

SOYUT DIŞAVURUM AKIMININ
ÖNCÜ KADINLARI
VE
RESİM SANATINA ETKİLERİ



FEZA GÜVENAL

MAYIS 2022

SOYUT DIşAVURUM AKIMININ
ÖNCÜ KADINLARI
VE
RESİM SANATINA ETKİLERİ

FEZA GÜVENAL
YÜKSEK LİSANS TEZİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PLASTİK SANATLAR VE RESİM ANA BİLİM DALI

T.C. YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Feza Güvenal

26.05.2022

ÖZET

Günümüz sanatçısının kendi sanatı üzerine eleştirel düşünürken tarihsel boyutu irdeleyeceği kabulüne dayanan bu çalışma öncelikle Soyut Dışavurum akımının öncüleri üzerinden kadınların sanatsal varlığını teslim etme girişimidir. Bağlantılı iki konuya odaklanan araştırma ilk olarak Soyut Dışavurum akımının ve kadınlarının sanatsal mirasını belirlemeyi önemser. Amerikan avangardının İkinci Dünya Savaşı'nı çevreleyen travma ve çelişkiler içinde “soyut sanat özgürlüğün dilidir” estetiğine varışını izler. Böylelikle evrenselin dilini soyut anlatımlarda bulmasının günümüzdeki ve bölgemizdeki geçerliliğini kavramaya çalışır. Araştırma ikinci olarak akımın kadınlarını “sanatın cinsiyeti” ikileminde inceler. Sanatın evrensele ulaşma gayesini, bireysel deneyimin ancak toplumsal bir süreç içinde edinildiği olgusuyla bağlantılandırır. Toplumsal cinsiyetin sanat alanındaki iktidar mücadelesinde de belirleyici oluşu çalışmanın dayanaklarından başlıcasıdır. Çalışma, Soyut Dışavurum akımında farklı etnik köken ve cinsel kimliği buluşturan bir entelektüel eylemin bulunmasına rağmen kadınların varlıklarının ikincil görülmesine dair kınamalara yer verir. Ayrımcılık, Amerikan modernizminin sentez ve entegrasyona eğilimi iddiasıyla bir çelişkidir. 1970’lerde Kadınların Özgürlüğü Hareketinin güçlenmesi, çoğulcu bakışa sahip radikal sanat tarihi ve eleştirisi çalışmalarını başlatmıştır ancak zihniyet ve yapı değişikliği gereksinimi günümüzde de sürmektedir. Bu araştırma Soyut Dışavurumculuğun kadınlarının sanatsal varoluşu özelinde ilerledikçe bir sanatçının bir diğerinden ‘farklı olabilme’ hakkını savunmaya evrilir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Kadın Sanatçılar, Feminizm, Amerikan Modernizmi, Soyut Sanat, Dışavurum, Özerklik, Özgürlük, Bireysellik

ABSTRACT

Based on the assumption that any contemporary artist while elaborating on her art should perceive the historical dimension, this research endeavors to acknowledge the women in art with the pioneers of Abstract Expressionism being at its core. Focusing on two related topics, the research first examines the legacy of Abstract Expressionism and its women. It notes the American avant-garde's conclusion -accompanying the traumas and contradictions surrounding the World War II- that “abstract art is the language of freedom”. Thus, the research attempts to figure out the validity of Abstract Expressionism’s aesthetic values in our time and region. Secondly, the research discusses the dialectic of ‘gender of art’. It links the art’s goal of reaching the universal with the understanding that an individual experience is acquired mainly through a social process. The fact that gender issues have a role in the power struggle within the art world is one of the main pillars of the study. The study includes condemnation of the subordination of the women within Abstract Expressionism despite evidence of an intellectual landscape that includes various ethnicities and sexual identities. This discrimination is indeed a contradiction to the claim that American modernism tends to integrate and synthesize. The push of the Women's Liberation Movement in the 1970s initiated the study of radical art history and criticism with a pluralistic view. Nevertheless, the necessity of an inclusive mindset continues as of this day. As this research progresses, it evolves to defend the right of any one artist to be different from any other.

Keywords: Abstract Expressionism, Women Artists, Feminism, American Modernism, Abstract Art, Expression, Autonomy, Freedom, Individuality

Sanatın kadınlarna,



TEŞEKKÜR

“Soyut Dışavurum Akımının Öncü Kadınları ve Resim Sanatına Etkileri” başlıklı tez yazımdaki değerli yol göstericiliği için danışmanım Prof. Gülveli Kaya’ya saygı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Jüri Üyeleri Dr. Hakan Özer ve Doç. Dr. Seda Yavuz’a birikimlerini sınırsızca paylaştıkları için çok teşekkür ediyorum.

Ressam Mustafa Özel’e benliğime saygı duymamı sağladığı için minnettarım.

Akademik eğitimimi güçlü kılan Prof. Turan Aksoy, Canan Beykal, Prof. Zahit Büyükişleyen, Sinan Demirtaş, Prof. Marcus Graf, Dr. Şevket Cem Onat, Prof. Ferhat Özgür, Prof. Teymur Rzajev, Yalçın Sadak ve Doç. Dr. Serap Yüzgüller’e, Yapıtlarımı değerlendiren ve Amerikan sanatını kavrayışımı berraklaştıran Vincent Desiderio ve Bernardo Siciliano ile International School of Painting Orvieto, Art Students League of New York ve New York Academy of Art’taki hocalarıma; Yüksek Lisans yapmamı teşvik eden Altan Çelem ve Maryam Salahi’ye, İlk rol modelim olan Amerikan Robert Lisesi sanat hocam Tomur Atagök’e, Kadın sanatçılara saygımı besleyen Selma Gürbüz ve Neriman Polat’a, Sergilerimdeki eleştirileri için Bedri Baykam’a, Yazılı kaynaklara ulaşmamı kolaylaştıran Joan Mitchell Vakfı, Frankenthaler Vakfı, Krasner-Pollock Vakfı ve New York Public Library yöneticilerine, Bilincimi geliştiren tüm sanatçı, araştırmacı ve yazarlara teşekkürlerimi sunuyorum. Sabırla cesaret veren aile bireylerine minnettarım.

Feza Güvenal

Mayıs 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1
Sorunsal.....	1
Önem.....	5
Amaç	6
Sınırlılıklar	6
Yöntem.....	7
Tanımlar.....	8
1.BÖLÜM DIŞAVURUMCULUK	9
1.1 Dışavurum Eğilimi ve Bir Akım Olarak Dışavurumculuk	9
1.2 Alman Dışavurum Akımının Kadın Ressamları	12
1.2.1 Käthe Kollwitz	13
1.2.2 Paula Modersohn-Becker.....	16
2.BÖLÜM RESİM SANATINDA SOYUTUN YERİ.....	19
2.1 Soyut Sanatın Evreni Kavrayışı	20
2.1.1 Soyut Sanatın Gerçekliği	20
2.1.2 Modern Soyut Sanatın Özü.....	21
2.1.3 Sanatın Nesnesinin Dönüşümü ve Figürün Silinişi	23
2.1.4 Mekân ve Zamanın Yadsınması.....	24

2.1.5 Ölümlü İnsan.....	25
2.2 Soyut Sanatın Öncüleri	28
2.2.1 Hilma af Klint	31
2.3 Amerika’da Soyut Sanat	37
3.BÖLÜM SOYUT DIŞAVURUM AKIMININ ÖNCÜ KADINLARINA SAYGI..	39
3.1 Soyut Dışavurum Akımının Kanonunun Yeniden Yazımı	39
3.2 Soyut Dışavurumun Öncü Kadınlarının Hatırlanışı.....	46
3.3 Feminist Eleştirinin Etkisi.....	51
3.4 Soyut Dışavurumun Kadınlarının Sanatsal Varoluşu	63
4.BÖLÜM SOYUT DIŞAVURUM AKIMINA DOĞRU KAVRAMLAR VE	
KIRILIMLAR.....	80
4.1 Bugünde Yarını Görebilmek.....	80
4.2 Modernitenin Cinsiyeti	82
4.3 Amerikan Aydınlanması ve Fırsat Eşitliği.....	87
4.4 Romantizmin Öncüllüğü.....	90
4.5 Sanatın Özerkliği ve Amerikan Avangardı.....	93
4.6 Estetik Yargının Dönüşümü.....	98
5.BÖLÜM SANATTA YENİ İFADE ARAYIŞLARI İÇERİSİNDE	
AMERİKA GERÇEĞİ VE SOYUT DIŞAVURUM AKIMI.....	104
5.1 Soyut Dışavurum Akımının Biricikliği.....	106
5.2 Amerika’nın Kültürel Egemenliği	107
5.3 Soyut Dışavurumun Evrensele Yönelişi	111
5.4 Amerikan Modernizminin Erken Evresinin İzi.....	120
5.5 Toplumsal Duyarlılıkta Meksika’nın Etkisi.....	126
5.6 Avrupa Modern Sanatının Amerika’ya Ulaşması.....	127

6.BÖLÜM SOYUT DIŞAVURUM AKIMININ GÜNLERİ VE ÖNE ÇIKAN	
KADINLAR.....	131
6.1 New York'un Kadınları	131
6.2 Cemiyet İçinde Kadınlar	143
6.3 Soyut Dışavurumun Biçimsel Çözümleri	147
7.BÖLÜM SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE İFADE BULMUŞ	
KADINLAR.....	154
7.1 Soyut Dışavurum Akımının Öncü Kadın Ressamları ve Konuları.....	154
7.2 Lee Krasner.....	169
7.3 Grace Hartigan.....	192
7.4 Joan Mitchell.....	209
7.5 Helen Frankenthaler.....	229
8.BÖLÜM FEZA GÜVENAL'IN RESİMLERİNİN PLASTİK AÇIDAN	
ANALİZİ	242
SONUÇ.....	256
KAYNAKÇA.....	258
EK 1: Soyut Dışavurum Akımının Öncü Kadın Ressamları	291
EK 2: Görüşme ve Sergi Ziyaretleri	293

RESİM LİSTESİ

Resim 1	Käthe Kollwitz “ <i>Losbruch</i> ”	13
Resim 2	Käthe Kollwitz “ <i>Yastaki Ebeveynler</i> ”	14
Resim 3	Paula Modersohn-Becker “ <i>Altıncı evlilik yıldönümünde otoportre</i> ”	17
Resim 4	Hilma af Klint “ <i>Group IV, No. 7. The Ten Largest, Adulthood</i> ”	34
Resim 5	Hilma af Klint “ <i>Group X, No. 1, Altarpiece</i> ”	35
Resim 6	Joan Mitchell “ <i>East Ninth Street</i> ”	43
Resim 7	MoMA'nın yeni sergi salonları	47
Resim 8	“ <i>Women of Abstract Expressionism</i> ” Sergi Girişi.....	49
Resim 9	Faith Wilding “ <i>Waiting</i> ”	57
Resim 10	George Tooker “ <i>The Subway</i> ”	65
Resim 11	Joan Mitchell “ <i>George Went Swimming at Barnes Hole ... Cold</i> ”	68
Resim 12	Elaine ve Willem de Kooning.....	70
Resim 13	“Women Artists in Ascendance” haberi	71
Resim 14	“The Irascibles” haberi.....	72
Resim 15	Franz Kline “ <i>Ninth Street Show</i> ” Sergi Afişi.....	73
Resim 16	“ <i>Ninth Street Show</i> ” Sergi Görünümü	74
Resim 17	Frankenthaler Fiat Jolly arabası ile yazlığında.	75
Resim 18	Mitchell, Frankenthaler, Hartigan.....	78
Resim 19	Elaine de Kooning bir buluşmada.....	79
Resim 20	Kara Walker “ <i>Gone: An Historical Romance of a Civil War ...</i>	88
Resim 21	Guerrilla Girls Posterleri	89
Resim 22	Michael West “ <i>Nihilism</i> ”	115
Resim 23	Russell Lynes, Life Dergisi, 11 Nisan 1949.	120
Resim 24	Albert Pinkham Ryder “ <i>The Toilers of The Sea</i> ”	122

Resim 25	Norman Rockwell “ <i>The Connoisseur</i> ”	131
Resim 26	Rockefeller, Bliss, Sullivan.....	137
Resim 27	Peggy Guggenheim 1948 Venedik Bienali.....	140
Resim 28	Betty Parsons galerisinin önünde.....	141
Resim 29	Elaine de Kooning Milton Resnick atölye buluşmasında	144
Resim 30	Elaine de Kooning ve Joan Mitchell The Club’daki bir partide	145
Resim 31	Hans Hofmann’ın Stüdyo Dersleri.....	146
Resim 32	Jay DeFeo “ <i>The Rose</i> ”	150
Resim 33	Lee Krasner “ <i>Portrait in Green</i> ”i resmederken.....	151
Resim 34	Elaine de Kooning “ <i>Bullfight</i> ”	154
Resim 35	Elaine de Kooning “ <i>Portrait of Willem de Kooning</i> ”	155
Resim 36	Perle Fine “ <i>Untitled Prescience</i> ”	156
Resim 37	Judith Godwin “ <i>Martha Graham-Lamentation</i> ”.....	157
Resim 38	Anne Ryan “ <i>Untitled Collage #175</i> ”	158
Resim 39	Janet Sobel “ <i>Untitled</i> ”.....	159
Resim 40	Pat Passlof “ <i>Score for a Bird</i> ”.....	161
Resim 41	Sonia Gechtoff “ <i>The Beginning</i> ”	163
Resim 42	Sonia Gechtoff “ <i>Children of Frejus</i> ”	164
Resim 43	Louise Fishman “ <i>İsimsiz</i> ”	165
Resim 44	Louise Fishman “ <i>Angry Women</i> ” Serisi.....	165
Resim 45	Lynda Benglis	166
Resim 46	Louise Nevelson “ <i>Mrs. N’s Palace</i> ”	167
Resim 47	Cecily Brown “ <i>İsimsiz</i> ”.....	168
Resim 48	Cecily Brown “ <i>Where, When, How Often and with Whom</i> ”	168
Resim 49	Lee Krasner	169

Resim 50	East Hampton.....	173
Resim 51	Lee Krasner “ <i>Cool White</i> ”	175
Resim 52	Lee Krasner “ <i>Seasons</i> ”.....	177
Resim 53	Lee Krasner “ <i>Gaea</i> ”	182
Resim 54	Lee Krasner “ <i>Little Images</i> ” serisinden “ <i>Night Light</i> ”	183
Resim 55	Lee Krasner “ <i>Bald Eagle</i> ”.....	184
Resim 56	Lee Krasner yeni atölyesinde “ <i>The Gate</i> ” ile.....	186
Resim 57	Lee Krasner “ <i>What Beast Must I Adore</i> ”	188
Resim 58	Lee Krasner “ <i>Imperative</i> ”	190
Resim 59	Barbican “ <i>Living Color</i> ” Sergisinden “ <i>Combat</i> ”	191
Resim 60	Rivers, O'Hara, Hartigan.....	193
Resim 61	Grace Hartigan “ <i>The King is Dead</i> ”	195
Resim 62	Grace Hartigan “ <i>The Persian Jacket</i> ”	196
Resim 63	Grace Hartigan “ <i>River Bathers</i> ”	197
Resim 64	Grace Hartigan “ <i>Billboard</i> ”	198
Resim 65	Grace Hartigan “ <i>Marilyn</i> ”.....	199
Resim 66	Frank O'Hara “ <i>For Grace, After a Party</i> ”	200
Resim 67	Grace Hartigan “ <i>Black Crows (Oranges No. 1)</i> ”	201
Resim 68	Grace Hartigan “ <i>Grand Street Brides</i> ”	202
Resim 69	Grace Hartigan “ <i>Summer Street</i> ”	203
Resim 70	Grace Hartigan “ <i>Ireland</i> ”	204
Resim 71	Grace Hartigan “ <i>Visions of Heaven and Hell</i> ”	204
Resim 72	Grace Hartigan “ <i>Josephine</i> ”	205
Resim 73	Joan Mitchell.....	209
Resim 74	Joan Mitchell “ <i>Hemlock</i> ”	212

Resim 75	Joan Mitchell “ <i>La Seine</i> ” ve detayı	215
Resim 76	Joan Mitchell “ <i>The Bridge</i> ”	216
Resim 77	Joan Mitchell “ <i>Untitled (Seine)</i> ”	218
Resim 78	Joan Mitchell “ <i>La Vie En Rose</i> ”	219
Resim 79	Joan Mitchell “ <i>Salut Tom</i> ”	220
Resim 80	Joan Mitchell “ <i>Ode to Joy</i> ”	220
Resim 81	Joan Mitchell “ <i>Sunflowers</i> ”	221
Resim 82	Joan Mitchell “ <i>La-Grande Vallée XIV (For a Little While)</i> ”	223
Resim 83	Joan Mitchell “ <i>Minnesota</i> ”	224
Resim 84	“ <i>Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter</i> ” filminden	227
Resim 85	Helen Frankenthaler atölyesinde	229
Resim 86	Helen Frankenthaler “ <i>Burnt Norton</i> ”	231
Resim 87	Helen Frankenthaler “ <i>Mountains and Sea</i> ”	233
Resim 88	Helen Frankenthaler “ <i>Beach</i> ”	234
Resim 89	Helen Frankenthaler “ <i>Hotel Cro-Magnon</i> ”	236
Resim 90	Helen Frankenthaler “ <i>Cave Memory</i> ”	236
Resim 91	Helen Frankenthaler “ <i>Desert Pass</i> ”	238
Resim 92	Helen Frankenthaler “ <i>Jacob’s Ladder</i> ”	239
Resim 93	Helen Frankenthaler “ <i>Madame Butterfly</i> ”	240
Resim 94	Helen Frankenthaler “ <i>Seascape with dunes</i> ”	241
Resim 95	Feza Güvenal “ <i>İsimsiz</i> ”	242
Resim 96	Feza Güvenal “ <i>İsimsiz</i> ”	243
Resim 97	Feza Güvenal “ <i>İsimsiz</i> ”	244
Resim 98	Feza Güvenal “ <i>İsimsiz</i> ”	247
Resim 99	Feza Güvenal “ <i>İsimsiz</i> ”	247

Resim 100 Feza Güvenal “İsimsiz”	248
Resim 101 Feza Güvenal “İsimsiz”	249
Resim 102 Feza Güvenal “İsimsiz”	249
Resim 103 Feza Güvenal “İsimsiz”	250
Resim 104 Feza Güvenal “İsimsiz”	250
Resim 105 Feza Güvenal “İsimsiz”	251
Resim 106 Feza Güvenal “İsimsiz”	251
Resim 107 Feza Güvenal “İsimsiz”	252
Resim 108 Feza Güvenal “İsimsiz”	252
Resim 109 Feza Güvenal “İsimsiz”	253
Resim 110 Feza Güvenal “İsimsiz”	254
Resim 111 Feza Güvenal “İsimsiz”	255

GİRİŞ

Biz geçmişin olaylarına ancak çağımızın yaşanmasıyla elde ettiğimiz görüntü perdesi aracılığıyla bakabiliriz.

Bedrettin Cömert (1977)

Sorunsal

Bu araştırma, günümüz sanatçısının kendi sanatı üzerine eleştirel düşünürken tarihsel boyutla olan ilişkisinden yola çıkar. Soyut Dışavurum sanat akımının öncü kadınlarının resim sanatına katkılarının bir araştırma konusu olarak seçilmesi, yazarın onlarla kendisi arasında kesişim noktaları görebildiğini gösterir. Ek olarak, aynı cinsiyetten olmak değil lakin kadın cinsinden olmak, cinsiyet ve toplumsal cinsiyete ilişkin boyutun da ele alınması gereğini doğurmaktadır; zira, yaşadığımız toplum cinsel farklılıkla düzenlenir ve cinsel farkı düzenler.

Belirli bir zaman ve mekânda yaşanmış olan Soyut Dışavurum sanat akımının kavram ve uygulamaya dair boyutlarının günümüz sanatçısına aktardıklarını belirlemek araştırmanın merkezindedir. İnsan varoluşunun temel boyutlarının kalıcı olduğu düşünülürse sanatın, birey, toplum, mekân ve zamanı aşabilme özelliği vardır.

Araştırma ikinci sorunsal olarak Soyut Dışavurumculuk akımına dair olgulardaki cinsiyetçiliği açık hale getirmektedir. Akım en başından itibaren farklı millet, ırk, yaş ve cinsel kimliği buluşturan avangard sanatçıların çoğul katkılarına dayanır. Ne var ki akım yeni Amerikan kültürünü inşa ve ilan etmenin bir aracına dönüştükçe kadınların ve diğer azınlık gruplarının varlığı silikleştirilmiş ve başarı ırkı ve cinsiyeti üstün görülen sınırlı sayıda kahraman üzerinden anlatılan olağandışı bir olaya dönüştürülmüştür. Böylelikle, Soyut Dışavurum akımının öncü kadınları aynı anda hem çok aktif olarak mevcut hem de stratejik olarak namevcut olmanın birbiriyle çatışan deneyimini yaşamışlardır.

Soyut Dışavurumculuğa dair olguların cinsiyetçi öğelerden arınmış olmadığı açıktır; yine de olumlu bir gelişme içerdiği kaydedilmelidir. Bu sanat akımının kadınlarının geçmişte başka hiçbir sanat akımında rastlanmadığı kadar donanımlı, azimli ve katılımcı oldukları rahatlıkla ifade edilebilir.

Kadınların yarattığı imgelerin evrensel kabulü neden zor olmaktadır?

Çağımızda anlatımını bulacak bir kadın estetiğinin peşine düşmek, kadın bilincinin ve duyarlılığının farklılığını iddia etmek olası mıdır? Bu sorular araştırmayı, kadınların özgürlüğü ve eşitliği hareketlerini ve feminist perspektife sahip sanat, bilim ve düşünce dünyasından kişilerin tartışmalarını kavramaya yöneltir. Sorunlara karşı duruşun iş birliği içinde gelişmesinin ancak geçmişe dair kapsayıcı bir değerlendirme sonucunda sağlanabileceği düşünülmektedir.

Yirminci yüzyılın feminist, Marksist ve postyapısalcı sorgulamaları sonucunda sanat kavramlarının eril olarak -yanı sıra, ırkçı, sınıfçı, Batı merkezci vd.- tasarlanmış ve yapılanmış olduğu açığa çıkarılmıştır. Günümüzde pek çok alan gibi Soyut Dışavurum akımının kanonu da tarihsel-kültürel bir revizyon geçirmektedir.

Bu araştırma sanatın cinsiyeti olmadığı tezine dayanır. Sanat alanında cinsiyete dayalı bir bölünme yapmanın başka bölünmelerin nedeni ve sonucu olma tehlikesi taşıdığı düşüncesine varır. Kadının ve erkeğin özü birdir: Bu sav, modern dönemdeki tüm radikal dönüşümlere karşın modernliğin dişillikle kurduğu ilişkideki sorunları yaşatmayı başaran direnç noktalarının irdelenmesini zorunlu kılar.

Bu noktada bir çelişki olduğu düşünülebilir; sanatın cinsiyetinin olmadığını savunan, kadın sanatı ve kadın sanatçı kategorileştirmelerine kuşkuyla yaklaşan bu çalışmanın salt kadınları ayırarak incelemesi eleştirilebilir. Çalışma ilerledikçe, cinsiyet ayrımcılığının sorgulandığı, incelenen sanatçılara saygı duyulduğu ve teşekkür iletildiği belirginleşecektir.

Yirmi birinci yüzyıl, cinsiyet ayrımcılığına karşı duruşların siyaset, düşün, bilim ve sanat alanlarından alınan destekle güçlü kazanımlar elde edebildikleri bir dönemdir. Ne var ki eril baskının çözülmeden durduğu gerçeği ve dolayısıyla çok-kültürlü bakış açısının toplumda yaygınlaşmasının önemi günümüzde de sürmektedir.

Feminist perspektife dayalı sanat, sanat eleştirisi ve sanat tarihinin kazanımları eşsiz değerde bulunmakla birlikte, bizi karşı durmaya davet ettikleri kültür toplumsal yapımıza o kadar işlemiştir ki, uyarılarına tamamen uymak, dışlamanın ve dışlanmanın tuzaklarına düşmemek bu çalışmanın çabasını aşabilmektedir.

Araştırılan konular şu görüşü doğrular niteliktedir: Modern olmak genellikle çelişkili bir şekilde modern karşıtı olmak, kendini açık bir şekilde dönemin yaygın normlarının ve değerlerinin karşısında tanımlamak demektir (Berman, 2017, s. 24).

Batı dünyasında 20. yüzyıl başları siyasal, bilimsel, felsefi ve toplumsal gelişmelerin büyük bir hızla yaşandığı bir dönemdir. Yüzyıl ortalarında Amerikan kimliğinin ve kültürünün yeniden tanımlanması ve oluşturulması sürecinin belirleyici bir ögesi olan Soyut Dışavurum akımı en başından itibaren sıklıkla güncellenen, dönüşen ve birbiriyle çelişen bir fikirler yelpazesi içinde ele alınmıştır (Gibson & Polcari, 1988). Bu çalışmada akımın az yazılmış yönlerine değinme çabası ile ana konusu olan öncü kadınlarla bağlantılı unsurlar arasında bir denge arayışı söz konusudur. Dolayısıyla araştırma yazılanlar kadar yazılmayan derinlikte konular olduğu bilinciyle yürütülmüştür.

Bu iki sorunsala ek olarak, estetik deneyimimizi zenginleştirmek için daha az incelenmiş sanatçıların bireysel ifadelerini tanımak gereksinimimiz bulunmaktadır. Bu çalışma bu gereksinimi karşılamayı amaçlamaktadır. Bu süreçte sanat tarihinin kadınların imgelerinin doğru yorumlanmasını zorlaştıran varsayımlara dayandığı da akılda bulundurulmalıdır.

Soyut Dışavurumculuk romantizmin yolundan ilerlemiş, sanatçının öznelliğinin yapıtın biçimine sindiği bir estetik anlayış geliştirmiştir. Karşımızda olan sanatçı, hangi cinsiyetten olursa olsun, biricikliği içinde var olan bir bireydir. Öte yandan, sanatın öznellik boyutunu vurgulamak toplumsal boyutu yadsımak olarak okunmamalıdır.

Kadın ressamlarımızı ele alırken Warburg ve Panofsky'nin düşüncesini hatırlamamız gerekir. Warburg eserleri “insan ruhunu bize tarihsel olarak anlatan insani belgeler” olarak tanımlar (Polat, 2017, s. 50). Panofsky ise sanatın da içinde olduğu dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel, politik, ekonomik ortamı vb. olgular gibi bir “kültürel belirti” olduğunu kaydeder ve diğerleriyle etkileşim içinde incelenmesini gerekli görür (Tükel & Yüzgüller, 2014, s. 16).

Herhangi bir sanat akımının bütünsel olarak irdelenmesi- düşünsel, bilimsel, teknolojik, toplumsal ve siyasal koşullardan yalıtılmadan- yeğlenen bir davranış olsa da Soyut Dışavurum söz konusu olduğunda zaten başka bir irdeleme olanaklı değildir. Akım, Batı dünyasında 20. yüzyıl ortalarına özgü olağanüstü yıkımlar ve yeniden yapılanmaların, döneme özgü atakların, dönüşümlerin ve çelişkilerin anlatımını bulmasıdır. Bilindiği gibi sanat yapıtı, salt ortaya çıktığı yer ve zamanın ürünü olmakla kalmaz aynı zamanda onu biçimlendirir (Baynes, 2002).

Bir eser metni niteliğinde olan bu çalışmanın ilk yedi bölümü içinde Soyut Dışavurum akımı, öncü kadınlarının varoluş mücadeleleri ve feminist bakış açısının bu mücadeleye katkısı incelenmiştir. Sekizinci bölümde yazarın kendi çalışmalarını Soyut Dışavurum ile ne şekilde ilişkilendirdiğine yer verilmiştir. Çalışma sonuç ve öneriler ile tamamlanmaktadır. Bu araştırma Linda Nochlin'in saptamasını da akılda tutar: “Bir sanatçının erkek değil kadın olarak dünyaya gelmiş olmasının bir anlamı vardır.” (Harris & Nochlin, 1976).

Önem

Bu çalışmanın başlangıcında, herhangi bir sanatçının özgürce kendini gerçekleştirme ve sanatının da ayrımcı ögeler devreye girmeden kabul görme hakkına sahip olabilmesini savunan bakış açılarının yanında durmak bulunur. Soyut Dışavurum akımı günümüzde incelenmeye devam ediliyor olsa da araştırmacıların bakışı tekrar tekrar sınırlı sayıdaki sanatçıya yönelmektedir. Yakın zamana kadar silikleştirilmiş olan azınlık gruplarının sanat tarihine kazandırılmakta olduğu bilgisini okuyucusuna veren bu araştırmanın, kadın sanatçılar konusunda merakı özendirilebileceği umulmaktadır.

Bu araştırma, sanatın yanı sıra sanat dışı etmenler tarafından da belirli bir kimlik yüklenmiş olan akımın çok-boyutluluğunu merkeze alarak yürütülmüş; geniş bir yelpazede belirlenen alt başlıklardaki bulguları bir araya getiriyor oluşuyla takip edecek araştırmalar için bir kaynak derlemesi haline gelmiştir. Özellikle incelenen öncü kadın sanatçılar hakkında dilimizde ulaşılabilen kaynakların noksanlığı bir çözüm getirilmesini gerekli kılmıştır; derlenen sonuçların dilimize kazandırılmış olması yararlı görülmektedir.

Ele alınan sanatçıların sorunlarının ve çözümlerinin incelenmesi, günümüzün soyut dışavurumcuları için kendi sanatsal yolculuklarını zenginleştirme potansiyeli barındırması açısından değer taşımaktadır.

Son olarak, bir eser metni niteliği taşıyan bu araştırma, bir öz-değerlendirme sürecini tetiklemiş olması açısından yazarına benzersiz bir fırsat sunmuştur; okuyucularına da sunması dilenmektedir.

Amaç

Bu çalışma, iki sorunsalı çerçevesinde aşağıdaki araştırma sorularına yanıt arar:

- Soyut Dışavurumun öncü kadın ressamlarının deneyimlerinde geçmişteki kadın sanatçıların deneyimlerinden farklı noktalar nelerdir; sonraki kuşaklara neler aktarmışlardır?
- Soyut Dışavurumun öncü kadın ressamlarının deneyimlerinde hemcinslerine özgü önemli baskılar ve karşı-mücadeleleri nelerdir?
- Soyut Dışavurum akımında salt kadınlara özgü bir estetik kategori geçerli midir?
- Soyut Dışavurum akımı hangi koşullarda ortaya çıkmıştır; beslendiği damarlar, tartışma ve çözüm alanları, anlam katmanları nelerdir?
- Yirmi birinci yüzyılın sanatçısı için soyut dışavurum bir gereksinim midir?
- Tez yazarının üretimi soyut dışavurum yaklaşımı ile ne şekilde ilişkilendirilebilir?

Sınırlılıklar

Bu araştırma yüksek lisans tezi olarak ele alındığından; aşağıdaki başlıklara ilişkin konularla sınırlı kalınacaktır.

- Birinci ya da İkinci Kuşak Soyut Dışavurumcu kadın sanatçılar ile onlara ilişkin koşullar ve kişilerle,
- New York merkezli Soyut Dışavurum akımına dair kavramlar ve uygulamalarla,
- 1930-1990 yıllarına etki eden tarihsel süreçlerle,
- Birleşik Devletler ve Amerikan sanatı bağlamıyla,
- Yazarın basılı ya da dijital kopyasına ulaşılabildiği kaynaklarla sınırlı tutulmuştur.

Sanat tarihimizdeki olguların genel olarak Batı dünyasından farklılığı dolayısıyla ülkemizle bağlantılı konulara yer verilmemiştir.

Yöntem

Bu çalışma, yazarının kültürel bilgi dağarcığını arttırmayı; analiz ve sentez becerisini geliştirmeyi amaçladığı araştırmalarına dayanmaktadır. 2017 yılında itibaren zamana yayılan araştırmalar iki koldan yürütülmüştür:

1. İlk olarak incelenen sanatçıların eserlerinin görülmesi ve temsilcileri ile iletişim kurulması önemli bulunmuştur. Bu doğrultuda yazar Soyut Dışavurumun merkezi New York dışında Birleşik Devletler ve Avrupa'nın çeşitli kentlerindeki müzeler ve galerileri takibe alarak sergileri izleme fırsatını kovalamıştır (Bkz. Ek 2).
2. Araştırma kaynak taraması yöntemine dayalı olarak geliştirilmiştir.
 - Türkçe ve İngilizce temel yazılı kaynaklar belirlenmiş, yararlanılan kaynaklardaki referansların izi sürülmüştür.
 - YÖK veri tabanında bu çalışmanın ana konusuyla örtüşen bir çalışma henüz bulunmamakla birlikte bağlantılı konulardaki çalışmalar incelenmiştir.
 - İnternet üzerinden üniversite kütüphanelerine erişim sağlanmıştır.
 - Bu araştırmaya rağmen tamamına ulaşamayan metinler bulunmaktadır.
 - Alıntılanan İngilizce metinlerin daha önceden Türkçeye çevirisi yapıp yapılmadığı araştırılmış ve bu kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşıma özellikle şiirlerden yapılan alıntılar için özen gösterilmiştir. İngilizceden Türkçeye çeviriler yazara aittir; Almanca ve Fransızca metinler için bu dilden çeviri yapan kişilerden yardım alınmıştır.

Araştırma boyunca verilen örnekler, çoğunlukla kanıksanmış olanların dışında kalan kadın sanatçıların çalışmalarından seçilmiştir.

Tanımlar

Aksi belirtilmedikçe Güncel Türkçe Sözlüğünden yararlanılmıştır (TDK, 2020).

Aydınlanma Çağı: Ortaçağ’a karşıt yeni bir evren-dünya kavrayışını ve toplumsal düzeni ifade eden dönem [Yazar].

Dışavurum: Ruhsal olayların belli işaret veya tasvirlerle yansıtılması, insan ruhunun algılanabilecek biçimde kendini dışa yansıtması, ifade, dış vurum. [Çalışma boyunca bütünlük oluşturması amacıyla Ekspresyonizm, İfadecilik, Anlatımcılık tanımları yerine tercih edilmiştir.]

Eidetic: Önceden algılanan objelerin zihinde net bir şekilde canlandırılması yeteneğine ait.

Fin de Siecle: Yüz yıl sonu. Çoğunlukla 19. yüzyıl sonu için kullanılır. [Yazar]

İdeograf: Adını ifade etmeden fikri ima eden bir karakter, simge ya da figür.

Soyut: Varlığı beş duyu ile algılanamayan, varlığı ancak inanç ve his ile bilinen, akılla tasarlanan, maddesi olmayan kavram ve varlıklar.

Soyutlama: Zihinsel bir süreç içeren bir bilme yolu. Varlığı sahip olduğu özelliklerinden yalıtarak başka bir varlığa dönüştürmeyi de kapsar.

Soyut düşünce: Duyulur ve algılanır olandan sıyrılmış, kavramsal düşünme ile varılan düşünce.

Mit: Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos.

Mizojini: Kadın düşmanlığı.

Yapıbozum- Jacques Derrida tarafından geliştirilen bir metin okuma ‘tekniki’ [Yazar].

1. BÖLÜM

DIŞAVURUMCULUK

Soyut Dışavurum sanat akımı Batı’da 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ortalarına yayılan devrimsel yıllarda *modernlik* düşüncesi, *modernite* koşulları ve *modernizm* eleştirisiyle belirlenen bağımsız kültürün bir sonucu olan *modern sanat* döneminin son evresi olarak görülmektedir. Dönemin çelişkileri içinde çok-boyutlu bir dönüşüm geçiren Soyut Dışavurumcu sanatçı evrene ve kendi biricikliğine dair güncel tasarımını yaratırken kavşağında olduğu *postmodernist* döneme de işaret eder.

Amerika Birleşik Devletleri merkezli Soyut Dışavurum akımının öncüleri dönemlerinin koşullarına özgü yeni sanatsal ifadelerine ulaşırken öncelikle devrimsel etkisiyle modern sanatı başlatan Dışavurumculuk akımının yolundan ilerlemişlerdir.

1.1 Dışavurum Eğilimi ve Bir Akım Olarak Dışavurumculuk

Eğilim olarak dışavurum; mekân ve zamanla sınırlı olmayıp tüm sanatsal anlatımların özündedir; bir yaklaşımın böyle nitelenmesiye ağırlık verilen vurgunun nesnellikten öznelliğe geçmesinden kaynaklanır. Bir kültür ve sanat akımı olarak Dışavurumculuk 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaygın ve derin etkisini gösteren, Avrupa merkezli olup Almanya ile özdeşleşen avangard harekettir. Dışavurumcular Birinci Dünya Savaşını çevreleyen yıllarda tinsel estetik nitelik taşıyan, merkeze öznelliği içinde sanatçının yerleştiği ve bu sanatçının kuralları yıkabildiği bir sanatı olanaklı kılmışlardır. Yapıt artık sanatçının varoluşçu dürtülerini, modernite koşullarına ikazını içermektedir. Biçimsel öğelerin nesneyi değil de öznelliği anlatan bir araca dönüşmeleri, duygusal ve simgesel etkileri ile var olmaları için tamamen özgür bırakılmaları, modern sanatın en önemli biçimsel yeniliklerinden biri olarak görülür.

Kulak dilsiz, ağız sağırdır ama göz hem duyar hem konuşur.

Johann Wolfgang von Goethe (Bahr, 2017)

Eleştirmen Hermann Bahr Dışavurumcuların şiddetinin ve sarsıcılığının bir öncesi olmadığını savunur. Goethe'ye gönderme yaparak insanlığın “sessizlik” döneminin sona erdiği müjdesini verir (2017). Goethe'nin ardından Nietzsche de görünmez engel olan gelenekten kurtulmaları yönünde Dışavurumcuları etkilemiştir.

Gerçeğin imgesi sadece kendi içimizdedir. Sanatı “bir görme ya da sezme biçimi” olarak kavrayan Benedetto Croce'ye göre estetik yargılar psikolojik temellidir ve ortak yargılar niteliğinde değildir (Tunalı, 2019, s. 185). Carl Einstein ise sanatın görevinin, rastlantısal, psikolojik ve ussal gerçeklerin baskılarının giderilmesini sağlamak ve öznel yaratıcılık ve düşsel bir itkiyle yeniden kurmak olduğunu savunur (Richard, 1984). Dışavurumcu yapıt özünde bir oto-portredir; sanatçı deneyimlerinin derinine iner, biricik yaşamını yorumlayışını biçimlendirir, şiddetle yapıta aktarır. Dolaysızlık ve doğrudanlık baskın çıkar (Bahr, 2017). Dışavurumcular tüm denetim ve yasaklara, otorite kurumlarına başkaldırırlar. Estetik de zıtlar; idealleştirmek, çirkinliği saklamak ve dönüştürmekten kaçınılır (Lynton, 1991, s. 40).

Birinci Dünya Savaşı'nın galibi Fransa'dan çıkan Fovizmde neşe, yenik çıkan ve “bir dizi patlama” ile doğan Die Brücke'de ise Alman düşünce geleneğindeki eleştiri, hüznün ve keder hakimdir (Bayl, 2017). Ortak biçimsel kararları olsa da Fovistlerde bu kararlar plastik değerlere, Die Brücke'de ise tinsel eğilimlere karşılık gelmektedir (Cabanne, 1969/2017). Bilinçaltının biçim alması bağlamında ise, Gerçeküstücülük mizah ve olağanüstü evren kavramlarıyla, Dışavurumculuk ise insanlık dramı ve kaygı kavramıyla ilişkilendirilir (Masson, 2017, s. 327). Almanlar için Dışavurumculuk, “geçici bir üsluptan çok, ben'e olası en kısa sürede anlatım olanağı sağlayan yol hatta içerik olmuştur (Bayl, 2017).

Manifesto birliği içindeki Die Brücke'ye karşı kozmopolit üyelerden oluşan Der Blaue Reiter farklı eğilimlere ve deneysel çalışmalara açık bir tutuma sahip olmuştur: “Bütüncül yapıt, ki adına sanat diyoruz, sınırlar ve halklar tanımaz, insanlığı tanır (Kandinski & Marc (Eds.), 1969/2017, s. 291).”

Sanatı metafizik bir olgu olarak tanımlayan Franz Marc, resmin insani amaçlardan arınmasını üst noktaya taşımıştır: “Bundan böyle ormanları, atları, işimize geldiği gibi ya da gözümüze görüldüğü gibi değil, gerçekte nasılsalar öyle betimleyeceğiz; orman ya da at kendini nasıl hissediyorsa öyle, mutlak varlığıyla.” (Wolf, 2005, s. 68'de Marc'dan alıntı).

Marc “Doğadaki derin ruhsal özün gözle görülen nesnelerin tutsaklığından kurtarılması gerektiğini” yazmış, ardından Max Beckmann asıl önemli olanın “betimlenen nesneye karşı sanatsal tarafsızlık ve doğrulukla bütünleşmiş sanatsal algı” olduğunu kaleme almıştır. Bu diyalog resim sanatındaki soyut ve figüratif arasındaki kutuplaşmanın ilk açık belirtisi olarak kaydedilmiştir (Wolf, 2005, s. 20).

Düşünce dünyasıyla yakından ilişkili olarak önce görsel sanatlarda başlayan Dışavurumcu başkaldırı kısa sürede kültürel ortamı ele geçirir¹. Ne var ki, Nazi liderleri başlangıçta Dışavurumcuların milli bir ruhu temsil edebileceklerini düşünmüş olsalar da 1937'den itibaren Modernizmi tümünden reddedeceklerdir. (Clark T. , 2011, s. 74-78). Savaş sonrası kuşakta savaşı doğuran nedenler arasında Dışavurumculuğun bireyciliğinin de olduğu eleştirisi gelişir; bu Dada'nın da görüşüdür.

Böylece sonlanan Dışavurumculuk günümüzde Alman sanatının dünya sanatına ve Soyut Dışavurumculuğa bir katkısı olarak değer bulmaktadır.

¹ Dışavurumculuğun yayılmasında Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Schopenhauer, Jaspers ve Bergson'un düşünceleri, Woringer, Kandinsky ve Strindberg'in metinleri, Freud ve Jung'ın kuramları ve Marksizm etkili olmuştur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s. 464).

Sonraki yıllarda Georg Lukács ile Ernst Bloch Dışavurumculuğa karşıt açılardan bakarlar. Toplumsal yaşamı yansıtan gerçekçi sanatı destekleyen Lukács’a göre Dışavurumculuk burjuvanın ideolojik yozlaşmasına eleştiri getirmediği gibi hizmetine de girmiştir. Akımı savunan Bloch’a göre ise akademizmi sarsmış olmasıyla bile eleştirel ve devrimcidir (Öndin, 2019, s. 103).

Dışavurumun devrim ve savaşın dili olduğunu belirten şair Yvan Goll’a göre; “Aydının güçlüye karşı direnmesidir; vicdanın, körü körüne boyun eğmeye karşı başkaldırmasıdır; kalbin, soykırım fırtınasına ve ezilmişlerin sessizliğine karşı haykırışıdır” (Richard, 1984, s. 20).

Sonraki dünya savaşının ardından farklılaşan ama zorlayıcılığını sürdüren siyasal, ekonomik ve toplumsal koşulların altında dışavurumun gücüne gerek duyanlar Amerika Birleşik Devletlerindeki Soyut Dışavurumcular olmuşlardır.

1.2 Alman Dışavurum Akımının Kadın Ressamları

Dışavurum, cinsiyetinden bağımsız olarak her sanatçının benimseyebileceği bir ifade biçimi olsa da kadınlar nadirdir. Alman Dışavurumculuğu içinde, en başta Marianne von Werefkin, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker ve Gabriele Münter sanat tarihinde kendilerine yer açmayı başaracak bir sanat yaşamı sürmüşlerdir.

Yaşamlarının bir döneminde; Münter, Kandinsky ile, Werefkin ise Jawlenski ile birlikte; sanat yaşamları da beraber gelişmiştir. Münter ve Werefkin, Alman Dışavurumculuğunun önemli oluşumlarının kurulmasına, estetik ve kuramsal atılımlarına katkıda bulunmuş, böylelikle dilinin zenginleşmesini sağlamışlardır. Doğalarındaki yaratıcı itime rağmen, bu sanatçı kadınların özel yaşamlarının etkisini kontrol altına alıp sanat pratiklerinde istikrar sağlamaları kolay olmamıştır. Kollwitz ve Modersohn-Becker ise sanatlarını ciddiyetle sürdürme iradesini göstermişlerdir.

1.2.1 Käthe Kollwitz

Käthe Kollwitz (1867 Königsberg–1945 Dresden) Alman Dışavurumculuğunun son büyük temsilcisi ve mücadelesiyle 20. yüzyıl başlarının en önde gelen sosyal protesto sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Kollwitz işine cesaret ve kararlılıkla odaklanabilmiş bir kadın sanatçının ulaşabileceği noktanın nadide bir örneğidir. Sosyalist ve feminist olan ve sanatın sosyal değişim için gerekli olduğunu örnekleyen Kollwitz'in toplumsal konulardaki duyarlılığını sadece sanat yapıtlarına değil, eylemlerine de yansıttığı görülmektedir (Berndt & Flemming, 2015).

Kollwitz'in dönemin ideolojisinin kadına biçtiği role zıt bir kimlik geliştirebildiği açıktır. O, savaş, yoksulluk, insanlık dışı suçlar, toplumsal adaletsizlik, cinsiyet eşitsizliği kurbanlarının savunucusu olarak var olur, toplumsal dayanışmayı önemser. Bu sorunlardan etkilenmiş olması onları sanatında işlemek için yaşama katlanması gücünü doğurur. Yapıtı, toplumsal gerçekçi konuların Alman Dışavurumculuğunun duygusal yoğunluğu ile birleştiği güçlü örneklerini sunar (Clark T. , 2011, s. 28-29). O, kadın deneyiminin evrensel örneklerini yaratır.

Resim 1

Käthe Kollwitz "Losbruch"



Not. 1902-1903. Gravür

Kollwitz'in köylü ayaklanmalarının liderlerinden Siyah Anna'yı görselleştirdiği gravürü *İsyan (Losbruch)*, kadın gücünün ve iktidarının bir onaylamasıdır (Resim 1). Nochlin'in yorumuyla, ilk kez bir kadın sembolik egemenlik yapısını bilinçli bir farkındalıkla oyarak toplumsal cinsiyet ideolojisine meydan okur:

Köylü kadına atfedilen karanlık, yeraltına ait güç ve halka ait dişil enerjilerin zincirlerinden boşanması ile ilişkilendirilen ve tüm zamanların en kötücül kadın figürüne -cadıya- çok da uzak olmayan o art niyetli, bazen doğaüstü olan güçler, burada olumlu bir toplumsal ve psikolojik değer kazanıyor, karanlığın kuvveti tarihsel bilinç bağlamında ışığın müjdecisine dönüşüyordu (Nochlin, 2020, s. 28-30).

Çocuk ölümünü sıklıkla ve sarsıcı bir biçimde işlemiş olan Kollwitz'in bu trajediyi kendisinin de yaşamış olması işlerini alımlarken yaşadığımız kederi katlamaktadır. Savaş patlak verdiğinde, "oğullarım bu çılgınlığa katılmayacaklar" dese de Birinci Dünya Savaşında bir oğlunu, İkinci Dünya Savaşında torununu kaybeder. Oğlunun da yattığı Belçika'nın Ypres kasabasındaki Alman Askerleri Kabristanı'nın girişinde bulunan anıt bu evresnel acıyı aktarır (Resim 2).

Resim 2

Käthe Kollwitz "Yastaki Ebeveynler"



Not. 1932. İki Taş Heykel

Sanatçının kayıplarının ardından sosyal mücadelesini ve mücadelesinin parçası olan sanatının dilini daha da keskinleştirdiği görülür; toplumsal eşitsizliğe odaklanarak başladığı sanat yaşamı zamanla savaş karşıtı mücadeleye evrilir. Ancak milliyetçilik ve kahramanlık söylemlerinin revaçta olduğu, eşlerinin ve oğullarının savaşta olmasından gurur duyan kadınların çoğunlukta olduğu bir toplumda Kollwitz'in başkaldırısı bir annenin yası olarak azımsanır. Kollwitz ise yılmadan mücadelesini sürdürür; kendisini sosyal olarak etkili, yalın ve güçlü bir sanata adar.

Weimar Cumhuriyeti döneminde de kadının birey olma mücadelesinde önemli kazanımlar olmasına karşın kısıtlamalar ve baskılar devam etmiştir. Kollwitz feminist hareketlerin içinde kalır, kürtaj yasasına karşı mücadeleyi destekleyen yapıtlar da verir. Prusya Sanat Akademisi'ne seçilen ilk kadın olan, Grafik Sanatlar Yüksek Lisans Stüdyo Başkanlığını yürüten sanatçı, Nazilerin iktidara gelmesiyle akademiden istifa etmek durumunda kalmış; eserleri dejenere sanat olarak addedilip yasaklanmaktan kurtulamamıştır. Hitler'in intiharından bir hafta önce, barışı göremeden vefat etmiştir.

Sanat tarihçisi Alessandra Comini hüznün üzerine bir incelemesinde Kollwitz ile Munch'un sanatını karşılaştırır; stereotiplerin tersine çevrildiğini ve Kollwitz'in duyguları ifade biçiminin Munch'e göre daha derin ve evrensel olduğunu savunur (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 40):

“Munch kendisi için hüzne kapılır... Kollwitz ise insanlık için”

Kollwitz'in yapıtının aktardığı duygu durumunun zamandan ve mekândan öte olduğu açıktır. Bizi, kadın-erkek fark etmeden karşısında soluksuz bırakır.

Kollwitz kişisel travmalarının ötesine geçerek evrensel olana ulaşabilmiştir. Bu bağlamda ele aldığımızda, sanatçı hemcinslerine yöneltilen ön önemli eleştirilerden birini sorgulamaya açar, kadın sanatçıların evrensel olamadığı yargısını geçersiz kılar.

1.2.2 Paula Modersohn-Becker

Paula Modersohn-Becker'in (1876 Dresden–1907 Worpswede) önemi, ölümünden iki yıl sonra kavranır; günümüzde Matisse ve Picasso'nun çağdaşı bir öncü kabul edilmektedir. Kısacık yaşamında modern sanatın akışına dair vizyon geliştirmiş; özgün üslubuyla yenilik yaratmayı, kültürel çevrelerde yer almayı ve kendisini Dışavurumculuğun habercisi ve erken temsilcisi saydırmayı başarmıştır. Artık Fransız sanatında yaşanan dönüşümü Almanya'da ilk kavrayan, benimseyen ve uygulayan modernist sanatçı olarak saygı görmesi sevindiricidir (Whitford, 1987, s. 32).

Modersohn-Becker'in sanat yaşamı, eşiyle birlikte yaşadığı, gelenekçi bir sanatçı topluluğu olan Worpswede ile modernist Paris arasında gidip gelmeleriyle bölünmüş ve erken ölümüyle sadece altı yıl sürebilmiştir. Everdell ilk kahramanları üzerinden modernizme dair bir okuma sunduğu kitabına 23 yaşındaki bu kadının öyküsünü de katar. Yüzyılın ilk yılında Paris'te buluşanlar, “modernist dâhiler geçit töreni” oluştururlar; Modersohn-Becker de bu dâhilerden biridir. (2018, s. 235-255).

Daha 1902 yılında not defterine sanatın öznel bakış içerdiği kaydını düşen sanatçı, Paris'te Cézanne, Van Gogh ve Gauguin'i inceleyerek kendi sanat yaklaşımında doğru yolda olduğuna dair güvenini tazeler. 1905'te Fovizm fırtınası başladığında o Worpswede'ye çekilmiş ve modernizmin başkentinde yaşadığı aydınlanmanın yüreklendirmesiyle koloninin geleneksel yaklaşımından koparak kendi yenilikçi yolculuğuna çıkmış bulunuyordu. (Everdell, 2018, s. 235-255).

Modersohn-Becker Fovistlerle hiç karşılaşmamış olarak onlarla aynı tarihlerde rengini özgürleştirir. Desen ve rengi simgesel biçimde kullanırken primitif bir duyarlılık gösterir. Böylelikle, sanatın öznel olduğuna ve rengin dışavurumcu güç taşıdığına dair Alman Dışavurumcuların izleyecekleri yolu belirlemiştir.

Modersohn-Becker'in mektupları ve anı defterleri, 1900'lerde metropollerdeki sanat ortamını ve sanatçı bir kadının utkusunun peşinden gitmek ile ataerkil toplumdaki rolü arasında sıkışmışlığını aşma çabasını önümüze serer. Evliliğinin, Paris'ten beslenmesini, özgür ilerlemesini engellediği açıktır (Modersohn-Becker, 1990): "Büyük ve yetişkin olmaya özenen bir çocuk gibiyim, yetişkinlik çoktandır heyecanını yitirdi. İşte bu yüzden Paris'te kalmaktan çok mutluydum. Öyle büyük hayallerim vardı ki." (Everdell, 2018, s. 235-255 Modersohn-Becker'den alıntı).

Modersohn-Becker'in kızının doğumunda ölümünün ardından Rainer Maria Rilke "*Requiem for a Friend*" [*Bir Arkadaş için Ağıt*] ile yasımızı ölümsüzleştirir:

fakat

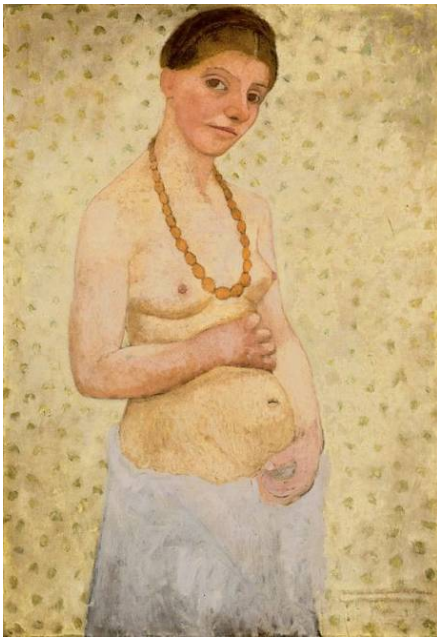
Sen içindeydin o tarihte Zamanın ve Zaman uzundur.

Ve Zaman çekip gider ve Zaman gelir dolar gene yerine

Ve uzun bir hastalıkta geçici bir iyiliktir Zaman.

Resim 3

Paula Modersohn-Becker "*Altıncı evlilik yıldönümünde otoportre*"



Not. 1906. Tuval üzeri Tempera, 101,8 x 70,2 cm

Sanatçının yedi yüzü aşkın resim ve bini aşkın desen ve çizimden oluşan yapıtı incelendiğinde diğer Dışavurumculara özgü bulunan öz imgesini dramatikleştirme görülmez; Modersohn-Becker’ın üslubu kırılğan veya ateşli olmaktan ziyade sakin ancak sağlam ve duygu yoğunluklu olarak ayrışır (Whitford, 1987, s. 32).

Sanatçının tüm yapıtı içerisinde kadınlara psikolojik bakış içeren anne-çocuk kompozisyonları, portre ve otoportreleri daha güçlü bulunmaktadır (Frigeri, 2019, s. 46-49).

Nü otoportresini ve hamileliğini resmeden ilk sanatçı olması da Modersohn-Becker’in farkını bize anlatır (Resim 3). Marksist-feminist sanat tarihçisi Carol Duncan, sanatçıya ilişkin incelemesinde nü otoportresinde, nesneleşmeksizin ve metalaşmaksızın, kendi cinselliğine ilişkin hissettiklerini sağlıklı olarak ifade edebildiğine dikkatimizi çeker (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 42-43).

Yirminci yüzyılın feminist sanat ve kuramında kadın cinselliği önemli bir araştırma alanıdır. Feminist sanatçılar “bedenleriyle, cinsel duygularıyla temas kurup bunlar üzerindeki haklarını geri alırlar”; kendilerini “güçlü, sağlıklı, etkin bedenleriyle barışık ve rahat” olarak ortaya koyarlar; bu durum kadın bedenine ve bedensel işlevlerine karşı Batı sanatının tarihi boyunca süren düşmanca tutumlara zıttır. Sanat tarihçisi Lisa Tickner kadın bedeninin erotizmden, sömürgeleştirilmekten arındırılması, kadın bedenine dair tabulara meydan okunması, kadın bedeninin ritmik düzeninin, sancılarının, üretkenliğinin ve doğurmanın yüceltilmesi vurgusunu yapar (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 42-43).

Modersohn-Becker’ın bu feminist anlatımı yüz yıl öncesinden başardığını söylememiz mümkündür. O, sanatının tüm yalınlığı içinde kadın bedenine yüzyıllardır süregelen bakış yerine farklı bir temsilin olanaklı olduğunu kavramayı ve bizlere aktarmayı başarmıştır.

2. BÖLÜM

RESİM SANATINDA SOYUTUN YERİ

Biz anlam-üreticiyiz, sadece imge-üretici değiliz.

Kirk Varnedoe (Danto, 2017, s. 127)

Soyut Dışavurum, sanatın nesne betimlemesinin ötesine geçerek tinsel bir arka plan içinde gelişen düşünsel bir süreç olduğu görüşüne dayanır ve çıkış noktasını sanatın evrensel bir niteliği olan soyut anlatımda bulur. Modern soyut sanat, 20. yüzyıl Batı dünyasında felsefe, bilim ve sanatın etkileşiminin sonucudur. Bu sanatsal evrim, öznel-idealist evren anlayışının gelişmesiyle ve soyut-düşünsel varlığın yüz yıllardır egemen olan duyusal-doğal varlığın yanındaki yerini almasıyla olmuştur (Tunalı, 1996, s. 145-147).

Modern soyut sanatın başlangıcı Avrupa, Sovyetler Birliği ve Birleşik Devletler merkezli coğrafyada 1910-1917 yıllarına tarihlenir. Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım sanatın yönünü değiştirmiş; öncülerini takiben 20. yüzyılın pek çok sanat üslubu soyuta kaymıştır. Dünyada kötücüllük arttıkça sanatın soyutlaştığı düşünülür. İki savaş arasındaki dönemde geriye çekilen soyut anlayış, savaş sonrasında Soyut Dışavurumcuların ulaştığı çözüm olacaktır.

Modern soyutun öncü savunucuları, ilk yaratımların aldığı saldırıları göğüslemek amacıyla modernizmin eski/yeni karşıtlığını kullanmış; soyut sanatı 'yeni' olarak tanımlamışlardır. Elbette ki, bu yeninin kökü eskidedir. Soyut, antikiteden başlayarak oluşan düşünsel bir birikime sahiptir; ne var ki, kavranması zor olduğu noktalarda "anlamsız", "işlevsiz", "herhangi biri yapabilir" gibi küçümseme ile karşılanmaktadır. Bu açıdan bu bölümdeki çabamız, soyut sanatın anlam katmanlarını, onun gerçekliğin derinliğine ulaştırma gücünü öne çıkarmaktır.

Barr'ın ayrırma göre, soyut sanat birincisi Kandinsky'e, ikincisi Malevich'e dayandırılan iki yoldan ilerlemiştir. Kandinsky mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı, akıldışı ve lirik olana, Malevich ise zihinsel, yapısal ve geometrik olana işaret eder. Böylelikle soyut sanatı “Romantik” ve “Klasikçi” olarak temellendiren Barr, tarihsel olarak dışavurumcu/organik kanadında Gauguin, Matisse, Kandinsky arasında, yapısal/geometrik kanadında ise Cézanne, Seurat, Kübizm, Rus ve Hollanda Yapısalcılar arasında bağ kurmuştur (Barr Jr, 1936) (Antmen, 2013, s. 80-81).

Soyut Dışavurumcuların ve öncü kadınların Romantik/Dışavurumcu/Organik kanadından ilerledikleri görülmektedir. Ancak altyapılarında Cézanne ve Kübizmin de etkisi göz ardı edilmemelidir. Onlar, soyutun öncülerinin açtığı yoldan ilerleyerek, çağın gereklerini yorumlayarak özgün sanatsal ifadelerini bulabilmişlerdir.

2.1 Soyut Sanatın Evreni Kavrayışı

2.1.1 Soyut Sanatın Gerçekliği

Soyut sanatın tek bir tanımının yapılması zordur yine de özünde sanatçının kendi içine özgürce dönerek öznelliğinin keşfi ve aktarımı olduğunu ifade edebiliriz. Sanatçının aradığı gerçeklik kendi yarattığı, kurduğu, çözümlediği bir gerçekliktir. Görme biçimi ise öncelikle tinseldir.

Soyut sanat kullanımı yerine non-figüratif, figüratif olmayan, nesnel olmayan, temsili olmayan, betimleyici olmayan sanat vd. terimler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu tanımlar özünde ayrışır. Soyut sanatın başlangıcı bir doğa esinine, bir varlığa dayanabilir; sonu ise artık o varlık olmaktan tamamen uzaklaşmıştır. Non-figüratif resimde ise, en başından itibaren doğaya bağlı olmayan bir süreç söz konusudur, eser sadece resme dair biçimsel öğelerle var olur (Seuphor, 1957, s. 3, 15).

2.1.2 Modern Soyut Sanatın Özü

Soyut sanat bizi metafiziksel bir evrene taşır. Theo van Doesburg’a göre: “[S]anat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü özdür, varlığın özüdür. Buna göre de öz, temel varlık, derinlik duysal değil, *metafizik* bir dünyadır” (Tunalı, 1996, s. 147).

Soyut sanat bağlamında öz; ölümsüz, mutlak, yüce, evrensel bir hakikati içeren aşkın bir varlık olabileceği gibi bir yapının temel yasası da olabilir. Bu özün, sanatçının yorumuna bağlı olduğunu kabul etmemiz önemlidir; arayış “indirgenemez olanı”, “değişmez olanı” düşünebilmek ve bu düşünceye biçim verebilmektir. Sanatın yaygın bir tanımı “düşüncenin biçim alması” olarak yapılır ve soyut sanatın özü de varlığın özünü düşünmektir. Bu tanım, modern soyut sanatın analizindeki iki olguyu açığa çıkarır. Birinci olgu, sanatın yansıtma düzeyinden soyut-düşünsel süreçlerle oluşturma düzeyine yükselmesidir. Diğer olgu olarak da sanatın, yaratıcısını ve alımlayanı bir öze ulaştırma yetkinliği taşıdığına dair güveni sayabiliriz. İki olgu iç içe geçerek kendilerini gösterirler (Tunalı, 1996).

Soyut resim, insanın özü kavrayabilmesi için duysal varlığı yansıtmayı arkaya çekerek düşünsel süreçleri ve tinsel boyutu devreye çağırmasıyla tanımlanır. İnsanın mutlak olanı arayışı, “sonsuz evren, bana görünmeyende yer alıyor” kavrayışını getirir: Mutlak varlık, ancak sanat aracılığıyla, aşkın gerçekliği gösteren sanat eserinde biçim kazanabilir. Bu bağlamda sanatın özü, mutlak olanı görünür kılmaktır ve bu mutlak olan ancak soyut sanatta görünüm kazanır (Tunalı, 1996).

Soyut sanatın “yanılsama olan duyular dünyasını aşip öze ulaşma” arzusu Platon’un İdea kavramının uzantısıdır. Düşünürün anlıkçı gizemcilik yaklaşımında, “güzel sevgisine sahip bir insan, bedensel güzelden zihinsel güzele ve sonunda da kendinde güzele ilerleyebilir” (Altuğ, 2018, s. 271) (Farago, 2011, s. 32-49).

Soyut sanatı metafizik deneyim olarak kavrayışımızın başlangıcı için 3. yüzyıla, Plotinos'un teoloji ile kaynaşan estetiğine, *Bir*'in sırasıyla *Akıl*, *Ruh* ve *Madde*'de parıldaması olan yorumuna uzanırız. Plotinos insana *Bir* ile olan birliğini özümsetir; içsel olarak Tanrı'ya ulaşma davetini iletir (Altuğ, 2018, s. 279-282). Mimesisi reddeden sanatın hakikate ulaştırabileceğini savunarak antikitenin bakışını yeniler: “Ressamlar ya da yazarlar, yalnızca birer kopyacı ya da yanılsamalar yaratan kişiler değildir ve ele aldıkları konunun biraz daha derin bir yanını görerek, hakikati dile getiren ayrıcalıklı kişiler haline gelebilirler.” (Murdoch, 1992, s. 16).

“Gerçek bir görme için insanları körlüğe davet etmek” olarak da ifade edilen soyut sanatın dayandığı felsefi temeli araştırmak, bizi aynı dönemin fenomenoloji felsefesine ulaştırır. Fenomenolojik tavır duyularla algılamaya değil, varlığın özüne ulaşmaya; varlığın kendisini değil, anlamını algılamaya çalışır:

Sanat, aradığı duyu üstü, zaman-mekân dışı mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu. Evrende değişmez, mutlak olanı arayan aynı dönem felsefesi de fenomenoloji felsefesi olarak empirik gerçekliği ‘parantez içine alarak’, ‘ortadan kaldırarak’ yine salt düşünsel bir dünyada, ‘eidos’, ‘öz’ dünyasında bu mutlak olanı bulur (Tunalı, 1996, s. 143).

Teozofist düşünür Steiner “ruhsal olarak uyanmış bir göze” gereksinime dikkat çeker, sanatçı öncelikle bu gözü açmalıdır (Geiger, 2019, s. 91).

Elbette her sanat yapıtı öznel olarak algılanır, bu durumun en çok soyut sanat yapıtı için geçerli olduğunu söylememiz abartılı olmayacaktır. Alımlayanın soyut sanat eseriyle yaşayabileceği deneyim, evreni ve kendi biricik doğasını daha derinlemesine anlamlandırabilme fırsatını içerir. Bu kendisini daha özgül, içsel ve yaşanılabilir bir evrene taşır: “Sanat bizi kendimizi aşmaya, zengin, ağırbaşlı, soylu bir görüşle görmeye, duymaya ve yaşamaya zorluyor” (Geiger, 2019, s. 101-102).

2.1.3 Sanatın Nesnesinin Dönüşümü ve Figürün Silinişi

Her sanat eseri özgül bir varlık üzerine bir yorumu içerir ve algılama, sezme, düşünme veya tasarlama aracılığıyla var olan her şey sanatın nesnesi olabilir. Tarih boyunca, nesne farklı hesaplaşmalara direnç göstermiştir; bozulmuş, parçalanmış, işlevsizleştirilmiş, fetişleştirilmiş, değersizleştirilmiş ancak yok edilememiştir. Soyut sanatta da nesne yok olmamış, dönüşmüştür: Artık maddi boyutundan arınmış tinsel varlıktır; duyulur olandan ziyade düşünsel olandır (Marcus Graf, Kişisel İletişim).

Sanat nesnesinin bu dönüşümünün arka planında felsefi, bilimsel ve toplumsal olgular bulunur: Einstein ve Freud'un keşifleriyle de modernizmin kapitalizme getirdiği eleştiriyle de bağlantı taşır. Maddenin enerji olduğu keşfedilmiş, katılığı olan madde çözülmüştür. Bu kavrayış sanatın biçim dilinde de karşılığını bulmalıdır.

Esasen modernizmin soyut yönünde baskısı olmadığı görülür. Dünya Savaşları yıllarında figürün yok edilişinin ideolojik nedenlerinden biri, insanlığın trajedilerinde sanatın da iktidarın bir aracı olarak suçlu bulunmasıdır.

Yıpranan insan, bakışını dışarıdan kendi içine doğru çevirirken bu belirsizlik ve kaos dönemi sanatçının görünüm yerine anlam kavramına yoğunlaşmasını sağlar. Sanat, maddi olmayan varlık ile ve varlığın anlamı ile ilgilenmeye evrilir (Tunalı, 1996, s. 122). Yeni bir varlığa, yeni bir gerçekliğe ulaşmak yeni bir biçim dilini gerektirir: Sanatın nesnesi varlığını korurken figürün silinmesini gerçekleştir.

Bunun yanı sıra, bilime ve akla olan güvenin yok olması, soyut sanatı geometriden de uzaklaştırır. Dünya düzensizken kendi kontrol çabasını anlamsız bulan sanatçının içten ve doğaçlama çalışmaya geçtiğini söylememiz mümkündür. Ranciere bir başka boyuta değinir: Modern toplumun görüntü rejiminde estetik imge, tüketim ve gösteri toplumunun içinde kaybolmuştur. Yirminci yüzyıl başının soyut resmi bu modern imge rejimine bir tepkidir (Turhanlı, 2015, s. 22).

2.1.4 Mekân ve Zamanın Yadsınması

Sanatın çağın bilimsel ve felsefi düzeyine uyumlu bir evren tasarlama özelliğinin en belirgin olarak soyut sanatta görüldüğü savunulur; 20. yüzyılda soyut sanatın mekânı ve zamanı biçimlendirmeyi yadsınması da bu uyumu örnekler. Soyut sanatın evreni de zamanın ruhuna uyarak maddesiz, perspektifsiz, dinamik bir ilişkiler yapısına dönüşmüştür.

Plotinos metafiziği perspektifin terk edilmesine gerekçe oluşturur; perspektif yokluğu 20. yüzyılın bilimsel ve felsefi düşüncesi ile de örtüşür (Farago, 2011, s. 82) ve bu kez Soyut Dışavurumcuların derinliksiz yapıtlarında kendini gösterir.

Einstein “hiçbir şeyin kesin ve mutlak olmadığını” kanıtlar; mekân, zaman ve kütle de saltık değerler olarak kabul edilemezler. Kant “uzam, zaman ve nedensellik ilişkilerinin onları algılayan zihnimiz dışında var olmadığını” açıklar (Trombley, 2016, s. 28). Deleuze Kant’ı “her şey zaman ve mekânın koşulları altında belirir” sözüyle yorumlar (Köksal, 2020). Zaman, mekân ve hareket birbirine bağımlıdır.

Sanat yapıtında mekân ve zamanı özelleştirilmiş olarak sezeriz (Timuçin, 2017, s. 25). Sanatı bilgi değil de duygu paylaşımı olarak gördüğümüzde duyguyu arttırmak için mekânı yok edebiliriz (Kaya, 2019). Soyut sanatın hissettirdiği tamamlanmamışlık duygusu yaşam-ölüm kavramlarıyla ilişkilidir; tamamlanmışlığın bir son olduğunu kavrayanlar için tamamlanmamışlık yeni olanaklar sunar.

Heidegger insan varlığını zaman kavramı içinde inceler. Zaman, insanın ve nesnenin ölümlülüğünün açığa çıkmasıdır. Mekân ise bu yitimli evrenin içinde yer kaplama durumudur. Soyut sanatçı varoluşsal endişelerden uzaklaşarak mutlağa, eş deyişle sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe ulaşmak ister (Yılmaz M. , 2015, s. 112-181).

Soyut sanatın tinsel gerçekliği sonsuzluktur. Hegel’in sözleriyle: “Sanattaki güzel, sonlu bir şeyde tasarımılanan bir sonsuzluktur.” (2019).

2.1.5 Ölümlü İnsan

Tanrı, evrende ilk olarak korkuyu yarattı.

Tibullus (Worringer, 2017)

Romalı şair Tibullus'un korkunun öncüllüğüne dair çıkarımını, soyut formlar yaratmaya duyulan gereksinimi çözmenin giriş noktası olarak ele alabiliriz:

“Bilinmeyen ve bilinemeyen şey karşısında ruhun duyduğu korku, yalnız ilk Tanrıları yaratmamış, aynı zamanda ilk sanatı da yaratmıştır.” (Worringer, 2017).

Modern soyut sanatın kuramına ulaşmasında etkili olan sanat tarihçisi Worringer savını, insanın evren karşısında iki karşıt tinsel gereksinim oluşturduğuna dayandırır². Tinsel gereksinimin karşıtlığının iki ayrı sanat istemi ve yaratımı doğurduğunu açıklar. Kriter olarak sanatçının yaşamla uyumunu aldığımızda, gerçekçiliğin yaşamın iyi-kötü yanlarının kabulü olan olumlu duyguların, soyutun ise kaygının ifadesi olduğunu savunur. Worringer'in *özdeşleyim* içtepisi, insanla dış dünya olayları arasında kurulmuş olan huzur verici panteist bir içtenlik iken karşı kutbunda bulunan *soyutlama* içtepisinin temelinde ise insanın karmaşık, belirsiz ve sınırsız yüce evren karşısında duyduğu tinsel mekân korkusu yer alır. Worringer yaratıma felsefenin yanı sıra psikolojinin açısından da bakmış ve öncelikle soyuta gereksinimi netleştirmiştir: Soyut formların dünyası, insanın öz-yararı için tasarlamış olduğu bir dünyadır (2017).

² Wilhelm Worringer (1881-1965) , “*Abstraction und Einfühlung*” [*Soyutlama ve Özdeşleyim*] (1907) kitabında Theodor Lipps'in (1851-1914) özdeşleyim içtepisi (estetik empati) kavramından yola çıkar -Lipps insanın kendini nesnede kaybetmesini sağlayan estetik haz alma duygusunu böyle tanımlamıştı. Worringer özdeşleyimin sadece doğalcı sanat için geçerli olduğu savıyla eksik olan soyutlama içtepisini kavramlaştırır.

Bireylerin sonsuz çeşitlilikteki yaşantısı her çağ, yöre veya birey için özgül biçimlerle ifade edilebilir (Erzen, 2016), yine de insanoğlunun temel duygularının evrensel olduğu açıktır.

“Hepimiz hakikatten korkarız” diyen Nietzsche için varlığın en büyük hakikati hiçliktir (Bozkurt, 2008, s. 331). Soyut sanat ile varoluşçu felsefe bağlantısına bakarsak Kierkegaard’ın “endişe” vurgusunun ve Heidegger’in insanı yerleştirdiği “ölüme-yönelik-varlık” konumunun (Trombley, 2016, s. 144) soyut sanatın temelinde olduğu görülür. Ölümlülüğü gerçeği ile kuşatılan insan, evrende bulamadığı sonsuzluğu sanatta arar. Kendini ölümsüz kılma güdüsüyle nesne görünümlerinin geçiciliği yerine mutlak düzen oluşturabileceği soyut biçimlere sığınır.

Erken örnekleri karşımıza orta taş çağından çıkan soyut sanat, genelde din veya büyü olarak yorumlansa da “zamanla dine, bilime ve sanata” dönüşmüş, doğaya üstünlük sağlama güdüsü sanatın özünü oluşturmuştur (Fischer, 2015, s. 53). Ayrıca ilkel insanın bir olayın gerçekleşmesi ile simgesel gösterimi arasında paralellik kurduğu bilinmektedir; yaşamı hatırlatan simgelerden bile kaçmasıysa geometrik sanata sığınmasını doğurmuştur (Read, 2014, s. 37-38).

Modern dönemde de sanatçılar “biricik düşünülebilir ve erişilebilir olan mutlak biçim” olarak görülen geometrik soyutlama yoluyla değişken nesneyi insan zihninden de uzaklaştırma çabasını sürdürürler; zira soyut sanatın felsefesini serimleyen Schopenhauer’e başvurursak, çağdaş insan da “dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz” kalmaktadır (Worringer, 2017, s. 26).

Oysa, ölümsüzlük arayışı sonuçsuz kalmaya mahkumdur: “Tüm nesnel varlıkların oldukları şeylerden başka bir şeye dönüşme kaderi ve zorunluluğudur. Varolan her şey yok olmayı hak eder.” (Woods & Grant, 2018, s. 165).

Mondrian bu durumdaki trajediyi açıklar: “[Mutlak olan varlık] evrenin ölümsüz olan yasalılığıdır. Buna karşılık, insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişmedir, ölümlülüktür.” (Tunalı, 1996, s. 146).

Modern insan da kaygısını gidermek umuduyla yaratıcı özgürlüğüne sığınırken soyut sanattan umduğu, varlığı belirsizlikten kurtarmasıdır. İnsan sanat yoluyla evreni belirsizlikten, eş deyişle, tikellikten, görelilikten, değişkenlikten ve rastlantısallıktan kurtarma çabasını sürdürse de esasında bilim ve felsefe açısından belirsizlik bir yetersizlik olarak değil temel bir olgu olarak görülmüş ve kesinliğin mümkün olamayacağı kanıtlanmıştır. Diyalektik Felsefesi, Entropi Yasası ve Görelilik Kuramı belirsizlik kavramını incelerken Heisenberg’in Belirsizlik İlkesi şunu söyler: “Belirsizlikler yaşamın bir gerçeği olarak vardır, evren olasılıklara göre hareket eder, dolayısıyla öngörülemez ve gelecek belli değildir. Bir başka ifadeyle neden ve sonuç yoktur” (Yılmaz B. , 2014).

Derrida ise insanoğlunun kavranamaz nesneleri kavradığını sanma yanılgısına karşı bizi uyarır; zira “Dünyayı bilemeyiz” (Woods & Grant, 2018). Görüldüğü gibi, bilim ve felsefenin tersine bulgularına karşın metafiziğin sanatı belirsizliği değil de belirliliği olan bir varlığı biçimlendirmeye yöneltmesi bir aykırılık oluşturmaktadır.

“Sonsuz ve değişmez” olanı kavramak, insanlığın özünü tanımlamak açısından modern sanatçının yaratıcı bir rolü de bulunmaktadır (Harvey, 2014). Soyut sanatı kendi dışında göndermesi olmayan saflık arayışı olarak düşünsek de aslında kendi varoluşu açısından çaresiz olan insanın her şeyin yitimsizliğinden, kendi ölümlülüğünden kurtulma çabasını içerdği açıktır.

Sonuç olarak, insanoğlunun ölümlülük ile mücadelesinde şu görüşe katılmamız kaçınılmazdır: “Yaratmak yok olmaya karşı bir direniştir” (Seuphor, 1956).

2.2 Soyut Sanatın Öncüleri

Sadece sanat yaratımları değil, kuramlarını bilimsel bir temelden yükseltmek ve açıklamak yönündeki çalışmaları da soyut sanatın öncü sanatçı-düşünürlerini değerli kılmaktadır³. Araştırmalarının uzun bir zamana yayıldığını, temalarının asla tesadüfi seçilmiş olmadığını, rastlantı, şans, deneme-yanılma yöntemi diye bir pratiklerinin olmadığını kabul etmemiz gereklidir (Farago, 2011, s. 184-185).

Soyut sanatın ilkinin Kandinsky olarak kaydedilmesi, entelektüel kapasitesi ve etki alanı yaygın ve derin olan bir sanatçı-düşünür olmasından, istikrarlı araştırmaya dayanan kuram ve uygulamalarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki soyut sanat algısını yerleştirmesinden kaynaklanır. Yoksa onun 1910 tarihli suluboyası öncesinde soyut üretmiş sanatçılar olduğu göz ardı ediliyor değildir. Sérusier'in daha 1888'deki "*Paysage au Bois d'Amour*" [*Tılsım*] resmi ve Hölzel, Čiurlionis, Picabia, Rossine, Dove ile Larionov'un da erken tarihli işleri bilinmektedir.

Hilma af Klint'in 1906 tarihli eserleri de Katharina Schaffner'in sadece resim öğeleriyle duygu durumlarını vermesinin yeni bir dil oluşturduğunun 1908'de yazılmış olduğu da tarihe kaydedilmiştir.

Natalia Goncharova ile Sonia Terk Delaunay da soyutun ilk örneklerini vermiş olan başlıca sanatçılar arasındadırlar. Erken dönem kadınları arasına Anna-Eva Bergman ve Maria Elena da Silva'yı ekleyebiliriz. Kadınlar tekstil malzemeleriyle ve el işi sayılabilen alanlarda da soyut işler yaratmışlardır.

³ Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleyim" (1907), Kandinsky'nin "Sanatta Tinsellik Üzerine" (1912), Mondrian'ın "Doğal Gerçeklik ve Soyut Gerçeklik" (1919-1920) ile Malevich'in "Nesnesiz Dünya" adlı yayınları başlıca kaynaklardır. İlk kuramcılar arasında Henry-Daniel Kahnweiler, Michel Seuphor, Marcel Brion ve Arnold Gehlen de sayılmaktadır (Brion, 1967).

Yirminci yüzyıl başlarındaki soyutlamaya geçiş arayışları; Kandinsky için sanatta tinselliğin, Mondrian için son gerçekliğin, Malevich için ise üstün gerçekliğin ifade edilmesi arayışı olarak görülmektedir (Farago, 2011, s. 12).

“Mistik modernist” Kandinsky, soyutun ilk örneklerini, sanatın sonsuz bir tinin, bir evrensel ruhun algısı ve ifadesi olduğu anlayışıyla vermiştir. Umudu, sanatın tinsel gücünün, dönemin Pozitivist ve materyalist ruhuna karşı koymasındır. Sanatçı tinseli, maddesel olana karşı içsel, düşünsel, ruhsal anlamında kullanır. Tin, sanatta belirginleşir; sanatçı “gören” kişidir; görme “ruhsal titreşimlerin tınısını” duyma ve en üst düzey hakikatlere açılmaktır. “Sanatçı, zamanın öğretilerine ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, ‘bilinen’ veya ‘bilinmeyen’ şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır (Kandinsky, 1977) (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1978/2011, s. 47-51).

Thales’in ‘Dünyanın özü nedir?’ sorusu Mondrian’da “Resmin özü nedir?” sorusuna dönüşür ve bu arayış sanatını felsefeye yaklaştırır. Mondrian dikey ve yatayın temsilini değil, kavramsal dilini ortaya koyar. Estetik soyut ile kavramsal soyut karşılaştırması yapıldığında, evrenselliğe ulaşmak için bireyi aradan çeken, bilimsel yolları kullanan, akla seslenen ve biçimi kendi başına bir gerçeklik olarak irdeleyen Mondrian’ın yapıtı kavramsal soyut kategorisine yerleştirilir (Marcus Graf, Kişisel İletişim).

Soyutun bu iki öncüsü arasındaki zıtlığa bakıldığında; Kandinsky öznenin eksiksiz gücünü yansıttığını, Mondrian ise biçimlerin içindeki anlamı boşaltmayı sürdürerek öznenin gücünü yok ettiğini açıklamaktadır (Bonfand, 1994/2015, s. 34).

Malevich’in bağınazlığa varan soyut üslubu, “mutlak gerçekliğe” kavuşacak yeni bir insanlık için yeni sanatın da “hiçten başlaması” inancından kaynaklanır.

Malevich'in hiçliği, insanlığı materyalizmin boyunduruğundan kurtarıp üstün değerlere ve gerçekliğe kavuşturacak ütöpik bir çağ başlatma ülküsüdür. Kare formunu, salt nesnelerden değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü ruhsal titreşimlerden, dışavurumcu öğelerden arınmış olarak konumlandırır.

Bu Kandinsky'nin tutumunun zıddında bir arayıştır. Mondrian eşit olmayan karşıtlıkların -birey/evren, nesnel/öznel, yer/gök, kadın/erkek vd.- dengesini kurmaya çalışırken, Malevich ayrıcalıkların bulunmadığı bir eşitliğin dengesini arar.

Malevich'e göre; "Hayatın dilediği yaşamak değil dinginliktir" (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1978/2011, s. 54-58).

Kandinsky özellikle Solomon R. Guggenheim koleksiyonu sayesinde Soyut Dışavurumcular nezdinde görünürlük kazanmıştır. Yapıtının tinsel içeriği ve kendiliğindenliği dolayısıyla kadın sanatçılarımızı da derinden etkilemiştir. New York'a göç etmiş olan Mondrian'ın ise aynı çevrelerde bulunarak bilgisini aktarma fırsatı bulabilmesi dolayısıyla başta Krasner olmak üzere Soyut Dışavurumcu kadınların yaşamında ayrı bir rolü vardır. Ancak titiz planlamaya dayanan çalışma pratiği, sanatçının varlığının esere sinmesinin reddi gibi konulardaki son derece ısrarlı tutumu dolayısıyla Soyut Dışavurumcu biçime etkisi çok sınırlı olmuştur. Malevich'in Suprematizm Manifestosu olan "*Nesnesiz Dünya*", 20. yüzyıl teorisinin önemli bir metni olmasına rağmen 1927 yılında Rusçadan Almancaya çevrilmesinden ancak otuz yıl sonra İngilizce olarak yayınlanmış (Malevich, 1927/2013, s. 12-13); soyut resme güçlü bir damga vuran sanatçının Soyut Dışavurumcu kadınlar üzerindeki etkisi bu nedenle sınırlı kalmıştır.

Soyut Dışavurumun öncü kadınların sanatı açısından, soyut sanatın bu üç öncüsü içinden esin kaynağı olabilmiş başlıca sanatçı Kandinsky olmuştur.

2.2.1 Hilma af Klint

Hilma af Klint (1862-1944) eseri saf anlamda tinsel olan bir sanatçı olarak görülmektedir. Onun çağdaş sanat hareketlerinden bağımsız olduğu ve böylelikle de soyutlamaya varmak için sanatsal hareketlerin tanınmasının gerekli olmadığını gösterdiği açıklanmaktadır (Bonfand, 1994/2015, s. 44-45).

Af Klint'in sanat yolculuğu da Kandinsky, Malevich, Mondrian, Kupka ve Klee'de olduğu gibi mistik bir dünya görüşü tarafından şekillenmiştir. Ancak saf tinsel soyutlamaya varış yolu, af Klint'i Kandinsky'nin bir tür antitezi haline getirir. İkisi de mistik eğilim taşımalarına ve sanatta tinselliği önemsemelerine rağmen bu keşfi bilinçli bir sürecin parçası olarak gören, araştırmaları ve kuramları çerçevesinde geliştiren Kandinsky'e karşın af Klint kendi sanatsal yaklaşımına doğrudan bilinç ve farkındalık düzeyi yüksek metafizik deneyimler esnasında varmıştır (Kollnitz, 2019).

Bilim ve felsefe evreni araştırma çabasını sürdürürken yanıtı *okült*⁴ (gizemci) öğretilerde arayan, farklı bir kavrayışla tüm gizemlerin açılabilceği inancını taşıyan kimseler de olabilmektedir. Duyumsananın gizeminin azalması da duyumsanamayanın daha çok merak edilmesine yol açabilmektedir (Barasch s 300).

Okült bir yaklaşımı benimseyen Teozofi⁵ Cemiyeti, Helena Petrovna Blavatsky tarafından New York'ta kurulmuştu. Cemiyetten Rudolf Steiner ise madde ile ruh, bilim ile okültizm, metafizik ile felsefe arasında köprü kurmaya çalışmıştır. Steiner ve Kandinsky'nin paylaştıkları görüşe göre:

⁴ Okültizm, bilimsel yöntem dışındaki kanallar ile "gizli" bilginin araştırılması demektir. Tanrı, evren, doğa, gelecek, ruhlar dünyası ve evrenin bilinmeyen güçleriyle ilgili konularda medyumluk ve ezoterik gelenekler yoluyla edinilmiş derin bilgiler bütünü olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1999).

⁵ Teozofi, temelde insanın birtakım duyuüstü beceriler geliştirerek maddi gerçekliğin ötesini, aşkın olanı idrak edebileceğine inanan, büyük ölçüde sezgisel bilgiye dayanan ve kendisini Tanrı tarafından ilham edilmiş bir öğreti olarak sunan bir disiplindir (Cevizci, 1999).

“İnsan, üç dünyanın hemşerisidir. Bedeniyle algıladığı dünyaya aittir. Ruhuyla kendi dünyasını kurar. Tiniyle ise, diğer ikisinin üstünde bir dünya oluşturur.”

(Steiner, 1987, s. 20) (Eroğlu, 2017, s. 9'da Kandinsky'den aktarma).

Steiner'in kurduğu *Antroposofi*, insanın içindeki ruhsal ögelerin evrendeki ruhsal olana doğru yönlendirilebilmesi için var olan bilgi yolu olarak açıklanmaktadır. Steiner modern çağın materyalizminin, insanı tinsel hakikatinden uzaklaştırdığını ve Socrates'in “kendini bil, kendini tanı” önerisinin, sanatçının kendi ruhsal gerçekliğini aramasını ve yapıtına bu iç gerçekliği aktaracak gücü kendi içinde bulmasını sağlayacağını düşünmektedir (Eroğlu, 2017) (Çelikkan, 2018, s. 52). Ruhun belirginleştiği duyularla algılanabildiği tek alan sanattır.

Af Klint kadınları da kabul eden İsveç Kraliyet Akademisinde eğitim görmüş; ancak bir kadın olarak Stockholm sanat çevresinde istediği yeri bulamamıştı. Sanatçının gelişiminde hassas mizacı, kardeşinin küçük yaşta vefat etmesi, aldığı dini eğitimler, felsefeye ve bilime olan ilgisi etkili olmuş, bu etkenler metafizik eğilimini biçimlendirmiştir (Bashkoff, 2019). Özgün sanatına bu eğilimiyle ulaşmıştır.

Af Klint, Blavatsky ve Steiner'in okült yaklaşımlarından etkilenir. Bu eğilim onu mistisizm, okültizm ve ruhlarla iletişime geçen bir medyum olmaya doğru sürükler. 1896 yılında, dört kadınla birlikte kurduğu De Fem [Beşli] adlı medyum grubu ‘Rehberler’ yardımıyla trans halinde otomatik çizime yönelir. Af Klint sanatını ruhlarla iletişim içinde olduğu bir ortamda gerçekleştirir (Bashkoff, 2019).

Af Klint'in yapıtının merkezini, 1906-1915 yılları arasında yaptığı 193 resimden oluşan ve “*The Paintings for the Temple*” [*Mabet Resimleri*] başlığı altında toplanan eserler oluşturur. Bu çalışmalar bir bütün olarak sanatçının görünen dünyanın ötesindeki aşkın dünyayı görselleştirme çabasını içerir (Horowitz, 2019).

Af Klint bu resim serisinin üretimine dair şu notu düşmüştür:

“Kendimi körü körüne yüksek güçlerin gizemine bırakmadım, ama resim çizerken onların varlığını yanı başımda hissettim” (Bashkoff, 2019).

Af Klint, uzun yıllar üretmiş ve yaşamı boyunca sanat ve akademi çevrelerinin içinde yer almış olsa da ölümünden sonra unutulmuş; 1200’den fazla resim, 100 metin ve 26.000 sayfalık not ve eskizden oluşan yapıtının yeniden fark edilmesi ancak son yıllarda olabilmektedir. Bu unutulmanın başlıca nedeni, sanatçının ‘yapıtının vefatından 20 yıl sonra sergilenmesi’ yönündeki vasiyetidir. Sergisi 1944’teki ölümünün ardından çok daha sonra 1988 yılında Helsinki’de düzenlenmiştir. Af Klint’in yapıtını daha sonra sergilemek istemesi, kendi çağdaşları tarafından anlaşılamayacağını düşünmesi nedeniyledir. O, resimlerinin zamanına değil, geleceğe ait olduğunu düşünmüştür (Molesworth, 2019).

Günümüzde, af Klint’in gerçekten zamanının ötesinde mesajlar verdiği savunulmaktadır. Örneğin, atomları çizmiş, ya da çizimlerinde maddeden çıkan bir ruh olduğuna dair notlar almıştır. Evrenin başlangıcına ve aslında hiçbir şeyin sadece bizim gördüğümüz şekilde olmadığına dair birçok ifade yazmış ve resmetmiştir.

Dolayısıyla sanatçının ancak yakın bir zamanda Guggenheim New York’ta açılan kapsamlı sergisi, “*Hilma af Klint: Paintings for the Future*” [*Hilma af Klint: Geleceğe Resimler*] (2019) kendisini ile defa tanıyan sanat çevresi için sürpriz ve eşsiz bir karşılaşma olmuştur.

Af Klint’in ruhlarla iletişimde ilk yaptığı eserler 1906 ila 1907 yıllarında “*Primordial Chaos*” [*Başlangıç Kaosu*] adlı 26 küçük ölçekli resim serisidir ve evrenin oluşumundaki şekilsiz ve anlamsız kaosu anlatır. Ardından “*Eros Series*” [*Eros Serisi*] ve en bilinen “*Ten Largest*” [*On Büyük*] serisini tamamlar. Sanatçı bu serisinin yüksek ruhların insan sistemine dair ortaya koyduğu çocukluk, gençlik, erişkinlik ve yaşlılık olarak dört ana bölümden oluştuğunu belirtir (Resim 4).

Resim 4

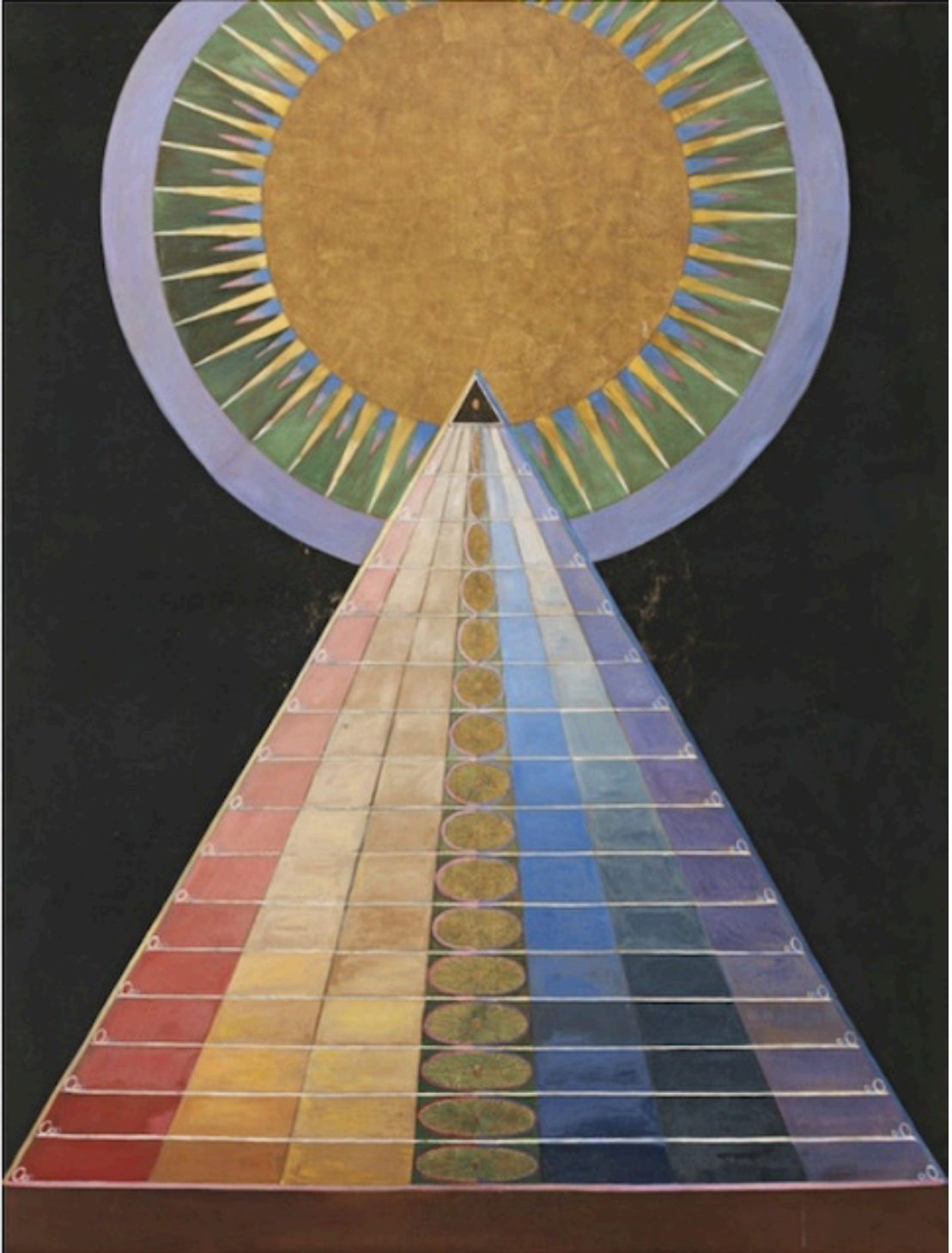
Hilma af Klint "Group IV, No. 7. The Ten Largest, Adulthood"



Not. 1907. Kâğıt üzerine Tempera, tuval üzerine marufle, 315x235 cm.

Resim 5

Hilma af Klint "Group X, No. 1, Altarpiece"



Not. 1915. Tuval üzerine Yağlıboya ve Metal Yaprığı, 237.5 × 179.5 cm.

1908 yılında 21 resimlik “*Seven Pointed Stars*” [*Yedi Köşeli Yıldız*] serisini ve “*Evolutions*” [*Evrin*] serisini tamamlar. “Evrin” serisinde, medyumluk seanslarında ruhlarla iletişimdayken kullandığı ve kendi yarattığı alfabeden harfler ve kodlara da yer verir. Bu seansların sonucunda oluşan defterleri daha sonra 1200 sayfadan oluşan bir çalışma olarak “*Studies of Life and Soul*” [*Yaşam ve Ruh Üzerine Çalışmalar*] adı altında yayınlanır. Yapıtını alımlamamız, metafiziğe ve sanatçının kişisel imgelerine aşinalık gerektirir (Bashkoff, 2019).

Af Klint’in ruhlarla iletişime geçerek resim yapma süreci 1908 yılında Steiner’in ona daha çok iç gözleme bakmasını söylemesiyle kesintiye uğrar. 1912 yılında son serileri “*Swans*” [*Kuşular*] ve “*Altarpieces*” [*Altar Panosu*] yapmaya başlar ve çok daha bilinçli form ve renkler kullanır (Resim 5). Kuşular, insanlık tarihinde önemli sonları temsil eder, simya ilminde ise zıt kutupların bir araya gelmesini anlatır. “*Altar Panosu*” serisinde ise kullandığı formlarda açık bir şekilde insan bilincinin yükselerek farklı, ötede ve yüksekte bir alana ulaşışını ve aynı zamanda yüksek bilinçten sınırlı dünyaya inişini aktarır (Bashkoff, 2019).

Bu özete göre, Gerçeküstücülüğün simgesi olan bilinçdışı üretimi sanatla ilk defa birleştiren oldukça erken bir dönemde af Klint olmuştur. İlk soyut resmi de Kupka’dan ve Kandinsky’den önce ortaya çıkarmıştır; “No 1” 1906 tarihlidir. Af Klint’in bir diğer öncülüğü döneminin sanat normlarının dışında olarak Soyut Dışavurumculuğun simgesi olan dev boyutlarda çalışmış olmasıdır (Kollnitz, 2019).

Son olarak Soyut Dışavurumun kadınlarının, Af Klint’in sanatının temelini oluşturan yoğun metafizik duygulara ve trans deneyimlerine uzak olduklarını kaydetmemiz gereklidir.

2.3 Amerika’da Soyut Sanat

Amerikalı sanatçıların soyut sanatsal ifadede özgün arayışlarının kökeni 20. yüzyıl başına dayanır. John Marin, Arthur G. Dove, Stuart Davis, Alfred Maurer, Max Weber, Marsden Hartley, Milton Avery ve Georgia O’Keeffe Soyut Dışavurumcu kadınlar için önemli bağlantılar sağlamışlardır (Agee, 2016). Dove’un organik soyut işleri Soyut Dışavurumculuğun habercisi niteliğindedir. 1910-11 yıllarında yaptığı altı resmin Batı’nın ilk soyut resimleri; 1912’deki sergisinin de dünyada açılmış ilk soyut resim sergisi olduğu sonradan fark edilmiştir (Harrison H. A., 1968)

“Amerikan modernizminin annesi” olarak nitelenen ve cesur bir feminist olan O’Keeffe’nin organik dünyanın dinamizmine odaklanan yapıtı dünya sanatına ikonik bir katkıdır (Munro, 1979). Onun beslendiği, 20. yüzyıl başı Amerika’sında yeniden canlanan transandantal düşüncenin temsilcileri Ralph Waldo Emerson ve Henry David Thoreau, Soyut Dışavurumcu kadınların da araştırma alanı içinde olmuştur.

Amerikan sanatçılarının soyutun anlamını kavramalarında 1913 Armory Show’da sergilenen Avrupalı sanatçılar etkili olur. Aynı yıl, Paris’te bulunan Morgan Russell ve Stanton Macdonald-Wright geliştirdikleri optik temelli Synchronism ile ilk temsili olmayan Amerikan modern sanat hareketini başlatırlar. Yeni arayışların hız kazandığı bu dönemde Stieglitz’in çevresindeki çeşitli sanatçı grupları da bireysel biçimsel denemelere girişirler. Galeri 291 ilk dalga soyut sanatçıların sergileme olanağı bulduğu nadir yerlerden biridir (Doss, 2002). Büyük Buhran yıllarının sanatı ağırlıklı figüratif olsa da sıklaşan geometrik soyut üsluplar düzen arayışını yansıtır.

Amerikalı öncü geometrik soyut sanatçılar arasında Rosalind Bengelsdorf Browne, Charmion Von Wieand, Irene Rice Pereira ve 1930’lardaki işleriyle soyut rölyef yapıtlar veren ilk Amerikalı Gertrude Glass Greene yer alır (Sandler & Marter, 2016). Agnes Martin ise 20. yüzyıl ortalarının başlıca soyut ressamıdır.

Whitney’de açılan “*Abstract Painting in America*” [*Amerika’da Soyut Sanat*] (1935) adlı serginin katalogunda Stuart Davis, ülkesinde soyut sanat hareketinin en yoğun olduğu dönemi 1915-1927 olarak belirtir, bu dönem sanatçı sayısı az olsa da sanatsal fikirlerin oluşumu ve netleşmesinde önemlidir (Davis, 1971).

Avrupa ve Rusya kökenli olan, yeni formların icadını içeren saf soyut sanatın Amerika’ya varışı ancak 1930’larda, Josef Albers aracılığıyla olur ve yine ancak 1960’lardan sonra yeniden ortaya çıktığında yaygın kabul görür (Albers, 1963/2013).

Geometrik soyutlamanın çekirdek kadrosu, CIA projesi olarak 1936’da kurulan “The American Abstract Artists” [Amerikalı Soyut Sanatçılar] adlı gruptur. Krasner kurucu üyelerdendir ancak zamanla uzaklaşmıştır; Reinhardt ise grubun dikkat çeken üyesidir (Fineberg, 2011/2014, s. 39). Grup pek çok sanatçının soyuta yönelmesini desteklemiş ve Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkışı için zemini sağlamlaştırmış olsa da akımın öncülerinin çoğu bir parçası olmamışlardır (Sandler, 1970, s. 15).

1930’lara gelindiğinde dikkat çekecek olan yeni kuşak soyut ressamaların yukarıda adı geçen ilk kuşak sanatçıları olumlamalarına rağmen daha çok dış kökenli sanat üsluplarını örnek aldıklarını belirtilmelidir. Bu ilk soyut sanatçıların Soyut Dışavurum akımının öncüleriyle de teması kısıtlıdır (Anfam, 2015, s. 54). Amerika’da soyutlama, Avrupa’daki soyutlamanın aksine geometriye değil, sanatçının bilincini kontrolünü askıya aldığı doğaçlamaya dayanır (Danto, 2017, s. 25-27). Newman saf soyut sanatı “pürist yapılar” ve Gerçeküstücülüğü ise “kişisel tragedy” tanımlarıyla küçük görürken Soyut Dışavurumu farklılaştırır: “İşte burada soyut ressam olmayan ama soyut üslup denen alanda çalışan bir grup ressam var.” (1947/2011, s. 613-614).

Soyut Dışavurumun kadınları da bir önceki kuşağın soyut sanatçılarının yolundan değil kendi özgün yollarından ilerlemişlerdir (Leja, 1987, s. 16) (Ashton, 1973).

3. BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUM AKIMININ

ÖNCÜ KADINLARINA SAYGI

3.1 Soyut Dışavurum Akımının Kanonunun Yeniden Yazımı

Modernliğe dair kavramlar ve olgular karşıtlıklar barındırır. Soyut Dışavurum akımı da günümüze kadar sıklıkla güncellenen, dönüşen ve birbiriyle çelişen çerçeveler içinde ele alınmıştır (Gibson & Polcari, 1988).

Bilinçlenmeye bağlı olan ve belirli bir süreye yayılan güncellemelerin başında, akımın oluşumuna ve gelişimine katkıda bulunan sanatçılar arasında yer alan pek çok kadının ve diğer azınlık gruplarından sanatçıların haklarının teslim edilmesi gelir.

Bu araştırma açısından öne çıkan ilk olgu sanatçının benzersizliğidir:

Modern insan, benzersizleşme insanlığı dair bir işaret olarak görüldüğünde doğar. Hümanizma bu yeni fikrin kapısını aralar. İnsanın insanlığı (insanın özü) benzersizleşmeye, dolayısıyla her türlü aidiyetten sıyrılmış, her türlü mevkiinin önüne geçmiş, her türlü sınıflandırmadan, belirlemeden kurtulmuş bir varoluşa dayanır (Legros, 2011).

Soyut Dışavurum akımı, Birleşik Devletler'in dünya sanat tarihine kazandırdığı ilk özgün sanatı olarak övülür; anlatısı genç ülkenin kuruluş mitine bağlanarak bağımsız, cesur, dayanaklı bireylere dayandırılır ve yapısının çoğulculuğa, sentez ve entegrasyona eğilimi vurgulanır. Öyleyse sormalıyız: Akımın gerçekliği, bu geleneksel anlatısının kusursuzluğu ile ne kadar uyumludur?

Bu sorgulama, akımın çok-boyutluluğu ve çok-kültürlülüğünü merkezine alan bu çalışma akışında yinelenmektedir.

Yirminci yüzyıl ortalarında Amerikan kimliğinin ve kültürünün yeniden tanımlanması ve oluşturulması sürecinin belirleyici bir ögesi olan Soyut Dışavurumculuk, New York'un özgür dünyanın sanat merkezi olarak konumlanmasının nedeni ve aracıdır; ancak saf sanat arayışında, özgürlük ve çoğulculuk bağlamında devrimci olarak övülen akımın, başta cinsiyet ve ırk ayrımcılığı olmak üzere topluma yerleşmiş bulunan ayrıştırıcı ve dışlayıcı öğelerden arınmış olmadığı araştırmamızı temellendiren bir ana bulgudur.

“Soyut Dışavurumcular homojen bir grup muydu?” sorusunun yanıtını Amerikan modernizminin elitist Avrupa modernizminden farklı olan kapsayıcı ve bütünleştirici yapısı verir: Akımın bireyselliği önde tutan sanatsal anlayışı çeşitlilik içermektedir. Her aşamasında, kültür-sanat alanının çeşitli disiplinleri ile millet, ırk, yaş, cinsel kimlik gibi ayrıştırıcı öğeleri buluşturan bir entelektüel eylem bulunduğu; sanatçıların kısıtlayıcı değil besleyici olan esnek bir topluluk yapısı içindeki dayanışmadan güç aldıkları açıktır. Buna rağmen kadınlar, siyahiler ve farklı cinsel kimliktekilerin ikincil konumda görülmesi sorunu aşılammıştır (Anfam, 2016).

Sanat tarihinin radikal yeniden okunması ve yazımı, 1960'lardan bu yana diğer disiplinlerin dönüşümlerinden beslenmiş, Marksist, feminist ve psikanalitik kuramları kullanan sorgulamalarla yolu açılmıştır (Harris J. , 2013, s. 62). Bu dönüşüme paralel olarak Soyut Dışavurumda beyaz erkeğin varlığına daha fazla değer biçen tekdüzelik de sorunsallaştırılmıştır. Richard Leppert, “geçmiş bizi inşa ettikçe bizim de dönüp geçmişi yeniden inşa ettiğimizi” hatırlatır (2009, s. 25). Bu çalışmamız da sanat tarihinin yeniden inşasından kuvvet alarak ve modern sanatın öncelikle bireye dair ve bireye özgü olmasına yaslanarak özünde erkeklerinkine eşdeğer yaratıcı dürtülerle üretmiş bulunan kadın sanatçıların varlığını görme, anlama ve saygı sunma girişimidir.

Günümüzde nihayet, Soyut Dışavurum akımının kadınları -Lee Krasner, Grace Hartigan, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler- 20. yüzyıl ortalarının en iyi ressamaları arasında sayılmaktadırlar. Elaine de Kooning, Perle Fine, Judith Godwin, Hedda Sterne, Michael West ve daha nice kadının, koşullara dayanıklılık kazanarak, cesur, bağımsız ve işine tutkun bireyler olarak Soyut Dışavurumcu estetik içinde özgün bir sanat dili geliştirmeyi başardıkları kabul edilmiştir (Bkz. Ek 1) (Marter, 2016).

Çalışmamızda ana vurgumuz, her kadının ‘biricik’liğinedir.

‘Bir diğerinden farklı olmak’ olgusu, tüm insanlar için, erkekler için olduğu gibi kadınlar için de geçerlidir. Soyut Dışavurumcu sanatçı ne tek bir ortak görüş ne de bir evrensel estetik uygulama ile sınırlıdır; yaratımlarındaki kimi ortak noktalar bile aslında farklı olan önceliklerine ve inançlarına yaslanır (Rosenberg, 1958, s. Leja'dan aktarma). Bu bağlamda, Soyut Dışavurumcuların yaratımlarını biyolojik cinsiyetleriyle ilişkilendirmek ve yerleri akımın ortak öyküsünde olan kadınları ayrı bir ‘kadın sanatı’ kategorisi olarak ele almamız doğru olmayacaktır. Kadınların sanat yaptıklarını söylememiz kadın sanatı yaptıklarını söylememiz ile aynı şey değildir.

İlk başta kadın cinsine özel olan ve sonra da tek tek her kadına özel olan açısından keşfetmeyi savunan Julia Kristeva’yı kılavuz alırsak; kadınların oluşturduğu bir topluluk var olsa bile bir kitleye indirgenmemeli, tek tek özgün kadınların varlığını görmeli, “Biz’den değil benler’den” bahsetmeliyiz (Şimga, 2018, s. 61). Luce Irigaray da “Bir’i Çok’tan yola çıkarak düşünmeyi” önermiştir (Direk, 2018, s. 67).

Feminist perspektifin tekilliğe yaptığı vurgu (Bkz. 3.3), çalışmamızın çerçevesini çizmiş; incelenen sanatçıları bireysellikleri içinde ele almaya yöneltmiştir.

Bu yaklaşımla, çalışmamızda akıma dair temel olgular sanatçının cinsiyetinden bağımsız olarak ele alınacak; yeri geldiğinde ise kadınlara etkisiyle, hareketin özünde bulunan bireysellik vurgusu akılda tutularak bağ kurulacaktır.

Sanatı döneminin koşulları içinde değerlendirme yaklaşımıyla, öncelikle Soyut Dışavurum akımının doğma-gelişme-sonlanma dönemlerinin 1930'lardan 1960'lara yayıldığını kaydetmeliyiz. Akım henüz adlandırılmış olmasa da ilk örnekleri 1937'de görülür. Sanatçıların yanı sıra kuram, eleştiri, sunum, satış gibi alanlardan öncü aktörlerin düşünceleri 1940-50'lerde olgunluğa ulaşır. Amerikan avangardının kuram ve uygulama alanında getirdiği derin kırılma, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası dönemde, geleneksel yaklaşımın kendilerine çözüm olamayacağına emin olmalarının ardından ivme kazanır. Yeni bir yaklaşımın belirmiş olduğu 1942 itibarıyla fark edilmiş olsa da sanatçıların saygınlık kazanmaları 1947-1958 yıllarına tarihlenir. 1959 sonrası ise akımın son dönemi olarak kabul edilir. Sonuçta postmodernizmin modernist sanatın elitist ve hiyerarşik kodlarını yapı-bozuma uğratmasıyla geriye çekilir (Siegel, 2011). Elbette bu dönemler genellemedir ve geçişkendir. Soyut Dışavurum akımının 'sonlanması' ifadesi de sadece akımın sanat dünyasında arka plana alınmasını ve yeni kuşakların daha farklı yolculuklara yönelmelerini ifade eder; zira sanatçıların pek çoğu sanat yaşamları boyunca -incelediğimiz kadın ressamlar açısından bu uzun yıllar demektir- soyut dışavurum estetiğinde üretmişlerdir.

Zamanın ruhu, ifadesini Adolph Gottlieb'in "Soyutlama, zamanımızın gerçekçiliğidir" açıklamasında bulmaktadır (1947/2011). Ancak esasen sanatçıların cinsiyetlerinden bağımsız olarak günün dehşetengiz gerçekliklerine varoluşsal yanıt olarak sundukları estetik çözüm (Leja, 1993), salt erkek dehasına özgü olarak kayda geçirilmiştir. Erkek sanatçılar merkezleştirilirken kadınlar kenarda kalırlar. Jackson Pollock ve Willem de Kooning Soyut Dışavurum akımının iki temel gücü olarak tanımlanırken kanona alınan ressamın kökenlerindeki tüm farklılıklara karşın yine 'beyaz erkek' kimliğinde buluşurlar. Bu durum kadınların dikkatini o dönemde çekmiş olsa da sorun olarak görülüp üzerine gidilmesi ancak 1968 ruhu ile olacaktır.

Resim 6

Joan Mitchell “East Ninth Street”



Not. 1956. Tuval üzeri yağlıboya, 203,2 x 162,56 cm

Mitchell’in “*East Ninth Street*” [*Doğu Dokuzuncu Sokak*] eseri (Resim 6), akımın geliştiği ve kendi atölyesinin de bulunduğu mahalleyi hatırlatır. Canlılığı aşikâr olan bu mahallede, öncülüğün yakıştırıldığı erkeklerle aynı entelektüel ve sosyal ortamı soluyan Soyut Dışavurumcu kadınlar, akımın maço nitelikleriyle kurgulanmasına şahit oluyorlardı. Zamanla Soyut Dışavurumculuk sonlanırken, başarısında en başından itibaren payı bulunan, mesleki ve sosyal ağlarda yer alabilmiş olan kadınların tümünün geride bırakıldıkları, erkeklerin öğrencisi ya da takipçisi olmakla aşağılandıkları, yaratıcılığın sadece erkeklere yaraştırıldığı durumu netleşir. Kadınların izi giderek silinecek, sonunda tam unutulma ile karşılaşacaklardır.

Kadınların katkısının erkeklerinki gibi tarihe kaydedilmesini isteyen Fine’ın “dahil edilmem gerekir” ısrarıyla, Whitney Müzesinde “*Abstract Expressionism: The Formative Years*” [*Soyut Dışavurum: Oluşum Yılları*] adıyla 1978 yılında açılan serginin küratörlerine yaptığı ikaz sonuçsuz kalmıştır. Adı yirmi yıl önce Soyut Dışavurumcular arasında sayılmakta olan Fine’ın arada geçen bu süre içinde unutulmuş olması ve dışlanması sürdürülmesi, kadın sanatçıların yaşamdan ve kanondan sistematik olarak silinmesinin ne ilk ne de son örneğidir (Marter, 2016).

Kadınları yok sayan ya da değersizleştiren zihniyetin örneklerini çoğaltmadan, sanat tarihinde kanonun akademideki erkeklerin tekeline oluşuna meydan okuyan ilk kadın olan Angelica Kaufmann’dan (1741-1807) beri ayrımcılığın giderilemediğini söylemekle yetinebiliriz. Feminist sanat tarihçisi Nanette Salomon’un sanat yapıtı seçkisinin “bilinçli dışlama durumu” olduğu açıklamasının (2014), Soyut Dışavurumculuk akımı için de geçerli olduğu çıkarımı bu çalışmanın arka planındadır.

Soyut Dışavurumun öncü kadınlarının ve diğer yok sayılanların görülmeleri, akım artık arka plana çekildikten sonra, neyse ki sanatçıları henüz hayattayken “feminizmin toplumsal devrimi” (Millet, 2018) sayesinde olmuştur. 1960’lardan itibaren Birleşik Devletler’den yayılan ikinci dalga feminizmin donanımlı ve cesur savunucularının, -teorisyen, akademisyen, sanatçılar- “feminist eleştiri metodolojisiyle yürüttükleri sorgulamalar”, sanat dünyasının da “tüm kurumlarıyla cinsiyetlendirilmiş bir iktidar biçimi” oluşunun açığa çıkmasını sağlamıştır (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 13-117) (Antmen, 2014a, s. 7-12) (Lippard, 1976).

Art arda gelen yapıbozumcu çalışmalar, “sanat eleştirisi ve tarihinin araştırılma ve değerlendirilme yöntemlerinin, tarafsız ve nesnel, eş deyişle bilimsel değil, ideolojik bir pratik” olduğunu vurgularlar; böylelikle “doğal ve normal sayılan seçkileri kuşkulu hale” getirirler (Parker & Pollock, 1981).

Postmodernist dönemin siyasal enerjisiyle güçlenen revizyonist yaklaşımlar ırk, cinsiyet, cinsel kimlik gibi ayrıştırıcı ve dışlayıcı ögelere bakışımızı bilinçlendirdikçe (Şaylan, 2020), Soyut Dışavurum akımının kanonunun da sınırlarının genişlediği, kadınları da kapsadığı ve kimi sanatçıların merkeze doğru kaydığı gözlemlenir. İlk olarak Frankenthaler'ın ardından da Krasner ile Mitchell'in hatırlanmasını bu durumun en belirgin örnekleri olarak verebiliriz (Anfam, 2016, s. 14-18).

Öte yandan, sanatçının cinsiyetine dayalı bakıştaki çelişkiler halen sürmektedir. Günümüzde, ilk örneklerinin üzerinden geçen zaman bir tam yüzyıla, tarihçesinin yazılmaya başlaması üç çeyrek yüzyıla yaklaşmakta olsa da Amerikan modernizminin ve Soyut Dışavurum yaklaşımının kapsayıcılığıyla çelişen bazı temel sorunların güncelliğini korumakta olduğunu görmekteyiz. Bu nedenle, eşitlikçi yeni bir düzen kuran revizyonist çalışmaların gerekliliğinin sürmekte olduğunu ifade edebiliriz.

Çalışmamız sanatın cinsiyet üstü bir değerlendirmesini yapacak ve her sanatçının biricik yaşam deneyimini öne çıkaracaksa, şu sorunu da akılda tutmamız önem taşımaktadır. Erkeklerin deneyimleriyle oluşan imgeler bütün insanlığın güçlü bir ifadesi olarak kabul edilirken, kadın deneyiminin imgelerinin neden bütün insanlığa ait görülmedikleri sorusu (Broude & Garrard, 1994) halen geçerlidir.

Çağımıza uygun yeni düzende, her ırk, sınıf ve cinsel kimlikten bireyin varoluş sürecinin adilce desteklenmesini sağlamamızın ideal olduğu açıktır. Bu gereklilik sadece geçmişimize değil, günümüze ve geleceğimize bakışımızı da kapsamalıdır.

İlerleyen bölümlerde incelediğimiz başlıklardan sonra vardığımız sonuç, Soyut Dışavurumun öncü kadınlarının, kadınlar açısından genel bir zorluk olarak tanımlanan “kültürün üretilmesi ve yayılmasında söz sahibi olma sorumluluğunu ve ayrıcalığını” (Salomon N. , 2014) kazanmış olduklarıdır. Onların bu özellikleri, günümüzün sanatçı kadınlarına ışık tutmaktadır.

3.2 Soyut Dışavurumun Öncü Kadınlarının Hatırlanışı

Kendisini göremediğimiz bir sanatı değerlendirmemiz nitelikli olabilir mi?

Önde gelen sanat kurumlarının etkinliklerini taradığımızda, çalışmamızın ilk kaynaklarını derlediğimiz 2018’den bu yana, Soyut Dışavurum akımının öncü kadınlarına yönelik ilginin belirginleştiğini görmekteyiz. Üretimlerinin üzerinden bir tam yüzyıl geçmişken yitik öykülerinin ve eserlerinin görünürlüğünün artmasını, sanat ortamındaki eril otoritenin kabuk değiştirmekte olması ile ilişkilendirebiliriz.

New York Modern Sanat Müzesi’nin (MoMA) ilk 60 yılını inceleyen bir araştırma, ilk kadın sanat örgütü olan “*Women Artists in Revolution*” (WAR) [*Devrim Halindeki Kadın Sanatçılar*] protestolarından başlayarak kadın hareketinin güçlü olduğu 1970-80’lerde, müzenin cinsiyetçi politikalarına karşı sayısız itirazın yapıldığını gösterir: Kadın varlığına yapılan yüzlerce yıllık hasarı gidermek üzere müzenin kadın sanatçıları cesaretlendirmesi talep edilmektedir (Jacobson, 2018).

Protestolar başladığında MoMA koleksiyonunda tüm kadın sanatçıların oranı %10’un altındadır; koleksiyona eklenen tüm eserlerin sergilenmediği de açıktır. 2018’e geldiğimizde ise kadınların oranı ancak %11 olabilmıştır. Sadece on bir kadının eseri daimî koleksiyon içinde sergilenirken, çalışmamız kapsamındaki sanatçılardan da sadece Frankenthaler sergilenenler arasında karşımıza çıkmıştır.

Soyut Dışavurum akımının doğduğu New York’un göz bebeği, modern sanatın merkezi olma iddiasını taşıyan, kuruluşu bir grup kadının hayali ve emeği olan (Bkz. 6.1) bir müzenin bile cinsiyetçi politikalarında kayda değer bir değişiklik olmasının uzun zaman alması, toplum genelinde yaşanacak dönüşümün zorluğunu belirginleştirir. Neyse ki 21. yüzyıla doğru postmodernizmin çoğulcu bakışı da eklenince, dönüşüm ivme kazanmıştır ve feminist mücadelenin etkisiyle özeleştiriyi yapmayı başaran sanat kurumlarında kadınların görünürlüğü artmaktadır.

MoMA'nın Ekim 2020'de açılan yeni salonlarında kadın sanatçıları görebilme şansımız artmıştır (Resim 7). Soyut Dışavuruma ayrılan galeride Krasner, Mitchell Frankenthaler ve Elaine de Kooning'in öncüler olarak erkeklerin yanı başındaki yerlerini aldığını görmekte ve bu yeni sergilemeyi önemli bir aşama kaydetmekteyiz.

Resim 7

MoMA'nın yeni sergi salonları



Not. Üst: Soldan sağa Frankenthaler ve Mitchell

Alt: Soldan sağa Willem de Kooning, Sterne, Krasner ve Pollock

Fotoğraf Feza Güvenal, 10.03.2020

Bu görünürlüğü kazanana kadarki önemli sunumlara bakarsak; 1973'te New York'ta açılan ve önemli bir müzede bir azınlık grubu tarafından düzenlenen ilk kapsamlı sergi olan "*Women Choose Women*" [*Kadınlar Kadınları Seçiyor*] sergisi 109 çağdaş kadın sanatçıya yer vermesiyle çarpıcıdır.

Linda Nochlin ve Ann Sutherland Harris'in 1976'da Los Angeles'ta düzenledikleri "*Women Artists 1550-1950*" [*Kadın Sanatçıları 1550-1950*] yitık sanatçıları gün yüzüne çıkarma gayretini yansıtır (Harris & Nochlin, 1976) (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 19).

2007 yılında Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesinde düzenlenen "*WACK! Art and the Feminist Revolution*" [*WACK! Sanat ve Feminist Devrim*] sergisi ise feminist sanatı ve uluslararası temellerini inceleyen ilk kurumsal sergidir⁶. Bu sergide New York'un feminist hareket ve yaratımdaki rolü de vurgulanmıştır.

Soyut Dışavurum akımının arka planında tutulmuş kadınların ve eserlerinin haklarını teslim etmek amacıyla düzenlenen ilk sergi olan "*Women and Abstract Expressionism, Painting and Sculpture 1945-1959*" [*Kadınlar ve Soyut Dışavurum: Resim ve Heykel 1945-1959*], ancak 1997 yılına gelindiğinde düzenlenmiştir. Sergide yedi sanatçının -Dorothy Dehner, Perle Fine, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Joan Mitchell, Betty Parsons ve Ethel Schwabacher- işlerine yer verilmiştir. Küratörlüğünü Joan Marter'ın üstlendiği sergi önce Baruch College, City University of New York'ta, sonrasında Guild Hall Museum, East Hampton'da düzenlenmiştir (Marter, 2016).

⁶ Connie Butler küratörlüğündeki sergi feminist sanat üretiminin ve aktivizminin en yoğun olduğu 1965-1980 arası erken döneme odaklanmış ve yirmi bir ülkeden 120 sanatçı ve sanatçı grubunun eserlerine yer vermiştir. Bu tarihi sergi 2008'de MoMA PS1'da tekrarlanmıştır.

Resim 8

“Women of Abstract Expressionism” Sergi Girişı



Soyut Dışavurumun kadınlarının hatırlanmasında dönüm noktası olan sergi ise 2016 yılında Denver Sanat Müzesinde *“Women of Abstract Expressionism”* [*Soyut Dışavurumun Kadınları*] adıyla açılmıştır. Yeni araştırmaların ürünü olan bu sergi uzun süredir varolan tarihi önyargıyı yıkarak akımın kadınlarının hakkını teslim etmiştir (Resim 8). Küratör Gwen F. Chanzit, üslup, sanat ve sosyal çevre, coğrafi konum gibi açılardan bütünü temsil etmek üzere on iki sanatçı seçmiştir. En az üç katı sanatçının sergiye alınabilecek nitelikte olduğu görülmüş; diğer taraftan araştırılan sanatçılardan yüze yakınının ise sanatlarında süreklilik gösteremedikleri ortaya çıkmıştır⁷ (Chanzit, 2016).

⁷ Bu sergi hakkında izlenebilecek filmler: <https://www.youtube.com/watch?v=p7tlfBOjay0> https://www.youtube.com/watch?v=x-1_5FGXFpE (Sanatçılar Mary Abbott, Sonia Gechtoff ve Judith Godwin ile yapılan röportajlar); (Andrea Torrice’ın dergiye eşlik eden filmi).

MoMA'nın "*Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*" [*Alan Açmak: Kadın Sanatçılar ve Savaş-sonrası Soyutlama*] (2017) sergisi, tanınmamış sanatçıların ve modern sanatın kadınlarının geniş bir yelpazedeki üretimlerini sunması açısından dikkat çekicidir⁸. Çoğu eserin yapıldıkları yıllarda koleksiyona dahil edilmiş olsalar bile daha önce sergilenmediği; bazı eserlerin ise müzenin kadın sanatçılara bakışının dönüştüğü 21. yüzyıldan itibaren koleksiyona katıldığı anlaşılmaktadır.

Sergilerin yanı sıra Soyut Dışavurum akımının tarihçesine yönelik revizyonist bakışa sahip kaynakların yayınlanması da postmodern dönemde ivme kazanmıştır⁹.

Bu bölümde adı geçen kişilerin örneklediği gibi, toplumsal cinsiyete yönelik revizyonist çabaların öznelere -düşünürler, akademisyenler, sanat kurumu yöneticileri, sanat tarihçileri, küratörler, yazarlar, vd.- çoğunlukla yine kadınlar olmaktadır. Kadınları keşfe ilgi duyan erkeklerin azlığı ise sanatçıyı ve sanatını değerlendirmede cinsiyetin hala bir faktör olduğunu düşündürmektedir. Oysaki, bu sanatsal keşif alanında herkes için bir fırsat bulunmaktadır.

Yirminci yüzyılın modernist şairi T.S Eliot, bir sanat eserinin üretildiği anda kendinden öncekileri de dönüştürdüğünü yazar. Benzer bir dönüşüm, zamanında göz ardı edilmiş bir sanatçının ya da bir eserin sonrasında değerini bulmasında da yaşanır (Elderfield, 2016, s. 6-7):

Geri kalan her şey yeniden ayarlanır.

⁸ Küratör Starr Figura, 50'yi aşkın sanatçıya yer vermiştir. Sanat ve Zanaat eserlerini de, soyutun dilini resme ait görüp fotoğraf sanatının figürasyonda kalmasını savunan Greenberg'ün dayatmasının aksine fotoğraf sanatında soyutun erken örneklerini de sergilemiştir.

⁹ Michael Leja'nın "Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's" adlı kitabı (1993); Ann Eden Gibsen'in "Abstract Expressionism: Other Politics" adlı kitabı (1997); Ellen G.Landau'nun editörlüğündeki "Reading Abstract Expressionism: Context and Critique" adlı antoloji (2005); Mary Gabriel'in "Ninth Street Women" adlı kitabı (2018).

3.3 Feminist Eleştirinin Etkisi

*Ötekilik insan düşüncesinde temel bir kategoridir
Simone de Beauvoir (1949/2019)*

Bir sanat yapıtına yaratıcısının cinsiyetine bağlı olarak değer biçmenin gerekçesi ne olabilir? Kadın öznesinin ve kadın deneyiminin sistematik olarak ayrıştırılmasının sanat, sanatçılar ve dolayısıyla Soyut Dışavurumun kadınlarının varoluşları ve üretimleri üzerinde çok katmanlı etkileri olduğu açıktır. Soyut Dışavurumun kadınları sonradan edindikleri saygınlığı, 1970’lerden itibaren güç kazanan feminist filozofları, kuramcılar, sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri ve feminist sanata borçludurlar.

Feminizmin kavramları yıllar içinde önemli karşıtlıklar içeren bir tartışma zemininde ilerlemiştir. Feministler bireyin *cinsiyeti*, *toplumsal cinsiyeti* ve *cinselliğini* birbirinden ayırırlar. Özünde “iktidarın belirgin kılınmasının aracı olan” toplumsal cinsiyet, hangi cinse hangi davranış ve tutumların uygun olduğuyla ilgili varsayımlar ve beklentilerin yanı sıra bireylerin bu etki altında geliştirme eğiliminde oldukları psikolojik tutumlarını ve kendilerini kavrayış biçimlerini de açıklar (Stone, 2019).

İki cinsi eş değerde tanımlamak da olanaklı iken bu neden yapılmamıştır? Eleştirel düşüncesi cinsiyet farklılığı bağlamındaki çalışmalarda da etkili olan Kant’ın savı şudur: Her bakımdan eşit olanlar arasında ahenkli ve çözülmez bir birlik mümkün değildir; birleşme ve nihai amaç olan türün korunması için tasarım ve güç farklılığı gereklidir (Kovanlıkaya, 2018, s. 13).

Hélène Cixous cinsel farkın, farkın ancak bütünüyle baskı altına alındığı bir durumda hoş görüldüğü bir iktidar yapısının içine hapsedildiğini düşünür.

“Ataerkillik, kapitalizm, akılcılık ve din ötekileştirilenin susturularak öldürülmesinde eşit derecede suçludur” (1976) (Kokoli, 2021).

Aydınlanma Çağı'nın akılcılığı, dişiliğin ve kadınlığın aşılması olarak kavranmış ve kadınlığın kendisi de bu yapı içerisinde ortaya çıkıp şekillenmiştir. Lloyd “akıl cinsiyeti” sorununu araştırır: Topluma yerleşik zihniyette, erkeklik etkin, açık ve kesin olan, kadınlık ise edilgen, muğlak ve belirsiz olan biçimlerle ilişkilendirilmektedir (2015, s. 24). Bu bağlamda, postmodernist söylemleri benimseyen feminist kuramcılar, cinsiyetçi kavramların yapıbozumuna girişir, “evrensellik kurnazlığı altında doğallaştırılmış olan” düzenlemeyi açığa çıkartırlar (Berktaş, 2018, s. 11): “[K]adını özelliklerin erkeğe ait, insani üstünlük normlarına göre daha aşağı –ya da aşırı kurnaz bir biçimde “tamamlayıcı” – sayılması, sadece bir rastlantı olmasa gerek” (Lloyd, 2015, s. 141).

Judith Butler ayrımcılığın nedeni olarak “farkın kendisini değil farklılaştırmayı” sorunlu bulur (2014). Dişilik-erillik metaforları, modern kavramında hiçbir yerde olmadığı kadar açık görülmektedir (Felski, 2020). Soyut Dışavuruma kadar etkisini kaybetmeyen kültürel varsayımlar incelendiğinde, Batı'nın olguları benzetme-karşılaştırma yoluyla araştırdığı, karşıtlıklardan hiyerarşi ve değerler sistemi ürettiği görülür. Belli söylenceler, edebi, dini ve felsefi metinler üzerinden işlenen karşıtlıklar incelendiğinde, evrensel/tikel, kültür/doğa, kamusal/özel alan, zihin/beden, akıl/duygu, özne/nesne, sanat/zanaat gibi terim çiftleri erkeğin üstün, kadının düşük nitelikte kavram ile eşleştirildiğini ele verir (Cixous, 1976) (Arat, 2017, s. 29-50).

Modern döneme doğru toplumsal yaşam kamusal / özel alan olarak ayrıştırılır; kadınların alanına akıldışının hâkim olduğu yargısı, erkeğin kendi gereksinim ve çıkarları doğrultusunda biçimlendirdiği kamusal alana kadını almaması, kadını özel alanda vesayet ve himaye altında tutmasıyla sonuçlanır (Hooks, 2019). Bu olgu, kadınların kurumsal dışlanmasıdır: Modern Batı'da bile iktidar bu dışlamayla oluşturulmuş ve günümüze kadar uzanan sonuçları kadınlar açısından ağır olmuştur.

Bir diğerk ayırım, erkeğın tamamlanmış bir benlik ve özne olarak, kadının ise tamamlanmamış bir benlik ve erkeğın edilgen yaratısı ve nesnesi olarak görölmesidir. Psikanaliz kuramında da kadının “eksik erkek” olduğu sonucu ıkarılmıřtır¹⁰. Özne/nesne ikiliğı, erkeğın etkin sanatçı, kadının ise edilgen esin kaynağı olarak konumlandırılmasına yol açar. Nietzsche sanatçının salt kendine ait olan bireyselliğini aştıktan sonra öznellikten kurtulup nesnel görüşe sahip olabileceğini savunur (Eroğlu, 2014, s. 40). Kadının sanatçı olamayacağı düşünçesi ise asla öznel bir bakış açısının ötesine geçemeyeceğı yargısına dayandırılır (Lloyd, 2015).

*Ben kadınların erkekler üzerinde değıl,
fakat kendi üzerlerinde iktidarlari olsun istiyorum.
Mary Wollstonecraft (1792/2021)*

Felsefi, etik ve siyasal bir hareket olarak biçimlenmekte olan feminizm, eril iktidarın egemenliğini sürdürme süreçlerine karşı mücadelesini, çağının sanat sistemleriyle etkileşim içindeki direnç yolları aracılığıyla da yürütür (Arat, 2017).

Soyut Dışavurumun kadınları hem kendilerini önceleyen hem de dönemdaş oldukları feminist mücadelenin kazanımlarından yararlanmışlardır. Feminizmin 1848-1920 arası birinci dalga, 1920-1960 arası ters tepki, geri çekilme ve kuluçka evresi, 1960-1980 arası ikinci, 1980 sonrası üçüncü, günümüz ise dördüncü dalga olarak tarihlenir. Sanatçıların yetiştiğı ve sanat çevrelerinin akımı yücelttiğı yıllar, kadın hareketlerinin durgun olduğu döneme denk düşmektedir. 1960’ların ikinci dalgasında ise akım arka plana çekilmiş olsa bile sanatçılarımız yaratımlarını sürdürmektedirler. Hepsı değıerli olsa da Soyut Dışavurumcu kadınlar açısından fark yaratmış olan, ikinci ve üçüncü dalganın önceki düşünceyle çelişebilen kuram ve eylemleridir.

¹⁰ Freud ile ardıları Lacan vd.’nin alışmaları (Habip, 2018) (Şimga, 2018).

İki cinsin ontolojik olarak özdeş, kadının erkeğin mülkü değil eşit haklara sahip “özerk bir varlık olduğu”nun, “gelişme gereksinimi taşıdığı”nın kabulü için savaşılan birinci dalganın (ana akım/liberal feminizm) hedeflerine ulaşması on yıllar alır.

Yüzyıl sonrasının feministleri birinci dalgadakilere başkaldırılarının çıkış noktasının karşı geldikleri düzenle *özdeşleşme* arzusu olduğu eleştirisi getireceklerdir.

Dolayısıyla, 1970’lerde hareketlenen radikal feministler ancak mevcut düzenin toptan yıkılmasının kadınlara özgürlük getireceğinin kavgasını verirler (Donovan, 1997).

Kültürel feministler ise eşitlik ve özdeşlik çabası yerine farklılık fikrine yönelir, *kadınlık özü* olduğunu vurgularlar. Kadın olma halini, kadınlığın değerini ve gurur noktalarını ön plana çıkarmak için çaba verirler (Rochefort, 2019). Anaerkil temeldeki yaşamın kolektif yönünü açıklar; dişil etki ve değerler aracılığıyla yönlendirilen güçlü kadınların toplumundaki barışseverlik, iş birliği, farklılıkların şiddetsiz bir aradalığı ve kamusal hayatın uyumunu düşlerler. Amerikan aşkıncılığının bir ürünü olarak bilginin duygusal, sezgisel yönüne dikkat çekerler (Donovan, 1997, s. 69-78). *Bakım Etiğine* dikkat çeken Carol Gilligan kadının, gerçekliği erkeğe göre farklı algıladığı, insan deneyimini başka önceliklere göre düzenlediği, farklı beklentiler geliştirip farklı tepkiler verdiği düşüncesindedir (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 34). Kültürel feministlerin “vurgu konusunda yaptıkları değişiklik” “farklılığın en aza indirilmesi” değildir; onlar “farklılığın önemini, araştırmanın hayati odağı haline getirirler” (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 65). *Özcü* yaklaşım, eş deyişle iki cinsin anatomik ve fizyolojik olarak doğuştan farklı olduğu düşüncesi, toplumsal cinsiyetin sistematik inşasındaki ve eşitsizliği doğallaştırmadaki etkisini karşı duran önemli feminist metinlere ve eylemlere rağmen kuşaklar boyunca sürdürmüştür. Feminizmler içinde ‘kadınlık özü’ ve ‘fark’ kavramı etrafında böylelikle oluşan bu ayrışma, bu çalışmamızın kurgusunu belirlememizde etkilidir.

1968 ruhuyla ivme kazanan kışkırtıcı ikinci dalga feminizm, kadın cinselliği, üreme hakkı, aile-iş yaşamı gibi alanlardaki talepleriyle yetinmeyerek politik, sınıfsal ve ırksal sorunlara da eğilmiş; sivil örgütlenmeleri tetikleyerek kölelik, homofobi, nükleer silahlanma, Vietnam savaşına karşı hareketlerle birlikte düzene isyan etmiştir. Bu dönemde, Marksist ve yapıbozumcu kuramların yanı sıra öznellik oluşumunun psikanalitik açıklamaları da dayanak noktası olmuştur (Clark T. , 2011, s. 172-175).

Kadın özgürlüğü hareketleri, feminist sanat pratiği ile 1980’lerde akademik çalışmalara yerleşen feminist perspektife dayalı sanat eleştirisi ve tarih yazımı çalışmaları yoluyla ilerler. Nochlin’in “Feminist sanat tarihi arıza çıkarmak için var” ifadesi bu çalışmaların ardındaki aktivizmi özetler (2020, s. 7): “Sorun kadın olunmasında olmayıp hayatımızı kuşatan kültürel yapıda ve o yapıyı meşru kılan kurumlardadır. Eril işaretler ve kodlarla çevrili dünyadadır” (Nochlin, 1971).

Alberti ve Vasari’nin çalışmalarından başlayarak dehaya yakıştırılan nitelikler eril olarak kurgulanmıştır. Adlarına yer verildiğinde bile ‘büyük sanatçı’ kategorisine alınmamaları, istisna ya da marjinal addedilmeleriyle kadınların üretimini değersiz kılmanın sınırsız yollarından biri olarak eleştirilmektedir (Salomon N. , 2014, s. 161-187). Kadınların varlık ve deneyimlerini dışlayan bu strateji, tarihsel süreçte korunmuş, sosyal katmanlara sinerek incelediğimiz ressamların dönemine kadar varmış, onların kendilerini gerçekleştirme olanaklarını kısıtlamış, bu zorluklara rağmen elde ettikleri başarıları dikkatlerden uzak tutmuştur.

Roszika Parker ile Griselda Pollock kadınların toplumsal olarak sahip olduğu haklar ve özgürlük arttıkça, sanat tarihindeki tanımlamaların ve kadınlık sınırının denetiminin de gitgide sıkılaştığına dikkatimizi çekerler. Modern sanat tanımlarındaki ikili ayrımlar da esasen kültürel hiyerarşiler yaratmak ve eril iktidarı korumak adına kurgulandıkları düşüncesiyle eleştirilmektedir (1981).

Nochlin'in çığır açıcı makalesinden başlayarak feminist sorgulamalar ivme kazanır¹¹. Araştırmacıların modern sanatın kavram karşıtlıklarının cinsiyetiliğini ifşa etmek, dışta bırakılmış sanatçıların izini sürüp tarihe geri kazandırmak şeklindeki ilk adımlarını şu sorular izler: Birkaç kadını göstermelik olarak eril ideolojinin düzeni iine katıp eritmek doğru mudur; kadınların kendini gerçekleştirme hakkını ağlar boyunca yok eden düzeni yıkmaya yeterli olacak mıdır? Yeğlenen yol, kültürü ve yaratıcılığı beyaz erkeğe sınırlayan dizge ve onun yansıması olan deha ve büyüklük kavramlarının yadsınması olmuştur (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 15) (Pollock, 1999).

Feminizmin konularından biri de *temsil* kavramıdır. Tartışma alanları başta Virginia Woolf ve Simone de Beauvoir'ın metinlerinde aımlanır. De Beauvoir kadının "teki olarak inşa edilişini" açıklar (1949/2019); böylece biyolojik yaklaşımların geçerliliğini ortadan kaldırır. Sanatın politikadan ayrı olmadığını savunan Kate Millett de "erkek yapımı kadın" kavramı ile kurgulanmış özne olarak kadını sınırlı sayıda temel arketipler üzerinden temsil eden böylece görsel kodlamayı sürdüren cinsiyetçi kalıplara direnç geliştirmemizi ister (2018). Modern dönemde de değişim yönlerini işaret eden kültürel dinamikler ve tüketimi arttırmak amacındaki kapitalist iştah da sıklıkla kadın imgesinden yararlanmaktadır. (Fetterly, 1977) (Belkıs, 2018, s. 23-26).

Yüzyıllar boyunca kadın deneyiminin kültürel kayıtlarının erkek deneyiminin kayıtlarından ibaret olduğu düşünüldüğünde kadınların deneyimlerini bilinç düzeyine çıkarmaları ve kadına özgü durumu sanatsal bağlama çevirmelerinin gerektiği açıktır.

¹¹ Sanat dünyasına dair feminist eleştiriyi Nochlin "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971) sorusuyla ele alır. Parker ve Pollock "*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*" (1981) ve Gouma-Peterson ile Mathews "*The Feminist Critique of Art History*" (1987) ve Salomon, "*The art historical canon : sins of omission*" (1990) başlıklı çalışmaları vd. izler.

Cixous’a göre, kadın kendini benliğinden ve dış dünyadan uzaklaştıran baskı düzenine kendi iç dünyasını yazarak karşı koyabilir (Kokoli, 2021). “Tarihin farkında olmak sanat anlayışını harekete geçirir, tıpkı eleştirel sanat deneyiminin tarihsel sürece dönük anlayışı geliştirmesi gibi” (Harrison & Wood, 2011, s. 25).

Alison Jaggar kadınların tabi kılınmış olarak doğmadıklarını, bu *hale getirildiklerini* dolayısıyla bu durumun değiştirilebileceğini ve değiştirilmesi gerektiğini açıklar (Stone, 2019, s. 20-21). Faith Wilding’in on beş dakikalık performansı ise tüm yaşamı boyunca başkalarına tabi kılınmış bir kadının yinelenip duran bekleme döngüsünü anlatır (Resim 9).

Resim 9

Faith Wilding “Waiting”



Not. 1971. Performans. Womanhouse, Los Angeles 1972

1970’lerden itibaren kısıktıcı formlarda sunulan feminist sanat kadının etkin bir özne olmasını başarmıştır (Grosenick (Ed.), 2003). Feminist sanatçı “ataerkil bir kültürde kadın olmanın anlamına ilişkin siyasi bilinci yansıtan” sanatı üretmekle tanımlanır. “Bu bilincin aldığı görsel formun sanatçıdan sanatçıya değişmesi” nedeniyle feminist sanatın tek bir stil olmadığı açıktır. (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 60'da Hammond'dan aktarma).

Feminist sanatın öncüleri kadın cinselliğini görünür kılar, kadın bedeninin değersizleştirilmesini ifşa eder ve olumlu bir beden duygusunun yaratılmasını sağlarlar.

Kadın arketiplerine değer kazandırır, zanaatı “kültürel pratik ve ideolojik mücadele alanı” olarak (Parker & Pollock, 1981) yüceltir, tarihi yeniden yazarlar (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 18-37). 1970’lerden sonra postyapısalcılık ve psikanaliz çalışmalarından beslenen sanatçılar ise, önceki feminist sanat anlayışından, kadınları ayrı bir kültürel dünyaya çektiği eleştirisini getirerek uzaklaşırlar (Reckitt (Ed.), 2001).

Sonraki dönemlerde feminist sanatın sayısız icracısı, farklı disiplinlerde, birbirleriyle çelişen kavramlarla üretimlerini sürdürürler. Feminist sanat felsefe, bilim ve sanatın kesişme noktalarında, akademik dünya ile etkileşim içinde ilerler (Chadwick, 2012).

Sanat tarihçisi Seda Yavuz, feminist sanatçıların egemen sanat türlerine sırt çevirerek denenmemiş yollar açmaya cesaret edebildiklerine; happening, performans sanatı ve video sanatı örneğinde gördüğümüz gibi öncesi-olmayan sanatsal ifade, sunum ve izleyiciyle buluşma yöntemleri keşfetmiş olduklarına dikkatimizi çeker (Kişisel İletişim).

Kadınların sanatın öznesi olmayı başarmalarının ardından sanatın cinsiyetinin olup olmadığı, varsa biyolojiye mi kültüre mi dayandığı, kadın sanatı olarak ayrı bir estetik kategori olup olmadığı tartışması alevlenir.

Bir kadına ait yapıt “tipik olarak kadınlara özgü bir bilincin ve deneyimin ürünü” müdür? Kadın sanatçıların benzer bir üslup, içerik ve öz kullanmaları durumunda bunun cinsiyetlerine özgü olduğu, eş deyişle diğer cins tarafından kullanılmadığını söylememiz mümkün müdür?

Kadınlık özü olduğu görüşündekiler sanatın cinsiyetinin olduğu ve kadınların üretimlerini erkeklerinkinden (normdan) ayıran ortak payda olduğunu savunurlar. Belkıs “cinsiyet tanımayan akıl ve insan” ekseninde bir eşitlik algısıyla üretilen sanatta bile hissedileni şöyle dile getirir: “Benim sanatım seninkinden farklı” (2018, s. 17-21).

Kadını ve erkeği sadece eşitlik anlamında değil, aynı zamanda ve özellikle farklılık anlamında ele aldığımız zaman -ki bence Freud'un keşfi bu her iki hareketi de içerir- her iki cinsiyete kendine ait olduğu alanda var olabilme şansını vermiş oluruz. (Habip, 2018, s. 34).

Fark kavramı tartışmasının karşıt tarafından Simone de Beauvoir’dan başlayarak gelen güçlü itirazsa kategorik ayırım yapmanın bir tuzak olduğu uyarısında bulunur:

“Sanatçıyı ve sanatsal üretimi ‘kadın’ ve ‘erkek’ diye ayırdığımızda, kadınların üretimini özellikle görünür kırmaya çalıştığımızda, o nesnelerde ‘kadınlara özgü’ olanı aramaya başladığımızda kadınları, farkında olarak ya da olmaksızın ötekileştirir, “numune”leştiririz” (Antmen, 2011/2014, s. 110).

Feminizmin 1980'lerden itibaren yeni yorumları, kadınlığı biyolojiye dayanarak kavramsallaştıran önceki özcü feminizm kuramlarıyla çatışır (Clark T. , 2011, s. 175). Doğuştan gelen farklar yerine “kadının sanatsal ve sosyal yapıtlarla ilişkisinin erkek sanatçınınkinden farklı olageldiğine” dikkat çekerler (Parker & Pollock, 1981). Kadınlığın, oluşturulmuş dolayısıyla yeniden oluşturulabilecek niteliğini vurgularlar:

Kadınlığın özüne dair değişmez birtakım vasıfları olduğunu iddia etmek, toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş, toplum tarafından biyolojik cinsiyete giydirilmiş tarihsel ve tesadüfi, fakat bu yüzden de değiştirilebilir bir kimlik olduğunu inkâr etmek demektir ki, bu bizi feminist politik hareketle taban tabana zıt düşen bir konuma hapseder. (Kılınç, 2018, s. 45).

Kadınları kadın yapan özellikleri erkek egemenliğinden kurtarılmış olan psikanalitik kuramlardan, zihinsel ve bedensel varlıklarından ve hislerinden yola çıkarak yeniden keşfetmeyi öneren Irigaray ve Cixous gibi farklılıkçı feministler, fark kavramının kurulu düzeni yıkmak için gerekli olduğunu savunurlar (Rochefort, 2019, s. 80-82). Sanatçı kadınlar kendi öznelliklerini yaratmalıdırlar.

Bu noktada, Soyut Dışavurumun kadınlarına dair araştırmamızın kurgusunu etkileyen temel bir soruya işaret ediyoruz: Kadınlık, zaman ve mekândan bağımsız evrensel bir kategori midir? Kadınlığın evrensel olup olmadığı sorusu önemli bir kavramsal ayrım oluşturur.

Bu çalışma için aradığımız yanıtı 1980'lerden sonra güçlenen üçüncü dalga feminizmin araştırmalarında bulmaktayız. Filozof Kristeva, Cixous, Irigaray ve Wittig'in kuram sağladığı üçüncü dalga, kadına özgü söylemin özelliklerini ve kaynaklarını belirlemek ister. Kadınlığın kuramını oluşturmak için psikanaliz, dilbilim, biyoloji gibi bilim dallarından beslenir; Deleuze ve Derrida'yı araştırır, Deleuze ve Guattari'nin kadın-oluş kavramını ele alır (Cingöz, 2013).

Derrida değer hiyerarşisinin ideolojik sistemin ürünü olduğu ve yapıbozum yöntemiyle kaldırılabilceği kanısındadır. Bu düşünürler, erkeğin üstün ve merkezi konumunu destekleyen yalnızca din ve felsefe değil, aynı zamanda dil olduğu, “cinse bağlı farklılığın dil içinde yaratıldığı” savıyla bir *kadınca dil* yerleştirmek isterler. Bu kadınca dil, eril dili yıkmayı hedefleyen, ikili karşıtlıkları reddeden bir başkaldırı dilidir (Şimga, 2018, s. 59) (Moran, 2018, s. 256-261).

Kristeva’ya göre tehlike, kadın genel adı altına alındığında tek tek her kadının farklılığının kaybolmasıdır. Düşünür, ‘bütün kadınlar’ ifadesinin imkânsız olduğu döneme gelindiğini ve artık “tek tek kadınlardan” bahsedilmesi gerektiğini açıklar. Niteleyebilmek için bir insanı “bazı kategoriler dahilinde düşünmek gerektiği” düşüncesini de eleştirir:

[Ü]çüncü kuşak feministlerin en başta gelen görevi her kadının tekliğini, özelliğini ve özgünlüğünü vurgulamak olmalıdır. Başka bir deyişle, cinsiyete dair olan ile sembolik olanın ilişkisinin odağını ilk başta kadın cinsine özel olan ve sonra da tek tek her kadına özel olan açısından keşfetmek gereklidir (Şimga, 2018, s. 61’de Kristeva’dan).

Feminist kuram bütünselleşmiş/ bütünselleştirici kimlikler inşa etmenin dışlayıcı olduğu düşüncesine varmıştır. Toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, sınıf, yaş vd. farklılıklar kadın olma deneyimimizi boydan boya kat eder ve farklılaştırır. Son çözümlemede eşitlik feminizmi de farklılık feminizmi de bir “kadın kimliği” olduğunu varsayan bir söylem üretmişlerdir. (Direk, 2018, s. 67-68).

Sonuç olarak, feminist perspektife dayalı çeşitli disiplinlerin kendi yöntemleriyle şu sonuca ulaştıkları görülmektedir: Kadınların yaratma süreçlerini kadın-özü değil tümüyle kültürel olarak inşa edilmiş olan toplumsal cinsiyet etkilemektedir.

Toplumsal cinsiyet salt kadın olma değil insan olma deneyimimizi de tümüyle farklılaştırmaktadır. İki cinsin sanatlarına yansıyan bir farklılık varsa bu biyoloji nedeniyle değil, yaşama ilişkin deneyimleri farklı olduğu içindir. Kadın cinsinin dünyaya ilişkin deneyimleri erkeklerinkinden, bir kadının dünyaya ilişkin deneyimleri bir diğer kadınınkinden, tüm diğer kadınlarınkinden farklıdır.

Sanatı özgün yapan da bireyin bu biricikliğidir.

Tekrarlarsak, bu çalışma için kılavuzumuz “her kadının öznelliğini ve özgünlüğünü” savunan, “her kadının tekilliğini ve her birinin içinde bulunduğu tekil durumu” önemseyen bu yaklaşım olacaktır.

Bu bakışı Soyut Dışavurumun kadınlarının kavşağında durdukları postmodernizm görelilik yaklaşımıyla da uyumlu buluyoruz. Postmodernistlere göre zaten “kadın veya feminist gibi blok bir öznelikten de bahsedilemez, çünkü öznellik her zaman parçalanmış, çoğul bir kimlik anlayışı gerektirir.” (Kılınç, 2018, s. 44).

Soyut Dışavurumcılardan sonraki kuşakların kadın sanatçıları çoğu açıdan daha şanslıdır. Gülveli Kaya’ya göre Batı dünyasında 21. yüzyılın çağdaş sanatı, sanatçıların üretimlerinin cinsiyetlerine göre ayrıştırılmadan birlikte değerlendirilmesini başarmaktadır (Kişisel İletişim).

Günümüzde kadınlar kendi deneyimlerinin merkezine ulaşabilmekte, bilinç düzeyine çıkarabilmekte ve çağdaş sanatın zenginleşen ifade kanallarından akıtabilmektedirler. Öte yandan, “postmodernizmin, kadınları dışlamak için geliştirilmiş bir başka erkek buluşu” olabileceğine de dikkatimiz çekilmektedir (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 74’de Owens’den aktarma).

Bu bölümde yapılan tartışmalar bağlamda son sözümüz bir bireyin ürettiği sanatın evrensel kabul görme hakkına sahip olması gerektiğidir; bu bir yaşam hakkıdır.

3.4 Soyut Dışavurumun Kadınlarının Sanatsal Varoluşu

Greenberg ilk büyük kadın ressamın çağdaşı olmayı ne kadar da istediğini söylüyor ... [gel de inan] böyle bir durumda ilk saldıran o olurdu!
Grace Hartigan (2009)

Bu bölümde, Soyut Dışavurumun kadınlarının baskıları ve sınırları aşma gücünü bulma deneyimlerini feminizmin mücadele alanları doğrultusunda örneklendireceğiz. Modern dönemde, “cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir hareket” olan feminizm (Hooks, 2019) sanatı önemli bir mücadele alanı olarak konumlandırır. Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki, incelediğimiz sanatçıların yaşam koşullarında, yüzlerce yıllık süreçte dalgalar halinde ilerleyen kadın hareketlerinin kazanımları değerli olmasına ve kişisel bakış açılarını kesinlikle feminist olarak tanımlayabilmemize rağmen onların yaratımları ‘feminist sanat’ kapsamında değildir; feminist sanat farklı önceliklere, inançlara ve içeriklere dayanmaktadır (Bkz. 3.3). Öte yandan, feminist sanat kapsamında olmamaları sanatçılarımızın yaratımlarında feminist öğelerin bulunmadığı demek de değildir.

“Kadınlık anatomik bir gerçeklik, ama aynı zamanda bu anatomik gerçekliğin ve bu gerçekliğe eşlik eden dürtülerin bileşimiyle ortaya çıkan bir ruhsallık var. Bir de tabii tüm bu psiko-cinselliğe eşlik eden, onu biçimlendiren toplumsallık var.” (Habip, 2007/2018, s. 26).

Soyut Dışavurumculuğun sanatsal yetkinliklerinin yanı sıra girişimcilikleri, işlerine adanmışlıkları ve sosyal becerileriyle dikkat çeken kadınlarının akımı kendi toplumlarına ve dünyaya kabul ettirme mücadelesini çoğu erkek olan meslektaşlarıyla birlikte üstlenirken cinsiyetlerinin doğurduğu dışlama, küçümseme ve marjinalleştirme gibi ek sorunlar ile de boğuştuklarını görmekteyiz (Chanzit, 2016).

Kadınlar her şeyden önce erkeklerin “kadınlar yaratıcı sanatsal çalışmalar yapamaz” yargısı ile baş etmek zorundadırlar. Akımın sınırlarını kontrol eden otoritenin Greenberg olduğu ve onun kadınları ikincil olarak gördüğü bilinmektedir. Akım bağımsız Amerikan ruhunun yansıması olarak konumlandırılırken strateji anıtsal, eyleme dayalı ve deha içeren bir sanatı kuramlaştırmaktır ve bunların birleştirildiği kavram erilliktir (Anfam, 2016). Oysaki, akımın kadınlarının yaratım pratiklerinin Greenberg’ün 1962’de yaptığı tanıma uyduğuna şüphe yoktur:

Eğer “Soyut Dışavurum” etiketi herhangi bir şey ifade edecekse, resimsel olanı ifade eder: Gevşek, seri ya da seri algısı veren, formunu koruyan ayrı şekiller yerine eriyen kütle lekeleri, belirgin ritm, kırık renkler, farklı doygunlukta ve yoğunlukta boya kullanımı. Fırça, bıçak veya parmakla uygulanmış (Nemser, 1995, s. Greenberg'den).

Dönemin zihniyeti, akımın öncü kadınlarına dehayı yakıştırmak bir yana, kadınların özgün bir dil oluşturabileceklerini, evrenselliğe ulaşabileceklerini, estetik dönüşümü tetikleyebileceklerini ve kalıcı bir değer bırakabileceklerini kavramakta bile zorlanır. Bu algının da dayanağı geçmiştedir, ehlileştirilemeyen, dizginlenemeyen bir şey olarak betimlenen deha kavramı ilk oluşumundan itibaren erkeklere özgü kılınmıştır (Battersby, 1989): Sonuçta yaratıcı tanrılığa yakıştırılan Soyut Dışavurumcu sanatçılar sadece Pollock, Willem de Kooning, Newman ve akımın diğer erkekleridir (Marter, 2016, s. 18-29).

Diğer kadın sanatçıların yaşadığı sorunları görmezden geldiği için eleştirilse de Hartigan’ın tavrı nettir: Kadınların daima güçlü olmaları gerekir, koşullardan şikâyet edenler ise sadece sıradan yetenekte olanlardır (La Moy, 2009).

“Toplumsal ve siyasi bir geçiş sürecinde, sanat da edebiyat da, yeni oluşan burjuvazinin modern devlet yapılanmasında kadınlara “uygun” rollerini benimsetmeyi amaçlayan bir kampanyanın parçalarıdır.” (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 47).

İki dünya savaşının koşulları Amerikan toplumunu dönüştürmüş, kadınların hem iş hayatına etkin katılımlarını hem de sanat alanını seçebilmelerini kolaylaştırmıştı. Çok sayıda kadın süratle işgücüne davet edilmiş, çeşitli alanlarda eğitim almışlardı; ancak sonrasında cepheden dönenlere yer açmak için tekrar evlerine kapanmaları beklenmiştir. Büyük Buhranda da kadınlara iş imkanlarını erkeklere bırakma fedakarlığını göstermeleri dayatılıyordu. Savaşın travmaları hiçbir insan için katlanılabilir değildir. Kent yaşamı ve mekanları da yıpratıcıdır (Resim 10).

Resim 10

George Tooker "The Subway"



Not. 1951. Panel üzeri Tempura, 47 x 92,7 cm

Savaş sonrasında ırkçılık, cinsiyetçilik ve homofobi şiddetlenir. 1920'den beri yurttaşlık hakkına sahip olsalar, artık üniversitelere kabul edilseler ve neredeyse yarısı iş sahibi olsa da kadınların çalışmayan anne ve eş, “modern ev teknoloji tüketicisi” rollerinde boğulması devam eder. Betty Friedan orta sınıf kadınlarının “tarifsiz huzursuzlukları” üzerine araştırmış; hayatlarını kazanma zorunluluğu veya arzusunun yanında potansiyellerine ve hayallerine konulan sınırları en çok bu kadınların hissettiği bulgusunu önümüze koymuştur (1963) (Rochefort, 2019, s. 79).

Mizojini ile kadın ve kadınsı olanın olumsuz temsillerinin yoğunluğu, çalışma hayatında ayrımcılık, ev işleri ve diğer niteliksiz işlerin kadına devredilmesi gibi daha yaygın feminist temalar da (Rochefort, 2019, s. 77) Soyut Dışavurumun kadınlarının yaşamında ağırlığını korur.

Akademisyen Zilliah Eisenstein’ın bir sınıf olarak kadınların, onlara atfedilen görevlerden dolayı yarışa avantajsız başladıklarına dikkatimizi çektiği gibi (Donovan, 1997, s. 62), kadınların aile sorumluluğundan kaçındıkları, ev ile kariyer arasında seçim yapmaları gerektiği gibi köhnemiş yargılar, sanatsal benliklerine ulaşabilmek için ödedikleri bedeli arttırır.

Hartigan resim uğruna oğlundan uzaklaştığı için garipsenmiş, çoğu sanatçı kadın çocuk sahibi olmamayı yeğlemiştir. Anneliğin kadının “doğal ve mutluluk veren kutsal rolü” olduğuna inandırmayı amaçlayan düzende, psikanalizmin yorumlarının da kadının ancak anne olduğu takdirde bir bütün olarak, bunun dışında eksik olarak görüldüğü bir anlayışı güçlendirdiği dönemde, bu cesur bir seçimdir.

Öte yandan Kristeva’ya göre kadınlık anneliğe ve annelik kadınlığa indirgenmemelidir ve annelik bir işleve dönüştürülüp “kadın” ve “biyolojik anne” kategorilerinden ayrılırsa erkek-merkezci görüşün yapı taşlarından birisi yıkılabilecektir (Şimga, 2018, s. 65).

Soyut Dışavurumun öncü kadınların ayırdında olarak ya da olmayarak bu dönüşümü deneyimlediklerini söyleyebiliriz. Onlar feminist bilinci yaşamlarına ve sanatlarına içkin hale getirmişlerdir.

Krasner, Büyük Buhran sırasında kamu destekli projelerin duvar resmi bölümünde yönetici olarak iş hayatına katılabildi. İkinci Dünya Savaşı yıllarında değişen tutuma tanık olacak ve kadın hakları hareketleri içinde mücadele edecektir.

Her ne kadar Mitchell ve Frankenthaler İkinci Dünya Savaşı sırasında hala öğrenci iseler de hayat tercihleri, kadınların geleneksel rollerinden sıyrılmasını desteklediklerini gösterir (Marter, 2016).

Miriam Schapiro'nun kadınların erkeklere olan entelektüel ve duygusal bağımlılıktan kurtulmak için “her kadının tüm gücünü toplaması gerektiğini” vurguladığını hatırladığımızda, Soyut Dışavurumun kadınlarının bu bağımlılıktan kurtulmuş olduklarını ifade edebiliriz (Gouma-Peterson & Mathews, 2014).

Soyut Dışavurum akımının literatüründe, üsluba dayalı adlandırmaların yanı sıra Birinci ve İkinci Kuşak ayrımına da gidilmektedir. Birinci Kuşağa akımın temelini atan, yaşça daha büyük ve pek çoğu göçmen olan sanatçılar layık görülmektedir; daha genç olan İkinci Kuşak sanatçıların ise Birinci Kuşaktan el aldığı düşünülmektedir. Esasında iki kuşağın aynı zaman diliminde üretmiş olduğu gözden kaçmaktadır.

Bu kategoriler cinsiyet ayrımcılığına fırsat verir; böyle görüşlere göre kadınlar bu cesur ve devrimci akıma ancak Birinci Kuşağın önderlerinin görüşleri topluma yayılmaya başladıktan, yani 1950'lerden sonra dahil olmuşlardır. Oysaki, Fine, Krasner ve Elaine de Kooning'in Soyut Dışavurumcu yaratıma daha 1940'larda geçtikleri bilinir. Krasner'ın *Little Images* serisini, Elaine de Kooning'in *Black Mountain* serisini 1940'ların sonunda tamamladığı, Krasner'ın 1937'den itibaren düzenli olarak sergilere katıldığı, Elaine de Kooning'in 1950'lerde sadece galerilerde değil, müzelerde de sergilendiği akılda tutulmalıdır (Marter, 2016). Mitchell ve Frankenthaler gibi 1920'lerde doğmuş sanatçılar ise, daha da rahatlıkla İkinci Kuşak olarak nitelendirilirler, ancak kendileri bu adlandırmaya karşı çıkarlar.

ARTnews'ın Ekim 1957 sayısında, Irving Sandler “*Mitchell Paints a Picture*” [*Mitchell Resim Yapıyor*] yazısında Mitchell'ı inceler (Resim 11) ve (Resim 76):

“Mitchell kendinden yaşıca büyük sanatçıların kendilerinin ardından gelenlerin kabul edilmelerini kolaylaştıran mücadelelerine saygı göstermekle kalmaz, aynı zamanda onların eserlerinde kendi için derin anlamlar taşıyan bazı nitelikler görür.” (Sandler, 1957).

Sandler’ın yıllar sonra hatıralarını yazarken Mitchell’i çömezlerden biri olarak yaftalamayı sürdürmesinde kadınların ikincilleştirilmesinin bir örneğini görürüz:

Bir gelenekten çalışmakta yanlış bir şey yoktu, eğer sanatçı bunu kendi özgün biçimiyle genişletip, uzattıysa -Mitchell’in yaptığı gibi. Ancak bu gelenek, Pollock, Willem de Kooning ve onların neslindeki diğerleri tarafından icat edilmişti ve icat etmiş olmak da önemli bir farkı oluşturunuyordu (Sandler, 2003).

Resim 11

Joan Mitchell “George Went Swimming at Barnes Hole but it Got Too Cold”



Not. 1957. Tuval üzeri Yağlıboya, 216,535 x 198,755 cm

MoMA'nın politikası ve seçimleri de ayrımcılığın önemli göstergesidir; 1958'de düzenlenen ve sekiz ülkeyi turlayan “*The New American Painting*” [*Yeni Amerikan Resmi*] sergisinde 17 sanatçı içinde tek bir kadının, Hartigan'ın, yer alması sadece bir örnektir. Üstelik Willem de Kooning'in soyut işlerinin figüre dayanması övülüyor, Hartigan'a ise aynı nedenden ötürü sırt çevriliyordu (Marter, 2016).

Özellikle Birinci Kuşak içinde adanmış bir şekilde çalışmalarına rağmen akımın dizginlenemez dâhilerinin -Pollock ve Willem de Kooning- eşleri olarak Krasner ve Elaine de Kooning'e karşı önyargı çok güçlüdür (Marter, 2016).

Krasner, Pollock ile bağlantı kurulmadan kendi nitelikli sanatına dair söz söylendiğine nadiren tanık olmuştur. Pollock'un potansiyelini ilk kavrayan kişi olan Krasner, eşinin önemli bir sanatçı olduğunu ve kendisi üzerindeki etkisini inkâr etmez; ancak tersinin de geçerli olduğunu hararetle savunur; yani kendisi de nitelikli bir sanatçıdır ve Pollock da ondan etkilenmiştir (Puniello & Rusak, 1996).

Elaine de Kooning içinse sadece kendisinin değil eşinin de kariyerine etkili olabilecek olan özel ilişkiler kurduğu yorumu da yapılır. En öne çıkanı, sanat eleştirmeni olduğu ARTnews dergisinin yöneticisi Thomas B. Hess ile olan ilişkisidir.

Frankenthaler yenilikçi estetik diliyle dikkatleri üzerine çekmesinin ardından genel olarak diğer kadınlardan daha üst noktalara gelir, ancak bu konumunda önce Greenberg, sonra Motherwell ile olan ilişkisinin rolü aranır (Hess B. , 2005, s. 16-17).

Elaine de Kooning'in “*Artists: Man and Wife*” [*Sanatçılar: Adamlar ve Karıları*] (1949) sergisini garipsemiş olması normaldir; zira sanatçı çiftlere yer veren bu sergi esasında kadınları “gerçek sanatçılara, yani erkeklere” iliştiirmişti (Hess B. , 2005, s. 14). Görüldüğü gibi, geleneksel zihniyet değişmemiştir, oysaki sanatla uğraşabilen kadınların sadece erkek sanatçıların eşleri, kızları, kız kardeşleri oldukları ya da aristokrat bir aileye mensup oldukları dönemlerin üzerinden yüzyıllar geçmişti.

Çeşitli dönem fotoğrafları da çiftler arasındaki hiyerarşiye görsel bir imge oluşturur; merkeze ve üretici pozuna erkek sanatçı alınırken kadın sanatçının sadece erkeğin esin kaynağı ya da müridi olarak arka planda konumlandırıldığı görülür (Landau, 2016) (Resim 12).

Resim 12

Elaine ve Willem de Kooning



Not. 1953. Willem'in atölyesinde. Fotoğraf Hans Namuth.

Kadınları babaları, eşleri, oğulları üzerinden tanımlama hatasına düşmeden, incelediğimiz sanatçıların güçlü erkeklerle birlikteliklerinin çift yönlü etkisinden söz etmeliyiz: Eşinin gücü kadının sanatının hafife alınmasına yol açmakla birlikte, kimlik oluşturma sürecinde kendi toplumsal olanakları sınırlandırılmış olan kadının güce ulaşma yollarının rahatlamasına yol açar. Biz adil olan yorumu 'karşılıklı etkilenme' olarak görsek de genellikle yapılan yorum etkilenenin sadece kadınlar olduğudur. Sonuç olarak, ilişkilerinin kapılar açtığını belirtirken bu kadınların da eşlerini destekleyecek entelektüel ve sosyal birikime sahip olduklarını belirtmeliyiz.

Resim 14

“*The Irascibles*” haberi



Not. Life Dergisi, Ocak 1951, Fotoğraf Nina Leen.

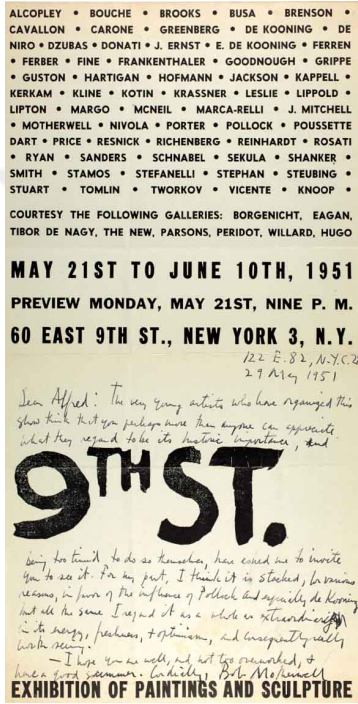
Metropolitan Müzesi’nin “*American Painting 1900-1950*” [*Amerikan Resmi 1900-1950*] sergisinin jüri üyeliğine soyut anlatımlara karşı duran kişilerin atanmasına yönelik protestolar Life dergisine taşınır; yayınlanan habere eşlik eden ve Nina Leen tarafından çekilen fotoğraf, Soyut Dışavurumcuları birlikte gösteren nadir bir fotoğraf tanımıyla ün kazanacaktır (Resim 14). Grup fotoğrafına kadınlardan sadece Hedda Sterne’ün davet edilmesi, Pollock’a iletilen davetin Krasner’a iletilmemesi, Norman Lewis’in ise ten rengi dolayısıyla dışlanması dönemin yansımasıdır ve sonradan değişen zihniyette çok eleştiri alacaktır (Hess T. B., 1968, s. 14-15).

Akıma artan ilgiye rağmen, 1950’lerde kadınların işlerini sergileyen ticari galeri azdır, olanların kadın kotaları bulunur. Çoğu kadın ancak karma sergilerde yer alabilir, sololarını ancak The Club ve Cedar Street Tavern gibi sosyal mekanlarda açabilirler. Bu dışlayıcı ortamda, Fine, Frankenthaler, Hartigan, Krasner ve Mitchell ticari galerilerde sergileme olanağı bulabilmiş olan nadir kadınlardandır (Sandler, 2003).

Öte yandan, kadınlar akımının tarihindeki önemli grup sergilerine katılmışlardır. “*Ninth Street Show*” [*Dokuzuncu Sokak Sergisi*] olarak bilinen karma sergi ilk olarak 1951 baharında Leo Castelli’nin girişimiyle düzenlenmiş; 1953-1957 yıllarında ise “*Stable Annuals*” [*Stable Yıllıkları*] olarak sürdürülmüştür (Wije, 2019).

Resim 15

Franz Kline “*Ninth Street Show*” Sergi Afişi



Bu sergilere en az 50 kadın sanatçı seçilir; ayrıca Fine, Mitchell ve Elaine de Kooning, sıklıkla seçim komitesinde de görev alırlar. Ancak sergi hazırlık aşamasında şu tartışma yaşanmıştır: Yapıtlarının belirgin kalitesine rağmen kadınların katılımı serginin ciddiye alınmasını etkileyecek midir? Sonunda 62 erkek ve 11 kadın¹² seçilir; sergilenenlerden beş kadın, Frankenthaler, Hartigan, Elaine de Kooning, Krasner ve Mitchell, sonradan uluslararası alanda kendilerini duyurmayı başaracaklardır (Gabriel, 2018) (Resim 15) (Resim 16).

¹² Elaine de Kooning, Perle Fine, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Marguerite Guitou Knoop, Lee Krasner, Joan Mitchell, Anne Ryan, Day Schnabel, Sonja Sekula ve Jean Steubing

Resim 16

“Ninth Street Show” Sergi Görünümü



Not. 1951. Fotoğraf Aaron Siskind.

Başarılı Ninth Street Show’un ardından, kadın sanatçılar için durum kötüleşir (Marter, 2016). Piyasa açısından bakarsak, akım bir ticari değer elde ederken bu artışın öncelikle erkek sanatçıların işlerine yansıdığını, erkek olmanın ve erkeklere özgü kabul edilen yaklaşımları göstermenin değerinin arttığını söyleyebiliriz (Housley, 2003). 1940’larda Soyut Dışavurumculuk ticari değer kazanmaya başladığı zamanda kadınlara yönelik çekince iyice belirginleşmiştir. Uzmanların eser seçim kriterleri arasında ileride müze koleksiyonuna girme ihtimali de bulunur; sanata yatırım aracı olarak bakıldığında risk alınmıyor ve erkek sanatçılar tercih ediliyordu. Elbette kadınların ve diğer dışlanmış olan sanatçıların yeniden keşfedilmesi, yeni olarak sunulması salt sanatsal nedenlerle, ya da yeniye olan düşkünlük yüzünden değil, ticari fırsatlarla da bağlantılıdır. Soyut Dışavurumun yıllardır göz ardı edilen kadınları ve yapıtları nihayet bir maddi değer de taşımaktadır.

Resim 17

Frankenthaler Fiat Jolly arabası ile yazlığında.



Not. 1961. Provincetown.

Kadınlığın, çoğu zaman, sanatçılıktan önce algılanan bir olgu olması Soyut Dışavurumcuların sanat yaşamı boyunca devam etmiştir. Eserlerinin ‘feminen’ vurgusuyla aşağılanması birikerek artan hayal kırıklıklarına ve kızgınlıklara dönüşür. Zaman ilerledikçe kendilerini ilk başladıkları yıllardan ve erkek meslektaşlarından çok daha aşağı koşullarda bulan, takdire, üne ve maddi imkanlara çok daha geç yaşlarda ulaşan bu sanatçılar çeşitli psikolojik sorunlarla ve bağımlılıklarla mücadele ederler (Marter, 2016). Akımın gözden düşmesinin ve özellikle Hartigan’ın ifadesiyle kadınların “yeryüzünden yok edilmelerinin” ardından farklı yönere dağılırlar. New York merkezinden uzaklaşan Hartigan yaşamını Baltimore’da, Mitchell Fransa’da tamamlar. Frankenthaler New York ortamının bir parçası kalmayı sürdürse de akımın entelektüel figürü Motherwell ile evliliği sırasında ikinci plana atıldığını fark eder. Krasner ise kendini kendi sanatının yanı sıra eşi Pollock’un sanatsal mirasını güçlendirmeye adayacaktır; öte yandan Pollock’un ölümünün ardından kendi sanatına odaklanma fırsatını nihayet bulabildiğini de gözden kaçırmamalıyız.

Kadın ressam olma durumuma içerlemem de sömürmem de.

Resim yapmama bakarım.

Helen Frankenthaler (1989)

Belirtmemiz gereken önemli bir ortak nokta, çalışmamız kapsamındaki sanatçıların ‘kadın sanatçı’ olarak değerlendirilmeye kesinlikle karşı durduklarıdır: Kadın sanatçı kategorisini işin özünü, yani sanatçılığı gölgeleyen bir cinsiyet takısı olarak dışlayarak, “sanatın cinsiyeti yoktur” görüşünü savunurlar (Rose, 1972).

Karşılığını Elaine de Kooning’ın “tesadüfen kadın ya da erkek olarak doğmuş sanatçılarız, cinsiyetimizin sanatçı oluşumuzla ilgisi yok’ sözlerinde bulan bu düşüncelerinin bir nedeninin de kadınların zayıf, sanatlarının ikincil olarak görünmesi durumuna çekinceleri ve itirazları olduğu açıktır. Çoğu alanda yaygın olan kadınların ayrı bir kategoride kendi aralarında değerlendirilmesi ve bu kategorinin daha düşük kalite olarak etiketlenmesi bu dönemin sanatı için de geçerlidir. Bu nedenle, sanatçılarımız sadece kadınlara yönelik sergilere katılmaktan bile kaçınmışlardır.

Sandler anılarında Frankenthaler’ın işleri için feminen yorumunu yaptıktan sonra sanatçının kendisine verdiği tepki üzerine -Morris Louis’inkilerden daha mı feminen sorusu- bir daha analizlerinde feminen tanımını kullanmadığını açıklar. Bunlar feminist hareketlerin öncesindedir (Sandler & Marter, 2016).

Frankenthaler gibi Hartigan da feminist bilince sahiptir ve yakın dost olan bu iki sanatçı daha önceki dönemlerin kadın sanatçıların kendi şimdiki konumlarını görebilmiş olmalarını çok istediklerini belirtirler (Belasco, 2014).

Hartigan’ın Sandler’ın “Size bir erkek kadar iyi resim yaptığınızı söyleyen oldu mu?” sorusuna alaylı yanıtı sanatçılarımızın genel tavrını ortaya koyar:

“İkinci kere sormaya cesaret eden olmadı!” (Gabriel, 2018).

Biz de çalışmamızda sanatçılarımızın bu eğilimini benimsemekteyiz.

Başarının sırrı olan bu acı, yapayalnız çekilen, hiçbir dayanışma içermeyen bir acıdır.
Jean Baudrillard (1996)

Soyut Dışavurumcular, yıllar içinde mesleki ve sosyal ilişkileri canlı olan çoğulcu bir grup yapısından faydalanmakla birlikte, genel olarak topluluk ve bireysellik arasındaki sınırı iyi belirleyip kendi kişiliklerini korumayı başarırlar. Onları bir arada tutan kural ve manifestolardan ziyade özgür etkileşime dayalı deneyimleridir. Önemli olan, küçük, gayri resmi, geçici ve kısa ömürlü olsa da entelektüel tartışma düzeyi yüksek olan bu grupların oluşturdukları fikirlerdir (Siegel, 2011, s. 16) (Resim 18).

İncelediğimiz sanatçıların cinsiyetçi ayrımcılığa karşı neden güçlerini birleştirmedikleri ve feministlerin kız kardeşlik bağını¹³ oluşturmadıkları sorusunun yanıtını dönemin ruhunun bireysel olmasında buluruz. Kadınların birbirlerinin görüşlerine güvendiklerini söylemekte bile zorlanırsınız. Sanatçılarımızın bireysel davrandıklarını, feminist hareketin kolektif üretim süreçlerine uzak durduklarını da söyleyebiliriz. Özellikle Mitchell ve Hartigan hemcinslerine karşı bir bağlılık duymaz, kendilerini esasen “erkeklerle bir” görürler. Krasner, West ve nice sanatçının kadın olduklarını gizleyecek şekilde ad değişikliğine gittikleri de akılda bulundurulmalıdır.

Miriam Schapiro ise şu noktayı dikkatimize getirir: Soyut Dışavurumcu kadınlar sosyal ortamda birbirlerine yakın olsalar da birbirlerinin işleri hakkında pek görüş paylaşmazlar. Mitchell’in yorumuyla: “O zamanlarda bir başka kadının benim onun hakkında ne düşündüğümü merak ettiğini zannetmiyorum” (Albers P. , 2016).

¹³ Örneğin Lawrence Alloway’ın tanımına göre feminist, ‘Uzun vadede eşitsizlikleri azaltmak ya da kısa sürede belli bir reformu gerçekleştirmek amacıyla başka kadınlarla çalışmak isteyen bir kadın’dır. (Alloway, 1976) (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 62’de Alloway’dan aktarma).

Resim 18

Mitchell, Frankenthaler, Hartigan



Not. 12 Şubat 1957. Frankenthaler'ın ilk solo sergisinin açılışında.

Kristeva'nın bir diğer işareti 'zaman' kavramıdır. Düşünüğe göre, birinci kuşak feministlerin erkeklerle aynı sosyal ve politik haklara sahip olma iddiası aynı *zamanı* paylaşmak arzusudur. Geleneksel düzende "kadının zamanı", ev ve annelik işleriyle bir kısır döngüdür; "*yeni* hiçbir şey yaratılmaz ve *eski* defalarca tekrarlanır" (1979) (Şimşak, 2018, s. 58). Soyut Dışavurumun kadınları bu kısır döngüden kurtulmayı, erkeğin tekelinde olan yaratıcı ve ilerlemeci çizgisel zamanda yerlerini almayı başarmışlardır. Simone de Beauvoir daha 1949'da gerçek anlamda özgür olarak nitelendirilebilecek kadının henüz doğup doğmadığı sorusu ile bizi baş başa bırakmıştı (1949/2019, s. 689). Toplum kontrol noktalarıyla ataerkilliği sürdürürken modern dönemin 'özgür sanatçı' vurgusu kadınlar açısından ne kadar geçerlidir?

Bu soruyu en azından incelediğimiz sanatçılar açısından olumlu olarak yanıtlayabiliriz. Yirminci yüzyılın koşullarında, küçümsenme, yadırganma ve marjinalleştirilmenin azimlerini kamçıladığı Soyut Dışavurumcu kadınlar nihayetinde toplumsal cinsiyet kalıplarını aşmayı, eril öznelliğin etrafından dolanmanın bir yolunu bulmayı, sanatçı özne olarak kimlik bulmayı, yaşamlarını sanatlarını icra ederek kazanmayı, eş deyişle sanatçı kimlikleriyle var olmayı başarmışlardır (Leja, 1993).

Soyut Dışavurum akımının ortamının toplumdaki cinsiyetçi öğelerden arınmış olmadığı açıktır; yine de bir önemli gelişme görüldüğü kaydedilmelidir: Kadınların geçmişte başka bir sanat akımında rastlanmadığı kadar donanımlı, azimli ve katılımcı olmaları dikkat çekicidir.

Yıllar sonra Elaine de Kooning, tüm zor koşullarına rağmen 1949-1959 arasındaki hareketli dönemi “on yıllık bir parti” olarak yad edecektir (Resim 19).

Kadın sanatçılarımız daha da destekleyici bir toplumsal çevrede yaşayabilmiş olsalar sanatları ne şekilde yol alırdı sorusu ise hala bizimledir.

Resim 19

Elaine de Kooning bir buluşmada



Not. 1953. New York Tanager Galerisi

4. BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUM AKIMINA DOĞRU

KAVRAMLAR VE KIRILIMLAR

4.1 Bugünde Yarını Görebilmek

*Hiçbir zaman geçmişten bağımsız değilim.
Geçmiş, bugünde duruyor ve geleceğin bir parçası olacak.
Lee Krasner (1978)*

Akımın öncülerinden Lee Krasner’ın baştaki yorumunu, modernizm ile 20. yüzyıl başında yeni zaman bilincini tanıtan Henri-Louis Bergson ile ilişkilendirebiliriz: Sanat; bireyin dün ile yarını bugünde buluşturmasıdır; kuşkusuz ki yüzü geleceğe dönüktür.

Batı düşüncesinde ‘zaman’, ‘ilerleme’ kavramıyla bağlantılıdır. Modernliği, ilerlemenin olmadığı ‘geçmiş’ ve ‘gelenek’ ile bağlarını çözerek başarmıştır (Artun, 2021, s. 63). Ne var ki, modernizmin ‘yeni olan’a ve ‘yaşanan an’a düşkünlüğü, Soyut Dışavurumu, sanat daha önce hiç var olmamışçasına yüceltmektedir. Soyut Dışavurumcular geleceği yaratırken geçmişe ve geleneğe hiç mi değer vermemişlerdir? Akımın kuramcısı Clement Greenberg’e göre: “Sanat, başka şeylerin yanı sıra, sürekliliktir. Sanatın geçmişi olmazsa, geçmişin mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve zorunluluğu olmazsa, Modernist sanat diye bir şey olanaksız olur.” (Greenberg, 2011, s. 822).

Akımın kuramcı sanatçılarından Robert Motherwell’in “Her zeki ressam bütün modern resim kültürünü zihninde taşır” görüşü de benzer bir öğüt içerir:

“Hem saygı göstermek hem de eleştiri getirmek” (1951).

Bernardo di Chartres, bizlerin devlerin omuzlarında duran cüceler gibi olduğumuzu söylerdi; bu sayede onlardan daha uzakları görebilirdik ama bunu boyumuz ya da keskin gözlerimiz sayesinde değil, omuzlarında dikilerek onlardan daha yukarda olduğumuz için başarabilirdik (Eco, 2020).

Çalışmamızda Soyut Dışavurum akımının yaklaşımını hem geçmişin radikal bir eleştirisi hem de değişime ve geleceğe duyulan inanç olarak okuyoruz.

Öte yandan, Aydınlanma düşüncesinin ileriye akan tarih anlayışının yanı sıra Marksist anlatının toplumsal dönüşümde etkin bulduğu “şiddet, kırılma, çelişki ve süreksizlikler” (Bozkurt, 2012, s. 316) olgusu üzerinden düşünüldüğünde, avangard karşı-çıkışların sürekliliği kesintiye uğratan rolü de dikkat çekicidir (Poggioli, 1968).

Amerikan kültürünün seçmede özgür davranabildiği, sanatın zengin birikiminden istediği öğeleri seçerek sanatına kattığı görülmektedir. Avrupa’nın geleneklerle baskılandığını, pragmatik yapıdaki Amerikan kültürünün ise her alanda, her an tarihi yeniden başlatmaya yatkın durduğunu söyleyebiliriz. Avrupa düzeninden kopmak Yeni Dünya’nın mayasındadır ve Protestan iyimserlikten de kaynaklanmaktadır. Sanat da bu yolu izlemiştir.

Sonuç olarak Soyut Dışavurumun sanatçı ve kuramcıları, Kandinsky’nin sanatın “bugünde yarını görebilmek” gücünü barındırdığı savını (İpşiroğlu N. , 2010, s. 7) doğrulamışlardır. Akımın kadınlarının sanatına dair çalışmamızın ana parçaları şu yargıya varıldıktan sonra belirlenmiştir: Sanatçı, geçmişin birikimini değerli addederek titiz bir eleştirisini yürütmüş ve sonuçta kendi devrimsel dönüşümünü; atılımları, kırılımları, çekinceleri, itirazları, duraklamaları, geri dönüşleri eş zamanlı olarak barındırabilerek gerçekleştirmiştir. İnceleyeceğimiz ressamlar bireysel, toplumsal ve sanatsal geçmişlerine öz bilinç, özgüven, cesaret ve gayretle bakmışlar; her koşulda yine-yeniden başlayabilmişlerdir.

4.2 Modernitenin Cinsiyeti

Başlığını Rita Felski'nin kitabına (Modernitenin Cinsiyeti, 2020) borçlu olan bu bölümde, Batı metropollerinde biçimlenen modern sanatın, 1940'ların New York'unda Soyut Dışavurum akımının kadınlarına ulaşan yolculuğuna eşlik eden modern düşünce; toplumsal, düşünsel, bilimsel ve sanatsal boyutlarının kesişim noktalarında irdelenmektedir. Modern sanatın akışı Eski ve Yeni Dünyanın etkileşimiyle kazanılan bir özgürlük mücadelesidir. Ne var ki olasılık ve gerçekleştirmelerin tüm kesimler için aynı olmadığı da bir olgu olarak karşımızdadır. Modern düşünce Batı tarihinin cinsiyetli yapısı ve eşitsizliğinin de kaynağında bulunur. Joan Landes'in sözleriyle: “Kadının zaviyesinden ve çıkarları çerçevesinden bakıldığında; aydınlanma karşı-aydınlanma; devrim de karşı-devrim gibi durmaktadır” (Landes, 1988, s. 204).

Yirminci yüzyıl sanatı, *Aydınlanma Çağı*’ndan itibaren birbirini tetikleyen kırılmalara dayanmakta ve *Modern*, *Modernite* ve *Modernizm* kavramlarına başvurularak açıklanmaktadır. “Aklın egemenliğinin insanlığı evrensel mutluluğa eriştireceği” (Simmel, 2019, s. 63) iddiasındaki Aydınlanma düşüncesi paralelinde önce bireyin, ardından da bütün toplumların her açıdan daha ideal bir dünyaya doğru ilerleyebileceğini vaat eden modernitenin iyimserliğinin gerçekleşmeyeceği zaman içinde kavranmıştır (Touraine, 2016). Romantizm döneminde dillendirilen eleştiriler modernizm ve postmodernizm ile kavramlaşır. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren günümüzün sanatına geçiş modernizmin reddi veya “direnen yüzü” olarak da yorumlanan *Postmodernizm*¹⁴ kavramının yanı sıra çağdaş düşünürlerin özgün tanımları¹⁵ da katılarak okunmaktadır.

¹⁴ Bakınız: Lyotard, Barthes, Foucault, Derrida, Baudrillard, Kaprow, vd.

¹⁵ Bakınız: Baudrillard'ın “Simülasyon”, Kuspit'in “Sanatın Sonu” kavramları, vd.

Soyut Dışavurumculuk ve kadınları bu dönüşümleri yaşamışlardır.

Modern veya modernlik “yeni” olmaktır ve bir alan ya da zamanla sınırlı değildir.¹⁶ Modernite 17. yüzyıldan itibaren Batı Avrupa ülkelerinden tetiklenen temel Devrimler¹⁷ sonunda tamamıyla yeniden düzenlenen toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine ilişkindir. Modernizm ise yine belirli bir dönem ve coğrafya ile sınırlı kalan ve modernite deneyimi üzerine eleştirel düşünme evreleri içeren bir kültür olarak tanımlanmaktadır.

Öncesi ile tam bir karşıtlık ve geri-dönüşsüz yarılma yaşanan ve Habermas’ın *proje* olarak tanımladığı modernite (1980/2011), Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusundaki düşünsel çabalarıdır (Harvey, 2014, s. 25). Kavramlarının başında laiklik, demokrasi, akılcı düşünce, bilimsel ve evrensel doğrular, pozitivizm, hümanizm, ilerlemeci tarih, kentleşme, sanayileşme, hukuk, bürokrasi, ulus devlet, bireyselleşme vd. sayılır. Özne, bireysel ve toplumsal özgürlük kilit kavramlardır. Bu süreç sanat ve sanatçıya dair kavrayışımızı dönüştürmüştür.

Modern bir sanat biçiminin ucunu Giotto’ya (1267-1337) kadar geri götürebilsek de modernizm tanımı bu geniş zaman dilimine ait değildir. Modernizm ruhunu Baudelaire ile 1848 Devriminin ardından kazanır. 1860 sonrasında geliştiği, zirvesini 1910-1930 arasında yaşadığı, sonrasında Avrupa’yı ele geçiren Komünizm ve Faşizm zihniyetleri tarafından etkisizleştirildiği kabul edilmektedir (Harrison C. , 1997, s. 6). Tartışması ise 1950’lerde geriye dönük olarak belirir ve 1980’lerde postmodern eleştiri bağlamında yoğunlaşır. (Artun, 2021, s. 43).

¹⁶ İlk olarak 5.yüzyılda Hristiyanlığın paganizme göre yeni olmasını tanımlamak için kullanılmıştır (Habermas, 1980/2011).

¹⁷ Modernite dört temel devrime dayanır: Bilimsel Devrim (17. yüzyıl), Endüstri Devrimi (18. yüzyıl), Siyasal Devrim (19.yüzyıl) ve Kültürel Devrim (19. yüzyılın son çeyreği) (Jeanniere, 1990/2018).

Modernite ile modernizme, dolayısıyla postmodernizme ilişkin kavramların birbiriyle karşıtlık içinde yorumlandığının anlaşılması önemlidir (Harvey, 2014). En başta “anlık olan ve geçip giden ile sonsuz olan ve değişmeyenin birlikteliği” gelir (Harvey, 2014, s. 23). Bradbury ve McFarlane’in özetine göre modernizm:

[G]elecekçilik ile nihilizmin, devrimcilikle muhafazakarlığın, doğalcılıkla simgeciliğin, romantizmle klasisizmin olağanüstü bir bileşimiydi. Teknolojik bir çağın hem kutlanmasıydı hem mahkûm edilmesi; eski kültür düzenlerinin sona ermiş olduğu inancının kabulüydü ama aynı zamanda bu korku karşısında derin bir umutsuzlanmaydı; yeni biçimlerin tarihselcilikten ve dönemin basınçlarından kaçışlar olduğu yolunda inançlar ile bu biçimlerin tam da bu olguların yaşayan birer ifadesi olduğu yolundaki inançların bir karışımıydı (Bradbury & McFarlane (Eds.), 1976, s. 46)

Soyut Dışavurumcuların mücadeleleri açısından Berman’ın “paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat” vurgusu önem taşır. Modern olmak “sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyin” imha edilme tehdidi altında olduğu, Marx’ın anlatımıyla “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır. Berman, bireylerin “modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznesi de olmak” uğraşılarının modernizmi doğurduğuna dikkatimizi çeker. Marx’ın “her şey kendi karşısına gebe görünüyor” tanısını doğrulayarak modernite kavramlarına ikilik oluşturan modernistlerin, pozitivizmi, bilimsel gerekirciliği, ilerleme fikrini ve ahlâkı reddetme noktasına gelişlerini açıklar (2017, s. 24-60). Weber’e göre akılcılık, sadece ekonomik, hukuku, bürokratik yapıları değil, sanatı da kapsayarak bütün toplumsal ve kültürel hayatı zehirler (Harvey, 2014, s. 29’da Bernstein’dan aktarma).

Aydınlanma ideallerine karşı en güçlü eleştiri; baskıcı bir ütöpik plan çerçevesinde yeni iktidar araçlarını oluşturması, çağdaş idealler adına sahiplenilen kazanımların bir seçkinlik ve bağınazlık ögesi olarak totalitarizme dönüşmesidir.

Adorno ve Horkheimer Nasyonal Sosyalizm terörünü Aydınlanma zihniyeti ile bağdaştırır ve öz-yıkım bağlamında ele alırlar (2014, s. 8) (Harvey, 2014, s. 26).

Sapere Aude!

[Aklını kendin kullanma yürekliliğini göster]

Immanuel Kant (1784)

Soyut Dışavurumun kadınlarının sanatlarını, 19. yüzyıldan başlayarak yaşanan geri-döndürülemez kırılımlar mümkün kılarken bunların başında bireyin etkin bir varlık bilinci, sanatın da özerklik kazanması gelir (Nochlin, 1989, s. 13). Bu düşünceleri ilk olarak kuramlaştıran Kant, birey olmanın vazgeçilmezi olan özgürlüğü; bilgiyle ve insanın kendini, kendi neden olduğu vesayetten kurtarmasıyla ilişkilendirir (Altuğ, 2016). Ancak Kant genel olarak kadınları ikincil konuma iter; türün devamıyla ve erkeğin arkasını toplama göreviyle sınırlar. Yine de bütün aşağılayıcı ifadelerine rağmen, kadının da erkek gibi akıllı bir varlık olduğunu teslim eder. Öte yandan, Kant'ı yorumlayan feminist bakış, cinsin tamamı boyunduruk altındayken bir kadının tek başına aydınlanmasının mümkün olamayacağını açıklar (Kovanlıkaya, 2018).

Baudelaire, toplumsal parçalanmaya, anomiye, yabancılaşmaya ve tekdüzeliğe dair eleştirisini, bohem kahramanlarında alegorileştirerek sunar ve modernliği kentin tekinsiz mekanlarını ve deneyimlerini içermeye dönüştürür. Yıllar sonra Griselda Pollock ise, çığır açan metninde modernizmin, kadınlara kapalı olan bu mekânlara özgü deneyimlerle tanımlandığı fark etmemizi sağlar (2014). Modernitenin sadece erkeklere açık yapılardan ibaret görülmesi, kadınların tarihi süreçlerin ve toplumsal değişimlerin dışında olduğu inancını doğurur, kadın modern olmayan kimliğin sembolüne dönüşür. Erillik ile modernite ve dişilik ile gelenek ilişkilendirilir (Felski, 2020, s. 10, 32):

Erkekten daha az uzmanlaşmış ve farklılaşmış olarak görülen, eve ve samimi ailevi ilişkiler ağının içine konumlandırılmış, doğurganlık özelliğinden dolayı doğayla daha yakından ilişkilendirilmiş kadın, zamandan münezzeh bir özgünlüğün içine yerleştirilmiş, modern hayatın yabancılaşmasından ve parçalılığından etkilenmemiş gibidir. (Felski, 2020, s. 32)

Oysaki kadınlar da bu değişimlerin etkilerini deneyimlemişlerdir. Ancak modernitenin ve modernizmin dili, kadınların yarattıkları imgelerin/nesnelerin çoğunun varlığını ve anlamını dışlar (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 54)

Modernizmin sanatçı miti, kadın veya erkek her sanatçının sosyal yapıların dışında durduğunu ve bu nedenle evrensel deneyimini önyargıdan ve sınırlamalardan arınmış olarak ifade etmekte özgür olduğunu varsayar. Ne var ki Avrupa’da ve Amerika’da “evrensel bakış” hemen her zaman beyaz, orta sınıf erkeğin algısına denk düşer (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 28).

Modern sanat bağlamında ekleyebileceğimiz nokta, bu dönemde modernleşme temsiliinin bir simge olarak “modern kadını” kurguladığıdır. Ancak erkekler tarafından görselleştirilen bu simge gerçek kadın deneyimini yansıtmamaktadır.

Kadınların kendi deneyimlerini yansıtabilmeleri için kadın sanatçıların sayısının ve görünürlüklerinin artması gerekmiştir. Elbette bundan daha önemlisi feminist bakış açısının kendisine sanatın kuram ve uygulamalarında yer açabilmesi olmuştur. Soyut Dışavurum dönemine geldiğimizde sayıları hala sınırlı da kalsa kadın sanatçıların kendi modernizm deneyimlerini aktarabildiklerini söylememiz mümkündür.

Bir yandan bütün yaşamı denetleme ve parçalama gücü olan dev bürokratik örgütlere boyun eğmek; öte yandan bu güçlerle yüzleşerek, onların dünyasını dönüştürmek ve kendi dünyamızı yaratmak için mücadele azminden ödün vermemek gerekir (Artun, 2021, s. 49). Soyut Dışavurumun öncü kadınları bu azme sahiptir.

4.3 Amerikan Aydınlanması ve Fırsat Eşitliği

Soyut Dışavurum akımını zirveye taşıtan Amerikan modernizmi, dünyanın geri kalanıyla konjonktür içinde zaman zaman sınırlı da kalmış olabilen bir diyalog içinde gelişir; ancak elbette ki kendine özgü olduğunu da bize göstermiştir.

Bireysel ve toplumsal özgürlük açısından Amerikan Aydınlanması¹⁸, 1789 ve 1848 Fransız Devrimleriyle 1871 Paris Komünü gibi dönüm noktasıdır. Kurucu Baba ve Annelerin önderliğinde, Eski Dünya'nın binlerce yıla yayılan düşünce birikiminin Yeni Dünya'da uygulamaya alınmasını sağlayan entelektüel bir çaba olarak görülür. Yeni Dünya'nın bir yatkınlığı da spekülâtif düşünceleri uygulamaya geçirme becerisidir (Köktaş, 2014). Amerikan Aydınlanması günümüzün eşitlik, insan hakları, hukuk ve haklar, dini hoşgörü ve çoğulculuk gibi ana kavramlarını biçimlendirmiştir.

Genç ülke, insana değer vermesiyle, demokratik katılımı ve eşitliği sağlaması ile, halkının “kaderinin hem öznesi hem nesnesi” olabilmesine fırsat vermesiyle övgü alır. Alexis de Tocqueville'in, Birleşik Devletler'in ileri düzeydeki sistemlerine dair araştırmasında üzerinde durduğu temel ilkeler arasında, fırsat eşitliği ve yeni ülkenin “çoğunluğun zorbalığına” karşı yapıları kurmuş olması da bulunur (2015).

Tüm iddiasına karşın Aydınlanma düşüncesi, Amerikan toplumunun temel sorunlarını giderememiş, arttırmıştır. Barındırdığı seçkinci, çıkarıcı ve dışlamacı düşüncenin gerçekliği, yerlilere, Afrikalı Amerikalılara ve kadınlara karşı ayrımcılığı körüklediğidir. İnsan hakları konusunda en ileri metinlerin yazıldığı bu dönem, aynı zamanda Afrikalıların köleleştirildiği acı bir dönemdir (Köktaş, 2014). Kadın hakları açısından atılan adımlar önemli olsa da örnek bir demokratik toplumun gereklerini karşılamaktan, kadınlara da kendini-gerçekleştirme olanakları sunmaktan çok uzaktır.

¹⁸ Amerikan Aydınlanması (1750-1820), sonucunda Birleşik Devletler'in kurulduğu Bağımsızlık Savaşını da kapsayan Amerikan Devrimi (1775-1783) ile bağlantılıdır.

Feminist hareketin birinci ve ikinci dalgalarının kuram ve söylemleri Aydınlanma düşüncesinin dayatmalarına karşı yürütülmüş; Birleşik Devletler’de yaşanan itiraz sürecinde yine ülkenin kuruluşunda öne çıkarılan idealist ilkeler kullanılmıştır (Bkz. 5.3) (Donovan, 1997, s. 35).

Böylesi dışlamalar üzerine kurulu toplumsal bilimlere karşı feminist araştırmaların ilk hedefi, bilgi üretimi sürecindeki cinsiyetçiliği ve tek yanlılığı ortaya çıkarmak, yani normal bilimin, kadınlara ilişkin olarak bilim değil de ideoloji olarak işlediğini sergilemek olmuştur (Berktaş, 2018, s. 27).

Yirminci yüzyıl ortalarında canlanan ırkçılık ve ayrımcılık karşıtı hareketler, Aydınlanma zihniyetinin toplumsal cinsiyet ve diğer ayrıştırıcı olguların altyapısını oluşturduğunu göstermektedir. Dünyada olduğu gibi, Amerikan toplumunda da kadınların ve diğer azınlık gruplarının toplumun eşit bireyleri olarak yaşamlarını kurabilmeleri uzun yıllar sürecektir mücadeleleri gerektirmiş, halen de gerektirmektedir.

Yıllar sonra, Kara Walker, suistimal ve tacize dair oluşturduğu yapıtında Birleşik Devletler’in ırk ve cinsiyet eşitsizliği üzerine kurulmuş olduğunu yüzlere çarpmaktadır (Resim 20).

Resim 20

Kara Walker “Gone: An Historical Romance of a Civil War

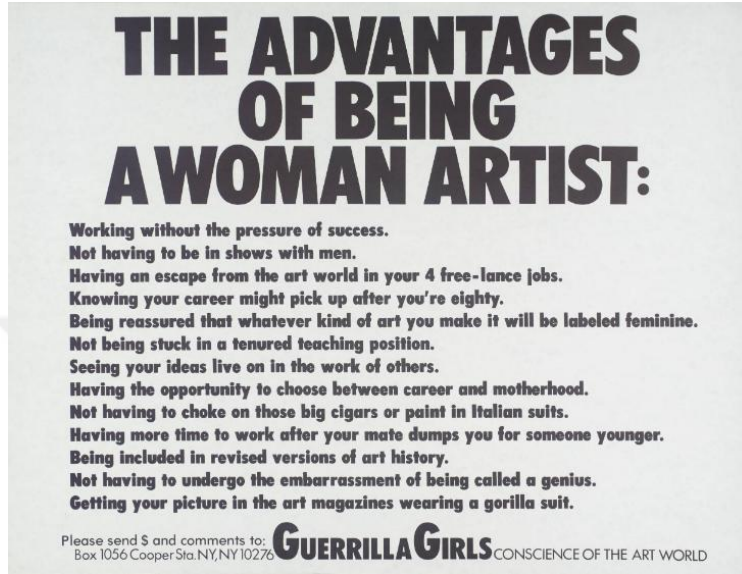
as It Occurred b’tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart” 1994



“Sanat dünyasının vicdanı olmak” niyetindeki Guerrilla Girls’ün (Dempsey, 2007, s. 291) posterleri de zorlukların ironisine dayanmaktadır (Resim 21).

Resim 21

Guerrilla Girls Poster



*Şimdiye kadar doğrular keşfedilir sanılırdı,
oysa doğrular icat edilir.
William James (1907)*

Amerikan toplumuna özgü olan bir olgu da pragmatizmdir. En yüksek değer in mutluluk olduğu üzerine temellenen bir etik öneren ve bir düşüncenin doğruluğunu, o düşüncenin işe yararlılığına bağlayan pragmatizm, Amerikan tarzı yaşamın düşünsel alandaki karşılığıdır (James, 1907) (Hançerlioğlu, 2002, s. 362-364). Uygulamada sorunlar olsa da teoride bireye, özgürlüğe, çoğulculuğa ve hoşgörüye dayanan ekonomik ve sosyal altyapısı ve sorunlarına pragmatik çözümler getirebilme yatkınlığı sayesinde Birleşik Devletler, kültür ve sanat alanında da çağın koşullarını belirlemiştir. Soyut Dışavurum akımının kadınlarının karşılaştıkları sorunların üstesinden gelebilmeleri, özünde Aydınlanma zihniyetin mümkün kıldığı ve ardından onun olumsuzluklarına itiraz geliştiren ortak akıl ve pragmatizm sayesinde olmuştur.

4.4 Romantizmin Öncüllüğü

*Batı'nın tarihinde ... sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık
kurduğu belki de ilk dönem romantizmdir.*

Isaiah Berlin

Modern sanatın Soyut Dışavurum evresinde keskinleşen kopma ve atılımlarının kaynağını, “Batı geleneğinin temeline saldıran devrim” olarak tanımlanan, “birlik ve çoğulluk” içeren Romantizmde buluruz (Berlin, 2010, s. 11-37). Aydınlanma Çağı uygarlığını sorgulayan bu kültür hareketi, birey ve toplum yaşamının yanı sıra sanatın özerkleşme ve özgürleşme sürecini de tetikler. Romantizmin bireysellik ve öznelliği vurgulaması, “zihne can veren esas” olduğu kavrayışıyla tinin sanata geri dönüşü, *Sanat için Sanat [l'art pour l'art]* yaklaşımının atağı çalışmamız kapsamındaki kadınlarımıza uzanan bir katkıdır. Onlar “Sanatı günlük yaşamın sıradanlığının ve düşmanlığının karşısındaki bir aşkın deneyim biçimi olarak kavrayan, modern bir Romantizm revizyonu” sunarlar (Harrison & Wood, 2011) (Rothko, 1947/2011)

Aydınlanma'nın tini hiçe sayması, William Blake'in dizesinde şöyle eleştirilir:

*Kafese kapatılmış bir kızılgerdan
Boğar tüm Cennet'i öfkeye.
(Blake, 1803)*

Aydınlanma'nın salt akla dayananı var sayması, Soyut Dışavurumdaki akıldışı öğelerin ne zaman çıktıkları sorusunu doğurmuştu. Modern döneme doğru paradigma değişmiş; kişinin “zihin ve maddeden, beden ve ruhtan, duygu ve duyarlılıktan” oluştuğu anlayışı kabul edilmiştir (Read, 2020, s. 94). Kant, Diderot ve Rousseau'dan itibaren sanat; özgür sanatçının ussal ve tinsel kavrayışıyla oluşan öznel gerçekliğini, mizaç, duygu, sezgi, hayal gücü, düş ve içgüdüünü içermeye başlar. Sanatı, insan zihninin ussal ve usdışı yönleri arasındaki gerilim oluşturur:

“[S]anat eseri ... öyle bir türdendir ki, duyuşal olmasına karşı aynı zamanda özünde tinsel kavrayış için de vardır; tin onun tarafından etkilenmek ve onda bir doyum bulmak durumundadır.” (Hegel, 2019, s. 12).

Romantizm, gerçekliğin sadece öznel anlayışta var olduğu, yeni ve özgün olana öznel olandan ulaşılacağı kavrayışını da yerleştirmiştir. Tekilliğin ve farklılıkların taşıyıcısı olan ben’in aranişda dair bu kavrayış, sıradanlık ve aynılığa karşı bir duruştur. Bireyin varlığının öznel boyutunun ifade alanı bulması, tekilik ve farklılığın vurgulaması, Soyut Dışavurumun kadınlarına ulaşan değerli bir adımdır.

Modern dönemde bilinçaltı da keşfedilir. Sanat; öncelikle sanatçının kendini yapıtı aracılığıyla çözümlemesi olarak açıklanır (Bozkurt, 2012, s. 315-334). Yıllar sonra Krasner’ın sanatı bu çözümlemeyi örnekler.

Baudelaire göre evrensel ilerleme ya da evrensel yıkım insan yüreğinin yozlaşmasıyla gerçekleşecektir. “*Apaçık Yüreğim*” güncesinde şöyle yazar:

Acımasız tinsel yasaların yeni örneği ve yeni kurbanları olan bizler, yaşadığımızı sanırken yok olup gideceğiz. Makineleşme bizi öylesine Amerikanlaştıracak, gelişme içimizdeki tinsel yanı öylesine köreltecek ki, [...] Düşünen her insanın bana yaşamdan ne kaldığını göstermesini isterim (Baudelaire, 2020, s. 33).

Baudelaire’in estetik modernizmi, sanatın romantik devrimle başlayan özerkleşme sürecinin sonucudur ve en başta modernlikten özerkleşmesidir. Estetik modernizm, kendini, modernliğin kavram ve kurumları ile çatışarak var eder; “modernleşme yerine ilkelik (primitivizm), akıl yerine hayal gücü, Batı yerine Doğu, gerçek yerine düş, çalışma yerine oyun ve bilinç yerine bilinçaltı” ile ilişki kurar (Artun, 2017). Şaire göre: “Romantizmden bahsetmek modern sanattan bahsetmektir; yani, içtenlikten, ruhsallıktan, renkten, sanatların olası her yolda ifade edildiği o sonsuza yönelme hevesinden bahsetmektir (Calinescu, 2017, s. 52’de Baudelaire’den).

Hayal gücünü tanımlayan Coleridge, iletkeni oldukları gerçeklerle uyumlu bir sembol sistemine vurgu yapmıştı. Sanat eseri nitelikli bir metafor olarak değerlendirilir, ancak sonraki yıllarda erkeklerin metafor, kadınların ise daha basit bir sembol sistemi olarak gösterilen metonim kullandıkları iddiası geliştirilecektir (Hobbs, 2007, s. 3-10).

Romantizm döneminde çeşitli duygular ve ruh halleri keşfedilirken bir çelişki dikkat çeker. Kadınsı olarak nitelenen duygular sanata alınmış; ancak bu keşifler de erkeklere ilişkin yapılmıştır. Kadınlar ve kadınlık sistemin içine dahil edilmez; değersizlikleri devam eder (Saygılıgil, 2021).

Romantik dönemde kadınlar kendilerini en çok dönemin edebiyatında gösterirler. Bu yazarların eserleri dişil romantizmin ipuçlarını verir; dişil romantizmin duygulara değil akla seslendiğini söylemek mümkündür (Mellor, 1993). Bu yıllarda oluşan kadın hareketinin birinci dalgasının öncüleri de düşüncelerini yazıları ile yaymışlardır. Devrim, özgürlük ve eşitliğe ilişkin eleştiri getiren Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Madame de Staël, Charlotte Perkins Gilman vd. yazarlar, politik ve kültürel yolları kullanarak ataerkil düzeni, erkek aklını ve erkek özneyi tartışmaya açarlar. Aykırılığa bedel ödeyen bu öncüler, kadınlık benliğini güçlendiren feminist hareketin ilk metinlerini oluştururlar (Saygılıgil, 2021).

“Kadın şairleri kartallar üzerinden tanımlayacak olsaydık ... kafeslenmiş ya da yaralı kartallar olurlardı” (Ferber, 2020, s. 80), benzetmesi, “toplum tarafından sakat bırakılan bir benliği diriltmek ve iyileştirmek” gerekliliğini gösterir (Saygılıgil, 2021). Madame de Staël’in, “Corinne, or Italy” [Corinne, ya da İtalya] romanı ise erkeklerin üstünlüğünden şüphe duymayan toplumların kalıplarını kırmakta kadınlara tutulan ışığı örnekler (Ferber, 2020, s. 146). Ayrımcılık Romantik düşüncede de sürse de bu ışık Soyut Dışavurumcu kadınlara varan yolu aydınlatmıştır.

4.5 Sanatın Özerkliği ve Amerikan Avangardı

Baudrillard “modernliğin patladığı an” için *orji* tanımını kullanır: Orji; politik, cinsel, üretici, yıkıcı güçlerin, kadının, çocuğun, bilinçdışı itkilerin “özgürlük patlamasını” yansıtır (1995, s. 9). Soyut Dışavurumun kadınları için de tek kavram incelememiz gerekse bu ‘özgürlük’ olabilirdi, yine de tamamen özgür olduklarını iddia edemeyiz. Dünya savaşları, Soğuk Savaş, ölümcül teknoloji, ekonomik buhran ve gergin iç siyasetin koşulları altında bunalıp sanatlarını apolitikleştiren sanatçılarımızın eğilimini şu düşüncede bulmaktayız: “Sanat, insan ruhunun özgürce gezinebileceği bir sığınak olarak kalmalıdır” (Shiner, 2017, s. 313).

Eğer akıntı ve değişim, gelip geçicilik ve parçalanma modern yaşamın temelini oluşturuyorsa, modernist bir estetiğin tanımı, sanatçının bunların karşısında nasıl bir konuma yerleştiğine yaşamsal biçimde bağlıdır; sanatçı bunlara farklı tepkiler verebilir ama asla görmezden gelemez (Harvey, 2014, s. 33).

Sanatın özerkliği, çok daha önceden başlasa da modernizm ile birlikte gelişmiştir ve Paris’in merkezinde olduğu kültürel devrimin eseridir. Başlıca itkileri arasında Aydınlanma düşüncesi, Kant, Schiller ve Schlegel estetiği, Sturm und Drang hareketi, Romantizm, estetik modernizm, Courbet ve Manet, Sembolizm ve Dışavurumculuk sayılabilir. Psikoloji, psikanaliz ve sosyoloji gibi yeni bilimlerin buluşlarının bireyin biricikliğinin kabul edilmesini kolaylaştırdıkları; böylelikle sanatçının özgürleşmesini, sanatın da öznelleşmesini ve özerkleşmesini destekledikleri görülmektedir.

Sanatın özerk olması, kendini sanat kurallarından ve yanı sıra dış etkenlerden yalıtması olarak anlaşılabilir. Ancak Reinhardt’ın “Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey de başka her şey” ifadesindeki salt biçimci yaklaşıma indirgenmenin, bağımsızlığıyla övülen Soyut Dışavurumculuk için bile geçerli olmadığı ortadadır.

Sanat için Sanat yaklaşımı sanatın biçim, form ve tekniklere hapsolması, sanatın siyasetten kopması değil özerk bir kurum olarak hegemonyaya karşı durmasıdır. Bu nedenle özerklik kavramını sanat-siyaset etkileşiminde incelemek gerekir.

Modernliğin sanat-siyaset ilişkisinde üç model tanımlanır: Ulus-devlet, özerklik ve avangard. Ulus inşası ilk modern siyasi sanat rejimidir; ulus kurmak, ulusal bir tarih-coğrafya, kültür ve sanat oluşturmakla başarılıdır. Modernizm ise sanatın, erkin sembolik aracı olmaya direndiği yegâne dönem olarak tanımlanır. Sanat, ilk kez kendi iktidarını örgütler ve bunu tarih boyunca kendisine egemen olmuş olan ilişkilerden, koşullardan -kilise, monarşi, aristokrasi, hükümet vd.- özerkleşerek sağlar. Avangard sanat-siyaset modelinde ise sanat, siyaset halini alır, modernite boyunca büründüğü tarafsızlıktan soyunur ve hayatı dönüştürmeyi dava edinen, bunu da sanat değil siyaset bağlamında yapan bir alana dönüştür (Kreft, 2007/2016, s. 20-39).

Özerkleşme ile sanat doğru, iyi, güzel için değil, kendi için olur. Kreft'in değerlendirmesine göre, sanatın özerkliği, bir yandan Sanat Kurumu sistemini oturtur, bir yandan da sanatın en etkili tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüşür: "Sanatın özerkliği kavramı, esasında estetik iktidar rejimini temsil etmektedir; sanatta estetiğin politikasıdır. Modernizmin asli bir unsuru olan estetizmde, sanatın estetik cazibesi insanlığa ilham verebilecek üst-siyasi bir güce sahiptir" (2007/2016, s. 36)

Sanat için Sanat savı sanatın amacının amaçsızlığı olduğunu vurgular, böylelikle her şeye olduğu gibi sanata da çıkarları açısından yaklaşan burjuvaziye karşı durur. Adorno, "Ona karşı açılmış birleşik saldırı cephesi karşısında Sanat için Sanat'ın da savunulması gerektiğini" düşünür: Modernizmin öncüleri 1848'in ardından, "sanatı toplumun ve siyasetin gerçekliğinden sökmüşlerse de bunun anlamı, özgürlük siyasetlerinin tamamıyla sanata mal edilmesidir, sanata içkinleştirilmesidir; sanatın hayattan ve siyasetten arınması değildir" (Artun, 2021, s. 24'de Adorno'dan).

Açıkça politik sanata karşı olan Adorno sanatın kendisini salt direnme gücüyle ayakta tuttuğunu, toplumsallığının topluma karşı durmasıyla oluştuğunu, bu eleştirel konuma da ancak özerk sanat olarak girebildiğini savunur. Sanatta toplumsal olan, topluma karşı kurduğu içkin harekettir: “Sanat yapıtlarının elinden toplumsal bir işlevi bildirmek gelirse, bu olsa olsa bir işlevin yokluğunu bildirmektir” (2017). Auschwitz’den sonra da “lirik şiir yazmanın barbarlık olacağını” söyler, zira “akla hayale gelmeyen bir kaderi, bir anlamı varmış gibi gösterir; töz değiştirir, dehşetinin bir parçası ortadan kalkar” (1962/2011).

Sanatı, felsefe olduğu kadar siyaset olmasıyla yorumlayan Nietzsche düşüncesinde, hayat ve gelecek görüşü sanatçı filozofların işidir: “Politik sanat yoktur; çünkü sanat zaten politikadır, hatta yegâne politikadır” (Artun, 2021, s. 29).

Sanatı bütünüyle farklı anlamlandıran ve içkin bir politik başkaldırı olarak gören avangard, sanat-siyaset ilişkisindeki üçüncü model olarak tanımlanır (Kreft, 2007/2016, s. 20-39). “Estetik modernizmin yenilenmeye ve ilerlemeye dayanan tasarımı”, eylemini, tam anlamıyla muhalif ve Habermas’ın deyişiyle “henüz kimsenin gitmeye cesaret etmediği bir yere giden yolu bulmak zorunda” olan avangardın militanlığında bulur (1980/2011). Yirminci yüzyılda sanatın öncelikle toplumsal değişime hizmet için var olduğunu savunan görüşü Marksizm alevlendirmiştir (Clark T. , 2011, s. 19). Birinci Dünya Savaşı’nın ardından avangard, Marx’ın dünyayı sunulan haliyle kabul etmeyen bireyin bu durumu aşma iradesiyle eyleme geçmesi önerisine sahip çıkar (Williams, 2018, s. 65). Avangardın eylemi, sanatın siyasete, piyasaya ve kitle kültürüne direncini arttırmış; sanata hayatı ileriye götürme misyonunu yüklemiştir. Bu başkaldırı, varolan sistemi sosyal, siyasal ve kültürel boyutlarıyla kavrayarak topyekûn reddeder (Kaprow & Kelly, 1993). Modernizmi ve sanatın özerkliğini yadsır, sanatın sonunu ilan eder.

Tarihsel avangardı iki dünya savaşı arasıyla sınırlayan Peter Bürger’a göre: “Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisidir. ... Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir.” (Artun, 2014, s. 21’de Bürger’dan alıntı).

Avangard kavramı, 1940’lardan itibaren Birleşik Devletler merkeze alınarak incelenir (Bürger, 2014, s. 23). Soyut Dışavurum akımı, sanatçı ve kuramcıları bu incelemenin odağındadır. Modernizm ve avangard, bir taraftan savaş ve Soğuk Savaş döneminde Amerikan liberalizmine dair sembole ve özellikle Avrupa üzerindeki kültürel iddiasının aracına dönüşür (Bkz. 5.3). Diğer taraftan modernizmi siyasal enerjisinden arındırarak biçimciliğe ve estetizme indirgemeye çalışan Greenberg’ün eleştirisine maruz kalır (1960). Greenberg farklı bir avangard anlayışı açıklamaya odaklanır ve beklentilerini Soyut Dışavurumcu sanatçıların karşıladığını düşünür. Oysaki, Soyut Dışavurumun salt estetizm olmadığı aşıkardır (Bkz. 5 ve 6). Örneğin Hess 1950’lerin sanatında avangardın meydan okuyuculuğunun törpülenmiş olduğuna dikkat çekse de Soyut Dışavurumcularda bu ruhun korunduğunu savunur (1968).

Sanatın yalnızca kendi özsel değerlerini içermesini savunan Greenberg’ün estetizmi zamanla şiddetlenen tepkiyle karşılaşılır ve yadsınır. Yapılan başlıca eleştiri, sanatı salt biçime hapsedmesi, sanat için sanat ideolojisinde içkin olan siyasal enerjiyi yok saymasıdır. Robert Storr şöyle özetler: Postmodernizmin ne olduğuna dair bir uzlaşmaya varılabilecekse, bu post-Greenberg olmasıdır (1990, s. 16).

Poggioli’nin öngörüsüne göre avangard, “popülerliğe ulaşmaya mahkumdur -bu ise sonunun başlangıcıdır” (1968). Modern sanatın sonuna gelinirken Rosenberg avangardın kendisinin bir geleneğe dönüşmekte; kendisinin ve modernizmin ölümünün işaretini vermekte olduğunu duyurur (1958/1994).

Örneğin daha 1936’da Gerçeküstücü manifestodan sadece on iki yıl sonra MoMA ve kurucu direktörü Alfred H. Barr Jr.’un Dada ve Sürrealizm üzerine sergisi avangardın törpülenmesinin sinyali verir. Amerikan toplumu ve kapitalizm sanatı metalaştırmanın ve özerkliğini yine elinden almanın yeni bir yolunu bulmuştur.

1960’lardan itibaren Soyut Dışavurumculuk ve Greenberg’in modernist avangardının karşısına çıkan postmodern duruşlar “avangardın yeniden doğuşu” olarak nitelendirilir. Ancak Diana Crane’ın 1940-1985’e ilişkin sosyolojik haritası Amerikan avangardının bu iki dönemi arasında belirgin bir ayrım görür: Yeni avangard, sanatın kurumlaştığı sistemin dışında değil içinde yer almaktadır; “Ne eskisi gibi topluma ne burjuvaziye ne de sanata başkaldırısının izi vardır” (1987) (Artun, 2014).

Greenberg, nerede bir avangard [öncü] varsa, orada bir rearguard [artçı] olduğunu hatırlatır ve *kitsch* kavramını irdeler (1939). Modern tüketim toplumunun bir fenomeni olan kitsch “güzelliğin” elitist eşitsizlik iddiasını kaybedip dağılımının parasal ölçütlerle düzenlenmeye başlamasını açıklar (Calinescu, 2017, s. 255).

Kültürün özelleştirildiği postmodern zamanlara gelindiğinde ise sanat, güç merkezlerinin başına yerleşen küresel ekonomik, siyasal ve kültürel ağlara dolanır.

Sanat, siyasi açıdan önemli bir alan olmayı feminist bakış açısından da sürdürür; ideolojiyi salt yansıtan değil yapılandıran öğelerden biri olan sanatın feminizme araçsallığını Valie Export’un bakışı özetler: Sanat, kadın hareketi için yeni anlamlar çıkarabildikleri ölçüde önemli olacaktır. Export’un beklentisi sanat kıvılcımının kadının kendi kaderini tayin sürecini ateşlemesidir (2011).

Sonuç olarak, incelediğimiz kadın sanatçılarda en yoğun olarak sanatın kurallarına, sanat toplumuna ve önde gelenlerine karşı duruşun belirgin olduğunu ifade etmemiz mümkündür.

4.6 Estetik Yargının Dönüşümü

Yirminci yüzyıla dair “kısa ya da uzun, totaliter ya da liberal, terörist ya da mücadeleci, ütöpik ya da yanılsamalı, soykırımlarla ve avangardlarla dolu” benzersiz bir dönem tanımı (Badiou, 2018) karşılığını sanatta da bulur. “Her çağ, bir sonrakini yalnız düşlemekle kalmaz, düşlerken aynı zamanda onu uyanmaya da hazırlar” (Bozkurt, 2008, s. 336) sözü doğrultusunda, Amerika ve Avrupa’daki Devrimler ile bağlantılı olarak toplumsal, sınıfsal ve bireysel kalıpların kırılması modern sanatın ataklarını tetikler (Hauser, 2006). Ancak atılımları yapan sanatçılar ve sanatçı topluluklarının arasına kadınlar katılsa da varlıkları ikincil sayılmıştır.

Modern dönemin sanatçısı artık dış dünyanın birebir aktarımını aşmıştır ve bir akıma dahil olduğunda bile sanatını özneliği içinde ve benliğinin hem ussal hem de usdışı boyutlarını sahiplenerek biçimlendirmektedir. Sanatçının bu yeni görme biçimi ve sunum dili modern sanatın birbirini izlemiş olan çeşitli akımları için temel bir eğilimdir. Akımların ana yolları gerçekçilik, idealizm ve dışavurum olarak toplanabilir: Gerçekçilik duyulara dayanır ve algıyı bilimsel doğrulukla kaydetmeyi ister. İdealizm soyut bir fikre dayanan düşünsel bir eğilim taşır. Dışavurum ise insan ruhunun bir diğer önemli bölümü olan duygulara dayanır (Read, 2014, s. 103-104).

Goya modern kavrayışa köprüdür. Gözlemin ve düşüncenin yanına üçüncü bir yeti ekler: Hayal gücü gerçeğin karşıtı olmayıp gerçeğe ulaşmanın en iyi yoludur; ressam “yaratıkları” değil “yaratıcıyı” taklit etmektedir (Todorov, 2020, s. 78).

Yirminci yüzyıl başında özne nesnenin merkezdeki yerine yerleşir; Gerçekçiliğin yanı sıra Simgecilik ve Dışavurum da belirir. Read’e göre, modern sanatı kavramak imge ve simge arasındaki farka, eş deyişle dış dünyanın duyuusal algısının doğrudanlığı ile çağrışımlar ve zihinsel bağlantılar kurulumunun dolaylılığı arasındaki farkı kavramakta yatar (2020, s. 16-20) (2014, s. 102).

Sanatın içeriğinin iç dünya olduğunu ilk ilan eden ve nesnenin eserdeki varlığını salt sanatçıda uyandırdığı fikirle gerekçelendiren Simgecilere göre: “Sanatımızın esas amacı, nesnel olanı öznelletirmek (doğaya bir ruh halinin gözüyle bakılması) yerine, öznel olanı nesnelletirmektir (İde’nin dışsallaştırılması).” (Dempsey, 2007, s. 43’de Gustave Kahn’dan alıntı).

Cézanne, doğayı “duyularla algılama” anlayışından zihinsel ve resimsel kavramlarla “yeniden inşa etme” anlayışına evrilerek soyutun yolunu açar (Harrison & Wood, 2011, s. 151). Cézanne ancak ölümünün ardından da olsa Amerikan sanat çevresinin bilgi dağarcığını Avrupa’nın düzeyine ulaştırmıştır.

1905, sanatta modern anlayışa geçilen yıl olarak kabul edilir. Bu milat, dışavurumcu yaklaşımların nesnel yerine öznel ifadeye dönüşüne dayanır. Matisse gerçeğin betimleme ile anlatılamayacak nitelikte olduğunu fark ettirmiştir. Soyut Dışavurumcu kadınlarımızın gelişiminde özellikle 1960 sonrası dönem için Matisse’in katkıları Cézanne’ninki gibi eşsiz olmuştur. Öte yandan, çoğu dünya sanatçısı gibi kadınlarımızın da en azından ilk dönemlerinde, bir diğer esin kaynağı Picasso’dur: “Picasso’nun öncesinde Hegel, Marx, Bergson, Freud ve bilimsel, ekonomik, toplumsal devrimler vardır. Fakat deha, çeşitliliğe odaklanabilme kapasitesidir; bütün bir neslin buluşlarını ve keşiflerini, yanan tek bir ışık noktasına sığdırabilme yeteneğidir.” (Read, 2020, s. 40).

Cézanne ve Kübizm ile gelişen, Apollinaire’in “Kavram Ressamlığı” olarak tanımladığı yeni düşünce, tüm sanat yaklaşımlarını dönüştürür. Ahenk fikri yerini kaos fikrine bırakır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1978/2011, s. 26). Tek bakış açısından kaçınılması heterojen uzam fikrini geliştirir (Kern, 2013, s. 217-218). Eşzamanlı görme Bergson’un süre (durée) kavramına da dayanmaktadır. Kadınlarımızın eğitim ve erken üretimlerinde Kübizmi doğru kavramış olmalarının etkisi önemlidir.

Modernist yapı taşı “*Avignonlu Kızlar*” (1907) Soyut Dışavurumcularda da karşılık bulur (Harrison, 1997, s. 46). Modern dünyadan kurtulmayı arzulayan sanatçılar diğer yerlere, zamanlara, kültürlere özlem duyan Romantiklerden başlayarak primitif topluluklara ve etnik sanatlara yönelmişlerdi. Avrupa’nın birikiminden ve yolundan yararlanmaksızın özgün bir estetik oluşturmuş olmaları Batı sömürgeciliğine ve burjuva değerlerine karşı duran modernistleri cezbetmiştir. (Antliff & Leighton, 2001). Primitif sanatın dolaysız, özentisiz, kısaca özgür ve saf yaratma dürtüsünü içeren güçlü sanatsal ifadesi Soyut Dışavurumun kadınlarına kendi öznellikleriyle buluşmanın yolunu açmıştır. (Harrison & Wood, 2011, s. 33-34).

Birinci Dünya Savaşı öncesi, Batı’nın kalkınma yılları olsa da olumsuz yanını Max Weber sunar: “Yaşamın derinlik boyutu kaybolmuştur” (Öndin, 2019, s. 37’de Seeman’den aktarma). Bu dönemde psikoloji ve psikanalizin yepyeni kavramlarıyla tanışan sanatçı iç benine yönelmektedir; ancak dışavurumu umutsuzluğunu yansıtır. Maddiyatçılık, yozlaşma, tatminsizlik, karamsarlık, yabancılaşma ve yalnızlık sorunları yoğunlaştıkça İdealist görüş yerini Pozitivizm ve Pragmatizme bırakır.

Göz ardı etmemeliyiz ki, kitlelerin karamsarlığına karşıt olarak modernite, faşizme yakın bir kesimde “histerik bir canlılık” doğurmuştur; (Harrison & Wood, 2011, s. 152-153). Benjamin’in vahşetin ve politikanın estetikleşmesi olarak ele aldığı Gelecekçilerin (Öndin, 2019, s. 146), incelediğimiz sanatçılara tek mirası devinimi ve hızı aktarmak yönündeki estetik çözümleri olabilmıştır.

Birinci Dünya Savaşı öncesindeki arayışlar karşılığını Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilikte bulmuştur, ancak teknoloji ile katlanan insani vahşet yeni ifade biçimlerini gerekli kılacaktır. T.S. Eliot, modernist edebiyatın başyapıtlarından “*The Waste Land*” [*Çorak Ülke*] (1922) ile çağın ruhsal tükenmişliğini görür (1995):

*Şu ceset, diktiydin ya bahçene,
Filiz verdi mi? Bu yıl durur mu çiçeğe?*

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan köklü değişimlerin pek çoğu Nietzsche ve Sartre düşüncesine yaslanan ve Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avrupa ve Amerika'da eş zamanlı ancak diğeriyle iletişimsiz olarak patlak veren Dada başkaldırısı ile bağlantılıdır. Dada esasen hep varolan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir (Sanouillet, 2017). Bir ozan ve ressam hareketi olan Dada, sanatı “çöküşüyle geçersizliğini açığa vuran” bir toplumsal düzenin estetik ve ideolojik değerlerini benimsemekten kurtarır (Dachy, 2014, s. 13-26).¹⁹

Gerçeküstücülüğün Soyut Dışavurumcular üzerindeki etkisi ise çok daha katmanlıdır. Akılcılık, Doğalcılık ve Gerçekçiliğin karşısında oluşlarıyla Dada'nın mirasını taşıyalar da farklı olarak yıktıklarının yerine yeni bir evren kurmayı önermiş, bu evreni de bilinçaltına yaslamışlardır. Aragon'a göre Gerçeküstücülük, “Zihnin ve ona benzeyen her şeyin tümünden serbest bırakılması” demektir. (1925/2011)

Breton'a göre, yapıt; düş ve fantezi dünyasıyla rasyonel dünyanın birleşerek “bir tüm gerçekliğe, bir gerçeküstülüğe” ulaşılmasını sağlamalıdır. O, bilim açısından gerekli olan rasyonelliğin ve gerçekçi bakış açısının, yaratıcılığa ve sanata zararlı olduğunu savunur; oysaki onların kurduğundan başka bir gerçeklik daha vardır: “Tasavvur, hayal gücü, sezgi ve bilinçaltı dünyası”. Böylelikle sıradanlık ve tekrardan kurtulmanın yolu açılmıştır (Breton, 1924/2011). Denetim ve baskının yadsınması, bilinçaltı deneyimlerin aktarımı ve akıl ve iradeyi devre dışı bırakan otomatizm tekniği vd. Gerçeküstücülerin Soyut Dışavurumun kadınlarına aktardıkları başlıca mirastır.

¹⁹ Almanya'daki Dadaizme katılan tek kadın olduğundan ötürü Hannah Höch feminist bir başarı olarak görülür. Fotomontaj sanatının öncüsü olan sanatçının yapıtı kadının politik ve sosyal açıdan özgürleşmesi üzerinedir. (Clark T. , 2011, s. 37-42).

“İnsanlık tarihinde bir zaman gelip de hayatın düzenini ayarlamış olan değerler, formlar canlılıklarını yitirince, *yeni bir düzene* kılavuzluk edecek düşünceler aranır.” (Gökberk, 2020, s. 371). Michel Seuphor’a göre soyut sanatın ortaya çıkması devrim değil evrim sonucudur: Öncesinde de pek çok sanatçı bir resmi biçimsel özellikleriyle değerlendirmemiz gerektiğini ifade etmişler, ancak eserlerinde tam soyuta ulaşmamışlardır (1957, s. 3-4). Soyut resmin ilk örneklerinin farklı coğrafyalarda, eşzamanlı olarak ortaya çıkması, dönemin ifade gereksinimini soyutun dilinin karşıladığı bulgusunu önümüze koymaktadır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreği Batı dünyasında benzeri görülmemiş kırılmalara tanıklık ederken, sanatçının soyutlamaya ve soyut sanat formlarına yönelmesi şaşırtıcı mıdır?

Simmel’e göre modernite olgusunun temel kavramı “yaşam” olmuştur ve bu yaşamın ana unsuru da oluş ve değişimin kaçınılmazlığıdır (Polat, 2017, s. 83) (Simmel, 2019). Hiçbir şey olduğu gibi kalmamakta ise değişmeyen öz nedir? Öz arayışı, sanatın varlık nedenine dönüşecek; modern dönem tinini soyut sanatta bulacaktır.

Modernite koşulları altında makinenin insan yaşamında vazgeçilmez ancak acımasız bir yer edindiği dönemde, sanat, metafizik duyu yetilerini kaybetmiş bulunan insanoğluna varoluşu hatırlatmak ve yakınlaştırmak çabasını üstlenecektir (Farago, 2011).

Ancak 20. yüzyılın başlarındaki atılan bu modernist adımlar, iki dünya savaşı, iç savaşlar, totaliter rejimler, ekonomik buhranlar, özetle modernitenin yol açtığı benzersiz yıkım nedeniyle yine sekteye uğrayacaktır.

Birleşik Devletler’de Soyut Dışavurumun egemen olduğu yıllarda, İkinci Dünya Savaşının ağır yıkım getirdiği Avrupa’da bulunan sanatçılar da kendi özgün anlatım dillerini geliştirmişlerdir.

Reinhardt, bir başka uçtan seslenir: On dokuzuncu yüzyıl sanatındaki bütün başlıca hareketlerin tek bildirisi sanatın “bağımsızlığıdır”. Yirminci yüzyıl sanatındaki tek soru, tek ilke, tek kriz de sanatın tavizsiz “saflığında” ve sanatın sadece sanattan geldiğinin, başka bir şeyden gelmediğinin bilincinde yatar (Reinhardt, 1962/2011).

Son olarak, 20. yüzyılda Birleşik Devletler Soyut Dışavurumun gücüyle kendisini dünyanın yeni sanat lideri olarak ilan ederken, bu cesur sanat akımının kendinden önceki modern sanat hareketlerinden beslendiğini, bazı yaklaşımları reddederken bazılarını özümsemiş ve geleceğe taşımış olduğunu ifade edebiliriz.

Elbette dönüşüm aralıksız sürecektir; modern sanat süreci, 1960’larda Soyut Dışavurumculuğa tepki barındıran yeni yaklaşımların, sanatta “tek bir doğru yol” olmadığını bir kez daha kanıtlamasıyla ilerleyecektir.

“İlkel toplumun direnç gösterdiği değişim, çağdaş toplumda bir beklenti ya da zorunluluk olmaktadır: Öncesinde geleneklerin kurumsallaştırılmasına karşılık, çağdaş toplumda değişim kurumsallaştırılır.” (Bozkurt, 1995, s. 16).

Sanat tarihinde bir evrenin, kendinden öncekileri aşmak istediğini hatırlayarak şöyle sorabiliriz:

Yirminci yüzyılın ilk yarısının ikinci yarısındaki radikal yeniliklere ve Soyut Dışavurumun öncü kadınlarına bıraktığı başlıca miras nedir?

Vereceğimiz en yalın yanıt, amacı ve anlamı açısından dönüşmüş bir sanat kavramıdır. Tocqueville'e göre, demokratik zamanların sanatı, insanların dünyasını keşfetmiş olmasıyla belirlenir: Kutsal sanatı kalbin ve ruhun derinliklerini araştıran insancıl bir sanat izler (Legros, 2011).

Soyut Dışavurumun kadınlarının sanatı bu saf ve insancıl sanattır.

5. BÖLÜM

SANATTA YENİ İFADE ARAYIŞLARI İÇERİSİNDE AMERİKA GERÇEĞİ VE SOYUT DIŞAVURUM AKIMI

Baudelaire “her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu olduğuna” vurgu yapar (1863/2017, s. 215). Baudrillard ise Amerika’yı Avrupa çerçevesinden incelemekten kaçınarak farklı bir yol önerir:

“Amerika’yı Amerika olarak anlamak” (Baudrillard, 1996).

Bu bölümde, 20. yüzyıl ortası Amerika’sının avangard sanatı Soyut Dışavurum, oluşumunu hazırlayan koşullar açısından ele alınırken, akımın temelinde yerleşik olan zihniyet ve katkının öncelikle eril olması yüzünden, detaylandırmak üzere seçtiğimiz boyutlar sanatçının cinsel kimliğinden bağımsız olarak incelenmekte ve kadınlar açısından geçerli karşılıklara ekleme yapılmaktadır.

Soyut Dışavurumun salt biçim estetiği ile sınırlı olmadığı aşikardır; akımda saklı olan varoluşsal damarlar da kaydedilmektedir. Akımın öncülerini etkileyen Breton’un sanatın gücünü, eleştirel siyasal bilinciyle ilişkilendiren yorumunu önemli buluyoruz: “Gerçek sanat devrimci olmadan edemez, toplumun tam ve kökten bir yeniden yapılanmasını istemededen edemez.” (Breton, Rivera, & Trotsky, 1938) (Harrison & Wood, 2011, s. 571).

Soyut Dışavurum akımı hem kuram hem de uygulama boyutlarında, 20. yüzyılın maddi-manevi çöküntüsünü aşmak için bireysel ve toplumsal boyutta özgün bir çabayı içerir. Sanatçıların yaratım dürtüsünde, reform yapmak kadar kendini açılmayı ve gerçekleştirmeyi amaçlayan bireycilik ve bu kanalla toplum ile bağ kurmak da bulunur.

İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş yıllarında Amerikan emperyalizminin, Soyut Dışavurum akımına siyasal işlev yüklendiği görüşü günümüzde kabul edilmektedir. Sanatın ideolojiyi taşıma gücünü bilen devlet aygıtlarının, kendi “özgürlükler ülkesi” stratejileri ile akımın özünde bulunan yaratıcılık, özgürlük, özgünlük, bireysellik vb. kavramları rahatlıkla örtüştürebileceklerini fark etmelerinin ardından o zamana kadar özgür gelişmiş olan Soyut Dışavurumun sanat-siyaset eksenindeki uzlaşmalarla dönüşerek yol aldığı görülmektedir (Guilbaut, 1992/2016).

Çağın başat duygusu endişedir; geçmiş acı, geleceği ise belirsiz olan sanatçının insanca var olabilmek için çözümü, bağlarını kopartarak yepyeni bir dünya kurmak olacaktır. Hayati önemdeki uluslararası ilişkilerin ve iç siyasi tartışmaların sanatsal tartışmaları başı boş bırakmadığı yılların sonucunda, Amerikan avangardı bunalarak çözümü apolitik konuma sığınmakta bulur. Yeni estetik çerçeveyi, bireyselliklerini koruyarak ve evrensel değerlere sarılarak tanımlamayı başaracaklardır (Anfam, 2015).

Soyut Dışavurumcular Amerikan ve Avrupa modernizminin yanı sıra Amerikan yerlilerinin, Uzakdoğu toplumlarının ve Meksika devriminin sanatında da esin bulmuşlar; çağlar ve kıtalar arası kültürlerin deneyimini sentezleyen melez bir estetik dile ulaşabilmişlerdir (Cohen-Solal, 2001). New York Okulu olarak da anılan akım, farklı unsurların kentin çok-kültürlü dinamizminin kaydattığı potada erimesini anlatır. Elbette, ülkenin Batı sahillerindeki oluşumlar da unutulmamalıdır. Bir sanat akımının, ilk olarak Avrupa’nın dışında kalan bir coğrafyada doğuşuna işaret eden Soyut Dışavurum, öncelikle Amerika’ya konumlandırılrsa da etkisi ülke sınırlarını aşmıştır.

1930’ların başında beliren, 1940-1960 arasında Batı dünyasını sarsan Soyut Dışavurum akımı, 1968 Devrimlerinin ve postmodernizm tartışmalarının aleviyle yerini daha güncel anlatım biçemlerine devrederek sonlanırken, kendinden öncekilerle yaşandığı gibi sonraki sanat yaklaşımları ile de etki/tepki ilişkisi içerisinde olmuştur.

5.1 Soyut Dışavurum Akımının Biricikliği

“Pollock ve de Kooning’in zayıf taklitleri!”

Eleştirmen Calvin Tomkins’in 1964 Venedik Bienali’ndeki eserlere yönelik bu küçümsemesi, Amerikan sanatının Avrupa taklitçiliğinden kurtulup taklit edilen konumuna yükseldiğinin ilanıdır (1980, s. 5). İlk mücadelelerinin Avrupa bağlarından çözülmek olduğunu değerlendirdiğimizde Amerikan entelektüellerinin bağımsızlık mücadelesinde nihayet zafer kazandıklarını görebiliriz (Sandler, 1970).

Sanat çevrelerinin Amerika’nın yeni akımını böylesine yüceltmeleri, önceki aşamalarına değer vermemeleri ile zıtlık yaratır. En başta Greenberg ve Barr erken Amerikan modernizmini değil Avrupa modern sanatını övüyorlardı. Sanat tarihçisi William C. Agee’nin karşı savıysa, Soyut Dışavurumculuğun doğmasında Avrupa modernizmi kadar, belki de daha çok, Amerikan modernizminin erken evrelerinin ve Meksika sanatının etkili olduğudur (2016, s. 7-10). Bu zıtlığı, uluslararası başarıyı ilk olarak Soyut Dışavurumcuların kazanmış olmasıyla gerekçelendirebiliriz.

Erken Amerikan modernizmini yok sayma eğilimi, Soyut Dışavurum akımının başarısını, öncülü olmayan bir zafer konumuna yükseltmektedir. Yaratılan bu algı, eş deyişle Soyut Dışavurum akımının *biricik* olduğu algısı, günümüzün revizyonist sanat tarihçiliği bağlamında sorgulanmaya açıktır. Çalışmamızda Soyut Dışavurum akımını Amerikan sanatının bölgesel sanattan uluslararası sanata, daha sonra da evrensel sanata dönüşmesi süreci içinde okumayı daha uygun buluyoruz.

Soyut Dışavurumun biricik olmasını ise yukarıda değindiğimiz bağlamda değil, akımın ilk günlerinden başlayarak tüm teorik ve uygulama süreçlerinde erkeklerin yanında kadınların da var olmuş olmasında buluyoruz. Çalışma boyunca altını çizerek eleştirdiğimiz tüm eşitsizliklere rağmen akım eleştirilen haliyle bile gününe kadarki sanat tarihinde daha ileri bir yere oturmakta ve övgüyü hak etmektedir.

5.2 Amerika'nın Kültürel Egemenliği

Günümüzde Soyut Dışavurum akımının emperyalist ülkelerin siyasal, ekonomik ve toplumsal atakları ile bağlantılı karmaşık bir süreç içinde evrildiği görüşü kabul edilmektedir (Bkz. 5.3). Akım ağırlıklı olarak erkek sanatçıları üzerinden kurgulanmıştır. Bu açıklamamız, kadınların sanatlarını siyasete alet etmemeyi başaracakları iddiasını taşımaz; Birleşik Devletlerin özgün sanatının bağımsız, özgür, güçlü vb. imajının eril temelli olarak yapılanmasının sonuçta arka plandaki kadın sanatçıların daha özgür kalabilmelerine olanak tanımış olduğunu belirtmektedir.

“Belli tarihsel koşullar altında belli bir sanat hareketinin neden başarılı olduğunu kavramak himaye sisteminin özelliklerini ve erk sahiplerinin ideolojik gereksinimlerini incelemeyi gerektirir.” (Cockroft, 1974). Soyut Dışavurumun siyasetle bağının sorguya tutulması 1970’lerde yoğunlaşır: Modernist gelişmelere hep set çekmiş olan, daha 1930’larda taşra sanatının ötesine geçememekle eleştirilen Amerikan sanatının 1950’lere gelindiğinde modern sanatın öncüsüne dönüşümündeki siyasal etkenler ve sanat-siyaset ağının rolü nedir?

Dönüşüm, öncelikle üç ayrı coğrafyada, Birleşik Devletler, Batı Avrupa ülkeleri ve Sovyetler Birliği’ndeki koşulların sonucudur. Başlattığı iki dünya savaşından da yıkık çıkan Avrupa, Batı’daki üstünlüğünü yitiriyor; Birleşik Devletler ile Sovyetler Birliği iki süper güç olarak siyasal kutuplara yerleşiyordu. 1991’de dağılıncaya kadar SSCB güdümündeki Doğu Bloğu ile ABD güdümündeki Batı Bloğu ideolojileri arasında yaşanan Soğuk Savaşın psikolojik silahları arasında sanat da kullanılacaktır.

1945’lerin şarkısı “*Gotta make up for lost time*” [*Yitik zamanı telafi etmeli*] yansıttığı gibi, Amerikan toplum, savaşın tetiklediği endüstrileşme, girişimcilik ve tüketim kültürüne dayanarak canlanmayı ve dünyanın en gelişmiş ve güçlü ülkesi olmayı başarır. Sanatçılarımızın ekonomik koşulları da iyileşmektedir (Resim 17).

Birleşik Devletler kültürel savaşının bir cephesini “*modernizmin başkenti*” Paris’e karşı açar. İki ülkede de sanatsal üstünlük gurur konusu olup Fransa’nın geçmişinin kibrinden, Birleşik Devletlerinki ise geleceğine güveninden kaynaklanır. 1939 New York Fuarı’nın ‘*Yarının Dünyası*’ sloganına Fransızların “Yarının dünyasının da Fransız esinleri taşıyacağı” yanıtı cılız kalmaktadır (Guilbaut, 2016, s. 73). Paris’in Aydınlanma Çağı’ndan beri taşıdığı Batı düşüncesinin merkezi olma iddiası savaşla birlikte sarsılmıştır ve ancak savaştan sonraki kozmopolit katkı ile geri gelecektir (Artun, 2021, s. 90).

Birleşik Devletler’deki izolasyonist-enternasyonalist kutuplar Avrupa’daki savaş ve kültüre yönelik faşizm karşısında zıt görüşteler (Bkz. 5.3). Şair Archibald MacLeish’in 1940 tarihli makalesinde aydınların suskunluğunu sorumsuzluk olarak eleştirmesiyle tartışma derinleşir. Henry R. Luce, 1941 yılında dergisi *Life*’da, ülkenin izolasyonist ideolojisini aksi yöne çevirecek olan *Amerikan Yüzyılı* terimini kullanır: “Yirminci yüzyılın dünyası, sağlık ve kuvvet açısından soylulukla hayat bulacaksa, kayda değer ölçüde bir Amerikan Yüzyılı olmalıdır.” (Luce, 1941).

1943 yılı Amerikan emperyalizmi açısından bir dönüm noktasıdır; izolasyonist ideolojiden uzaklaşan ülke, Avrupa’nın tehdit altındaki kültürünü sahiplenir: Batı kültürü ölmemeli, Birleşik Devletler’de yeniden doğmalıdır! (Guilbaut, 1992/2016).

Amerikan avangardı, modern sanatı geliştirme inisiyatifinin artık Avrupa’nın bağlarından kurtulan kendilerinde olduğuna inanır (Newman, 1948/1992). 1940’lar Amerika’sı açısından savaş Avrupa kültüründeki modern çöküşün bir belirtisiydi. Greenberg Avrupa’nın çöküşünü bir yandan toplumsal ve bilimsel ilerleme fikrine olan inanç kaybıyla, diğer yandan ise ülkesi için bir fırsat anıyla ilişkilendirir. Batı sanatının öncüllerinin sonunda ülkesine göç ettiğini ve zaferin ülkesinin olduğunu ilan eder (Greenberg, 1948) (Harrison & Wood, 2011, s. 617-619).

Amerikan sanatının ‘Taşralı’ Birleşik Devletler’in ‘kültürlü’ Avrupa karşısında üstünlüğü ele geçirebilmesi öncelikle Amerikan sanatının saf ve biçimsel yaklaşımı savunan modernist anlayışa evrilerek özgün bir estetik anlayışı ortaya çıkarmasına dayanır. “Soyut sanat özgür dünyanın dilidir” mesajını kabul ettirmesini de ülkenin modernizm üzerinde otorite sayılmasının onayı olarak görebiliriz (Hess B. , 2005)

Başkan Truman’ın “Amerikan sistemi, dünya sistemi olduğu sürece yaşayabilir” ideolojisi sanattaki merkez kaymasını da temellendirir. Ülkenin entelektüel bir kimliği sahiplenme ve *Amerikan Rüyası* algısını yayma başarısı kapsamlı iletişim ve propaganda çalışmaları sayesinde edinilmiştir. Avrupalı entelektüelleri Marksizm ve Komünizmden uzaklaştırıp Amerikan bakış açısı kazandırmak amaçlanır. Greenberg ve MoMA gibi sanat yönlendiricilerinin yanı sıra Smithsonian Enstitüsü ve CIA gibi devlet kurumlarının da devrede olması sonucunda 1956 yılına gelindiğinde, uluslararası modern sanat dünyasında Amerikan egemenliği olgusu yerleşmiştir (Saunders, 2004).

Birleşik Devletler’in egemenliğinin, kendisini kötünün düşmanı olarak gösterme, dünyanın gerisine bir model olarak olumlama, değerlerini ve yaşam tarzını dünyaya dayatma eğilimlerini de içerdiği düşünülmektedir (Offe, 2004/2013, s. 13).

Amerikan sanatındaki estetik dönüşüm, Avrupa’nın hegemonyasına tepki olduğu kadar Sovyetler Birliği’nin ideolojisinin yayılmasına karşı benimsenen *çevreleme* siyasetinden de kaynaklanır. Dönemin stratejisi, Sovyetler Birliği’nin yayılmacılığına ve komünizm tehdidine karşı durmak ve paralel olarak bu dış tehdidi bir iç siyaset unsuru olarak kullanmaktır (Doss, 2017).

1930-50 arasındaki siyasal tartışmaların sonunda Birleşik Devletler demokrasi, kapitalizm ve özgürlük kavramlarına sahip çıkmıştı. Modernizmin üslup çeşitliliği liberal demokrasinin sanattaki karşılığı olarak görülebilir (Butler C. , 2013, s. 21).

Soyut Dışavurumcu bireycilik, Birleşik Devletler'in toplumu ve sanatı özgür bırakışının göstergesi olarak Sovyet totalizminin güdümündeki Sosyalist Gerçekçiliğin karşısında koz olarak kullanılmıştır. Doğu Bloğu kolektif bir kitle için kolay ve tek anlamlı mesajı, Batı Bloğu ise sanatta bireysel dışavurum hakkını üstün görmüştür (Hopkins, 2018, s. 11). Doğu Bloğu, modernizm ve Sanat için Sanat yaklaşımını kapitalist bir çürüme olarak suçlar. Batı Bloğu ise totaliter insanı küçümser ve özgür dünyanın, esrime ve kendiliğindenliğin simgesi olan Soyut Dışavurumcuları karşısına çıkarır (Schlesinger, 1949/1962).

Sonuçta kültürel savaşın galibi ilan edilir: Savunuculuğunu artık Amerika'nın üstlendiği Batılı değerler ve Soyut Dışavurum, totaliter anlayışa karşı üstün gösterilir. Ancak bu ilanın tartışmaların bittiği anlamına gelmediğini de belirtmeliyiz. Soğuk Savaş'a rağmen, arkasından gelecek olan katı Sosyalist Gerçekçiliğe taban tabana zıt Rus avangardıninsa Batı'da sanatsal yaratıcılığın kısa ama parlak bir dönemi olarak ayrıştığını da eklememiz gerekir (Gray, 1986).

Soyut Dışavurumcu sanatçı, bu kaotik dönemde propaganda aracı olmasına ne kadar engel olabilirdi? Karşılaşılan sanatçının uç noktadaki "Propaganda için Sanat" yaklaşımını ilke edinmesi midir? Guilbaut'nun değerlendirmesi, nadir bir kesişmenin gerçekleştiği ve Soyut Dışavurumculuk bağlamında yaşananın emperyalist devletin egemen ideolojisiyle avangardın sanat arayışının örtüştüğüdür (2016).

Soyut Dışavurumcu kadın ressamlarımızın güdüsünün, "devlet ideolojisine hizmet amacıyla yaratmak" olmadığını ifade edebiliriz. Aksine, siyasetin odağından uzaklaşmak eğilimi baskın olup bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz apolitikleşme süreci kadınların da estetik dillerine ulaşmalarında etkilidir. Eril vurgunun onları kuytuda bıraktığını ve bunun sanatlarına özgürlük getirdiğini tekrarlayabiliriz. Onlar kendi başlarına kalarak çalışabilmişlerdir.

5.3 Soyut Dışavurumun Evrensele Yönelişi

Özgürlüğe giden yolu açan soyuttur.

Wilhelm Worringer (2017)

Soyut Dışavurumcuların toplumsal ve siyasal içeriğe yakın durdukları dönemin ardından sanatlarını siyasal angajmandan sıyrabilmelerini sağlayan etkenler nelerdir?

Öncelikle çekince, kutuplaşma ve seçeneklerin kadın ve erkek sanatçılar için aynılığını vurgulamalıyız. Savaşı çevreleyen yıllarda, Amerikan avangardı önce ulusalcılıktan enternasyonalizme, daha sonra da enternasyonalizmden evrenselciliğe ulaşmış; evrenselin dilini soyut anlatımlarda bulmuştur (Guilbaut, 1992/2016).

Sanat tarihçisi Serge Guilbaut, sanatın “açıkça siyasetle bağdaştırıldığı” iki dönem arasına sıkışmış apolitik yılları, eş deyişle Sosyal Gerçekçiliğin ön planda olduğu 1930’lar ile Soyut Dışavurumun propaganda aracı olarak kullanıldığı 1950’ler arasındaki yılları inceler; “sessiz aralık” olarak tanımladığı 1946-1951 arasındaki koşulları konumuz açısından önemli bulur (2016, s. 20).

Soyut Dışavurum akımı, iç-dış siyasetin ateşinde sol siyasi görüş taşıyan, kadın-erkek birlikte tartışan Amerikan avangardının içinden doğmuştur. Sanatsal ifadelerine ulaştıran siyasi etkenler arasında, ilk olarak ülkenin küresel egemenlik ve Soğuk Savaş stratejisi gelmektedir (Bkz. 0). Bu olgunun dışında sol kesimin Marksizm’den kopma olarak tanımlanan ve 1936’dan itibaren hızlanan ideolojik dönüşümü de ele alınmalıdır. Enternasyonalizmi savunan sanatçıların Amerikan gelenekçiliği ve tecritçiliğine karşı mücadelesi de önemlidir (Siegel, 2011, s. 15).

Greenberg, bu siyasi süreçteki rolünü şöyle över: “Aşağı yukarı Troçkizm olarak başlayan anti-Stalinizmin, Sanat için Sanata dönüşü, böylelikle gelecek kuşaklar için yolu kahramanca açışı anlatılacaktır günün birinde.” (1961).

Soyut Dışavurumcuların yeni yaklaşımları araştırma, kimlik oluşturma, sosyal bağlantıları kurma ve örgütlenme girişimlerinin başladığı 1930’lar ekonomik buhran, faşizm, sosyalizm ve milliyetçilik ortamında siyasi tartışmaların estetik alanına karıştığı yıllardır. Avrupa’da yaşananlarla etkileşimdeki iç siyasette iki karşıt görüş çekişmektedir: İzolasyonist (Tecritçi/Yalıtımcı/Ulusalcı) kesim, milliyetçidir, kültürler arası etkileşime kapalıdır ve otonom kalma yanlısıdır. Sanattaki yönelimi ulusal anlayış ile; statükoyu koruma zihniyeti ile uyumlu olan Bölgeselcilik yaklaşımıdır (Bkz. 5.4). Enternasyonalist (Uluslararasııcı) kesim ise milliyetçiliğe uzak, sosyalizme yakın durur; Birleşik Devletler’in küresel düşünmesini, özgürlük ve demokrasi ilkelerini dünyaya yaymasını, faşizm saldırısı altındaki modernist kültürü korumasını savunur (Guilbaut, 2016). Soyut Dışavurumun kadınları da bu görüştedir.

İkinci Dünya Savaşı’na doğru, milliyetçilik hala güçlü olsa da ülkede egemen olan izolasyonist görüş dağılır. 1941-1943 arasında referansını Wendell Willkie’nin “*One World*” [*Tek Dünya*] (1943) kitabında bulan enternasyonalist görüşe yeşil ışık yakılır (Guilbaut, 2016).

Demokrasilerde, hatta sanatı beğeni farklılıklarına dayanan özgür seçimlerin damgasını vurduğu bir alan olarak gören ABD’deki gibi rejimlerde bile, sanat kamusal önemi haiz bir alan haline gelir ve doğrudan siyasi mekanizmalarla yönetilip manipüle edilmeye başlar (Kreft, 2007/2016, s. 37-39).

Büyük Buhran yılları olan 1930’larda sanatçılarımız için tek geçim ve umut kaynağı, Başkan Roosevelt’in Federal Sanat Projesi (FSP) ile sanatçılara kamu projelerinde iş verme yolunu yapılandırmış olmasıdır. Devlet bu sosyal ekonomi-sosyal sanat projesi ile sanatçı kesimini Marksizm’den uzaklaştırmayı, kapitalizm ile demokrasi üzerinde ulusal birliği sağlamayı, yeniden kamuya ait kıldığı sanatı yeni bir ulus kimlik inşa sürecinde kullanmayı amaçlamıştır (Munro, 1979, s. 108).

Birleşik Devletler, birliği totaliter ülkelerin aksine demografik ve estetik çoğulculuk yoluyla kurmak eğilimindedir ve Amerikan sanatında dönüm noktası olan FSP'nin de çoğulculuğu yeğlemesiyle sanat yaklaşımları çeşitlenmiştir (Sandler, 1970, s. 5-7). Projenin, Krasner ve Elaine de Kooning de dahil olmak üzere, birkaç yıl içinde Soyut Dışavurumculuğu başlatacak sanatçılara ilk defa itibar ve özgüven kazandırmış olması da önemlidir. Beşte ikisini hemcinslerinin oluşturduğu FSP'de çalışan kadınlar, projede kurdukları bağlar sayesinde Soyut Dışavurumun örgütlerine ve sosyal ağına ait olabilmişlerdir (Anfam, 2015). Böylelikle 1940'larda, Marksist Sosyal Gerçekçi eserlere karşı çıkanlar yüzünden FSP'nin kültürel yönü reddedilip devlet desteği sonlandığında kısıtlı bir özel piyasa ile baş başa kalan sanatçılar küçük gruplar olarak örgütlendiklerinde kadınlar da bu grupların içine katılmışlardır. Bu gruplar Soyut Dışavurumun belirmesinde etkili olmuştur (Krenn, 2005/2018, s. 17).

Amerikan avangardının Marksist ilkelere yönelmesi, 1917 Sovyet Devrimi'nin umutlarıyla başlamıştı; 1929 Büyük Buhranını, faşizmi, İspanya İç Savaşı'nı, Meksika Devrimi'ni, savaş tehdidini, eşitsizlik ve adaletsizliği Marksizm'in bakış açısıyla tartışıyorlardı: Sanat Devrim'e nasıl katkıda bulunabilirdi? Ancak olaylar bu bakış açısını değiştirmiştir: Sol kesim, Stalin rejiminin baskıcı ve istilacı uygulamaları gün yüzüne çıktıkça çözülmüş; ardından Troçki çizgisinden de uzaklaşıncı komünizm Amerikan avangardı üzerindeki etkisini yitirmiştir (Siegel, 2011, s. 16).

Soyut Dışavurumun kimliğini bulmasında etkili olan Troçki, sanatın önce kendine sadık kalmasını, "saf ve gerçek bağımsız" sanatın daima "yıkıcı ve eleştirel öge" içerdiğini; her yeni eğilimin başkaldırıyla başladığını savunur. 1938 Manifestosu da "siyasal kayıtsızlık" ya da "saf sanat" daveti olmadığının altını çizmesiyle Amerikan avangardında karşılık bulur. Manifesto hem sanatta tarafsız kalmayı hem de Sosyal Gerçekçiliği yermesi sayesinde etkilidir (Breton, Rivera, & Trotsky, 1938).

Böylelikle, bu iki uç arasında tıkanıp kalmış olan sanatçılarımız çıkış yolunu görürler; sanatın, “siyasi içeriğinin yanı sıra biçimi açısından da devrimci olması gerektiği” düşüncesi netleşir (Hopkins, 2018, s. 23). Yaşanan siyasal ve estetik arınma Toplum için Sanat ilkesinden Sanat için Sanat’a, Sosyal Gerçekçilikten Soyut Dışavuruma dönüşümü sağlar. Avangardın sınıf bilinci kavramını ardında bırakıp bireysellik kavramına kayması ve sanatında içkinleştirmesi durumu kadın ressamlarımız açısından da geçerlidir.

Amerikan avangardını soyut sanata ulaştıran düşünce kaynaklarının başında kendi düşüncesi de evrilen sanat tarihçisi Meyer Schapiro gelir. 1937 tarihli “*Nature of Abstract Art*” [*Soyut Sanatın Doğası*] makalesi soyut sanatın ideolojik eleştiri gücünü vurgular. Komünistlerin ve biçimci yaklaşımcıların üzerinde birleştiği “soyut sanatın toplumsal gerçeklikten yalıtılmış olduğu” iddiasına karşı dikilir. Schapiro soyut sanatın doğasında, sanatçının toplumsal algısı ve söyleminin de mevcut olabileceğinin kavranmasını sağlar; böylelikle sol görüşlü avangardın hem eleştirel olan hem de soyut olan dili kullanabilmelerinin teorik gerekçesini sunar. Bu olanak, apolitikleşmenin sanatçının özgürleşmesi için tek çıkış olduğu bir dönemde ele aldığımız sanatçılar açısından çok değerlidir (Schapiro, 1937) (Guilbaut, 1992/2016).

Avangard Amerikan sanatının kurumsal vasatlığına çözüm olarak özgür, ilerici bireysel çabaları ve küresel düzeyde olan kültürel değerleri desteklemektedir. Dönüşümün tetikleyicisinin enternasyonalizm kavramı olduğunun ve ilk aşamasının Amerikan sanatı düşüncesinden sıyrılıp uluslararası sahneye çıkmak olduğunun anlaşılması önemlidir (Sandler, 1970, s. 33) (Bkz.5.3). Motherwell’in vurgusuyla; Sanat ulusal değildir, sadece bir Amerikan ya da Fransız sanatçısı olmak hiçbir şey olmamaktır; insani olana asla erişememektir.” (Ashton & Banach (Eds.), 2007, s. 53).

Greenberg, Amerikan sanatının yerelliğini enternasyonalizme dönüştürecek bir ideoloji geliştirmeyi amaçlar ve yolunu resmin yeniden fildişi kulesine dönmesinde bulur. 1939-1948 yılları arasında, avangard kavramını canlandırabileceği biçimci bir teori geliştirirken amacı “uluslararası sahnede egemen ve atak rol oynayabilecek bir yapı oluşturmaktır; tıpkı Baudelaire ya da Apollinaire gibi” (1992/2016).

İkinci Dünya Savaşı bitmiş olsa da ortama huzur gelememiştir. Muhafazakâr yapı güçlenmekte, Devrim ve Tek Dünya umutları sönmekte, Kızıl Panik beslenmekte, Üçüncü Dünya Savaşı endişesi artmaktadır. İnsanoğlunun karanlık yüzünün sonuçlarını yaşamış olan Soyut Dışavurumcunun eseri Warburg’un tanımıyla, “toplumsal hafızada yer alan korkunun üstesinden gelmesinin ürünü ve aracıdır” (Polat, 2017, s. 50). Atom bombasının dünyanın sonunu getireceği sanatçıların ortak endişesidir; West’in eserinin kaynağıdır (Landau, 2019) (Resim 22).

Resim 22

Michael (Corinne) West “Nihilism”



Not. 1949. Tuval üzeri Yağlıboya, Enamel ve Kum, 135 x 102 cm

1950’lerde ava dönüşen komünizm düşmanlığı Soyut Dışavurumcunun sanatını siyasetten arındırmasının bir diğer nedenidir. Yorum özgürlüğünün yok edildiği baskı ortamında Soyut Dışavurumcu da aslında güçlü olan siyasi söylemini yapıtına yansıtmaya çekince duyar; çözümü sanatını sanat ve siyasal eylem arasındaki alanda geliştirmektir. Greenberg’e göre sanatçı salt sanatla ilgili kaygılanmalı ve politik sömürüye karşı bağışıklığı olan soyut sanata yönelmeliydi (Clark T. , 2011, s. 12).

Sonuçta Soyut Dışavurumcuların varacakları nokta, Newman’ın dünyanın yeni gerçekliğini daha iyi temsil edecek bir sanat yaratılmasına yönelik ivedi çağrısıdır: “Avangard öncelikle siyasal angajmanı reddetmeli; yeni kültür apolitik olmalıdır!” (1941).

Yirminci yüzyılın travmaları içindeki sanatçının, önceki dönemlerin sanatsal ifade biçimleriyle geleceği kuramayacağı açıktır, Gottlieb’in sözüyle: “Farklı zamanlar farklı imgeler gerektirir” (1947/2011, s. 612-613). Güven gereksiniminin arttığı bu kaotik dönemde, özgürlüğe giden yolu açan sanat üslubunun Worringer’in ortaya koyduğu gibi soyut olduğu açıktır (Bkz. 2.1.5). Gottlieb’in siyasal, toplumsal, etik ve ekonomik sistemlerin bütünüyle çöktüğü savaş sonrası dönemi simgeleyen açıklaması bu koşullarda kelimelere dökülmüştür:

Heveslerimizin kötülükten kaçmak gibi umutsuz bir çabaya indirgendiği ve zamanın çığırından çıktığı günümüzde, saplantılı, toprak altı ve pitografik imgelerimiz gerçekliğimiz olan bir nevrozun ifadesidir. Bana göre soyutlama denen bazı şeyler hiç de soyutlama değildir. Tersine, zamanımızın gerçekçiliğidir (Gottlieb, 1947/2011).

Deneyelliğe açık olan sanatçılar “ifade ve soyutlama arasındaki ısrarlı bir kesişmeye” zorlanırlar; soyutlama “ikircikli bir toplumsal ütopyacılıkla olan bağlantısından koparılmış; “zorlukla kazanılmış bir benlik duygusuyla olan bağlantısı aracılığıyla” yeniden güçlendirilmişti (Harrison & Wood, 2011, s. 595-599).

Soyut Dışavurumcuların arayışına felsefe akımları kaynaklık eder; Kierkegaard ve Sartre’ın Varoluşçuluğuna, Freud ve Jung’un düşüncelerine sığınır (Lynton, 1991, s. 231). Sartre’a göre, insan önce var olur, sonra kendisiyle karşılaşır ve kendini yalnızca kendisi tanımlayabilir. Sartre’ın özgür iradenin bireysel kullanımı vurgusu, insanın sorumluluk altında ezilmesinden kaynaklanan “bunaltı” ve bunaltı içindeki insanın yaşamın anlamını sorgulamasıyla oluşan “absürt” kavramları (Akarsu, 2019, s. 191), Soyut Dışavurumcuların varoluşçu felsefede buldukları çıkışlardır.

Camus ise başkaldırmayı devrim yapmaktan daha önemli görür; sanatın geçmiş reddeden değil ona dayanan başlıca direniş yolu olduğunu düşünür: Sanat siyasetin dışında kalarak da özgürlüğe götürür (Lewison, 2016, s. 55).

Özgürlüğü yabancılaşmada bulan Soyut Dışavurumcu sanatçının yaşananlara kayıtsız olmadığını; aksine kendini yalıtmasının nedeninin fazlasıyla duyarlı oluşu olduğunun anlaşılması önemlidir. Onlara göre travmatik koşullar gerçekliğe karşı belli bir körlüğü gerekli kılıyor, dehşetin betimlenemeyeceği kavranıyordu. Aksi türüsü, kötülüğü kabul etmek olurdu; onlar kötülüğü kabul etmeden söz edebilmenin yolunu bilindik formların resimden kalkmasında buluyorlardı (Siegel, 2011).

Soyut Dışavurumcular acısının tarifi imkânsız olan 1940’ların dünyasıyla yüzleşmenin yolunu onları görselleştirmekte değil, sembol, metafor ve alegori ile saklamakta bulurlar. Antropoloji, psikoloji, doğal tarih gibi alanları araştırarak çağın travmalarını anlamaya çalışırlar. Avangarda, bir önceki kuşakta modern dünyanın gücü altında ezildikleri sırada arkaik ve bilinçdışı çözüm olmuştu; şimdi de mitlere sığınır (Gibson A. , 1988) (Polcari, 1991). Gottlieb, Rothko ve Newman bir manifestoymuşçasına kaleme aldıkları Açıklamalar’ında soyutlamalarının içeriğine vurgu yaparlar, bu onların “kalıcı tema ve mitlerin içkin önemine olan neo-ekspresyonist ilgilerinin bir manifestosudur” (Harrison & Wood, 2011, s. 607).

Aklı karışmış olanlara, “Persephone’nin Kaçırılışı” resminin mitin şiirsel bir ifadesi olduğunu anlatmak... basite kaçmak olur. Yoksa bu soyut kavramı içerdiği tüm karmaşık duygulara karşın, bir kızın bir erkek tarafından kaçırılması şeklinde mi sunmalıyız? (Gottlieb, Rothko, & Newman, 1943).

Jung arketiplerin tüm insanlık için ortak olduğunu, edinsel nitelik taşımadığını, kandaşlık ya da ırksal kalıtımla ilişkileri bulunmadığını savunur. Bilinçdışı olarak görülen varlık alanının açığa çıkabildiği tek yer yapıttır; ayrıca sanatçının bilinçdışına uzanabilmesi için soyut-düşünsel alanda hareket etmesi gereklidir: Bilincin imgeleri, nesnelerin görünürdeki bilindik biçimlerinden oluştuğu halde, bilincin ötesindeki iç genel beklentilerden farklı görünümeler sunar (Öndin, 2019, s. 117).

Michael Leja Soyut Dışavurumcuların bilinçdışına ve ilkel güdülere uzanışını, savaşın vahşeti yüzünden bilim insanları gibi sanatçıların da insan doğasını araştırmaya yönelmelerine bağlar ve dönemin “Modern İnsan” kavramından da etkilendiklerine dikkat çeker. 1930-1940’ların bu düşüncesi, akılcı yaklaşımı sorgular ve insanı, özünde mantık dışı olan, bilinmeyen iç ve dış güçlerle güdülenen bir varlık olarak kabul eder (Leja, 1993, s. 109-114). Liberal ideolog Schlesinger ise “Modern İnsan” söylemini, Batının özgürlüklerinin zaruri eşlikçileri olarak görür (1949/1962, s. 57): “Totaliter mutlakıyet karşısında özgür toplum, sadece, yabancılaşmayla ve yanılma payıyla dolu olan modern insanı sunabilir” (Hopkins, 2018, s. 18).

İkinci Dünya Savaşından alınan derslerden sonra, başta Arendt, Schlesinger, Rosenberg ve Greenberg gibi aydınlar, faşizmi çağrıştıran kitle mantığına güçlü bir karşı çıkış gösterir, kitlesel eylem ve kültürel hareketlere karşı bireyselliği desteklerler. Bu aydın çevrelerde giderek artan bir şekilde, günün geçerli sanat değerlerinden ayrı bir yaklaşıma, kökten bir değişime ihtiyaç duyulduğu hissedilir (Doss, 2002, s. 127):

“Demokrasinin totaliter mutlakıyet karşısındaki esas gücü, bireyin değerini şaşırtıcı biçimde kavrayışında yatar.” (Schlesinger, 1949/1962).

Tüm bu etkenlerin bileşimiyle, estetiğin siyasete bağdaştırılmasının ters teptiğini, 1950’lere doğru kendini yalıtmaya çalışan Soyut Dışavurumcunun hem siyasal angajmandan bağımsız üretmeyi hem de içerik ve biçim karşıtlığından sıyrılmayı başardığını görürüz (Guilbaut, 2016, s. 261).

1948 seçiminin ardından Başkan Truman döneminde Modernizm karşıtlarının itirazlarına rağmen liberallerin Soyut Dışavurumda buldukları kavramlar, komünist totaliter kültüre karşı Birleşik Devletler’in demokratik değerlerinin ifadesi haline getirilmiştir (Hopkins, 2018, s. 11). Seçimin kazananı olan ve referansını Schlesinger’in “The Vital Center” [*Yaşamsal Merkez*] kitabında bulan yeni liberalizm ile gelinen noktada oluşan ironi kayda değerdir: Sanatın politikayı desteklemekte kullanılabilmesi için politikadan uzaklaştırılması gerekmiştir (Hess B. , 2005, s. 18).

Berman’ın modern olmanın paradoksu ile ilgili vurgusunu hatırlarsak:

Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yok etme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaştan bir an olsun caymamak demektir (Berman, 2017, s. 24)

Soyut ressamın fikirlerle ilgilenmediği gibi yerleşik bir varsayımdan uzak tutmaya çalışan Newman’a göre, yeni sanatın odak noktası insan, insan onurunu savunmak olmalıdır (1941). Gottlieb, Rothko ve Newman’ın eserlerine yönelik bir eleştiriye cevaben yayınladıkları polemik yaratıcı açıklama herhangi bir manifestosu olmayan Soyut Dışavurumculuğun yoğun anlam katmanını kavramak açısından önemli bir belge oluşturur:

“Hiçbir şey hakkında iyi resim diye bir şey yoktur” (1943).

5.4 Amerikan Modernizminin Erken Evresinin İzi

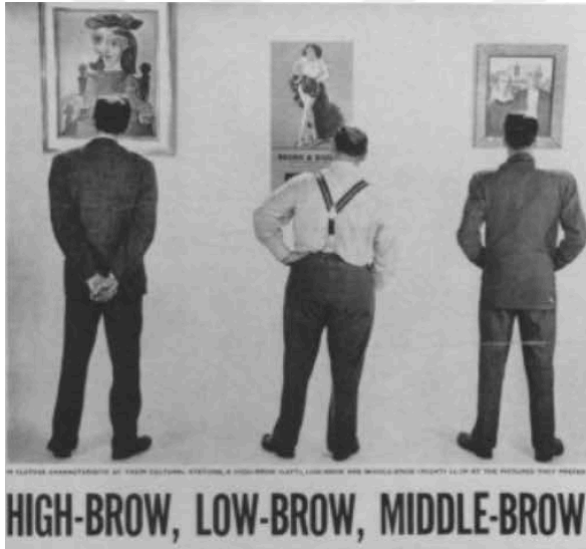
“Yirmi beş yıl önce resim ölüydü; hiç var olmamış gibi başlamam gerekiyordu.”

Newman’ın 1970’lerdeki bu iddiasına karşın (De Antonio, 1990), sanat tarihçisi Agee Amerikan modern sanatının bütünlük içerisinde geliştiğini önümüze koyar (2016).

Amerikan modernizminin erken evresi, çoğunlukla taşralı olduğu ve orta sınıf beğenisine seslendiği için küçümsenmiştir (Resim 23).

Resim 23

Russell Lynes, Life Dergisi, 11 Nisan 1949.



Soyut Dışavurumculuğun öyküsü Avrupa üzerinden anlatılagelse de Amerikan modernizminin Avrupa’dan farklı olan öğelerine yer verilmesi de gereklidir.

Amerikan İç Savaşının bitiminden Birinci Dünya Savaşına kadar olan yıllar, ülkenin hızlı kalkınmasının yanı sıra şatafatı ve yolsuzlukları da simgeleyen Yaldızlı Çağ dönemidir; çağın temaları ise milli birlik, özgüven ve beyaz ırkın ve erkeğin üstünlüğüdür. Amerikalı olmak Kızılderili olmak değil göçmen ve beyaz olmak demektir. Kadınlar ise kimlik mücadelesi içindedirler, güç gösterisi 1893 Chicago Dünya Fuarı’nda kendilerine bir alan yaratmayı ancak başarmışlardır (Doss, 2002).

1872’de açılan Metropolitan Müzesi’nin ulusaldan ziyade evrensel mirasa dair koleksiyon oluşturması, ülkenin Eski Kıta’ya özenmesi çerçevesinde açıklanır (Offe, 2013). Avrupa bir yana komşu ülkelerle karşılaştırmalar da dünya liderliğıne özenen bir ülkenin kültür alanında geri kalmış olmasının garipliğini fark ettirir.

Bu kavrayış ulusal bir kimlik oluşturmak ereğini güçlendirir ancak “Bir Amerikan sanatı var mı?” sorusu yanlış bir beklentiye yöneltebilir; Amerikan modern sanatının ayrışan yanının çoğulculuk, sentez ve bütünleşmeye dayandığını dikkatten kaçırmamamız gerekir. Çelişkili güdüleri, çeşitliliğı ve cesur denemeleri içeren erken Amerikan modernizmi, sanatçının öznelliğini esas alır. (Doss, 2002, s. 9-17, 56).

Bütünleştirici yaklaşım, ayrımcılığı ve engelleri kaldırma gayesini içeriir. Amerikan sanatı 19. yüzyıl sonunda ayrımları öne çıkartırken 20. yüzyılda eritmeye çalışmıştır. Yüksek sanat-alçak sanat, popüler kültür-güzel sanatlar, sanat-hayat arasını yakınlaştıran bütünleştirici yaklaşım, Amerikan modernizminin erken evrelerini tanımlar. Erken modernistler, gelenekçi yapının ağır bastığı toplumda ırk, sınıf ve cinsiyet ayrımcılığına karşı dururlar. Bu nedenle incelediğimiz ressamların sanata yönelip gelişebilmelerindeki katkıları önemlidir.

Yine de ayrımcılığın yok olmaması üzücüdür; 1920’lerdeki Yeni Zenci Hareketinin, çeşitli azınlık gruplarındaki sanatçıların ve 1950’lerdeki kadın sanatçıların katkıları dışlananların başında gelir.

Amerikan modernizmi göç kültürüne de dayanır. 1880’lerden itibaren kentler çoğunlukla Doğı ve Güney Avrupalı göçmenlerle kalabalıklaşır; özellikle Anglosakson olmayanların göç dalgaları, endişe ve çelişki doğurur: Bir yandan çoğulculuk dillendirilirken öte yandan yekpare bir Amerikan kimliğı oluşturma çabası verilir. Neyse ki sonuçta etnik ve kültürel farklılıklar arkaya, ortak yönlerse öne çekilir; melezlik ve ‘eritme potası’ yaklaşımı benimsenir (Doss, 2002, s. 35-51).

Amerikan modernizminde iç göçler de etkilidir, 1910’larda kırsal Güney’den Kuzey ve Batı’daki kentlere kayan milyonlarca Afrikalı Amerikalının “Büyük Göç”ü Harlem Rönesans’ı olarak ülke kültürüne yayılan Yeni Zenci Hareketini doğurur. Harlem kültürel merkeze dönüşürken beyazlara Afrikalı kimliğinde uzlaşabilecek yönler olduğunu fark ettirir. Kölelik kalksa da süregiden ırkçılığın vahşetine karşın 1920’lerden itibaren siyahi öğeler de Amerikan modernizmini zenginleştirmeyi başarırlar. Siyahi ruhtan doğan caz müziği ve dansın doğaçlama ve dışavurum gibi öğeleri Soyut Dışavurumculara ve sanatçılarımıza da taşınmış; ne var ki Soyut Dışavurumun siyah sanatçıları da kadınları gibi ikincil görülmüşlerdir.

Resim 24

Albert Pinkham Ryder “The Toilers of The Sea”



Not. 1880-1885. Ahşap üzerine Yağlıboya, 29,2 x 30,5 cm

Soyut Dışavurumcu kadınların Romantizm ve Simgencilğe bağımlı kuran Albert Pinkham Ryder (1847-1917) şöyle sorar:

“Eğer fırtınayı içermiyorsa, biçimi ve rengi bakımından aslına sadık bir fırtına bulutunun resminin ne yararı var?” (1905) (Resim 24).

MoMA’da açılan “*The Natural Paradise: Painting in America 1800-1950*” [*Doğal Cennet: Amerika’da Resim 1800-1950*] (1976) sergisi, Amerikan resmindeki romantik gelenek konusunu işler ve çığır açan bir yaklaşımla Soyut Dışavurumcular ile erken Amerikan modernistleri arasındaki bağları açıklar (Wechsler, 2007, s. 17).

Amerikan resmindeki gelişim evrelerine tabiat, ışık, gerçekçilik, renk ve tinsellik boyutlarında da değinilmektedir. Kilise, aristokrasi ya da tarihin ağırlıklı olmadığı Amerikan sanatı kendini manzara resminde gösterir. Ülkenin kurucu liderleri ulusal bir kimlik ve gelecek oluşturma amaçlarında, tarih noksanlığını aşmak için jeolojik ve doğal hazineye yönelirler (Fineberg, 2014, s. 18). Yeni Dünya’nın muazzam doğası ve ‘yüce’ karşısında güçlü durabilen insan teması resimlerde sıklıkla işlenir ve özgün öğelerinin başında *luminizm* [*ışık ressamlığı*] ve altın renkli yoğun ışık gelir. Avrupalının yadırgadığı bu ışık, simgesel ve tinseldir. Hudson Nehri Okulu ressamları Amerika’nın el değmemiş topraklarını Tanrı’nın varlığı ve kudreti olarak kavramış, bu ışıkla aktarmışlardır. Georgia O’Keeffe, Frankenthaler ve pek çok ressamın işlerinde rastlanan güçlü ışıktaki bu geleneğin izi görülür (Novac, 1979a).

Birinci Dünya Savaşına kadar olan dönemde önemli değişim yaşanır. Amerikan modernizminin en dinamik yılları 1908-1968 arasındır ve Ashcan School [Çöp Tenekesi Grubu] sanatçılarının “*The Eight*” sergisiyle başlatılır.²⁰ Estetik ve karşı duruş olarak aynı yıllardaki Fransız modernistlerine kıyasla daha az kışkırtıcı olsalar da konuları düzene aykırıdır. Sanatın yaşamdan ayrılamayacağı vurgusuyla, günün ruhunu ve modern kentin çirkin yüzünü gerçekçi ve eleştirel bir anlayışla görselleştirmeleri Akademinin tek üslup vurgusunu reddeder. Ashcan ressamları, ülke sanatını dünyaya, Soyut Dışavurumculardan önce duyurmuşlardır (Henri, 1923/2016).

²⁰ 1908 ülkenin askeri, ekonomik ve sosyal güç olarak geliştiği, kısacası Amerikan kalkınmasının ve emperyalizminin ilk adımlarını attığı bir yıldır. Avrupa Modernizminin Amerika’ya ulaşması açısından da önemlidir (Rasenberger, 2007).

1910'lara doğru Amerikan modernizminin ilk örneklerini veren Maurice Prendergast'ın, dinamizm içeren işleri giderek soyutlaşır (Agee, 2016, s. 21-23).

1913 Armory Show'a gösterilen tepki Amerikan modernizminin savaştığı gelenekçi direnişi örnekler; Duchamp sanata dair yerleşik sınırları kavrattırır.

1917'den itibaren düşünce ve ifade özgürlüğü ciddi olarak kısıtlanmaya başlanır.

Sonraki on yılda, politik anarşist olarak tanımlananlara, sol görüşlülere, savaş karşıtlarına ve işçi haklarını savunanlara baskı uygulanır. Göçmenlik sınırlanır; aşırı milliyetçi ve ırkçı oluşumlar güçlenir. Bu tamamıyla değişmiş, toleranssız, izolasyonist ülke ortamında, daha önceki özgür dürtüler bastırılır. Birinci Dünya Savaşını takip eden ilk yıllarda Amerikan sanatının cesareti ve deneysellliği silikleşmiştir (Doss, 2002, s. 75-95).

Tedirgin edici koşullara rağmen Birleşik Devletler, *Roaring Twenties* [Gürleyen Yirmiler] döneminde benzersiz bir endüstriyel gelişime, zenginliğe ve küresel ekonomik liderliğe ulaşır. Yeni filizlenen spor, eğlence ve tüketim kültürü *Caz Devri*'ni başlatır. Reklam sektörünün ihtiyaç yarattığı yeni ürünlerin tasarımları hız, düzen ve verimliliği öne çıkartır, modern olmak yeni ürünlere sahip olmak anlamını kazanır. 1920'ler, özel sektörün, kurumsal kapitalizmin ve iş dünyasındaki yönetici sınıfın kuvvetlendiği, ücretlerin yükseldiği, çalışma saatlerinin kısaldığı bir dönemdir. Bu düzen içinde kadınların yaşamı da hareketlenmektedir, ancak ev kadını ve anne rolleri değişmemiştir, üstelik modern hayatın tüketicisi konumuna indirgenmişlerdir.

1920'lerin politik geriliminden kaçınan çoğu ressam önceki kuşağın insana duyduğu ilgiden uzaklaşarak dikkatini Amerikan yapı ve nesnelere çevirir. Kentin ve endüstri merkezlerinin düzeni ile büyülenen Precisionists sanatçıların yapıtında mimari ve geometrik düzene yönelen ve ülkeye özgü olan bir modern sanat imgesi oluşur. Elsie Driggs (1898–1992) Precisionists ressamların arasındaki tek kadındır.

1925-45 arasının gözde yaklaşımı olan American Scene Painting [Amerikan Sahnesi Resmi], İzolasyonist ideoloji paralelinde durarak Avrupa modernizmini yadsır, yerel bir dil yaratmayı amaçlar ve yerel imgelerin betimlemeci aktarımını korur. Kırsal yaşama odaklanan Regional School [Bölgesel Okulu] ve kentsel yaşama odaklanan Social Realists [Sosyal Gerçekçiler] yaklaşımları, American Sahnesi Resmi genel başlığı altında buluşurlar (Rose B. , 1969/1986, s. 46).

Bölgeselcilerin, Büyük Buhran yıllarının endişelerine sırt çevirerek ütopyik vizyonlara yönelen resimlerinde, James Truslow Adams'ın "*Epic of America*" [*Amerika'nın Destanı*] (1931) kitabında kullanıma soktuğu "*Amerikan Rüyası*" yansıması görülür. İmgeleri, büyüyen ticari ve reklam pazarında kullanılarak Amerikan popüler kültürünün parçası haline gelir (Doss, 1995)

Sosyal Gerçekçiler ya da Kent Gerçekçileri olarak adlandırılan diğer grup ise, toplumsal eleştiri getirmek üzere insan ögesine eğilen, kent odaklı sosyal problemleri, işsizlik ve yoksulluğu yine gerçekçi olarak ele alan bir harekettir. Demokrasinin ve kapitalizmin sorunları çözmekte yetersiz kaldığı 1930'lar sosyal bilincin yüksek olduğu yıllardı. Sosyal Gerçekçiler radikal politik, ekonomik ve estetik alternatiflerin arayışına yönelirler. Meksika Duvar Resminden de beslenen bu sanatçılar, yerel temaları "dünya çapında işçi özgürleşmesi" ile ilişkilendirirler. Isabel Bishop ve Elizabeth Olds, Sosyal Gerçekçilik yaklaşımının başlıca isimleri arasındadır (Rose B. , 1969/1986). Dorothea Lange'nın fotoğrafları da önem taşır (Hess B. , 2005, s. 18).

Bu kısa anlatımda görüleceği gibi, Soyut Dışavurum akımının öncesinde gelen 20. yüzyıl Amerikan sanatı, modern Amerikan kimliğinin çoğulcu ve bütünleştirici vurgularını içerir. Tüm bu evrelerde sayıları az olsa da donanımları güçlü olan kadınların varlığı da akılda tutulmalıdır. Soyut Dışavurumun öncü kadın ressamı bu birikimden beslenip kendi bireysellikleri içinde ifadelerini bulmuşlardır.

5.5 Toplumsal Duyarlılıkta Meksika'nın Etkisi

Soyut Dışavurumcu ressamların kökeninde Meksika duvar sanatı ile olan diyalog da önemlidir. 1930'lar ve 40'larda toplumsal bilinç içeren öğelerin Amerikan avangard sanatına yüklenmesinin altında, Meksika Devriminin Marksist ruhuyla karşılaşırız (Agee, 2016). Meksika Devrimi sanatsal ifadesini Üç Büyükleri, José Clemente Orozco, Diego Rivera ve David Alfaro Siqueiros olan destansı duvar resimlerinde bulmuştur.

1930'larda Federal Sanat Projesi'nde işler üstlenen Üç Büyükler'in New York günleri, Soyut Dışavurumcuların henüz öğrenci olup sanatsal düşüncelerini oluşturdukları döneme denk gelir. Diyaloğun başlıca etkisi Amerikan avangardında sol içerikli Sosyal Gerçekçiliği güçlendirmesi olur.

Meksika sanatı açısından iki sanatçımızın adını özellikle anmak gerekir. Mitchell öğrenciyken iki yaz Orozco ve Siqueiros ile çalışmak üzere Meksika'da bulunmuştur. Krasner'dır, 1934-1943 arasında Federal Sanat Projesi kapsamında sosyal içerikli duvar resimleri üretmiş, yönettiği projelerde aralarında Pollock'un da bulunduğu pek çok ressamı görevlendirmiştir.

Meksika sanatı ile bağlar dolayısıyla sanatçıların Soyut Dışavuruma varmadan önce işlediği konular arasına yerli halkın sömürülmesi, ırkçılık, eşitsizlik, yoksulluk, iş hayatındaki baskı, zulüm, vd. eklenir. Toplumsal duyarlılık, sanatçının siyasal ideolojisini sanatına doğrudan aktarmama görüşüne ulaşacağı 1950'lere kadar sürecektir (The Museum of Modern Art, 2012). Elbette, daha önce de gördüğümüz gibi (Bkz. 5.3), Soyut Dışavurumcuların sanatlarını toplumsal araç olmaktan kurtarmış olmaları, anlamdan uzaklaşmış olmaları demek değildir, soyuta vardıklarında da yapıtlarındaki varoluşsal damar hala güçlüdür.

5.6 Avrupa Modern Sanatının Amerika'ya Ulaşması

Eleştirmen James Thrall Soby'nin Avrupalıların etkisinin “eninde sonunda güçlü, özgün ve modern bir Amerikan resmi yaratacağına” inancı, aradaki kültürel diyalogu özetler (Guilbaut, 2016, s. 87). Bilindiği gibi, Amerikan toplumu açısından Avrupa sanatı hem hayranlık kaynağı hem de estetik ve kültürel değerlerinden çözülmesi gereken bağıdır; ülke bir yandan kültürel egemenlik iddiası taşıırken diğer yandan Avrupa'nın yüzyıllardan süzdüğü birikiminden seçtiği öğeleri kendi kimliğinde içkinleştirebilmiştir. Amerikan kimliğinin çoğulculuk, sentez ve entegrasyona eğilimi, öğrenmeye ve değişime açıklığıyla da ilişkilidir.

Yirminci yüzyıl başlarının barış, iyimserlik ve iletişim ortamı, Soyut Dışavurumcılardan önceki kuşaktaki Amerikalı sanatçılar ve entelektüeller için benzersiz bir gelişim fırsatı sunmuştur. Amerika'nın ilk modernistlerinin çoğunun öyküsünde Paris günleri etkilidir; ülkelerine dönerken modern düşünceyi de taşır ve Amerikan modernizminin erken evresini yaratırlar. Yüzyıl başında Paris'te bulunan Amerikalı kadınların ise sayıları, katkıları ve etkileri sınırlıdır.

Amerikalı modernistleri Paris'e çeken etkenlerin başında Cézanne, Matisse ve Picasso'yu kavrama güdüsü gelir; bu sanatçıların sergileri ve Matisse'in sanat okulu, onlar için hızlandırılmış modern sanat eğitimi olur; Amerika'nın 20. yüzyıl sanatına sıçramasını sağlar. Okulların kadınlara kısıtlı olması yüzünden Amerikalı kadınlar da çoğunlukla ünlü ressamın atölyelerinde ya da Julian Akademisinde ders alırlar, Salon sergilerine seçilir, sosyal ortamların parçası olurlar.

Gertrude ve Leo Stein kardeşlerin Paris'teki Salonları uzun yıllar bohemleri buluşturur, modern oluşumları filizlendirir. Edward Steichen'in “*New Society of American Artists in Paris*” [*Paris'teki Amerikalı Sanatçıların Yeni Topluluğu*] da modernist sanatçılara buluşma imkânı sağlar (Agee, 2016, s. 21-23).

İki kıtanın New York'taki etkileşimi Alfred Stieglitz'in 1905'ten itibaren Little Galleries ve Gallery 291'de düzenlediği sergilerde doğar. Avrupa modernizminin Amerikan sanatına karılmasında, 1913 "*The Armory Show*" [*Cephanelik Sergisi*] bir dönüm noktasıdır. Gerek Gallery 291'de gerekse The Armory'de sergilenen eserler, tecrit yanlısı gelenekçi kesimde nefret uyandırsa da Soyut Dışavurumu doğuracak olan avangarda kırabilecekleri ne çok kalıp olduğunu örnekler, gelenekselden kopma cesaretlerini körükler. Kadın sanatçılarımız da bu sergileri dikkatle gezmişler, sanatta yenilenmenin sunduğu fırsatları kavramakta erken davranmışlardır.

Aralarında güçlü ve etkili kadınların da bulunduğu Amerikalı koleksiyonerler, The Armory'nin ardından Avrupa modernistlerine yönelirler; iki kıta halkının alım gücündeki farkın açıldığı dönemde koleksiyonlarını zenginleştirirler. Onların bu alım iştahları modern sanatın kabulünü ve sanatçıların dayanabilmesini sağlamıştır. New York müzeleri Avrupa modern sanatını tanıtmaya ağırlık verirler²¹. Amerikalı sanatseverlerin seçkin koleksiyonlarını sergilemeleri de genel toplumun yanı sıra Soyut Dışavurumun kadınlarının da aydınlanmaları açısından önem taşır.

The Armory'nin sesi karşı kıtada da yankılanır: New York, cömertçe sunduğu olanaklarının bu sayede fark edilmesi sayesinde, Dünya Savaşlarının iltica dalgasında sığınılan liman olur. 1942'ye gelindiğinde pek çok Avrupalı önder, yeni yuvalarının çok-kültürlü yaşamına etkin bir şekilde dahil olurlar. Kadınların varlığı ise sınırlıdır, hatta bazı grupların içinde maço kültüre daha çok maruz kaldıkları düşünülmektedir.

²¹ Günümüzde Guggenheim New York olarak bilinen Museum of Non-Objective Painting [Nesnel-olmayan Resim Müzesi] de, Soyut Dışavurumcuların Avrupa'daki sanat akımlarına yakınlaşmasını hızlandırmıştır. En başta, 1920'lerden öncesine ait çok sayıda Kandinsky tablosunu inceleyebilmişlerdir. Amerikan sanatının Avrupa modernizmini özümsemesinde, kendi özgünlüğünü kazanmasında ve ardından Soyut Dışavurumculuğa ulaşmasında galerilerin de payı büyüktür. İki savaş arasında etkili olmuş galerilerin başında modernist ustaları içeren Albert Gallatin koleksiyonunu barındıran Museum of Living Art [Yaşayan Sanatlar Müzesi], New Art Circle, Valentine, Julien Levy ve Pierre Matisse galerileri gelir (Sandler, 1970, s. 13).

Avrupa modernizminden ders çıkaran New Yorklular sadece gençler değildir; olgun kuşak da sanatına yeni bir bilinçle eğilir; deneyim zenginliğinin etkileşimiyle kentte heyecan verici sanatsal deneylere ve buluşlara uygun melez bir ortam oluşur. Soyut Dışavurumcuların kadınları da kapsayan sosyal ağının merkezinde sadece ressamlar ve heykeltıraşlar değil kültür dünyasının farklı alanlarından kişiler yer alır; entelektüel düzeyi yüksek ve başka ülkelerle etkileşimlerini sürdüren mülteciler bu sosyal ağın kilit unsurları olurlar (Fineberg, 2014, s. 21).

Avrupa'dan Amerika'ya taşınanlar arasında oluşumunda kadın sanatçıların da önemli payı bulunan Bauhaus kültürü de bulunur. Walter Gropius, Ludwig van der Rohe ve Josef Albers ülkenin en önde gelen eğitim kurumlarına katkı verirler (Pohl, 2002, s. 374). Black Mountain College, 1933-1956 yıllarında deneysel bir sanat okulu olarak Soyut Dışavurumcu kadınları çekmiştir; Elaine de Kooning ve Anni Albers eğitimci olarak da bulunmuşlardır.

Birinci Dünya Savaşı koşullarında ülkemizden Birleşik Devletler'e ulaşan Arshille Gorky ve İkinci Dünya Savaşı'nda deneyimli bir ressam-eğitimci olarak Almanya'dan kaçan Hans Hofmann Soyut Dışavurumculuğun iki öncüsü olarak saygı görürler. Hofmann'ın öğretileri 1950'lerde, soyut resimlerinde renk ve uzamı sorgulayan Josef Albers'in öğretileri ise 1960'larda etkilidir (Greenberg, 1961/1989).

Hofmann'ın saf resimden yana olan sentezi, kadın ressamlarımızın Avrupa'yı tanıma aşamasından sonra kendilerine özgü dili bulmalarında benzersiz bir işlev görür. Fovizmin renkleri, Kübizmin mekân anlayışı ve Alman Dışavurumculuğunun fırça kullanımının sentezi Krasner'in da aralarında olduğu Birinci Kuşak Soyut Dışavurumcuların ve Greenberg ile Rosenberg gibi dönemin sözü geçen eleştirmenlerinin yetişmesinde etkilidir. Başarılı öğrencisi Krasner, hocasının öğretilerini Pollock ve diğer resamlara aktarmakta önemlidir (Greenberg, 1961/1989).

Hofmann, Amerikan avangardının özgünleşmesindeki benzersiz etkiye rağmen Fransız mirasının üstünlüğünü savunur; Pollock ise son yüzyılın en önemli resminin Fransa’da yapılmış olduğuna şu eklemeyi yapar:

“En iyi Avrupalı modernler artık New York’talar” (Pollock J. , 1944).

Duchamp daha 1915’te, “*Nude Descending a Staircase, No 2*” [*Merdivenden İnen Çıplak, No 2*] (1912) adlı eserinin Armory Show’da yarattığı sansasyon hala canlıyken New York’a geldiği sırada, sözkonusu eserinin Avrupa’ya ait olduğunu, dolayısıyla geçmişte kaldığını hatırlatmış ve Amerikalıları dürtmüştür: “Keşke Amerika yaptığı her şeyi Avrupa geleneğine dayandırmaya çalışmak yerine, Avrupa sanatının bittiğini -öldüğünü- ve geleceğin sanatının ülkesinin Amerika olduğunu anlayabilse. [...] Şu gökdelenlere baksanıza ...” (Danto, 2017, s. 37).

Avrupa modern sanatının çeşitli düşünsel öğeleriyle Soyut Dışavurumculuğun ve kadınlarının sanatına karılmasını incelemekten önce, son olarak modernizmin kıta geçerken nitelik olarak dönüştüğünü de belirtmeliyiz. Amerikan modernizmi çoğulcudur ve uluslararası duruş taşır. Böylelikle kaynak olarak aldıklarından önemli ölçüde farklı yeni bir ifade biçimi yaratılabiliştir (Harrison & Wood, 2011, s. 595).

Soyut Dışavurumcuların Amerika’nın taşralı, anti-entelektüel ve yüksek kültüre uzak duran yapısı dolayısıyla yeni sanata sıfırdan başlamak için belki de tek uygun yer olduğunu düşündükleri belirtilmektedir (Siegel, 2011, s. 11).

Motherwell cüretkâr serüvenlerini atalarıyla bağ kurarak açıklar:

“Gerçeğe özgü unsurlarla mutlak bir savaş vererek, bilinmeyen bir tekneyle kimsenin bilmediği bir yere, karanlıkta yolculuk etmek” (Lynton, 1991, s. 230):

Bu çalışmamızın dikkat çekmek istediği olgu, bu maceralı yolculuğa sadece erkek sanatçıların değil kadın sanatçıların da çıkmış olduğudur.

6. BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUM AKIMININ GÜNLERİ VE ÖNE ÇIKAN KADINLAR

6.1 New York'un Kadınları

Soyut Dışavurum akımını New York ya da New Yorklu kadınlar olmadan düşünmek olanaklı mıdır? Bu soruya akımın öyküsünü öne çıkan kadın kahramanları aracılığıyla izleyerek yanıt arayacağız.

Sermayedar ve girişimci New York'un sanatın da merkezi olmasını özgüven, özgür düşünce ve eleştiri kültürünün beslediği kozmopolit dokusunun biricikliğine bağlayabiliriz. Kadınlar da bu dokunun parçasıdır ve farklılıkların zenginlik olarak benimsenmesinin yenilikleri getirdiği Soyut Dışavurum akımında örneklenmektedir.

Resim 25

Norman Rockwell "The Connoisseur"



Not. 1961. The Saturday Evening Post, 13 Ocak 1962 Kapak

1930'lar New York'unda beliren Soyut Dışavurum akımı zirveye yerleştiği dönemde artık sanata ve Amerikan sanatına dair tamamıyla farklı bir algı oluşmuştur (Poggioli, 1968). Bölgeselci ressam Norman Rockwell'in 1962'de yayınlanan kapak çizimi bu karşıtlığı görselleştirir (Resim 25). Barr'ın yorumuyla; “sonradan Amerikan resminin zaferi olarak yüceltilecek olan yeni yaklaşım ülke sanat tarihinde en çok tartışılan, toplumun geneli tarafından en nefret edilen, diğer sanatçılar tarafından en çekinilen” akım olmuştur (Cohen-Solal, 2001).

Fransızların Amerikan piyasasını soyduğundan şikâyet ettiniz yıllarca, işte durumlar düzeliyor. Galeriler taze kana, yeni düşüncelere ihtiyaç duyuyor. Ülke çapında paranın hışırtısı işitiliyor: Çocuklar tek yapacağınız şey yeni bir yaklaşım benimsemek, değişiklik için biraz araştırma yapmak- Tanrı biliyor, bol bol dinlendiniz (Guilbaut, 2016, s. 89).

Samuel Kootz, 1941'de New York Times'a gönderdiği mektubuyla sanat topluluğunu, harekete geçmesi için silkeliyor; ardından avangard hızla örgütleniyor, sayıları çok olmasa da kadınlar da bu hareketlerin içinde yer alıyorlardı.

Peggy Guggenheim'in Pollock'a 1943'teki ilk siparişini Soyut Dışavurumun gelecekteki saygınlığının işareti kabul edebiliriz²². Howard Putzel'in “*A Problem for Critics*” [*Eleştirmenler İçin Bir Problem*] (1945) sergisi de yeni estetik çerçeveyi tanımlaması için eleştirmenleri göreve çağırır (Leja, 1987, s. 18-19). Toplumun dikkatini Pollock ve Willem de Kooning'in 1948 başlarındaki sergileriyle çekerler. Aynı yıl Greenberg, “en ilerlemiş taraflarıyla Amerikan sanatının yani Amerikan soyut resminin” dünyanın önde gelen sanatı olduğunu ilan eder (Anfam, 2016, s. 36).

²² Eleştirmen Maude Riley, Pollock ve Rothko'da soyut ve Gerçeküstücülük arası bir ipucu gördüğüne değinerek eğilimin ilk müjdecilerinden olur (Art Digest, 1944). Robert Coates yeni oluşumun gerçeküstücü, dışavurumcu ve soyut unsurların sentezi olduğunu yazıyor; Greenberg ve Sweeney de hareketin savunuculuğuna başlıyorlardı (Anfam, 2015, s. 54-55).

Esasında akımın öncüleri sanatlarının bireyselliğine ve özgünlüğüne gölge düşüreceği kaygısıyla kategorileştirilmek istemiyorlardı ve Soyut Dışavurum²³ adına önceki kuşaklarla bağlantı kurduğu için karşıydılar: Deneylerine eşlik eden Amerikan iyimserliği onları sanatın başında olduğuna inandırıyordu. Tartışmalara Hartigan, Krasner ve Frankenthaler olmak üzere kadın sanatçılar da katılmışlardır. Soyut Dışavurum adının ironisi açıktır; zira “Çoğu resim soyut değil, çoğu resim dışavurumcu değil!” yorumu geçerlidir (Agee, 2016, s. 200).

1940’lar biterken akımın başlıca temsilcilerinin üslupları olgunlaşmıştır. Artık yaklaşımları ülkedeki sanat üretimi ve eğitiminde otorite oluşturuyor, genç sanatçıları etkilemeye başlıyordu. Bu durum Soyut Dışavurumculuğun akademik hale geldiği eleştirilerini tetikleyecektir. Daha da önemlisi Newman, Rothko gibi ustaların biçimleri o kadar imzalarına dönüşüyordu ki vazgeçmeleri mümkün olmuyordu. Krasner’ın sanat yaşamı boyunca tek bir biçime sadık kalmama stratejisi yadırganmış ve eleştirilmiştir, oysaki sanatçının bu imza biçimlerin tekrarcılığına tepkisidir.

Soyut Dışavurumculuk döneminin değerlerinin geride kalmakta olduğunun ilk işaretleri 1952’de veriliyor; Greenberg ve MoMA bu kez yeni kuşağa devrim çağrısı yapıyordu. Rauchenberg’ün “*Erased de Kooning*” [*Silinmiş de Kooning*] (1953) yapıtı ve ardından Jasper Johns sergisi (1958) zirvenin Pop Art’a terk edilmesini ilan eder. Son zirve yılı olan 1958’de, Brüksel Dünya Fuarı, Venedik Bienali ve Documenta’nın ardından Soyut Dışavurum akımının sahneden çekilmesi hızlanır. 1962’de Sidney Jannis Galerisinde açılan “*The New Realists*” [*Yeni Gerçekçiler*] sergisi ise yeni bir başlangıç için sayfayı çevirir (Hess B. , 2005, s. 23-25).

²³ Teriminin ilk kullanımı 1919’da der Sturm dergisindedir. Amerika’da ilk olarak Barr tarafından Kandinsky’nin soyut eserlerine atfen kullanılır. Amerikan sanatçılarına yönelik ilk kullanımıysa 1946’da Coates tarafından Hofmann içindir. Akım farklı isimlerle de anılır: Mathieu’nun Lirik Soyutlama, Greenberg’ün Amerikan Stili Resim ve Resimsel Soyutlama, Rosenberg’in Eylem Resmi, Tapie’nin Taşızım ve Motherwell’in New York Okulu, vd.

Sanat, yeni ifadesini Yeni-Dada, Pop-Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Performans Sanatında bulmasının gösterdiği gibi, Greenberg’ün dayatmalarını reddederek tam tersi yöne gidecek ve 1960’lı ve 70’li yıllarda modernist sanatın elitist ve hiyerarşik kodlarını yapı-bozuma uğratacak olan postmodern sanata varacaktır.

Bu noktada ilginç bir çelişki bulunur. Eşitsizliklere rağmen Soyut Dışavurumun kadınlarının akım içinde varlık gösterebildiklerini biliyoruz; Pop Art, Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi daha yeni hareketleri kadınları daha da az içine almıştır.

Yıllar sonra eleştirmen Lucy Lippard Soyut Dışavurumculuğun prensiplerinden uzaklaşmanın esasen akıma duyulan saygıdan kaynaklandığını ifade eder; zira akım “sürdürülmesi mümkün olamayacak kadar iyi yapılmıştır” (Hess B. , 2005, s. 25).

Soyut Dışavurumun kuramı, bir lider tarafından kaleme alınmış manifesto yerine öncülerin birbirleriyle karşıtlıklar da içeren düşüncelerini içeren çeşitli yayınlarından derlenmektedir. Kuramın referans terimlerini oluşturanların başında Hess, Greenberg, Rosenberg ve Meyer Schapiro’yu sayabiliriz (Blesh, 1956). Yirmi yılı aşan bir süreyle ARTnews’ün baş editörlüğünü yapmış olan Hess, kuramsal olarak katkısı sınırlı olsa da yapıtlarını mercek altına aldığı sanatçılarla ilgili en nesnel değerlendirmeleri ortaya koymuştur.

Yaşanılan kültür bunalımını yeni bir başlangıç fırsatı olarak gören Greenberg’ün ülkesinin kültürel egemenliği üstlenmesindeki rolü benzersizdir. Sanatsal ve siyasi içeriğe sahip provokatif makaleleriyle²⁴ 1960’ları biçimlendirmiş, baskıcı bir otoriteye bürünmesinin ardından 1970’lerde kendisine karşıt hareketleri körüklemiştir. O;

²⁴ “Avangard and Kitsch” (1939), “Towards a New Laokoon” (1940) “The Present Prospects of American Painting and Sculpture” (1947), “The Situation at the Moment” (1948), “The Decline of Cubism” (1948), “Abstract, Representational, and so forth” (1954), “Modernist Painting” (1960), vd.

- Kavgasını ulusal ve uluslararası düzeyde vererek Amerikan sanatını Fransız sanatından ayırıştırır, üstünlüğün tanımında Paris ölçütlerinin (zariflik, ustalık, tamamlanmışlık) yerine Amerikan karşıtlarını (şiddet, kendiliğindenlik, tamamlanmamışlık) yerleştirir, Amerikan sanatının taşralılığını, uluslararasılığa dönüştürür ve böylelikle Batı sanatının geleceğini Birleşik Devletlere taşır.
- Ussal olan ama ussallaştırılmış olmayan bir sanatı araştırır, Romantizmin ve dışavurumculuğun abartısından kaçınan, sanatçının yaşamı, öykü anlatımı, fırça izleri gibi kişisel öğelerden arındırılmış, daha az dramatik olan bir sanatı destekler.
- Yüksek sanat ile ana akım kültür arasındaki ayrımları belirginleştirerek elitist modernizmin kuramsal temelini atar. Kitsch kavramını dönemine uyarlar, sanatın özerkliğinin kitle kültürü tarafından yozlaştırılmasına karşı uyarıda bulunur.
- Sanatın ancak kendini ideolojiden ve toplumun istemlerinden ayırdığı sürece var olabileceğini savunur; tam bir arınma ve saflaşmaya ulaşmasını yönlendirir.
- Her bir sanat türünün mecrası doğrultusunda eşsiz ve tekil olduğu düşüncesini geliştirir, modernizmi en iyi yansıtan sanat türü olarak gördüğü resmin kendine özgü kimliğini sağlayan nitelikleri ise heykelsi olmamasında ve anlatımsal ve edebi nitelikleri dışlamasında bulur (Greenberg, 2011).

Benzersiz etkisine rağmen Greenberg'ün indirgemeye ve dışlamaya olan kibirli eğilimi, Amerikan modernizmini giderek daraltan bir olgu olarak yerilmektedir (Sandler, 1996). Onun Amerikan sanatçılarının 1940'lar 1960'lar arasındaki çok çeşitli üretimini yokumsadığı gerçeği, araştırma konumuz sanatçıları incelerken de karşımıza çıkar; öykülerinde Greenberg otoritesinin olumsuz etkilerini okuruz.

Greenberg ve Rosenberg düşünsel açıdan birbirleriyle çatışsalar da hem akımı yüceltme hem de kadın sanatçıları küçük görme tavrında birleşirler (Marter, 2016).

Rosenberg 1930'lardan itibaren Arendt'in de bulunduğu entelektüel kesimde toplumsallık, bireysellik ve eylem hakkındaki görüşlerini olgunlaştırmıştır. Savaş endişesinin ve biat kültürünün geliştiği bir ortamda yaratıcılığı irdeler. Modern sanatçının amacının faşizme karşı durmak olduğunu ve kolektif değil bireysel koşullarda savaşılmaya gerektiğini savunur (Rosenberg, 1948).

Rosenberg "The American Action Painters" [Amerikan Eylem Ressamları] makalesiyle başlattığı tartışmalarla biçimin oluşmasında hareketin ve sürenin estetik değer olarak kabulünü başarır. Ona göre değer taşıyan şey sanat yapma eyleminin kendisidir (1952). Bu eylemi otobiyografik bulur ve tıpkı sanatçının varoluşu gibi metafizik öze sahip olarak Marksizm, Hegel felsefesi ve Varoluşçuluk ile ilişkilendirir (Hess B. , 2005, s. 22-23).

Rosenberg FSP'de çalışırken entelektüel olarak güçlü olan Krasner ile dostluk kurmuş, onun aracılığıyla yeni hareketi başlatacak diğer sanatçılarla tanışmıştır. Onun yazılarını aynı havayı soluduğu ve içten sempati beslediği Soyut Dışavurumcu öncülerin sesleri olarak da okuyabiliriz (Doss, 2002, s. 378). Bu sese göre sanatın devrimci gücü, sanatı üretirken ve yorumlarken kendini açığa çıkarmaktan kaynaklanır. Diğer bir ifadeyle, Soyut Dışavurum, Avrupa kökenli dışavurum ve soyut yaklaşımlarından farklı olarak kendini ifade etmek değil, yaratmak sürecidir (Lewison, 2016, s. 55). Kendini yaratma süreci kadın ressamlarımızda da belirgindir.

1940'lardaki sınırlı hareketin ardından siyasi konjonktürün de etkisiyle Soyut Dışavurumculuğa ilk olarak 1950'lerin başlarında Amerikan galerileri ve müzeleri, ortalarında koleksiyonerler, sonlarında ise uluslararası kurumlar ilgi göstermeye başlamıştır. Sonuçta Soyut Dışavurumcuların estetiği, o dönemde yaygın olan Amerikan Yaşamı, geometrik soyutlama ve Avrupa sanatının etkisindeki modern sanat formlarını gölgede bırakır, küresel ölçekte egemen yaklaşım olur (Siegel, 2011).

1940-1985 arasında Amerika’da sanat topluluğu gelişir. Sanat akademikleşir; müze-galeri ağı devleşir, müzayede sistemi etkinleşir. Kamu yatırımının azalmasına karşın özel himaye sistemleri gelişir, vergi değişikliği alımları teşvik eder. Kişisel koleksiyonlara kurum koleksiyonları da eklenir, iş dünyasının sanat üzerindeki gücü artar. Medyada sanata ait alan genişler, sanat en ayrıcalıklı tanıtım aracı olur. Yüksek alım gücüne sahip kişileri yönlendiren uzmanlıklar doğar (Crane, 1987). Ancak sanat bir prestij sağlama aracına dönüştükçe kadınlar ikincil plana itilirler.

Amerikan toplumundaki ideolojik bölünme doğal olarak sanat kurumlarında da görülüyor; Metropolitan, MoMA, Whitney ve Guggenheim müzelerinin politikaları birbirleri ile çatışıyordu. Avangard sanat Metropolitan ve MoMA arasındaki kültürel üstünlük çekişmesinin içine çekilmişti. Metropolitan eski serveti, geçmişe dayalı, ehlileştirilmiş ve akademik kültürü; MoMA yeni serveti, liberal ve dünyaya açık genç zenginleri, dinamik modern sanatı, Amerikan kültürünün geleceğini temsil ediyordu.

MoMA, tarihte kendilerine “cüretkâr hanımefendiler” olarak yer açan Abby Aldrich Rockefeller ile Lillie P. Bliss ve Mary Quinn Sullivan’ın geleneksel müze kavramını sorgulayarak modern sanata odaklanan bir müze kurmak kararlılığının sonucudur (Resim 26). Soyut Dışavurumculuğu modern sanat tarihinin en yüksek noktasına ulaşmış olarak konumlandırma çabalarının merkezinde yer alacaktır.

Resim 26

Rockefeller, Bliss, Sullivan



MoMA'nın ilk yıllarındaki Soyut Dışavurumcuların eserlerini almaya gönülsüz olan tutumunu değiştirmesi müzenin ilk eğitimli küratörü olan Dorothy Miller'a bağlanır.²⁵ Miller, 1934 yılından itibaren Barr'ın sağ kolu olarak önemli sanatsal yenilikleri mümkün kılmış ve sergilerine Soyut Dışavurumcuları da dahil etmiştir.²⁶ MoMA ve Smithsonian Enstitüsü'nün soğuk savaş zihniyetiyle örtüşen uluslararası birçok sergisi Miller'ın küratörlüğünde düzenlenmiştir (Doss, 2002, s. 77-80).

Miller'ın 1958 tarihli *"The New American Painting"* [*Yeni Amerikan Resmi*] sergisi Amerika'nın kültürel egemenliğinin ilanında bir dönüm noktasıdır (Alloway, 1965). Soyut Dışavurumculuğun özgür, bağımsız birey kimliğini oluşturduğu bu sergiyle MoMA, "evrensel bir dil olarak soyut" sloganının yerleşmesini sağlamış ve özgün Amerikan sanatını Avrupa'ya üstün çıkarma amacına ulaşmıştır. Ancak sergilenen sanatçılar arasında tek bir kadın, Hartigan, bulunmaktadır (Doss, 2002).

1931'de açılan Whitney Amerikan Sanatları Müzesi ise Metropolitan veya MoMA'ninkinden farklı bir eğilimi yansıtır. Gelenekçi, ulusalcı siyasi görüşe yakın duran Whitney'nin odağında üslubundan bağımsız olarak güncel Amerikan sanatı bulunur (Doss, 2002, s. 77-80). Whitney Müzesinin kurulmasının ardında da öncelikle kadınların fikri ve emeği bulunmaktadır. Kendisi de heykeltıraş olan sanat hamisi Gertrude Vanderbilt Whitney, Amerikan modernizminin erken evresine dair kendi koleksiyonu ile müzesini açmış; sağ koluysa bir başka kadın, müzenin ilk direktörü Juliana R. Force olmuştur. Whitney'nin odağında olmak Avrupa modernizmi karşısında ezilen New Yorklu genç sanatçılara özgüven kazandırır (Doss, *Twentieth-Century American Art*, 2002, s. 77).

²⁵ MoMA 1944'te *"The She Wolf"* [*"Dişi Kurt"*] (1943) eserini alarak bir Pollock resmi alan ilk müze olmuştur. Ardından da 1948'de Willem de Kooning'in bir soyutlamasını almıştır.

²⁶ *"Abstract Painting and Sculpture in America"* [*Amerika'da Soyut Resim ve Heykel*] (1951) sergisinde Gorky, de Kooning ve Pollock da sergilenmiştir. *"15 Americans"* [*15 Amerikalı*] (1952) sergisine Soyut Dışavurumcuları da katarak akımın önemini pekiştirmiştir.

Modern sanatın önemli bir diğer koleksiyonu ise sanatçı ve aktivist Katherine Dreier'e aittir. Dreier, 1920'de Soci  t   Anonyme çatısında tamamıyla modern sanata yönelen ilk Amerikan müzesini kurmuştur (Doss, 2002, s. 77-80).

  ikinci Dünya Savaşının ardından ekonomik ve kültürel gelişme, Amerikan sanat çevresini de coşturmuştur. Stein'ların Paris Salonunu   rnek alan Amerikalılar New York'ta benzer salonlar açarlar. Yeni fikirlerin oluşmasında varlıklı entelektüeller Louise-Walter Arensberg ve Mabel Dodge'un rolü önemlidir (Agee, 2016, s. 74-75).

Soyut Dışavurumcuları destekleyen ve sosyal ortam sağlayan öncü galeriler arasında Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Marian Willard, Martha Jackson, Eleanor Ward, Samuel Kootz, Sidney Janes, Leo Castelli, Howard Putzel, Charles Egan, Tibor de Nagy, Poindexter ve Peridot galerileri gelir (Sandler & Marter, 2016). Savaş sonrasının tartışmalarında Greenberg ile birlikte soyut sanatın tarafını tutan ve betimleyici sanat ile popüler kültürün yadsınmasında kritik rol oynayan bu galericiler arasında kadınların da var olması ve hatta sayılarının çokluğu dikkat çekicidir.

Amerikan modern sanatını oluşturan kahramanların başında hami ve galerici kimliği ile Marguerite (Peggy) Guggenheim gelir. Guggenheim için Greenberg'  n şu vurgusu önemlidir: "Amerikan sanat tarihindeki yeri, zaman geçtikçe ve teşvik ettiği sanatçılar olgunlaştıkça daha iyi anlaşılacaktır" (Hess B. , 2005, s. 12).

Guggenheim'ın sanatsal vizyonunu gerçekleştirebilmesini, maddi olanakları ile geniş ve etkili çevresi olanaklı kılmıştır; onun bir zenginliği de nitelikli insanları keşfetme ve birlikte çalışma öngörüsüdür. Pollock'un "*Mural*" [*Duvar Resmi*] işini 1943 yılında, sanatçı ve akım henüz bilinmezken ısmarlaması, ilk solo sergisini a  ması ve sanatçıyı düzenli gelire bağlamış olması bu öngörüsünün sonucudur. Motherwell'i de ilk fark edenlerden biri olmuş, Rothko, Hofmann, Still ve Baziotes'in de sanat kariyerlerinde önemli adımlar atmalarını sağlamıştır (Guilbaut, 2016).

Guggenheim'in avangard sanatçılara hamiliği, Paris'e yerleştiği 1920'ye uzanır; İkinci Dünya Savaşı öncesinde New York'a dönerek hem çevresindeki entelektüelleri hem de oluşturduğu nadide koleksiyonunu Nazilerden kurtarmayı başarmıştır; bu Paris avangard kültürünün kurtuluşudur (Ashton, 1973, s. 121). 1942'de Art of This Century [Bu Yüzyılın Sanatı] adlı galeriyi açarken iç mimarisi ve eser sunumuyla da radikal olan mekânını yeni fikirlerin oluşumu için laboratuvar olarak konumlandırıyor ve umudunu şöyle tanımlıyordu: “İnsanların yaşamları ve özgürlükleri uğruna savaştığı bir zamanda bu galeri ve koleksiyonu halka açmak tümüyle bilincinde olduğum bir sorumluluktur. Geçmiş kaydetmek yerine geleceğe hizmet etmeyi başarırsa bu girişim amacına ulaşmış olacaktır.” (Guilbaut, 2016, s. 91).

Soyut Dışavurumcuların Amerika dışında ilk defa görülmeleri de Guggenheim'in 1948 Venedik Bienalinde koleksiyonunu sergilemesiyle gerçekleşir (Resim 27). Yüksek prestijli Guggenheim'in himayesi sanatçılara ticari başarı getirecektir; ancak kendisinin mesafeli durduğu kadın ressamlarımız bu olanağı elde edememişlerdir. Guggenheim 1947'de sanatsal vizyonunu Betty Parsons'un sürdüreceğini bilmenin rahatlığıyla New York'tan ayrılmıştır (Davidson, 2016).

Resim 27

Peggy Guggenheim 1948 Venedik Bienali



Görüldüğü gibi New York'ta modern sanat; atölyelerde, galerilerde, fuarlarda, müzelerde, sanat okullarında ve koleksiyoner salonlarında tanımlanıyordu. Kamu kadar özel sektörün sermaye birikiminin de etkili olduğu bu süreçte kadınlar ön saflarda yer alırlar. Eklemeliyiz ki, pek çok Amerikalı varlıklı kadın için kültürel hayırseverlik, kişisel kurtuluşun bir aracıdır ve onlara çoğunlukla seçkin erkekler tarafından tutulan saygın konumlara ulaşılabilirlik sağlar (Doss, 2002, s. 77-80).

Resim 28

Betty Parsons galerisinin önünde



Betty Parsons Amerikan avangard sanatının ilk savunucuları olan kadınların bir diğeridir (Resim 28). Sergileri Soyut Dışavurumculuk tarihinde önemli aşamalardır. Newman'ın küratörlüğüyle akımın teorisini de beslemiştir. Parsons, Soyut Dışavurumcuların temsiline henüz tanınmadıkları 1940'larda başlamış; 1948'de damlatma resimlerini ilk defa sergileyen Pollock "Soyut Dışavurumcular ile toplum arasındaki buzları eritmiştir" (Devaney, 2016, s. 105). Ticari yenilikler sunan Parsons, yalınlık ve ferahlığın Amerikan modern resmine daha uygun olduğunu öngörmüş; farklı bir sergileme alanı düzenlemişti. Kendisinin de bir sanatçı olması, sanatçıların yaratıcı süreçleriyle ve gereksinimleriyle empati kurmasını sağlıyordu. Ancak dönem, Soyut Dışavurumculara ilginin sınırlı olduğu yıllardı (Ratcliff, 2016, s. 90).

Parsons cinsiyet ve ırk konusunda kapsayıcı bir tutum izliyordu. Kadınlar için önemli olan Ninth Street Show'un sponsoru olmuş; Sterne ve Krasner'in ilk solo sergisine ev sahipliği yapmıştır. Newman, Pollock, Rothko ve Still gibi sanatçıları kariyerlerini ayrı bir kulvara çekmek için daha az tanınmış olan sanatçıların ve kadınların temsiliyetini bırakmasını istediklerinde Parsons kabul etmemiş; sonucunda kazanç sağladığı erkeklerin temsiliyetini kaybetmeyi göze almıştır (Marter, 2016).

Bu dönemde ana akım medyanın yanı sıra hızla çeşitlenen sanat dergileri ve yayınları estetik beğeniyi şekillendirir²⁷. Yazar kadınların başında ARTnews'daki eleştiri yazılarıyla Elaine de Kooning gelir (Gibson A. E., 1990). Life ve benzeri yaşam stili dergileri ise önceleri küçümseyici bir üslupla karşılaşmış olsa da sonradan avangard sanatçıları destekleme noktasına gelecektir (Collins, 1991). Life'ın kadının toplumdaki yerine ve sanatçı kadınlara bakışı gelenekseldir. Örneğin soyut sanata dair 1948'de düzenlediği panelde katılımcılar arasında kadınların olmadığını görmekteyiz.

Buradaki özetten görüldüğü gibi, 19. yüzyılın sonlarından itibaren New York'un kültürel altyapısının sağlamlaşmasında ve Soyut Dışavurumun öncü kadınlarının yolunun açılmasında kilit rol oynamış olan entelektüel, varlıklı ve girişimci pek çok kadın kahraman bulunmaktadır. Onlar olmasaydı akımın öyküsünün farklı gelişeceğini söylememiz abartılı olmayacaktır.

Kültürel altyapıda öne çıkan bu kadınların sanattaki avangard gelişmeleri öngörmeleri ve destekleme cesareti göstermeleri kayda değerdir; böylelikle kadın sanatçılarımızın varlığını mümkün kılmışlardır. Öte yandan, sanat dünyasındaki kadınlar arasında sosyal ilişkiler güçlü olmakla birlikte feminist yaklaşımın "kız kardeşlik" vurgusunu taşıyan bir dayanışma olmadığını da eklememiz gerekmektedir.

²⁷ Avangard dergiler arasında Partisan Review ve The Nation'un yanı sıra Iconograph, The Tiger'e Eye, Possibilities, Instead ve Modern Artist in America'yı; uluslararası satış yapan dergiler arasındaysa öncelikle ARTnews, Art International ve Artforum'u sayabiliriz.

6.2 Cemiyet İçinde Kadınlar

Ferdinand Tönnies'in cemaat-cemiyet kavramı şunu açıklar, modern öncesi toplumda birey doğduğu cemaatin bir halkası olarak yaşar; cemiyette ise artık bir bireydir: Modern toplum, cemaat bağıını çözüp cemiyete doğru değişim gerçekleştiren toplumdur (Şimşek, 2016, s. 50-51). Gerek Tönnies'in bu ayrımı gerekse modern bireyin doğuşunu "benzersizleşmesinin olumlanması" ile ilişkilendiren Robert Legros'un açıklaması, Soyut Dışavurumcu kadınların grup içinde bireysel kalabilmiş olmalarını çözümlemektedir: "Birbirlerini eşit, özerk ve birbirinden bağımsız varlıklar gibi görüp davranmaya başladıklarında, insanlar aslında sözcüğün bilinmedik anlamıyla, hatta gerçek anlamıyla birey olmuşlardır." (Legros, 2011, s. 61).

Yirminci yüzyılın ilk yarısında modern sanatın akışı, avangardın peş peşe yenilikler geliştirdiği ve başarının bir bünyeye aidiyeti gerektirdiği bir mekanizma olarak sunulur (Leja, 1987, s. 16). Oysaki Birleşik Devletler'in toplum yapısı ve Soyut Dışavurumun grup dinamikleri Avrupa avangardının katı yapılarından farklı olmuştur. Başkaları tarafından bir grup kimliği altında kategorileştirilmiş olsa da Soyut Dışavurum bir avuç liderin diktesiyle değil, farklı disiplinlerden, çeşitli millet, ırk, cinsel kimlik ve yaştan kişinin bağımsız katkısıyla gerçekleşmiştir. Biraz da bu nedenle, Anfam, Soyut Dışavurumculuğu bir hareket değil de bir fenomen olarak tanımlamaktadır (2015, s. 14-18).

Yaşadıkları yeni bir gerçeklikti; her sanatçı bir birey olarak yalnızdı. Baudrillard, 1980'lerde şu çıkarımı yapacaktır: "İnsanlar neden New York'ta yaşıyorlar? Aralarında hiçbir bağ yok. Ama yalnızca iç içe yaşamının neden olduğu bir elektriklenme dışında. ... Burada birbirine yakın yaşamak kendisini oluşturan maddelerden her birine parlaklık veriyor. Oysa başka yerlerde bu, farklılıkları yok etmeye yönelir." (1996).

Soyut Dışavurum akımının doğuşu Manhattan adasının varsıl bölgesine (uptown) tezat oluşturan aşağı bölgesinde (downtown) gerçekleşmişti. Büyük Buhran sırasında hayata geçirilen kamu projelerinin sonlandırılmasının yanı sıra sanat dünyasındaki parçalanmalar da sanatçıları maddi olarak zora sokmuştu. Sanatçının elinde sadece hem çok sınırlı hem de Amerikan avangard sanatına kapalı bir özel piyasaya ulaşma şansı vardı (Ashton, 1973, s. 214). İlk başlarda son derece yoksul olan kadın ve erkek sanatçılar Greenwich mahallesinin terkedilmiş, izbe mekanlarını ev-atölyeye dönüştürüyor; komşu atölyelerde çalışıyorlardı. Amerikan ekonomisinin canlandığı sonraki yıllarda, Springs ve East Hampton gibi kuzeydeki banliyöler de kadın sanatçılarımızın ulaşabilecekleri mekânlar olacaktır.

Sanatçılar zamanla küçük gruplar halinde örgütlenmeyi başardılar, bu gruplar çoğunlukla siyasal ve estetik görüşlerle birbirlerine yakınlaşıyorlardı. MoMA başta olmak üzere müzeler ve Art of This Century, Betty Parsons, Julien Levy ve Pierre Matisse başta gelmek üzere galeriler de sanatçıları bir araya getiriyordu. Samuel Kootz her sergisini önemli bir kültürel etkinliğe dönüştürmeyi başarıyor, sanat sever kalabalıkları bir araya getiriyor; kadınların sosyal bağlarını güçlendiriyordu.

Resim 29

Elaine de Kooning Milton Resnick Atölye Buluşmasında



Sanatçıların aralarında atölye ziyaretleri de yaygındı, kendilerine karşı muhalefetin yoğun olduğu sert ortamda birbirlerinin sanatına yapıcı eleştiriler getirebiliyorlardı (Resim 29).

Avangard sanatçıların günlük buluşma mekanları önceleri Greenwich'in kafe ve barlarıdır, sonradan Eight Street Club'ı açarlar. 1949-1962 yılları arasında faal olan The Club, Soyut Dışavurumcuların merkezi olur; özellikle 1950'lerin başlarında sanat tarihçisi Sandler'in yönetiminde sanat paydaşlarının katılımıyla paneller düzenlenmiş, dersler verilmiş, bir fikir platformu oluşturulmuştur (Resim 30) (Sandler, 2003).

Ancak The Club, erkeklerin kadınlar olmadan bulunmak istedikleri bir mekandı; kadınları dışlamak için açıldığını düşünenler bile bulunmaktadır. Kadın ressamların kabul edilmeleri hem zaman alacaktır hem de sadece birkaçı kabul edilecektir. Elaine de Kooning, Krasner ve Mitchell entelektüel birikimleriyle tartışmalara önemli katkı sağlamışlardır (Gibson A. E., 1997).

Resim 30

Elaine de Kooning ve Joan Mitchell The Club'daki bir partide



Resim 31

Hans Hofmann'ın Stüdyo Dersleri



Bu dönemde kadınları kabul eden okullar yayılmıştı; kadınların erkeklerle bir arada bulunabildikleri sosyal ortamlar içinde okul ve atölyeler de önemliydi (Resim 31). Kadınların ders aldıkları hocalar arasında Hans Hofmann, Hassel Smith, Clifford Still ve Esteban Vicente'yi sayabiliriz Ne yazık ki bu kadınların pek çoğu kendi yerel bölgeleri dışında bir etkiye veya tanınırlığa ulaşamayacaktı (Chanzit, 2016).

Görüldüğü gibi, New Yorklu sanatçıların sosyal ortamı, topluma hâkim olan cinsiyetçilikten arınmış olmasa da kadınlar ve erkeklerin birlikte üretebildikleri, benzer sorunları paylaştıkları canlı ve paylaşımcı bir ortamdı. Elaine de Kooning, Krasner ve Frankenthaler bu avangard ortamın önemli bir parçasıydılar; Hartigan ve Mitchell ise farklı şehirlere yerleştikleri için zamanla merkezin dışına düşmüşlerdi.

Son olarak şu durumun altını çizmek gerekir; sosyal bağları ne kadar güçlü ve paylaşımcı olursa olsun Soyut Dışavurumun öncü kadın ressamı sanatlarında bireyselliklerini korumayı başarmışlardır. Zira, Rosenberg'in Kafka'ya dayandırdığı gibi “Gerçeğe uzanan bu kayalık patika boyunca, yalnızca tek sıra gitmek mümkündür.” (Rosenberg, 1948) (Fineberg, 2014, s. 35).

6.3 Soyut Dışavurumun Biçimsel Çözümleri

Dans ederken bir adım daha atacağınızı düşünmek için

durmazsınız, bırakırsınız ki aksın.

Elaine de Kooning

Soyut Dışavurum akımının kalıplaşmış modern sanat akımlarından ayrıştığı, farklılıkları zenginlik sayarak hem süreçte hem de sonuçta çeşitli biçimleri kapsadığı açıktır. Willem de Kooning ve Hartigan gibi tam soyut olmayan veya Newman gibi tam dışavurumcu olmayan geniş bir yelpazedeki sanatçıları kendinden sayar: “Estetik misyonlarına tutkuyla sarılan sanatçıların dehası, geleneğin kendilerine zorladığı deli gömleğinden sıyrılmak için buldukları yolların çeşitliliğinde ortaya çıkmaktadır.” (Anfam, 2016, s. 44).

Akımın Greenberg tarafından savunulan formalist yorumu eserin yaratım ve alımlanmasında önceliği konu ve içeriğe değil biçime verir: Sanat eseri, ideal olarak salt biçimdir. Bu noktada, Greenberg’ün indirgemeci diktesine karşın ağır basan tarafın Soyut Dışavurumcu yapıtların salt biçim olmadığı görüşü olduğunu tekrarlamak isteriz. En başta, Rothko, Gottlieb ve Newman akımının kaynak metinlerinden biri olan Açıklamalar’da konunun can alıcı önemde olduğunu ve ancak trajik ve zaman dışı olan konuların resmetmeye değer olduğunu öne sürerler (Gottlieb, Rothko, & Newman, 1943) (Bkz. Bölüm 5.3).

Newman’a göre pürist soyut sanat bir tür totalitarizmdir, bunun tersine, Soyut Dışavurum ifade etme ve tepkide bulunma özgürlüğünü taşır (1941).

Seitz’in öncü kitabının önsözünü yazan Motherwell, 20. yüzyılın bireyselleşen sanatında topluluğa özgü ikonografinin azaldığına dikkat çeker: Bu bağlamda yaklaşımlarını, kendi ikonlarını oluşturma çabası olarak görmek mümkündür.

Özgün dillerine ancak bireysel ve kolektif araştırma ve deneyimden sonra ulaşmış olan sanatçıların biçimsel zenginliği terimlere de yansımıştır. Soyut Dışavurum Eylem Resmi ile tanınmış, ardından Renk Alanı Resmi ortaya çıkmıştır. Krasner ve Mitchell'in yapıtları Eylem Resminin örneklerindendir. Eylem Resmi terimiyle vurgulanan şey içeriğin resim yapma eyleminin doğasında olduğudur. Bu yorum biçim ve içeriği birleştirir; eserin içeriği sanatçının yaratma anı, arzusu ve eylemidir (Siegel, 2011, s. 14). Yaratım sanatçının salt duygusunun değil sezgilerinin ve yaratıcı enerjisinin de yüzeye geçmesidir ve sanatçının kendiliğinden oluşan dinamik eylemlerinin dolaysız sonucudur.

Eylem resmi bir diğer Amerikan sanat formu olan caz doğaçlamaları ile paralellikler taşır. Ahlaki ve estetik kaygılardan, aklın denetiminden ve katı gerçeklikten özgürleşerek yaratım sürecinde iç benlikleriyle bağ kurmalarının yolunu açan bir yöntem de özdevinimdir. Salt bir kendini keşfetme aracı değil, aynı zamanda hem kişisel hem de evrensel mit ve sembollerin yapımı için kullanılırlar.

Elaine de Kooning'in "Resim yapmaya başladığımda, neler olacağını bilemem" vurgusu Rosenberg'in tanımını destekler: Yaratım sanatçının tuvalle karşılaşmasıdır ve bu karşılaşma ne geçmişin kaynaklarına ne de beklenen bir geleceğe yönelmiştir: Sanatçı, eseri bütünüyle bulunduğu anda yaşar ve şimdinin öne çıkması ressam ve eserini özgürleştirir (Slivka (Ed.), 1994).

Eserin ön tasarıma değil de sanatçının anlık kararlarına ve eylemlerine dayanması ya da rastlantısal olması, akıldan uzak bir şekilde üretildiği anlamı taşımamaktadır. Pollock rastlantıyı reddeder: "Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonraları olmadığı gibi" (Press, 1994). Frankenthaler da kazara oluşan öğelere değer verse de sürekli spontanlığın getireceği kaosa değil yapıya inanır.

Özgürlük, ressamın temsil dayatmasından sıyrılıp biçim öğelerinin kullanımında serbestleşmesiyle gelir. Yaratımı, çizgi, form, renk, doku vb. öğeleri ile ritim, yön, boşluk, derinlik, denge vb. kompozisyon kurgusunu bağımsızca araştırmasına ve seçmesine dayanır. Bu seçme hakkına didinme ve endişenin de eşlik ettiği aşıkardır.

Ressamın alışlagelmiş boyutlara kıyasla devasa bir boyutu seçmesinin nedeni alımlayanı sararak tüm varlığıyla yapıtın içine çekmektir (Guilbaut, 2016, s. 274). Resmin tuvalin dışında da devam ettiğini hissettiren "*All-Over*" [*Tüm-yüzey*] kompozisyonunu yeğlemesi ve çerçevesiz sergilemesi de alımlayanın tinsel deneyimini güçlendirmeye yarar. Merkezi, sınırlı, ayırık öğelerden oluşan geleneksel kompozisyondan farklı olan tüm-yüzey kompozisyonu, herhangi bir ağırlık merkezi saptanmadan tuval yüzeyinin tamamını eşdeğer önemde görerek boyasal alanın bütünsel olarak algılanmasını sağlayan bir yaklaşımdır: Bu anlamda sonsuzluğa bir davettir.

Soyut Dışavurumcu, derinlik yaratma konusunda Greenberg'ün resim sanatına özgü baş özellik olarak tanımladığı tuval yüzeyinin iki boyutlu olduğu gerçeğini kabul eder. Eserinde perspektif yoktur; derinliği daraltarak, hatta tümüyle yok ederek yanılısamayı ortadan kaldırır. Böylelikle biçimler arka plan ile bütünleşir. Figür ile arka plan ilişkisi, Soyut Dışavurumda boya alanları ile arka plan ilişkisine dönüşür.

Soyut Dışavurumcu birinci kuşağın biçim diline kaynak oluşturan Hofmann'ın saf resimden yana olan öğretisi, iki boyutlu resim sanatında uzamsal dinamikler ve görsel gerilimler ile ilgilidir. Renk ve biçim ilişkisinin yarattığı uzamsal '*push-pull*' [itme-çekme] gerilimi kavramı, resmetme sürecinde bütün hareketlerin, zıt yönlü karşılık hareketini zorunlu kıldığını fark ettirir. Resim yapmanın özü, gerilimi dengelemektir (Seitz, 1955/1983).

Özgünlük arayışındaki Soyut Dışavurumcu sanatçı alışlagelmiş temel plastik kurallara, teknik ve malzeme kullanımına sırtını dönmekten çekinmemiştir. Yöntem ve malzemelerde deneysel olmak sadece erkek sanatçılara özgü değildir, tersine kadınların belirgin bir özelliği olduğunu söylememiz abartılı sayılmaz. Kadınlar en yüceltildikleri üsluplardan bile tamamen farklı yönler sapmaktan çekinmemişlerdir. Frankenthaler'ın kanıksanmış yağlıboya-fırça ikilisini değiştirmesini bu yeniliklere örnek verebiliriz. Jay DeFeo da kullandığı malzeme ve teknik açısından heykel sınırına dayanan “*The Rose*” [*Gül*] yapıtıyla farkını ortaya koyar (Resim 32).

Resim 32

Jay DeFeo “The Rose”



Not. 1958-1966. Tuval üzerine yağlıboya, ahşap ve mika,

327,3 × 234,3 × 27,9 cm © The Jay DeFeo Foundation/Artists Rights Society (ARS)

Soyut Dışavurumcu eserlerdeki güçlü fiziksel enerji, maço davranış olarak yorumlanmasına, kadın sanatçıların eyleminin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Oysaki Pollock'un ayınsı, zarif eylemiyle Krasner ve Mitchell'in güçlü, ritmik vuruşunun aynı derecede öznel bir eylemi aktardığını görmemiz gerekir (Resim 33).

Resim 33

Lee Krasner "Portrait in Green"i resmederken



Not. 1984. Fotoğraf Mark Patiky.

Eylem Resmi, Amerikalı sanatçıların, o dönemde Mondrian'ın anlayışıyla temsil edilen Avrupa soyut resmine ilk tepkisidir. Bu tepki Amerika'nın kendi özgün yolunu bulması yolundaki ilk adımdır.

Soyut Dışavurumculuğun daha ziyade Eylem Resmi ile özdeşleşen ilk kanadının sonu Franz Kline'in 1962'deki ölümüne tarihlenir. İkinci kanadına ise Greenberg'ün adlandırmasıyla *Renk Alanı Resmi* [*Color-Field Painting*] denilmektedir.

Renk Alanı Resmi, Eylem Resminden farklı bir arayışın sonucudur: Sanatçının kaygısı, yapıtı kendi kişisel izinden arındırmaktır. Biçim, bireyselliği öne çıkaran eylemden ve ifade yüklü tarzından uzaklaşma seçimine dayanır. Sonuç fiziksel değil düşünsel enerjiyi yansıtır. Renk Alanı Resmi esasen Greenberg'ün yapmış olduğu saf soyutlama, açıklık ve sadelik çağrısını kabul etmektedir. Sanatçının biçim vermesinin temeli renk alanlarını düzenlemektir; renk temsili çağrışımlarından soyutlanarak kullanılır. Geniş, düz renk alanlarıyla sakin, dingin, neredeyse meditasyona yönelik etkiler elde edilir. Genelde kompozisyon, merkez noktası saptanmadan, geniş alanları tek renk ve dokusuz olarak kapatarak oluşturulur. Minimalizme varan yalın bir görsellik yaratabilmek için düz renk ve ince, yarı saydam boya alanları kullanılır. Derinlik duygusunun dışlanmasıyla zamanın ve mekânın anlamını yitirdiği görülür (Anfam, 2015)

Frankenthaler'ın yapıtları ise sanatçının eylemini görselleştirmeyi de içerse de genellikle Ard Resimsel Soyutlamaya geçiş olarak değerlendirilir, kendisi geçişe önyak olan sanatçıların başında sayılır. Dönemsel olarak Renk Alanı Resminin ardından gelen Ard Resimsel Soyutlama [Post Painterly Abstraction]²⁸ Greenberg'ün 1964'te Frankenthaler da katıldığı sergisinde kullanıma soktuğu genel bir adlandırmadır. Greenberg, kendisinin Resimsel Soyutlama olarak adlandırmayı yeğlediği Soyut Dışavurumcu yapıtların kalitesinin giderek düşmekte olduğu, buna karşın Renk Alanı yönünde üreten ressamların yenilik içerdikleri görüşündeydi.

²⁸ Ressam Sonrası Soyutlama veya Boyasal Resim Sonrası Soyutlama olarak da çevrilmektedir.

Greenberg Ard Resimsel Soyutlamanın, Soyut Dışavurumun şatafatlı resimsel anlatımına karşıt olduğunu; boyasal araştırma içermeyen, yalın renkli düz yüzeylerin hesaplı ve dengeli bir biçimde tuval yüzeyine uygulanmasını araştırdığını vurgular. Yeni biçimde heykelsiliği yadsıma, açık kompozisyon, homojenlik, renk ilişkileri, canlı renkler, ince boya kullanımı, kanvasın ham haliyle bırakılması, yalınlık gibi ortak özellikler sayılabilir.

1960’larda kadınların genellemeleri sorguladığını, erkeklerin tanımladığı hiyerarşilere ve onların araçlarına dönüşmüş teknik ve malzemelerden kopmak istediğini görürüz. Krasner’ın yok etmeye ve dönüştürmeye dayalı kolajlarını, Mitchell’in manzara çıkışlı çok boyutlu tuvallerini bu bağlamda çözümleyebiliriz.

Soyut Dışavurum için kullanılan “kuşak” tanımı kronolojik değildir; iki kuşağın başlıca farkı felsefi dayanaklarından kaynaklanır. Birinci Kuşak, Varoluşçuluk felsefesine, İkinci Kuşak ise daha çoğulcu çağdaş felsefi yapılanmalara dayanır.

Genç sanatçılar Soyut Dışavurumun öncülerinin kahraman statüsünü benimsemelerinden ya da yücenin ifadesi vb. olgulara mesafeli dururlar. Farklı cinsel kimlik taşıyan sanatçılarda da Birinci Kuşak erkek sanatçıların maço söylem ve davranışlarının görülmediği düşünülmektedir.

Krasner Birinci Kuşak Soyut Dışavurumcuların önde gelen isimleri arasındadır. Dışavurumculuğun nasıl kabuk değiştirdiğini gösteren Mitchell, Elaine de Kooning, Frankenthaler, Francis, Hartigan İkinci Kuşak içinde sayılırlar.

Sonuç olarak, Soyut Dışavurumun biçimsel öğelerinin zaman içindeki gelişimini ve öncü kadınlarının eğilimlerini bir arada değerlendirdiğimizde; kadınların akımın çeşitli yorumları bağlamında türlerinin başarılı örneklerini vermiş olduklarını görülmektedir. Bununla da kalmayıp buluşlarıyla Soyut Dışavurumun dilini zenginleştirmiş olduklarını ifade edebiliriz.

7. BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCU RESİMDE İFADE BULMUŞ KADINLAR

7.1 Soyut Dışavurum Akımının Öncü Kadın Ressamları ve Konuları

Bu çalışmada çağımızın bir sanatçısına esin olabileceğine inandığımız dört ressam detaylı olarak incelenmekte, diğer bazı sanatçılar kısaca anılmaktadır. Elbette dikkate değer sanatçı sayısı çok daha fazladır; araştırmalarda yaklaşık 100 kadının izine rastlanmıştır. Ne ki, önemli bir bölümü varlıklarını sürekli kılacak koşulları oluşturamamışlardır. Bu çalışmanın kısıtlılığı dolayısıyla ancak isimlerine yer verebildiğimiz diğer ressamın da incelenmesinin akımı kavrayışımızı zenginleştireceğini umuyoruz (Bkz. Ek 1).

Resim 34

Elaine de Kooning "Bullfight"



Not. 1959. Tuval üzeri yağlıboya, 197.1675 x 330.8350 cm

© Elaine de Kooning Trust. Photography courtesy of the Denver Art Museum

Elaine de Kooning'in akımın ruhunu verdiğini söylememiz abartılı kaçmaz. O, girişkenliği, sonsuz enerjisi ve özgür ilişkileriyle New York kentini yansıtır, tüm canlılığı ve neşesiyle akımın kültürel merkezini yaratır (Resim 34). Sanatçı başarıyı gençliğinden itibaren tattığı ressamlığının dışında eleştirmen ve eğitimci kimliği ile de öne çıkar. 1948 yılından itibaren ArtNews editörü olarak Hess ve Rosenberg ile birlikte Soyut Dışavurumun başarıya ulaşması için katkısını sağlamış; yazılarında öne çıkardığı sanatçıların ilerlemesine etki etmiştir. Çabasının bir kısmı da akımın kahramanı olan eşi Willem de Kooning'in yüceltilmesine yöneliktir (Curtis, 2017) (Resim 35). Eşinin gölgesinde kalmasının nasıl hissettirdiğine dair bir soruya ise şu sözlerle itiraz eder: "Ben onun ışığında yaşadım" (Barford, 2015).

Resim 35

Elaine de Kooning "Portrait of Willem de Kooning"



Not. 1952. Panel üzeri Yağlıboya, 98,8 x 64,8 cm

© Elaine de Kooning Trust

“Resim yapmak benim için bir yüklemidir, bir isim değil; ilk olarak bir etkinlik, ikinci olarak bir imgedir” (De Kooning E. , 1994). Sanatçının titreşimli yapıtı eylem resminin biçimsel özelliklerini taşır. Manzara, boğa güreşi, Lascaux mağaraları gibi konuları da içeren figüre dayalı soyutlamaları arasında portreler ağırlıklıdır (Campbell, 1960). Çağdaşı erkekleri konu ettiği “*Faceless Men*” [*Yüzü olmayan Adamlar*] serisi, erkek sanatçıların ün kazanmasına karşın kadın sanatçıların marjinalleştirilmesine tepkisi olarak yorumlanır (Wije, 2019).

Perle Fine Soyut Dışavurumun kadınlarının ilklerindendir. 1940’lar boyunca sürdürdüğü araştırmalarının sonucunda erken yaşlarında özgünlüğüyle kendini kabul ettirmiş, 1980’lerden sonraysa akımın tarihçesindeki yeri göz ardı edilmiştir (Housley, 2003) Elaine de Kooning ve Hartigan’ın soyutlamalarının aksine tam soyuttan yana olan Fine’in görüşüyle soyut “birazcık” olacak bir üslup değildir (Wije, 2019) (Resim 36). Fine, kültürel ortamın içindedir, ancak tek başına çalışmayı yeğler. İşleri övgüyle değerlendirilse de ticari başarısı olmaz; zira 1950’lerden itibaren Soyut Dışavurumcu eserler ticari değer kazanırken kadınlara yansısı düşük olmaktadır. Fine, ilerleyen yıllarda üniversitede severek ders verse de ressamlığını öne çıkartır:

Resim 36

Perle Fine “Untitled Prescience”



Not. 1951. Tuval üzeri Yağlıboya, 36,8 x 97,8 cm

Judith Godwin, modern dansın simge ismi Martha Graham'a gönderme olan resimleriyle öne çıkar (Resim 37); yapıtı dansa dair alışlagelmişlerden farklıdır. New York'a ülkenin güney bölgesinden gelen Godwin'e göre resim yapmak bir özgürlük eylemidir. O, kadınların deneyimiyle oluşan imgelerin bütün insanlığın güçlü bir ifadesi olabileceğini savunur. 1980'lerde kimlik ve toplumsal cinsiyet gibi postmodern vurgulara doğru ilerler (Sims & Ebony, 2010).

Resim 37

Judith Godwin "Martha Graham-Lamentation"



Not. 1956. Tuval üzeri Yağlıboya, 152,4 x 90,81 cm

© Judith Godwin New York

Resim 38

Anne Ryan “Untitled Collage #175”



Not. 1949. İp, Kumaş, Kâğıt © Elizabeth McFadden.

Anne Ryan dinamik ama yalın ve içten, küçük ebatlı iplik, kumaş ve kâğıt işleriyle bilinir (Resim 38). Yapıtı, Soyut Dışavurumculuğun erillik ile özdeşleştirilmesine tepkidir. Ryan sanata daha ileri yaşlarında eğilmiş ve sadece altı yıl üretebilmiştir. Aynı bölgede yaşasa ve baskı atölyesi Atölye 17’de sıklıkla birlikte olsa da Soyut Dışavurumcuların bohem yaşantısının bir parçası değildir.

Ryan akımın genel özelliklerinden ayrılan, bu nedenle de özgünlüğüne rağmen sergileme zorluğu yaşayan, dayatmalara direnmenin örneğini sunan bir sanatçıdır; 1951 yılında Newman ve Tony Smith, sanatçıya Rothko’nun yorumunu iletirler: Kâğıt ebadını büyütmesini ve yelpazesini daraltarak özdeşleşeceği bir üsluba yönelmesini önermektedir. Sanatçının ana rehberinin kendi bireyselliği olduğunu vurgulayan sanatçılardan gelen böyle bir öneri esasen bir çelişkidir. Ryan’ın yanıtı ise sanatçı olarak bağımsızlığını vurgular (Messinger, 1992): “Siz de kim oluyorsunuz?”

Ethel Schwabacher, Gorky'nin ilk biyografilerinden birini yazmış, ancak Soyut Dışavurumcu çevreden, sezdiği mizojiniden rahatsızlık duyduğu için uzaklaşmıştır.

Sonia Sekula hareketli sosyal çevresi dolayısıyla Avrupa Gerçeküstücülüğü ile Soyut Dışavurumculuk arasında köprü kuran sanatçılardan biridir. Birleşik Devletler'in daha eşitlikçi olan Batı bölgesinden göç etmiş ancak Bay Area'da elde ettiği başarıyı New York'un şiddetli cinsiyet ayrımcılığı nedeniyle sürdürememiştir.

Janet Sobel damlatma tekniğinin "babaannesi" olarak tanınır. Resim yapmaya ileri yaşlarında başlamış, kum ve parlak enamel boyalar kullandığı deneyler yapmış, ilk tüm-yüzey resimlerini ortaya çıkarmıştır. Greenberg'e göre, 1946'daki sergisini gezen Pollock'a kendi arayışında esin verenlerden biridir (Marter, 2016) (Resim 39).

Resim 39

Janet Sobel "Untitled"



Not. c. 1946. Mukavva üzerine Yağlıboya ve Enamel, 45.5 x 35,5 cm

Gift of William Rubin. © MoMA Collection.

*Resimlerim karşısında ağlayanlar resmederken yaşadığım
aynı dinsel deneyimi yaşıyorlar.
Mark Rothko*

1948 yılında Motherwell, Baziot, Rothko ve heykeltıraş David Hare “The Subjects of the Artist” [Sanatçının Konuları] isimli bir okul açmışlardı. Okulda sanatçıların konularının, esin kaynaklarının, ahlaki değerler ve gelişim olanaklarının neler olduğu, nasıl ele alındığı inceleniyordu; ancak okul uzun ömürlü olamayacaktır (Hess B. , 2005, s. 13) (Ashton, 1973, s. 196).

Geometrik soyutlama ilkelerine uyan bir resim, figürü zihinlerden de tamamen uzaklaştırır ve resim yalnızca kendisine dönüşür; öte yandan Soyut Dışavurumculuk izleyiciye kendi zihninde figür oluşturma imkanını bırakır. Soyut Dışavurumcu resim çağrışımlarla yüklüdür ve bu nedenle dönüştürülmeye açıktır. Alımlayan bireyin karşısında duran, eserin olası bağlantı ve yorumlarının çeşitliliğidir; analizi ise hem duysal hem de ussal kavranışını gerekli kılmaktadır (Resim 40).

Sanatın yaratım olarak kabul edildiği modern düşüncede eser karşısındaki en uygun tepki “tarafsız” derin düşünce olarak tanımlanmaktadır. Bergson sanatta canlı bir süreç olduğunu, sanatçının yaratım sırasında eseri ile sınırlarının erimesiyle gerçekleşen vecde gelme halini, alımlayanın da mimesis yoluyla yaşayarak eseri anlamasının mümkün olduğunu düşünür: “Bu açıdan *mimesis* izleyen ve izlenenin birleşmesi, kimlik sınırlarının yok olarak varlık alanlarının birbirlerine açılması, ya da algı yaşantısında bir şeyin tekrar ve tekrar yaratılması, bu süreçte tekrardan yaşanmasıdır.” (Erzen, 2016, s. 79'da Bergson'dan aktarma).

Bunun çoğu Soyut Dışavurumcunun yaratmayı istediği tinsel bütünleşme hali olduğunu söyleyebiliriz. Eser, sanatçının tinsel eylemini görselleştirmiş, şimdi alımlayanı karşılaşmadaki yoğun deneyime davet etmektedir (Siegel, 2011, s. 14).

Bununla birlikte, modernizmin ve yüksel kültürün savunucusu Hilton Kramer bizi şöyle uyarmaktadır: “Soyut Dışavurumcu resmi ruhsal bir olay olarak tanımlamak, resmin estetik etkisini inkâr etmek ve sanatı, hakikaten deneyimlenebileceği tek alan olan estetik alandan çıkarmaya kalkışmaktır “Bu, sanat nesnesini psikolojik bir veri statüsüne indirgemektir.”

Resim 40

Pat Passlof “Score for a Bird”



Not. 1958. Keten üzeri Yağlıboya, 182.88 x 152,4 cm

The Milton Resnick and Pat Passlof Foundation

Görüldüğü gibi, Soyut Dışavurumcu bir eser gerçek yaşam öykülerine, yerlere, kişilere, deneyimlere ve anılara gönderme yapar. Resmin içeriği sanatçının bireysel deneyiminin karşılığı olarak bulduğu evrensel yanıtlardır; zira sanatçı kişisel olanın toplumsal boyutlarını fark edebilen kişidir. Bu temel çerçeve içinde, kadın sanatçıların konuları erkeklerinkinden farklı mıdır?

Bu soru daha önce incelediğimiz kadınlara özgü bir estetik kategori olup olmadığı konusuyla ilişkilidir (Bkz. 1.3) Soyut Dışavurumcuların dünyaya dair kişisel deneyimlerinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlantısı vardır ancak en ön planda olduğunu söyleyemeyiz. Çalışmamızın başlığı nedeniyle, kadınların üretimini neredeyse salt cinsiyet kimlikleri üzerinden yorumlamak dürtüsü olsa da bu konudaki başlıca yanıtımız, cinsiyetlerinden bağımsız olarak sanatçıların yaklaşımının temelde aynı olduğudur (Chanzit, 2016).

Öncelikle kadın sanatçıların da erkekler gibi çağlarından etkilendiklerini akılda bulundurmamız (Nochlin, 1971). Yirminci yüzyıl başı New York’unda, dönemin kadınları, savaşın, travmanın, göçün ve yeniden yapılanmanın etkisi altında soyutlama içgüdüleri ile üretmişlerdir. Yaşam yolculuğuna bağlı olarak öne çıkardıkları temalar ise doğa, mekân, beden, değişim, ölüm korkusu, doğum, bereket, edebiyat, mitoloji, din, aile içi ilişkiler, kayıplar gibi çok çeşitli olabilir (Chanzit, 2016).

Erkeklerin de araştırdığı konulara ek olarak kadın sanatçıların işlerinde tanrısal ya da kadın bedenini odaklanan doğurganlık sembollerine, hayat ağacı çeşitlemelerine, cinsellik ve doğaüstü güçlere, dişil mitlere çokça rastlanması kadın sanatçıların kendi köklerine arayış çabası olarak yorumlanabilir. Tanrıça imgelerinden kadın bedenine yönelen şiddete, yaşam pratiğinde karşılaştıkları cinsiyete dayalı ayrımcılık ve eşitsizliklerden kendi arka tiplerine kadar geniş ve kendilerine özgü bir tema paleti oluşturmuşlardır (Belkıs, 2018, s. 19).

DeFeo'nun jeoloji çıkışlı olan *"Incision"* [*Yarık*] resminde olduğu gibi bazı eserler destansı dönüşümleri ele almaktadır. Mitoloji ve din temaları sıklıkla işlenir, örnek olarak Abbott'un *"Oisin's Dream"* [*Oisin'in Rüyası*], Frankenthaler'ın *"Jacob's Ladder"* [*Jacob'un Merdiveni*] (Resim 92) ile Gechtoff'un *"The Beginning"* [*Başlangıç*] (Resim 41) adlı eserlerini verebiliriz. Yolculuklar da temalar arasındandır. Doğayı belirli bir yer ve olayda karşılaştığı haliyle işlerler. Abbott'un *"Virgin Island"* [*Virgin Adaları*] serisi bir örnektir (Chanzit, 2016). Sosyal olaylar ve politik gerçeklikler de ele alınır. Gechtoff'un *"Children of Frejus"* [*Frejus'un Çocukları*], baraj çökmesinde hayatını kaybeden çocuklara dairdir (Resim 42).

Tema çeşitliliğine dair örnekleri çoğaltmamız mümkündür.

Resim 41

Sonia Gechtoff *"The Beginning"*



Not. 1960. Tuval üzeri Yağlıboya, 175.26 x 210,82 cm

Denver Art Museum © Estate of Sonia Gechtoff

Resim 42

Sonia Gechtoff "Children of Frejus"



Not. 1959. Tuval üzeri yağlıboya, 194,95 x 259,08 cm

Krasner, Mitchell ve Frankenthaler'a yönelik bir makale kaleme alan Hobbs, erkek sanatçıların iddialı metafor kullanımlarını hatırlatarak kadınların sanatında ağırlık kazanın metonimin değerini açıklar. Toplumda genel olarak erkeklerin metafor, kadınların ise metonim kullandıkları düşünülmekte ve metonim daha basit bir sembol sistemi olarak gösterilmektedir. Hobbs ise bu üç sanatçının resimlerini savaş sonrası Amerika'nın hegemonyası ile bağdaştırmak yerine, bu sanatçıların işlerinde egemenlik yerine birlikte var olma, daha önceki sanatçılarla devamlılık ve çevrelerindeki olaylar ile bağlantılar kurma özelliklerinin ağır bastığına dikkatimizi çeker (2016). Metonim konusunda söyleyebileceğimiz şey, konunun daha fazla araştırmayı hak ettiğiidir.

Soyut Dışavurum sanat dünyasının merkezindeki yerini güncel yaklaşımlara terk ettikten sonra da pek çok sanatçının eстетik çözümü olmuştur. Akımın gözden düştüğü ve postmodernizmin resim sanatının öldüğünü iddia ettiği dönemde Louise Fishman, Soyut Dışavurumu zamanına uyarlayarak genç kuşağa aktarmayı başarır (Posner (Ed.), 2015) (Resim 43). Fishman, “*Angry Women*” [*Kızgın Kadınlar*] (1973) serisinde önde gelen feministlerin öfkesini sanatına alır. Bu seri 2008’de MoMA PS1’deki “WACK! Art and the Feminist Revolution” sergisinde sunulurken zeminde Lynda Benglis’in yapıtı yer almaktadır (Resim 44).

Resim 43

Louise Fishman “İsimsiz”



Not. 1971. Gerilmemiş Tuval Bezi üzerine akrilik ve ip, 41.9x49.5 cm

Resim 44

Louise Fishman “Angry Women” Serisi



Not. MoMA PS1 “WACK! Art and the Feminist Revolution” Sergisinden

Soyut Dışavurumun arka plana çekilmiş olduğu 1960 sonlarında, Lynda Benglis'in (d. 1941) işleri eril olarak kodlanmış soyut dışavurumcu ve minimalist ifade biçimleri üzerine giderken "bu üslupları politik düzeyde geriden inşa eder" (Antmen, 2014b, s. 47). "*Fallen Painting*" [*Düşen Resim*] adlı işinde olduğu gibi karanlıkta parlayan resimleri, akışkan malzemenin hareketini izlediği eylemleri içerir (Resim 45). Büyük ölçekli, köşeli, fallik ve mükemmel bitişi olan işleri eleştirmek adına, form olarak bunlardan ayrılan bir yol izler (Soley, 2015) (Siegel (Ed.), 2006).

Dönemin ayrı yol izleyen bir diğer kadını, sıradan insanlara dair portrelerinde kadının temsiline erkek bakışı dışında bir yorum getiren Alice Neel'dir (1900-1984).

Resim 45

Lynda Benglis



Not. Photo: Henry Groskinsky © Life Inc. Images.

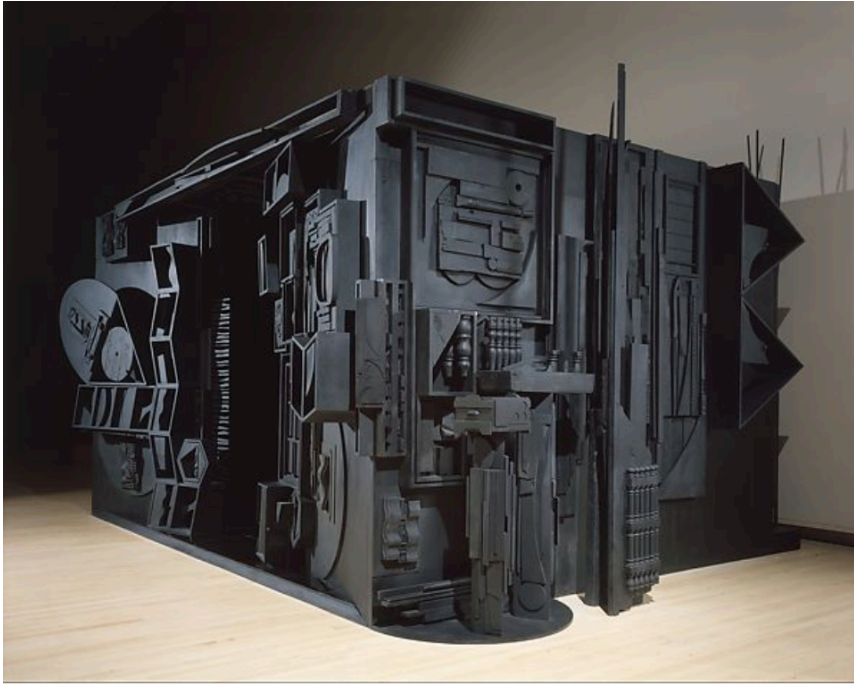
Her ne kadar çalışmamız resim sanatına odaklanmaktaysa da araştırdığımız dönem gereği bu çalışmada anmayı gerekli gördüğümüz iki sanatçı Louise Nevelson (1899-1988) ve Louise Bourgeois (1911-2010) olmaktadır.

Nevelson'un oda büyüklüğündeki totemvari ahşap yapıları sanatçının kendi kimliğini araştırmasına dayanır ve onun sanatını Soyut Dışavurumculuk, Kübizm, Gerçeküstücülük gibi yaklaşımlarla ilişkilendirir (Resim 46). Feminist sanat hareketindeki önemli figürlerden biri olan Nevelson, heykelleriyle kadınların ne tür sanat yapabileceklerine dair yerleşik görüşe meydan okur ve kendini sanat dünyasına kabul ettirme kararlılığından sonuç alana kadar pes etmez.

Bu kısa değerlendirmeden görüldüğü gibi, farklı çağlardan ve yörelerden pek çok kadın sanatçı Soyut Dışavurumda ifade bulmayı sürdürmektedir.

Resim 46

Louise Nevelson "Mrs. N's Palace"



Not. 1964-77. Boyanmış Tahta ve Ayna

© 2021 Estate of Louise Nevelson / Artists Rights Society (ARS), New York

Günümüzde Soyut Dışavurumculuğa yeni bir soluk getiren kişi, soyutlama ve figürasyon arasındaki gerilimi araştıran Cecily Brown'dur (D. 1969). Brown'un Soyut Dışavurumun öncü kadınlardan önemli bir farkı erotizme yönelmesidir (Resim 47).

“Where, When, How Often and With Whom” [*Nerede, Ne Zaman, Ne Sıklıkla ve Kiminle*] (2017) işiyse kadın bedeni üzerindeki yeni baskıları ifşa ettiği politik bir çalışmasıdır (Jørgensen & Kold (Eds.), 2019) (Resim 48).

Resim 47

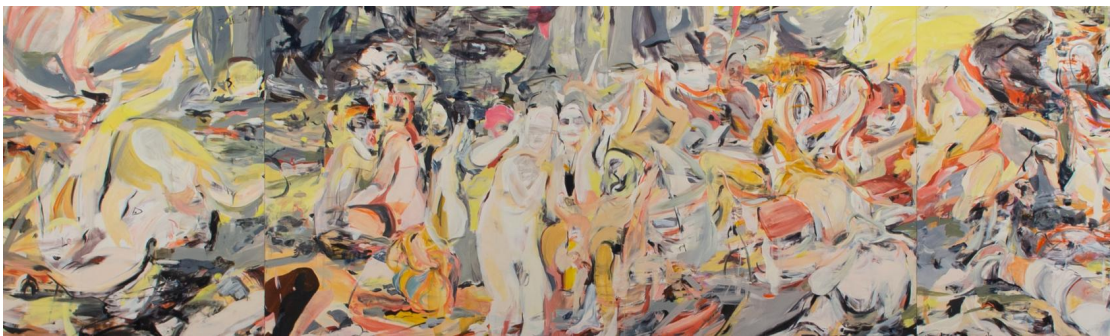
Cecily Brown “İsimsiz”



Not. Monotip, Kâğıt Üzerine Yağlıboya 78,7 × 109,2 cm

Resim 48

Cecily Brown “Where, When, How Often and with Whom”



Not. 2017. Keten üzeri Yağlıboya, 277x1008 cm

7.2 Lee Krasner

*Bir üsluba sabitleniyorsunuz ve kimliğiniz oluyor,
bu beni dehşete düşürüyor.
Lee Krasner (Novac, 1979b)*

Lee Krasner (1908 New York – 1984 New York) günümüzde Soyut Dışavurum akımının oluşmasına öncülük edebilmiş olan bir sanatçı olarak saygı görmektedir. Altmış yıla varan sanat yaşamında yeni olanakları öngörmüş, kovalamış ve öngörüsünü çevresine yaymıştır. Sanatçının olgun yaşlarında takdir edilmesi, özünü çözümlemeye odaklanmasının yanı sıra kadın hareketlerinin onun varlığını fark ettiren gücü sayesinde olabilmektedir. Günümüzde kadın sanatçılara yönelik ilgi arttıkça Krasner’ın da 1940’lar ve 1950’lerde Amerikan sanatının alacağı yeni yönü belirlemedeki katkısı daha iyi kavranmaktadır (Tucker, 1971).

Bir yüzyıl sonra Krasner’ı incelemek günümüzün sanatçısına neler katabilir?

Resim 49

Lee Krasner



Not. Sol: 1930’lardan. Fotoğrafçı bilinmiyor.

Sağ: 1972. Fotoğraf Irving Penn

Metropolitan Müzesinde yapılan anma töreninde dostu Edward Albee'nin “gözünüzün içine dik dik bakardı ve kaçmaya cesaret edemezsiniz” yorumunu (Times, 1984), Krasner'ın topluma ve kendi sanatına eleştirel bakışının da ötesine genişletebiliriz. Sanatçı Avrupa ve Amerikan modern sanatına dair estetik kültürün yerleşimini de sorgular, bu eleştirisi kendi sanatına esas oluşturur (Resim 49).

Krasner sanat ortamının yerleşik değerlerine kapılıp gitmemeye ve bireysel kalabilmeye dair güçlü bir direnç taşır. Bireyin bağımsızlığı için sanat dünyasının tüm birey ve kurumlarının masaya yatırılmasını gerekli görür (Ratcliffe, 1977). Kendi sanatsal gelişimi Soyut Dışavurumcu estetiğin de dönüşümünü sağlar.

Böylelikle Krasner bizlere insan doğasının ataerkil modellerle yorumlandığı bir ortamda, çoğu hemcinsinin yapamadığını yapabilmenin, kendini gerçekleştirme mücadelesini, üstelik de özüne sadık kalarak kazanabilmenin bir örneğini sunar.

Biçimsel ya da ikonografik analiz yapmaya çekimser duran ve “Resimlerimin otobiyografik bulunacağını düşünüyorum” (Nemser, 1975, s. 100) çağrısını yapan sanatçının yapıtı giderek daha kişiselleşir ve sanatçı-yapıt arasındaki birbirini tamamlama ve anlama hissi güçlenir. Olgun dönemi sanat tarihinin herhangi bir döneminden ziyade kendi kişisel tarihine akrabalığı yansıtır.

Sanatçının yaşamı önce yoksul ve muhafazakâr bir göçmen mahallesindeki çocukluğundan bohem çevrelere girişinin, ardından kendini kabul ettirmiş avangard bir ressamdan eşinin sanatının destekleyicisi anaç bir eşe rolüne çekilmesinin ve en sonunda da güçlü bir sanatçı olarak yeniden doğuşunun öyküsüdür.

Tanışmış olanların “savaşçı, sebatkar, beklentisi yüksek” nitelikleriyle tanımladığı Krasner'ın (Times, 1984), hedefini yaşamı boyunca koruduğunu fark etmemiz önemlidir. Tek başına birçok kavgayı yürütemeyeceğini kavramış biri olarak onun önceliği, enerjisini sanatına ilişkin mücadelesine ayırmak olmuştur (Yau, 2019).

“Soyut Dışavurumun Cesaret Anası”, varlığının ‘Bayan Pollock’ olarak sınırlandırılmasına, ‘kadın sanatçı’ olarak ötekileştirilmesine ve tek bir kimliğe takılı kalmaya karşı direnmiştir. Onun bu direnci, benliğinin farklı parçalarını çözümlemesinin dolayısıyla da özgünlüğüne ulaşmasının yolunu açacaktır.

“Kaderin bir cilvesi olarak Bayan Jackson Pollock oldum. Bir kadın, bir Yahudi, çok iyi bir ressam ve çok şükür ki fazlasıyla bağımsız” (Nairne, 2019a).

Krasner’ın bu tanımı kimlik konusuna dair tartışmalarla ilişkilidir ve sanatçının postmodern yaklaşımlarına yatkınlığı bağlamında ele alınabilir (Hobbs R. , 2007).

Onun “Bayan Pollock” vurgusunu, “Lee Krasner ve Jackson Pollock birbirleriyle evli olmasalar sanatları nasıl etkilenirdi?” sorusuna dönüştürerek metin boyunca canlı tutmak istiyoruz, zira eşi, Krasner’ın yaşamına bir kez girdikten sonra kaybolmayan bir güç olmuştur. Krasner’ın kimliği, sanatçılığının yanı sıra bir dâhinin eşi, menajeri, eleştirmeni ve mirasın koruyucusu rollerini de içermektedir.

Yanlış anlaşılmasını istemediğimiz nokta, Krasner’ın Pollock’un eşi olmanın olumsuz olduğu kadar olumlu yanlarını da deneyimlemiş olduğudur. Büyülediği bu sanatçıyla birlikteliğindeki kararları bilinçli tercihleridir ve pişmanlık duymamıştır. Feminist kavramların içselleştirildiği bir dönemde yaşamış olsalardı eşini çoktan terk etmiş olacağına dair bir yoruma “aynısını yapardım” diyerek karşı çıkar: “Ben ancak onunki gibi olağanüstü bir yetenek karşısında gayrete gelirim” (Rose B. , 1981).

Bu iki sanatçının etkileşimini değerlendirirken karşılaştığımız ilk olgu modern sanatın ‘önce olma’ vurgusudur ve kuşkusuz Pollock bir öncüdür. Onun sanatsal atılımlarında eşinin yargısını ve yönlendirmesini önemsediğinin altını çizsek de Krasner’ın sanatçı kimliğini yüceltmekteki amacımız Pollock’u hafife almak değildir. O, “Picasso’dan sonraki en büyük ressam” ve “en büyük Amerikalı sanatçı” olarak işaret edilir (Naifeh & Smith, 1998) ve bunu sorgulamak çalışmamızı aşar.

Krasner, eşiyle tanışmasının öncesinde entelektüel, etkili bir sosyal çevresi olan, avangard bir genç ressam olarak varlığını sanat çevresine kabul ettirmiş durumdadır²⁹. Hayatını ressamlıkla kazanmaya başladığı 1930'lar³⁰, Soyut Dışavurum yaklaşımının belirleş dönemi. Sanatçı, Birinci Kuşaktaki yaşlılarıyla birlikte ilk günlerinden itibaren tartışmaların ve üretimin içindeki yerini alır. Gelenekçi kesimin tepkisi akımın tüm sanatçılara yönelmiş, sanatçıların güç birliği oluşturmalarını gerekli kılmıştır. Krasner, Soyut Dışavurumun sanat dünyasına ve topluma kendini kabul ettirme sürecine donanımıyla katkı sağlar. O, Avrupa modern sanatına ve Amerikan sanatının erken evresine dair bilgisi sayesinde savaş sonrası Amerikan sanatının yönünü öngörebiliyordu. Greenberg dahil akımın etkili isimlerini, en gerektiği zamanlarda modern sanatın fikirleriyle buluşturduğu, Soyut Dışavuruma dair uyanış ve keşifleri tetiklediği bilinmektedir (Rose, 1983, s. 157).

Krasner eşinin potansiyelini gören ve yön veren ilk kişilerden biridir. Bu övgü onun öngörmek ve yönlendirmekteki yetkinliğinin kendine dönük olarak geçerliliğini sorgulatar; irdelendiğinde olumlu yanıt vermemiz mümkün olacaktır. Bizim açımızdan önemli olan, Krasner'ın eşinin yaratıcılığına inancını hep korumuş ve kendi yaşamını buna göre şekillendirmiş olduğudur. Yaşamının merkezine, eşinin büyülediği sanatını yüceltmek gayesini alması Krasner'ın kendi tercihidir.

²⁹ 1941 yılında John Graham'dan "*American and French Painting*" [*Amerikan ve Fransız Resmi*] sergisi için davet aldığıında Soyut Dışavurumcu akımın içinde kabul ediliyor; sergide tanıştığı ve sanatıyla ilk karşılaşmasını "çarpılma" olarak tanımladığı Pollock ise henüz tanınmıyordu. Graham'ın savaş sonrasının sanatının ne şekilde gelişeceğini öngörmüş olduğu kısa sürede anlaşılacaktır. Kilit önemdeki bu sergisine seçilmiş olmak Krasner için gurur vericidir; zira işi iki ustanın, Matisse ve Braque'ın arasına asılmıştır (Gabriel, 2018, s. 91-93).

³⁰ Krasner kamu projelerinde bir sanatçı olarak tam zamanlı iş bulma şansını yakalamıştır. Kişiliği ve sanat donanımı sayesinde kısa sürede Federal Sanat projesinde yöneticiliği üstlenir; asistanları arasında Pollock, Baziotes ve Willem de Kooning de bulunmaktadır (Landau, 1981).

New York'ta kentin topaç gibi fırl dönmesi öylesine şiddetli, merkezkaç gücü de öylesine büyük ki, iki kişi olarak birlikte yaşamayı, bir kişinin yaşamını paylaşmayı düşünmek insan üstü bir şey. Yalnızca kabileler, sokak çeteleri, mafya, gizli dernekler ya da sapkın toplulukların  yeleri birlikte yaşamayı sürdürebilirler, çiftler değil (Baudrillard, 1996).

Sertleşen evliliklerinde Krasner'ın yıldızla an eşinin gölgesinde kaldığına tanık oluruz (Nairne, 2019a, s. 19). O, eşinin sanatsal keşiflere ulaşabilmesi, piyasanın beklentilerinin yarattığı stresi a abilmesi için pe  pe e çözüm üretmiştir. Kırsala taşınmaları, küçük odada kendinin, büyük ahırda ise eşinin  alı ması, Krasner'ın yaşamlarını dönüştüren kararlarından bazılarıdır (Rose B. , 1981) (Resim 50).

Resim 50

East Hampton



Not. Temmuz 1952. Soldan sağa: Pollock, Greenberg, Frankenthaler, Krasner

Pollock'un eşinin sanatını nasıl değerlendirdiğine baktığımızda çelişkide kalırız. Krasner eşinin destekleyici olduğunu belirtse de kimi anekdotlarda Pollock'un onu hafife aldığı bir yaklaşımın izini bulmamız mümkündür. Pollock sanatsal yaratımın eril nitelikler gerektirdiğine inanır; ifadesini kibarla tırırsak: "Lee de bile yoktur bu" (Forward, t.y.).

Krasner'ın içinde bulunduğu entelektüel çevrenin en zekilerinden olduğuna şüphe duyulmaz; yine de sanatının eşi ile bağlantı kurulmadan değerlendirilmesi nadirdir. Ressam eşlerin birlikte yer aldığı bir sergiye dair bir yazıda eleştirmenin yorumu bunu örnekler: “Krasner'ın işleri Pollock'un dizginlenemeyen yapısını toparlama, düzenleme çabası gibi duruyor.” Krasner'ın yaratımı, eşinin boyalarını alıp onun dizginlenemeyen vuruşlarını, düzgün küçük üçgenlere ve karelere dönüştürmeye indirgenmiştir (Munson, 1949).

Sık yapılan bir yorum, eşi ne ise Krasner'ın onun tersi olduğudur. Pollock, Amerika'nın batısında kırsal kesimde yetişmiş, çeşitli psikolojik sorunlarla boğuşan, haşın ve kaba bir Protestan orta sınıf beyaz erkek olarak, Krasner ise kentli, Yahudi göçmen, sessiz ve becerikli, kararlı, eşini hizaya sokan kadın olarak tanımlanmaktadır. Dengeli bir görüşe göreyse, Krasner eşinin düzenli ve zarif olmasına, Pollock ise eşinin özgür ve spontan olmasına yardımcı olmuştur (Rose, 1983).

Pollock'a dair sayısız araştırmada Krasner ile ilişkisi de incelenmektedir. Sorunlu bir çocukluk yaşayan, kendine güvensiz sanatçı için eşinin, baskın annesinin yerini alan bir “bağımlılık”, onu hatırlatan bir “düşman” olduğu çıkarımı yapılır (Gabriel, 2018).

Pollock'un alkol bağımlılığı ve psikolojik sorunları tek cümleyle geçirilecek kadar basit değildir; üretememesine, başının dertten kurtulamamasına ve sonunda da ölümcül trafik kazasına neden olmuştur. Krasner, eşinin ardından şanını korumaya tutkuyla sarılır; mirasını düzenleme ve yüceltme işindeki başarısı kayda değer bulunmaktadır.³¹

³¹ Krasner “*Eylem Dulları*” [*Action Widows*] teriminin de kaynağıdır. Rosenberg başta Krasner olmak üzere dul eşlerin Soyut Dışavurumcu eserlerin piyasa değerini kontrol etmede etkili

Resim 51

Lee Krasner "Cool White"



Not. 1959. Tuval üzeri Yağlıboya, 182.5 x 290 cm. National Gallery of Australia

“Soyut Dışavurumculuğun kahramanı” ile beraberliğinin Krasner’a çevre ve etkileşim açısından benzersiz olanaklar sunmuş olduğu açıktır. Öte yandan en verimli yılları olmadığını da söyleyebiliriz; zira Krasner kendi çalışmalarına odaklanmakta, “hem Bayan Pollock hem de iyi bir ressam” olmakta zorlanmıştır (Nemser, 1973). Krasner’ın sanatının görünürlüğünün kısıtlı kalmış olmasının nedenleri, kadın ve Yahudi olması ve derin inanç beslediği Pollock’un sanatı uğruna kendisinininkinden fedakârlık etmesiyle sınırlı değildir. Dostluklarına rağmen doğru bildiğinden şaşmayan hırçın yapısıyla -ki bunlar bir kadın için hoş karşılanmamaktadır- sanat topluluğu içinde ilişki sorunları yaşaması da bir engeldir (Hobbs & Krasner, 1993).

olduğunu yazar. Pollock’un mirası Krasner’ın maddi kaygı duymadan sanatını sürdürmesini mümkün kılar. Pollock’un eserlerini ancak zaman içinde satışa çıkarmasıysa ticaretten ziyade duyduğu sevgiye bağlanır. Krasner’ın Pollock’un hamisi olan Peggy Guggenheim’a karşı açtığı hukuki mücadeleyi de kazanmış olması da onun azmini örnekler. (Friedman, 1995).

Pollock'un tüm dünya sanatçılarına ulaşan cazibesine, hemen yanı başındaki Krasner nasıl dayanabilirdi?

Stratejisini “Pollock olmamak” olarak açıklayabiliriz. Krasner özgünlüğünü korumak için bir yöntem geliştirmesi, dehadan öğrenen ama taklit etmeyen bir sanatçı kalmayı başarması, ayrıca farklılığını belirtirken kadın sanatçı olarak ötekileştirilme tuzağına düşmemesi gerektiğinin farkındadır (Wagner, 1989).

Krasner'in bu özenine rağmen ancak takipçi olabileceği varsayılmış; sanatı uzun süre incelenmeye değer bulunmamıştır. Varlığına saygı gösterilmesi ancak eşinin ölümünün ardından yeniden kendi başına kaldığında mümkün olmuştur (Delatiner, 1981). Nihayet 1973 yılına gelindiğinde Time dergisi Krasner'ın “gölgeden çıktığını” yazacaktır (Wagner, 1989) Sanatçının esasında kendi özgün dilini daha 1940'larda bulmuş olduğu gerek kendi gerekse feminist sanat tarihçilerinin azmi sayesinde sonradan anlaşılabacaktır.

Krasner'in akım hakkındaki araştırmalara sonradan da olsa dahil edilmesi “suçluluk duygusu, moda ve nezaket gereğinin bir karışımı” olarak değerlendirilir (Guilbaut, 2016, s. 26). Bu karışımın kaynağını, 1970'lerin feminist hareketi sayesinde nihayet toplumun kadın sanatçılara ve diğer azınlık gruplarına bakışının yenilenmiş, kurumlardan ayrımcılığa karşı durma beklentisinin yükselmiş olmasında bulabiliriz. Krasner da bir röportajında güçlü bir dayanışmaya dayanan kadın hareketinin 30 yıl önce yaşanmamış olmasına hayıflanır (Nemser, 1973).

Krasner “Bir sanatçıyım, kadın sanatçı değilim” ısrarına rağmen görülmemesine içerler ama olumlu yönlerine de bakar: O, eleştirileri hesaba alması gerekmeden, üzerinde piyasa baskısı olmadan, kendini tekrarlamak zorunda bırakılmadan, başka bir ifadeyle “başına buyruk” oluşunu kaybetmeden sanatını özgürce sürdürebilmiştir (Hobbs & Krasner, 1993).

Bizim açımızdan değer taşıyan konu, kimin daha ‘büyük sanatçı’ olduğunun belirlenmesi değil her bireyin kendi sanat misyonunu gerçekleştirebilmesinin önemli olduğunun kavranmasıdır. İlişkisi Krasner’a bu olanağı sağlamış mıdır? Bu bağlamda kılavuzumuz Krasner’ın “Pollock’un öncesinde de Pollock ile beraberken de Pollock’dan sonra da daima resim yapmış olduğu” vurgusudur (Nemser, 1973).

Resim 52

Lee Krasner “Seasons”



Not. 1957. Tuval üzeri Yağlıboya, 235.6 × 517,8 cm

© The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York

Krasner’ın erken dönemindeki kübist soyutlamaları, 1946-1949’lardaki *Little Images* serisi, 1951-1955’lerdeki kolajları, 1959-1962 arasındaki *Umber Paintings* serisi, 1960’lardaki parlak renklerde büyük boy soyutlamaları ve son dönemlerindeki dönüştürmeleri başyapıtlarıdır (Hobbs & Krasner, 1993). Sayısı 600’a ulaşan üretimi kolaj, duvar resmi, desen ve baskı da içerir. İlk işlerinden pek azı günümüze ulaşmıştır zira kendisinden beklentisi yüksek olan sanatçı yetersiz gördüğü işlerini yok etmekten kaçınmamıştır (Landau, 1995). “İşlerim bir pendulum gibidir; daha önce ilgilendiğim bir şeye kayar, yatay, dikey, dairesel dolaşır. Sanırım benim için sabit kalan tek şey değişim” (Rotgers, 1977, s. Krasner'dan alıntı).

Krasner, sonradan benimseyeceği toplumsal çevreden çok farklı bir ortama doğmuştur. Odesa'dan kaçan Rus Ortodoks Yahudi bir ailenin çocuğu olarak Brooklyn'nin fakir mahallesinde yetişir. Adını birkaç kez değiştirir; 1940'lerden sonra Lee Krasner olarak kullanır, bir dönem resimlerini LK olarak imzalamıştır. Ad ve imza yoluyla kimlik değişimi sanatındaki yenilenmelerinin habercisidir (Hobbs R. , 2007).

Bu değişiklikleri, kadınlara ve Yahudilere karşı ayrımcılıktan kurtulmak için yaptığı açıktır. O, ifadesini Thomas Hart Benton'ın “gerçek bir Amerikan deneyiminin göçmenler, solcular veya Yahudiler tarafından betimlenemeyeceği” sözlerinde bulabileceğimiz ayırıcı yaklaşımdan da mağdur olmuştur (Levin).

New York sanat ortamındaki güç sahiplerinin ve Krasner'ı saygınlığa kavuşturan sanat tarihçilerinin çoğunun Yahudi olduğu hatırlandığında, dininin bir dezavantaj yaratmamış olduğu düşünülebilir³². Ancak Krasner şu noktaya dikkatimizi çeker: Geleneksel Yahudi kültürü kadınların varlığını sadece erkeklerin yaşamını kolaylaştırmaya indirgemektedir. Krasner, Greenberg ve Rosenberg'ün kendisini küçümsemelerini de bu ataerkil kültüre bağlamaktadır (Levin).

Bir kadının sanatçı olabileceğine kuşkuyla bakanlar yaşamından hiç eksik olmamıştır. Macera sayılan bir kararla dönemin Amerika'sında göçmen bir kız çocuğu için mümkün olabilen en iyi sanat eğitimini alır. En başarılı öğrencisi olarak hocası Hofmann'dan aldığı bir ‘övgü’ ele verdiği cinsiyetçi bakış açısıyla kadın sanatçıların övgü alabilmesinin “ilk formu” olarak görülebilir:

“Krasner'ın resimleri öylesine başarılıdır ki, bir kadın tarafından yapıldığını anlayabilmemiz zordur!” (Barbican, t.y.).

³² Soğuk Savaş yıllarında FBI casusluk şüphesiyle Rothko ve Gottlieb gibi Krasner'ı da fişlemiştir; asıl nedenin Yahudi kimlikleri olduğu düşünülmektedir (Levin, 2007). Soyut Dışavurumculuktaki “Yahudilik” boyutu Rosenberg'ün araştırdığı boyutlardan biridir (1966).

Sanatçı gençliğinde Schopenhauer ve Nietzsche’yi kavradıkça dini-kültürel alışkanlıkları geriye çekilir; bohem hayat tarzı geçmişiyile tezatlaşır. 1930-40’larda, çoğu meslektaşı gibi Marksist yaklaşımları benimser; Sanatçı Birliği’nin yönetimine girer, Amerikan Soyut Sanatçılar Birliği’nin kurucu üyelerinden biri olur. O, siyasi olarak aktif bir sanatçı, bir eylemcidir -ancak özgün sanatına siyasi ideoloji katmayı tercih etmemiştir (Rose, 1983).

Krasner’ın değerinin düşük görülmesinde, Soyut Dışavurum estetiği içindeki ayrıksılığının rolünü anlamamız da önemlidir. Öncelikle, sanatçının bağımsız olmayı görünür olmaya, samimi olmayı özgün olmaya tercih ettiğini belirtmeliyiz. Savaş sonrası Amerikan resmi içerisinde, sanatını Pollock’un akıtma tekniğine çeviren ya da Greenberg ve diğer eleştirmenlerin dayatmalarına boyun eğen bazı çağdaşlarından farklı bir eğilimde kaldığı görülür. Bu bağlamda, Krasner’ı Soyut Dışavurumun kategorilerinden herhangi birinin içine yerleştirmenin, yapıtının “tuhaf güzelliğini” algılamamıza engel olacağı uyarısı yapılmaktadır (Yau, 2019, s. 35).

Krasner, sanatını öncelikle özbenliğiyle yüzleşmesinin aracı olarak kabul eder. Bilinçaltının onu toplumun koşullandırdığı yanıtlar yerine gerçek duygularına ulaştıracağına güvenmek ister. Çoğu Soyut Dışavurumcunun yeğlediği iddialı metafor kullanımına yanaşmaz, zira tek bir doğru olduğu ve kendisinin de onu bulduğu iddiasında değildir. Arketiplerin kesinliği yerine süreci, dönüşümü ve geçiciliği yüceltir. Bu yönelimi onu postmodern eğilimlere yaklaştırır (Hobbs & Krasner, 1993).

Biçemindeki yenilenmeleri, kuralcı ve tekrarlayıcı bulduğu Rothko, Newman vd. sanatçıların tavrından ayrılmak için bilinçli olarak sürdürür (Hobbs R. , 2007). Eleştirmen Emily Wasserman şu desteği getirir: “O, Soyut Dışavurumcu damarda resmeden çoğu sanatçının tersine, üzerinde karar kıldığı bir üslubun soysuzlaşarak manyerizme dönüşmesine izin vermemiştir” (Yau, 2019, s. 34).

Üretimini bir “imza” biçemle sınırlandırmamış olması onu Soyut Dışavurumcu sanatçılar arasında ayrıksı kılar. Sanatında deneyi, yeniliği ve çeşitliliği yeğler; kendini yaratıma kaptırarak doğaçlama üretir ve durgunlaşma noktasına geldiğinde aks değiştirir. Aks değişimini “kopuş” olarak tanımlamış, yıllar içinde yaşadığı kopuşlardan gurur duymuştur (Novac, 1979b).

Özbenliğini samimi olarak çözümlemeden yeni bir üslup arayışına düşmenin ne önemi vardır? Krasner’ın bilinçaltına yönelik araştırması biçemini sanat yaşamı boyunca birden çok defa gözden geçirip geliştirmesini sağlar. Whitechapel Galerisindeki retrospektifinde kopuşlarının zamanında hissettiği kadar keskin olmadığını, özünde süreklilik olduğunu gördüğünü açıklar (Yau, 2019, s. 37).

Krasner’ın değişimi bu denli içselleştirmesi kimine göre bir sorundur kimine göreyse ustalığının ve fikir zenginliğinin bir işaretidir (Nairne, 2019b). Bu bağlamda, Krasner’ın kendini özdeşleştirdiği transandantal filozof ve şair Emerson’un uymacılıktan ve tekrardan sakınılmasına dair öğüdünü tutmakta olduğunu da düşünülmektedir. Krasner’ın sanatı, edebiyat ve kültürel alanlarla diyalog halindeki açık uçlu bir arayış olarak tanımlanabilir. Sanatçının soyutlamaya yeni açılımlar getiren yolculuğuna Mondrian, Matisse ve Picasso kadar Poe, Emerson, Whitman, Maeterlinck ve Rimbaud da eşlik ederler. Sanatçı gerçeküstücü resamlara yakın hissetmemesine karşın gerçeküstü edebiyatta iç dünyanın kaçınılmaz çelişki ve çatışmalarının karşılığını bulur. Rimbaud’un “*Une Saison en Enfer*” [*Cehennemde Bir Mevsim*] (1873) dizeleri birkaç benlik taşıdığımızı, parçalanmış benliklerimiz olduğunu kendisine hatırlatır. Rimbaud’un bakışı ile özdeşleşen Krasner kendi iç sesine seslenildiğini ve sanatsal mücadelesine ayna tutulduğunu hisseder ve benliğinin parçalı kimliklerini benimser. Benliğin farklı bilinç aşamalarından sonra kişi tarafından inşa edildiğini algılar: “BEN bir başkasıdır” (Yau, 2019).

Zamanla değişmeyen unsurlar da belirginleşir: Sağlam kurgu, soyut formlar, özgün ve güçlü renk, duygu aktarımı, derinliksiz yüzey, dairesel formlar ve sert diyagonal çizgilerin karşıtlığı (Hobbs & Krasner, 1993). İşleri bütünlüğe, ahenge, istikrara ve bağımsızlığına yönelik isteğinin soyut bir ifadesi olarak değerlendirilir (Tucker, 1971, s. 14). Krasner resim yapma sürecini kontrolü kaybetmeden bilinç altını devreye alan kendiliğinden bir akış olarak görür. Büyüleyici yan akıştaki gizemdir. Soyut hareketleri ilerlediğinde belirginleşen formlar onu şaşırtır:

İç ritmimi bozmam. [...] İç ritmim Doğuya mı Batıya mı ait bilmiyorum. [...] Acaba kalın mı boyasam ince mi; kadını mı boyasam, kareyi mi? İnsan sonsuza kadar bu soruları sürdürebilir ama bir müddet sonra hepsi sıkıcılaşır. Bunlar sadece estetiğe dair sorulardır, sadece insanın dışı ile ilgilidirler (Hobbs & Krasner, 1993).

“Benim için resim yapmak gerçekten ‘olduğunda’ herhangi bir doğal olay kadar mucizevidir, mesela bir lahana yaprağı kadar. ‘Olduğunda’ derken insanın içi ve dışının birbirine kenetlenmesini kastediyorum.” (Krasner, 1965).

Springs’de doğa ile iç içe olmak Krasner’a da yeni açılımlar sunar. Motifleri arasında doğa ile güçlü ilişkisini yansıtan, doğanın döngüsüne ve bereketine gönderme içeren göz, yaprak, rüzgâr, tüyler, kanatlar vd. gelmektedir. Doğanın nesnelerini değil yatay ve dikey güçlerini ele alır (Siegel, 2019). Amerikan aşkıncıları Walt Whitman ve Emerson bir sanatçının duyarlılığını doğaya ayarlayarak daha önceden algılayamadığı gerçekliği görebileceğini düşünürler. Krasner da başlangıçtan beri var olan primordiyal güçlere indirgeyerek ürettiğini söylemektedir (Nairne, 2019a, s. 18) (Resim 53). Sanatçı boyun eğmeyen bilinçaltını sanatında ortaya çıkan doğa ile eşleştirir. Bu bağlamda Pollock’un klişeleşen “Ben doğayım” çıkışını da kendisini doğadan üstün gördüğü değil, doğanın ayrılmaz bir parçası olduğunu düşündüğü yönünde yorumlamaktayız (Levin, 2019, s. 182).

Resim 53

Lee Krasner “Gaea”



Not. 1966. Tuval üzeri Yağlıboya, 175,3 x 318,8 cm

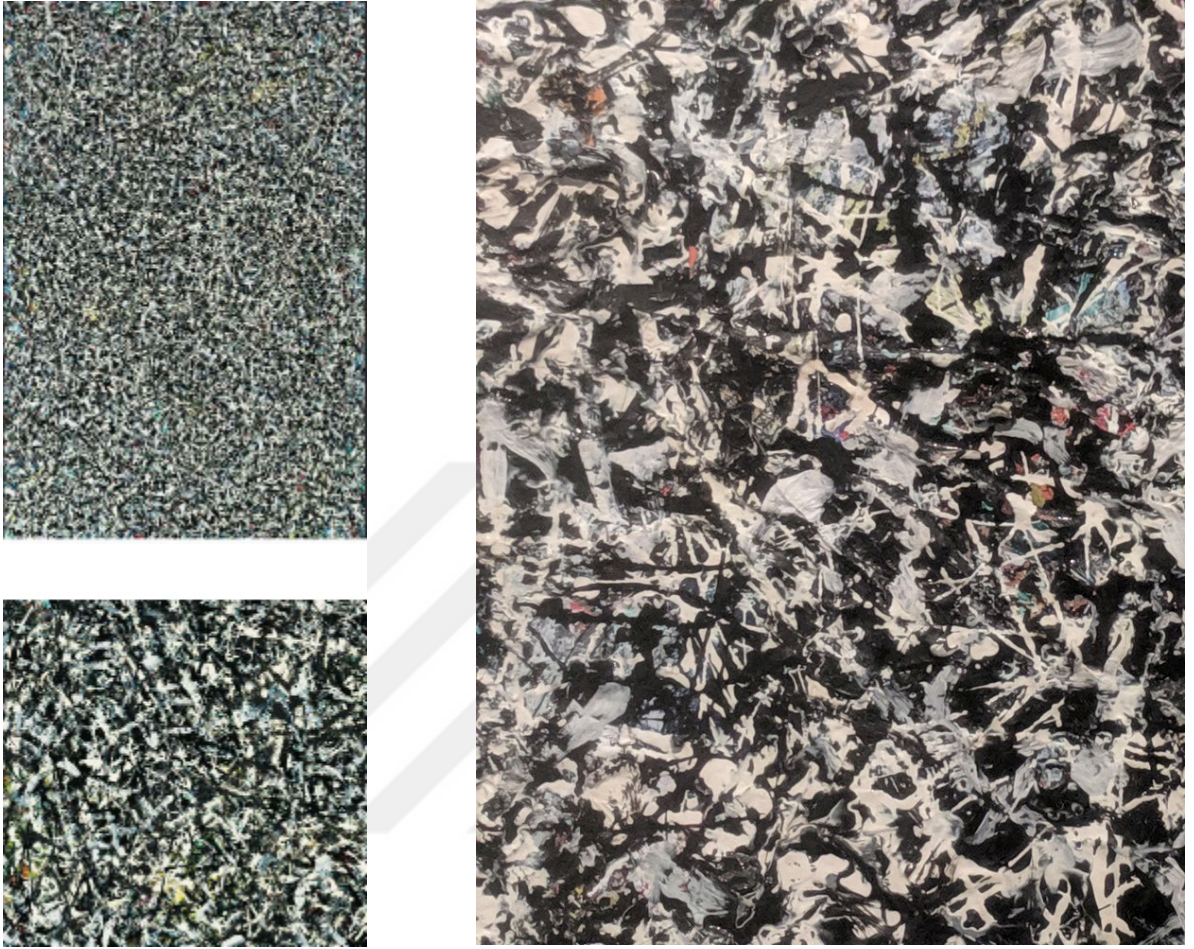
© 2021 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

Pollock’un sanatının ham gücü Krasner’ı kübist eğiliminden kopartır; böylelikle Akademizmden Hofmann’ın kübist yaklaşımına geçerken yaşadığı ilk kopuşun ardından Pollock’un savunduğu iç dünyasına geçme yönünde ikinci kopuşu yaşamıştır. Doğrudan içgüdüleriyle çalışmayı içtenlikle benimsese de sonuç alması kolay olmaz, birkaç yıl boyunca tıkanıdığı “*Gray Slabs*” [*Gri Tabaka*] serisinden ancak Springs’e taşınca kopabilmiştir (Seckler, 1968).

Krasner’ın açılımı, ilk tüm-yüzey soyutlamaları olan ve iç dünyası ile bağlantı kurabildiği “*Little Images*” [*Küçük İmgeler*] (1946-50) serisiyle başlar (Resim 54). Sanatçının küçük boyutlardaki tüm-yüzey araştırmaları, eşinin damlatma tekniğinin esinlerinden biridir. Bu seri ufak boyutlu olmasıyla ve sadece bir defalık tuvaline karşıdan bakmak yerine yukardan bakarak ve boya damlatarak çalışmış olmasıyla bir istisnadır. Öte yandan Krasner’ın aktardığı duygu eril olmakla sınırlı değildir, neşeli, canlı, lirik yapıtlarla da karşılaşırız (Nairne, 2019b, s. 14) (Anfam, 2016, s. 42).

Resim 54

Lee Krasner “*Little Images*” serisinden “*Night Light*”



Not. 1949. Keten üzeri Yağlıboya, 101,6 x 68,5 cm. Sol alt ve sağda detayı.

Serideki hiyeroglifinin, Freud ve Jung ile de ilgilenmekte olan Krasner’a Yahudi mistisizmini çağrıştırmış olduğu düşünülmektedir. Bilinçaltı ile doğrudan bağlantı kurmak için içgüdüsel olarak İbranice gibi sağdan sola boyamıştır. Çoğu modern sanatçı Batı dışı toplumlara yeni arayışlar için başvurmuştur ancak Krasner’ın arayışı farklı olarak köküne dönmek olarak yorumlanır (Nairne, 2019a, s. 83).

Krasner, Soyut Dışavurumun görsel diline en önemli katkılarından biri olarak değer gören “*Little Images*” serisinden 1950’de koparak yumuşak toprak renklerinde üst üste binen dikdörtgenler içeren daha büyük boyutlu işlere yönelir.

Sanatçı 1951'deki ilk solo sergisine eleştiriler yüreklendirici olmayınca sanatını sorguladığı dönemin ardından 1953'te cesur bir adım atar: İşlerini bozar ve yeniden düzenler. Eski yağlıboya işlerini ve Pollock'un çizimlerini sergisinden kalan işlerinin üzerinde bir kolaja dönüştürür (Resim 55). Krasner'ın yırtıkları, Matisse'in makas kesiklerinden daha organik, serbest ve dinamik olmasıyla Amerikan ruhunu yansıtır (Levin, 2011, s. 290). Öz-eleştiri, tahrip etme, dönüştürmeye dayanan üretiminde Rimbaud'nun etkisi görülür: Yol alabilmek için bazen ihanet etmek, sırt çevirmek gerekmektedir. Küçümsenen kendi işleri ile yüceltilen Pollock'un zamanında reddedilmiş işlerini birbirine harmanlaması anlamlı bulunur. Yau'un yorumu, mutsuz bir eşin yok ediş eylemi olmadığı, kendi işini eşininkiyle benzer bir konuma alarak eşitlik talep ettiği ve eril güç yapısına bir eleştiri getirdiği yönündedir (2019, s. 39).

Resim 55

Lee Krasner "Bald Eagle"



Not. 1955. Keten üzerine Yağlıboya, Kâğıt ve Tuval bezi, 195.6 × 130,8 cm

© 2021 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

Krasner'ın 1954-1955 arasında tamamladığı “*Collage Paintings*” [*Kolaj Resimleri*], sanatsal bağımsızlığına ulaşma isteğini dile getirir ve sanatçının ancak Pollock'un ölümünden sonra özgünlüğüne ulaştığına dair yapılan eleştirileri geçersiz kılar. Kolaj serisi 1955'te açtığı ikinci solo sergisinde yer alır; Greenberg sonradan bu sergiyi on yılın en önemli sergilerinden biri olarak övecektir (Robertson, 1965, s. 4).

Eşinin ölümünden birkaç hafta sonra, ilk başladığında çok huzursuzluk duyduğu “*Prophecy*” [*Kehanet*] işine döner: Bu eseri sanatında bir başka dönüm noktasıdır. Gücü, vahşiliği ve erotikliği ile Picasso'nun *Les Femmes d'Alger* [*Avignon'lu Kızlar*] (1907) ve Willem de Kooning'in “*Women*” [*Kadınlar*] (1950-53) serisi ile aynı derecede sarsıcı bulunur: “*Prophecy* kötü bir şeyler olacağı duygusuyla yüklüydü. Gördüğümde dehşet verici bir imge olduğunun farkındaydım ama imgeyi dışarı salmam gerekiyordu” (Howard, 1979).

Krasner, eşinin ölümü dolayısıyla hissettiği derin ıstırap ve kızgınlık ile resimleri aracılığıyla başa çıkar. Annesini de kaybettiği bu dönemde nasıl resim yapabildiğini soranlara resim yapmanın yaşamla bir olduğunu hatırlatır: “Yaşamak istiyor musun diye sormanıza benzer, buna da yanıtlım evet olur” (Rago, 1960, s. 32).

1957'de eşinden boşalan kocaman atölyeye yerleşir, metrelerce kanvasını duvara çiviler ve sanatında gözü pek, yeni ve verimli bir dönemin başlangıcına geçer. Pollock'un ortadan çekilişi Krasner'ın ortaya çıkışını mümkün kılar (Resim 56).

Sanatçı, bu yeniden doğuşuyla 1960'lar ve 70'lerin baskın formalist sanatına zengin bir deneyimi ve geniş bir duygu durumunu dahil edecektir. O bilinçaltını temel gerçeklerin saklandığı bir alan olarak kabul etmez; doğruları bildiği ya da bulacağı iddiasını taşımaz. Süreci ve dönüşümü yeğler.

Krasner'ın seçimi dönemin baskın estetine bir karşı duruştur.

Resim 56

Lee Krasner yeni atölyesinde “The Gate” ile



Not. 1959. Fotoğraf Halley Erskine.

Krasner’ın “*Earth Green*” [*Toprak Yeşili*] (1956-1959) serisi, sorunlu ilişkilerinin doğurduğu acı, kızgınlık ve suçluluk duygularını iletir. “Sonradan hep mutlu bir resim olarak görüldü, oysa yaparken gözyaşlarım durmaksızın akıyordu” dediği “*Listen*” [*Dinle*] sanatçı açısından bir uyanıştır: (Howard, 1979). Böylelikle, resminde öne çıkartılan şeyin o andaki duygusu olması gerekmediğini, çalışmasının duygularıyla koordineli olmadığını örnekler. Bu açıklaması, dışavurumcuların hissettiklerini resmettiklerine dair yaygın görüşü sorguladır; sanatçının bilinci ve bilinçdışının senkronize olmadığına dair uyanış sağlar (Howard, 1993).

Krasner’ın bu serisine de eleştirmenlerin yaklaşımı olumsuz olur; zira doğadan yola çıkan formları, akıtma ve dökme tekniği ile birleştirdiği bu ritmik işlerindeki yaklaşımının Pollock’un bir devamı olduğunu düşünürler. Bu işleri ayrıca ‘dekoratif’ bulunur ki bu kadınların işlerini küçümsemenin bir aracı olan bir nitelemedir.

Sanatçının eşinin ardından girdiği yoğun yaratıcı döneminin ilk başyapıtları “*Umbra Paintings*” [*Ombra Resimleri*] (1956-62) serisidir. Psikoanalitik açıdan yüklü olan bu serisinde Pollock ile özdeşleştirilen biçime kendi özgün yorumunu getirmeyi başarır. Kısıtlı renk paleti, renk ustası olan sanatçının öncesinde kullandığı canlı sıcak renklerden farklıdır; palet değişimi duygu değişiminin değil uykusuzluğunun sonucudur: “[E]ğer geceleri resim yapmayı sürdüreceksem, rengi tamamen atmam gerekecekti” (Howard, 1979).

Öte yandan bu dönem Renk Alanı Resmi dönemidir, dolayısıyla Krasner yine akıntıya karşı gelmektedir: “Renk Alanı resimleri A'dan B'ye kadarken benim çalışmalarım tüm alfabeyle ilgilenir. Resim yapmaya neden böyle bir kısıtlama getirilsin? Kişi daralmış bir alanda çalışmak yerine dış sınırlarını genişletmek ister” (Howard, 1993).

1959 bir dönüm yılıdır, sanatçı kimliğinin saygı görmemesinin yeni örnekleri ile karşılaşması Krasner’ı daha da özgürleştirecektir. Son işlerinin gidişatından hoşnut olmayan Greenberg’ün düzenleyeceği sergiyi iptal etmişler; Rosenberg çığır açan makalesi “Tradition of the New”da kendisine yer vermemiştir (1958/1994). Krasner, sanatında kendi gerçeğini inşa etmeyi nihayet başarmaktadır ama bunu başardığında bile kendilerini otorite ilan etmiş eleştirmenlerin onayını alamayacağını da kavramıştır. Ciddiye alınmaması onu hiddetlendirir, resim yapmayı kendi kendiyile ve diğer sanatçılarla bir tartışma olmaya, Soyut Dışavurumculuğun, Greenberg ve Rosenberg’ün teorileri ile hesaplaşmaya dönüştürür (Hobbs R. C., 1999).

Krasner 1960’lardan itibaren kendi kendisi ile baş başa kalıp, bağımsız öyküsünü yazacak; bunu da ancak sanatına tam inancını koruyarak ve gerektiğinde en sert eleştiriye kendi kendine getirerek başaracaktır (Tucker, 1971, s. 12). Artık yazacağı “sadece öyküsü değil tarihçesidir”.

Bu dönemde yaptığı “*What Beast Must I Adore*” (Resim 57) adını Rimbaud’nun eserinden alır ve ilk atölyesinin duvarına alıntılacağı dizeleriyle Krasner’in mücadelesi ile özdeşleşir (Yau, 2019):

Resim 57

Lee Krasner “What Beast Must I Adore”



Not. 1961. Tuval üzeri Yağlıboya

© 2021 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

Krasner “*Umbre Paintings*” serisinden bir resmini içgüdüsel olarak “*The Eye is the First Cycle*” olarak adlandırınca Emerson’un “*Circles*” [*Daireler*] (1841) yazısından olduğunu fark eder. Emerson güzel ya da trajik deneylerin insanları özgürleştirdiği, şartlanmış davranışlarından daha geniş anlamlara ulaştırdığını belirtmektedir (Hobbs R. , 2016). Krasner da bu özgürleşmeyi yaşamıştır..

İlerleyen yaşlarında da araştırma, keşif ve yenilenme arzusunu koruyan Krasner'ın son işleri yine bozmaya, dönüştürmeye ve yeniden oluşturmaya dayanır. Üretim sürecindeki kesme, yok etme, yeniden düzenleme eylemleri yapıtın anlamına dönüşür. Buyurgan iç isteğiyle oluşan kolajlar 1977 yılında Pace Galerisinde “*Eleven ways to use the words to see*” [*Görmek için kelimeleri kullanmanın on bir yolu*] adlı sergide yer alır.

Krasner'ın bu kez dönüştürdükleri Hofmann'ın okulunda öğrenciyken yaptığı çizimlerdir; diğer bir ifadeyle Avrupa modern sanatının izlerini taşırlar. Eski işlerini kullanma yöntemi üzerine pek çok olumlu eleştiri yayınlanır. Brach'a göre “Bu kolajlar sanatçıların gençken sanat tarihinden, sonra kendi düşünce ve duygularından ve en sonunda da kendi işlerinden beslendiklerine dair teorinin mükemmel bir örneğidir” (2001). Kuspit ise yeniden çalışmayla çizimlerin enerjisinin şarj edilmesini hem bir zafer hem de soluk bir geçmiş olarak ele alınmış olmasını över (1977). Krasner'ın kendi yorumu şöyledir: “Bu, kübizmi alıp başka bir boyuta taşımak gibi. Sanırım kavramsal deniliyor.”

Bir sanat yapıtının içeriğinin kavramsallaşması ile o sanat yapıtı mimesis olgusundan kurtulur, yaratıcılık gücü boyutlarında kendi özgünlüğünü kazanarak kendi gerçekliğini yansıtan kavram kazanır. Bu ise sanatla birlikte yeniden yaratma ve yaratılmazdır. (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 70).

Serideki işler “*Past Conditional*” [*Gerçekleşmemiş Durumlar*] ve “*Future Perfect*” [*Gelecek Zamanda Tamamlanmışlık*] örneğinde olduğu gibi adlarını gramer terimlerinden alır (Myers, 1984, s. Krasner'dan alıntı). İlk adlandırmayı eğerlerle bağlandırarak yapamadıklarımız, ikinci adlandırmayı ise geleceğin mükemmel olacağına dair umudumuz duygusu olarak yorumlayabiliriz. (Nairne, 2019a, s. 18-19) (Hudson, 2019b) (Resim 58).

Geçmişte olabilecek olanla gelecekte olabilecek olanı bugünde birleştiren bu işler sanatçının yaşamına yorumudur. Geçmişiyile geleceğini bağlayan sanatçının hala var olduğunu ispatlamasıdır. Belki de bir yaşam boyu mücadelenin ardından artık hafife alınmayacak olmalarının verdiği iç huzuruyla, Krasner anaç yanını açığa çıkarmış, geçmişini dönüştürme yoluyla yapıtının hayat bulmasını sağlamıştır.

Krasner eşi hayattayken gölgede bırakılmış, ardından on yıl boyunca marjinal sayılmıştır. Sanatına adanmışlığının ve bağımsızlığını koruyabilmesinin karşılığını olgun yaşlarında gururla alır; Houston Güzel Sanatlar Müzesi’ndeki sergisi ile hayattayken retrospektifini görebilen nadir sanatçılardan biri olur. Ne var ki sergisinin MoMA’ya varışını göremeden vefat eder; hayaline, MoMA’da retrospektifi düzenlenen bir kadın ressam olduğunu görmeye yetişememiştir (Nairne, 2019a).

Resim 58

Lee Krasner “Imperative”



Not. 1976. Tual üzeri Yağlıboya, Füzen ve Kâğıt, 127 x 127 cm

© 2021 Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

Hayat bazen de geç kalmak değil midir?

Kimliğine geç ulaşmakla eleştirilen Krasner gerçekten de geç mi kalmıştır?

Onun sanatı öncelikle özbenlik, doğa ve modern yaşam üzerine bir tartışma alanı açar. Öznellik gibi Soyut Dışavurumcu kriterleri hem doğrular hem de yadsır. Onun açık uçlu bakış açısı, Birinci Kuşak erkek Soyut Dışavurumcuların romantik ve modernist anlatımlarından farklıdır. Zamanı ve mekânı aşan, evrensel, dolayısıyla statik bir sanat fikrine uzak durur. Krasner üstün ve yekpare bir benlik iddiası yerine, yinelemeli, çok yönlü ve değişken bir benliği keşfetmeyi sürdürdüğü için dikkat çekicidir. Hobbs, Krasner'ın bu kavrayışının karşılığı Derrida, Foucault ve Lacan'ın postyapısal teorilerinde bulur. Eş deyişle, sanatçı postmodernistlerin yöntemlerine yönelen davranış geliştirmiştir (2007, s. 3-10). Krasner böylelikle yeni kuşaklara ulaşır (Resim 59). Bu durumda, Krasner'ın çözümünün zamanının ötesinde olduğu da görülür.

Resim 59

Barbican “Living Color” Sergisinden “Combat”



Not. 2019. The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS)

7.3 Grace Hartigan

*Ben resmi seçmedim, o beni seçti;
bende olan yetenek değil dehaydı.*

Grace Hartigan

Soyut Dışavurum akımının özgüveni yüksek ve hırslı bir temsilcisi olan Grace Hartigan'ın (1922 Newark – 2008 Baltimore) yükselişi 23 yaşındayken ressam olma kararlılığıyla New York'a taşınmasıyla başlamıştır. Kişilik yapısı sayesinde Soyut Dışavurumcuların mesleki ve sosyal çevresine rahatça girer ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından hızla değişen sanat dünyasında kendine yer açar. Modern sanatın olağanüstü dönemlerinden birinde sanatın devleriyle çevrili bulunmasının ve kendisinin de baş aktörlerinden sayılmasının onun başarma azmini beslediğini görürüz (Resim 60).

Uzun sanat yaşamının ilk dönemlerinde Soyut Dışavurum akımının merkezinde olan sanatçı, saf soyutun indirgemeciliğine dair sorgulamalarının ardından 1952 yılından itibaren soyut ile figüratif arasında geçişler kurar. Ancak gerek figüre yönelimi gerekse Baltimore'a taşınması, onun yolunu akımın gözde sanatçılarından ayırır. Hartigan hızlıca yıldızlaşmış, hızlıca bu konumdan indirilmiştir (Curtis, 2015).

Hartigan bize öncelikle döneminin sanat otoritelerine karşı durabilmeyi örnekler. Toplumsal cinsiyet konumlarını yadsıması, soyutlamanın yüceltildiği bir dönemde figürasyona yönelmesi, kadın hareketlerinin duraklamada olduğu bir dönemde sosyo-kültürel bağlamda kadın konularını işlemesi ve kadınsı olmakla küçümsenen öğelere yer vermesi gibi olguları sanatçı olarak sahip olmamız gereken gözü pekliğin işareti olarak görebiliriz. Sandler'ın yorumunu kaydederek; Hartigan sanatın dünyasının modalarına ve savrulmalarına uymayı reddederken kimliğini açığa çıkarır: “O, gerçek sanatçıdır” (Nemser, 1975, s. 152-153).

Resim 60

Rivers, O'Hara, Hartigan



Not. 1959. Fotoğraf John Cohen.

Hartigan, Newark, New Jersey’de İrlanda asıllı bir ailede doğmuştur. On yedi yaşında evlenmesini, eşinin kendisine şiir okuyan ilk kişi olmasına bağlar (Haifley, 1979); şiirle ve şairlerle yakınlığı ömür boyu sürer. New Deal kültür programları sonlandırılırken sanatçılar savaş endüstrisinde propaganda afiş tasarımı, film çekimi, radyo-televizyon programı yapımı gibi yeni işler buluyorlardı. Hartigan da teknik resim eğitimi alır, eşi Avrupa’da cephedeyken bir savaş uçağı fabrikasında çalışarak oğlunu geçindirir. Teknik resim onu sanata yakınlaştırır (Curtis, 2015). Resim satışları başlayana kadar yan işlerde çalışarak yaşamıştır. Direnmeyi seçer. Altmış yıla varan sanat yaşamında neredeyse her gün istek ve azimle resim yapar (Haifley, 1979).

Hartigan’ın geleneksel toplumun eş ve anne beklentilerini karşılayan bir yapıda olmadığını söyleyebiliriz. Dört kez evlenmiş, oğlunu eski eşinin ailesi büyütmüş ve araları hiçbir zaman yakın olmamıştır. Bu onu üzse de sonuçta kendi seçimidir. Bu bağlamda bizlere öğüdü, sanatımızın yaşamımızdaki diğer şeylerin önüne geçmesidir.

“Sanat yaratan birinin, bunun tüm zamanı ayırmayı gerektiren dünyanın en önemli işi olduğunu görmemesini aklım almıyor” (Curtis, 2015).

1948’de Betty Parsons Galerisindeki Pollock sergisi kendisi için bir dönüm noktasıdır. Ardından Pollock ile dost olması da kendi özgün Soyut Dışavurumcu yaklaşımını oluşturmaya başlamasının önemli bir adımıdır. Böylelikle üslubu ve sanatçı kişiliği 1950’lerden itibaren gelişir. Hartigan, Pollock’dan aldığı en önemli dersin kendini tümüyle resme adanması olduğunu ifade etmiştir (Mattison, 1990, s. 11).

Hamptons’da geçirdiği günlerde Pollock, onu Willem de Kooning’in işlerini incelemeye yönlendirir. De Kooning resim sanatının eski dönemleriyle, diğer bir ifadeyle soyutlama yaklaşımı resmi ‘çıkartma’ sürecine sürüklenmeden önceki dönemleriyle de ilgilidir. De Kooning’e göre soyutlama o zamanlar da sanatçının amacı olmuştur ama bu amaç için “çıkartma” değil “ekleme” yapması gerekmiştir; eklenenler yaşamdan nesnelerdir. Sanatçının kendisini avangard sanatçıların sınır çektikleri alanlarla kısıtlamaması gerektiğini savunan de Kooning, Soyut Dışavurumun genç kuşağını etkilemiştir (De Kooning W. , 1988). Hartigan etkilendiği de Kooning’in yolunu iki açıdan izler: Onun hem Eski Ustalara olan ilgisini hem de figürasyon ve soyutlama arasında denge arayışını paylaşır (Mattison, 1990).

Kendi kendini yetiştirmiş olan Hartigan’ın gelişmesini incelediğimizde, çağdaşları kadar Eski Ustalardan da dersler çıkardığını görürüz. 1952’den itibaren 18. ve 19. yüzyılın ustalarının işlerine göndermeler içeren soyutlama yaklaşımlarını tuvaline katar. Takip eden on yıllık sürede, günlük hayattan veya sanat tarihinden özellikle Barok ve Rönesans dönemlerinden bilindik imgeleri jestüel soyutlama ile tuvalinde birleştirir. Kendisini Romantizmin öğelerine ve aşırılıklarına alıştırır. Özellikle Rubens, Velásquez ve Goya’dan, ardından Courbet, Delacroix, Manet ve Matisse’den etkilenir (Hirsh, 2003). 1950’lerden başlayarak araştırdığı ve öncülük ettiği konular arasında, yüksek ve aşağı sanat arasındaki gerilimi araştırması ve Eski Ustalara modern bir dille yaşam vermesi sayılır (Mattison, 1990).

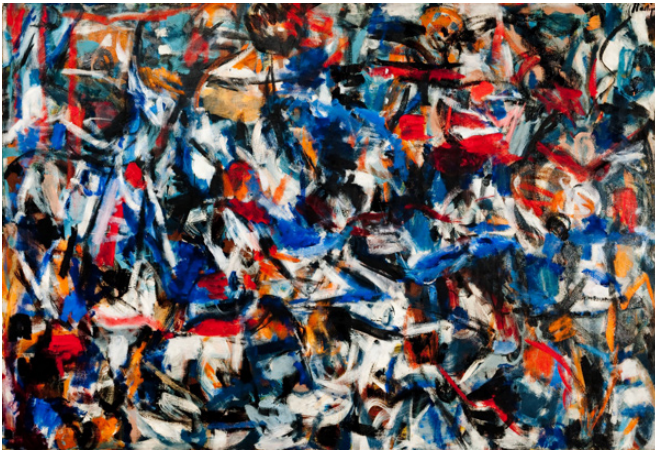
Figüratif imgeleri kullanmaya başlamasını, küçük bile olsa hayatından bir şeyleri, anıları resmine katmak istemesi şeklinde açıklar (Diggory, 1993). Ne var ki, de Kooning'in figür kullanımına karşı çıkmayan Greenberg, Hartigan'a karşı katıdır; bir daha onun işlerini incelemeye değer görmez (Marter, 2016). Oysaki Greenberg, Hartigan'ın ilk destekçilerinden biri olmuştu.³³

Figür kullanışından üç yıl sonra, sergi ve satışlardan belli bir başarı ve görünürlük kazanmasının ardından Hartigan, Greenberg'e kafa tutarken sanatsal duruşta kararlı olmanın önemini bizlere hatırlatır:

Sanatım ve yapıtlarım hakkında, bariz bir şekilde sorumsuz davrandığınızı düşünüyorum. Benim “bir ressam bile olmadığımı” söylerken ... işlerim hakkındaki düşünceleriniz ne olursa olsun, ciddiyetime ve enerjime saygı göstermelisiniz. ... Bir sanatçı yapıtlarını sergilediğinde bunun arkasına yaşamını koyar. Siz bir korkaksınız, çünkü sözlerinizin arkasına ancak başka sözler koyuyorsunuz (Marter, 2016).

Resim 61

Grace Hartigan “The King is Dead”



Not. 1950. Tuval üzeri yağlıboya, 165,10 x 245,11 cm

³³ Greenberg ve Schapiro 1950 yılında Samuel Kootz Galerisinde açtıkları ‘New Talent’ [Yeni Yetenekler] Sergisine Hartigan’ı da dahil etmişlerdi (Mattison, 1990).

Resim 62

Grace Hartigan “*The Persian Jacket*”



Not. 1952. Tuval üzeri Yağlıboya, 146 x 121,9 cm

© 2019 Grace Hartigan Estate

Hartigan’a destek, gücü Greenberg ile yarışabilen tek kişi olan Barr’dan gelir. Statükoyu yıkma konusunda deneyimli olan Barr, Hartigan’ın dinamik resminde geriye doğru değil ileriye doğru bir yön olduğunu kavrar; herkesi şaşırtarak müzeye sanatçıdan alım yapmaya başlar. MoMA 1953 yılında, Hartigan’ın “*The Persian Jacket*” [*Pers Ceket*] (1952) eserini aldığı anda bu kadın ya da erkek Soyut Dışavurumun ikinci kuşağından bir sanatçıdan alınan ilk eserdir (Mattison, 1990) (Resim 62). Hartigan, Greenberg’e rağmen kendi yolunu izleyerek başarmıştır.

“*River Bathers*” [*Nehirde Yıkananlar*] (1953) eserinin de MoMA tarafından satın alınması da Hartigan’ın kariyerini ve ününü pekiştirir (Resim 63). Bu resim O’Hara’nın bir portresini de içerir (Curtis, 2015, s. 251).

1954’te, MoMA’nın 25. Yılı sergisinde “*River Bathers*”ın, dönemin önde gelen sanatçılarının eserlerinin yanı başında olduğunu gören Hartigan gururunu günlüğüne geçirir: “Kendime dair bildiğim şeyi Barr’ın hissetmesine sevindim; çağdaşım çoğu Amerikalının eşitiyim, hatta daha iyiyim” (La Moy, 2009, s. 151-152).

Amerikan modernizminin önde gelen bir kurumundan onay almak o dönemde bir kadın sanatçı için önemli bir olaydır; ancak Hartigan’ın tereddütleri de çoktur:

“Bu büyük yeteneğin bana, bir kadına, verilmesine hayıflanıyorum; sayısız kırılganlıkları, dünyasalılıkları, korkuları- ne çok. ... Yapacak bir şey yok, yaşamın akması için gerekeni yaşamaya hazırım.” (Gabriel, 2018).

Resim 63

Grace Hartigan “River Bathers”



Not. 1953. Tuval üzeri Yağlıboya, 176,2 x 225,5 cm

© 2021 Grace Hartigan

Hartigan'ın resim sanatına bir katkısı da figüratif-soyut arasındaki geçişlerinde Pop Sanatın ilk işaretlerini vermesidir. Amerikan pop kültürünü, tüketim zihniyetini ve reklam dilini de sıklıkla işler. Bayağı, kaba ve yaşamsal olana olan ilgisi, kişiliğinin cüretkâr yönünü ele verir: Bunların güzel bir şeye dönüşüm olanağını gerçek kılmak, sanatıyla yaşama sihirli bir dokunuş iletmek ister (Mattison, 1990).

Bu yöneliminin ilk örneklerinden biri olan “*Billboard*” [*Bilboard*], popüler Life dergisinden kestiği ve mekanik üretim ve tüketim ürünlerini içeren kolajlarına dayanır (Resim 64) (MIA, 2020).

Resim 64

Grace Hartigan “*Billboard*”



Not. 1957. Tuval üzeri yağlıboya, 199,4 x 221 cm

© Estate of Grace Hartigan

Her ne kadar Hartigan'ın Soyut Dışavurum ile Neo-Dada ve Pop Art akımları arasında ilk köprülerden birini oluşturduğu düşünülse de kendisi yeni yeşermekte olan Pop Art'tan, bu akımın seri üretime yönelmesinden hazzetmez. ‘Sanatçının eli’nin yansıttığı duyguyu önemser ve ister figüratif ister soyutlama çalışsın, bir resmin ‘içeriği ve duygusu olduğu’ yönündeki inancı hiç değişmez (Diggory, 1983).

Marilyn Monroe'nun ölümünün ardından yaptığı, “*Marilyn*” [*Marilyn*] tablosu da konusu itibarıyla Hartigan'ın Pop Art'a yakınlığını gösterir (Resim 65). Ancak sanatçının uygulamaya yaklaşımı Pop Art sanatçılarından farklıdır. Fotoğraflardan çalışarak, boyanmış bir kolaj elde etmiştir. Resme, sıcak renkler, özellikle cinsellik, beden ve kanla ilişkilendirilen kırmızı hakimdir. Sanatçının varlığını ve duygularını gösteren fırça vuruşları daha yumuşak olsa da aynı zamanda ağır, siyah çizgiler, çizikler ve sürtme hareketleri kullanmıştır. Tuvalin üst kısmında meşhur bir Life dergisi fotoğrafından aldığı Marilyn'nin ağzı öne çıkar. Alt kısımdaki uzanan el ise sanat tarihinden bir detaya, Andrea Mantegna'nın 1474 tarihli “Kardinal Francesco Gonzaga'nın Gelişi” işine gönderme içerir (The Art Story, 2014). Hartigan'ın yorumuna göre bu kopuk görünüm Andy Warhol ve Pop Art sanatçılarının yansıttığı parlak görünümünden çok daha gerçektir, gerçek Marilyn'nin yaşamına daha yakındır.

Resim 65

Grace Hartigan “Marilyn”



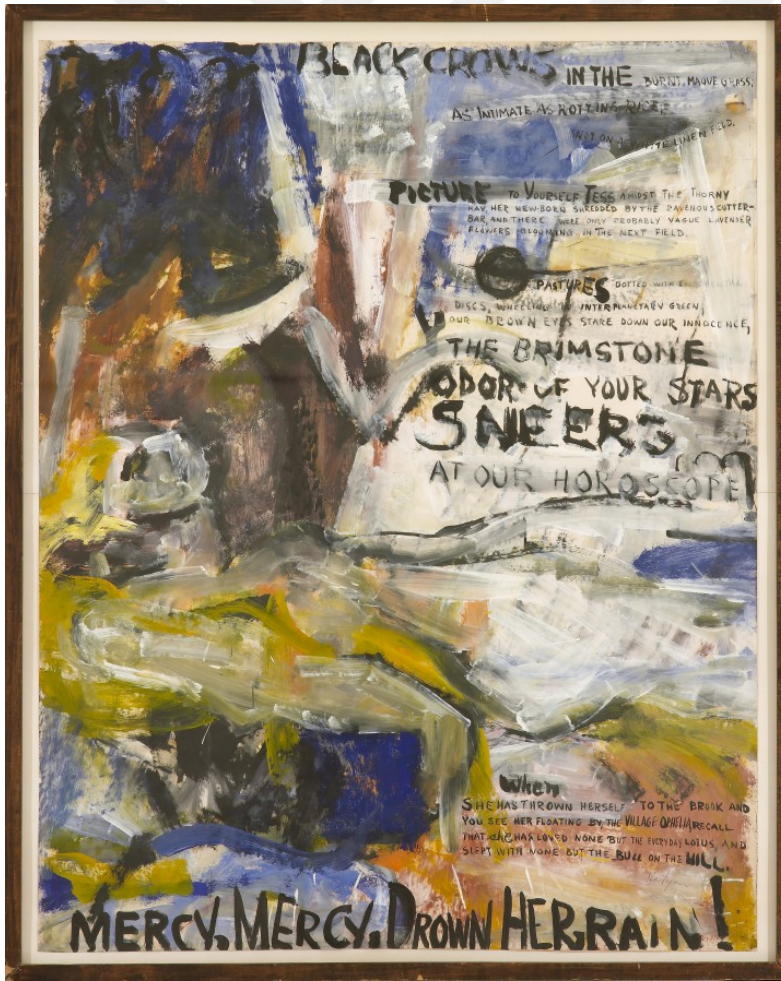
1962. Tuval üzeri Yağlıboya, 180 x 140 cm

© Estate of Grace Hartigan

Hartigan'ın günlük yaşamdan imgeleri sanata katma eğiliminde, O'Hara'nın yüksek sanat ve alçak sanatı şiirde birleştirmesinin de etkisi bulunur. Şairin yaratıcı süreci hakkında yazması Hartigan'ın da kendi resim yapma sürecindeki hız ve doğrudanlık üzerine düşünmesini sağlar. İki sanatçının dostluğu başlarken Hartigan, O'Hara'nın on iki adet şiirinden esinlenerek “*Oranges*” [*Portakallar*] (1952-1953) serisini resmetmiştir. Tuval zeminine şiirden seçtiği sözcükleri yazdığı seriden, 1952 tarihli “*Black Crows (Oranges No. 1)*” [*Siyah Kargalar (Portakallar No 1)*] Hartigan'ın en iyi bilinen işlerinden biridir (Resim 67) (Diggory, 1993).

Resim 67

Grace Hartigan “*Black Crows (Oranges No. 1)*”



Not. 1958. Kâğıt üzeri Yağlıboya, 114,3 x 88,9 cm

© Grace Hartigan Estate / Photo: Biff Henrich

Gelinlik mağazasının vitrinindeki mankenleri soyutladığı, “*Grand Street Brides*” [*Grand Sokağı Gelinleri*] (1954) işinde evlilik kavramını sorgular (Resim 68). Gelinler, Goya'nın 1800 tarihli “*Charles IV of Spain and his Family*” [*İspanya Kralı Charles IV ve Ailesi*] resmindeki kadınları anımsatırcasına yerleştirilmiştir. Avrupa'nın o döneminde aristokrat kadınlar, ekonomik ve politik açıdan güç sahibi aileler kurmak adına çıkar evliliklerine yönlendiren birer meta olarak görülmektedirler. Hartigan sorar, “Gelinlerin bir meta olması durumu günümüzde değişmiş midir?”

Hartigan, “*Masquarade*” [*Maskeli Balo*] (1954) ve “*Barbie*” [*Barbie*] (1964) gibi çalışmalarında da Amerikan toplumunun yapısını ve kimlik inşasını inceler.

Resim 68

Grace Hartigan “*Grand Street Brides*”



Not. 1954. Tuval üzeri Yağlıboya, 184.3 × 260 cm

© Grace Hartigan Estate

1956 tarihli “*Summer Street*” [*Yaz Sokağı*] yoğun şehir yaşamındaki enerjiyi, neşeyi, hareketi çırpıntılı değişken fırça vuruşları ile dolaylı olarak aktarır; bu onun soyutlama yaklaşımıdır (Resim 69). Nesneler arasında arkadaşı Elaine de Kooning’in mavi güneş gözlükleriyle yansıtıldığını, bacakları ile bisiklet tekerleklerinin kaynaştığını görürüz (NGA, 2019).

Resim 69

Grace Hartigan “Summer Street”



Not. 1956. Tuval üzeri yağlıboya, 204,47 × 147,96 cm

Courtesy of the Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

Hartigan, ilk olarak 1958’de Avrupa’ya gider ve köklerinin uzandığı İrlanda’yı da gezer. Dönüşünde bir seri iş üretir; bunlardan en büyüğü “*Ireland*” [*İrlanda*] olur (Resim 70). Bilindik bir doğa veya nesne görüntüsü olmayan bu resimler sanatçı açısından mekânın ruhunu yansıtan soyutlamalardır. “*Visions of Heaven and Hell*” [Cennet ve Cehennem Görüşü] (1985) (Resim 71) ve “*Bosch’s Women*” [Bosch’un Kadınları] (2005) ise Hieronymus Bosch’a göndermedir.

Resim 70

Grace Hartigan “Ireland”



Not. 1958. Tuval üzeri Yağlıboya, 200 x 271 cm

Credit Line, The Solomon R. Guggenheim Foundation

Resim 71

Grace Hartigan “Visions of Heaven and Hell”



Not. 1985. Tuval üzeri Yağlıboya, 274 x 488 cm. Courtesy of ACA Galleries

Resim 72

Grace Hartigan “Josephine”



Not. 1983. Tuval üzeri Yağlıboya

Hartigan’ın şair Barbara Guest ile paylaşımları her ikisi için de önemlidir ve sanatçının 1960’ların başlarında, mitolojiden ve tarihten kadınları yorumladığı işlerini de besler (Holmes, 2018). Sanatçı 1983’te başladığı “*Great Queens and Empresses*” [*Büyük Kraliçeler ve İmparatoriçeler*] başlıklı serisinde bir kez daha efsane olmuş kadınlara yönelir. Bu işlerinde kâğıt bebekler ve boyama kitaplarından da etkilenmiştir. Serideki “*Joséphine*” [*Joséphine*] (Resim 72), Fransız kadınlarının siyasi gücünün az olduğu bir dönemde Josephine’in kararlılığını yansıtan bir resimdir; sarı imparatorluk yeleşine saklanmış olması, ulaşmak için çabalayıp durduğu sofistike zarafeti yansıtır. Hartigan’ın kendi alkolizme karşı olan uzun savaşından ilham aldığı yorumu da yapılmaktadır, bu mücadeleyi 1983’te kazanmıştır (The Art Story, 2014).

Bir üsluptan diğerine, yani gerçekçilikten soyutlamaya veya soyutlamadan gerçekçiliğe geçiş, derin bir psikolojik devrimi beraberinde getirmez; bu sadece yön veya rota değişikliğidir. Her durumda sabit kalan şey, bir gerçeklik yaratma arzusu ve biçimlendirme ifadesidir (Read, 2020, s. 109).

Hartigan'ın hangi döneminde olursa olsun resmin biçimsel öğelerini önemsediğini görürüz. Gözü pek ve deneysel jestüel eylemler ve fırça vuruşları ile yeni bir üslup oluşturmuştur. Bir sanat yapıtını 'muhteşem bir mücadele' olarak tanımlar. İşleri tuval yüzeyine ivedilikle yaklaştığını, resmi hızla tamamladığını açığa çıkartır. Üst üste binen fırça hareketleri ile kalın katmanlara ulaşır.

Soyutlama ve figüratif yaklaşım arasındaki fark, gölgelemenin yokluğu ve deneysel fırça kullanımı dolayısıyla bulanıklaşır. Barbara Hepworth'un yorumuyla:

Gerçekçi çalışmak, kişinin yaşama, insanlığa ve doğaya sevgisini tazeliyor. Soyut çalışmak ise kişinin karakterini serbest bırakıyor ve algıları keskinleştiriyor gibi görünüyor; böylelikle yaşamı gözlemlerken kişiyi derinden harekete geçiren şey bütünlük ve içsel niyet oluyor; bileşenler yerine oturuyor, detaylar bütünlük açısından önem kazanıyor (Read, 2020, s. 109-110'da Hepworth'dan alıntı).

1950'lerde bir kadın ressamın renkteki başarısı sadece feminen yönünü açığa çıkartması olarak küçümseniyordu. Bundan kaçınan Hartigan'ın renk kullanımı kadınsı yorumlanacak şekilde pastel değil kuvvetlidir (Curtis, 2015, s. 251).

1960 ve 1970'lerde baskı ve suluboya teknikleri ile deneysel araştırmalar yapar. Suluboya kağıtları ile kolaj tekniğini geliştirir. Onun resminde aşına olduğumuz kalın fırça darbelerinin yerini ince lekesel boya kullanımı alır.

Hartigan, iyi resim yapmayı sürdürmeyi her şeyden çok önemser, zira resmiyle yaşamına bir anlam vermeye çalışır. Kendi ifadesiyle, kendisine verilen kaotik ortamı ancak resim yaparken belli bir mantığa oturtabilmektedir (Hartigan, La Moy, & McCaffrey, 2009, s. 188). Sanatçı, MoMA'nın düzenlediği "*Twelve Americans*" [*On iki Amerikalı*] (1956) ve ardından "*The New American Painting*" [*Yeni Amerikan Resmi*] (1958) sergilerinde yer alabilen tek kadındır. Sanat eleştirmeni Will Grohman şunu yazar (Marter, 2016):

“Hartigan’da Willem de Kooning’in de etkisi var, onun ifade yöntemine ait sayılır.”

Ancak Hartigan açısından de Kooning için bile olsa takipçi konumunda anılmak bir övgü değildir.

Akımın olduğu yıllarda, çağdaşı kadın resamlara kıyasla Hartigan’ın görünürlüğü, işlerinin sergilenmesi ve satışı³⁴ daha iyi olmuştur³⁵. Yine de akımı kuşaklara ayırma yaklaşımı çıktığı zaman, diğer tüm kadınlar gibi İkinci Kuşak sanatçılar arasına katılmıştır.

Pop Art’ın öncüsü olarak görülmesine dair yorumlara “Sevdiğin bir akımın İkinci Kuşağı olarak görülmektense, sevmediğin bir akımın öncü ismi olmak daha iyidir” şeklinde alaycı bir yanıt verirken bu kategorileştirmeye içerlediği açıktır (Grimes, 2008).

Ancak kendisi de resim sanatına katkısını değerlendirirken gerçekçidir:

“Sanırım tarih beni Kline ve Guston ile yerleştirecek. Önemli bir kadın sanatçı olarak anılacağım. Pollock ve de Kooning ile eş görülmemeye yetecek ölçüde mucit değilim” (Grimes, 2008).

Hartigan 1960 yılındaki evliliğiyle Baltimore’a taşınmış ve sanatını ilerletmeyi ve düzenli olarak önemli sergilere katılmayı sürdürse de sanat çevresinin uzağına düşmesi sonucunda 1970’lerin ortasından itibaren görünürlüğü hızla azalmıştır.

³⁴ Hartigan Birinci Kuşak resamları içinde yüksek bir satış elde edebilen sanatçılardandır. 1954 yılındaki toplam \$5,500 satış tutarı Willem de Kooning’in \$7,000 satış tutarına yakındır. Öncesinde maddi sıkıntı çekse de artık geçimini kendi sanatı ile karşılayabilir duruma ulaşmıştır.

³⁵ Sergideki bir işini Nelson Rockefeller’in koleksiyonuna katmasıyla tanınırlığı artar. 1957 yılında Life dergisi Hartigan’dan genç Amerikan kadın resamların en ünlüsü olarak söz eder; Time, Newsweek ve Look dergilerinde de yer alır.

Baltimore'daki çevresi New York'taki çok-kültürlü ve dinamik ortamından farklı olan sanatçı yeni beslenme kaynağını akademide ve gençlerde bulur. 1965'ten itibaren Maryland Enstitüsü Sanat Okulunun Hoffberger Resim Okulunda Yüksek Lisans dersleri vermeye başlamış ve ölümünden bir yıl öncesine kadar yöneticiliğini yaptığı bölümün saygın bir eğitim kurumuna dönüşmesini başarmıştır (Grimes, 2008).

Kırk iki yıl süren akademisyenliği süresince toplumda kadının yerini de irdeleyen Hartigan, feminist sanatçıların takdir ettikleri bir duruş sergiler. Yaratım sürecinde kadın ile erkeğin aynı duyguları yaşadığına inanır; sanat yapıtlarının cinsiyete göre yargılanmasından hoşnut değildir:

“Eğer olağanüstü yetenekte bir kadınsanız kapılar size açık. Kadınların savaşını verdikleri şey erkeklerin olabildiği gibi sıradan da olabilmek hakkı.”

Hartigan'ın biz hemcinslerine eleştirisi de eksik değildir:

“Kendi kendine yaşayabilme becerimiz ne kadar güçlü? Mücadelemizi sürekli kılabiliriz mi? Sanatımızda azla yetinmeyi yadsıyabiliyor muyuz?”

Onun biz kadın sanatçılardan beklentisi gerçek bir sanat eseri oluşturabilecek nesnellik temeline sahip olmamızdır (Hartigan, La Moy, & McCaffrey, 2009).

Hartigan yaşamı boyunca, o dönemlerde güçlenmeye başlayan “bağımsız ve özgür kadın” imajının simgelerinden biri olur. Vassar College'de verdiği konferansta özgüveniyle büyülediği öğrenciler arasında Linda Nochlin de bulunmaktadır.

“Büyük olup olması bir yana, o gerçek bir sanatçı” yorumunu yapan Nochlin, bir kadının ‘her şeyi’ ve ‘herhangi bir şeyi’ yapabileceğine bir kez daha emin olmuştur (Nochlin & Nesbit, 2011). Hartigan'ın feminist bakış açısını şu sözlerinde buluruz: “Eğer kadınları boş kafalı bir bebek gibi gören zihniyeti değiştirebilsem, eğer harikulade kadın imgeleri sunabilirsem kendimi o zaman yeterince iyi bir iş yapmış sayacağım.” (Broude, 2019).

7.4 Joan Mitchell

*Yanımda taşıdığım hatıralarımdaki manzaralardan ve
hatırladığım duygularımdan resmederim.*

Joan Mitchell

Joan Mitchell (1925 Chicago - 1992 Paris), elli yıla ulaşan sanat yaşamında özgün biçimiyle içgüdüsel olarak yapılandırılmış soyutlamanın en lirik örneklerini vermiştir. Hatırlama olgusuna dayanan yapıtı kişileri, gözlemleri, yerleri, anları ve duyguları belirsizce ima eder. Eleştirmen Klaus Kertess'in yorumunu, günümüzün sanatçısı açısından değerli buluyoruz (Joan Mitchell Foundation, 2019) (Resim 73):

Mitchell'in geliştirdiği dil o kadar kendine özgüdür ki "artık bizim olmuştur".

Resim 73

Joan Mitchell



Not. 1956, Paris, Life Dergisi için bir çekim

Fotoğraf Loomis Dean/The LIFE Picture Collection via Getty Images

Mitchell nitelikli sanat eğitiminin ardından New York avangardındaki yerini almış; genç yaşında özgün bir ressam olarak saygı görmeyi başarmış; New York, Paris ve Vétheuil’de sürdürdüğü yaşamında artan birikimi ile ustalaşmıştır. Soyut Dışavurumun akımının saygınlık kazandığı 1950’lerin başlarından itibaren ortaya çıkardığı cüretkâr ve özgün eserleriyle dikkat çekse de sanatçının yaşamı süresince bir yıldız olarak konumlandırılmamış oluşu merak ettirir: Cinsiyetinin etkisi olmuş mudur? Ayrıkış kişiliğine yapılan kinayelerin anlamı ve değeri nedir?

Mitchell’in, aralarında sayıldığı İkinci Kuşak Soyut Dışavurumcuların ve kadın sanatçıların ikincil görülmesini deneyimlediği açıktır. Ancak etkenleri cinsiyetçi bakışın etkisiyle sınırlandırmamayı ve diğer öğeleri baştan belirtmeyi yeğliyoruz.

Öncelikle, Mitchell’in üslubunun nadirliğinin yapıtının değerlendirilmesini güçleştirdiği düşünülmektedir. 1950’lerin sonunda, bir yer edinmiş olduğu New York çevresinden uzaklaşması da önemli bir etkidir. Fransa’ya göç edişinin altında, aşkı Jean-Paul Riopelle’in peşinden sürüklenmek kadar, Greenberg, Motherwell ve Frankenthaler’in merkezde olduğu yakın çevresinin sanatına destek değil köstek olduğu düşüncesini de bulabiliriz (Lee, 2002). Estetik kategorilerle değerlendirilmesine karşı olan Mitchell (Sandler, 1957), başta Greenberg’den gelenler olmak üzere döneminin çeşitli sanatsal dayatmalarına karşı durmayı başarmıştır.

Öncelikle, modernizmin ve Soyut Dışavurumun üstün bulduğu keşif yapma, yeni ve öncü olma kaygısına Mitchell’da rastlamadığımızı belirtmemiz gerekir. Pollock’un sayısız işine ‘No 1’ adını verdiği bir dönemde Mitchell geleneği sürdürmeyi amaçlar (Hudson, 2019a). Onun sanatı, yaratıcı sürecinin parçası olarak geçmişine bakmayı, köküne ulaşmayı, deneyimlerini tekrarlamayı kucaklar; atalarına ve öncülerine saygı içerir ve tamamen yeni olma durumunu geçersiz kılar (Slifkin, 2019).

Çağdaşları Avrupa geleneğinden kopmak isterken Mitchell bir istisnadır. Paris'e gidişinin birçok kişisel nedeninin yanı sıra, Avrupa modernizmine olan yakınlığı da bulunur. Mitchell, New York Okulunu yeni ve tamamıyla Amerikan tarzı olarak görür; oysa onun sanatının bir kökü vardır ve bu kök Fransa'dadır. Resmin ne kadar zengin olabileceğini Avrupa sanatı aracılığıyla çözümlemiştir. O, iyi sanat hakkında konuşurken Titian, Turner, Cézanne, Matisse, van Gogh, Kandinsky, vd. söz eder. Mitchell için "Resmin dili Fransızcadır" (Anfam, 2016, s. 47).

Sanatçının araştırmaları sadece geçmişe yönelik değildir, aynı ortamı soluduğu Soyut Dışavurumculuğun Birinci Kuşağına da saygılıdır; Pollock'da zarafet ve lirizmi, Willem de Kooning ve Kline'da ise eylemin gücünü incelemiştir. Öte yandan bu sanatçıların işlevinin katalizörlükle sınırlı olduğunu göz ardı etmemeliyiz, zira Mitchell'in ruhu olabildiğince bağımsızdır.

Diğer Soyut Dışavurumculardan farklı olarak Mitchell modernizmin öne çıkardığı an'ın değil zamansızlığın peşindedir. O yaşamı ve ölümü benzersiz bir yere yerleştirir.

Mitchell'in sanatının özü hatırlamaya dayanır. Resmetmeye başlarken kendini zihinsel bir alana yerleştirir: olumlu bir deneyime, sevgiye ait bir hatıraya... İster doğadan ister manzaradan veya şiirden yola çıksın hatırasındaki manzaraları ve duyguları resim diline çevirir (Esplund, 2011). Yapıtını alımlarken dillere düşmüş hırçınlığı kadar şiirselliği de karşımızdadır. Lirik soyutlamaları akılcı bir kurgu ve şiddetli jestüel doğaçlamanın bileşimidir. Resminin bırakmasını istediği duygu 'düz yazı' değil, 'şiir'dir. Kendi ifadesiyle:

"Benim resimlerim bir duygu bırakırlar... Michigan gölü veya su veya tarlalar... Daha ziyade bir şiir gibi... Budur resmetmek istediğim." (Cajori, 1993, s. Mitchell'in sesinden).

Mitchell'in temsili olarak aslına çok benzeyen bir ağacı resmetmeye bir itirazı yoktur, yeter ki o ağacın duygusunu verebilsin (Adams, 2008). "Elbette dönüşürler. Bana bıraktıklarını resmetmeyi tercih ederim." (Baur, 1958, s. 75) (Resim 74).

Resim 74

Joan Mitchell "Hemlock"



Not. 1956. Tuval üzeri Yağlıboya, 231.14 x 203,2 cm

© Estate of Joan Mitchell

Mitchell'in duygu aktarımını otobiyografi yazımı olarak görebiliyorsak, yapıtını çözümlerken kendi ifadelerinden ne kadar yararlanabiliriz? Dile yatkınlığına rağmen Mitchell'in kendi yapıtını tanımlamakta zorlandığı dikkat çeker; kullandığı ifadeler yapıtının genel algılanışı ile çelişir (Livingston, 2002). Yaşadığı dönemde bir kadının söylemesinin beklendiği sıradan şeyleri söylemekle yetindiği çıkarımına varabiliriz, zira sanatçıya göre resim sadece görme yoluyla anlaşılabilir (Cohen & Betsy, 1986).

Mitchell'in yapıtının yorum zorluğunun bir nedeni de resmetme sürecindeki güçlü çatışma ve dönüşümdür. Oysaki bir sanatçı duygularını yapıtına aktarırken duyguları sabit mi kalır? Yaratım sürecinin terapik etkisi ne şekilde gerçekleşir?

Kuspit'e göre, aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir, bu edim için gereken duygusal emektir; psikanalizdeki kullanımı gibi sanatçı için bir tür "kendi kendini analiz etme" sürecidir. Eser sanatçının kendisiyle karşılaştığı, duygularını düzenlediği psikanalitik seansa dönüşür (2014, s. 31).

Bu bağlamda, duyguların özellikle soyut resimde pek çok farklı yolla, hatta tam karşıtıyla görselleştirilebildiğinin altını çizmemiz gerekir. Örneğin Mitchell'in şiirsel görülen kimi resimlerini en mutlu olduğu değil de en sıkıntılı olduğu günlerinde yaptığını biliyoruz (Livingston, 2002). Öfke duygusunun yapıta karşıtı olarak yansımaları, karşımıza bir sakinlik arayışını getirmesini şaşırtıcı bulabilir miyiz?

Nochlin, "*Rage to Paint*" [*Resmetme Hiddeti*] makalesinde, geleneksel olarak hiddet, öfke, kızgınlık gibi duyguların kadınlarla ilişkilendirilmediğini, aksine onlara yakışır bulunanın bu duygularıyla sessizce baş etmek olduğunu hatırlatır. Kadın sanatçılarda karşılaştığımız resimlerini kesme, üstünü kapatma yaklaşımlarını da bu çerçevede ele alır (2002). Yapıtını alımlarken merak ettiğimiz kendi yaratım süreci hakkında Mitchell ne söyler bize; resim yaparken neler oluyor sorusunu nasıl yanıtlar? "Hiçbir şey, sadece ellerim kir içinde kalıyor" (Albers P. , 2020).

Mitchell’a göre soyut bir üslup değildir: “Ben sadece tuval yüzeyinin işlemlerini isterim. Bu, mekân ve formların karşıtlıklar içinde var olmasıdır.” (Livingston, 2002).

Mitchell’in yapıtının bize sunduğu estetik deneyimi döneminin öne çıkan değerleri içinde yorumlamak istiyoruz.

Bu bağlamda fark edilmesi gereken bir nokta, Mitchell’in yüksek enerjili yapıtının dönemin öne çıkartılan yaklaşımı Renk Alanı resmi ile tezat oluşturduğudur.

Mitchell’in ustalığı karmaşayı düzenleyebilmesiyle, karmaşada kontrolü kaybetmemesiyle açığa çıkar. Ritmi de estetik bir boyut olarak yapıta katan sanatçının temel stratejisi renk ve biçimdeki baskın ve örtük öğelerin karşıtlığıdır. Renk taşıyıcılarını düzensiz olarak tekrar ederek yapıtı boyunca görülen sürükleyiciliği yakalar. Renk, ışığın ve boyanın hareketinden ayrılamaz olur (Livingston, 2002).

Mitchell’in teknik becerisi yüzeye herhangi bir vuruşu bırakabilmesini mümkün kılar ve hiçbirine tek olarak yüklenmez. Onun resimlerine dair “boya kullanım sözlüğü” yorumu yapılır, zira ince, kalın, yumuşak, sert vs. tüm olanakları eşit yetkinlikle kullanır (Resim 75). Sert ritminin yanı sıra kıvrak çizgileri, geniş jestüel fırça vuruşları, cesur renk birliktelikleri ve boyanın değişken varlığı da çarpıcıdır.

Sanatçının fırçasının dönüşleri renk paletindeki geçişlerle birleşerek üç boyutlu bir alan yaratır. Mitchell tuval yüzeyinin yassılığını vurgulamıyor oluşu dolayısıyla da Greenberg’ün dar modernizm tanımından ayrılır (Albers P. , 2016).

Mitchell, Soyut Dışavurumcular ile özdeşleşen tüm-yüzey kompozisyonu ile deneyler yapmış ve kısıtlayıcı bulmuştur. Dolayısıyla, kendini akımın modasına uymak zorunda bırakmamış, farklı dönemlerinde geleneksel figür-arka plan ilişkisi ile tüm-yüzey kompozisyon yapısı arasında gel-git yaşamıştır (Livingston, 2002).

Görüldüğü gibi, sanat ve sanatçılarla iç içe olan Mitchell dayatılan yollardan gitmek yerine kendi bağımsız ruhuna saygı duymuştur.

Resim 75

Joan Mitchell “La Seine” ve detayı



Not. 1967. Tuval üzeri yağlıboya, 194,945 x 422,91 cm. © Estate of Joan Mitchell.

David Zwirner Galerisi “*I carry my landscapes with me*” sergisi (2019)

Fotoğraf Feza Güvenal, 19.06.2019

Mitchell'in çoklu panellerini Soyut Dışavurumcuların farklı tuval geometrilerini araştırdıkları bir dönemdeki kendi çözümünü olarak görebilir miyiz? Her biri bağımsız ve aynı zamanda bütünün bir parçası olan panelleri dinamizmi ve panoramik algıyı güçlendirir (Bernstock, 1988) (Resim 83). Tucker, Mitchell'in çoklu panelleriyle Rothko ve Newman gibi dini resim geleneğini sürdürdüğünü düşünür (1974).

Sanatçının kendisiyse fırça sürüşünün bir resmin konusu olamayacağını açıklar (Bernstock, 1988). Geçişte ve devamlılıkta ustalaştığı çoklu panellerini tek bir bakışta algılanmak üzere oluşturduğunu, gözün zaman içindeki akışını planlamadığını belirtir. Öte yandan, sanatçının ilk çoklu paneli olan *"The Bridge"* [*Köprü*] (1956) mekân ve zamanda bir akışa, bir geçişe, bir bağlantıya işaret eder (Hudson, 2019a) (Resim 76). Anlam 'köprü' kavramını Mitchell'in çevresine uzanışı, eş deyişle ulaşabilen ve ulaşılabilir olan olma isteği bağlamında yorumlar (2018), zira toplumdan pek çok anlamda kopuk ve yalnız olması Mitchell'in yaşamöyküsünde öne çıkar.

Resim 76

Joan Mitchell *"The Bridge"*



Not. 1956. Tuval üzeri Yağlıboya, 116,205 x 178,753 cm

© Estate of Joan Mitchell.

Mitchell'in yaşamöyküsünü öncelikle Nochlin'in sözlü tarih çalışmasından yakalarız (1986). İlk olarak, çocukluğundan başlayarak sanatında ustalaşmak için pek çok olanağa sahip olduğunu ve bunların hakkını verdiğini görürüz. Sanatçı maddi, kültürel ve sosyal koşulları zengin bir aile ortamında, kitaplarla ve entelektüel kişilerle çevrilmiş olarak yetişmiştir. Şair, yazar ve edebiyat dergisi editörü olan annesi kendisine ömür boyu yüreğinde taşıyacağı edebiyat sevgisini aşılar; sıklıkla ağırladıkları konukları arasında T. S. Eliot, Ezra Pound, Carl Sandburg ve William Carlos Williams da bulunur. Başarılı bir doktor olan babası ise onu resimle tanıştırır. Kadınlara özel saygın bir sosyal bilimler okulu olan Smith College'de başladığı eğitimini Chicago Sanat Enstitüsü'nde sürdüren Mitchell, kurumun benzersiz sanat koleksiyonundan da yararlanır. Mitchell gençliğinde şampiyon bir sporcudur; atletik çeviklik, savaşıma gücü ve kazanma azmini ileride sanatında kullanacaktır (Livingston, 2002). Entelektüel kapasite, keskin zekâ, gözlem gücünün yanı sıra *eidetic* hafıza ve sinestezyaya sahip oluşu Mitchell'ı farklılaştıran niteliklerindendir.

Mitchell, Komünist Partisi üyesi olduğu gençlik döneminde sosyal konuları sanatına katmaya eğilimlidir. Kollwitz'in Mitchell için bir rol modeli olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı 1945 ve 1946 yazlarını Mexico City'de geçirir ve Orozco ve Siqueiros ile çalışır (Albers P. , 2011).

Mitchell 1947'de Hofmann ile çalışmak niyeti ile New York'a gelir. Hocasının eğitim yöntemine sadece bir ders dayanabilse de resme yaklaşımının bazı unsurlarını kendi çalışmalarıyla içselleştirmeyi sürdürecektir (Livingston, 2002). İlk olarak bu dönemde Soyut Dışavurumcular ile tanışır. Bir yıl sonra kazanmış olduğu mezuniyet bursuyla önce Paris'e ardından La Lavandou'ya gider, burada zamanla Soyut Dışavurumun etkisi belirir; yeni işlerini 'dışavurumcu manzaralar' olarak adlandırır. 1949'da New York'a dönerek kısa sürede Soyut Dışavurumun merkezine katılır.

Genç bir sanatçı olarak varlık mücadelesi, bu rekabetçi kente taşınan göçmenlerde sıklıkla görülen tereddütlerden uzaktır (Livingston, 2002). 1950'lerden başlayarak kendine güveni artarak üreten, sanatı kuvvetlenen ve özgün stilini geliştiren Mitchell, 25 yaşında Pollock, de Kooning, Motherwell, Hofmann, Hartigan, Krasner gibi akımın daha eski ustalarının yanı başında sergilemeyi başarır. Çoğu sanatçının gelmek için uzun yıllar mücadele ettiği bir noktaya sadece birkaç ayda ulaşır (Hess T. B., 1976).

Her ne kadar Mitchell bu yıllarda çok olumlu eleştiriler alsa da Greenberg gibi eleştirmenlerin ya da Miller gibi müze küratörlerinin Soyut Dışavurumcu erkeklerle verdikleri çok güçlü desteği göremediğinin farkındadır. 1959 yılında cesur bir kararla Paris'e taşınması, onu başarıya ulaştırmış olduğu New York sanat ortamından tamamen kopartmasa da uzaklaştırır. Öte yandan Paris'te farklı bir sanat çevresine girer ve sanatı benzersiz bir yönde ilerler. 1968'de Paris yakınlarındaki Vétheuil'e taşınır ve ölene kadar burada çalışır. Monet'nin de yaşamış olduğu bölgede, Seine nehrine bakan geniş bahçesi, sanatında doğa ve manzaraya bakışına yansır; kompozisyon, palet ve fırça vuruşu farklılaşır. Mitchell bu manzaranın kendisine umutsuzluk değil, güven vermesinden hoşnuttur (Adams, 2008) (Resim 77).

Resim 77

Joan Mitchell "Untitled (Seine)"



Not. 1967-68. Kâğıt üzeri yağlı pastel. 30.8 x 103,6 cm © Estate of Joan Mitchell.

Ancak fırtınalı da olsa sanatsal açıdan destekleyici bir ilişki yaşadığı Riopelle’un 25 yılın ardından evi terk etmesi Mitchell’in yalnızlık korkusunu ve depresyonunu körükler. Eşinin ardından “*La Vie En Rose*”u resmeder (Resim 78) ve duygularını şiiriyle aktarır (Adams, 2008):

*Yirmi beş yıl Fransa, çünkü o seviyordu,
Çünkü kadınların yapması gereken buydu,
Derken köpek bakıcısıyla kaçtı.*

Resim 78

Joan Mitchell “*La Vie En Rose*”



Not. 1979. Tuval üzeri yağlıboya. © Estate of Joan Mitchell

Mitchell bu zor döneminde ufak boyutlu pastelere sığınır. Yağlıboyanın yanı sıra düzenli olarak pastel, gravür ve litografide de üretmiş; farklı medyumların birbirini karşılıklı olarak etkilemesinden yararlanmışır. Hess’in anısına yaptığı “*Salut Tom*” [*Tom’a Selam Duruşu*] (1978) kâğıt işlerinde yakaladığı ışığın etkisini yağlıboyada da arayışını örnekler (Resim 79).

Mitchell’in esin kaynağının sadece plastik sanatlarla sınırlı olmadığı, edebiyat ve müzikten de aynı ölçüde beslendiği ve onlarda sığınak bulduğu açıktır. Voltaire’in “Tüm sanatlar kardeştir, her sanat öbür sanatları aydınlatır” sözünü örnekler.

Resim 79

Joan Mitchell “Salut Tom”



Not. 1978. Tuval üzeri yağlıboya. © Estate of Joan Mitchell

Sanatçı şairlerle iş birliğiyle resmettiği kitaplarını gururla anlatır; bunlar arasında Schuyler de bulunur (Nochlin, 1986). “*Ode to Joy*” [*Neşeye Övgü*] eserini aynı isimde bir şiiri bulunan, kendisine Soyut Dışavurumu kurtardığı için teşekkür etmiş olan O’Hara’ya adanmıştır (Resim 80). Dost çevresi geniş olan Mitchell toplumun cinsel tercih, ırk, renk gibi ayırım noktalarında kapsayıcıdır, dostluklarında elitist değil eklektiktir (Livingston, 2002).

Resim 80

Joan Mitchell “*Ode to Joy*”



Not. 1971. Tuval üzeri Yağlıboya. © Estate of Joan Mitchell

“Çabuk unutululan konular” hakkında yazmayı sevdiğini ifade eden eleştirmen Dave Hickey’in Whitney Müzesinin küratörü Tucker’ın anısına cinsiyet eşitlikçi sanat eleştirisi yazımı yolunda bir adım olmasını umduğu kitabını ithaf ettiği sanatçılar arasında Mitchell ve onun gibi “özgür ruhlar” vardır (2016, s. 1-5). Hickey çağdaşları içinde en güçlüsü olarak yücelttiği ressamın, yaşamının son yıllarında, üstelik de Soyut Dışavurumculara ilginin azaldığı dönemde kazandığı ünü irdeler: Elbette eskimiş erkek yüzlerine karşı Mitchell ‘yeni’ arayışını karşılamaktadır; ancak cazibesinin tek nedeni bu değildir (2016, s. 15-20). Mitchell’in yapıtı karşısındaki çetrefilli duygularımıza dikkat çeken yazar, bir noktayı öne çıkarır: Mitchell’in resminde neşe, zarafet, coşku ve taşkınlığın yanı sıra küçüklük, panik, karşılıklı suçlama, kıskançlık, kibir, hor görme ve apaçık kendinden-nefret de vardır. Soyut bir resme bakarken, bu ufak, keskin insani duyguları hissetmenin etkisi normalleşmek için zaman ister. Bu uyumsuzluk Mitchell’in yapıtını ayırır (Hickey, 2016, s. 15-20).

Resim 81

Joan Mitchell “Sunflowers”



Not. 1990-1991. © Estate of Joan Mitchell

Mitchell'in ilk bakışta çiçek açmış görünen ayçiçekleri ölümlülüğü taşır (Resim 81). Ayçiçekleri yaşam döngüsüne zarifçe boyun bükmezler, tersine rahatsız edici şekilde çürürler. Hickey'e göre Mitchell'in yapıtının uzun ömürlü olması ironik bir şekilde bu ölümlülük duygusundan kaynaklanır. Mitchell, sadece ölüme ve yaşama inanır, başka herhangi bir şeye -sanata, dehaya, kahramanlığa, tarihe, gerçek sevgiye veya doğaya- değil (2016, s. 15-20).

Hickey, Mitchell'in yapıtının görkemini en iyi anlatan niteliğin sanatçının eğilip bükülmeyen ateistliği olduğu saptamasını yapar. Bu bağlamda ateizm; Tanrı'yı reddetmek manasını değil, insanoğlunun "kozmostaki kimsesiz yaratık" olduğu anlayışını ifade eder. Hickey, Mitchell'in açık ateizmi konusunda taşıdığı ısrarın, Mitchell'in yapıtını yorumlamaya yeni bir katman ekleyerek karmaşıktırdığını değil, aksine birkaç katmanı soyarak sadeleştirdiğini savunur: Sadece yaşamdan sonra ölüme olan derin inanç, Mitchell'in devasa boyuttaki kızgınlığını ve depresyonunu bu doyurucu hacimde bir sanata dönüştürebilirdi (2016, s. 15-20).

Mitchell kendi yorumunda ise yine sadece omuz silker: "Ölü, ölüdür".

Mitchell'in 60 yaşlarındayken çalıştığı "*La Grande Vallée*" [*Büyük Vadi*] serisi ölüm temasını ele alır. "*La Grande Vallée XIV (For a Little While)*" [*Büyük Vadi XIV (Bir Süreliğine)*] (1983) birlikte sergilendiğinde şiirsel bir bütünlük yaratan bu seriye aittir (Resim 82). Seri bir dostunun genç yaşında kanserden ölen kuzeniyle olan çocukluk hatırasına dayanır; ölüm döşğinde onları çocukken oynadıkları, cennet gibi vadiye dönebilme düşü avutmaktadır. Kız kardeşinin yasını da tutmakta olan Mitchell ölüm ve yas ile ilişkiyi yoğun doku ve canlı renkler ile kurar (Lee, 2002).

Mitchell'in bu yapıtında arkadaşının anısından ilham alarak cennet kavramını olumlarken verdiği tepkiyi bugün biz de onun yapıtı karşısında verebiliriz:

"Ne kadar gerçek ve yalın".

Resim 82

Joan Mitchell “La-Grande Vallée XIV (For a Little While)”



Not. 1983. Tuval üzeri Yağlıboya, 280,035 x 600,075 cm. © Estate of Joan Mitchell

“La Grande Vallée” serisi Mitchell için aydınlık bir ‘katedral’dir; o 1950’lerden itibaren “katedral gibi resim yapmak” metaforunu kullanır. Taş ve cam, yapı ve ışıktan oluşan katedral, onun için hem maddi hem de tinsel olanı temsil eder. Katedralin bir sığınak, bir ibadethane olması gibi Mitchell için de resim yapmak böyledir. Mitchell bir yandan resim sanatını “yalan-dolan” olarak tanımlarken diğer taraftan eski dönemlerde sahip olduğu tinselliği yitirmesinden yakınır. Mitchell için katedral daha yüksek bir hayata, yaşamın anlamına, yaşam-ölüm ikiliğine ilişkin değil, daha ziyade şimdi ve burada olan bir canlılıkla ilgilidir (Albers P. , 2016).

Ardından aynı derecede etkili “*Then, Last Time*” [*O zaman, Son Defa*] ve “*Before, Again*” [*Önceden, Yeniden*] serilerini tamamlar. Bu dönemde kendi sağlık sorunları artmaktadır:

“Beyaz... ölümdür... hastanedir... feci hemşirelerimdir.
Beyaz sınırsız dehşettir. En kötüsüdür.”
(Michaud, 2015).

Mitchell'in son resimlerinden olan “*ICP*” [*Burada*] kanser tedavisi görmekte olan sanatçının bu dünyanın gerçekliğine yorumunun ötesine geçer, “ifade edilemeyen” ifade etme çabasıdır. Tek gerçek olarak ölüm ve yaşamı gören Mitchell’a göre resim yapmak yaşam ve ölümün ötesidir, başka bir boyuta geçmektir (Albers P. , 2016). Sanatçının sözleriyle:

“‘Var olmak’ varlığını sürdürmektir, sadece hissetmek demek değildir. Hissetmek daha fazlasıdır, kişinin var olduğunu hissetmesidir. Sadece varlığını sürdürmek de değildir. Resim yapmak kişinin yaşamı hissetmesidir.” (Albers P. , 2016).

Resim 83

Joan Mitchell “Minnesota”



Not. 1980. Tuval üzeri yağlıboya, 4 pano, 260,4 x 620,4 cm

David Zwirner Galerisi “I carry my landscapes with me” sergisi

Fotoğraf Feza Güvenal, 19.06.2019.

“Ahh, Joan, keşke Fransız, erkek ve ölü olabilseydin!”

Mitchell’in 1949’da ilk sergisini açma isteğine New Yorklu bir galericiden aldığı yukarıdaki yanıt o dönemin klişesidir (Albers P. , 2016).

Mitchell’in Vétheuil’deki üretimi 1972 yılında “*My Five Years in the Country*” [*Kırsaldaki 5 Yılım*] adıyla Syracuse’daki Everson Sanat Müzesinde açılan ilk solo müze sergisine taşındığında aldığı eleştiriler sınırlıdır. Eleştirmen Peter Schjeldahl ise, o dönemde yeniden yazılmakta olan Soyut Dışavurumculuk tarihinin Mitchell’ı sadece 1950’lerin değil, 60’lar ve 70’lerin de en iyi sanatçıları arasına alması gerektiğini savunur. Schjeldahl, kendi eşsiz yeteneğinin ayırında olan bir sanatçının karşılaştığı bu görmezden gelme durumunu kabul etmesinin kolay olamadığını kavramış ve Mitchell ile empati kurmuştur (1972).

Sanatçının hak ettiğini bildiği değeri yaşamı boyunca görememiş olması hayal kırıcı olsa gerektir. Bu durumun cinsiyetinden kaynaklandığını düşünmek ise farklı duygulara kaynaklık edebilir.

Mitchell üzerinden düşündüğümüzde narsizm ve kendine güvensizlik arasında parçalandığını söyleyebiliriz. 1972 yılında Marcia Tucker’dan aldığı Whitney’de solo sergi davetine çekimser dururken gösterdiği iki nedenden ilki, iki yıl sonrası için bir söz vermek istememesi; “iyi iş çıkaramama”, “kendini rezil etme” endişesi duymasıdır. Bununla birlikte, diğer sanatçıların işleri için de oldukça eleştireldir, hakkında olumlu düşündüğü sanatçı azdır.

Mitchell’in Whitney’de solo sergi teklifine tereddüt etmesinin diğer nedeni Tucker’ın kendini feminist küratör olarak tanımlama planını hissetmesi ve bu planın bir parçası olmaktan kaçınmasıdır. Sergi Krasner’ın 1975’teki sergisinin tarihi ile neredeyse çakışacaktır. Mitchell’in feminist eleştirmenlerin yeniden keşfettiği kadın sanatçıların arasında anılmak istemediği açıktır.

Soyut Dışavurumun diğer kadınlarıyla kurduğu dostlukları Fransa'ya taşındığında sürdürmemesi de bunu örnekler. O kadınlarla değil erkeklerle birlikte anılmak ister. 1974'te sergisi açıldığında ise küratör Tucker sanatçının yapıtında alımladığı tecrit edilme duygusuna dikkat çekmiştir (1974).

“Antiloplar arasında bir dişi aslan”

Hickey, kendisini “erkekler dünyasında bir kadın” olarak hissedenden Mitchell için “aslan” olmayı daha uygun görmüştür (Hickey, 2016, s. 17). Sanatçı hakkında kullanılan bazı nitelikleri sıralayabiliriz: Kavgacı, dik kafalı, titiz, densiz, zalim, küfürbaz ... Müstehcen bir dil kullanan, kavgasını diliyle de sınırlı tutmayıp fiziksel şiddete varıran Mitchell'in bu yıpratıcı karakterinin bir kadının sanat topluluğundaki ilişkilerini kolaylaştırmadığı açıktır. Mitchell'a göre eğer hayat kadınlara sert ise o zaman kadınların da sert olması gerekir; şikâyet eden, mızız kadınlara olmaları değil. Mitchell'in çözümü erkeklerden biri olmaktır.

Nochlin, Mitchell'in kişiliğinin ve davranışlarının ayrıksılığını savunur (2002): Soyut Dışavurumun erkeklerinin kabalıkları, öfke krizleri, içkiye bağımlılıkları onaylanırken Mitchell'in yaratım sürecinin başka türlü olması neden bekleniyordu?

Öte yandan kadınsı nitelikleri öne sürerek küçümsemenin sadece erkeklere özgü olmadığını, kadınların da bu cinsiyetçi dili kullandıklarının farkında olmamız önemlidir. Mitchell, Frankenthaler'ı “tampon ressamı” olarak aşağılarken, Hartigan kendisini ‘dişi’ olmamakla küçümsüyordu. Öte yandan bunun bir küçümseme değil Mitchell'in bilinçli tercihi olduğunu söyleyebiliriz. Madem ki değerli olan erkeklerin sanatıdır, Mitchell da erkeklerden biri gibi davranacak, içecek, küfredecek, kavgaya çıkaracak, sık sık sevgili değiştirecektir. Mitchell cinsiyet ayrımcılığını, yaşamı boyunca boğuştuğu yalnızlık, depresyon ve alkol bağımlılığı gibi sorunlardan bir diğeri olarak görmeye çabalar ama zorlanır (Livingston, 2002).

Kadınların karşılanmamış ihtiraslarının onlar için çok yıpratıcı olduğunu ve sonuçta kendi kendilerini yok etmeye yönelttiğini ifade eder. Kadınlara pek çok şeyin yakıştırılmamasına öfkesini tuvalinde giderir; yaşama resmederek bağlanır.

Hastalığına ve depresyonuna rağmen son zamanlarına kadar yaratmayı ve düzenli olarak Amerika ve Avrupa'daki müze ve galerilerde sergi açmayı sürdüren Mitchell kendini sadece "Soyut Dışavurumcuların en sonuncusu" olarak tanımlamakla kalmaz; "her şeye gücü yeten bir ressam" iddiasını da ileri sürer (Livingston, 2002).

Gençliğinde enerjisi atölyesinin duvarlarına yayılmış olan Mitchell'in (Resim 73) gerçekten de her şeye gücü yetmiş midir?

Marion Cajori'nin yönettiği "*Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter*" [*Joan Mitchell: Bir Soyut Ressamın Portresi*] (1992) filmi bize aksini söyler. Sanatçının ileri yaşlarında bize aktardığı başlıca duygunun hüznün ve kırılganlık olduğunu ifade edebiliriz (Resim 84) (Cajori, 1993).

Resim 84

"Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter" filminden bir kesit



Not. Ekran Görüntüsü Feza Güvenal, 2020

Bu noktada, feminist Elaine Showalter'ın ileri sürdüğü bir noktayı aktarmayı yararlı buluyoruz. Yazar kadınların iki ayrı dil kullandıklarını, bunlardan birinin “egemen grubun”, diğerinin ise “boyun eğdirilmiş” grubun dili olduğunu açıklar. Kadınların metinlerinin, “çift sesli söylemler” olduğunu ve her zaman için hem egemen hem de susturulmuş grubun toplumsal, edebi, sanatsal ve kültürel mirasını içerdiğini savunur (Gouma-Peterson & Mathews, 2014, s. 39'da Showalter'dan aktarma).

Mitchell ise “Büyük Joan” ve “Küçük Joan” tanımlamalarını kullanır. Büyük Joan, sanatçının superego'sudur. Güçlüdür, dış dünyada o yer alır; evde duran Küçük Joan'u yaşamın tehlikelerinden korur. Ressam olan ise Küçük Joan'dur (Cajori, 1993).

Sanatı, sanatçıları ve kendi sanatını çok ciddiye alarak yaşayan Mitchell ruh halini gizleyen alaycı, iğneleyici yanıtlarıyla bilinir. Sanatına dair başkalarından gelmesi aşikâr, kadınları bunaltan bir yorumu da önceden savuşturmasıyla ünlüdür. Belki de bu Büyük Joan'un sesidir:

“Ehh, bir hanım ressam için hiç de fena değil!”

7.5 Helen Frankenthaler

*Resmederken manzara kollarımdaydı,
aklımda, omzumda ve bileğimdeydi.
Helen Frankenthaler*

Helen Frankenthaler (1928 New York – 2011 New York) uzun ve verimli sanat serüveninde resmetme olanaklarımızı genişletmiştir. Genç yaşlarında sanat tarihinde kendisine yer açmayı hak etmiş olmasıyla kadınlar arasında sıra dışıdır. Öncülüğü; Eylem Resminden, Greenberg’ün “Amerikan sanatında Pollock’un ardından mümkün olabilecek fevkalade şey” olarak övdüğü Renk Alanı Resmine ve Ard Resimsel Soyutlamaya geçilmesindeki rolünden kaynaklanır (Elderfield, 2016).

Sanatçı 1950’lerden itibaren suluboya etkisi verdiği soyut kompozisyonları ile dikkatleri çeker; teknik atılımıyla o zamana kadar görülenlere benzemeyen eserler yaratır. Ancak bir takipçiymişçesine hafife alınmaktan kurtulamayacaktır (Gohari, 2014). Eleştirmenler Frankenthaler’ın hakkını teslim etmekte çekingen durmuşlar, buluşlarını kendi sanatı açısından değil, erkek sanatçıların yeniliklerine yaptığı etki üzerinden övmüşlerdir. Soyut Dışavurum akımının tam kalbinde olan Frankenthaler, katkısının sadece bir katalizör olmakla sınırlı tutulduğunun farkındadır ama bu farkındalığı kendini azimle işine adanmasına bir engel olmayacaktır.

Resim 85

Helen Frankenthaler atölyesinde



“Dilini bilmediği bir ülkeye gitmek ve orada yaşamayı istemek”

Frankenthaler, Pollock’un 1951’deki sergisinde çarpılan pek çok sanatçıdan biridir; sanatta yeni olanakların daima var olacağını kavramıştır. Sonradan Pollock’un akıtma tekniğini yorumlayarak kendi *soak-and-stain [ıslatarak lekelemek]* diline ulaşan sanatçının tekniğinin başlangıcındaki fark küçük olsa da sonuçta bambaşka bir biçime ulaşmıştır (Resim 85) (Elderfield, 2013, s. 32):

Pollock’un izinden gitmek gibi bir niyetim yoktu. Boya kutusuna bir sopa sokup damlatmak gibi bir arzum yoktu. Daha akışkan, sulu daha ince bir boyaya ihtiyacım vardı. Bütün hayatım boyunca su ve şeffaflık bana cazip gelmiştir. Suyu, yüzmeyi, okyanusu severim (Elderfield, 2013).

Frankenthaler gelişme döneminde hem Willem de Kooning’dan hem Pollock’dan etkilenmesini şöyle açıklar: “Sonunda Pollock’un sözlüğünde benim için daha çok fırsat olduğunu kavradım; de Kooning’in çömezi olarak kalırdınız ama Pollock’dan çıkıp farklı bir yöne ayrılmak mümkündü.” (Wilkin, 2007).

Frankenthaler’ın yapıtında astarlanmamış kanvasın ham dokusu, akışkan, hafif ve saydam boyanın kumaşa emdirilmesi, rengin lekese ve çizgisel akışının ritmi, ışıklı, organik formların zemin ile birlikteliği, erimiş sınırlar, belirsiz ya da çok anlamlı formlar ona özgündür (Rose B. , 1972).

Frankenthaler’ın yapıtında temsili olanı ve olmayanı ayırt etmemiz kolay değildir. O, soyutlamalarının doğanın tanınabilir temsili olduğunu yadsır; ona göre bir resim farklı derecelerde olmakla birlikte kişinin hem dış hem de iç çevresini yansıtır. Yapıtının yaşanmış ya da hayal edilen bir deneyimin yaratıcı bir şekilde yeniden yapımı olduğu görülür. Bu, yaratıcı bir bireyin evreni özümsemesidir, diğer bir ifadeyle aklın bir tasarımıdır (Elderfield, 1989).

Sanatçının figürasyona yeni bir yaklaşım getirdiğini ve böylelikle öz arayışındaki soyuttan farklılaştığını söyleyebiliriz. Frankenthaler bize Amerikan modern sanatının soyuta yöneliminin ifade ve vurgu amacıyla doğal kaynaklardan süzölmüş açık ve cesur formlar yaratmak anlamını taşıdığını fark ettirmiştir (Elderfield, 2013). Sanatçı yaratma sürecini şu sözlerle anlatır:

“Resim yaparken bir manzara mı, lirik mi, acaba biri gün batımı görür mü diye düşünmem. Beni ilgilendiren resmin güzel olmasıdır” (Salomon D. , 1989).

Turner Contemporary’nin 2014 tarihli “*Making Painting: Helen Frankenthaler and JMW Turner*” [*Resim yapmak: Helen Frankenthaler ve JMW Turner*] sergisi aralarındaki bağları ortaya çıkarır. Frankenthaler, sergide yer alan işi “*Burnt Norton*” [*Yanık Norton*] (1972) yaratım sürecinde T.S. Eliot’un şiirini düşünmüş, kaos, karanlık ve ışıktan bir düzen yaratmak için, karmaşıklıktan resmin yalınlığına ulaşmak için haftalarca çalışmıştır (Resim 86).

Resim 86

Helen Frankenthaler “Burnt Norton”



Not. 1972. Tuval üzeri Akrilik, 176.5 x 243,2 cm

Sanatçının yapıtını değerlendirdiğimizde, Rosenberg ile Greenberg'ün sürediren Eylem Resmi-Renk Alanı Resmi tartışmasında ikisine de eşit mesafede durduğunu söyleyebiliriz (Belz, 1981). Diğer kadınlarla birlikte Frankenthaler'ı da içine alan İkinci Kuşak Soyut Dışavurumda, Birinci Kuşağın aksine, resmin kişisel jestlerden ve fırça vuruşlarından arınmış olması yeğlenir; Frankenthaler'ın tuvali ise bunlardan arınmış değildir. Tuvali hem kendi başına biçimlenmiş bir alan hem de sanatçının jestidir ancak bu kez klişeleşmiş “arenada zorlu bir mücadeleyi” değil, lirik bir eylemi izleriz (Boorsch & Harrison, 1996).

Çağdaş olan eylem ressamlarının yapıtında kanvas üzerindeki boya fiziksel sürülüşüyle bağlantı içerirken Frankenthaler'ın yapıtında renk lekeleri ve çizgileri yüzeyde akar, boyanın akışkanlığını öne çıkaran bir yol izlerler. Tekniğinin bu özelliği sanatçının etkisinin olmaması olarak sorgulanır; bu yoruma göre boya kendi yolunu kendi bulmaktadır. “Dahi” Pollock'un tüm kontrole sahip olduğunu vurgulayan aynı anlayış, bu kez sanatçının etkisini sıfırlamaktadır. Eylem resmini sanatçının varoluşuyla ilişkilendirmiş bulunan Rosenberg, Frankenthaler'ın jestini güzel sözlerle küçümser (Elderfield, 2013, s. 21):

“Onun resminde eylemde bulunan sanatçı değil, boyadır.”

Frankenthaler bizi kurgusal kompozisyon ve kurallara uymayı bırakarak, biliyor olduklarımızla yetinmektense risk almaya, rastlantılara, olasılıklara yer vermeye davet eder. Öyle olmasa bile resmin bir anda oluşmuş algısı iletmesini üstün görür:

Bazı kazalar sadece kazadır ve onları unutursunuz. Ancak bazı diğer kazalar, sadece siz olduğunuz için meydana gelirler. Bunu kavramalı ve onunla bir şey yapmalısınız İyi bir resim bir defada oluşmuş gibidir. Anlık bir imgedir. ... Tabii bazen bu işlerden bolca yapmak gerekir ki, aklınızla ve kalbinizle senkronize olmuş tek bir bilek hareketiyle güzel bir iş çıksın. İşte bu bir dakikada yapılmış gibi durur (Rose, 1972).

Frankenthaler, Manhattan'ın etkili ve varlıklı bir ailesinde yetişmiştir. Henüz 11 yaşındayken kaybettiği babası için uzun süre yas tutar. Ailesi yenilikçi bir sanat eğitimi almasını destekler. 1949'da Bennington Koleji'nden kübist anlayışı kavramış bir sanatçı olarak mezun olur (Frankenthaler Foundation). Hofmann ile çalışırken onun *it ve çek* yaklaşımını içselleştirir. Erken döneminde Picasso ile Miró'nun yanı sıra Gorky, Pollock, Motherwell ve Kline'in etkilerini taşısa da kısa sürede özgünlüğüne ulaşmayı başardığını görürüz (O'Hara, 2013).

Resim 87

Helen Frankenthaler "Mountains and Sea"



Not. 1952. Ham Tuval üzerine Yağlıboya ve Füzen, 219,4 x 297,8 cm.

© Helen Frankenthaler Foundation

Kendisini henüz 24 yaşındayken tarihe geçiren atılımı, tekniğini ilk olarak kullandığı *"Mountains and Sea"* [*Dağlar ve Deniz*] (1952) işidir (Resim 87). Nova Scotia gezisi dönüşünde, izlenimini renk alanı ve çizgi aracılığıyla yansıtmaya olan bu eserinde, kendiliğinden doğmuş gibi görünen organik renk alanları buğulu bir etki bırakır (Brown & Cross (Eds.), 1998). Sakin, samimi ve dev boyutuyla bizleri içine alan bu resimdeki lirizmi sanatçının daha sonraki soyutlamalarında da buluruz.

Resim 88

Helen Frankenthaler "Beach"



Not. 1950. Tuval üzerine Yağlıboya, Kum, Alçı ve Kahve Çekirdeği, 86,9 x 81,3 cm

© 2018 Helen Frankenthaler Foundation, Inc. / Artists Rights Society New York

Frankenthaler, Greenberg ile Schapiro'nun yeni yetenekler sergisinde Hartigan ve Elaine de Kooning birlikte yer almasının ardından gençlere fırsat sunan "15

Unknowns: Selected by the Artists of the Kootz Gallery" [*Kootz Galerisi Sanatçıları*

Tarafından Seçilen 15 Ünsüz] (1950) sergisine de Gottlieb'in seçimiyle katılır (Resim

88). Bu hızlı girişin ardından sergileri birbirini izler (Mahony, 2013). Sanatçı on yıl

içerisinde yedi solo sergi ve retrospektifini açmış, müze koleksiyonlarına girmiş, en

saygın ulusal ve uluslararası sergi ve araştırmalara davet edilmiştir.³⁶

³⁶ Frankenthaler ilk solo sergisinde yetenekli, cesur ve yaratıcı olarak övülür. Soyut Dışavurum tarihinde dönüm noktası olan Ninth Street Show'da sanatçıların en genci olarak yer alır (Mahony, 2013). The Club'daki kadınlardan biridir. 1959'dan başlayarak Documenta, Sao Paulo Bienali, vb. önemli yurtdışı sanat etkinliklerine katılır. Paris Premiere Biennale'inde birincilik ödülünün ardından 1966'daki 33. Venedik Bienalinde ülkesini temsil eder.

Bu yükseliş bir kadının öyküsünde nadir rastladığımız bir başarı değil midir?

Bir kadının başarısında kendi yeteneği, birikimi ve azmi dışındaki kaynakların, şans unsurunun araştırıldığını söylememiz yadırganmayacaktır. Frankenthaler'ı marjinalleştirmek için işaret edilen yönlerinden biri özel ilişkileridir. Sanatçı 1950-55 yılları arasında Greenberg ile birlikte; 1958 yılında Motherwell ile evlenmiştir. Sanat dünyasının güçlü erkekleri ile olan bu ilişkilerine iki açıdan da bakmayı doğru buluyoruz. Eşleri Frankenthaler'a sanatını geliştirmesi ve görünür olması için benzersiz fırsatlar sağlamıştır. Onun da eşlerine vizyon, bilgi ve deneyimini aktarabilecek, mesleklerinde gelişmelerini destekleyecek bir donanımda olduğunu söylememiz yerinde olacaktır. Etkileşimin karşılıklı olması daha doğaldır.

İlişkiden Greenberg'ün de yararlanmasının örneği Frankenthaler'ın buluşunu kendisinden habersiz olarak Doğu yakasından iki gence aktarmasıdır. Morris Louis ve Kenneth Noland, "*Mountains and Sea*" işinin Pollock'un dokulu ve psikolojik gerilimli biçimine bir alternatif geliştirdiğini görürler ve bu gizli ziyaretin ardından Renk Alanının örneklerini vermeye geçerler (Fried, 1970, s. 21-23). Eleştirmenler uzun yıllar Frankenthaler'ı bu alternatifi geliştirdiği için değil de Louis ve Noland'a esin verdiği için överler. Amerikan modernizminin otorite figürü Greenberg, birliktelikleri esnasında Frankenthaler'ın sanatı hakkında eleştiri yazısı yazmamıştır. 1960'lardan itibaren ise Ard Resimsel Soyutlamayı öne çıkartırken Frankenthaler'ı da öncülerden biri olarak nihayet kabul edecektir (Salomon D. , 1989).

Frankenthaler'ın başarısı fiziki özelliklerine dayandırılmasa da hakkında yazılan pek çok sanat eleştirisinde fiziksel güzelliğinin ima edildiğini de ekleyebiliriz.

Kendisi ise tek başınalığın altını çizer: "Benim yaşadığım hayatı yaşamak için, tutkulu, azimli herhangi bir sanatçı, yalnız yaşamayı, yalnız hissetmeyi göze almalı. Öyle sanıyorum ki başarıyı düşünen her insan yalnızlık ile bağlantı kurar."

1958 yılında evlenen Frankenthaler ve Motherwell'in çıktıkları uzun İspanya ve Fransa gezisi her ikisinin de sanatını dönüştürür. Frankenthaler, Lascaux ve Altamira'daki mağara resimleri ve boğa güreşine dair izlenimlerini işlerine yansıtır (Resim 89) (Resim 90).

Resim 89

Helen Frankenthaler "Hotel Cro-Magnon"



Not. 1958. Tuval üzeri Yağlıboya, 172,7 × 205,7 cm.

Resim 90

Helen Frankenthaler "Cave Memory"



Not. 1959. Ham Tuval üzerine Yağlıboya, 94,6 x 107,8 cm.

Frankenthaler'ın yapıtı eleştirmenlerce çeşitli şekillerde yorumlanır. İlk retrospektif sergisinin küratörü O'Hara sanatçının zekasını ve esininin peşinden her şeyi göze alabilmesini över (O'Hara, 2013). Schuyler'in de vurguladığı gibi Soyut Dışavurumcuların sert etkili fırça darbeleri, kalın boya kullanımları ile tezat oluşturan bir üslup ile ortaya çıkmaya cesaret edebilmiştir (Belz, 1981).

Rosenberg ise sanatçının yapıtını kadınsı olarak küçümseyen eleştirmenler arasındadır. Batı sanat eleştirisinde kadınsılık lirik, narin, renkli olma ve kendini baskılama ile ilişkilendirilmektedir.

Kadınsı görülen bir alan suluboya kullanımıdır. Ele aldığımız işlerde görüldüğü gibi, Frankenthaler Amerikan güçlü manzara resmi ve suluboya geleneğini gününe getirmiş; Homer, Prendergast, Russell, Demuth, Burchfield, Bluemner, O'Keeffe, Marin ve Gorky'e uzanan geleneği sürdürmüştür (Agee, 2016, s. 28). Suluboyanın gerektirdiği ressamca beceri Frankenthaler'ın hızlı, doğrudan, sezgilerine güvenerek ve kararlılıkla çalışmasını uygun düşer.

Whitney Müzesindeki retrospektifinin (1969) küratörü Eugene Goossen ve sanat tarihçisi Lisa Saltzman ise kadınsı özellikler arasına biyolojik döngü ile ilişkilendirerek lekelemeyi de ekler (Saltzman, 2005).

Bildiğimiz gibi diğer Soyut Dışavurumcu kadınlar gibi Frankenthaler da 'kadın sanatçı' kategorisinde değerlendirilmesine karşıdır; sanatın cinsiyeti olmadığını sıklıkla vurgulamıştır (Elderfield, 2013, s. 25).

Özellikle 1958-59 döneminde diğer Soyut Dışavurumcular gibi sert boyamalar ortaya çıkartmış olsa da Frankenthaler duygularını renk alanı resimleri ile aktarmaya bağlı kalır (Elderfield, 2016): "Sanat yaşamım boyunca farklı yönlere gittim, farklı tarzları denedim. Yine de düşünüyorum ki resmimde sadece bir sanatçının imzasını, bir sanatçının bileğinin işini görürsünüz." (Hess B. , 2005).

Renk Alanı ifadesi 1960’larda akrilik boyanın keşfedilmesi ile de ilgilidir; bu yeni medyum tam şeffaflığa, içten gelen bir pırıltıya, daha parlak renklere ve daha güçlü yansımalara ulaşılabilmesini sağlamıştır.

Yöntemi otomatizmin izini taşısa da Frankenthaler Gerçeküstücülerin tezlerine uzak durur. Onun yapıtını Birinci Nesil Soyut Dışavurumculardan ayıran önemli fark üretim sürecinde bilinçaltının veya varoluşsal arayışların değil de doğanın ana esin kaynağı olmasıdır (Elderfield, 2013). Güneybatı Amerika’nın uçsuz bucaksız toprakları, Connecticut’taki evinden görülen Long Island Sound manzarası veya kent sokaklarında meyve veren bir dut ağacı esin verir. Soyut imgelerini oluştururken doğanın topografik özelliklerinden sıklıkla yararlanır (Resim 91).

Resim 91

Helen Frankenthaler “Desert Pass”



Not. 1976. Tuval üzeri Akrilik, 97,2 x 136,5 cm

Smithsonian American Art Museum Bequest of Edith S. and Arthur J. Levin

Mitoloji ve din de Frankenthaler'ın "*Jacob's Ladder*" [*Jacob'un Merdiveni*] (1957) adlı işi dahil olmak üzere pek çok yapının temelidir (Resim 92). Bu işi de doğaçlamanın sonucudur, ancak oluşan formlar Frankenthaler'a İncil'deki Jacob'un cennet ve dünya arasındaki merdiveni gördüğü rüyasını düşündürür (Marter, 2016).

Resim 92

Helen Frankenthaler "Jacob's Ladder"



Not. 1957. Ham Tuval üzerine Yağlıboya, 287,9 x 177,5 cm

The Museum of Modern Art, New York. Gift of Hyman N. Glicksteine

Frankenthaler'ın yapıtının lirik boyutu bizi tinsel bir estetik deneyim ile baş başa bırakmaktadır. Sanatçı başta ağaç baskı olmak üzere seramik, heykel, dokuma gibi farklı medyumlarla da çalışmış, özgün biçem ve duygusunu yakalamayı yürütmüştür. Özellikle baskının yeniden doğuşu olarak tarihlenen 20. yüzyılın ortalarındaki ağaç baskıları Soyut Dışavurumun önemli örnekleridir. Baskı çalışmaları sırasında resimde ulaştığı canlı renklere ve amorf formlara ulaşma arayışı, ağaç baskı tekniğinde önemli yeni teknikler keşfedilmesini sağlamıştır.

“*Madame Butterfly*” [*Madam Butterfly*] (2000) adlı baskı işi de konusunu betimlemek yerine çağrıştırmayı tercih eder. Renk lekeleri, uçuşan formları ve suluboya benzeri etkisiyle, “*Mountains and Sea*” işinin biçeminin ağaç baskıya uygulanmasıdır. 46 ayrı ağaç baskı ve 102 renk içeren son derece karışık bir baskıdır (Resim 93). Gerek konusu gerekse teknik yaklaşımı olarak geleneksel Japon Ukiyo-e baskısını izleyen bu işi sanatçının Asya sanatı ve kültürüne olan ilgisini de yansıtır.

Resim 93

Helen Frankenthaler “Madame Butterfly”



Not. 2000. 102 renkli Ağaç baskı, 106 x 201,9 cm

© Helen Frankenthaler / Tyler Graphics Ltd. 2000

Yaratımını 60 yıl sürdüren Frankenthaler'ın deneyiminden ne dersler alabiliriz?

Frankenthaler'ın soyut kompozisyonlarına dair 20. yüzyılın ortalarında yapılan eleştiriler dönemin toplumsal cinsiyet bakış açısını ele verir. Daha sonraki yıllarda yapılan eleştiriler de öncekileri baz aldıkları için aynı bakış açısını sürdürürler.

Biz 1964 yılında Londra'da açtığı kapsamlı sergi dolayısıyla sanat eleştirmeni Nigel Gosling'in kaleme aldığı eleştirisine katılmaktayız:

Eğer herhangi bir sanatçının bize yardımcı olması, huzur ve teselli vermesi mümkün ise, bunu kocaman kare tuvallerindeki sakin renk lekeleriyle Frankenthaler yapabilir. Kocamanlar ama küstah değiller, soyut ama boş değiller, özgür ama düzenliler, canlı ama huzurlu ve sakinler (McNay, 2011).

Frankenthaler'ın yapıtı bir kadın olarak deneyimlerine dayanır ama sanatçının başardığı şey nesneyi sırf kadınca değil ressamca hayal etmektir.

Resim 94

Helen Frankenthaler "Seascape with dunes"



Not. 1962. Tuval üzeri yağlıboya, 177,8 x 355,6 cm

Credit: Grey Art Gallery, New York University Collection. © Helen Frankenthaler

8. BÖLÜM

FEZA GÜVENAL’IN RESİMLERİNİN PLASTİK AÇIDAN ANALİZİ

Sanatçı neye dairse, ancak onu resmedebilir.

Lee Krasner

Güvenal’ın bu çalışma bağlamında incelenen yapıtları, sanatçının Soyut Dışavurum ruhuna yakın durduğunu, bir yapıtın içeriği ve duygusu olduğu inancıyla doğal kaynaklardan süzölmüş bir biçemi araştırdığını göstermektedir.

Değerlendirmemiz sanatçının biçem arayışını zıt yönlerde sürdürdüğünü gösterir: Yalınlık ve Karmaşa.

Sanatçı kendini çatışmalı ortamlardan özenle kaçınan, dingin bir düzen kurmaya çalışan biri olarak tanımlamaktadır. Dinginlik peşinde olan bir kişi aradığını, Türkiye’nin 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçişindeki yarılmalara yaşarken bulabilir mi?

Resim 95

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2015. Tuval üzeri Yağlıboya, 38x78 cm

*Özgünlüğümüzün neredeyse tamamı, zamanın duyularımıza
bastığı damgadan geliyor.
Baudelaire (2017)*

Güvenal doğup büyüdüğü ülkedeki dönüşümün, yaşam kurgusundaki huzurun üzerine tüm ağırlığıyla çökmesine engel olamaz. Gelecekteki yıkıp yıkmanın yine öncelikle kadınlar ve kadın hakları üzerinden yaşanacağından endişelidir.

Sanatçı yıllar içinde yaşamının, kontrolü altında olamadığının farkındalığını kazanmıştır. Çevresinde değiştirmek istediklerine karşın bireysel olanaklarının kısıtlılığı ile bağlanır. Gücünün ancak resim yüzeyine yetebileceğini kavrar.

Neyse ki bu sınırlı sandığı güç, sınırsız bir dünyanın kapısını aralamaktadır.

Sanatçının yapıtındaki umut, sonsuzluk arzusundan değil sonluluk bilincinden gelir: Yaşanan her ne ise, geçicidir, sonludur. Bu bilinç sanatçıya daima yeniden başlama cesareti verir. 2019 yılındaki ilk solo sergisi “*Zaman Yıkamadığında*”, yıkım ve arınma kavramlarını araştırır. 2021 yılındaki ikinci solo sergisi “*Yeniden. Sıfırdan.*” ise gereken direnme gücünü öne çıkarır.

Resim 96

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval üzeri Yağlıboya, 38 x 102 cm

Güvenal'ın direnme gücü yaşadığı mekânla hesaplaşmasından beslenir. Kimi zaman hınç alır, kimi zamansa henüz var olmayana zarifçe uzanır. Belleğindeki imge kırıntılarının bazılarını yok, bazılarını var etmeyi umar. Yok etmek istedikleri acı çeken ve çektiren sadece bir insan ömrü süresinde ters yüz olmuş kente -İstanbul'a- dairdir; var etmek istedikleri ise döngüsü içindeki doğaya.

Resim 97

Feza Güvenal "İsimsiz"



Not. 2019. Tuval üzeri Yağlıboya, 198x145 cm

*Orada görmemi bekleyen şeyin içinde ben de varım,
kendi bilgim, inançlarım, yatırımlarım, çıkarlarım,
arzularım ve zevklerim (Leppert, 2009).*

“Tanıdığın birinin bir ifadesinin sana bir hikâye anlatması ... güzel bir sürpriz”

Güvenal bir dostunun bu sözlerinden, ifadesinin bir başka boyutta yankılandığını anlar -bu defa yankı sözünün taşıdığı kudretten çekinir; daha yerinde bir sözcük seçimi esinti olabilir. Kent sokaklarında çalıniveren incir ağacı kokusu gibi, hafif ve uçucu...

Sanatçı kudret sözünden neden kaçınır? Yaşamın herkes için tek bir anlamı olduğunu düşünmediği, kendisini bu gizli anlamı bulma ve iletme üstünlüğünde görmediği için belki de. Onun yaptığı, tuval yüzeyinde esmektir sadece, olabildiğince alçakgönüllülükle, resmiyle yolu kesişen kişiyi de ürpertmesini umarak...

Resmetmek sanatçının özgürce gezinebildiği bir alan, belki de tek alandır. Güvenal bu özgürlüğünü kurallar ve alışkanlıklarla kısıtlamak istemez. Resimlerinin ya da atölye günlerinin birbirinin tekrarı olmasından özenle kaçınır, farklı bir vuruş bir malzeme, bir renk karışımı ile sürece öğrenmenin dinamizmini katmayı yeğler.

Yüzeyde kişisel iz bırakmama çabası içinde değildir, tersine ‘sanatçının eli’nin yansıttığı duyguyu sever. Mükemmellik peşinde kendisini kastığı, bir hatasının hemen her şeyi boşa çıkardığı bir deneyim değildir yaşadığı. Kusuru, resmetme sürecindeki içtenliğinin, doğrudanlığının uzantısı olarak kabul eder.

Onun resmetme süreci önceden detaylandırılmış bir planı gerçekleştirmeye değil doğaçlamaya dayanır; plansızdır lakin gelişigüzel değildir. Çalıştığı yüzeydeki biçim öğelerindeki değişimlerle diyalog içinde ilerler; bu diyalog, Güvenal için yüzeye uzun uzun bakmak, kendi kendine konuşmak, atölye içinde volta atmak, gidip fırça temizlemek, renk aramak demektir.

Güvenal'ın yapıtında, öncelikle uzak renklere doğru bir yolculuk izleriz. O, zor bulunan renkleri arar; bu renkler çığırkan ya da hafif renkler değildir; ağırlık taşırlar. Gerçekle bağlantılı olan ya da olmayan bu renk arayışının sanatçının resim yapma sürecinin özünü oluşturduğu düşünülebilir.

Aslında bir resim aydınlık iken bile karanlık olabilir. Bunu ortaya çıkaran şey ise doğaçlama ile ilerlerken her rengin kendi karakterinin uç alanlarında keşif yaratma eylemidir. Sanatçının üretim sürecinde rengi karakterize ederken [ham renklerin eğitilmesi, yani renkler özünü korurken başka kimlikler edinmesi, yeni ve farklı ağırlıklar taşıyan renklerin ortaya çıkması] resmin lekesele yanının resimdeki kurguyu tutan ya da yıkılmasını önleyen işlevini önemsediğini anlarız.

Güvenal'ın yapıtındaki karmaşa ögesi, karşıt renklerin ve formların birlikteliğinden yararlanmasının yanı sıra katmanlı boya dokusu ve tuval üzerinde bilinçli olarak yaratılan tahribatla da şiddetlenir.

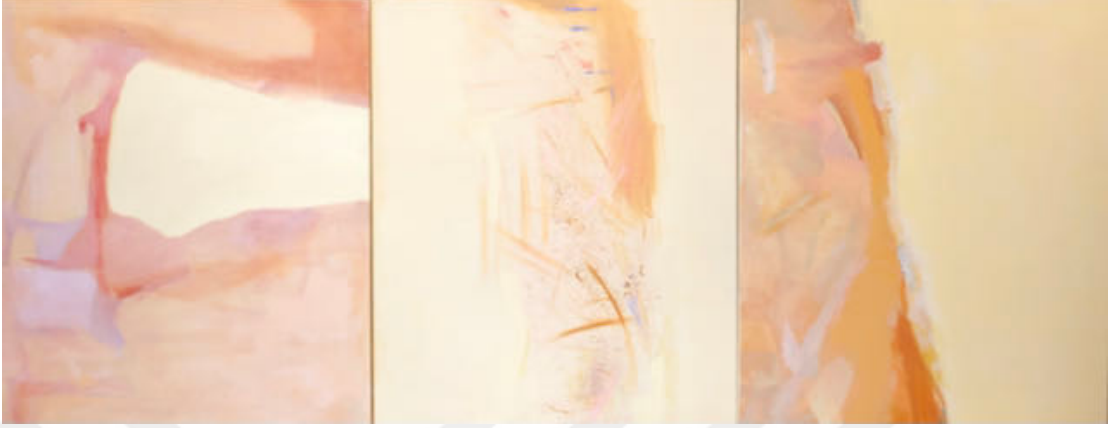
Sonuçta yalınlığın ve karmaşanın karşıtlığının bazen farklı yüzeylere aksa da çoğunlukla aynı yüzeyde buluştuğunu görürüz.

Zaman, bir oluşturma, bir bilinçtir. Resmetmesinin ilk evrelerini korumaya çalışmasını bir eşzamanlılık çabası olarak görür; resmin başladığı ilk ve sonraki anların bir anda algılanabilmesini sağlamak ister. Bu isteği geçmişini sürekli zihninde taşımasıyla da uyumludur. Zaman zaman eski bir işini yeniden ele alır; buna gereksinimini geçmişi yok etmeye değil, bulunduğu zamana taşıma arzusuna bağlar.

Güvenal kendini gerçekleştirme ve kendi kaderini tayin etme hakkı bağlamında şanslı olduğunun farkındadır. Bir sanat eseri bin bir şekilde yorumlanabilir ama Eco'nun dikkatimizi çektiği gibi bu hepsinin doğru olduğu anlamına gelmez. Bu bölüm içerisine yayarak sunulan seçkinin değinilen konuları daha berrak hale getirdiğini umuyoruz.

Resim 98

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval üzeri yağlıboya. Üçlü 55x138 cm

Resim 99

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2018. Tuval üzeri Yağlıboya, 114x162 cm

Resim 100

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2018. Tuval üzeri Yağlıboya, 200x150 cm

Resim 101

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval üzeri Yağlıboya, 38x46 cm

Resim 102

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2018. Tuval Üzeri Yağlıboya. 114x162 cm

Resim 103

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval Üzeri Yağlıboya. 38x102 cm

Resim 104

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval üzeri Yağlıboya. İkili. 76x102 cm

Resim 105

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2018. Jüt üzerine Yağlıboya, 80x100 cm

Resim 106

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2018. Jüt üzerine Yağlıboya, 80x100 cm

Resim 107

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2021. Tuval üzeri Yağlıboya, 114x162 cm

Resim 108

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval Üzeri Yağlıboya. 90x198 cm

Resim 109

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2019. Tuval üzeri Yağlıboya, 81x60 cm

Resim 110

Feza Güvenal “İsimsiz”



Not. 2020. Tuval üzeri Yağlıboya, 100x73 cm

Resim 111

Feza Güvenal "İsimsiz"



Not. 2021. Tuval üzeri Yağlıboya, 164x146 cm

SONUÇ

“Kendi döneminin çocuğu” olan sanat; bireyi, toplumu, mekânı ve zamanı aşabilme gücüne sahip olmasıyla farklılaşır. Yirmi birinci yüzyılın bir sanatçısı, sanatı üzerine eleştirel düşünürken tarihsel boyuta da zihnini açık tutar. Yüzyıl öncesinin çözümü olan Soyut Dışavurum sanat akımının kavram ve uygulamaya dair boyutlarının günümüzün sanatçısına da özgün ve çağdaş yaratımında eşlik etme olasılığı vardır. Öncelikle estetik yaklaşımın anlam katmanları incelendiğinde, Amerikan avangardının İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaşı çevreleyen yılların baskısı altındayken soyut sanatın toplumsal vurgulardan uzak olmadığı kavrayışına varmalarının günümüzde ve bölgemizde de geçerliliği olduğu görülmektedir.

Bir sanat eserinin, yaratıldığı yer ve zamanın salt ürünü olmakla kalmayıp aynı zamanda onları biçimlendirmesini örnekler şekilde, Soyut Dışavurum sanat akımı da 20. yüzyıl ortalarında Batı dünyasındaki olağanüstü yıkım ve yeniden yapılanmanın, atakların, dönüşümlerin ve çelişkilerin anlatımı olmakla kalmayıp sanatın ve Amerikan kimliğinin yeniden tanımlanması sürecinin belirleyici bir ögesi olmuştur.

Soyut Dışavurumculuk akımının özgürlük, çoğulculuk ve saf sanat arayışında devrimci olmakla birlikte cinsiyet ve ırk gibi topluma sinmiş bulunan ayrıştırıcı ve dışlayıcı öğelerden arınmış olmadığı bu araştırmayı temellendiren bir ana bulgudur.

“Sanatın cinsiyeti var mı” sorusundan hareketle yürütülen araştırma kadının ve erkeğin özünün bir olduğu ancak deneyimlerinin farklılaştığı sonucuna ulaşır.

Deneyimlerimiz cinsiyet, ırk, sınıf, yaş vd. olgulara ilişkin toplum kurgusundan yoğun bir şekilde etkilenmektedir. Sanatın “bireyselden evrensele ulaşabilme” niteliği, bireysel deneyimlerin ancak toplumsal bir süreç içinde edinildiği olgusuyla birlikte düşünülmelidir. Akım yaşamın, siyasetin ve iktidar ilişkilerinin dışında değildir; dolayısıyla kültürel, tarihsel ve toplumsal temelli değerlendirilmektedir.

Soyut Dışavurumculuğun öncü kadın ressamaları akımın sanat tarihinde öne çıkmasını sağlayan belirgin özelliklerin oluşmasına katılmış ve bünyelerinde ustalıklı taşımışlardır. 1970’lerde Kadın Özgürlük Hareketinin güçlenmesi sonucunda çoğulcu bakışa sahip radikal sanat tarihi ve eleştirisi çalışmalarının ve feminist sanatın ivme kazanması sayesinde akımın başından beri içinde yer almakla birlikte katkıları ikincil görülmüş ve zamanla silikleştirilmiş olan kadınlar gün yüzüne çıkmıştır. Ancak kapsayıcılık yönünde zihniyet ve yapı değişikliği gereksinimi halen sürmektedir.

Tüm radikal dönüşümlere karşın modernliğin dişillikle kurduğu ilişkideki sorunları yaşatmayı başaran direnç noktalarının irdelenmesi gereklidir. Günümüzde sadece ‘toplumsal cinsiyet’ değil ‘cinsiyet’ de kültürel bir kurgu olarak sorgulanmaktadır (Butler J. , 2014).

Sanat, somut bir yapıt aracılığıyla evrensel bir nitelik kazanmış olsa da temelde doğası gereği öznel bir etkinliktir. Fikren kabul edilmiş olan sanatçının biricikliğinin ve bir diğerinden farklı olma hakkının uygulanması önemlidir. Sorunlara karşı duruşların iş birliği içinde gelişmesinin de ancak geçmişe dair kapsayıcı bir değerlendirme sonucunda mümkün olacağı açıktır.

Soyut Dışavurumculuk, avangard modern sanat akımlarının açtığı yoldan ilerlemiş, sanatçının öznelliğinin yapıtının biçimine sindiği bir estetik anlayış olarak şekillenmiştir; dolayısıyla sanatçı ne tek bir ortak görüş ne de bir evrensel estetik uygulama ile sınırlıdır.

Soyut Dışavurumun öncü kadınlarını araştırıp tanıdıkça, 21. yüzyılın bir sanatçısına en değerli miraslarını toplumsal yaşamın tüm baskılarına rağmen kendi benliklerine ulaşma ve koruma mücadelesini kazanmalarını sağlamış olan azimleri olarak değerlendirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adams, J. W. (2008). *Joan Mitchell: Paintings and Pastels 1973-1983*. New York: Lennon, Weinberg.
- Adorno, T. W. (1962/2017). Bağlanma'dan 1962. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 823-826). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Adorno, T. W. (2017). Estetik Kuram [XII/Toplum]. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 319-321). Çev. Enis Batur. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği-Felsefi Fragmanlar*. Çev. Nihat Ülner; Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı.
- Agee, W. C. (2016). *Modern Art in America 1908-68*. London: Phaidon Press Limited.
- Akarsu, B. (2019). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkilap.
- Albers, J. (1963/2013). *Interaction of Color*. New Haven: Yale University Press.
- Albers, P. (2011). *Joan Mitchell: Lady Painter*. New York: Knopf.
- Albers, P. (2016, 09 18). *Patricia Albers describes what Joan Mitchell meant by "painting as cathedral"*. 07 2019 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=fUdrz91Qisg&feature=emb_title adresinden alındı
- Albers, P. (2020, 06 09). *Patricia Albers on Joan Mitchell | New York Studio School*. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3Vz0ZIsnRSA> adresinden alındı

Alloway, L. (1965). The New American Painting. M. Tuchman içinde, *The New York School: The First Generation* (s. 13). Connecticut: New York Graphic Society, Ltd.

Alloway, L. (1976, May/June). Women's Art in the '70s. *Art in America*, 64(3), s. 64-72.

Altuğ, T. (2016). *Kant Estetiği*. (Genişletilmiş 3. Baskı). İstanbul: Payel.

Altuğ, T. (2018). *Son Bakışta Sanat*. (2. Baskı). İstanbul: YKY.

Anfam, D. (2015). *Abstract Expressionism*. London: Thames & Hudson.

Anfam, D. (2016). An Unending Equation. D. Anfam içinde, *Abstract Expressionism*. London: Royal Academy of Arts.

Anfam, D. (2018). Joan Mitchell: Paintings from the Middle of The Last Century, 1953-1962. exhib. cat. New York: Cheim & Read.

Antliff, M., & Leighton, P. (2001). *Cubism and Culture*. Thames & Hudson.

Antmen, A. (2011/2014). Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe? A. Antmen (Ed.) içinde, *Kimlikli Bedenler - Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (s. 109-142). (2. Baskı). İstanbul: Sel.

Antmen, A. (2013). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. (5. Baskı). İstanbul: Sel.

Antmen, A. (2014a). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. A. Antmen (Ed.) içinde, *Kimlikli Bedenler - Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (s. 33-54). (2. Baskı). İstanbul: Sel.

Antmen, A. (2014b). *Kimlikli Bedenler - Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. (2. Baskı). İstanbul: Sel.

- Aragon, L. (2011). Bureau de Recherches Surréalistes'in Açıklaması. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Arat, N. (2017). *Feminizmin ABC'si*. (3. Baskı). İstanbul: Say.
- Artun, A. (2014). Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı. P. Bürger içinde, *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim.
- Artun, A. (2017). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. C. Baudelaire içinde, *Modern Hayatın Ressamı* (s. 7-86). (9. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Artun, A. (2021). Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu. İstanbul: İletişim.
- Ashton, D. (1973). *The New York School: A Cultural Reckoning*. New York: Viking.
- Ashton, D., & Banach (Eds.), J. (2007). *The Writings of Robert Motherwell*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Badiou, A. (2018). *Yüzyıl*. Çev. Işık Ergüden. (3. Baskı) İstanbul: Sel (Özgün Adı: Le Siècle (2005)).
- Bahr, H. (2017). Dışavurumculuk. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 280-285). Çev. Doğan Şahiner. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Barbican. (t.y.). *Lee Krasner in her Own Words*. 07 2019 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=9sD2U9NkspY&list=RDCMUClQfaNRoFyBV5gXFHGwNskQ> adresinden alındı
- Barford, M. F. (2015). *Intimacy and Autonomy: Twentieth Century American Women and The Quest for Self-Realization*. Open Access Dissertations. 1088.

- Barr Jr, A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of New York.
- Bashkoff, T. (2019). Temples for Paintings. T. Bashkoff içinde, *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (s. 17-31). New York: Guggenheim Museum Publications.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. The Women's Press.
- Baudelaire, C. (1863/2017). *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim.
- Baudelaire, C. (2017). Modernlik. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 22-24). Çev. Turhan Ilgaz. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Baudelaire, C. (2020). *Özel Günceler - Apaçık Yüreğim*. Çev. Sait Maden. İstanbul: İş Bankası.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı*. Çev. Emel Abora ve Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı.
- Baudrillard, J. (1996). *Amerika*. Çev. Yaşar Avunç. İstanbul: Ayrıntı (Özgün Adı: Amérique (1986)).
- Baur, J. (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.
- Bayl, F. (2017). Resimde Dışavurumculuk. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 322-326). Çev. Sema Rifat. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda Sanat*. Çev. Yusuf Atılgan. İstanbul: YKY. (Art in Society (1975)).

- Beauvoir, S. d. (1949/2019). *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler* (Cilt I). Çev. Gülnur Savran. İstanbul: KOÇ/RAM (Özgün Adı: Le Deuxième Sexe (1949)).
- Belasco, D. (2014, 04). See Us Now: The Feminist Positions of Helen Frankenthaler and Grace Hartigan 1957–1962. *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 83(2), 67-81.
- Belkıs, Ö. (2018). Sunuş-Kadınların Sanatı: Benim Sanatım Seninkinden Farklı. Ö. Belkıs, & D. Kankaytsın (Eds) içinde, *Sanatın Gölgedeki Kadınları: Sanat ve Edebiyatta Tarih Dışında Bırakılanlar* (s. 7-29). İstanbul: Ayrıntı.
- Belz, C. (1981). Helen Frankenthaler and the 1950's. Waltham içinde, *Frankenthaler: The 1950s*. Rose Art Museum.
- Berktaş, F. (2018). *Tarihin Cinsiyeti*. (6.Baskı). İstanbul: Metis.
- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri* (Cilt 1999). Çev. Mete Tunçay. (2. Baskı). İstanbul: YKY (Özgün Adı: The Roots of Romanticism).
- Berman, M. (2017). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker. (19. Baskı). İstanbul: İletişim (Özgün Adı: All That is Solid Melts into Air (1982)).
- Berndt, I., & Flemming, I. (2015). *Käthe Kollwitz in Berlin*. Berlin: Lukas Verlag.
- Bernstock, J. E. (1988). *Joan Mitchell*. New York: Hudson Hills.
- Blake, W. (1803). *Masumiyet Kehanetleri*. Çev. Sertan Balkan.
- Blesh, R. (1956). *Modern Art USA: Men, Rebellion, Conquest, 1900-1956*. New York: Knopf.
- Bonfand, A. (1994/2015). *Soyut Sanat*. Çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost.
- Boorsch, S., & Harrison, P. (1996). *Frankenthaler: A Catalogue Raisonné, Prints 1961–1994*. New York: Harry N. Abrams.

- Bozkurt, N. (1995). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*. İstanbul: Sarmal.
- Bozkurt, N. (2008). *Kavramların Evrimi*. İstanbul: Say.
- Bozkurt, N. (2012). *Felsefe Işığıyla Arayışlar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Brach, P. (2001, February). Lee Krasner: Front and Center. *Art in America*, s. 98.
- Bradbury, M., & McFarlane (Eds.), J. (1976). *Modernism: 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin.
- Breton, A. (1924/2011). Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'ndan. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 484-490). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Breton, A., Rivera, D., & Trotsky, L. (1938, Fall). Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art. *Partisan Review*, 6(1), s. 50.
- Brion, M. (1967). Art of the Romantic Era; Romanticism, Classicism, Realism. New York: Frederic A. Praeger.
- Broude, N. (2019). Reframing Abstract Expressionism: Grace Hartigan and Helene Herzbrun [Exhib. Cat.]. Washington, DC: American University Museum.
- Broude, N., & Garrard, M. D. (1994). Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century. N. Broude, & M. D. Garrard içinde, *The Power of Feminist Art, The American Movement of the 1970's, History and Impact* (s. 16). New York: Harry N. Abrams.
- Brown, J., & Cross (Eds.), S. (1998). *After Mountains and Sea: Frankenthaler 1956-1959*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Bürger, P. (2014). *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek. (8. Baskı). İstanbul: İletişim
- Butler, C. (2013). *Modernizm*. Çev. Nursu Öрге. (1. Baskı) Ankara: Dost

- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası/Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çev. Başak Ertür. (4. Baskı). İstanbul: Metis (Özgün adı: Gender Trouble (1999)).
- Cabanne, P. (1969/2017). Die Brücke. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 286-289). Çev. Mehmet Rifat. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Cajori, M. (Yöneten). (1993). *Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter* [Sinema Filmi].
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. Çev. Sabri Gürses. (3. Baskı). İstanbul: Küre (Özgün Adı: Five Faces of Modernity (1987)).
- Campbell, L. (1960, 12). Elaine de Kooning Paints a Picture. *ARTnews*, s. 61.
- Cavaliere, B. (1978). *Interview with Lee Krasner*. Archives of American Art, Smithsonian Institution, roll 3774: https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/polljack/Box_0009/Folder_043 adresinden alındı
- Çelikkan, Ş. G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*. İzmir: Cem.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (Cilt Genişletilmiş 3. Basım). İstanbul: Paradigma.
- Chadwick, W. (2012). *Women, Art and Society*. (5. Baskı). London: Thames and Hudson.
- Chanzit, G. F. (2016). Introduction to the Exhibition. J. Marter (Ed.) içinde, *Women of Abstract Expressionism* (s. 10-17). Denver and New Haven: Denver Art Museum and Yale University Press.
- Cingöz, Y. (2013). *Feminist Felsefe ve Deleuze. Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı.
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1.4, s. 875-93.

- Clark, T. (2011). *20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda-Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. Çev. Esin Hoşçusu. (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Adı: Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture(1997)).
- Cockroft, E. (1974, June). Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War. *Artforum* 12, s. 39-41.
- Cohen-Solal, A. (2001). *Painting American : The Rise of American Artists Paris 1867 - New York 1948*. New York: Knopf.
- Cohen, C., & Betsy, S. (1986, Fall). Joan Mitchell in conversation with Cora Cohen and Betsy Sussler. *Bomb*(17), s. 20.
- Collins, B. R. (1991, June). Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise. *The Art Bulletin*, 73(No 2), 283-308.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Gard, The New York Art World, 1940-1985*. Chicago: University of Chicago Press.
- Curtis, C. (2015). *Restless Ambition: Grace Hartigan, Painter*. New York: Oxford University Press.
- Curtis, C. (2017). *A Generous Vision: The Creative Life of Elaine de Kooning*. New York: Oxford University Press.
- Dachy, M. (2014). *Dada - Sanatın Başkaldırısı*. Çev. Orçun Türkay. İstanbul: YKY (Özgün Adı: Dada : La révolte de l'art (1990)).
- Danto, A. C. (2017). *Sanat Nedir*. Çev. Zeynep Baransel. (3. Baskı). İstanbul: Sel (Özgün Adı: What Art Is (2013)).

- Davidson, S. (2016). Feminism for the Most Masculine: How Two Women Launched an Art Market. D. Anfam içinde, *Abstract Expressionism* (s. 86-103). London: Royal Academy of Arts.
- Davis, S. (1971). Abstract Painting in America. D. Kelder (Ed.) içinde, *Stuart Davis, Documentary Monographs in Modern Art*. New York: Praeger Publishers.
- De Antonio, E. (1990). Interview with Barnett Newman (1970). J. P. O'Neill (Ed.) içinde, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (s. 302-308). Berkeley: University of California Press.
- De Kooning, E. (1994). Elaine de Kooning: The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings. New York: George Braziller.
- De Kooning, W. (1988). *The Collected Writings of Willem de Kooning*. New York: Hanuman Book.
- Delatiner, B. (1981, August 9). Lee Krasner: Beyond Pollock. *New York Times*.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat: Üslûplar, Ekoller, Hareketler*. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Akbank (Özgün Adı: Art in the Modern Era: Styles, Schools and Movements (2002)).
- Devaney, E. (2016). Chronology. D. Anfam (Ed.) içinde, *Abstract Expressionism*. London: Royal Academy of Arts.
- Diggory, T. (1983). Grace Hartigan and the Poets: Paintings and Prints (Exhibition Catalogue). Saratoga Springs: Skidmore College.
- Diggory, T. (1993, Winter). Questions of Identity in Oranges by Frank O'Hara and Grace Hartigan. *Art Journal* , 52(4), 41-50.

- Direk, Z. (2018). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. Z. Direk (Ed.) içinde, *Cinsiyetli Olmak / Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 67-84). (6. Baskı). İstanbul: YKY.
- Donovan, J. (1997). *Feminist Teori*. Çev. A.Bora, M.A. Gevrek, F.Sayılan. İstanbul: İletişim (Özgün Adı: Feminist Theory (1992)).
- Doss, E. (1995). Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism. Chicago: University of Chicago Press.
- Doss, E. (2002). *Twentieth-Century American Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Doss, E. (2017). *American Art of the 20th-21st Centuries*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (2020). *Devlerin Omuzlarında*. Çev. Eren Yücesan Cendey. (2. Baskı). İstanbul: Doğan.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, E. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM.
- Elderfield, J. (1989). *Frankenthaler*. New York: Abrams.
- Elderfield, J. (2013). The Pleasure of not Knowing. J. Elderfield (Ed.) içinde, *Painted on 21st Street Helen Frankenthaler from 1950 to 1959* (s. 8-43). New York: Abrams.
- Elderfield, J. (2016). *Helen Frankenthaler 1959-1962*. Gagosian Gallery.
- Elderfield, J. (2016). Line into Color; Color into Line Helen Frankenthaler Paintings 1962-1987. New York: Gagosian.
- Eliot, T. S. (1995). *Çorak Ülke*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: İyi Şeyler.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi*. İstanbul: Tekhne.

- Eroğlu, Ö. (2017). *Sanatta Tinselliğin Özü*. İstanbul: Tekhne.
- Erzen, J. N. (2016). *Çoğul Estetik*. (3. Baskı). İstanbul: Metis.
- Esplund, L. (2011, 08 11). The Work, Not the Life. *The New Republic*.
- Everdell, W. E. (2018). *İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*. Çev. Hülya Kocaoluk. (3. Baskı). İstanbul: YKY (Özgün Adı: The First Moderns (1998)).
- Export, V. (2011). Kadın Sanatı. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 976-977). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. Çev. Özcan Doğan. İstanbul: Doğu Batı (Özgün Adı: L'art (2003)).
- Felski, R. (2020). *Modernitenin Cinsiyeti*. Çev. Atalay Gündüz. İstanbul: Dergah (Özgün Adı: Gender of Modernity (1995)) .
- Ferber, M. (2020). *Romantizm: Kısa Bir Giriş*. Çev. Miray Sağlam, Mehmet Çetin. İstanbul: Say (Özgün Adı: Romanticism: A Very Short Introduction (2010)).
- Fetterly, J. (1977). *The Resisting Reader: A feminist Approach to American Fiction*. Boston: The University of Massachussetts Press.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz. İzmir: Karakalem (Özgün Adı: Art Since 1940: Strategies of being (2011)).
- Fischer, E. (2015). *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. (4. Baskı). İstanbul: Sözcükler (Özgün Adı: The Necessity of Art (1959)).
- Forward, R. (t.y.). Krasner with and without Pollock. *National Gallery of Australia Research Paper no. 43*.

- Frankenthaler Foundation, E. (t.y.). *Frankenthaler Biography*. Frankenthaler Foundation: <http://www.frankenthalerfoundation.org/helen/biography> adresinden alındı
- Fried, M. (1970). *Morris Louis*. New York, 21-23: Harry N. Abrams.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York, London: W. W. Norton & Co.
- Friedman, B. (1995). *Jackson Pollock: Energy Made Visible*. Boston: Da Capo Press.
- Frigeri, F. (2019). *Women Artists*. London: Thames & Hudson.
- Gabriel, M. (2018). *Ninth Street Women*. New York: Little, Brown and Company.
- Geiger, M. (2019). *Estetik Anlayış*. Çev. Tomris Mengüşoğlu.(2. Baskı). İstanbul: Doğu Batı (Özgün Adı: Zugänge zur Ästhetik (1928)).
- Gibson, A. (1988, Autumn). New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism . *Art Journal*, Vol. 47, No. 3, s. 171-173.
- Gibson, A. E. (1990). Issues in Abstract Expressionism: The Artist-Run Periodicals . Ann Arbor: UMI Reseach Press.
- Gibson, A. E. (1997). *Abstract Expressionism: Other Politics* . New Haven: Yale University Press. xxv.
- Gibson, A., & Polcari, S. (1988). Abstract Expressionism: New and Improved. *Art Journal*.
- Gohari, S. E. (2014, Spring/Summer). Gendered Reception: There and Back Again: An Analysis of the Critical Reception of Helen Frankenthaler. *Woman's Art Journal*, 35(1), s. 33-39.
- Gökberk, M. (2020). *Felsefe Tarihi*. (33. Baskı). İstanbul: Remzi.

- Gottlieb, A. (1947/2011). Açıklama. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 612-613). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Gottlieb, A., Rothko, M., & Newman, B. (1943, 06 13). Statement. *The New York Times*, s. 1943.
- Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (2014). Sunuş / Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. A. Antmen (Ed.) içinde, *Sanat/Cinsiyet - Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 13-117). Çev. Esin Soğancılar. (4. Baskı). İstanbul: İletişim (Özgün Adı: The Feminist Critique of Art History (1987)) .
- Gray, C. (1986). *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. Londra: Thames and Hudson.
- Greenberg, C. (1939, Fall). Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, VI(5), s. 34-39.
- Greenberg, C. (1948, Mart). The Decline of Cubism. *Partisan Review*, s. 366-369.
- Greenberg, C. (1961). The Late 30's in New York. C. Greenberg içinde, *Art and Culture* (s. 230). Boston: Beacon Press.
- Greenberg, C. (1961/1989). Contribution to a Symposium: Is the French Avant-Garde over-Rated. C. Greenberg içinde, *Art and Culture: Critical Essays* (s. 124-126). Boston: Beacon Press.
- Greenberg, C. (2011). Modernist Resim. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 817-822). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre (Özgün Adı: The Modernist Painting (1960)).
- Grimes, W. (2008, 11 18). "Grace Hartigan, 86, Abstract Painter, Dies." . 08 2019 tarihinde New York Times:

<http://www.nytimes.com/2008/11/18/arts/design/18hartigan.html> adresinden alındı

Grosenick (Ed.), U. (2003). *Women Artists in the 20th and 21st Century*. Köln: Taschen.

Guggenheim. (2019, September). *Grace Hartigan*. 09 2019 tarihinde Guggenheim: www.guggenheim.org/artwork/artist/grace-hartigan adresinden alındı

Guilbaut, S. (1992/2016). Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizm'den 'Yaşam Merkezi'nin Yeni Liberalizmine. A. Artun (Ed.) içinde, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 231-254). Çev. Esin Soğancılar. (5.Baskı). İstanbul: İletişim.

Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*. Çev. Elif Gökteke. (2. Baskı). İstanbul: Sel (Özgün Adı: *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983)).

Habermas, J. (1980/2011). Modernlik - Tamamlanmamış Bir Proje. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 1178-1185). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.

Habip, B. (2018). Freud ve Kadınlık. Z. Direk (Ed.) içinde, *Cinsiyetli Olmak / Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 25-34). (6. Baskı). İstanbul: YKY.

Haifley, J. (1979, 05 10). *Oral history interview with Grace Hartigan*. 08 2019 tarihinde Archives of American Art, Smithsonian Institution: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-grace-hartigan-12326> adresinden alındı

Hançerlioğlu, O. (2002). *Düşünce Tarihi*. (9. Baskı). İstanbul: Remzi.

- Harris, A. S., & Nochlin, L. (1976). *Women Artists 1550-1950*. [Exhibition Catalogue] New York: Random House.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş*. Çev. Evren Yılmaz. İstanbul: Sel (Özgün Adı: The New Art History: A critical introduction. (2001)).
- Harrison, C. (1997). *Modernism*. London: Cambridge University Press .
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre (Özgün Adı: Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas (2003)).
- Harrison, H. A. (1968, Spring). Arthur G. Dove and the Origins of Abstract Expressionism. *American Art* 12, s. 66-83.
- Hartigan, G., La Moy, W. T., & McCaffrey, J. P. (2009). *The Journals of Grace Hartigan 1951-1955*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. Çev. Sungur Savran. (7. Baskı). İstanbul: Metis (Özgün Adı: The Condition of Postmodernity (1990)).
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi cilt /2*. Çev. Y. Gölönü. İstanbul: Deniz (Özgün Adı: Social History of Art, Volume 3 and 4 (1951)).
- Hegel. (2019). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. Çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler. İstanbul: Kırmızı Kedi (Özgün Adı: Vorlesungen über die Ästhetik (1835)) .
- Henri, R. (1923/2016). *The Art Spirit*. New York: Basic Books.
- Hess, B. (2005). *Abstract Expressionism*. Almanya: Taschen.
- Hess, T. B. (1968). *Willem de Kooning*. New York: Museum of Modern Art.
- Hess, T. B. (1976, 12 20). Sensations of Landscape. *New York*, s. 76.

- Hickey, D. (2016). *25 Women: Essays on their Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hirsh, S. L. (2003). *Grace Hartigan: Painting Art History*. Carlisle: Trout Gallery.
- Hobbs, R. (2007, Fall - Winter). Lee Krasner's Skepticism and Her Emergent Postmodernism. *Woman's Art Journal*, 28(2), 3-10.
- Hobbs, R. (2016). Krasner, Mitchell and Frankenthaler: Nature as Metonym. J. Marter (Ed.) içinde, *Women of Abstract Expressionism* (s. 58-67). New Haven: Denver Art Museum and Yale University Press.
- Hobbs, R. C. (1999). *Lee Krasner*. New York: Harry N. Abrams.
- Hobbs, R. C., & Krasner, L. (1993). *Lee Krasner*. New York: Abbeville Press.
- Holmes, A. (2018, 02 23). *The Visual Poetry of Grace Hartigan* . Library of Congress: <https://blogs.loc.gov/catbird/2018/02/the-visual-poetry-of-grace-hartigan/> adresinden alındı
- Hooks, B. (2019). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika*. Çev. E.Aydın, B.Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım. (5. Baskı). İstanbul: BGST (Özgün Adı: Feminism is for Everybody: Passionate Politics (2000)).
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra: 1945-2017*. Çev. Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest (Özgün Adı: After Modern Art 1945-2017 (2018)).
- Horowitz, D. M. (2019). 'The World Keeps You in Fetters; Cast them Aside': Hilma af Klint, Spiritualism, and Agency. T. Bashkoff içinde, *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (s. 128-163). New York: Guggenheim Museum Publications.
- Housley, K. L. (2003, Spring - Summer). Tranquil Power: The Art and Life of Perle Fine. *Woman's Art Journal*, 24(1), 4.

Howard, R. (1979). Conversation with Lee Krasner. *Lee Krasner: Paintings 1959-1962* (s. 3). içinde New York: Pace Gallery.

Howard, R. (1993). *Umber Paintings: 1954-1962*. New York: Robert Miller Gallery.

Hudson, S. (2019a). Getting from one side to the other. A. Wehr (Ed.) içinde, *Joan Mitchell: I carry my landscapes around with me* (s. 7-13). New York: David Zwirner Books.

Hudson, S. (2019b). Present Conditional. E. Nairne (Ed.) içinde, *Lee Krasner: Living Colour* (s. 42-50). London: Thames & Hudson and Barbican.

İpşiroğlu, M., & İpşiroğlu, N. (1978/2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest.

İpşiroğlu, N. (2010). Paul Klee: Dünya Görüşü ve Sanatı. P. Klee içinde, *Bauhaus Ders Notları ve Yazılar* (s. 7-20). Çev. Uluer Emre Özdil. İstanbul: Hayalbaz.

Jacobson, A. (2018, 10 30). *Women at MoMA: The First 60 Years*. 03 2021 tarihinde Berkeley School of Information:

<https://medium.com/berkeleyischool/women-at-moma-the-first-60-years-383d6b98f4f> adresinden alındı

James, W. (1907). *The Meaning of Truth*. New York: Prometheus.

Jeanniere, A. (1990/2018). Modernite Nedir? M. Küçük (Ed.) içinde, *Modernite Versus Postmodernite* (s. 111-124). Çev. Nilgün Tural. (2. Baskı). İstanbul: Say.

Joan Mitchell Foundation, E. (2019, 07 02). *Joan Mitchell Foundation*. Joan Mitchell Foundation: <https://joanmitchellfoundation.org/> adresinden alındı

Jørgensen, L. R., & Kold (Eds.), A. (2019). *Cecily Brown: Where, When, How Often and with Whom*. Humlebaek: Louisiana Museum of Modern Art.

- Kandinski, V., & Marc, F. (1969/2017). "Mavi Süvari" Almanağı. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni*. (s. 290-291). Çev. Tevfik Turan. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Kandinsky, W. (1977). *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications.
- Kaprow, A., & Kelly, J. (1993). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press.
- Kaya, G. (2019, 04 01). *Youtube*. Bir Resim Bir Hikaye | 1. Bölüm: <https://www.youtube.com/watch?v=AsGgyQe-s3g> adresinden alındı
- Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*. Çev. Ali Selman. İstanbul: İletişim (Özgün Adı: The Culture of Time and Space 1880-1918 (1983)).
- Kılınç, B. (2018). Aklın Cinsiyeti var mı? Z. Direk (Ed.) içinde, *Cinsiyetli Olmak / Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 35-50). (6. Baskı). İstanbul: YKY.
- Kokoli, A. M. (2021). Hélène Cixous, 'Medusa'nın Kahkahası'. D. Newall, & G. Pooke (Eds.) içinde, *Sanat Tarihinin Elli Temel Metni* (s. 236-242). Çev. Ali Emre Pilgir, Ercan Tugay Akı. İstanbul: Ayrıntı (Fifty Key Texts in Art History (2012)).
- Köksal, A. (2020). Kavramsal Çerçeve: Bir Eşzamanlılık Durumu olarak Mekansallık. G. Özaydın, & S. T. Tezer (Ed.) içinde, *Mekansallık: Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu* (s. 10-13). İstanbul: Yeni İnsan.
- Köktaş, M. (2014, Bahar-Yaz). Amerikan Aydınlanması: Bir Giriş Denemesi. *Liberal Düşünce*, 73-74, s. 109-137.
- Kollnitz, A. (2019). Questioning the Spiritual in Art: Hilma Af Klint, Vasily Kandinsky, and the Swedish Art World. T. Bashkoff içinde, *Hilma af Klint:*

- Paintings for the Future* (s. 72-97). New York: Guggenheim Museum Publications.
- Kovanlıkaya, A. (2018). Kant'ta Cinsiyet Farklılığı. Z. Direk (Ed.) içinde, *Cinsiyetli Olmak / Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 9-24). (6. Baskı). İstanbul: YKY.
- Krasner, L. (1965). Statement. R. Bryan, & B. Friedman içinde, *Krasner: Paintings, Drawings, and Collages*. London: Whitechapel Art Gallery.
- Kreft, L. (2007/2016). Sunuş: Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. A. Artun (Ed.) içinde, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 9-48). Çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim.
- Krenn, M. L. (2005/2018). *Fall-Out Shelters for the Human Spirit American Art and the Cold War*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Kristeva, J. (1979). Kadınların Zamanı. *Defter*, 7(21).
- Kuspit, D. (1977). Lee Krasner at Pace. *Art in America*, 65, s. 136.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis.
- La Moy, W. T. (2009). *The Journals of Grace Hartigan 1951-1955*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Landau, E. G. (1981, 11). Lee Krasner's Early Career, Part Two: The 1940's. *Arts Magazine*, s. 80-89.
- Landau, E. G. (1995). *Lee Krasner: A catalogue raisonné*. New York: Harry N Abrams.
- Landau, E. G. (2016). 'Biographies and Bodies': Self and Other in Portraits by Elaine and Bill de Kooning. J. Marter (Ed.) içinde, *Women of Abstract Expressionism* (s. 30-41). New Haven: Denver Art Museum and Yale University Press.

- Landau, E. G. (2019). *Space Poetry The Action Paintings of Michael West*. New York: Hollis Taggart Gallery.
- Landes, J. B. (1988). *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lee, Y. Y. (2002). "Beyond Life and Death" Joan Mitchell's Grande Vallée Suite. J. Livingston (Ed.) içinde, *The Paintings of Joan Mitchell* (s. 61-77). New York: Whitney Museum of American Art in association with the University of California Press.
- Legros, R. (2011). Modern Bireyin Doğuşu. T. Todorov, B. Focroulle, & R. Legros içinde, *Sanatta Bireyin Doğuşu* (s. 61-95). Çev. Esra Özdoğan. İstanbul: YKY (Özgün Adı: La Naissance De L'Individu Dans l'art (2005)).
- Leja, M. (1987). The Formation of an Avant-Garde in New York. K. L. Spaulding (Ed.) içinde, *Abstract Expressionism: The Critical Developments (Sergi Kataloğu)*. New York: Harry N. Abrams ve Albright-Knox Art Gallery.
- Leja, M. (1993). *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940's*. New Haven: Yale University Press.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Çev. İsmail Türkmen. (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Adı: Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery (1996)).
- Levin, G. (2007). Beyond the Pale: Lee Krasner and Jewish Culture. *Woman's Art Journal*, Vol. 28, No. 2(s. 28-34. Jstor.org: Gail Levin, —Beyond the Pale: Lee Krasner and Jewish Culture,|| *Woman's Art Journal* 28, no. 2 (Fall 2007 / Winter 2008): 28-34. adresinden alındı
- Levin, G. (2011). *Lee Krasner : a biography*. New York: William Morrow.

- Levin, G. (2019). Reflections. E. Nairne (Ed.) içinde, *Lee Krasner: Living Colour* (s. 170-185). London: Thames & Hudson and Barbican.
- Lewison, J. (2016). 'A New Spirit of Freedom': Abstract Expressionism in Europe in the Aftermath of War. D. Anfam (Ed.) içinde, *Abstract Expressionism* (s. 50-69). London: Royal Academy of Arts.
- Lippard, L. R. (1976). From the center : feminist essays on women's art. New York: Dutton.
- Livingston, J. (2002). The Paintings of Joan Mitchell. J. Livingston (Ed.) içinde, *The Paintings of Joan Mitchell* (s. 9-48). New York: Whitney Museum of American Art in association with the University of California Press.
- Lloyd, G. (2015). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. Çev. Muttalip Özcan. (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Adı: The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy (1984)).
- Luce, H. R. (1941, 02 17). The American Century. *Life*.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Cilt İkinci Basım). Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. (2. Baskı). İstanbul: Remzi (Özgün Adı: The Story of Modern Art (1980)).
- Mahony, L. (2013). Chronology 1950-1955. J. Elderfield (Ed.) içinde, *Painted on 21st Street Helen Frankenthaler from 1950 to 1959* (s. 44-57, 90-106). New York: Abrams.
- Malevich, K. (1927/2013). *Nesnesiz Dünya / Suprematizm Manifestosu*. Çev. Cansu Tapan. İstanbul: Dedalus.
- Marter, J. (2016). Missing in Action: Abstract Expressionist Women. J. (. Marter içinde, *Women of Abstract Expressionism* (s. 18-29). New Haven: Denver Art Museum and Yale University Press.

- Masson, A. (2017). "İstenmeyen Dışavurumculuk" mu? E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 327). Çev. Sema Rifat. (2. Baskı). İstanbul: Sel.
- Mattison, R. S. (1990). *Grace Hartigan: A Painter's World*. Hudson Hills.
- McNay, M. (2011, 12 28). *Helen Frankenthaler Obituary*. The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/28/helen-frankenthaler> adresinden alındı
- Mellor, A. (1993). *Romanticism and Gender*. Routledge.
- Messinger, L. M. (1992). *Works on Paper: The Metropolitan Museum Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- MIA. (2020). *Billboard*. 09 2020 tarihinde Minneapolis Institute of Art: <https://collections.artsmia.org/art/1330/billboard-grace-hartigan> adresinden alındı
- Michaud, Y. (2015). Joan Mitchell, interview with Yves Michaud, 1986. Y. Dziewior (Ed.) içinde, *Joan Mitchell: Retrospective-Her Life and Paintings (Exhib. Cat.)* (s. 56-57). Bregenz: Kunsthau Bregenz.
- Millett, K. (2018). *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. (4. Baskı). İstanbul: Payel (Özgün Adı: Sexual Politics (1969)).
- Modersohn-Becker, P. (1990). *Letters and Journals*. Evanston: Northwestern University Press.
- Molesworth, H. (2019). Art for Another Future. T. Bashkoff içinde, *Hilma af Klint: Paintings for the Future* (s. 33-47). New York: Guggenheim Museum Publications.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (29. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Motherwell, R. (1951). Preface for the Exhibition 'Seventeen Modern American Painters'. New York: Frank Perls Gallery.

- Munro, E. (1979). *Originals: American Women Artists*. New York: Simon & Schuster.
- Munson, G. T. (1949, October). Men and Wife. *ARTnews*, s. 45.
- Murdoch, I. (1992). *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?* Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu. İstanbul: Ara.
- Myers, J. B. (1984, November). Naming Pictures: Conversations between Lee Krasner and John Bernard Myers. *Artforum*, s. 71.
- Naifeh, S., & Smith, G. (1998). *Jackson Pollock: An American Saga*. Woodward/White.
- Nairne, E. (2019a). Foreword. E. Nairne (Ed.) içinde, *Lee Krasner: Living Colour* (s. 6-9, 51-169). London: Thames & Hudson and Barbican.
- Nairne, E. (2019b). To Breathe and Be Alive. E. Nairne (Ed.) içinde, *Lee Krasner: Living Colour* (s. 10-21). London: Thames & Hudson and Barbican.
- Nemser, C. (1973, April). A Conversation with Lee Krasner. *Arts Magazine*, s. 45.
- Nemser, C. (1975). *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*. New York: Charles Scribner's and Sons.
- Nemser, C. (1995). *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*. New York: HarperCollins.
- Newman, B. (1941). American Modern Artist. *Barnett Newman Papers, 1943-1971*. içinde Smithsonian Institute, Archives of American Art. Smithsonian Institute, Archives of American Art. adresinden alındı
- Newman, B. (1947/2011). İdeografik Resim. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 613-614). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.

- Newman, B. (1948/1992). The Sublime is Now. J. P. O'Neill (Ed.) içinde, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (s. 170–173). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Nochlin, L. (1971, January). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, 69, s. 22-71.
- Nochlin, L. (1986, 04 16). *Tape-Recorded Interview with Joan Mitchell*. 08 2019 tarihinde Archives of American Art, Smithsonian Institution: www.aaa.si.edu/askus adresinden alındı
- Nochlin, L. (1989). The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880. L. Nochlin içinde, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (s. 1-16). New York: Harper & Row.
- Nochlin, L. (2002). Joan Mitchell: A Rage to Paint. J. Livingston (Ed.) içinde, *The Paintings of Joan Mitchell* (s. 49-59). New York: Whitney Museum of American Art in association with the University of California Press.
- Nochlin, L. (2020). Kadınlar, Sanat ve İktidar. L. Nochlin içinde, *Kadınlar, Sanat ve İktidar* (s. 15-41). Çev. Süreyya Evren. İstanbul: YKY (Özgün Adı: *Women, Art and Power and Other Essays* (1989)).
- Nochlin, L., & Nesbit, M. (2011, 01 28). *A Transcript of a Recorded Conversation between Linda Nochlin and Molly Nesbit in New York City*. 09 2019 tarihinde Vassar College: Vassar.Edu/Histories/Art/Nochlin.Html adresinden alındı
- Novac, B. (1979a). *American Painting of the Nineteenth Century*. New York: Praeger.
- Novac, B. (1979b). Excerpts from an Interview with Lee Krasner. New York: Pace Gallery.

- O'Hara, F. (2013). Helen Frankenthaler. J. Elderfield (Ed.) içinde, *Painted on 21st Street Helen Frankenthaler from 1950 to 1959* (s. 138). New York: Abrams.
- Offe, C. (2013). *Amerika Üzerine Düşünceler*. Çev. Osman Toklu. Ankara: Dost (Özgün Adı: Selbstbetrachtung aus der Ferne (2004)).
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest.
- Parker, R., & Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londra: Pantheon Books.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of the Avant-Garde*. Çev. G. Fitzgerald. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Pohl, F. K. (2002). *Framing America: A Social History of American Art*. New York: Thames & Hudson.
- Polat, N. (2017). *Sınırları Aşındırmak / Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*. İstanbul: Belge.
- Polcari, S. (1991). *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Chicago: Chicago University Press.
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge.
- Pollock, G. (2014). Modernlik ve Kadınlığın Mekânları. A. Antmen (Ed.) içinde, *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 187-251). Çev. Esin Soğancılar. (4. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Pollock, J. (1944, February). Answers to a Questionnaire. *Arts and Architecture*(LXI).
- Posner (Ed.), E. (2015). *Louise Fishman*. New York: Neuberger Museum of Art, Institute of Contemporary Art, DelMonico Books.

- Puniello, F., & Rusak, H. R. (1996). *Abstract Expressionist Women Painters - An Annotated Bibliography*. London: The Scarecrow Press.
- Rago, L. E. (1960, September). We interview Lee Krasner. *School Arts*, s. 32.
- Rasenberger, J. (2007). *1908*. New York: Scribner.
- Ratcliff, C. (1977, September – October). Lee Krasner, interviewed by Carter Ratcliff, August 7, 1977. *Art in America*.
- Ratcliff, C. (2016). An Improvised Community. D. Anfam içinde, *Abstract Expressionism* (s. 70-85). London: Royal Academy of Arts.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. Çev. Nuşin Asgari. İstanbul: Hayalperest (Özgün Adı: The Meaning of Art (1951)).
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. Çev. Elif Kök, Hazal Orgun. İstanbul: Hayalperest (Özgün Adı: The Philosophy of Modern Art (1951)).
- Reckitt (Ed.), H. (2001). *Art and Feminism*. London: Phaidon.
- Reinhardt, A. (1962/2011). Sanat Olarak Sanat. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 866-869). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Renda, G. (1977). *Bedrettin Cömert'e Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Richard, L. (1984). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş. İstanbul: Remzi.
- Robertson, B. (1965). *Lee Krasner: Paintings, Drawings and Collages*. London: Whitechapel Gallery.
- Rochefort, F. (2019). *Feminizmler Tarihi*. Çev. Özlem Altun. İstanbul: Sel (Özgün Adı: Histoire mondiale des féminismes (2018)).
- Rose, B. (1969/1986). *American Painting: The Twentieth Century*. New York: Skira.

- Rose, B. (1972, June). Lee Krasner - American Great. *Vogue*, s. 118.
- Rose, B. (1972). *Frankenthaler*. New York: Abrams.
- Rose, B. (1981). *Krasner/Pollock: A Working Relationship*. New York: Guild Hall Museum.
- Rose, B. (1983). *Lee Krasner : A Retrospective* [Exhibition Catalogue]. Houston and New York: Museum of Fine Arts and Museum of Modern Art.
- Rosenberg, H. (1948, September). The Herd of Independent Minds.
<https://www.commentary.org/articles/harold-rosenberg-2/the-herd-of-independent-mindshas-the-avant-garde-its-own-mass-culture/>.
- Rosenberg, H. (1952). *The American Action Painters* (Cilt 01). New York: ARTnews.
- Rosenberg, H. (1958, November). Tenth Street: A Geography of Modern Art. *Art News Annual*, Pt. 2, 120-137 ve 164-192.
- Rosenberg, H. (1958/1994). *The Tradition of the New*. Lebanon, IN: Da Capo Press.
- Rosenberg, H. (1966, July). Is there a Jewish Art. *Commentary*.
- Rotgers, G. (1977). *She Has Been There Once or Twice: An Interview with Lee Krasner*. Lee Krasner Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution: <https://www.aaa.si.edu/collections/jackson-pollock-and-lee-krasner-papers-8943/series-2> adresinden alındı
- Rothko, M. (1947/2011). Romantikler Harekete Geçmişti. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 611-612). Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre.
- Ryder, A. P. (1905, September). Paragraphs from the Studio of a Recluse. *Broadway Magazine*(XIV), s. 10-13.

Salomon, D. (1989, 05 14). *Artful Survivor, Interview with Helen Frankenthaler*.

05 2020 tarihinde NY Times: www.nytimes.com adresinden alındı

Salomon, N. (2014). Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları. A. Antmen (Ed.) içinde, *Sanat/Cinsiyet - Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 161-187). Çev. Esin Soğancılar. (4. Baskı). İstanbul: İletişim.

Saltzman, L. (2005). Reconsidering the Stain: On Gender and the Body in Helen Frankenthaler's Painting. N. Broude, & M. D. Garrard içinde, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism* (s. 373). Berkley: University of California Press.

Sandler, I. (1957, October). Mitchell Paints a Picture. *Art News*(56), s. 45, 70.

Sandler, I. (1970). The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. New York: Praeger.

Sandler, I. (1996). Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s. New York: Harper Collins Publishers.

Sandler, I. (2003). *A Sweeper-Up After Artists*. New York: Thames & Hudson.

Sandler, I., & Marter, J. (2016). An Interview with Irving Sandler. J. Marter (Ed.) içinde, *Women of Abstract Expressionism* (s. 68-70). Denver and New Haven: Denver Art Museum and Yale University Press.

Sanouillet, M. (2017). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. E. Batur (Ed.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 359-372). Çev. Turhan Ilgaz. (2. Baskı). İstanbul: Sel.

Saunders, F. S. (2004). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı / Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Paniği*. Çev. Ülker İnce. İstanbul: Doğan (Özgün Adı: Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War (1999)).

- Saygılıgil, F. (2021). Romantik Dönem ve Feminizm İlişkisi. F. S. Sandal, & U. B. Aldemir (Eds.) içinde, *Romantizm* (s. 457-475). İstanbul: Pinhan.
- Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*. (6.Baskı). İstanbul: İmge.
- Schapiro, M. (1937, January-March). Nature of Abstract Art. *Marxist Quarterly 1*, no. 1,, s. 77-98.
- Schjeldahl, P. (1972, 04 30). Joan Mitchell: To Obscurity and Back. *The New York Times*, s. D23.
- Schlesinger, A. (1949/1962). *The Vital Center*. Boston.
- Seckler, D. (1968, 01 19). *Oral History Interview with Perle Fine*. Archives of American Art, Smithsonian Institution:
[https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/](https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_214098) ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_214098 adresinden alındı
- Seckler, D. (1968, 04 11). *Oral History Interview with Lee Krasner*. Archives of American Art, Smithsonian Institution:
<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lee-krasner-12507> adresinden alındı
- Seitz, W. C. (1955/1983). *Abstract Expressionist Painting in America*. Harvard University Press.
- Seuphor, M. (1956). *Piet Mondrian: Life and Work*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Seuphor, M. (1957). *A Dictionary of Abstract Painting*. New York: Tudor Publishing Co.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı*. Çev. İsmail Türkmen. (4. Baskı). İstanbul: Ayrıntı (Özgün Adı: The Invention of Art: A Cultural History (2001)).

Siegel (Ed.), K. (2006). *High Times Hard Times: New York Painting 1967–75*.

New York:: Independent Curators International.

Siegel, K. (2011). *Abstract Expressionism*. New York: Phaidon.

Siegel, K. (2019). Nothing Outside Nature. E. Nairne (Ed.) içinde, *Lee Krasner - Living Colour* (s. 22-31). London: Thames & Hudson in association with Barbican.

Şimşek, H. (2018). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Z. Direk (Ed.) içinde, *Cinsiyetli Olmak / Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 51-66). (6. Baskı). İstanbul: YKY.

Simmel, G. (2019). *Modern Kültürde Çatışma*. Çev. T.Bora-U.Özmkas-N.Kalaycı-E.Gen. (12. Baskı). İstanbul: İletişim.

Sims, L. S., & Ebony, D. (2010). *Judith Godwin: Paintings 1954-2002*. New York: Spanierman Modern Gallery.

Şimşek, M. E. (2016). *Modernite, Postmodernite ve Bauman*. İstanbul: Belge.

Slifkin, R. (2019). Afterwards. A. Wehr (Ed.) içinde, *Joan Mitchell: I carry my landscapes around with me* (s. 15-21). New York: David Zwirner Books.

Slivka (Ed.), R. (1994). Essay. R. Slivka (Ed.) içinde, *Elaine de Kooning: The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings* (s. 30). New York: George Braziller.

Soley, U. (2015, 01 05). *Sanatatak*. 02 2020 tarihinde Lynda Benglis'in Pembe Hanımefendisi: <http://www.sanatatak.com/view/lynda-benglisin-pembe-hanımefendisi> adresinden alındı

Steiner, R. (1987). *Teozofi*. Çev. Ayşe Domeniconi. İstanbul: Say.

Stone, A. (2019). *Feminist Felsefeye Giriş*. Çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever.

(2. Baskı). İstanbul: Otonom (Özgün Adı: An Introduction to Feminist Philosophy (2007)).

Storr, R. (1990). No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism Then and Now. K.

Varndoe, & A. Gopnic (Eds.) içinde, *Modern Art and Popular Culture:*

Readings in High and Low (s. 160-191). New York: The Museum of Modern Art.

TDK Sözlükleri, E. (2020, 02 02). *TDK Sözlükleri*. Türk Dil Kurumu:

<https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

The Art Story, E. (2014, 12 05). *Grace Hartigan Artist Overview and Analysis*. 07

2019 tarihinde The Art Story: <https://www.theartstory.org/artist/hartigan-grace> adresinden alındı

The Museum of Modern Art, E. (2012). *Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros,*

José Clemente Orozco. New York: The Museum of Modern Art.

Times, N. (1984). *Obituaries_Lee Krasner Lauded in Memorial Service at the*

MET Museum. 07 2019 tarihinde NY Times:

<https://www.nytimes.com/1984/09/18/obituaries/lee-krasner-lauded-in-memorial-service-at-the-met-museum.html> adresinden alındı

Timuçin, A. (2017). *Estetik*. (2. Baskı). İstanbul: Bulut.

Tocqueville, A. d. (2015). *Amerika'da Demokrasi I*. Çev. Özcan Doğan. İstanbul:

Doğu Batı (Özgün Adı: De La Démocratie en Amérique (1835)).

Todorov, T. (2020). *Aydınlanmanın Gölgesinde: Goya*. Çev. Sezin Şahin. İstanbul:

Othello.

Tomkins, C. (1980). *Off the Wall- Robert Rauschenberg and the Art World of Our*

Time. Pennsylvania: Penguin Books.

- Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöven. (10. Baskı). İstanbul: YKY (Özgün Adı: Critique de la modernité (1992)).
- Trombley, S. (2016). *Modern Dünyaya Yön Veren 50 Düşünür*. Çev. Gonca Gülbey. (5. Baskı). İstanbul: Kolektif (Özgün Adı: Fifty Thinkers Who Shaped the Modern World (2012)).
- Tucker, M. (1971). *Lee Krasner: Large Paintings*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Tucker, M. (1974). *Joan Mitchell, exhib. cat.* New York: Whitney Museum of American Art.
- Tükel, U., & Yüzgüller, S. (2014). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Kabalcı.
- Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi.
- Tunalı, İ. (2019). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Fol.
- Turhanlı, H. (2015). *Gerçekliğe ve Geleneğe Karşı*. İstanbul: Encore.
- Wagner, A. M. (1989, Winter). Lee Krasner as L.K. N. Broude, & M. D. Garrard içinde, *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (s. 430). New York: Illustrated.
- Wechsler, J. (2007). *Pathways and Parallels: Roads to Abstract Expressionism*. New York: Hollis Taggart Galleries.
- Whitford, F. (1987). *Exporessionist Portraits*. London: Thames & Hudson.
- Wije, M. (2019). Sparkling Amazons: Abstract Expressionist Women of the Ninth Street Show. New York: The Katonah Museum of Art.
- Wilkin, K. (2007). *Color as Field - American Painting 1950-1975*. New York: American Federation of Arts.

- Williams, R. (2018). *Modernizmin Siyaseti*. Çev. Barış Sannan. İstanbul: Sel (Özgün Adı: Politics of Modernism (1989)).
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk*. Çev. M.T. Yalım. İstanbul: Remzi (Özgün Adı: Expressionism 2004).
- Wollstonecraft, M. (1792/2021). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. Çev. Deniz Hakyemez. (9. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Özgün Adı: A Vindication of the Rights of Woman (1792)).
- Women Artists in Ascendance, E. (2020, 05). *Women Artists in Ascendance*. 09 2020 tarihinde The Golden Parks Foundation: <https://www.gordonparksfoundation.org/education/features/women-artists-in-ascendance> adresinden alındı
- Woods, A., & Grant, T. (2018). *Aklın İsyanı / Marksist Felsefe ve Modern Bilim*. Çev. Ufuk Demirsoy, Ömer Gemici. İstanbul: Yordam (Özgün Adı: Reason in Revolt / Marxist Philosophy and Modern Science (2007)).
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest (Özgün Adı: Abstraktion und Einfühlung (1908)).
- Yau, J. (2019). Writing Rimbaud on the Wall. E. Nairne (Ed.) içinde, *Lee Krasner: Living Colour* (s. 32-41). London: Thames & Hudson and Barbican.
- Yılmaz, B. (2014). *'Belirsizlik' Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlemeler*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi) 2014: Hacettepe Üniversitesi.
- Yılmaz, M. (2015). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (3. Baskı). Ankara: Ütopya.

EK 1: Soyut Dışavurum Akımının Öncü Kadın Ressamları

Mary Abbott	(1921-2019)
Ruth Abrams	(1912-1986)
Ruth Armer	(1896-1977)
Janice Biala	(1903-2000)
Bernice Bing	(1936-1998)
Joan Brown	(1938-1990)
Jay DeFeo	(1929-1989)
Elaine de Kooning	(1918-1989)
Madeleine Dimond	(1922-1991)
Amaranth Ehrenhald	(1928-2021)
Claire Falkenstein	(1908-1997)
Lilly Fenichel	(1927-2016)
Perle Fine	(1905-1988)
Helen Frankenthaler	(1928-2011)
Sonia Gechtoff	(1926-2018)
Judith Godwin	(1930-2021)
Shirley Goldfarb	(1925-1980)
Gertrude Greene	(1904-1956)
Grace Hartigan	(1922-2008)
Helene Herzbrun	(1921-1984)
Buffie Johnson	(1912-2006)
Ida Kohlmeyer	(1912-1997)
Lee Krasner	(1908-1984)

Zoe Longfield	(1924-2013)
Mercedes Carles Matter	(1913-2001)
Joan Mitchell	(1925-1992)
Emiko Nakano	(1925-1990)
Charlotte Park	(1918-2010)
Betty Parsons	(1900-1982)
Pat Passlof	(1928-2011)
Vita Petersen	(1915-2011)
Lil Picard	(1899-1994)
Deborah Remington	(1930-2010)
Anne Ryan	(1889-1954)
Ethel Schwabacher	(1903-1984)
Sonja Sekula	(1918-1963)
Janet Sobel	(1894-1968)
Vivian Springford	(1914-2003)
Hedda Sterne	(1910-2011)
Alma Thomas	(1891-1978)
Yvonne Thomas	(1913-2009)
Michael (Corinne) West	(1908-1991)
Jane Wilson	(1924-2015)

EK 2: Görüşme ve Sergi Ziyaretleri

- Lee Krasner’a dair araştırmalarda;
 - Krasner and Pollock Vakfı ile iletişim
- Grace Hartigan’a dair araştırmalarda;
 - ACA Galerisinde “*Grace Hartigan: A Survey*” (2017) sergi turu
- Joan Mitchell’a dair araştırmalarda;
 - Joan Mitchell Vakfı, David Zwirner Galerisi, Chaim & Read Galerisi ziyaretleri
 - David Zwirner Galerisinde, “*I carry my landscapes with me*” (2019) sergi turu
 - Paris Centre Pompidou’da Joan Mitchell koleksiyonu incelemesi
- Helen Frankenthaler’a dair araştırmalarda;
 - Helen Frankenthaler Vakfı, Gagosian New York ziyaretleri
 - Yares Art Galerisinde “*Helen Frankenthaler: Selected Paintings*” (2019) sergi turu
- 2019 ve 2020 Armory Show New York ziyaret edilerek, Krasner, Hartigan, Mitchell, Frankenthaler, Godwin, West ve Ryan’ın eserlerinin görülmesi, galeri yöneticileri ile görüşülmesi
- Soyut Dışavurumcu kadınlara dair belli başlı diğer sergiler:
 - “Labyrinth of Forms: Women and Abstraction, 1930–1950” Sergisi (Whitney Müzesi, 2022)
 - MoMA’nın yenilenen koleksiyon sergisi (2022 ve 2020)
 - Betty Parsons Sergisi (Alexander Gray Galerisi, 2020)
 - “Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction” sergisi (MoMA, 2017)

- Pat Passlof Sergisi (Elizabeth Harris Galerisi, 2014)
- Jay deFeo “*Rose*” sergisi (New York, 2014)
- Emily Mason Sergisi (Ameringer-McEnery-Yohe Gallery, 2017)
- Diğer sanatçılara dair kapsamlı sergi turları
 - Berlin Käthe Kollwitz Müzesi koleksiyon sergisi (Mayıs 2019)
 - Hilma Af Klint sergisi (Guggenheim New York, 2018)
 - Philadelphia Art Museum koleksiyonunun başta Mary Cassatt, Marcel Duchamp ve Clyford Still’e ayrılan bölümleri
 - Philadelphia’da Barnes Müzesi koleksiyonu
 - Brooklyn Sanat Müzesinde Judy Chicago ve feminist sanata dair bölümler
 - The Metropolitan ve The Met Bauer müzeleri koleksiyonları ve sergileri
 - Londra’da Tate ve Tate Modern müzeleri koleksiyonları ve sergileri
 - New York galerilerindeki çeşitli sergiler (2008 yılından itibaren)