



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

**TİNSELLİK BAĞLAMINDA SOYUT
EKSPRESYONİZM AKIMI**

Nurcan GÜLTEKİN TORUN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

İstanbul, 2023

TİNSELLİK BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİZM AKIMI

Nurcan GÜLTEKİN TORUN

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2023

Nurcan GÜLTEKİN TORUN tarafından hazırlanmış ve 01/06/2023 tarihinde sunulmuş TİNSELLİK BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİZM AKIMI başlıklı tez Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Sosyal Bilimler Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Janet BARIŞ

Radyo, Televizyon ve Sinema
Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN

Temel Eğitim Bölümü,
Altınbaş Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Tezin Lisansüstü Eğitim Enstitüsüne teslim tarihi: ____/____/____

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Nurcan GÜLTEKİN TORUN

İmzası

XXXXXX

TEŞEKKÜR

Bu tez araştırmasında desteklerini esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu'na, sevgili aileme, Altınbaş Üniversitesi Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans dönem arkadaşlarıma, bu tezi bitirmeme vesile olan sevgili Hande Bilgehan'a ve hayatta ki en büyük ilham kaynağım olan oğlum Uras'a teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

TİNSELLİK BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİZM AKIMI

GÜLTEKİN TORUN, Nurcan

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Tarih: Ağustos / 2023

Sayfa: 112

Sanatta tinsellik, sanatçının maneviyat, ruhbilim ve din gibi konulara dair bir duyarlılık veya ilgiyi yansıtan eserler yaratmasıdır. Sanat tarihinde tinsellik; birçok farklı sanat akımında, sanatçıda veya eserde ortaya çıkmıştır. Her sanat eseri sanatçının kişisel deneyimlerinden, inançlarından ve dünya görüşünden etkilenir. Bu nedenle tinsellik, sanatın farklı türlerinde ve stillerinde kendini gösterir. Tinsellik sadece Sembolizm veya Soyut Ekspresyonizm gibi belirli bir sanat akımıyla sınırlı değildir. Günümüzde de birçok sanatçı, tinsellik ve maneviyatı eserlerinde ele almaya devam eder. Bu tarz çalışmalar, izleyiciyi manevi bir deneyime çağırır ve zihni, bedeni, ruhu birleştirerek bir bütünlük yaratmayı amaçlar.

Soyut Ekspresyonizm, 1940'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan ve genellikle renk, çizgi, biçim ve dokuların yoğun bir şekilde kullanıldığı soyut resimlerden oluşan bir sanat akımıdır. Bu hareket, soyut sanatın en etkili ve tanınmış örneklerinden bazılarını üretmiştir. Aynı zamanda savaş sonrası dünyada Amerikan sanatının önde gelen bir gücü haline gelmesini sağlamıştır. Soyut Ekspresyonist ressamların birçoğu, tinsellik veya ruhsal deneyimlerle ilgili fikirler ve inançlarla ilgilenmişlerdir. Bu yaklaşım bazı Soyut Ekspresyonist eserlerde tinselliğin daha belirgin hale gelmesini sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Tinsellik, Soyut Ekspresyonizm Akımı, Tinsellik ve Sanat, Resim Sanatı, Resim.

ABSTRACT

ABSTRACT EXPRESSIONISM MOVEMENT IN THE CONTEXT OF SPIRITUALITY

GÜLTEKİN TORUN, Nurcan

M.A., Art and Design Department, Altınbaş University

Advisor: Asst. Prof. Dr. Fırat ARAPOĞLU

Date: August / 2023

Page: 112

Spirituality in art is the artist's creation of works that reflect a sensitivity or interest in issues such as spirituality, psychology, and religion. spirituality in art history; has appeared in many different art movements, artists or works. Every piece of art is influenced by the artist's personal experiences, beliefs, and worldview. Therefore, spirituality manifests itself in different types and styles of art. Spirituality is not limited to a particular art movement such as symbolism or abstract expressionism. Today, many artists continue to deal with spirituality and spirituality in their works. Such works invite the viewer to a spiritual experience and aim to create a wholeness by combining mind, body and spirit.

Abstract Expressionism is an art movement that emerged in the United States in the 1940s and generally consists of abstract paintings that use colors, lines, shapes and textures intensively. This movement produced some of the most influential and well-known examples of abstract art. It also enabled it to become a leading force in American art in the postwar world. Many Abstract Expressionist painters were concerned with ideas and beliefs about spirituality or spiritual experiences. This approach has made spirituality more prominent in some abstract expressionist works.

Keywords: Spirituality, Abstract Expressionism, Spirituality and Art, Painting, Painting Art.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. TİNSELLİK	3
2.1 TİNSELLİK NEDİR?	3
2.2 TİNSELLİK VE FELSEFE	3
2.3 SANAT VE TİNSELLİK	9
2.3.1 Estetik ve Tinsellik	13
2.4 MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATTA TİNSELLİK VE SANAT İLİŞKİSİ ÖRNEKLERİ	17
3. EKSPRESYONİZM SANAT AKIMI.....	32
3.1 EKSPRESYONİZM SANAT AKIMI.....	32
3.2 EKSPRESYONİZM VE EKSPRESYONİZM İLİŞKİSİ	32
3.3 EKSPRESYONİZMİN ORTAYA ÇIKMA NEDENLERİ	34
3.4 EKSPRESYONİST SANATÇILAR	37
3.4.1 Die Brücke (Köprü), (1905-1913)	40
3.4.2 Der Blaue Reiter (Mavi Süvari), (1911-1914).....	43
3.5 MODERN SANATTA SOYUT YAKLAŞIM.....	47
4. SOYUT EKSPRESYONİZM AKIMI	50
4.1 MODERN SANATIN FRANSA'DAN ABD'YE GEÇME SÜRECİ	50
4.2 SOYUT DİŞAVURUMCULUĞU OLUŞTURAN ETKENLER	51
4.2.1 Politik Etkenler	51
4.2.2 Sanatsal Etkenler	54

5. TİNSELLİK BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİST AKIMININ İNCELENMESİ	58
5.1 TİNSELLİK VE SOYUT EKSPRESYONİST TAVIR	58
5.2 SOYUT EKSPRESYONİST SANATÇILAR.....	61
5.2.1 Boyasal Alan Resmi	62
5.2.2 Aksiyon Resmi	62
5.2.3 Soyut Dışavurumcu Sanatçılar Arasındaki Ortak Özellikler ve Farklar	62
5.3 SOYUT EKSPRESYONİST SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER	64
6. SONUÇ	94
REFERANSLAR	99

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Paul Cezanne, “Yıkananlar”, 1906, 127x196 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, National Gallery, Londra.....	11
Şekil 2.2: Andres Serrano, “Piss Christ”, 1987, 150x100 cm, Cibachrome Baskı ¹	18
Şekil 2.3: Alma Lopez, “Our Lady”, 1999, 35,6x43,2 cm, Tuval Üzerine İris Baskı.....	19
Şekil 2.4: Mark Wallinger, “Ecce Homo”, 1999, Beyaz Mermer Tozu ve Reçine, Trafalgar Meydanı'ndaki Dördüncü Kaide Üzerinde, Londra. ²	20
Şekil 2.5: Paul Cézanne, “Elmalı Natürmort”, 1894, 46x55 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Whitney Museum of American Art, ABD.	21
Şekil 2.6: Joan Miró, “Composition”, 1933, 130x162 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kunstmuseum Bern, Switzerland.	22
Şekil 2.7: Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, 1937, 60x49 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Tate Galeri, Londra.....	23
Şekil 2.8: Anish Kapoor, “Cloud Gate”, 2004, 10x20x12,8 m, Paslanmaz Çelik Heykel, Millennium Park, Şikago.....	24
Şekil 2.9: Wolfgang Laib, “Milchstein”, 1978, Beyaz Mermer- Süt.	25
Şekil 2.10: Ana Mendieta, “İsimsiz (Silueta Serisiden)”, 1976.	26
Şekil 2.11: James Lee Byars, “James Lee Byars’ın Ölümü”, 2019, 602x560x485 cm, Altın Varak, Pleksiglas ve Saworavski Kristalleri, Fotoğraf: © Michael Werner Galerisi, James Lee Byars'ın Malikânesi.	27
Şekil 2.12: Michael Joo, “Saltiness of Greatness”, 1993-1995, Video Karesi.....	28
Şekil 2.13: Fred Tomaselli, “Mafya”, 2015, 84x66 cm, Ahşap Panel Üzerine Foto-Kolaj, Akrilik ve Reçine James Cohan Gallery.....	29
Şekil 2.14: Olafur Eliasson, “Beauty”, 1993, Fondazione Palazzo Strozzi, Floransa.....	30
Şekil 2.15: Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, 1973, Venedik Bienali.	31

Şekil 3.1: Edvard Munch, “Anxiety (Kaygı)”, 1894, 74x94 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Munch Müzesi Koleksiyonu.....	38
Şekil 3.2: Egon Schiele, “Self Portrait with Physalis”,1912, 32,2x39,8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Leopold Müzesi, Viyana.	39
Şekil 3.3: Oskar Kokoschka, “The Bride of the Wind”, 1913, 181x220 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kunstmuseum Basel, İsviçre.	39
Şekil 3.4: Ernst Ludwig Kirchner, “Marzella”, 1909-1910, 60x76 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Moderna Museet, İsviçre.....	41
Şekil 3.5: Erich Heckel, “Otopotre”, 1917, Gravür baskı, Princeton University Art Museum, A.B.D.....	42
Şekil 3.6: Emil Nolde, “Olgun Ayçiçekleri”, 1932, 73,5x89 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Detroit Insitute of Arts.....	43
Şekil 3.7: Wassily Kandinsky, “Doğaçlama Tufan (Improvisation. Deluge)”, 1913, 95x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Lenbachhaus, Münih, Germany.	44
Şekil 3.8: Alexej von Jawlensky, “Yeşil Yelpazeli Kadın”, 1912, 54x65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Norton Simon Müzesi, California.	45
Şekil 3.9: Franz Marc, “Mavi At”, 1911, 112x84,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Stadtische Galeria im Lenbachhaus, Münih.	46
Şekil 3.10: Paul Klee “Balığın Etrafında”, 1926, 46,7x63,8 cm, Karton Üzerine Monte Edilmiş Kanvas Üzerine Yağlıboya ve Tempera, Museum of Modern Art, New York.	47
Şekil 5.1: Jackson Pollock, “Male and Famera”, 1942, 73,1x49 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....	67
Şekil 5.2: Jackson Pollock, “Ayı Kesen Kadın”, 1943, 104x109,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Georges Pompidou Merkezi, Paris, Fransa.	68
Şekil 5.3: Jackson Pollock, “Number 1”, 1950, 240x120 cm, Tuval Üzerine Metalik Boya, National Gallery of Art, Londra.	69
Şekil 5.4: Willem de Kooning, “Kadın ve Bisiklet”, 1952-1953, 194x124 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Whitney Museum of American Art, New York.	71

Şekil 5.5: Willem de Kooning, “Kadın I”, 1950-52, 192,7x147,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Modern Art, New York.	72
Şekil 5.6: Willem de Kooning, “Kazı”, 1950, 203,2x254,3 cm, Tuval Yağlıboya ve Emaye Boya, The Art Institute of Chicago.	73
Şekil 5.7: Franz Kline, “Şef”, 1950, 148x186 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Art, New York.....	75
Şekil 5.8: Franz Kline, “Köprü”, 1955, 208,5x138,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Munson- Williams-Proctor Art Institute Utica,New York.	75
Şekil 5.9: Mark Rothko, “Antigone”, 1941, 86,4x116,2 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Karakalem, National Gallery of Art, Washington.....	77
Şekil 5.10: Mark Rothko, “No:210/No:211”, 1960, 175,3x160 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Crystal Bridges Museum of American Art.	78
Şekil 5.11: Mark Rothko, “Orange and Yellow”, 1954, 206,4x160,6 cm, Tuval Üzerine Pigmentli Deri Tutkalı ve Yağlı Boya, National Gallery Of Art.....	79
Şekil 5.12: Clyfford Still, “No: 1”, 1948, 187,3x172,7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Bayan John L. Marion Koleksiyonu.	81
Şekil 5.13: Arshile Gorky, “Soçi Bahçesi”, 1943, 78,7x99 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Modern Art, New York.....	83
Şekil 5.14: Arshile Gorky, “The Liver Is The Cock’s Comb”, 1944, 186x249 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Albright- Knox Art Gallery, New York.	84
Şekil 5.15: Hans Hofmann, “Landscape”, 1941, 60,9x76,2 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Crocker Sanat Müzesi.	86
Şekil 5.16: Hans Hofmann, “The Golden Wall”, 1961, 151x182 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Art Institute of Chicago.....	87
Şekil 5.17: Robert Motherwell, “Elegy of The Spanish Republic”, 1961, 178x229 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum of Modern Art, New York.	89
Şekil 5.18: Robert Motherwell, “Opens”, 1973, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Mavi Resim Dersi Beş Dersten Biri, Dedalus Vakfı, New York.....	90

Şekil 5.19: Robert Motherwell, “Mavi Resim Dersi”, 1973–1975, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Wadsworth Atheneum Museum of Art.	90
Şekil 5.20: Barnett Newman, “Birlik I”, 1948, 69x41 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MoMA.	93
Şekil 5.21: Barnett Newman, “Erkek, Kahraman ve Yüce”, 1950, 242 x 541 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MoMA.	93



1. GİRİŞ

Sanatçının içsel heyecanı mutlaka sanat yapıtında yerini alır. Tinsellik geçmişten günümüze tüm sanat alanlarında varlığını koruyan temel yapı taşlarından biri olmuştur. Sanat yapıtları sanatçıların yaşadıkları dönemlere ve bu dönemde gerçekleşen sosyo-kültürel gelişmelere göre şekil almıştır. Her bir dönemi ifade eden, o dönemin değişmesi ve gelişmesinde rol oynayan kültürel, sosyal, ekonomik, psikolojik birçok etmen sanat eserinin üzerinde etkiler bırakarak ilerlemiştir. Bu araştırmanın ilk bölümünde tinselliğin kelime anlamı, felsefi bakış açıları ile birlikte araştırılmıştır. Aynı zamanda bu bölümde, çağdaş ve modern sanatta tinsellik kavramının, değişen dünya ile birlikte farklılaştığını vurgulamak amacıyla seçili örnekler üzerinden incelemeler yapılmıştır. Tinsellik kavramının dinsel ifadeden koparak her sanat yapıtında farklı formlara girmesini örneklendirmek amacıyla; baskı, heykel, performans ve enstalasyon gibi sanatın farklı alanlarından çalışmalar araştırılmıştır. Tinsellik kavramının felsefe ve sanat alanlarında ne şekilde var olduğu, estetik anlamda nasıl bir varoluş ile kendini gösterdiği bu tez çalışması aracılığıyla incelenmiştir.

1940'lı yıllarda ABD'de başlayan soyut dışavurumculuk akımının tinsellik bağlamında ele alınmasını hedefleyen bu tez araştırmasında söz konusu akımın daha iyi anlaşılması için öncelikle ekspresyonizm akımını ele almak gerekmektedir. Endüstriyel yaşamın yoğunlaşması ve tarım hayatının azalmasının insanlar üzerindeki olumsuz etkileri, sanatçıları da derinden etkilemiştir. Sanatçılar bir başkaldırı niteliğinde içsel olana yöneldikleri Almanya'da yeni bir akım ortaya çıkarmışlardır. Bu çalışmanın ikinci bölümünde ekspresyonizm akımının ortaya çıkma nedenleri ile modern sanatta soyut yaklaşımın üzerinde durulmuştur.

20. yüzyılın en değerli modern sanat akımlarından biri olarak kendini gösteren Soyut Dışavurumculuk akımı, II. Dünya Savaşı'nın toplum üzerindeki yıkıcı etkilerinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Çoğunluğu Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçıların oluşturduğu New York Ekolü olarak bilinen akım, aynı zamanda sanatın başkentinin Paris'ten Amerika'ya geçişinin sembolü haline gelmiştir. Bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde, Soyut Ekspresyonist akımın ortaya çıkma nedenleri araştırılmıştır.

Sanat dünyası ilerledikçe tinselliğin soyut sanat akımları üzerindeki etkisi diğer dönemlere göre artan bir olgu haline dönüşmüştür. Wassily Kandinsky; *"İçsel ihtiyacın işleyişi*

vesanatın gelişimi, ölümsüz ve nesnel olanın dönemsel ve öznel olan aracılığıyla ortaya konduğu, daima ilerleyen bir ifadedir.” şeklindeki yorumuyla tinsellik arayışının her daim devam ettiğini ifade etmiştir (Kandinsky, 2001:96). Soyut Ekspresyonist sanatçılar, erken dönemlerinde sürrealist ya da kübist sanat akımlarına yakın çalışmalar yapmışlar ve kendi içsel arayışlarına devam etmişlerdir. Ancak ilerleyen dönemlerinde soyut dışavurumcu eserler üretmeye başlamışlardır. Bu tez çalışmasının dördüncü bölümünde tinsellik ile soyut dışavurumcu akımın ilişkisi ve bu ilişkinin sanat eserlerine yansımaları araştırılmıştır. Soyut Ekspresyonist sanatçıların bazılarının erken dönem çalışmaları, sanatçının tinsel gerçekliğe ulaşmak için geçirdiği evrelere örnek olması amacıyla incelenmiştir. Bu çalışmada sınırların belli olması açısından akım sanatçılarından; Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rotkho, Arshile Gorky, William de Kooning, Barnett Newman, Robert Motherwell, Hans Hofmann ve Clyfford Still eserlerinden bazıları tinsellik bakımından incelenerek örneklendirilmiştir.

2. TİNSELLİK

2.1 TİNSELLİK NEDİR?

Sanat yüzyıllarca görünmez güçlere şekil veren metaforları ve simgeleri kullanmıştır. Bu simgeler, “*Nereden gelmiştir?*” ve “*Niçin sanatta yerini almıştır?*” sorularına yanıt olarak sanat ve tinsellik arasındaki derin bağ irdelenerek yanıtlanmaya çalışılmıştır. Tin kelime anlamı olarak “*maddeden uzak olan, spiritüel, madde karşısı olan ‘töz’ veya ruhani olan*” olarak belirtilmiştir. Ancak tin, felsefi olarak ruh kavramından farklı bir anlamdadır. Tinsel varlık ise evreni açıklamaya yardımcı olan tüm şeylerin özüdür. Tinsellik geçmişten günümüze kadar birçok düşünürün değindiğı ortak bir kavram haline dönüşmüştür. Antik Çağın ilk düşünürü Thales, ilk özdek olarak sudan bahsetmiştir. Anaksimenes ise hava özdeğinden bahsederek ve felsefeye ilk ruh kavramını kazandırmıştır. Bu ruh özdek olan yani “*madde olarak*” var olan bir ruhtur. Anaksagoras ise ruhu özdeğın canlandırıcısı olarak görmüş ve ruh ile özdeğı birbirinden ayırmıştır. Yani ruh artık birçok özdeğı harekete geçiren bambaşka bir çıkış noktası olarak düşünülmüştür. Platon ise Anaksagoras’ tan aldığı ruh kavramı ile Herakleitos’tan aldığı Tanrı düşüncesini birleştirerek ruh ile özdeğı birbirinden ayırma yoluna gitmiştir. “*Stoa felsefesinde evren ruhu; biçim veren, canlandıran ilke olarak ifade edilmiştir. Bu noktada Tin ile ruh birbirinden ayrılmıştır. Ruh organik ve duyuşal yaşam ilkesidir. Tin ise yalnızca insana özgü düşünme yetisidir*” (Akarsu, 2019:176).

2.2 TİNSELLİK VE FELSEFE

Tin kavramının anlaşılması için öncelikle “*ruh*” tanımını araştırmak gerekmektedir. Aristoteles’in bakış açısına göre “*Anima*” (*Ruh Üzerine*) yazdığı metinlerine göre ruhu tanımak, doğayı tanımak ve doğayı anlamlandırmakla ilintilidir. Aristoteles, tin kavramının “*insanı insan olarak*” ifade edilmesini sağlayan “*öz*” olduğunu belirtmiştir. Aristo insanı ruh ve beden olarak ikiye ayırır. Bedenden madde olarak, ruhtan ise ona biçim veren insansı özellikleri giydiren bir form olarak bahseder. Aristo, aynı zamanda tinin işlevlerinin beden olmadan anlaşılabilir olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Aristo tinin, ussal olmayan ve ussal olan olarak iki farklı biçiminin de olduğunu belirtmiştir. Aristoteles ruh kavramını açıklarken Platon gibi ruhu bedenden ayırmamış ve onları bir bütün olarak görmüştür. Aristo ruh kavramının, “*insanın varlığını sürdüren doğma, büyüme gibi hayati fonksiyonlarını kapsayan bitkisel ruh*”, “*duyumlama olarak tanımladığı hayvansal ruh ve akıl yürütme*

fonksiyonlarını gerçekleştiren akılsal ruh” olarak üç işlevinden bahsetmiştir (Akarsu, 2019:176).

Platon ise ruhtan bahsederken “*müstakil*” kavramından söz eder. Ruhun maruz kaldığı işlerden biri kendisine özgüyse ruh müstakildir, demiştir. Platon ruhu, kişinin özü anlamında ve ebedi olan, maddi olanla ilgisi olmayan olarak ifade etmiştir. Ruhun korku, acıma, sevmeye, cesaret gibi hallerinin ise beden birlikteliği ile olduğunu savunmuştur (Hançerlioğlu, 1973:312).

Ruhun bir hareket ettirici olduğunu ve bu yüzden hareket ettirmeyi sağlıyorsa kendisi de hareketlidir, düşüncesiyle ruhun hareketli olduğuna inanan düşünürler de vardır. Bunlardan biri olan Demokritos’a göre “*ruh sıcaklık, ateş ve sonsuz şekildir. Pencerede güneş ışınlarında havada görünen zerrecikler gibi.*” (akt. Aristoteles, 2019:41) Demokritos akıl ve ruhu bir tutmuştur. Benzer olarak Anaksagoras da ruhun hareket kaynağı olduğunu söylemiştir. Birçok metinde güzel ve doğruyu akıl ile bağdaştırırken başka bir metinde ruhu akıl ile bir tutmuştur (Aristoteles, 2019:43).

Ruhun beden üzerinde hareket ettirici bir etkisi olduğunu benimseyen düşünürler vardır. Örneğin Alkmaion, “*Ay, yıldız, güneş sürekli olarak hareket eder*”, düşüncesinden yola çıkarak ruhun da hareket halinde ve ölümsüz olduğu fikrini ortaya atmıştır. Genel olarak düşünürler ruhu; hareket, duyum ve cisim olmaması gibi üç özellikle açıklamaktadırlar. Ruh tek bir neden olarak düşünenler, onu hava ya da ateş gibi tek bir varlık olarak ortaya koymuşlardır. Birçok ilkesi olduğunu savunanlar ise ruhu çoklu olarak ifade etmiştir. Karşıtları ilke olarak söyleyenler, sıcaklığı soğuğa ilke yaptıkları gibi, ruhu da bu ilkelerden biri olarak ortaya koymuşlardır (Aristoteles, 2019:49).

Tin aslında felsefe alanında en genel haliyle evrenin canlılığı ve doğasını anlamak amacıyla irdelenen, maddeci bir varlığı olmayan töz olarak açıklanmıştır. Felsefe tarihi boyunca tinsel olan her şey madde ile büyük bir zıtlık içermektedir. Platon bu bakış açısıyla tini maddesellik içermeyen ama varlığın olmazsa olmazı olarak görmüştür. Platon tinin bedenle geçici bir buluşma içinde olduğunu vurgulamıştır ve beden ölümüne uğradığını ancak tinin ölümsüz olduğunu ifade etmiştir. İslam felsefesinde ise tin ölümsüz, bölünmez ve sonsuz olarak görülerek varlığı canlı tutan olarak ele alınmış ve çoğu İslam düşünürü tini “*nefs*” anlamında kullanmıştır (Eroğlu, 2020:17).

Tin beden içinde aynı zamanda dışsal bir varoluşa da aittir. Tinsel ilişkilerde tin, başlangıçta dolayimsız gerçeklik ile bir varoluş elde eder. Bu varoluş durumu ise tinsel bir bütünlük olarak kendini ifade eden doğal olanı idealize edilme şekline dayanır.

“Tinsel algının sanatla içeriklendirilmesi öne çıkan estetik konseptle uzlaşır görünmektedir. Klasik sanatta, içeriğin özelliği, onun bizzat somut idea olmasından ve böyle olmakla da somut biçimdeki tinsel olmasından ibarettir çünkü yalnız tinsel olandır ki hakikaten içseldir. Tinsel olanın içsel yorumları Rönesans’ta, Platon üzerine kurulu bir sanat kuramı ortaya koyar ve kurama göre ressam, tıpkı filozof ve mistik gibi, metafizik olarak ruhun yüceltilmesini arzular ve sonunda bunu elde eder. Tinsel olanın maddeden arındırılması anlayışı ise Romantizm, diyalektiğe yeniden olumsuzlayıcı bir ifade ekler ve tinin maddeyle uzlaştırılması reddedilir” (Karkın,2010:1).

Birçok Orta Çağ ve Rönesans sanatçısı kilise öğretilerini konu edinmiş ve günümüze kalıcı eserler bırakmışlardır. Orta Çağ’da tin varlığı tanrı ile özdeşleştirilmiştir. Bu düşünce tinin bölünmez ve sonsuz olma düşüncesiyle pekiştirilmiştir. Tinsellik ise artık dini öğretilerden “derin duygu” iletimi noktasına taşınmıştır. Tin kavramının dinden kopmasıyla birlikte varoluşun gündelik yaşam, politika, cinsellik gibi konuları birçok farklı alanda görülmeye başlanmıştır.

George Berkeley’ye göre; nesneler, görüntülerden oluşmaktadır; nesnelerin objektif varlıkları bulunmamaktadır. Onlar bizim düşüncelerimizle var olmaktadır. Renk ancak onu görebilen içindir, koku ancak onun duyabilen içindir. Tinden ayrı bir özdek olamaz, özdeği özdek yapan “tin”in algılarıdır. Tek gerçeklik düşüncemizdedir. Usumuz bu düşünceleri kendi başına yaratamayacağına göre daha üstün bir usun bizim usumuzu yarattığı bir gerçektir. Gerçeklik nedir? Tinsel olanın cevabı: *“Gerçeklik; tindir.”* Bu cevap iki kolda gelişir: *Gerçeklik insan bilincindedir (öznel idealizm) ve gerçeklik insan bilincinin dışında kendi kendine var olan evrensel bir bilinçtedir (nesnel idealizm). Her iki bilinç tin kapsamı içindedir”* (Hançerlioğlu, 1975:312-313).

Tin tanımı Oxford English Dictionary’de, birkaç farklı anlamda ele alınır. Bunlardan en kuvvetlisi varlıkların içindeki *“yaşamsal olan ve canlandırıcı”* ilke olarak temellendirilmiş, Hristiyan inancına göre tanrı, doğaüstü varlık ve kişinin ruhi durumu, bir şeyin gerçek anlamı ve önemi, olarak çeşitli şekillerde tanımlamaya devam edilmiştir (Kovel, 1994:30).

Joey Kovel “*Tarih ve Tin*” isimli kitabında sadece maddesel olandan uzaklaşmanın tını kavramak için yeterli olmadığından bahsetmiştir. Batı geleneğinde maddesel olandan ayrılan tın kavramı, tinsel gücün ilk anlamının marjinal olmasını sağlamıştır. Tinsellik ya tamamen yok edilmiş ya da toplumsal açıdan marjinalleşmiş insanların alanına girmiştir. Bahsedilen birinci marjinalleşme tının güce özgü bütünleşmesini korur fakat belleğin kendi ötesinde olan tın ile karşılaşmasını göze almaz. Tinsel olmayan- tın olarak adlandırılan bu durum, genellikle istenilen bir durumdur. Özellikle geleneksel toplumda tinsel olmayan tın ve tinsel tın iki kabul gören yol olarak bir aradadır. İkinci marjinalleşmede ise maddesel bir tın kavramından söz edilir, bu bir simge ya da metafor değildir. Genellikle geleneklerle bağın kopmuş olduğu ve tın kavramının hayalperest bir mana kazandığı anlamına gelir. Wiliam Blaken bu kavramı “*İnsan, ruhtan sahip değildir. Çünkü beden denilen şey, ruhun beş duyu ile fark edilen bölümüdür. İnsanın ruhtan ayrı bir bedene sahip olduğu fikri bırakılmalıdır.*” (Kovel, 1994:57) şeklinde ele almıştır. Ludwig Wittgenstein tanımına göre ise tın, “*Dilimiz, bir bedenden söz ediyor da ortada bir beden yoksa burada, bir ‘tinden’ söz ediyoruzdur.*” (Kovel, 1994:58) Wittgenstein bu noktada tını maddeden uzak ve içsel olan şeklinde ifade etmiştir.

Tinsellik herhangi bir ruhsal yol ya da arayış değil, sorgulamanın kendisidir. Sorgulama ise tarih boyunca devam eden yanıtı asla olmayan her birey, olay, sanat yapıtı, eylem ya da varlığa göre değişen bir buluştur, hissedilir bir yönlendirir. Bu sebeple tinsellik tek bir tanıma bağlanamamıştır. Bazen “ruh” bazen “ego” olarak karşımıza çıkmıştır. Ego kavramını derin tanımlarla ifade eden Sigmund Freud’a göre egonun psikanalizdeki tanımı zihnin nesnel durumlarını betimlemektir. S.Freud “egonun yarılması” olarak betimlediği bir kavram ortaya atmıştır. Bu kavramı açıklarken Freud, egosu olan varlığın tinsel formlardan uzaklaştıkça birçok konuda sapmaların artabileceğinden bahseder ve şöyle der: “*Erkeklerin evde iyi bir baba, işte ise nükleer savaş planlayıcısı ya da çocuk pornografisi yapımcısı olabilmelerini sağlayan şey bu eğilimdir*” (Kovel, 1994:58).

Tin kavramını yeteri kadar anlayabilmek için tek bir perspektiften ele almak yeterli olmayacağı gibi herhangi bir dil ile anlatımı da oldukça güçtür. Bu noktada Hegel’in konuyla ilgili yaklaşımı derin olarak irdelenmiştir. Hegel felsefesini: “*Mantık, Doğa felsefesi ve Tin felsefesi*” olarak üç ana temele dayandırmıştır. Tin felsefesini ise öznel, nesnel ve mutlak tin olarak üç bölüme ayırmıştır, “*Bilinç*” kavramı ilk kez Hegel tarafından “*tin*” olarak ortaya

atılmıştır. Hegel, bilinç ve tin arasında bir uyum olduğunu savunmuştur. 1807 de yayımladığı “*Tinin Fenomenolojisi*” isimli yapıtında bilinç kavramına değinerek, insan bilinci ile ilgili aşamaları irdelemiştir. Bireysel bilincin gelişiminde tin, tinin gelişiminde ise bireysel bilinç bulunduğunu savunmuş ve bu bilincin sevginin en üst seviyesi olduğunu belirtmiştir. Tin Hegel’e göre her şeyin çekirdeğidir. Bütün evrende, doğada, insan bilinci ve en üst seviyede oluşan soyutluktan çıkması için diyalektik bir süreç gereklidir. Sonsuz soyutlukta Tanrı, sonsuz somut olan evrende özgürleşerek meyve vermek ister. Bu meyve ise “*insan ruhudur*”. Tin’in işi kendini gerçekleştirmektir. Tıpkı bir tohumdan bir meyveye dönüşmek gibi. Mutlak tin tanrı düşüncesidir Hegel’e göre, bilinç seviyesinin en üst boyutudur. En üst seviyedeki bilinç ise yaratıcı bilinçtir (Heidegger, 2020).

Hegel “*tin*”i diğer dünya ile bağlantılı dini bir kavram olmaktan çıkarmıştır. Marx ise Hegel’in yaklaşımını kabul ederken tin kavramını devrimci bir materyalizme dönüştürmüştür. Jose Porfirio Miranda, “*Marksistlere Karşı Marx*” kitabında modern komünizm kurucusu olan Marx’ın aslında tinsel bağlamda motivasyonları olan bir insan olduğunu, Marx’ın New York Daily Tribune için yazdığı makalesindeki şu cümlelere yer vererek ifade etmiştir: “*Aynı zamanda, güçlü sınıf çıkarlarına rağmen ezilen kitleleri koruma görevini üstlenen İngiliz fabrika müfettişlerine hayranlığımı belirtmek isterim. Para hırsına tapılan bu günlerde onların ahlaki cesareti, bitmeyen enerjileri ve tinsel üstünlüklerine eş değer bir şey bulmak güçtür*” (Kovel,1994:117). Yazar Marx’ın ahlaksal cesaret olarak adlandırdığı şey aslında tinsel gerçekleşmedir ve tinselliği gerçekleştirmiş kişi ruhsal olarak sınıf engelini aşmayı başardığını düşünmektedir.

İnsan, kendi tinselliğini oluştururken aynı zamanda tarih boyunca tinselliğin ürünü olarak da varlığını korumaya çalışır. Kendi tinselliğine ulaşan insan, yaratıcılığının sonuçlarını ortaya koyar. Bilinç düzeyinde elde edilen tinsel gerçeklik “*nesnelerin varoluşu*” olarak tanımlanan bir kavrama dönüşmüştür. “*İşsel yoğunlaşmayla dünyaya ait imgeyi düzeltiriz; imgeyi, onu donuklaştıran maddeden zihinsel olarak kurtarırız ve duyumsanabilir evrende gerçekleştirilen bu güzel-değişimle, kusursuz güzelliğe denk düşen yeni bir ‘imago mundi’ (doğa ruhu) elde ederiz*” (Karkın,2010:1).

Tinsellikten bahsederken Wassily Kandinsky’de yer verilmesi gerekir. Kandinsky “*geist*” sözcüğünü hem ruh hem ruhsallık hem de tin anlamıyla kullanmıştır. Geist’in kapsayıcılığı ve tüm evreni, dünyayı kapsayan boyutunu “*tinsellik*” olarak ifade etmiştir. Sanatçı, tinsellik

kavramına yönelirken, Avusturyalı sanatçı ve bilim adamı olan Rudolf Steiner’den oldukça etkilenmiştir. Steiner, insanın yüce âlemler sezgisine nasıl ulaşabileceğini araştırırken, Kandinsky’de benzer bir şekilde gerçek yaratıcı yani yüksek sanatın sezgisine nasıl ulaşılacağı üzerinde durmuştur. Steiner de Kandinsky de derin hislenmeye yönelmiş ama ne tek başına derin hissin ne de tek başına aklın doğru yol olduğunu savunmuşlardır. İkisi de “yüksek alemi” yakalamaya çalışırken akli devre dışı bırakmamışlardır. Bu noktada hiçbir şeyin tek bir hakikate bağlı olmadığını ve asıl meselenin hakikatler arasında bir uyum ortaya çıkarmak olduğunu belirtmişlerdir. Steiner de Kandinsky gibi dünyanın güzelliklerini gerçek anlamda görmenin tek yolunun içsel yaşantılar sayesinde olabileceğini savunarak, içsel yaşamın ne derece zenginliklerle dolu olması gerektiğini vurgulamışlardır. *Steiner’in tin dünyasına bakışı, Platon’un ideler alemine bakışına benzer. Bir şeyin dünyasal yaşamda düşünülebilmesi için o şeyin tinler dünyasında olması gerekir. Başka bir anlatımla, asıl hakikat tinler dünyasındadır, fiziki dünyadaki gerçekler sadece birer kopyadan ibarettir. Tanrısal bilgeliği iyi kavrayan ve gizli bilgelige erişen bilge kişiler, zamanla her şeyle akraba olduğunu kavrayarak asıl yurdunun tinler dünyası olduğunu fark eder. Bilge kişi kendini zamanla tinler içindeki bir tin olarak kavrar ve ‘Ben bir ilk tinim.’ der. Steiner bu sözün Hint Vedanta öğretilerinde yer alan “Ben, Brahmanım” ifadesiyle özdeş şekilde kullanır* (Steiner, 1987: 55).

Kandinsky “*Über das Geistige in der Kunst*” (Sanatta Tinsellik Üzerine) isimli kitabında tin kelimesini açıklarken “ruh” anlamına ağırlık vererek açıklamıştır. Kitapta her sözcüğün felsefe öncesi dönemde irdelenmiş kavramlarından bahsetmiştir. Antik Yunan düşüncesinde ruh, her canlının yaşamının merkezinde bulunan bir şeydir. Homeros’a göre ise ölüm sonrasında da devamlılığı vardır. Kandinsky kitabında ruhun gerçek evinin neresi olduğunu, beyin mi yoksa kalp mi olduğunu da irdelemiştir. Fakat net bir yanıt bulamamıştır. Bütün bu bilgilere dayanarak felsefe öncesinde ruh kavramının tam bir karşılığı olamadığına yoğunlaşarak zamanla insanın ruhsal özelliklerinin tamamı olarak algılanmaya başlamıştır. Carl Gustav Jung şöyle ifade etmiştir; “*Asıl benim yargım ve bilgim ruhumun nesnesidir. Bir şeyin imgesine sahipse o şeyin yarısına sahibiz. Ruhun zenginliği imgelerdir, dünyanın imgesine sahip olan, insanlığı yoksul olsa ve hiçbir şeyi olmasa bile dünyanın yarısına sahiptir.*” (Eroğlu, 2020, s. 16) Jung’un “*Kırmızı Kitap*” 1, bilinçaltı ile bilinç arasında bir diyalog gibidir. Bu şekilde Jung tin kavramını, Kandinsky’nin tin ile ilgili açıklamalarından daha kapsamlı olarak ele almıştır. Jung’un açıklamalarına göre birçok dilde tin kelimesinin

karşılığı olan sözcüklerin “*soluk*” kelimesi ile aynı kökten geldiği tespit edilmiştir. Örneğin Latince “*anima ölümle birlikte gövdeyi bırakıp giden soluk, buna karşılık ‘animus’ hem düşünsel hem de yaşamsal anlamda tin anlamına gelmektedir* (Eroğlu, 2020:16).

Tin kavramı modern döneme gelindiğinde ise kişinin benliği için değerli olan düşünce, etik ve duyumsal olan durumlarının veya yaşantılarının bütününe dönüşmüştür.

2.3 SANAT VE TİNSELLİK

Her sanat eseri bir bakıma duyguların kaynağı niteliğindedir. Sanat tanımı içinde yer alan özgünlük kişinin yaratıcılığına vurgu yaparak içsel bir süreci ortaya koymak kaydıyla ruhsal bir aktarım yapar. Sanat oluşumu itibarıyla birçok ifade biçimini de içinde barındırır. Ortaya çıkan eser her ne olursa olsun kişisel, biricik ve eşsizdir. Tam olarak bu noktada bu biricik olma meselesi sanat üreticisinin şimdisini, dününü ve geleceğe bakışını kapsar. Her sanat eserinin tekrar edilemez oluşu sanat yapıtının kendi içinde eşsiz bir varoluşa işaret eder. Sanat yapıtının oluşumu eser sahibinin tinselliğine ne kadar olanak sağlarsa yapıtın derinliğini o derece arttırmış olur. Sanat içindeki estetik tavrın psikolojik olarak ele alınması da gerekir. Sanat; felsefe ve psikoloji bakımından ele alınmadan tam olarak anlamlandırılmaz.

Kandinsky’ye göre tinselliği anlamlandırabilmek için duyuüstü dünyayı anlamak gerekir. Bu duyuüstü kavramını anlamak ise Rudolf Steiner’i tanımaktan geçiyor. Kandinsky Sanatta Tinsellik Üzerine kitabında üç noktaya yoğunlaşmıştır. Birincisi “*beden*”, ikincisi “*ruh ve zihin*”, sonuncusu ise “*tin*” dir. Tin dışındaki kavramlar kapsanandır. Tin ise tikel ve kapsayandır. Özkan Eroğlu çevirisinde Kandinsky: Sanatta Tinsellik Üzerine kitabında, ilk sıraya koyduğu bedeni; sanatçı ve izleyici ya da sanat yapıtı olarak gördüğü canlı varlıklar olarak belirtmiştir. “*Kandinsky izlenimlerinde beden, insan-sanatçı bedeni, kompozisyonlarında ‘yapıt bedeni’ halini alır.*” (Eroğlu, 2020:14) Kandinsky’nin ikinci sıraya yerleştirdiği zihin ise, bilincin düşünen ve algılayan bölümü olarak ele alınmıştır. Zihinde her şeyin kişinin kendi iç gözlemine açık olduğunu belirterek duygulanım durumlarını da kapsadığını belirtmiştir.

Kandinsky içsellik merkeze alarak tinsel olanın peşinden gitmiştir. Bunu yaparak iyi olanın ardında olduğunu, evrenin ve sanatın iyi olabilmesi için yeni bir tinsellik alanının olması gerektiği ve bunun gerçekleşmesi için de derin sanata ihtiyaç olduğunu ifade etmiştir.

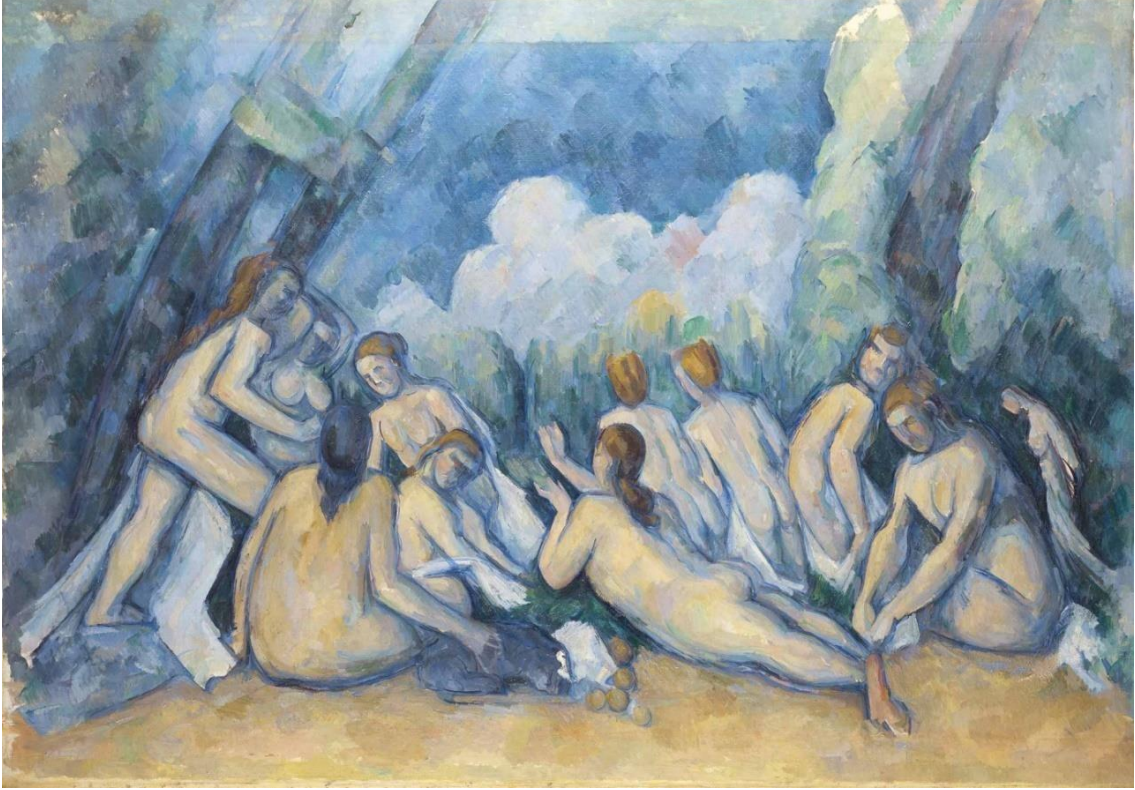
Kandinsky sanatın gerçek yaratıcılığını ve yüksek sanat sezgisine ulaşma arayışında olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Kandinsky, *“Sanatta Ruhsallık Üzerine”* ismini verdiği kitabında bu konuya şöyle değinmiştir; *“Maddi bir varlığı olmayan şey, maddi bir sınıflandırmaya tabi tutulamaz. Geleceğin ruhu yalnızca sezgiyle tasavvur edilebilir ve bu sezgiye ulaşmada tek yol sanatçının yeteneğidir.”* (Ekinci, 2020:45) Kandinsky sanat yapıtını ve sanatçıyı beden olarak görmüş ve irdelemiş, onu sanat üzerinden değerlendirip yapıtın içsel durumlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Bir sanat yapıtını izleyicisiz düşünmek olanaksızdır. Bir yapıtın hissinin izleyicinin de derin hissine katkısı olur. İzleyicinin sanattan en yüksek derecede yararlanması ve yeni bir heyecan yaşaması için sanat yapıtının hissinin, ruh ve zihin aracılığı ile tını yükseltmesi ve sıradan olmaktan kaçınması gerekir. Bu noktada sanat izleyicisinin *“anlama”* olgusunun büyük önem taşıdığını belirtmek gerekir. Sanat yapıtı ne derece tinselliğe yakınlarsa o kadar yüzeysellikten uzaklaşır ve içi boş olarak adlandırılan, sadece gündelik değerler doğrultusunda çalışılmış, derinlikten uzak olmaktan kurtulmuş olur.

Kandinsky tinsel bakış gelişmesini bir üçgene benzetir. Ucu sivri olan ve her aşamasında sanatçının yer aldığı bu üçgenin en alt kısmında madde ile ilgili olan her şey vardır. Yukarıya doğru ise tinsel bakış gelişmesi ruh ve zihin birlikteliği ile ilerler. Sanatçı, maddenin ötesinde ruhsal olana ulaşır, yüksek hislerini harekete geçirebilir ve sanatta ihtiyaç duyduğu asıl gerekli olan şeyi ortaya çıkarabilirse, ruhsallık ve zihinsellik ile birlikte, üçgenin sivri bölümüne yani tinselliğe ulaşabilecektir. *“‘Kendini tanı!’ Bilinçli veya bilinçsiz olarak tercihen kendi maddelerine yönelmekte, onu sınamakta ve kendi sanatlarına uygun olanı yaratmada kullandıkları unsurların içsel değerini ruhsal bir teraziye koymaktadırlar”* (Sevgi, 2022:56).

Bir sanat eserinin en dikkat çekici yanı olan kompozisyon hem zihinsel hem de duygusal bir meseledir. Sanatçı; çeşitli biçimlerden, renklerden ve formlardan yararlanarak bir denge oluşturmaya çalışır. Kandinsky, sanatçının oluşturduğu kompozisyonda derin hislenme ile hareket etmesi gerektiğine inanır. Formlarını içsel sesi ile üretemeyen sanatçılar, ruhları olmayan kompozisyonlar yaratma eğilimindedirler. Bu noktada asıl konu, sanatçının sanat yapıtını ortaya koyarken içsel bir ihtiyaç duyup duymamasıdır. Kandinsky’ e göre içsel ihtiyacın yerine maddi ihtiyacın daha yoğun olarak ifade edilmesiyle içi boş sanat eserleri üretilmektedir. *“Cezanne’ nin ‘Yıkılanlar’ tablosu bunun için iyi bir örnektir (Mistik*

Üçgen!). Geometrik şekillerde bu şekilde bir inşa eski bir ilkedir ve akademik kullanım onu ruhsuzlaştırdığı için daha sonra terk edilmiştir. Cezanne bu ilkeyi kullanarak ona yeniden hayat vermiştir ve salt pitoresk kompozisyon özellikle vurgulanmıştır. Üçgen grubun ahengi için bir araç değil tamamen sanatsal bir amaçtır. İnsan figürlerini tamamen haklı bir gerekçeyle tahrif etmiştir. Bütün figür bir üçgenin doğrularını takip etmekle kalmaz, her bir uzuv aşağıda yukarıya doğru daralarak uzanır” (Sevgi, 2022:73), (Şekil 2.1).



Şekil 2.1: Paul Cezanne, “Yıkanaanlar”, 1906, 127x196 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, National Gallery, Londra.

Bir sanat yapıtında olması beklenen en önemli etkenlerden biri derinliktir. Yapıtın yaratıcılığının derinlik kavramıyla doğrudan ilgisi vardır. Yaratıcı sanatın derin olması gerektiğini söyleyen Sokrates, sanat eserinde bulunan elemanlar arasındaki derinlik ilişkisinin güneş ve gezegenler arasındaki derinlik ilişkisinden daha yoğun olma ihtimalinin tartışılması gerektiğini ifade etmiştir (Eroğlu, 2014:49). Derinlik kavramı aynı zamanda “duyum” kavramı ile yakından bağlantılıdır. Duyum sanatçının farkındalığını arttırarak, sanatçının birikimini ve cesaretini yapıta aktarımını sağlar. Ancak duyum yaratıcı sanatçının doğru duyduğunu ve farkındalığını yansıtabildiği sürece derinleşebilir. Duyum farkındalığının artması ise içsel sürecin yansıtılması ile gerçekleşir. Bir sanat yapıtının

“yaratıcı” olması için salt duyumlara yönelmek yeterli değildir. Sanat yapıtı aynı zamanda hem zihinsel hem fiziksel yaşantıları, teknik ve malzeme bilgisi ile tarihi süreçleri de kapsar. Ancak duyumlar yaratıcı sanatta merkeze koyulması gereken ana etmenlerden biridir. Duyumlar olmadan sanat yapıtı yüzeysel ve eksik kalır. Yaratıcı sanatçının derin farkındalığa ulaşması dış dünyaya kavramaktan ve sonrasında iç dünyasını kavramasından geçer. Özkan Eroğlu “*Sanatta Derin Hislenmenin Önemi*” isimli kitabında sanatçının duyum özelliğinden şöyle bahseder: “Gerçeği her insan duyup anlayabilir. Her sağlıklı ruhla uyanmayı bekleyen ‘anlama’ ya yönelme ilk eylemdir. ‘Anlama’ da bulunan kimse ancak daha sonra başka kavrayışlara yönelebilecektir. Başlangıçta çok fazla gelişme kaydedilemez. Fakat ‘tin’in gözünü açmaya mutlak yarar ve bir ‘tinselliğin’ dolanımına geçmesine neden olur. Ruh bu durumda henüz göremez ancak canlanma duygusuyla gerçeğin gücünü duyar. Gerçek giderek ruha yaklaşır ve ‘ruhun yüksek duyu’ sunu uyandırır. Bundan sonra devrede olacak olan, ‘şeylerin farkına varmak’ olarak nitelendirilebilecek bir durumdur. Böylece varoluşun ve insan yaşamının mistik boyutlarına yaklaşım gösterebilir. Bu bağlamda yaratıcı sanat ve yapıtlarının hepsi, çeşitli derecelerde de olsa mistik boyut içerir ve bu boyut üzerinden anlaşılmayı bekler” (Eroğlu, 2014:53).

Görme duyusu gerçekleştiikten sonra yani bir sanat yapıtı görüp algılandıktan sonra o sanat yapıtı kişiye uyarlanır ve derinleştirilir. Bu bakış açısı ile sanat yapıtını “*beden*”, kişinin kendisine uyarlama durumuna “*ruhsallık*”, derinleştirme meselesine ise “*tinsellik*” demek mümkündür. Sanat eserini algılamak ve tanımak ilk önce duyular ile gerçekleşir. Fakat onun derinliğini algılamak duyular üstü bir algı olan iç sesler ile gerçekleşir. Bu duyu üstü algıyı Özkan Eroğlu kitabında şu örnekle ifade etmiştir: “*Yüzeyi tamamen sarı ile boyanmış bir tuval düşünün. Bu resmi başkaları ile birlikte görürüm fakat onların bu sarı resmi nasıl algıladıklarını göremem*” (Eroğlu, 2014:54).

İnsan, görme duyusu ile algıladıkları üzerinden düşünür ve bu şekilde kavrayışını geliştirmek üzere yola koyulur. Görme ile elde edilen ruhsallığa ulaşmaya çalışılır. Elde edilen ruhsallık ise tinselliği harekete geçiren, tinselliğe ulaşmak için bir basamak görevindedir. Tinsellik derin duyumsamayı ve derin hislenmeyi oluşturarak sanat yapıtının coşkusunu arttırıp daha derin bir yapıt haline gelmesini sağlar. Sanatçının kendi tinselliği sayesinde dünyayı farklı bir bakış ile görme ve onu sanat eserleri aracılığıyla farklı biçimler, formlar, renkler ya da sözcükler yardımıyla anlamlandırma çabasını William Blake, “*bir*

kum tanesinde bir dünya görebilir kişi” ifadesi ile açıklamıştır (Buçukçuoğlu, 2020: 1891). Bu noktadan yola çıkarak tinsellik kavramının önce yapıt üreticisi için elzem olduğunu daha sonra ise sanat izleyicisinin sanat yapıtını anlamlandırabilmesi için tinsel bir aydınlanmaya ihtiyacı olduğu belirtilebilir. Sanat eserlerinin çoğu zaman anlaşılmamasının en büyük nedeni, yapıtın içeriği ile ilgili bağlantı kuracak ve yapıtın maddi yapısından tinsel içeriği çıkarıp estetik bir algı çerçevesinde yorumlayacak bilincin bulunmamasından kaynaklanır.

2.3.1 Estetik ve Tinsellik

Tinsellik kavramının sanattaki yerini araştırırken sanatın ve felsefenin önemli bir ortak noktası olan “*estetik*” alanından da bahsetmek gerekir. Çünkü estetik kavramı salt olarak bir beğeni durumu değildir. Geçmişten günümüze kadar üzerinde birçok düşünürün tartıştığı, derinlemesine irdelediği bir konudur estetik. Estetik kelime anlamı olarak Grekçe duyum anlamına gelen “*aisthesis*” ya da duyu ile algılamak anlamında olan “*aisthanesthai*” sözcüğünden gelir. Bu anlamda estetik, duyusalığin sağladığı bilim olarak görülür. Estetik kavramının bilime dönüşmesi Alexander G. Baumgarten’in 1750-1758 yıllarında “*Aesthetica*” isimli yapıtında sınırlarının ve konusunun belirlenmesi ile ortaya çıkmıştır. Baumgarten’e göre estetik sensitiv (duyusal) olan ile ilgilidir. Duyusal alan bulanıktır ve açık seçik değildir. Açıklık ve seçiklik mantığın araştırma konusudur. Estetik ise duyusal bilginin doğruluğunu araştırır. Estetik kimi düşünürlere göre sadece güzeli araştırma konusu yaparken kimi düşünürlere göre çirkinliği, yüceliği ve hatta soyluluğu bile araştırmanın bir felsefe alanı olarak görülmüştür. Bu noktadan çıkışla estetik tinselliği de içinde barındıran bir kavram olmuştur. Çünkü “*güzel*” ya da “*güzel olmayan*” olarak adlandırılan şeyler aslında tartışılması imkânsız olan ve kişilerin bakış açısına göre değişen öğelerdir. Kant estetik kavramına geleneksel bakış açısı ile yaklaşırken; estetik objenin bireysel ve duyusal görüş ile alakalı olduğunu, objenin kavramsal hali ile ilgili olmadığını savunmuştur (Tunalı, 2017).

Estetik tavır Platon’a göre duyusal temelle ilişkisi olan belirsiz ve aldatıcıdır. A. G. Baumgarten ise duyu bilgisinin yetkinliğinin sanat ve estetik bilgisine dayandığını belirtir. Shaftesbury ise dışsal olarak görünen güzelliklerin ancak iç duyum ile kavranıldığını, evrendeki uyum ve yaşam özünün de iç duyum ile algılandığını savunur. Tüm bu üzerinde düşünülen kavramalara bakıldığında, aslında bugün de yaşamdaki her şeyin sadece duyular aracılığıyla algılandığını, ilk önce duyularla algılanan her şeyin duygusal olarak da

kavrandığı bilinir. Nicolai Hartmann bu noktada iki düzenden bahseder: birincisi duyusal algı, ikincisi ise duyusal algıya bağlı olan “*tinsel düzen*” dir. İsmail Tunalı “*Estetik*” kitabında Hartmann’ ın oluşturduğu düzen kavramı için şunları belirtmiştir: “*Tinsel ve irreal olan düzeni biz duyulur algı dışında, ondan bağımsız olarak değil de real varlıkta, birinci düzen içinde kavrarız. Nasıl ikinci kavrama duyusal algı olan birinci kavramaya bağlı ise, bunların kavradığı düzenlerde de ikinci düzen birinci düzene, irreal varlık real varlığa bağımlı olarak ortaya çıkar.*” (Tunalı,2017:36) “*Örneğin: seyrettiğimiz bir heykeli biz bir heykel olarak kavrar ve ondan haz duyarız. İlk onun taş ya da bronz kitlesini algılayıp, sonra bunların taşıdığı tinsel varlığa uzanmayız. Tersine, onu taş ve anlamın bütünlüğü olarak algılarız. Yine bir müzik parçasında ilkin tek tek tonları, sonra onların dile getirdiği duygu ve anlamları kavramayız, tersine, o müzikal komposition’u yetkin bir bütünlük, real ile irreal’in bir bütünlüğü olarak kavrarız. Estetik hazzı sağlayan da onların bu bütünlüğüdür*” (Tunalı,2017: 37).

Estetik haz derin, psikolojik ve ruhsal bir durumdur. Duyu alanını aşan bu ruhsal durum, “*duygu özdeşleyimine*” götürür. Özdeşleyim, günlük hayatta yaşanan bir duygu türüdür. En basit haliyle nesnelerle insanlar arasında oluşan duygu birliği ya da nesnelere yüklenilen duygusallıktır, denilebilir. Bakılan görülen bir nesneyle içsel bir ilgi kurarak bazı nitelikler yüklenir. Örneğin, bir nesneye bakıldığında o nesne için “*şirin nesne*” gibi nitelik yükleyen kişi, aslında kendi duygusunda bulduğu kavramı aktarmış olur. Yani özdeşleyim, nesneye yüklenen duygulardır.

Özdeşleyim kavramını Karl Gross “*iç taklit*” anlayışı ile ilişkilendirerek açıklamıştır. “*Bu taklit etme etkinliği içinde kişiliğimizi, seyrettiğimiz objeyi aktarır ve o cansız nesneyi ruhsal varlığımızla, ona kendi duygu ve tinsel yaşamımızı vermekle birdenbire canlandırırız. Bunun sonunda da salt duygusal bir obje olarak kavradığımız nesne, şimdi birdenbire tinsel-duygusal nitelik kazanmış olur. Ama bu tinsel-duygusal nitelik, objenin kendisinden değil, tersine ona bu nitelikleri veren süje’den kaynağını almaktadır*” (akt.Tunalı, 2017:46).

Johannes Volkelt, özdeşleyim kavramını iki türe ayırarak açıklamıştır. İlk insanın diğer insanlarla ve sanat eserleri ile ilişkisinden ortaya çıkan ruhsal ve duygusal ortaklığıdır. Bu ruhsal-duygusal ortaklık içinde olan sanat yapıtı ya da insan ise ruhsal-tinsel doluluk içinde bulunur. Volkelt, ruhsal-tinsel yanı olan varlıklarla kurduğu ortak duygudaşlık durumunu “*özdeşleyim*” olarak kabul eder. Bu özdeşleyim olgusunda sanat yapıtını algılayan süje’ nin

kendisi ve algıladığı yapıt arasında örtüşme oluşur. Algılanan şey ile ruh durumu arasında bir uyum ortaya çıkar. Volkelt, ikinci tür özdeşleymde ise algılanan ile özdeşleymlenen arasında kapanmayan bir aralık olduğu ve bu sebeple aralarında bir uyum olmadığı savunur. *“Söz gelişi, bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusu, eski bir ev karşısında duyduğumuz eziklik duygusu, bu türden özdeşleym duygularıdır”* (akt. Tunalı, 2017:42).

Özdeşleym kavramını psikolojik estetik alanında yorumlayan Theodor Lipps; estetik bir objeden duyduğumuz hazzın, o objeden kaynaklanmayan, kendi ruhsal-tinsel etkinliğimiz olduğunu savunmuştur. Lipps’e göre aslında bir objeden duyulan haz ve tinsel durum, süje’den gelir ve sübjektif bir olaydır (Tunalı, 2008).

Sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, sanatta iki önemli ayırımdan bahseder. Bunlardan ilki *“özdeşleym”* kavramıdır. Özdeşleym içtepisi ve estetik oluşum sürecinin tinsellikle ilişkisini şu şekilde açıklamıştır: *“Özdeşleymde insan, kendi varlığının dışında bulunan objelere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Ancak bunun olabilmesi için önce, insan ile insan süje’ si ile doğa ve doğal nesneler arasında bir güven ve bir sempati ilgisinin doğmuş olması gerekir. Böyle bir güven ve sempati ilgisi, insanı doğaya ve nesnelere götürür. İnsan, karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Estetik haz, böyle bir süreç içinde doğan bir ürün olur. Çünkü estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından doğar.”* (akt. Tunalı, 2008:125) Worringer, özdeşleym içtepisi karşınının ise soyutlama içtepisi olduğunu ve her sanatın çıkış noktasında olduğunu ifade etmiştir. Soyutlama içtepisi Mısır sanatında olduğu gibi tinselliğin güven uyandırdığı, maddeciliğin güvensiz görüldüğü soyut biçimler olarak karşımıza çıkarken, özdeşleym içtepisi Rönesans dönemi gibi gerçekçi biçimler olarak kendisini göstermiştir. Worringer, soyutlama içtepsinin kültür basamaklarının en üstüne koyarak her sanat alanının başında geldiğini ifade etmiştir. *“Soyutlama içtepsinin psişik koşulları nelerdir? Bu koşulları, sözü geçen budunların evren duygusunda, evren karşısında aldıkları ruhsal tavırda aramalıyız. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, özdeşleym içtepsinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepsisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma biz, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz”* (Worringer,2017:25).

İsmail Tunalı *“Estetik”* kitabında Nicolai Hartmann’ ın *“objektivation”* kavramını

derinlemesine incelerken bu kavramı var olmayan bir şeyin ortaya çıkarılması olarak tanımlamıştır. Hartmann objektivation ile objektion kavramlarını birbirinden ayırırken, objektion' un sadece alıcı konumundaki canlı tin olduğunu, objektivation' un ise bir yaratma eylemi olduğunu vurgulamıştır. *“Bir var olan bir taş, bir ağaç, bir doğa parçası ve bir canlı varlık, biz onu ister bilelim ister bilmeyelim vardır. Bizim onu bilip bilmemiz, onun ne var oluşunu arttırır ne de eksiltir. Böyle bir durumda süje' mizin ya da bir bilincin onu için var olup olmaması önemsizdir. İster bir süje tarafından algılsın isterse algılanmasın, ontik bakımdan bunun hiçbir önemi yoktur. Böyle bir var olan ile bir bilgi ilgisi içine girildiğinde, bu bilgi ilgisi algı, tasavvur vb. ilgisi olur; böyle bir ilgide de var olan bütünüyle kavranır. Şimdi, bu kavrama içinde var olan, gerçi bir obje olur, yani süje tarafından bilinir. Ama bu obje haline gelmiştir, bu bilinme süreci içinde ontolojiye göre var olanda hiçbir değişiklik meydana gelmez. Var olan, olduğu şey olarak süje tarafından kavranır ve bilinir. O halde, süje, bu bilme süreci içinde var olanda hiçbir değişiklik meydana getirmez; onu olduğu gibi, olduğu şey olarak kavrar. Bu bakımdan, objektion sürecinde süje tamamen pasif bir rol oynar”* (akt. Tunalı, 2017:53).

1900 yıllarının başlarında soyut sanatın oluşmasıyla birlikte *“ifade”* kavramı önem kazanmaya başlamıştır. Sanatta ve felsefede ekspresyonizm kavramı, döneme tinsel-estetik niteliğini vermeye başlamıştır. Dış dünyanın iç dünyadan daha güçsüz olduğunu ve *“ben”* kavramının *“obje”* ye karşı üstün olduğunu ifade eden Paul Klee; *“Bu dünya başka türlü görünüyor ve dünya başka türlü görünecektir. Çünkü artık ‘görünen’ duyuşsal olarak kavranan dünya değildir; tersine tinsel olarak ben’ in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünyadır.”* (akt. Tunalı, 2013, s.130) şeklinde vurgulamıştır. Paul Klee aynı zamanda varlığın özüne şu cümlelerle değinmiştir: *“Çarpan kalbimiz bizi aşağıya, temel varlığa doğru sürüklüyor. Bu sürüklemekten doğan şey, bunun adı rüya, ide, fantezi olabilir; eğer uygun araçlarla artıksız olarak bir biçim içine sokulursa ciddiye alınmalıdır”* (akt. Tunalı, 2013:146-147). Paul Klee bu noktada sanatta temel varlığa ve onun işaret ettiği varlığın derinliğinin altını çizmiştir.

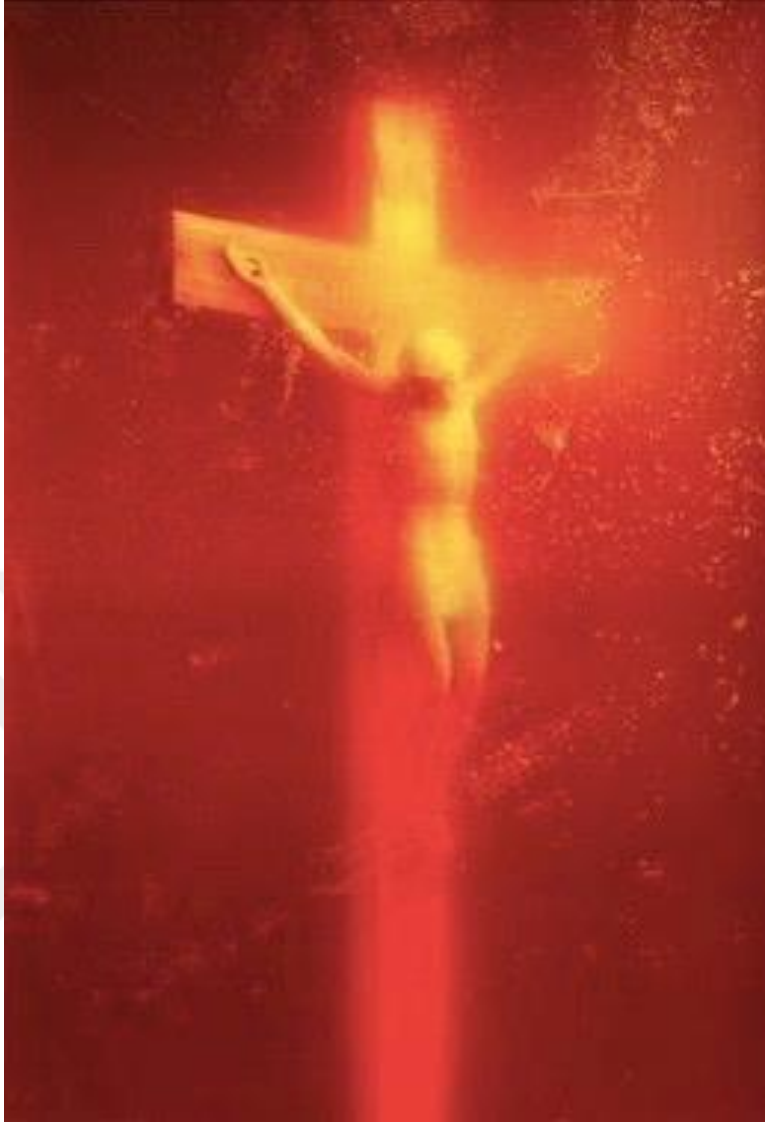
Çağdaş sanat eserleri, temel varlık sorununu çağdaş sanat öncesinde alışlagelmiş yorumlardan farklı bir alana taşımıştır. Çağdaş sanat eserlerinde de her ne kadar biçimsel olarak işlenen yapıtlar olsa da bu biçim varlığın özü olarak meydana gelmiştir. Sanat kuramcısı Teo Van Doesburg, *“Sanat varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna*

biçim vermektir.” demiştir. (akt. Tunalı, 2013:147) İsmail Tunalı “Felsefenin Işığında Modern Resim” isimli kitabında derinlik kavramından şöyle bahsetmiştir; “Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü öz’ dür. Buna göre öz; temel varlık, derinlik duyusal değil, metafizik bir dünyadır. Yaratıcı gücün götürdüğü derinlik, salt ruhsal alanları aşar ve tinsel-metafizik bir dünyada spontane olarak kavranır. Bu metafizik-tinsel dünya, sanatın somut olarak ortaya koyduğu sanat yapıtında biçimsel olarak gün ışığına çıkar. Bu anlamda, sanat yapıtının biçimsel yapısında, bu tinsel dünya somutlaşır. Sanat yapıtının varlığı, onun derinliği göstermesine dayanır. Derinlik, sanat yapıtının kaynağıdır. Cezanne’in tablosundaki elmaların gerçek elmalardan daha gerçek görünmesinin nedeni burada bulunur” (akt. Tunalı, 2013:147-148).

Sanat tarihi boyunca din ve sanat hep birlikte hareket etmiştir. Dinin öğretileri sanata etki etmiş ve varlığını hep muhafaza etmiştir. Sanatın başlangıç noktası olarak kabul edilen mağara döneminde yapılan duvar resimlerinde bile ayin ritüelleri yapılarak hayvan avlama konusunda bir mistik yol izlenmiştir. Giotto, Michelangelo, Raphael gibi Orta Çağ ve Rönesans sanatçıları kilise öğretilerine görsel bir form kazandırmışlardır. Eğer inanç sistemi olmasaydı Sistine Şapheli’ nin muhteşem freskleri de olmazdı. Din ile sanatın ilişkisi büyük oranda 19. yüzyılda modernizmin doğuşuna değin baskınlığını korumuştur. Sanatçılar, her ne kadar mistik öğelere ve kutsal ifade ve sembollere tamamen sırtlarını dönmemiş olsalar da din ile aralarına mesafe koymaya başlamışlardır. Bu noktada Kandinsky tinsellik duygusunu dinsel alandan bireysel alana taşımayı başarmıştır. Tinselliğin var olan dinlerden kopması, avangart sanatçıları, sanat deneyimlerinde kendi konularını seçmeyi ve hatta herhangi bir konu seçme zorunluluklarından da kurtulmalarını sağlamıştır. Çalışmalarda dinsel içeriklerden başka, formel özelliklere yoğunlaşmaya başlamışlardır.

2.4 MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATTA TİNSELLİK VE SANAT İLİŞKİSİ ÖRNEKLERİ

Modern sanatta tinsellik artık dinden koparak soyut tinsellik olarak kendini göstermeye başlamıştır. Hatta sanat ve dinin iki zıt kutup olduğu yönünde eğilimler başlamıştır. Bunun ilk örneği Andres Serrano’ nun “Piss Christ” (1987) isimli çalışması olmuştur. Bu çalışma Serrano’ nun kendi idrarına batırdığı bir haçın kırmızı ve lekeli bir fotoğrafıdır. Fotoğraf kimi çevrelere göre küfür sayılırken kimi çevrelere göre sanatın dinden kopuşunun önemli bir ifadesi haline gelmiştir (Heartney, 2008:266), (Şekil 2.2).



Şekil 2.2: Andres Serrano, “Piss Christ”, 1987, 150x100 cm, Cibachrome Baskı¹.

Andres Serrano’ nın çalışmasından sonra din ile sanat arasındaki geleneksel çizgiyi değiştiren çalışmalar yapılmaya devam edilmiştir. Bunlardan biri de Alma Lopez’in bir sergide, Guadalupe Bakiresi’ ni modern çağın görüntüsünde, güllü bir bikini giymiş olarak resmettiği eseri olmuştur (Şekil 2.3).

¹ 2011 yılında Fransa’nın Avignon kentinde vandallar tarafından yok edildi.



Şekil 2.3: Alma Lopez, “Our Lady”, 1999, 35,6x43,2 cm, Tuval Üzerine İris Baskı.

Tinsellik insanoğlunun kendisini daha iyi anlayabilmesi için keşfettiği bir yoldur. Özkan Eroğlu, “*Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi*” isimli kitabında, “*Her sanat yapıtı, ait olduğu dönemin bir parçası olarak, hislerimizin hatta derin hislerimizin doğmasına neden olmaktadır.*” açıklamasıyla tinselliğe değinmiştir. (Eroğlu,2014:73) Kandinsky ise “*Sanatta Tinsellik Üzerine*” isimli kitabında Eski Yunan sanatçıları gibi hissederek sanat yapmamızın mümkün olmadığını, Yunanlılar gibi heykel yapmanın form benzerliğinden öteye gidemeyeceğini vurgulamıştır. Kandinsky bu durumu aynı zamanda insan maymun benzerliği ile de ilişkilendirmiştir. Maymunların da insanların hareketlerini taklit edebildiklerini fakat içsel bilince ulaşmaktan yoksun olduğunu belirtmiştir (Eroğlu,2020).

İngiliz sanatçı Mark Wallinger, 1999 yılında gerçekleştirdiği “*Ecco Homo*” isimli çalışmasında İsa’yı başında dikenli telden bir taç ile peştamal giymiş bir genç olarak çarmıha gerilmesinden hemen önce tasvir etmiştir. Trafalgar Meydanı'nda bir kaide üzerine yerleştirilen heykel ile ilgili Wallinger şunları söylemiştir: “*İsa heykelinin sapık ya da dilsiz olması gerekmediğini, Ona sıradan bir insan olarak İsa'nın en azından ezilen bir halkın siyasi lideri olduğunu göstermek istedim ve bence onun burada, tüm bu büyük boyutlu imparatorluk sembollerinin önünde bir yeri var.*” (theguardian.com,2011), (Şekil 2.4).



Şekil 2.4: Mark Wallinger, “Ecco Homo”, 1999, Beyaz Mermer Tozu ve Reçine, Trafalgar Meydanı'ndaki Dördüncü Kaide Üzerinde, Londra.²

Paul Cezanne, tinsellik kavramını duysal duyguların ötesinde bir şey olarak ele almıştır. Ona göre, resimlerindeki nesnelerin tinsel nitelikleri görsel algıların ötesinde bir anlam taşımıştır. Bu sebeple resimlerinde nesneleri ve doğayı yalın bir anlatımla betimlemeye çalışırken, aynı zamanda tinsel bir boyutta yakalamaya çalışmıştır. Cezanne’ nın tinselliğe olan yaklaşımı, soyut resim ve modernizmin öncülerinden olan sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur.

² 'Ecco Homo' heykeli St Paul Katedrali'nin basamaklarında 11 Nisan- 22 Mayıs 2017 tarihinde tekrar Sergilenmiştir.

“...Cézanne, bir çay fincanına yaşayan bir şey kattı, ya da bir çay fincanında yaşayan bir şeyin varlığının farkına varır. Natürmortu öyle bir noktaya getirdi ki, resmin cansızlığı sona erdi. Her şeyin içindeki yaşantıyı hissedebilme yeteneğine sahip olduğundan, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşçasına resmetti. Onun rengi ve formu da ruhsal armoniyle uygundur. Bir adam, bir ağaç, bir elma, Cézanne bunların tümünü, adına ‘resim’ denen ve gerçek içselliğin ve sanatsal armoninin bir parçası olan şeyin yaratımında kullanmıştır. Aynı amaç, genç Fransızlar’ın ustalarından biri olan Henri Matisse’in eserlerini de etkilemiştir. ‘Resimler’ yapar ve bu ‘resim’lerde, ilahi olanı yeniden meydana getirmeye çalışır” (Kandinsky, 2001:66).



Şekil 2.5: Paul Cézanne, “Elmalı Natürmort”, 1894, 46x55 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Whitney Museum of American Art, ABD.

Joan Miro, tinsellik konusunda önemli bir rol oynamıştır. Resimlerinde soyut ve sembolik unsurları bir arada kullanarak, iç dünyasını ve hayal gücünü yansıtmaya çalışmıştır. Miro, soyut unsurların tinsel bir boyutu olduğuna inanmıştır. Renkler, şekiller, çizgiler, semboller soyut bir anlam taşıyarak, izleyiciyi fiziksel dünyanın ötesinde bir deneyime yönlendirir.



Şekil 2.6: Joan Miró, “Composition”, 1933, 130x162 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kunstmuseum Bern, Switzerland.

Pablo Picasso, resimlerinde nesneleri ve insanları çarpık bir biçimde tasvir ederek, iç dünyasının karmaşıklığını ve duygusal yoğunluğunu ifade etmeye çalışmıştır. Modern sanatta sanatçılar görünenin ardındakini aramaya yönelmişlerdir. Picasso’nun bu içsel arayışı nesneleri bölerek, keskin açılarla yeni bir geometrik nitelik vererek eserler üretmeyle kendini göstermiştir. Picasso’nun “*Ben aramıyorum; buluyorum.*” (Gombrich, 2015: 301) şeklinde ifadesi onun içselliğinin peşinde olduğunu vurgulamıştır.



Şekil 2.7: Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, 1937, 60x49 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Tate Galeri, Londra.

Anish Kapoor’un üç boyutlu çalışmalarında (özellikle bükülmez paslanmaz çelikten olanlar), bir yandan izleyiciyi eserin içine çekerken diğer yandan etraftaki mekânı çarpıtın yansımalarla Budist boşluk anlayışına derin bir gönderme yapmıştır. Kapoor bu çalışmalarıyla izleyicinin boşluğa adeta dokunmasını sağlayabildiği tinsel bir keşif yapmayı hedeflemiştir. Kapoor bu boşluk anlayışını ışık ve algı ile oluşturmayı başarmıştır. Chicago’da bulunan paslanmaz çelikten ürettiği “*Cloud Gate*” isimli heykel, bir yandan şehrin silüetini yansıtırken bir yandan da varlık-yokluk gibi iki zıt kavramı bir arada sunar. Anish Kapoor eserleri hakkında şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “*Çalışmalarım uzam ve uzam olmuş arasında bir geçiş alanının ya da bunun olma durumunun belirten metaforların, var olan durumun işaretlerinin görüntüleridir. Onlar sadece değişmez ya da belirgin bir özdeşlik değil aynı zamanda yansıyan bir uzamdır*” (akt. Sağlam, 2017:2890), (Şekil 2.8).



Şekil 2.8: Anish Kapoor, “Cloud Gate”, 2004, 10x20x12,8 m, Paslanmaz Çelik Heykel, Millennium Park, Şikago.

Sanat yapıtı; sanatçının kültürel kimliğinin, geçmişinin, sosyal ilişkilerinin, yaşadığı coğrafyanın etkilerini taşır. Sanatçının kültürel kimliği üretim sürecine yön verir. Kültürel kimliği ise; ırk, cinsiyet, dini inanışlar, kullanılan dil biçimlendirir. Kullandığı teknik, seçtiği malzemeler, sanatçının sorgulamaları, sanatını sunuş şeklinde kültürel psikolojik etkileşimler görülür. Alman sanatçı Wolfgang Laib’ in çalışmalarında kendi etnik kökeninden, (Doğu felsefesi, Hint kültürü) esintileri olduğu hissedilir. Sanatçı minimalist bir yaklaşımla doğadan gelen polen, pirinç, bal mumu, süt gibi malzemelerden basit geometrik şekiller oluşturarak evrensel bir tinsellik alanına gönderme yapmıştır. *“Wolfgang Laib’ in ailesiyle birlikte Afganistan, Hindistan, İran ve Türkiye’ye yaptığı çocukluk seyahatleri, ona Batılı olmayan kültürlerle ömür boyu sürececek bir ilgi aşıladı. Ruhsal ve bedensel tedavi olanaklarını tıp kariyerinden öte sanatçı olarak sorgulayan Laib’ e göre sanat, aşkın bir ruhsal şifa ve rızık biçimidir. Kullandığı her malzeme ile evrensel düzeyde iletişim kurmaya ve dilin ötesine geçmeye çalışarak basit formlar yaratan sanatçı için doğal malzemeler görsel olarak da iyileştirici bir etkiye sahiptir”* (Daşkesen, 2021:1290).

Wolfgang Laib, *“Milchstein”* çalışmasında hatları keskin olan bir mermer parçası üzerinde pürüzsüz bir yüzey elde edinceye kadar zımparalamış ve üzerine ince bir tabaka süt dökerek bu ritüeli tekrarlamıştır. 1978 de *“Süt Taşı”* adını verdiği çalışmasını sergilediğinde hem

renk hem biçim açısından yalın bir etki oluşturmuştur. Çalışmada zıtlıkların oluşturduğu etkilerden de faydalanan sanatçı, organik olan ile inorganik olan malzeme kullanımı ile sembolik bir anlam oluşturarak, kalıcılık ile geçicilik arasında bir sorgulamaya gitmiştir (Şekil 2.9).



Şekil 2.9: Wolfgang Laib, “Milchstein”, 1978, Beyaz Mermer- Süt.

Tinsellik, sanatçıların hemen hemen tamamının maddi dünyanın etkilerinden kurtulmak için kullandıkları bir yol haline gelmiştir. Sanatçılar, sanatın en kuvvetli elemanlarından biri olan ruhsal yaşantı yolu ile bilinçli veya bilinçsiz biçimde, Sokrates’in “*kendini bil*” ifadesine gönderme yapmışlardır. Günümüz sanatında din, Sistine Şapelindeki freskleri ortaya çıkaran güç olmaktan çıkarak, sanatçıların, dini simgeleri kendi istedikleri şekilde yararlanmaya başladıkları ve daha kişisel olarak yorumladıkları bir güç haline gelmiştir.

Dinsel gelenekler kişisel tinselliği keşfetmede büyük rol oynamıştır. Mesela; Ana Mendieta çalışmalarında, Kolomb-öncesi ile Afro-Kübalı inançlarını bir arada işlemiştir. Ayrıca ruh ve madde dünyası arasında yaptığı çalışmalarında sanatçı, kendi bedenine yer vermiştir. Ana Mendieta eserlerinde, beden, doğa, zaman, boşluk gibi kavramları ana malzeme olarak kullanırken, yeryüzü ile ruh ilişkilerini de sorgulamıştır.

Ana Mendieta, “*Siluetas*” 1973–78 yılları arasında çalıştığı serisini “*anne karnına geri dönmek*” bir yolunu ararken, vücudunu “*toprakla bütünleşmenin*” arayışı olarak ifade

etmiştir. Arkeolojik kazı alanlarında yaptığı bu çalışmalarında kum, çamur, buz gibi doğal malzemelerden yararlanan sanatçı, aslında Latin kökleri ile mistik bir bağ yaratmıştır. Siluetas serisinde sanatçı, kendi bedenini çıplak uzanır bir biçimde kullanarak, doğayla kum, çamur ya da çiçeklerle örtülmüş biçimde hem mezar hem de rahme gönderme yapmıştır. Mendieta bu çalışmalarla bedenini hiç göstermeden görünür kılmaya çalışmıştır (Balkır, 2018: 9), (Şekil 2.10).



Şekil 2.10: Ana Mendieta, “İsimsiz (Silueta Serisiden)”, 1976.

Tinsellik kavramı James Lee Byars’ ın çalışmalarında da kişisel olarak kendini göstermiştir. Kavramsal sanat ve performans sanatı alanında çalışmalar yapan Amerikalı sanatçı egzotik ve mistik öğelerden yararlanmıştır. Sanatçı 1994 Yılında Venedik Bienalinde “*James Lee Byars'ın Ölümü*” isimli performans ve enstalasyonunu, tamamen altın varaklarla kaplı dört duvarlı bir odada bir kasket giyip yerde ölü gibi uzanarak gerçekleştirmiştir. 1997 Yılında kanser nedeniyle hayatını kaybeden sanatçı bu performansıyla kaybolma temasını işleyerek adeta bir ölüm denemesi yapmıştır. Altın kullanımının ruhsal bir aydınlanmaya işaret ettiği düşünülen, tinsel bir etkiyle madde dünyası arasında bir bağ kurduğu çalışması hakkında sanatçı, “*Umarım insanlar benim kendi ölümümü uygulama şeklimi kendileri için yararlı bir şeymiş gibi deneyimlerler.*” şeklinde ifade etmiştir (veniceartfactory.org, 2019), (Şekil 2.11).

Sanatçı çalışmalarında, ölümlü bedene odaklanarak, kaçınılmaz arzulardan yararlanarak tinile madde dünyası arasında bir gerilim yaratmaya çalışmıştır.



Şekil 2.11: James Lee Byars, “James Lee Byars’ın Ölümü”, 2019, 602x560x485 cm, Altın Varak, Pleksiglas ve Saworavski Kristalleri, Fotoğraf: © Michael Werner Galerisi, James Lee Byars'ın Malikânesi.

Tinsel yönelimler, özellikle Batı gelenekleri açısından bakıldığında ruh ile beden arasında oluşan karşıtlığı dengeleme görevi de üstlenmişlerdir. Bu noktada bazı sanatçıların Hinduizm, Sufizm ya da Budizm gibi inanışlara yönelerek, dünyevi olan her şeyden uzaklaşıp bedeni bir yanılsama olarak görmelerine ve bunu çalışmalarına da yansıtmasına sebep olmuştur.

Kore geçmişi olan sanatçı Michael Joo çalışmalarında, Şamanistik öğeleri, bilim ve tarih alanıyla ilgili yaptığı araştırmaları ile birleştirmeyi başarmıştır. Heykel, baskı, fotoğraf gibi sanatın birçok alanı ile ilgilenen Joo; çalışmalarında karşıtlıklardan faydalanmış, karşıt olarak görülen birden fazla öğenin birlikte kullanılması ile dünyayı nasıl gördüğümüzü irdelemeye çalışmıştır. Kavramsal sanatın birçok öğesini sunduğu çalışmalarında Batı’nın bilimsel akılcı takıntısını eleştirerek, klişe olmuş ırksal meseleleri kanıtlamak amacıyla gözyaşı, ter, idrar gibi bedensel atıklarla çeşitli deneyler yapmıştır. 1993-1995 yılları arasında gerçekleştiği “*Saltiness of Greatness*” (*Tuz Transfer Döngüsü*) isimli video çalışmasında insanın doğanın döngüsünü benimsemesini New York, Utah ve Güney Kore’de olmak üzere üç bölüm şeklinde anlatmıştır. (Şekil 9) İlk videoda sanatçı yapay bir tuz içinde yüzer, ikinci bölümde; üstü tamamen tuzla kaplı olarak ayağa kalkar ve üçüncü bölümde ise; Güney Kore’nin kuzeyinde bulunan dağlarında tuz yalayıp çıplak bir şekilde hareketsiz oturur ve vahşi geyiklerin üzerindeki tuzları yalamasına izin verir. Evrimsel bir yolculuğu

canlandırdığı çalışmada Joo, yüzmeden emeklemeye, emeklemeden yürümeye, yürümeden koşmaya enerjisel bir döngüyü video aracılığıyla ortaya koymuştur. Bu çalışma sosyo-kültürel kimlik karmaşasının oluşturduğu kaygılara gönderme niteliğinde gerçekleşmiştir (mutualart.com, 1995), (Şekil 2.12).

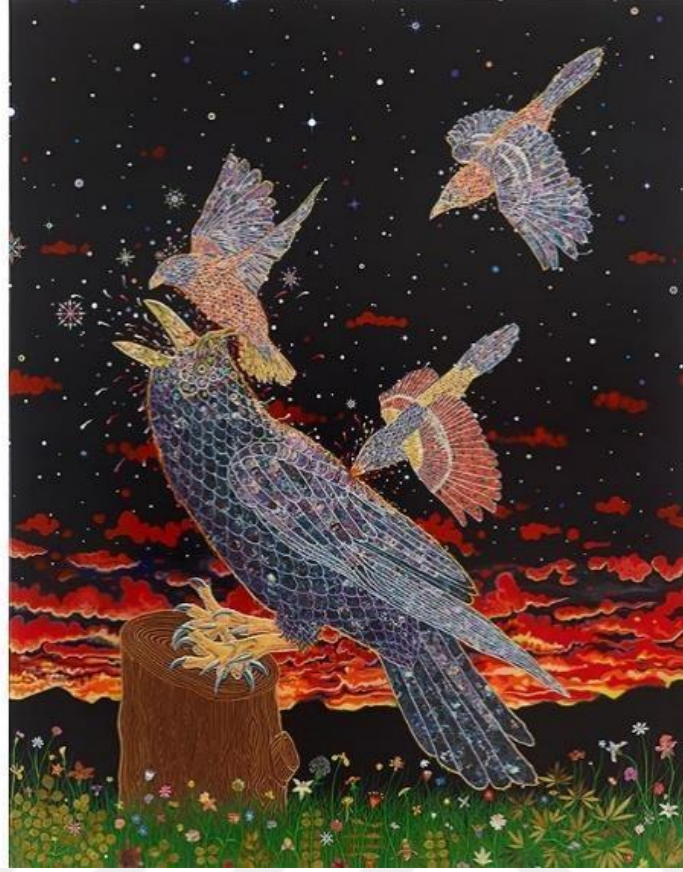


Şekil 2.12: Michael Joo, “Saltiness of Greatness”, 1993-1995, Video Karesi.

Tinsellik, sanat ve din kavramalarının birbirleri ile zıtlıklar oluşturduğunu iddia edenlerin aksine; yaşama, ruha dair önemli keşifler yapabilmek ve birçok kavramı bir arada sunabilmek için olanak sağlamıştır. Bu noktadan çıkışla Fred Tomaselli çalışmalarında çağdaş sanatta tinsellik algısını net bir şekilde ortaya koymuştur.

Amerikalı sanatçı Fred Tomaselli çalışmalarının bazılarında, şeffaf reçine altına uyuşturucular yerleştirerek çeşitli kolajlar, dekoratif unsurlar oluşturmuştur. Sanatçı; kurutulmuş çiçekler, böcekler, orman manzaraları gibi görselleri çeşitli doğa kaynaklarından elde ederek bu parçaları çeşitli geometrik desenler şeklinde bir araya getirmiştir. Oluşturduğu kompozisyonlarını reçine ile kaplayarak ortaya çıkardığı katmanlarla adeta derin bir zaman olgusu yaratmıştır. *“Tomaselli, zamanımızın ütopyacı özlemlerini alıp, onları bir şefkat ve ironi karışımıyla sunar. Eski dönemlerin yoğun tinsellik aşkınlık arayışını başı üstüne diken sanatçı, Cennet’in farmakolojik bir fanteziden başka bir şey olmadığı ve bize çağdaş sanatın tinsel boyutunun birçok şekle bürünebileceğini hatırlattığı görüşündedir. Yerleşik dinler adına yandaş toplama rolünü üstlenmekle ilgisi olmayan Tomaselli ile tinselliği tema olarak seçen başka sanatçılar, sanatsal ilhamların en eski olanına şaşırtıcı yollarla canlılık kazandırmışlardır”* (Heartney, 2008:288).

Fred Tomaselli çalışmalarında ince ve karmaşık çizgiler kullanmıştır. Bu detaylı ve karmaşık çizgiler aslında izleyiciyi doğanın karmaşasına götürmüştür. Aynı zamanda kuş gözlemciliği ile ilgilenen sanatçı, çalışmalarında doğa ile toplum kültürünün çatışmasına da gönderme yapmıştır (Şekil 2.13).



Şekil 2.13: Fred Tomaselli, “Mafya”, 2015, 84x66 cm, Ahşap Panel Üzerine Foto-Kolaj, Akrilik ve Reçine James Cohan Gallery.

Danimarka ve İzlanda kökenli olan sanatçı Olafur Eliasson; ayna, ışık, sis gibi unsurları kullanarak, doğa ve izleyiciyi bir arada tutmayı hedefleyen enstalasyon çalışmaları yapmıştır. Eliasson çalışmalarını şöyle anlatmıştır: *“Her taşı, her kokuyu, her su parçasını, her tür ışık ve yerdeki her deliği fark ettim ama her gün farklı olduğunu gördüm” Bu karşılaşmalar Eliasso’ un günümüze kadar uzanan ve sanatının yapı taşı olan ‘insan ve doğa ilişkisi’ nin kurulmasını da sağlamış olur.”* (Aksoy, 2022:45) Sanatçı, 1993 yılında Tate Modern’de gerçekleştirdiği *“Beauty/Güzellik”* isimli çalışmasında Rönesans’tan bu yana kullanılan klasik perspektif anlayışının, izleyicinin bakış açısına göre değişebileceğini vurgulamaya çalışmıştır. Çalışma, karanlık bir odada sanat izleyicisinin görmeyi ummadığı bir yerde gökkuşağı görüntüsü ile karşılaşması ile gerçekleşir. *“Bu erken çalışmada, bir spot ışığı ince bir sis perdesinden eğik bir şekilde parlıyor. Su ve ışık etkileşiminin yarattığı görsel efektlerin deneyimi, ziyaretçilerin oda içindeki konumlarına göre değiştiğinden, sanat eseri sadece göz ve nesnelerin bir araya gelmesiyle var oluyor ve her bir izleyici için birbirinden farklı görünüyor.”* (Aksoy, 2022:45) Gökkuşağının oluşumu ışığın kırılarak, farklı renkler

ortaya çıkmasına ve izleyicinin bakış açısına göre değişmesini sağlayarak, merkezde bir doğa olayından yola çıkıp, mekânsal estetik ile izleyicinin biricikliğine ve onun tinsel algısına vurgu yapmıştır (Şekil 2.14).



Şekil 2.14: Olafur Eliasson, “Beauty”, 1993, Fondazione Palazzo Strozzi, Floransa.

Sırp performans sanatçısı Marina Abramovic, çalışmalarını bedeninin ve zihninin sınırlarını zorlayarak vücudunu kontrol edebilmek, tehlikenin tanımını yapabilmek adına izleyiciyi bazen huzursuz eden görüntüler sunarak bazen soru işaretleri oluşturarak gerçekleştirmiştir. Marina Abramovic izleyiciyi “an” da tutarak seyirci ile birlikte canlı bir dil oluşturmayı hedeflemiştir. Sanatçı bir röportajında performanslarından şöyle bahsetmiştir: *“Bunları yapmamın gerçek nedeni, insanın ruhunu yüceltmektir; gerçekten hissettiğin bir şeyi yapmak ve hayatın zorlayıcı yönlerini anlamak için... Biz yaşamın nasıl oluştuğunu bilmiyoruz, diğer galaksiler hakkında bir şey bilmiyoruz, evrende neler olduğunu bilmiyoruz. Bunlar hakkında sorularımız da cevaplarımız da yok. Benim için performans bir nevi, bazı şeyleri anlamanın yoludur, kendime ve başkalarına sorular sormanın, bilinci açmanın yoludur. Tek neden adrenalin değildir, gerçek neden sanat yapmaktır, insanoğlunun limitlerini aşmasıdır.”* (haberturk.com,2015) Marina Abramovic’ in performanslarının amacı dinsel ritüeller gerçekleştirmek olmasa da manevi bir yükselişle seyirciyle bir enerji birliği oluşturmaktır.

Marina Abramovic “Balkan Baroque” isimli performansını 1997 yılında gerçekleştirilmiştir. Dört gün süren bu performansı sanatçı, bir bodrum katında gittikçe

yükselen ısıda, Balkan türküleri söylerken kanlı hayvan kemiklerini bir bez ile temizlemeye ve etlerden arındırmaya çalışarak, göz yaşlarıyla geçirmiştir. Bir ritüel gibi gerçekleştirdiği bu performansıyla sanatçı bir savaşı lanetlemenin tek yolunun meydanlara çıkarak eylem yapmaktan, sayfalarca köşe yazıları yazmaktan ya da sanatın sıradan öğelerini kullanmaktan çok daha öteye taşımıştır. Bir varoluş çabası olarak da adlandırılan performanslarında Marina Abramovic; tahammül, acı, dayanıklılık gibi tekrar eden ritüellerle yaşam ve ölüm temasını kemik, kan gibi çeşitli görsellerle destekleyerek geçicilik ve anda kalma argümanlarıyla sorgulamıştır. (Şekil 2.15).



Şekil 2.15: Marina Abramovic, “Balkan Baroque”, 1973, Venedik Bienali.

Tinselliğin felsefenin ve sanatın içinde olgunlaşması, sanatçı aracılığıyla farklı formlara girmesi estetik açıdan nerede olduğunu fark edebilmek adına önemlidir. “*Alman felsefe geleneğinde doğa, insan ve toplum konularına bakış tarzının temel karakteristiği, öncelikle doğal gerçeklik-tinsel gerçeklik ayırımına dayanır. Yeni-Kantçılar, Alman Tarih Okulu gibi 19. yüzyıl Alman filozoflarından W.Dilthey de bu ayırım üzerinden düşünmüştür. W. Dilthey’ e göre ‘Tin bilimleri’ (antoposofi) tüm doğa bilimleri karşısında bir önceliğe sahiptir; onların konusu bize duyusal yolla dıştan verili olan fenomenler, bir dış etkinin bilinçte uyandırdığı tepki değildir; tersine doğrudan doğruya iç gerçekliğin bizzat kendisidir ve muhakkak ki bu iç gerçeklik, içten yaşayarak deneyimlenmiş bir bağlam olarak düşünür ve ‘tin bilimleri’ ancak özsel olarak bir anlama konusu olabilen değerleri, normları, ideleri ve bunların anlamlarını, kısaca tinsel gerçekliği de ele almak durumundadırlar* (Karkın,2010).

3. EKSPRESYONİZM SANAT AKIMI

Soyut Ekspresyonizm akımı, Ekspresyonist sanat akımının bir uzantısı olarak 1940 yıllarda doğmuş, 1950 yılları içinde gelişmiş ve 1960-1970 yılları arasında etkisini güçlendirmiş bir sanat akımıdır. Soyut Ekspresyonizm akımını açıklamak için Ekspresyonizm yani “*Dışavurum*” kelimesini tanımlamak gerekir.

3.1 EKSPRESYONİZM SANAT AKIMI

Ekspresyonizm akımı, Almanya ‘da 1905 yıllarında varlığını sürdürmüş ve aynı zamanda Soyut Ekspresyonizm akımının da temelini oluşturmuştur. Fransızca “*Expression*” ve Latince “*Expresio*” kelimelerinden adını alan akım, “*İfadecilik*” anlamın gelmektedir. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) kelimesi ilk kez Avrupa Avangart hareketinin içinde geçmiştir. “*Öncü askeri birlik*” anlamına gelen ve bir baş kaldırı hareketi haline dönüşen Avangart hareket, geçmişin klasikleşmiş öğelerinin yerine, yenilikçi bir yaklaşım sergileyerek “*deneysel*” işlerin ortaya koyulduğu bir sanatsal yönelim olmuştur. Genellikle yenilikçi ve ilerici akımları temsil etmek için kullanılan Avangart terimini ilk kez Saint-Simon kullanmıştır. Avangart sanatçılar keşfedilmemiş yeniliklerin peşinde olan yoğun duygularla oluşturulan çalışmalar ortaya koymuşlardır. Dadaizm, Fütürizm, Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm, avangart sanatın en önemli akımlarıdır. Avangart sanat 20.yüzyıla girerken teknoloji ve demokraside ve aynı zamanda ekonomik ve sosyal anlamda gelişen yeni dünyanın gerekliliği gibi ortaya çıkmıştır. Sanatçılar gelişen yeni dünyada artık daha özgür arayışlar ve yeni teknikler ile ilgilenmeye başlamışlardır.

Ekspresyonizm aslında Empresyonizm, Fovizm, Kübizm gibi sanat akımına ya da bir sanatçı grubuna verilmiş bir isim değildir. Ekspresyonizm insanın iç dünyasını ifade eden bir yaşam tarzı ve dünya görüşüdür.

3.2 EKSPRESYONİZM VE EMPRESYONİZM İLİŞKİSİ

Ekspresyonizm akımını anlayabilmek için Empresyonizm (İzlenimcilik) akımını da anlamak gerekir. “*İzlenimcilik doğaya edilgençe açılır, görsel bir yararlılık durumuyla yanaşır; onu, göze değin izlenimleriyle tanımaya çalışır. Böyle bir yöntemin sanata önemli, fakat düşünme konusu olacak biçimde yeni fetihler sağladığı gün gibi ortadadır*” (Klee, 2006: 14-15). Dış dünyayı coşkulu bir biçimde işleyen izlenimcilik akımının aksine dışavurumculuk akımı, iç

dünyanın yansıtılmasına önem vermiştir. Bu sebeple dışavurumun köklerini Van Gogh'a hatta romantizm akımına kadar uzatmak mümkündür. *“Başlangıçta belirsiz bir terim olan Ekspresyonizm, birbirinden ayrı iki akımın, Gelenekçilik ve Yenilikçiliğin (Modernizm) çekişmesi yüzünden daha kesin bir tanım kazanmış oldu. Gelenekçi grubun sözcüsü Carl Vinnen, Alman resim galerisinin yabancı ressamlar tarafından işgal edilmesine karşı çıktı. Wilhelm Worringer Der Sturm'un Ağustos 1911 sayısında buna yanıt vererek, Ekspresyonistlerin (o da Berlin Sezession' unda sergi açan Fransız ressamlarını böyle tanımlıyordu), bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, Van Gogh ve Matisse' den teknikler aldıklarını, hepsinin Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir”* (Richard, 1991: 9). Bu noktadan sonra Empresyonizme tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanınmaya başlanmıştır. Bu sebeple Avusturyalı yazar Hermann Bahr, 1914 yılında yazdığı kitapta bu akımı başlatanların içine Matisse, Picasso, Braque gibi sanatçıları da dahil etmiştir.

“Berlin'de, 1913 Ekim'inde açılan sonbahar Salon'u kataloğu önsözünde Walden, 'ister resme ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz' demektedir. Yazının başka bir bölümünde yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: 'ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümelerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir” (Richard, 1991: 9).

Sanatçı yalnızca gördüğünü gördüğü gibi aktarmak, yani dış dünyanın gerçeğini aktarmak yerine kendi gerçeğini ifade edebilme peşine düşmüştür. Bunun en büyük nedeni ise Empresyonizmde ve Natüralizmde *“duyuların”* önemli olmamasıdır. Sanatsal yaratıcılık artık sanatçının gördüklerinden çok daha ötede bir şey olmaya başlamıştır. *“1912 yılında Carl Einstein, 'Die Aktion' dergisinde bu nokta üzerinde durarak, sanata düşen görevin, günlük, rastlantısal, ruh bilimsel ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güçle yeniden kurmayı (reconstruction) başarmak olduğunu göstermiştir. Kasimir Edschmid' in 1918'de anlattığı gibi, Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz, gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında*

saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır” (Richard, 1991: 9-10).

3.3 EKSPRESYONİZMİN ORTAYA ÇIKMA NEDENLERİ

Bir akımın ortaya çıkmasında toplumsal değişimler, içinde bulunulan sosyal, teknolojik ve kültürel gelişmeler etkili olur. Dışavurumculuk akımı da 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan siyasi olaylardan etkilenmiş ve aynı zamanda yaşanan bu siyasi olaylara da tepki niteliğinde doğmuştur. Bu akım 19. yüzyılın sonlarına doğru artan endüstriyel yaşantının insanlık üzerinde bıraktığı olumsuz etkilere karşı bir tepki olarak ilerlemiştir. Dışavurumcu sanatçılar bu duygulanımları daha iyi yansıtmak adına geleneksel kavramların birçoğunu terk ederek biçimi bozma eğilimine gitmişlerdir.

Dışavurumcu hareket insan psikolojisi ve sanat arasında bir nevi bir köprü oluşturmuştur. Duygularından beslenen sanatçılar korkusuzca, sınırsızca bir aktarım gerçekleştirmiştir. Aslında sanat her dönemde bir aktarım aracı olarak yer almıştır. Bu sebeple dışavurum, belli bir döneme ait olmaktan çok aslında bir akım olarak değil, bir eğilim olarak ifade edilmesi gereken bir durumdur. Dışavurum farklı sanat anlayışlarının uygun ifade ortamı bulduğu bir sanat hareketidir. “20. yüzyıl başında Fransa’da ‘Fovizm’ Almanya’da ‘Die Brücke’ ve ‘Der Blaue Reiter’ gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin’de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi Der Sturm’un sahibi Herwarth Walden’in gözlemlendiği gibi, ‘dışarının izlenimi yerine, içerin dışavurumu’ na yönelmeleridir. Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütününi, genel olarak ‘Dışavurumculuk’ başlığı altında ele alınır. Gerçi ‘dışavurumculuk’ bilindiği gibi, modernlere özgü bir tavır değildir. Nobert Lynton’ın altını çizdiği gibi, ‘İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur” (Antmen, 2019:33).

Ekspresyonizmin başlangıç dönemlerinde sanayileşmenin meydana getirdiği toplumsal sorunların insanlar üzerinde yarattığı olumsuz etkiler devam etmiştir. Sanat bütün bu etkiler dahilinde bir duruş sergilemek durumunda kalmıştır ve bu da bireysel olarak içsel bir noktadan çıkış yaparak yenilenme olmuştur. Dışavurumcu sanatçılar yasakları ve sınırlandırmaları kabul etmeyip, toplumun maruz kaldığı olumsuz etkilerden kopmak

isteğiyle birey olarak sorumluluklarını yerine getirmek istemişlerdir. Yaşadıkları dönemin bunalımlarını gerek biçimi bozma olarak gerekse hayal gücünü, hüznü yansıtmaya olarak gerçekleştirmişlerdir. Bu şekilde sanat artık yeni bir ifade biçimine sahip olmuştur. Bu noktada izlenimcilerde vurgulanan görüneni aktarmak yerine, coşkulu bir biçimde hislerin aktarımı başlamıştır. İçsel olana yoğunlaşıldığı, rengin bir araç olarak kullanıldığı bir sanat biçimi ortaya çıkmıştır. Yeni sanat bakış açısına göre içsel aktarıma, nesneden uzaklaşma ile birlikte sanatçının kendi gerçeğini yansıtmaya da eşlik etmiştir.

“Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir. Schiller şöyle sorar: ‘Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?’ Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanın ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı. [...] Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çılgılığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu” (Batur, 2000: 227).

Dışavurumcu sanatçılar sezgisel olarak içsel bir yaratma eylemi ile kendilerine özgü renk arayışları, biçimsel alanda duydukları özgürlüklerle birlikte tinsel arayışlarını ifade etmiştir. *“Dışavurumcu sanatçı, izlenimci sanatçının tersine, alışılmış gerçekliğin celladı olacak, insan psikesinin bağladığı kabuğu kırarak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca dışa vurulmasını sağlayacak peygambervari bir hayalci olarak görüyordu kendini. ‘Çökmüş’ geleneksel dünyayı temsil, tasvir ya da taklit etmiyor, sıradan nesneleri normal bağlamlarından soyutlayıp, yolunu kaybetmiş olan geist’ a ışık gönderen fenerler biçiminde yeniden inşa etmeyi amaçlıyordu. Tıpkı döngücüler gibi konuya değil, yaratıcılığa, sanatçının katkısına saygı duyuyordu. Ezici çevresinden kurtulup kendini olduğu gibi ifade*

etmeye çabalayan Oğul, Dilenci, Genç Adam gibi bir ana karakter etrafında tasarlanmış oyunlar olan Ich-Dramaların cazibeside, Lothar Schreyer' in 'tinin edimi olarak devrim' diye tanımladığı değişime beslenen inançta böyle doğmuştu. Schreyer' e göre sanatçı, sanatın kökenine, 'Kandinsky'nin 'iç tını' dediği şeye, insandaki yaratıcı gücün patlamasına' geri dönüyordu" (Batur, 2000: 241).

"Dışavurumcu sanatçılar tümüyle 'kendine özgü' yaklaşımlarına rağmen 'biçim bozmacı' bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir" (Antmen, 2019:34-35).

Sanatçı kişiliğinde oluşan duyular eser aracılığıyla dışarıya çıkar. Bu nedenle ortaya çıkan görüntü sanatçının içsel gerçeği aracılığıyla algılanandan çok daha fazlası haline dönüşür. Artık ortaya çıkan görüntü duyumlamanın ve duygunun dışı vuran bir yansıması haline gelir. Bu noktada önemli olan bu yansımanın kendisi olduğu için konu tamamen etkisini yitirmiş hatta ortadan kalkmıştır. Konunun ortadan kalkması renklerin ve biçimlerin onun yerini alması anıtsal bir biçimde şekilsel anlatımdan uzaklaşırken tasvirsiz bir ifadeye yerini bırakmıştır.

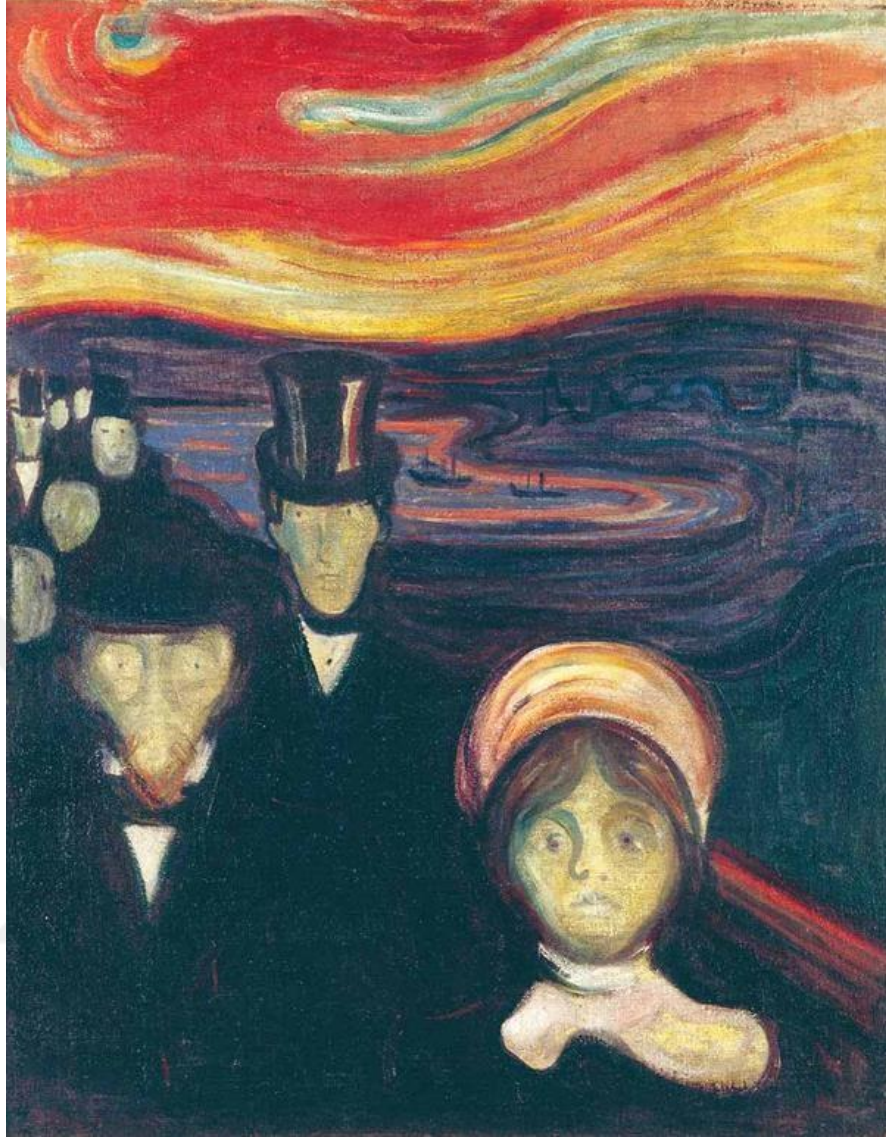
Endüstriyel yaşantının getirdiği yeni ortama uyum sağlayamamanın insanların üzerindeki en önemli etkisi, kendi iç dünyalarına kapanmaları olmuştur. Bu bunalımlı döneme en önemli tepki sanattan gelmiştir. Bu noktada sanat artık, insanın içe dönüklüğünden çok tüm bu yaşananlara tepki olan patlamalar ile gündeme gelmeye başlamıştı. Tuvallerde sanatçının coşkunu, haşin, isyankâr renkleri ve biçimleri yer almaya başlamıştır. Bu noktada Ekspresyonizm, insanların ilk kez karşılaştıkları bu buhranlı dönem için bir çıkış noktası haline gelmiştir. Bu yeni sanat anlayışı tüm eski sanat öğretilerini bir kenara atmıştır. Adnan Turani "*Çağdaş Sanat Felsefesi*" isimli kitabında durumu şöyle ifade etmiştir: "*XIX. yüzyılın çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın eseri olan endüstriden bir*

kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bilinçaltı, bireyin yeni sığınağıdır. İnsan, yine kendi bulduğu psikanaliz yoluyla, bilinçaltı denilen yeni bir evreni araştırmaktadır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyasında arayacaktı” (Turani, 1998:61).

3.4 EKPRESYONİST SANATÇILAR

Ekspresyonist sanatçılar doğa karşısında gözlerini kapayarak akıldan boyama yapmışlardır. Psikolojik hayali optik hayale karşı güçlü bularak, her şeyi yeniden yorumlamışlardır. Manzara resmi, ölü doğa resmi, figür, söz konusu olan imge her ne olursa olsun yüzeye yansıyan sanatçının tam olarak kendi görüşü olmuştur. Ekspresyonist tavır kaprisli, disiplinsiz bazen sakın ve neşeli, çoğu zaman dramatik ve sinirlidir. Renk paleti oldukça yoğun koyu siyah, kahverengi, kırmızı, yeşil, sarı, mor turuncu renklerden oluşmuştur. Ekspresyonist sanatçılar için önemli olanın aldatici görünüş olmadığını Kirchler şöyle ifade etmiştir: “*Çevremizde olan olay ile bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sırdır.*” (Turani,1992:573) Sanatçılar çalışmalarıyla fiziki kimliğe bürünmüş iç dünyalarını yansıtırken kendi bireysel tutumlarını da yansıtmışlardır. Bu sebeple her sanatçının kendine has bir dışavurum tutumu oluşturmuş ve her dışavurumcu sanatçı birbirinden farklı eserler ortaya koymuşlardır. Bazı sanatçılar forma ağırlık verirken bazıları renge ağırlık verip formu dışarıda bırakmışlardır. Bu sebeple “*Die Brücke*” (Köprü) ve “*Der Blaue Reiter*” (Mavi Süvari) olmak üzere Ekspresyonist yaklaşım içinde iki farklı grup ortaya çıkmıştır.

Norveçli sanatçı Edvard Munch (1863-1944), çalkantılı bir duygusal hayat yaşamış ve bunu da çalışmalarına yansıtmıştır. Çalışmalarında ölüm ve aşk ile ilgili yaşadığı ruhsal deneyimlerini yansıtarak güçlü ve etkileyici bir anlatım dili oluşturmuştur. Resimlerinde kullandığı renkler, fırçasını kullanım şekli ve biçimsel öğeler sanatçının ruhsal durumunun tam bir dışavurumu haline gelmiştir. Kompozisyonlarında mitsel çağrışımlar, kullandığı figürlerin yüz ifadelerindeki melankoli, cinsel ve kasvetli bir enerji izleyici üzerinde derin etkiler yaratmıştır.



Şekil 3.1: Edvard Munch, “Anxiety (Kaygı)”, 1894, 74x94 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Munch Müzesi Koleksiyonu.

Avusturyalı sanatçı Egon Schiele (1890-1918), kısa sürmüş yaşamına rağmen bilinçaltını güçlü bir biçimde yansıtmış ve Ekspresyonizm akımının önemli isimleri arasında yer almıştır. Gustav Klimt’ in desteğini almış sanatçının, kadın cinselliğini yoğun olarak işlediği bazı resimleri yüzünden başı derde girmiştir. Yaşadığı tüm çalkantılara rağmen cüretkâr çizimlerine devam eden sanatçı, yine de sanat dünyasına kabul edilmiştir. İnsan psikolojini yansıtan ve yoğun duygusallık etkisi yaratan önemli portreleri de sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir (Bozdemir, 2022).



Şekil 3.2: Egon Schiele, “Self Portrait with Physalis”, 1912, 32,2x39,8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Leopold Müzesi, Viyana.

Viyana Sanat Okulunda eğitim almış olan Oskar Kokoschka (1886-1980), Gustav Klimt ve Sigmund Freud’un etkisinde kalmıştır. Edvard Munch resimlerinde olduğu gibi ölüm ve cinsiyet ile ilgili konular onu da heyecanlandırmıştır. Theodor Daubler, Kokoschka için “*en gerçek ekspresyonist*” tanımını yapmıştır. Ruh dünyasının en önemli ressamlarından olarak nitelendirilen sanatçı, ruhsallığı merkeze alarak biçimsel olanı geri plana atmıştır.



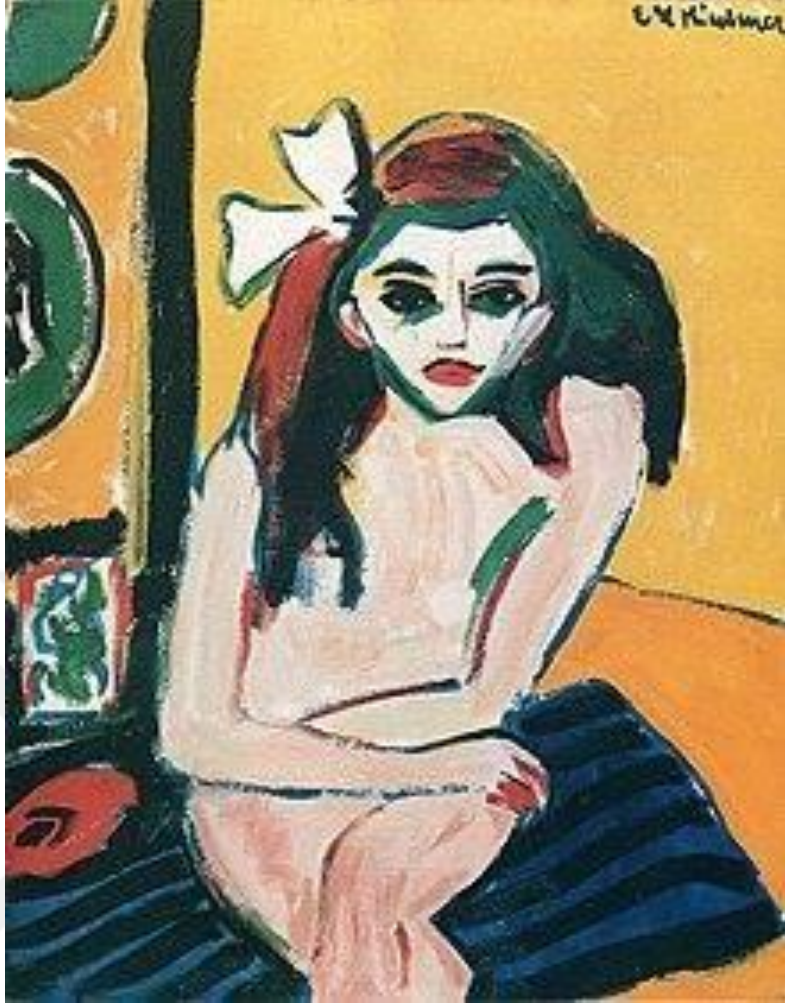
Şekil 3.3: Oskar Kokoschka, “The Bride of the Wind”, 1913, 181x220 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kunstmuseum Basel, İsviçre.

3.4.1 Die Brücke (Köprü), (1905-1913)

Die Brücke (Köprü) grubu 1905 ile 1913 yılları arasında Dresden’de etkisini sürdürmüştür. *“Kabuk bağlamış yapıları parçalayın! Topluluğun ‘savaş çılgılığı’ buydu... Kirchner ve arkadaşları, modelle yaptıkları toplu atölye çalışmaları sırasında sık sık yer değiştiriyorlardı. Görüş açısındaki tasarlanmadan ortaya çıkan bu değişimler ve hızlı çalışmaları, çizimlerinde neredeyse otomatik bir yaklaşım ve özetleyici bir resim biçemi geliştirmelerini sağladı.”* (Eroğlu, 2018: 16-17).

Die Brücke sanatçıları doğa ve sokak görünimleri, atölyelerinden çeşitli detaylar, portreler gibi konularını günlük yaşantılardan alarak çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Geleneksel biçimleri bozmak için doğaya yakınlık ve abartı kullanmak yoluna gitmişlerdir. Onlara göre renk nesneyi tanımlama görevinde değildir. I. Dünya Savaşı öncesinde Die Brücke sanatçıları, Berlin’de yaşamaya başladıktan sonra çevresel değişimi de çalışmalarına yansıtmaya başlamışlardır. Özellikle Kirchner bu çevresel değişimlere oldukça fazla tepki vererek, modern kentin kızgın ve yapay öğelerini gergin ve etkileyici öğeler olarak betimlemiştir. Altı yıllık birliktelikten sonra dağılan grup, içgüdüleriyle ve rengin arkasında durarak geniş yüzeylerde sanata dönüştürdükleri kompozisyonlar geride bırakmıştır.

Die Brücke hareketinin manifestosunu yazan Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938), çalışmalarında hırçın ve heyecanlı bir anlatım kullanarak, karşıt renklerden yararlanmıştır. Kirchner biçimsel olarak yaptığı çarpıtmalarla ifadeyi güçlendirmiştir. Kurallara bağlı kalmadan bazen sert fırça darbeleri ile bazen de sade fırça vuruşlarını bazen şaşırtıcı bazen hüzünlü bazen de kışkırtıcı biçimlere dönüştürmüştür.



Şekil 3.4: Ernst Ludwig Kirchner, “Marzella”, 1909-1910, 60x76 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Moderna Museet, İsviçre.

Çalışmalarında asimetriyi kullanarak duygusal bir etki yaratan Erich Heckel, resmin yanında ürettiği binlerce gravürleri ile aynı zamanda dışavurumculuğun keskin kontörlerini de yansıtmıştır. Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin’in çalışmalarından etkilenen sanatçı, çalışmalarında genellikle dikkat çekici renkler kullanmış tüm Ekspresyonist ressamlar gibi savaşın etkileri onun resimlerinde de trajik ruh durumu yansıması şeklinde görülmüştür. Bu ruhsal durumu kabaca yapılmış çizimler ve karşıt renkler ile desteklemiştir.



Şekil 3.5: Erich Heckel, “Otopotre”, 1917, Gravür baskı, Princeton University Art Museum, A.B.D.

Bir çiftçinin oğlu olarak dünyaya gelen ve Empresyonist sanatçılardan etkilenerek çalışmalarını sürdüren Emil Nolde (1867-1956), kır yaşantısıyla olan bağlarını güçlü bir biçimde ifade etmiştir. Fırça darbeleri ile farklılık yaratan sanatçı, konu seçimleri ile Ekspresyonist bir tavır geliştirmiştir. Sanat eğitimi almış olmasına rağmen tüm geleneksel teknikleri bırakarak ilkel bir çalışma tekniği geliştirmiştir. Kendi düşsel ve ruhsal sezgilerini dışavurum tekniğini kullanarak doğayı biçimsel olarak değiştirerek tuvaline aktarmıştır. Renk kullanımında cesur davranarak çarpıcı ve canlı renkler, ürkütücü figürler ile izleyiciyi tedirgin edecek cinsten bir etki oluşturmuştur. Doğaya olan düşkünlüğü sayesinde manzara resimleri yapmış, Uzak Doğu’ya yaptığı gezilerden etkilenerek sadeleşmeye gitmiştir. Ayçiçeklerini konu aldığı çalışmalarında, doğadan seçtiği biçimleri, kendi içsel dünyasından ortaya çıkan ruhsal dışavurumlar olarak yansıtmıştır.



Şekil 3.6: Emil Nolde, “Olgun Ayçiçekleri”, 1932, 73,5x89 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Detroit Insitute of Arts.

3.4.2 Der Blaue Reiter (Mavi Süvari), (1911-1914)

Der Blaue Reiter grubu, 1909 yılında “Yeni Münih Sanatçılar Derneği” adı altında Münih’te kurulmuştur. Grubun kurucu üyeleri Kandinsky, Jawlensky, Kanoldt, Münter, Erbslöh’dir. Sanatçılar farklı yerlerden elde ettikleri deneyimleri kendilerine temel olarak almışlardır. *“Biz sanatçının dış dünyadan, doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli deneyler topladığı düşüncesinden yola çıkıyoruz. Tüm bu deneylerin karşılıklı yorumlanmasını dışa vuran, varoluşu belirgin olarak ortaya çıkarmak için herhangi ikincil bir şeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bireşime ulaşmak bizce, bu günlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmalıdır.”* (Richard,1991: 33) Varoluşu belirginleştirebilmek için iç dünyanın dışa vurulan tavrı, farklı alternatifler üreterek sadeleştirilmiştir. Bu grubun amacı uluslararası ölçüde yayılabilmek olmuştur.

Grubun en önemli sanatçılarından biri olan Rus kökenli Wassily Kandinsky (1866-1944), konuşuz sanat kavramını oluşturmuş ve 1940’tan itibaren tamamen soyut çalışmalar üretmeye başlamıştır. Sanatçı çalışmalarında doğayı kısıtlarken, renkler ve fırça vuruşlarını arttırarak yapıtı okuma eylemini bambaşka bir alana taşımıştır. Doğanın içselliğinde

biraktığı izleri ve doğanın renk uyumunu soyut biçimler olarak işlemiştir. Kullandığı renk ve dinamik biçimler, resimsel lirizmin en iyi örneklerindendir. Kandinsky materyal değerler yerine ruhsallık ve maneviyata önem vererek insanın iç dünyasına yoğunlaşarak yeni görsel olgular yaratmıştır. Aynı zamanda müzik ve resim ilişkisini irdeleyerek çalışmalarındaki dinamik yapıyı ritim ile birleştirmiş, soyut yaklaşımında yalın ve coşkun bir ifade biçimi oluşturmuştur.



Şekil 3.7: Wassily Kandinsky, “Doğaçalama Tufan (Improvisation. Deluge)”, 1913, 95x150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Lenbachhaus, München, Germany.

Bir Rus albayının oğlu olan Alexej von Jawlensky (1864-1941), çeşitli sanatsal deneyimlerden sonra kendisi için tek anlatım yolunun renk olduğu kararına varmıştır. Van Gogh’u kendisine örnek alan sanatçı, rengin yalnızca bir nesneyi betimleme aracı olarak kullanılmadığını, sanatçının içsel heyecanını ve duygularını aktarma olanağı sağlayan tek şeyin renk olduğunu düşünmüştür.

Jawlensky, Henri Matisse ile tanıştıktan sonra Fovist sanatçılarla ortak sergilerde de yer almıştır. Konularının heybetli doğa resimleri olduğu, çizgileri koyu olan parlak renk alanlarıyla boyutsuz çalışmalara imza atmıştır. Gözlerin egemen olduğu portreler çalışarak, anıtsal çalışmalar oluşturmuştur.



Şekil 3.8: Alexej von Jawlensky, “Yeşil Yelpazeli Kadın”, 1912, 54x65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Norton Simon Müzesi, California.

Münih’te doğan sanatçı Franz Marc (1880-1916) ilk başlarda doğacı bir anlatım biçimiyle resim yapmıştır. Hem empresyonist hem de Neo-Empresyonist denemeleri olmuştur. Bir süre sonra maddeye bağlı olarak çalışmanın onu mutlu etmediğini fark ederek, aklın düşünme konusunda tembel olduğunu, toplumun sanat içgüdüsü ile taklit içgüdüsünü birbirinden ayırmadığını iddia etmiştir. “*Marc için sanat: ‘insanın içine bakıştır’*. *Hakiki sanat, biçimleri, muhtemel olarak tipik olan şeyleri, medyumun ruh durumu içinde görmekten başka bir şey değildir. Bu bütün Uzak Doğu sanatında vardır ve Orta Çağın sanatında geçerli olan şeydir.*” (Turani,1992:598). Diğer ekspresyonist sanatçılar gibi Franz Marc da sanatın duyguların sonucu oluştuğunu savunmuştur. Marc aynı zamanda hayvanları anlamak ve onları bir obje gibi aktarmak istiyordu. Hayvan çizimlerini bazen simgeci bir tavırla ilerletirken bazen de kübist bir tavır sergilemiştir. Sanatının ilerleyen yıllarında objesiz ve lirik bir anlatım oluşturmuştur. İnsanları manzara içinde resmederek adeta bir

hayvanın gözünden görüyormuş gibi yansıtmak istemiştir. Bir at, bir ceylan, bir köpek dünyayı nasıl görüyordu? Bu sorulara yanıt ararken altın sarısı, kırmızı ve mavi renklerden faydalanmıştır. Hayvanları ritmik ve enerjik çizgilerle resmederek çalışmalarına hareket etkisi sağlamıştır. Marc'ın Pan dergisinde yayınlanan yazısı Ekspresyonist bakış açısını şu şekilde ortaya koymuştur: *“Biz bugün aldatıcı görünüş altında, bize Empresyonistlerin yaptıkları keşiften daha önemli görünen doğadaki saklı şeyleri arıyoruz. Doğanın bu iç ve ruhsal yönünü, başkalarının arzu ve huyu içinde değil, aksine bu yönünü gördüğümüzden, eskiden daima mor gölgeler ve her şeyin üzerinde gökyüzünü gördüğümüz gibi, arıyor ve boyuyoruz”* (Turani,1992:599).



Şekil 3.9: Franz Marc, “Mavi At”, 1911, 112x84,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Stadtische Galeria im Lenbachhaus, Münih.

Müzik eğitimi de almış olan Paul Klee (1879-1940) resim öğrenimini Münih’te tamamlamıştır. Kandinsky ve eserlerinden çok etkilenen Klee, çalışmalarında biçimsel konulardan hareket etmiştir. Çocuksu bir ruhla yaptığı çalışmalarında doğayı sistematik bir

analiz ile yansımıştır. Aynı zamanda Bauhaus'ta eğitimci olarak görev yapan Klee, ekspresyonist tavrın yanında sürrealist akımla da ilgili çalışmalar yapmıştır. Adana Turani “Dünya Sanat Tarihi” isimli kitabında Paul Klee ile ilgili şunlara değinmiştir: “Yaratıcı öğelerle konu öğeleri arasındaki ilişkiler, Klee’yi düşündürüyordu. O, bir eserin sırf öğelerden meydana geldiği kanısında değildi. Ona göre, öğeler kendilerini feda etmeden, biçimi vermelidirler. Biçimin onun nazarında anlamı çoktu, fakat biçim her şey değildi. O, biçimsel konudan yola çıkıyor, bununla beraber temayı, doğa biçimlerinin ortaklığı ile zenginleştiriyordu” (Turani,1992:597).



Şekil 3.10: Paul Klee “Balığın Etrafında”, 1926, 46,7x63,8 cm, Karton Üzerine Monte Edilmiş Kanvas Üzerine Yağlıboya ve Tempera, Museum of Modern Art, New York.

3.5 MODERN SANATTA SOYUT YAKLAŞIM

Soyut sanatın kökleri oldukça eski dönemlere dayanır. İlkel topluluklarda bile nesnel gerçekçilik soyutlanarak işlenmiştir. Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Özdeşleşim” adlı kitabında “soyutlama eğilimi ile yerleşik hayata geçmek arasında bir ilişki bulunduğunu, insanın doğa karşısındaki korku ve bilgisizliğinin bu eğilimi arttırdığını” ifade etmiştir. (Çolak,2019:72) Soyut sanat sanatçının hayatına birdenbire dahil olmamıştır. Geliştiği yüzyılın politik, kültürel, felsefi, sosyal olayları sanatçıyı sorgulamaya ve yeni girişimler

içinde olmaya itmiştir.

Birçok farklı noktada birbirinden habersiz olarak birçok sanatçı soyut sanatı icra etmeye başlamıştır. “Örneğin Kandinsky Münih’te ilk soyut sulu boyasını boyadığı zaman, hemen hemen aynı tarihlerde, Moskova’da Larionov ve Maleviç 1913’te ‘Suprematist’, Delaunay 1912’de ‘Orphist’ resimlerini yapmışlar, Fütüristler manifestolarını 1909’da yayımlamış, ilk sergilerini 1912’de açmışlardı. Aynı şekilde Arp ve Magnelli, biri Zürih’te diğeri Floransa’da birbirlerinden habersiz soyut resimler yapıyorlardı” (Turani,1992:554).

19. yüzyıl sonlarına doğru el emeğinin azalarak endüstri üretimine geçilmesiyle birlikte pazar piyasasının değişmesi toplumları ekonomik bir savaşa itmiştir. Hızlı ve kısa sürede gelişen ekonomik gelişim beraberinde birçok değişimi getirerek toplumu derinlemesine etkilemiştir. Toplumun bir parçası olan sanatçı ise bu köklü değişimler karşısında kendini kurtarmak için çabalamıştır. Sanatçı materyalizmin verdiği bu değişimlere karşı hissettiği iç huzursuzluğu ve endişelerini soyut sanata yönelerek, içsel bir tepkiyle, resmini parçalayıp yok ederek atmaya çalışmıştır. Eric From bu durumu şöyle ifade etmiştir; “Parçalayarak yok etme içgüdü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.” Adnan Turani ise “Dünya Sanat Tarihi” kitabında; “Kübit ve Ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir.” şeklinde vurgulamıştır (Turani,1992:555).

Paul Klee 1924 yılında Jena’ da verdiği konferansta soyut sanattan şu şekilde bahsetmiştir: “Gerçekle var olan herhangi bir nesneyi temsil etmeyen resim anlayışını, seyircilerine kabul ettirebilmek için iyi bir benzetme yapmıştı. Bir ağacı ele almış ve sanatçıyı ağacın gövdesi yerine koymuştu. Ağacın gövdesi nasıl besinini toprağın içindeki kökleri aracılığıyla alıp, bunu hiç de köklere benzemek zorunda olmayan dallar ve yapraklar halinde dışarı çıkartıyorsa, sanatçı da aynı şeyi yapar. Tüm anlamı ortadan kaldırarak, görünen dünyaya yapılan dolaysız imaları saf dışı eden ressamı suçlayan ve ilk kez soyutlamacılığı bir tartışma konusu yapan sanatçılar Kübitlerdir. Komünist, sonra da Faşist rejimlerin, açık anlamlar taşıyan resmi savunmaları sonucu, resimde soyut ve figüratif karşıtlığı, kuramlar halinde ortaya koyulmuştur. Hatta bu, her iki düzeni de benimsemeyen ülkelerde bile etkili oldu. Daha önce de söylediğim gibi, 1930’larda soyut resim ortadan kayboluyordu. Bunun

yerine Sürrealizmle birlikte daha az kişisel, daha biçimsel yöntemler soyut resimle birleştirildi ve yeni yeteneklerin ilgisini çekti. Savaşın sonra soyut sanattaki yeni hareketler yüzeye çıktıkça, o ölçüde saldırıya uğradılar. Savaş, bir kez daha güvenli geleneklerin korunması adına, insanı daha tatlılıkla etkileyen bir sanata duyulan özlemi doğurmuştu. Yine de 1950'ler ve 1960'lann başında soyut sanat, resme egemen olmaktan geri kalmadı.” (Lynton, 2004: 223).

Nöber Lynton resimde soyutlamanın aşamasını şu şekilde ifade etmiştir: “İster bilinçle ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuallerde biçim izlenimi oluşturan işaretler, boşluk izlenimi oluşturan biçimlerle karşılaşır, biçimler, boşluklar ve hatta renkler belli bir görünüş oluşturur (Bu bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de herhangi belirgin bir çağrışıma açık değildir) ve aynı ruhsal durumu açıklarlar. Kandinsky'nin 1910'dan sonra yaptığı 'soyut' resimler açıkça figürleri, atları, binaları, manzaraları akla getirir. Klee, Miró ve Ernst de resimlerinde imgeler oluşturmuşlardır. Üstelik bunlar geniş ölçüde saygı duyulan soyut ressamlardı. Birçok eleştirmenin ve bu konuyla ilgilenen halktan kişilerin, Kooning' in resimlerine figürü sokma ilkesine karşı çıkmış olmaları o dönemde, resimde soyutlama ve figürasyon çatışmasının hâlâ ne denli nazik bir sorun olduğunu ortaya koyar. Ancak, ortada bir sorun daha vardır. Olaya maddecilikten tiksinierek ve bir tür entelektüel belirsizlik arayarak yaklaşan insanlar, Pollock ve arkadaşlarının resimlerini yalnızca soyutlamayla değil, ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan şeye odaklanan bir dışavurumla da bağdaştırdılar” (Lynton, 2004: 234).

4. SOYUT EKSPRESYONİZM AKIMI

4.1 MODERN SANATIN FRANSA'DAN ABD'YE GEÇME SÜRECİ

İkinci Dünya Savaşı döneminde sanat ortamında yaşanmış en büyük değişim, sanatın merkezi olarak görülen Paris'in yerini New York'un alması olmuştur. Böylelikle Paris artık tek sanat merkezi olarak kabul edilmekten çıkmıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri Almanya, İtalya gibi ülkelerde totaliter bir rejimin hâkim olması ve bu rejimin sanat ve sanatçıya yaptığı baskı olmuştur. Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması da birçok sanatçının Amerika'ya göç etmesine sebep olmuştur. Bu sanat göçünün önemli sebeplerden biri de 1920-1930 yılları arasında yaşanan “*Büyük Bunalım*” ın sonrasında Amerika'nın ekonomik olarak güçlenmeye başlaması ve bu güçlenme ile birlikte sanat okulları, galeriler açarak sanata destek vermesi olmuştur. Amerikan hükümetinin 1935-1943 yılları arasında bilinçli olarak yürüttüğü düşünülen sanata ve sanatçıya destek politikası, “*Federal Sanat Projesi*” olarak adlandırılmıştır. Bu proje kapsamında hükümet sanatçılara maaş ödeneği ile kamusal alanlara yönelik bir çalışma başlatmıştır. “*Kamusal Sanat Yapıtları Projesi*” ile hastane, hapishane, okul gibi birçok alanda duvar resimleri yapılmıştır. İşsizliğin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde böyle bir proje ile sanatçılar sanat yapmayı sürdürebilmiş ve kendi sanat yaklaşımlarını oluşturabilmişlerdir. Federal Sanat Projesi'nden faydalanan sanatçılar arasında Jackson Pollock ve Arshile Gorky gibi soyut dışavurumculuğun önemli isimleri de vardır. “*Sanatçıların özellikle dünya sanat borsasının New York'a taşındığı dikkat çekiyordu. Aslında bütün bunlar savaş sonrası yani Amerikan kültür ve sanat politikasının bir parçasıydı*” (Savaşer, 2021:11).

Paris, 1789 Fransız Devrimi ile yaşanan aydınlanma hareketleri bakımından önemli bir yer tutmuştur. Aynı zamanda sanat akımlarının doğduğu yer olması bakımından sanatı uzun yıllar boyunca merkezinde tutmayı başarmıştır. Paris Sanat Okulunun etkisiyle İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar Paris kenti Avrupa'da sanatın merkezi konumunu sürdürmüştür. Savaşın etkisiyle Paris, ekonomik ve siyasi zorluklarla mücadele ederken sanata yön verecek durumda değildi. Amerika ise Paris'in sanatının yerine geçecek güçlü bir sanat arayışı içindeydi. Bu süreçte Jackson Pollock, Mark Rothko ve Willem de Kooning gibi sanatçılar hiçbir forma yer verilmemiş resimler yapıyorlardı. Bu sanatçıların oluşturduğu güçlü bir avangart tavır, Fransa'ya yönelik ciddi bir kültür saldırısı haline dönüşmüştür. “*ABD'de*

kendi liberal kültür savaşını 1951’de başlattı. Modern Sanatlar Müzesi (The Museum of Modern Art), bu kültür savaşında Amerikan emperyalizminin kültürel silahıydı. Amerikan kültürünü Avrupa’da tanıtmayı ve yaymayı amaçlayan bir dizi faaliyetin uygulanması görevi ise Amerikan gizli servisi CIA’ya verilmişti. Geleneksel sanata inanmış bazı eleştirmenlerin karşı çıkmasına rağmen CIA, bu modern sanat çabalarının destekçisi oldu ve bu plan doğrultusunda bu eserlerin dış ülkelerde tanıtılıp pazarlanmasına yardım etti. Soyut dışavurumculuğun bireyciliği Sovyet gerçekçiliğinin toplumcu ideallerine karşı olarak Amerikalı yatırımcılar tarafından tanıtıldı ve desteklendi” (Savaşer, 2021:12-13).

Serge Guilbaut, New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı? isimli kitabında Paris’in durumuna şu şekilde değinmiştir: “Paris’te ışıklar kararınca panik New York kadar uzağa hatta onun ötesi- ne, Amerika’nın içlerine kadar ulaştı. İstisnasız bütün Amerikan basını Paris’in Almanlara terk edilmesine ağıt yaktı. Savaşmadan yenilen Paris artık Nazi çizimleri altında inliyordu ama en azından yıkımdan kurtulmuştu. Işıklar kenti kültürüyle korunabilirdi ama Batı uygarlığının simgesinin sessiz sakin ‘barbarlığa’ teslim edilmesi Amerikan gazetelerinin başyazarlarına acı veriyordu yine de. Paris 14 Haziran 1940’ta Alman birlikleri tarafından işgal edildi. Beş yıl boyunca yaşam adeta durdu, ya da daha doğrusu bir başka biçime büründü, susturulmuş, yarım kalmış, yarı saklanmış bir haldeydi. Dışarıdan bakılınca Paris bir hayalet kenti. Amerikalılar Paris’in düşüşünde belli bir demokrasi düşüncesinin ölümünü gördüler. Onlar için Paris bireyciliğin zaferi demektir, Montparnasse sanatçıları tarafından popüler kılınan özgür bir yaşam biçimi demektir” (Guilbaut, 2021: 71).

4.2 SOYUT DIŞAVURUMCULUĞU OLUŞTURAN ETKENLER

4.2.1 Politik Etkenler

1940’ların sonuna doğru Amerika’da politika ve sanat birbiriyle ilişki halinde devam etmiştir. II. Dünya Savaşının sonucunda Amerika’nın güçlenmesi Avrupa’da istediği gibi ticaret yapabileceği yeni bir ortam hazırlamaya olanak sağlamıştır. ABD dünyanın sanayileşmiş toplumlarının da içinde bulunacağı bir sistem oluşturmayı hedeflemiştir. Tüm bu çabalar liberal ekonomik bir dünya düzenini oluşturmak için planlanmıştır. Yeni bir yaşam sitili oluşturmaya çalışan ABD, aynı zamanda Avrupa’nın da Rusya’nın etkisiyle komünist sisteme geçmesinden duyduğu endişeyle liberal bir savaş durumuna geçmiştir.

1950’li yılların başlarında Rusya, Paris’te komünizm propagandası yapmaya çalışarak Avrupa ve çevresinde bulunan ülkeleri etkisi altına almaya çalışmıştır. Bu sırada Amerika kendi ideolojisini yayabilmek adına bazı girişimlerde bulunmuştur. MoMA (The Museum of Modern Art) Amerikan emperyalizminin kültürel anlamda silahı olmuştur. ABD, entelektüel kesimi de etkilemek adına edebiyat, bale, plastik sanatlar, müzik gibi sanat alanlarında da etkili olmayı amaçlamıştır. Amerika artık daha önce Avrupalı sanatçıların etkisi altında olan sanat camialarına kendi değerlerini yaşatma çabasına girmiştir. *“Dikkat edilirse, daha II. Dünya Savaşı bitmeden ABD’nin dünyanın sanat merkezi olarak New York’u empoze etmek istediği de anlaşılabilmektedir. Ayrıca yine soyut-ekspresyonist anlayışlı Amerikan ressam Biederman, savaş sonrası geldiği Paris’i artık yıldızı sönmüş bir sanat merkezi olarak gördüğünü yazmıştı”* (Savaşer, 2022:12).

Amerika’da ortaya çıkan yeni estetik düşünce, resim öznesinin yok olduğu şeklinde ilerlemiştir. Amerika soyut dışavurumculuğun kuramcısı olarak bilinen Clement Greenberg; *“Metropolitan kültür sanatı olarak tanımladığı modernist sanatı imgeden ve betimlemeden uzak, soyut renk ve biçim olarak tanımlamamaktadır”* (Savaşer, 2022:12-13).

Bu yıllarda Avrupa’da var olan sanat anlayışı ile siyasi görüşler arasında ciddi anlamda çatışmalar görülmeye başlanmıştır. Bu çatışmalar savaş öncesi dönemde en çok Almanya’yı etkilemiş ve sanat camiasında bir kaos ortamı doğurmuştur. Naziler birçok sanat eserini “yoz” olarak ifade etmiş, satmış ve içlerinde yağlı boya, sulu boya gibi çalışmaların olduğu eserleri Berlin’de bulunan bir itfaiyenin bahçesinde yakmışlardır. 1937 Tarihinde “Yoz Sanat” (Entarte Kunst) isminde, Hitlerin açılışını yaptığı ve açılış konuşmasında modernizmi ortadan kaldırmak istediğini ifade ettiği tüm Almanya’yı dolaşan bir sergi düzenlenmiştir. Hitler modernizmin tüm toplumda yaratacağı etkilerden korkmuş ve bu sebeple modern sanatın gelişmesini engellemeye çalışmıştır. *“Bunu yapmak içinde ‘Alman Sanatı’ndan, milliyetçi ve ırksal bir çerçeve içinde belirlenmiş bir ‘gerçeklik’ talep etmek gerekiyordu. Modernist özelliğin ‘içsel deneyim’, ‘etkin ruh hali’, ‘güçlü irade’, ‘geleceğe gebe duygular’, ‘cesur duruş’, ‘derin empati’, ‘hakiki ilkelik’ ve bunun gibi sloganların hepsi ortadan kalkmalıydı. Bu laf kalabalığını ve palavralarını yutturmak için öne sürülen aptalca ve uydurma söylemler artık kabul görmeyecekti ve tabi ki Braque, Matisse, Kandinsky, Kirchner ve Macke gibi sanatçılarda...”* (Savaşer, 2021:13-14).

Hitlerin asıl yapmak istediği, konusunu duygulardan almayacak yiğitlikten, askerlikten,

günlük yaşamdan, alacak bir “Yüce Alman Sanatı” oluşturmak olmuştur. Naziler 1937 yılında modern sanatı tamamen reddetmiş, modern sanat ile ilgilenen sanatçılar hedef haline gelmiş ve avangart sanat anlayışı tümüyle reddedilmiştir. Bu sırada faşist hareketler İspanya ve İtalya’da da yayılmaya başlamış, Mussolini yönetiminde sansür ve propaganda görülmesine rağmen, sanatsal baskı ve tek düze sanat empozesi Almanya’ya göre daha az olmuştur.

Tüm politik nedenler bir araya gelerek 150 yıldır sanatın başkenti haline gelmiş Paris’i çöküşe götürürken Amerika, faşizmi reddeden modernizmi etkili kılmak için birtakım girişimlerde bulunmuştur. *“Ne var ki, ülkenin modernist bir avangardı kaldırabilecek hale gelmeden önce, bir sanat bilinci geliştirmesi, içinde diyalog ve çekişmelerin meydana gelebileceği örgütler kurması gerekiyordu. WPA’ le çekine çekine başlamış çabaların sürdürülmesine ihtiyaç vardı. Tam Paris Almanların eline düşerken Amerikan hükümeti "Buy American Art Week" (Amerikan Sanatı Satın Alın Haftası) düzenledi, bu hafta her yıl düzenlenecekti. Sanatı demokratikleştirme yolundaki bu programın başlıca üç etkisi olacaktı: birincisi, WPA' in sanat desteği inişe geçmişken Amerikan sanatçıların yapıtları için kitlesel bir piyasa yarattı; ikincisi, özel sanat piyasasının yeniden düzenlenmesi sonucunu doğurdu; üçüncüsü, kamuoyundaki sanat tartışmasını teşvik etti ve dolayısıyla Avrupa'dan yeni gelen göçmenlerin görüşlerinin popülerleşmesine yardımcı oldu. Dahası, 1940 ve 1941'de düzenlenen 'Amerikan Sanatı Satın Alın' Haftası, Birleşik Devletler' in henüz savaşa doğrudan katılmadığı bir dönemin ihtiyaçlarına uyum sağlamıştı. Sanata yönelik yeni heves ulusun kültürel ihtiyaçlarını karşılamakla kalmıyor, Amerikan güçlerini çarpışmaya sokmadan siyasal bir ihtiyaca da yanıt veriyordu. Faşist gericiliğe karşı açılan savaşa Amerika sanatın savunucusu olarak katıldı”* (Guilbaut, 2021: 78). Bu girişimi ile Amerika kitlesel bir sanat piyasası yaratmayı başarmıştır.

Avangart sanatçılar için siyaseti kabul etme fikri yeni bir durumken, sanatçılar ne tam olarak siyasetin ne de tam olarak sanatın üzerinde durmuşlardır. Ana odakları daha çok insan olmuştur. Sanatçılar, sanat ve siyaseti daha çok yapıt üzerinde çözümleme yoluna gitmişlerdir. Sanatçı, sanatı propaganda aleti yapmak yerine sanat ve siyaset arasında yeni bir bağlantı kurmak, eyleme geçmek ve potansiyelini gerçekleştirmek adına olasılıklar hakkında düşünmek zorunda kalmıştır. *“Motherwell ve Rosenberg, Marx'ı biliyorlardı ve onun yabancılaştırma tanımını bir noktaya kadar adım adım takip ettiler. Ama sonra bir*

kestirme yola girdiler, argümandaki can alıcı bir noktada Marksist çözümlemeden uzaklaştılar. Durumu değiştirme ya da 'toplumun toplumsallaşmasına' yardım etme umudunu bıraktıkları için karamsardılar ama aynı zamanda da Marx'in gelecekteki sosyalist toplum beklentisi olarak belli belirsiz öngördüğü şeye hemen ulaşma olasılığını bireyci içselleştirmenin sunduğu inancı yüzünden iyimserdiler: 'Yabancılaşma tür yaşamını bireysel yaşam olanağına çeviriyor. Öncelikle tür yaşamını ve bireysel yaşamı yabancılaştırıyor, ikinci olarak bireysel yaşamı bir soyutlama olarak birincinin amacına döndürüyor, ama yine soyut ve yabancılaşmış bir amaç biçiminde' (Guilbaut, 2021: 216).

Avangard için önemli olan, saygınlığını kaybetmeden yani radikal politikanın söz dağarcığından vazgeçmeden resim pratiğini sürdürmenin artık mümkün olmasıydı. Avangard, sanatçının yabancılaşmasının özgürleşmesi için gerekli olduğuna inanıyordu. Bütün avangard sanatçılar modernitenin belirgin özelliği olan bu noktada görüş birliği içindeydi. Dahası, Greenberg ve Rosenberg Amerikan sanatının yenilenmesi konusundaki umutlarını bu inanca dayandırıyor (Guilbaut, 2021: 217).

Savaşın sonunda Amerika artık çok güçlüydü ve sanat piyasasının da bundan etkileneceği kaçınılmaz bir gerçek olmuştu. Savaştan kaçan sanatçıların Amerika'ya gitmesi, savaşın doğurduğu bir sanat göçüne sebep olmuştur. *"Bu yabancı sanatçılardan Fransız Marcel Duchamp ve Fernand Leger, Alman Hans Hofmann ve Hollandalı Piet Mondrian gibi isimler, özellikle ABD'de büyük yankı uyandırmışlar ve New York Batı Avrupa'dan taşınan eserlerle zenginleşmiş müzeleri ve uluslararası tanınmaya başlayan sanatçılarıyla dünyanın yeni sanat merkezi olmaya hazırlanmıştır."* (Savaşer,2022: 17) Amerika yaşanan bu Avrupa göçünü kendi bünyesinde geliştirmeyi ve yeniden canlandırmayı hedeflemiştir. 1941- 1943 yılları arasında Paris'ten tamamen bağımsız bir sanat anlayışı New York'ta ortaya çıkmıştır.

4.2.2 Sanatsal Etkenler

1940'lı yıllarda Batı sanatına egemen olan Soyut Ekspresyonizm Amerikan sanatında büyük bir hareket olarak etkisini göstermiştir. Bu hareket gerek teknik gerekse ifade anlamında diğer sanat akımlarından farklılaşmıştır. Soyut Ekspresyonist tavırda, görünür dünyadan olmayan formlar vardır. Sanatçılar duygularını özgür ve özgün biçimde ifade etmişlerdir. Soyut Ekspresyonist sanatçılar kendilerinden önceki akımlardan da yararlanmışlardır. Kübizmin biçimselliğinden, Van Gogh'un ham renkleri ve doğayı ifade etme biçimini,

Edvard Munch' ın ifade gücünü, Sürrealizmin ve Fovizmin kendine has üslubunu yeni bir anlatım biçimiyle harmanlamışlardır. Yani Soyut Dışavurumculuğun kökleri, Kandinsky ile Alman dışavurumculuğuna, Matisse ile Fovizme, Van Gogh ile Post-Empresyonizme, Matta ile Gerçeküstücülüğe dayanmıştır.

“Soyut dışavurumculukta gözü pek zorunluluklar baskındır. Değişimli olarak cesur ve iddialı, dalgın ve sorgulayıcıdır. Etkisi büyük ölçüde boyutlarından gelir. İzleyicide paralel bir evren hissi yaratarak içine çeken büyük tuvaler ‘taşınabilir duvar resimleri’ ezici ve göz kamaştırıcıdır” (Savaşer,2022: 19).

Soyut Ekspresyonizmin çıkış noktalarından biri de Kandinsky resimleridir. Soyut Dışavurum terimi ilk kez 1920’li yıllarda Almanya’da *“Der Blaue Reiter”* sanatçıları ile ortaya çıkmıştır. Amerika’da ise 1946 yılında Hoffman’ın New York’taki sergisinde bahsedilmiştir. Soyut Dışavurumculuk akımının oluşmasında etkisi büyük olan Alman ressam Hans Hofman, New York’a yerleşerek özel bir sanat akademisi açmıştır. Amerikalı Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde etkisi oldukça büyük olan Hofmann hakkında akımın önemli kuramcısı olan Clement Greenberg; *“Zamanımızın en önemli sanat eğitmeni, resimsel devrimi Mondrian’ dan, Kandinsky’den, Lhote’tan, Ozenfant’ dan daha iyi anlamış bir sanatçı”* olarak bahsetmiştir (Antmen, 2019:145).

Amerika’da sanatın gelişmesine katkısı olan diğer bir isim ise Peggy Guggenheim olmuştur. Guggenheim’ in 1943 yılında açtığı ve birçok yeni ressama olanak sağladığı *“Art of This Century”* isimli galerinin ardından birçok yeni galeri açılmış ve sanat ortamı zenginleşmiştir. Bu yeni mekanlar Avrupa’dan gelen resamlara yer verirken yeni Amerikalı sanatçıların sergilerini de açmıştır. Guggenheim açtığı galerinin amacını savaşın getirdiği yıkıcı etkiye rağmen şu şekilde özetlemiştir: *“İnsanların yaşamları ve özgürlükleri uğruna savaştığı bir zamanda bu galeri ve koleksiyonu halka açmak tümüyle bilincinde olduğum bir sorumluluktur. Geçmişi kaydetmek yerine geleceğe hizmet etmeyi başarırca bu girişim amacına ulaşmış olacaktır”* (Guilbaut, 2021: 91).

New York Riversite Müzesinde Amerikan Modern Artists (Modern Amerikalı Sanatçılar) sergisi ile birçok Amerikalı sanatçının katılımı ile avangart bir sergi olarak 1943 yılında düzenlenmiştir. Bu serginin kataloğunda Barnett Newman, savaşın yıkıntılarından sıyrılıp doğacak yeni bir sanata çağrı niteliğinde bir yazı yazmıştır: *“Modern Amerikalı sanatçılar*

olarak bir araya geldik çünkü bugün meydana çıkan yeni Amerika'yı ve dünyanın kültür merkezi haline geleceği umulan Amerika'yı layıkıyla yansıtacak bir sanatı halka sunma ihtiyacını hissediyoruz. Bu sergi, sanatçıyı, modası geçmiş siyasetin boğucu denetiminden kurtarmak için bir ilk adımdır. Çünkü Amerika'da sanat hâlâ siyasetçilerin oyuncağıdır. Tecrit politikası yanlısı sanat hâlâ Amerikan sahnesine egemendir. Bölgecilik hâlâ Amerika'nın sanatsal geleceğinin dizginlerini elinde tutmaktadır. Amerika'nın kültürel atmosferini temizlememizin tam zamanıdır. Dolayısıyla, ülkemizi ve sanatımızı kuşatan tehlikelerin farkında olan biz sanatçılar artık sessiz kalamayız. Çünkü yanı başımızdaki bunalım duvarlarımızda asılı. İnsanların 'sanatın canı cehenneme, meşeden yapılmış eski kovanın resimleri olsun bizde' diye bağıra bağıra kolay başarı elde ettiği bir zamanda, yaşamını sanata- modern sanata- Amerika'daki modern sanata adayan bizler, bizler yapıtlarımızla, atölyelerimizde ve galerilerimizde, yeni Amerika'da bir kültürün gerekliliğini açıkça göstermek istiyoruz" (Guilbaut, 2021: 93).

Yirmi sanatçının kurucu üyeliğini yaptığı 1949 yılında açılan New York Sanat Okulu olarak bilinen "Eighth Street Club" isimli lokal sanatçıların konferans ve söyleşiler düzenledikleri bir mekan olarak kullanılmıştır. Kurucular arasında Franz Kline, Willem de Kooning gibi sanatçıların olduğu lokal; gazetecilerin, eleştirmenlerin, koleksiyoncuların da bulundukları bir sosyalleşme alanına dönüşmüştür. Bu sanat hareketinin önemli sanatçıları Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb'dir. "Amerikan Soyut Dışavurumculuk her ne kadar bir başlık altında bahsediliyor olsa da aslında her sanatçının kendine özgü bir teknik ve kompozisyon geliştirdiği bir akımdır. Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e göre resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belirli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştirdikleri bu mücadelenin sonucu oluşan imgeler yaratmışlardır" (Antmen, 2019:148).

"Amerikan resmindeki büyük dönüşümün, 'politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak' yaşandığını söyleyen Harold Rosenberg, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapayalnız sanatçı figürünün 'dünyanın değişmesini değil, tuvalinin bir dünya olması' nı ister hale geldiğini savunmuştur. Amerikan sanatçısının bu içine kapanık, ama yine de 'özgür' konumu, Soğuk Savaş yıllarından Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'yla özdeşleştirilen

baskıcı rejimlerin karşısına Amerikan kanadı ile ilişkilendirilen ‘özgürlük’ çağrışımının çıkarılmasında da etkili olmuştur. Bireyselliği ön planda olan sanatçının kendi içsel gereksinimlerinin sonucu olarak sanata yönelmesi, toplumsal bir mesaj vermek kaygısı gütmenden özgürce yaratabilmesi, sosyalist ülkelerin resmi sanatı durumundaki toplumcu gerçekçi eğilimlerle karşılaştırıldığında bağımsız yaratının simgesi olarak görülmüştür. Ünlü Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, kendinden başka bir olguya göndermesi olmayan bu saf sanat anlayışının savunusunu yapmış başlıca kuramcısıdır” (Antmen, 2019:148).

Akımın gelişmesinde önemli bir yer tutan bir başka isim ise Arshile Gorky’ dir. 1920 yılında Amerika’ya göç eden Gorky, Gerçeküstücülük ve Soyut Dışavurum arasında bir köprü niteliğindedir. Gorky, Pollock ve De Kooning eserlerinin Venedik Bienalinde sergilenmesi, sanatçıların eserlerinin satılması ve ödül almalarına ön ayak olarak akımın gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Modern Sanat Müzesi danışma kurulunun üyesi olan Samuel Kootz da galerisinde açtığı birçok sergi ile Amerikan resminin gelişimine destek vermiştir: *“Bu galeri kendini Amerikan resmindeki belli bir yönelimle sınırladı, ressamı kişisel güzergâhını belirlemeye iten düşünce ve kaçınılmazlığın aynısıyla bu olumlu seçimi yaptı. Sergilediğimiz resimden haz alıyoruz, bu resmin yönünün modern Amerikan sanatındaki plastik olanakları genişlettiğine inanıyoruz, üstelik temsil ettiğimiz sanatçıların kabul gördüğüne büyük bir gururla tanık olduk, onları kabul eden müzeler, tanınmış koleksiyoncular ve genç hevesliler söz konusu sanatçıların kendilerine yeni bir dille seslendiğini hissediyorlar (sadece bugün mümkün olan, bugünün duygularını ve düşüncesini sürekli araştıran bir dille)... Sergiye ‘modern bir koleksiyon oluşturmak’ adını verdik çünkü bu resimler sanatçıların başarılarını ve yönelimlerini en üstün derecede ifade ediyor, bu resimlerin ayırt etmeyi bilen koleksiyonculara önemli birer keyif kaynağı olacağına inanıyoruz.”* (Guilbaut, 2021: 178-179). Amerika’da Soyut Dışavurumcu yaklaşım gelişirken Paris’te de Soyut Dışavurumculuktan çok farkı olmayan *“Art Enformel”* olarak isimlendirilmiş *“Lirik Soyutçuluk”* ve *“Taşizm”* yani *“Lekecilik”* hakim olmuştur. Soyut Ekspresyonizm akımı Amerikan dışavurumculuğun Avrupa’da karşılığı olarak görülmüştür.

5. TİNSELLİK BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİST AKIMININ İNCELENMESİ

5.1 TİNSELLİK VE SOYUT EKSPRESYONİST TAVIR

Soyut Dışavurumcu sanatçılar hem gerçeküstücülerden etkilenmiş hem de dışavurumculuğun duygusal bağlarından etkilenerek çalışmışlardır. Bilinçdışı durumlarını ve anılarını otomatizm aracılığıyla yansıtmışlardır. Kelime anlamı “öz devinim” olan otomatizm, kendiliğinden hareket eden anlamına gelmektedir. Adnan Turani otomatizm kavramını şu şekilde açıklamıştır: “içten gelen bir dürtü ile bir nedene dayanmaksızın ortaya çıkan psikolojik olaylara denmektedir. Gerçeküstücüler bu kavramı, aklın dikkate alınmadığı sanatsal bir hareket tarzına, bilinçsizlik alanına nüfuz edebilmek için taşımışlardır. Bu yöntemi, Fransız şair Andre Breton, 1924’te ilk sürrealist manifestoda ‘automatisme’ olarak adlandırmıştı. Breton, bu terimi yazılı, sözlü açıklamalarında ve resimle ilgili yazılarında, otomatik yazma yöntemiyle saptanan ve görülür hale getirilen rüya resimleri ve kasıtsız düşünce oyunları için kullanmıştı” (Misman,2022: 39-40).

Sanatçılar otomatizm tekniğini bireysel radikalliklerini ifade etmek için uygun bulmuşlardır. Otomatizm tekniğini sanatçının tamamen kontrol altında olmayan yarı amaçlı ortaya çıkan hareketlerine izin verdiği ve duyguları aktarmadaki serbestliği için kullanmışlardır. İlk başlarda Pollock, Motheerwell, Rothko, Gottlieb, Matta, Miro gibi sanatçılar serbest çağrışım aracılığıyla otomatizm tekniği üzerinden çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Özellikle Pollock ve Motherwell, bilinçdışının merkezinde olan bir bilinç deneyimini somutlaştırmak için otomatizm eşliğinde Sürrealizme kayan çalışmalar yapmışlardır. İlerleyen dönemlerinde ise otomatizm tekniğinden büyük ölçüde koparak eserlerini üretmişlerdir.

Soyut Ekspresyonist sanatçılar; renk, form ya da ikisinin birden var olduğu çalışmalarını tinsel bir deneyimle oluşturmuşlardır. Kandinsky bu deneyimi şu şekilde ifade etmiştir: “Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli piyanodur. Sanatçıysa, çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur.” (Kandinsky, 2001:79) Kandinsky sanatın doğa gibi kendi gerçekliği olduğuna inanarak, sanatın doğayı taklit etme fikrinden çok sanatçının kendi içsellliğini ortaya dökmesini gerektiğine inanmıştır. Clement Greenberg Amerikan sanatına destek verme niteliğinde yaptığı açıklamalarda New York Okulu için tinselliğe yönelmenin öneminden şu şekilde bahsetmiştir: “İçe dönük öznel, sanatçının kişisel

deneyiminden yola çıkarak, dıştan ziyade bir iç dünyadan yola çıkarak yaratmasına yol açar. Amerikan sahnesini kayda geçirmek, anlık siyasal mücadeleleri kullanmak ya da bildik nesneler aracılığıyla nostalji uyandırmak gibi girişimlerde bulunmaz. Onun yerine içsel duygular ve deneyimlerle uğraşır. ... İçe dönük öznellik tıpatıp resmetme üslubundan ziyade resimde bir bakış açısıdır” (Guilbaut, 2021: 249).

Kandinsky’ e göre; sanat yapıtı mistik olarak sanatçıdan doğmaktadır: *“Bağımsız bir varlıktır o. Maddi ve somut bir yaşamı devam ettirir. Ve en nihayetinde tinsel atmosferin oluşmasına yardımcı olur, yapıtları aracılığıyla. Yapıtların oluşumu başlı başına bir eylemdir. Bu eylemlerin iyi mi, kötü mü olduğuna içsel taraftan bakılarak cevap aranabilir. Formun kötü olması, içsel sesinin kısık olması ya da hiç çıkmaması anlamına gelir. Form iyiye, tersi bir durum söz konusudur. Değerleri oturan bir resim, iyi resim demek değildir. Sadece içsel anlamda dolu olan resim iyidir; iyi çizim için de aynı şey geçerlidir. Sanatçı formları içsel ihtiyaç yönünde kullanmaya hakkı olandan çok, buna sorumluluğu olandır. Tek gereken, sanatçının seçimlerinde tamamen özgür olmasıdır. İçsel ihtiyaç bundan böyle özgürlüğe sahip çıkmaktır. Özgürlük de içsel ihtiyaçla şekillenmelidir. Katı bilimsellikte doğayı taklit etme ortaya çıkar. Bilim tanınmalıdır. Tanınmadığı takdirde ruhsal olanın yanında yer alamayacağından eksikler ortaya çıkar ve taşlaşma başlar. Ayrıca zehirlenme de oluşur” (akt. Eroğlu, 2017:98).*

Sanatçı özgün olabilmek için kendi yaratıcı özgürlüğünü elde etmek zorundadır. Bu yaratıcı özgürlüğe ulaşmak ise sanatçının kendini keşfetmesi ve tinsel anlamda tamamlaması gerekir. *“İçe dönmüş birey zamanla içsel tartışmalarıyla özgürleşir. Özgürleşme varoluşun temel niteliklerindendir. Varoluşsal düşüncenin oluşabilmesi için özgürleşmiş bireyin özgür düşüncesi gereklidir. Sanatçının algısı ve bilinci özgürleşmiş olmalıdır ki kendi özünü görebilsin, duygularını ve hislerini çözümleyip yansıtabilsin. Dolayısıyla kendi özünü algılayabilmek için sanatçının özgürleşmiş bir birey olması, algılarının ve bilincinin gelişmiş olmalıdır” (Misman, 2022).*

Tinsellik Soyut Ekspresyonizm akımının temelini oluşturmaktadır. Onlara göre sanatın gerçek süjesi, sanatçının içsel duyguları, çalkantıları olmuştur. *“Aklın gizli içeriği ve Avrupa Modernizmin formel sözlüğü ile sürrealistlerin kaygıları, New York Okulu için entelektüel ve estetik malzeme sağlamıştır. Jackson Pollock, 1950’lerde ki röportajında, ‘Günümüzde ressamlar, kendi kendilerinin dışında bir konuya gitmemelidir’ diye konuşur ve ekler:*

‘Farklı bir kaynaktan çalışan çoğu ressam, içinde çalışmaktadır.’ Ancak Pollock gibi içe dönük birisi bile, kendi kültürünü ve yaşadığı tarihsel zamanı ifade etmesi gerektiği duygusuna sahiptir. Pollock’ a göre modern ressam, ‘uçacağı, atom bombasını, radyoyu, kendi çağını’ anlatmalıdır” (akt. Fineberg, 2014:24).

Sanatçı tek bir bakış açısıyla değil, birçok farklı bakış açısıyla, süreç merkezli olarak bazen sadece renk alanı yaratarak bazen de sadece boyaları sıçratma üslubuyla sanatında tinselliğe yer vermiştir. Sanatçı “an” dadır ve yalnızca malzemesi ve benliği ile sanatını icra etmeyi tercih etmiştir. *“Sanatçıların sonuçta ulaşmaya çalıştığı şey, öznellik ve duygusallıktır: ‘temel insani duygular’ (Rothko); ‘yalnızca kendim, doğal değil’ (Still); ‘duygularımı resmetmek yerine dışavurmak’ (Pollock); ‘yaşamın saklı anlamını bulmaya çalışmak’ (Newman); ‘kendimizi belirli bir düzene sokmak’ (De Kooning); ‘kişinin evrene bağlanmasıdır’ (Morthewell)” (Dempsey, 2019:105).*

Araştırmacı bir tavır sergileyen akım dogmatik olmaktan çok metafiziğe yakınlığı ile bilinç ve bilinç dışı arasındaki zıtlığı irdeleyerek daha derin seviyelere inmeyi hedeflemiştir. Bu sebeple Carl Jung’ ın kuramlarından destek almışlardır. *“Bu gruptaki sanatçılar, insan ruhunun (psyche) evrensel uzantılarının kaynağı olarak mitlere de büyük ilgi duyuyorlardı. Antik Yunan Edebiyatı kadar, doğanın özellikle de insan doğasının güçleri ile daha otantik bağlantısı bulunan ‘ilkel’ kültürleri ve ardından çağdaş Batı toplumunun sağladığı düşünülen olanakları incelediler. Yaklaşık olarak 1940 yılında Pollock ve Rothko, bütün insanlık ile bağlantılı ‘kollektif bir bilinçaltına’ ait bireysel bilinçdışı içinde ‘Arketipler’ kuramını öneren, psikanalist Carl Jung’un kuramlarını okumaya başladılar. Onun düşüncesine göre, bu arketipler, kendilerini mitlerde gösterir. Pollock, Jungcu terapiye girer ve genel olarak 1940’lı ve 1950’li yıllarda hem Jung’un hem Freud’un yazıları, iyi bir öğrenim görmüş insanlar arasında en önemli tartışma konularından biridir. Yeniden doğuş ve yenilenme mitleri, New York Okulu sanatçıları arasında, gittikçe daha da kendiliğinden hale gelen resim yöntemleri için bir metafor olarak özel bir şekilde ilgi çekmektedir” (Fineberg, 2014:34).*

Nobert Lynton, Rothko resimlerinden yola çıkarak Soyut Dışavurumcu sanatçıların tinsel yaklaşımlarının evrenselliğine şu şekilde vurgu yapmıştır: *“Anlatılmak istenen çok basittir (belkide, Newman’inkilerden bile basit); insana İlahi Kudret’in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık*

ve ton ilişkileri öyledir ki, en iyi Rothko tabloları bilinçaltında hareket ediyormuş gibi algılanır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle Rothko gibi herhangi bir dine bağlılığı olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekün savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın istediği anlamları yakıştırabileceği imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk baştaki tutumları, Soyut Ekspresyonizm akımının diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenmeyerek, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdi. Ancak bu ressamların öznel arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır” (Lynton, 2004:239).

Soyut Dışavurumcu sanatçılar, varoluşu sanatlarında göstermenin yanında sanat eserinin varlığının bir varoluşçu mesele olduğunu savunmuşlar ve bu bakış onların en büyük tinsel yaklaşımı olmuştur.

Resim sanatının özü tinselliğe dayanır. Fakat bu bazen bireysel olarak bazen de daha kolektif bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Yirminci yüzyılda ise bireyin hızlanan yaşam karşısında sorgulamaları, varoluş nedenlerini irdelemesi insanları bireysel bir tinsel yönelime doğru itmiştir. Bu noktada Soyut Ekspresyonist sanatçı kendi tinselliği ile bedensel devinimi bir arada yöneterek eserler vermiştir.

5.2 SOYUT EKSPRESYONİST SANATÇILAR

Soyut Ekspresyonizm akımın sanatçıları her ne kadar tek başlık altında incelenmiş olsalar da hepsinin sanatını uygulama şekli ve enerjisini dışa aktarma biçimi farklı olmuştur. Bazıları daha soyutlamacı bir tavır ile hareket ederken bazıları bu tavır içinde figüratif bir eğilim içinde olmuşlardır. Bu sebeple “*Boyasal Alan Resmi*” ve “*Aksiyon Resmi*” olarak iki bölümde incelenmiştir. İsmi ne olursa olsun bu alanların hepsi aynı duygusal yoğunluk ile çalışmışlardır. Bu ressamlar sanat eserlerinde rengin ve hareketin şart olduğunu düşünerek çalışmalarına sürdürmüşlerdir.

5.2.1 Boyasal Alan Resmi

Boyasal Alan Resmi olarak adlandırılan çalışmalarda durağan ve dingin ifadeler dikkat çeker. Daha çok psişik enerjiden etkilenen sanatçılar, genellikle kompozisyonlarında büyük alanlar ve düz renkler tercih etmişlerdir. Bu alanda çalışmış ressamı Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still’ dur. Renk alanı resmi eylem resminin karşıtı gibi görünse de o da dışavurumu oluşturan sağlam etmenlerden biridir. Bu alanda aksiyon resminde bulunan üslupsal dinamizm yoktur fakat onun yerine aydınlık ve örtücü renkler kendini göstermiştir. Büyük bir sükunete sahip olan bu alan resimleri, tek parça renk bloklarıyla derin bir düşünme eylemine itmiştir izleyicileri. Aksiyon resminde olduğu gibi hareket yoktur, onun yerine dinginlik ve düşünceye dalmak ve renklere yoğunlaşmak vardır.

5.2.2 Aksiyon Resmi

Aksiyon Resmi doğaçlama ve kontrolsüz yaratıcılığa vurgu yapan bir teknik olarak ilerlemiştir. Madeleyrn Dickerson “*A’dan Z’ye Sanat Tarihi*” isimli kitabında aksiyon resminden şu şekilde bahsetmiştir: “*Aksiyon resmi, gerçeküstücü otomatizm ile sıkı bağları olan soyut dışavurumculuk koludur. Bazen ‘Jest resmi’ veya ‘Jestle soyutlama’ olarak da adlandırılır.*” (Dickerson, 2018: 283) Resim yapma eyleminin sanatın öznesi haline geldiği çalışmalarda dinamizm ve akıcılık ön planda olmuştur. “*O zaman kadar Avrupa’da benzeri görülmemiş ve Avrupa’daki soyut ekspresyonizminden farklı olan Jackson Pollock ‘action painting’ adı verilen boya sıçratma/akıtma stilini yaratmıştır.*” (Savaşer, 2021:23) Willem de Kooning, Franz Kline ve Jackson Pollock aksiyon resminin en önemli isimleridir. Aksiyon alanı ressamı adeta tuvali ile dans eden bir dansçı gibi çalışmışlardır.

5.2.3 Soyut Dışavurumcu Sanatçılar Arasındaki Ortak Özellikler ve Farklar

Soyut dışavurumcu sanatçıların en önemli ortak paydası maddeci toplum tipinden uzaklaşacak yeni bir sanatın doğmasına olan inançları olmuştur. Bu yeni doğacak sanat tek bir üsluba sahip olmayacak ve ne tamamen Avrupalı olacak ve ne de tamamen Amerikalı olacaktır.

New York Okulu sanatçılarının hepsi aynı zamanda aynı yerde ve hemen hemen aynı kişisel gelişim evrelerinden geçmişlerdir. Hans Hofmann diğer Soyut Ekspresyonist sanatçılar ile en az ortak özelliği olan sanatçı olmuştur. Yaşça diğer sanatçılardan daha büyük olan

Hoffman, teknik olarak da farklılaşmıştır. Hoffmann New York Okulu sanatçılarının önemseydiği “iç gözlem” meselesini odak noktası olarak kullanmak yerine biçim ilkeleri ile ilgili kaygılarını yansıtmayı tercih etmiştir. Hofmann hariç, tüm sanatçılar öğrenciydi ve sanatçıların çoğu aynı kültürel, estetik ve felsefi paydada yer almışlardır. “*Bunlar, toplumsal duyarlılık gerekliliğinin, varoluşçuluğu, Sürrealistlerin bilinçaltına karşı, gerçekçi bir Amerikan yorumdan kaynaklanan ilgiyi, Meksika etkisini ve Avrupa Modernizmin formel dağarcığını, özellikle Kandinsky’nin 1910-1914 Soyut dışavurumculuğu, Mondrian, Picasso’nun Guernica’sı, iki savaş arası Kübizm ve soyut sürrealizm içeriyordu. Kübizmden yüzeysel resim espasını ve resim düzlemine yaklaşımı aldılar. Biomorfik formlar ve otomosit unsurlar, sürrealizmden ve Picasso’nun 1930’lu yıllardaki çalışmalarından geldi. Kandinsky ise erken dönem yapıtlarıyla, fırça çalışması ve ressamlık konusunda özgürlük ve amacın etik ciddiyetini besleyen moral ton konusunda ilham verdi. 1940’lı yılların bu Amerikalı sanatçılar için, titiz planlama, etelekt ve kişiliğin reddi konusunda son derece ısrarcı Mondrian’ın tersine, Kandinsky, romantik duygusallığı ve kendiliğindenliği temsil ediyordu.*” (Fineberg,2014:34).

Soyut Ekspresyonist sanatçıların hepsi mutlak bireyselliği önemsemiş ve oy birliği ile tek bir akım başlığı altında olmayı reddetmişlerdir. Bu gruptaki sanatçılar mitlere de büyük ilgi duymuş, doğanın insan doğası ve otantik bağlantısı arasında bulunan ilkel kültürler ile çağdaş batı toplumunun özelliklerini incelemişlerdir. Özellikle Pollock ve Rothko, Jung’ın kurmaları doğrultusunda ilerlemişlerdir. Yeniden doğuş ve bununla ilgili mitler bu sanatçılar için metafor oluşturmuştur.

Önemli bir diğer ortak özellik ise, kullandıkları merkez figürlerinin hepsinin farklı bir felsefi alt yapısının olmasıdır. “*Örneğin Hofmann, Sürrealizmden hoşlanmazdı ve diğerlerinin çoğunun psikolojik yönelimlerinden uzak duruyordu. Gorky’nin estetiği, gizli ancak ruhsal metamorfoz (sürrealist otomatizmden yararlanarak) aracılığıyla dönüştürdüğü, baştan tanımlanmış (Kandinsky tarzında) konuya odaklıydı. Bu işlemin, pentürü, temsilden (söz konusu baştan tanımlamanın belirlediği) çok, bir keşif eylemi olarak değerlendiren arkadaşları Pollock ve De Kooning’in önermeleri ile doğrudan ilgisi pek yoktur. Motherwell’in Fransız Modernizmi ve özellikle de Matisse ile kurduğu güçlü formel süreklilik duygusu, O’nu diğerlerinden ayırır ve yalnızca De Kooning, kariyerinin büyük bölümünde insan figürüne dikkatini odaklamıştır*” (Fineberg,2014:34).

Soyut Dışavurumcu sanatçıların radikal bireysellikleri kitle kültürüne de muhalif bir tavır da ortaya koymuştur. Eleştirmen Harold Rosenberg, *“bu sanatçıların anlaştığı tek noktanın, hiçbir konuda anlaşılamamak olduğunu hayretle saptamıştı”* (Fineberg,2014:34).

Nevman Lynton Modern Sanatın Öyküsü kitabında Soyut Ekspresyonist sanatçıların ortak paylaşımlarından şöyle bahsetmiştir: *“Tümünün paylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanacak yeni sanatın doğması gerektiğiydi. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda üslupsuzluğu ve derin kişisel açıklamalarıyla Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti”* (Savaşer, 2021:29).

5.3 SOYUT EKSPRESYONİST SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

Soyut Dışavurumcu ressamların en çok bilinenlerinden biri olan Jackson Pollock (1912-1956), kendine özgü bir teknik geliştirmiştir. Tuval bezini yere sererek boyaları doğrudan üzerine atmış, sopa vb. malzemeler kullanarak çeşitli imgeler oluşturmuştur. Deneysel bir teknik geliştiren Pollock, çalışmalarının ritmik ve dinamik etki yaratmasıyla aksiyon resminin en önemli temsilcisi olmuştur. Pollock çalışma stilini şöyle anlatmıştır: *“Şövalede resim yapmam. Resmi yapmadan önce tuval bezini de nadiren kasnağa gererim. Açık duran tuval bezini duvara ya da yere serip sabitlemeyi tercih ediyorum... Yerde daha rahat çalışıyorum. Kendimi resme daha yakın, onun bir parçasıymış gibi hissediyorum. Bu şekilde çevresinde dolaşabiliyor, dört tarafından çalışabiliyor ve hatta kelimenin tam anlamıyla resmin içine girebiliyorum. Bu yöntem Kızılderili kum ressamlarının çalışma tarzına çok benziyor.”* (akt.Thompson, 2014:226) Bu açıklamasıyla Pollock, alışılmış yöntemleri reddettiğini ifade etmiştir. *“Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'tanışma' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar”* (akt. Lynton,2004:206).

Sanat hayatının başlarında Gerçeküstücülük ile ilgilenmiş sanatçı daha sonra yavaş yavaş soyut sanata kaymıştır. *“Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası, XX. Yüzyıl sanatın iki karşıt*

beklentisini doyurmaktadır: birincisi çocukların da imgeler oluşturmaya başladıkları dönemi de önceleyen çağda yaptıkları karalamaları anımsatan çocuksu yalınlık ve kendiliğindenliğe duyulan özlem; ikincisi, birincisine tam karşıt bir uçta, ‘katıksız resim’ in sorunlarına duyulan beyinsel ilgi. Bu yüzden Pollock, ‘action painting’ veya ‘soyut ifadecilik’ diye adlandırılan yeni bir üslubu başlatanlardan birisi olarak selamlandı” (Gombrich, 1992:478).

Jackson Pollock’ un çalışmalarının içeriği aynı zamanda onun psikolojik, tarihsel, felsefi yaklaşımlarını da içinde barındırmıştır. 1943 yılında ilk kişisel sergisini açmış olan sanatçı, totemlerden, mitolojiden, şaman törenlerinden etkilenecek çalışmalarını sürdürmüştür. Jung’un sembollerinden ve mitlerinden yararlanan Pollock aynı zamanda, Amerikan yerlilerinin efsanelerinden de fayda sağlamıştır. Sanatçı bu girişimleriyle yerli sanatının, mitolojinin ve simgelerin egemenliğinde tinsel bakımdan zengin eserler vermiştir. *“New York Okulu’nun başlangıç aşamasındaki Soyut Ekspresyonistlerinin çoğu, dikkatlerini Amerikan Yerli Sanatına yöneltmişlerdi. Bunun nedeni ise Amerikan entelektüel yaşamındaki birbiriyle ilişkili olan iki eğilime tepkiydi. Yerli sanatına sanatsal ilgiyi ateşleyen ilk eğilim, yerli kültürünün sanatında somutlaşan diriliğinin ve tinselliğinin gelecekte Amerika’ya olumlu bir katkı yapabileceği inancıydı. New York sanatçıları, Carl Gustav Jung’un ilk insanların simgesel düşünme biçimini de içeren kolektif bilinçdışı kavramının farkına varmıştı. Bu farkındalık, onların ilkel sanatın sözlencesel ve törensel doğasından daha fazla büyülenmelerine yol açıyordu” (Kamışoğlu,1995).*

Estetik kararlarını resim üretme süreci içinde olan Pollock, bu görüşe yürekten sahip çıkarak sadece psikanalizde kullanılan çizimler ile değil, aynı zamanda genel çalışma yöntemlerinin de kendiliğinden doğaçlama bir şekilde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. *“Tual üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tual yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı şok edici olarak nitelediler. Onların tutumları daha sonra bu sanatı tapınç derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek*

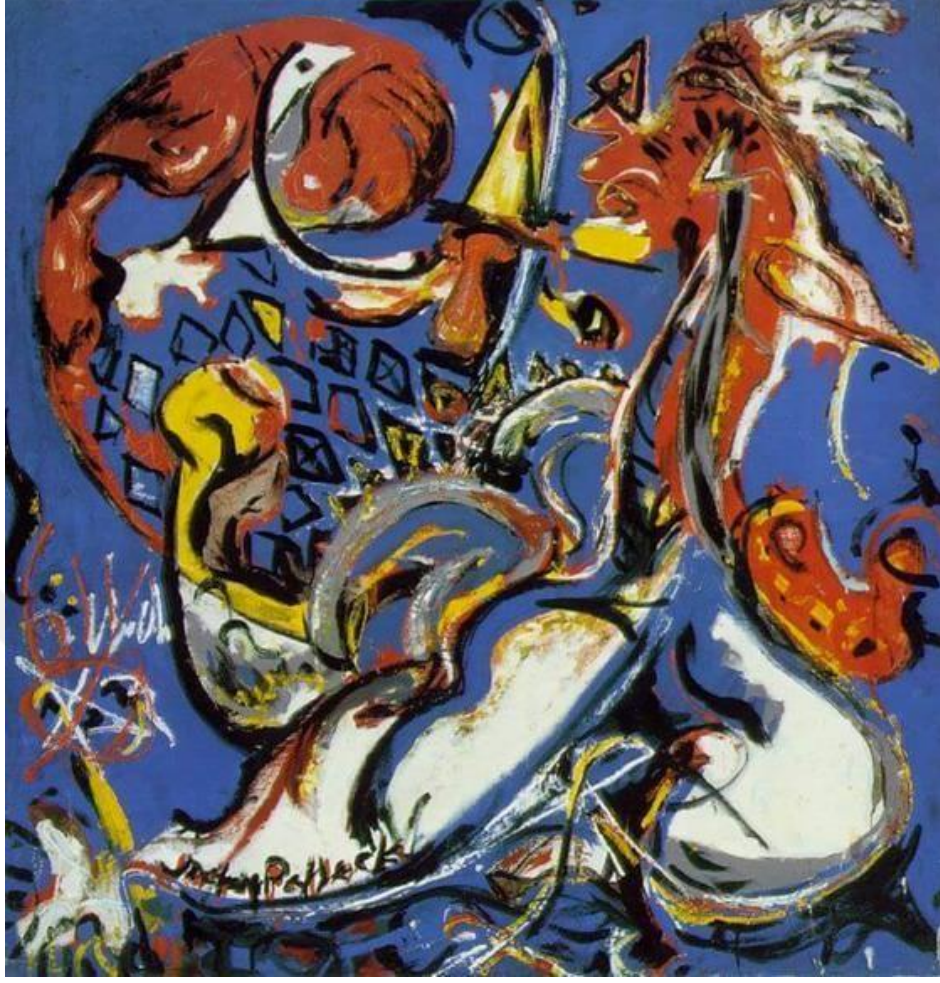
çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı çılgınca yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar. Bunlar arasında boyayı tuale fırlatanlar, bisikletle üzerinden geçenler, boya dolu torbalara nişan alıp patlatanlar, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayanlar oldu. Gerçekte Pollock' un 1947-1951 yılları arasında yaptığı resimler, vahşi ve çılgınca olmaktan çok, zarif; rastgele olmaktan çok, ritmik; baleyi andıran törensi bir etkiye sahipti. Önceki yaptığı resimler, daha fazla şiddet ifade eder; bunlar ilk mitlere gön- dermeler yapılarak sürdürülen bir kişilik kavgasının ürünüydüler. İlkel sanat örnekleri de Pollock' un ilgisini çekmişti. Pollock, Avrupalı Kübistler Ekspresyonistler ve Sürrealistlerle paylaştığı bu ortak ilgiyi, aynı zamanda kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasına bir sınır koymada da kullanmıştır” (Lynton,2004:230).

Jackson Pollock' un ilk büyük resimlerinden biri olan “*Erkek ve Dişi (Mela And Femala)*” isimli çalışması totem niteliğinde gibidir. Bu çalışmada gözlemlenen geometri Pollock' un içinden geldiği gibi şekil almıştır. Resimlerindeki her şey rastlantısal olarak bir arada bulunuyor gibi görünse de sanatçı her zaman yaptığı resimlerin bir fikri olduğunu savunmuştur. Rosenberg'in sanatçı için belirttiği gibi “*Kanvastaki şey resim değil, bir olaydır*” (christies.com). Çalışmada dengeli bir simetri ve bazı birleştirilmiş geometrik öğeler hakimdir. “*Erkek ve Dişi*” isimli resim, tam bir otomatizm tarzına uygun olarak gerçekleşmiştir. “*Daha önceki stillere borcu ne olursa olsun, bu resmin formunu belirlemek üzere bilinçdışının sağladığı doğurganlığın, sanat tarihinde bir örneği daha yoktur. Resmin ‘gerçekliği’, fenomenlerin dünyasında herhangi bir referansa değil, bilinçdışı bir hakimiyete dayanır*” (Fineberg,2014:89). Aynı zamanda Pollock' un damlatma tekniğinin habercisi olan çalışmada gözler, sayılar bir kaosun içinde rastlantısal olarak bir araya gelmiştir. İki siyah şerit üzerindeki figürler totem algısını güçlendirerek resmin geometrik olarak da dengesini oluşturmuştur.



Şekil 5.1: Jackson Pollock, “Male and Female”, 1942, 73,1x49 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.

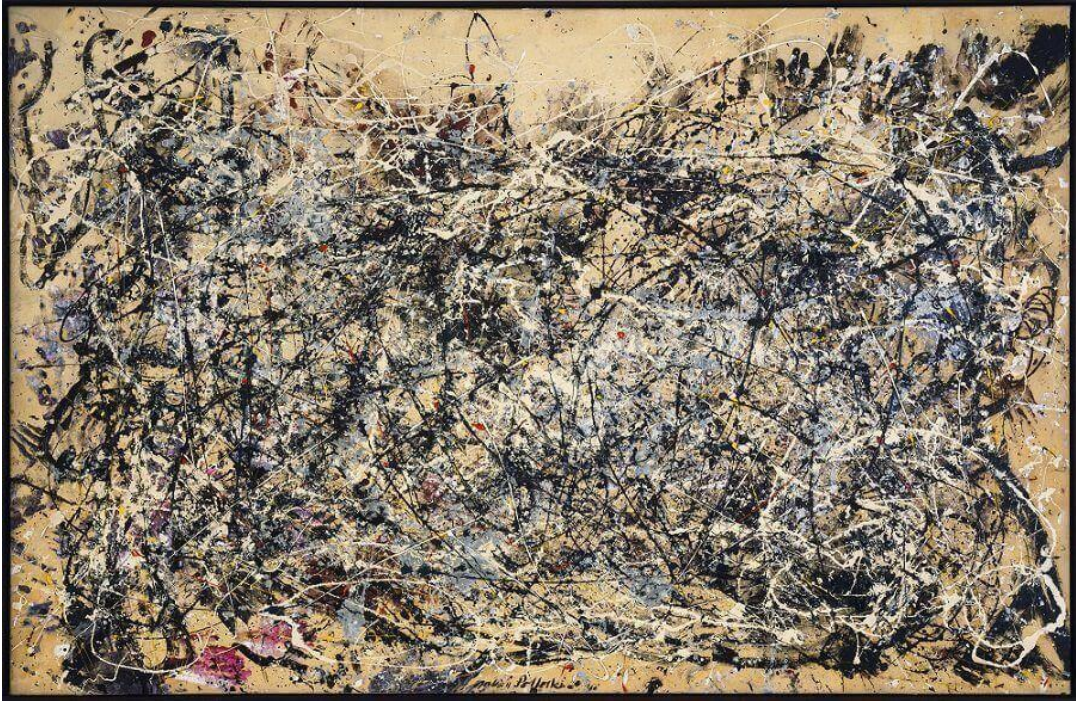
Her resim sanatçısı hakkında bilgiler verir. Aynı zamanda her resmin ise farklı bir yaşamsal enerjisi vardır. Bu enerji sanatçı aracılığıyla ortaya koyulur. “*Daireyi Kesen Ay*” resmine baktığımızda ilk önce mavi fonda beyaz formlar dikkat çeker. Resim karmaşık gibi görünse de içinde saf bir uyum kendini gösterir. Resimdeki dinamizm farklı çizgi çeşitlerinin bir arada kullanılması ve bazı çizgilerin tuvalden dışarıya çıkıyormuş gibi görünmesi, açık form tarzında oluşturulmuş bir kompozisyona işaret eder. Pollock bu çalışmasında merkeze bir figür yerleştirmiştir. Jung’un öğretilerinden çok etkilendiği bir dönemde yapmış olduğu bu resim sanatçının bilinç ve bilinç dışı ile kurduğu bağlantı niteliğindedir. Sağ üst köşede yerlilere olan ilgisini kanıtlayan bir Kızılderili portresi dikkat çeker. Fonda kullandığı mavi ise resmin derinlik hissinin oluşmasına hizmet eder.



Şekil 5.2: Jackson Pollock, “Ayı Kesen Kadın”, 1943, 104x109,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Georges Pompidou Merkezi, Paris, Fransa.

Jackson Pollock, 1948 yılından itibaren resimlerine isim vermek yerine onları numaralandırmıştır. Sanatçı bu yaklaşımıyla müzikte olduğu gibi yapıtlarının evrenselliğini arttırmayı hedeflemiştir. Pollock’a özgü olan damlatma tekniği ile yaptığı “*Numara I*” isimli resim, diğer damlatma tekniği resimleri gibi bir performans niteliğindedir. An, mekan ve eylemi bir arada kullandığı çalışmalarında sanatçı özgün ve bireysel bir tutum sergiler. Büyük boy yaptığı çalışmalarında resme başladığı andan itibaren sadece resim yapmadığını aslında bir ritüel gerçekleştirdiği görülür. Pollock bu eylemlerde sadece resim yapmaz, bir tür kendini gerçekleştirme hikayesi yaşar. Yere sererek çalıştığı resimlerde izleyici sanatçının hareket yönünü kavrayabilir, onu takip edebilir. Zeminde çalışması, yer çekimini kullanmasını sağlayarak hareket alanını genişletmiş, resmin her bölümüne ulaşımını sağlamıştır. *Numara I*’de olduğu gibi damlatma tekniğini kullandığı resimlerinde semboller kullanmayı bırakmıştır. Sağ üst kısımda sanatçının el izlerini gördüğümüz bu çalışmada

sanatçı, ruhsal deneyimini şu şekilde ifade etmiştir: “Yerde daha rahat oluyorum. Kendimi resme daha yakın hissediyorum, parçası gibiyim böylece çevresinde dolaşabiliyorum dört tarafından çalışabiliyorum ve tam anlamıyla resmin içindeyim. Bu teknik Batı’nın yerli kum ressamlatrınıninkiyle aynı türden. Şövale, palet, fırça vb. gibi ressamın bilinen araç-gerecinden öteye geçmeye çalışıyorum. Çubukları, bıçakları ve damlayacak akışkanlıkta boyayıya da kum, cam kırığı ve başka yabancı maddelerin katıldığı ağır bir impastoyu tercih ediyorum. Resmimim içindeyken ne yaptığının farkında değilim. Bu yalnızca, sonrasında... ilgili olduğumu gördüğüm, bir tür ‘durumun anlaşıldığı’ zaman dilimi, resmin kendi başına bir yaşamı var. Kendi kendine ilerlesin diye bırakmayı deniyorum” (akt. Fineberg, 2014:97).



Şekil 5.3: Jackson Pollock, “Number 1”, 1950, 240x120 cm, Tuval Üzerine Metalik Boya, National Gallery of Art, Londra.

Birçok felsefe ve edebiyat kitabı okumuş olan Willem de Kooning (1904-1997), Kierkegaard’ın “her şey kesinlikle karıştını içerir” sözünden ilhamla çalışmalarını sürdürmüştür. De Kooning, açık uçlu çalışma stili ile çalışmalar üretmiştir. Kooning ilk başlarda soyut görünümde siyah- beyaz çalışmalar üretmiştir. Bu resimler insan anatomisi ile ilişki kurmuştur. 1953 sonrası De Kooning, anıtsal denilebilecek tarzda işlediği, fırça kullanımındaki ustalığını ortaya koyan “Kadın” serisini üretmeye başlamıştır. De Kooning resimleri modern dünyanın kaosunda yok olmaya ve dağılmaya karşı direnme gibidir. Figür duygusu zaman zaman netleşir, zaman zaman ise yok olur. Bu bağlamda Kooning’ in

tinselliğe olan derinliğine Nobert Lynton şu cümlelerle vurgu yapmıştır: “*De Kooning’ in resimleri ve sonraları yaptığı heykelleri öncelikle, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuallerde biçim izlenimi oluşturan işaretler, boşluk izlenimi oluşturan biçimlerle karşılaşır; biçimler, boşluklar ve hatta renkler belli bir görünüş oluşturur (Bu bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de herhangi belirgin bir çağrışıma açık değildir) ve aynı ruhsal durumu açıklarlar*” (akt. Lynton, 2004: 234).

1950-1953 Yılları arasında yaptığı “*Kadın*” serisi sanatçının figüre dönüş yapmasıdır. Klasik sanat eğitimi almış olan De Kooning, bu serideki kadınları bir tanrıça gibi işleyerek kadın bedenine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Çalışmaların merkezinde bir kadın vardır ama tutarlı ve klasik bir kadın figürü şeklinde değildir. Kadın kompozisyonlarında genellikle abartılı bir ağız, formu bozulmuş bir burun, yamuk dişler, büyük göğüsler kullanan sanatçı figür ve mekanı iç içe geçirerek estetikten yoksun hatta korkunç bir görsel yaratarak Batı sanatındaki güzellik kavramını da yerle bir etmiştir. “*Kadın isimli tabloları ve onlardan önceki soyut resimleri de Koonin’ in ne demek istediğini açıklığa kavuşturur. Ressam, dış dünyada bir nesneyi betimleme zorunluluğundan kurtulsa bile, yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkabiliyordu. Bunları resminden atmaya çalışması kendini dürüstçe ifade etmemesi anlamına gelecekti. De Kooning’ in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi. Fırçanın bu eğilimini ve oluşturduğu değişebilen, çarpıtılabilen yapıyı, yani ‘figürü’ kabul etmek hem daha dürüst hem de daha da özgürleştirici bir yaklaşımdı. Tamamen soyut bir resim, ressama özgü bir işarete, âdeta onun imzasına dönüşüyordu. Buna karşılık da de Kooning, resimlerinden figürleri ve zaman zaman manzara görünümelerini çıkarmayarak, kendini bu tuzaktan kurtarmış ve böylelikle esnekliğini koruyabilmiştir. Sonunda, görünüşte soyut ama açıkça figüratif resimler yapmaya başladı. Bunlar, ender görülen ifade canlılığıyla ve olağanüstü kendiliğindenlikleriyle dikkati çeken yapıtlardır. Ressamı yakından tanıyanlar ve çalışması sırasında onu izlemiş olanlar, de Kooning’ in birdenbire ortaya çıkmış izlenimi veren bu resimlerinin aslında çok uzun süren hazırlık ve çalışma sonucu ortaya çıktığını göz önüne sererler*” (akt. Lynton, 2004: 234-235).

“*Kadın ve Bisiklet*” resminde sanatçı merkezdeki kadını heykelsi bir biçimde işleyerek birçok farklı yönden sert ve kalın fırça vuruşları ve kat kat uygulanmış boyama tarzıyla

resmin ifadesini güçlendirmiştir. “De Kooning, doğasından gelen belirsizlikleri, her durumda işlemiştir. ‘Kadın ve Bisiklet’ te üç uzamsal karşıtlık yaratır: Göğüsler, alternatif olarak düz bir örüntü ya da bütünüyle yuvarlak formlar olarak okunabilir. Enerjik fırça çalışması, figür için hem bir arka plan oluşturan hem de aynı zamanda da onu absorbe eden geniş bir yüzey düzlemi yaratır. Diğer bir düz arka plan düzleminin karşısında havada dönüp, duruyor gibi görünen bu aktif yüzey, alt kenarı işaret eder. De Kooning, sürekli olarak kontürleri ve biçimleri ayrıştırarak ve yeniden formüle ederek figür-fon ilişkisinin uyum bozucu etkisini arttırmıştır. Bütün bu anlamlı karşıtlıklar, simültane bir şekilde, şehvetli ve tehtitkar bir figür yaratmaya yarar. Söz konusu cüretkar ve otoriter uygulama bile, çılgın, sinirli ve kararsız, ters-yüz dolayısıyla etkisiz hale gelmektedir” (Fineberg,2014:77).



Şekil 5.4: Willem de Kooning, “Kadın ve Bisiklet”, 1952-1953, 194x124 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Whitney Museum of American Art, New York.

Willem de Kooning' in kadın serisinin bir parçası olan “*Kadın I*” ismini verdiği çalışmada erkeksi bir görüntüde yine abartılara bir kadın yerleştirmiştir. İlk bakışta kadının gözleri, dişleri ve göğüsleri dikkat çeker. Sanatçının istediği gibi kadının yüzünde korkunç bir ifade vardır. Fırça darbelerindeki hareketlilik kadının bazı bölümlerinin fonda kaybolmasına sebep olmuştur. “*Kooning, kadın figürlerini oluştururken yoğun boya sürüşleri ve kontürler uygulamıştır. Sanatçı özgür fırça darbeleri ile figürlerin kontürlerini de aşarak derinliksiz bir mekan içerisinde yerleşiyormuş izlenimi vermektedir. Çizgisel yoğunlukla beraber renkli lekesel alanlar da resme enerji ve hareket kazandırmaktadır*” (Savaşer, 2022:73).



Şekil 5.5: Willem de Kooning, “Kadın I”, 1950-52, 192,7x147,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Modern Art, New York.

Göz, burun diş, boyun gibi anatomik bazı parçaların yanında kuş, balık gibi biçimlerin bir araya gelerek oluşturduğu “*Kazı (Excavation)*” isimli kompozisyonda De Kooning, tek bir

odak noktasında kalmaktansa dağınık bir kompozisyon oluşturarak odak noktalarını serbestçe farklı noktalara dağıtmıştır. Yüzeyin her bir kısmında detaylıca çalışmış olan sanatçı, tuval yüzeyini önce gazete kağıdı ile kaplamış ve sonra üzerini boyamıştır. Büyük bir tuval üzerine çalıştığı bu resim için sanatçı şunları söylemiştir: *“Karemsi görünüm, bana sıradan bir boyut duygusu veriyor. Büyük resim yapmayı seviyorum böylece yapıt daha anlamlı hale geliyor...daha küçük görünüyor”* (akt. Fineberg,2014:83).

Bu çalışma ile Kooning, anatomileri soyut biçimler vererek parçalara ayırmış ve çok merkezli bir kompozisyon şeklinde yerleştirmiştir. *“Mimari destek unsurları (belki kirişler ya da iskeleler), alt kenar genellikle düşey öğelerin oluşturduğu bir kadraj içinde yer alır ve tam yarı yolda, solda, sarı çatılı bir kule dahil, küçük ve eski bir bina bloğu görülür. Ama, bu binaların ölçeği, yer ve devinimli ekipmanla eşleşmez. Yine de bunların olası birliğine karşın, kompozisyonu yükseltmemiz anlamında zihinsel içeriğin sürekli bir dönüşümü vardır* (akt. Fineberg,2014:82).



Şekil 5.6: Willem de Kooning, “Kazı”, 1950, 203,2x254,3 cm, Tuval Yağlıboya ve Emaye Boya, The Art Institute of Chicago.

Soyut Ekspresyonizm akımının diğer sanatçıları gibi sanatının başlangıç dönemlerinde Kübist ya da Sürrealist etkiler göstermek yerine gerçekçi bir tarzda çalışmalarına başlamış

olan sanatçı Franz Kline (1910-1962), Soyut Ekspresyonizm akımına dahil olduktan sonra büyük fırça darbelerini kullandığı, siyah çizgilerin hâkim olduğu resimler yapmıştır. Madenci kasabalarından etkilenecek büyük siyah lekeler kullandığı düşünülen Kline, ilk bakışta siyah rengin yoğun olduğu resimlerinde beyaz parçalara da önem vermiş ve onları “Beyaz Biçimler” olarak adlandırmıştır. Çalışmalarında Uzak Doğu kaligrafisinden yararlanan sanatçı, sadece bedenin önemli olmadığını, içsel hareketlerin de önemli bir yer tuttuğu düşüncesinden faydalanmıştır. Sanatçı etkisi altında kaldığı Uzak Doğu kaligrafisi için şöyle demiştir: *“Uzakdoğu kaligrafisine baktığımda soyut bir ifadeden daha çok bir ağaç, bir dağ, bir kuş, bir ev veya esen bir rüzgâr, akan bir nehir gibi doğayı ve olayları işaretlere indirgemiş bir anlatım dili görüyorum. Bu yazılar derin bir gözleme ve tefekküre dayalı birer resim dili. Benim çalışmaların ise işaretlere değil, karanlık ve ışık, boşluk ve doluluk, eylem ve eylemsizlik gibi kavramlara bağlı düşünmenin bir sonucu...”* (akt. Sepetci,2019) Bu yaklaşımı ile Kline farklı bir kültürün var olan özellikleriyle sanatını birleştirmiş ve Soyut Dışavurumcu resimler yaparken aynı zamanda evrensel bir dil oluşturmayı başararak sanatında tinsel olanı ortaya koymuştur. Diğer Soyut Dışavurumcu sanatçılarda olduğu gibi Franz Kline çalışmalarında da hızlı, akıcı ve dinamik çizgi etkileri görülür. Ancak Kline bu etkileri geniş alan kompozisyonlarında sadece beyaz üzerine siyah renk kullanarak oluşturmuştur. Çalışmalarında formdan ziyade devinim söz konusu olmuştur. Resimlerinde hareket ve boyut vurgusunu hissettiğimiz Kline, Amerika’daki köprüleri ve demir yollarını çarpıcı bir biçimde soyutlamıştır.

Franz Kline resimleri düşünülmeden yapılmış resimler gibi görünse de aslında dikkatli soyut eskizlerin sonuçlarından ortaya çıkmıştır. Sanatçı bu resimden birkaç yıl evvel atölyesinde mobilya çizimleri yapmaya başlamış ve bir gün William de Kooning’ in atölyesine ziyarete gittiğinde orada projektör ile tanışmıştır. O sırada telefon rehberleri üzerine çizdiği sandalye eskizlerinin projektör ile büyültüldüğünde kimsenin çizdiği sandalyelerin görünmediğini ve rehberdeki yazıların okunmadığını fark ederek objeleri kaynaklarından soyutlamaya başlamıştır. Sanatçının “Şef” ismini verdiği resim yalnızca beyaz üzerine siyah boya ile yapılmış gibi görünse de aslında, birkaç aşamadan oluşmuştur. Kline, bu iki renk arasında gidip gelen resimde kimi yerlerde daha soğuk bir beyaz tonu, kimi yerlerde ise daha sıcak bir beyaz tonu kullanmıştır. Sanatçının büyük boyutlar üzerinde sadece beyaz ve siyah ile oluşturduğu güçlü devinim, Soyut Ekspresyonist akımının kişilik ifadesi kavramı ile doğrudan ilişkili olmuştur.



Şekil 5.7: Franz Kline, “Şef”, 1950, 148x186 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Art, New York.



Şekil 5.8: Franz Kline, “Köprü”, 1955, 208,5x138,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Munson-Williams-Proctor Art Institute Utica, New York.

Mark Rothko (1903-1970) Yahudi mistisizminin etkilerini resimlerine yansıtmıştır. Resimlerinde ruhsallık ve psişik bazı belirsizlikler hissedilir. Oyunculuğa da ilgi duyan sanatçıya göre resimleri bir drama, resmin içindeki biçimler de oyuncudur. Rothko, ilk dönem resimlerinde şehir hayatından kesitler çalışmıştır. *“Eserlerinde kullandığı şekiller ve renkler ilgiyi mimari alana çekiyordu ya boşluğun içindeki karamsarlığı yansıtıyor ya da duvarlar, pencereler ve parmaklıklarla hapsedilme duygusunu veriyordu. Resimlerinde insan figürleri de vardı; ancak Rothko istediği duyguyu tatmin edici şekilde vermediği için resimlerinden memnun değildi”* (Grzymkowski,2021: 179).

1940 yılında tuvalerin ortasında ilkel formlar çalışırken, birkaç yıl sonra bu formlar tuval yüzeyinin tamamına doğru yayılmaya başlamıştır. Felsefe ve mitolojiye olan yoğun ilgisi onu sadece duygu taşıyan ve tinsel algısı yoğun resimler yapmaya yönlendirmiştir. Rothko bir resim ne kadar soyutlanırsa o kadar berrak olacağı inancıyla çalışmalarını sürdürmüştür. Bu sebeple çalışmaları, geleneksel olan her türlü formdan uzaklaşarak sadece geniş alanda renk etkisini gösteren resimlere dönüşmeye başlamıştır.

Mark Rothko evrensellik arayışı ile klasik mite dönmesini 1943 yılında şu şekilde açıklamıştır: *“Antik Çağın bilinen mitleri...temel psikolojik düşünceleri ifade etmek için başvurmak zorunda olduğumuz ebedi sembollerdir...Ve modern psikoloji, bunların, rüyalarımızda, dilde ve sanatımızda, görünür yaşam koşullarındaki bütün değişikliklere karşın kalıcı olduğunu bulmuştur...mit, fantezi olanakları dolayısıyla değil, benliğimizde var olan ve gerçek bir şeyi ifade etmesi nedeniyle bizi terk etmez.”* (akt. Fineberg,2014:107). Rothko aynı zamanda Nietzsche ve Jung’un yazılarından da etkilenecek çalışmalarını sürdürmüştür.

Sanatçının mitlerden etkilenecek yaptığı ilk resmi *“Antigone”* olmuştur. Bu çalışmada New York binalarında bulunan mimari bezemeleri mitsel öğelerle birleştirmiştir. Formların aynı hizada alçak rölyef biçiminde katmanlaşması sembolik bir görüntü sağlamıştır. Bukleli saçları olan başlar, yarı hayvan yarı insan ayaklar Yunan heykellerini andırır.



Şekil 5.9: Mark Rothko, “Antigone”, 1941, 86,4x116,2 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Karakalem, National Gallery of Art, Washington.

1949 yılından sonra Rothko, simetrik biçimde birbirlerinin üzerine doğru kümelenmiş dikdörtgen biçimlerin bir arada kullandığı çalışmalarına başlamıştır. Sanatçı, resimdeki renkleri tezatlık oluşturacak şekilde kullanmak yerine birbirini tamamlayan renkler kullanmıştır. Rothko bu tarz resimleriyle adeta bir illüzyon yaratmak istemiştir. Resimleri gizemlidir, izleyiciyi etkileyerek derinlere götürür. İç gözlemsel bir şekilde oluşan resimler samimiyet ve aynı zamanda tedirgin edici bir his ile kaplar izleyiciyi. Rothko bu tedirgin edici durumu insan ilişkileri ile bağdaştırmıştır.

Sanatçı resimleri aracılığıyla izleyiciye gerçekte olmayan bir evren sunmak istemiştir. Bu resimde olduğu birçok resmini de konusu olmadan, içinde her şeyi barındıran resimler olarak adlandırmak mümkündür.

Rothko “No:210/No:211” isimli çalışmasında mor bir yüzey üzerine turuncu dikdörtgenler yerleştirmiştir. Mor yüzey üzerinde turuncu yatay dikdörtgenler sade düz bir yüzey üzerinde titreşim etkisi yaratmıştır. Dikdörtgenleri keskin dış kontörleri olmaksızın bir bulut etkisiyle

dağıtarak, bazı yerlerde çok güçlü ve yoğun bazı noktalarda ise bir tül izlenimi yaratacak kadar ince kullanmıştır. Resmin kenarlarında kullanılan mor, uzaktan bakıldığında düz boyanmış izlenimi veren fakat gerçekte birçok fırça darbesinin de kullanıldığı resimlerine çerçeve niteliği kazandırmıştır.

Rothko' nun eserleri uyguladığı teknik ile modern dünya ile manevi olan arasında bir bağ kurma niteliğindedir. Sanki sonu yokmuş hissi veren bu resimler, izleyicinin sessizce karşında düşüncelere dalmasını ve kendi iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkmasını ve sanatçının sanatı aracılığıyla yarattığı derin tinsellik duygusunda kaybolmasını sağlar.



Şekil 5.10: Mark Rothko, “No:210/No:211”, 1960, 175,3x160 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Crystal Bridges Museum of American Art.



Şekil 5.11: Mark Rothko, “Orange and Yellow”, 1954, 206,4x160,6 cm, Tuval Üzerine Pigmentli Deri Tutkalı ve Yağlı Boya, National Gallery Of Art.

Diğer Dışavurumcu ressamların aksine Clyfford Still (1904-1980), bütün Avrupa sanatını reddederek açıkça bir mücadeleye girmiştir. Rothko’ nun çalışmalarında olan mistik boyut Clyfford Still’ in çalışmalarında da hissedilmiştir. Ürkütücü doğa olaylarını andıran resimlerinde üst üste binmiş renkler ve çeşitli dokular kullanmıştır. Hırçın ve dramatik bir tavırla çalışan sanatçı kompozisyonlarını simetri duygusundan uzak olarak işlemiştir.

1951 yılında M. Rothko, C. Still için şunları söylemiştir: “*Still bütün zamanların bütün mitlerinde ortak özellik olan trajik- dinsel dramayı ifade eder, ne olup bittiği önemli değildir. Benim için Still, nitelikli dramaları, bütünüyle Yunan Persephone mitinin birer uzantısıdır. Kendisinin de dile getirdiği gibi, resimleri, Yeryüzünün, Lanetlinin ve Yeniden Yaratılmışın resimleridir*” (akt. Fineberg,2014:37).

İlk dönemlerinde siyah rengin hakimiyeti görünürken sonraki dönemlerinde siyahın yerine canlı renkleri tercih eden sanatçı, parlak ve dikey şeritler ile iki zıt algının “*düşme ve yükselme*” hissini verirken tuvalin sınırsızlığına da vurgu yapmıştır. Still bu şeritlere aşınmış, yıpranmış etkisi vererek pütürlü yüzeyler oluşturmuştur.

Still çalışmalarındaki tinsel derinliği “*Bir kimsenin yalnız başına ve dosdoğru yürüyerek yapmak zorunda olduğu bir yolculuktur bu. Artık hayal gücü, korku yasalarının egemenliğinden kurtuldu, Görüş biçimi ile bir oldu. Gerçek ve mutlak olan eylem, hayal gücünün anlamı ve tutkularının taşıyıcısı oldu*” (akt. Lynton,2004: 238) şeklinde ifade etmiştir.

Nobert Lynton Still’ in sürecini şu şekilde özetlemiştir: “*Clyfford Still tüm Avrupa Sanatını, Batı Avrupa’nın çöküşünün kısır sonuçları olarak niteleyip reddetmiş; görünen dünyaya ilişkin tüm unsurları yapıtlarından söküp atmıştır. Rengi çağrıştırdığı tüm anlamlardan ve boyayı kullanışını, el yazısının kişisel niteliklerinden ya da duygusal ifadeden ayırmak için elinden geleni yapmıştır. Daha önceleri kullandığı oldukça tumturaklı adlar yerine, yapıtlarına numara vermeye başlamıştır. Still’ in 1949’da ve daha sonra yaptığı resimlerinde, kahramansı ve düşsel bir şeyler olduğu tartışılmaz. Önceleri siyah rengin egemenliği yüzünden koyu renkte olan bu büyük resimler, sonraları daha parlak ve renkli bir niteliğe bürünmüşlerdir. Bu resimler, hepsi kendi renginde, kenarları kırık ya da aşınmış gibi duran, yoğunluk ve ağırlık duyumu vermek için pürüzlü yüzeylerden oluşan, düz, dikey biçimlerden meydana gelmiştir. Bu biçimler daha donuk olarak boyanmış olsalardı, zamanla yıpranıp aşınmış büyük afişlerin asıldığı tahta perdeler izlenimi verebilirlerdi. Renk renk boyanmış yüzeyleriyle korku uyandıran, ürkütücü doğal felaketleri anımsatan bir görünümüleri vardır. Dikey oluşları duruşumuzu yansıtır, ancak aynı zamanda yükselme ve düşme izlenimi de verir. Parlak, göz alıcı renk şeritleri, büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışan ışık duyumunu simgeler*” (akt. Lynton,2004: 238).



Şekil 5.12: Clyfford Still, “No: 1”, 1948, 187,3x172,7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Bayan John L. Marion Koleksiyonu.

Arshile Gorky (1904-1948), sanat hayatı süresince İzlenimcilikten, Kübizmden, Sürrealizmden etkilenecek resimler üretmiştir. Birçok sanatçının röprodüksiyonlarını yaparak, onları çözümleme yoluna gitmiştir. Gorky için sanat her şeyin deneyimlenmesi için bir araç olmuştur. Tüm bu sanat alanlarını deneyimlerken sanatçı bir yandan içsel olan ile de mücadele etmiştir. Geçmişinde doğduğu yerden ayrılmak zorunda kalması ve annesini kaybetmesinin getirdiği trajedi onun derin bir yalnızlık duygusuna kapılmasına sebep olmuştur. Bu yalnızlık duygusuyla baş edebilmenin yolunu, anılarını yeniden canlandırmaya yönelik yaptığı çalışmalarında bulmuştur. Bu tavrıyla Gorki adeta kendi mitlerini oluşturmuş ve derin bir tinsel algı ile çalışmıştır.

1942 yılında sanatçının resimleri bir nitelik kazanmıştır. Ne istediğini ve nasıl yapacağını artık belirlemiştir. Sanatçının bu tarihlerde yaptığı soyut çalışmalar aslında birer somut anlam ve geçmişin izinden anımsadığı formlar ve detaylar içermiştir. Sanatçının iç dünyası, acıları, geçmiş gelenekleri, inançları, ailesi ve yaşadığı kayıplar tuvaline ilk bakışta anlam yüklenemeyecek biçimler olarak yansımıştır. Bu form ve biçimleri oluştururken Amerika'nın gelişen sanat kültüründen uzak kalmadan ve kendi kültürel mirasından vazgeçmeden eserlerini üretmiştir.

Bir seri halinde çalıştığı “*Soçi Bahçesi (Garden of Sochi)*” resimleri, sanatçının çocukluk anılarını canlandırmaya yöneldiği serisi olmuştur. Serbest formlarla ürettiği resimde Gorky, Ermenistan'da yaşadıkları çiftlikteki hatıraları, bahçede kutsal olarak ifade edilmiş bir ağacı resmetmiştir. Birçok resminde yer alan ağaç figürü çocukken annesi ile gittikleri dilek bahçesine ait anıların dışavurumu olmuştur. Bu seri, sanatçının ilk soyut dışavurumcu tarazda yaptığı çalışmalar olmuştur. Modern Sanat Müzesi, 1941 de yapmış olduğu versiyonunu satın almış ve sanatçıdan çalışması ile ilgili bir açıklama yapmasını istemiştir. Gorky çalışmasını şu şekilde anlatmıştır: “*Sık sık annemi ve köyün diğer kadınlarını, bağırları açık, yumuşak göğüslerini ellerine alarak kayaya sürttüklerini görmüştüm. Bu adeta taşlaşmış, kocaman bir ağaçtı, güneş, yağmur ve soğuğun altında bütünüyle ağarmıştı ve hiç yaprağı yoktu...Bu Kutsal Dilek Ağacıydı...insanlar... gönüllü olarak, giysilerinden bir parça şerit yırtıyor ve bunu ağaca bağlıyorlardı. Böylece yıllar yılı, şiddetli rüzgarda gerçek bir bayraklı resmigeçit gibi, bütün bu kişisel imza kayıtları, usul usul, benim masum kulağıma, aynalı kavakların yapraklarının hıştırtısının sh-h-h-h-sh-h yankılanmasına alıştırdı*” (akt. Fineberg,2014:69).

“1943’de yaptığı son Sochi resminde arka plandaki beyaz zemin katı ve düz bir alan değildir. İnce ve oldukça seyrek pigmentle boyanmış bir zemin üzerinde formlar, beraberce serbestçe dolaşmaktadırlar. Bu teknikle Gorky, hayali evrenindeki tüm elemanlar arasındaki birliği düşündüren şekillerini zeminle birleştirmiştir. Canlı renkler, tekrarlanan sarı, kırmızı, yeşil ve siyah vurgular, sezgisel özgürlüğü ifade etmektedirler. Resimdeki bu uzun, dalgalı hatları ile seyrek örgülü şekiller, resim yüzeyi boyunca özgürce birinden diğerine bağlantı kurmaktadır. Nesneler birbirinden ayrı varlıklar ancak, bir yaşam hayali döngüsüyle ilişkilidir. Çizgilerin kalınlıkları arasındaki küçük farklılıklar, onlara biyomorfik nitelik kazandırmaktadır” (Altunay,1985).



Şekil 5.13: Arshile Gorky, “Soçi Bahçesi”, 1943, 78,7x99 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Modern Art, New York.

Arshile Gorky, “*Ciğer Horozun İbiğidir (The Liver Is The Cock’s Comb)*” isimli çalışmasında tek formun içinde birden fazla imajı bir arada kullanmıştır. Bu imajların neler olduğu tam olarak belirginlik kazanmamıştır. Ancak merkezin iki tarafında ve sağ kenarda duran figürler olduğu düşünülmektedir. Gorky bu çalışması için şunları söylemiştir: “*Sanki kadim Ermeni ruhu, benimle! Bizim Adoian ailesinin, Khorkom’daki bağlarında, bahçelerinde, buğday tarlalarında aşık olduğumuz doğanın şekillerini yaratabilmem için, yurdumuzdan böylesine uzaktayken bile elime güç veriyor. Kaybettiğimiz ve kaybedeceğimiz güzel Ermenistan’ımıza, sanatım ile yeniden sahip oluyorum*” (akt. Fineberg,2014:69).

Robert Mattison, Gorky’nin bu eserinden şöyle bahsetmiştir: “*Gorky’ nin anıtsal ‘Ciğer Horozun İbiğidir’ resmi onun gelişiminin ve fikirlerinin büyük bir toplamıdır. Resimde, sığ bir resimsel mekânda kalabalık biomorfik formların, zenginliği, bolluğu ve olağanüstü çeşitliliği göze çarpmaktadır. Büyük ölçüde Gorky, hayali evreninin, teatral bir sahnesini canlandırmaktadır. O, Breton’un deyimiyle ‘hibrit’ tohum keselerini, hücresel*

organizmalarda dişleri, dikenleri ve cinsel organları sunmaktadır. Formları Van'da annesiyle birlikte gördüğü Ermeni kabartma oymalarını ve el yazmalarını hatırlatmaktadır. Resmin tüm formlarında, Gorky' nin gerçek doğada olmayan buluşları vardır. Renk alanlarını, formların yatay düzenleme dengesini sağlamak için özellikle düşey yönde çizmiştir. Bu dikeyliğin anlamı, çalışmadaki tüm unsurların evrimsel büyümesini vurgulamaktır. Ciğer Horozun İbiğidir (1944) (The Liver is The Cock's Comb), doğanın yıkıcı gücünün, tehditkar bir vizyonudur. Sürrealist André Breton, Gorky' nin 'Sanat bir kaynaktan beslenir, yurdu olmayan kişiler, sanata büyük bir kültürel katkı sağlayamazlar.' sözlerini hatırlatarak, bu resmin, Amerika'da çok önemli bir resim olduğunu ama sanatçının kendi kökeni hakkında hiçbir şey söylemediğini, onun gücünün gizli iç yaşamında kurban edildiğinden bahsetmiştir” (Altunay,1985:192).



Şekil 5.14: Arshile Gorky, “The Liver Is The Cock's Comb”, 1944, 186x249 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Albright- Knox Art Gallery, New York.

Ressamlığın yanında sanat eğitmenliği de yapmış olan Hans Hofmann (1880-1966), Soyut Dışavurumculuk sanatı içinde önemli bir yer tutar. Özellikle Kandinsky'den etkilenerek,

sanat kuramlarıyla ilgili deneme yazıları yazmıştır. Bu kuramların birçoğu görsel gerilimler ile ilgilidir. Haffman, Cezanne’ın yapıtlarını da derinlemesine incelemiş ve şöyle bir tespitte bulunmuştur: *“Resim Sanatı’ nın temel yasaları vardır. Bu yasalar temel algılamalar tarafından belirlenmiştir. Bu algılamalardan biri şudur: Resmin özü, resmin yüzeyidir. Resmin özü, iki boyutluluğudur. İlk yasa bundan kaynaklanır. Resim yüzeyi, onu iki boyutluluk içinde korumak zorundadır”* (akt.Fineberg, 2014:59).

Sanatçı verdiği eğitimlerde iki önemli nokta üzerine yoğunlaşmıştır. *“Birincisi, resim düzenine hâkim olan ‘renkli formlar’ dediği şeydir. Hoffman’a göre renkler ölçümlenebilir: rengin kapladığı alanın rengin görsel ağırlığına oranının sayesinde. Buna göre renkli formlar, boyutları ve kombinasyonları bağlamında, ton yoğunlukları mükemmel bir şekilde denkleşecek şekilde tasarlanır. Renge böylesine canlılık katan görsel mekanizma ‘itme ve çekme’ üzerine kuruludur. Yoğun renk blokları beraber yahut ayrı ayrı hareket ediyor, izleyiciye doğru ya da izleyiciden uzaklaşarak kayıyor, sonra dönüp resmin düzlemini vurguluyor ve aynı anda da üstüne resim yapılan malzemenin yassılığıyla/düzlüğüyle gerilim yaratıyormuş gibi görünmektedir.”* (akt. Thompson, 2014: 290-291). Bu yaklaşımı ile sanatçı biçim, mekan ve renk birlikteliğinin önemini vurgulamıştır.

Hans Hofmann, Soyut Dışavurumcu çalışmalarını özgürce, boya kullanımı konusunda Kandinsky ve Fovizmden, analitik yaklaşım konusunda Kübizm ve Cezanne’ nın çalışmalarından etkilenerek üretmiştir.

Hans Hofmann, kendini doğaya adanarak sanat hayatı boyunca birçok peyzaj çalışması yapmıştır. *“Kompozisyon içinde, üçboyutlu uzayın, resim düzlemine çevirisi, tuvalin düzlüğünü onaylar. Parlak ve enerjik şekilde uygulanmış renk paleti Matisse’in Fovist yapıtlarında olduğu gibi yüzeyi iyice vurgulayarak, üniform bir yoğunlukla, bütün yüzeyi ajite eder. Hofmann’ ın manzaraları hamdır; aşırı bir enerji ile adeta fışkırır ve o da zaten öyle yapmıştır”* (Fineberg,2014:61).



Şekil 5.15: Hans Hofmann, “Landscape”, 1941, 60,9x76,2 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Crocker Sanat Müzesi.

Hans Hofmann’ın son dönem resimlerinden biri olan “*Altın Duvar (The Golden Wall)*” resminin renkleri fovist bir palete sahiptir. Geometrik biçimlerin hâkim olduğu resim dinamik bir etki yaratmıştır. Bu dinamizmi sanatçı “*it ve çek*” teorisni kullanarak yaratmayı hedeflemiştir. Bu teoriye göre resimdeki bütün hareketler zıt yönlü ve karşılıklı bir devinim içinde olmayı ifade eder. Farklı renk ve boyutlardaki dikdörtgenlerin bazıları tuvale gömülüymüş ve fonda fırça darbeleriyle kayboluyormuş gibi görünürken bazıları daha keskin ve net biçimde işlenmiştir. Bu çalışma biçimiyle sanatçı resmine boyut etkisi yaratmıştır.



Şekil 5.16: Hans Hofmann, “The Golden Wall”, 1961, 151x182 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Art Institute of Chicago.

Avrupa modernizminden ilham alan sanatçı Robert Motherwell (1915-1991), psikanalize olan ilgisi ve sanat hayatının başlangıcında Sürrealist sanatçılarla vakit geçirmesi sebebiyle otomatizm tekniğiyle çalışmalar yapan sanatçı, “*Her sanatçının sorunu, kendini keşfetmektedir.*” (akt. Fineberg, 2014:71) ifadesiyle New York Okulunun otomatizm bireysel bir araca dönüştürme çabalarını desteklemiştir. Aynı zamanda şiir yazan sanatçı, felsefe ile de ilgilenmiştir. Bu ilgi alanları onun sanatının da çeşitlenmesine destek olmuştur. Kolaj, baskı resim gibi alanlarda da çalışmalar yapmıştır. Sanatçının resimlerindeki derin felsefi yaklaşım, onun sanatındaki tinselliği yoğun olarak hissetmemizi sağlamıştır. Sanatçı için her eser yeni bir derinlik, yoğun bir estetik bağlam oluşturmuştur. Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde de yoğun etkisi görülen sanatçı, yaptığı seri çalışmalar ile en içsel duygularını yansıtmıştır. Robert Motherwell eserlerindeki tinsel derinliği şu sözlerle ifade etmiştir: “...her fırça darbesi bir karardır. Bu sadece estetik bir karar değil, bu daha güzel görünecek mi? Ama kişinin içsel benliğiyle ilgili bir karar” (akt. phillips.com,2017).

Robert Motherwell' in “*İspanyol Cumhuriyeti İçin Eleji (Elegy Of The Spanish Rebuglic)*” isimli çalışması bir “ağıt” anlamında, İspanyol iç savaşından etkilenecek yaptığı bir seri haline gelmiştir. Sanatçı, serinin ilk resmini küçük ebatta Harold Rosenberg'in “*Bir Kuş, Her Kuş İçin*” isimli şiirinden esinlenerek mürekkeple yapmıştır.

Bu seride sanatçı, beyaz zemin üzerine oval ve dikey siyah lekeler ile oluşturduğu ve her birine İspanyol kentlerinin isimlerini verdiği benzer kompozisyonlardan ve aynı temadan oluşan çalışmalar üretmiştir. Ölümün ısrarcılığı, kayıplar çalışmalarının ana teması olmuştur. Sanatçı bu serisinde, ölüm ve yaşam arasındaki çelişkiyi ve bu kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini gizli bir dil geliştirerek ifade etmiştir. Büyük yüzeylerde kullandığı boya katmanlarını kaba bir biçimde asılı duran formlar olarak işlemiştir. Savaşın kendisi üzerinde yarattığı etkiyi derin bir soyutlama içgüdüleriyle ortaya koyarken şiirsel bir metafora dönüştürmüştür. Çalışmalarındaki formların bazı bölümlerinde fırça darbeleri gözlemlenirken bazı bölümlerinde netlik yoktur. Eserlerde bir başkaldırı hissi uyandıran düzen içindeki dağınıklık, sanatçının kişisel olarak siyasi dramalara karşı oluşturduğu bir tepki niteliğinde olmuştur.

Motherwell hümanist duygularını, savaşın trajedisi karşısında yaşadığını hüznü dile getirme konusunda figüratif resmin yüzeysel kalacağına inanmış ve çalışmalarını tinsel anlamda derinleştirecek soyut yapıtlar olarak üretmiştir.



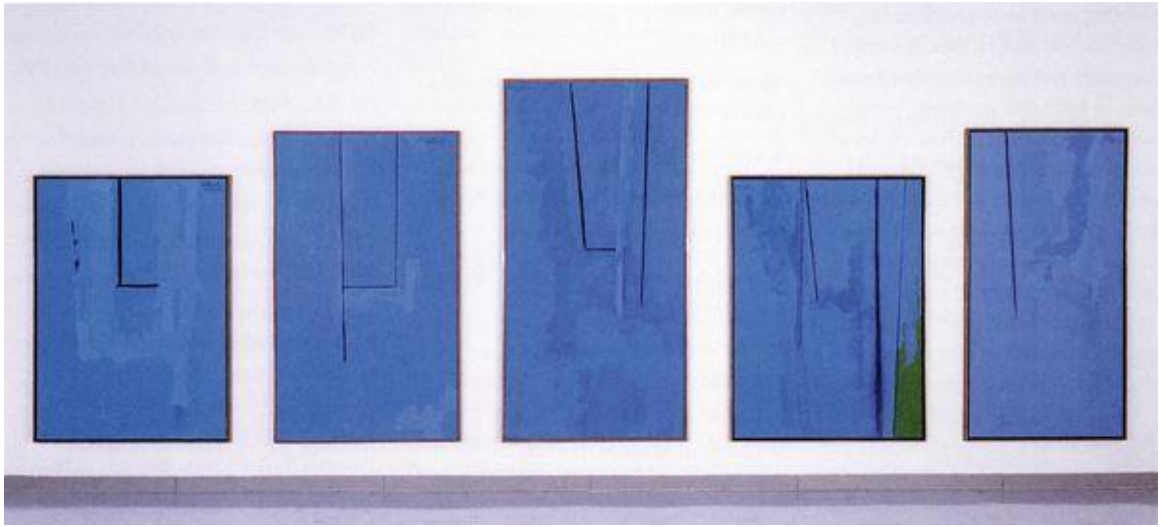
Şekil 5.17: Robert Motherwell, “Elegy of The Spanish Republic”, 1961, 178x229 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum of Modern Art, New York.

Robert Motherwell için metafiziksel ve mistik, bir anlam içinde şekil almıştır. “*Açıklar (Opens)*” serisi uçsuz bucaksız bir mavilik ile karşılar ilk olarak izleyiciyi. Sanatçı, yarı saydam katmanlarla oluşturduğu daha açık mavi ya da beyaz şeritlerin arkasında yeşil, kırmızı, lacivert renklerini belli belirsiz işlemiştir. Sanatçının diğer kompozisyonlarından farklı olarak işlediği resimlerinde kutu hissi uyandıran formlar, kompozisyonun üstünden aşağıya doğru kayıyormuş etkisi oluşturmuştur. Beş resimden oluşan ve geniş bir ifade alanı yarattığı serisinde sanatçı, diğer çalışmalarında olduğu gibi spontan ve sınırsız bir tinsellik ifadesi ile sürdürmüştür. Bu seriyi oluştururken Motherwell, “*Açık*” kelimesinin birçok kavramsal çeşitliliğinden faydalanmıştır. Bu serideki bazı resimleri tekrar tekrar revize etmesi içsel arayışının bir sembolü haline gelmiştir. Motherwell eserlerini yeniden boyamaya karşı geliştirdiği eğiliminden şu şekilde bahsetmiştir: “*O resmin ‘anlamı’ ne olursa olsun, her biri boyanırken kararlaştırılan on bin fırça darbesinin birikmiş ‘anlamı’ olduğunun farkındayım. O anlamda ‘bu resim ne anlama geliyor? fırça ile yüzlerce kararın birikmesi dışında, esasen cevaplanamaz. Tek bir günde veya birkaç saat içinde çok özel bir durumda olabilirim ve normalde yapacağımdan çok daha hafif, çok daha ağır bir şey*

yapabilirim. Ancak belirli bir süre boyunca bir şey üzerinde istikrarlı bir şekilde çalıştığınızda, tüm varlığınız ortaya çıkmalıdır” (akt. phillips.com,2017).



Şekil 5.18: Robert Motherwell, “Opens”, 1973, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Mavi Resim Dersi Beş Dersten Biri, Dedalus Vakfı, New York.



Şekil 5.19: Robert Motherwell, “Mavi Resim Dersi”, 1973–1975, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Wadsworth Atheneum Museum of Art.

Barnett Newman (1905-1970), resim dışında edebiyat, heykel alanlarında da eserler vermiş, aynı zamanda felsefe öğrenimi görmüştür. Newman, sanatçıyı bir devrimci olarak nitelendiren Soyut Ekspresyonizm akımında önemli bir yeri olan renk alanı ressamlarındandır. Newman, sanatçının işinin evrensel bir hakikat peşinde olduğuna inanmış ve sanatta “yücelik” arayışlarında bulunmuştur. Bu arayış içinde dinden koparak ruhani olanı yansıtmaya yönelmiştir. Bu konuyu şu şekilde ifade etmiştir: “*Şimdi ortaya çıkan sorumuz şudur: Eğer yüce diye adlandırılabilir bir mit ya da efsanenin olmadığı bir zamanda yaşıyorsak, eğer saf ilişkilerde herhangi bir yüceltmeyi kabule yanaşmıyorsak, eğer soyutta yaşamayı reddediyorsak, nasıl yüce bir sanat yaratabiliriz? Biz, mutlak heyecanlar veren ilişkilerimiz ile ilgili olarak, insanın yüceltilmiş karşı doğal arzusunu yeniden savunmaktayız. Eskiye ait, demode bir efsanenin hükümsüz desteğine ihtiyacımız yok... Belleğin, anıların, nostaljinin, efsanenin, mitin ayak bağından ya da sahip olduğunuz Batı Avrupa resminin araçlarından kendimizi kurtarıyoruz. İnsan ya da ‘yaşam’ Hz.İsa’ dan katedraller yapmak yerine, biz, bu katedralleri, kendi kendimizden, kendi duygularımızdan inşa ediyoruz. Ürettiğimiz imaj, tarihin nostaljik gözlükleri olmaksızın bakıldığında anlaşılabilir gerçek ve somut vahyin bir öz-kanıtıdır”* (akt.Fineberg, 2014:99). Newman’ın bu arayışları ilkel sanata ve mitlere olan ilgisini yoğunlaştırmıştır.

Newman diğer Soyut Ekspresyonistler gibi Sürrealist otomatizminden yararlanmış ancak onlar gibi iç gözleme odaklanmak yerine kozmik temalar üzerinden ilerlemiştir. Sanatçı yarattığı derin duyguların resim izleyicisi üzerinde fiziksel ve ruhsal bir deneyim ile resme teslim olmasını hedeflemiştir. Bu duyguyu ifade etmek için tuvalindeki bütün detayları yok etme yoluna giden sanatçı, nesne- zemin ilişkisi arasındaki yoğun tinsel etkiden yararlanmak istemiştir. “*Umarım resmim, tıpkı bende olduğu gibi, birisine, kendi bütünlüğü, kendi ayrılığı, kendi bireyselliği hissini verme etkisine sahiptir.*” şeklinde yaptığı açıklaması ile bu yaklaşımını dile getirmiştir (akt. theartstory.org).

Sanatçı Yahudi inancındaki kabala geleneğinden ve Amerikan yerlilerinin kültürlerinden etkilenmiştir. Yapıtlarında bu etki ilahi ışık ve sonsuz boşluk olarak yer almıştır. “*İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas ögeye indirgedi: ilki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde bulundukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu*

şiiirsel bir haykırış' olarak niteler'' (Lynton, 2004: 238).

Barnett Newman'ın küçük ebatlardaki *“Birlik I”* isimli resmi, sanatçının kariyerinin en önemli döneminin başlamasını sağlamıştır. Sanatçı bu resmi bitirdiğinde çıkan sonuçtan derinden etkilendiğini, bu etkinin neden kaynaklandığı üzerinde günlerce düşündüğünü ifade etmiştir. İlk kez bu resimde gördüğümüz yukarıdan aşağıya doğru inen fermuara benzeyen şeride *“Zip”* adını veren sanatçı, bu şeridi sonraki resimlerinde de kullanmıştır. Zip, Newman'ın resimlerinde kompozisyon algısını yerle bir eden bir olgu halini alırken resmin üst kısmı ile alt kısmını birbirine bağlayan bir ilişki içindedir. İlk bakışta resmi iki parçaya böldüğünü düşündüren fermuarlar, aynı zamanda her iki tarafı da bütünleştirme algısı da yaratmıştır.

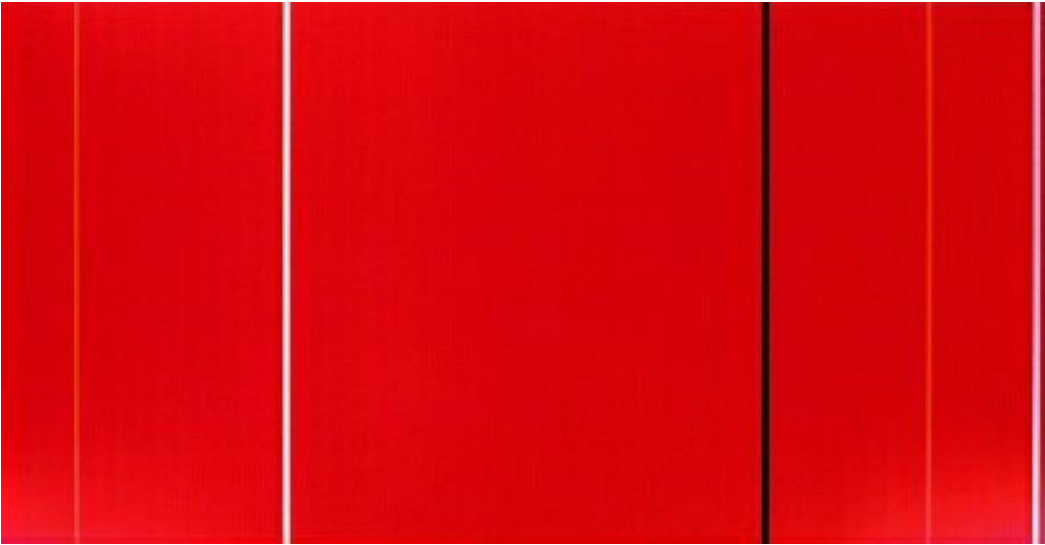
Newman bazı çalışmalarında fermuarları zeminden önce boyamış, bazılarında ise zemin rengini boyadıktan sonra renklendirmiştir. Şeritleri oluştururken bantlardan yardım alan ve boyama kısmı bittikten sonra bantları çalışmadan söken sanatçı, *“Birlik I”* isimli çalışmasında şeridi oluşturduğu bandı sökmemiş ve üstünü boyamıştır.

Newman resimlerinde iki temel öge baş gösterir: geniş ve bütünsel bir renk alanı ve bu alanı kesen renk sütunları. Bu noktada fermuarlar, Newman resimlerinde önemli yer tutar çünkü aynı zamanda resimdeki dinamizmi de sağlamışlardır.

Newman, *“Birlik I”* çalışmasında kahverengi bölümler dağınık ve katmanlı (ressam çalışmalarında renk doygunluğuna ulaşabilmek için renk katmanları kullanmıştır), dikey çizgi zeminden daha açık tonda işlemiştir. Bu çalışmada sanatçı *“bir olma”* durumuna vurgu yaparak, Kabala ve Talmud edebiyatındaki erkek ve kadının bir olduğu an'a yani Âdem ve Havva'nın birleştiği an'a gönderme yapmıştır.



Şekil 5.20: Barnett Newman, “Birlik I”, 1948, 69x41 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MoMA.



Şekil 5.21: Barnett Newman, “Erkek, Kahraman ve Yüce”, 1950, 242 x 541 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MoMA.

6. SONUÇ

Tin kavramı, sanatsal yaratıcılığın özünü oluşturarak, sanat eserlerinin temelinde önemli bir yer tutar. Tinsellik, bir resim, heykel, şiir veya herhangi bir sanat eserinde, insan ruhunu derinlemesine etkileyen bir yol olarak kullanılmıştır. Sanatta tinsellik, manevi veya mistik bir yönü ifade eden ve insanın içsel dünyasını yansıtan bir tema olarak etkisini göstermiştir. Ayrıca tinsellik bireyin içsel dünyasına yönelik bir keşif olarak da ele alınabilir. Sanatçılar, sanat eserleri aracılığıyla kendilerini ifade ederler ve izleyicileri de kendi içsel dünyalarına bir yolculuğa çıkarmaya davet ederler. Resim sanatında dışavurumun yoğunlaştığı dönemlerde ise tinselliğin etkisinin artarak devam ettiği sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Bu sebeple bu tezin araştırma konusu, *“Tinsellik Bağlamında Soyut Ekspresyonizm Akımı”* olarak belirlenmiştir. Bu çalışmada aynı zamanda tarihsel süreç ile Soyut Ekspresyonist tavır arasındaki bağlantılar üzerinde durularak modern ve çağdaş sanat eserlerinde *“yaratıcı tin”* in etkisi araştırılmıştır.

Bir akımın ortaya çıkmasında yaşanan toplumsal değişimler, sosyal, teknolojik ve kültürel gelişmeler etkili olur. Soyut Ekspresyonizm sanat akımı da 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan bir sanat akımı olarak ikinci dünya savaşından etkilenmiştir. Savaşın etkileri sanatçıları kendi iç dünyalarına yönelerek soyut formlar kullanmaya, renklerin etkilerinden faydalanmaya itmiştir. Akımda aynı zamanda kendinden önceki Ekspresyonizm sanat akımının da etkileri görülür. Ekspresyonist sanatçılar kendi iç dünyalarını aktarabilmek için genellikle yoğun renkler ile insan figürleri, portreler ve insan bedeni gibi tanınabilir nesneleri deforme ederek abartılı tasvirler kullanmışlardır. Soyut Ekspresyonizmde ise genellikle tamamen figüratif olmayan soyut kompozisyonlara odaklanarak sanatçılar, soyut formlar ve renkler aracılığıyla ifadeyi araştırmıştır. Sanatçılar, izleyiciyi renkler, şekiller ve dokular yoluyla duygusal bir deneyime çağırırken, somut bir anlatıya bağlı kalmayan eserler ortaya koymuşlardır.

Resim sanatında geleneksel tarzın değişmesiyle birlikte sanatçılar farklı yaklaşımlarda eserler üretmeye başlamışlardır. Soyut Ekspresyonist Akım sanatçıları da kendi özgün anlatım biçimlerinde tinsel bakış açılarına yönelerek eserler ortaya koymuşlardır. Bu akım, sanatın sadece görsel bir yüzeydeki nesnel gerçekliği ifade etmekle sınırlı kalmaması gerektiğine inanmıştır. Bunun yerine, Soyut Dışavurumcu sanatçılar, sanatın içsel bir

gerçekliği ifade edebileceğini ve izleyicinin ruhsal dünyasını etkileyebileceğini düşünmüşlerdir. Soyut Ekspresyonist sanat akımının kendinden önceki sanat akımlarından en büyük farkı, bireysel içselliği doğrudan ortaya koymaya yönelmeleri olmuştur. Bu nedenle, Soyut Dışavurumcu eserler genellikle gerçekçi değildir ve figüratif unsurlardan uzaktır. Soyut Ekspresyonizm Akımının bu yaklaşımı sanatçının daha özgür bir ortamda, otoritelerden uzak olarak yaratıcılığını kullanmasına olanak sağlamıştır. Soyut Dışavurumcu sanatçılar, renklerin, şekillerin ve çizgilerin ruhsal bir etkiye sahip olduğunu savunmuşlardır. Bu nedenle, eserlerinde renklerin duygusal bir anlam taşıması ve izleyicinin zihnindeki tinsel bir dünyayı yansıtmaya önemli olmuştur. Bu akımın sanatçıları kendi kurallarını kendileri belirleyip yeni bir estetik tavır oluşturarak çalışmalarını üretmişlerdir. Aynı zamanda akımın bazı sanatçıları Uzak Doğu ve Budist ritüellerinden etkilenmiş, eserlerinde sınırsızlık ve zıtlıkların oluşturduğu dengeden yararlanmışlardır.

Amerikan Soyut dışavurumcu tavır içinde yer alan aksiyon resminde tinsellik yöntem olarak kendini göstermiştir. Aksiyon resminde gündelik düşüncelerden sıyrılarak tuval üzerinde fırçanın yarattığı, sınırsızca dökülen boyanın yüzey üzerinde oluşturduğu biçimsel ifadelerde tinsellik kavramı, akımın öncü isimlerinden biri olan Jackson Pollock resimlerinde ifadeyi güçlendirmiştir. Pollock eserlerini, resimlerin insanın iç dünyasının derinliklerine ulaşabileceğini ve bir tür tinsel deneyim yaratabileceğini kanıtlar nitelikte işlemiştir. “*Numara I*” isimli eserinde Pollock, yarattığı karakteristik boyama üslubu ile dinamik fırça darbeleri, sıçratmalar ve damlatma tekniği yeni bir enerji ve hareket oluşturmuştur. Pollock’ un bu özgür tarzı “*Numara I*” isimli resminde ve diğer eserlerinde görsel bir çekicilikle tinsel bir atmosfer yaratmıştır.

Soyut resim, görünür dünyanın arkasında bulunan öze ulaşma isteğiyle; görüneni sanatçının kendi dünyasında, kendi yöntemi ile yeni bir formda hayat bulmasıyla oluşur. Willem de Kooning akımın figür kullanan tek sanatçısı olarak, çalışmalarında genellikle soyut figürlerden ve organik formlardan yararlanmıştır. De Kooning eserleri bir tür içsel doğayı yansıtarak, insanları ruhsal hayatıyla ilgili bir deneyime sürüklemiştir. “*Kadın*” serisiyle sanatçı, enerjik ve hareketli fırça darbeleri, renkli tabakaların üst üste gelmesi, oluşturduğu soyut figürlerin dikkat çekici büyüklüğüyle tinsellik algısını yansıtmıştır.

Franz Kline’ın eserleri, yoğun enerji ve hareket hissiyle doludur. Büyük fırça darbeleri, tuvalin üzerinde dinamik ve duygusal bir etki yaratmıştır. Soyut geometrik şekillerin yanı

sıra, bazen çizgiler ve vuruşlarla belirginleşen beyaz zemin üzerine siyah boyayla yapılan kaligrafik biçimler Kline'ın çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Bu tarz çalışmalarında sanatçı yalnızca siyahları değil beyaz alanları da birer biçimsel ifade olarak kullanmıştır. Kline'ın bu soyut dışavurumcu tarzı, izleyiciyi daha derin duygusal katmanlara çağıran bir deneyim sunar. Büyük boyutları ve güçlü fırça ritimleri, izleyiciyi eserin içine çeker ve soyut imgelerin yanı sıra kendi duygusal tepkilerine de odaklanmalarını sağlar. Bu tür bir tinsellik, izleyicinin sanat eseriyle bir etkileşim kurarak içsel bir deneyim yaşamasına olanak sağlar.

Soyut Ekspresyonist tavır içinde incelenen renk alanında üretilen çalışmalarda, aksiyon resminde olduğu gibi hareket yoktur, onun yerine eserlerde dinginlik hakimdir. Renk alanı, belirli bir resimde kullanılan renklerin büyük, düzlemi kaplayan bölgeler halinde düzenlenmesidir. Bu renk alanları, belirli bir duygusal etki yaratmak veya izleyicide belirli bir duygu durumunu uyandırmak amacıyla eserler üretilmesine olanak sağlamıştır.

Soyut Ekspresyonist sanatçılar dünyayı farklı gözlerle görüp anlamlandırmışlardır. Görünenin değil, özün peşinden gitmişlerdir. Onlara göre anlam kendi benlikleri ile bütünleşme yoluna giderek ifadeyi güçlendirmiştir. Bu noktada Mark Rothko eserleri, insanın ruhsal hayatını yansıtmasıyla güçlü bir örnek olmuştur. Rothko resimlerinin içinde bulunan renkler ve boşluklar, izleyicinin iç dünyasına etki ederek tinsel bir derinlik yaratmıştır. Sanatçının eserleri aynı zamanda insanın iç dünyasına gerçekleştirdiği bir tür meditasyon niteliğinde olmuştur. *“Turuncu ve Sarı”* isimli eserinde sanatçı, renk ve alan üzerinde odaklamasıyla izleyiciyi saran içsel bir yolculuk oluşturmuştur. Renklerin ve boşlukların bir araya gelerek oluşturduğu içsel titreşim, Rothko resimlerinin tinselliğini açığa çıkaran niteliktedir.

Barnett Newman'ın eserleri de tıpkı diğer akım sanatçıları gibi insanın ruhsal hayatına etki eden ve izleyiciyi bir tür tinsel deneyimle baş başa bırakan çalışmalar olmuştur. *“Birlik I”* resimde, büyük bir tuval üzerinde tek bir geniş ve dikdörtgen renk alanı kullanan Newman, bu eserde yoğun renk kullanımıyla izleyicide birlik duygusunu vurgulamayı amaçlamıştır. *“Birlik I”* resmi, sade ve minimalist, tek bir renk alanı ve basit bir kompozisyonla izleyiciyi tinsel anlamda etkilemeyi hedeflemiştir.

Tinsellik terimi, genellikle sanatta somut nesnelerin dışında soyut fikirlerin veya duyguların ifade edilmesiyle çalışmalarda kendini göstermiştir. Clyfford Still'ın çalışmaları genellikle

soyut ve duygusal bir ifadeye sahiptir. “*Numara I*” resmi de soyut bir tarzda yapılmıştır. Sanatçının iç dünyasını ve derin duygularını ifade etme amacıyla soyutlamaya yönelmesi, resimdeki tinsellik etkisini arttırmıştır. Mark Rothko’ nun çalışmalarında olan mistik boyut Clyfford Still’ in çalışmalarında da hissedilmiştir. Ürkütücü doğa olaylarını andıran resimlerinde üst üste binmiş renkler ve çeşitli dokular kullanmıştır. Hırçın ve dramatik bir tavırla çalışan sanatçı kompozisyonlarını simetri duygusundan uzak olarak işlemiştir. Clyfford Still’ in eserleri soyutlama aracılığıyla tinsel bir ifadeye sahip olmasını sağlamıştır.

Arshile Gorky’ nin çalışmaları ise, onun hayatındaki acılarından, anılarından ve mistik inançlarından etkilenecek şekilde sanatında belirgin bir yer tutmuştur. “*Ciğerci Horozun İbiğidir*” resminde karmaşık bir kompozisyonu olan soyut şekiller, organik formlar, eğri hatlar ve renkli yüzeyler bir araya gelerek izleyiciye farklı bir dünya sunmuştur. Gorky’ nin resmindeki tinsellik, renklerin kullanımı ve formun ifadesinde yatar. Zengin renk paleti, izleyiciye derin bir estetik deneyim sunar. Organik formların karmaşıklığı ve yüzeydeki dokusal etki, resmin görsel cazibesini artırmayı hedeflemiştir.

Sanat dünyasına hem sanatçı hem de öğretmen olarak katkı sağlamış olan Hans Hofmann’ ın resimleri, tinsellik, içsel deneyim ve mistisizm gibi temalarla derinden bağlantılıdır. Hofmann resimlerinde, renk, ışık ve biçim gibi öğeleri soyut olarak kullanarak, kendi içsel dünyasını ifade etmeye çalışmıştır. Aynı zamanda Hoffman’ın doğanın içindeki ruhani varlıklara olan inancı, sanatının tinsel yönünü şekillendirmiştir. Hans Hofmann’ın “*Altın Duvar*” adlı resmi, soyut dışavurumcu tarzını yansıtan aynı zamanda renk, form ve kompozisyonu vurgulayan bir örnektir. Resimde, canlı renkler ve dinamik formların bir araya gelmesiyle bir görsel enerji oluşturmuştur. Tinsellik “*Altın Duvar*” gibi resimlerde, renklerin ve formların birleşimiyle ortaya çıkar. Bu resimde canlı renklerin ve yoğun fırça darbelerinin kullanımı, izleyiciyi çekici bir şekilde etkiler. “*Altın Duvar*” resminde, izleyicinin dikkatini çeken ve etkileyen görsel bir cazibenin oluşturduğu renklerin canlılığı, form ve boşluk ilişkileri, fırça darbelerinin enerjisi ve kompozisyonun düzeni, tinsellik algısını destekleyen unsur olarak görünmektedir.

Tinsellik, soyut sanatta, izleyicide derin duygusal veya ruhsal deneyimler uyandıran bir ifade anlamına gelmiştir. Motherwell’ in çalışmaları, soyutlama ve renk kullanımıyla tinsellik etkisi yaratmayı amaçlamıştır. Motherwell, resim yaparken duygularını ve iç dünyasını ifade etmeyi hedeflemiştir. Bu nedenle, resimlerindeki soyut form ve renkler, izleyicinin duygusal

bir bağ kurmasını ve tinsel bir deneyim yaşamasını sağlamıştır. Ayrıca Motherwell çalışmalarının bazılarında sembolik anlamlara da yer vermiştir. Özellikle “*İspanyol Cumhuriyeti'ne Ağıt*” serisi gibi eserlerinde, politik ve toplumsal konulara atıfta bulunarak sembolik anlamlar kullanarak izleyicide düşünsel bir derinlik ve tinsel bir bağ kurma potansiyeli yaratmıştır.

Soyut Ekspresyonizm Akımı tüm bu çerçeveler etrafında değerlendirildiğinde sanat tarihinde önemli bir role sahip olan, sanatın merkezini Fransa’dan ABD’ye taşıma rolünü üstlenen bir akım haline dönüşmüştür. Sonuç olarak, Soyut Dışavurumculuk Akımı, sadece bir estetik ifade olarak değil, tinsel bir gerçekliğin ifade edilmesi için de kullanılan bir sanat akımı haline dönüşmüştür. Bu bağlamda Soyut Ekspresyonist Akımında tinsellik, teknik ve yöntem olarak kendini göstermiştir. “*Tinsellik Bağlamında Soyut Ekspresyonizm Akımı*” konulu bu çalışmada, akımın doğmasında etkisi olan sanatsal ve politik etkenler, kendinden önceki akımın ortaya çıkma sebepleri ve bu akımın tinsellik ile olan ilişkisi, seçilen bazı örnekler üzerinden incelenmiş ve tinselliğin Soyut Dışavurumcu sanat üzerindeki önemi vurgulanmıştır.

İncelendiği kadarıyla Türkçe çalışmalarda tinsellik ve Soyut Ekspresyonizm akımını bir arada ele alan çalışma bulunmamaktadır. Bu durum bu tez çalışmasının özgünlüğünü oluşturmakta ve literatüre katkı sağlamaktadır. Daha sonraki çalışmalarda bu tezde yer verilmeyen Soyut Ekspresyonist sanatçıların eserlerin değerlendirilmesi önerilmektedir. Aynı zamanda bu tezdeki Soyut Ekspresyonist sanatçıların eserleri farklı uzman yorumlarıyla değerlendirilerek çeşitlilik yaratılarak yeni bir çalışma konusu oluşturulabilir.

REFERANSLAR

- Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut Dışavurumculukta Anlam ve Renk Zenginliği*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Akarsu, B. (2019). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aksoy, H. (2022). Olafur Eliasson'un Sanatında Bir Ortaklık Alanı Olarak Doğanın Yeniden Üretimi, *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 41-61.
- Alim, B.B. (2019). *Resimde Soyutlama ve Tinsellik*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Altunay, N. (1985). *Arshile Gorky ve Soyut Dışavurumculuktaki Yeri*, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Antmen, A. (2019). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (2019). *Ruh Üzerine*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXVII / 1, 251-263.
- Bayramin, İ. (2011). *Wassily Kandinsky'nin Sanat Tanımı*, Işık Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Beksaç, E. (1994). *Avrupa Sanatı*. İstanbul: Troya Yayıncılık. Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. İstanbul: Ntv Yayınları.
- Bozdemir, İ. (2022). Egon Schiele Resimlerinde Biçimlenen Güzelin ve Çirkinin Değişen Algısı, *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*, 6 (1) , 112-124
- Burger, P. (2019). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bükücü, B. (2010). *Die Brücke Grubunun Dışavurumcu Sanattaki Yeri*, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İstanbul.
- Çolak, P.D. (2019). *Güncel Sanatta Anlam Dönüşümü*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

- Daşkesen, H. (2021). *Çağdaş Heykel Sanatında Kültürel Kimliği konumlandırmak: Wolfgang Laib'in Yapıtları Üzerinden Bir Değerlendirme*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsama Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dempsey, A. (2019). *Modern Sanat*. İstanbul: Hep Kitap.
- Dickerson, M. (2021). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dılmaç, S. (2019). *Hegel Estetiğinde Sanatın Anlamlandırılışı*, İzmir Kâtip Çelebi Temel Sanat Eğitimi Bölümü Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Dutton, D. (2022). *Sanat İçgüdüüsü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Emre ŞEN, *Marksist Estetiğin Estetik Obje Anlayışı*, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2021
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi*. İstanbul: Tekhne Yayınları. Eroğlu, Ö. (2017). *Sanatta Tinselliğin Özü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Ekspresyonizm*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2020). *Kandisky Sanatta Tinsellik Üzerine*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eyüpoğlu, S., & İşpiroğlu, M. (1972). *Avrupa Sanatında Gerçeklik Duygusu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Farago, F. (2020). *Sanat*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gombrich, E. M. (2015) *Sanat ve Yanılsama*. Çev. Ahmet Cemal, Remzi Yayınevi, İstanbul
- Grzymkowski, E. (2021). *Sanat 101*. İstanbul: Say Yayınları.
- Guilbaut, S. (2021). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güleç, B. (2017). *Soyut Dışavurumculuğun Derin Öznelliği Yücelten Tavrına Karşılık Minimalizm'in Nesnel Sessizliği*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Erzurum.

- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (2020). *Hegel 'in Tinin Fenomenolojisi*. İstanbul: Alfa Yayınları. Hızır, N. (1981). *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty><https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty><https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2391166> <https://sculpturemagazine.art/the-death-of-james-lee-byars/>
- <https://sorenronan.com/michael-joos-scientific-approach-to-creating-art>
- <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-ana-mendietas-silueta-series>
- <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1093517-yillarca-akil-hastanesine-yatirilmam-gerektigini-soylediler>
- <https://www.mutualart.com/Artwork/Salt-Transfer-Cycle/7B8CB865E36E5F91>
- <https://www.phillips.com/article/49874372/robert-motherwell-open-series>
- https://www.researchgate.net/publication/341241140_Doga_Insan_ve_Sanat_Birlikteligi
- <https://www.theartstory.org/artist/newman-barnett/>
- <https://www.theguardian.com/arts/pictures/image/0,8543,-10204720077,00.html>
- <https://www.veniceartfactory.org/>
- https://www.xn--ideayaynevi-5zb.com/guzel_sanat/picasso/cirkinin_sanati.html
- İpşiroğlu, N.M. İ. (1978). *Sanatta Devrim*. Ankara: Ada Yayınları.
- Kalfa, Z. (2019). Soyut Resim Sanatı: Eğilimler, Öğretiler ve Karşı İddia, Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Karabaş, P.A. (2016). *Ahmet Polat Yükselişi ve Öncü Sanatçılarıyla Soyut Dışavurumculuk*,

Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yüksek Lisans Tezi.

Karkın, N. (2010). Estetiğin Tinsel Olanakları, *Sanat ve İnsan Dergisi*, 2(1), 1-4.

Kaya, M. (2014). *Aristoteles'in Ruh Anlayışı*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

Kayapınar, U. (2017). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Dışavurumsal Etkileşimler, *idil*, 6 (32), 1253-1267.

Kılıçarslan, K. (2000). *Çağdaş Sanatta Anlatım Ögesi Olarak Büyüsel Ritüeller*, Sanatta Yeterlik, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

Kıroğlu, H. (2018). *Postmodernizm Bağlamında Performans Sanatında İnanç Pratikleri*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Klee, P. (2002). *Modern Sanat Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Klee, P. (2006). *Çağdaş Sanat Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi.

Kooning, W. D. (2022). *II. Dünya Savaşı Sonrası Soyut Ekspresyonizm*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Kovel, J. (1994). *Tarih ve Tin*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Little, S. (2016) *izimler Sanatı Anlamak*. İstanbul: Yem Yayın.

Lukacs, G. (1985). *Estetik 1*. İstanbul: Payel Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Manyas, N. (2019). *Tinsel Formlar*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Misman, Ş. (2022). *Otomatizm Bağlamında Bilinç Dışının Sanata Yansıması: Soyut Ekspresyonizm*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Öztürk Kamışoğlu, S. (2012). *Jackson Pollock ve Jung İlişkisi*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Richard, L. (1984). *Eksprsesyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sağlam, F. (2017). Heykelde Uzam Bağlamında Anish Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *idil*, 6 (38), s.2879-2897.
- Gombrich, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Savaşer, I. (2021). *Modern Sanatın Sonu*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Sepetci, H. (2019). *Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzakdoğu Öğretilerinin Etkisi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Serdar, Z. (2015). *Dışavurumculuğun Coşkun Hali; Lirizm*, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Birlikteligi
- Tarzan, Ö. (2010). *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlardaki Psiko-Sembolik Öğeler*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tokdemir, İ. (2013). *Günümüz Sanatında Mistik Etkileşimler ve İçseli Bulma*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Tunalı, İ. (2002). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2006). *Felsefe Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2020). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Fol Kitap.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkdoğan, T. (2004). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Piramit Yayıncılık.
- Weidemann, C. (2017). *50 Modern Arts You Should Know*. New York: Prestel.
- Worringer,

W. (2017). Soyutlama ve Özdeşleyim. İstanbul: Hayalperest Yayınları. Yalçın, Ş.
(2008), *Kant ve Benlik, Kaygı*, 11, 91-101.

