

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

SOYUT EKSPRESYONİZM – OTOMATİZM İLİŞKİSİ
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20086001 Umut KAYAPINAR

Danışman:
Yrd. Doç. Murat Mete AĞYAR

İstanbul, 2013

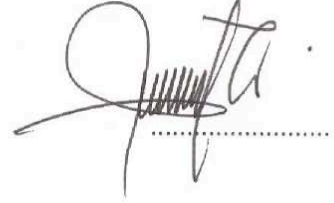
Umut KAYAPINAR tarafından hazırlanan **Soyut Expresyonizm-Otomatizm İlişkisi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 25 / 04 / 2013


(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Murat Mete AĞYAR (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU



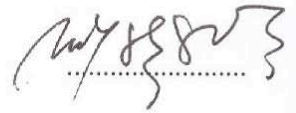
Jüri Üyesi : Doç.Gülveli KAYA (Yeditepe Üniv.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Sedat BALKIR



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Nedret YAŞAR (Kemerburgaz Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
SUMMARY	iv
RESİM DİZİNİ.....	vi
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: SOYUT EKSPRESYONİZM VE OTOMATİZM TERİMLERİNE GENEL BİR BAKIŞ	2
2.1. Soyut Ekspresyonizm.....	2
2.2. Sürrealizm	19
2.2.1. Otomatizm	25
3. BÖLÜM: SOYUT EKSPRESYONİZM VE OTOMATİZM'İN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ	40
3.1. Soyut Ekspresyonizm ve Dönemin Eğilimleri.....	64
3.1.1. <i>New York Okulu</i>	64
3.1.2. <i>Aksiyon Resmi</i>	69
3.1.3. <i>Renk Alanı Resmi</i>	79
3.1.4. <i>İnformel Sanat</i>	85
4. BÖLÜM: SÜRREALİZM, SOYUT EKSPRESYONİZM VE OTOMATİZM İLİŞKİSİ	93
4.1. Sürrealizm Dönemi'nde, Otomatizmi, Resim Sanatında Kullanan Ressamlar	93
4.2. Soyut Ekspresyonizm ve Bu Dönemdeki Otomatizm.....	99
4.3. Soyut Ekspresyonizm Dönemi İçerisinde Otomatizm'in Resim Yüzeyine Yansımaları	109
5. BÖLÜM: UMUT KAYAPINAR'IN RESİMLERİNDE İFADECİLİK VE OTOMATİZM.....	116
SONUÇ.....	134
KAYNAKÇA	137
ÖZGEÇMİŞ.....	141

ÖNSÖZ

“Soyut Ekspresyonizm - Otomatizm İlişkisi” başlıklı bu eser metni çalışmada, 20. Yüzyıldaki resim sanatının içerisinde yer alan, kültürel ve sosyal bağlamda değişiklik gösteren, Soyut Ekspresyonizm sanat akımından başlayarak Sürrealizm ve bu akımın bünyesinde yer alan Otomatizm terimi, sanatçılar ve eserleri üzerinden hareket edilerek tanımlanmaya çalışılmıştır.

Sanat; sanatın merkezi olarak görülen Avrupa’dan, 1940’lardan itibaren Amerika’ya kayması ile birlikte, sanatın değişen olguları ve bakış açıları ile incelenmiştir.

Sürrealizm içerisinde, Otomatizm’i sanat anlayışı olarak benimseyen sanatçıların ne şekilde ele aldıkları vurgulanarak gösterildi. Kendilerine özgü yaklaşımları vurgulanarak örneklerle gösterilmiştir. Soyut Ekspresyonizm akımını; genel olarak kaç eğilimden oluştuğunu maddeler halinde belirtildi. Bu bölümler içerisindeki sanatçıların Otomatizm’e olan yaklaşımlarının nasıl olduğu, görseller yardımıyla açıklandı.

Son bölümde, resimlerim üzerinde, düşünsel yapısı ve plastik kurguları göz önünde tutularak Soyut Ekspresyonizm - Otomatizm ilişkisi değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bütün çalışmanın başından beri irdelemeye çalışılan Soyut Ekspresyonizm - Otomatizm İlişkisine dair çıkarımlar sonuç bölümünde belirtilmiştir.

Genel olarak; Soyut Ekspresyonizm - Otomatizm İlişkisi’ni ortaya koymayı amaçlayan çalışmamızın planlanması ve düzenlilik içerisinde kaleme alınmasında yol gösteren danışmanım Yrd. Doç. Murat Mete AĞYAR’a, ayrıca bu çalışmamızın yazım aşamasındaki bütün sıkıntılarımı paylaşan eşim Ayşe ESEN KAYAPINAR’a, aileme, arkadaşlarıma ve bölüm arkadaşlarıma göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

ÖZET

Soyut Ekspresyonizm ve Otomatizm terimleri, 20. Yüzyılda ortaya çıkmış sanat akımlarında kullanılan terimlerdenidir. Otomatizm anlayışı gerçekte Sürrealizm sanat akımı dahilinde kullanılan bir terim olmasına rağmen, insanın bilinçaltında yatan olguların serbest bırakılmasını öngörmesinden dolayı Soyut Ekspresyonizm'in oluşum sürecine kaynaklık etmiştir.

Soyut Ekspresyonizm - Otomatizm ilişkisinin özellikle tahrihsel süreçte nasıl ele alındığı, sanatçıların ne gibi kaygılar doğrultusunda bu kavramı benimsedikleri örneklerle vurgulanmıştır.

Sürrealizmden başlayarak, Soyut Ekspresyonizm akımının içerisinde de yer alan otomatizm kavramının tarihsel gelişimi ve temellenmesi yetkin bir biçimde nasıl şekillendiği eserler yardımıyla varolmaktadır? Sanatta değişimler, 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa'nın sosyolojik, ekonomik ve kültürel yapısı doğrultusunda gözlemlenmektedir.

Soyut Ekspresyonizm; hareket serbestliğine dayanmakla beraber geniş ve rahat davranışlarla desteklenmektedir. Bu doğrultuda bazı sanatçılar, büyük boyutlu tuvaleri yere sererek hareket alanlarını genişletmişlerdir. Bu eylem; vücudun kullanılabilmesi sayesinde bilinçaltını daha özgürleştirmiş ve Otomatizmin resim sanatında özgünlüğüne olanak sağlamıştır.

Soyut Ekspresyonizm akımının; genel olarak kaç eğilimden oluştuğu maddeler halinde belirtilir. Bu eğilimler içerisindeki sanatçıların Otomatizm'e olan yaklaşımlarının nasıl olduğu, görseller yardımıyla açıklanır.

Bahsedilen ekoller; New York Okulu (New York School), Aksiyon Resmi (Action Painting), Renk Alan Resmi (Color Field Painting), İnormel Sanat (Informel Art) olarak gruplandırılmak gerekmektedir. İlk üç eğilim Amerika'daki, Soyut Ekspresyonizm sanatının gelişimini ve nasıl biçimselleştiğini önde gelen sanatçıları ve bu eserleri yardımıyla gösterilirken, İnormel Sanat ise; akımın dönemsel olarak aynı süreçte, Avrupa'da gelişen harekete verilen addır. Bu doğrultuda hareketin oluşumuna kaynaklık eden sanatçılara yer verilir.

Anahtar Kelimeler: Resim, Soyut Sanat, Otomatizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm.

SUMMARY

The terms Abstract Expressionism and Automatism are those used in art approaches which emerged in the 20th century. Although the Automatism approach is actually used in surrealism art approach, it has been a resource in the existence process of Abstract Expressionism as it suggests freeing the facts in the subconscious.

It was emphasised with examples especially how the relationship between Abstract Expressionism and Automatism has been evaluated and with what concerns the artists recognised this term through history.

Starting from Surrealism, Abstract Expressionism movement and the historical development of the concept of automatism is established firmly well located in a competent manner with the aid of works exists, how it is shaped. Changes in art have been observed physiologically, sociological, economic and cultural structure since the second half of the 20th century in Europe. In this study, art was examined with changing developmental facts and perspectives together with its shift from Europe, considered to be the center of art, to the USA.

Cultural and life style differences and especially the development of technology and efforts to create free style in Europe and the USA have played an active role in the recognition of Abstract Expressionism. The contribution of Surrealist artists who immigrated from Europe to the existence of this approach cannot be ignored. Especially in this approach, the effects to express themselves more freely of artists adopting the term Automatism can be seen.

Abstract Expressionism is supported by some large and free behaviors as well as free individual moves. In this respect some artists enlarged their areas of movement by putting a big canvas on the floor. This action has freed the subconscious even more and made the Automatism drawing art unique by means of the use of body.

Originating in the approach of Surrealism and existing in even Abstract expressionism, the historical evolution and foundation of the term automatism has been proficiently structured and has existed with the help of achievements.

How many trend the abstract expressionism consists of was stated in items. Also, the attitudes of artists in these parts were explained through visuals.

These trends mentioned should be grouped as New York School, Action Painting, Colour Field Painting and Informal Art. While the first three groups emphasises on the development of Abstract Expressionism Art and how it was formalised with the help of prominent artists and their achievements, the Informal Art is the name of the approach which evolved in Europe within the same era. In this respect, the artists who contributed to the formation of the movement were touched upon in this study.

Key Words: Painting, Abstract Art, Automatizm, Surrealism, Abstract Expressionism.

RESİM DİZİNİ

<i>Resim 2-1: Jackson Pollock, Atölyesinde çalışırken, 1949.</i>	3
<i>Resim 2-2: Arshile Gorky, Agoni, 1947, T.Ü.Y.B. 101.6 x 128.3 cm</i>	5
<i>Resim 2-3: Willem de Kooning, Kadın-1, 1950-1952, T.Ü.Y.B.</i>	5
<i>Resim 2-4: Mark Rothko, Numara 18, 1951, T.Ü.Y.B. 207 x 177.5 cm.</i>	6
<i>Resim 2-5: Jackson Pollock, Uyum, 1952, T.Ü.Y.B.</i>	6
<i>Resim 2-6: Robert Motherwell, İspanya için Ağıt, 54, 1957-61, T.Ü.Y.B. 178 x 229 cm.</i>	7
<i>Resim 2-7: Adolph Gottlieb . Nöbetçi, 1951. Keten Üzerine Yağlıboya. 152.4 x 121.9 cm.</i>	7
<i>Resim 2-8: Clyfford Still, No. 2, 1944, T.Ü.Y.B. 264.5 x 221.4 cm.</i>	8
<i>Resim 2-9: Franz Kline, İsimli II, 1952. Tahta Ü.K.T., 28.1 x 23 cm.</i>	8
<i>Resim 2-10: Philip Guston, Saat, 1956-57, T.Ü.Y.B. 193.1 x 163 cm.</i>	9
<i>Resim 2-11: Robert Rauschenberg, İsimli, 1955. Karışık Teknik. 39.3 x 52.7 cm.</i>	10
<i>Resim 2-12: Hans Hofmann, Aeternum Hatırası, 1962, T.Ü.Y.B. 213.3x183.2cm</i>	12
<i>Resim 2-13: Lee Krasner, Gaea, 1966, T.Ü.Y.B. 175.3 x 318.8 cm.</i>	13
<i>Resim 2-14: Barnett Newman, Onement- I, 1948, T.Ü.K.T., 69.2 x 41.2 cm.</i>	13
<i>Resim 2-15: Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1957, T.Ü.Y.B. 274.3 x 101.5 cm.</i>	14
<i>Resim 2-16: Mark Tobey, Alan Rituali XIX, 1957.</i>	14
<i>Resim 2-17: Jackson Pollock, İsimli Gümüş ve Yeşil, 1949, T.Ü.K.T., 57.8 x 78.1 cm.</i>	15
<i>Resim 2-18: Willem de Kooning, Kadın- I, 1950-52, T.Ü.Y.B.192.7 x 147.3 cm.</i>	15
<i>Resim 2-19: Franz Kline, Şef, 1950, T.Ü.Y.B. 148.3 x 186.7 cm.</i>	16
<i>Resim 2-20: Helen Frankenthaler. Büyük Meadows, 1951, K.Ü.K.T., 56 x 77.4 cm.</i>	18
<i>Resim 2-21: Mark Rothko, No. 10, 1950, T.Ü.Y.B. 229.6 x 145.1 cm.</i>	18
<i>Resim 2-22: Morris Louis, Çiçekli V, 1959-60. Tuval Üzerine Akrilik ve Magna. 249.9 x 350 cm</i>	19
<i>Resim 2-23: Salvador Dalí, Aparat ve El, 1927. Panel Üzerine Yağlıboya. 62.2 x 47.6 cm.</i>	22
<i>Resim 2-24: Salvador Dalí, Geçiş Anı 1934, T.Ü.Y.B. 54 x 65 cm.</i>	23
<i>Resim 2-25: Joan Miró, Eski Ayakkabılı Naturmort, 1937, T.Ü.Y.B. 81.3 x 116.8 cm.</i>	24
<i>Resim 2-26: André Masson, Den frugtbare nat; maleri, 1960.</i>	26
<i>Resim 2-27: Yves Tanguy, Orada, Devinim Henüz Bitmedi, 1945, T.Ü.Y.B. 71.1 x 55.5 cm.</i>	27
<i>Resim 2-28: Salvador Dalí , Direnme Hatırası , 1931, T.Ü.Y.B. 24.1 x 33cm.</i>	27
<i>Resim 2-29: Francis Picabia, Kasiste Peyzaj, T.Ü.Y.B.</i>	28
<i>Resim 2-30: Jean Arp (Hans Arp), T.Ü. Kolaj, ca. 1916-17.</i>	29
<i>Resim 2-31: Joan Miró, Resim, 1933, T.Ü.Y.B ve Su Medyumu. 130.5 x 163.2 cm.</i>	30
<i>Resim 2-32: Andre Breton, Karışık Teknik.</i>	30
<i>Resim 2-33: Pablo Picasso, Les Dejeuners,1961, Kağıt Üzerine Litografi, 45.72 cm x 63.5 cm</i>	31
<i>Resim 2-34: Roberto Matta, Mistisizmin Felaketler Dizisi, T.Ü. Karışık Teknik.</i>	34
<i>Resim 2-35: Yves Tanguy, Gereksiz ışık çıkışları, T.Ü.Y.B.</i>	34
<i>Resim 2-36: Marks Ernst, Balık Kılçığı Ormanı, 1927, T.Ü.Y.B. 54x65 cm.</i>	35
<i>Resim 2-37: Andre Masson, De dode Paarden, 1927</i>	37
<i>Resim 2-38: Joan Miró (1893-1983). Flemenk Interioru (I), 1928, T.Ü.Y.B. 91.8 x 73 cm.</i>	37
<i>Resim 2-39: Hans Hartung:1956-9, 1956. 180 x 137cm. Antibes.</i>	38
<i>Resim 2-40: Kurt Schwitters, Merzbild Rossfett, 1919, Asemblaj,20.4 x 17.4 cm.</i>	39
<i>Resim 2-41: Oscar Domingues, Boşluk Özlemi, Y.Ü.Y.B., 1939.</i>	39
<i>Resim 3-1: Paul Cézanne, Sn. Victoria Dağı, 1902, T.Ü.Y.B. 83.8 x 65.1 cm.</i>	40
<i>Resim 3-2: Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I, 1960. Bronz. 183 x 26 x 95.5 cm.</i>	41
<i>Resim 3-3: Giacomo Balla, Soyut Hız + Ses, 1913-14. Tahta Üzerine Yağlıboya. 54.5 x 76.5 cm</i>	41
<i>Resim 3-4: Franz Marc, Kırık Formlar, 1914, T.Ü.Y.B. 111.8 x 84.4 cm.</i>	42
<i>Resim 3-5: Paul Klee, Gecede Yangın, 1929. Karton Üzerine Yağlıboya. 33.8 x 33.3 cm.</i>	42

<i>Resim 3-6: Wassily Kandinsky, Siyah Form, 1923. T.Ü.Y.B. 110 x 97 cm.</i>	43
<i>Resim 3-7: Ernst Ludwig Kirchner, Dresden Sokağı, 1908. T.Ü.Y.B. 150.5 x 200.4 cm.</i>	43
<i>Resim 3-8: Vincent van Gogh, Samanlıkta Kargalar, 1890, T.Ü.Y.B. 50.5x100cm.</i>	44
<i>Resim 3-9: Tatlinin Kulesi'nin Modeli 2008 parçada sergilendi.</i>	45
<i>Resim 3-10: Jackson Pollock, Numara 31, T.Ü.Y.B., 1950.</i>	46
<i>Resim 3-11: Wassily Kandinsky, Sarı, Kırmızı, Mavi, 1925, T.Ü.Y.B. 127x200cm.</i>	47
<i>Resim 3-12: Marc Chagall, Pencereden Paris'e Doğru, 1913. T.Ü.Y.B. 135.8 x 141.4 cm.</i>	47
<i>Resim 3-13: Paul Klee, Mayıs Resmi, 1925. Karton Üzerine Yağlı Boya 41.6 x 49.5 cm.</i>	48
<i>Resim 3-14: Man Ray, Gölgesiyle Danseden İple Bağlanmış Dansçı, 1916.</i>	48
<i>Resim 3-15: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.</i>	49
<i>Resim 3-16: Lyonel Feininger and Walter Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar.</i>	50
<i>Resim 3-17: Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43, 127x127 cm.</i>	51
<i>Resim 3-18: George Grosz, Toplum Kurbanı, 1919.</i>	51
<i>Resim 3-19: Max Beckmann, Ayartma, 1936-37, Bayerische Staatsgemaldevs.</i>	52
<i>Resim 3-20: Marc Chagall, Mezarlık Kapısı, 1917, T.Ü.Y.B.</i>	52
<i>Resim 3-21: Salvador Dali, La Main, 1930. T.Ü.Y.B. ve Kolaj.</i>	53
<i>Resim 3-22: Max Ernst, Oynak Kadın, 1923, T.Ü.Y.B. 130.5x97.5 cm.</i>	53
<i>Resim 3-23: Andre Masson, 1927, Kağıt Üzerine Pastel, 64 x 50 cm.</i>	54
<i>Resim 3-24: Fernand Léger, Mavili Kadın, 1912. T.Ü.Y.B. 193 x 129.9 cm.</i>	54
<i>Resim 3-25: Man Ray, Sade (Triptik), 19,5 x 48,5 x 3,5 / 43 x 48,5 x 3,5 / 19,5 x 48,5 x 3,5 cm.</i>	55
<i>Resim 3-26: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912, T.Ü.Y.B. 149 x 89,2 cm.</i>	55
<i>Resim 3-27: Hans Hofmann, Sarı Armoni, 1954. T.Ü.Y.B. 127 x 101.6 cm.</i>	56
<i>Resim 3-28: William Baziotas, Soyut, T.Ü.Y.B, 167.7 x 198.4 cm.</i>	56
<i>Resim 3-29: Mark Rothko, Duvar Üzerine Koyu Kızıl ve Kırmızı Parça -4, 1959.</i>	57
<i>Resim 3-30: Clyfford Still, Kızıl derili Kırmızısı ve Siyah 1946, T.Ü.Y.B, 198.8 x 173.7 cm.</i>	57
<i>Resim 3-31: Robert Motherwell, Chi Ama, Crede, 1962. T.Ü.Y.B. 208.3 x 358 cm.</i>	58
<i>Resim 3-32: Adolph Gottlieb, Siyah Üzerine Mavi, 1970. Fiberglas T.Ü.K. Ü. A, 60,5 x 48 cm.</i>	58
<i>Resim 3-33: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923 T.Ü.Y.B, 140 x 201 cm.</i>	60
<i>Resim 3-34: Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi, Siyah, Sarı ve Gri'li Kompozisyon, 1921, T.Ü.Y.B., 76 X 52,4 cm.</i>	60
<i>Resim 3-35: Kazimir Malevich, Sekiz Kırmızı Dikdörtgen. 1915. T.Ü.Y.B. 57.5 x 48.5cm.</i>	61
<i>Resim 3-36: Paul Klee, Heyecan Makinesi, 1922, Yağlı K. Ü. Karışık Teknik, 41.3 X 30.5 cm.</i>	61
<i>Resim 3-37: Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1915, T.Ü.Y.B. 106 x 106 cm.</i>	62
<i>Resim 3-38: Jackson Pollock. Tam Fathom 5, 1947. T.Ü. K.T., 129.2 x 76.5 cm.</i>	65
<i>Resim 3-39: Franz Kline, Beyaz Formlar, 1955. T.Ü.Y.B, 188.9 x 127.6 cm.</i>	65
<i>Resim 3-40: Willem de Kooning, Figür ve Peyzaj No. 2, 1951, K.Ü.K.T., 83.6 X 39.2 cm.</i>	66
<i>Resim 3-41: Robert Motherwell, Lirik Suiti, 1965, Japon K.Ü. Mürekkep, 22.8 x 28 cm.</i>	66
<i>Resim 3-42: Clyfford Still, İsimsiz, 1953, T.Ü.Y.B.</i>	67
<i>Resim 3-43: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-51. T.Ü.Y.B, 242.2 x 541.7 cm.</i>	67
<i>Resim 3-44: Mark Rothko, Maroon Duvar Üzerine Siyah 3, 1959, Seagram Duvar Resimleri.</i>	68
<i>Resim 3-45: Ad Reinhardt, Soyut Resim, Kırmızı, 1952. T.Ü.Y.B. 274.4 x 102 cm.</i>	68
<i>Resim 3-46: Jackson Pollock, Mavi Sırıklar, 1952 T.Ü.K.T., 210 x 486.8 cm.</i>	70
<i>Resim 3-47: Janet Sobel, İsimsiz, 1946-48, T.Ü.Y.B.</i>	71
<i>Resim 3-48: Pueblo Kızılderilileri Kum Resimlerinden Bir Örnek.</i>	72
<i>Resim 3-49: Mark Tobey, Vahşi Alan, 1959. Ahşap Üzerine Tempera, 67.8 x 70.2 cm.</i>	73

<i>Resim 3-50: Willem de Kooning, Pembe Melekler, 1945. T.Ü.Y.B ve Füzen, 132.1 x 101.6 cm.</i>	75
<i>Resim 3-51: Vasily Kandinsky, Edwin Campbell için Panel No. 1, 1914. T.Ü.Y.B., 162.5 x 80 cm.</i>	76
<i>Resim 3-52: Paul Klee, Angler, 1921, Tahta Üzerine Karışık Teknik, 50.5 x 31.8 cm.</i>	76
<i>Resim 3-53: Joan Miro, Dünya'nın Doğumu, 1925, T.Ü.Y.B., 250.8 X 200 cm.</i>	77
<i>Resim 3-54: Max Ernst, Sessizliğin Gözü, 1943-44, T.Ü.Y.B. 108 X 141 cm.</i>	77
<i>Resim 3-55: Franz Kline, Resim Numarası 2, 1954, T.Ü.Y.B., 204,3 X 271,8 cm.</i>	79
<i>Resim 3-56: Adolph Gottlieb, Krom Üzerine Üç Disk, 1969, T.Ü.K.T., 121 x 183 cm.</i>	80
<i>Resim 3-57: Robert Motherwell, Batılı Havası, 1946-47. T.Ü.Y.B., 182.9 x 137.2 cm.</i>	80
<i>Resim 3-58: Barnett Newman, İki Taraf, 1948, T.Ü.Y.B., 122 X 91.9 cm.</i>	81
<i>Resim 3-59: Ad Reinhardt, Mavi Soyut Resim, 1952, T.Ü.Y.B., 275 X 102 cm.</i>	81
<i>Resim 3-60: Mark Rothko, İsimli, 1968, Kağıt Üzerine Sentetik Boya, 45,4 X 60, 8 cm.</i>	82
<i>Resim 3-61: Clyfford Still, D 1, 1957, T.Ü.Y.B., 113 x 159 in.</i>	82
<i>Resim 3-62: Wols (A.O. Wolfgang Schulze), Resim, 1946, T.Ü.Y.B. 81, 81,1 cm.</i>	88
<i>Resim 3-63: Hans Hartung, Gravür 5, 1953 Gravür Plaka, 23,8 X 28,7 cm.</i>	89
<i>Resim 3-64: Alfred Manessier, Figür ve Dindarlık, 1944-45, T.Ü.Y.B. 146,7 X 97,2 cm.</i>	89
<i>Resim 3-65: George Mathieu, Konsentre Kaçış, 1987, T.Ü.Y.B., 92 X 173 cm.</i>	90
<i>Resim 3-66: Henri Michaux, Soyut Kompozisyon VI 1984, Özel Kağıda litografi, 56 X 36 cm</i>	90
<i>Resim 3-67: Serge Poliakoff, Kompozisyon Gri, Kırmızı ve Sarı, 1960, Litografi, 50, 5 X 69 cm</i>	91
<i>Resim 3-68: Jean-Paul Riopelle, Orman Yakma, 1955, 76,5 X 90, 5 inch.</i>	91
<i>Resim 3-69: Antoni Tâpies, Gri Rölyef ve Siyah, 1959, T.Ü.K.T., 194.6 x 170 cm.</i>	92
<i>Resim 4-1: Salvador Dalí. Aydınlanmış Zevkler, 1929. Tahta Ü.K.T., 23.8 X 34.7 cm.</i>	94
<i>Resim 4-2: Andre Masson, Balıkların Savaşı, 1926, T.Ü.K.T., 36.2 X 73 cm.</i>	96
<i>Resim 4-3: Max Ernst, Deniz, 1928, Tuval Üzerine Boyanmış Plaster, 55.9 X 47 cm.</i>	97
<i>Resim 4-4: Oscar Dominguez, İsimli, 1936, Kağıt Üzerine Guaj Transfer, 35.9 X 29.2 cm.</i>	98
<i>Resim 4-5: Fernard Leger, Sürücüler, 1941-42, T.Ü.Y.B., 228,6 X 172,8 cm.</i>	99
<i>Resim 4-6: Marc Chagall, Akeko ve Zemphira Ayışığında, 1942, K.Ü.K.T., 38,4 X 57, 2 cm.</i>	100
<i>Resim 4-7: Piet Mondrian, Kompozisyon No. III Blanc-Jaune, 1935-42, T.Ü.Y.B. 101x51 cm.</i>	100
<i>Resim 4-8: Moholy-Nagy, İsimli, 1942, T.Ü.Y.B. 58.7 X 46 cm.</i>	101
<i>Resim 4-9: Arshile Gorky, Şelale, 1943, T.Ü.Y.B., 153,7 113 cm.</i>	102
<i>Resim 4-10: Arshile Gorky, Altın Kahverengi, 1943-44, T.Ü.Y.B., 43 X 55 cm.</i>	103
<i>Resim 4-11: Arshile Gorky, Sochi'de Bahçe, 1941, T.Ü.Y.B., 112,4 X 158,1 cm.</i>	104
<i>Resim 4-12: Mark Rothko, Sokak Sahnesi, 1936/37, T.Ü.Y.B. 91.5 X 55.8 cm.</i>	105
<i>Resim 4-13: Mark Rothko, Deniz Kenarındaki Küçük Girdap, 1944, T.Ü.Y.B. 191.4 X 215.2 cm.</i>	106
<i>Resim 4-14: Jackson Pollock, Erkek ve Dişi, 1943, T.Ü.Y.B., 109.5 X 104 cm.</i>	108
<i>Resim 4-15: Georges Mathieu, Duke Charles, Burgundy Düşesi Evli, 1957, T.Ü.Y.B., 98 X 160 cm.</i>	109
<i>Resim 4-16: Georges Mathieu, Capetians Everywhere, 1954, T.Ü.Y.B., 295 X 600 cm.</i>	110
<i>Resim 4-17: Paul Klee, İnsula Dulcamara, 1938, K.Ü.K.T., 31 1/2 x 69 inch.</i>	111
<i>Resim 4-18: Auguste Macke, Türk Kahvesi II, 1914, 16 x 20 inch.</i>	114
<i>Resim 4-19: Wassily Kandinsky, Karşılıklı Anlaşmalar, 1942. T.Ü.Y.B., 114 x 146 cm.</i>	114
<i>Resim 5-1: Umut Kayapınar, Soyut Kompozisyon, 2008, T.Ü.Y.B., 130 X 120 cm.</i>	117
<i>Resim 5-2: Umut Kayapınar, Soyut Kompozisyon, 2008, T.Ü.Y.B., 140 X 130 cm.</i>	117
<i>Resim 5-3: Umut Kayapınar, İsimli, 2009, T.Ü.K.T., 130 X 140 cm.</i>	118

<i>Resim 5-4: Umut Kayapınar, Denizler Altında, 2009, T.Ü.Y.B., 97 x 118 cm.....</i>	<i>119</i>
<i>Resim 5-5: Umut Kayapınar, Armoni, 2009, T.Ü.Y.B., 138 x 151 cm.</i>	<i>120</i>
<i>Resim 5-6: Umut Kayapınar, Denizlerin Altında, 2009, T.Ü.A., 148 x 150 cm.....</i>	<i>120</i>
<i>Resim 5-7: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü K.T., 180 x140 cm.....</i>	<i>121</i>
<i>Resim 5-8: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü A., 148 x 150 cm.</i>	<i>122</i>
<i>Resim 5-9: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü K. T., 148 x 150 cm.....</i>	<i>123</i>
<i>Resim 5-10: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü K. T., 148 x 150 cm.....</i>	<i>124</i>
<i>Resim 5-11: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, , T.Ü K. T., 148 x 150 cm.....</i>	<i>124</i>
<i>Resim 5-12: Umut Kayapınar, Pero, 2011, T.Ü.K.T., 145 x 145 (2) cm (diptik).....</i>	<i>125</i>
<i>Resim 5-13: Umut Kayapınar, Akvaryum, 2011, T.Ü.K.T., 145 x 145 cm.....</i>	<i>125</i>
<i>Resim 5-14: Umut Kayapınar, Dalgalar, 2011, T.Ü.A., 145 x 145 cm.....</i>	<i>126</i>
<i>Resim 5-15: Umut Kayapınar, Dalgalar, 2011, T.Ü.A., 145 x 145 cm.....</i>	<i>127</i>
<i>Resim 5-16: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2011, T.Ü.A., 60 x 60 cm.</i>	<i>127</i>
<i>Resim 5-17: Umut Kayapınar, Periferik Yayma (Hücre), 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.....</i>	<i>128</i>
<i>Resim 5-18: Umut Kayapınar, Periferik Yayma, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.</i>	<i>128</i>
<i>Resim 5-19: Umut Kayapınar, Pencereler, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.....</i>	<i>129</i>
<i>Resim 5-20: Umut Kayapınar, Periferik Yayma 2, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.</i>	<i>130</i>
<i>Resim 5-21: Umut Kayapınar, Sudaki İsibani, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.</i>	<i>130</i>
<i>Resim 5-22: Umut Kayapınar, Periferik Yayma, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.</i>	<i>132</i>
<i>Resim 5-23: Umut Kayapınar, Dünyanın Orjini, 2012, T.Ü.A, 200 x 200 cm.....</i>	<i>132</i>
<i>Resim 5-24: Umut Kayapınar, Ayak İzleri, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.....</i>	<i>133</i>
<i>Resim 5-25: Umut Kayapınar, Deniz Atı, 2012, T.Ü.K.T., 145 x 145 cm.....</i>	<i>133</i>

1. GİRİŞ

Sanat, Avrupa’da, gelişim süreci içerisinde çeşitli bakış açıları ve evreler geçirmiştir. Avrupa’da, 20. yüzyılın ortasından itibaren II. Dünya savaşının patlak vermesi ve yaşam koşullarının daha da zorlaşması sanatçılar ve düşünürlerin yeni bir arayışa girmesine neden oldu. Bu nedenle pek çok sanatçı ve düşünür Amerika’ya göç etti. Dolayısıyla kültür transferi de gerçekleşmiş oldu. Amerika’lı sanatçılarla birlikte, Avrupa’dan göç eden sanatçılar buradaki sanatın temelini oluşturmuştur.

Bu eser metninin konusu olarak belirlenen “Soyut Ekspresyonizm-Otomatizm ilişkisi”; Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm ve Otomatizm kavramları geniş çaplı irdelenerek ortaya çıkartılacaktır.

Dönemsel olarak yukarıda belirtilen akım ve hareketler içerisinde, önde gelen sanatçılar eserleri bağlamında değerlendirilecektir. Bu açıdan otomatizmin sanata olan etkileri irdelenerek, Otomatizm ve Soyut Ekspresyonizm’in benzer kaygıları ve bunların sanat eserlerine yansımaları vurgulanacaktır. Avrupa ve Amerika arasındaki anlayış farklılıkları sanatsal açıdan ele alınacaktır. Avrupa’nın, sanatsal olguya yaklaşımının konservatif oluşuna karşın Amerika ise sanata, yaşam şekline uygun olarak daha serbest bir biçimde yaklaşmaktadır.

Soyut Ekspresyonizm’in kendi içerisinde bölümlere ayrıldığı ve hareket çeşitliliğine yol açtığı gözlemlenmektedir. Bu hareketler madde madde sanatçıları ile birlikte ele alınacaktır.

Soyut Ekspresyonizm - Otomatizm ilişkisi araştırılırken kütüphanelerden, internet ortamından, müze kitaplarından, kataloglardan, konuyla bağlantılı kaynak ve sanatsal çalışmalardan yararlanılacak ve ulaşılan sonuçlar bu eser metni çalışmasıyla bağdaştırılacaktır.

2. BÖLÜM: SOYUT EKSPRESYONİZM VE OTOMATİZM TERİMLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Soyut Ekspresyonizm ve Otomatizm terimleri, 20. Yüzyılda ortaya çıkmış sanat akımlarında kullanılan terimler içerisinde. Otomatizm anlayışı gerçekte Sürrealizm sanat akımı dahilinde kullanılan bir terim olmasına rağmen, insanın bilinçaltında yatan olguların serbest bırakılmasını öngörmesinden dolayı Soyut Ekspresyonizm'in oluşum sürecine kaynaklık etmiştir.

2.1. Soyut Ekspresyonizm

Soyut Ekspresyonizm; II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında kargaşa ortamının tam ortasında kalan Avrupa sanatının kaçış yeri Amerika'da beliren sanat akımıdır. Amerika'ya göç eden Avrupalı sanatçılar ve Amerikalı meslektaşları bu anlayışın ortaya çıkmasını ve yerleşmesini sağlamışlardır. Bu oluşuma kaynaklık eden en önemli etkilerin Ekspresyonizm ve Sürrealizm akımları olduğu ve bunlara ilaveten sözkonusu sanatçıların, bilinçaltını konu alan ve serbest bırakılmasını savunan, bilinçaltının psikolojik etkilerini araştıran Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung gibi filozofların savlarını göz önünde tutarak sanat anlayışlarına yön verdikleride rahatlıkla söyleyebiliriz.

1940'larda New York'ta oluşan Soyut Ekspresyonizm akımının temsilcilerinin çoğunluğu fiziksel enerjiyi harekete dönüştürmeyi amaçlayan ressamlardı. Bilinçaltının serbest bırakılması ile oluşan Otomatizm'i büyük boyutlu tuvalere uygulamayı tercih ediyorlardı. Ressamlar bir ön hazırlık olmaksızın boyayı resim yüzeyine hızlı ve spontane bir şekilde tatbik ediyorlardı. Çoğu zaman boyayı, damlatarak ya da dökerek çalışmalarını gerçekleştiren bu sanatçılar uygulama ve oluşum süreci en az sonuç kadar önemli olduğunu vurgulamaktaydılar. (Resim 2-1)

Soyut Ekspresyonizm akımını benimseyen bazı sanatçılar huzuru ve mistik etkileri görselleştirmişlerdir. Bazıları ise belli bir konu üzerinde çalışmaktansa izleyicininin hayal gücüyle yarattığı imgeleri tuval üzerinde görebilmesini sağlamayı

amaçlıydılar. Bu konunun Soyut Ekspresyonizm teriminin tanımlanması ile birlikte yerine oturacağı açıktır.



Resim 2-1: Jackson Pollock, Atölyesinde çalışırken. 1949.

Soyut Ekspresyonizm, resmi oluşturan tüm biçimsel öğelerin kendiliğinden veya az da olsa düşüncenin yönlendirmesiyle ifade edildiği bir sanat yöntemidir. Bu akımın sanatçıları, hiddet, şiddet, korku, sevinç gibi duyguları anlatabilmek için çok çeşitli teknikleri, resmin anlatımını güçlendirmek amacıyla kullanılıyordu. Boyayı içlerinden geldiği gibi tuvale aktararak, bilinçaltının resim sanatıyla hayat bulduğunu düşünüyorlardı.

Soyut Ekspresyonizm'in, sanat ortamında karşımıza çıkmasını sağlayan etkenlerden biri varoluşçu teoriye göre "insanlar evrende yalnızdır"¹ düşüncesinden kaynaklanır. Jean Paul Sartre, bu düşüncenin bizi isteklerimiz doğrultusunda yaşamamız konusunda özgür bıraktığını ileri sürmektedir. Bu ve benzeri görüşler savaş sonrası Avrupa toplumsal hayatına yayılarak insanların yaşam felsefelerinin değişmesine neden olmuştur. Böylece plastik ve yazın sanatlarında bu bağlamdaki özgürlük düşünceleri önem kazanmaya başlamıştır.

¹ Bkz. Satre (2010).

Soyut Ekspresyonizm'in tanımları çeşitli kaynaklarda çoğu zaman benzer ifadelerle birlikte aktarılmaktadır;

Soyut Ekspresyonizm, ilk önemli Amerikan sanat akımı olarak kabul edilmiş, 1900'lerin başlarında sanatın başkenti olarak kabul gören Paris ikinci dünya savaşından sonra yerini New York'a bırakmıştır.

Soyut Ekspresyonizm; II. Dünya savaşı sonrası New York'ta bir grup soyut ressamın oluşturduğu eğilimdir. Sanatın oluşumunda hareket ya da eylem en önemli faktörlerdir. Renk, geniş tuvallere şiddetli ve ifadeci bir şekilde uygulanır.²

Bu akımın belli başlı sanatçılarının da belirtildiği bir diğer kaynakta şu şekilde değinilmiştir;

Soyut Ekspresyonizm, 1945'den itibaren gelişen sanat hareketine verilen addır. New York'un sanatın yeni başkenti olarak merkez rolünü oynamaya başlaması, Paris'teki lider sanatçıların, savaş esnasında buradaki varlıklarının artmasından kaynaklanmaktadır. Soyut Ekspresyonizm, Sürrealizmin birçok özelliğinden etkilenmesine ve Robert Motherwell 'Soyut Sürrealizm' denmesinin daha uygun olacağını önermesine karşın, adını Sürrealizmden bir önceki sanat hareketine borçludur.

Soyut Ekspresyonist resminin önemli Amerikan temsilcileri Arshile Gorky (Resim 2-2)- daha çok sürrealizme bağlıdır- Willem de Kooning (Resim 2-3), Mark Rothko (Resim 2-4), Jackson Pollock (Resim 2-5), Robert Motherwell (Resim 2-6), Adolph Gottlieb (Resim 2-7), Clyfford Still (Resim 2-8), Franze Kline (Resim 2-9) ve Philip Guston'dur, (Resim 2-10)³.

² Myers, Bernard, "The Book of Art-How To Look At Art", Volume 10, Grolier Incorporated, s. 201, 1965

³ David, Sylvester, "The Book of Art- Modern Art", Volume 8, Grolier Incorporated, ss. 282-283, 1965



Resim 2-2: Arshile Gorky, Agony, 1947, T.Ü.Y.B. 101.6 x 128.3 cm



Resim 2-3: Willem de Kooning, Kadın-1, 1950-1952, T.Ü.Y.B.



Resim 2-4: Mark Rothko, Numara 18, 1951. T.Ü.Y.B. 207 x 177.5 cm.



Resim 2-5: Jackson Pollock, Uyum. 1952, T.Ü.Y.B.



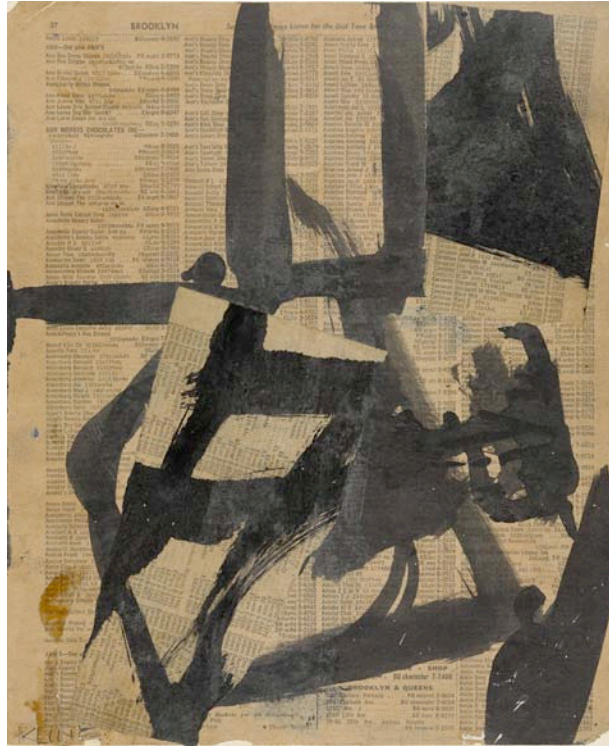
Resim 2-6: Robert Motherwell, İspanya için Ağıt, 54, 1957-61. T.ÜY.B. 178 x 229 cm.



Resim 2-7: Adolph Gottlieb . Nöbetçi, 1951. Keten Üzerine Yağlıboya. 152.4 x 121.9 cm.



Resim 2-8: Clyfford Still, No. 2, 1944, T.Ü.Y.B. 264.5 x 221.4 cm.



Resim 2-9: Franz Kline, İsimsiz II, 1952. Tahta Ü.K.T., 28.1 x 23 cm.



Resim 2-10: Philip Guston, Saat, 1956-57. T.Ü.Y.B. 193.1 x 163 cm.

Bilinçaltını özgür bırakmak için yenilikçi ve öncü (avant-garde) bir yaklaşımla farklılık yaratabilecek eylemler sergileyen sanatçılar, Otomatizm'den yararlanarak amaçları doğrultusunda kullandılar. Bir düşünceyi yada duyguyu ifade etmek için vücut hareketlerinin kullanıldığı ve önem kazandığı Tashisme (Taşizm)⁴ 1950'li yılların başlarında Batı Avrupa'yı etkileyen bir hareket olarak başladı. Bu harekete "Gestural⁵ Painting" adı verildi. Günümüzde de bazı sanatçılar, bu tavırda çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedirler.

"Soyut Ekspresyonizme özgü fırça kullanımıyla birleştirebilecek imgeleri taşıdılar. Bu insancıl ve bireysel işaretler, başındaki fotoğraflar ve takvimlerde gördüğümüz mekanik amaçlı işaretlere karşı gelirler ve sanatçının varlığını ortaya koyarlar."⁶(Resim 2-11)

⁴ Tashizme; Fransızcadan "parça" karşılığı olarak alınmıştır. Resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlaları kullanarak çalışan sanatçının tutumu. Terim ilk olarak Fransız eleştirmen Tapie tarafından önerilmiş ve Fransızca da tache (leke) sözcüğünden türetilmiştir. Bu anlayış, önceden kararlaştırılmış bir resmetme eylemini yadsıyarak, sanatsal yaratmada rastlantısallığın ön plana alınmasını öngörmektedir. Taşistler arasında C. Bryen, J. Atlan, G. Mathieu adları sayılabilir.

⁵ Gestural (Jestural); El ve kolun yaptığı ritmik hareketleri yardımıyla ifade edilmesidir.

⁶ Lynton (1982), sayfa 292.



Resim 2-11: Robert Rauschenberg, İsimsiz, 1955. Karışık Teknik. 39.3 x 52.7 cm.

Soyut Ekspresyonizm, Amerika'nın belirli bir sanat geleneğine sahip olmamasına karşın Avrupa'daki sanat anlayışlarıyla temellendirdiği ve bilinçaltının vazgeçilmez kaynak olarak görüldüğü dönemdir. Bu konuda Amy Dempsey şöyle ifade etmektedir;

“Soyut Ekspresyonizm terimi 1920’li yıllarda Wassily Kandinsky’nin ilk soyutlama eserleri için kullanılmış olmasına rağmen, o zamandan beri de bir grup Amerikalı – ya da, 1940’larda ve 1950’lerde öne çıkıp ABD’de yaşayan- sanatçıyı nitelermeye başlamıştır: Willem Baziotos (1912-1963), Willem de Kooning (1904-1997), Arshile Gorky (1905- 1948), Adolph Gottlieb (1903-1974), Philip Guston (1913- 1980), Hans Hofmann (1880- 1966) (Resim 2-12), Franz Kline (1910- 1962), Robert Motherwell (1915- 1991), Lee Krasner (1911- 1984) (Resim 2-13), Barnett Newman (1905-1970) (Resim 2-14),

Jackson Pollock (1912- 1956), Ad Reinhardt (1913-1980) (Resim 2-15), Mark Rothko (1903-1970), Clyfford Still (1904-1980) ve Mark Tobey (1890-1976) (Resim 2-16).

Ekspresyonistler gibi onlar da sanatın gerçek konusunun insanın içsel duyguları, çalkantıları olduğu kanısındaydılar; bu amaçla ifade ve sembolik potansiyellerini ortaya koymak için resmin temel yönlerine (jest, renk, form, doku) başvuruyorlardı. Avrupa'daki çağdaşlarıyla (bkz.*Varoluşsal Sanat ve *İnformel Sanat) ortak noktalarıysa, toplumun ana akımından yabancılaşmış, irrasyonel, saçma bir dünyayla yüzleşebilecek yeni bir tür sanat yaratmaya ahlaki bakımdan kendini mecbur hisseden bir figür olarak romantik bir sanat görüşüydü. Bu terimi –her ne kadar dönemin başka terimlerinden herhangi biriye de –bulan, 1946'da Gorky, Pollock ve De Kooning'in çalışmaları hakkında kaleme aldığı bir makalesiyle Robert Coates'di. Her biri soyut ekspresyonizmin farklı yönüne eğilen diğer terimlerse New York Okulu, Amerikan Tipi Resim, Aksiyon Resmi ve Renk-Alan Resmi'ydi. Eleştirmen Harold Rosenberg'in (1906-1978) çığır açıcı denemesi “Amerikan Aksiyon Ressamları”nda (ARTnews, Aralık 1952) bulduğu bir isim olan ‘aksiyon resmi, Pollock’un damla resimleri (Resim 17), De Kooning'in sert fırça çalışmaları (Resim 2-18) ve Kline'nin belirgin, anıtsal siyah beyaz (Resim 2-19) formlarında sanatçının iddialı bir şekilde bağlanmasına yönlendiriyordu dikkati. Bu eğilim ayrıca, çalışmalarını savaştan hemen sonraki dönemin egemen iklimine (bir resim artık basit bir nesne değil, özgürlük, sorumluluk ve kendini kanıtlamayla varoluşsal bir mücadelenin kaydıydı) bağlayarak, sanatçıların sürekli seçme durumu karşısında yaratma edimine bağlılığı ortaya koymaktaydı. Bu sanatçılar, üsluplarındaki çeşitliliğe rağmen pek çok ortak deneyim ve inanca sahiplerdi. Ekonomik buhran

ve 2. Dünya Savaşı döneminde büyümüş olduklarından egemen ideolojilere ve onlarla ilintili sanatsal üsluplara inanmıyorlardı. Çeşitli Amerikan şehirlerindeki sergilerde Aztek, Afrikalı, ve Amerikan Kızılderili sanatlarının yanısıra Avrupa'nın avangart çalışmaları da sergileniyordu.”⁷



Resim 2-12: Hans Hofmann, Aeternum Hatırası,1962. T.Ü.Y.B. 213.3x183.2cm

⁷ DEMPSEY, Amy; “Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler”, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, s.188. 2007



Resim 2-13: Lee Krasner, Gaea, 1966. T.Ü.Y.B. 175.3 x 318.8 cm



Resim 2-14: Barnett Newman, Onement- I, 1948. T.Ü.K.T., 69.2 x 41.2 cm



Resim 2-15: Ad Reinhardt, Soyut Resim, 1957. T.Ü.Y.B. 274.3 x 101.5 cm



**Resim 2-16: Mark Tobey, Alan Rituali XIX, 1957.
Sumi Japon Kağıdı Üzerine Mürekkep, 113 x 87.5 cm**



Resim 2-17: Jackson Pollock, İsimsiz Gümüş ve Yeşil, 1949. T.Ü.K.T., 57.8 x 78.1 cm.



Resim 2-18: Willem de Kooning, Kadın- I, 1950-52. T.Ü.Y.B.192.7 x 147.3 cm



Resim 2-19: Franz Kline, Şef, 1950. T.Ü.Y.B. 148.3 x 186.7 cm.

20. Yüzyılın başlarında 3 önemli sanat eleştirmeninden biri olan Greenberg, soyut sanatı işaret ederek ressamların nesnesiz sanata yönelmesini desteklemiştir. Bu tarzı benimseyen sanatçıların kendilerini ifade aracı olarak nesnesizliği seçtiklerinden ötürü Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan bu olguyu genel olarak iki grupta inceleyebiliriz:

1. Sanatçı'nın büyük hareketlerinin vurgulandığı "aksiyon resmi".
2. "Renk alanı resmi", veya Greenberg'in ifadesiyle "geç resimsel soyutlama".

Soyut Ekspresyonizm'in, temel prensiplerinden en önemlisi hareket özgürlüğüdür. Bazı sanatçılar çalışmalarında kullandıkları resim sehpanı da ortadan kaldırıp, büyük boyutlu tuvaleri yere sererek hareket alanlarını genişletmişlerdir. Yere serilen tuval üzerindeki eylemler; tüm vücudun kullanılabilmesi sayesinde

bilinçaltını daha özgürleştirmiş ve Otomatizmin sanatta kendini biçimlendirmesine olanak sağlamıştır. Birinci yönelim sanatçının duygularını eylemlerle tuvale yansıtmasıdır. Diğerisi ise planlı renk alanlarının oluşturduğu espas olgusunun daha düşünsel bir yapıyla irdelenmesidir.

“1946/47’lerde New York’ta geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı, kendi fizik hareketlerini de yansıtan bir boyama gündeme getirdi. Bu anlayışın Amerika’da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andre Masson ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular. Soyut Ekspresyonizm’de yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan bu “Gestural Resimde” lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşması kompozisyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır. Bu resme Aksiyon Resmi de denmektedir. Önemli temsilcileri Jackson Pollock, Willem de Kooning ile Franz Kline’dir. Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek altmışlı yılların ortalarına değin süren bu resim anlayışının temelidir. Arshile Gorky, Robert Motherwell ve Helen Frankenthaler’in (Resim 2-20) temsil ettiği Aksiyon Resmi (Action Painting)’ne tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkilerini amaçlayan bir resim anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayışa Renk Alan Resmi (Color Field Painting) adı verilmektedir. Bu anlayış giderek Soyut Ekspresyonizm’in lirik çeşitlemelerini göstererek eserlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu çeşitlemelerin önemli ressamı Mark Rothko (Resim 2-21), Barnett Newman (Resim 2-22), Clyfford Still (Resim 2-23) ve Morris Louis (Resim 2-24)’dir.”⁸

⁸ TURANİ Adnan, “Sanat Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, s. 128, 2003



Resim 2-20: Helen Frankenthaler. Büyük Meadows, 1951. K.Ü.K.T., 56 x 77.4 cm.



Resim 2-21: Mark Rothko, No. 10, 1950. T.Ü.Y.B. 229.6 x 145.1 cm.



Resim 2-22: Morris Louis, Çiçekli V, 1959-60. Tuval Üzerine Akrilik ve Magna. 249.9 x 350 cm

2.2. Sürrealizm

“Gerçeküstücülük’te denir. Fransız şair Breton, 1922’de Paul Eluard ve Louis Aragon gibi başka şairlerle birlikte Dadacılar’dan ayrılmış ve bu akımın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan gerçeküstü sanatın ilkelerini oluşturmaya başlamıştır. Ancak akımın gelişmesinde dada’nın etkisi yadsınamaz.....”⁹

Sürrealizm; Dada’nın ekonomik, kültürel, sosyal yaşamdaki inanılan değerlere karşı geliştirdiği tepkisel ve eleştirel yaklaşımları, sokaklara taşan ve yaşayan bir hareket halini alır.

Dada hareketinin etkileri devam ederken, Sürrealizm oluşmaya başlar. Dada’nın aykırı bakış açısıyla paralellik gösteren Sürrealistlerin, kuramları

⁹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, c.1, İstanbul, 1997. s. 670

bağlamında sistematik bir yaklaşım içinde oldukları görülür. Eleştirel yaklaşımlarını kendilerinden önceki sanatların akılcı, statik bakış açılarına yöneltirler. Sürrealizm'in sadece resim sanatıyla sınırlı kalmayarak sinema, heykel, edebiyat gibi sanat dallarını da kapsayan geniş yelpazede ürünler verdiği görülür. Gerçeküstücülüğün kurucularından Andre Breton'un, edebiyat ve şiir alanındaki katkısı bu geniş yelpazenin oluşmasına da öncülük etmiştir.

Dada hareketinin devamında oluşmaya başlayan gerçeküstücülüğün bireyin düş, duygu ve bilinçaltı dünyasındaki hesaplaşmalara yer veren bakış açısıyla sosyal terapi etkisi yarattığı gözlenir.

Sürrealizm, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutuyor, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguluyordu.

Avrupa'da I. ve II. dünya savaşları arasında gelişen akım temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk Dadacıların eserlerinden alır. 1924'te "Manifeste du Surrealisme"i (Gerçeküstülük bildirgesi) hazırlayan şair Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Bu bütünleşme içinde düşsel dünya ile gerçek yaşam "mutlak gerçek" ya da "gerçeküstü" anlamda iç içe geçiyordu. Sigmund Freud'un kuramlarından etkilenen Breton için, bilinçdışı, düşün gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneği idi.

Breton'un yanısıra Louis Aragon, Benjamen Peret, otomatik yazı yöntemleri üzerinde deneyler yaptılar. Kendi deyimleriyle, "gerçeküstü dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye" başladılar. Bu şairlerin dizelerindeki sözcükler, mantıksal bir sıra izlemek yerine bilinçdışı psikolojik süreçlerle bir araya geldiği için insanı irkiltiyordu. Sürrealizm, yöntemli bir araştırma ile deneyi ön planda tutuyor, insanın kendi kendisini irdeleyip çözümlemesinde sanatın yol gösterici bir araç olduğunu vurguluyordu.

1925'ten sonra gerçeküstücüler dağılmaya ve başka akımlara yönelmeye başladılarsa da resimden, sinemaya ve tiyatroya kadar birçok sanat dalını derinden

etkilediler. Andre Breton'un yanısıra P. J. Jouve, Pierre Reverdy, Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Eluard, Antonin Arnaud, Raymond Queneau, Philippe Soupault, Arthur Cravan, Rene Char gerçeküstüculük akımının önemli isimleridir.¹⁰

Sürrealistler; Freud'un psikanaliz teoreminden yararlanmış ve bilinçaltı çıkışlı eserler oluşturmuşlardır. Bu nedenle üretim sürecinde akıl ve mantığı saf dışı bırakmaya çaba harcamışlar. İnsanı yönlendiren içgüdüleri ve bilinçaltı olduğunu savunmuşlardır.

Bu akıma göre edebî eserde bir kişinin sevaplarının yanında günahlarının, ahlâka uygun davranışlarının yanında uygun olmayanların da bulunması gerekir.

Bu akımın kurucuları, sanat hayatlarının ilk yıllarında Dada hareketleri'nin etkisinde kalmışlardır.

Sürrealizm; aklın, geleneklerin ve alışkanlıkların denetiminden uzak, bilinçaltı gerçeklerini yansıtan yani bilinen gerçekle bağını kesip kendince bir gerçek yaratmak amacını güden edebiyat ve sanat akımıdır. Gerek söz, gerek yazı, gerek başka bir şekil ile düşüncenin hakiki faaliyetini ifade eden saf ruhî bir Otomatizm'dir. Akıl ve mantığın kontrolünden çıkarak bütün kötü ve ahlaki endişeden kurtulmuş olan düşüncenin tespitidir. (Resim 2-23)

¹⁰ <http://www.bilgicik.com/yazi/gercekustuculuk-surrealizm> (26-09-2009)



Resim 2-23: Salvador Dalí, Aparat ve El, 1927. Panel Üzerine Yağlıboya. 62.2 x 47.6 cm.

‘Sürrealizm, ister söz, ister yazı, ister başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya çıkarmak için başvurulan, içinden geldiği gibi yazma yöntemidir. Bu, aklın denetimi olmaksızın (rüyada olduğu gibi) her türlü estetik ve ahlak kaygısı dışında düşüncenin ortaya çıkartılmasıdır.’ (Resim 2-24)



Resim 2-24: Salvador Dalí, Geçiş Anı 1934. T.Ü.Y.B. 54 x 65 cm.

Türkçe'ye "Gerçeküstücülük" olarak çevrilen sürrealizm (surrealisme), Fransızca "Surreal" (gerçeküstü, gerçek dışı) kelimesinden türetilmiştir. Çok büyük ölçüde Dr. Sigmund Freud'un (1856-1939) tez ve düşünceleri üzerine kurulan sürrealizm, XX. yüzyıl içindeki en yaygın ve en uzun ömürlü sanat akımlarından birisidir. Sürrealizm, Dadaizm ve diğer bazı XX. yüzyıl akımlardan birtakım unsurlar almakla beraber, müstakil bir sanat hareketidir. Akım, Birinci Dünya Savaşı yıllarında psikiyatri bölümlerinde çalışmış ve Freud'un düşünceleriyle yakından ilgilenmiş olan Andre Breton tarafından sistemleştirilmiş; ilk bildirisi (Le Premier Manifeste du Surrealisme) yine onun tarafından 1924'te, bunu tamamlayıcı ikinci bildirisi (Le Second Manifeste du Surrealisme) ise 1930'da ilân edilmiştir. Güzel sanatların çeşitli kolları yanında 1919'dan itibaren edebiyatta; bilhassa şiirde etkili olan sürrealizm, en parlak dönemini 1924-1928 yılları arasında yaşamıştır. Sürrealizm'in kurucusu ve lideri Breton, diğer sürrealistlerin bir kısmı gibi, eski bir dadaisttir.

Breton, sürrealistlerin temel ilkelerinden biri durumundaki otomatik yazı hususunu şöyle açıklar: “Kişinin düşüncelerinin, kendi üzerinde toparlanmasına mümkün olduğu kadar elverişli olan bir yerde oturduktan sonra kâğıt, kalem getirin. Kendinizi elinizden gelen en pasif veya en alıcı duruma koyun. Kendi dehanızı, yeteneklerinizi ve başkalarınınkileri bir yana bırakın. Edebiyatın, insanı her şeye götüren hazin yollardan biri olduğunu içinizden geçirin. Önceden düşünülmüş hiçbir konu olmadan çabuk yazın, aklınızda tutamayacak ve yazdığınızı yeniden okumak isteğinde bulunmayacak kadar çabuk yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir; her an, dışarıya vurmaktan başka bir şey beklemeyen, bilinçli düşüncenize yabancı bir cümlenin bulunduğu muhakkaktır. (Resim 2-25)

Bunun ötesinde sürrealistlere göre sanat, bir nevi oyundur. Nasıl çocuk, oyuncakları ile her türlü kayıttan azade muhayyilesindeki (uzak düşüncesindeki) dünyayı kurar ve onun içinde yaşarsa, sanatkâr da bastırıldığı arzu, istek ve hayallerini, sanatın imkânları içinde yaşar ve tatmin olur. Okuyucunun eserle özdeşleşmesi ise, yazarın durumuyla paralellik arz eder.”¹¹



Resim 2-25: Joan Miró, Eski Ayakkabılı Naturmort, 1937. T.Ü.Y.B. 81.3 x 116.8 cm.

¹¹ http://www.turkceciler.com/edebiyat_akimlari/surrealizm.html(PROF. DR. İ SMAİL ÇETİŞLİ, BATI EDEBİYATINDA EDEBÎ AKIMLAR, AKÇAĞ YAYINLARI, ANKARA 2006. s.137-143)

2.2.1. Otomatizm

Bazı sanatçılar, üretim ya da uygulamalarda, fırça vuruşlarındaki kontrolü reddederek bilinci ve bilinçaltının bir şekilde etkin hale gelmesine olanak sağlayan Otomatizm'den yararlanır. Bilinçaltının içinde temellenen Otomatizm'in olanaklarından ilk olarak Sürrealist sanatçılar faydalanmışlardır. Bu sanatçılar, hiçbir bağlantısı ya da anlamı olmayan sözcükleri sıralayarak şiirler oluşturdular. Ressamların hareket serbestliğini de benimsemesiyle Otomatist yapı desteklenmiştir. Dolayısıyla, sanatın içerisindeki Otomatizm kavramı, sanatçının kendiliğinden oluşan şekillerden bilinçaltının serbest bırakılmasıyla ortaya çıkan hayal gücünün ve yaratıcılıkla yeni biçimler elde etme anlamına gelir. Bu terim sanat olgusunda genellikle; rastlantı olarak anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkarak, Otomatizm'in sanatçıların belirli bir tekniği kullanarak sınamak istedikleri 'kendiliğindenlik' olduğu da kabul edilebilir. Kendiliğinden ortaya çıkan biçimlerden kaynaklanan bilinç dışı algılamalar, kendiliğinden gelen sanatsal eylemlere dönüştürülebilir. Otomatizm'in akıl hastalarının resim ve yazılarında da kendisini gösterdiği kanıtlanmıştır.

'Otomatizm' etkisiyle kendiliğinden oluşan şekilleri yarı bilinçli kullanan ve yönlendiren en önemli sanatçılara, Andre Masson (Resim 2-26), Tanguy (Resim 2-27), Dali (Resim 2-28) örnek verilebilir. Bu sanatçıların çalışmaları hakkında Breton'un görüşleri şöyledir;

"Ressamın eli gerçekten onunla (A.Masson) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değil; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağladığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar. Sürrealizm'in temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır. Bu

şey belki o an için geçerli değildir; fakat en azından şairin içinde yaşayan her türlü duyguyu kendisinde taşır.”¹²

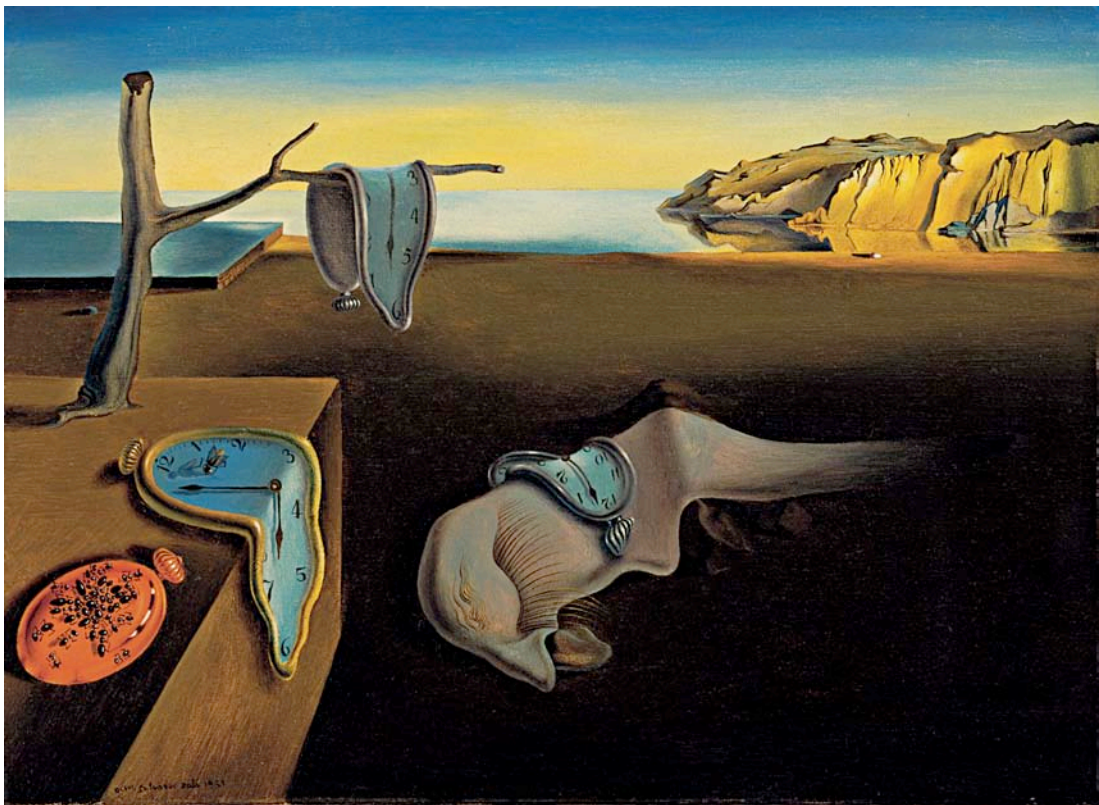


Resim 2-26: André Masson, Den frugtbare nat; maleri, 1960.

¹² PASSERON Rene, 1982, s.39



Resim 2-27: Yves Tanguy, Orada, Devnim Henüz Bitmedi, 1945. T.Ü.Y.B. 71.1 x 55.5 cm.



Resim 2-28: Salvador Dalí , Direnme Hatırası , 1931. T.Ü.Y.B. 24.1 x 33cm.

Yukarıda bahsedilen ressam Andre Masson, Otomatizm'i kullanan ilk kişi olarak bilinmektedir. Bu konuya değinen bir diğer kaynak ise Otomatizm kavramının insanın bilinçaltının serbest bırakılması sonucunda yaratabileceği şekilleri ve çağrışımları raslantısal olarak nasıl ortaya koyduğunu göstermektedir;

“Gerçeküstücülük’ün temel kavramlarından biri olan Otomatizm, bilinçaltının özgür kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını sağlamaktır. Raslantısal oluşumlara yer veren deneyimleri de kapsayan terim, örneğin, Picabia’nın (Resim 2-29) mürekkep lekeleri ve Arp’ın (Resim 2-30) “raslantısal düzen”le biraraya getirdiği yapıtları da niteler. Otomatizm, Hareketli Soyut ve Serbest Biçimli Sanat ile Otomatizm Grubu tarafından da yaygın bir biçimde kullanılır.”¹³



Resim 2-29: Francis Picabia, Kasiste Peyzaj, T.Ü.Y.B.

¹³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, c. 3, İstanbul, s 1997. S. 1401



Resim 2-30: Jean Arp (Hans Arp), T.Ü. Kolaj, ca. 1916-17.

Beden, bilinçaltının hareketlere dönüştürdüğü ve yarattığı biçimlerle psikolojik bir etki oluşturmaktadır. Ellerin serbest hareketleri ve vücudun bunu destekleyen ritmik hareketleri ile uygulamalarındaki etkili biçimler, raslantının yardımı ve uyumu sonucu kaligrafik hareketler oluşturabilmektedir.

Otomatizm'i, kullanan sanatçılar el, çizim yapılan ortam üzerinde rastgele hareketler yapar. Tesadüfen oluşan hatalar ile bilinçaltı ortaya çıkarılmaya çalışılır.

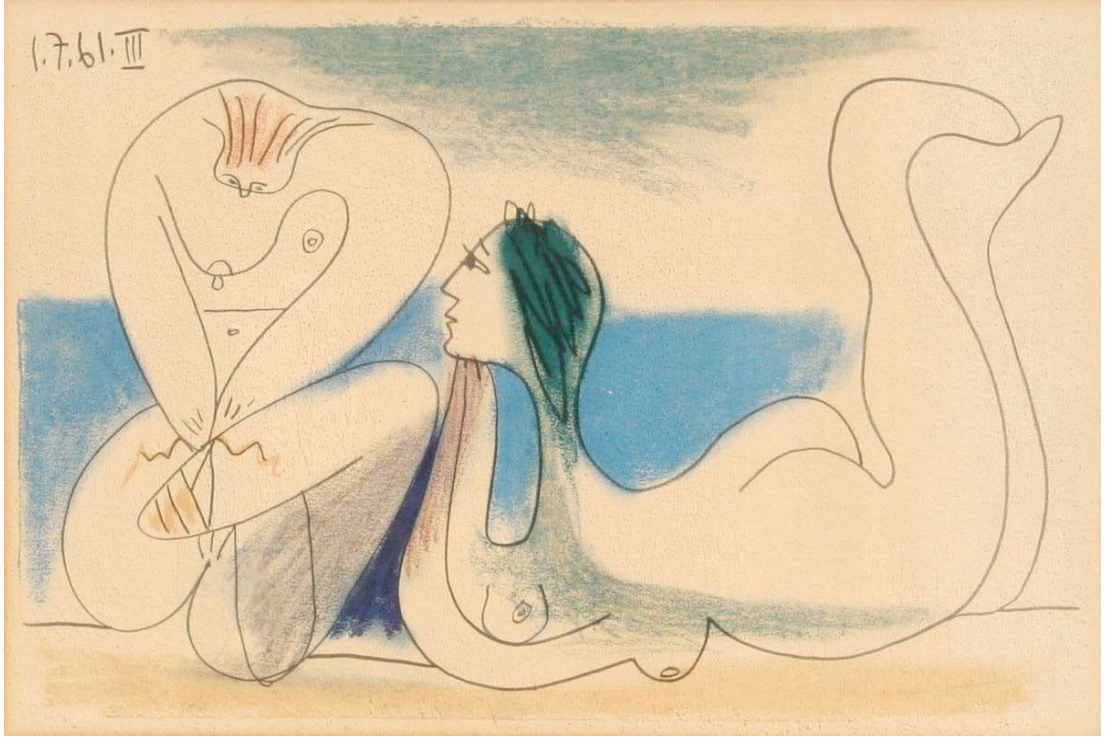
Otomatizm'in en önemli uygulayıcıları André Masson, Joan Miro (Resim 2-31), Salvador Dali, Jean Arp ve Andre Breton (Resim 2-32)'dur. Daha sonraki ressamlar Otomatizm'i resimlerinde uygulamışlardır. Pablo Picasso (Resim 2-33)'da, eskiz ve litografilerinde bu tarz denemelerde bulunmak istediğini belirtmiştir.



Resim 2-31: Joan Miró, Resim, 1933. T.Ü.Y.B ve Su Medyumu. 130.5 x 163.2 cm.



Resim 2-32: Andre Breton, Karışık Teknik.



Resim 2-33: Pablo Picasso, Les Dejeuners,1961, Kağıt Üzerine Litografi, 45.72 cm x 63.5 cm

Diğer yandan bu tür çalışmalar gerçeküstücülük akımını benimseyen sanatçılar tarafından da eleştirilmiş olup çizimin doğası ve yapılan hatalardan dolayı hiç bir zaman bilinç dışında kalınamayacağı ileri sürülmüştür; "Masson'a göre kendiliğinden görseller iki farklı aşama içerir, bilinçli ve bilinçsiz." Yapılan eylemin sanatsal bir amacı olsun ya da olmasın birşeye bakarken bu iki seçenekten biri gerçekleşir.

Sürrealistlere göre sanattaki gerçek; akla karşı olarak, insanın varlığı temeli kabul edilen bilinçaltındadır. Onlar için, insan, akıl, zeka ve mantıkla hayat ve sanatın tek belirleyicisi ve yönlendiricisi olmuştur. Ancak bu tür yaklaşım insanın tek yönlü bir şekilde tanınmasına neden olmuştur. Üstelik bu tanınma, insanın yapmacık tarafıdır. Bu yolla reel insana; onun gerçekliğine ulaşmak mümkün değildir. İnsanın özüne ulaşmak gerekir, böyle bir şey öncelikle onun bilinçaltına inilmesi ve boşaltılması ile mümkün olabilir. Bunun tek yolu ise rüyadır. İnsan rüyada tam bir özgürlük içindedir. Rüya halini yapay olarak elde etmenin tek yolu ise hipnotizmadır.

Sürrealizm bugüne kadar görmezden gelinmiş olan bilinçaltında yatan olağanüstülükleri, rüyanın büyük gücünü, düşüncenin çıkar gözetmeyen oyununu kabul eden inanca dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruh mekanizmalarını kesinlikle yok etmek ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde onların yerine geçmek eğilimindedir.

Otomatizm ve Soyut Ekspresyonizm kavramlarının birlikte ele alınmasının nedenlerinden birisi de II. Dünya Savaşıdır. Savaş ortamında bazı sanatçılar ve düşünürler sığınma amacı ile kaçış noktası olarak seçtikleri Amerika'da buluşup toplumsal etkenler doğrultusunda bu akımı oluşturdular. Çoğu Sürrealist denilebilecek sanatçılar, Otomatizm ilkesini benimsedi. Bu oluşum sürecinde herhangi belirli bir konu ve benzetme kaygısı güdülmemiş, biçim, renk, doku ve ritmin serbest ve raslantısal kullanımı ortaya çıkmıştır. Raslantısallığın kullanılması anlamında Otomatizm ve Ekspresyonizm'in benzer unsurları benimsediğini söyleyebiliriz.

Freud ve Jung'un Psikoanalitik saptamalarının bu akımın oluşum sürecine katkısı, konuya yakınlığı olan herkesin kabul ettiği bir olgudur.

“New York'a taşınıp 1934'te Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu'nu açmadan önce Avrupa avangardıyla ilgili deneyim kazanan Hofmann gibi yeni bir öğretmen bu görsel deneyimlerin tamamlayıcısıydı. Orada, savaş sırasında sığınacak yer arayan diğer Avrupalı sanatçılar, özellikle sürrealistler Andre Breton, Andre Mason, Roberto Matta (Resim 2-34), Yves Tanguy (Resim 2-35) ve Max Ernst (Resim 2-36)'de katılmıştı ona. Soyut Ekspresyonizmin gelişmesinde belirleyici bir andı bu. Sürrealistlerin bastırılmış imgelere ve yaratıcılığa ulaşmanın aracı saydıkları 'psişik otomatizm' anlayışı, genç Amerikan ressamları üzerinde muazzam bir etki bırakırken, bu durum New York'ta Jung'cu psikanalize duyulan ilginin gelişmesiyle birleşmekteydi (Pollock 1939'dan 1941'e yılına kadar Jung analiziyle geçirmişti). Carl Jung, Sigmund Freud gibi,

bilinçaltının örtüsünün açılmasına inanıyordu, fakat Freud'un cinsiyet ve bireysel nevrozlar vurgusunu tartışmalı buluyordu; onun ortaya koyduğu, 'kollektif bilinçaltı'nın varlığı ve arketiplerden¹⁴ oluşmuş -öğrenilmemiş mitleri, sembolleri ve primordiyal¹⁵ imgeleri paylaşan- bir canlı türü olarak insanlığa dair önceden var olan bilgiydi. Kültürel ve entelektüel etkilerin böyle güçlü biçimde kesişmesi, sanatçının eylemini- varoluşçu bağlanma eylemine çeviriyordu. Otomatizmin kendiliğindenliği, sanatçı adına yalnızca bir kendini keşfetme yolculuğu değil, aynı zamanda hem kişisel hemde epik bir edim olarak evrensel mit ve sembollerin ifşa edilmesiydi. Sanat ve sanatçı hem gerekliydi hemde yüceltilmiş bir olgu."¹⁶

¹⁴ Arketip: İlk örnek, asıl numune, Kelime, Kelime anlamıyla kalıp, şablon, ilktip şeklinde ifade edilen arketipler gerçekte insan kültürünü oluşturan yapı taşlarıdır.

¹⁵ Primordiyal: Başlangıçta varolan, Başlangıçtan itibaren.

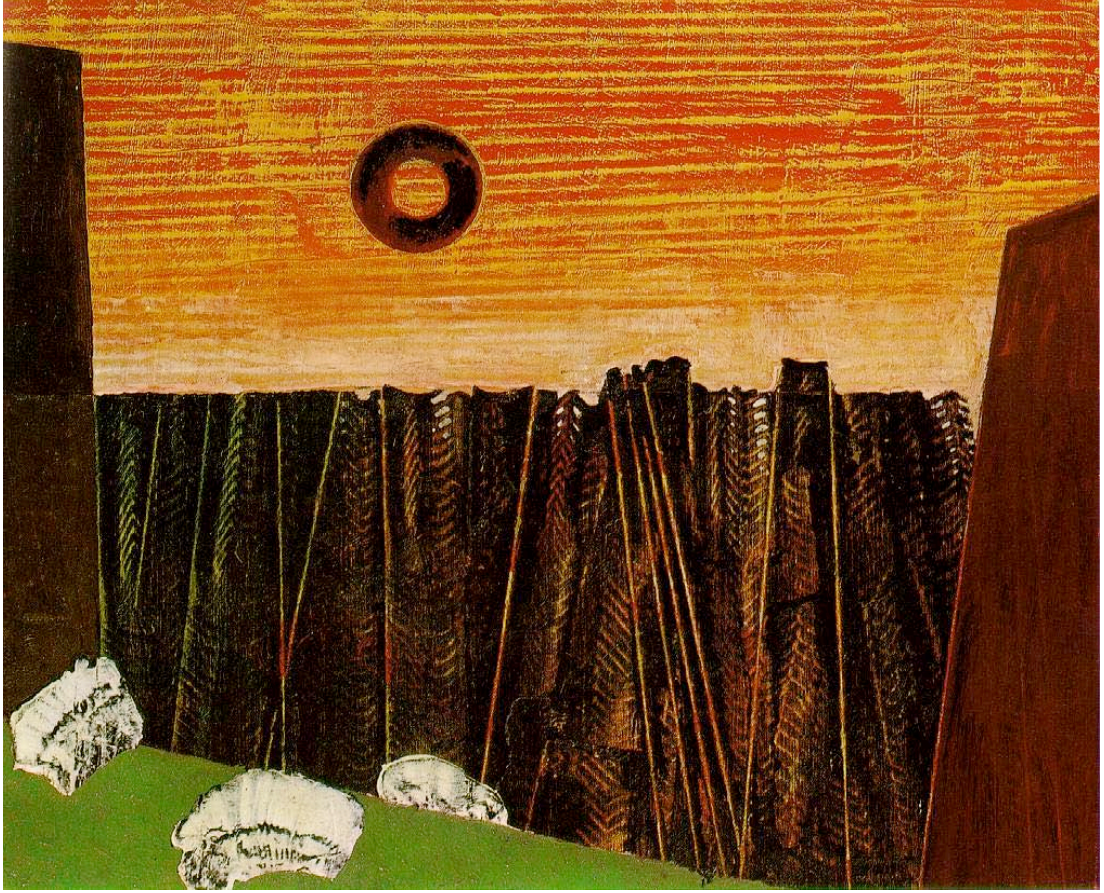
¹⁶ DEMPSEY, Amy; "Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler", Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, s.188. 2007



Resim 2-34: Roberto Matta, Mistisizmin Felaketler Dizisi, T.Ü. Karışık Teknik.



Resim 2-35: Yves Tanguy, Gereksiz ışık çıkışları, T.Ü.Y.B.



Resim 2-36: Marks Ernst, Balık Kılıcı Ormanı, 1927, T.Ü.Y.B. 54x65 cm.

Otomatizm kavramı, çeşitli görüşler tarafından farklı akım ve hareketlere bağlanmakta ve aynı zamanda Otomatizm'in temeli olarak benimsenen bilinçaltındaki psikolojik etkilerle doğrudan doğruya ilişkilendirilebilmektedir;

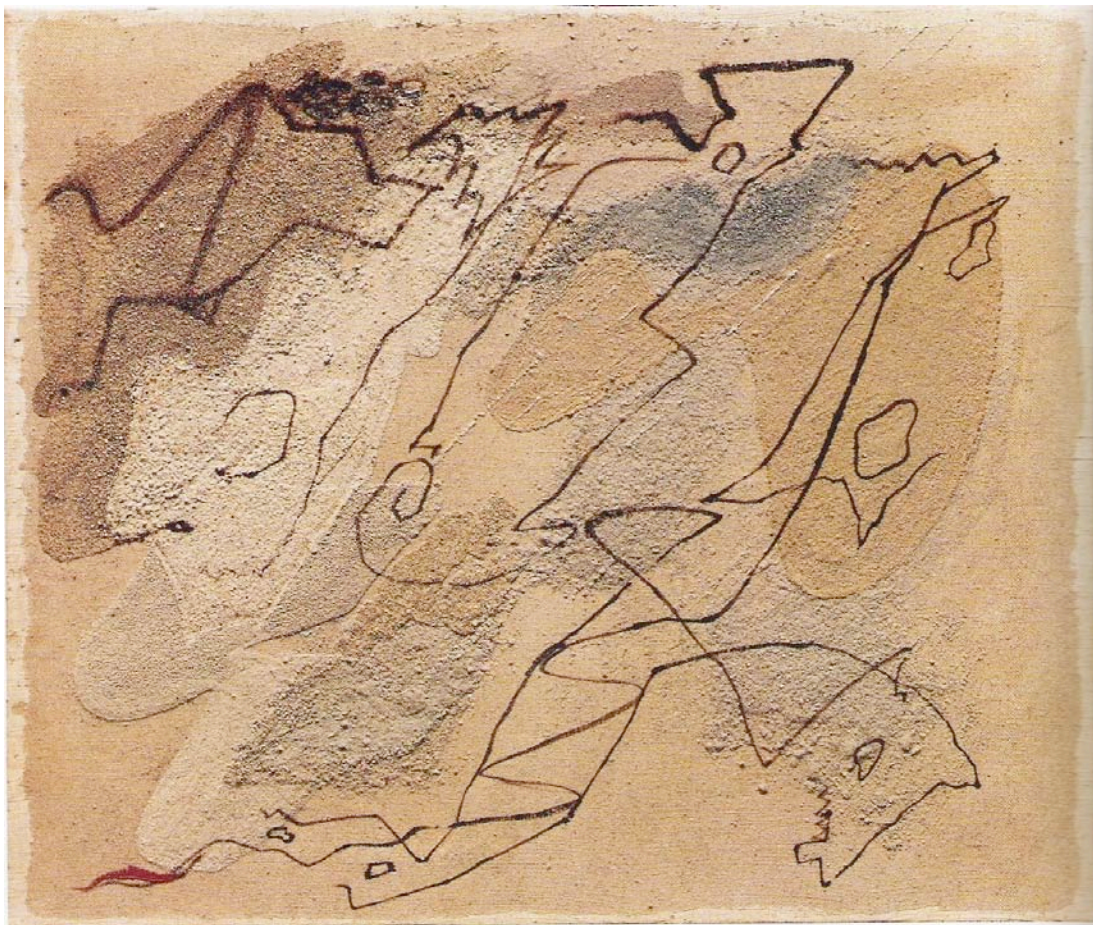
“1924'te yayınlanan Premier Manifesto ya da Birinci Manifesto'da Breton, Sürrealizmi şöyle tanımlamaktadır: “Saf psişik otomatizm”. Bununla sözlü, yazılı olarak ya da daha başka bir yoldan düşüncenin gerçek işlevi ortaya konmaya çalışılır. Mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönetimi. Bu tanımlama aynı zamanda Sürrealistlerin gözünde Otomatizm'in ne olduğunu da açıklamaktadır. Davranış psikolojisiyle uğraşanların deyimden doğrudan doğruya çıkardıkları anlam sabır değildir. Soluk alma gibi doğuştan, yürüme gibi edinilmiş refleksle ya da

alışkanlıklarla ilgisi yoktur. Bu bir bakıma uyur-gezerlerin “ayaktaki otomatizmi”ne ya da Clerambault’nun “mental otomatizm”ine yakındır. Erişkinlerin çocuksuluğa bürünmesi olarak tanımlanır. Freud bunu “repetitif otomatizm” olarak isimlendirmiştir.

Ne olursa olsun “otomatik yazı” (ve bunun resim ve heykel otomatizmine doğru genişletilmesi) Breton’a göre “Sürrealizm iki ana yaklaşımından biri” olmuştur (diğeri ise düş’ün resmedilmesidir...) bu yaklaşımın Piskolojiyle pek ilgisi yoktur. Yani bu görüşe göre otomatizm, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil, fakat zorlukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır.

Rue Blomet gurubunun üyeleri (Masson (Resim 2-37), Miro (Resim 2-38)), bu tür spontaneite’yi 1923’ten bu yana uygulamışlardır. Bunun örneklerini Crepin ya da Lesage gibi medyum ressamların yapıtlarında da bulabiliriz. Doğası yönünden tam anlamı ne olursa olsun, çizgisel, resimsel ya da heykel alanında uygulanan çeşitli otomatizm yolları, rastgele eylemlerle karıştırılmamalıdır. Lirik abstraksiyon, Sürrealist otomatizm derslerinden esinlenilmiştir.”¹⁷

¹⁷ Passeron, Rene, “Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi”, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 2000, İst. s.266



Resim 2-37: Andre Masson, De dode Paarden, 1927



Resim 2-38: Joan Miró (1893-1983). Flemenk Interieur (I), 1928. T.Ü.Y.B. 91.8 x 73 cm.

Otomatizm; yazı veya resimde bilinçaltının serbest bırakılmasını sağlayan kontrolü askıya almaktır. Özellikle sürrealizm ile ilişkilendirilir ve Breton'un, Manifeste du Surrealime (1924) içinde 'Pure psikolojik otomatizm' olarak açıklanmıştır. Daha sonraları Soyut Ekspresyonizm tarafından geliştirilmiştir.¹⁸

Sürrealizm içerisinde temellenerek, Dada ve sonrasında Soyut Ekspresyonist sanatçılar tarafından da kullanılan bilinçaltı teoreminin temel prensipleri içerisinde Otomatizm kavramı yerleşmiştir. Sürrealizmde çeşitli Otomatist hareketler türemiştir: a) Kanatlı Otomatizm (Resim 2-39), b) Medyumların Otomatizmi (Resim 2-40), c) Şans Sanatı (Resim 2-41). Bu durumda resim sanatı içerisinde, Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizm daha çok Şans Sanatı dediğimiz bilinçaltının ön plana çıkarıldığı, hareket serbestliğini ve rastlantıdan faydalanmamızı sağlayan akımlardandır.



Resim 2-39: Hans Hartung:1956-9, 1956. 180 x 137cm. Antibes.

¹⁸ Read, Herbert, "The Thomas and Hudson Dictionary of Art And Artists", The Thomas and Hudson Ltd. 1994, Singapore. s. 25.



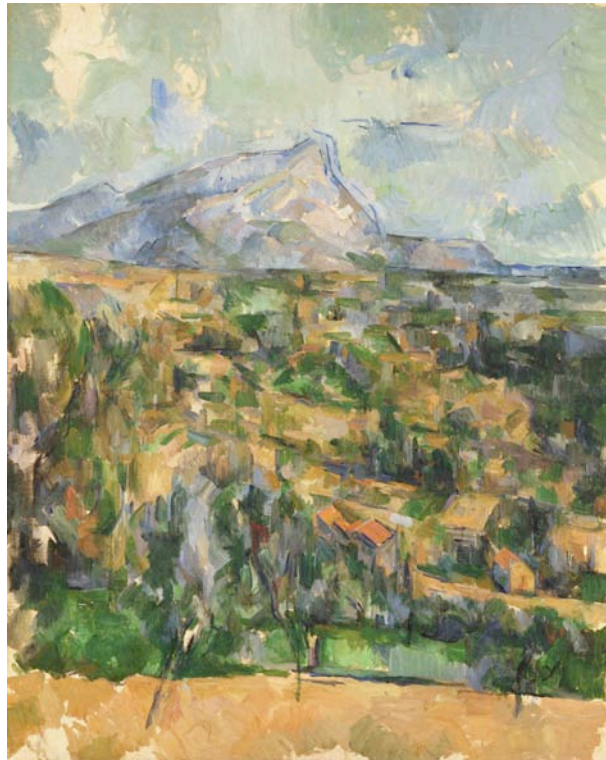
Resim 2-40: Kurt Schwitters, Merzbild Rossfett, 1919, Asemblaj,20.4 x 17.4 cm.



Resim 2-41: Oscar Dominguez, Boşluk Özlemi, Y.Ü.Y.B., 1939.

3. BÖLÜM: SOYUT EKSPRESYONİZM VE OTOMATİZM'İN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

1900'lu yıllara doğru postmodernizmin de etkisiyle Soyut Ekspresyonizm'in gelişiminin ipuçları görülmektedir. Bunlar; Cezanne'ın Kübist anlayışa ilk adımları olan çalışmaları (Resim 3-1), Giacometti (Resim 3-2), Giacomo Balla (Resim 3-3) gibi sanatçıların Futurist yaklaşımli çalışmaları, Franz Marc (Resim 3-4), Paul Klee (Resim 3-5), Wassily Kandinsky (Resim 3-6) gibi Ekspresyonistlerin çalışmaları ve Ernst Ludwig Kirchner (Resim 3-7), Vincent van Gogh (Resim 3-8)'un taşist çalışmaları v.b.'dir.



Resim 3-1: Paul Cézanne, Sn. Victoria Dağı, 1902. T.Ü.Y.B. 83.8 x 65.1 cm.



Resim 3-2: Alberto Giacometti, Yürüyen Adam 1, 1960. Bronz. 183 x 26 x 95.5 cm.



Resim 3-3: Giacomo Balla, Soyut Hız + Ses, 1913-14. Tahta Üzerine Yağlıboya. 54.5 x 76.5 cm



Resim 3-4: Franz Marc, Kırık Formlar, 1914. T.Ü.Y.B. 111.8 x 84.4 cm.



Resim 3-5: Paul Klee, Gecede Yangın, 1929. Karton Üzerine Yağlıboya. 33.8 x 33.3 cm.



Resim 3-6: Wassily Kandinsky, Siyah Form, 1923. T.Ü.Y.B. 110 x 97 cm.



Resim 3-7: Ernst Ludwig Kirchner, Dresden Sokağı, 1908. T.Ü.Y.B. 150.5 x 200.4 cm.



Resim 3-8: Vincent van Gogh, Samanlıkta Kargalar, 1890, T.Ü.Y.B. 50.5x100cm.

20. yüzyılın kötü kaderi olan bu çalkantılı dönemde sanatın toplum üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, Hitler ve Lenin gibi liderlerin Avangard sanatları yasaklama eğilimi ile bu sanatların Amerika Birleşik Devleti'ne kaydığı görülür.

Rus Konstrüktivistleri, endüstrielleşmeyle birlikte metalaşan bakış açılarının tersine, soyutlamalara dayanan çalışmalara önem verirler. Tatlin'in Kulesi (Resim 3-9) bu ideolojik bakış açısıyla üretilmiş, eleştirel bir çalışmadır. Lenin'in, komünizm ve ekonomi politikasını değiştirmesiyle, bu tarz çalışmaları fazla çılgın bulduğu görülür.



Resim 3-9: Tatlinin Kulesi'nin Modeli 2008 parçada sergilendi.

Böylelikle sanatın kalbinin New York'ta atması doğal kabul edilmektedir. Böylece sanat çevresi kendisine yeni sanat yönelimleri ve yeni sanatçılar yaratmaya başladı. Soyut Ekspresyonizm'in tarihsel gelişiminde daha önce gelen Ekspresyonizm, Sürrealizm, Dada ve Fovizm gibi sanat akımları ve kavramları yer almaktadır.

Pollock henüz meşhur olmamışken, 8 Ağustos 1949'da saygın bir magazin dergisi provakötör biçimde "Jackson Pollock (Resim 3-10), yaşayan en büyük sanatçı mı?" diye sordu. Bu yazı; O'nun hem diğer sanatçıların üzerinde bir yeteneğe sahip olduğunu, hem de Amerikan sanatında kendi başına söz sahibi olduğunu gösteriyordu. Pollock'un, Avrupa sanatına öykünme takıntısının olmadığını ve onun bazı yöntemlerinin sanat dünyasının önde gelen sanatçıları tarafından saygı ve korku ile karşılandığını söylüyordu. Kuşkusuz sanat dünyasının başkenti halen Paristi. Empresyonizm ve Post Empresyonizm aşığı Albert Barnes (Pensilvanya Merion'da Müzesini kurucusu), 1922'de New York'un Plasa Hotel'deki kendi apartman dairesinde düzenlediği Kandinsky (Resim 3-11), Chagall (Resim 3-12) ve Klee

(Resim 3-13)'nin düzinelerce işlerinin yer aldığı sergi, Solomon Guggenheim'inde içerisinde bulunduğu bir grup koleksiyoner tarafından yönetilmekteydi. O zamanlarda ilerici ve yenilikçi bir kuruluş olan "Societe Anonimi" kuran Man Ray (Resim 3-14) ve Duchamp (Resim 3-15) ile birlikte Katherine Dreier vardı.



Resim 3-10: Jackson Pollock, Numara 31, T.Ü.Y.B., 1950.



Resim 3-11: Wassily Kandinsky, Sarı, Kırmızı, Mavi, 1925, T.Ü.Y.B. 127x200cm.



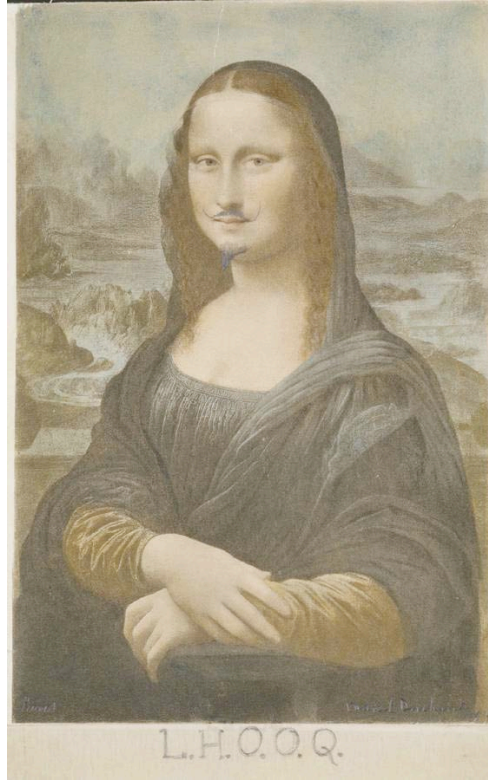
Resim 3-12: Marc Chagall, Pencereden Paris'e Doğru, 1913. T.Ü.Y.B. 135.8 x 141.4 cm.



Resim 3-13: Paul Klee, Mayıs Resmi, 1925. Karton Üzerine Yağlı Boya 41.6 x 49.5 cm.



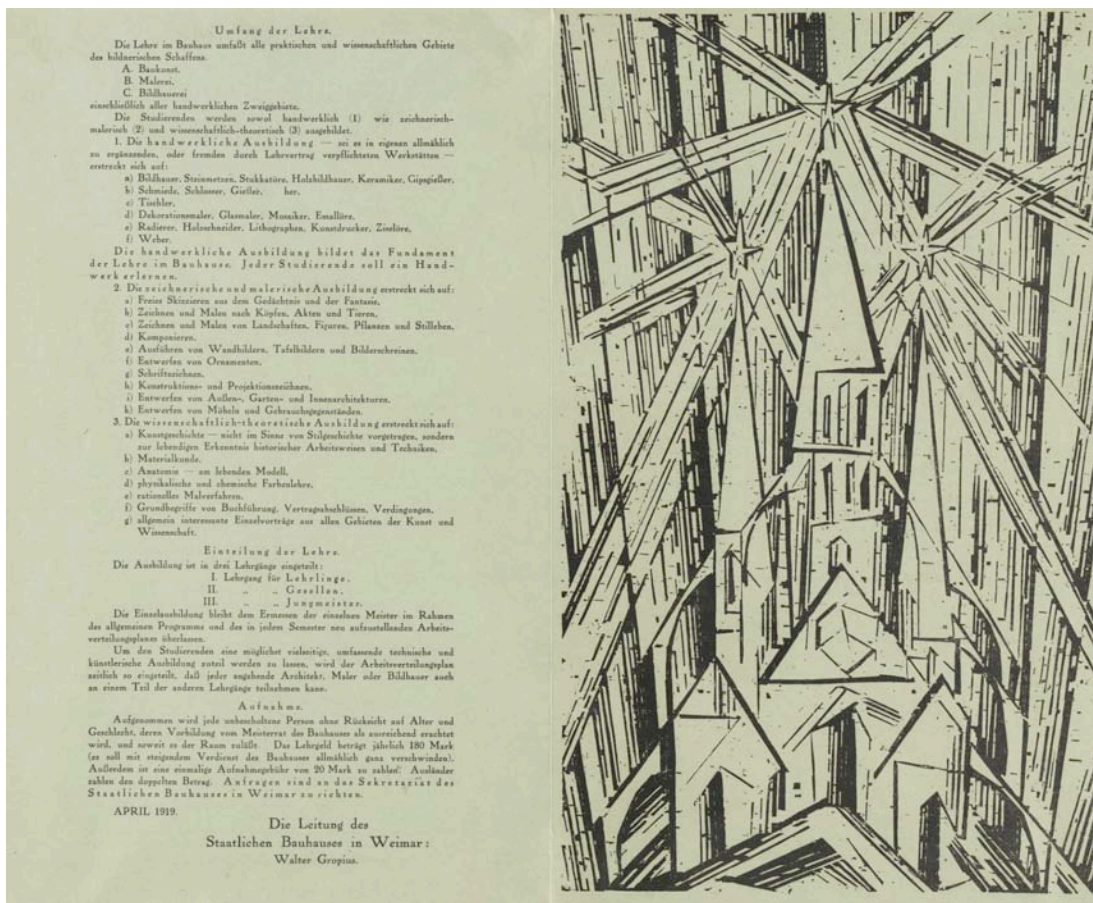
Resim 3-14: Man Ray, Gölgesiyle Danseden İple Bağlanmış Dansçı, 1916.



Resim 3-15: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919.

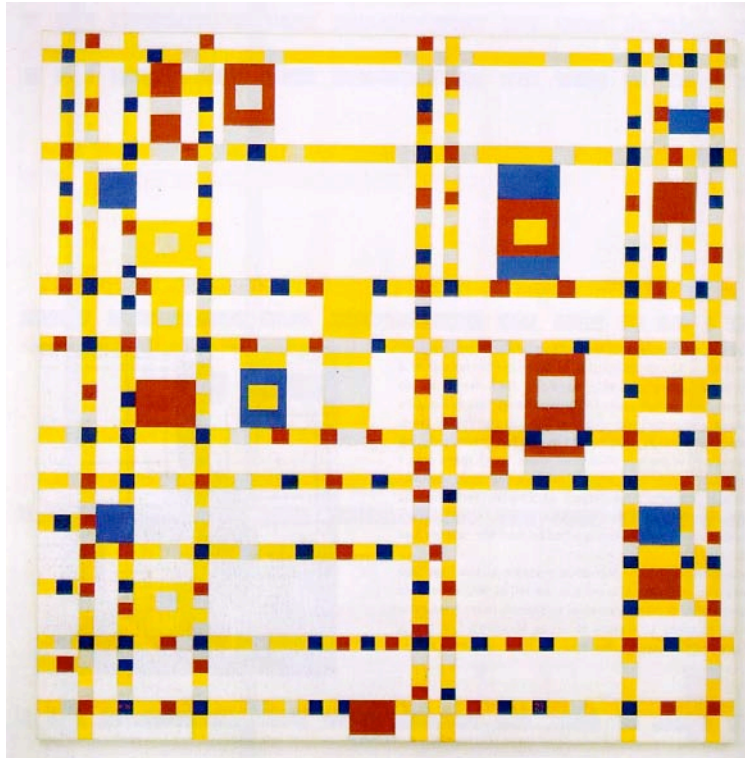
Avrupalı eleştirmenlere göre, Nazizm'in yükselişi ve savaş Birleşik devletlere yenilikçi birçok kahraman kazandırdı: Gropius (Resim 3-16), Breuer, van der Rohe, Albers, Feininger (Resim 3-16), Gabo, Moholy-Nagy, Mondrian (Resim 3-17), Grosz (Resim 3-18), Beckmann (Resim 3-19), Chagall (Resim 3-20), Matta, Dali (Resim 3-21), Ernst (Resim 3-22), Seligmann, Masson (Resim 3-23), Breton, Leger (Resim 3-24), Man Ray (Resim 3-25) ve Duchamp (Resim 3-26) 1942'de, New York'ta, Pierre Matisse'nin Galerisinde, Mülteci Sanatçılar başlıklı bir sergiye katıldı. Onlar, tarihsel öncülerin mirasçıları olan yeni bir Amerikan jenerasyonunun eğitilmesi için katkıda bulundular. Bu jenerasyon; yeni Amerikan sanatı ve Avrupa'nın önde gelen galeri sahipleri Betty Parsons, Sam Kootz, Charles Egan ve Sidney Janis ve özellikle 30'larda Paris müzesinin koleksiyoneri Peggy Guggenheim, 1942'de New York ta açılan yüzyılın sanat galerisi bünyesinde; Hans Hofmann (Resim 3-27), Jackson Pollock, Willem Baziotes (Resim 3-28), Mark Rothko (Resim 3-29), Clyfford Still (Resim 3-30), Robert Motherwell (Resim 3-31) ve Adolph Gottlieb (Resim 3-32) gibi sanatçılara destek vererek sanat piyasasının oluşumu için ilk sergilerini açtılar.

Genç New Yorklu sanatçılar da, Paris modelinin karakterleri olan fikir uyuşmazlığı ve kahramanimsı davranışlarını yeniden oluşturmaya çalıştılar. Onlar tartışmalı moda değerine karşı ve tümünden ilgisiz kültürel çevre yaratmaya çabalayan resmi kültürün dışında kaldılar.¹⁹



Resim 3-16: Lyonel Feininger and Walter Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar.

¹⁹ GUALDONI, Flaminio, "Art The Twentieth Century", Skire editore, s. 337-363, 2008



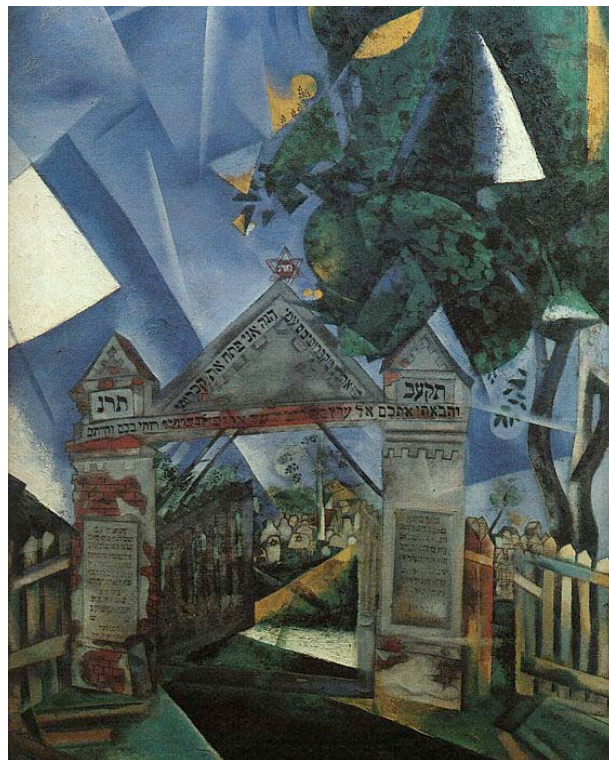
Resim 3-17: Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, 127x127 cm.



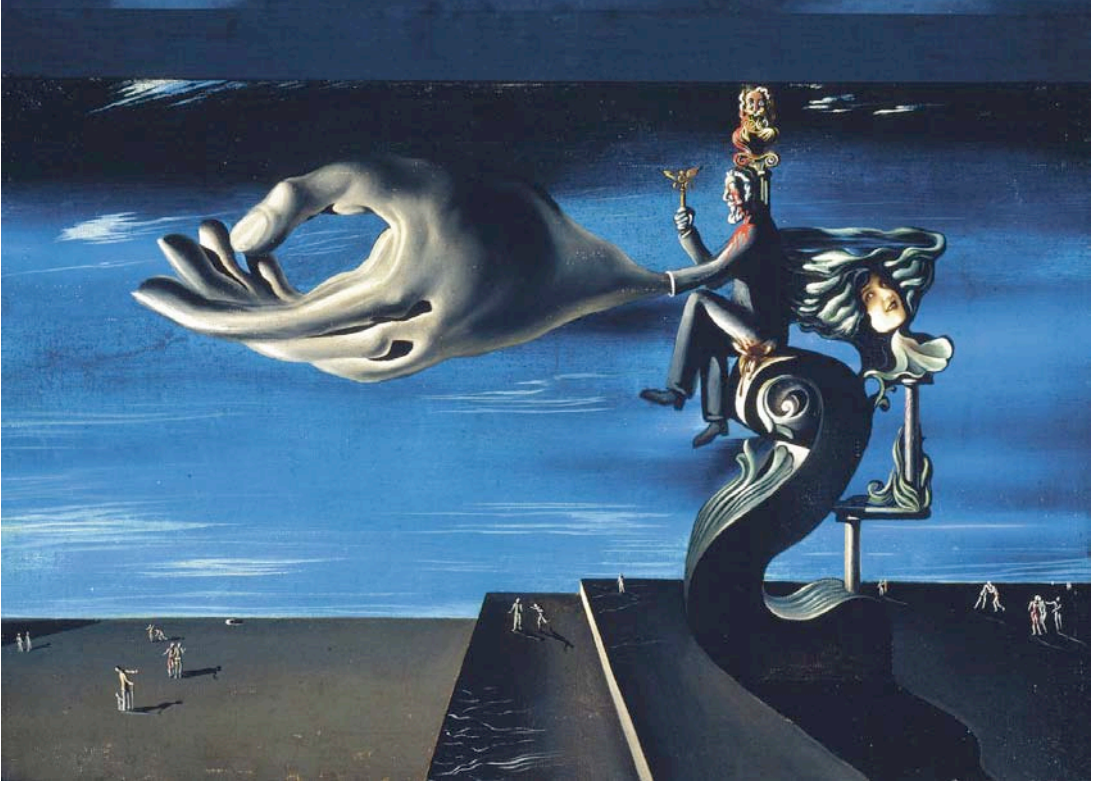
Resim 3-18: George Grosz, *Toplum Kurbanı*, 1919.



Resim 3-19: Max Beckmann, Ayartma, 1936-37, Bayerische Staatsgemaldea.



Resim 3-20: Marc Chagall, Mezarlık Kapısı, 1917, T.Ü.Y.B.



Resim 3-21: Salvador Dali, La Main, 1930. T.Ü.Y.B. ve Kolaj.



Resim 3-22: Max Ernst, Oynak Kadın , 1923, T.Ü.Y.B. 130.5x97.5 cm.



Resim 3-23: Andre Masson, 1927, Kağıt Üzerine Pastel, 64 x 50 cm.



Resim 3-24: Fernand Léger, Mavili Kadın, 1912. T.Ü.Y.B. 193 x 129.9 cm.



Resim 3-25: Man Ray, Sade (Triptik), 19,5 x 48,5 x 3,5 / 43 x 48,5 x 3,5 / 19,5 x 48,5 x 3,5 cm



Resim 3-26: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912, T.Ü.Y.B. 149 x 89,2 cm.



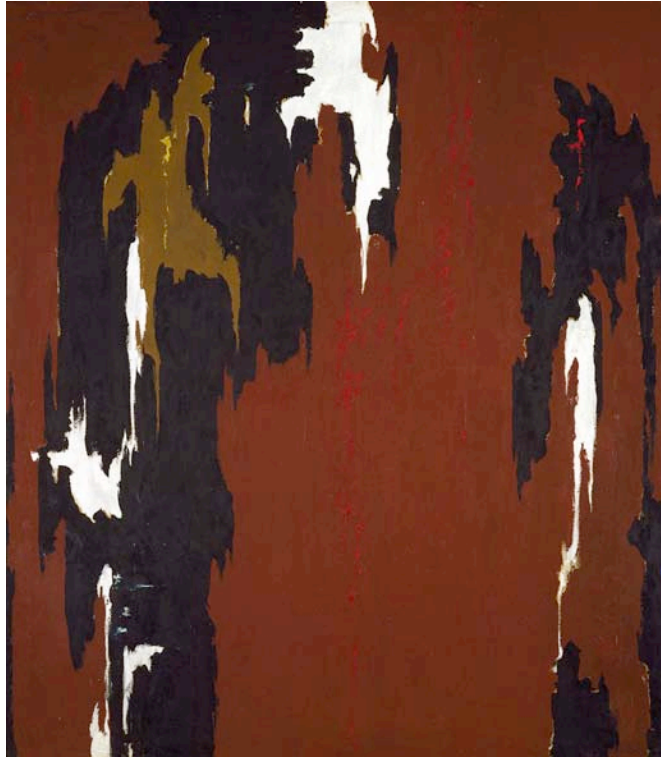
Resim 3-27: Hans Hofmann, Sarı Armoni, 1954. T.Ü.Y.B. 127 x 101.6 cm.



Resim 3-28: William Baziotes, Soyut, T.Ü.Y.B, 167.7 x 198.4 cm.



Resim 3-29: Mark Rothko, Duvar Üzerine Koyu Kırmızı ve Kırmızı Parça -4, 1959.



Resim 3-30: Clyfford Still, Kızıl derili Kırmızısı ve Siyah 1946, T.Ü.Y.B, 198.8 x 173.7 cm.



Resim 3-31: Robert Motherwell, Chi Ama, Crede, 1962. T.Ü.Y.B. 208.3 x 358 cm.



Resim 3-32: Adolph Gottlieb, Siyah Üzerine Mavi, 1970. Fiberglas T.Ü.K. Ü. A, 60,5 x 48 cm.

“... Tatlin’in kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti. Kulenin tepesindeki bayraklar ve radyo direkleri, gemileri anımsatıyordu. Neva’nın ağzı Petrograd’da büyük bir liman meydana getiriyordu; Petrograd ayrıca önemli astronomi çalışmalarının yapıldığı bir merkezdi. Yapının içine yerleştirilen

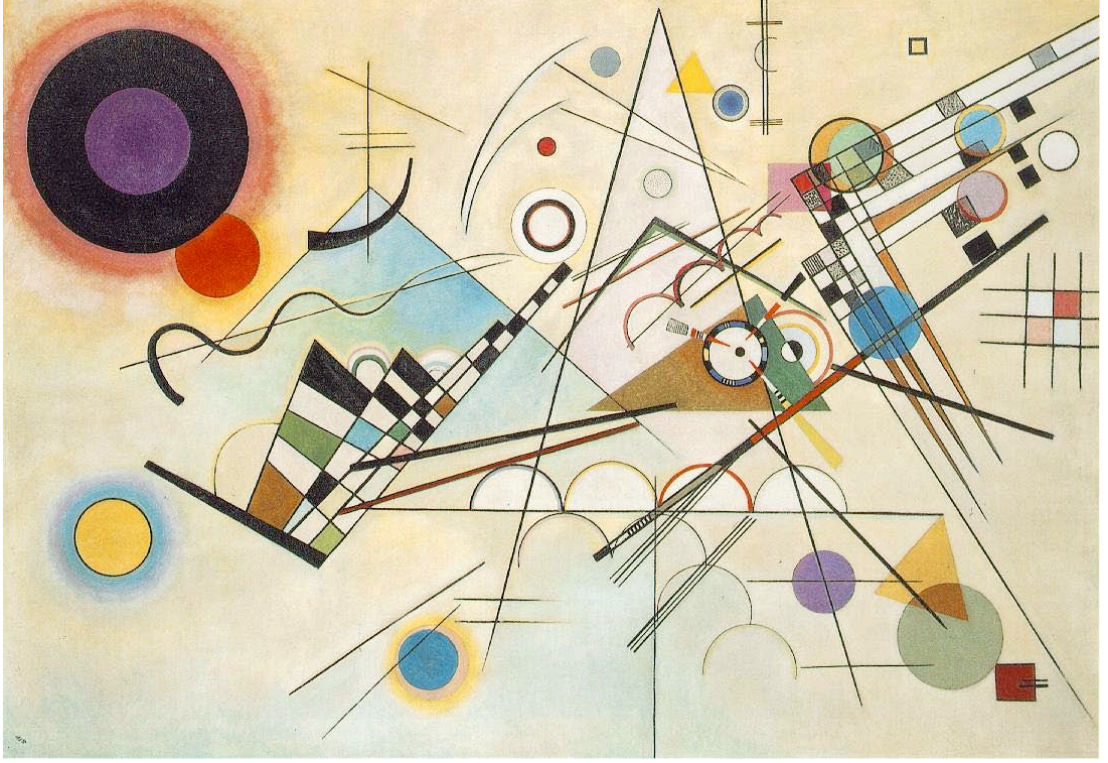
hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti; toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşünü yankılamasına yılda bir kere, sekreterlik, ayın dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecekti. Böylece kule, insanın zaman içinde varoluşunu simgeleyen ve betimleyen yıllık bir saat işlevini üstlenecekti.”²⁰

Avrupa’da yaygınlaşan soyut düşünme biçimiyle yerleşmeye başlayan sanatsal çalışmalarda farklı üsluplar deneyen Kandisky (Resim 3-33), P.Modrian (Resim 3-34), K.Malevich (Resim 3-35), P.Klee (Resim 3-36) gibi sanatçılar ortaya çıkmıştır. Bu yeni oluşumları Server Tanilli şöyle değerlendirir:

“...Ne var ki maddeli uygarlıktaki değişmelerin hızlanması, yeni bilimsel buluşların yankıları ve o zamana değin yerleşmiş sayılan kavramlarda yol açtıkları alt üst oluş, sanatsal ve edebi ‘uzlaşmalar’ üzerinde de etkilerini gösterirler ve onlarda göreceliğin izlerini taşırlar: Kendinden bir gam, kendinden mekan, kendinden perspektif, kendinden şiir kuralı yoktur artık. Öte yandan evrensel uzlaşmalara karşı ayaklanmaya, aklın ve mantığın kabul ettiği nesneye karşı bir tepki de eşlik eder: Kendinden bir şey olarak bellediğimiz nesneye anlam veren biziz. Her sanatçı, ressam, şair, heykeltıraş, müzikçi, yazar şunun bilincine varır: Dünya görüşünü ortaya koymak üzere, kendi anlatım biçimini, kendi dilini yaratmalıdır.”²¹

²⁰ Lynton, 1982, sy.108

²¹ Server Tanilli, 1996, sy.75- 76



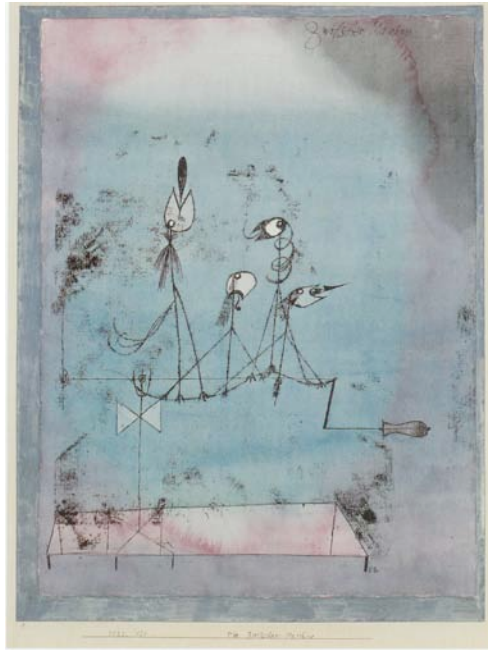
Resim 3-33: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, 1923 T.Ü.Y.B, 140 x 201 cm.



Resim 3-34: Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi, Siyah, Sarı ve Gri'li Kompozisyon, 1921, T.Ü.Y.B., 76 X 52,4 cm.



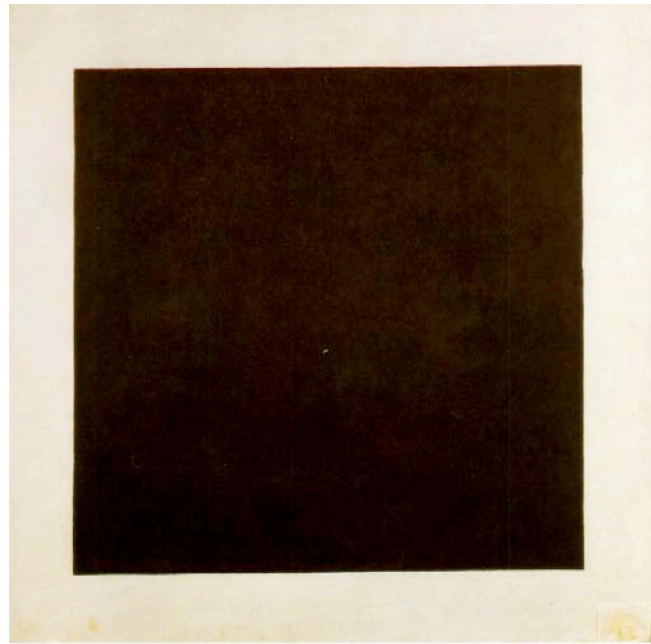
Resim 3-35: Kazimir Malevich, Sekiz Kırmızı Dikdörtgen. 1915. T.Ü.Y.B. 57.5 x 48.5cm.



Resim 3-36: Paul Klee, Heyecan Makinesi, 1922, Yağlı K. Ü. Karışık Teknik, 41.3 X 30.5 cm.

Farklı biçimsel anlayışlarla evrensel bir dille ortaya konan soyutlamaların arkasında, yaşanan dönemin etkisi olduğu görülür. Malevich'in "Sıfır Biçim" (Resim 3-37) adlı çalışmasında nesnelere ağırlığından ve form etkisinden kurtulur.

“‘Sıfır Biçim’ insanlık tarihinde nesnelere mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich ‘Süprematizm – Nesnesiz Dünya’; çağı diyor. Süprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı. Süprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, ‘Hiçlik’ içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. ‘Hiçlik’ içinde erime yok olma demek değildi. ‘Hiçlik’ nesnelere boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü.”²²



Resim 3-37: Kazimir Malevich, *Beyaz Üzerine Siyah Kare*, 1915, T.Ü.Y.B. 106 x 106 cm.

Sanatla, toplum arasında iletişimi sağlayabilmek için, sanatsal gelişmelerden halkın haberdar edilmesi ve belli paylaşımların sağlanması gerekir. Bu bağı sağlayabilmek amacıyla, değişen sanat ortamıyla paralel gitmeyen sanat eğitiminin gözden geçirilmesi amacıyla, birçok sanatçının katkılarıyla Bauhaus eğitim programı

²² N.-M. İpşiroğlu, 1993, sy. 60

oluşturulur. Yaşanan endüstriyel gelişmeleri, sanatsal yaratımla da birleştirerek Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra günlük hayata yansıtan bu sistem, bütünlüklü atölye çalışmalarından oluşur. Avangard görüşler 1930'lu ve 40'lı yıllarda sanatın her alanında destek görmesine karşın en fazla fotoğrafçılık ve sinema gibi görsel sanatların ilgi gördüğü bir dönemdi. Birinci Dünya Savaşı sonrası, Avrupa'da siyasi, ekonomik, kültürel, sanatsal anlamda yaşananlara tepkisel bir yaklaşım olan Dada hareketi görülür. Var olan değerlere güvenilemeyeceğini, bu değerlerin önemsizliğini göstermek için; eleştirilerini, yaşam görüşlerini, kendilerine özgü eylemsel bir dil ile yaygınlaştırmaya ve duyurmaya çalışırlar. Eylemlerinde ve kendilerini ortaya koyuşlarında sanatın hemen her türünden yararlanırlar. Saçma anlamı olmayan sözcükleri sıralayarak oluşturdukları şiirleri, kolaj afişleri, kabareleri, doğaçlama çalışmaları, müzikleri ve resimleriyle onları her alanda görmek mümkündür.

Avrupa'nın çalkantılı siyasi yapısı avangard sanatlar için özgürlükçü bir ortam sunmaz. Bu nedenle Avrupa'daki alanları giderek daralır. Amerika Birleşik Devletleri ise bu anlamda çok uygun bir ülkedir; yaşanan göçlerle sanatsal görüşlerin her yerde farklı gelişim sürecine girdiği görülür.

Birinci Dünya Savaşı sonrası, gerek Avrupa'da gerekse dünyada yeni bir huzur dönemi oluşturma çabasının gözüktüğü yıllar olarak dikkati çeker. Bir tarafta yapılan çeşitli antlaşmalarla barış ve huzur sağlanmaya çalışılırken, bir taraftan da teknik ve teknolojinin imkânları kullanarak yeniden insanların ihtiyaçları karşılanmaya çalışılırken, insan aklının ürünü olan bilim ve teknoloji dev adımlarla ilerlemektedir. Ancak aklıyla madde dünyasında önemli mesafeler kaydeden insan, aynı başarıyı iç dünyasını tanıma ve tatmin etmede gösterememiştir. Temeli geçmiş yüzyıllara dayanan ve her geçen gün biraz daha törpülenen manevî değerlerdeki yozlaşma, insanı, teknolojinin doyurmadığı yeni bir açlığa sürükler. Manevî boşluk ve buhran içindeki insan, yeni arayışların peşine düşer. XX. yüzyılın başından bu tarafa gördüğümüz pek çok akım, söz konusu arayışların sanat/edebiyattaki yansımalarıdır.

Freud'a göre insan hayatında tayin edici unsur, libido veya seks dürtüsüdür. Sanat ise bir nevrozdur. Birtakım yasaklar sebebiyle bastırılmış duygular, ego

tarafından sanata dönüştürülmekte, böylece sanatkâr kendini tatmin etmiş olmaktadır. Bir başka ifadeyle sanat, bilinçaltının ya da duygu ve ihtiraslarının sembolleridir.

Önceleri sadece tıp alanında kullanılan Freud'un psikiyatri/psikanaliz ile ilgili bu düşünceleri, zamanla din, folklor ve diğer birtakım alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Estetik ve edebiyat da bu alanlardan birisidir. Nitekim sürrealizm, bu etkinin sonucu ve bu düşünceler çevresinde teşekkül etmiş bir harekettir.²³

3.1. Soyut Ekspresyonizm ve Dönemin Eğilimleri

3.1.1. New York Okulu

Paris ekolünün kemikleşen estetiğine yanıt olarak 1940'larda New York Okulu ortaya çıktı ve tam 20 yıl boyunca Soyut Ekspresyonizme ilave olarak aksiyon resmi ile birlikte uluslararası ölçekte sanat dünyasında yeni bir çığır açtı. Bu doğrultuda dönemin sanat akımlarında yeni eğilimler gerçekleştirecek olan sergiler açıldı.

Peggy Guggenheim (1898-1979), New York'ta, Century Galerinin avangart eğilimleri doğrultusunda göçmen ve Amerika'nın henüz tanınmamış ressamlarına işlerini sergileme imkanı verdi. Guggenheim, patron ve koleksiyoner olarak, Jackson Pollock (Resim 3-38), Franz Kline (1910-1962)(Resim 3-39), Willem de Kooning (Resim 3-40), Robert Motherwell (1915- 1991) (Resim 3-41), Clyfford Still (1904-1980) (Resim 3-42), Barnett Newman (1905-1970) (Resim 3-43), Mark Rothko (1903-1970) (Resim 3-44) ve Ad Reinhardt (1913-1967) (Resim 3-45) gibi sanatçılarla ilişkiler kurdu.²⁴

²³ http://www.turkceciler.com/edebiyat_akimlari/surrealizm.html

²⁴ Eschenburg Barbara, "Masterpieces of Western Art" , Taschen, Volume: 2, 2005, s. 618



Resim 3-38: Jackson Pollock. Tam Fathom 5, 1947. T.Ü. K.T., 129.2 x 76.5 cm.



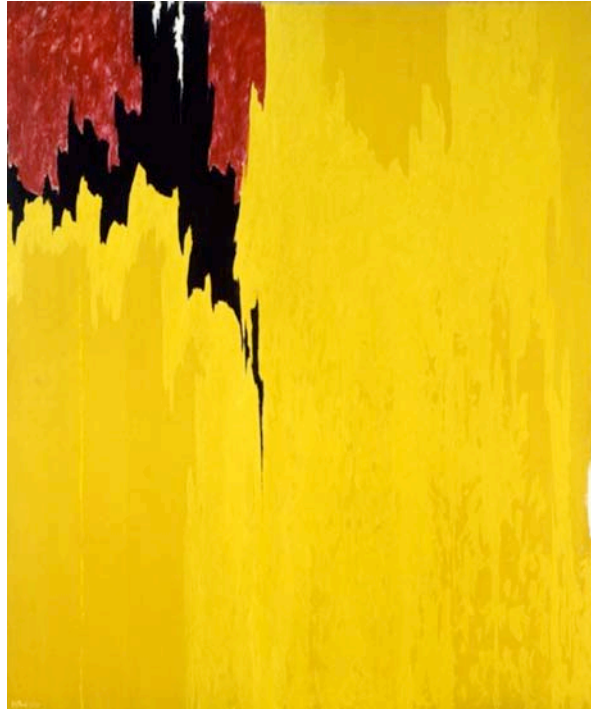
Resim 3-39: Franz Kline, Beyaz Formlar, 1955. T.Ü.Y.B, 188.9 x 127.6 cm.



Resim 3-40: Willem de Kooning, Figür ve Peyzaj No. 2, 1951, K.Ü.K.T., 83.6 X 39.2 cm.



Resim 3-41: Robert Motherwell, Lirik Sütü, 1965, Japon K.Ü. Mürekkep, 22.8 x 28 cm.



Resim 3-42: Clyfford Still, İsimsiz, 1953, T.Ü.Y.B.



Resim 3-43: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-51. T.Ü.Y.B, 242.2 x 541.7 cm.



Resim 3-44: Mark Rothko, Maroon Duvar Üzerine Siyah 3, 1959, Seagram Duvar Resimleri.



Resim 3-45: Ad Reinhardt, Soyut Resim, Kırmızı, 1952. T.Ü.Y.B. 274.4 x 102 cm

New York Okulu, 1940 sonrası gelişmiş ve çoğunlukla soyut ressamların oluşturduğu heterojen bir topluluktur. O dönemdeki çağdaş sanatın dominant durumu sebebiyle; oluturulan yapıtların neredeyse tamamının soyut ekspresyonist ve aksiyon resmi dahilinde değerlendirilmesi sözkonusudur.²⁵

3.1.2. Aksiyon Resmi

Aksiyon Resmi, her türlü serbest vücut hareketleriyle bir fikir veya konuya bağlanmadan sadece bilinçaltının yönlendirmesi ile plastik öğelerin yansıtılmasıdır. Hareket ve eylem ressamı olarak tanımlanabilecek bu sanatçılar Jackson Pollock, Ashile Gorky, Franz Kline ve Williem de Kooning'dir.

Bu terim 1952'de sanat eleştirmeni Harold Rosenberg (1906-1978) tarafından "Amerikan Aksiyon Resim Ressamları" adlı yazısında kullanıldı. Bu makalede Rosenberg şunları ileri sürüyordu: "Belirli bir anda (burada resim yapım sürecinden bahsedilmektedir.) tuval amerikalı bir ressama, gerçek ya da hayali bir nesneyi kopyalama, yeniden tasarlama, analiz etme veya ifade etme alanından ziyade bir hareket arenası olarak görünmeye başladı. Tuval üzerinde devam edecek olan bir resim değil, bir olaydır." Kendilerinden direk olarak yazısında bahsetmediği halde Rosenberg, birinci derecede Pollock ve Pollock'un New York Okulu liderliği için ana rakibi Willem de Kooning'ten bahsediyordu²⁶.

Pollock (Resim 3-46), 1940'lı yılların ortalarında eserlerinin ana odağı olarak boyanmış sembollerin yerine serbestçe uygulanan boyayı kullanmaya başladı. Pollack, Long Island, New York'taki küçük bir kırsal yer olan Springs'e taşındıktan sonra doğaya referans veren bir takım ritmik - dinamik tablolar yaptı. Bu eserlerin en büyük ebatlısı üst kattaki stüdyosunun zemini kadardı. Çünkü stüdyo bir ressam sehpasını içine alamayacak kadar küçüktü.

²⁵ Read, Herbert, "The Thomas and Hudson Dictionary of Art And Artists", The Thomas and Hudson Ltd. 1994, Singapore. s. 260

²⁶ Rosenberg (1962)



Resim 3-46: Jackson Pollock, Mavi Sırıklar, 1952 T.Ü.K.T., 210 x 486.8 cm.

Pollock bu çalışma yöntemini sürdürdü ve 1946 sonbaharında stüdyosunu bir ahıra taşıdığına tuvallerini zemine koymaya ve dizleri üzerinde, onların etrafında çalışmaya devam etti. 1946-1947 kışında, geleneksel yağlı boyaların yanı sıra ayrıca emaye ve sanayi boylarını da kullanmaya başladı. Bunları çeşitli kol ve bilek hareketleriyle, çubuklar ve fırçalar yardımı ile tuvallerine uyguladı. 1936'da henüz öğrenciyken, Meksikalı ressam David Siqueiros'un stüdyosunda sanayi boyları ile deneme yapmıştı. Hiç şüphesiz kendisine, sanat danışmanı eleştirmen Clement Greenberg'in (1909-1994) birlikte gördüğü ressam Janet Sobel'in (1894-1968) (Resim 3-47), boyların damlatılmasıyla oluşturduğu 1946 sergisi, bu ilk deneyimleriyle ilintilidir.



Resim 3-47: Janet Sobel, İsimsiz, 1946-48, T.Ü.Y.B.

Greenberg'in Modern Sanatın Ana Görüşü'nün temsilden ve şövaleden soyutluğa ve büyük ölçekli duvar resimlerine doğru kaydığı görüşü²⁷, Pollock'un biçimsel evrimini yani dikkatle düzenlenen iç içe geçmiş fırça darbelerinin ve renk düzlemlerinin hepsini temsil ediyordu.

Pollock, önceleri ilk mitlere ait ince imalar arayarak kişilik kavgası veriyordu. Daha sonraları ilkel sanat örneklerine yöneldi. Pueblo Kızılderilileri'nin kum resimleri (Resim 3-48) hakkında bildiklerini değerlendirmiş ve onların farklı renklerdeki kumlardan, dinsel amaçlarla sembolik simgeler yaratma işlemlerinden yararlanarak uzun ömürlü olmayan eserler yaratmıştır. Ressam, büyük olasılıkla Max Ernst'in boya dolu delikli bir kutuyu, tuvalin üzerinde değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak, düz çizgiler meydana getirme marifetini de biliyordu. Tobey'in (Resim 3-49) doğu kaligrafisinden esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerle bir ışık demeti etkisi oluşturduğu tablolarını da Pollock'un görmüş

²⁷ Greenberg (1959), sayfa 110.

olduğu muhakkaktır²⁸. Ancak Kooning'in eserlerinin gerçek kokleri, Titian, Rubens gibi ressamların ve ten rengini boyaya donuşturen mirasçıların Venedik tarzında yatar.



Resim 3-48: Pueblo Kızılderilileri Kum Resimlerinden Bir rnek.

²⁸ Lynton (1982), sayfa 235.



Resim 3-49: Mark Tobey, Vahşi Alan ,1959. Ahşap Üzerine Tempera, 67.8 x 70.2 cm

Soyut Ekspresyonizm'in, raslantısal sonuçlar elde etme ve oluşum sürecinin önemine dikkatin çekildiği Aksiyon Resmi'nde belli başlı ressamın Pollock değil de, Willem de Kooning²⁹ (Resim 3-50) olduğu görülür. De Kooning'in resimleri ve yaptığı heykelleri bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçli, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuvalerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını fark ederiz. Bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de bu tür belirgin bir çağrışımı çürüten yapıtlar da görülebilir. Üstelik bu resimler, elle tutulup gözle görülemeyen tinsel bir hava da yaratırlar. Kandinsky³⁰'nin (Resim 3-51) 1910'dan sonra yaptığı 'soyut' resimler³¹ açıkça figürleri, atları, binaları, manzaraları akla getirirler. Klee³² (Resim 3-52), Miro³³ (Resim 3-53) ve Ernst (Resim 3-54) resim yaparken ayrı ayrı alanlarda biçimlerini oluşturmuşlardır. Bu ressamların hepsi soyut resimle uğraşmaktaydılar. Bir çok

²⁹ The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 75-77

³⁰ Kandinsky ve çalışmaları hakkında Bkz. Grohman (1956)

³¹ The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 66-68

³² Klee'in biyografisi, eserleri ve düşünceleri için Bkz. Grochman (1954) ve Klee (1958).

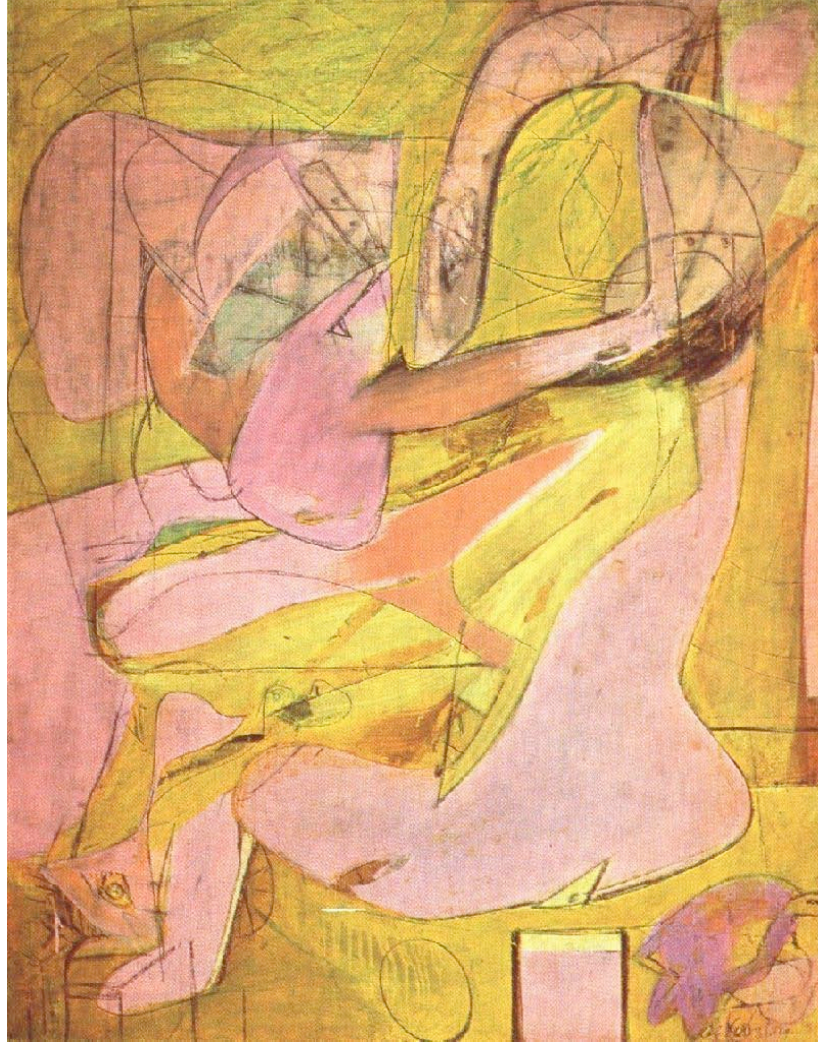
³³ Joan Miro için Bkz. Sweeney (1941); Greenbern (1948) ve The Book of Art Volume 8 Modern Art, sayfa 91-93

eleştirmen ve halktan kişiler de Kooning'in resimlerine figürü sokma ilkesine karşı çıktı. Bu, resimde soyutlama ve figürasyon çatışmasının aslında ne denli önemli bir sorun olduğunu ortaya koyar. Ancak ortada bir başka sorun daha vardır. Olaya maddecilikten tiksinierek bakan ve arkasında bir tür entelektüel belirsizlik arayarak yaklaşan insanlar, Pollock ve arkadaşlarının resimlerini yalnızca soyut resimler olarak görmediler. Ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan, kendine özgü bir biçimde merkezlenen Ekspresyonizmle, bu resimler arasında bağ kurdular. Jung'tan öğrendikleriyle de insanlar Pollock'un resimlerinde mağara resimleri ile ilgili özellikler buldular. Ancak, de Kooning'in yaptığı hem ezici, hem etkileyici korkunç kadınlar için aynı şey söylenemezdi. Kooning'in Kadın resimleri hakkında;

“Onlar saf ve yüce gönüllü olan herhangi bir şeyi hoşnutlukla benimsemeye ve hakiki ifadeye ulaşabilmek için harcanan çabanın kanıtı olarak şiddeti, hatta zorbalığı kabullenmeye hazırdılar. Ancak yine halkın kabalığı ve terbiyesizliği kabullenmeye hazır olduğu söylenemez. Daha sonraları de Kooning, kadınlarının komik olduklarını kimsenin fark etmediğini söylemiştir.

Elbette Soyut Ekspresyonizm'in, Sürrealist bir “kara mizah” açısından bile komik olması beklenemezdi. De Kooning, arkadaşlarının umudunu kırmış ve Soyut Ekspresyonizm'in adını bir bakıma karalamıştır.”³⁴

³⁴ Lynton (1982), sayfa 239.



Resim 3-50: Willem de Kooning, Pembe Melekler, 1945. T.Ü.Y.B ve Fügen, 132.1 x 101.6 cm.



Resim 3-51: Vasily Kandinsky, Edwin Campbell için Panel No. 1, 1914. T.Ü.Y.B., 162.5 x 80 cm.



Resim 3-52: Paul Klee, Angler, 1921, Tahta Üzerine Karışık Teknik, 50.5 x 31.8 cm.



Resim 3-53: Joan Miro, Dünya'nın Doğumu, 1925, T.Ü.Y.B, 250.8 X 200 cm.



Resim 3-54: Max Ernst, Sessizliğin Gözü, 1943-44, T.Ü.Y.B. 108 X 141 cm

De Kooning'e göre 'Soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir.' Ressamın, yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıktığında, bunları yoketmeye çalışmakla kendine kötülük edecektir. De Kooning'in fırçası; ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimiyle meşguldü. Fırçanın bu benzettiklerini ve onlarla birlikte değişebilen, çarpıtılabilen yapıyı tüm olarak ele aldığımızda 'biçimi' hem güvenilir, hem de aşırı bir özgürlüğün göstergesi olarak kabul edebiliriz. Gerçek ve bütünüyle soyutlaşan resim, salt ressamın bıraktığı bir ize, adeta onun imzasına dönüşmüştür.

Görünüşte soyut ama açıkça figüratif resimler yapmaya başlayan de Kooning, ender görülen ifadeci bir canlılıkla ve olağanüstü kendiliğindenliğiyle dikat çeken eserler ortaya koymuştur. Ressamı çalışması sırasında yakından izleyenler, de Kooning'in uzun resim yapma uğraşını, konuyu tekrar tekrar ele alışını, tekrar tekrar gözden geçirişini ve sonunda resimlerin kendiliğinden nasıl ortaya çıkıverdiğini anlatırlar.³⁵

Pollock ve de Kooning, Soyut Ekspresyonizm'in 'Aksiyon Resmi' adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edildiler ve çok geçmeden diğer ressamlar da bunlara uydular. De Kooning'in, arkadaşı olan Franz Kline³⁶ (Resim 3-55), bir yıl içerisinde resim tarzını değiştirerek, bu tür anlayışlara yöneldi. Siyah boya kullanarak, kağıt üzerine küçük fırçalarla yaptığı ve zaman zaman doğulu karakterler taşıyan resimleri, aynı şeyin daha büyük tuvaler üzerinde badana fırçaları kullanılarak yapılabileceğini düşündürmekteydi. Bu resimlerin ideografik bir simge ifadesi olan çarpıcı görünümleri vardı ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da 'gözle görünür hale gelmiş bir eylem' olarak okumak mümkündür.

³⁵ Lynton (1982), sayfa 239

³⁶ Franz Kline'in biyografisi ve çalışmaları için Bkz.



Resim 3-55: Franz Kline, Resim Numarası 2, 1954, T.Ü.Y.B., 204,3 X 271,8 cm.

Eleştirmenlerin de katıldığı bu anlayışı en iyi anlatan görüş; Sanatçının kendisini ifade etmek için umarsızca, gerekirse tüm vücudu ile resim yapma sürecine katılabileceği görüşüydü. Böylece ince ince boyama ve resim zemini üzerinde nesnel tanımlama yerine ressamın eylemi sonucu ortaya çıkıveren, rastlantısal bile olsa, oluşumlar elde etme onlar için önemliydi.

3.1.3. Renk Alanı Resmi

Soyut Ekspresyonizm'in eğilimlerinden biri olan bu resim türü, o dönemde soyut imgelere yön vererek biçimsel dil oluşturma çabası içerisinde bulunmaktaydı.

Terim ilk olarak 1950'de, Aksiyon Resmi yapan, de Kooning, Kline, Pollock, gibi sanatçıları Soyut Ekspresyonist sanatçılardan ayırmak için kullanıldı. Gottlieb (Resim 3-56), Motherwell (Resim 3-57), Newman (Resim 3-58), Reinhardt (Resim

3-59), Rothko (Resim 3-60), Still (Resim 3-61) Renk Alanı Ressamları renkli şekiller ve geniş alanları içeren soyut imajlarla ilgilendiler.³⁷



Resim 3-56: Adolph Gottlieb, Krom Üzerine Üç Disk, 1969, T.Ü.K.T., 121 x 183 cm



Resim 3-57: Robert Motherwell, Batlı Havası, 1946-47. T.Ü.Y.B., 182.9 x 137.2 cm.

³⁷ Read, Herbert, "The Thomas and Hudson Dictionary of Art And Artists", The Thomas and Hudson Ltd. 1994, Singapore. S. 88



Resim 3-58: Barnett Newman, İki Taraf, 1948, T.Ü.Y.B., 122 X 91.9 cm.



Resim 3-59: Ad Reinhardt, Mavi Soyut Resim, 1952, T.Ü.Y.B., 275 X 102 cm.



Resim 3-60: Mark Rothko, İsimsiz,1968, Kağıt Üzerine Sentetik Boya, 45,4 X 60, 8 cm.



Resim 3-61: Clyfford Still, D 1, 1957, T.Ü.Y.B, 113 x 159 in.

“‘Renk Resmi’ yada ‘Alan Resmi’ de denir. 1950’lerde ABD’de yaygınlaşan, hareketli, gerilimli ve anında (spontane) uygulamasıyla sanat yaklaşımında egemenlik kuran Soyut-Dışavurumculuk, 1950’lerin ortalarında iki farklı yönde gelişme göstermiş ve yeni anlayışlara kaynak olmuştur. Bu ayırışmanın sonucunda, 1960’larda Soyut-Dışavurumcular’ın tüm tuvale yayılan imge anlayışını, fırça darbeleriyle uygulanan farklı renklerin görünüşte birbirine akışkanlığını ve renkçiliğini tavır olarak sürdürmekle birlikte, gerilim ve hareket yerine, uyum ve denge niteliklerini belirleyen yeni bir soyutlama türü benimsemiştir...”³⁸

1950’li yıllarda Willem de Kooning, New York’ta yenilikçiliği (avant-garde) etkisi altına almıştı. Onun etkisine direnen bir avuç modernist ressam arasında Mark Rothko ve Barnett Newman’da vardı. 1950’de bu ikisi üstün duygusal halleri akla getirmek için renkli büyük dikdörtgenlere dayalı bireysel tarzlar geliştirmişlerdir. Eserlerinin biçimsel ve duygusal benzerliklerinden dolayı, çok geçmeden bunlardan topluca Renk Alan Ressamları olarak bahsedilmeye başlandı.

Sanatta bütünsel yaklaşıma, 1945-50 arası yapmaya başladığı single-image color-field resimleriyle Barnett Newman³⁹ öncülük etti. Newman’ın piktoral yapıya yaklaşımı, alan içinde resimlenmiş biçimlerin parçadan parçaya ilişkilendirildiği kübist prensibe karşıydı. O’nun alan ile tüm imgeyi özdeşleştirme fikri, Minimal Sanat’ın başlangıç noktası oldu. Biçim ve renkleri ele alış şekliyle Newman geleneksel resim anlayışının temel kurallarına meydan okudu. Frank Stella ve Donald Judd gibi genç sanatçılar, içe (öze) ait ilişkiler yada elemanların herhangi bir hiyerarşisinin elenmesini (yok edilmesini), kompozisyonda diğerlerinden farklı niteliğe sahip bir Amerikan yakyaşımı olarak tanımladılar. Newman, kompozisyonlarını “non-relational” (ilişkisizlik) olarak adlandırdı.

³⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, c. 3, İstanbul, 1997, s. 1547

³⁹ Barnett Newman için Bkz. Greenberg (1959) ve Rösenberg (1969).

Rothko, 1947’de “soluğunu” kestiğini belirttiği ressam arkadaşı Clyfford Still’in (1904-1980) renkli soyutlamalarından esinlenerek önceki “Mitsel” sanatsal uğraşlarına son verdi. Rothko’nun bu yeni anlayışta serbestçe boyadığı ve açık bir düzenleme yapısından yoksun ilk resimleri çoğunlukla Still’in çalışmalarının yumuşak versiyonlarına benziyordu. 1948’de renk alanlarını dikdörtgen birimler halinde düzenlemeye başladı. 1950’de olgun biçimine ulaşmıştı. Bu, tipik tek renkli bir fon üzerinde birbiri üzerinde 2 ila 4 yumuşak kenarlı, renkli dikdörtgen blokları kapsıyordu.

“Matisse’e Bağlılık”⁴⁰ gibi resimlerinde Rothko, bilinçli olarak Alman filozof Friedrich Nietzsche (1844-1900)’nin Dionysian ve Apollonian dediği iki farklı insanın eğilimleri arasındaki çok derin bir uyumu aradı. Rothko tablolarında insan davranışlarına ait ikilemi uyum içinde ve tatmin edici bir bütünlüğe dönüştürmeye çalıştı.

Matisse⁴¹, Rothko’dan farklı olarak çalışmalarında asla tamamen ideal bir ahenk oluşturamadı. Rothko, bir çok defa tekrar tekrar okuduğu Nietzsche’nin ana görüşünden, yani modern bireyin “trajik bir şekilde bölünmüşlüğü” düşüncesinden emindi. Rothko’nun tablolarının yüzeyleri asla bir bütünlük sunmaz. Farklı farklı renk alanlarının bir toplamı olarak kalır. Bu resimleri güçlü kılan şeyin insan vücuduna ait parçaların soyutlanmış biçimde kullanılması olduğu ifade edilebilir. Burada sözkonusu olan şey baş, gövde ve bacakların ifadesidir. Bu çalışmalar genel olarak vücuda ait parçaların aynadaki yansımaları izleyiciye sunar. Ayrıca, Rothko’nun artan bir şekilde eserlerinde kullandığı koyu renk bu bölünmenin trajik sonuçlarını ima eder.

Barnett Newman (1905-1970) ise modern insanlığın varolan durumunu ifade etmek için temsilsiz bir biçim anlayışı geliştirmeye çalıştı. Newman koyu renkli bir alanın ortasından aşağı inen tek bir çizgi ile oluşturduğu resimlere varıncaya kadar çeşitli anlayışlarda denemeler yaptı. Çalışmalarını daha fazla geliştirmeye niyetlenmesine rağmen yapageldiği resimlerinin basitliğini şaşırtıcı derecede daha

⁴⁰ Bkz. The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 88-91

⁴¹ Bkz. Baar (1951).

etkili ve resonant buldu. Bir yöntem arayışının sona erdiğine karar vermeden önce 6 ay süre ile ona baktı. Bu noktadan itibaren Newman, Cathedra⁴², da olduğu gibi yüzeyi bölen, kendi deyimiyle bu doğrusal “fermuarların” bir veya daha fazlasına sahip olan tek renkli tuvalerde uzmanlaştı. Newman’ın fermuarları, Rothko’nun dikdörtgenleri gibi tek insan figürünün soyut halini ve izleyicilerin tanımlayabileceği bir şey sunmayı hedefler. Newman, bireyin küçük, sınırlı dikey çizgisiyle evrenin sonsuz genişliği arasında bir zıtlık oluşturmaya çalıştı. Cathedra ve o tarzdaki diğer eserler hayal gücümüzü hedef alan tek renkli bir alanla ifade ediliyordu. “Hz. İsa’nın yüksek ve muhteşem bir tahtta oturduğunu gördüm, elbisesinin eteği bütün tapınağı dolduruyordu.”⁴³ Newman’ın tablosunda izleyicilerinin İsa’nın hissettiklerini hissetmelerini istediği görülüyor. Bu, kişinin küçüklüğü değil, fakat kutsal varlığın ulu olgunluğu idi.

Gerek Aksiyon Resmi, gerekse Renk Alanı Resimleri ressamların savaş sonrası arayışları ile ortaya çıkmış ve taraftar bulmuş anlayışlardır. Bu anlayışlardaki en önemli şey sanatçının çalışmasını oluştururken yaşamış olduğu süreçtir. Eserin oluşturma süreci içerisinde ister planlanmış olarak, ister planlanmadan tamamen kendiliğinden ya da rastlantısal olarak oluşmuş biçim ve şekiller sanat dünyasına yeni bir boyut kazandırmıştır.

3.1.4. İformel Sanat

Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa’daki yansımalarına İformel Sanat adı verilmektedir. Bu dönemdeki sanat anlayışı farklı anlatım biçim arayışlarının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu akımla birlikte, Avrupa sanatının geçmişinde yer alan figüratif anlayış bir kenara itilerek amorf biçimler yaratma çabası ortaya çıkmıştır. Aynı dönemdeki Soyut Dışavurumculuk akımının tersine belirli bir geleneğe sahip olan bu akımın sanatçıları tamamen kendi bilinçaltılarını kontrol dışı bırakamamışlardı. Bir çeşit yarı kontrollülük vardır. Resmin plastik elemanları olan biçim, kompozisyon, renk kavramları kendini az da olsa göstermektedir.

⁴² Cathedra, Latince “taht” anlamına gelir.

⁴³ Rosenberg (1969)

Resim sanatında formsuz, figürsüz anlamıyla kullanılan informel kelimesini, ilk olarak Michel Tapies 1952’de kullanmıştır. Bu nedenle informel kelimesinin anlamı ve kapsamı çeşitli kaynaklara göre değişiklik göstermekle birlikte genel olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat alanında etkili olan, lirik soyutlama, aksiyon resmi, taşizm gibi resim terimleri ile birlikte ele alınmaktadır. Bu kavramın tanımlanmasında Alman sanat tarihçisi ve eleştirmen Will Grohmann’ın ifadesi şu şekildedir:

“İnformel sanat eserleri –ABD soyut ressamlarının eserleri de dahil olmak üzere– modern toplumda en yüksek olgu olarak gördüğümüz özgürlüğün estetik bir örneklemesidir. Bu olgu, bu resimleri temsil edenler için aynı serbestiyeti ifade etmektedir. İnformel eserlerin açıklığı, seyirciyi kendi özgürlüğü ile resimdeki özgürlüğü bağdaştırmaya ve aynı dalgada iletişim kurmaya davet etmektedir. Sadece estetik ifadeler olmayan bu resimler, modern sanatın bir yansımasıdır.”⁴⁴

1950’lerde bu akımın sanatçıları kendilerinden önceki sanatçıların tanıdık biçimlerini kullanmadan imgeler yaratmanın yeni bir yolunu aradılar. Doğaçlamayla yeni şekiller ve yöntemler geliştirdiler. Yapıtlar çok çeşitlilik göstermekle birlikte, genellikle serbest fırça vuruşları ve kalın boya tabakaları kullandılar. Aynı dönemde Amerika’da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk gibi serbest biçimli sanat da çok geniş bir yaratı alanını kaplar; hem figüratif hem de non – figüratif ressamları içerir. Merkezi Paris’te olmasına karşın etkileri Avrupanın birçok yerine özellikle İspanya, İtalya ve Almanya’ya yayılmıştır.⁴⁵

İnformel sanat, dünyada benzer akımlarında yer aldığı II. dünya savaşı sırasında ve sonrasında Avrupa’yı kasıp kavuran yeni ifade biçimlerinden sadece bir tanesidir ve o dönemlerde Avrupa’da jestin öne çıktığı ve hareketin önemsendiği bir sanat anlayışıdır. Bu konuda Amy Demsey şu şekilde yazmıştır;

⁴⁴ BELGİN, Tayfun. “Kuns des Informel “, Wienand, Çev: Türkan TUNCA, s. 42

⁴⁵ Turner, Jane., “the Dictionary of Art”, Grove Yayınları, c.: 34, 1996.

“İnformel sanat (formu olmayan sanat), Avrupa’da 1940’ların ortalarından 1950’lerin sonlarına kadar uluslararası sanat dünyasına egemen olan jestli soyut resim türüne verilen isimdi ve Lirik Soyutlama, Madde Resmi ve Lekecilik gibi başka terimlerin arasında bir anlaşmazlık olmasına rağmen Fransız yazar, heykeltıraş ve caz müzisyeni Michel Tapie (1909 – 1987) tarafından bulunmuştu.”⁴⁶

Dönemin sanatçıları yeni biçim yaratma sürecinde genellikle kendi içselliklerine başvurmuşlardı. Bu içsellik lirik soyutlama biçiminde hayat bulmaktadır. Bu yaratım sürecinde sanatçılar kişiselliklerini otantizme ve kendiliğindenselliğe, duyu ve harekete bağlıyorlardı. Yaratım serüveni içerisindeki zaman kavramını da eserlerini oluştururken dikkate alıyorlardı.

İnformel sanatla ilgilenen sanatçılar, o dönemin yenilikçi tavrında farkındaydı ve Amerikan Aksiyon Resmi’ne paralellik içinde biçimle çok fazla ilgilenmediler.

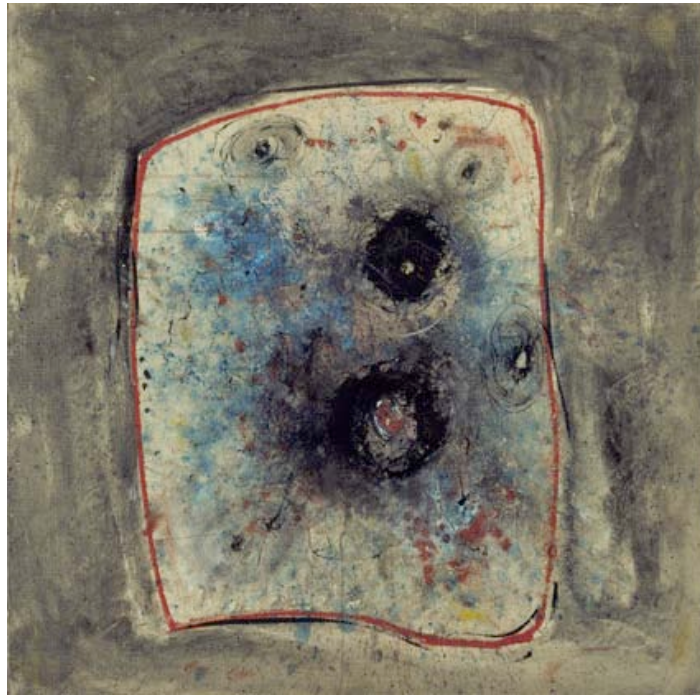
İnformel sanat, Soyut Expresyonizmle birçok benzerlik içeren yeni yönelimlerle birlikte yaklaşık olarak aynı zamanlarda Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Bu anlamda ekspresif resim tarzı başlangıçta Paris ekolünün etkisi altında kalmıştır. Fakat 1950’den itibaren tüm Avrupa’da yeni biçim ve anlam arayışlarında olan sanatçılar vardı. Onların tamamı bu hareketi takip etti.

İnformel tanımını yeni resim anlayışı formsuzluğun imzası olarak ilk kez 1950’de kullanan Michel Tapies tarafından ortaya atıldığını daha önce söylemiştik. Bu anlayışın ortaya çıkmasında psikolojik anlamda otomatizmin sürrealist kavram köklerinin etkisi vardır. İnformel sanat figüratif çizgiler içermez, spontan hareketlerden ve aniden beliren düzgün söz dizinlerinden oluşur. Bütünleştirici terimlerinin yanında değişken elemanlardan biri olarak renk hakimdir.

⁴⁶ DEMPSEY, Amy; “Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler”, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, s.184. 2007.

Malzeme veya karışık renklerin kullanımı ile ilgili teknikler daha önceki resim malzemeleri ile değil, kum gibi üç boyutlu ve maddesel özellik gösteren ve izleyicinin anlayabileceği farklı bir yol oluşturabilir. Bilinçaltının ilham kaynağı olan serbestlik, resmin hareketliliğini ve raslantısallığın belirleyici olduğu informel sanatın yaratılış sürecini belirlediğini düşünebiliriz.

İnformel Sanatı, Avrupa’da yaygın duruma getiren ve bu doğrultuda çalışan başlıca sanatçılar şöyledir; Başta kurucusu sayılan Wols (A.O. Wolfgang Schulze) (1913-1951) (Resim 3-62) ile birlikte, Hans Hartung (1904-1989) (Resim 3-63), Alfred Manessier (1911-1993) Resim 3-64), George Mathieu (1921--)(Resim 3-65), Henri Michaux (1899-1984) (Resim 3-66), Serge Poliakoff (1900-1969) (Resim 3-67), Jean-Paul Riopelle (1923-2002) (Resim 3-68), Antoni Tâpies (1923- 2012) (Resim 3-69).⁴⁷



Resim 3-62: Wols (A.O. Wolfgang Schulze), Resim, 1946, T.Ü.Y.B. 81, 81,1 cm.

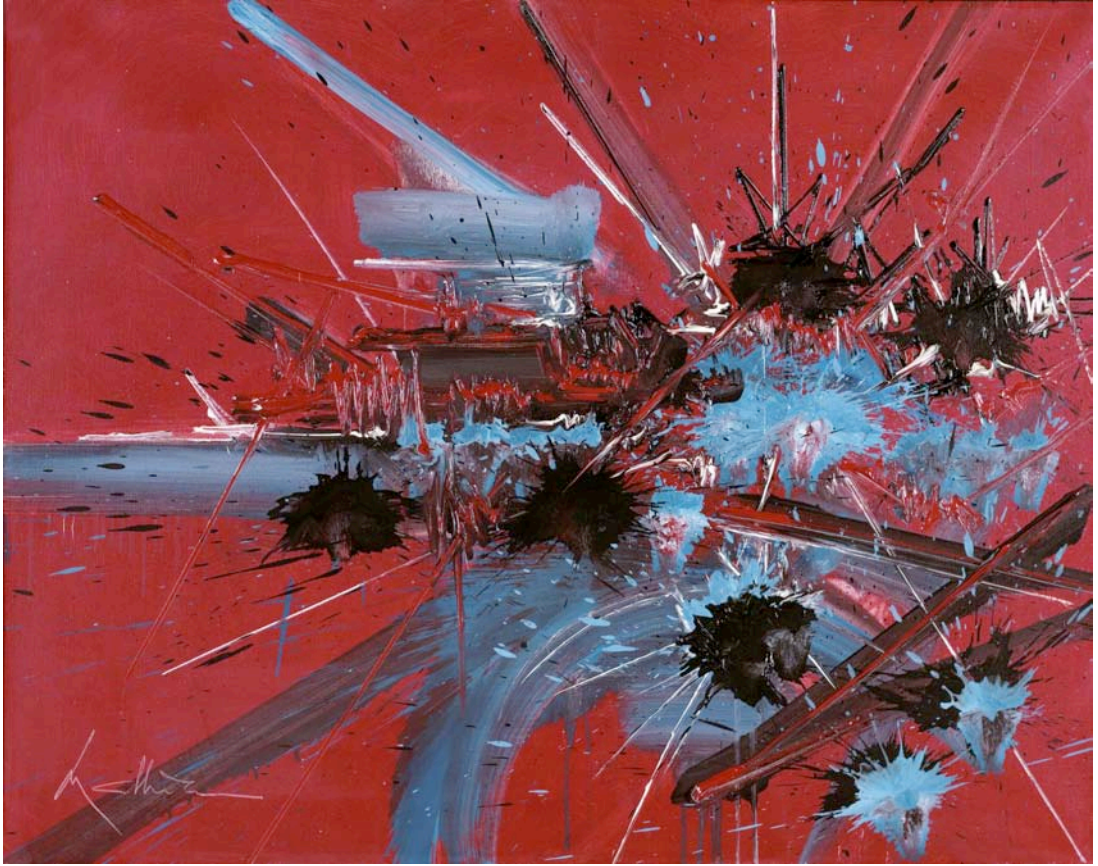
⁴⁷ ESCHENBURG, Barbara, Ingeborg Güssow, Crista von Lengerke, Volkmar Essers. “Masterpieces of Western Art” volüm:2, 2005, s.621



Resim 3-63: Hans Hartung, Gravür 5, 1953 Gravür Plaka, 23,8 X 28,7 cm.



Resim 3-64: Alfred Manessier, Figür ve Dindarlık, 1944-45, T.Ü.Y.B. 146,7 X 97,2 cm.



Resim 3-65: George Mathieu, Konsentre Kaçış, 1987, T.Ü.Y.B, 92 X 173 cm.



Resim 3-66: Henri Michaux, Soyut Kompozisyon VI 1984, Özel Kağıda litografi, 56 X 36 cm



Resim 3-67: Serge Poliakoff, Kompozisyon Gri, Kırmızı ve Sarı, 1960, Litografi, 50, 5 X 69 cm



Resim 3-68: Jean-Paul Riopelle, Orman Yakma, 1955, 76,5 X 90, 5 inch.



Resim 3-69: Antoni Tâpies, Gri Rolyef ve Siyah, 1959,T.Ü.K.T., 194.6 x 170 cm.

4. BÖLÜM: SÜRREALİZM, SOYUT EKSPRESYONİZM VE OTOMATİZM İLİŞKİSİ

4.1. Sürrealizm Dönemi'nde, Otomatizmi, Resim Sanatında Kullanan Ressamlar

Sürrealizm içerisinde Otomatizm kavramını kullanan sanatçılar vardır. Dadaist sanatçıların kural tanımaz, akıl karşıtı ifade biçiminin gösterildiği çalışmalarında ele aldıkları bilinçaltının etkilerini, manasız bir biçimde birleştirdikleri eserleri, Sürrealistlerce de içtenlikle ele alınır. 'Otomatizm' denilen yarı-bilinçli, kendiliğinden oluşan şekilleri resimlerine yansıtan Salvador Dali (Resim 4-1), Andre Masson (Resim 4-2), Max Ernst (Resim 4-3), Oscar Dominguez (Resim 4-4) bunlardan bazılarıdır.

“Dada ve Sürrealizmin savunduğu “otomatizm”de, kendimizi kendi hoşgörümüze teslim etmemiz söz konusu değildir. Dada ve Sürrealizme göre otomatizm yaşayan şiiire ait bir sanat, devamlı ve kalıcı yaratının ahlaki bir unsurudur. Burada özgürlük, ölçülebilir bir sorumluluk durumu olmaktan çok, irade ve umudun bir amacıdır. Sanatçının yalnızca, denetim altına alınması olanaksız doğanın oyuncuğu olduğu Romantik kadercilikte ve insanın kendi doğasına sahip olduğu ve akılcı geleneklere sıkıca bağlanmış bulunduğu humanizm'deki güç sentezcilik, Sürrealizmin felsefesi temel konularıdır. Sürrealizm psikolojik spontanite'nin kapaklarını açtığında, insan çevresinden uzaklaşamaz; bilinçaltı ve düşler dünyasını tıkararak ya da deha'yı oluşturan güçleri öfkelenendirerek de bunu başaramaz. Otomatizmi benimsemek yönünde Sürrealizm, düşler dünyasıyla pek az ilgilenmiş olan Dada'yı kat kat aşmış durumdadır.”⁴⁸

⁴⁸ PASSERON Rene,1982, s. 52

Salvador Dali; Freud'un bilinçaltı imgelerinin, erotik çağrışımları üzerine yazdıklarından ve Parisli Sürrealistler'in bilinçaltını ortaya çıkartma çabalarından etkilenmişti. Sürrealizm'de düşüncenin herhangi bir mantık çerçevesinde yer almadan geliştirilmesini temel alan otomatizm kavramını benimsediyse de, bunu diğer Sürrealist sanatçılardan farklı olarak pozitif bir biçimsellikle ele aldı.

Eserlerinde oluşturduğu zihinsel gerçekçilik, betimlediği gerçekdışı düşsel mekan ve imgelem ile zıtlık meydana getiriyordu. Bu yapıtlarda zihinsel gerçeği ayırmak neredeyse imkansızdı. Dali'nin amacı günlük uğraşları alaycı bir tavırla hayali bir sürece sokmaktı..

Resimleri, çoğunlukla kullandığı İspanya manzaralarıyla oluşturduğu gerçek dışı figürler kullandığı temalardandır. Veristik Sürrealizm⁴⁹ olarak da anılan bu eğilim içinde Dali birbiriyle ilişkisiz bilinçaltındaki imgeleri gerçekçi bir yaklaşımla ve otomatizm yöntemini kullanarak bir araya getirmişti.



Resim 4-1: Salvador Dalí. Aydınlanmış Zevkler, 1929. Tahta Ü.K.T, 23.8 X 34.7 cm.

⁴⁹ Veristik Sürrealizm; Resimler gerçekçi ve doğrucu bir yaklaşımla betimlenir, kolayca tanınan görüntüler kendi doğal çevrelerinden çıkarılır, usa ters düşen, şaşırtıcı, düşsel bir ortam içinde verilir ve bu davranışa oneirizm denir, akımın bu koluna da veristik sürrealizm denir.

Andre Masson; “Sürrealist Spontaneistler “objektif şansı” ya da sanata “yeniden sokmak” iddiasında iseler, çok sayıda teknik buluşla karşılaşmamız hiçte şaşırtıcı olmamalıdır.”⁵⁰

Masson’un yararlandığı materyallerin, resimlerine serbest bir biçimde yansıdığı görülmektedir. Bazı resimlerinin gelişim sürecinden bahseden sanatçı şu ifadeleri kullanmıştır;

“Çizimlerle resimlerim arasındaki uzaklığı farkettiğimde birincinin hızı, ikincilerinse ölümcül yansıması yüzünden onlara ne denli gereksindiğimi gördüm. Deniz kenarında, çeşitli ayrıntıları ve mattan-parlağa değişen özellikleriyle, kumun güzelliğini seyrederken, birden soruna bir yanıt bulduğumu anladım. Atölyeme döndüğümde yere çerçeveye gerilmemiş bir tuval yaydım, iri damlalar halinde zamk döktüm ve daha sonra tüm tuvali plajdan getirdiğim kumlarla kapladım.... Çeşitli yerlere zamklanmış kum ekleyerek yapıtı zenginleştirdim. Sonunda aynen mürekkeple yaptığım çizimlerde olduğu gibi biçimsel bir görünüme gereksindim ve bir fırça ile saf renkler kullanarak, bilinen kurallara aykırı olan bu resmi tamamladım.”⁵¹

Bu kum resimleriyle birlikte Otomatizm kavramındaki serbest biçim anlayışı ve Soyut Ekspresyonizm arasında kurulan bağ ortaya çıkmaktadır.

⁵⁰ PASSERON Rene,1982, s. 47

⁵¹ PASSERON Rene,1982, s. 47



Resim 4-2: Andre Masson, Balıkların Savaşı, 1926, T.Ü.K.T., 36.2 X 73 cm.

Max Ernst; Sürrealizm, sanatın içerisinde insanın kendi bilincini çözümlemesinin sanatsal yaratıcılığa yol gösteren bir araç olduğunu savunuyor, deney ve araştırmaya önem veriyordu. Otomatizm kavramını ön plana çıkararak kurulan birliğin içinde hepsinin yapıtları birbirinden oldukça farklı bir kişisel çözümleme sergiliyordu. Sürrealistler arasında ortak bir üslup gözlemlemek oldukça zordu. Kimisi bilinçaltını beynin denetiminden arındırarak açığa çıkarmaya çalışırken; kimisi de sürrealizmi kişisel fantezileri araştırmada bir boşalma noktası olarak kullanıyordu. Ernst ise bu anlayışlar arasında kendisine frontaj tekniğini yardımcı eleman olarak kullanmıştır;

“Birgün oldukça sıkıntı içinde bir meyhanede otururken devamlı ovulmaktan pütür pütür olmuş tahtalar dikkatini çekti. Her zaman “zorlayıcı esin” arayan sanatçı bu pütürlü, kaba saba yüzey üzerine birkaç kağıt tabakası yerleştirdi ve kurşun kalemle üzerinden giderek tüm düzensizliklerin üzerine çıkmasını sağladı. Görünüşün birden bire kuvvetlenmesi, sanatçıyı son derece şaşırtmıştı. Bu yaptığı hemen tüm çocukların bildiği basit bir oyundu. ancak ressamın yaratıcı ve hallusinatar⁵² gözünde hem

⁵² Hallusinatar (Hallusasyon); “Herhangi bir obje olmadan algılama eylemi” olarak tanımlanabilir. Gözemi yapan kimse gerçekte uzaya kendisinin yansıttığı görüntünün gerçek olduğuna düşünür.

grafik, hemde plastik olan şiirsel bir teknik keşfetmiş oldu. Bu teknikte soyut basitleştirme, biçimlendirmeye temel olmaktaydı.”⁵³



Resim 4-3: Max Ernst, Deniz, 1928, Tuval Üzerine Boyanmış Plaster, 55.9 X 47 cm.

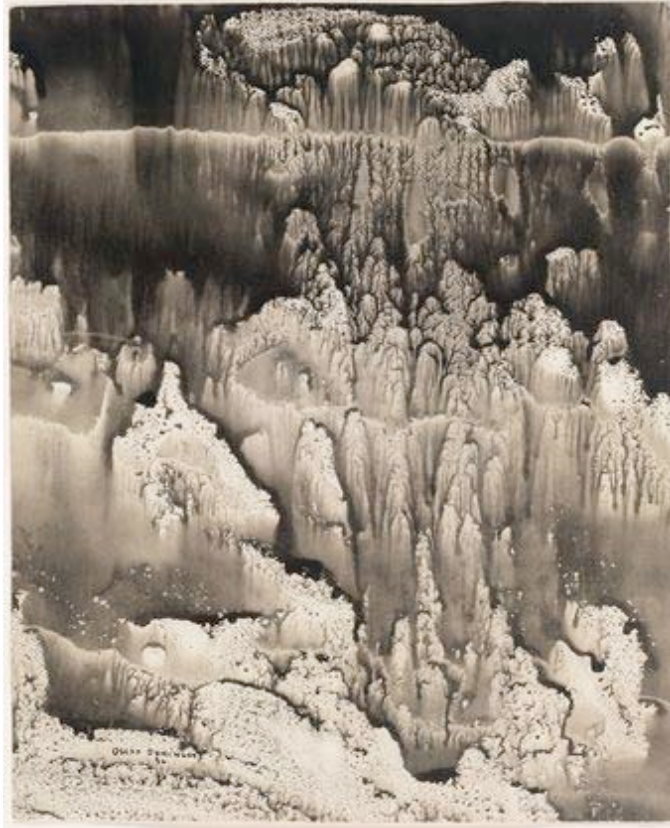
Ernst; bu keşfetmiş olduğu tekniği daha sonraları yaratım aracı olarak tuvallerine yansıtmaya başladı. Fazla gördüğü yerlere fiziksel müdahale ile kompozisyonlarını tamamlamaktaydı. Resim yüzeyinde şans faktörünü de kullanarak bilinçaltında yatan hayal ürünü denilebilecek biçimlerini otomatik biçimde oluşturmaya çalışmıştır. Böylelikle Ernst, insanların yaratıcılık gücünün ne şekilde

Duygusal temalar (korku, sıkıntı, aşırı düşünlük) ve saplantı konuları (korkutucu hayvanlar, tanrısal yaratıklar) bazı hallusinatar piskolojik kapsamına girer.

⁵³ PASSERON Rene,1982, s. 163

olursa olsun bir kurala ve yaptırıma bağlanamayacağı gerçeğini keşfetmiş durumdaydı.

Oscar Dominguez; Otomatizm kavramından hareketle keşfetmiş olduğu bir teknik olan Dekalkomanilerle⁵⁴ birlikte işler üretmesi ile tanınmıştır. Genellikle tek renkle oluşturulan ve ıslak biçimde ele alınan kağıdın daha kurumadan bir başka kağıda basılmasıyla elde edilen raslantısal biçimlerin oluşturduğu kompozisyonları kullanmıştır. Herhangi bir ön hazırlık yapmaksızın ve hiçbir kompozisyon kuralına bağlı olmadan otomatik biçimler oluşturmayı amaçlamıştır.



Resim 4-4: Oscar Dominguez, İsimsiz, 1936, Kağıt Üzerine Guaj Transfer, 35.9 X 29.2 cm.

⁵⁴ Dekalkomani: 1930' larda Oscar Dominguez' in (1906-58) GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının OTOMATİZM kavramından yola çıkarak oluşturduğu teknik. Bu teknikte boya kalın bir fırçayla ince bir kağıdın üstüne sıçratılır ve kurumadan ikinci bir kağıtla yavaşça sürtülerek gelişigüzel dağılması sağlanır. Daha sonraları ERNST tarafından YAĞLIBOYA' ya uygulanan bu tekniğin en önemli özelliği, yapıtın ön tasarısız oluşturulmasıdır.

4.2. Soyut Ekspresyonizm ve Bu Dönemdeki Otomatizm

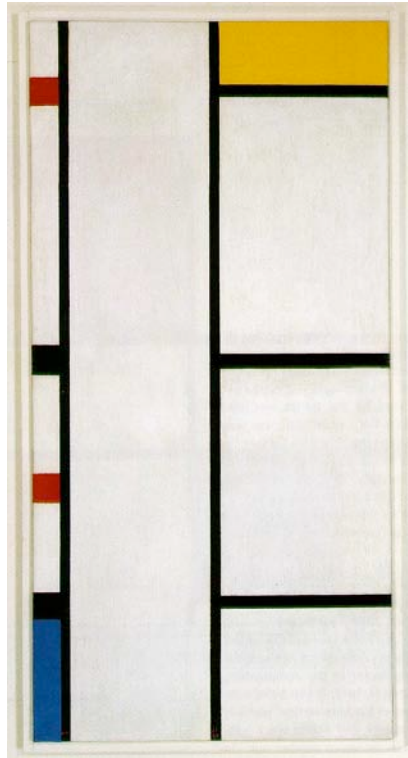
20. yüzyılın başlarından itibaren etkili olmaya başlayan faşist eğilimler ve II. Dünya Savaşı'nın (1939 – 1945) başlaması dönemin önde gelen sanatçılarının ve yazarlarının ABD'ye göç etmesine neden olmuştu. 1940'a doğru, Andrea Breton, Salvador Dali, Fernand Leger (Resim 4-5), Marc Chagall (Resim 4-6), Piet Mondrian (Resim 4-7), Moholy-Nagy (Resim 4-8) ve Max Ernst gibi sanatçıların New York'taki varlığı sürrealistlerin fikirlerinden en derin şekilde etkilenen Amerikalı ressamlar arasında sanatın ilerlemesi bakımından faydalı tartışmalara neden oluşturmuştur. Bütün bu sanatçılar, konu ile ilgilenen yazarlar, eleştirmenler ve şairlerin kurdukları çevre, tartışmaların daha da derinleşmesine yol açtı.



Resim 4-5: Fernard Leger, Sürücüler, 1941-42, T.Ü.Y.B., 228,6 X 172,8 cm.



Resim 4-6: Marc Chagall, Akeko ve Zemphira Ayışığında, 1942, K.Ü.K.T., 38,4 X 57, 2 cm.



Resim 4-7: Piet Mondrian, Kompozisyon No. III Blanc-Jaune, 1935-42, T.Ü.Y.B. 101x51 cm.



Resim 4-8: Moholy-Nagy, İsimsiz, 1942, T.Ü.Y.B. 58.7 X 46 cm.

Soyut Ekspresyonistler; Tobey, Rothko, de Kooning, Still, Gorky, Newman, Pollock ve Motherwell hem Kübist biçimsellikten, hem de Sürrealist Otomatizm’inden ilham aldılar. Bunların paylaştıkları ortak nokta; bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanan yeni bir sanatın doğması gerektiği yolundaydı. Bu yeni sanat sadece avrupalı olmamakla kalmayacak; aynı zamanda belli bir üsluba bağlı kalmayarak, bireyin kendisi ile ilgili özellikleri geniş ölçüde açığa vurmaya çalışarak Amerikalı olmayan nitelikler de gösterecekti. Kübist biçimsellik ve Sürrealist Otomatizm, Modernizm’in iki farklı oluşumlarıdır. Soyut ekspresyonistler kübistlerden belirli resim araçları ve farklı bir estetik üslup öğrendiler. Sürrealistler’den ise hem kendini bilinçaltının incelemesine adanmış hem de bunu yapma tekniklerini aldılar. Ancak Avrupalı Sürrealistler bilinçaltı ile ilgili fikirler yumağını Sigmund Freud’dan aldıkları halde Amerikalı sanatçıların çoğu İsviçreli psikanalist Carl Jung’un (1875-1971) düşüncelerini destekliyordu. Carl Jung’un “Toplu Bilinçaltı” teorisi, insanın hatıralarının altında bütün insanlar için bilinen duyguların ve sembolik çağrışımların bir deposu olduğunu kabul eder. 1930’lu yıllarda Amerikan sanatının dar

görürlüğünden memnun kalmadıklarından dolayı soyut ekspresyonistler kendi içlerinde evrensel temaları aradılar⁵⁵.

Bütün bu farklı etkileri bir araya getiren ilk ressamlardan Arshile Gorky⁵⁶ (1904-1948), 1920’de doğduğu topraklar olan Anadolu’dan göç ederek 1925’te New York’a yerleşti. 1930’larda eserleri Cezanne’den, Picasso’ya ve Miro’ya kadar modernizm evrimini izleyen bir dizi anlayıştan geçmiştir. Bir çeşit Soyut Sürrealizm’in gelişmesine öncülük etmiştir. Bu yolda “Şelale” (Resim 4-9), “Altın Kahverengi” (Resim 4-10), “Sochi’nin Bahçesi” (Resim 4-11) gibi eserler oluşturmuştur. Herbirinde benzer palet, renk şeması, kısmen tamamlanmış yüzey, karakteristik bakımdan biçimlerin yeniden çözümlemesi olmayan olgu ve köşede bir karşılıklı konuşma sahnesinde bulunabilir.⁵⁷



Resim 4-9: Arshile Gorky, Şelale, 1943, T.Ü.Y.B., 153,7 113 cm.

⁵⁵ Rand (1991)

⁵⁶ Schwabacher (1957) ve Jordan (1982).

⁵⁷ Rand (1991)



Resim 4-10: Arshile Gorky, Altın Kahverengi, 1943-44, T.Ü.Y.B., 43 X 55 cm.

Gorky'nin olgunluk eserlerinden olan bir çalışmasında, üç temel etken görülür. Bunlar: a) Çalışmasında ana konuyu sağlayan ve doğduğu coğrafyaya ait çocukluk dönemi anıdır. b) 1936'da New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde açılan, hem Dada, hemde Sürrealist işlerin yer aldığı Fantastik Sanat sergisi ile ilk kez kıvılcımlanan Sürrealizm'e duyduğu ilgidir. c) Meslektaşları ile Jung'un fikirleri üzerine yaptıkları tartışmalar...

Bu faktörler 1940'da "Sochi'de Bahçe" serisinde bir araya geldi. Bu seri, resim sanatı için önemli görülmüştür. Şöyle ki, çalışmalar Gorky'nin babaevinin bahçesinden bahseder. Fakat tablolar o yeri tasvir etmekten ziyade oranın daha büyük anlamını çağrıştırmayı amaçlıyormuş gibi; sıvı, organik şekiller ve çok sayıda ortaya çıkan biçimlerle birlikte yaşamın hayat enerjilerini ifade ederler. Görünürde önceden tasarlanmamış, kendiliğinden meydana gelen formlar ve renklerle Gorky, kendisini ve izleyenlerini sadece kendi geçmişi ile değil insanlığın tarih öncesi, pre-analitik döneme kadar uzanan dünya ile evreni, bilinçsiz bir özdeşleşmeyle

buluşturmayı amaçlamıştır. Kendiliğinden ortaya çıkan görünümlerine rağmen Gorky'nin tabloları tamamen spontane oluşumlar değildir, hazırlık çizimlerini gerektiren bir oluşum sürecinin sonucudur⁵⁸. O tablolarının izleyenleri derinden etkilemesini ve biçimsel bakımdan da güzel görünmelerini istiyordu.



Resim 4-11: Arshile Gorky, Sochi'de Bahçe, 1941, T.Ü.Y.B., 112,4 X 158,1 cm.

Bu alanda önderlik eden sanatçılardan biri de Mark Rothko⁵⁹ (1903-1970) dur. 1930'lu yıllara ait çalışmaları daha figüratif tarzda sessiz sokak manzaralarını içeriyordu (Resim 4-12). 1940'larda O ve arkadaşı ressam Adolph Gottlieb, Sürrealizm'e ve Jung'a ilgi duyarak bilinçaltı dünyasından seçilen mitsel tasvirlerle dayalı eserler vermeye başladılar.⁶⁰

⁵⁸ The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 61-62

⁵⁹ Bkz. Gilbert ve Mc Carter (1988); Waldman (1978) ve The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 112-113

⁶⁰ Jung'un felsefe ve görüşleri için Bkz.Jung (1983)



Resim 4-12: Mark Rothko, Sokak Sahnesi, 1936/37, T.Ü.Y.B. 91.5 X 55.8 cm.

1943'te bir radyo programında sanatçılar bu eserlerini açıklarken şunları söylüyorlardı: “Eğer tablolarımızın isimleri bilinen antik çağın mitlerini hatırlatıyorsa, onları tekrar kullandık çünkü onlar ebedi sembollerdir. Onlar, hangi ülkede ve hangi zamanda olursa olsun sadece ayrıntıda değişen fakat özde değişmeyen ilkel korkuların ve motivasyonların sembolüdür.” Aynı yıl New York Times'a yazdıkları bir mektupta da “resimde konunun önemli olduğu ve sadece trajik ve zamansız olan konunun geçerli olduğu” konusunda ısrarlıydılar⁶¹.

“İlkel korkular”⁶² ve insan deneyiminin “trajik” özelliğine duyulan bu ilgi kısmen II. Dünya savaşının ilk yıllarındaki yaygın endişeyi yansıtıyor. Bu durum Rothko'nun karakterini de göstermektedir. Çoğunlukla sıkıntılı ve oldukça kötümser olduğu için daha sonra ikinci karısı olan Mary Alice (Mell) Beistle ile tanışıp aşık olduğu 1944'teki ender iyimserlik döneminden zevk aldı ve bu dönemde Deniz Kenarında Küçük Girdap'ı (Resim 4-13) yaptı. Bu büyük tuval tam olarak otomatist

⁶¹ Rothko'nun o dönemde radyo konuşmaları ve Times'a yazdığı yazılar için Bkz. Aston (1983), ss. 128-129

⁶² 'Rothko'un korkularından kalanlar' konusu ile ilgili olarak Bkz. Aston(1983)

teknîge güvendiği ve hayatın gelişmeye başladığı sulu ve ilkel dünyayı tasvir ettiği çalışmalarındandır. Bu çalışmasında çeşitli belirsiz formların ortasında deniz tarafından yukarıya yükselen daha karmaşık iki şekil vardır. Bazı eleştirilenler bu formları erkek ve dişi olarak tanımlamaya çalışmışlardır. İçinde yaşadığımız dünyadan farklılığı bariz birşekilde hissedilen bu tablo, kısmen Sandro Botticelli tarafından yapılan Venüs'ün Doğumu'na bir tepki gibi düşünülebilir. Rothko, Venüs'ün Doğumu resmini 1940'ta görmüş ve o zamana kadar gördüğü "en mükemmel şey" olarak düşünmüştür. Bu ihtimal bir arkadaşının: "Mark, Mell'in kendi Venüs'ü olduğunu düşünüyordu." sözleriyle destekleniyor. Deniz Kenarındaki Küçük Girdap, izleyiciyi hayatın başlangıcına götürürken aynı zamanda Rothko'nun Mell'le yeni hayatının başlangıcını da kaydediyor. Belki de bu bir tür Jung tarzı düğün portresiydi. Kendisinin Avrupa'nın büyük sanatı, modern ve pre-modern sanatla sürdürmek için yapılmıştı.



Resim 4-13: Mark Rothko, Deniz Kenarındaki Küçük Girdap, 1944, T.Ü.Y.B. 191.4 X 215.2 cm.

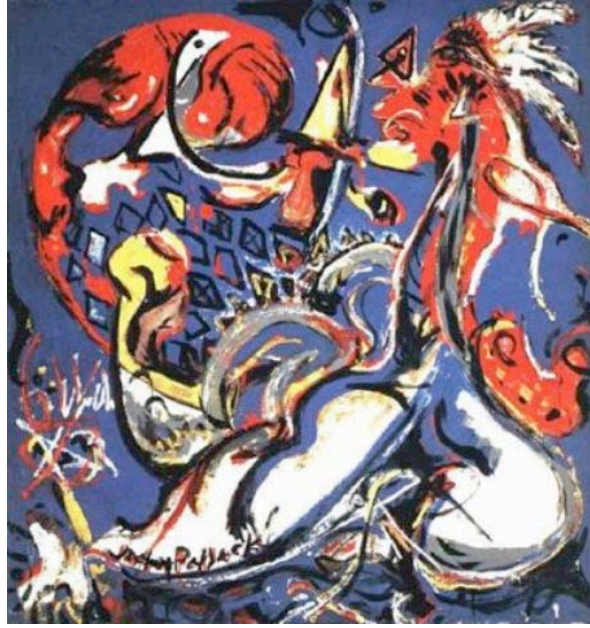
New York Ekolü'nün sanatçıları yenilikçiliğe bağlı oldukları halde çoğu ayrıca kendilerini eski Yunanistan'a kadar uzanan yüksek sanatın batı geleneği içerisinde görüyordu.

Jung'tan etkilenen Soyut Ekspresyonistler'in en ünlüsü olarak görülen Jackson Pollock⁶³ (1912-1956), Avrupa estetik geleneğini, Amerikan cephesiyle özdeşleşen daha ham, daha kaba biçimsel değerler lehine reddetti. Pollock, New York'a 1930'lu yılların başlarında geldi ve yerel ressam Thomas Hart Benton (1889-1975) ile birlikte çalıştı. Kendine zarar veren ve alkolik olan Pollock, Jung'un fikirleriyle 1939'da ailesi onu Jungian terapiste gönderdiğinde tanıştı. Pollock problemlerini çözmek konusunda isteksizdi. Bu yüzden terapist onu sanatı yoluyla konuşturmaya çalıştı, Pollock'un her hafta getirdiği tabloları Jungian Sembolizmi⁶⁴ bakımından analiz etti.

Terapi, Pollock'un kişisel problemleri üzerinde görünürde çok az etkisi olduğu halde, onun çalışmalarını önemli ölçüde etkiledi. O'na yeni işaretler ve sembollerle ifade tarzı kazandırdı. Bu durum ressamın toplumdaki tedavi edici role inanmasını sağladı. Jung tasvirleri "ilk" (primordial) insan bilincinden yararlanan ressamın izleyiciler üzerinde pozitif bir psikolojik etkisi olacağını ileri sürdü. "Erkek ve Dişi" (Resim 4-14) resmindeki gibi, 1920'lerin sonları ve 1930'lardan kalan standart bir Picasso konusuna yeni psikolojik ve biçimsel boyutlar getirmeye çalıştı. Erkek ve Dişi gibi tablolarda -birbiriyle karşı karşıya duran iki figür- Pollock açıkça bu inancı uygulamaya çalıştı. Tablonun yüzeyi Pollock'un görünürde bilinçaltı dünyasından bulduğu çeşitli küçük işaretler ve sembollerle doludur. Bu tabakanın altında ortadaki dikdörtgenin yan tarafında güçlü dikey elemanlardan oluşan bir yapı vardır. Erkeği temsil etmeyi amaçlayan soldaki daha köşeli elemanlar, dişiye temsil eden sağdaki daha çok eğrilerden meydana gelen elemanları dengeliyor.

⁶³ The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 110-112

⁶⁴ Jungian Symbolism'i için Bkz. Jung (1983)



Resim 4-14: Jackson Pollock, Erkek ve Dişi, 1943, T.Ü.Y.B., 109.5 X 104 cm.

Pollock, “Erkek ve Dişi” tablosunu yaptığı zaman ressam Lee Krasner⁶⁵ ile bir ilişkiye başlıyordu ve bu, Rothko’nun yaptığı “Deniz Kenarındaki Küçük Girdap” gibi bir dereceye kadar bir aşklar portresiydi. Fakat Pollock’un tablosu Rothko’nunkinden daha kaba bir boya yüzeyini, daha az zarif çizgisel ritmi ve daha açık renk kontrastlarını içeriyordu. Bu özellikler, onun dönemindeki diğer ressamların, yaşayan en büyük ressam olarak saygı gösterdikleri Picasso’nun kadınlarla ilgili son tablolarından esinlenmesine rağmen Pollock’un kiler Amerikan biçimsel değerlerini ortaya koyan bilinçli bir çabayı da yansıtıyor gibi görünmektedir.

1943’te Pollock’un tek kişilik sergisini⁶⁶ eleştiren eleştirmenlerin çoğu, genel olarak onun eserlerini kabullenme konusunda daha az istekli oldukları halde, “doğuştan gelen bir duyarlılık” lehine onaylayıcı bir şekilde onun Fransız üslubuyla ilgisini kestiğini belirtiyorlardı. İkinci Dünya Savaşı kapsamında, Pollock’un sert “Amerikancılığı” çok takdir ediliyordu.⁶⁷

⁶⁵ Lee Krasner ve sanat çalışmaları konusu için Bkz. Gabor (1995), Hobs (1993) ve Landou (1995).

⁶⁶ O’Connor ve Thaw (1978)

⁶⁷ Lynton (1982)

Bütün toplumsal değerler ve yaşama bakışları bu sanatçıları, özenilmiş biçim oluşturma tutku ve zorunluluğundan kurtarmıştır. Böylece gelinen nokta resimde geleneklerin ve kuralların dışına çıkılmasıdır.

4.3. Soyut Ekspresyonizm Dönemi İçerisinde Otomatizm'in Resim Yüzeyine Yansımaları

1944 yıllarında tamamen spontane olarak ve temsilsiz tasvir meydana getirmek için otomatist bir teknik kullanmaya başlayan Georges Mathieu (Resim 4-15) Soyut Ekspresyonizm'in önde gelen ressamlarından. O dönemde Fransa, Almanya'nın kontrolü altında idi. Sadece bu olgu bile Mathieu'nun böyle tamamen "özgür" bir tekniğin cazibesine kapılmasını açıklayabilir. O aslında daha güçlü olarak, aracısız ifadenin varoluş gerçeğini yakalayabildiğine inanıyordu. İlk olarak; ruhi şekilsizlik terimi ile sonuçlanan tabloları tanımladı, Fakat 1947'ye doğru lirik soyutlama ismini kullanmaya başladı.



Resim 4-15: Georges Mathieu, Duke Charles, Burgundy Düşesi Evli, 1957, T.Ü.Y.B., 98 X 160 cm

“Hızla gelip geçen anlık coşkularını tuvale yine aynı hızla aktarmaya çalışan Mathieu, resimlerini bazen bir seyirci

topluluğu önünde de yapmıştır. Mathieu'ya özgü bir tür aceleci anlatım biçimi, başlangıçta birbiri ile çatışan canlı olaylar dizisi gibi görünür. Ancak bu dramatik niteliği, yinelemeler bozabilmektedir. Dünyanın içinde bulunduğu nihilistik (hiçlik, inançsızlık) imalarda bulunmayı amaçlayan bu yapıtlar, bir süre sonra kişinin bencil duygularını tatmin etmekten fazla bir şey söylemez olurlar.”⁶⁸

Mathieu'nun “Capetians Everywhere” (Resim 4-16) gibi eserlerinin birçoğu çok büyük ebatta çalışmalardır. Mathieu, Capetian'lar⁶⁹ soyundan geliyordu. Bu sebeple eser kendisi ile özdeşleşiyordu. Bütün olgun eserlerinde olduğu gibi Mathieu, Capetians Everywhere'i çabucak bitirdi. Boyayı doğrudan tüpten tuvale sıkarak uyguladığı için kendisini dünyadaki en hızlı ressam olarak adlandırdı.



Resim 4-16: Georges Mathiue, Capetians Everywhere, 1954, T.Ü.Y.B., 295 X 600 cm

Resimsel ifade biçiminin doğasında var olan belirsizliği ve çok anlamlılığı ilk kavrayanlar, soyutçu ressamlardır⁷⁰.

Bu yaklaşım sanatçıyı resim sanatında otomatist tavra yöneltten ilk girişimlerden biri olarak dikkati çeker. Çünkü sanatçı tarafından resim her ne kadar

⁶⁸ Lynton (1982), sayfa 268.

⁶⁹ Capatians; Ortaçağ Avrupası'nda Ortaçağın büyük bir kısmında Fransa'ya hükmeden krallar anlamına gelir.

⁷⁰ Lynton (1982), sayfa 268.

tasarlanmış olursa olsun doğrudan tüpten uygulanmış boya, resim zemini üzerinde, içeriği bakımından bir dizi kimyasal değişim geçireceğinden ortaya çıkan oluşumlar şekil ve biçimsel bakımdan rastlantısal olacaktır.

Joan Miro gibi sürrealistler, bilinçli oluşturulan şekiller ve çizgiler ile resmi sonuçlandırmadan önce otomatizm'i sadece ilk adım olarak kullanmışlardı. Mathieu bu tarzı kullanarak tam özgürlüğü elde etme için sürrealist anlayışı ilerletmeye çalışmış olabilir. Hiç kuşkusuz sembollerin en usta kullanıcısı Paul Klee (Resim 4-17)⁷¹dir. Çizgisel öğeleri renkle kaynaştıran bir uyum yumağı halinde izleyiciye sunan Klee, hayatın trajik yanlarına dikkat çekerken içgüdüsel bir eylemi tercih ettiği bu durum Soyut Ekspresyonizm'de rastlanan özelliştir.⁷²



Resim 4-17: Paul Klee,İnsula Dulcamara, 1938, K.Ü.K.T, 31 1/2 x 69 inch.

Paul Klee'nin sanatsal evrimi çağdaşlarıyla aynı aşamaları izledi; fakat O gördüklerini yapıtlarına aktarmaktansa, dağarcığında sakladığı bir bilgi biçimine dönüştürdü. Daha sonra bu bilgilerden kendine bir üslup oluşturmaya çalıştı.⁷³ Böylece ele alınan durum bu şekilde çalışan sanatçılar için de son derece önemlidir. Çünkü soyut ekspresyonistler genellikle resim zemini üzerinde uygulayacakları boyaların kendilerine özgü kompozisyon anlayışları doğrultusunda damlatılması,

⁷¹ The Book of Art Volume 8 Modern Art sayfa 70-73

⁷² Lynton (1982), sayfa 227.

⁷³ Richard (1999).

sürülmesi, sıçratılması ve akıtılması sonucu ortaya çıkan şekil ve biçimleri belleklerdeki birikimleri ile buluşturup onlardan aldıkları çağrışımlara göre tamamlama yoluna gitmişlerdir.

Klee, iç ve dış dünya arasında bir köprü kurmasının zorunlu olduğu bilincine çok önceden varmıştı. Arayışlar döneminde Ensor ve Van Gogh'da çizginin yaratıcı öge olarak bağımsızlığını gözlemledikten sonra dışavurum yollarını genelde çizgiye indirgedi. Bu bağlamda 1908 yılında: “Doğaya yönelik çalışmalarım taze bir güç kazanmış olarak yeniden kendime özgü Improvisation (doğaçlama) ortamına atak bir giriş yapabilirim. Artık doğaya dolaylı olarak bağlandığımdan, ruha baskı yapan şeylere bir biçim vermeyi yeniden deneyebilirim. Koyu karanlık çizgiye dönüşebilen deneyimleri saptamak istiyorum.”⁷⁴ demiştir.

Sonuçta Klee, 1909'dan sonra, arınmış bilinç altında oluşan olağanüstü gergin, sinirli vuruşlarla resimler yaptı; bunlarda duygular, ruh durumları ve düş deneyimleri kendi içlerinde uyum sağlıyordu⁷⁵. Ressamın çalışması sırasında gösterdiği bu tavır ya da resim yapma yöntemi Gestural Art sanatçılarına kaynaklık etmiş olabilir. 1911'de, Alfred Kubin (1877-1950) ve Egon Schiele (1890-1918) gibi öteki sanatçılarla Sema grubuna katıldı. Moilliet aracılığıyla Macke, Marc ile ilişkiler kurdu. Klee, Der Blaue Reiter'in ikinci sergisine katıldı. Marc ve Kandinsky ile buluşmaları Klee için özellikle yararlı oldu. Çünkü bu grubun da amacı, O'nun model aracılığıyla özgüne ulaşma yoluydu. Böylece Klee arınmış rengin yakından incelenmesi gereğini bir kez daha hissetti. Daha sonra Paris'e yaptığı bir gezide kübist resimleri gördü, Der Sturm dergisi için ışık kavramı üstüne yazısını çevirmiş olduğu Delaunay ile buluşması, Klee'i özellikle rengin mümkün olan kullanımına karşı uyandırdı. Bununla birlikte bu önerilerden de bir bileşim bulamadı. Sorularının cevabı rengin bağımsız bir ortam ve kendisi için bir gereklilik olduğu, 1914 yılında Macke ve Moilliet ile birlikte Tunus'a yaptığı bir gezi sonucunda ortaya çıktı. Bundan sonra Klee, artık resimlerini renk kümelerinden kurabilecek ve görünüşte

⁷⁴ Richard (1999) sayfa 70. Ayrıca Bkz. Grohman (1954) ve Klee (1958).

⁷⁵ Richard (1999) sayfa 70.

ritimli, kavramda şiirsel olan bir anlatım yapısı elde etmek için değişiklikler yapabilecek duruma gelmişti.⁷⁶

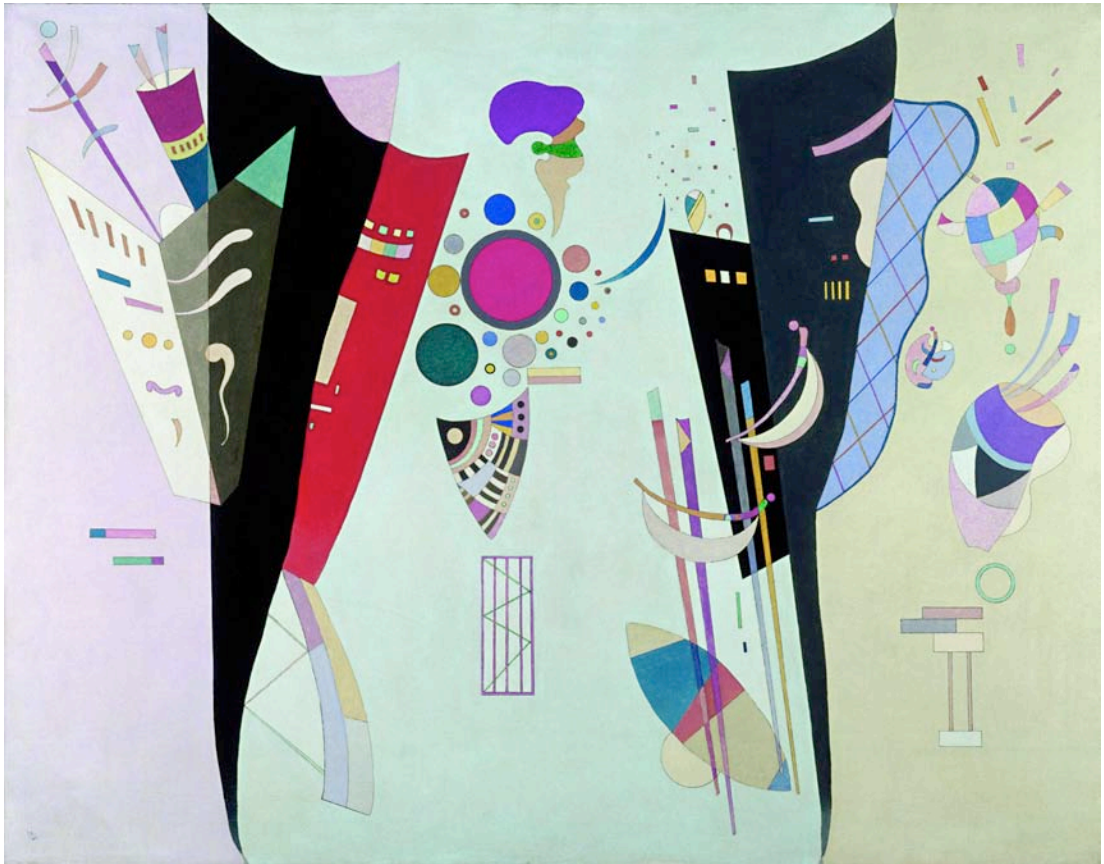
Klee'in anlayışına ulaşmada etkili olan Franz Marc, nesnelere içindeki gerçeklerin dışavurumunun gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemelerinin bunun için yararlı olacağına inanıyordu. Ancak bilinçaltı aracılığıyla bir yol bulunabilirdi. Bu nedenle 1909 sonrası yıllarda, doğayı iyice öğrenerek kendi bilinçaltını derinleştirmekle uğraştı ve doğanın yasalarını hayvan anatomisi yoluyla inceleyerek stilize edilmiş yeni hayvan figürleri oluşturdu. Ancak bu figürler doğa yasalarına göre tasarlandıkları için yine de son derece gerçeğe uygundular. Böylece doğanın simgeselliğini, duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışa vurmak için biçimi yalına indirgemeyi umuyordu. Bu sorun onun çalışmalarında 1910'a kadar yalnızca yapısal olarak çözümlendi. Renk ise daima nesneye bağlı kaldı; rastgeleliğini ve engellenen anlatımını hep korudu. Auguste Mack (Resim 4-18) katışıksız renkte bağımsız anlatım gücü bakımından onu yönlendirdi. Böylece renkteki dışavurumcu gizli güce ilişkin kuramını geliştirdi. Kandinsky (Resim 4-19) ile de tanıştıktan sonra doğa görünümünün öz yapısını, dışavurumun katışıksız renkleriyle dengede tutulmuş bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde birleştirdi. Ona göre artık tüm biçimler birer anıdan ibaretiler. 1914'de nesnelere tamamen bırakarak yalnızca içinden gelen imgelerle soyut resimler yapmak için çalıştı.⁷⁷ Bu onu biraz da olsa rastlantısal oluşumlara götürmüştür.

⁷⁶ Richard (1999) sayfa 70.

⁷⁷ Richard (1999), sayfa 79-81.



Resim 4-18: Auguste Macke, Türk Kahvesi II,1914,16 x 20 inch.



Resim 4-19: Wassily Kandinsky, Karşılıklı Anlaşmalar, 1942. T.Ü.Y.B.,114 x 146 cm.

Bununla birlikte sanatta, 'figürsüz sanat' yada temsilsiz sanata gelinmiş oldu. Ressamların nesne yada herhangi bir biçimi ifade etme amaçlarının ortadan kalktığı, resmin yalnızca bir alan olduğu ve yalnızca renklerden oluşan bir şey olduğu önem kazandı.

Avrupa'da figürsüz sanat anlayışı yaygınlaşırken ABD'de yaşayan ressamalarda sürrealizmden doğan ancak giderek farklılaşan bir ekspresyonizm tarzı geliştiriyorlardı. Bunların oluşumunda ise otomatizm önemli bir olgu olarak yer aldı.

5. BÖLÜM: UMUT KAYAPINAR'IN RESİMLERİNDE İFADECİLİK VE OTOMATİZM

20. Yüzyılın başından itibaren çeşitli etkenlerden dolayı sanatçılar eskisinden çok daha fazla olarak yeni ve alternatif arayışlar içerisinde olmuşlardır. Bu süreç sanatçıların daha yenilikçi, deneysel, anarşist ve sanat yapıtının kendinden çok sanatsal fikrin, yapıt oluşturma sürecinin ön planda olduğu bir özellik göstermektedir. Ressamlar figürlü yada figürsüz biçim anlayışlarını çeşitlendirmişlerdir.

Resimleri için herhangi bir ön çalışma yapmadan, direkt olarak tuval üzerine spontane biçimde başlayan Umut Kayapınar'ı, bu serbestlik ve bilinç altının özgür bırakılması cezbetmiştir. Umut Kayapınar'ın çalışmalarının kendi içinde küçük nüans ve çeşitli doku elde etme amacı ile kullandığı malzemeler doğrultusunda değişime uğradığı gözükmektedir.

Çalışmalarında belli bir espas sorunsalı ele alınmakta ve fırça vuruşlarını da serbest biçimde kullanmaktadır. Bu durum ile herhangi bir temaya bağlı kalınmadan içgüdüsellik ve hareket serbestliği amaçlanmaktadır. Açık-koyu değer araştırmalarının egemenliğindeki resimlerde rengin tonları kullanılarak boyut elde etme güdüsü söz konusudur. Bu araştırma içinde renk kontrastlıkları yardımı ile espas kuvvetlendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmalarında fırça vuruşlarındaki çeşitlilik arttırılırken düzensiz ve boyut farklarıyla hareketi kuvvetlendirmesi amaçlanmaktadır. Otomatizm kavramıda ön plana alınarak belli bir serbest biçimsellik yakalanmaya çalışılmıştır. (Resim 5-1, 5-2)



Resim 5-1: Umut Kayapınar, Soyut Kompozisyon, 2008, T.Ü.Y.B., 130 X 120 cm.



Resim 5-2: Umut Kayapınar, Soyut Kompozisyon, 2008, T.Ü.Y.B., 140 X 130 cm.

O, resim yüzeyinde otomatist yaklaşımlı serbest oluşumlara ve raslantısal biçimlere yer vermiştir. farklı pigment ve yoğunluklara sahip olan boya türlerini seçerek resmi yönlendirmiştir. Teknik olarak resim yüzeyine önce akrilikle çeşitli efektler oluşturarak başlarken, sonraki seanslarında tuvalin kendi dokusunu da kullanarak yoğun ve katmanlar halinde yağlı boya uygulamasıyla espası

kuvvetlendirmeye çalışmıştır. Bunun yanında fırça vuruşlarındaki serbestliklerle birlikte daha estetik ve ritmik hareketli bir kompozisyonun oluştuğu gözlemlenmektedir. (Resim 5-3, 5-4)

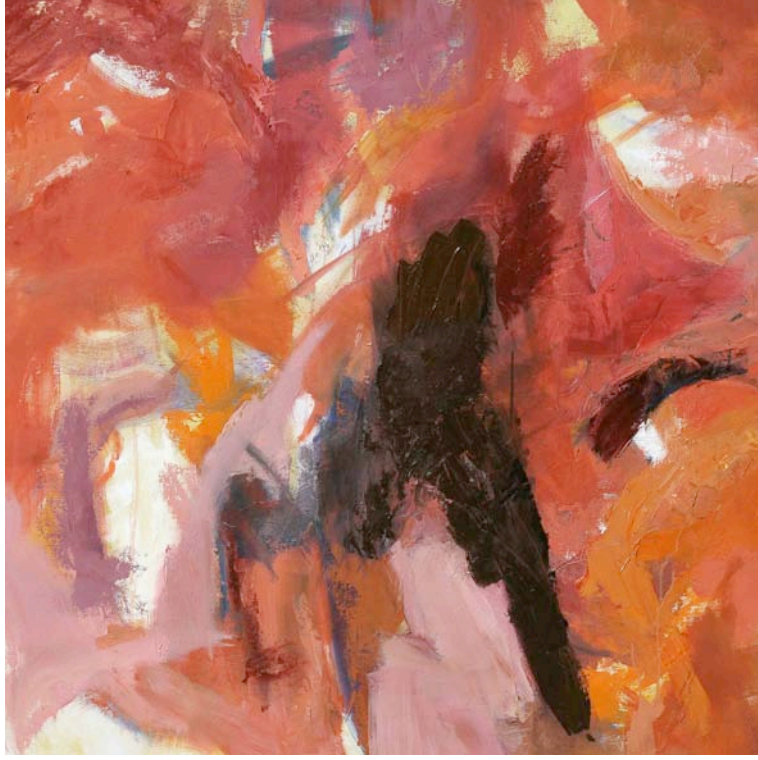


Resim 5-3: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2009, T.Ü.K.T. , 130 X 140 cm.



Resim 5-4: Umut Kayapınar, Denizler Altında, 2009, T.Ü.Y.B., 97 x 118 cm.

Farklı bir renk skalası kullanarak kırmızı ve tonlarını seçtiği Armoni isimli resminde Umut Kayapınar, içsel fırça hareketleriyle desteklediği renk alanlarını kullanmıştır. Bu nedenle, biçimsel sorunsallıktan ziyade renk bütünlüğü ve espasın ön plana alındığı bir resim amaçladığı söylenebilir. (Resim 5-5) Denizlerin Altında isimli resminde, seri olarak tanımladığımız çalışmalarını destekleyen bir tutum bulunmaktadır. En fazla bir veya iki seansta tamamlanan resimlerde Umut Kayapınar'ın resim anlayışı doğrultusunda duyguların ve reflekslerin ön planda tutulduğu çalışmalar gözlemlenir. (Resim 5-6)

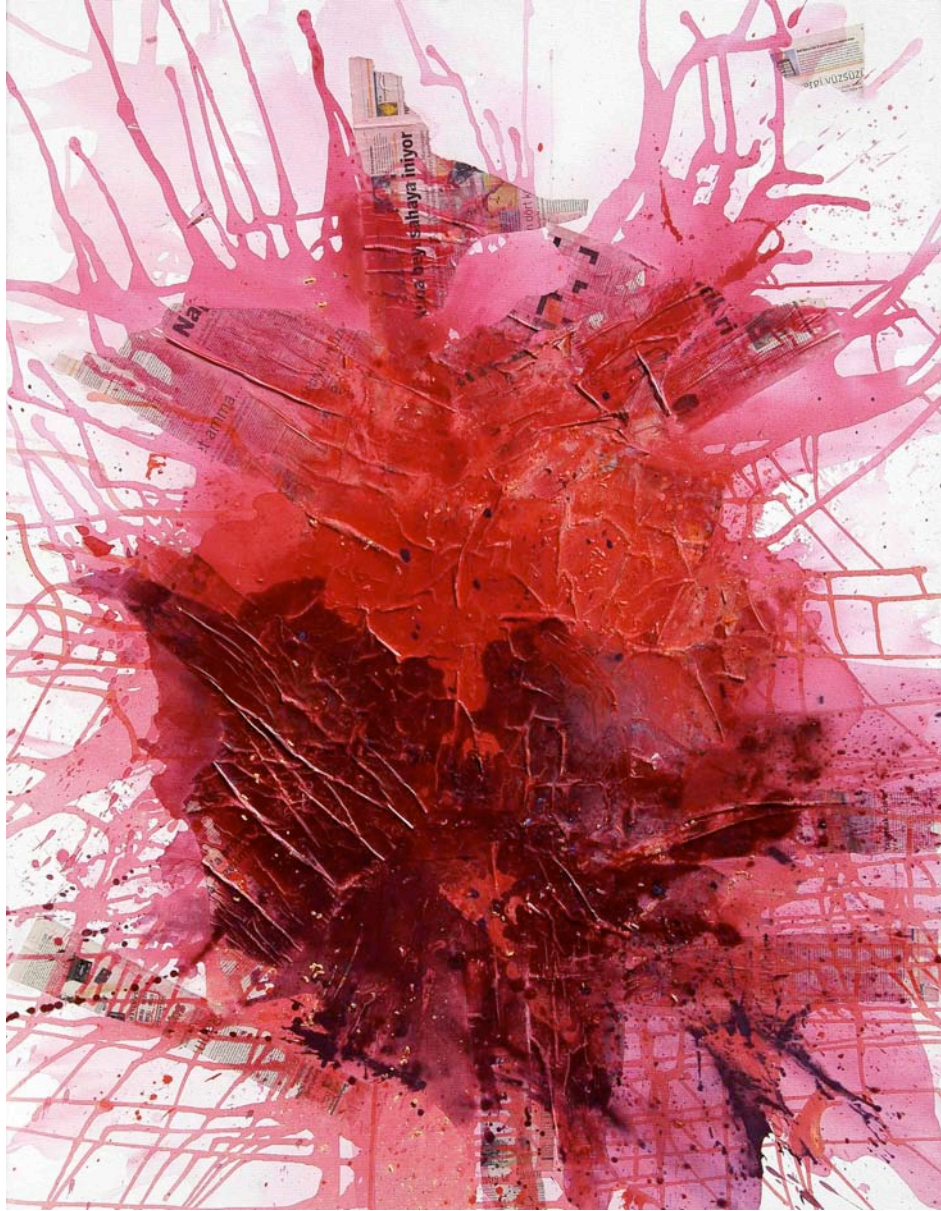


Resim 5-5: Umut Kayapınar, Armoni, 2009, T.Ü.Y.B., 138 x 151 cm.



Resim 5-6: Umut Kayapınar, Denizlerin Altında, 2009, T.Ü.A., 148 x 150 cm.

Herhangi bir çıkış noktasına bağlanmadan oluşturulan resimler sanatçının zihnindeki fantezilerin yansımasından oluşmaktadır. Böylelikle bir anlamda Umut Kayapınar, tuval üzerinde boyalarla heyecan verici metamorfozlar keşfetti denebilir. Bir resmin yaratım sürecinde yaşadığı kaygılar ve sürprizler tuval yüzeyindeki organik gelişimiyle birlikte, teknik yeterliliği de sağlar pozisyonundadır. Burada teknik terimini sadece malzeme kullanımı olarak değil gerçekte sanatçının sanata bakış açısının çeşitli aşamalarda hayata geçirilmesi olarak kullanılmaktadır. (Resim 5-7, 5-8)



Resim 5-7: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü K.T., 180 x140 cm.



Resim 5-8: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü A., 148 x 150 cm.

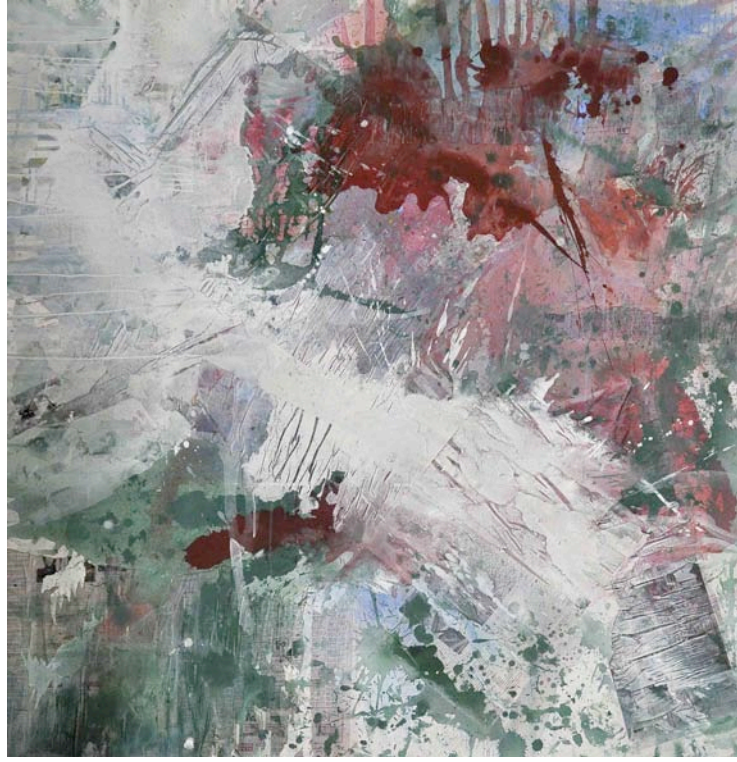
Umut Kayapınar, resimlerini oluştururken tuvallerinde akıldan çok sezgilerini yakalamayı amaçlıyor ve tuval yüzeyinde renk kullanımındaki kütleli yapıyla tinsel bir boyut kurgulamaya çalışıyor. Genellikle renklerle oynamayı ve bir noktada ne yapmak istediğini hislerinin yardımı ile ortaya koymayı tercih etmektedir. Burada önemli olan kişinin iç seslerini yakalamak ve etkileyici efektleri mümkün olduğunca tuval üzerine yansıtmaya çalışmaktır.

Umut Kayapınar resim yaparken, bilinci kısmen terk edip farklı bir gerçeklik yaratmak için belli bir trans içine girmeyi amaçlamaktadır. Oluşum esnasında zihini durdurup kendi iç dünyasına ait gerçeklere bağlama çabası gözlemlenmektedir. Bilinçaltındaki görüntülerin tuval üzerine yansıtılma süreci duyguların ve iç dürtülerin yardımıyla gerçekleştirildiği için bu eylem sırasında herhangi bir sisteme bağlı kalınmadan, biçimlerin tuval üzerinde özgürce ve serbestçe oluşturduğu gözlemlenir. Resimlerdeki en önemli şey sistem; zihnin boşaltılıp, kalbinin sesini dinleyerek, onun duygularını yönetmesine izin vermesidir.

Kendine özgü malzemeleri karışık teknik kullanarak tuvaline aktaran Kayapınar'ın zengin dokuyla birlikte espası oluşturmayı amaçladığı görülmektedir. (Resim 5-9, 5-10, 5-11)



Resim 5-9: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü K. T., 148 x 150 cm.



Resim 5-10: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, T.Ü K. T., 148 x 150 cm.



Resim 5-11: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2010, , T.Ü K. T., 148 x 150 cm.

Resimlerini yaratma süreci, resmin teması olarak görülebilir. Bu resimlerde görülen lekeler sanatçının hareketlerine ve materyallere bağlı olarak kompizyonun oluşmasına olanak verir. Bu durum, Otomatizm kavramı ile de bağdaştığı için Umut Kayapınar'ın sanat anlayışında özgün bir yaklaşım oluşturmasına yardımcı olmaktadır. (Resim 5-12, 5-13)



Resim 5-12: Umut Kayapınar, Pero, 2011, T.Ü.K.T., 145 x 145 (2) cm (diptik).

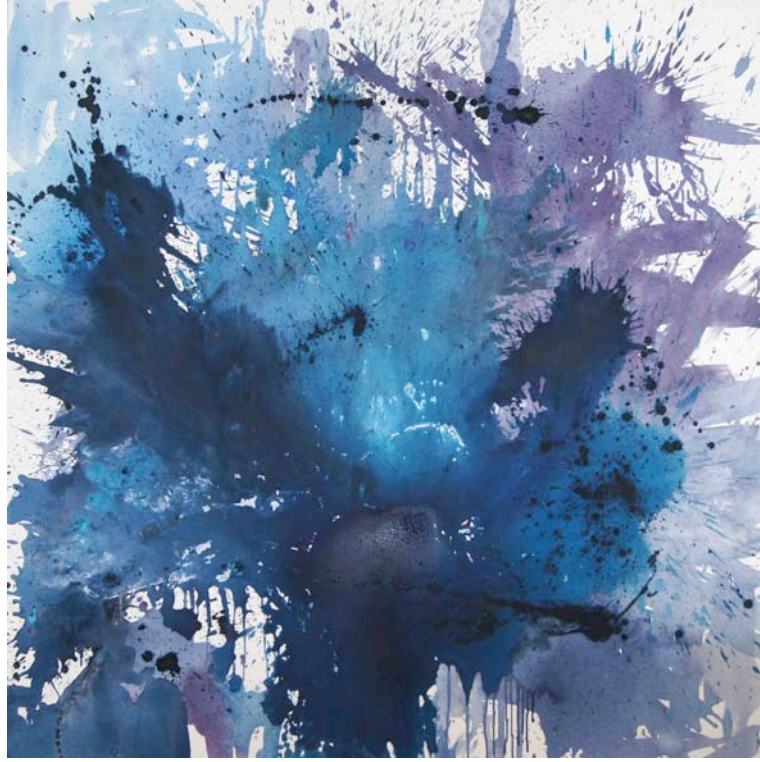


Resim 5-13: Umut Kayapınar, Akvaryum, 2011, T.Ü.K.T., 145 x 145 cm.

Umut Kayapınar'ın resimlerinde, kişisel ve sosyal yaşamındaki değişikliklerin yansımaları görülebilir. Bu yansımalar tuvallerinin üzerinde gözlemlenen ani patlamalar ve tonal değerlerdeki zenginlikler olarak izlenir. (Resim 5-14, 5-15, 5-16, 5-17, 5-18)



Resim 5-14: Umut Kayapınar, Dalgalar, 2011, T.Ü.A., 145 x 145 cm.



Resim 5-15: Umut Kayapınar, Dalgalar, 2011, T.Ü.A., 145 x 145 cm.



Resim 5-16: Umut Kayapınar, İsimsiz, 2011, T.Ü.A., 60 x 60 cm.



Resim 5-17: Umut Kayapınar, Periferik Yayma (Hücre), 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.



Resim 5-18: Umut Kayapınar, Periferik Yayma, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.

Resimler; Umut Kayapınar'ın heyecanının yanı sıra belli bir yoğunlukla oluşturduğu boya karışımları, hayal gücünden yansıyan şekiller ve renkleri meydana getirmektedir. Bu soyut değerler ve çizgiler resmin yaratım sürecinde allaprima biçiminde tuvale yansıyan renk ve şekillerden oluşur. Bununla birlikte görülmektedir ki; Kayapınar'ın resimlerinde hız önemli bir yer tutmaktadır.

Çizgilerle birlikte ifade kuvvetlendirilmeye ve özgün bir yaklaşım oluşturulmaya çalışılmaktadır. Oluşturulan çizgilerin yerleşim ve bırakmış olduğu dokusal etki espastaki kuvvetli parçalar haline gelmektedir. (Resim 5-19, 5-20, 5-21)



Resim 5-19: Umut Kayapınar, Pencereler, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.



Resim 5-20: Umut Kayapınar, Periferik Yayma 2, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.



Resim 5-21: Umut Kayapınar, Sudaki İsisani, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.

Resim yüzeyinde koşulsuzca dolaşan çizgiler ve sınımlar elde ederek güçlü bir hareket olgusu yakalanmıştır. Umut Kayapınar'ın resimlerinde devinim ile değişen etkiler oluşturmaktadır. Resimlerindeki örgüsel yapı, resim yüzeyinde kullanılan tanımlanamayan, anlamlandırılmayan, inorganik (geometrik olmayan) düzenlemeler ile bir yandan alansal parçalamalara neden olurken diğer yandan ton farklılıklarıyla da ışık oyunlarına olanak sağlamaktadır.

Resimlerinde kendiliğinden oluşum ağırlıklı bir çalışma tavrı sergileyen Umut Kayapınar; renksel, çizgisel ve dokusal oluşumlar elde etmek için bilinçli dokunuşlara yer vermiştir.

Sanatçının bu tavrıla oluşturduğu örgüsel bütünlük, sanat ve izleyicinin imgelem dünyasında bazı imgelerle buluşan şekiller resmin örgüsel yapısında bir başka gizil yapının da varlığına dikkat çeker. Bu durum bilindik resim süreçlerinin ötesinde bir anlayışla bazı unsurların resimde katkı gereci olarak kullanılmasına fırsat verir. Bunları Umut Kayapınar'ın soyut olgu sorunsallığıyla birlikte resim yüzeyinde beliren spontan oluşumların kodlanmış fakat açıkça ortaya konmamış bilinçaltındakilerin yansımaları olarak tanımlamak olasıdır.

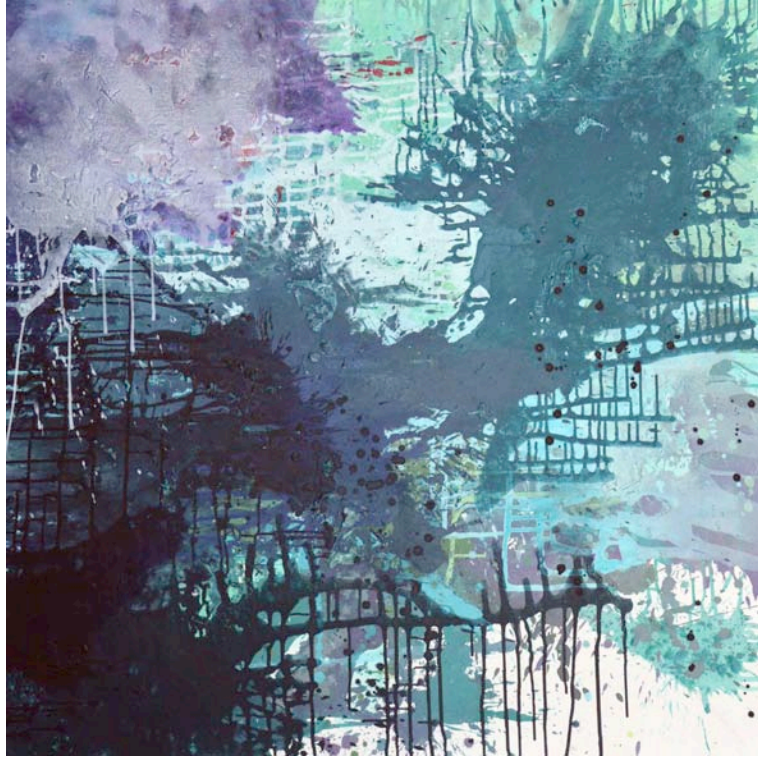
Umut Kayapınar'ın resimlerinin ele alış şekli renk alanlarında deneysel tavırlar sergilemesine olanak sağlamıştır. Bunlarda içsel fırça vuruşları ve damlatma gibi uygulama yöntemleriyle elde edilen renksel birleşmeler giderek Umut Kayapınar'ı, mavi ve kırmızının monokrom açılımlarını araştırmaya yöneltmiştir. Bunun sonucu olarak resimlerde asimetrik etkisel oluşumlar sınımlanmıştır.(Resim 5-22, 5-23, 5-24, 5-25)



Resim 5-22: Umut Kayapınar, Periferik Yayma, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.



Resim 5-23: Umut Kayapınar, Dünyanın Orjini, 2012, T.Ü.A, 200 x 200 cm.



Resim 5-24: Umut Kayapınar, Ayak İzleri, 2012, T.Ü.A, 145 x 145 cm.



Resim 5-25: Umut Kayapınar, Deniz Atı, 2012, T.Ü.K.T., 145 x 145 cm.

SONUÇ

20. yüzyıl da II. Dünya Savaşının etkileriyle birlikte yaşam şartları ve dünya politikaların değişimi ve yeni ufuk arayışlarının görülmesiyle beraber soyut sanatın yolu açılmış oldu. Savaşın etkisi ile sosyal yapının değişime uğraması ve yeni bir dünya yaratma sürecinde Sanat'da kendi dünyasını yaratma çabası içerisine girmiştir. Böylelikle Avrupa'dan, Amerika'ya göçle birlikte daha iyi yaşam koşulları elde etme olgusuna paralel olarak ortaya sanat transferi de gerçekleşmiştir. Amerika yerlilerinin kültürlerine ek olarak Avrupalıların getirdiği etkilerle birlikte Kendine özgü bir sanat anlayışı gerçekleşti. Bunun asıl sebebi Avrupa'nın sosyo-politik durumunun bunalıtığı sanatçıların yeni arayışlar doğrultusunda serbest biçim oluşturma kaygısıyla birlikte Amerikanın yeni sanat politikalarıydı. Ancak bu oluşan yeni anlayışta geçmiş sanat anlayışının etkileri ve izleri derin biçimde gözükmektedir.

Bu eser metni kapsamında Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm ve Otomatizm kavramları irdelenmiş, önde gelen sanatçılar eserleri bağlamında değerlendirilmiştir. Otomatizm'in sanata olan etkileri Otomatizm ve Soyut Ekspresyonizm'in benzer kaygıları araştırılarak, sanat eserlerine olan yansımaları vurgulanmıştır. Avrupa ve Amerika arasındaki anlayış farklılıkları ele alınmıştır. Avrupa'nın, sanata geleneklere bağlı yaklaşımına karşın Amerika ise farklı ve yeni bir olguyla yaklaşmıştır. Otomatizm kavramı ve gelişimine Sürrealizm akımı önderlik etmiş ve Sürrealist sanatçıların eserleri plastik değerleri çerçevesinde geniş kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Eser metninin konusu olan "Soyut Dışavurumculuk – Otomatizm İlişkisi" bağlamında bilinçaltı teoremlerinin etkisiyle sanat üretme olgusu ortaya çıkmıştır. İnsanlar ilk olarak gördüklerinden hareketle kendilerini tanımlamaya başlayıp sonra kendi iç dünyasına dönerek gördüklerini anlamlandırmaya çalışmış ve beraberinde bilinçaltını harekete geçirmeyi amaçlamışlardır. Bu amaç doğrultusunda sanatçılar Freud ve Jung gibi filozofların fikirlerinden etkilenmişler ve psikolojik algı üzerine yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Otomatizm hareketinin temelini oluşturan Sürrealizmden başlayarak, Dada ve sonrasında Soyut Ekspresyonist sanatçılar tarafından da kullanılan bilinçaltı teoreminin temel prensipleri içerisine Otomatizm kavramı yerleşmiştir. Bu doğrultuda Sürrealizm akımında da çeşitli Otomatist hareketler türemiş farklı yönelimlere değinilerek vurgulanmış ve sanatçıların eserlerinden örnekler verilerek irdelenmiştir.

Soyut Ekspresyonizm ve Otomatizm kavramlarının biçimlenmesini sağlayan yapılar ve bu yapıların tarihsel bakımdan oluşum şartları araştırılarak gösterilmiştir. Farklı biçimsel anlayışlarla evrensel bir dille ortaya konan soyutlamaların arkasında yaşanan dönemin etkisi olduğu da göstermeye çalışılmıştır.

Soyut Ekspresyonizm akımının kendi içerisindeki eğilim farklılıkları ve anlayış bütünlükleri maddelerle geniş çaplı olarak sunulmuştur. Bu eğilimlerin analizi daha çok biçimsel olarak ele alınmıştır. Kiminde hareket serbestliğine değinilirken, kiminde ise alansal değerleri vurgulanmıştır.

Dadaist sanatçıların kural tanımaz ve akıldışı olarak tanımlanabilecek çalışmalarında ele aldıkları bilinçaltı etkilerinin, manasız bir biçimde sürrealistlerce de içtenlikle ele alındığı gösterilmiştir. Otomatizm olgusunun yarı-bilinçli ve kendiliğinden oluşan şekillerini resimlerine yansıtan Sürrealist sanatçıların bazıları tarafından eserlerinin vazgeçilmez parçası olarak kullanıldığı görülmektedir.

Resimleri için herhangi bir ön çalışma yapmadan, doğrudan tuval üzerine spontane bir biçimde oluşturan Umut Kayapınar'ı, bu serbestlik ve bilinçaltının özgür bırakılması cezbetmiştir. Umut Kayapınar'ın çalışmalarının kendi içinde küçük nüans ve çeşitli dokular elde etme amacı ile kullandığı malzemeler doğrultusunda resimsel olgunlaşma gözükmektedir. Umut Kayapınar'ın sanat anlayışının hareket serbestliği ile birlikte bilinçaltına yaslanarak ortaya çıkartma kaygısı olduğu görülmektedir. Bu amaçla sanatçının yaklaşımının Soyut Ekspresyonizm – Otomatizm ilişkisi bağlamında yansımaları gösterilmiştir.

Hangi sanatçı olursa olsun, hangi resmi yaparsa yapsın, ister somut, ister soyut resim yapsın bütün sanatçılar mutlaka ama mutlaka yapacakları resmi önce beyinlerinde kurgularlar. Oluşturulan fikir çerçevesinde o olguyu iyice sindirmeye yönelik eskizler oluşturur. O fikri ve eskizlerini geliştirmeye yönelik süreç boyunca yapıyla kurulan yavaş ilişki, bir yerden sonra sanatçı ve yapının tek vücut olması anlamına gelir.

Böylece bu durum sonrasında o resim için yapacağı herşey artık otomatikleşmiştir. Çünkü onu çok iyi tanımış veya tanımaya başlamıştır. İşte bu tanıma evresindeki olay bizim kastettiğimiz şeydir.

KAYNAKÇA

- ASTON, Dore(1983), **About Rothko**, Oxford University Press, New York.
- ASTON, Dore(1998), **Rothko's Mystery Remains**,
<http://www.article.php3/modernpainters>.
- BARR, A.H (1951). **Matisse**, his Art and his Public. New York.
- BELGIN, Tayfun(1952); Çev: Türkan TUNCA **Kunst Des Informal Malerei und Skulptur nach**, Wienand, Germany
- BEYKAL, Canan(1988), **Dışavurumculuk**, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı: 7.
- CASSOU, Michele(2001), **Point Zero Painting, "Creavity Without Limits"**, Jeremy P. Tarcher, Publisher (US).
<http://www.michelecassou.com/paintingexp.htm>
- CASSOU, Michele(1996), **Life, Paint & Passion, "Reclaiming the Magic of Spountaneous Expression"**, Jeremy P. Tarcher, Publisher (US).
<http://www.michelecassou.com/paintingexp.htm>
- ÇAĞLARCA, Saadettin(1986), **Yağlı Boya Resim Tekniği**, İnkilap Kitapevi, İstanbul.
- ÇETİŞLİ, İsmail(2006), **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Akçağ Yayınları, Ankara (http://www.turkceciler.com/edebiyat_akimlari/surrealizm.html)
- DAVID, Sylvester(1965), **The Book of Art- Modern Art**, Volume 8, Grolier Incorporated.
- DEMPSEY, Amy(2007), **Modern Çağda Sanat Üsluplar, Ekoller, Hareketler**, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İst.
- DUPIN(1962), **Miro**, London and New York.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi(1997), Yem yayınları, c.1, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi(1997), Yem yayınları, c. 3, İstanbul.
- ESCHENBURG, Barbara(2005), Ingeborg Güssow, Crista von Lengerke, Volkmar Essers. **Masterpieces of Western Art**, Taschen, Volume: 2,
- FRANK, Elizabeth(1983), **Jackson Pollock**. Abbeville Modern Masters.
- GABOR, Andrea(1995), **Einstein's Wife: Work and Marriage in the Lives of Five Great Twentieth-Century Women**. New York: Viking.

- GARDNER, Helen(1986), **Art Through the Ages**, NY: Harcourt Brace Jovanovich. New York.
- GESKE, Norman A.,and Karen O. JANOVY, ed.(1988), **The American Painting Collection of the Sheldon Memorial Art Gallery**, NE: University of Nebraska Press, Lincoln.
- GESKE, Norman A. (1988), "**Thomas Hart Benton,**" in **The American Painting Collection of the Sheldon Memorial Art Gallery**, NE: University of Nebraska Press, Lincoln.
- GILBERT, Rita and William McCARTER(1988), **Living with Art**, 2nd ed. NY: Alfred A. Knopf. Rothko, New York.
- GLEICK, James(2000). **Kaos**. Çev: Fikret ÜÇGEN. Tübitak, Atılım Kağıt Ürünleri ve Basım San. A.Ş., İstanbul.
- GOMBRICH, E.H(1989). **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İstanbul
- GREENBERG, Clement(1959). "**Barnett Newman, A Selection, 1946-1952**" **Exhibition Catalog**, NY: French & Co., New York.
- GREENBERG, Clement(1948). **Miro**. New York.
- GROHMAN, W(1954). **Paul Klee**, London.
- GROHMAN, W(1956). **Wassily Kandinsky**, London.
- GUALDONI, Flaminio(2008), **Art The Twentieth Century**, Skira editore,
- HESS, T.B(1959). **Wiliem de Kooning**. New York.
- HOBBS, Robert(1993). **Lee Krasner**. Abbeville Modern Masters, New York.
- İPŞİROĞLU, N.,M.(1993), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- J.J. SWEENEY(1941), **Joan Miro**, (M.M.A), New York,
- JORDAN, Jim M.(1982), **The Paintings of Archile Gorky**, New York University Press,. Golden Brown. New York
- JUNG, C.G. (1983), **Man and His Symbols**, ISBN,0330253212,Picador. <http://www.innercitybooks.net/>
- KLEE, Paul(1958). **The Inward Vision**, Watercolors, Drawings. London,
- LANDOU, Ellen G.(1989), **Jackson Pollock**. Abrams, New York.
- LANDOU, Ellen G.(1995) **Lee Krasner: A Catalogue Raisonné**, Abrams, NewYork.

- LYNTON, Robert.(1982 **Modern Sanatın Öyküsü**. (Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MONAD, Jaques.(1997), **Rastlantı ve Zorunluluk**, (Çev: Vehbi Hacikadiroğlu), Dost Kitapevi, Ankara.
- MYERS, Bernard(1965), **The Book of Art-How To Look At Art**, Volume 10, Grolier Incorporated.
- O'CONNOR, Francis V. and Eugene V. THAW,(1978), **Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné**. Yale University Press, New Haven.
- O'HARA, F.(1959) **Jacson Pollock**. New York.
- RAND, Harry(1991). **Arshile Gorky: The Implications of Symbols** (University of California Press, Berkeley.
- PASSERON. Rene(1982) **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. (Çev: Sezer TANSUĞ), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- READ, Herbert, (1994), **The Thomas and Hudson Dictionary of Art And Artists**, The Thomas and Hudson Ltd., Singapore.
- RICHARD. Lionel(1999), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ROSENBERG, H.(1962) **Arshile GORKY, The Man, the Time, The Idea**, New York.
- ROSENBERG, Harold(1969). **Icon Maker**, New Yorker.
- RUELLE, David(2000). **Rastlantı ve Kaos**. (Çev: Deniz YURTÖREN), Tübitak,Peolan Ofset, Ankara.
- Sartre, Jean Paul (2010). **Bulantı (La Nausée)**, (Çev: Selahattin Hilav), Can Yayınları, 12.Basım, İstanbul.
- SAYIN, Zeynep(1998). **Öykünme ve Temsil-İmge ve Benzeşim, Kesintisiz Metin**, Defter Dergisi, sayı 34, İst.
- SCHWABACKER, Ethel K(1957). **Arschile Gorky**, MacMillan Co., New York.
- SELZ, Peter(1981). **Art in Our Times** , NY: Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- SELZ, Peter(1961). **Mark Rothko**, (M.M.A), New York.
- SÖNMEZ, Ayşegül, **Bir 40. Yıl Sergisi**, Milliyet Sanat Dergisi,
<http://www.milliyet.com.tr/1999/05/27/sanat/san02.html> (27.Mayıs.1999)

STOCSTAD, Marilyn(1995), “**Abstract Expressionism**” **Art History**, Harry N. Abrams Press, New York.

TANİLLİ, S(1998). **Yaratıcı Aklın Sentezi**, Adam Yayınları, İstanbul.

TUNALI, İ smail(1989), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURNER, Jane(1996), **The Dictionary of Art**, Grove Yayınları, c.: 34,.

WALDMAN, Diane.(1978), **Mark Rothko 1903-1970: A Retrospective, exhibition catalogue** , NY: Harry N. Abrams, with the Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

YENAWINE, Philip (1991), **How to Look at Modern Art**, NY: Harry Abrams, New York.

YENAWINE, Philip(1985), **How to Show Grown-Ups the Museum**, NY: The Museum of Modern Art, n.p. New York.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_eksprezyonizm (26-07-2009)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Gerçeküstücü_teknikler (26-09-2009)

<http://www.bilgicik.com/yazi/gercekustuculuk-surrealizm> (26-09-2009)

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Afyon’da doğdu. 2002 yılında, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü bitirdi. 2006 yılında Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programını tamamladı. 2005 Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Araştırma Görevlisi, 2007’de Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. 2007 Yılında 35/ b Maddesi ile - MSGSÜ/ GSF Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlilik Eğitimine başladı ve Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak hala çalışmakta. Biri yurtdışında olmak üzere beş kişisel sergi ve otuz’un üzerinde ulusal ve uluslararası karma sergiye katıldı. Uluslararası yarışmalardan iki ödül aldı. İki ulusal, iki Uluslararası sempozyuma katıldı.

ÖDÜLLER

2007 “Fondation World and Universal Academy” tarafından, 28–29 Eylül 2007 tarihleri arasında Hollanda’nın Groningen kentinde düzenlenen Artistik Festival’inde Dramatik Pentür Dalında Birincilik ödülü.

2007 “Fondation World and Universal Academy” tarafından, 28–29 Eylül 2007 tarihleri arasında Hollanda’nın Groningen kentinde düzenlenen Artistik Festival’inde Dramatik Pentür Dalında Özel ödül.