin dramını eserlerinde bir şekilde hep kullanmıştır. Eserlerindeki alan boyamalarını, kompozisyon düzenlemelerinde kullanan Rothko yapının soyutlaması olarak biçimde kalıcılığı mistik bir üslupla bizlerle buluşturuyorken tahmin edilemez ve önceden anlamlandırılamaz olarak izleyicisine sunmuştur.

1957' de resmettiği *'Black in Deep Red'* Derin Kırmızı Siyah isimli eserinde sanat üslubunun karakteristik özelliklerini sürdürdüğü görülmektedir. Üst üste gelerek adeta bir blok yığını görseli tuvalin içinde bir boşlukta havada gibi durmakta, mekânsal boşluk ve dinginlik bu resimde de hakim görülmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası adeta bir güç gösterisine dönüşen bu devasa eserler Renk Alanı Resmi sanatının sanat tarihindeki yerine oldukça etkin bir iz bırakmıştır. Birçok eleştirmen ve sanat tarihçisinin çağdaş sanatın ayak sesleri olarak yorumladığı bu yapıtlar, döneminde modern bir havaya sahip olsa da zamanımızda çağdaş yorumlamalarla döneminin ötesinde eserler olduğu belirtilmiştir. Öyle ki bu alan boyamaları Rothko'nun üslubunu oluşturan renklerin ve yüzeylerin aralarındaki mutlak iletişime ayna tutmaktadır. Basitleştirilmiş renk formları, parlaklık ve bu ince soft geçişler nadir bir kullanım tarzı ile bambaşka bir modülasyonlar kullanılarak görünür kılınmıştır.

Transparan renk geçişlerini blokların kenarlarında işlerken tuvalin kenarlarında genel bir özgürlük alanını da bırakmayı önemseyen sanatçı, aynı zamanda Rembrandt'ın ışık etkisinin gelenekselleşmiş muhteşem üslubunu modern bir dışavurumcu yorumla derinlemesine anlamlarla oluşturmuştur. Rothko ve dönemdaşları devasa tablolar yapmaktan kaçınmadıklarını, bu eserleri her fırsatta alanın bir parçası olarak görmelerini ve mekânın eserini değil eserin mekanını oluşturmaya çalıştıklarını belirtmişlerdir (URL-5).

Mark Rothko, Aeschylus'un trajedilerini ve Nietzsche'nin *'trajedinin kökeni'* anlayışına duyduğu yüksek konsantrasyon ile hayatın trajedik dramlarında sanatına yön vererek savunduğu bu akımın felsefi yapı taşlarını oluşturmuştur. Onun için maddeselliğin temeli şekilselliğin hiçbir önemi olmamış, bu yüzden meta kavramlarında yoğunlaşmıştır. Dönemin yüksek değerlerinden Avrupa sanatında Pablo Picasso ve Juan Gris'in tuvallerindeki deformik ve dinamik formlar entegrasyonunun çöküşü olarak yorumlanacak bir eleştiri ile Rothko'nun dörtgenlerine atıfta bulunmuşlardır. Gelişen ve yenilenen bir dünyanın dinamiklerinin her alanda olduğu gibi değişmesini ve sınırsız alan yaratılması gerektiğini savunan Rothko için bu eleştiriler çok önemli olmamıştır. Döneminde özellikle olgun eserlerinde yeterince üne kavuşmuş ve saygı gören bir sanatçı için tek amaç seyircinin duyacağı haz olmuştur. Seyircinin eserleri için etkinliklere koşması eserlerinin de bu anlam bütünlüğünü tamamlamasını sağlamıştır. İzleyicinin duyduğu heyecan etkileşimleri ile zaten etkin bir rol oynadığı söylenebilmektedir.

Sadece siyah ve kırmızının tonlarını kullanarak oluşturduğu *Black in Deep Red kompozisyonunda* bu denli siyaha önem verdiği artık söylemlerinden, yaşattığı sanat dilinden ve okumalardan bilinmektedir. Daha öncesinde kontrast renklerin sıklıkla kullanıldığı geniş bir skalası varken Murallardan sonraki eserlerinde daha koyu ve karamsar renkleri bizlere sunmuştur. Yaşadığı psikolojik sorunların da son dönem resimlerinde bilhassa gözlemlenebildiği ayrıca eklenebilir. Tekrar ve tekrar sanat onun için trajik bir üsluptur ve yaşamının bu trajedilerini sunmaktan asla vazgeçmemiştir (URL-6).

4.1.5. Rothko'nun Black on Grays Eseri

Resim 4.6. Mark Rothko, *Black on Grays*, 1970, tuval üzerine akrilik. 203.3 x 175.5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri

https://www.guggenheim.org/artwork/3535

Mark Rothko'nun '*Black on Grays*' eserini diğer (Mor, Siyah, Turuncu, Beyaz ve Kırmızı Üzerine Sarı) eserlerinden ayıran özelliklerinin başında, bu döneme kadarki kullandığı parlak renkleri ve diğer resimlerinde kullandığı alan kenar boşluklarını kullanmamasının olduğu söylenebilir. Siyah bir dikdörtgen resmin üst kısmında zemine paralel ve hemen altında keskin bir biçimde softluğunu kaybetmiş bir geçişle gri dikdörtgen parça görülmektedir. Bu parçaları siyahın parlak transparan tonları

arasında dingin bir geçiş ile görmek de mümkündür. Kenarlara çektiği bantların çıkarılması ile oluşan beyaz bir bant izi bu iki bölümü merkeze alan bir kurguya dönüştürmektedir.

Rothko'nun olgunlaşma dönemi resimlerinde sıklıkla görülen tarzını değiştirmesi yaşatmak istediği duygudan kaynaklandığı düşünülmektedir. Nietzsche okumalarında *'Tradejinin doğuşu'* eserinden etkilendiğini ve bu etkileşimin sonucu olarak, Mistik sanat doktrinlerini saf ve kavramsal yöntemlerle olmayacağını akla yatkın cisimleştirmeler ile olacağını vurguladığı bilinmektedir. *'Tradejinin doğuşu'*nda bahsedilen insan ruhunun ikiliği, kendi deyimi ile cisimleştirmesi Rothko'yu etkilendiği başka bir yön olmuştur. *'Dionysos Duyarlılığı ve Apollon Duyarlılığı'*nı temel alarak felsefesi yönden şu şekilde bir atıfta bulunmuştur. Dionysos'un Mükemmel armonisi, bireyselleşme ve dengeliliği karşısında Apollon'un gerilim ve trajedisinin ebedi çatışmasını bir bütün içinde kaynaştırmaktadır (Nietzsche, 1956: 19).

Rothko 1967 yılında derin bir melankoliye kapılır, hastalanır ve bu karanlık hapsolmuş iç dünyasında sevgisini kaybemiş ama sürekli bekleyen bir duygusal yıkımda kaybolur. Tıpkı 1969 yapımı *'Black on Grays'* eserinde de ifade ettiği gibi *'tek bir trajedi ide'* seyirciyi merkezine çekecek bir kuvvette cisimleşen metaryelleri göstermektedir. Siyah ve Gri arasındaki o ince ve gergin dengenin net bir biçimde ayrılması tinsel bir dokunuşun ifade biçimini ile karşımıza çıkmaktadır. İyi ve Kötü, Güzel ve Çirkin gibi ikiliklerden Ölüm ve Yaşam temasını barındıran metafizik bir soyutlama ile sürekli düşünen o bohem tavrının boş imgelerini ıssız dinginliği ile vurgulamıştır (URL-7).

Sanat yapıtlarında amaç belirli ve belirsiz olarak nitelendirilebilir. Maksatlı olarak temayı işlemek veya temadan bir parçayı yüceltmek bu ilişkiler arasında yer alır. Bu yüzden amaç doğrultusunda sanat eserindeki biçimsel üslup eserin anlatmaya çalıştığı imajın uyandıracağı duyguyu veya tasarımsal bir anlatım imajının derinliklerini bizlere ulaştırmaktadır. Bilinmeyen bir alanda bilinmeyen bir şekilde yeni yollara evrilmemiz tüm bu sistemin net bir karşılığı olacaktır. Mark Rothko tüm bu alan ve kişisel kazanımlarını her sanatçı gibi resimlerinde hissettirmekte, sanata ve sanatçıya alan açan, nefes aldıran temaları yansıtmaktadır. Kişisel dünyamızın tanrısal dünyamızla eşit derecede mevcudiyeti olması gerektiğinin üstünde durmuştur.

Zihinsel sürecinde bir noktada sanatla kişiyi buluşturmaya çalışan Rothko, mit ile bilinçdışı hayal gücümüzün ileri tasavvuruna dayanan bir eşleşim kurma çabasına girişmiştir. Trajik deneyimlerini gündelik olayların nesneleri arasındaki bağ ile güçlendirmiştir. (Rothko, 1950).

4.2. Barnett Newman

Newman'ın imgelerinde kendi düşünce imajlarını yaratıcı bir biçimde soyutlandırdığını görmekteyiz. Sanatçının eserleri maddesel dünyanın bir görünümünden değil, altı doldurulmuş, metafizik ve saflığın temsili olarak Amerikan Soyut Dışavurumculuğunda en etkili isimlerinden birisi olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. İnsanların maddeselleştirdiği durum ya da olaylardan değil, sanatsal yanılsamaların çok ötesinde geleneksellikten uzak bir soyut dışavurumculuk tarzında eserler üretmiştir. Soyut olan somutun tinsel olarak evrilmesinin bir sonucu olarak zihinsel derinliklerde yer edinilmesini ve geçici hislerin dünyasında sürekli etkiler bırakmayı arzulamıştır. Pollock ve De Kooning'in aksine Newman eserlerine başlamadan önce düşünsel boyutta niteliğe ve yaratıcılığa ulaşmayı hedeflemiştir. Bu yüzden yapıtları sanat eleştirmenleri tarafından hala güncelliğini koruyarak olumlu bir tartışmaya kaynak hazırlayan eserler konumunda yer almaktadır. Rothko gibi Newman'ın eserleri de döneminden öte bir zeminde kendini güncel ve çağdaş sanatın niteliklerinde bulmuştur.

Newman'ın eserlerinde nesnesel olanı entelektüel kişiliğinin kazanımları ile zihinsel boyutlara taşıyabilmiş ve duygulara dokunabilen anlatım dilinide ekleyerek kendi üslubunun yansımasına izin vermiştir (Fineberg, 2014: 99). Newman'ın bu üslubu ile sanatı ve sanatçıyı evrenselleştirir ve hakikatlerin evreninde bir eylemci olarak yüceltmeyi amaçlamıştır. Kendi yapıtlarında klasik üslubu ve arkaik çıktıları göremeyiz. Newman dönem New York Ekolü'nün ve Amerikan Soyut Sanatı'nın tabulaşmış gelenekselciliğe karşı olan tutumunu benimsemiş ve üzerinde etkin bir düşünce varlığı ile eylemlerini üretmiştir. Bu bakış açısı ile tartışılan üsluba karşı; yüce bir mit veya efsanenin modern dünya sisteminde yapılandırılamadığından bahsetmiş ve şöyle demiştir;

> *'Şimdi ortaya çıkan sorumuz şudur: Eğer yüce diye adlandırılan bir mit ya da efsanenin olmadığı bir zamanda yaşıyorsak, eğer saf ilişkilerde herhangi bir yüceltmeyi kabule yanaşmıyorsak, eğer soyutta yaşamayı reddediyorsak nasıl yüce bir sanat yaratabiliriz? Biz mutlak heyecanlar veren ilişkilerimiz ile ilgili olarak, insanın yüceltilmişe karşı doğal arzusunu*

yeniden savunmaktayız. Eskiye ait demode bir efsanenin hükümsüz desteğine ihtiyacımız yok… belleğin anıların, nostaljinin, efsanenin, mitin ayak bağından ya da sahip olduğumuz Batı Avrupa resminin araçlarından kendimizi kurtarıyoruz. İnsanın ya da 'yaşam' Hz. İsa'dan katedraller yapmak yerine biz bu katedralleri, kendi kendimizden kendi duygularımızdan inşa ediyoruz. Ürettiğimiz imaj, tarihin nostaljik gözlükleri olmaksızın bakıldığında anlaşılacak gerçek ve somut bir vahyin öz kanıtıdır Newman, 1948 (O'Neill, 1990: 170-173).

1905 yılında doğan Newman 1927 yılında City Collage'da okuduğu sırada Art Students League'de derslere katılmış ve böylelikle sanatçı olma arzusuna yirmi iki yaşında somut bir eylemle ilk katılımını yapmıştır. Sanata olan ilgisi ve müze gezmeleri de yönelimine oldukça katkı sağlamıştır. Metropolitan müzesi ziyaretlerinde bu arzusunu üst noktalara taşıdığını bu yüzden bilmekteyiz. Sanata olan bu yaklaşımı olumsuzluklardan sonra kısa sürede olsa zaman almıştır. 1929 yılında tüm Amerika'yı etkileyen Büyük Buhran 'Dünya Ekonomik Bunalımı' her vatandaş gibi dönemin sanatçılarını ve Newman'ı da etkilemiş ve hayallerini gerçekleştirmesine bir süreliğine engel olmuştur. Sanatın merkezi konumundaki Avrupa'da da görülen bu büyük depresyon tüm dünyanın dinamiklerini derinden sarsmış, etkileri ise uzun süreli bir dalga halinde devam etmiştir. Ekonomik krizle mücadele eden ailesine destek için babasının yanında çalışan Newman bir taraftan da lisede verdiği sanat eğitimi ile sanatın içinde var olmaya devam etmeye çalışmıştır.

Newman'ın sanat hayatı tüm dinamiği ile devam ettiği sıralarda Federal Art Project'te yer almayan ender sanatçılardan birisi olması dönemin bazı sanatçı ve eleştirmenleri tarafından dışlanılmış hissi oluşturulmuştur. Döneminin en etkili olaylarından birisi olacak ve sanat hayatına doğrudan etki edecek bir tanışma yaşamıştır. Annalee Greenhouse isminde bir öğretmenle 1936 yılında evlenmiştir. Annalee, Newman'ın sanatında ve motivasyonunda yüksek bir duruma gelmesine yardımcı olacak bir etkileşim kurmuştur.

Dönemin New York'unda sanatın etkinliğine katkı sağlayacak eylemlerde bulunan Newman otuzlu yaşlara geldiğinde II. Dünya Savaşı'nın global etkisi ve yıkımı karşısında bir kez daha sanata ara vermek durumunda kamıştır. Bu yüzden sanat eylemlerinden haz alma duygusuna bir türlü sahip olamamasının sebebi geniş kitle hareketlerinin yıkım süreçleri etkili olmuştur. Bu süreçte kendini akademik araştırmalara ve okumalara vermiş ve okumalarında *'yaşam'* konusunda yoğunlaşmıştır. Sanatının yol haritasını belirleyene dek sanat okumaları yapan Newman, sanat üzerine yazılar yazmış ve çevresindeki sanatçılarla iletişimde kalıp onların gelişimine de destek olmuştur.

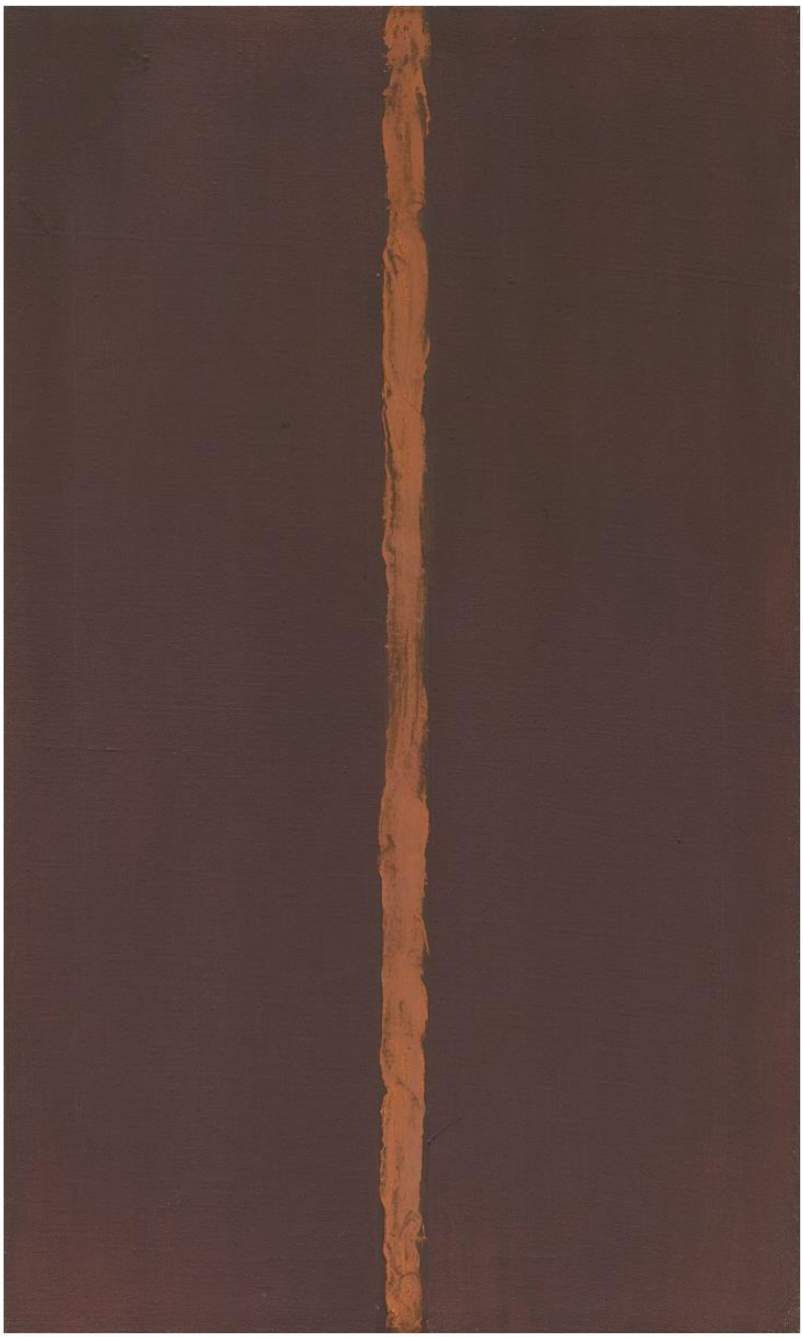
Newman'da Mark Rothko gibi sürrealist bir otomatizmde çağdaş üslubu benimseyerek psikolojik çözümlemeleri ile diğer sürrealisterden ayrılan eserler üretmişlerdir. Bu eserlerde Kozmik temaları işleyen Newman; Kaos, Trajedi, Yeniden doğuş, Tekvin ve Evrim temalarında eserlerini isimlendirmiştir. Bu temalarda yaptığı resimler için;

> *Primitif ya da sofistike, bütün sanatçılar kaostan payını almıştır. Yeni hareketin ressamı Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Jackson Pollock'la birlikte… Bu nedenle Geometrik formlarla değil soyut doğaları aracılığı ile, soyut bir entelektüel içeriği taşıyan formların yaratılması ile ilgilidir. Soyut formlar meydana getiren bu ressamların tarzına sürrealist bir açıklama getirme girişimi vardır…Ancak sürrealism insan ruhunun içine işleyecek bir düş dünyasına ilgi duyar. Uzantısında bu dünyasal bir dışavurumdur… söz konusu ressam, kendi duyguları ya da kendi kişiliğinin gizemi ile değil ama gizem dünyasının içine girmeyle ilgilenir. Hayalgücü böylece metafizik sırlara ulaşma çabasındadır. Uzantısında söz konusu ressamın sanatı yüce ile ilgilidir. Bu semboller dolayısı ile yaşamın temel hakikatini, trajedi duygusunu yakalayacak dinsel bir sanattır… Sanatçı boşluktan hakikati ele geçirmek için mücadele etmektedir* (Cited in Hess, Barnett Newmann, 7-9).

'I don't manipulate space/ Alanı manipüle etmem" diyen Newman, *Declaring Space* (Mark Rothko, Lucio Fontana, Yves Klein) sanatçıları arasında yerini almıştır. Amerikan resminde önemli bir yere sahip bu dört Soyut Dışavurumcu sanatçının alan resimleri ve renkleri ile çalışmalarının birleştiği *Declaring Space* hareketi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında geleneksel yöntemleri terk eden Soyut Dışavurumcular ve Renk Alanı Resmi sanatçılarından 'Color Field Painting' oluşmuştur. Alanın sınırlarını aşan maddesel temalardan değil duygulara hitap eden metafizik konuları ele alan bir felsefi altyapı da barındırmıştır (URL-8).

Newman aynı konu ile ürettiği altı adet Onement serisini yapmıştır (*Onement I, Onement II, Onement III, Onement IV, Onement V, Onement VI*).

4.2.1. Newman'ın Onement Serisi



Resim 4.7. Barnett Newman, *Onement, I*, 1948, Tuval üzerine yağlıboya ve tuval üzerine maskeleme bandı üzerine yağlıboya, 69.2 x 41.2 cm. The Museum of Modern Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.moma.org/collection/works/79601

'Yom Kippur' Yahudilerin yılın en kutsal günü olarak kutladığı kudret ve tövbe günüdür. *'Kefaretin Tecellisi'* olarak adlandırılan ayinlere bir atıf olarak anlam taşıyan

Onement yani birlik kelimesi Kabalacıların bugünde yaradılış üzerine düşüncelerini yoğunlaştırdığı bir manevi durumdur (Fineberg, 2014: 100).

Kabala Metinleri mistisizm ve ezoterizm içeren metinlerdir. Bu metinlerde Soyut dışavurumcuların bir noktada çalışma alanını temsil eden kavramların yoğunluğu dikkat çekici derecede yoğunluktadır. Newman'ın okumlarında sıklıkla incelediği Spinoza ve Kabala metinlerinde bilgi üç şekilde ele alınır. *Birinci tür bilgi*; Yaparak ve tekrar ederek öğrenilen kazanımlar ve becerilerdir. *İkinci tür bilgi*; akıl yürütme esasında ortak kavramlarda mantık yürüterek öğrenilen şeyler. Üçüncü tür bilgi ise aklın ötesinde Tanrısal olanı doğru sezgiler ile ulaşma dolaysız bilgiler. *Üçüncü tür bilgi*; Rothko'nun da kabul ettiği görünenin ardında ikincil hedeflerin bir amacı olarak ifade ettiği, Newman'ın da *'yüce'*yi aradığı bilgi türüdür. Newman'ın felsefe ve edebiyat okumalarından bu yönde bilinçli bir yönelme olduğunu görüyoruz (Fineberg, 2014: 100).

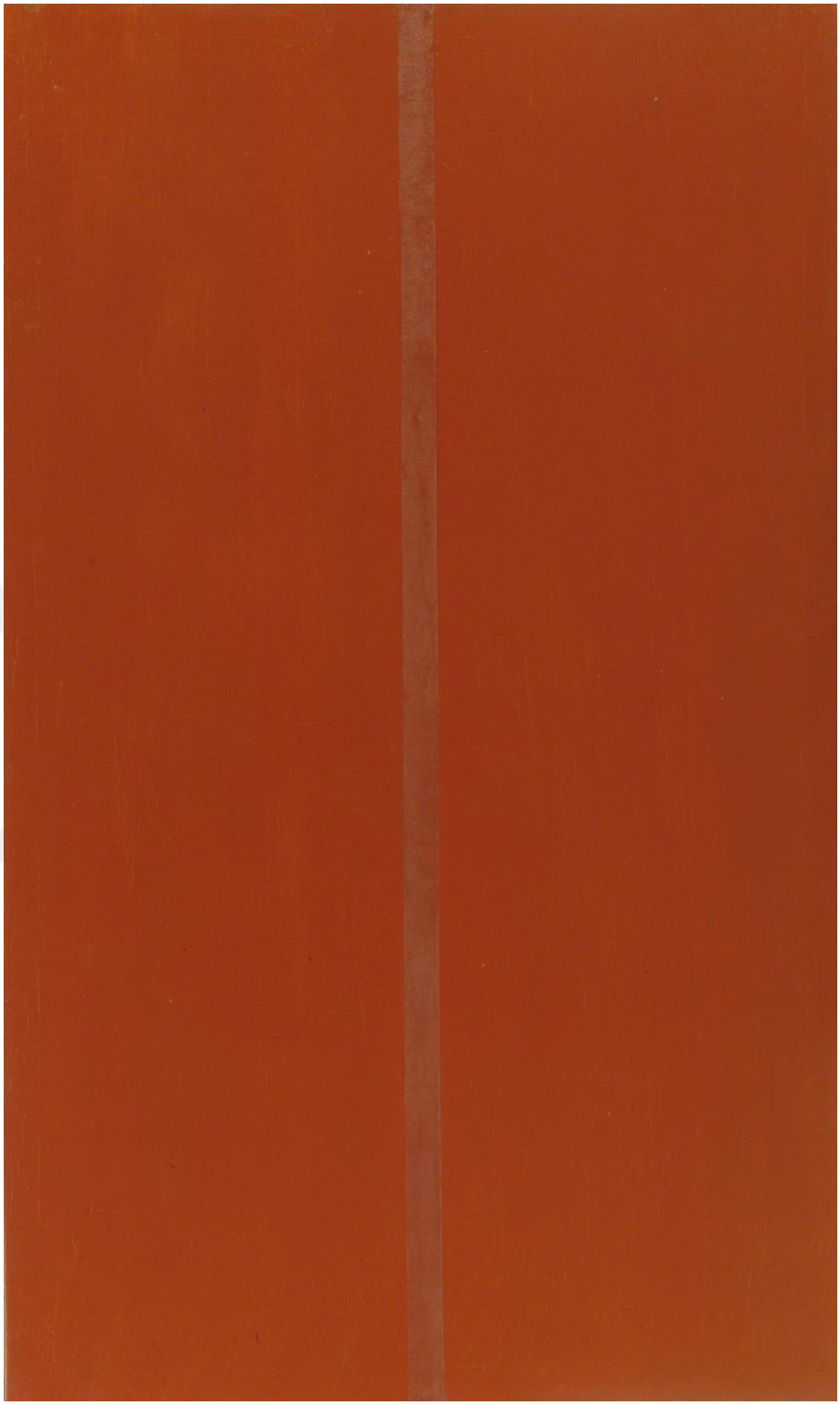
> *Elli üçüncü doğum gününde, o resmi (Onement, I) yaparken ne yapmış olduğunun farkında değildi. Tuval, önceki çalışmalarına göre daha az 'duygudurum üretiyor' görünüyordu ki bununla, resmin 'dış doğa'dan konu olarak hiçbir şey almadığını anlatmak istemişti. Tam olarak ne yapmış olduğunu anlaması için resimle birlikte sekiz dokuz ay geçirmesi gerekiyordu* (De Bolla, 2001).

Newman, 1948 yılında yaptığı *'Onement I'* ile sanat hayatının geri kalanına yön verecek bir eser ortaya koymuştur. Sonrasında gelecek olan eserlere olanda daha mütevazi bir ebatta resmettiği *Onement I*, eserde mekânsal bir yapı olarak zip'leri (fermuar) kullanmaya başladığı eserlerden olmuştur. Bu dikey zip'ler zamanla Newman'ın eserlerinde boy gösterecek bir özgün ifade biçimi olarak dilselleşmiştir (URL-9).

Newman 1948 yılında *Onement I*'i, aslında başka bir resim için zemin arayışları yaparken ortaya çıktığını söylemektedir. Stüdyosunda eseri bitirmek için o yılın sonbaharını neredeyse tamamen üretimi sonlandırmak için geçirir. Kendisini sürekli bu esere bakıp düşüncelere dalarken bulmaktadır. Newman bu izlenimlerin bir çıktısı olarak derinden etkilenmiş bir biçimde bir tepkide bulunur ve aylarca onu heyecanlandıran, anlamını çözmeye çalışan bir zaman içerisinde olduğunu görür. Newman Cadmium kırmızısı Zip'i bir ıspatula ile bir şeridinin üzerine uygulamıştır. Indian Kırmızısı zeminindeki pürüzsüz alanda kompozisyonu dikine bölen düzensiz bir şerit ile tamamlamıştır. Cadmium Kırmızısının ıspatula ile düzensiz olarak tualin

üstüne sürmesi ve oluşturduğu titreşimin onda uyandırdığı heyecan ile sanat tarihinin soyut dışavurumcuları arasında ayrı bir yere koyacak özgün bir zip'i oluşturmuştur.

Eseri dikine ortadan ikiye ölen bu Zip, Newman tarafından eserde oluşturduğu dinamik bir titreşimden dolayı *'vınlama'* olarak ifade edilmiştir. Sonraki eserlerinde de kullanacağı bu ziplerin eser üzerinde ki yapısal simetrileri oluştururken diğer taraftan kompozisyonda oluşacak olumsuzlukları ortadan kaldıracak şekilde biçimselleşmiştir. Onement I'i yaparken izleyicileri, maddeselliğin görsel ifadesinden çok zihinsel süreçlere yaratacağı tinsel yolculuğu düşünmüştür. Gelenekselcilerin görünür olan ifadesini soyutlayarak süreci düşünsel bir ifadeye çevirmek istemiştir. Bu düşünceler doğrultusunda bir Görsel Analog oluşturmuştur (MoMA Müzesi, 2022a).



Resim 4.8. Barnett Newman, *Onement, II*, 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 91.4 cm. The Museum of Modern Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-onement-ii

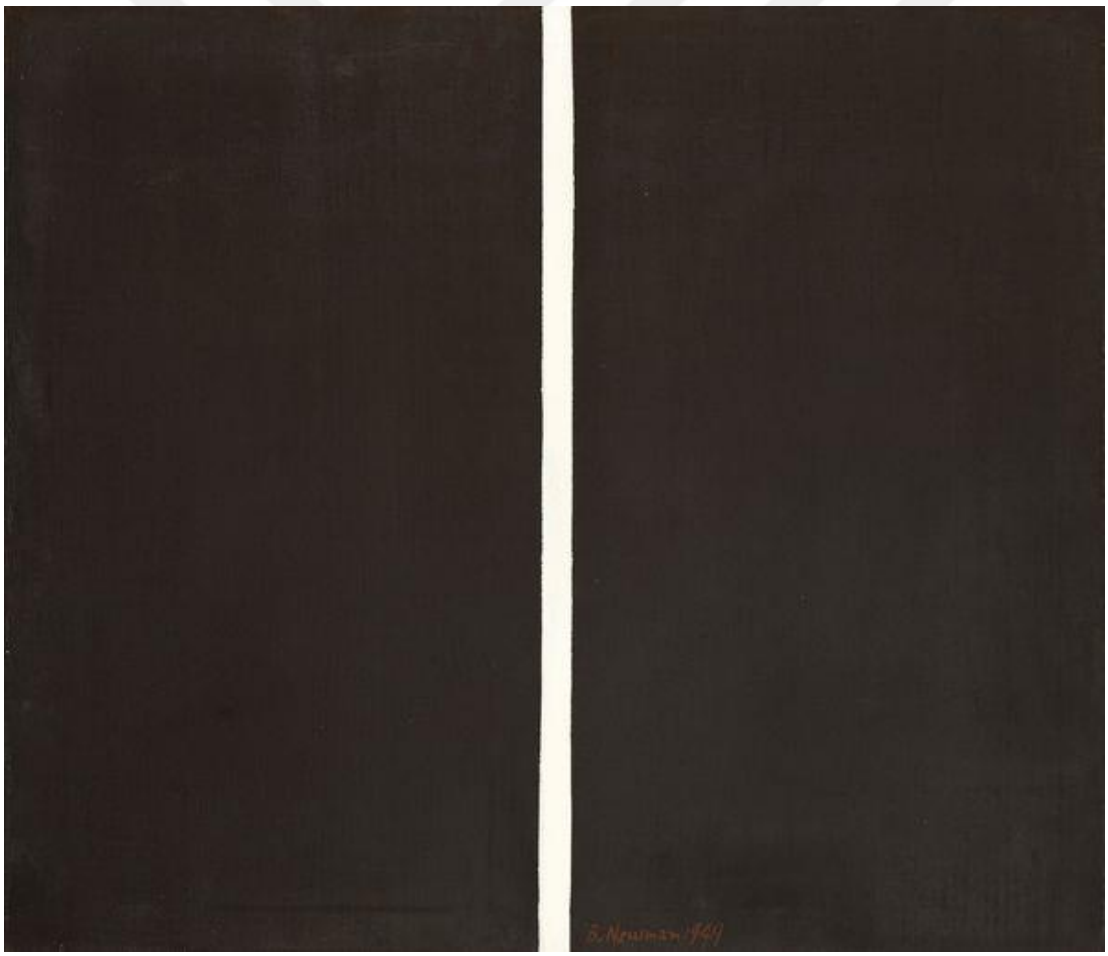
Barnett Newman Onement II eserine bakıldığında, bu serilerin genel özelliği olan zip yani fermuarın bu eserde de yer aldığını görmekteyiz. 182.5 x 84,9 cm ölçülerinde dik bir biçimde sergilenen bu eserde ilk olarak nesne ve zemin ilişkisi bizi karşılar. Yukarıdan aşağıya dikey bir zip'in tuvalın tam ortasında yer alması ve etrafında iki eşit boşluk bırakması Newman'ın eserlerindeki parçalamalarının genel üslubudur. Astar boyasının üzerine bant kullanarak oluşturduğu bu zip'lerin her seferinde farklı bir biçimde bize yansıtılması çok düz ve basit görünen bu üslubun karmaşıklık taşıdığını ve nedenselliğin sorgulanması gerektiğini gösterir. Bu çizgilerin yani ziplerin dikey olmasının sebebi insan iletişiminin genelde dikey bağlantılarla başlaması olarak yorumlanabilir. Zeminden önce veya sonra boyanan zip'lerin bu eserde önceden boyandığını görmekteyiz. Eserin kızıl toprak tonları arasında hemen farkedilemeyen bir tonda oluşturduğu bu zip eserin dinginliğini bizlere yansıtırken bir uçtan bir uca edeta devam edecek bir şekilde yerleştirilmesi ise belli bir dinamizm katmaktadır. Onemen II'nin Onement I'den farkı eserlerde bulunan ziplerin yapım aşamasındaki önceliğidir. Onement I'deki zip ilk görüşte dikine düz bir biçimde aşağı doğru inen rahat fırça darbelerinin doğallığını görürken aslında fırçadan önce bant çekerek oluşturulmuş çok yakın tonlarda bir renk görürüz. İlk görünenin durumu aslında yanıltıcı olarak dikkat çekmektedir. Onement II'deki teknik aslında aynıdır. Sadece ortada dikey oluşturulan zip'e sonradan fırça ile müdehale edilmemiştir.

Newman eserlerinde önceden belirlenmiş veya planlanmış bir alanla uğraşmadığını bilmekteyiz. Derin bir ruh halinde gelişen duyguları yansıtmaya çalıştığı eserlerini dilselliğin ötesinde bir his olarak tanımlaması ifade gücününün seyirci tarafından ilk başlarda kolay anlaşılamamasına sebep olmuştur.

Resim 4.9. Barnett Newman, *Onement, III*, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 182.5 x 84.9 cm. The Museum of Modern Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.moma.org/collection/works/79921?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist

Barnett Newman Onement III eserine bakıldığında, adeta Onement I ve Onement II eserinin bir karışımı olarak görünmektedir. 182.5 x 84,9 cm ölçülerindeki bu serinin üçüncü eseri ikincisi ile aynı ölçü ve kompozisyon kullanılmıştır. Fiziksel ve ruhsal deneyimlere tamamen tutsak olmak gerektiğini bu eserde de hissediyoruz. Sanatçı kendine özgü tarzının oluşmasında her ne kadar zorlanmışsa seyircilerinde bu eserleri deneyimlemelerinin kolay olmayacağını tahmin edebiliyorlardır. Açık bir biçimde tanınan tarzı ile Newman kendi hakkında veya ruhsal durumları ile ilgili olmadığını söylemiştir. Kesinlikle hiçbir biçimde biyografik detaydan bahsetmeyen rothko bu eserinde de sıradanlığın ötesinde insan amaç ve değerlerini anlatmak istiyordu. Sanatçının Onement serilerinde de karşılaştığımız bu spesifik durum Renk Alanı Resimleri için ayrıca bir önem tanımaktadır.

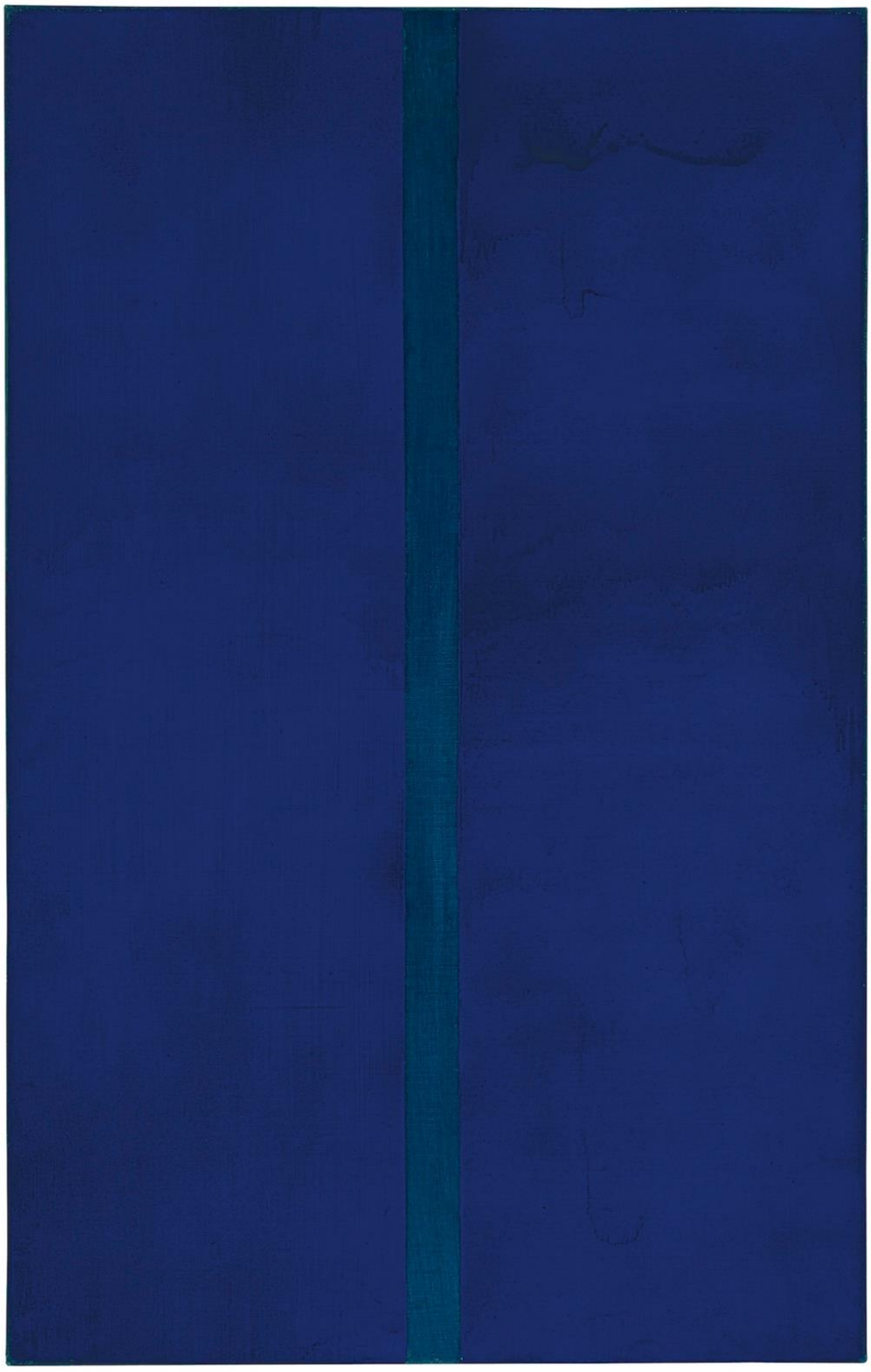


Resim 4.10. Barnett Newman, *Onement, IV*, 1949, Tuval üzerine yağlıboya, 84 x 97 cm. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.clevelandart.org/centennial/centennial-loans/barnett-newman-onement-iv

Barnett Newman Onement IV eserine bakıldığında, Onement I, Onement II ve Onement III eserlerinden farklı olarak ebat olarak daha küçük ve yatay bir tuvale yapıldığını görmekteyiz. Renk olarak siyah ve beyazın kullanıldığı bu eserin diğer eserlerle ortak özelliği ortasından resmi iki eşit parçaya bölen bir zip'in olmasıdır. Yorum olarak aynı kompozisyonların izlenildiği onement serilerindeki bu kompozisyonların tek bir bloğu iki eşit parçada dikine bölünmesidir. Ziplerin tuval üzerindeki alanının diğer onementlerdeki ziplerle eşit bir alan kaplaması ayrıca önemlidir. Onement III ve Onement IV eserlerinin yapım tarihinin aynı yılda olması bu serinin nasıl bir ivmede seyrettiğininde göstergesi durumundadır. Diğerlerinden farklı bir keskinliği olan zip'in eser üzerinde yarattığı gerginlik oldukça açıktır. Bu sayede zıtlığın gücünü ve şiddetini bize yansıtmıştır.

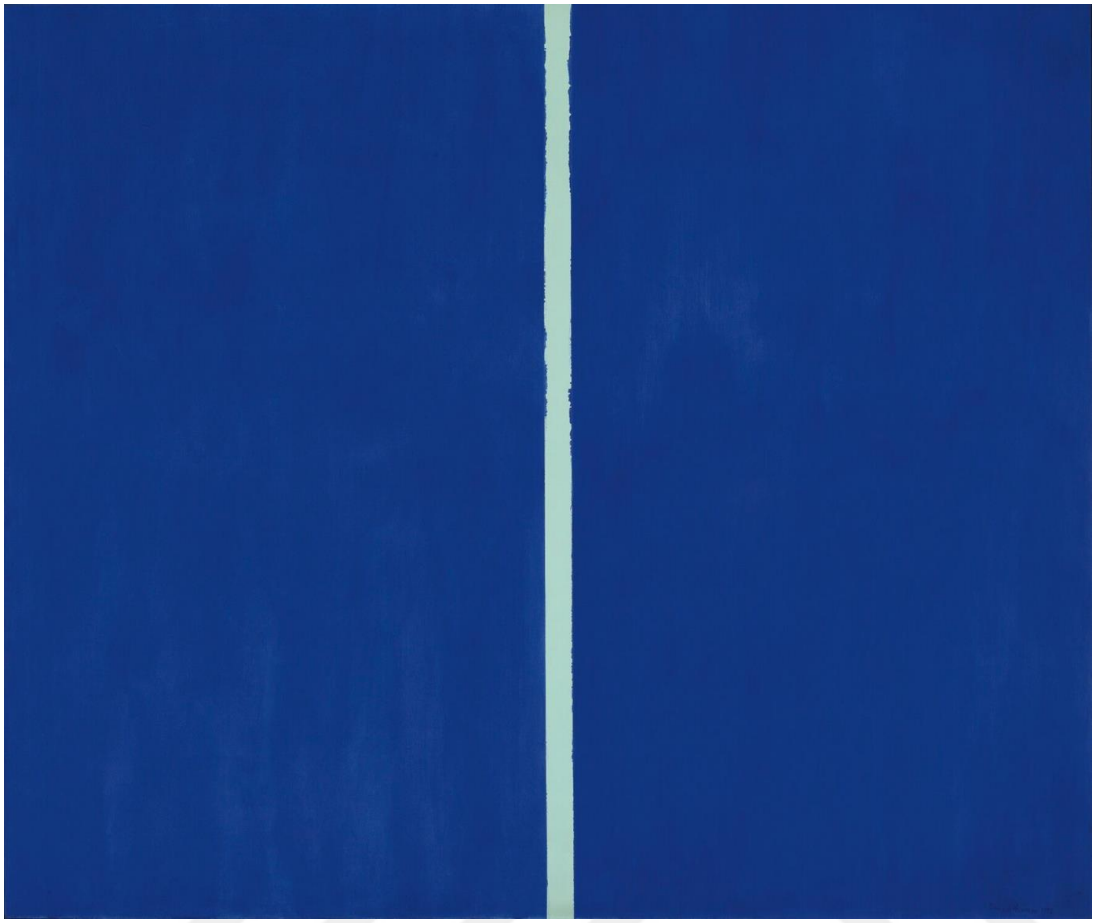
Newman'ın bu eseri ebat olarak alanın dışında kalması devasa ölçekli resim mantığının bir terki gibi gözüksede sonradan yapacağı Onement V ve Onement VI eserlerinin devasallığı aslında bunun bir terkten ziyada eserin böyle bir zeminde nasıl bir etki yaratacağının bir gizemi olarak durmaktadır.



Resim 4.11. Barnett Newman, Onement, V, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 152.4 x 96.5 cm.

https://www.artnews.com/art-news/news/christies-barnett-newman-onement-v-one-1202691619/

Barnett Newman Onement V eserine bakıldığında, Onement IV'den yaklaşık 3 yıl sonra yaptığı bu eserin ölçülerinin 152.4 x 96,5 cm olması, tekrar büyük ölçeğe geçtiğinin bir göstergesidir. Dikey bir kompozisyonda ve parlak bir renkle oluşturulan bu eserde diğer Onement serilerinde görüldüğü gibi dikey bir biçimde eserin tam ortasında duran bir zip yer almaktadır. Newman'ın eser karakterlerinin bir çıktısı gibi duran bu durumun eser üzerindeki yorumu her nekadar diğerlerine benzesede iyi bakıldığında arka plana itilmiş mavi bloğun aslında ön tarafta sonradan yapılan iki blok gibi durmasıdır. Buradaki zip zemin için hazırladığı ve sürdüğü astarın üzerine çektiği bant ile oluşturduğu görülmektedir. Dikkatlice bakıldığında Mavi ve turkuaz tonda bir astar ile boyanan yüzeye, eserin ortasından ve dikine çekilmiş bant eşlik etmiş, tekrar tüm eser maviye boyanmış ve bant kaldırılmıştır. Newman'ın derinlik ve ayrışmayı bu denli yakın tonlarla başarması dikkat çekicidir. Newman, 1950 yılında yaptığı The Wild isimli eserinde yalnız bir zipin şiddetli etkisini ve derinliğini apaçık bizlere göstermiştir.



Resim 4.12. Barnett Newman, *Onement, VI*, 1953, Tuval üzerine yağlıboya, 259.1 x 304.8 cm.

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/may-2013-contemporary-evening-n08991/lot.17.esthl.html

Barnett Newman Onement VI eserine bakıldığında ise tüm onement serilerinden farklı olarak oldukça büyük bir boyuta geçtiğini görmekteyiz. 259.1 x 304,8 cm ölçülerindeki bu devasa eserin aslında Onement IV'te denediği kompozisyonun mavi tonlarında ve yaklaşık dört katı büyüklüğünde yapması dikkat çekmektedir. Onement IV'te neden eser boyutunun bu denli küçültüldüğünü düşündürürken yatay sergilenen Onement VI'nın renk alanı resimleri için geçerli kabullerinden birisi olan devasallığı bizlere sunmuştur. Zip'in yapılma tekniği Onement II ve Onement V ile aynıdır yani bant yapıştırılıp yüzey tamamen boyanmış sonrasında bant sökülmüştür.

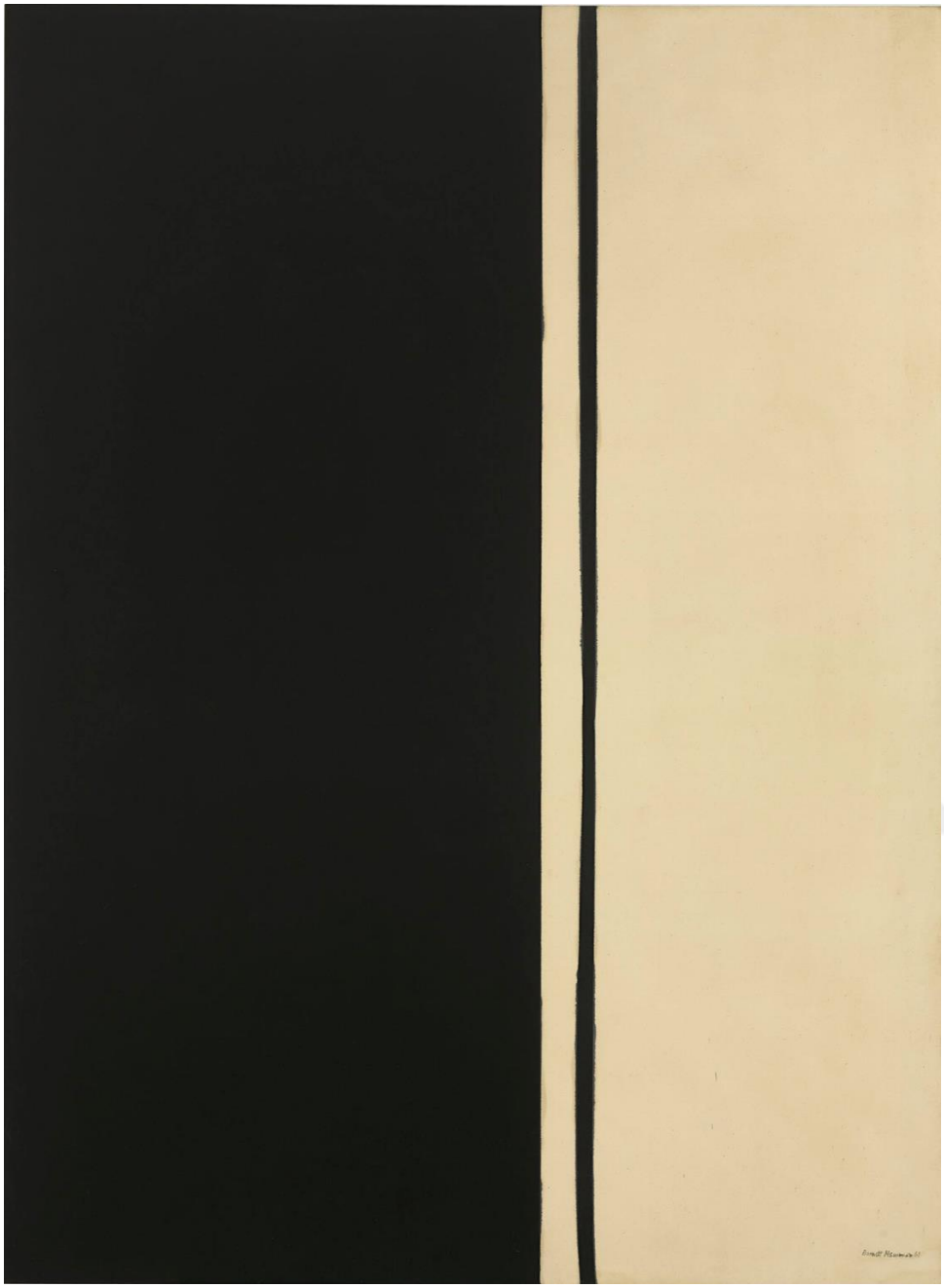
Newman'ın Onement'lerinde kullandığı Zip'leri daha sonraki eserlerinde de kullandığını görmekteyiz. Ancak Onement'lerde kullanıldığı dikey ve tekli yapıdan uzaklaşan farklı kurgusal kompozisyonlarla oluşturulmuş eserler üretmiştir.

4.2.2. Newman'ın The Wild Eseri

Resim 4.1. Barnett Newman, The Wild, 1950. Tuval üzerine yağlıboya, 243 x 4.1 cm.

1950 yılında yaptığı *The Wild* isimli eseri 243 x 4,1 cm boyutlarında dikine bir eserdir. Tek bir zip'ten oluşan bu eser Modern Amerika Resmi'nde aykırı olarak adlandırılmış ve heykelsi bir yapıya sahiptir. Sanatçının diğer devasa tabloları ile *(Vir Heroicus Sublimis, Onement VI & Black Fire I)* aynı yükseklikte olan bu eserin yaklaşık 4 cm ebatındaki eni ile diğer ziplerden ayrı bir yerde sınıflandırılmıştır. Tek bir zip yalnız heykelsi ve yüce. Buradaki *yüce* Newman'ın ifadelerinde sıklıkla kullandığı bir temadır.

4.2.3. Newman'ın Black Fire I Eseri



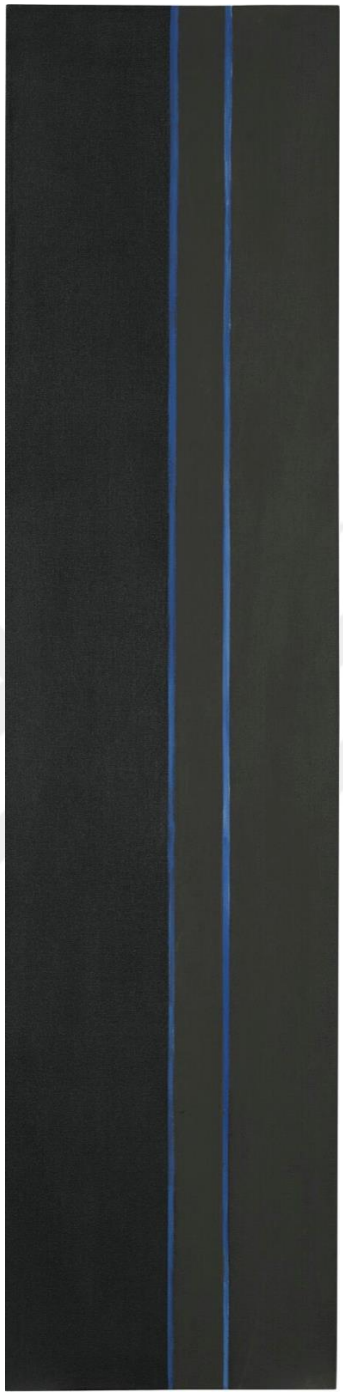
Resim 4.2. Barnett Newman, *Black Fire I*, 1961. Tuval üzerine yağlıboya, 289.5 x 213.3 cm.

https://www.christies.com/en/lot/lot-5792532

Newman'ın 1961 yapımı 'Black Fire I' eserinde de Onement serisinden farklı bir yorumlamayı ve zip kullanımını görmekteyiz. Zip'in kanvas üzerinde yukarıdan aşağıya, eseri dikine bölen bir siyah bloğun yanında almasını veya biri kalın diğeri ince iki dikey zip kullanması o döneme kadar uygulamalarında yapmadığı bir

kompozisyon olmuştur. Sonraki eserlerinde çoğalacak ve yön değiştirecek ziplerin çıkış noktasından evrilen bir eser olarak Black Fire I, siyah ve beyaz renk tonlarının sarı ile karışımını ikilik yarattığı eserde ikilikte mükemmeliğin arayışı olarak yorumlanabilir. Kompozisyon ile devasa boyuttaki tuval, ihtişamlı ve evrensel bir konuma gelmektedir. Eserin sıradanlığın ötesinde bir iletişimle seyirci ile buluşuyor olması Dönem sanatçılarından özellikle Rothko'nun da benimsediği bir anlayış olmuştur. Devasa eserlerin içine çektikleri insanların kendi zihinsel dünyalarında özgürce dolaşabilecekleri alanlar yaratmayı amaçlamışlardır.

4.2.4. Newman'ın By Twos Eseri



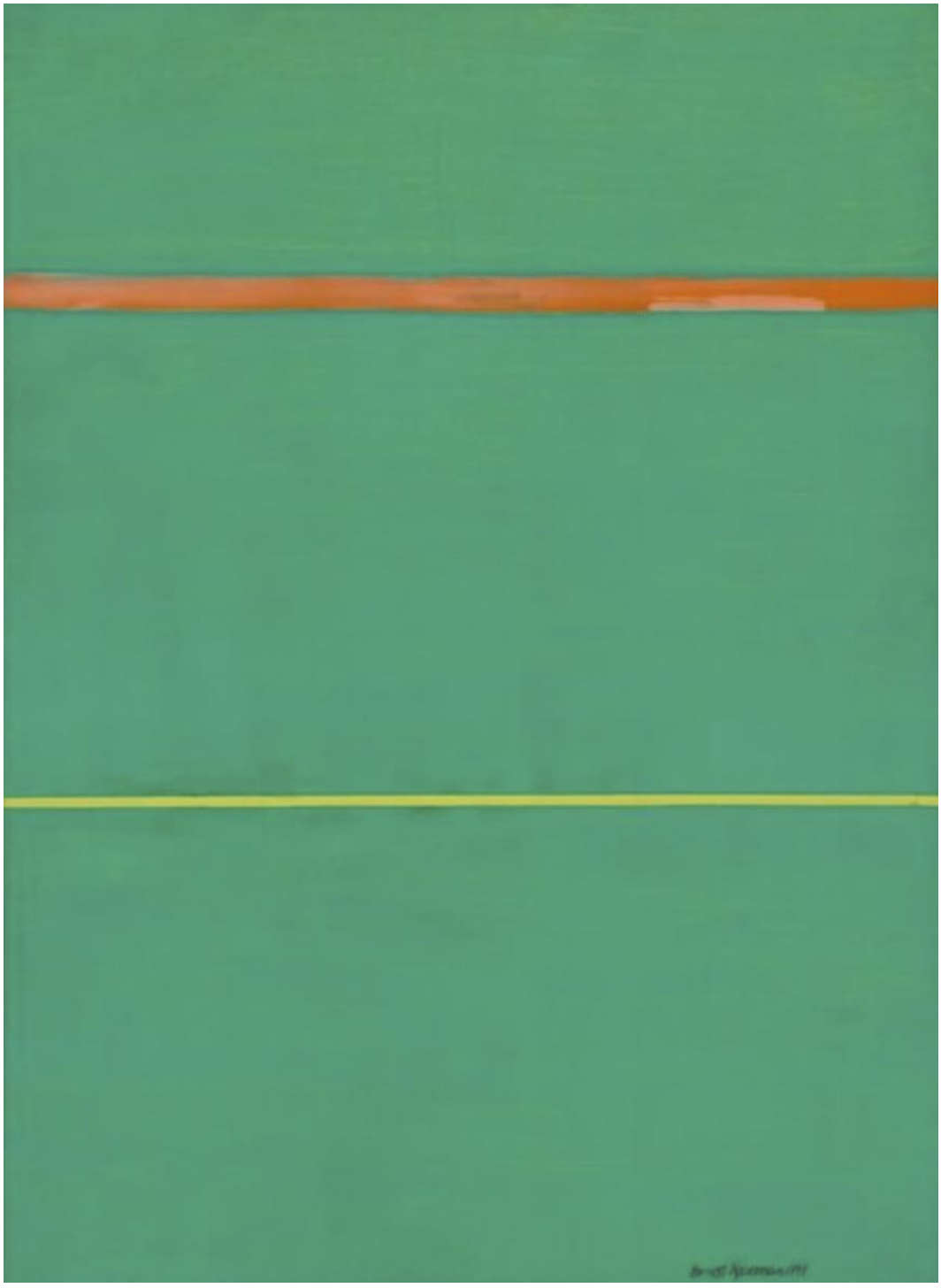
Resim 4.3. Barnett Newman, *By Twos*, 1949. Tuval üzerine yağlı boya, 168.3 x 40.6 cm.

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/nov-2013-contemporary-evening-n09037/lot.28.html

Newman'ın *By Twos* ve *Dionysius* eserlerini daha farklı kullandığı ziplere örnek olarak gösterebiliriz.

Black Fire I eserindeki gibi Newman burada dikine yerleştirdiği iki zip görmekteyiz. Ancak Black Fire I eserinde dikine yerleştirilmiş iki farklı renkte zemin üzerine sol taraftaki siyah bloğun renginde sağ blokta yer alan yekpare rengin yaklaşık 10 cm içinden geçen dikey bir zip görürüz. Bu zip Newman'ın fırçasından çıkan bant çekilerek yapılmamış bir zip'tir. Böylelikle arada kalan sağ taraftaki renk bloğunun yaklaşık 10 cm lik parçası doğal bir zip görünümüne gelmiştir. Ziple birlikte dört farklı ölçü ve şiddetteki blok eserin bütünlüğünde adeta öne çıkma yarışına girmektedir. Bu eser Newman'ın Onement serileri sırasında ürettiği tek zipli olmayan eserlerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının zipler kullanarak sürdürdüğü tinsel derinliğin bir arayışı içerisinde kendisine yansıttığı boyut olarak yorumlanabilir.

4.2.5. Newman'ın Dionysius Eseri



Resim 4.4. Barnett Newman, *Dionysius*, 1949. Tuval üzerine yağlı boya, 170.2 x 124.5 cm.

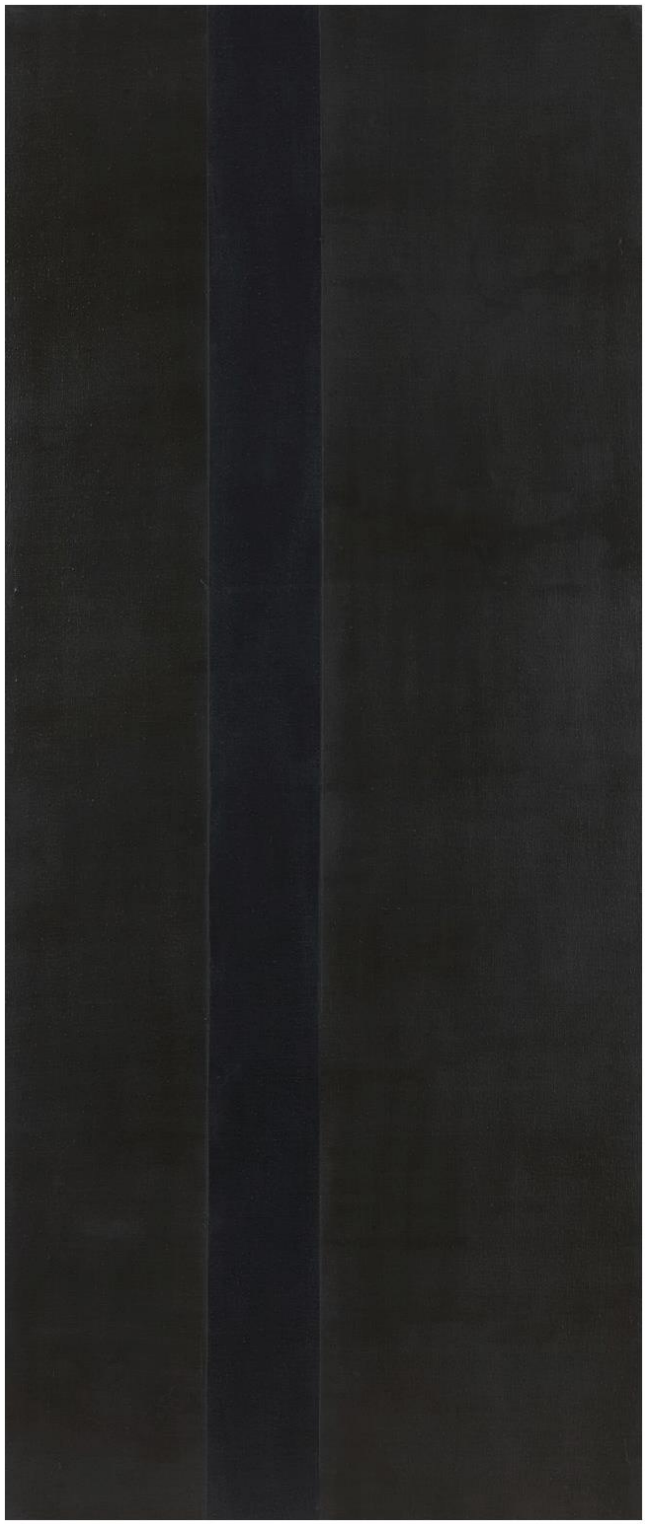
https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70526.html

Newman *'...Eğer yüce denebilecek bir efsanenin olmadığı bir zamanda yaşıyorsak, nasıl yüce sanat yaratabiliriz?'* diyerek yönelttiği bir soruda '*…devasa bir tablo'* cevabını vermiştir. Bu görkemli devasa eserlere yaklaşan seyirci arasındaki zihinsel

iletişimi sağlamaya çalışmıştır. Bu iletişimi aslında yeni biriyle tanışmak gibi yorumlamıştır. Bireyin ve eserin hayatını değiştirebilecek bir güç etkileşiminde bulunulabileceğinin varsayımını kabul etmiştir (MoMA Müzesi, 2022b).

Barnett Newman, Dionysius eserinde karşımıza yüzey üzerinde kullandığı üç farklı renkle karşımıza çıkarken alışılmışın ötesinde yatay bir biçimde kullandığı zipler ile oluşturduğu bloklar dikkat çekmektedir. Yatay olarak kestiği yeşil tonlardaki yekpare bloğun iki farklı zip tekniği ile yatay bir biçimde üç farklı kuvvette ayırması ayrıca önem taşımaktadırki ziplerin kuvvet ve şiddeti önemli derecede değişkenlik gösteren bir algı yaratmaktadır. Bu yatay blokların Mark Rothko eserlerinden esinlenebileceği ihtimali dönemin şartları ve sanatçı ilişkilerine bakarak doğruluk payı üzerinde tahminler yürütülebilir. Acaba Newman ziplerinin Rothko üslubundaki etkisini mi merak etti bilinmez ama kendi tarz ve üslubunu kırdığını veya kısa süreli terkettiğini bu eserde görmekteyiz.

4.2.6. Newman'ın Abraham Eseri



Resim 4.5. Barnett Newman, Abraham, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 210.2 x 87.7 cm.

The Museum of Modern Art, New York, Amerika Birleşik Devletleri. https://www.moma.org/collection/works/80191?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist

> *'Yirmi yıl önce korkunç bir dünya savaşı ile büyük bir ekonomik krizin yerle bir ettiği katliamlara sahne olmuş bir dünyanın moral krizini hissettik; ve o dönemde yapmakta olduğumuz resim gibi bir resim türünü*
>
> *- çiçekler, uzanmış nüler ve çello çalan insanlar (Cezanne, Picasso, Matisse gibi modern ressamların konuları) – resmetmek olanaksızdı. Aynı zamanda organize olamamış şekillerin ve biçimlerin ya da renk ilişkilerinin saf dünyasının içinde, bir duyum dünyasında hareket edemiyorduk. Diyebilirim ki kimilerimiz için bu neyin resmedileceği ilgili moral bozukluğuydu. Dolayısıyla pentür yalnızca ölmemiş birde sanki hiç var olmamış gibi sıfırdan başlamayı konuşur olmuştuk'* Barnett Newman, 1967 (Rosenberg, 1971: 27-28).

Mark Rothko gibi Batı Avrupa'nın klasikleşen gelenekselci yöntem ve düşünce tarzından çıkan ve tüm bu sanat imajlarından farklı bir düşünce sistemi ile akımda yer edinen sanatçılardan biri olan Newman, 1930-1940 yılları arasındaki resimlerinden düşünce ve stil olarak farklı bir yol izlemiştir. Sanatçı asıl idenin zihinsel bir sürecin aynası olduğunu savunmuştur. II. Dünya Savaşı'nın sonlarına gelindiğinde tüm dünyadaki yıkımın en trajik acılarını yaşayan halklar gibi birey olarak da sitemin yargılanmasından yana olmuştur. Düşünsel bir süreçle oluşturduğu resimleri ortaya koyan Newman bu eserleri Monologlardan oluşturması ile kendi olgun tarzına ulaşmıştır. Döneme ve sanat tarihine kalıcı bir etki bırakacak olan *The Plastic Image'*ın çeşitli eskizlerini oluşturdu. Empresyonistlerin sanat dilinin teknik problemlerini çözmeleri gerektiğini ve modern bir sürecin çıktısında, dekoratiflikten kapsamlı bir alansallığa dönüşmesini arzulamıştır (URL-10).

The Plastic Image'da Newman, yaratılışın konusunun kaostan meydana geldiğini belirtmiştir. Dönemin sanat üreticileri yaratma hissini mekânsal düzenlemelere, renk ve biçime göre tasarlamışlardır. Soyut resmin bütün tavrını ise maddesel olmayan bir yaratma güdüsü ile geometrik ve biçimsel tarzını oluşturmaya çalışmışlardır. Bunun bir ilkel süsleme sanatı olmayışının modern bir anlayış ile sanatı yüceltmesi gerektiği eserler olduğunu söylemiştir. Dönemin Amerikan sanatının yüksek bir değeri olan sanatçıların ayrıca sanat dialoglarında tartıştıkları ve birçoğunun hemfikir olduğu bu ifadeler Rothko gibi güçlü bir sanatçıdan destek görmüştür. Sanatçıların ortak paydasındaki dönem görüşleri yeni formlar ve semboller yaratmak için bilinçli okumalar ve bilgi tüketimi yapılması gerektiği ve hayal gücünün metafizik sınırların ötesinde olmasını savunmuşlardır. Bunun bir ilkel süsleme sanatı olmayışının modern bir anlayış ile sanatı yüceltmesi gerektiği eserler olduğunu söylemiştir. Dönemin

Amerikan Sanatının yüksek bir değeri olan sanatçıların ayrıca sanat dialoglarında tartıştıkları ve birçoğunun hemfikir olduğu bu ifadeler Rothko gibi güçlü bir sanatçıdan destek görmüştür.

Bu bağlamda Newman kendi üslubu olan dikey unsurlarla 'zip' leri kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Dönemin Amerikan sanatında tuvallerin büyük ebatta olması dikkat çekmektedir. Özellikle Soyut Dışavurumcular ve Renk Alanı Resmi sanatçılarında yaygın ve uygulanan bir anlayış olmuştur. Newman'da dönemdaş ressam arkadaşları ile aynı fikrin ortak çıktısı ile karşımıza çıkmaktadır. New York Okulu ressamları olarak bilinen bu merkezin sanatçılarının Soyut Dışavurumculukta benimsenen temaları, tutum ve ihtimalleri, ilham kaynakları, konuları, durum ve olasılıkları hakkındaki görüş birlikleri ile bu sanatçı okulunun vizyonunu oluşturmuşlardır (URL-11).

Newman babasının ismini taşıyan *Abraham'ı* (İbrahim) büyük formatta resmetmiştir. 210 cm yüksekliğindeki bu eserde diğer eserlerinden farklı olarak koyu bir paletinin olmasını söyleyebiliriz. Siyahın siyahla daha şiddetlendiği bir duruş ile eseri dikine iki parçaya ayıran bir bant zip görmekteyiz ki bu eserdeki zip gücü yani kapladığı alan ve keskin hatlarla dönemine kadarki diğer eserlerinden tekrar ayrılmaktadır. Siyah üzerine siyahla çalışan ressamın karamsarlığı karanlık bir modda yansıttığını görüyoruz. Diğer eserlerde kullandığı zip'lerin yerine bu eserdeki sütun olarak tasvir edilebilecek şekilde bir bant kullanması, Newman'ın çok net bir biçimde varoluşsal bir trajediyi yansıtmasına yardımcı olmuştur. (Fineberg, 2014: 100). Abraham II. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra hayatını kaybetmiştir. Babası ile olan yüksek iletişimi ve geçirilen zor süreçteki birliktelikleri duygusal yönden Newman'ı etkilemiştir.

Merkezin hemen soluna dikey olarak yerleştirilen siyah zip ve alan arasındaki kompozisyon ilişkisi şekilsel olarak belirsiz bir biçimde yüzeydeki şiddetini kaybediyor. Bu yüzden bütün olarak görülen bu eseri ancak yaklaştıkça fark edilebilecek bir güç söz konusudur. Bir şekilde kafa *kafaya gelmek* deyimini kullanabiliriz ki bu eylem dönem sanatçılarından Rothko ve Newman'ın en çok arzuladığı sanatçı izleyici iletişim şekli olmuştur.

Newman'ın kompozisyonlarında sanatsal alan ifadeleri ve kavramları 20. yüzyıl Amerika Sanatı ile sanatın geleneksel düzenindeki fazlalıklardan kurtulduğunu ve

sanat için yeni bir idea ya dönüştüğünü görmekteyiz. Sanatın yüksek dilini soyutlamalarında kullanması Mever Schapiro'nun, Newman'ın eserlerinde kullandığı bu özgünlüğü bir dil olarak görmüştür. Bu yüzden sanat tarihçisi Schapiro'nun 'Object Matter' tanınabilir görüntüleri olarak ifade ettiği konuların Newman'ın eserlerinde metafizik ve manevi temalara dönüştüğünü vurgulamıştır (MoMA Müzesi, 2022c).

Newman, ilk *Onement'*inden son dönem eserlerine kadar süreçte özgün sanat dili ve üslubu ile soyut dışavurumcular için önem teşkil etmiştir. Newman eserlerindeki renk, ebat ve boyanın kendi üslup ifadesinde birleşmesi ile resimlere benzersiz kişilikler kazandırmıştır. Newman, *'resmin görsel deneyimini'* seyircisi ile buluşturmak amaçlamıştır. Bu görsel deneyimle hazırladığı ve izleyicisine sunduğu *Abraham*'da yaratılış ve ölümü aynı anda ifade eden bir kompozisyonda ele alınmıştır. Bu yüzden bir röportajda Newman, *Abraham*'ı neler hissederek yaptığını şu sözlerle ifade eder: *'Bunun yarattığı dehşet yoğundu ... Ben buna dehşet diyorum. Anksiyeteden daha fazlası… Nereden alayım… Neler olacak…"* Newman için sanatçının stüdyodaki tek başına, tamamen yalnız, iç dünyasının duygularını yaratması sonucu oluşan *"Benlik, dehşet ve durağan, benim için resmin konusudur"* demiştir. Bu sözler Abraham'ın çıkışındaki depresyon altyapısının en sade açıklaması olmuştur (URL-12).

4.2.7. Newman'ın Vir Heroicus Sublims Eseri

Resim 4.6. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublims*, 1950-1951, Tuval üzerine yağlıboya, 242.2 x 541.7 cm. The Museum of Modern Art, Floor 4 - 404, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.moma.org/collection/works/79250

Vir Heroicus Sublimis, 'Erkek, kahramanca ve yüce'; Newman'ın atölyesini daha geniş bir yere taşıması çalışmalarına bir süre engel olmuştur. 1950 yılında yaptığı bu çalışma dönemin devasa eserleri arasında yer alırken pentür bakımından farklı bir kullanımı barındırır. Önceki eserlerinde pentür ve doku kullanımı ve soft ya da titreşimli geçişlerden artık uzaklaştığını görmekteyiz. Anıtsal boyuttaki bu devasa çalışması metafizik bir arayışın sembolü kıymettar olan nesnenin zıtlığını yansıtmaktadır. *Onement* serisinde sonra ürettiği bu eserin üzerindeki ziplerin birden fazla olması ve yatay bir tuvali dikine kesen farklı renk ve şiddette, değişken aralıklı yerleştirilmesi diğer eserlerinden ayıran en önemli özelliklerden birisi olmuştur. Siyah ve beyaz zip arasında kalan gizli bir kareyi de içinde barındırmaktadır (MoMA Müzesi, 2022d).

Vir Heroicus Sublimis renk alanı kullanımı ile evren ve sonsuzluğu metafiziksel olarak bizlere sunmaktadır. Renk Alanı Resimlerinde karşımıza çıkan Soyut Dışavurumcu bir üslupla biçimlenmiş bu eserin üzerinde pentür olmaması eseri insani yani yapay olandan uzaklaştırmaktadır. Soyut Dışavurumcu sanatçıların bu denli büyük eserler üretmesi sanatın kullanılır alanın devasalığı ile tekrar karşımıza çıkmaktadır. Renk Alanı Resmi hareketinde eser üreten diğer sanatçılar da (Rothko, Fontana, Klein, Still ve Noland) devasa boyutta bu tarz eserleri izleyicilerine sunmuşlardır. Conceptualist bir sanatçı olan Mel Bochner Modern Sanat Müzesi'ne gittiğinde büyük

eserlerle deneyimlediği o anları izleyici ile eserin iletişimini, mekânı eşsiz klan teatral bir üsluba dönüştüğünü fark etmiştir. Bu yepyeni bir arayışın yarıtıcı sonucu olduğunu söylemiştir. Pratik olarak mümkün olmayan bu eserlerin üretim ve taşıma zorluğu Amerika Soyut Dışavurumculuğunda adeta felsefi olarak maddesellikten evrenselliğe geçiren bir kapı konumuna gelmiştir. *Neden olmasın?* kavramı özgünlüğün zihinsel süreçteki yapı taşı sorusu halinde üretimi tetikleyen bir motivasyon sorusu olmuştur. Tüm Renk Alanı Resmi çalışmalarında sanatçıların kaygısı olarak eserin kendi taşıdığı anlamı yansıtacak bir fiziksellikte olması gerektiği görüşü Newman'ı da etkilemiştir. Eserlerin bir abideye dönüşmesine heykel gibi adlandırılmasına bir engel yoktu ama bunlar dönemin sanatçılarının yayınladığı ortak metinlerde de felsefi yapıyı oluşturmuştur.

Barnett Newman'ın çalışmalarının bazıları her ne kadar soyut dışavurumcularla paydaş olsa da bazı eserlerinin diğer Soyut Dışavurumcu ve Renk Alanı Resmi sanatçılarından farklı nitelikler taşıması tartışılan bir konu olarak güncelliğini korumaktadır. *Vir Heroicus Sublimis* eseri bu ayrımın olduğunu düşünenler için örnek teşkil etmekte ve adeta bir kanıt niteliği taşımaktadır. *Vir Heroicus Sublimis*, kırmızının üst ton koyu renkleri ile yapılmış parlak bir yapıya sahip canlı bir tarzı vardır. Yatay yerleştirilen tuvali dikey kesen zip'ler farklı aralıklarla eseri bölerken kırmızının o parlak etki gücünü de zayıflatıyor. Newman'ın II. Dünya Savaşı sonrası oluşan kültürel yıkılmaları ve bitkinliğin toplum üzerindeki ihtiyaçlarına bir cevap olarak seyre sunduğu yorumlanmaktadır. O dönemde toplumdaki insanların ihtiyaç duyduklarına ve düşüncelerine bir yanıt olarak geliştirilmiş olması mümkündür. Newman'a göre bu, şiddet, korku, yıkım ve felaketle gölgelenen savaşın etkilerinin bir ürünü olmuştur. İlk *Onement I*'de oluşturduğu zip bu eserde bir enkarnasyon (*et Verbum caro factum est* Yuhanna incilinde geçen kelime ete dönüştürüldü anlamında dini bir ifadedir. Buradaki atıf İsa'nın insanlığına ve tanrısallığınadır.) olarak karşımıza çıkar. Buradaki kromatik zipler Rothko'nun renk kullanımı ile benzerlik göstermektedir. Geçişleri ve gölgelemeleri ifade biçimi olarak kullanan Rothko ve Newman soyut dışavurumcuların temsiliyetinde iken, Newman'ın yaratıcı prosedür üzerinde durmadığı için bir noktada diğerlerinden ayrıldığı görülmektedir.

Newman, kendi üslubunda eserleri izleyicilerine sundukça Minimalistler ve Renk Alanı sanatçıları tarafından el üstünde tutulan bir örnek sanatçı olmuştur. Newman,

eseleri üzerinde konuşmalar ve kritikler yapan izleyicilerin zamanla sanatını destekleyeceklerini ve anlamlandıkça daha değer göreceğini öngörebilmiştir. Nitekim de öyle olmuş bir yıl içinde muazzam düzeyde ünlenmiş ve eserleri ile tanınan alan resimcileri arasına etkin bir biçimde girmiştir. Seyircisine fikirlerinin dilsel söylemlerini metafizik bir sistemde sunma çabasını kullandığı ölçeklerle sağladığını söylemiştir. Tüm Soyut Dışavurumcular ve Renk Alanı Resmi temsilcileri gibi Newman'da geleneksellikten çok uzakta adeta karşısında yer almıştır. Ne ebat olarak ne ifade olarak ne de maddesel boyutta geleneksel yapı onlara uygun gelmemiştir. Arkaik dönemin üslubu ve geleneksel yapısından uzaklaşan bu sanatçılar gibi Newman'da esas olanın tinselliği üzerinde ki okuma ve yazmalarını dönemdaş sanatçılarla paylaşan bir birey olmuştur. Geçmiş dönemden kabul ettikleri yalnızca mit ve felsefe okumaları diyebiliriz ki bu yorumlamalarını modern tarzda yaptıklarının da altını çizebiliriz.

Renklerin birincil ifade olarak kullanan sanatçılar ve Newman Kromatik olarak soyutlanan eserlerle renk alanı resminin güçlenmesine katkı sağlamışlardır. Rengi birincil ifade aracı olarak kullanan bu sanatçılar rengin somut olandan özgürleştiğinde benliğini kazanıp tinsel bir yönde evrimine olanak sağlamışlardır. Renklerin ifade gücünü hisseden izleyiciler, *Vir Heroicus Sublimis*'i gördüklerinde anıtsal bir biçimin varlığında şahitlik etmişlerdir. Böylelikle izleyicilerde de oluşacak trajik duygulara zemin hazırlayan Newman sonuç olarak her bireyin kendi ideolojik kavram kültür ve duygularının bir ortak hazzını yaşayabilecektir. Kendi zevklerine göre algılayacakları durum farklı deneyimleme mottosunda tekrar yapılanabilecektir. Resmedilene bakmak sadece göstermek istediğimi görmekten ziyade gözlerin tinsel boyutta ikincil anlamları niteliklendirmesiyle eyleme dönüşecektir. Resim bir yere kadar olan yolculuğuna izleyicisinide dahil edip sonsuz özgürlüklerde yol almasını sağlayacaktır. Bu yüzden bu esere verilen öncelikli dönütlerin başında şaşkınlık gelmektedir. *Ne anlamda neyi temsil ediyor? Aşırı soğuk ya da çok düşünsel mi?* (De Bolla, 2001: 29).

4.3. Adolph Gottlieb

> *'Sanat'ın kendisi açık bir kavramdır. Sürekli yeni koşullar ortaya çıkmıştır ve şüphesiz çıkmayı da sürdürecektir. Yeni sanat biçimleri, yeni hareketler ortaya çıkacak ve kavramın genişletilmesi gerekmediği ile ilgilenenlerin, genellikle profesyonel eleştirmenlerin karar vermeleri istenecektir. Estetikçiler koşullar ortaya koyabilir, ama bunlar hiçbir zaman kavramın doğru uygulanması için gerek ve yeter koşulda değildir. 'Sanat'ın uygulama koşulları hiçbir zaman tam olarak sayılamaz; çünkü sanatçılar tarafından, hatta doğa*

tarafından daima yeni örnekler tasarlanacaktır. Bu da birilerinin mevcut kavramı genişletmesi ya da eskiyi kapatıp yeni bir kavram icat etmesini gerektirecektir.

Benim iddia ettiğim şey, o halde şudur: sanatın geniş maceracı yapısı, sürekli değişen özelliği ve yeni yaratılar onu tanımlayıcı herhangi bir özellik saptamayı mantıken olanaksız hale getirmiştir. (Weitz, 1956: 27-35)

1904 yılında New York'ta dünyaya gelen Adolph Gottlieb 16 yaşından girdiği dönemin etkin sanat okulu olan *Art Students League of New York*'a girmiş ve yaklaşık bir yıl sanat eğitimi almıştır. Prestijli bir okul olan bu yerde George Bellows, Thomas Hart Benton, Alexander Calder, Helen Frankenthaler, Georgia O'Keeffe, Barnett Newman, Norman Rockwell, Winslow Homer, Man Ray, Jackson Pollock, Lee Krasner, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Louise Nevelson, Reginald Marsh, Romare Bearden, Red Grooms, Donald Judd, Roy Lichtenstein, Mark Rothko, Ben Shahn ve Cy Twombly gibi sanatçılarda değişken zamanlarda eğitim görmüş ve birçoğu modern sanata yön verecek bu sanatçıların kimliklerini ve üsluplarını oluşturmada nitelikli bir öncü ve paydaş olmuştur. Bu eşsiz sanat okulu sanat 20. Yüzyıl sanat tarihine yön vererek Amerikan Sanatı'nı yüceltmeye ve sanatçılar yetiştirmeye katkı sağlamıştır. Gottlieb bu sanatçılar arasına adını yazdırmış ve yaptığı eserlerle sanatın gelişmesine ve günceliğinde etkin rol oynamıştır (URL-13).

Bir yıllık eğitiminden sonra o dönem sanatın merkezi halinde bununa Batı Avrupa'ya gitmiştir. Paris'te altı ay boyunca her gün Louvre'u ziyaret eden Gottlieb başka bir prestijli akademi olan *Academie de la Grande Chaumiere*'de derslere katılmıştır. 1935 yılında kendini dışavurumcu soyut resimde ifade yer almış sanatçılarla *'The Ten'*i kurmuştur. 1943 yıllarında ise Mark Rothko, John Graham ve George L. K. Morris'in içinde olduğu soyut ressamlar topluluğu olarak üretim yapan *'The New York Artist Painters'*i kurmuştur (URL-14).

Adolph Gottlieb, II. Dünya Savaşı sonrası yükselen Amerikan sanatının ve ilk dönem soyut dışavurumcu sanatçıların öncüleri arasında yer almıştır. 1941 yılına geldiğinde sanatçı maddesellikten ziyade ikincil anlamlara ve içeriklere ve altında yatan kavramların yücelmesine önem vererek eserlerinde Piktograflar ve mitolojik semboller kullanarak özgün ve yenilikçi soyut kompozisyonlar üretmiştir. Formalist bir üsluptan uzak duran sanatçı bu yolda ilerleyecek birçok dönem sanatçıları gibi, II. Dünya Savaşı'nın olumsuz kültürel değişimleri ve durağan bir yaşamın etkilerinden olumsuz etkilenmiştir. Bu etkiler sanat hayatını etkilemiş ve bu süreçte güncel olarak kalmış biçimselliği reddederek geleneksellikten uzaklaşmıştır. Hem kullandığı renklerin zemin etkileşiminden hem de

duygusal bir arayışta kullandığı çizgiler bakımından üslubun da farklılıklar gösteren kompozisyonlar göstermiştir (URL-15).

'Yokluk (Hiçlik) üzerine yapılan iyi bir resim üzerine daha iyi bir şey olamaz' söylemi Gottlieb ve Mark Rothko'nun 1943 yılında *New York Times*'da yayınlanan mektuplarında ortak fikir olarak sundukları görüşlerini yansıtan bir ifadedir (Fineberg: 2010: 107). Serbest çağrışımda özgürce yapılacak her düşünsel eylemin yaratıcılığı güçlendirecek pozitif argümanlar olarak karşımıza çıkacağı üzerinde duran Gottlieb ve Rothko'nun bu ifade biçimleri Soyut Dışavurumcu sanatçıların yazılı ilk resmi ifadesi olarak kabul edilmiştir.

Kompozisyonu yücelten bir bakış açısından ziyade resmin esas yapısını oluşturan ve serbest bir biçimde otomatizmini savunan estetik önyargıdan ziyade bilinçsizce yapılan eserlere, blincin çoklu katmanlarıyla yani kontrollü bir biçimde uygulamadan yana olduklarını savunan bir üsluptaydılar. Bu ilerleyen zamanda değişecek hem Rothko'nun hem de Gottlieb'in eserlerindeki değişimler ve evrilme görülmüştür. Nitekim gerçeküstü sürrealist bir yapıdan uzaklaşarak soyut dışavurumculuğun temsil isimleri arasına girmişlerdir (Fineberg: 1940, 37-38).

Mark Rothko ve Lou Schanker'in de etkin olduğu bir sanatçı grubunda Gottlieb ve Rothko'nun Milton Avery'nin stilize edilmiş figürasyonundan etkilendikleri bilinmektedir. Gerçeküstücülükle (otomatizm) ilgilenen Gottlieb'in sanatsal anlayışı Sigmund Freud ve Carl Jung'un teorilerini ve fikirlerini uygulama pratiklerinde daha soyut hale evrilmiştir. 1960 yıllarında Gottlieb, bir seri olarak '*Burst Paintings'* olarak bilinen kendi olgun üslubunu yansıtan eserleri yapmaya başlamıştır. *Burst Paintings* eserlerinde izlenebilen ortak motiflerde, kaligrafi ve üzerinde yer alan renk küresi görülmektedir. Gottlieb'in eserlerinden bazıları dünyanın prestijli Modern Sanatlar Müzesi (The Museum of Modern Art [MoMA], Tate Galeri (The Tate Gallery), Walker Sanat Merkezi (The Walker Art Center) ve Reina Sofia Usulak Müzesi (Reina Sofia National Museum)'nde yerini almıştır.

4.3.1. Burst Paintings

"*Elbette sanatçının rolü her zaman imge oluşturucu rolü olmuştur. Farklı zamanlar, farklı resimleri gerektirir.* "

Gottlieb, birbirinden tamamen farklı zamanlara tanıklık etmiş ve dünya savaşı öncesi ve sonrası olmak üzere üç kez evirilen kültürlerde sanat üretimini önemli derecede

değiştirmiştir. Yapıtları, 1957 yılında başladığı ve ölümüne kadar bu üç evirilmenin son dönemini gerçekleştirmiştir. Ürettiği *Bursts* eserlerinin doruk noktalarda yer alacak seviyeye gelmesi görsel dili ve sanat dilinin sadeye indirgenmiş üslubundan olduğu bilinmektedir. Basit ve doğru bir biçimde kurulan bilinçli kompozisyonlarda tuvalin iki kısma ayrıldığı görülmektedir.

Üst ve Alt kısımlarda yer alan dinamiklere ilk bakıldığında sınırlı renk alanları ve daireleri (*Disk*) göze çarpmaktadır. Resimlerin alt bölgesinde ise kakofonik (*Caco Phone*) bir enerjiye rastlanır. Harflerden oluşan karmaşık bu düzenin altında genellikle bulunan siyah tonlarında zemin, daire ve yazı ile bir enerjiye dönüşüp kompozisyonu tamamlar. Gottlieb, Burst resimlerinin kendi fikrinin büyük ideasını taşıdığını söylerken evrenin ikiliğinden karanlık ve aydınlığından ve bunların varoluşsal birlikteliklerinden bahsetmiştir. Bu düşünce eylemsellikte bile geleneksel yöntemden kaçınmıştır. Gelenekselliğin karşıtı olarak gördüğü ve tamamen ayrıştırdığı bu ikiliklerin büyük bir dinamizmin aynı anda var olan iki parçası olduğunu ifade etmiştir.

Aydınlık ve karanlık ışık spektrumlarının bir değişkenliği ama bu noktaların bir bütünün devamı olarak nitelendirmesi özünde aynı şeylerden türediğini anlamlandırmasıdır. Bu ikilikler arasında anlamlı bir farklılık olmadığını ve en ufak bir denge ile yer değiştirebileceklerini ifade etmiştir. Daireler ve altında yer alan parçasal yazı biçimleri veya sembolleri (mitolojik ve kabile sembolleri) bir bütünü oluşturan kompozisyonun en temel ikilikleri olmuştur. Burada kaotik olanın uygun zaman ya da biçimde bir bütünü tekrar oluşturabileceğini düşünmüştür. Yukarı olan aşağı inebilir ve kaotik görünen şey, uygun koşullar altında birleşip tek hale gelebilir düşüncesi eserlerinde kullandığı kompozisyonun güçlü bir etkisini göstermiştir (URL-16).

Bu seri eserler ile Gottlieb Renk Alanı Resmi'nde (*Color Field Painting*) kendisinin de var olduğunu güçlü bir biçimde göstermiştir. Gottlieb'in yaptığı eserlerini bu yıllarda büyük galeri ve müzeler tarafından gözde eserler olarak ilgi görmüş bu ilginin sonucunda büyük koleksiyonerler ve müzelerin koleksiyonlarına eklemişlerdir. Sanatçının eserleri, 1952 yılında ise Clement Greenberg tarafından düzenlenecek olan retrospektif sergilerde yer almıştır. Bu sergi hem Gottlieb'in prestijini artırmış hem de Renk Alanı Resmi sanatçılarının tüm dikkatleri bir kez daha üstlerinde toplanmasını sağlamıştır.1956'da New York'taki *The Jewish Museum,* 1963'te *The Walker Art Center* de gerçekleşen bu sergilerden yaklaşık beş yıl sonra dünyada New York'un sanat merkezi haline gelmesinde

sanatçılar kadar etkisi olan prestiji yüksek *Whitney Museum* ve *Guggenheim Museum*'da ise tekrar ortak bir retrospektif sergi açmıştır. Bu prestij ile ayrıca, 1963 yılında gerçekleştirilen dönemin etkili bienallerinden *Bienal de Sao Paolo'dan Grande Premio* ödülünü alan ilk Amerikalı sanatçı olmuştur (URL-15).

4.3.2. Gottlieb'in Black Ground, Red Disc Eseri

Resim 4.7. Adolph Gottlieb, *Black Ground, Red Disc,* 1966, Lithograph, 71.8 x 50.7 cm., New York, Amerika Birleşik Devletleri. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA

https://www.moma.org/collection/works/72434?artist_id=2268&page=1&sov_referrer=artist

Gottlieb'in 1940'lı yıllarda nitelik kazandırmaya devam edeceği Piktografları 1949 yıllarına gelindiğinde iki kısımdan oluşan bu eserleri sadeleştirerek daha da geliştirdi. Hayali Manzaralar, özellikle *Bursts* (Patlamalar) bu dönemde karakterini tamamlayacak bir dil olarak gelişmeye başlamıştır. Dengeyi muazzam şekilde eserlerinde oluşturduğu kompozisyonlar işlediği ikiliklerle sanat hayatının sonuna kadar yapacağı ve geliştireceği eserlerin temelini oluşturmuştur. Kültürel sentezin kullanıldığı mitolojik ve ilkel sembollerin yanında evrensel *disk* yani dairelerin birleştirici gücünü iyi bir biçimde kullanmıştır. Gottlieb 1959 yılının başlarında kendisinin bir hayranı olan Emily Genauer'a yaptığı resimlerden göstermiştir. Emily Genauer ise bu eserler hakkında şu ifadeleri yazıya dökmüştür.

> *'Gottlieb'in sanatı o kadar güçlü, talepkâr ve o kadar saldırgan ki beni tamamen bir kenara itiyor... Gottlieb'in resimlerinin... bilinçaltı özlemler, anılar, sanatçı ve izleyicinin paylaşabileceği kimlik arayışıyla hiçbir bağlantısı yok. Kendilerine ait, uzak ve karamsar bir dünya yaratıyorlar ve kendimi dışarıdan içeri bakan bir mesafede buluyorum. Baktığımda gördüğüm şey olağanüstü bir dinamizm konsantrasyonu. Yörüngede hareket eden Sputnik ile kendimi daha fazla ilişkilendiremiyorum. Yinede, Gottlieb'in resmettiği bir dünya, tek bir sanatçının benmerkezci benlik iddiasından daha büyük bir dünya, resimlerinde ilk bakışta görünebilir* (Genauer, 1959, *New York Herald Tribune* Gazetesi)

Black Ground, Red Disc, eserinde dönemin diğer alan resmi sanatçılarından farklı olarak ölçülerin daha küçük oranda olduğunu ilk bakışta fark edebiliyoruz. Gottlieb'in *Bursts* serisinden olan *Black Ground, Red Disc*'te siyah ile düz zemin üzerine iki ayrı parçada bütünü oluşturduğunu ve estetik ifadesini güçlendirecek bir kompozisyon kurduğunu söyleyebiliriz. Yazı imajı veya semboller olarak nitelendireceğimiz beyaz ile sembolleştirilmiş ifadelerin oluşturduğu alt kısım ile hemen üstünde arasındaki kuvvetli bir mesafe barındıran ve uzaklaşan kırmızı daireyi gördüğümüz üst kısım. Bu iki parça ya da kısım Gottlieb'in Bursts ederlerinde klasikleşen bir üslup olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

Bu Piktograflar üzerindeki dairesel patlamalar (*Bursts*) ile oluşturduğu kompozisyonlar dönemin gelenekselci tavır ve üsluptan uzaklaşan Amerikan Soyut Sanatı'nın açık bir ifadesinin kabulünü görebiliriz. Sanat eleştirmenleri ve tarihçileri tarafından her ne kadar anlama bürünüp maddeselleşse de izleyiciler için çok yeni olan bu kavram ve uygulamalar görünenin dışında mistik bir olayda vücut bulmuştur. Bu modern resimler anlam ifadesi açısından toplumdaki değişikliğin ve kültür karmaşasının da bir yansımasını oluşturmaktadır. Kültürel ifade ve yaşam biçiminin değişken disiplinleri savaş sonrası değişen dünya dinamiklerinden dolayı etki sıklığını artırmış ve yeni kavramlar arayışlara sokmuştur. Tüm bu sanatın ifade dili ve

tekniklerini barındıran bileşkenler Avrupa modernizmi ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğu arasında kritik bir bağlantıyı oluşturmaktadır.

Savaş sonrası Amerikan Sanatı ve bilhassa Soyut Dışavurumcu olarak bilinen grubun olgunlaşma süreci büyük bir hızla olmaktayken aynı paralellikte popülerliği de global düzeyde artmıştır. Tam anlamıyla sanatın evrimine şahit olduğumuz bu dönemde, soyut dışavurumcular ve Renk Alanı Resmi sanatçıları Amerika'nın 1930-1940 yılları arasındaki sanat dinamiklerini yüksek ölçüde yansıtarak yeni bir modern sanat merkezini oluşturmuşlardır. Çok sayıda Avrupalı yazar ve sanatçı 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen kaoslardan kaçmış veya kaçmak zorunda kaldığını bilmekteyiz. Şiddetten, öfkeden, soykırımdan ve ırkçılıktan uzaklaşmak isteyen bu sanatçılar zamanla Amerikan vatandaşı olmuştur. Bu sessiz sanat göçü kaosun ortasında fark edilemeyecek kadar geri plan hareketi olmuştur. Ancak tüm dünyanın bu göç dalgası neler olabileceğine dair yürütülebilir bir fikrinin olmaması zamanla New York ekolünü oluşturacak ve Amerikan Sanatı'nın temelini atacak bu sanatçıların ne derece önemli olduğunu ve günümüz sanatına ne derece katkı sağlayacağını öngörememişlerdir. Adolph Gottlieb'in göç eden bu sanatçılarla kurduğu beraberlikler hem fikri yönden gelişen sanat paylaşımlarına hem de uygulamalarına yansımıştır. Bu yüzden dönem ressamları için erişilebilir olan hem Avrupalı, Avrupalı olmayan kaynaklara çok şey borçlu olduğunu düşünmüştür.

Gottlieb 1935 yılında Avrupa turundaki sanatsal araştırma ve faaliyetlerini bitirmiş ve New York'a geri dönmüştür. Bu yıllarda kültürel faaliyetleri ve etkin gösterimleri ile New York çok popüler bir konumda yer almıştır. *The New York Times*'da sanat eleştirmeni olarak yazılar yazan Edward Alden Jewell ve Howard Devree, sürekli ve hızlı bir biçimde değişen trendlerin ve tüketilen kültürün tüm olan bitene uyum sağlamasındaki zorluklardan bahsetmişlerdir.

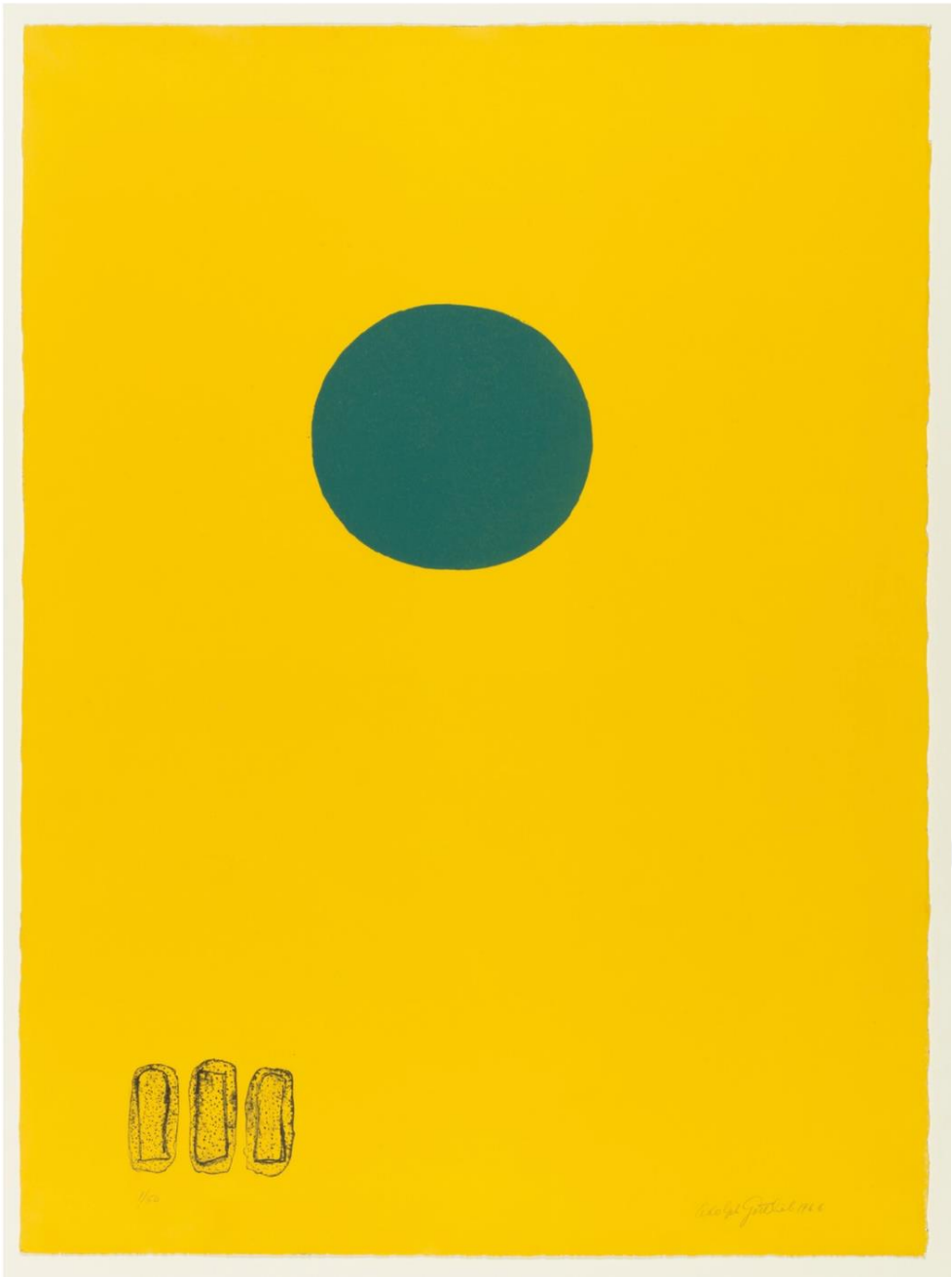
Adolph Gottlieb'in 1941 yılında başladığı bu piktograflar serisi bu dönemin etkilerinden ve kültürel olaylarından kaynaklandığı bilinmektedir. Bu yüzden Gottlieb'in piktograflarının, entelektüel ve sezgisel bir imaj ile yaratıcı anın merkezinde yer alan, gelenekselliğe başkaldıran bir sanatçıyı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

> *'Kişisel hissim, etrafımdaki her şey tarafından bir nevi itildiğimdi ... Amerikan sanat sahnesinin taşralılığı ile Avrupa'da olup bitenlerin gücü arasında sıkışmıştım. Ve bir bireyci olarak Avrupa'da olup bitenlere direnmek zorunda olduğumu hissettim çünkü kendi adamım olmak*

istiyordum ... bu beni biraz ikilemde bıraktı ... Ve itiraf etmeliyim ki 30'larda bir tür bu ikilemin boynuzlarına takıldı ... kendimi bulmama ve hissettiğim şeyi yapmamı sağlayacak bir rotayı yönlendirmeye çalışmak, önemli bir şeydi ya da hissettiğim şeyle ilgili yüksek bir standarttı.' (Hudson, 1968: 2-4).

Adolph Gottlieb, David Smith, Milton Avery, John Graham ve Mark Rothko birlikte New York'taki sanat etkinliklerine katılmıştır. O zamanın entelektüel tartışma ve paylaşım arenalarında Müze ve sanat galerilerinde gerçekleştirilen sergilerde farklı fikirlerin ve akımların temsili yapılabilmiştir. Eleştirmenler, yazarlar, küratörler ve sanat otoriteleri aceleci bir tavırla kategorize etme çabalarındayken sürekli oluşan yeni fikirler, sanat eserleri, bilim ve kültürel faaliyetlerin New York'ta artan etkisine şahitlik etmişlerdir. Gottlieb sanatçı paydaşları ile, her biri özgün sanatlarının gelişmesi için uğraş vermişlerdir. Tepkileri ve evrimi birbirlerinden oldukça farklı yönlerde olmasına rağmen dönemin geleneksel stillerinin bilinçli ve duygusal reddi ile birlikte karşı çıkmışlardır. Bu sanatçılardan çoğu modern Avrupa Sanatı'nın kendi çıkar ve duyarlılıklarına, kendi fikirlerine ve sanat yönelimlerine uymadığı gerekçesiyle benimsememişlerdir. Aşılması gereken bir engel olarak tarif ettikleri Avrupa resminin yaratıcılık konusunda zayıf olduğu konusunda hemfikir olmuşlardır. Renk Alanı Resmi ve Soyut Dışavurumcu sanatın öncülerinden Clyfford Still oluşan bu durumu şu şekilde özetlemiştir; *'Klasik Avrupa mirasından bir çıkış yolu çizmem gerektiğini fark ettim. Antik protesto ve parodinin (Picabia, Duchamp ve Breton) çözümünü veya uyarlamalarını reddettim.'* Clyfford Still (O'Neill, 1979).

4.3.3. Gottlieb'in Chrome Yellow, Green Disc Eseri



Resim 4.8. Adolph Gottlieb, *Chrome Yellow, Green Disc*, 1966, Lithograph, 75.9 x 56 cm. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.moma.org/collection/works/72452?artist_id=2268&page=1&sov_referrer=artist

Gottlieb, Rothko ile birlikte gerçekleştirdiği sohbetlerde bir sorun olarak gördükleri gelenekselci düşüncelerin ve tekniklerin bir sorun olduğunu ve bu sorunun çözümünde olağanın ötesinde zihinsel süreçlerde gelişim sağlamış konuları bulmak ve üzerlerinde düşünmek olduğu üzerine ortak fikir paylaşımı yapmışlardır. Bu paylaşımların sonucu

olarak da sanat çevresinde işlenen birçok konunun bu tarz sığlıklar içinde olmaması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu özgür alan açma eyleminin sanatçılar için sıradanlıktan kurtarılmasını ve yaratıcılığın artmasını hedeflemişleridir. Alan açma eyleminin sanatın doğasında ve felsefesinde zaten hep var olduğunu savunan sanatçılar bütün bu eylem gerekliliklerinin sanatın doğası olarak yorumlamışlardır. Böylece kurulan iletişim ağında sanatçıların özgün üretimlerinden ortaya çıkan mit fikrinin ve resmin nesnesinin yani nesne olarak resmin evirilmesini sürdürülebilir bir konuma getirmişlerdir.

Mitolojik konular bu düşünce trafiğinde sanatçıların üstünde durduğu en önemli noktalardan birisi olmuştur. Konu artık büyük oranda belirlenmiş ve felsefe okumaları ile arkaik dönem incelemeleri bu anlayışın sağlam temellerde yeniden oluşmasına ve modern yorumuna sebep olmuştur. Rothko *Aeschylus*'un oyunlarından bazı konular seçmiş, Gottlieb ise bu konularda çalışmalara başlayarak Freudyen bir tema olan *Oidipus* mitini çalışma alanı olarak belirlemiştir. Böylelikle Rönesans tarzında açıklamalar yapılmayacak sadece salt sanatın doğasına uygun keşfetme üzerine odaklanacaklardır (Hudson, 1968: 4-5).

Gottlieb'in belirli mitlere eserlerinde yer vermesi veya mitolojin temel unsurlarına yaptığı göndermeler *'konu'* olarak isimlendireceği eserlerini oluşturmaktadır. Ancak eserlerine baktığınızda Mit kavramlarından uzak olduğunu sadece mitolojiye yapılan göndermelerle gelişen ve geliştikçe çeşitli bakışlarla şekillenen bir üslup içerdiğini söyleyebiliriz. Bu piktograflar da kullandığı temalara cevaben kendini bu yüzden kavramsal bir sanatçı olarak tanımlamadığını belirtmiştir. Martin Friedman ile 1962 yılında yapacağı bir röportajda yöneliminin belirli bir kavramın etrafında sanat nesnesinin merkezinde yer aldığına ulaşabiliriz.

> *'...Mit ile başladı ve o zamanlar mit ideasına ilgi duyuyordum ve belki de mitle niçin ilgilendiğimi açıklamalıyım. Mit kavramına ilgi havada kalıyor ve ayakları yere basmıyordu; mitle ilgilenen birçok şair ve edebi insan vardı ve o zamanlar yaygın olan konuya uygun mitolojik konu ile bir şeyler yapmanın mümkün olabileceğini hissettim. Her zamanki sahne resmi ve Americana tipi konu vardı.*
>
> *Bir stile ulaşmak ve Sürrealizm modelini, saf bir tür soyut resim veya Americana tipi resim modelini takip etmeyecek resim fikirleri geliştirmek için tamamen farklı bir konuya sahip olmanın gerekli olacağı konusunda bir düşüncem vardı. Bundan dolayı, miti (mit fikrini konu olarak kullanmak) gerçekten bazı stil ve resim fikirleriyle bütünleştirilebilecek konu için bir tür kişisel deneyimimle resim ideama dönüşmüştü. Üslubun çok geliştiği herhangi bir sanatın her zaman biçim, konu ve araçların olduğu bir konsepte sahip olduğunu hissettim ve hepsi birbirine bağlıydı; herhangi bir konuya gelişigüzel bir resim stili uygulayamazsınız...'* Martin Friedman (URL-17).

1950'li yıllara gelindiğinde Gottlieb, Labirentleri, Hayali Manzaralar ve Patlamaları (Bursts), dönemin sanatsal çıkışı olarak görülen ve büyük ölçüde taktir toplayan soyut kompozisyonlarla yansıtmıştır. Jestsel ifade biçimlerini ve kendine özgü fırça tekniği ilebirleştirdiği Bursts serisi sanatçıya hayalinden öte bir başarı ile tanıştırmıştır. Bu uygulamalardan sonra gelişen Gottlieb'in sanatı hayatındaki eserlerin evrimin en güzel örneklerindendir. Sanatsal ifade dilini gözlemlediğimizde olgunlaşma sürecine kadarki eserlerinden farklı bir boyuta gelmesi ile olağanüstü bir ifade biçiminde derinleşmiştir. Rothko'da gözlemlediğimiz sanatsal evrimin hemen hemen aynı yönde gerçekleşmiş olması dönemdaşı ile paydaş fikirlerden olduğunu gözlemliyoruz. Ancak aralarındaki farkı oluşturan manevi yöndeki değişkenler olmuştur. Rothko'nun iç dünyasında yaşattığı karamsar tavrın Gottlieb'de olmaması bunun en güzel örneğidir.

4.3.4. Gottlieb’in Exclamation Eseri

Resim 4.9. Adolph Gottlieb, *Exclamation*, 1958, Lithograph, 228.6 x 182.8 cm. Pace Gallery, New York, Amerika Birleşik Devletleri., Adolph & Esther Gottlieb Foundation

https://www.gottliebfoundation.org/painting-1950-1959

Gottlieb 1958 yılında resmettiği *Exclamation*'ı son derece orijinal bir eserdir. *Exclamation*’da kendi icat ettiği *Bursts* etkilerini yansıttığını görmekteyiz. Bu seride olağan olan ikilik veya iki kısım diye de adlandırabileceğimiz kompozisyon temasını tekrar üst ve alt kısım olarak ayırdığını görebilmekteyiz. Kendi ifadesinde özgürce var olan pürüzsüz bir alanda yer alan disk (daire) alt kısımda ise üst kısma mesafeli olan

ama yarattığı imgesel duruşla tam aksi bir karmaşayı sezinleyebilmekteyiz. Boşluk kullanımı ve alan rahatlığı ile renk alanı eserlerinin güzel örneklerinden biri olan *Exclamation* kozmik bir alanın dramatik bir vurgusu olarak izleyicide gerçeklik ile mecaz arasında bir köprü kurduğunu bilmekteyiz. Gottlieb ulaşmak istediği sanatsal doyum ve imaja ulaştığı bir resim olarak görülen ve *Bursts* etkilerinin yansıdığı bu eser Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi yapıtları arasında tüm niteliği ile yer almıştır.

Gottlieb'in *Exclamation* eserinde bir perspektif alanı gözükmese de figür ve zemin arasında var olan belirgin bir mesafe fark edilebilmektedir. Kompozisyonu bir bütün haline getiren şekiller ve destekleyici elemanların bileşenleri olarak hazırlandığını ve izleyiciye sunulmak istenilen ikiliğin yansıtıldığını görmekteyiz. Ayrıca tuvalin kenarlarından uzaklaşarak ifadesel karakterini muhafaza ettiğini ve dairenin kenarlarında inceltilmiş boya ile oluşturduğu soft bir yansımayı da net bir imajla görünür kıldığını biliyoruz. Sert kenarlara sahip bu disk her ne kadar farklı tonlarla geçişi sağlanmış olsa da boşlukta dans eden bağımsız net bir imaja dönüşmüştür. *Bursts* formatı, 1957 yılından 1974 yılına yani Gottlieb'in sanat hayatının sonuna kadar geçen sürede yüksek bir ivme ile karakteristik bir üsluba dönüşecek olması ve sanat tarihinde özelliklede Amerikan Sanatı'nda bu imajlarla hatırlanacağını bilmekteyiz. Karmaşadan uzak yığın kompozisyonların aksine sade ve basite indirgenmiş sonsuzluğun temsili olarak renksel ve biçimsel uyanışlar oluşturan Gottlieb zamanla imajlarındaki soft geçişlerden de kurtulmuş ve daha yalın bir sadelikte basitleştirmiştir.

Bursts eserleri dikey kompozisyonu ile taşıdığı sessizlik ile ve sonsuzlukta seyahat eden bir ışık gibi mekândan uzak, maddeden bağımsız olarak soyut dışavurumcu sanatın alan resimlerine katkı sağlamıştır. Bu yüzden endi içinde zıtlıkları barındıran ve aynı zamanda dengeli olan bu resimlerin güçlü bir sembol olduğu düşünülmüştür. Ancak tam olarak neyi sembolize ettikleri üzerinde tartışmalar ister istemez olmuştur. Bu konu hakkında en etkili eleştiride bulunan Hubert Crehan 1960 yılında yazdığı yazıda "Gottlieb'in şekillerinin Yin ve Yang sembollerinin (*oval damar ve spermatozoik flaggela*) bir boşluktaki kişisel katsayıları çevrelemiş gibi göründüğünü" söylemiştir (Crehan, 1960). Diğer eleştirmenler ise bir atom bombası patlamasının görünürlüğü olarak yorumlamışlardır ki bu dönemin soğuk savaştaki nükleer

silahlanmalara atıf olarakta söylenebilir. *"Gottlieb'in diyalektik sanatı bir yenilenme, sürekli bir soy ve geri dönüş sanatıdır."* (Eversole, 1968: 222).

4.3.5. Gottlieb'in Blast, I Eseri

Resim 4.10. Adolph Gottlieb, *Blast, I*, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 228.7 x 114.4 cm. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.moma.org/collection/works/78373

1959 yılında Londra'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü, Gottlieb eserlerinin son on yılı için bir retrospektifini düzenlemiştir. İskoç bir eleştirmen şu yorumda bulundu: *'Bazı resimlerde, atom patlamasından uzaklaşan bulutu hatırlatmaktan başka bir şey yapamayan yuvarlak, pürüzsüz bir biçimde üst üste gelen bir patlama gibi sivri uçlu bir sıçrama görülüyor.'*

Ancak Gottlieb ise kendi eserlerini şu şekilde tanımlıyordu: 'Renkler, formlar ve çizgiler aracılığıyla samimi duyguları ifade etmeye çalışıyorum ... Resimlerim bir atom bombasını, bir güneşi veya tamamen başka bir şeyi temsil edebilir: Kimin düşüncesine bağlı olarak ona bakıyor.' (Gottlieb, 1963). Bir süre sonra Gottlieb'in etkisi artık birçok genç sanatçı tarafından hissedilecek bir biçimde onların çalışmalarında açıkça ortaya çıkmıştır. Doğrudan beyaz bir tuval üzerine anti-kübist tarzda yerleştirilmiş basit bir form olan hedef görüntünün diktesine öncülük etmiş bu eserlerin ifade gücü Amerikan Soyut Dışavurumcuları ve tabiki Renk Alanı Resmi hareketi temsilci veya izleyicilerini farklı bir ifadede buluşturmuştur.

> *'John Russell, ilk Bursts eserlerinden birini gördüğünde, bunun "tehdit ve önsezinin özü" olarak göründüğünü hatırlattı. Diğer taraftan, I.C.A.'daki Patlamalar "sırayla sevinçli, yüksek meleksel, ölümcül, alaycı" göründü. Russell sordu, "bir dizi basit görüntü" nasıl bu kadar çeşitli anlamlar alabilir? Renk hissi mi, şehvetli mi yoksa iradeyle keskin mi? Ya da yerleştirme ve orantı meselelerindeki oryantal para cezası? Patlamanın korkunç enerjisi ve dairesel formun belirsiz hareketi, cevabı bilmek için yarı arzuladığımız, yarı korktuğumuz bilmecelerdir ... 1959 tarihine bakmamıza gerek yok ... Bunu bilmek için Bugünün elle tuttulabilen resimleri bunlar; ama ışıltılı bir masumiyetin de yerini aldığı bir Bugündür. Yaşlanmak için yaşarsak, bu resimlere ilk bakışımızı hatırlayabiliriz'* (Russell, 1959).

4.3.6. Gottlieb'in Blast, II Eseri

Resim 4.11. Adolph Gottlieb, *Blast, II*, 1957, tuval üzerine yağlı boya, 228.9 x 114.6 cm. © Adolph and Esther Gottlieb Foundation/Licensed by VAGA, New York, Amerika Birleşik Devletleri.

https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-day-auction-n09421/lot.137.html

Bursts eserlerinin üretiminde sanatçını hayali veya deniz manzaralarını konu edinmesi, karanlığa, kaosa veya kıyamete gibi konulardan uzaklaşmış gibi görünürken, küçük

yaşlardan beri denize olan tutkusunun sanat eleştirmenleri tarafından bu yorumların yapılmasına sebep olduğunu bilmekteyiz. Bu tarz yönelimde yorumlar yapan bir eleştirmen de Marlborough Gerson'daki *Bursts* serisini izleyen Emily Genauer, olmuştur. 'Gottlieb yeni resimleri hakkında söylemeye istekli ne olursa olsun, bunların evrenin enginliği ve ihtişamı hakkındaki merakla ilgisi var. 'Unutma' dedi, stüdyodan ayrılırken, 'Ben bir şehir çocuğuyum, ülkeye taşınmış biriyim. Bunu bir şehir çocuğu gibi hissediyorum. Ve ben de bir denizciyim.' (Genauer, 1966).

Gottlieb ise bu durumları protesto ederek şu ifadeleri kullanmıştır. 'Doğayı asla bir başlangıç noktası olarak kullanmam, doğadan asla soyutlamam, asla bilinçli olarak doğayı resim yaparken düşünmem... *Red Sky* resminde niyetim tuvali kabaca ikiye bölmekti, bir alanda kırmızı boya diğerinde siyah boya kullanmak.' (Baur, 1958: 10).

> *Blast I'in birleşik görüntüsü, içten yok olmuş bazı Hiroşima'nın dumanlı, bükülmüş enkazlarının üzerinde yükselen güneşlerden biridir. İşte şiddet ve kaos, yine de 'gecenin' üzerinde muhteşem bir güneş yükseldi ... Gece ile gündüzün, cennetin ve yeryüzünün, erkek ve dişinin, yaratılış ve yıkımın, iyi ile kötünün, yaşam ve ölümün, kutsal ve saygısızlık, yang ve yin, kahramanca bir ayrılık eylemiyle bölünmüştür. Yine de deneyimin her iki kutbu da orijinal güçlerinin tamlığı içinde korunmuştur ... Blast I'in şiirsel gücünün çoğu, tüm özgül tarihsel ve kültürel içerikten arındırılmış soyut bir imge olarak basitliğinden kaynaklanmaktadır. Gerçeği kültürel değil, varoluşsaldır ... Arkasında karşıtların arketipik savaşı- Freud'un eroları ve thanatosları - ve güneş tanrısı kahramanları ile derinlerin ejderhaları arasındaki bin savaş efsanesi duruyor. Bu "savaş" ın kahramanları kültürün kurucularıdır ... Onların yolculuğu, doğumdan ölüme, yeniden doğuşa olan yolculuktur ... Şimdi Blast I'in anlamı ortaya çıkmaya başlıyor. Dünyanın zıtlara ayrılması, dünyanın doğumunun ön koşuludur* (Eversole, 1967: 7; 1968: 222).

4.4. Kenneth Noland

1924 yılında Amerika'da doğan Kenneth Noland, ilk sanatla tanışmasını Doktor olan babasının pazar günleri resim yapmasını gözlemleyerek deneyimlemiş olduğunu bilmekteyiz. Kalabalık bir ailenin üyesi olan Nolland, babasını pazar günkü ritüellerinden dolayı daha sonraki yıllarda *'Sunday Painter'* olarak tanımlamıştır. Bu durumun hassas etkisi sanat yolunda bir başlangıç anı içeren ilk ve düzenli eylemin büyüsünü her zaman hatırlamıştır. İlk deneyimini aile içinde gerçekleştirmesi ve aileden kariyerine göreceği destek ile motivasyonunu artıracağı ilk sanat uğraşlarının olduğu dönemden belli olmuştur. Sanata ilgi duyan Noland'ın ikinci etkileşimi National Gallery'deki Monet sergisi olmuştur. II. Dünya Savaşı'nın en şiddetli yıllarında liseden mezun olmuş ve Amerikan ordusuna katılmıştır. Savaşın bitiminden

sonra ülkesine dönen Noland yarım kalan sanat tutkusuna dört yıl aradan sonra devam etmiştir.

Black Mountain College o dönemin sanat eğitimindeki disiplinel çalışmaları ile birçok genç sanatçı adayına nitelikli eğitim vizyonu ile yetiştirmiştir. Willem De Kooning ve John Cage gibi önemli isimler bu kolejde sanat eğitimi dersi vermişlerdir. Okulda Ilya Bolotowsky'den aldığı *Mondrian'ın Neo-Plasticism* ve *Geometric Abstraction* dersler ileride Noland'ın sanat hayatı ve eserleri üzerinde etkisini göstermiştir. Aldığı bu üslup ve uygulama derslerinin yanında Noland'ı derinden etkileyecek diğer çalışmalarda *Bauhaus* ekolü sanatçısı Josef Albers ile birlikte Paul Klee eserlerini derinlemesine incelemesi ve üzerinde yapılan sanatsal ve akademik konuşmalar olmuştur. Bu sürecin bir çıktısı olarak Noland'ın klee'nin kullandığı kompozisyon ve renk biçimlerinden etkilenmesini söyleyebiliriz. Onu derinden etkileyen bu kompozisyonlar ve renkler Albers'i diğer eğitmenlerinden ayrı bir yere koymasına sebep olmuştur. Noland'ın sanat evrimi devam ederken 20. yüzyılın ilk yarısında yepyeni bri hareketin ilk isimlendirilmesi yapılmıştır.

Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg renk alanı resimlerini *'Color Field Painting', 'Post-Painterly Abstraction'* hareketinin bir parçası olarak tanımlamıştır. Döneminin etkili ve tutarlı bir hareketi olarak birçok sanatçı tarafından kabul görülen bu hareketin en önemli isimlerinden birisi olan Noland böylelikle sanatının olgunlaştığı sürece girmiştir. Bu döneme kadar önemli bir sanat etkinliğinde bulunmamış ve çok bilinen bir sanatçı olmamıştır. Prestijinin yükseldiği bu sürecin başlangıcı 1953 yılında Kenneth Noland ve Morris Louis, Helen Frankenthaler'in New York'taki atölyesine misafir olmasına dayanmaktadır.

Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) harekindeki sanatçılarla çalışmalar yürüten Noland'ın bu etkileşimi eserlerinde bu izlenimlerinin yansımasını oluşturmaktadır. Eserlerinde hedefler, çizgiler ve köşeli kompozisyonlar görmek mümkündür. Zamanla renk kompozisyonlarından oluşturduğu minimalist eserleri daha da gelişmiş ve renkleri saf bir biçimde basitleştirilmiş formlarda kullanmıştır. Böylelikle salt olanın peşinde Renk alanı resimlerinin üslubunu oldukça başarılı bir şekilde yansıtmış ve dönem Amerikan resminde bu imajlar ile üne kavuşarak prestijini artırmıştır.

Morris Louis ile tanıştıktan sonra iki sanatçıda o dönemlerde soyut dışavurumcu çalışsalar da o dönemin New York Soyut Dışavurumcuları arasında yer almamışlardır.

Noland'ın Soyut Dışavurumcu tarzı terk etmesine sebep olan bu okulun içinde olmaması değil tamamen Frankenthaler'in atölye ziyareti olmuştur. Frankenthaler'in tekniği ve astarsız bez üzerine yaptığı yağlıboyalar Noland'ın sanat evriminde önemli derecede etken olmuştur. Yeni araştırmalar ve deneysel çalışmalardan sonra Noland kendi üslubunu yansıtacak konu ve tekniklere ulaşmıştır. Hedefler '*circles*' isimli çalışmalarına bakıldığında sanat tarihindeki ve Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) hareketindeki yerini sağlamlaştırdığı görülmektedir (URL-18).

Noland 1960'lara gelindiğinde eserlerindeki renk kullanımı daha cesur bir hal aldığını görebiliriz. Cesur bir biçimde kıllandığı renkleri ilişkilendirerek beyaz ve gri tonlarında ayarladığı zeminlerde kompozisyonlar oluşturmuştur. 1950'lerin sonunda yapmaya başladığı hedefler '*circles*' serisi eserlerini evirerek arık (su yolu) dışında oluşturduğu renk geçişlerini terk ederek daha net bir üslup alması dönemin belirgin özelliklerinden olmuştur. Birkaç yıl sonra oluşturacağı kare içindeki daireler bu konseptin nihai sonuçlarında yer alacaktır. 1960'larda *Chevon* resimlerinde daha basit ve daha minimal bir kompozisyon kullanmıştır.

4.4.1. Noland'ın East -West Eseri

Resim 4.12. Kenneth Noland, *East -West*, 1963, tuval üzerine magna, 178.8 x 176.5 cm.

http://www.artnet.com/artists/kenneth-noland/east-west-_VkUruRDb3D_W0CiWvaDzA2

1964'e gelindiğinde Noland'ın küratörlüğünü yaptığı Los Angeles Country Museum of Art sergisinde Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Jack Bush, Frank Stella, Morris Louis ve Jules Olitsk ile birlikte sergi açmıştır. Dışavurumcu sanatı kategorize etmeye çalışan Greenberg, bu grubun çalışmalarını Post Painterly Abstract olarak isimlendirmiştir.

1960'ların sonlarına gelindiğinde ise Noland Renk Alanı Resmi'nde yaptığı hedefler ve *Chevron* (iç içe açılar) formatının çoklu denemelerini resmetmiştir. Daha sonra

dikdörtgen tuvaller üzerine yatay çizgiler kullanacak olan sanatçı yeni seviye ve ölçeklerde denemeler yapmış ve tuvalin tüm alanını kullanmıştır.

Son dönem resimleri olarak sınıflandırabileceğimiz eserlerini gerçekleştirmeye başladığı 1970'li yıllarda *Chevron* eserlerini tekrar yaptığını ama döneminin genel üslubunun bu olmadığını görmekteyiz. İnce ekose çizgilerle oluşturduğu kare yüzey üzerine eserlerin yanında geometrik olarak bir biçimi olmayan çokgenler üzerine resimler yapmıştır. Her ne kadar dönem içerisinde kullandığı renk biçimlerinin farklı denemeleri görünse de Gizemler *(Mysteries)* ve Hedefler *(Targets)* serisinde eserler üretmiştir (URL-18).

4.1.2. Noland'ın Spring Call Eseri

Resim 4.13. Kenneth Noland, *Spring Call,* 1961, tuval üzerine akrilik, 209.6 x 209.6 cm. Sotheby's, New York.

https://www.christies.com/lot/lot-6283813/?intObjectID=6283813

Ünlü bir Amerikalı sanat eleştirmeni olan Clement Greenberg tarafından adlandırılan sanat hareketi Renk Alanı Resmi'nin (Color Field Painting), ilk başlarda Rothko ve Newman gibi cesur renkleri kullanan Soyut Dışavurumcu'ların bir yönelimi olmuştur. Bu yüzden genellikle Soyut Dışavurumcu'ların yer aldığı bu sanat hareketi saf soyutlama düz alan ve tabi ki büyük ölçeklerin kullanıldığı bir üslubu içinde barındırmıştır. Eserlerin görsel imajlarının görünenden uzak ikincil temaları bu hareketin felsefi yönden de okumalarla var olduğunun açık göstergesi olmuştur. Post Painterly Abstract olarak da zaman zaman isimlendirilen bu yaklaşımın daha az duyguyu içeren ancak şiddetli bir biçimde saf düşüncenin yansıması olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Renk hareketleri ve kullanım şekilleri farklılık gösterse de genel imajının yansımalarının doğrultusunda dönemin elit ve kuvvetli bir hareki haline gelmiştir. Alanı ve boşluğu kullanma Rothko, Newman, Still gibi sanatçılarla paralellik gösteren Noland'ın çalışmaları da hareketin güçlü yanında kendine yer edinmiştir.

Kenneth Noland'ın ülsubun da görebildiğimiz, Albers'in renklerle oluşturduğu etkileşimleri Mondrian'ın geometrik soyutlamaları, Mark Rothko ile Barnett Newman'ın metafizik anlayışı onun tuvallerinde kontrast ve renk dinamizmi ile buluşur. Kullandığı saf renkler, şekiller ve çizgiler onun sanat hayatı boyunca soyut dışavurumcu ürünlerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Düz ve son derece basit kompozisyonlar üretmesi Neo Geo hareketinin düz ve geometrik kompozisyonlarından da izler taşımaktadır (URL-18).

> *'Kenneth Noland, Renk Alanı Resmi içinde saf geometrik şekillere doğru bir hareketi temsil ediyor. Eş merkezli daireleri hem renkli hem de mekânsal ilişkileri ile üretmeye başladı. Kış Güneşindeki açık mavi dış daire, gökyüzü ve yeryüzü gibi, içindeki daha koyu yeşil daire ile uyumlu bir kontrast oluşturur. Bununla birlikte, aynı yeşil daire, içindeki eşit derecede karanlık ancak daha yoğun mavi daire ile gerilim halindedir. Dairelerin merkezliği ve etraflarındaki geniş negatif alan, Frankenthaler tarafından başlatılan bir kompozisyonel açıklık duygusu yaratıyor.'* (URL-19).

4.4.3. Noland'ın Beginning Eseri

Resim 4.14. Kenneth Noland, *Beginning*, 1958. Tuval üzerine akrilik, 228.6 x 243.5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., Amerika Birleşik Devletleri

http://www.kennethnoland.com/works/1950-1960.php

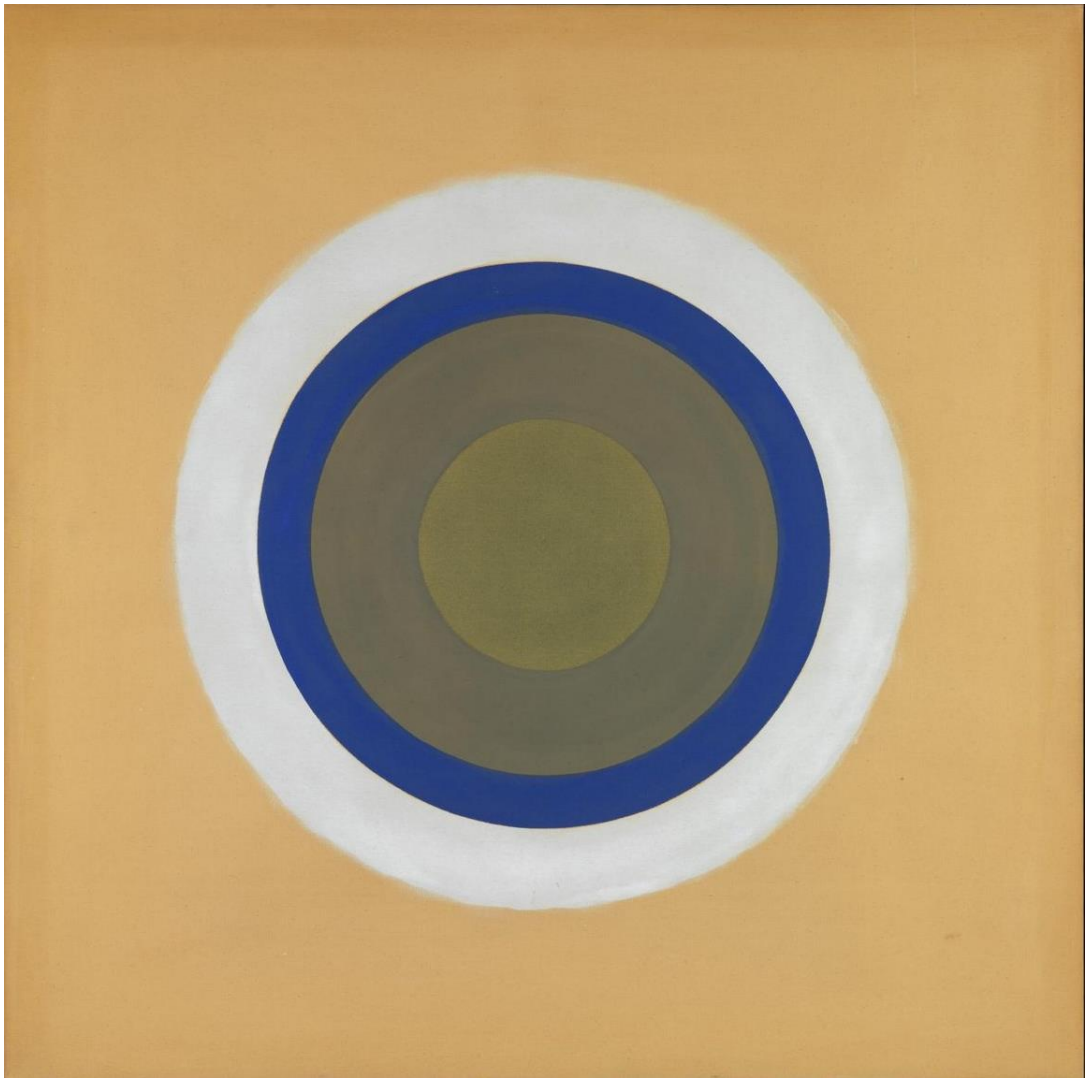
Farklı renklerle oluşturduğu dairelerin eş merkezli kompozisyonda yer alması bu eserlerin ortak noktalarında yer almaktadır. Kare zemin ya da tuval üzerine merkezi kompozisyon kullanılarak yerleştirilmesi ve matematiksel orantısı bulunan Noland'ın hedefler'i *(Targets)* serisinin ayırt edici özelliklerindendir. Bu ifade biçimlerinde güçlü bir bedensel hisler seyirciye aktarılmak istenmiştir. Bu dairelerin merkezden çevresel bir dağılma hareketi olarak düşünebilmemiz Noland'ın dış dairede kullandığı renk geçişlerinin olmasıdır. Bu kompozisyon ve renkler adeta titreşim yayan bir görsel olarak bizlere yansıtılmıştır. İçinde kendine has bir enerjiyi barındıran bu resimlerin merkezin tüm gücünü orantılı bir biçimde yayması Noland'ın *'Her zaman merkezleme*

eğilimde bulunuyorum', 'Merkezleme hakkında odaklanmamı sağlayan bir şeyler hissediyorum' ifadeleri ile örtüşmektedir (Wainwright, 2010: 206).

Noland'ın Hedefleri, Ayraçları, Şeritleri veya Ekoseleri resmederken kurduğu kompozisyonların dengeli ve basit bir yalınlıkta olduğunu gözlemlemekteyiz. Eserlerde yer alan simetrik özellikler ile görsellerinin odak noktasının gücünü adeta seyirciye hissettirmek istemiştir. Bu eserlerin bir başlangıç noktası olduğunu ve mitsel bir gücün kaynağına atıfta bulunacak şekilde kuvvetli bir imaj hazırlamıştır. Noland'ın eserlerinin neredeyse hepsinde kurduğu simetri ve denge elemanlarının bu denli güçlü bir biçimde seyirciye verilme sebeplerine gelince bunun bir obsesif düzeyden olabileceği görüşü hâkim olmaktadır.

Wilhelm Reich tarafından geliştirilen yoğun psikanalitik terapi deneyimi 1950 ve 1960 Amerika'sında geçerli bir teori olarak Nevrotik davranış bağlantılarını Noland'ın eserlerinin analizi olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüş günümüzde karşı çıkılan ve kabul edilmeyen bir durumdu. Çünkü Noland her ne kadar Rothko ile ortak paydada işler üretse de kişisel özellikleri ve psikolojik altyapıları çok farklı etkilere sahip olmuştur. Noland Rothko'ya göre daha yaşam sevinci olan bir birey bir sanatçı olması en önemli değişkenlerden biridir. Sigmund Freud'un öğrencisi olan Reich, Freud'un bilinçdışı, görünmeyen ve daha derinde olan bir yapıdan bahsetmesine karşın kendi psikanalizinde bedene ve onu çevreleyen dünyayla ilişkisine bağlı bir teori geliştirmiştir. Rich'in getirdiği bu teorinin kullanılabilirliği biz sanatçıların maddesel dünyasında çok kullanışlı olmasına ve gerçekçi yapısına karşın daha derin bir hissiyattan güç alan sanatçılar için çözülemeyecek bir bulmaca kadar karmaşık olduğunu belirtmiştir. Bu teorinin oluşmasına en büyük etkenin, tüm dünya dinamiklerinin evirilmesine veya yok olup tekrar başka bir bedende var olmasına sebep olan II. Dünya Savaşı olduğu bilinmektedir. Bu yüzden Psikologların en temel maddesel çözüm sürecinin bir parçası olan çevre koşulları savaş sonrası gelen yıkım, kaos ve krizlerin bir rezonansını oluşturmaktadır (Corrington, 2003).

4.4.4. Noland'ın Gift Eseri



Resim 4.15. Kenneth Noland, *Gift*, 1961-1962. Tuval üzerine akrilik, 182.9 x 182.9 cm. Tate T00898 © The estate of Kenneth Noland /VAGA, New York/DACS, London 2016

https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/gift-kenneth-noland

Kenneth Noland'ın *Gift* eseri, ince dokunuşlar ile renklendirilmiş arka plan üzerinde merkezi kompozisyonda ortalanmış ve genel bir merkezden simetrik olarak yayılan kare ebatlarda soyut bir dışavurumcu resimdir ki bunu Renk Alanı Resmi olarak görebiliriz. Noland'ın *Hedefler* isimli serinin son eserlerinden olan bu eseri *Clement's Gift* ismiyle ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e atfettiği bilinmektedir.

Noland 1961 yılında yaptığı bu eserin 1950'ler den daha gelişmiş bir üslup ile yorumlandığını ve cesurca kompozisyonlar kurduğunu görmekteyiz. *Gift* gibi resimlerinde döneminin seyirciyi yönlendirecek hedefleri içinde barındırmadığını

belirtmiş olmasından dolayı, asıl olanın seyirciyi Hedef'in odak noktasından onu çevreleyerek yayılan ve simetrik bir biçimde artan bir güç olarak okumanın önemi üzerinde durmayı amaçlamıştır. Bu odak noktası bizlere başlangıç yani merkez noktasının öz dönüşlük olduğunu vurgular.

Savaşın tüm dünyayı sarmasına sebep faşizmin ve ırkçılığın tüm dünyaya getirdiği kaos, yıkım ve şiddet Reich'in ifadesi ile faşizmin yükselişinin bir sonucuydu. II. Dünya Savaşı sonrası nihilist, antipatik ve sosyo-kültürel yapının ruh hali ile örtüşmesi bu durumun nihai bir sonucu olmuştur. Vurgulamak istediği öz dönüşlük durumunu Theodor Adorno şöyle ifade etmiştir. 'Bu savaştan sonra hayatın normal olarak devam edeceği veya hatta kültürün yeniden inşa edilebileceği fikri aptalca, sanki kültürün yeniden inşası zaten onun yadsıması değilmiş gibi.' (Adorno, 2005: 55).

Noland ürettiği eserleri tüm ulaşılabilecek olan nesnelerin merkezinde, bir bağlantı noktası olarak şekillendirmiştir. Güncelliğinin en açık ifade aracı olarak oluşturduğu bu imajların ikincil anlamlarında bir eylem yer almıştır. Tüm bu savaş yıkımlarının bir sonucunda tekrar var olma süreci bu eylemlerden birisi olmuştur. Tüm baskılardan şiddetten ve olumsuz tepkilerin sonrası gelen bağımsızlık mücadelesi, vurgulamak istediği tekrar var olma çabasının sembol hikayelerini oluşturmuştur. Bu arzular sanatçının ya da izleyicinin özünde sağlayacağı baskılardan uzak özgür bir ifade dilini oluşturması açısından önem arz etmektedir. Özgür ifade dili tüm sanatçılar gibi Noland'ın arzuladığı eylem oluşturabilme sürecinin bir üslubu olmuştur. Özgürleşen bu ifade imajları sanatçının kişisel yansımasından ve özgünlüğünden oluşmaktadır. Bunun en güzel ifade biçimini Terapötik eylem aracı olarak kullanılabilmesi olmuştur. Terapötik ifadenin bir yansıması olarak üretim noktasındaki bu özgür tekniklerin kullanma çabalarında sanatçının içsel ifade şifrelerinin bir aynası olmuştur. Noland'ın eserleri hem terapötik hem de orgon enerjisinin bir dışavurumunun bir yansıması olmuştur.

Reich'in teorisinin ana biçimi 'organik maddeyi yükleyebilen bir enerji' olan orgon olduğu bilinmektedir (Reich, 1973: 383). Reich bu orgon veya orgonların kuvvetli bir biçimde zihinsel ve fiziksel zindeliğin serbestçe dolaşmasını tarif ederken, bir şekilde engellendiği zaman vücudun fiziksel olarak rahatsızlıklara ve nevrotik davranışlara sebep olacağını belirtmiştir. Travmatik durumlarla karşılaşan kişinin bir tepkisi *'karakter zırhı'* olarak isimlendirilen durumun karşı koyduğu belirtilmiştir. Noland'ın

Reich'ın teori okumalarını, 1949'da Washington'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde (Institute of Contemporary Art) yapmıştır (Agee, 1993: 18). Daha sonra Reich ile daha yakın bir iletişim kurmuş olan Noland görüşme ve okumalarını artırmıştır.

4.4.5. Noland'ın Vault Eseri

Resim 4.16. Kenneth Noland, *Vault,* 1976, tuval üzerine akrilik, 184.8 cm x 229.9 cm. © The Paige Rense Noland Marital Trust / Artists Rights Society (ARS), New York

https://www.pacegallery.com/artists/kenneth-noland/

'Resimleri açıyorum. Hafifliği, havadarlığı ve renk atma şeklini seviyorum. Tek önemli olan resmin varlığıdır.' Kenneth Noland (Moffett, 1977: 51).

Noland'ın renk kullanımında Wassily Kandinsky'den etkilendiğini bilmekteyiz. Kandinsky'nin eserlerinde kullandığı renk ilişkilerindeki merkezilik, kararlılık ve yoğunluk Noland'ın Hedeflerinde ve diğer eserlerinde görmek mümkündür. Kandinsky'nin genişleyip daralan, nefes alan renklerindeki karakterizasyonu, Noland'ın Hedefler serisindeki resimlerinde izlerini göstermektedir. Noland'ın metafizik etkilerini gördüğümüz resimlerinde ayrıca 1987 yılında verdiği röportajında da belirttiği gibi 'Renk darbeleri vardır [ve] bu darbeler sizi bir boyuttan

başka bir boyuta götürebilir ... böylece farklı renkler bu darbelerin bir birikimine sahip olur ve Bir resimde size farklı bir tür genel rezonanslar sunulur' (Berman, 1987).

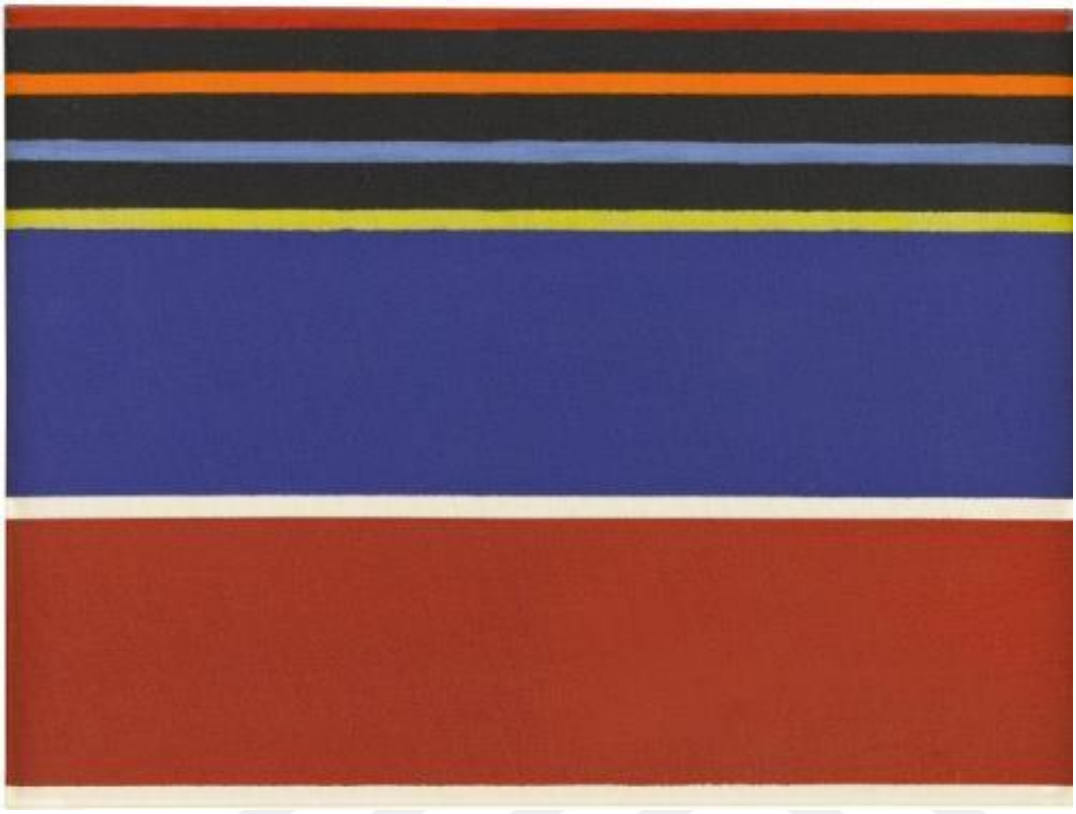
> *'Kalçalarım ağrımaya başladı ve ne zaman yeterince uzun süredir yaptığımı söyleyeceğini merak ettim ama yapmadı. Bacaklarım düşmeye hazır olana kadar durmadan gittim. Sonra, yavaş yavaş, daha fazla acıtmadı ve aynı tatlı, tüylü zevk hissi tüm vücuduma yayılmaya başladı, sadece çok daha güçlü. Şimdi, benim açımdan herhangi bir çabayla hiçbir ilgisi olmayan tekmelememe ritmin hâkim olduğunu hissettim. Kendimi taşındığımı ve benden daha büyük bir şeyin pençesinde hissettim. Daha önce hiç olmadığı kadar derin nefes alıyordum ve her nefesimin hissini ciğerlerimi geçip pelvisime kadar hissettim. Yavaş yavaş, kendimi Baker'ın sütlü çikolata odasından çıkıp kürelere çıktığımı hissettim. Astral ritimle nefes alıyordum.'* Kenneth Noland (Bean, 1970: 220:222).

4.4.6. Noland'ın Flares: A Secret Eseri

Resim 4.17. Kenneth Noland, *Flares: A Secret*, 1990, Pleksiglas panel ile tuval üzerine akrilik, 69.9 cm x 101 cm. © The Paige Rense Noland Marital Trust / Artists Rights Society (ARS), New York

https://www.pacegallery.com/artists/kenneth-noland/

4.4.7. Noland'ın Silent Adios I; Rainbow's Blanket (Two Works) Eseri



Resim 4.18. Kenneth Noland, *Silent Adios I; Rainbow's Blanket (Two Works),* 1969, tapestry, 45,7 cm x 61 cm.

http://www.artnet.com/artists/kenneth-noland/silent-adios-i-rainbows-blanket-two-works-kIBCLpRw-CGN5WdGPu1JVQ2

4.5. Clyfford Still

II. Dünya Savaşı ve savaş sonrasında resim sanatına yeni ve güçlü bir yaklaşım olarak ilk Soyut Dışavurumcu'luğu geliştiren sanatçılar arasında yer alan Clyfford Still; Mark Rothko, Willem de Kooning, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Jackson Pollock ve Barnett Newman ile birlikte sanatın yeni stil ve diline yaklaşımları ile iz bırakmıştır. Soyut Dışavurumculuk soyut formların evrimi, etkileyici fırça kullanımı ve anıtsal ölçekle çalışma alanları ile vor oluşu, yaşamı, mücadele ve ölümü yani insanlık durumu hakkında evrensel temalardaki çalışmaları konu edinmişlerdir. Bu sanatçılar dönemin Avrupa sanatının aksine geleneksellikten uzak, özgün ve uzamsal temalar ile birlikte metafizik konularında üretimler yapmışlardır.

Still her sanatçının erken sanat yıllarında olduğu gibi figüratif ve geleneksel ifadeler kullansa da dönem sanatçılarının arasında daha önce soyutlamaya giden bir öngörü ile

hareket etmiştir. Geleneksel karşıtı bu harekette çalışmalarında 1940 yılına kadar etkili olan figüratif sürrealist çalışmalardan uzaklaşmıştır. Soyut dışavurumcu hareketin merkezi her ne kadar New York olsa da Still çalışmalarına Washington ve San Francisco eyaletlerinde başlamıştır. Daha sonra New York ziyaretinde Amerikan sanatını dünyaya tanıtan iki büyük sanat galerisi ile (The Art of This Century ve Betty Parsons) çalışmalar üretmiştir. Bir süre daha New York'ta kalarak Soyut Dışavurumculuğu paydaş sanatçı arkadaşları ile birlikte güçlendirmiştir. Dönemin popüler sanat kültürünün bir çıktısı olan galeriler ile ayrılarak onlara eleştiride bulunmuştur. Motherwell'in 'Bir aptal bile tuvalin üzerine boya sürebilir' diyerek yaptığı acımasız ve üslupsuz açıklamaları Still'in tepkisine sebep olmuştur (Ashton, 1992: 34). Still bir tepkisinde 'Lüks arabasına atlayıp Kalifornia'dan yola çıkar. Amacı, bir resmi New York Okulu'nun ressamlarından Ossorio'dan geri almaktır ancak Ossorio olumsuz cevap vermiştir. Bunun üzerine Still Ossorio'nun evde olmadığı bir vakit evin uşağı tarafından içeri alınmıştır. Still resmin ortasından bir ustura yardımıyla büyük bir parça kesmiş rulo yapmış ve gitmiştir.' (URL-20).

Clyfford Still, Soyut Ekspresyonist sanatın öncülerinden olsa da diğer taraftan bu hareketin başka bir çıktısı olan Renk Alanı Resmi hareketinde de eserler üretmiş ve birçoğu sanat literatüründe yerini almıştır. Bir spatula kullanarak yüzeye kalın boya katmanları uygulayarak bu tekniği geliştirmiştir. Düşey planda kurguladığı Renk Alanlarının oluşturulma aşamasında alana uyguladığı renk katmanları ile pürüzlü yüzeyler oluşturmuştur. Bu katmanların jeolojik yüzeylere benzetilmesi de bu yüzdendir. Bu üslupla izleyiciye insanın varlığındaki karanlık sezginin temsili olarak sunulmuştur (Fineberg, 2014: 37). Sarı, turuncu ve kırmızı alanlarla koyu tonlarda pürüzlü parıltılar oluşturmuştur. Still eserlerini izleyiciye 'Seyircinin resimlerim ile tek başına olmasını istiyorum ve içlerinde nahoş, istenmeyen veya kötü bir görüntü ile karşılaşırlarsa, kendi ruhunun yansımasına bakmasına izin verin.' anekdotunu sunmuştur (URL-21).

Renk Alanı Resmi sanatçıları eserleri ile her ne kadar özgün bir farklılık gösterse de ortak paydalarda imajların altyapılarına değinmişlerdir. Renk Alanı Resmi eserleri nesne ve figürlerin yani yaşanan deneyimlenen dünyanın gerçekçi görüntülerinden uzak durmaktadır. Görüneni görünür kılmanın ne kadar sanata katkı sağlayacağı dönemin tartışma konularından olmuştur. Bu yüzden hareketin sanatçıları

geleneksellikten uzak bir yapıda şekilleri, renkleri ve çizgileri imaj oluşturmak için kompozisyonlarına katmışlardır. Bunun en büyük sebebi ikincil yani ötede olan his ve duyguların ön plana çıkartma çabası olmuştur. Böylelikle yaşanmamış bir deneyim ve yüksek duygu aktarımını izleyicisine yaşatma hedefi olmuştur. Bunu sanatçıların genelinde görebileceğimiz devasa ölçülerdeki eserlerin izleyici ile iletişime geçirme çabasında görebilmekteyiz. Sadece görünen değil deneyimlenebilen bir tepki yaratmak Still'in de amaçlarındandır.

4.5.1. Still'in PH-9 Eseri

Resim 4.19. Clyfford Still, *PH-9*, (1950). Tuval üzerine yağlıboya, 173.5x 155.7 cm. Clyfford Still Museum, Denver, CO., Amerika Birleşik Devletleri

https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-9

Soyut Dışavurumcu sanatçıların temel özellikleri arasında yer alan başka bir etki ise kullanılan resim alanlarının bütün yüzeyinin hareketli ve etkili biçimde

kullanmalarıdır. Genellikle bu kompozisyonlardaki soyut ifade imajlarının tek bir merkez odağının olmamasıdır. Ancak Noland'ın hedefler'i ve Newman'ın Onement'lerinde bu durumu gözlemleyemeyiz. Bu özellik Renk Alanı Resmi sanatçılarında ve uygulamalarında gözlemlenemez. Aksine merkezi kompozisyonlar ve odak noktaları mevcuttur. Soyut dışavurum sanatçılarının uyguladığı bu alan etkisini Still'in eserlerinde de gözlemlemek mümkün olmuştur. Dönemsel olarak farklılıklar gösteren Still'in eserleri soyut dışavurumcu harekette izleyicisine eserin her noktasına ulaşacak bir göz seyri ve hazzı sunmaktadır. Sanatsal ifade biçimi ile genelde hareketli bir üslupla dinamizmin etkisini seyircisi ile buluşturmayı hedefleyen sanatçılar arasında Still'de yerini almıştır. Fırça darbeleri veya kullandığı pentürlerin, renklerin ve şekilsel ifadelerin kompozisyonun genelinde bir uyum içerisinde olması jestsel ifade dili olarak öne çıkmaktadır. Soyut dışavurumculardan birçoğu Still, Pollock ve Frankenthaler gibi sanatçılar eserlerini tüm alanı kullanarak dinamizme önem verirken diğer taraftan Rothko, Newman, Gottlieb ve Noland gibi sanatçılar da kompozisyon olarak merkezi kullanmış ve genelde tek bir noktadan alana yayılan ve nefes alan eserler üretmişlerdir.

Renk Alanı Resmi sanatçıların gelenekselcilerden ayrıldığı en önemli nokta olan insan deneyimlerinin mistik veya metafizik konularını, iç dünyasını ve fikirlerin gücüne inanan temaları kullanmış olmalarıdır. Felsefi okumalar yapan bu dönem sanatçılarının, yazmaları da ayrıca aynı paralellikte araştırma ve eylemlerle şekillenmiştir. Kontrolsüz boya kullanımı eserlerde görülebilirken aksine çok kontrollü adeta simetrik olarak kurgulanmış kompozisyonlarda göze çarpmaktadır. Teknikten ziyade önemli olanın ikincil anlam ve bütünlüğü odağıdır. Bu bütünlük verilmek istenen ya da algısal olarak özgürce alınmasını arzulayan duygulara ulaşmak olmuştur. İfade olarak sanatı kullanan Soyut Dışavurumcu ve Renk Alanı Resmi sanatçıları görünenle sınırlı olmayan ifadesel imajlar oluşturmaları bu yüzdendir. Bu sanatçılar, ifadelerinin tanınabilir görüntülerle sınırlanmasını istemedikleri için Soyut Dışavurumda seyirciyi kendinden bir parça olarak duygusal reaksiyonla eserle iletişimde olmasını amaçlanmışlardır. Eserin özgün olduğu kadar izleyicininde duygu tepkimelerinin özgünlünün olması gerektiğini belitrmişlerdir.

4.5.2. Still'in PH-129 Eseri

Resim 4.20. Clyfford Still, *PH-129,* (1949). Tuval üzerine yağlıboya, 133.6 x 113.8 cm. Clyfford Still Museum, Denver, CO., Amerika Birleşik Devletleri

https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-129

Mark Rothko, Still için 1951 yılında şu ifadeleri kullanmıştır. 'Still bütün zamanların bütün mitlerinde ortak özellik olan trajik-dinsel travmayı ifade eder, ne olup bittiği önemli değildir…Benim için Still'in nitelikli imaj dramaları tamamı ile Yunan *Persephone* mitinin birer uzantısıdır. Kendisininde dile getirdiği gibi resimleri, 'Yeryüzünün, Lanetlinin ve yeniden yaratılmışın' resmidir (Sandler, 1970: 67).

Still, kendi resimleri üzerinde buluştuğu ifadeleri tanımlarken kendisinin ruhunun ele geçirilmiş bir şekilde götürüldüğünü anlatmaktadır. 'Çalıştığımda ruhumu büyük bir mutluluk ve sevinç kaplıyor…Maviler, Kırmızılar, Siyahlar kendi ince atmosferinde sıçrayıp titreştiğinde ya da sonsuz kuvvetinin sınırlandırılmış olanın ötesine ulaştırmak için yaptığım sert hamlelerle hareket ediyorum. Birkaç saat önce beni karanlığa çeken ölümcül baskılardan kurtulup tekrar diriliyorum' (Still, 1956: 122).

> *…İşlerine çok aşina olduğunuz ve pek çok kez müzelerde karşı durmuş bir sanatçının bir anda sizi midesine sıkıştırması ne garip. Met'de bir tabloya rastladığımda onun duygusal etkisini hissettiğimde onca yıl sonra aniden gördüğüm duygusal iletişimi neden hissettim bilmiyorum. Neden bu kadar uzun süre istemsiz takılı kaldığımı da bilmiyorum. Mağara sanatından sonra en iyi tablo gibi sanki bugün yapılmışçasına hala patlak canlı ve ham. Still'in diğer sanatçılardan ayrıldığı imajlarındaki karakteristik şimşekleri sanki Süpermenin arkasından gelen flaşlara benziyor. Resmin her yerine ulaşmanızı sağlar ve sizi yönlendirirler. Adeta kompozisyon hareketlenir. Boyanın o tuvalle buluşma şeklinden kalınlığından doğan çatlaklar veya yara izleri incinmişlik hissi verir. Bu impastolarda tuvalin başka bir alan boşluğuna bir hareketle ışık ve renk pençesi açıyor. Tüm bunlar bir samimiyet ilekırılganlığa yol açıyor. Eğer onun size dokunmasına izin verirseniz kabadayılık ve güçlü bir ego ile karşılaşabilirsiniz…'* Anne Sassoon (URL-22)

4.5.3. Still’in PH-945 Eseri

Resim 4.21. Clyfford Still, *PH-945*, 1946. Tuval üzerine yağlıboya, 136.1x108.7 cm Courtesy of the Clyfford Still Art Museum. © City and County of Denver. Amerika Birleşik Devletleri

https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-945

Clement Greenberg, "Zamanımızın en önemli ve özgün ressamlarından biri belki de 55 yaşın altındaki tüm ressamların en orijinali, en iyisi değilse de en orijinali" demiştir. Still’in bu devasa boyuttaki anıtsal imajları, görkemli ve samimi derecede mükemmel bir duygu aktarımını temsil etmektedir. Still'in ifadesi ile: ‘Bunlar her zamanki

anlamda resimler değil. Korkunç bir birliktelik içinde birleşen yaşam ve ölüm. Ateş yakarlar; onların içinden tekrar nefes alıyorum, altın bir kordon tutuyorum, kendi ifşamı buluyorum.' Resimlerinde hissettirdiği duygu dönemin diğer çağdaş sanatçıları gibi ve hatta tüm soyut dışavurumcular gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki duygularından kaynaklanmaktadır. Yaşadığı hislerin yıkım ve acıların, kaos ve şiddetin tüm karanlığın ifadesi olarak manen yoksullaşmış bir çocukluğun kişisel deneyimini bizlere sunmaktadır. Sanatı ile kahramanca bir savaş verdiğini belirten Still, tüm amacın hayatta kalabilme güdüsünden kaynaklanan ilkellikten var olduğunu vurgulamaktadır. Bu şekilde sanatın dünya üzerindeki değişim gücünü kullanabileceğine inanan sanatçı kendi varoluşunu dışavurumsal bir ifadede imajlara dönüştürmüştür.

4.5.4. Still'in PH-1078 Eseri

Resim 4.22. Clyfford Still, PH-1078, (1951). Tuval üzerine yağlıboya, 287 x 401.3 cm. Clyfford Still Museum, Denver, CO., Amerika Birleşik Devletleri

https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-1078

Still'in eserlerindeki parlak renkler ve fantastik şekillerden oluşmaktadır. Bunların çoğunun son dönem resimlerinde şimşek imajları ile adlandırabileceğimiz formlarda olması adeta nefes kesici bir ifade ile sanatçı tarafından yansıtılmıştır. Still'in tüm

sanat hayatı boyunca kendi sanatındaki evrimi birçok sanatçı gibi figüratiften soyutlanarak kaybolan soyut imajlara dönüşüyordu. Titreyen hareketli alevler, şimşekler ve dinamizmin her alanında bizleri yönlendiren eserlere dönüşen imajları barındırmaktadır. Neredeyse tüm resimlerini saklayan Still bir depoda bizlere tüm sanat dünyasına hediye olarak bırakmıştır. Still'in son dönem resimlerinde benliğin doğa ile füzyonunu bir metafor olarak oluşturduğu da bilinmektedir (URL-23).

4.6. Helen Frankenthaler

'Kural yok. Sanat böyle doğar, atılımlar böyle olur. Kurallara karşı çıkın veya kuralları göz ardı edin. Buluş bununla ilgili...' Helen Frankenthaler

1928 yılında doğan Frankenthaler Soyut Dışavurumcuların ve Alan Resmi hareketinin en genç sanatçıları arasında yerini alan birisi olmuştur. İkinci nesil soyut dışavurumcular olarak adlandırılacak genç kuşağın en kuvvetli bireylerinden olan Frankenthaler'in sanat tarihindeki en önemli etkilerinden birisi de Soyut Dışavurumculuk hareketinin Renk Alanı hareketine geçişinde büyük bir rol oynaması olmuştur. Bu önemin farkında olan Greenberg, dışavurumculuğa alternatif olarak dekoratifliği tekrar güçlendirmeye çalışmış bu yüzden yüzey ve renk kullanımında Frankenthaler'in eserlerinin öneminden bahsetmiştir (Fineberg, 2014: 149).

Doğduğunda I. Dünya savaşının etkileri hala canlı iken ilk resim deneyimlerini oluşturması kaos ortasında gelişen bir sürecin başlangıcını oluşturmuştur. Kısa bir süre sonra II. Dünya Savaşı'nın büyük yıkımını dönemin yaşayan tüm sanatçıları gibi kendisi de hissetmiştir. Her ne kadar New York'lu bir sanatçı olsa da dönemin Amerika'sında bu yıkımın dalgalanan etkilerini giderek şiddetlenen bir biçimde yayılması, ekonomik ve küresel manada tüketimin dinamiklerini değiştirmesi ve bu dinamiklerden doğal olarak sanatınında etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. 21. Yüzyılın en etkili Amerikalı sanatçılarından biri olan Frankenthaler, bir güçlü kadın imajını tüm dünyaya 2011'e kadar kanıtlayarak sembol bir isim haline gelmiştir.

İlk sanat eğitimine Dalton School'da Rufino Tamayo'dan aldığı dersler ile başlamıştır. 1949 yılında ise Paul Feeley'in öğrencisi olduğu Bennington College'den mezun olmuştur. Hans Hofmann ile kısa süreli çalışmalarda bulunan Frankenthaler, güçlü bir şekillenmeye giren sanat yolunda emin adımlarla yürümüştür. Bu hareket yaklaşık bir yıl sonra ilk profesyonel sergiye katılmasını sağlamıştır. Dönemin etkili sanatçılarından William Baziotes ve Adolph Gottlieb'in Kootz Galerisinin Sanatçıları

Tarafından Seçilmiş Onbeş Bilinmeyenler *'Fifteen Unknowns'* adlı sergiye Beach *'Sahil'* adlı resmi ile katılmıştır.

4.6.1. Frankenthaler'in Beach Eseri

Resim 4.23. Helen Frankenthaler, *Beach*, 1950. Astarlı duvar üzerine yağ, kum, Paris sıvası ve kahve telvesi 86.9 x 81.3 cm. Helen Frankenthaler Foundation, New York

https://www.gottliebfoundation.org/blog/2018/05/22

Frankenthaler, Soak-Stain tekniğini icat ederek özgünlüğüne ek olarak soyut resmin teknik kullanımlarında da olanaklarını genişletmiştir. Eserlerinde gördüğümüz dağılan su imajları, figürasyonlar ve manzaraya benzersiz şekillerde atıfta bulunan sanatçı

dışavurum soyutlamalarının etki alanlarını daha geniş çevrelere ulaşacak bir çalışma grubu oluşturmuştur.

Frankenthaler ilk solo sergisini 1951 yılında sanatın merkezi haline gelen New York'ta Tibor de Nagy Gallery'de açmıştır. Aynı yıl sanat alanında saygın bir etkinlik olan 9. Resim ve Heykel Sergisi'ne *(9th St. Exhibition of Paintings and Sculpture)* katılmıştır. Artık giderek saygınlığını artıran Frankenthaler, sanat galerileri ve sergilerin aranan isimleri arasına girmiştir. 1952 yılına gelindiğinde ise sanat tarihinde ve tabiki Amerikan Sanatında bir başyapıt haline gelecek '*Mountains and Sea'* Dağlar ve Deniz'i yaratmıştır. Bu eserle Kenneth Noland'ın da içinde olduğu Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) hareketinin dikkatini çekmiştir.

4.6.2. Frankenthaler'in Mountains and Sea Eseri

Resim 4.24. Helen Frankenthaler, *Mountains and sea*, 1952. Astarsız tuval üzerine yağ ve charcoal, 220 x 297.8 cm. Collection of the artist

https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/after-mountains-and-sea-frankenthaler-1956-1959

Frankenthaler 23 yaşında yaptığı bu çalışma ile daha önce kendinde görülen yeteneğin ve yaratıcılığın adeta taktirini seyirciye sunmuştur. Kendi özgün tekniği *Soak-Stain* ile yaptığı bu eser kişisel sanat hareketinin bir başarısı olduğu kadar döneminin ve

gelecekte gerçekleşecek sanatın süregelenlerine de katkı sağlamıştır. Islatarak ve lekeler bırakarak oluşturduğu şeffaf renkler adeta terebentin ve gaz yağı ile çok ince bir dengede uyumunu yakalamıştır. Zengin spektral tabakaların birbiri ile uyumlu karışımı doğallığın sadeliğinde tuvalin gerçek düzlüğü ile buluşturmuştur (Sandler, 1988: 29). Boya ile tuval arasına bir iletişim engeli bırakmayan Frankenthaler, çalışmalarını astarsız tuval bezlerine yapmıştır. Özgür hareket alanı benimseyen sanatçılarla aynı fikirde olması sebebi ile boyanın özgürlüğüne alan açarak uygulama zemininde oluşturduğu imajların dinamizmini kompozisyonlarında bizlere sunmuştur.

Frankenthaler'ın manzaraları bu denli soyutlaması, gerçek dünyada seyrine daldığı yerleri zihnen ve uygulamada soyutlaması adeta dönemin en büyük çıktılarından olan gelenekselciliğe karşı bir eylem aracı haline getirmiştir. Bu tarz manzara resimlerinin koleksiyondaki oranı azımsanmayacak kadar çoktur. Ancak Frankenthaler eserlerinde organik ve doğal olanın atfını yaparken eserin teknik özellikleri ile uyumunu da göz ardı etmemiştir. Dönemin etkili bir diğer sanatçısı Pollock gibi Aksiyon resimleri yapmadığının üzerinde durmuştur. Pollock boyanın birinci yönünün dinamizmini kullanırken Frankenthaler bu özelliği boyanın kendisine tanımıştır. Onun istediği boyanın kendi uygulama hareketleri ile dolaylı kontrol değil, boyanın yüzeydeki özgür hareketlerine sağladığı serbestiyet olmuştur.

Mountains and Sea eserinde etkileri gözlemlenen Miro ve Gorky üslubundan farklı olarak tuvalin renk etkisi ile buluşmalarına yaptığı odaklanmalar olmuştur. Sanatçının Pollock'un bir dönem oluşturduğu *Black and White* eserlerindeki izlenimleri etkili olmuştur. Pollock ile olan paydaşlığı arasında şövale resminin reddi yer almaktaydı. Dönemin sanatçılarının bir tutumu olarak çalışılan devasa yüzeyleri Frankenthaler de benimsemiş ve bunu zemine sererek uygulamalarını dönemin etkilerinin bir parçası olarak kabullendiğini söyleyebiliriz. Zemine serilen ve astarsız tuvallerin boyaların sıvı pigmentlerini dökerek oluşturduğu kompozisyonlar eserlerinde oluşturduğu renk imajlarına adeta şeffaf ve atmosferik bir hava katmıştır (Sandler, 1988: 30). Herhangi bir sanat izlenimcisi için eser ile eğer ilk kez karşılaşılıyorsa eserlerindeki transparan geçişler ve renklerin şeffaflığından dolayı suluboya olarak yorumlanması doğal bir durumu oluşturmuştur. Frankenthaler'in oluşturduğu özgün tekniği, tuvale yansımasını alan boşluğuna sahip özgürce dolaşan renklerin bir atmosferik ortamını

yansıtmaktadır. Bu renk yığınları perspektiften uzak optik bir derinlikle seyircisi ile iletişime geçmektedir (URL-24).

Frankenthaler'in kolej mezuniyeti sonrası ikinci dalga soyut dışavurumcuların bulunduğu İkinci Nesil New York Okulu'nda yer alması onun ne kadar başarılı bir konumda olduğunu ve kişisel tekniklerinin kabulünü göstermektedir. Dönemin etkili ve saygın eleştirmenlerinden birisi olan Clement Greenberg ile yakın bir iletişim kurarak, New York Sanat hareketindeki Willem de Kooning, Elaine de Kooning, Pollock ve David Smith gibi birinci nesil New York Okulu'nun etkili isimleri ile tanışmıştır. Bu süreçte uygulamalarında ve sanat dili üslubunda etkin bir hareketlilik ve paylaşımlarında dönemin hareketine duyduğu aidiyet görülmektedir. Grubun genç bir üyesi olsa da eserleri ile olgun bir konumda yer alan Frankenthaler gruptan daha özgür ve özgün kalabilmek adına etkileşimini zayıflatmak için bir süre sonra ayrılmıştır. Onun bu hareketinin temel düşüncesinde Pollock gibi sınırsız olasılıklarda uygulayacağı sanatsal dinamiklere yer vererek özgürlüğünün sınırlarını daha da aşmak olmuştur.

Frankenthaler'ın sulu pigmetleri ile oluşturduğu kısmi kontrollü renk patlamaları çevresinde tuvalin sağladığı doğal hareket alanları dönemin sanatçıları tarafından da kullanılan impastolara ters düşmüştür. Renk Alanı Resmi sanatçılarında genelde görülmeyen bu katmanlar ve hamurlaşmış renk pigmentleri genelde aksiyon sanatçıların üsluplarında kolaylıkla fark edilebilmiştir. Pollock'un allover tekniği ile Frankenthaler'in Soak-Stain tekniğini Morris Louris şu şekilde ifade etmiştir; Frankenthaler "*Pollock ile mümkün olan arasında bir köprüdür*." Louis ve Kenneth Noland, *Mountains and Sea* eserinin oluşturduğu bu köprünün aynı zamanda soyut dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi'nin geçiş bağlantısı olarak göstermişlerdir (URL-25).

4.6.3. Frankenthaler'in The Bay Eseri

Resim 4.25. Helen Frankenthaler, *The Bay*, 1963, tuval üzerine akrilik, 205.1 × 207.6 cm. Detroit Institute of Arts.

https://www.artsy.net/artwork/helen-frankenthaler-the-bay

Frankenthaler'ın, atmosferik *The Bay* tablosu için anlam yürütmek oldukça zor olmuştur. Devasa ebatlarda yapılan bu resmin mor ve mavi arasındaki kuvvetli alan geçişi kompozisyonun üst kısmından dikey bir güç ile aşağı doğru harekette bulunmaktadır. Mavinin neredeyse her tonu ile vurgulanmak istenen, Frankenthaler'in doğa gözlemlerinin bir devam resmi ve Renk Alanı Resmi olabilmesi açısından mümkündür. İnceltilmiş renk pigmentlerinin serili bir tuvale yerleştirildiğini ve karışımın doğallığını görmekteyiz. Konusu ile *The Bay* arasındaki mutlak bağı oluşturan imajların simgesel çağrışımları ile oluşturulan bir yeryüzü şekli olduğuna dair yorumlama yapabiliriz. Çünkü *Mountains and Sea* eserindeki işlenen konunun dağlar ve deniz olarak yorumlatacak imaj ve okumaların bize *The Bay* eserinden deniz ve yosunlar olarak okumamızı sağlamaktadır.

1950 ve 1960 yıllarının çoğu Soyut Ekspresyonist resminde gelenekselleşmiş yorumlama biçimlerinden mutlak ötekine odaklanmak daha önemli hale gelmiştir. Geleceğe odaklanmak ve özgürleşen özgün sanatçıların nitelikli uygulamalarında buluşmak modern sanat felsefenin oluşturduğu sanat dilinin vazgeçilmez bir ideası olmuştur. Sanat eserinin görüleni ile ilgilenip biçimselliğinde hapsolmak yerine Renk Alanı Resmi hareketinde ve Soyut Dışavurumcularda ikincil anlamın, görülmeyenin oluşturacağı sınırsız özgürlüğün kavramları daha nitelikli bir hal almıştır. Frankenthaler *The Bay* eserini yaptığında gereken saygınlığı çok hızlı bir taktir ile kazanmıştır. Amerikan sanatı ve New York camiasında sözü geçen niteliklerin hepsini barındırması yönünden *The Bay* eseri tıpkı *Mountains and sea* eserindeki gibi bir pozitif yankı uyandırmıştır. Bu durumda kendisinde bulunan biyografinin tartışılamaz bir formatta olduğu da aşikardır. Biyografinin oluşturduğu yapay kimliklerin yerini doldurması istenilen sanatçı yaratıcılığı daha ön planda tutmaktan asla kaçınmamıştır. İlk eserlerinde kazandığı taktirlerden bu yana bu eserleri ile dönemin sanat eleştirmenleri ve camiasından oldukça fazla ilgi görerek bulunduğu sanat hareketlerinin temsil isimleri arasında yerini almıştır (Khalid, 2015).

4.6.4. Frankenthaler'in Nude Eseri

Resim 4.26. Helen Frankenthaler, *Nude*, 1958, Astarsız tuval üzerine yağlı boya. 257.8 × 115.6 cm.

Helen Frankenthaler Foundation. New York, Metz, Water Mill, Venice
https://www.artsy.net/artwork/helen-frankenthaler-nude

Frankenthaler'in astarsız tuvalleri stüdyo zeminine sererek üzerine uyguladığı inceltilmiş pigmentler tanınmasında etkili olsa da ilerleyen yıllarda tekniğini ve üslubunu daha ileri taşımıştır. Frankenthaler'in 1950'li yıllarda gerçekleştirdiği eserlerdeki ifadesel biçiminde kullandığı renk yoğunluğu, 1956 yılına gelindiğinde büyük tuval bölümleri ile daha ferah alanlar bırakmaya dönüşmüştür. Frankenthaler'in ışıkla dolu negatif boşlukların sanatsal dilini Noland tarafından daha da benimsenmiştir. 1958 yılında yaptığı *Nude* eseri buna bir örnektir. Frankenthaler her eserinin kendine özgü bir kimliği olmasını savunmuştur. Bu yüzden uygulamalarında eserlerin kompozisyon farklılıkları ile alana yayılmasını sağlamıştır. 1959 yılına gelindiğinde otuzlu yaşlarının başına gelen sanatçının olgunlaşma sürecine girmiştir. Artık bu süreç onun için tamamen uluslararası alanlardaki sergilerde eserlerine yer verilmesi ile sonuçlanmıştır. Aynı yıl bunun en güzel durumu uluslararası saygın bir etkinlik olan, *Premiere Biennale de Paris'*te eseri ile katılmış ve birincilik ödülü alarak dikkatleri üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Kullanılan boyalardaki viskozite yoğunluğu olarak en uygun boya olan ve hareket konusunda daha fazla esneklik sağlayan Akrilikleri kullanma biçimindeki özgünlük, yarattığı ve sonrasında sanatçının kimliği olarak farkındalık sağlayacak teknikleri muazzam derecede başarılı kullanması özgünlüğünün en önemli tanına bilirliği olmuştur. Bu özgün tekniği Frankenthaler, fırça etkilerinin bir ikamesi olarak kullanılabilecek deneyselliği tuvali kaldırıp boyayı akacak şekilde yüzeye uygulamasıyla yakalamıştır. Kontrollü bir eğim, yeterince ve gerektiği kadar inceltilmiş pigmentler, fiziki etkilerin her birinin ayrı hesabı ve bu hesabın etkisinde oluşturulan kompozisyonlar eser tanımlamasında kullandığımız işaretler haline gelmiştir. Frankenthaler'ın yönteminin etkileyici bir ifadesi olarak doğanın güçlerinin kontrollü kullanımı ile karakterize edilmesi ürettiği eserlerin soyut dışavurumcuların bir hareketi olarak tanımlanabilecek diğer yüksek harekete dönüşmüştür. Bu tür bir resim genellikle Renk Alanı resmi '*Color Field Painting*' olarak sınıflandırılması imajların sadeliği ve bütünsel ifade dili olarak konuya hakimiyeti olarak kullanılan alanlardan oluşmuştur. Bu yüzden bu güncellenmiş uygulamalar ile İlk nesil Soyut Ekspresyonistler, Mark Rothko ve Barnett Newman, ilk önemli Renk Alanı ressamları iken, Helen Frankenthaler ikinci nesil üyesi olarak sanat tarihindeki yerini almıştır (Wilkin, 2012: 100-104).

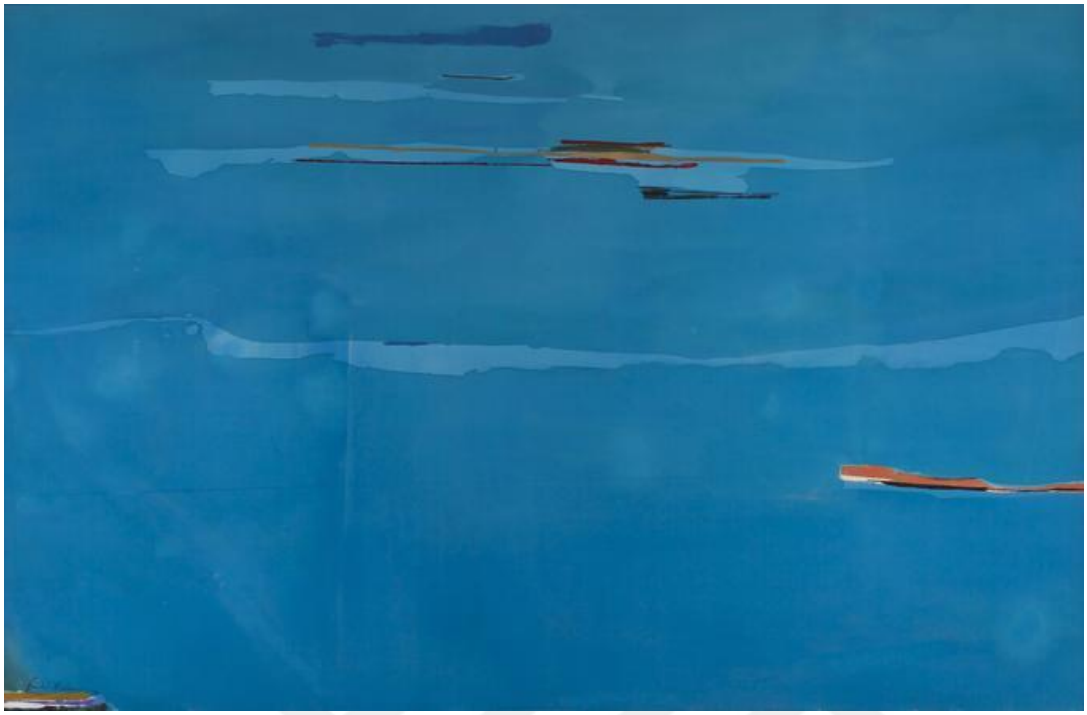
4.6.5. Frankenthaler'in Painted on 21st Street Eseri

Resim 4.27. Helen Frankenthaler, *Painted on 21st Street*, 1950, Astarlı duvar üzerine yağ, kum, Paris sıvası ve kahve telvesi, 175.6 x 246.4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

https://gagosian.com/artists/helen-frankenthaler/

Sanatçı 1966 yılında gerçekleştirilen 33. Venedik Bianeli'nde Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein ve Jules Olitski ile birlikte Amerika Bileşik Devletleri'ni temsil etmiştir. Bu çıkartma ile daha da saygın bir konuma gelen Amerikan sanatı ve New York ekolü, Modern Batı Avrupa'nın temel taşlarını sarsmıştır. Deneysel uygulamalarını aralıksız sürdüren ve çeşitli zeminlerde çeşitli tekniklerle üretimler yapan Frankenthaler birçok disiplinde de sanatsal üretimler yapmıştır. İlk büyük sergisini açtığı The Jewish Museum'dan bu yana saygınlığı giderek artırarak dönem hareketine global ölçekte katkı sağlamıştır (Quilter, 2021: 5).

4.6.6. Frankenthaler'in Ocean Drive West #1 Eseri



Resim 4.28. Helen Frankenthaler, *Ocean Drive West #1*, 1974, Tuval üzerine akrilik, 238.8 x 365.8 cm.

https://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/ocean-drive-west-1/details

4.6.7. Frankenthaler'in Rapunzel Eseri

Resim 4.29. Helen Frankenthaler, *Rapunzel*, 1974. Tuval üzerine akrilik, 274.3 x 205.7 cm

https://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/rapunzel/details

4.6.8. Frankenthaler'in Sentry Eseri

Resim 4.30. Helen Frankenthaler, *Sentry*, 1976, Tuval üzerine akrilik, 289.6 x 228.6 cm

https://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/sentry/details

4.7. Tez Kapsamında İsmail HELVACI Tarafından Yapılan Resimlerin Analizi

Tez kapsamında yaptığı eserlerine bakıldığında üslup olarak benimsediği Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı Resimlerinin etkilerinin göründüğü söylenebilir. Bu sürece götüren yolda Kandinsky ve Miro'nun eserlerinde kullandığı renkler ile parçalamaların, Picasso'nun geometrik formlarla oluşturduğu kompozisyonların da etkiside oldukça yoğun bir izlenim vermektedir. Bu etkilenmelerin geneline bakıldığında manevi ve tinsel boyutta reddedilen bir gelenekselciliğin olduğu açıktır. Yapılmış, yapılan ya da yapılacak olan ve belli realiteleri içerisinde barındıran yansıtmacı bir gerçekliğin yaşandığını söyleyen sanatçı, bu gerçekliklerin dijital ve iletişim çağında çok önemli bir etki yaratabileceğini düşünmemektedir. Şekillenen sanat hayatında plastik uygulamalarının görünenin ötesinde ikincil hatta üçüncül manalar türetebilecek konuma getirebilmeyi arzulayan sanatçının eserlerini bu hedefleri doğrultusunda ürettiği söylenebilir.

Renk Alanı Resmi sanatçıları ve eserlerine bakıldığında genel bir başlık altında toplanan belli başlı değerler olduğunu bilen sanatçının çalışmalarında bu etkileşimi sağlayan tüm dinamikleri sentezlediği ve yeni bir yapılanma ile eserler ürettiği görülmektedir. Bu modernize çabasının yenilikçi bir anlayışla zamanın ruhuna ve çıktılarına uygun olarak yapması, sanatın özünde yer alan yenilikçilik ve yaratıcılık kavramları ile bağddaşlandığında, özü terketmeyen bir özgünlüğü sunmaya çalıtığını görmekteyiz. Ancak bu modernize kavramının veya postmodernize ifadelerin eserlere yansımasının eleştirel karşılığının çok geçerli bir netliğe kavuşturamayacak algoritmalar yaratması üretimlerindeki arayışların sürekliliğini sağlamıştır. Arayışların modern zaman dinamiklerine ve ilkelerine bağlı olması, yaşadığı dönem ve şartlar ele alındığında kaçınılmaz gibi görünüp bir mecburiyeti doğursada, modern zamanın hız ve şiddetinin bireyler üzerinde yarattığı sosyolojik ve psikolojik etkilerin izleri gözlemlenebilmektedir. Bu etkilerin zihinsel süreçlerde oluşturabileceği tema veya duyguların belli bir netliğe oturmadan farklı boyutlara geçebileceğini ve başka düşüncelere yer açabileceğini ve bunun zaman ve hız kavramlarından bir döngüye gireceğini bu eserlerle deneyimleyebiliriz.

Sanatçıyı herşeyden önce üreten, yaratıcı ve estetik değerleri olan bir birey kavramı olarak ele alınması gerektiğini benimseyen sanatçının, temelinde insan doğası yatan bu kavramı en ilkel dönemden beri değişmeyen bir temelde aynı derecede istek ve

arzulara sahip olduğunu savunanlardan olması, eser üretimindeki dış ve iç motivasyon kaynaklarının önemini göstermektedir. Temel ihtiyaçların ötesinde belli haz ve estetik değerlere ulaşan bireyin bu değerleri taşıması veya daha karmaşık yapılara bürüyerek yansıtmasının, sanatçının doğasından gelen bir güdüsel hareketle kodlanarak oluşturulduğunun farkındayız. Bu yüzden sanatçı kavramını, dolayısı ile üretimlerini sadece oluşturduğu imajlara bağlı kalarak yorumlanacak bir özne olmadığını söyleyebiliriz. Yaşamı, inancı, kültürü, sosyal çevresi, ekonomik durumu, sevgisi, öfkesi hatta aşkları da dahil bu özneyi derinden sarsabilecek ve üretimini etkileyebilecek güçte olması sanatçının özgünlüğünün aslında çok karmaşık yapılarla meydana gelen bir bütün olmasına zemin hazırladığını öngörebiliriz.

Üslup olarak benimdediği ve aidiyet duyduğu bu akımların ortaya çıktığı dönem aralıkları incelediğinde karşılaştığımız iki dünya savaşı, bir büyük ekonomik buhran ve soğuk savaşın global ölçekli kaotik ve şiddet ortamları olarak toplum ve sanatçı özelinde derin problemler ve acılar yarattığı bilinmektedir. Tüm sistemi bozan veya yıkan bu savaşların etkileri genelden özele azınsanmayacak kadar büyüktür. Savaşların etkisi ile hala günümüzde politik ve ekonomik olumsuzlukların yanında korku ve gerilim yaşayan millet veya devletlerin olduğu bilinmektedir. Doppler etkisi gibi yayılan bu kaotik çıktıların neredeyse bir asır geçmesine rağmen hala sürüyor olması dönemin şartlarını yani merkezdeki şiddetini bizlere göstermektedir.

Bu kaos halindeki ortamlar geneli kapsadığında en özelde hisseden ve milyarlarca insanın acılarına dönüşecek problemler yaratması ayrıca önemle vurgulanması gereken bir konudur. Bu yüzden insan doğası ve kazanılan deneyimler psikolojik bir çıktı ile güdüsel hareketlere dönüşebilir. Milyonlarca insanın göç dalgaları ile neredeyse bir ülkenin medeniyet temellerini oluşturabilecek güce dönüşmesi belkide bu durumların en pozitif çıktısı olarak insanlık tarihindeki yerini almıştır. Böylelikle genelini göçmenlerin oluşturduğu Amerikan Sanatının aslında çok kültürlülükten ziyade kaybedilen kültürsüzlükten çıktığı şeklinde algılanması kaçınılmazdır.

Renk Alanı Sanatçıların genel olarak ele aldıkları konular mitsel, tinsel, zihinsel, uzamsal veya acı gibi global ölçekte kabul görebilecek evrenselliği taşıması belkide dönemin getirileri ve yaşanmışlıklarından dolayı olduğu düşünülebilir. Kültürel hiçbir ögenin yansıtılmadığı bu imajların görsel bir dil ile anlamlara bürünmemesi de ayrıca önemlidir. Böyle bir zeminde oluşan akımların süper güç denilen bir ülkenin temel

sanat kültürünü oluşturması ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Başarıların sadece sanatçılara ait olduğu bir sistemdeki politik devşirmenin geldiği noktada Postmodern kavramının ilkel ve basitliğini de görebiliriz.

Bir şekilde dünyayı değiştirebilecek unsurun sanat olduğunu benimsemiştir. Özgün ifade biçimlerinde kendini bulan ve tinsel boyutta güdülenen her sanatçının bir eylem yapabileceğine ve yaratıcılığın bir getirisi olarak dinginliğe kavuşacağına inanmıştır.

Sanatçının eserlerine bakıldığında konu ve imaj hareketlerinin yanısıra yaptığı okuma ve araştırmaların etkisini görebilir, araştırmaların Renk Alanı Resmi merkezinde birleştiğini ve Freud ve Kant'tan Hobbes ve Machiavelli gibi düşünürlerin odağından yola çıktığını söyleyebiliriz. Yansıtmacı bir zihinsel süreci barındıran sanatçının eserlerindeki plastik değerlerin ve uygyulama tekniklerine bakıldığında konu ve uygulama arasındaki ikincil ifadeleri de ayrıca hissedebiliriz.

4.7.1. If I were the child I-II-III (triptik) / Kid Wars - Atmosphere Series

Resim 4.31. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'If I were the child, part I'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya,150x150 cm.

If I were the child (Çocuk olsaydım) eserleri Kid Wars - Atmosphere Series (Çocuk Savaşları – Atmosfer Serisi) manifestosunun bir çıktısı olarak gerçekleştirilmiştir. Zihinsel sürece geçilen okuma ve araştırmaların deneysel gözlemlerle birleştirilmesi sonucunda oluşan bu eserdeki ana tema şiddet veya savaşların bir çocuk ifadesi ile zihninde nasıl soyutlanabilir. Serinin kahramanları olan çocukları dünyayı bir oyun alanı olarak algılamasından, ruh hallerinin saflığından, güzel kavramının doğal halinden ve kısa anlık tepkilerin saflığından dolayı seçilmiştir. Çünkü bizim zihinsel ve duygusal gelişimimizin bir çıktısı tüm bu durumların doğallığının bozulmasına veya zamanla değişmesine sebep olmaktadır. Örneğin çocukların oynadığı savaş oyunlarında öldüm diyerek tiyatral bir sahneye girmesi diğerinin öldürdüm diyerek

kahramanlık pozu vermesi en önemliside oyun sonunda tekrar tekrar diye bağırmaları ve rollerin değişmesi gerçekte öyle olmadığı bilen yetişkinler için aynı saflıkta değildir. Aynı durumları cenazelerde de bir süre ağladıktan sonra kendi köşesinde veya biryerlerde oyuna daldıklarını görmek mümkündür. Acı o dönemlerde kişisel ve fiziksel bir yapıdadır. Bu yüzden seçilen kahramanlarımız acaba savaş ve şiddet durumunu nasıl karşılamışlardır.

Resim 4.32. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'If I were the child, part II'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm.

Resim 4.33. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'If I were the child, part III'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya,150x150 cm.

If I were the child eserlerinde merkezde gerçekleşen bir patlamanın sonsuz bir boşlukta yayılmasını görebiliriz. Aslında bu durum tam tersine çocuklara bu kavramları yüklemeye çalıştığımızda karşımıza çıkacak direnme ve imkansızlıkları göstermektedir. Çünkü saf ve doğal olan çocuk benliği farklı bir disiplinle kendisini geliştirmektedir. Doğal olanın felsefi olarak derinliği sadece kendi istediği sürece değişecek bir yapıya bir gelişime sahiptir. Eserde şiddete ait renklerin olmaması ve figüratif algılar yaratmaması bu özgür saf düşüncenin sınırlandırılmak istenmesinden dolayıdır.

Eserler 150x150cm büyüklüğünde tuval üzerine akrilik boya tekniğinde yapılmıştır. Bu durum Renk Alanı Resminin devasalık ölçeği ile bağdaşlaştırılabilir. Eserlerin arka planı olarak görülen siyah kısım aslında eserden sonra yapılmıştır. Bu durum Barnett

Newman'ın Zip'leri ile ortak özellik taşımaktadır. Ayrıca eserin bazı bölgelerinde bant kullanılarak boyama yapılması da Newman'ın tekniğinden bir yansıma olarak yorumlanabilmektedir. Adolph Gottlieb'in Bursts (patlamalar) serisinde olduğu gibi dairesel bir kompozisyonda ve merkezde yer alan dairenin etrafındaki alan boşlukları ile bir bütünlük göstermesi bu anımsatmayı güçlendirebilmektedir. Kenneth Noland'ın Beginning eserindeki kontrollü daire formunu ve etrafındaki patlamalarını bu eserlerde görebilirken kompozisyon dengelerinin yakınlığınıda çıkartabiliriz. Renk Alanı Resmi sanatçılarının birçoğundan ayıran temel özellikler ise kullanılan renkler, parçalamaların niceliği ve ek olarak kontrollü bir disiplinde süregelen teknik uygulamalardır. Bantlardan dairelere, noktalardan geometrik şekillere ve çizgilere rasladığımız eserlerde çocukların belli yıkılamaz kalıplarını ve müdehale edilemez benliklerinin olmasından dolayıdır.

Eserlerin dış boşluklarında olan kaotik parçalanmalar iç kısmın dinamizmini bozmadığını görmekteyiz. Müdehaleyi reddeden bir bütünü ancak şekilsel sıkıştırmalarla deforme edebilineceğinin bir vurgusu olarak resmedilen eserlerin çok parçalı olması ise günümüz postmodern yapısında ve dijital çağında bilgi karmaşası ve bilginin doğurduğu tepkiler ikileminde olduğu düşünülebilir. Anlık hissiyat değişimleri iletişim araçlarının sürekli aktif ve hızlı olmasına dayalı bir ruhsal hale bürünmüş ve yansıtılmıştır. Atmosphere Series (Atmosfer Serisi), ruhsal özgürlüğü zamansız ve mekansız bir atmosferin içine hapsettiği düşünülebilir. Burada hapsetmek ifadesi eserlerin ne kadar büyük olurs olsun bir sınırının olmasından dolayıdır.

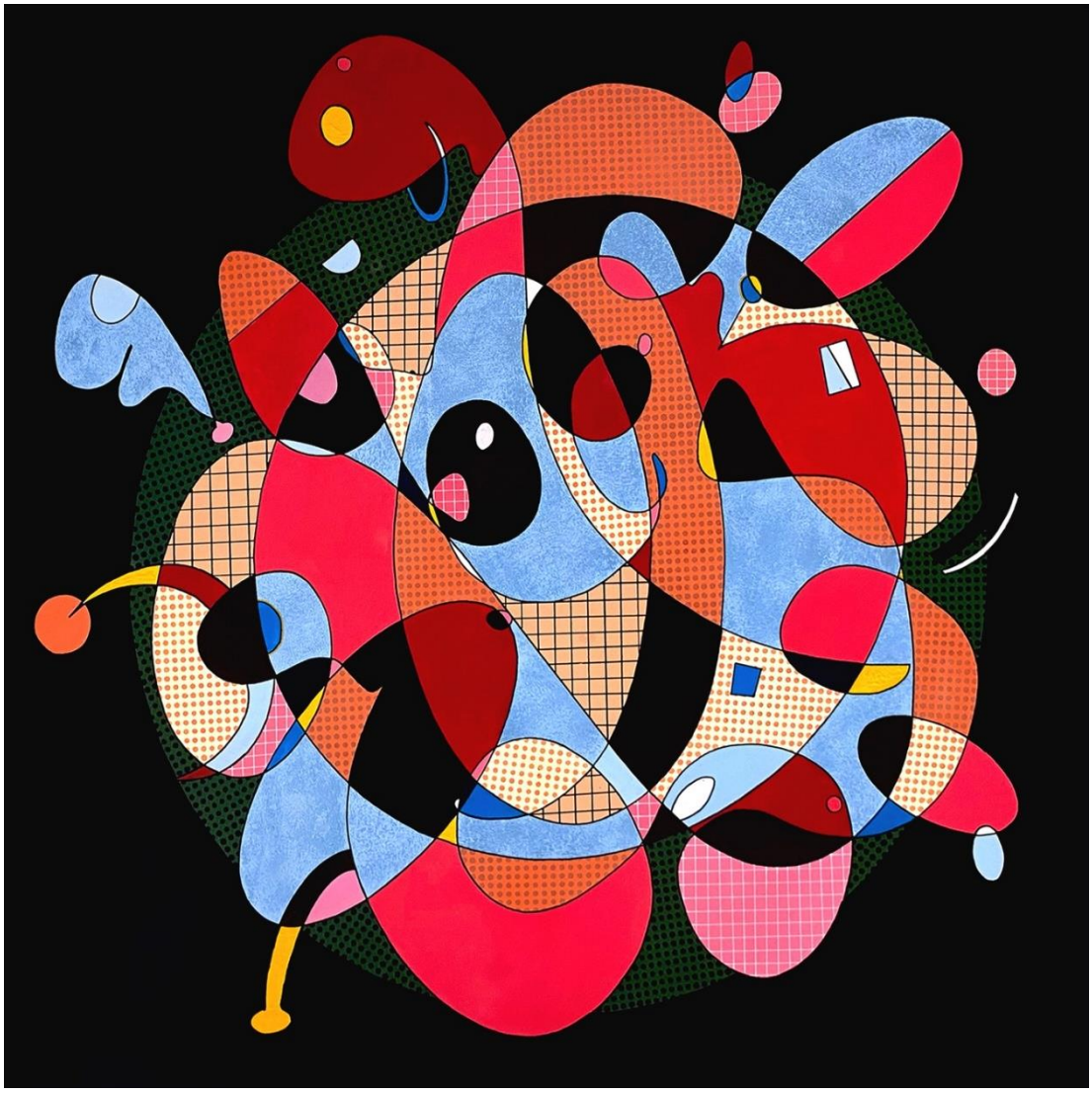
4.7.2. Freedom / Kid Wars - Atmosphere Series

Resim 4.34. İsmail Helvacı, Kid Wars- Atmosphere Series *'Freedom'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Freedom (Özgürlük) eserine ilk baktığımızda sanatçının If I were the child (Çocuk olsaydım) üçlemesinden daha dingin bir yapıda olduğunu görmekteyiz. Bunu merkez kompozisyonu kapsayan sonsuzluk ve derinlik uyandıran siyah alandan anlayabiliriz. Üstelik bu alandaki düz ve pürüzsüz boyamanın If I were the child eserindeki siyah alanda yer alan pentür ve dokularının karmaşasından uzaklaştırdığını görürüz. Buradaki amacın dış etkenlerin yarattığı kaotik ortam olduğu bilinmektedir. Ancak bu eserde bu alanların ve kaotik karmaşa yaratan boyama terkniklerinin ve pentürün olmayışı merkezi kompozisyonda daha keskin ifade biçimlerini görmemize sebep olmaktadır.

Merkezde yer alan kompozisyonu parçalayan aşağı yönlü bir ok görürüz bu ok şekillenmeye karşı direnen çocuğu temsil ederken okun kestiği geometrik formların renklerinin oka göre değişmesi özgürlüğün herhangi bir baskıya dayanan manevi temsiliyeti olabilir. Eserlerdeki uzun ve kopmayan çizgilerin yarattığı bağlar ve oluşturduğu şekiller geometrik ana formun parçalarıı oluşturmaktadır. Burada da Renk Alanı Resmi sanatçılarının izlerini görmek mümkün. Özellikle işledikleri manevi ve mitsel konularla uzamsal bir seyir sunması izleyici için birçok manayı derinleştirecek anlamlar yükleyebilir. Eserin ölçü ve tekniği bu Renk Alanı Resmi eserlerine uygun tarzda ve oranda olarak kabul edilebilir.

4.7.3. I am not a kid anymore / Kid Wars - Atmosphere Series



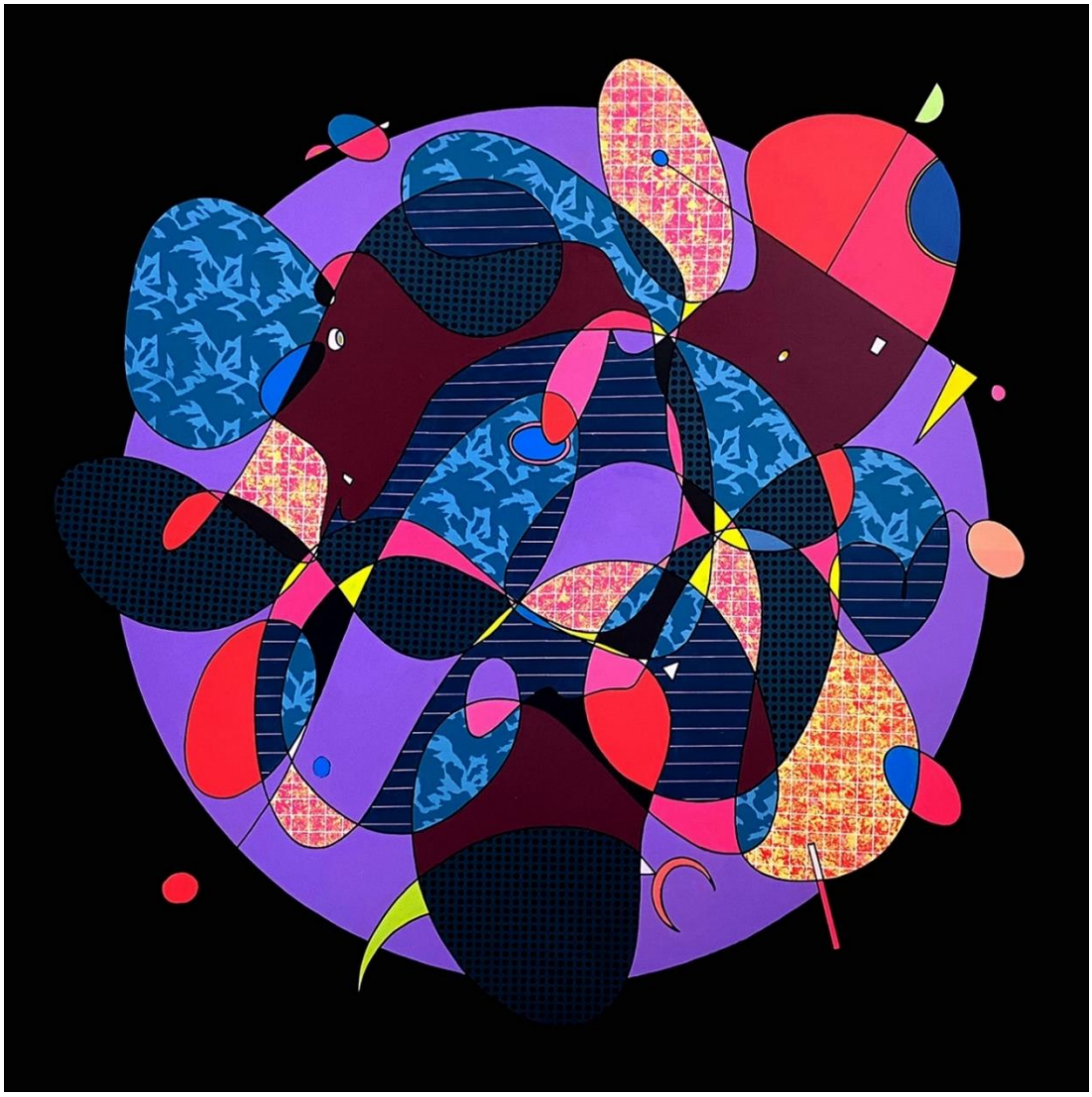
Resim 4.35. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'I am not a kid anymore'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

I am not a kid anymore (Ben artık çocuk değilim) eseri aslından ifade sahibinin tutsaklığını temsil eden bir manada işlenmiştir. Böyle bir ifadeyi kullanan bir çocuğun davranışsal tepkisi sonucu oluşan bir imajın temsiliyetidir. Naif ve doğal yapısı cümlelerin en doğru ve basit bir ifadesiyle sunulması karakteristlik özelliklerinin bir yansımadır. Bir yetişkin bu ifade yerine 'karşında çocuk yok' söylemi ile savunmaya geçer. İşte imaj aslında tam bu dilsel ve derinsel ifadelerin bir altmetnini oluşturmaktadır. Ruhunu ve özünü değiştiremiyeceğimiz şeyler arasında olan çocukların bu yapısını insanların kontrol etmesi veya değiştirmesinin mümkün olmayacağı biliniyorken tek etkin eylemiz zaman kavramının soyutluğunda somutlaşmasını beklemek diyebiliriz.

I am not a kid anymore (ben artık çocuk değilim) eseri bu yüzden If I were the child (çocuk olsaydım) eserinin zamanla değişen özne temsiliyetinin formunu değiştirmiş bir hali ile karşımıza çıkar. İnsan ve çocuk doğası burada bir çıkmaza girmiştir. Düşünülen ve yansıtılanın görünenin gerisinde kalan bir büyüklükle saklanmaya çalışır. Bunun görsel ifadesi eserde merkezde yer alan büyük bir daire (çocuk temsili) bulunmaktadır. Bu dairenin iç kımında atmosferde uçuşan bir elips görürüz ki bu çocuğun ruhudu ve onu kontrol etmek istemez. Uçuşan bir elips içinde birbirine girmiş iki adet dik duran elips vardır ki bunlarda atmosferde uçuşan elipsin yere değmesi için basınç uygulayan ebeveynlerdir. Psikolojik bir özgürlük arayan bir çocuk eylemlerinin hayalgüçleri ile şekillenmesine izin verebilirken aile uçuşan bu özgürlüğü somut bir zemine yani güvenli ortama sokmak ister. Bu durumun özünde yetişkinlerin aidiyet ve güven ortamlarını sağlama güdüleridir ve korumacılığın doğasındaki tedirginlik herzaman var olacaktır. Tüm bu bağlam ve ilişkilerin kuvvetinin görünmeyen bir yorumlası olarak oluşturulan bu imajların anlamlandırılması seyircinin hür iradesine bağlıdır. Eserlerin sanatçı tarafından anlatılmaması veya izleyici için anlamlandırılmaması ilkesi tez kapsamında her nekadar bozulsada, bu durum Renk Alanı Resmi sanatçılarının etik değerini ve üslubunu değiştimeyecektir.

Eserin ölçü ve tekniği sanatçının oluşmakta olan üslubunun erken dönem resimleri olarak adlandırılabilir ki bu Renk Alanı Resmi sanatçılarında görülen bir uygulamadır. Somut bir imajın soyutlanması veya soyut bir duygunun imajlanması olarak görülebilen eser üretim konuları arasındaki yeri alır. Zamansız ve kültürsüz bu imajların mekândan uzak tasviri ele alındığında ise tekrar karşımıza bir ikilikten dolayı tartışma ortamı yaratılmaktadır. Boşluk kavramını bir atmosfer gibi yansıtan sanatçının burada duygu ve hislerinin karşılığı olan ve görsel dilin oluşturduğu imaj bütünlüklerinin sıkıştığınımı görüyoruz, yoksa bir boşlukta genişlediğini mi? Bunu anlamlandırabilmek için tekrar özneye yani çocuk duygularına gitmemiz gerekiyor. Var olma çabası olarak zamana entegre bir gelişim gösteriyorsa tabiki genleşen bir yapıda olması gerekmekte olduğunu düşünebiliriz. Zaman kavramının olumsuz algoritmalarla bir basınç yaptığını düşünüyorsak daraldığını söyleyebiliriz. İşte bu insan doğasının her an yanında olan iç ve dış motivasyon kaynaklarının şiddetsel bir döngüyle asimilasyonunu gösteren bir durum olarak karşımıza çıkar. Biz bunları yaşanmışlık veya deneyim olarak naifleştirirken şiddet için açık bir hedef olmuş ya da olan bireyler ise acı ve ızdırap olarak tanımlamaktadırlar.

4.7.4. Completely Free / Kid Wars - Atmosphere Series



Resim 4.36. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Completely Free'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Completely Free (Tamamen Özgür) eserine bakıldığında Freedom (Özgürlük) eserinin değiştirilmiş kurgusal kompozisyonu ile karşılaşırız. İki kelimenin epistemik kökenlerinde yer alan özgürlüğün, şekilsel ve anlamsal dialektiklerini okuyabilmek mümkün olacaktır. Çünki özgürlük kavramının evrensel anlamını düşündüğümüzde dış etkilerden uzak kendi başına bir huzuru tasvir edebiliriz. Bu durumun bireylerde yarattığı anlam bütünlüklerinin aynı olması beklenemez. Yaşanmışlıklar veya deneyimlerin etkisinde anlam karmaşaları çıkabilir. Özgürlük herhangi bir insan için belli bir atmosferi veya sonsuzluğu temsil eden bir açıklık gerektirir. Bir denize bakmak, gökyüzüne dalmak veya sonsuz manzaralarda kaybolmak gibi. Ancak sanatçılar için özgürlük kavramı zihinsel sürece bağlı bir dinginliğe ve içhuzura bağlı

olabilir. Kapalı kapılar ardında dört duvar arasında tıkılı kalmak bir sanatçı için uygulama merkezinde veya atölyesinde olmak gibi düşünülebilir. İşte sanatçının atölyesi veya üretimlerini yaptığı mekanların bu maddesel yapısı asla sanatçının zihinsel temalarını engelleyemeyeceği için özgürlük tanımı tekrar şekillenir. Eserde verilmek istenilen tema iki yönlü bakış açısınıda kapsayabilir. Bir oda düşünürsek burasının bir hapishane koğuşu veya üretim yapılan atölye olarak adlandırılması sadece öznenin genel zihinsel tavrından dolayı olabilir.

Bir başka deyişle sanatçı üretiminden haz alıyorsa özgür alamıyorsa bastırılmış duygulara veya tutsaklığa mahkumdur. Buradaki mecazın soyutlaşarak imajlara dönüşmesi bu yüzdendir. Completely Free ve Freedom eserlerinden hangisi daha özgür sorusunun cevabı hem dilsel isimlendirmede hemde felsefede bir karmaşa yaratmaktadır. Dilsellik herzaman bir ikilik oluşturma eğilimindeyken görselliğin net ifade biçimi imajların ve ötesinde görünen anlamların gücüne bağlı olarak tekelleşebilir.

4.7.5. miss the boat / Kid Wars - Atmosphere Series

Resim 4.37. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'miss the boat'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Miss the boat (Tekneyi kaçırmak) bu serinin son siyah alanlı eseridir. Atmosphere Series (Atmosfer serisi) eserlerinin ilk dönem ürünleri Completely Free (Tamamen Özgür), Freedom (Özgürlük), I am not a kid anymore (Ben artık çocuk değilim), If I were the child I,II,III (Çocuk olsaydım 1,2,3) ortak bir kompozisyon temasını konu edinirken uygulama biçim ve yöntemleride benzerlik göstermektedir. Kare ve büyük ölçekli bu eserler geometrik formarın merkezden patlayarak kontrollü bir genişlemesini veya siyah alanlarla daraltıp esnemesini yansıtıyor olabilir.

Günümüz teknolojsinin bir sonucu olarak pastel renklerin skala aralığı ve ana renklerin üretilen tüm tonları sanatçıların özgür renk seçimlerine bir sebep olabilmektedir.

Sanatçının üretimindeki renk patlamaları ve niceliği geometrik formlarda sıkışmış gibi dursada verilmek istenilen dilsel ifade özgürlüğünü yansıtmaktadır.

Seride sadece bu eserde görebileceğimiz dört kenarlı ve keskin hatların bir estetik ihtiyaçtan ziyade metropol hayatının kaotik yaşamını temsil eden binalara olan temsili olarak görebiliriz. Miss the boat yani tekneyi kaçırmak eserinin dilsel mesajı şehir hayatına hapsolmuş estetikten uzak ve kapalı bir tarzdan kaçıp özgürleşememek olabilir. Tüm kaotik durumların bu denli renkli yapılması en başta yapılan insan ve çocuk doğasının tekeline bağlı olarak düşünülebilir. Dikkatli bakıldığında diğer eserlerden farkı merkezde yer alan daire içindeki geometrik hareketlerin düzensizliği dikkat çekmektedir. İçselleştirme burada kendisini göstertmiyor. Bu eserlerin plastik değerlerinin benzerliği sanatçının yönelimini gösterecek güçte olduğunu göstermektedir.

4.7.6. dime a dozen / Kid Wars - Atmosphere Series

Resim 4.38. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'a dime a dozen'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

a dime a dozen (beş para etmez) eseri Miss the boat (Tekneyi kaçırmak) eserinin karşısında yer alan bir eleştiridir. Completely Free (Tamamen Özgür) ve Freedom (Özgürlük) eserleri ile aynı konsept zihinden çıkan düşüncelerin aktarımı olarak yorumlanabilir. a dime a dozen da Miss the boat eserindeki gibi alaycı bir eleştiri görmekteyiz. Öznenin kurtulmak istetiği kaotik ortam bu sefer sade bırakılmış yani boyasız astar merkezinde bir patlama görüyoruz. Ancak ilginç olan dairesel yapının bir güneş gibi parladığı görünümü bu olumsuz havayı bozması istenirken gayet doğal bırakılan nefes alanı işlerin bir şekilde ters gittiğini göstermektedir. Bukadar doğallık arasında hapsolmanın aslında manevi bir çöküşün ifadesidir. Huzursuz bir bireyin

mekânsal algısının çok önemi yoktur. Bu yüzden sanatçının buradaki vurgusu görünenin arkasında yatmaktadır.

4.7.7. Don Quijote, Rosinante / Kid Wars - Atmosphere Series

Resim 4.39. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Don Quijote, Rosinante'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Atmosfer serisinin 2019 yılındaki üretimlerinin genel özelliği merkezde patlayan ve hareket etmek isteyen geometrik parçalardır. Bu eserlerin etrafındaki nefes alanı diye ifade ettiğimiz bir boşluk kesinlikle vardır. Gottlieb'den Newman'a Noland'dan Rothko'ya Renk Alanı Resmi sanatçılarının stil ve tekniklerinden parçalar görmek mümkündür. Ortak özellik olarak seçilen konular ve yaratılmak istenen renk alanlarıdır. Geometrik formların çokluğu çağdaş yaşam dinamizmine bağlanırken görünenin ardında olanların önemini vurgulamak için yapıldığı söylenilebilir.

Kalabalık şehir hayatı veya sürekli iletişim kaosunun zihinsel yıpratmaları veya parçalamaları olarak düşünülebilir.

Don Quijote, Rosinante eserine ilk bakıldığında Atmosfer serisi eserlerinde bulunan kaotik ortamın yumuşadığını görürüz. Eserdeki parçalanmalar daha net, renkler ise daha canlıdır. Kompozisyon bu eserde seyirciye daha yakın gözükmektedir bunun sebebinin bir derinliğe götürecek dış alan renklerinin olmamasıdır. Eserdeki imajları boğacak veya etkisi altına alacak durumdan kaçınılması sanatçının genel üslubunda sıklıkla gördüğümüz tekrar düşünmemizi gerektiren bir tezatlığa götürüyoyor. Eserin görsel uygulama ifadedelerinin zihinde yarattığı imajlardan çok farklı olmadığı teknik ve yüzey kullanımının atmosfer serisinin teknik kalıbına uyduğunu görmekteyiz önceki eserlerdenden farkı ise, burada sanatçının figüratif bir imajı soyutlamasıdır.

Don Quijote, Rosinante, Cervantes'in ünlü romanın ana karakteri olarak ele alınmıştır.

Don Quijote'un zihinsel süreçte güçlendirdiği saf ideaların gerçeklikten uzak bir hayal aleminde yaşatması, dönemin edebi eserlerinin gerçekliğinden ayıran etkin örneklerinden birisi olmuştur. Don Quijote'un sembolizmi insan kavramı üzerine yapılmış psikolojik bir ifade ile yaşatılır. Hikâye hayalgücünü, iyiyi, güveni, cesareti ve yalnızlığı vurgularken duygularımızın en saf halini tüm insanlığın ortak bir eleştirisine cevap verir gibi göstermektedir. Eserin sembolik tavrı insan odaklıdır ve insan tanımının tekrar yapılması için manevi duyguların devreye girmesini sağlar. Sanatçının bu seriye başlamadan önceki 'İnsan – Sanatçı' ilişkisini açıklaması ve bu yüzden böyle bir imajla üzerinde çalışması bağdaşdaşmaktadır.

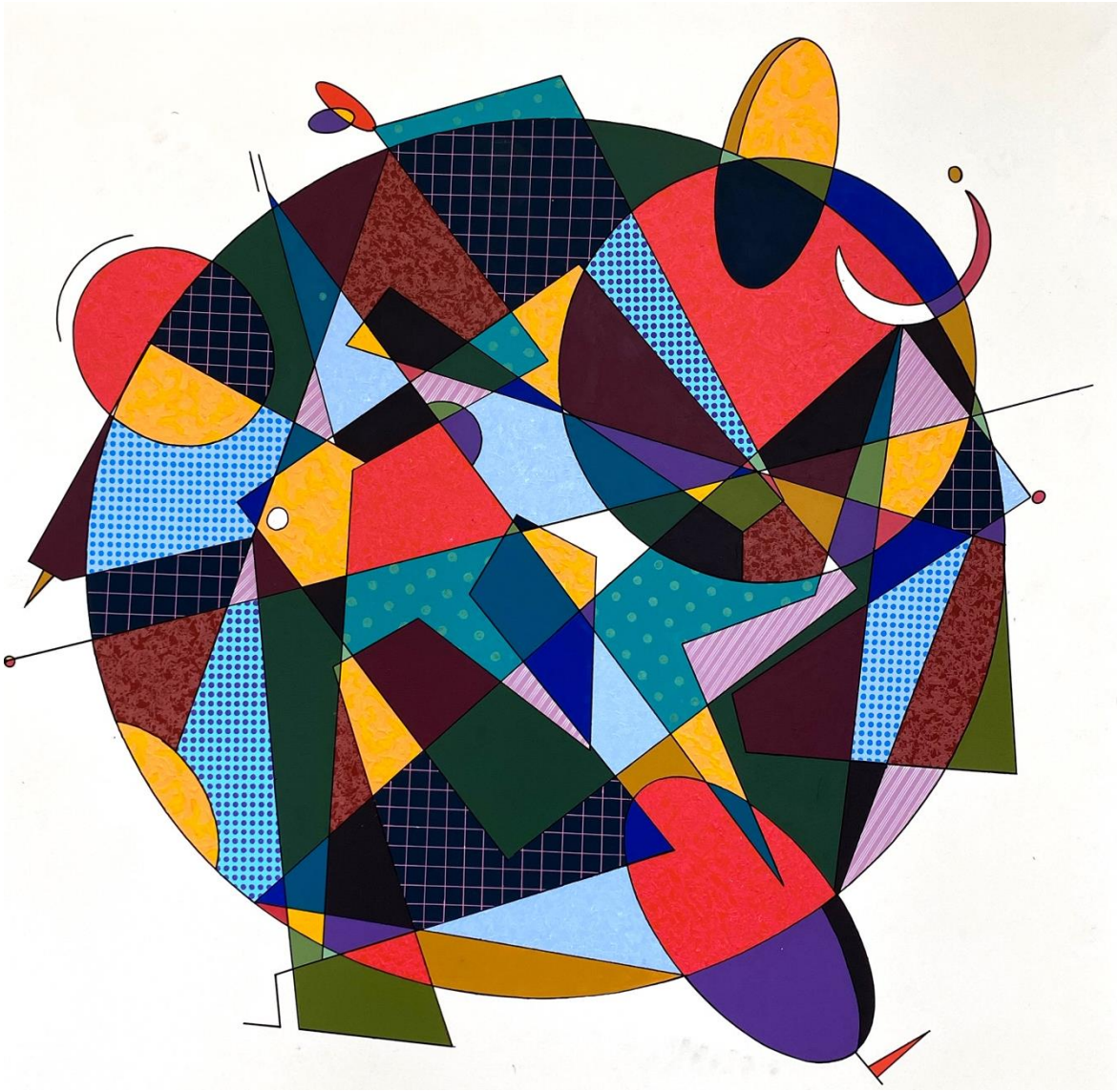
Cervantes'in orta çağ dayatmasında ve kilise etkisinde bir birey olduğunu hatırlarsak insan kavramını Hristiyanlığın yedi büyük günahını ve karşısında yedi büyük iyiliği sunmuştur. Eser boyunca ikiliklerle karşılaştığımız hikâyenin ana karakterlerinin dürüst ve iyi yanı insan doğasının dışında gibi algılanması sağlanmış aksi taraftaki günahların insanın doğasından gelen bir genelliğe bağlamıştır. Cervantes'in Don Quijote'u Renk Alanı Resmi ve soyut dışavurumcular için gizli bir hazinedir. Kişiliğimiz gerçek benliğimizin maskesidir ve bu maskelerden çok vardır diyerek tinsel ve ruhsal güzelliğin yaratacağı ideaları 'bir deliye' emanet ederek anlatmıştır. Tezatlığın muhteşem estetik gücünü yansıtan Cervantes'in dönemin şartlarında etik olmayan davranış ve hareketlerin toplumsal kabulünün reddine karşı bir savaş olarak yorumlanabilir.

Don Quijote'un görünenin ötesinde yarattığı imajlar ile Renk Alanı Resmi sanatçılarının arayışları arasında muhteşem bir benzerlik vardır. Sanatçı bu benzerliğin birleştiğindeki temsil gücünü merak etmiş ve uygulamaya dönüştürmüştür. Teknik boyutunun ötesinde ikinci planda yer alan konuyu öne çıkarmak isteyen sanatçının kompozisyonda seyirciye yakın olarak yorumladığımız merkezi hareketlerin aslında çok uzak bir perspektifle derinlerden geldiğini hissedebiliyoruz. Don Quijote bizmiyiz yoksa hayalimizdeki benliğimizmi diye yorumlarsak eserin kompozisyon olarak verdiği ikilikle karşılaşıyoruz.

Üçüncü yansıtma için genelin toplamınıda barındıracak bir felsefe yüklenebilir. Yeniden yapılanmacı olarak baktığımızda Don Quijote'un klişeleşmiş standartlardan, yobazlaşmış sığ düşüncelerden, tekrar eden rutinlerden kısaca maddesellikten uzaklaşarak manevi bir boyuta yaptığı tinsel yolculuğunun, dönemin şartlarındaki Renk Alanı sanatçılarının manifestolarında yakalamak mümkündür. Bir dönemi kapatan ve gelenekselciliği yıkan bu üslubun evrensel etkisinin kahramanları olarak Don Quijote'lar yani sanatçılardır.

'Tanrı beni şu demir çağını, altın çağ haline getireyim diye yarattı' Don Quijote.

4.7.8. Elephant Man / Kid Wars - Atmosphere Series



Resim 4.40. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Elephant Man'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Elephant Man (fil adam) eseri, Renk Alanı Resmi sanatçılarının yaşadığı dram ve çileli süreçlerine bir atıf olarak resmedilmiştir. Renk Alanı Resmi ilkelerine uygun bir formatta yaratılan bu eserin ebat ve tekniği Atmosfer serisinin genel özelliklerini yansıtmaktadır. Tuval üzerine akrilik olarak yapılan eserin merkez kompozisyonda önceki eserler gibi bir daire içerisinde parçalı geometrik formlarla oluşturduğu bütünsel bir imaj yer alıyor. Renklerin karakteristik özelliğinin bir tezatlık yarattığını görüyoruz. Kid Wars - Atmosphere Series (Atmosfer serisi – Çocuk savaşları) başlığındaki tüm eserlerin uzamsal imajları ve zihinsel yönlendirmelerinde yakalanmak istenilenin savaş ve duygular perspektifinde bir saflık olduğunu ve bu

duyguların mekan ve zamansız kompozisyonlarla bütünleşerek yansıtılmak istenildiğini biliyoruz. Renklerin saflığının çocukların doğasının parçası olduğunu içindeki düzenin ise öz kontrolündeki disiplinel kodlanmış hareketler olduğunu söyleyebiliriz. Ancak esere tekrar baktığımızda üslup olarak figüratif bir imajla yıkılan dengenin aslında gizil bir döngüde gerçekleşen hareketlerle belirsiz bir form doğurduğunu görüyoruz.

Eser sahibinin verdiği isimlendirme bizlerde bir fil imajı veya fil adam imajını yaratıyor ve zihnimiz tekrar şekillenip imaj hareketlerinde konunun yansımasını arıyoruz. Bu yüzdendir ki Renk Alanı Resmi sanatçılarından Rothko ve Still öncülüğünde oluşan esere isim vermeme ve izleyicinin zihinsel özgürlüğüne dokunmama ilkesi geçerliliğini hala sürdüren bir mantıksal gerçekliğe sahiptir. Don Quijote, Rosinante eserinde olduğu gibi buradaki isimlendirmenin izleyicide bir imaj arattığı doğrudur. Eser sahibi bir imaj yaratmaktan ziyade ikincil boyutta bir nedenselliği içinde barındıran yolculuğu hedeflemiştir.

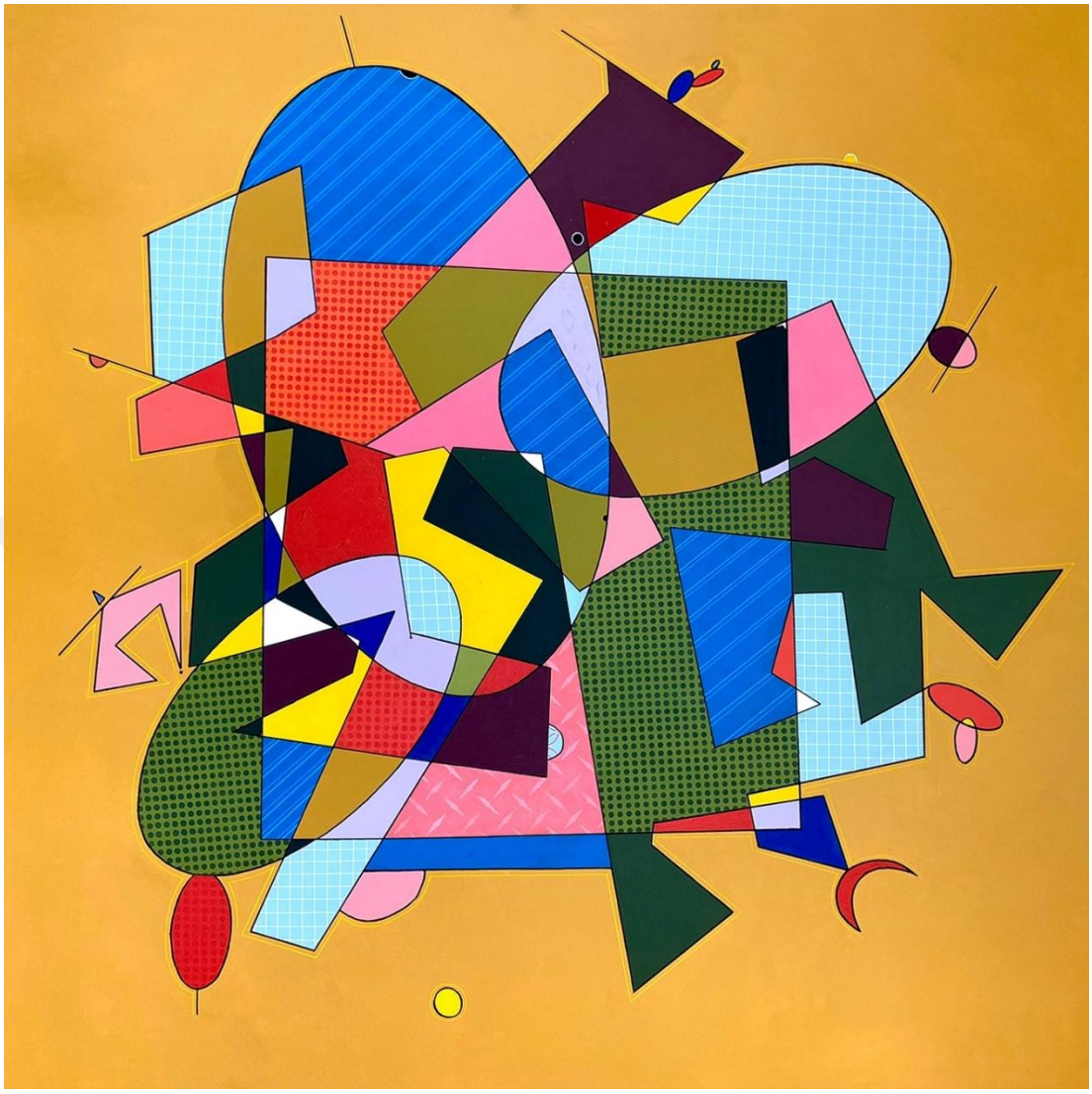
Elephant Man, dönem sanatçılarının yaşadığı kaosa, göçlere, savaşlara ve kimlik atıflarına olan bir atıf olarak resmedilmiştir. Hayatları boyunca travmatik dengesizliklerin ve kaotik ortamların en şiddetlililerini fiziksel veya zihinsel yaşayan bu ‘insan’ların hafızaları yaşanmışlıklarla ve manevi kaoslarla dolu olabileceği söylenilebilinir. Bu durumda sanatçı geçmişinden ve çevresinden beslenen bir birey ise hafızasında yer alan imajların yansımaması düşünülemez. Özellikle de Soyut Dışavurumcular ve Renk Alanı Resmi sanatçıları için geçerliliği süregelen bir paydaş olarak hafızanın gücü yaratıcılığın imajlarını desteklemektedir. Bu yüzden Elephant Man ismi küresel bir aidiyetle bir canlı için sınıflandırılmış güçlü hafıza konusuna atıftır.

Elephant Man eserine tekrar baktığımızda imaj okumalarında genelden özele bir yol izlersek ilk olarak Fil imajının doğuya baktığını görürüz. Bu bize çoğunluğunun Avrupa göçmeni Renk Alanı Resmi sanatçılarını temsil edebilir. dairesel bütünlüğü neredeyse ortadan ikiye bölen doğudan batıya bir çizgi gözümüze çarpar ki bu çizgi eserden uzakta yani nefes alanı boşluğundan başlayıp diğer tarafta bir nokta ile kavuşarak sonlanır. Nokta New York’u yani üretimin merkezinin temsil eder. Bu yemsiliyete doğudan batıya ve aşağı yönde hareket eden çizginin dönem şartlarındaki kaotik durumun çıktıları olarak negatifliği bizlere sunmaktadır. Göç ederken

arkamızda bıraktığımız maddi ve manevi değerler gibi gücünü ve motivasyonunu kaybeden sanatçıları hatırlatır.

Çizginin eserin ortasından geçmesi ve böldüğü iki tarafın renklerini değiştirmesi ayrıca kendi benliklerini yansıtarak oluşturdukları imajlara atıf olduğu düşünülebilir. Eserin ortasında eğimli duran bir kare görürüz bu ise karenin anatomik yapısındaki dört kelimesinin güven kelimesinin temsiliyetini taşımasındandır. Bu güven Amerika'dır. Kendilerine buldukları yeni yuva ve savaşın yaşanmadığı şiddetten uzak güvenli bir liman. Tüm bu dinamikler sanatçıların özgünlüğünün ve yaşanmışlığının bir parçası konumundadır. Ortada ne bir fil vardır nede Amerika. Bilgi en büyük hazzı yaşattığı için yorumlamaların bilgiye dayalı bir analiz olduğunu anlamlandırma gücünün bilginin doğasının bir çıktısı olduğunu unutmamalıyız.

4.7.9 Triplet state I-II-III (triptik) / Kid Wars - Atmosphere Series



Resim 4.41. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Triplet state, Tryptic - part I'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Triplet state I-II-III (üçlem durumu I-II-III) triptik bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. 2019 üretimlerinin son eserleri olarak kompozisyoundaki farklılıklar ilk anlamlı yorumumuzu yapmamıza sebep oluyor. İkincisi nefes alanı yorumladığımız dış alana ilk kez uygulanan anlamlandırılabilir bir renk seçilmesi ile karşılaşıyoruz. Bu eserlerde tercih edilen sarı tonlarındaki dış renk ifadesel dildeki anlamsızlığı ya da kararsızlığı temsil eden bir yapıya büründüğü söylenebilir. Yarattığı ikilikle dinginmi yoksa hareketli bir resimmi sorusunu bizlerde uyandırırken merkezi kompozisyonun dinamikliği cevabımızı şekillendiriyor ve dinamik bir eser olduğunu söyleyebiliyoruz.

Triplet state I-II-III eserlerinde de karşımıza çıkan Renk Alanı Resmi üslubu ve yorumlama biçimi, renksel ifade araçları ile geometrik formlara dönüşmektedir.

Triplet state I eserinde Üçlem'i Amerika sanatının geçmişe bir gönderme olduğunu belirten sanatçının Triplet state II ve Triplet state III eserindeki gibi net bir geometrik üçgen kullanmayışı onun yerine üç elips ile bu döngüyü yakalaması dikkat çekiyor. Bu dikkatin bizden önceki Amerikan sanatı ifadesi şeklinde yorumlanabilir olması arkaik ve gelenekselci üsluba bir gönderme olarak düşünülebilir. Belli bir geçerli formu olmayan ve ülke genelinde kabul görmüş bir özgünlüğü bulunmayan eserlerin o döneme kadarki süreçte, tarihindeki yerini Avrupa'nın bir taklidi olarak anımsatmaktaydı. Bu yüzden uzamsal olarak birbiri içine girmiş ve net bir formu olmayan bu döngünün çok kültürlülükten kaynaklandığı söylenilebilir veya çok bu atmosferik ortamda kendini gösteremeyen güçlü bir kültürün olmayışı savunulabilir.

Sanatçının genellikle kullandığı bu formların merkez odaklı renk patlamalarının geometrik formlarla yayılmasını görüyoruz. Çok renkli olan bu çalışmaların ebat ve teknik içerikleri ile konu seçimlerinin uzamsal döngüsü Renk Alanı Resmi sanatçılarının üslubu ile ortak özellik taşımaktadır.

Resim 4.42. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Triplet state, Tryptic - part II'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Resim 4.43. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Triplet state, Tryptic - part III'* 2019. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm

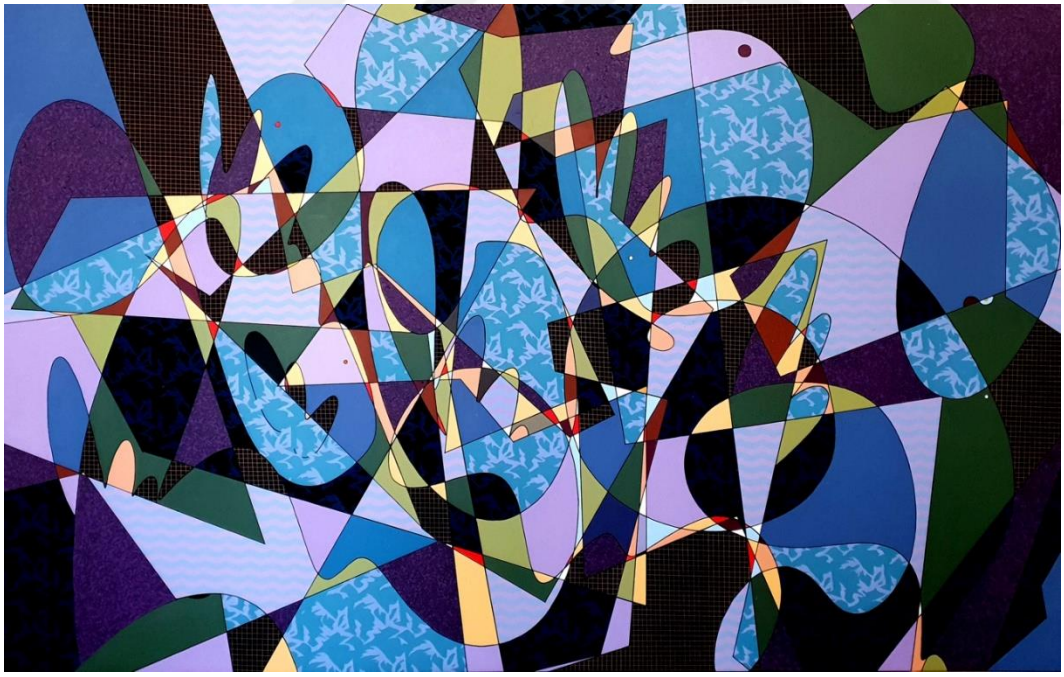
4.8. Tez Kapsamında İsmail HELVACI Tarafından Yapılan Diğer Resimler

Resim 4.44. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Fly in the face of rules, no I'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x360 cm. (2 part 120x180 cm)

Resim 4.45. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Fly in the face of rules, no II'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x360 cm. (2 part 120x180 cm)

Resim 4.46. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Fly in the face of rules, no III'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x360 cm. (2 part 120x180 cm)

Resim 4.47. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'I lived they died, part V'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x190 cm.



Resim 4.48. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'I lived they died, part VI'* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 120x190 cm.

Resim 4.49. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Background extinction – part IV '* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Resim 4.50. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'Background extinction – part VII '* 2020. Tuval üzerine akrilik boya, 138x138 cm.

Resim 4.51. İsmail Helvacı, Kid Wars - Atmosphere Series *'B-C11'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 172x300 cm.

Resim 4.52. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'Rousse'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x145 cm.

Existential Series (varoluşsal seri) eserlerinin Renk Alanı Resmi eserlerinden farklı oldukları açıktır. Burada görünen birşeyler var. Figüratif bir havası, aşırı yoğun parçalamaları ve kontrast renklerin dengesi bir de hiç bitmeyen bir kontür çizgisi. Eserlerde geleneksellikten uzak bir formun bizlere sunulması sanatçının tanımı yapılırken kullandığı birey kavramı ile bizlerle buluşuyor. Dışavurumcu bir birey nasıl görünür? ün varoluşsal çabası olarak yorumlayabiliriz.

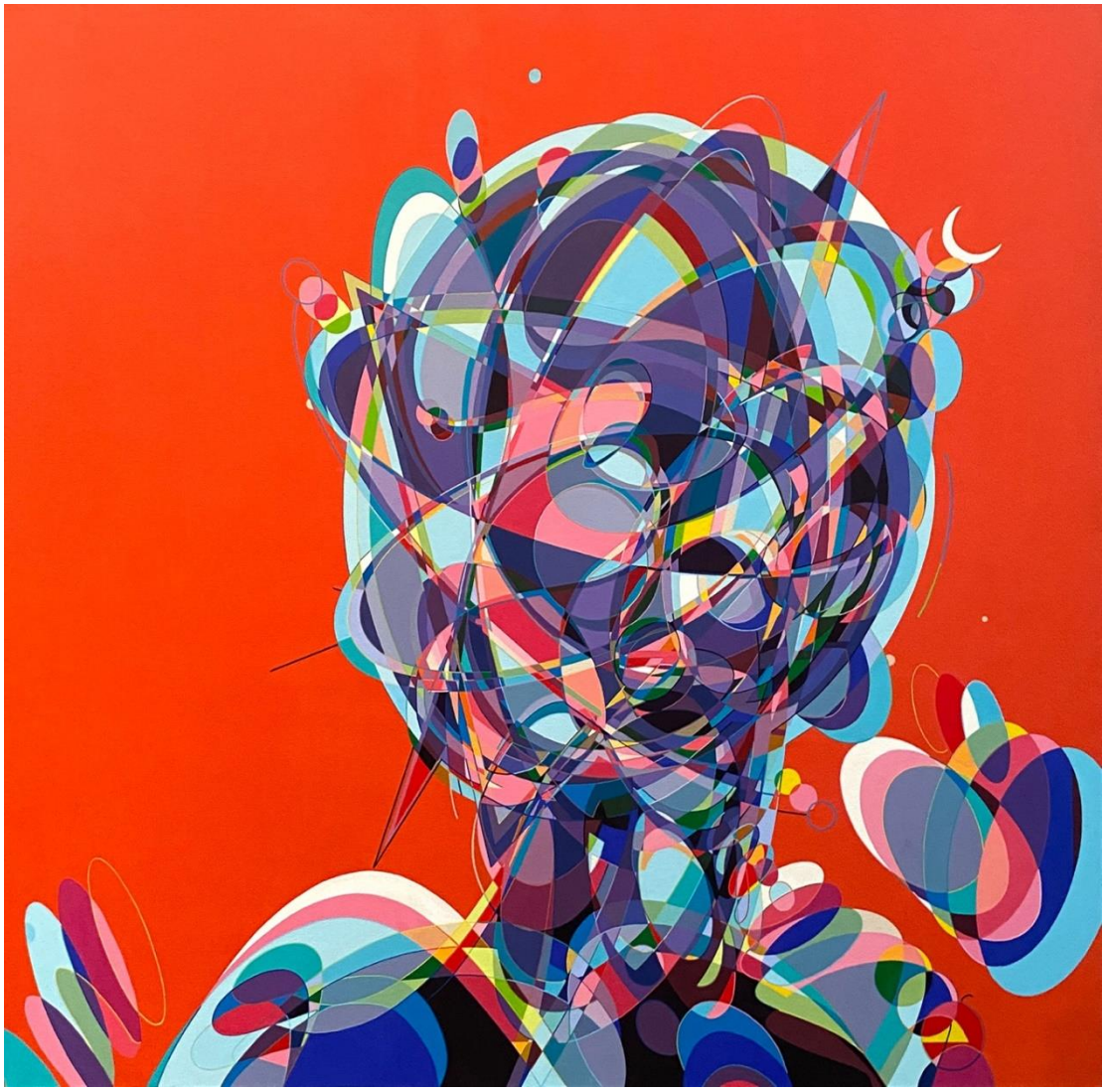
Bu serilerde hayatını gözlemlediği bireylerin veya yaşam paydaşlarının dinamiklerini yansıtmaya çalışmış olan sanatçının figürü reddeden tavrını çiğnemesi tekrar bir ikilem yaratabilir. Eserlerdeki figürlerin kim olduğunun veya cinsiyetinin ne olduğunun hiçbir önemi yoktur. Hiçlikte duygularını, acılarını, öfkelerini, sevgisini,

neşesini, şefkatini, aşkını veya başka yüzlerce duygusunu yansıtabilen insanlar görüyoruz. Arkaik bir büst imajında sahip olmasına rağmen modern bir yorumla dinamik ve etkili bir izlenim vermektedir.

Resim 4.53. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'The Pinion'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm.

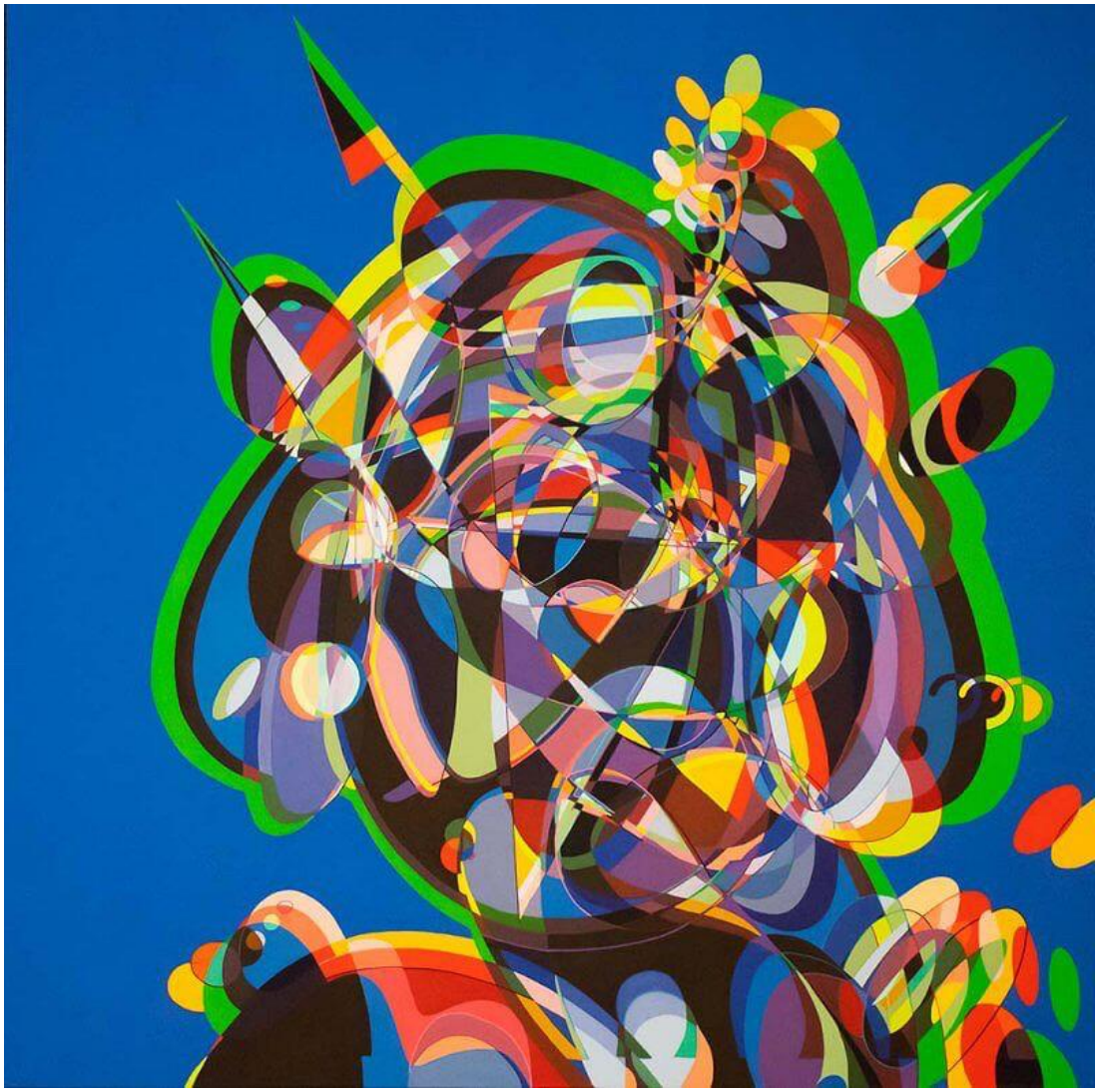
Kim olduklarının, ne yaşadıklarının hiçbir önemi yok, bir boşlukta varolma çabasındaki yansıtıcı insanlar. Özgürce ve sonsuz duygularla sadece bize bakıyorlar.

Renk alanı resminin temel ilkeleri doğrultusunda yapılan tüm paydaş araştırmalar sonucunda eserlerde ne yapıldığının ya da ne anlatıldığının belli bir önemi olmadığının bu eserleri yüceltecek olanın izleyici olduğunun ve yüceltilmek uğruna yönlendirme yapılmasının etik olmadığının kanaatinde gelişmiş ve yükselmiş bir sanat anlayışı olduğunda bahsetmektedir.



Resim 4.54. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *‘016Q’* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm.

Resim 4.55. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'FLQ12/6'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm.



Resim 4.56. İsmail Helvacı, Kid Wars - Existential Series *'SVCNDN21E'* 2022. Tuval üzerine akrilik boya, 139x139 cm.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlar ve bu alanda yapılacak çalışmalara yönelik öneriler yer almaktadır.

5.1. Sonuç

Bu çalışmada tarihin en yıkıcı, görsel-işitsel-yazılı belgelerle sürecine şahit olduğumuz ve etkilerini hala yaşadığımız II. Dünya Savaşı'nın sanatta ve sanatçıda meydana getirdiği köklü değişimler ve eksen kaymaları sonuçlarından biri olan Soyut Dışavurumculuk akımı içerisinde yer alan Renk Alanı Resmi sanatçıları ve eserinin postyapısal bir bakışla epistemolojik olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bu alanda araştırmacı tarafından yapılan özgün eserler ve değerlendirmelerinin gerçekleştirilmesi araştırmanın amacının diğer bir kısmını oluşturmaktadır. Postyapısal bakışın getirdiği eleştirel ve özneyi çözümleyen yapı ve epistemolojinin bilginin kökeni ve derinliğini araştırmayı hedeflemesiyle çok yönlü bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında Renk Alanı Resmi sanatçılarından olan Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Clyfford Still, Helen Frankenthaler'ın seçilen eserleri irdelenmiştir.

Bu dönem sanatçılarının seçilmesinin nedeni I. Dünya Savaşı, Büyük Buhran (1929 Dünya Ekonomik Bunalımı), II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş'ı ile yaşamlarının keşişmiş olmasıdır. Renk Alanı Resminin inceleme alanı olarak seçilmesi ise II. Dünya Savaşı'nın etkileri ve sonuçları ile bu akımın ilişkisel bağlantısıdır. Sanatı etkileyen tüm unsurlar ele alındığında öznesinde yer alan sanatçı yani insan kavramının doğası gereği doğrudan ya da dolaylı etkilendiği bilinmektedir. Buna somut örnek teşkil eden II. Dünya Savaşı ile Renk Alanı Resmi sanatçılarının etkileşimi sosyolojik, ekonomik, psikolojik, coğrafi, inanç ve kültür bağlamlarında kategorize edilebilir.

Sosyolojik olarak bakıldığında, 20. Yüzyıl başlarında Amerika'ya doğru oluşan göç dalgaları I. Dünya Savaşı'nda artmış, II. Dünya Savaşında da teknolojik faktörler nedeniyle şiddetli şekilde hızlanmıştır. Kıtalar arası ulaşımın gemilerle sağlanması, en büyük göçmen limanlarından birinin New York'ta olması, Amerika'nın bir süre yürüttüğü denetimsiz göçmen politikası süreçteki New York'un demografik yapısını etkilemiştir. Değişik kültürlerden, inançlardan ve coğrafyalardan gelen ya da gelmek

zorunda bırakılmış insanların oluşturduğu kitle içerisinde sanatçılar da yer almıştır. Çoğunluğunu göçmen Amerikalıların oluşturduğu Renk Alanı Resminin merkezi haline olan New York'ta, Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı Resmi etkisinde olan sanatçılar ilk zamanlar kendilerini kültür ve inanç yönünden ait hissedemedikleri bu ortamda sosyal aidiyet karmaşaları yaşamışlardır. Amerika'da bulunan kaotik ortam sosyal yapının her temsiliyetini Büyük Ekonomik Buhran'la etkilemiş ve sanatçıları bir çıkmaza sokmuştur. Üretimlerini etkileyen bu ekonomik çıkmaz, herşeyini ülkelerinde bırakan göçmenleri zor bir duruma sürüklemiştir. Amerika'nın bu durum karşısında sanatçılara sağladığı fonlarla Amerikan Sanatı'na yaptığı yatırım bu sanatçıların yücelmesine zemin hazırlamıştır. Kendilerinden önce göç eden gruplarla daha yakın konum belirleyen sanatçılar sosyal statü kazanmada kendi geleneklerini yaşayan bireylerle iletişim kursalar da bir süre sonra kabulün ardından toplum için faydalı bir birey haline dönmüşlerdir. Bu sanatçılar oluşturdukları birlik ile ortak çalışmalarla belirledikleri hedef doğrultusunda üretimlerini gerçekleştirmişler ve sanatın geleceğine yön vermişlerdir.

Ekonomik açıdan bakıldığında, sosyolojik etkilerin merkezinde dünya çapındaki kaotik durum ve savaşlar finansal alanda ülkelerin politikalarını değiştirmiş, olumsuz etkiler görülmüştür. Bu etkilerin sosyal alanda yayılması ekonominin her bir parçasını doğrudan etki ederken, hiyerarşik yapının tüm kademelerinde kriz ve strese neden olmuştur. Üreten ve işçi sınıfı bu karmaşık ortamdan bir şekilde çıkabilmiş, ancak genelini göçmenlerin oluşturduğu zanaat ve sanatçı grupları ekonomik parametrelerin üretimlerini etkilemesi ile yaşam standartları düşerek olumsuz etkilenmişlerdir. Kurdukları birliklerle ve galeri destekleri ile ayakta kalmaya çalışan sanatçılar farklı mesleklere yönelmek zorunda kalmışlardır. Devlet destekli bir ekonomi politikasıyla sanata ayrılan fonlar sayesinde pozitif ivmelenen süreç sanat eleştirmenlerinin desteği ve yeni açılan galerilerle etkisini genişletmiştir. Ekonomik açının diğer bir perspektifinden bakıldığında, II. Dünya Savaşı ile birlikte oluşan dünya çapındaki yıkım, yeniden doğmalara ve yapılanmalara sebep olmuştur. Bu yeni yapılanmalardan biri de ekonomik ve politik olarak zayıflayan Avrupa sanat merkezleri ekseninin Amerika'ya doğru kaymasıdır. Eksen kayması olan bu durum Amerikan Sanatı'nı doğrudan olumlu yönde etkilemiş ve içinde barındırdığı sanatçıların da iyi şartlarda yaşam ve üretim süreci için uygun koşulları sağlamıştır. Bunun sonucunda bir cazibe merkezi haline gelen Amerika, özellikle New York, Renk Alanı Resmi sanatçılarının

uluslararası bir destek ve ilgiyle tanınmasına ve sanat tarihinde kendilerine yer edinmelerine neden olmuştur.

Psikolojik olarak incelendiğinde, sosyolojik ve ekonomik etkilerin yanında insan doğası gereği ihtiyaç duyduğu fizyolojik gereksinimlerle de sınanan Renk Alanı Resmi sanatçıları üzerinde ruhsal bunalımlar yaratmıştır. II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu büyük yıkım neredeyse dünyanın tamamını etkilediği ve milyonlarca insanın ölümüne sebep olduğu süreçte yaşadıkları inişli çıkışlı durumlar bu bunalımı kısır bir döngü içerisinde yaşamalarına neden olmuştur. Çoğunun göçmen Amerikalı olması bu durumu birinci dereceden hissetmelerine ve eserlerine yansıtmalarına sebep olmuştur.

Coğrafi açıdan incelendiğinde, Amerikan Tarihi'nde kuvvetli bir etnik kökenin olmadığı ve sürekli aldığı göçlerle demografik yapısını süreç içerisinde şekillendirdiği bir politika izlediği bilinmektedir. Değişik coğrafyalardan göç ederek yerleşmiş ve sonradan vatandaşlık verilen kişiler kendi kültür, gelenek ve inançlarını taşıyarak yaşamlarını Amerika'da sürdürmüşlerdir. Özellikle Güney Amerika'dan ve savaşın etkisi ile Avrupa'dan gelen göç dalgalarıyla kültür ve inancın yanında bilim ve sanatın göçüne de sebep olunmuştur. Renk Alanı Resmi sanatçılarının bazıları da bu sistemin bir parçası olmuş, Sürrealizm'den Rus Avangardı'na, Kübizm'den Dışavurumculuk'a kadar birçok akımı özgün kültürel izleriyle taşıyıp modernize etmişlerdir. Böylelikle her ne kadar Amerika çatısı altında birleşseler de farklı coğrafyaların izlerini yaşatmışlardır.

İnanç ve kültür açısından incelendiğinde ise, bu bağlamların coğrafi değişkenlerle birlikte sürdürülebilir bir yapıda şekillenmesi dönemin dinamiklerinden sosyolojik, ekonomik ve psikolojik açıdan farklılıklar gösterdiği bilinmektedir. İlk zamanlarda göç dalgaları ile oluşan ve sadece temel ihtiyaçlara yönelik gereksinimleri gidermeye yönelik davranışlar ve savaşın şiddetiyle zayıflayan inanç ve kültürün etkileri, savaş sonrası refah düzeyinin artması ve güven ortamının oluşmasıyla gizil bir durumdan sıyrılarak daha hissedilebilir bir yaşam felsefesine dönüşmüştür. Renk Alanı Resmi sanatçılarının Yahudi ve Hristiyan kökenli olmaları, II. Dünya Savaşı'nın özünde yer alan Yahudi Soykırımı'nın yarattığı güvensizlik ortamı ve soykırımın sosyolojik ve psikolojik etkileri bu Yahudi kökenli sanatçıların kültür ve inançlarını yansıtmalarını uzun bir süre etkilemiştir. Amerika'nın her ne kadar ırkçı bir söylemi ve politikası

olmasa da savaşın şiddetinden dolayı sanatçılar içsel bir güdüyle kültür ve inançlarını örtük bir şekilde yaşamalarına hatta zaman zaman gizlemelerine sebep olmuştur.

II. Dünya Savaşı'ndan belirtilen sınıflamalarda etkilenen Renk Alanı Resmi sanatçıları olan Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Clyfford Still ve ikinci nesil temsilcilerden Helen Frankenthaler'ın eserlerine yansıyan süreç incelendiğinde, 20. Yüzyılın başlarından son çeyreğine kadar olan zaman dilimindeki dinamikleri ve sanat etkileşimlerini eserlerine yansıdığı belirlenmiştir. Sanatçıların aynı dönemde yaşamını sürdürmüş olması ve birlikte savaşın neden olduğu benzer hikayelerle yollarının New York'ta kesişmesiyle kurdukları birlikler ve yer aldıkları okullar Renk Alanı Resminin sağlam temellerini oluşturmuştur. Bu birliktelikle kurulan etkili iletişimin sağladığı uygulamaya yönelik tecrübeler bir yaşam ve sanat felsefesine dönüşmüştür. Bunun sonucunda sürekli yaptıkları sanat sohbetleri ve fikir alışverişleri ortak bir manifesto halini alarak Renk Alanı Resminin çerçevesini belirlemiştir. Bu çerçevenin çizilmesinde etkin olan sosyolojik, ekonomik, psikolojik, coğrafi, inanç ve kültür kategorilerinin yanında bireysel okumaları ve uygulamaları etkin olmuştur. Okumalarını ve sohbetlerini felsefi tartışmalar üzerinden yapan sanatçılar bu tartışmaların sonucunda konularını ortak bir paydada belirlemişlerdir. Soyut Dışavurumculuk akımı temsilcileri de olan sanatçılar seçtikleri konularla somuttan soyuta bir çizgi izlemişlerdir. Bir süre sonra sadece soyut üretim yapan sanatçılar belirledikleri temalarla Avrupa Klasizmi'ni ve Realizmi'ni terk ederek maddesel bir imajın döngüsü veya uzamsallığının sınırı zihinsel ve manevi boyutunun gücünden çok uzakta ve basit olduğunu benimsemiş, görüneni görünür kılmanın artık bir önemi olmadığını söylemişlerdir. Bunun sebebi irdelendiğinde, sanatçıların Aristo'dan Platon'a, Freud'dan Kant'a ve Jung'tan Derruda'ya kadar yaptıkları okumalar ve tartışmaların derinliğinde mitsel, tinsel ve kaotik etkiler gibi manevi ve zihinsel süreçlerin işlendiği veya işlenebileceği konuların üzerinde yoğunlaşıldığı görülmektedir.

Sanatçılar tarafından oluşturulan dilsel altyapıların bilinçli bir şekilde sanata derinlemesine bir katkı sağladığı ve Renk Alanı Resmi'nin yücelmesine doğrudan etki ettiği bilinmektedir. Bu dilsel yapının ve zihinsel süreçlerin sanatçıların eserlerindeki plastik değerlere kompozisyon olarak yansıtıldıkları belirlenmiştir. Buradaki en büyük amaç, eser ve izleyici arasında bir bağ kurulmasını sağlamak, eserin ifade gücünü ve

biçimini doğrudan seyirciye aktarmak değil dolaylı olarak veya yalnızca seyircinin anlayabileceği bir iletişim yoluna dönüştürmektir. Seyirci Renk Alanı Resmi'nde o kadar önemli bir konumdadır ki, seyricinin içine ve derinliğine girebileceği devasa boyutta eserler üretmişlerdir. Renk alanı resimlerinin ortak özelliklerinden biri de bu büyük boyutlu eserlerdir. Dilsel alt yapıya ek olarak eserlerde verilen soyut imajlar ve renk hareketlerinin hissiyatı ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, II. Dünya Savaşı'nın birçok sonucu olmuştur. Milyonlarca kişinin ölümüne, devletlerin parçalanmasına, inançların yargılanmasına, ırkçılığın artmasına, ekonomik ve sosyolojik yıkımlara, rejimlerin değişmesine ve devamında süregelen psikolojik travmalara yol açmıştır. Toplumun her bir kesimi bu etkilere farklı yolla ve yoğunlukla maruz kalmıştır. Sanat da toplumun kültürün ve inancın bir aynası olarak bu yıkımlardan etkilenmiş, yüzlerce yıl merkez konumundaki Avrupa Sanatı'nın eksen kaymasıyla Amerika'ya taşınmasına neden olmuştur. Bu eksen kaymasının baş mimarları olan Soyut Dışavurumcu sanatçılar II. Dünya Savaşı'nın negatif etkilerinin nadir pozitif sonuçlarından olan Renk Alanı Resmi, sanat tarihinin önemli bir parçasıdır. Renk Alanı Resmi sanatçıları ve eserleri savaşın tüm bilşenlerine maruz kalmış, sonradan edindiklerini sanatlarında Savaşın etkisiyle Renk Alanı Resmi sanatçılarının herbirinin kendine özgü sanat ifadeleri ve uygulamaları sanat tarihinde yüksek bir özgünlüğe sahiptir.

Mark Rothko'nun eserlerinde çoklu formların yüzeyin sınırlarına basınç yapar gibi durması, soft bir şekilde sürdüğü renk blokları yatay ve simetrik bir biçimde kompozisyon oluşturmaktadır. Bu monotip dörtgenlerin kümelenmiş sübjektif tarzı devasa boyutlara ulaşarak Rothko'nun tinsel boyutta üretimlerinin çıktıları olmuştur. Seyircisine sunmak istediği özgürlüğün, eser-seyirci ilişkisinin manevi bir hazda birleşmesini sağlamaktan geçtiğini savunanlardan olmuştur. *Yellow, Cherry, Orange, Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red, No.5/No.22* gibi eserlerinde sanatçının isimlendirmelerinden anlaşılacağı üzere görünenin salt çıktısı olarak kullandığı renk bloklarının isimlerini verirken bir süre sonra eserlerine hiçbir anlam ve biçim katamayacağımız rakamsal ifadeler kullanarak adlandırmaya başlamıştır. 'Bilinmeyen bir alanda bilinmeyen macera' olarak değerlendirdiği ve tanımını yaptığı eserlerini gözlemlenebilir deneyimlerden çok uzak olduğunu belirtmiştir. Tinsel boyutta zamansız, mekansız, büyük bir boşluğa ulaştıran dinamik veya dingin zihinsel

eylemlerin çıktılarını üretimlerine yansıtan sanatçının 'hiç'lik üzerine iyi bir resim kadar güzel bir şey yoktur' demesi bütün kaotik yaşanmışlıkların yarattığı içsel şiddetin boyutunun büyüklüğünü bizlere sunmaktadır. Evrensel bir temada seküler bir dünyanın ortak duygularına ulaşmak istediğini belirten Rothko'nun Renk Alanı Resimleri ile bunu mümkün kılacağını düşünmesi hayat hikayesinde yaşanan tüm evrensel şiddet, yıkım, savaş, ırkçılık, dram ve hiçlik gibi kavramların global anlamda devasa sorunlar olduğunun ve bu temaları görünenin ötesinde ancak anlatabileceği bir ikinci perspektifin olması gerektiğini savunmuştur.

Adolph Gottlieb, birbirinden tamamen farklı zamanlara tanıklık etmiş savaşların etkisi ile değişen kültürleşme hareketlerine şahit olmuştur. Bu şahitlik ve yaşanmışlık eserlerininde yeniden şekillenmesini sağlamış ve üslubunu kazanmasına sebep olmuştur. Gottlieb'in kendisini ispatladığı ve sanat camiasına kabul ettirdiği Bursts eserleri sanat hayatının yücelmesini sağlamıştır. Görsel dili ve sanat üslubunun salt bir tinselliğe ulaşarak sade biçimlere dönüşmesi oluşturduğu doğru kompozisyonlarla sanat kimliğine dönüşen imajlar haline gelmiştir. Renk Alanı Sanatçılarının herbirinin farklı ve öznel plastik değerleri Gottlieb'te de gözükmektedir. Derin düşüncelerden sonra oluşturduğu taslakları zihin süzgecinden geçirdikten sonra tuval üzerine iki parçada yerleştirdiği kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır.

Üst ve Alt kısımlarda yer alan iki ayrı parçada kurduğu kompozisyonlar ve etrafındaki derin boşluklar Gottlieb'i diğer sanatçıların yüzey kullanımın tekniklerinden ayırmaktadır. Bu sınırlı renk alanlarında üst kısımda genellikle bir daire yer almaktadır. Belirli bir boşluktan sonra başlayan alt kompozisyonda ise ise kakofonik (*Caco Phone*) bir enerji görünmektedir. Üst kısımda kurduğu lekesel şiddet ve dinginliğin alt kısımda kurduğu hareketli ve dinamik kompozisyonun dengesi çok önemli bir tezat yaratırken karanlık ve aydınlık, siyah ve beyaz, savaş ve barış gibi zıtlıkların evrensel birlikteliğini konu edinmiştir. Bu ikilik felsefesi kaotik bir durumu bile uygun şartlara getirildiğinde dinginleşecek bir hal alacağını bizlere gösteriyor. Renk Alanı Resminde gelenekselliğin karşıtı olarak gördüğü bu serilerin yaratıcısı Gottlieb'in üslup ve kompozisyon becerileri oldukça dikkat çeken kontrollü bir yaratıcı incelik taşımaktadır.

Barnett Newman ise eserlerine başlamadan önce Pollock ve De Kooning'in aksine zihinsel boyutta bir nitelik yakalamak ve bunu yaratıcılığı ve yetenekleri ile

güçlendirmeyi hedeflemiştir. Rothko gibi Newman'ın eserleri de zeminde özgün arayışları olan bir yapıdadır. Newman'ın özgün zipleri düz zeminler üzerinde genellikle dikey bir durumda kendini gösterir. Zemini eşit veya değişken aralıklı bölen ve bloklar yaratan bu ziplerin yapımlarında da farklı teknik ve üsluplar kullanılmıştır. Böylelikle Newman'ın diğer Renk Alanı Resimi sanatçıları gibi özgün tarzını bizlere sunmuş ve altmetinde ve derin okumalarda nesnesel olanın entelektüel bir yansıması olarak zihinsel boyutlara taşımış ve izleyicinin duygularına dokunmuştur. Newman böylelikle üslubun sanatçıyı daha yüce bir konuma getirdiğini ve hakikatlerin evreninde bir eylemci olarak üstün bir yere geleceğini söylemiştir. Diğer Renk Alanı Resimi sanatçıları gibi Newman'da eser üretimlerinde soyut ve geneli kapsayan evrensel temalara yer verdiği bilinmektedir. Böylelikle zihinsel süreçlerin yarattığı özgürlüğü savunan bir zemini izleyicilerine sunmaktadır.

Kenneth Noland'ın eserlerine bakıldığında ise Hedefler, Ayraçlar, Şeritler veya Ekose serilerinde yansıttığı bir üslup görürüz. Zihinsel sürece bağlı bu eserleri resmederken kurduğu kompozisyonlar ustaca ve dengeli bir biçimde kurulmuştur. Karmaşıklıktan uzak basit bir biçimde izleyicisine sunduğu eserlerin tinsel bir dinamizmi vardır. Mitsel güçlerin kaynağına götürmeyi arzular ve oluşturduğu imajlar ile yarattığı kuvvetin hissedilmesini amaçlar. Noland'ın eserlerinin neredeyse hepsinde kurduğu simetri ve denge elemanlarının bu denli güçlü bir biçimde seyirciye verilme sebeplerine gelince bunun bir obsesif düzeyden olabileceği görüşü hâkim olmaktadır. Noland'ın okumaları ve eserlerindeki gizil güce yansımaları zihinsel sürecin paydaşları olsada seyircinin bu imajları yorumlama biçimi herbiri için farklı olacaktır. Belli dinamizm ve hareket ilkeleri ile oluşan bu eserler, Kenneth Noland'ın ülsubunu oluşturan parçalar olurken diğer taraftan Mark Rothko ile Barnett Newman'ın metafizik anlayışı ile bütünleşmiş süreçlere dayanır. Albers'in renklerini ve kompozisyonda kurduğu etkileşimlerini eserlerinde görmemiz mümkündür. Mondrian'ın yarattığı geometrik soyutlamalardan da esinlendiği söylenebilir. Tüm bu etkileşimlerin doğallığı sanatçının okuma ve iletişim becerilerinin bir zihinsel yansımasıdır. Böylelikle onun tuvallerinde kontrast ve renk dinamizmini saf renkler kullanması, oluşturduğu şekilleri ve çizgileri onun sanat hayatı boyunca soyut dışavurumcu ürünlerinin bir yansıması, Renk Alanı Resimlerini besleyen bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Neo Geo hareketinden izler olarak taşıdığı düz,

geometrik ve basit kompozisyonlarla diğer Renk Alanı Resimi sanatçılarının genel üslubuna yakınlık kurmaktadır.

Clyfford Still ‘in Renk Alanı Resimlerindeki etkisinin temel özellikleri arasında diğer sanatçıların aksine, bütün yüzeyinin hareketli ve etkili biçimde kullanması yer almaktadır. Kompozisyonlardaki soyut ifade imajlarına bakıldığında tek bir merkez odağının olmaması gözümüze çarpar. Çünkü ne Noland’ın hedefler’inde ne Newman’ın Onement’lerinde nede Rothko’nun renk bloklarında bu durumu gözlemleyemeyiz. Dönemsel olarak farklılıklar gördüğümüz Still’in Renk Alanı Resimlerinde belli bir dinamizm ve hareketle sınırsız bir enerjiye dönüşen hazzı seyircisine sunduğunu görmekteyiz. Fırça darbeleri ve pentürlerin, renklerin ve şekilsel ifadelerin kompozisyonun genelinde uyum içerisinde adeta dans etmesi Still’in jestsel ifade dilini yansıtmaktadır. Rothko, Newman, Gottlieb ve Noland gibi sanatçılar genellikle merkezi ve alan boşluklarını kullanmışlar ve izleyiciye nefes alacağı dingin alanlar bırakmışlardır. Bu sayede eserin odağından uzaklaşamayan izleyici enerjisini zihinsel sürecin ötesine taşımıştır. Bir spatula kullanarak yüzeye kalın boya katmanları süren Still, böylelikle düşey planda kurguladığı Renk Alan Resimlerinin kompozisyonunun jeolojik yüzeylere benzetilmesinin sebebini yaratmıştır.

Renk tercihleri ve kurduğu kompozisyonlarla yücelttiği eserlerin enerjilerini izleyicilere insan doğasının karanlık sezgileri olarak aktarmaya çalışmıştır. Diğer renk alanı sanatçıları gibi Still de izleyici ile eser arasına girmemeye çalışmış ve seyrin özgürlüğünü savunmuştur. Böylelikle istediği duyguların nahoş ve kötü hallerini seyircinin ruhlarına yansıyacağını ve eserlerin kendilerinden bir parça olacağını düşünmüştür. Nesne ve figürlerin yani yaşanan deneyimlenen dünyanın gerçekçi görüntülerinden uzak ve ikincil manalarının olduğunu düşüne Still Görüneni görünür kılmanın ne kadar sanata katkı sağlayacağını düşünen sanatçılardan olmuştur. Gelenekselliğin ve ilk anlamın reddini savunurken, ikincil yani ötede olan his ve duyguların ön plana çıkarma çabasını savunmuştur. Deneyimlenen bir tepki yaratmayı arzulayan Still, devasa boyutlarda eserleri ile yüksek duygu aktarımları sağlamaya çalışmıştır.

Helen Frankenthaler, Soak-Stain tekniğini icat eden ve bu tekniği Renk Alanı Resimlerinde de bizlere gösteren, dönem özelliklerini taşıyan en genç sanatçılardan

birisidir. Frankenthaler'ın eserlerine baktığımızda ilk gördüğümüz dağılan su imajlarının oluşturduğu lekesel kompozisyonlardır. Frankenthaler'ın konuyu işleme tarzı, çalışma yüzeyi uygulamaları ve eser ebatları ile Renk Alanı Resmi sanatçıları ile ortak özellikler taşımaktadır. Eserlerinde terebentin ve gaz yağı ile ıslatarak ve lekeler bırakarak oluşturduğu şeffaf renkler soft geçişlere sebep olmuştur. Bu tarzı ile Still'den ayrılırken yüzey kullanımı ve kompozisyon açısından benzerlik göstermektedir. Astarsız tuval bezlerine yapmıştığı zengin spektral tabakaların birbiri ile uyumlu karışımı doğallığın sadeliğinde tuvalin gerçek düzlüğü ile buluşturularak seyirciye sunulmuştur. Böylelikle boya ile tuval arasında bie iletişim engeli kalmayacak aynı durum eser ile seyirci arasında da beklenecektir. Pollock gibi Aksiyon resimleri yapmadığının üzerinde duran sanatçı eserlerinde ancak geleneksellikten uzak yeni bir soyutlama vurguları olabileceğini söylemiştir. Boyanın kontrol edilemeyen bir özgürlüğünün olmasını savunan sanatçı bu özelliği ile tüm Renk Alanı Resimi sanatçılarından ayrılır. Örneğin; Mountains and Sea adlı eserinde eserinde Frankenthaler Miro ve Gorky üslubundan farklı olarak tuvalin renk etkisi ile buluşmalarına yaptığı gözlemlenirken devasa ölçekli eserleri Pollock stili zemine sererek eserler üretmiştir. Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottliebve Kenneth Noland gibi sanatçılar önemli Renk Alanı ressamları iken, Helen Frankenthaler ikinci nesil üyesi olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Bu yüzden eserlerinde seçtiği konuların yansıması ilk dönem sanatçılarına göre daha somuttur.

Tüm bu Renk Alanı Resimi Sanatçılarının seyircide oluşturduğu içsellik ve zihinsel süreçlerin görünenin ötesinde gizil bir yerde anlamlandırılması, gelenekselciliğin reddi ile soyut temaların işlenmesi, eserlerin devasa boyutta olması ve birbirleri ile iletişim halinde sanat icra etmeleri bu alanın gücünü yücelten bir konuma getirmiştir. Sanat tarihinde çok sık karşılaşmadığımız bu dönemsel paydaşlıkların yanında kültürel ve inanç odaklı aidiyetler global ölçekteki yaşanmışlıklar, ortak paydaların dışavurumu olarak manifestolarına yansımıştır. Amerikan Sanatı'nın bu temel taşlarını oluşturan sanatçılarının günümüzde bile hala özgün kalabilen ve etkisini sürdürdüğü görülmektedir. Bu durum modern sanatın yükselmesini ve devamında doğacak sanat akımlarının ve temsilcilerinin yönelimlerini etkilemiştir. Günümüzde aktif olarak süren Postmodern Sanat anlayışının en temel dinamikleri bu dönemde atılırken sanat galerilerinin önemi ve temsiliyeti de bu dönemin olumlu çuktıları arasında yerini

almıştır. Global ölçekteki sanat piyasalarını bile etkileyen dönemin maalesef nice badireler atlatarak oluştuğu unutulmamalıdır.

5.2. Öneriler

Araştırma sonuçlarından hareketle bu alanda yapılacak çalışmalara yönelik olarak öneriler sunulmuştur.

İleride Yapılacak Araştırmalara Yönelik Öneriler;

1. Bu araştırma kapsamında Renk Alanı Resmi sanatçılarından Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Kenneth Noland, Clyfford Still ve Helen Frankenthaler'in seçilen eserleri değerlendirilmiştir. Sanatçıların diğer eserlerinin ya da akımın diğer sanatçıların yer aldığı çalışmalar yapılması önerilmektedir.
2. Renk Alanı Resmi sanatçı ve eserlerinin farklı yaklaşımlarla çözümlenerek psikolojik içeriklerin uzamsal olarak değerlendirilmesinin yapılması önerilmektedir.
3. Renk Alanı Resmi'nin doğasını ve yapısını anlatan geniş kapsamlı değerlendirme çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

Uygulamaya Yönelik Öneriler;

1. Bu alanda yapılacak özgün sanat eserlerinin üretiminde sadece uygulamaya yönelik değil, uygulama öncesinde de akademik ve felsefi araştırmalar yapılarak epistemolojik bir değerlendirme zemini oluşturulması önerilmektedir.
2. Araştırma sonuçlarının alan eğitiminde Renk Alanı Resmi konusuna yönelik bir kaynak olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.
3. Araştırmacı tarafından yapılan eserlerin ve yorumlamalarının alan eğitimi kapsamında verilen Renk Alanı Resmi konusuna yönelik bir kaynak olarak kullanılabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Abadan-Unat, N. (2002). *Bitmeyen göç: Konuk işçilikten ulus-ötesi yurttaşlığa.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Adorno, T. W. (1974). *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, E.F.N. Jephcott (Çev). London: Verso.

Agee, W. C. (1993). *Kenneth Noland: The Circle Paintings, 1956–1963*. Houston: Museum of Fine Arts.

Ahmetoğlu, Ü., & Denli, S. (2013). Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve Türk resim sanatına yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(8), 173-188.

Ai, F., ve Yano, F. (2017). *Color-Field Paintings.* Xlibris Corporation.

Akarcalı, S. (2003). *2. Dünya savaşında iletişim ve propaganda*. Ankara: İmaj Yayınevi.

Akçaoğlu, Z. (2002). Rothko'nun Yolculuğu 1913-1970. https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1001/172724.pdf?sequence=1

Alemdar, H. (2021). *İkinci Dünya Savaşı sonrasında; savaşın ve siyasi, ekonomik, toplumsal yapılanmanın Almanya'daki resim, heykel, performans sanatları üzerindeki etkisi.* Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Alston, W. P. (1989). Epistemic justification: Essays in the theory of knowledge. Cornell University Press.

Anderson, L. (2013). Helen Frankenthaler. *ARTnews*, 101. https://www.meyerovich.com/frankenthaler/Frankenthaler_ArtNews_2013.pdf

Anfam, D. (1990). *Abstract expressionism.* London: Thames and Hudson.

Anfam, D. (2008). *Abstract expressionism-A World Elsewhere.* New York: Haunch of Venison.

Anfam, D. (Ed.) (2016). *Abstract expressionism.* London: Royal Academy of Arts.

Antmen, A. (2021). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar.* İstanbul: Sel.

Armstrong, D. M. (1973). *Belief, Truth and Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.

Arnheim, R. (1969). *Visual thinking.* Berkeley: University of California Press.

Artun, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik ve modernizmin tasfiyesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ashton, D. (1958, Ekim). Art: Lecture by Mark Rothko, *New York Times*, 26.

Ashton, D. (1958, Ocak). Art: Lecture by Rothko. *New York Times*, 26.

Ashton, D. (1992). *New York School-A Cultural Reckoning.* New York: University of California Press.

Ashton, D. (1996). *About Rothko*. New York: Da Capo Press.

Auerochs, B. (2005). Ernst Cassirer (1874-1945), Philosophie der symbolischen Formen (1923-1929). *KulturPoetik*, 5(1), 86–92.

Avşar-Karabaş, P., & Polat, A. (2016). Yükselişi ve öncü sanatçılarıyla soyut dışavurumculuk. *Sanat Eğitimi Dergisi,* 4(1), 37-52.

Avşar-Karabaş, P., & Yıldız, G. (2016). Soyut dışavurumculuk akımı kapsamında renk alanı resimleriyle Mark Rothko. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), 2*(2), 351-364.

Batur, M., & Kuyucuk, E. (2022). Performans sanatı ve bedenin sınırları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 8*(1), 44-53.
Baur, J. H. I. (1958). *Nature in Abstraction: The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-Century American Art.* New York: Whitney Museum of American Art.
Bean, O. (1970). Me and the orgone. *Journal of Orgonomy*, 4(2), 220-222.
Beardsley, M. C. (1971). On Arnheim's 'Visual Thinking. *Journal of Aesthetic Education*, 5(3), 183.
Berman, A. (1987, Temmuz). *Kenneth Noland Röportajı,* American Art, Smithsonian Institution, Washington.
Bishop, J. (2017). *Rothko: The Color Field Paintings*. New York: Chronicle Books.
Boehm, G. (1994). Die Bilderfrage, in Was ist ein Bild? G. Boehm (Ed.) (pp. 325-343). Münih: Fink.
Bozoklar, K. (2016). *Sanat ve mücadele.* İstanbul: Ceylan Yayınları.
Carmean, E.A. (1974). *The Great Decade of American Abstraction: Modernist Art 1960 to 1970.* Houston, Texas: Museum of Fine Arts.
Charvet, J. (1981). *A critique of freedom and equality*. New York: Cambridge University Press.
Clyfford Still, from diary notes of Fed. 11, 1956; cited in *Clyfford Still*, sergi kataloğu., San Francisco Museum of Modern Art, 1976, 122)
Corrington, R. S. (2003). *Wilhelm Reich: Psychoanalyst and Radical Naturalist.* New York: Farrar, Straus and Giroux.
Creel, G. (1920). *How we advertised America: The First telling of the amazing story of the committee on public ınformation that carried the gospel of americanism to every corner of the globe.* New York: Harper and Brothers.
Crehan, H. (1960, Aralık). Adolph Gottlieb, Art News.
Çağlayan, Y. (2017). *Sosyolojik savaş.* İstanbul: Timaş Yayınları
Çokokumuş, B. (2013). Geometrik biçimlendirilen resimlerde sert kenar ve renk alanı. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* 1 (11), 23-39.
De Bolla, P. (2001). *Art matters*. Massachusetts: Harvard University Press.
De Haas, H., & Vezzoli, S. (2018). *European migrations: Dynamics, drivers, and the role of policies* (A. Szczepanikova and T. Van Criekinge, Eds). Luxembourg: Publications Office of the European Union,
Durant, W., & Durant. A. (2010). *The lessons of history.* New York: Simon & Schuster.
Eigler, G. (1990). *Plato: "Politeia" Werke in 8 Bänden* (Vol. 4). (Darmstadt: Wiss. Buchges.
Encyclopedia Britannica [Britannika Ansiklopedisi]. (2014). https://web.archive.org/web/20150614195133/https://www.britannica.com/topic/epistemology, Erişim tarihi:19.08.2022.
Eroğlu, Ö. (2015). *Modern sanat '20. yüzyılda'*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
Eversole, F. (1967). Blast I: Image of Renewal. *Art Directions,* 4, 7.
Eversole, F. (1968). The Regenerative Art of Adolph Gottlieb. *Theology Today, 25*(2), 220-224.
Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat* (Çev. S. Atay Eskier ve G. Erinç Yılmaz). İstanbul: Karakalem Kitabevi.
Foster, H., Krauss, R. E., Bois, Y. A., Buchloh, B. H., & Joselit, D. (2004). *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism.* New York: Thames & Hudson.

Foster, S. C. (1980). *The critics of abstract expressionism.* Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
Freud, S. (2004a). *Kitle psikolojisi* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
Freud, S. (2004b). *Uygarlık, toplum ve din* (Çev. E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayıncılık.
Gallatin, A. E. (1918). *Allied war salon.* New York: American Art Association.
Gayırhan G. (2018). *Postyapısalcı siyasal epistemoloji.* Doktora Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Genauer, E. (1959, Ocak). *Abstract Art with Meaning,* New York Herald Tribune.
Genauer, E. (1966, Şubat). Emily Genauer review, New York Herald Tribune.
Gersh, B. (2020). The history and characteristics of color field painting. https://www.thoughtco.com/color-field-painting-art-history-183314, Erişim tarihi: 21.10.2021.
Gettier, E. L. (1963). Is Justified True Belief knowledge?. *analysis,* 23(6), 121-123.
gottlieb, a. (1963). pinta Explosoes. *Ultima Hora La* (Sao Paolo).
Gökduman, D. (2018). Resim sanatında 1940-1960 yılları arasında soyut dışavurumcu akımlar. *Journal of Awareness, 3*(5), 235-256.
Gözcü, A. (2016). I. Dünya Savaşı ve Osmanlı Devleti'nin gündelik hayatından kesitler. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 16(32), 133-167.
Grabenhorst-Randall, T. (2017). Jung and Abstract Expressionism. C. G. Jung and the Humanities: Toward a Hermeneutics of Culture, (Ed.). *Karin Barnaby & Pellegrino D'Acierno,* Princeton: Princeton University Press, 185-205.
Gray, C. (2018). *International law and the use of force* (4th Ed.). Oxford: Oxford Univesity Press.
Greenberg, C. (1989). *Art and culture: Critical essays.* Boston: Beacon Press.
Greenberg, C. (1993). *The collected essays and criticism,* Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969, J. O'Brian (Ed.). Chicago: University of Chicago Press.
Hajkowski, T. (2002). The BBC, the empire, and the Second World War, 1939-1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television, 22*(2), 135-155.
Herskovic, M. (Ed.). (2003). *American Abstract Expressionism of the 1950s: An Illustrated Survey*. New York: New York School Press.
Hirsch, S. Adolph Gottlieb and Art in New York in the 1930s. Foundation. https://static1.squarespace.com/static/57e2badeb3db2be3f76272dd/t/5820c2b8725e25cfd553267a/1478542009462/Hirsch_Essay.pdf, Erişim tarihi: 20.08.2021.
Hobbes, T. (2007). *Leviathan (6. Baskı)* (Çev. S. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
Hong, S. Y., & Choe, J. H. (2020). State visualization design of aı speakers using color field painting. *The Journal of the Korea Contents Association,* 20(2), 572-580.
Hubbard, R. (1990). The political nature of "human nature." In D. L. Rhode (Ed.), *Theoretical perspectives on sexual difference* (pp. 63-73). New Haven: Yale University Press.
Hudson, A. (1968). Dialogue with Adolph Gottlieb. https://static1.squarespace.com/static/57e2badeb3db2be3f76272dd/t/5f760ed197e5154f14a74b09/1601572561320/1968+Andrew+Hudson+Interview.pdf, Erişim tarihi: 21.10.2021.

Jachec, N. (1991). 'The Space between Art and Political Action': Abstract expressionism and ethical choice in postwar America 1945-1950. *Oxford Art Journal*, 14(2), 18-29.
Jachec, N. (2000). *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940-1960. Cambridge*, United Kingdom: Cambridge University Press.
Johnson, S. (2012). *The New York schools of music and the visual arts.* New York: Routledge.
Jowett, G. S., & O'Donnell, V. (2019). *Propaganda & persuasion* (7th Ed.). Thousand Oaks, Califarnia: Sage Publications.
Kant, I. (1787). *Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl.)* Riga: Johann Friedrich Hartknoch.
Kant, I. (2006). *Toward perpetual peace and other writings on politics, peace and history.* (Çev. D. L. Colclasure). New Haven: Yale University Press.
Karmel, P. (1962). *Adolph Gottlieb: Artist and cosmos.* Unpublished interview with Martin Friedman, On file at the Adolph & Esther Gottlieb Foundation
Karmel, P. (1967). *Finley Eversole, "Blast I: Image of Renewal," Art Directions no. 4 (Foundation for the Arts, Religion, and Culture).* New York: Abingdon, 1962).
Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü.* Ankara: Ütopya Yayınları.
Keskin, F. (1998). *Uluslararası hukukta kuvvet kullanma: Savaş, karışma ve Birleşmiş Milletler.* Ankara: Mülkiyeler Birliği Vakfı Yayınları.
Khalid, F. (2015). Helen Frankenthaler, The Bay. https://smarthistory.org/frankenthaler-the-bay/, Erişim tarihi: 21.10.2021.
Klinke, H. (2013). Joshua Reynolds teaching art history: Learning from the past for the future. Art History Supplement, 3(1), 17-29.
Klinke, H. (Ed.) (2014). *Art theory as visual epistemology.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
Kosslyn, S. M., & Pomerantz, J. R. (1977). Imagery, propositions, and the form of internal representations. *Cognitive psychology*, 9(1), 52-76.
Krass, P. (2007). *Portrait of war: The US Army's first combat artists and the doughboys' experience in WWI.* John Wiley & Sons Incorporated.
Krunák-Hajagos, E. (2011). *Abstract Expressionist*. New York. https://www.artoronto.ca/?p=2549, Erişim tarihi: 21.09.2022.
Lawrence, A. (1981). *"Adolph Gottlieb and Abstract Painting."* In Adolph Gottlieb: A Retrospective, edited by Sanford Hirsch and Mary Davis MacNaughton, 54- 62. New York: The Arts Publisher.
Lecourt, D. (2006). Bilim felsefesi (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Yayınları.
Liman-Turan, L., & Yiğit, F. Z. (2021). Soyut Dışavurumculuk'ta Carl Gustav Jung etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 4(8), 200-216.
Locke, J. (1980). *Second treates of government.* Cambridge: Hackett Publication.
Loomba, A. (1998). *Colonialism/postcolonialism.* London: Routledge.
Lowe, V., Roberts, A., Welsh, J., & Zaum, D. (Ed.) (2010). *The united nations security council and war: The evolution of thought and practice since 1945.* New York: Oxford University Press.
Lukacs, G. (1955). *Healthy Art, or Sick,* Berlin.
Machiavelli, N. (2005). *The prince.* New York: Oxford University Press.
Malesevic, S. (2018). *Savaşın ve şiddetin sosyolojisi* (Çev. S. Sarı). Ankara: Hece Yayınları.
Malkondu, T. (2018). *Soyut dışavurumcu sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman'ın renk alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması.* Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Giresun.

Malkondu, T., & Başar, G. Mark Rothko'nun renk alanı modülasyonu'nun incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi,* 7(1), 63-75.
Marx, K. (1997). *Hegel'in hukuk felsefesini eleştirisine katkı.* Ankara: Sol Yayınları.
McLeod, S. (2007). *Maslow's hierarchy of needs. Simply psychology.* http://www.simplypsychology.org/maslow.html
Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan felsefesi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Miller, J. (1985). The Mind's eye and the human eye, in daedalus, *The Moving Image, 1*114(4), 85-199.
Moffett, K. (1977). *Kenneth noland.* New York: Harry N. Abrams, Inc.
MoMA Müzesi. (2022a). Barnett Newman. https://www.moma.org/collection/works/79601?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist, Erişim tarihi: 24.07.2022.
MoMA Müzesi. (2022b). *Barnett Newman.* https://www.moma.org/collection/works/79250, Erişim tarihi: 25.08.2022.
MoMA Müzesi. (2022c). *Barnett Newman.* https://www.moma.org/collection/works/80191, Erişim tarihi: 25.08.2022.
MoMA Müzesi. (2022d). Barnett Newman. https://www.moma.org/collection/works/79250?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist, Erişim tarihi: 25.08.2022.
Morgenthau, H. (1948). *Politics among nations.* New York: Harper and Row.
New York Times. (1918). *Sanatçılar Savaşı Kaydetmeye Yardımcı Olacaklar*.
Nietzsche, F. (1956). *The Birth of Trajedy*, (Çev. F. Golffing). New York: Anchor Books Edition.
Noland, K., Agee, W. C., & de Lima Greene, A. (1993). *Kenneth Noland: The Circle Paintings 1956-1963*. Museum of Fine Arts Houston.
Norton, M. B., Sheriff, C., Blight, D. W., Chudacoff, H. P., Logevall, F., & Bailey, B. (2012). A *People and a Nation: A History of the United States,* Volume I: Since 1877. Cengage Learning.
NTV. (2009). *NTV Tarih Dergisi,* 1(1), 21.
O'Neill, J. P. (1979). *Clyfford still.* New York: The Metropolitan Museum of Art.
O'Neill, J. P. (1990). *Barnett Newman Selected Writings and Interviews.* New York, Knopf.
Ocak, A. (2021). *The effects of World War II and its violence on painting and theatre (1939-1960).* Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
Opdahl, K. M. (2002). *Emotion as meaning: The literary case for how we imagine.* Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
Oxford Sözlüğü (2022). Oxford University Press. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/migration adresinden 01.07.2022 tarihinde erişilmiştir.
Özer, İ. (2004). Kentleşme kentlileşme ve kentsel değişme. Bursa: Ekin Kitabevi.
Özkan, Ö. (2016). Mark Rothko'nun "seagram resimleri"nde mekâna yayılan sessizlik. *Art-e Sanat Dergisi,* 9(18), 490-500.
Paine, T. (1999). *Rights of man.* Dover Publication.
Polcari, S. (1979). The ıntellectual roots of abstract expressionsm: Mark Rothko. *Arts,*124.
Polcari, S. (1988). II: Abstract Expressionism: "New and Improved". *Art Journal,* 47(3), 174-180.
Pratkanis A., & Aranson, E. (2008). *Propaganda çağı* (Çev. N. Haliloğlu). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Qualter, J. (2021). Picasso is your daddy: A portrait of the artist, but only as a young woman. *Times Literary Supplement*, (6186), 5-6.
Qualter, T. H. (1962). *Propaganda and psychological warfare.* New York: Random House.
Reich, W. (1973). *The Discovery of Orgone: The Function of the Orgasm.* New York Farrar, Straus and Giroux.
Rosen, L. D. (2007). *Me, myspace, and I: Parenting the net generation.* New York: St. Martin's Press.
Rosenberg, H. (1971). *Barnett Newman: Broken obelisk and other sculptures*, Seattle.
Rosman, A., & Rubel, P. G. (1998). *The tapestry of culture: An introduction to cultural anthropology* (Sixth Edition). Boston: McGrawHill.
Rothko, M. (1945). '*Personal Statement,' in A Painting Prophecy – 1950, exhibition catalog for a group Show, David Porter Gallery, Washington*: citied in Waldman, Mark Rothko, 48-9.)
Rothko, M. (1949). Statement on His Attitude in Painting, *Tiger's Eye,* 9, 114.
Rothko, M. 'Statement on his Attitude in Painting,' *The Tiger's Eye* 1:9 (Oct. 1949) 114.).
Rousseau, J. J. (1982). *İnsanlar arasında eşitsizliğin kaynağı ve temelleri üzerine konuşma*. (Çev. R. N. İleri). İstanbul: Say Kitap.
Rousseau, J.J. (2004). *Discourse on the origin of inequality*. New York: Dover Publications.
Russell, J. (1959, Haziran). *New types of ambiguity.* London Times.
Sandler, I. (1970). *The triumph of American painting.* New York: Praeger.
Sandler, I. (1988). *American Art of the 1960's. New* York: Harper & Row.
Sarsılmaz, N., & Yiğitler, K. (200). How World War II Shaped the art and literature?. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi,* (25), 50-58.
Sartre, J.P. (2006). *Les Carnets de la Drole de Guerre 'Tuhaf Savaşın Güncesi'*, İstanbul: İthaki Yayınları.
Sarup, M. (2004). Post-*yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. A. Baki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat.
Schildkraut, J. J., Hirshfeld, A. J., & Murphy, J. M. (1994). Mind and mood in modern art: II. Depressive disorders, spirituality, and early deaths in the abstract expressionist artists of the New York School. *The American Journal of Psychiatry*, 151(4), 482-488.
Schmitt, C. (1932). *Der begriff des politischen.* Berlin: Duncker & Humblot.
Schummer, J. (2000). 'Color Field Painting als reine Malerei': Die Selbstetablierung der Kunstkritik im Modernismusentwurf', in: G. Reising (ed.*), Farbe–Felder–Phi- losophie: Ein ästhetischer Dialog,* Chorus, München, pp. 23-39.
Still, C. (1956). *Clyfford Still* (Catalogues Raisonné). San Francisco Museum of Modern Art.
Taşkesen, A., & Yarcı, S. (2016). Tarihsel ve sosyolojik bir deneyim olarak bir arada yaşama modelleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(4), 179-189.
Taşkesen, S. (2018). Soyut dışavurumculuk akımının performans sanata etkisi ve rol değiştiren beden olgusu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 166-182.
The Passing Shows: Mark Rothko,' *Artnews* 43 (Jan.15,1945), 27.).
Theodor W. (1974).A*dorno, Minima Moralia: Reflections from Damaged Life (1951),* trans. by E.F.N.Jephcott, London p.55.

Truncellito, D. A. (2007). *Epistemology*. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. https://web.archive.org/web/20100527231553/https:/www.iep.utm.edu/Epistemo/, Erişim tarihi: 16.09.2022.
Turani, A. (1998). *Dünya sanat tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Tyson, L. (2014). Marksist eleştiri (Çev. U. Turan). *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 3*(3), 140-154.
United States Army Center of Military History. (2018). The great war : U.S. army art. https://history.army.mil/html/books/070/70-127/cmhPub_70-127.pdf
Wainwright, J. (2010). *Speaking of Art: Four decades of art in conversation*. London: Phaidon.
Waltz, K. N. (2001). *Man, the state, and war: A theoretical analysis*. Newyork: Columbia University Press.
Weitz, M. (1956). Dans l'article the role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art 1 Criticism, XV*, 27-35.
Wilkin, K. (2012). Helen Frankenthaler (1928–2011). *American Art*, 26(3), 100-104.
Wilkin, K., & Belz, C. (2007). *Color as field: American Painting, 1950-1975*. New Haven and London: Yale University Press.
Williams, E. (1944). *Capitalism and slavery*. London: Andre Deutsch.
Wilson, F. G. (1946). Human nature and politics. *The Journal of Politics, 8*(4),478-498.
Wollen, P. (1990). Tourism, language and art. *New Formations, 12*, 57.
Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
Yılmaz, A. (2009). *Bilim, yöntem ve hermenötik.* Ankara: Adres Yayınları.
Yılmaz, A. (2014). Uluslararası göç: Çeşitleri, nedenleri ve etkileri. *Turkish Studies, 9*(2), 1685-1704.
URL-1: https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/nazi-propaganda-and-censorship#naziler-propaganda-araların-nasl-kulland-1, Erişim tarihi:11.01.2021.
URL-2: https://www.nps.gov/articles/immigration-and-the-great-war.htm, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-3: https://www.uscis.gov/about-us/our-history/overview-of-agency-history/post-war-years, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-4: https://www.nga.gov/features/mark-rothko/mark-rothko-early-years.html, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-5: http://www.markrothko.org/black-in-deep-red/, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-6: https://www.themodern.org/exhibition/declaring-space-mark-rothko-barnett-newman-lucio-fontana-yves-klein, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-7: https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_(Black_on_Grey), Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-8: https://www.themodern.org/exhibition/declaring-space-mark-rothko-barnett-newman-lucio-fontana-yves-klein, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-9: https://www.moma.org/collection/works/79601?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist, Erişim tarihi:11.07.2021.
URL-10: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2664.html#biography, Erişim tarihi: 25.08.2022.
URL-11: https://www.nga.gov/collection/artist-info.2664.html#biography, Erişim tarihi: 21.09.2022.

URL-12: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/barnett-newman/barnett-newman-room-guide-introduction/barnett-1, Erişim tarihi: 29.08.2021.
URL-13: https://theartstudentsleague.org/event/special-exhibition-the-masters/, Erişim tarihi: 21.06.2022.
URL-14: https://www.pacegallery.com/artists/adolph-gottlieb/, Erişim tarihi: 29.08.2021.
URL-15: http://www.artnet.com/artists/adolph-gottlieb/, Erişim tarihi: 25.08.2022.
URL-16: https://www.ideelart.com/magazine/adolph-gottlieb-burst, Erişim tarihi: 01.09.2022.
URL-17: https://www.gottliebfoundation.org/martin-friedman-8-1962, Erişim tarihi: 25.07.2022.
URL-18: https://www.theartstory.org/artist/noland-kenneth/life-and-legacy/#biography_header, Erişim tarihi: 25.07.2022.
URL-19: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/april/10/a-movement-in-a-moment-colour-field-painting/, Erişim tarihi: 25.07.2022.
URL-20: https://clyffordstillmuseum.org/art-artist/clyfford-still/, Erişim tarihi: 24.08.2022.
URL-21: http://www.artnet.com/artists/clyfford-still//, Erişim tarihi: 25.07.2022.
URL-22: https://artcritical.com/2015/06/25/anne-sassoon-on-clyfford-still/, Erişim tarihi: 25.07.2022.
URL-23: https://www.artnews.com/art-news/news/revealing-the-hidden-clyfford-still-214/, Erişim tarihi: 01.05.2018.
URL-24: https://gagosian.com/artists/helen-frankenthaler/, Erişim tarihi: 25.08.2021.
URL-25: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/after-mountains-and-sea-frankenthaler-1956-1959, Erişim tarihi: 25.08.2021.
İnternet: https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/photo/joseph-goebbels-speaks-during-book-burning?parent=tr%2F11126, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.ushmm.org/propaganda/archive/loss-racial-pride/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.ushmm.org/propaganda/archive/antisemitic-childrens-book/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/photo/cover-of-a-german-antisemitic-childrens-book?parent=tr%2F11126, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01007913516?page=1&rotate=0&theme=black, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://propagandahistory.ru/pics/2014/03/1395664507_b420.jpg, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: http://artbelarus.by/be/authors/312.html, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01007850926?page=1&rotate=0&theme=black, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://artchive.ru/plakaty?cid=5&part=Б&id=1252, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.50554/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.loc.gov/item/90712749/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search="Her+careless+talk+costs+lives"&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image, Erişim tarihi:11.01.2021.

İnternet: https://commons.wikimedia.org/wiki/National_Archives_and_Records_Administration, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://digitalcommons.chapman.edu/japanese_propaganda_posters/19/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.uscis.gov/about-us/our-history/history-office-and-library/featured-stories-from-the-uscis-history-office-and-library/the-immigrant-army-immigrant-service-members-in-world-war-i, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://education.blogs.archives.gov/2013/05/30/propaganda-posters-and-the-common-core/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.history.com/news/immigration-ellis-island-photos#&gid=ci0234684f6000251a&pid=gettyimages-486720173, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.history.com/news/immigration-ellis-island-photos#&gid=ci0234684f6000251a&pid=gettyimages-515213030, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.history.com/news/immigration-ellis-island-photos#&gid=ci0234684f6000251a&pid=ellis-island_517726154, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.nps.gov/articles/immigration-and-the-great-war.htm, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.gilderlehrman.org/sites/default/files/content-images/09522.web_.jpg, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://i0.wp.com/education.blogs.archives.gov/wp-content/uploads/sites/8/2013/03/keep_old_glory_forever_free_buy_more_bonds_for_victory_-_nara_-_534098-scaled.jpg, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WWI-re.png-/media/Dosya:WWI-re.png, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.mark-rothko.org/rites-of-lilith.jsp#prettyPhoto[image1]/0/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.guggenheim.org/artwork/3533, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67451.html, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67470.html, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67488.htm, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.moma.org/collection/works/80566?sov_referrer=theme&theme_id=5118, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.christies.com/en/lot/lot-1931623, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.guggenheim.org/artwork/3535, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.moma.org/collection/works/79601, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-onement-ii, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.moma.org/collection/works/79921?artist_id=4285&page=1&sov_referrer=artist, Erişim tarihi:11.01.2021.

İnternet: https://www.clevelandart.org/centennial/centennial-loans/barnett-newman-onement-iv, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.artnews.com/art-news/news/christies-barnett-newman-onement-v-one-1202691619/, Erişim tarihi:11.01.2021.
İnternet: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/may-2013-contemporary-evening-n08991/lot.17.esthl.html, Erişim tarihi:11.01.2021.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : HELVACI, İsmail
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	AHBV Üniversitesi Lisansüstü Ensitüsü	2022
Doktora	Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Ensitüsü	2019
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Ensitüsü	2015
Lisans	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi	2004
Lise	Atatürk Lisesi (YD)	2000

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
12	Kastamonu Üniversitesi	Dr. Öğretim Üyesi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Helvacı, İ., & Yılmaz, M. (2022). *Examining the effect of STEAM approach applications on attitude towards STEAM in visual arts education. International Journal of Curriculum and Instruction, 14*(3), 2188-2217.

Helvacı, İ. (2021). Görsel sanatlar eğitiminde STEAM. S. Kaymakcı (Ed.), '*Kastamonu eğitim' araştırma yıllığı (2021)* içinde (s. 277-288). Ankara: Pegem Akademi.

Helvacı, İ. (2021). Hayat bilgisi dersinde sanat eğitimi. K. Karatekin (Ed.), *Hayat bilgisi öğretimi* içinde (s. 379-414). Ankara: Vize Yayıncılık.

Helvacı, İ. (2020). Investigation of STEAM-Themed thesis conducted in Turkey in the field of educational sciences in terms of visual arts. *Social Scientific Centered Issues, 2*(2), 56-64.

Helvacı, İ. & Yılmaz, M. (2020). Görsel sanatlar eğitiminde disiplinler arası yaklaşım: STEAM. *Kastamonu Education Journal, 28*(6), 2203- 2213.

Candan-Helvacı, S. & Helvacı, İ. (2019). An interdisciplinary environmental education approach: Determining the effects of E-STEM activity on environmental awareness. *Universal Journal of Educational Research, 7*(2), 337-346.

ankara HBM

ankara HBV

le.ahbv.edu.tr