

Subject Area  
Fine Art and Design

Year: 2022  
Vol: 8  
Issue: 94  
PP: 439-453

Arrival  
23 November 2021  
Published  
31 January 2022

Article ID Number  
3843  
Article Serial Number  
23

Doi Number  
<http://dx.doi.org/10.2644/9/sss.3843>


**How to Cite This Article**  
Renkçi Taştan, T.  
(2022). "Sanatsal ve  
Öznel Bir Eylem Olarak  
Amerikan Soyut  
Dışavurumcu Sanatta  
Kolaj Ve Nesne"  
International Social  
Sciences Studies  
Journal, (e-ISSN:2587-  
1587) Vol:8, Issue:94;  
pp:439-453



Social Sciences Studies  
Journal is licensed under  
a Creative Commons  
Attribution-  
NonCommercial 4.0  
International License.

## Sanatsal Ve Öznel Bir Eylem Olarak Amerikan Soyut Dışavurumcu Sanatta Kolaj Ve Nesne

As An Artistic And Subjective Action Collage And Object In American Abstract Expressive Art

Tuğba RENKÇİ TAŞTAN <sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Dr.Öğr.Üyesi, İstanbul Ayyansaray Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye

### ÖZET

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısında ekonomik alanda yaşanan buhranlar ve büyük siyasi çalkantılar, sanat ve bilimde devrim oluşturan önemli ve köklü gelişmelerin ve keşiflerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım tüm dünyayı etkilemiş ve kıta Avrupa'sında toplumsal, politik ve ekonomik alanda meydana gelen çöküş, sanatı da olumsuz etkilemiştir. Avrupalı yazarlar, sanatçılar ve bilim insanları Nasyonal Sosyalistlerin siyasi baskısı ve tehdidinden kaçarak, kendi ulusal sanat ve kültür ortamını oluşturmak isteyen Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmişlerdir. Bu durum özgün Amerikan sanatının, Avrupalı göçmen sanatçılar tarafından oluşturulmasına zemin hazırlamıştır.

Dönemin siyasal, sosyal yapıları ve teknolojik gelişmeleri, içinde yaşadığı toplumdan beslenen sanatçılara ve sanat yapıtlarına etki etmiş ve sanatta yeni dönüşümler meydana gelmiştir. Sanatçılar sanattaki yerleşik konu, teknik veya üslup anlayışı yerine deneysel, yeni ve özgün anlatım yolları aramıştır. Sanat, bu sayede bağımsızlığına erişirken; sanatçı odaklı sezgisel, duyuşsal ve rastlantısallık üzerine sanatsal bir anlayış ve yapıt üretimi ortaya çıkmıştır. Günümüz sanatında halen güncelliğini koruyan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda ortaya çıkan dışavurumculuk, modern sanat akımlarının doğuşunu etkileyerek sanat üretiminde farklı sanat tarzlarının benimsenmesine yol açmıştır.

Bu çalışma, 20. yüzyılda İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'da ortaya çıkan Soyut Dışavurumcu sanatçıların, kendi duyularına dayanan yapıtlarında yer alan karışık teknikteki kolaj ile nesne kullanımını incelemeyi amaçlamıştır. Buna göre; soyut dışavurumculuğa giden yolda, önce soyut sanat ve dışavurumculuk ele alınmış, ardından Amerika'da soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve gelişim sürecine değinilmiştir. Son olarak da araştırmanın temel konusu olan kolaj ve nesne ekseninde sanatçı ve yapıt üretimleri irdelenerek, soyut dışavurumcu tarzdaki farklı yaklaşımlar ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Soyut Dışavurumculuk, Karışık Teknik, Kolaj, Nesne

### ABSTRACT

The economic depressions and great political turmoil in the late 19th century and the first half of the 20th century paved the way for the emergence of important and fundamental developments and discoveries that revolutionized the arts and sciences. The destruction caused by the Second World War affected the whole world, and the collapse in the social, political and economic fields in continental Europe also negatively affected art. European writers, artists, and scientists fled the political pressure and threat of the National Socialists and migrated to the United States, seeking to establish their own national artistic and cultural scene. This situation paved the way for original American art to be created by European immigrant artists.

The political, social structures and technological developments of the period affected the artists and works of art fed by the society in which they lived, and new transformations occurred in art. Artists sought experimental, new, and original ways of expression instead of the established understanding of subject, technique or style in art. While art achieves its independence in this way; An artistic understanding and production of works emerged on the artist-oriented intuitive, sensory and randomness. Expressionism that emerged in the late 19th and 20th centuries, which is still up-to-date in today's art, influenced the birth of modern art movements and led to the adoption of different art styles in art production.

This study aimed to examine the use of mixed media collage and objects in the works of Abstract Expressionist artists who emerged in the USA during the Second World War in the 20th century, based on their own senses. According to this, on the way to abstract expressionism, firstly, abstract art and expressionism were discussed, then the emergence and development process of abstract expressionism in America was mentioned. Finally, different approaches in the abstract expressionist style were put forward by examining the artist and the production of works on the axis of collage and object, which is the main subject of the research.

**Anahtar Kelimeler:** Abstract Expressionism, Mixed Media, Collage, Object

## 1. GİRİŞ

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl, sanat ve bilimde önemli keşif ve gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Madde, enerji, uzay ve zaman gibi konu ve kavramlar bu yüzyıldaki bilim insanlarının üzerinde çalıştığı güncel meseleler haline gelmiştir. Özellikle 20. yüzyıl, insanı ve doğayı yeniden anlama ve keşfetmede önemli bilimsel verilerin ve görüşlerin olgunlaştığı bir dönem olmuştur. Bu gelişmelerden bazıları şu şekildedir; 19. yüzyıl sonlarında *Wilhelm Röntgen (1845-1823)* tarafından X ışınları bulunmuş, 1911'de ise atom keşfedilmiştir. 20. yüzyılda *Albert Einstein*

(1879-1955) ve psikanaliz kurucusu *Sigmund Freud* (1856-1939) çığır açıcı çalışmalarını ortaya koymuşlardır. *Emile Durkheim* (1858-1917) bugünkü sosyoloji biliminin temelini atmıştır. Bununla birlikte, ağır kayıpların yaşandığı iki büyük dünya savaşı da 20. yüzyılda yaşanmıştır. Dolayısıyla bu yüzyılda; makineleşen modern hayat kapsamında enerji, hız ve dinamik bir yaşamın olduğu ve siyasal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerin, global krizlerin meydana geldiği ve bunların toplumsal yapıya etki ederek değer yargıların değiştirmesiyle, bugün 20. yüzyıl sanatı dediğimiz sanatın oluşmasına zemin hazırlanmıştır. Sanatçılar öncelikle, 19. yüzyılda gelenekçi sanat anlayışının ötesinde dışavurumculuk ve izlenimcilik ile yeni arayışlara yönelmişlerdir. 20. yüzyılda ise, sanatta ciddi kırılmalar yaşanmış; yapıtın öz, içerik ve biçimsel unsurlara bağımlılığından uzak, varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanmamıştır. Dolayısıyla sanat, bir amaçtan çok araç haline gelmiştir (Yaman, Ekim, Sungur ve Özer, 2012: 66).

Bu gelişmeler doğrultusunda sanatın ne olduğu ve varlığı, sanatçı tipolojisi sorgulanmış; sanat alanında savaş ve yıkımların buhranı olarak dışavurumcu bir anlayışta ifade olanaklarının olduğu akımlar peşi sıra ortaya çıkmıştır. Teknolojik ve siyasal gelişmelerin, toplumsal alanda yol açtığı derin tartışmalar ile 1900'lerden 1970'lere kadar sanat, emsali görülmemiş bir hızla değişim ve dönüşüm geçirmiş ve giderek modernleşmiştir. İlk olarak *Paul Cezanne* (1839-1906), ardından Kübizm, Dadaizm ve Gerçeküstücülük tarafından gerçekliğin temsil krizi sanat yapıtında ele alınmıştır. İkinci aşamada ise De Stijl, Konstruktivizm, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm gibi sanat akımları, soyutlamalarla sunulamayanın sunulmasını yapıtın üretim sürecini gündeme getirmiştir. Son aşamada ise sınırlayıcı estetik yargılar terkedilmiş ve kavramsalılık ortaya çıkmıştır (Appignanesi, Garratt, Sardar ve Curry, 1996: 25).

Bu akımların birçoğu kendi içinde sanatçıların dışavurumsal etkilerle yapıtlarını ortaya koyduğu eserlerden oluşur. Dolayısıyla, Yazar *Robert Cumming*'e göre; modern sanatın gelişiminde *dışavurumculuk ve soyutlama* önemli bir role sahiptir. *Jean Baudrillard'a* (1929-2007) göre ise; soyutlama, modern sanatın en önemli olayıdır (Cumming, 2008: 358) (Baudrillard, 2012: 33). Birçok farklı anlatım ve ifade aracıyla günümüz sanat ve tasarımında disiplinlerarası alanlarda grafiksel ve sanatsal bir yorumlama aracı olarak kullanılmaktadır.

Bu araştırma, Amerika'da özellikle 1940 ve 1960 yılları arasında aktif olan ve faaliyet gösteren soyut dışavurumculuk akımının boya, nesne ve kolaj ekseninde çok teknikli kullanılmasını betimsel yapıt analizli yaklaşım ile ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, araştırma konusu gereği öncelikle soyut sanatın ve dışavurumculuğun doğuşu ele alınmıştır. Soyut dışavurumculuk akımının çıkış yeri olan Amerika Birleşik Devletleri'nin sosyo-kültürel yapısına, bu akımın doğuşunun altında yatan sosyal, siyasal ve ekonomik argümanlara yerli ve yabancı kaynaklar eşliğinde yer verilmiştir. Son olarak ise, elde edilen verilerle araştırmanın temelini oluşturan Soyut Dışavurumculukta kolaj ve nesnenin bir arada çok teknikli uygulanmasında öncü sanatçıların yapıtlarından örnekler incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemi kapsamında veri toplama aracı olarak literatür tarama kullanılmış ve elde edilen veriler incelenerek araştırma makalesinin içeriği amaca uygun olarak ortaya konmuştur.

## 2. SOYUT DIŞAVURUMCULUĞA GİDEN YOLDA SOYUT SANAT VE DIŞAVURUMCULUK

Dışavurumculuk, Batı Avrupa ve Amerika'da 19. ve 20. yüzyıl kavşağında oluşan bir sanat eğilimi olup, yapıtın estetik özünü ortaya çıkarmak için gerçek biçimleri soyutlama veya deforme etmeyi savunur. Bu da yapıtları bazen ilkel biçimlere bile dönüştürebilmektedir (Ziss, 1984: 290, 291). Dışavurumculuk günümüzde halen güncelliğini koruyan ve sanatsal uygulamada tercih edilen bir ifade olanağı olsa da çıkışı insanlık kadar eski olduğu söylenebilir. *Georg Lukacs'a* göre sanat, insanın varoluşuyla ortaya çıkmış olup, insanlığın dışavurumcu ilkel anlatım biçimleriyle bağıntısı ve özellikle büyü ile olan ilişkisine dayanır (Lukacs, 1981: 179). G. Lukacs'ın belirttiği üzere, ilkel çağlarda farklı amaçlarla yapılan mağara resimlerindeki hayvan figürleri, bilinçli bir yorumlamadan söz edilemez de dışavurumcu ve ilkel bir anlatıma sahiptir. Bu anlamda, resimde görülen stilizasyon ve özgün yorumlamalar, nitelik ve ifade yönünden dışavurumculuğu öne çıkarır.

Yazar *Norbert Lynton* (1927-2007) ise; dışavurumculuğun 20. yüzyıl öncesine uzandığını savunarak, *Albrecht Dürer* (1471-1528), *El Greco* (1541-1614), *Peter Paul Rubens* (1577-1640), *Rembrandt van Rijn* (1606-1669), *Michelangelo* (1475-1564), *Francisco Goya* (1746-1828), *Eugène Delacroix* (1798-1863), *Caspar David Friedrich* (1774-1840) ve *William Turner* (1775-1851) gibi sanatçıların, Romantizm veya Venedik geleneğindeki zengin renkler ve fırça darbeleri ile dışavurumcu değerler taşıdığından söz etmiştir. Dışavurumculuk doğası gereği, öznel bir ifade olup kişisel bir dışavuruma dayandığı için kendi içinde çok çeşitlidir ve her sanatçıda farklı olabilmektedir. Dolayısıyla Dışavurumculuk kendi içindeki çeşitlilikten ötürü bir akımdan çok bir eğilim olarak ele alınabilir (Antmen, 2009: 33, 34).

Ön-dışavurumculuk 1888 yılında *Vincent Van Gogh'un* (1853-1890) öncülüğünde Arles'de yaptığı eserlerle başlamıştır. Aynı şekilde, *James Ensor* (1860-1949) ve *Edvard Munch* (1863-1944) gibi isimler de ön-dışavurumculuğa dahil edilen sanatçılar arasındadır. Alman dışavurumculuğu ise, 1905 yılında Dresden şehrinde

kurulan *Brücke Akımı (1905-1913)*'dir. Bu akımın sanatçıları *Emil Nolde (1867-1956)*, *Max Pechstein (1881-1955)*, *Otto Mueller (1874-1930)* gibi isimler o dönem henüz adı konmamış dışavurumcu özelliklere uygun yapıtlar üretmişlerdir (Demirkol, 2008: 26, 30, 35). Dolayısıyla birbirinden bağımsız olan bu sanatçıların her biri, benzer bir anlayıştan hareket ederek farklı bir duyarlılıkla dışavurumsal eğilime yönelmişlerdir.



Wassily Kandinsky, *Yellow-Red-Blue (Sarı-Kırmızı-Mavi)*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 127x200 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.  
Kaynak: Yazar Arşivi

Dışavurumculuk 1905 yılında Almanya'da ortaya çıkmış olup, 1925 yılına kadar aktifliğini sürdürmüştür. Soyut dışavurumculuğa zemin hazırlayan dışavurumculuk akımı olmuştur. Her iki akımın da ortak noktası, protest yapılanmayı bünyelerinde barındırması ve içsel olanın dışsallaştırılmasıdır. Dolayısıyla 1910 yılında, sade anlatımlarında saf renkler kullanarak soyut resimler yapmaya başlayan *Wassily Kandinsky'nin (1866-1944)* temsil ettiği estetik anlayış burada önemli bir referans oluşturur. Öyle ki, soyut dışavurumculuk tanımı, 1920'lerde New York'ta W. Kandinsky'nin soyut resimlerinin açıklanmasında ilk olarak gündeme gelmiştir. Böylece W. Kandinsky, soyut dışavurumculuğun çıkış noktasında önemli bir role sahiptir (Yaman vd., 2012: 67, 93). 1910-1912 yılları arasında doğal konulardan ayrılıp soyutlama sürecine adım atan sanatçı, 1913-1914 yıllarında ise formu olmayan ve renk merkezli yapıtlar üretmiştir (Kandinsky, 2010: 10). Daha detaylandırmak gerekirse; yoğun renkler, rastlantısal fırça darbeleri, kıvrımlı ve yumuşak çizgiler, formsuz şekiller kullanarak iç gerçekliği ifade etmenin sezgi ve çağrışım yoluyla görsel yollarını araştırmıştır. W. Kandinsky'nin kendine özgü oluşturduğu resimsel dildeki gürültülü çizgi ve renk patlamaları Alman Dışavurumcuların etkisinde olup; dış gerçeklikten vazgeçerek iç ve dış gerçekliği birbirinden ayırması, modern sanat açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Dolayısıyla W. Kandinsky'nin sanatı, soyut bir dışavurumculuk olarak tanımlanmış ve Donald Kuspit'e göre; W. Kandinsky ilk soyut dışavurumcu olmuştur (İpşiroğlu, 2010: 174). (Kuspit, 2010: 115).

1909 yılında Münih'te, başkanlığını W. Kandinsky'nin yaptığı, *Alexej von Jawlensky (1864-1941)*, *Gabriele Münter (1877-1962)* gibi isimler uluslararası sanata ulaşmak amacıyla *Yeni Münih Sanatçılar Derneği*'ni kurmuşlardır. Ancak 1911 yılında W. Kandinsky ve *Franz Marc (1880-1916)* dernekten ayrılmış ve *Mavi Atlı (Blaue Reiter) Grubu*'nu kurmuşlardır. F. Marc *mavi atları*, W. Kandinsky ise *biniciyi sevdiği için grubun adı Mavi Atlı* olmuştur. Aynı yıl, W. Kandinsky soyut sanatçılar için adeta bir manifesto özelliğinde olan *Sanatta Ruhsallık Üzerine* isimli önemli metnini yazmıştır. W. Kandinsky, grupların kurulduğu yıllarda resim ve müzik arasındaki ilişkiye odaklanan ve müziğin resmini yapan bir sanatçı olarak, ilk soyut dışavurumcu resimlerini yapmıştır. Dolayısıyla, Almanya'da kurulmuş olan *Die Brücke (Köprü)* ve *Der Blaue Reiter (Mavi Atlı)* adlı gruplar, dışavurumculuk akımının gelişmesine yardımcı olmuşlardır. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle *Blaue Reiter Grubu* dağılmıştır (Yaman vd., 2012: 87). (Antmen, 2009: 38). (Demirkol, 2008: 35, 36, 37).

*Dışavurumculuk* terimi ilk kez; 1911 yılında *Soyutlama ve Etki (Abstraction and Empathy)* kitabının yazarı olan *Wilhelm R. Worringer (1881-1965)* tarafından kullanılmıştır. Buna ek olarak, 1910 yılında *Paul Casier*'de Max Pechstein'in resmi için de dışavurumculuk kelimesini kullandığı belirtilmektedir. 1920'lerde Soyut Dışavurumculuk terimi, W. Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir tabir olup (Antmen, 2009: 143), 1940'larda ve 1950'lerde New York'ta çalışan ressamlar için kullanılmıştır. Gelenekçiler ve yenilikçiler arasındaki tartışmalarla bu terim kesin bir anlam kazanmış olup; gerçeğin tıpkısını aktarmak veya taklit etmek istemeyenler ve izlenimci eğilime karşı çıkanlar dışavurumcu olarak tanımlanmıştır. Dışavurumculukta, izlenimciliğin aksine,

görme/dokunma gibi duyuların yerine, ifadede anlam ve içsel gücün kullanılması önemlidir (Yaman vd., 2012: 86, 87). Dolayısıyla, dışavurumculuk izlenimcilğe, natüralizme, akademik kurallara ve gerçekçiliğe karşı çıkan muhalefet bir tavır sergilemiştir.

Natüralizm'e tepki olarak çıkan dışavurumculuk, izlenimcilik sonrası ortaya çıkan akımların bütününde vardır. 20. yüzyılın modern sanatının *ilk dışavurumcu akımı* olarak, *Fovistler (1905-1914)* tarihsel kayıtlara geçmiştir. A. Antmen'in belirttiği üzere;

“Dışavurumculuk, Fovistlerden *Maurice de Vlaminck*'in dediği gibi; *herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma* çabasını gözler önüne serer” ve “1911 yılında Berlin' de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi *Der Sturm*'un sahibi *Herwarth Walden*'in gözlemlediği gibi, *dışarının izlenimi yerine, içeriğinin dışavurumuna* yönelmeleridir.” (Antmen, 2009: 33, 34, 36).

Dışavurumculuk, öznenin içsel veya dışsal bir olayı, değeri ya da süreyi kendi görüşüne göre öznel bir içsel tepkiyle yüzey üzerine aktararak dışsal bir ifade ile ele almasıdır. Bu anlamda sanatçı, plastik değerlerle meselenin köklerine iner, ruhsal olanı fiziksel olarak somutlaştırır.

İnci San'a (1979) göre Dışavurumculuk;

“Sanatçının bir yaşantıyı algılaması sırasında doğan, o andaki duyularını ve kendi huyuna, kişilik yapısına uygun olarak, algılanandan doğan tepkilerini karşılayacak bir plastik formun belirlenmesidir. Sanatçı gözlemlerini gözler önüne sermekten çok, duyum ve duygularını anlatır ve bu duygulanımı o denli güçlü biçimde geliştirir ki eseri bu duygularla dolup taşar. Bir anlamda bu tip sanat tam bir duygu aktarımıdır” (s. 40).

Estetik kuramcısı *Benedetto Croce (1866-1952)*; sanatın asıl işlevinin dışavurum ve anlatım olduğunu ve model veya konuyu yapıttan bağımsız olduğunu savunmuştur (Bozkurt, 1995: 52). Soyut sanatın kurucusu W. Kandinsky'den, Amerika soyut dışavurumcularına kadar soyut sanatın birçok temsilcisi kendi sanatsal tarzlarını oluştururken; renk lekeleri, geometrik biçimler, soyut imgeler veya hacimlerin ifadesinden ziyade gizli kalmış zihinsel derinliklerini ve kendi iç dünyalarının anlatımını öne çıkaran yapıtlar ortaya koymayı amaçlamışlardır (Kagan, 1982: 419).

Amerikan Soyut Dışavurumculuk, İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen bir üslup haline gelmiş, o dönemdeki pek çok sanatçı bu akımın etkisi altında kalmıştır. Kökleri; mağara resimlerine, Van Gogh'un canlı renkleri ve dışavurumculuğuna, Kandinsky'nin soyut sanatına, Matisse'in saf renklerine, *Joan Miro (1893-1983)*'nin organik formlarına, W. Turner ve E. Monet'e dayansa da kendine özgü nitelikleri ve karakteristiğiyle söz konusu akımlardan ayrılmıştır (Antmen, 2009: 147). Soyut Dışavurumculuk ise, savaş öncesindeki dönemde ortaya çıkan dışavurumcu akımların tamamının; soyut, renk lekeleri ve organik formlar üzerinden ele alındığı bir yaklaşımdır.

Kübizm, Fovizm gibi avangard sanat akımlarındaki yenilik arayışlarında, sanatçılar kendi dışavurumcu yorumlarını sanat yapıtlarında kullanmışlar; görünen gerçeklik, gerçeğin soyutlamacı bir ifadesine dönüşmüştür. Sınırlayıcı herhangi bir teknik ve estetik kurala bağlı kalmaksızın dünya görüntülerinden arınmış; çağının siyasal, ruhsal, ahlaki meselelerini sorunsallaştırarak, insan yaşamının problemlerini ve salt kendisi için önemli olanı anlatmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla dışavurumculukta sanat yapıtı sanatçının öznel ve içsel gerçekliğini konu eder. İçkin olanın, soyut ve dışavurumcu plastik ifadesiyle, öznedeki içe dönük bilincin yorumlanması soyut dışavurumculuğun doğasını açığa çıkarmıştır.

### 3. SİYASAL VE TOPLUMSAL YAPILAR EKSENİNDE İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDA AMERİKA'DA SOYUT DIŞAVURUMCULUK'UN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİM SÜRECİ

1945 öncesi sanat akımlarının ortaya çıkışında; Birinci Dünya Savaşı'nın sosyo-ekonomik yıkıcı etkileri, sömürgecilik ve rekabet, makineleşme ve değişen dünya düzeni etkili olmuştur. Sanatçılar da yerleşik durumları ve gerçekleri sorgulayarak, deneysellik temelinde yenilik arayışına yönelmişler, görünmeyen içsel gerçekliği ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Yeni sanat akımları birbiri ardına ortaya çıkmış, sanat alanında kültürel patlamalar yaşanmıştır.

Eleştirmen *Harold Rosenberg (1906-1978)* bunu yeni bir gelenek olarak yorumlamıştır. Bu yeni geleneğin temelini oluşturan sanat akımları arasında başta *izlenimcilik* olmak üzere, *noktacılık*, *sembolizm*, *kübizm*, *fovizm*, *dışavurumculuk*, *fütürizm* ve *konstruktizm* gibi her biri kabul görmüş yerleşik kuralların ötesinde olan sanat akımları vardır. İzlenimcilik sonrası ortaya çıkan tüm bu akımlarda sanatçılar, geleneksel sanat ve burjuvazi zevkinin otoritesinin kabul etmeyeceği biçimlerde işler üretmişler, gelenek karşısında mücadele etmişlerdir (Zolberg, 2013: 67).

Amerika Birleşik Devletleri, 1929 yılında başlayan ve 1930'lu yıllarda etkisini gösteren ağır ekonomik ve toplumsal bir tahribata neden olan büyük bunalımın ardından, 1940'lardan sonra tekrar ekonomik güce ulaşmış ve gelişmiş ülkeler arasında yerini almıştır. ABD hükümeti büyük buhranla sanata destek kampanyası adı altında sanatçıları destelemek için 1935-1943 yılları arasında *Federal Sanat Projesi* gerçekleştirilmiştir. Bu proje *New Deal Programı* kapsamında uygulanmış ve birçok sanatçı yapıt üretmiştir. New York borsasının çökmesi ile tüm zamanların yaşanan en büyük ekonomik ve toplumsal çöküşü olan *Büyük Buhran* ve ardından *İkinci Dünya Savaşı* soyut dışavurumculuğun doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Dışavurumculuk, 1934 yılında Naziler tarafından *dejenere sanat* olarak ilan edilmiştir. Naziler tarafından ifade özgürlüğünün baskılanması, insan ırkının yok olma ve insani trajedilerin yaşanması sanatçıları harekete geçirmiştir (Cumming 2008: 358, 412). Stalinist ve Nazi gibi totaliter rejimlerin savaş sonrası sanatta etkisi görülmüştür. Bunlardan biri de *modernist soyutlamadır*. W. Kandinsky *soyutlamayı* bulmuştur ancak soyutlama bir süre yok olmuştur. Ta ki otuz beş yıl sonra Amerikalı soyut dışavurumcularla yeniden ortaya çıkmıştır. Soyutlama, totalitaryenliğe karşı, demokratik özgür dünyanın tarzı olarak kabul görmüştür. 1940 ve 1950'lerdeki ileri modernizm döneminde soyutlama, Amerika'nın kendi soyut sanatını canlandırmış ve sanatçıların ilgisini çekmiştir. 1946 yılında bu sanata *Soyut Dışavurumculuk* adı verilmiştir (Appignanesi vd., 1996: 21) (Bourdieu, 1999: 254). (Danto, 2014: 25). *Ad Reinhardt (1913-1967)*, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu şöyle tanımlamıştır: "Gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır." (Antmen, 2009: 146).

Amerika Birleşik Devletleri New York'u modern sanat ve kültür merkezi olan bir şehir konuma getirme amacını, şehrin küresel imajına katkıda bulunması için öteden beri taşımış ve bu amaçla, kendi özgün Amerikan sanat kültürünü oluşturmaya çalışmıştır. Paris, Nazi güçleri tarafından işgal edildikten sonra dünya sanat merkezi olma özelliğini kaybetmiş; Avrupalı yazar, eleştirmen ve şairlerden oluşan aydınlar ve sanatçılar, savaş döneminde sanatsal üretimlerinde özgür bir ortam sunması açısından ABD'ye göç etmişlerdir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'daki yaşam olanaklarının yerle bir olması ve savaş yıllarında Amerikan ekonomisinin iyileşmeye başlaması pek çok sanatçının Amerika'ya göç etmesine neden olmuştur. ABD'ye göç de Avrupalı sanatçıların özellikle New York'u tercih etmesi ile New York kültür ve sanat ortamında hareketlilik yaşanmış ve ülkede yeni fırsatlar doğmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Amerikan sanatı Büyük Buhran etkisi ile ortaya çıkan; daha çok politik, kırsal toplum, milli dayanışma, ulusal ve yerel temaları konu edinen figüratif özellikteki sanat hareketlerine yönelmiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında sanat tamamen soyuta yönelmiş, sanatçılar Avrupa modernizminin işlenmemiş konularına ilgi duymuşlardır (Yaman vd., 2012: 114). Bu durum, Amerikan sanatındaki tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Kimi düşünceye göre, bu keskin dönüş sanatsal nedenlerle açıklanmış, başka bir görüş ise; bu durumu ideoloji ve politik nedenlere bağlamıştır. Fransız sanat tarihçisi *Serge Guilbaut (d.1943)*, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* adlı önemli eserinde bu konuyu Amerikan hükümetinin Soğuk Savaş stratejisi olarak yürüttüğü politikalara dayandırmış ve Soyut Dışavurumculuk akımının başarısını başka nedenlere bağlamıştır (Antmen, 2009: 145, 146). Soyut dışavurumculuk, Amerikan sanat kurumları tarafından göklere çıkarılmış ve *Amerikan ve modernist*, saf biçimsel soyut sanat olarak nitelendirilmiştir. Soğuk Savaş stratejisi olarak, Avrupa ve komünizm salgınından uzak gerçek ve özgürlükle dolu bir Amerikan kimliğini temsil etmek amacıyla bu yol izlenmiştir. O dönemde komünist Rusya *formalizmi* yasaklamıştır. Dolayısıyla formalizm, özgür girişim demokrasisinin bir bileşeni olarak ele alınmıştır (Appignanesi vd., 1996: 22).

Soyut dışavurumculuk akımı her ne kadar Amerikan bir akım olsa da Amerika'ya göç eden Avrupalı ressamlar öncülüğünde gelişmiştir. Avrupalı birçok sanatçı, Amerikan sanatını kendi sanat yapıtları ve eğilimleri doğrultusunda etkilemişti. New York'lu birkaç eleştirmenin ve galerist *Leo Castelli'nin (1907-1999)* desteğiyle Amerikan sanatı (soyut dışavurumculuk<sup>1</sup> ve pop art) ve sanatçıları kabul görmüş, Amerikan toplumunun desteğinin yolunu açmıştır. 1950'li yılların sonunda önemli bir güç haline gelen Amerikan sanatı dış satım aracı olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca 1929 yılında Modern Sanatlar Müzesi'nin (MoMA) açılması, sonraki yıllarda Guggenheim Müzesi'nin kurulması ve bu müzelerde *Henri Matisse (1869-1954)*, *Claude Monet (1840-1926)*, W. Kandinsky gibi sanatçıların yapıtlarının sergilenmesi dönemin sanatçılarına ilham ve kaynak olmuştur (Yaman vd., 2012: 113, 114). (Baykam, 2009: 116).

<sup>1</sup> Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcisi Jackson Pollock'a göre; "Son yüzyılın önemli tablolarının Fransa'da yapıldığını kabul ediyorum. Amerikalı ressamlar genellikle modern resmin amacını başından sonuna kadar kaçırmışlardır. (Beni ilgilendiren tek Amerikalı usta Albert Pinkham Ryder (1847-1917)'dir.) Bu nedenle, Avrupalı başarılı modernist sanatçıların şimdi burada olduğu gerçeği çok önemlidir, çünkü onlarla birlikte modern resmin sorunlarına dair bir anlayış getirdiler" (Hunter, 1957: 33).

Görsel ve plastik sanatların anlamına, işlevine ve sanatın neliğine ilişkin yerleşik kavramların sorgulanması, biçim-içerik tartışmalarının yaşanması ve çeşitli tarzların yayılmasıyla, sanat eleştirmenleri bu yenilikçi sanat akımlarının sözcüsü olmuşlardır. Soyut dışavurumculuğun savunucuları ve temel kuramcıları *Clement Greenberg (1909-1994)* ve *Harold Rosenberg (1906-1978)*'dir.

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, soyut dışavurumculuğu tüm değerlerden ayırmış bir özgürlük eylemi olarak ifadelendirmiştir. Resmin yüzeyi, belli bir nesnenin yansımaları veya temsilini göstermek yerine, içsel bir mücadelenin yaşandığı ve bunu görünür kılan bir tür sahneye dönüşmüştür. Bu mücadele sonucu sanatçı, kendi özgün imgelerini ortaya koymuştur. H. Rosenberg'e göre, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini düşünen içine kapanık ve özgür sanatçı, protest bir tavırla kendi içsel gereksinimlerinden yola çıkarak tuvalin bir dünya olmasını amaçlamış ve tuvalle doğrudan bir mücadeleye ve eyleme girişmiştir. H. Rosenberg, bu tür resimsel bir anlayışın, sanatçının biyografisiyle de doğrudan ilişkili olduğunu savunmuştur. Buna göre; rastlantısal ve anlık bir eylemle/olayla ortaya çıkan resim, sanatçının yaşamından bir *anım* ifadesi olmasından ötürü metafizik bir öze de sahiptir (Antmen, 2009: 148). H. Rosenberg 1952 yılında Soyut Dışavurumculuk akımı ile ilgili şöyle söylemiştir: "Ressam şövaleye artık aklında bir imgeyle yaklaşmıyordu; ona elinde bir malzemeyle önündeki diğer malzeme parçasına bir şey yapmak için gitmekteydi. İmge bu karşılaşmanın sonucu olacaktı." (Honour ve Fleming, 2016: 834). Önceden herhangi bir eskizi/taslağı veya planlaması yapılmayan yapıtın üretim sürecinde ön görülemeyen imge, an'ın, rastlantısallığın ve doğaçlamanın bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg, *Modernist Resim* başlıklı makalesinde; modernist resmin, başka sanat disiplinlerinde bulunmayan kendisinin tek ve özgül koşulu olan düzlük/yassılık/iki boyutluluğuna vurgu yapmış ve soyut dışavurumculuktaki saf sanat anlayışının savunuculuğunu yapmıştır (Greenberg, 2016: 818). Dolayısıyla, ressam izleyiciye boyayı ve yüzeyi duyumsatmalıydı. C. Greenberg'e göre resim; yansımadan, konudan, öykücülükten, biçimden kısacası resmin kendisinden uzaklaştıran her şeyden soyutlanması gerekirdi. Böylece temsil ve benzerlik kırılarak, resmin kendisi ortaya çıkmış olacaktı. Soyut Dışavurumculuktaki bu *kendilik*'in keşfi, temsilin sonsuzlaştığı modern dünyaya bir tepkiyi de ortaya koymuştu (Barrett, 2012: 32) (Acar, 2016: 176).

Uzun zaman resim ve tablo kelimeleri birbirinin yerine kullanılmıştır. Tablolar, soyutlama ortaya çıkana kadar herhangi bir şeyin (nesne vb.) resmidir. Herhangi bir tablo, tanımlanabilir nesneyi resmetmediği zaman, konusu nedir sorusunu doğurur ve buna sanatçının duygularını resmettiği yanıtı verilir. Öyle ki; *Immanuel Kant'a (1724-1804)* göre; çiçekler, kuşlar, deniz kabukları vb. birtakım doğal nesnelere gibi sanatında bunların dışında görünen bir gerçekliğe bağlı kalmadan bağımsız güzellik olarak tanımladığı bir özelliğe sahip olması gerekirdi. Buna göre soyut resim, bağımsız güzellik kategorisinde değerlendirilebilirdi. C. Greenberg de doğal güzellikle çok fazla ilgilenmemiş ve Soyut Dışavurumcu yapıtlardan *resim* diye bahsetmiştir (Danto, 2014: 25, 116, 117).

Soyut dışavurumculuk, Amerikalı sanatçılar öncülüğünde dönemin egemen sanat akımı haline gelmiştir. Bu akımın başlıca sanatçıları; Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Clyfford Still (1904-1980), Barnett Newman (1905-1970), Ad Reinhardt (1913-1967), Adolph Gottlieb (1903-1974), Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell (1915-1991), Franz Kline (1910-1962), Adolph Gottlieb (1903-1974), Sam Francis (1923-1994), Joan Mitchell (1925-1992), Elaine de Kooning (1918-1989) ve Helen Frankenthaler (1928-2011) gibi isimlerdir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, bir diğer adıyla *New York Okulu* olarak adlandırılan ressamlar grubudur ve 1940'ların sonlarında ve 1950'lerde dikkat çekmeye başlamışlardır. Soyut Dışavurumculuk akımında, ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcuları eğiten ve etkileyen, 1934 yılında New York'ta özel bir sanat akademisi açarak eğitimcilik yapan ve saf resimden yana resim anlayışını benimseyen Alman sanatçı *Hans Hofmann (1880-1966)* olmuştur (Antmen, 2009: 143, 145) (Danto, 2014: 25).

H. Hofmann Paris'te yaşadığı dönemde, P. Picasso ve H. Matisse gibi ressamlarla ve Münih'te W. Kandinsky ile tanışıp Kübizm, Fovizm ve Dışavurumculukla ilgili ilk kaynaklardan bilgi ve deneyim sahibi olmuştur. H. Hofmann'ın okulu, renk ve biçimin yeni birliğini ve Kübizm ve Fovizm'in arasındaki bir sentezin tanıtıldığı bir merkez haline gelmiştir. H. Hofmann'ın kendisi de 1940'ların başlangıcında farklı boya çeşitleri ile karışık teknikler uygulamış ve deneysel çalışmıştır. Boyasal resim ve soyutlamanın bir bileşimini ortaya koyan sanatçı, resimlerinde renkle biçim oluşturmuştur (Honour ve Fleming, 2016: 834, 835). Dolayısıyla H. Hofmann'ın sanatında renkler, görsel, biçimsel ve kurgusal anlamda resmin ortaya konmasına kaynaklık etmiştir.

Soyut dışavurumcuların ilk kuşak sanatçıları, hiçbir manifestoya bağlı kalmadan birbirleriyle herhangi bir ortak girişimde bulunmamışlardır. Akıma ismini veren ve hedeflerini belirleyen ise eleştirmenlerdir. *Soyut Dışavurumcu* ismini de kullanmamışlar, resimlerini yaparlarken kendilerini bu anlamda düşünmemişlerdir. Bir kısmı görünüşte serbest ve içlerinden geldiği bir etkide resim yaparken, bir kısmı ise daha katı ve bireysel kısıtlama ile resim yapmışlardır. Sanatçılar eserlerine Amerikan tarzı enerji getirmişler ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında kendilerini benzer bir insani açmaz içinde bulmuş olmalarından ötürü, hepsinin ortak düşündüğü ve hissettikleri duyguları,

kendine özgü sanat eserlerinde ifade edilmiştir (Honour ve Fleming, 2016: 833, 834). Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg'e göre, ilk kuşak soyut dışavurumcular içsel olarak bireysel bilinçlerinden yola çıkma cesareti göstermelerinden ötürü devrimciydiler (Barrett, 2012: 31, 32).

*Sigmund Freud (1856-1939)* ve *Carl Jung'un (1875-1961)* bilinçdışılığı ve varoluşu düşünür *Jean-Paul Sartre (1905-1980)*'in özgürlük anlayışı<sup>2</sup> Soyut Dışavurumcuların felsefi temelini oluşturmuştur. Teknik olarak; Çin kaligrafisinden, ruhsal bakımdan ise Zen dininin etkisinde kalarak yaptıkları üretimlerini, felsefi, ruhsal ve teknik bir zemine oturtmuşlardır. Ayrıca savaştan kaçan Sürrealistlerin etkisinde kalmışlar, sürrealizmin otomatizmini, soyut olarak 1941-1942 yıllarında yer vermişlerdir (Demirkol, 2008: 91). Dolayısıyla, Soyut Dışavurumculuk, Gerçeküstüçülük içinden doğmuştur<sup>3</sup>. Gerçeküstüçülük duygulara karşılık gelirken, Dışavurumculuk duyuma karşılık gelir. Her ikisi de öznel bir tutuma ve içe dönüklükle bağlantılıdır (San, 1979: 95). Soyut dışavurumculuğun ve gerçeküstüçülüğün anlatmaya çalıştıkları sanatçının kendinin ifadesi ya da doğrudan kendinin bilgisidir. Doğanın betimlenmesinde nesnenin çözülmesi, sanatçının ne ve nasıl hissettiği yaratıcı eylemdeki mekanizma ile birleşir (Kagan, 1982: 268). Soyut Dışavurumculuğun öznel duyuma karşı ortaya çıkmasından ötürü, sanatçı yaratıcı edimdeki resimsel çözümlemede kendine yoğunlaşır, kendinde derinleşir ve nihayetinde kendini ifade eder.

Soyut dışavurumculuğun kendi içindeki kapsamı geniştir. Her sanatçının kendine özgü bir tarzda saf resim arayışında olması nedeniyle, dışavurumcu enerji ve ruhsal ifadeleri birbirinden farklıdır. Bu nedenle, Soyut Dışavurumculuk kapsamında çeşitli resimsel tarzlar ortaya çıkmıştır. Örneğin, bazı resimsel tarzlar tamamen *soyut* iken, bazıları William de Kooning gibi *soyutlamacı* bir tavır içinde çalışmışlardır. Buna göre, Amerikan Soyut Dışavurumcu resmi, kendi içinde alt gruba ayrılmıştır. Bunlardan ilki *Aksiyon Resmi* (sanatçıları; Jackson Pollock, William de Kooning, Philip Guston (1913-1980), Lee Krasner, Joan Mitchell, Adolph Gottlieb, Franz Kline)'dir. İkincisi ise, *Boyasal/Renk Alan Resmi* (sanatçıları; M. Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Mark Tobey (1890-1976), Sam Francis, Clyfford Still, sonraki temsilcileri Kenneth Noland (1924-2010), Morris Louis (1912-1962))'dir (Antmen, 2009: 149, 150). C. Greenberg, 1940'larda R. Motherwell, Helen Frankenthaler ve 1960'larda renk alanı kategorisindeki eserler veren *Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski (1922-2007)* ve *Larry Poons'u (d.1937)* ve diğer tanınmayan sanatçıları desteklemiş, teşvik etmiş ve tanıtmıştır (Barrett, 2012: 31, 32). Dolayısıyla bu sanatçıların kariyerinde ve bilinirliklerinde ünlü eleştirmenin etkisi büyüktür.

Soyut Dışavurumculuk modern sanatın gelişiminde doruk noktası olarak görülür. MoMA'nın erken 20. yüzyıl sergilerinin temelini oluşturan müzenin ilk müdürü *Alfred Barr'ın (1902-1981)* modern sanatı akım ve tarzlara göre sınıflandırdığı ünlü şemasında yapılan genişletme ve güncellemeye de bu şekilde eklenmiştir (Grunenberg, 2006: 96). Amerikalı ve New York merkezli bu sanat akımı, uzun süre uluslararası sanat ortamına hâkim olmuştur. Ancak, 1960'lı yıllarda anti-modernist görüşlerin ve sanat hareketlerinin ortaya çıkması ile Soyut Dışavurumculuk da gözden düşüp gerilemeye başlamış ve zamanla yetkinliğini ve önemini kaybetmiştir.

#### 4. SANATSAL VE ÖZNEL BİR EYLEM OLARAK AMERİKAN SOYUT DIŞAVURUMCU SANATTA KOLAJ VE NESNE

1930'lu yıllarda Amerika'da sanatçılar, başta destek verdikleri liberaller ve komünistler arası iş birliğinin öngördüğü halk cephesi politikardan ve Stalinizm'den uzaklaşarak *Lev Troçki'ye (1879-1940)* yönelmişlerdir. Sürrealist lider *Andre Breton'la (1896-1966)* L. Troçki'nin birlikte geliştirdiği sanat ve siyaset tezlerinden etkilenmişlerdir. Clement Greenberg ise, 1937'den itibaren *Partisan Review Dergisi'nde* bu düşünceleri ele almıştır. L. Troçki'nin burjuva vasatlığı olarak eleştirdiği Amerikan sanatını, C. Greenberg, kitsch kitle kültürüne bağlamıştır. Avangard'ın eleştirel yönünü savunan C. Greenberg topluma yabancılaşan sanatın, saf ve soyut bir biçimciliğini öngörmüştür. C. Greenberg'in bu anlamda beklentilerine cevap veren *Soyut Dışavurumculuk* olmuştur. Dolayısıyla Soyut Dışavurumculuğun en önemli temsilcisi Jackson Pollock'u da kendisi keşfetmiş ve kahramanlaştırmıştır (Artun, 2012: 18).

Soyut Dışavurumculuğun aksiyon resminin öncüsü J. Pollock, resim yapabilme yeteneğine sahip değildi ve geleneksel tekniklerde ustalaşma konusunda sıkıntı yaşamıştır. En iyi eserlerini 1947-1951 yılları arasında yapan sanatçı, resim yapma işini bizzat resmin konusu haline getirmiş ve şövaleyi, paleti, hatta fırçayı terk etmiştir. Yere serilen tuvalin üzerine boyayı damlatmış, sıçratmış ve dökmüştür. Bu sayede duygularının grafiğini çıkartmıştır. Güneybatı Kızılderili sanatı ve özellikle kum resmi, sanatçının ve soyut dışavurumcu resimlerini biçimlendirici bir

<sup>2</sup> Soyut Dışavurumcular, varoluşçuluk felsefesinin önemli çıkışlarından biri olan; "Yalnızca insan, var olanın (kendisinin) sınırlarını aşip varlığa adım atabilir" görüşünü benimsemişlerdir (Yaman vd., 2012: 94).

<sup>3</sup> Gerçeküstüçülükten sonra *Paul Klee (1879-1940)*, W. Kandinsky, *Piet Mondrian (1872-1944)* ya da Jackson Pollock gibi sanatçıların başı çektiği soyut akımlarda bir patlama yaşanmıştır (Baudrillard, 2009: 247, 248).

etkiye sahip olmuştur (Honour, Fleming, 2016: 835, 836) (Appignanesi vd., 1996: 21). Birçok sanatçı gibi J. Pollock da büyüdüğü coğrafyadan etkilenmiş ve sanatında bu durumun kültürel izlerini taşımıştır.

Sanatçı, Kızılderililerin kum resimlerini yapma şekline benzer şekilde; renkli toprakları parmaklarının arasından döküp, yüzeye damlaması ya da sopalardan veya kaselerden yere atması gibi bir yol izlemiştir. Yazar *Bryan Robertson*'a göre; sanatçı boya pigmentini elinde hissetme ihtiyacı duyarak fiziksel bir sonuca ulaşmıştır. Boyayı yeni, özgür ve doğrudan kullanmıştır (Robertson, 1960: 92). J. Pollock, malzemenin kendisiyle hem teknik uygulama bakımından hem de resimsel ifade açısından farklı bir diyalog içine girmiştir. Sanatçı yerleşik kuralların ötesinde kendine özgü bir metot izleyerek sanatsal anlayışını oluşturmuştur. Tuvalin etrafında ve üzerinde gezinerek tuvalin içine girmiştir.

1940'ların başlarında J. Pollock'un tarzı ve fikirleri; Carl Jung'un psikanalitik teorilerinden, P. Picasso'nun Kübist resimlerinden ve J. Miro'dan oldukça etkilenmiştir. Bilinçdışı ve soyut sanat konusu hakkındaki fikirlerle karşı karşıya kalan sanatçının sanatsal dili, temsili olmayan bir forma dönüşmüştür. On yılın sonunda sanatçı, geniş hareket gerektiren her yere boyayla çizim yapan, damlalar akan, tuvali serbest bırakan, ritmik, iç içe çizgilerden oluşan ve optik bir etkiye sahip teknik bir anlayış geliştirmiştir (The Phillips Collection).

J. Pollock 1947 yılındaki bir yazısında şöyle söyler;

“Boyamadan önce tuvalimi pek germem bile. Gerilmemiş tuvali sert duvara veya zemine iliştmeyi tercih ederim. Sert bir yüzeyin direnişine ihtiyaç duyarım. Yerde daha rahatımdır. Etrafında yürüyebildiğim, dört tarafından çalışabildiğim ve gerçek anlamda resmin içinde olduğumdan kendimi daha yakın, resmin daha fazla bir parçası olarak hissederim. Bu, Batı bölgesinin Kızılderili kum ressamlarının yöntemine benzer. Olağan ressamların şövale, palet, fırça vb. gibi araçlarından uzaklaşmaya devam ediyorum. Çubuk, mala, bıçak ve akan sıvı boyayı veya kum, kırık cam ve diğer yabancı maddeler eklenmiş ağır bir sıvayı tercih ediyorum. Resmin üzerindeyken, ne yaptığımı farkında değilimdir. Neler yaptığımı ancak bir tür *algılama* döneminden sonra görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi değiştirmekten vs. hiç korkmam çünkü resmin kendi hayatı vardır. Ben o hayatın ortaya çıkmasını sağlamaya çalışırım.” (Honour, Fleming, 2016: 836) (Hunter, 1957, s. 33).

H. Rosenberg ise Amerikan Soyut Dışavurumcuların sanatsal üretimdeki bu yaklaşımlarıyla ilgili olarak; “Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır” yorumunu yapmıştır (Antmen, 2009: 144). Sanatçılar üretim sürecinde malzemenin verdiği olanaklarla, özgür ve doğal bir yaratım edimine bağlı olarak, bilinçdışıyla ulaşma ve kendi içselliklerini keşfetmeye yönelik bir tavırda bulunmuşlardır.



Jackson Pollock, Collage and Oil (Kolaj ve Yağlıboya), 1951, Tuval üzerine yağlıboya, mürekkep, suluboya ve kâğıt kolaj, 127 x 88.9 cm, Pollock-Krasner Foundation. Kaynak: <https://www.phillipscollection.org/collection/collage-and-oil>

*Francis V. O'Connor* (1937-2017) ve *Eugene V. Thaw*'ın (1927-2018) editörlüğünü yaptığı 1978 yılında yayınlanan sanatçının tabloları ve çizimlerinin yer aldığı katalog raisonné'sinde (*Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works*) Pollock'un yirmi eseri kolaj olarak tanımlamıştır. Sanatçının yapıtları, sigara izmaritleri ve ip gibi alışılmamış ve sanat dışı malzemeleri içermiştir ancak, J. Pollock'un nesneye müdahale tarzı, birçok kolaj çalışan sanatçıdan farklılık gösterir (Haxall, 2009: 43).



J. Pollock kolajla ilk kez 1943'te deneyler yaparak tanışmış, aksiyon ressamı imajıyla uyuşmayan bir ifade aracını kullanmıştır. *Peggy Guggenheim (1898-1979)*'in kendisini *Art of This Century Galerisi*'ndeki kolaj sergisine (*Exhibition of Collage*) katılmaya davet etmesiyle kolaj tekniğinde deneyler<sup>4</sup> yapmıştır. 1951 tarihli *Collage and Oil (Kolaj ve Yağlıboya)*, dökülen siyah boyadaki çalışmaları gibi yüzey üzerindeki stilize edilmiş figürasyon ve soyutlama arasında kararsız dengeyi ifade eden motiflere dönüşmüştür. Yüzey karmaşık, iç içe geçmiş bir yapıdan oluşur; sanatçı üç kat yağlıboya üzerine, daha önce siyah boya veya mürekkep ve açık turuncu guaj boya serpiştirmiş ve yırtık, buruşuk Japon kâğıt parçalarını yapıştırılmıştır. Figür biçimlerini ima eden yırtık kâğıt parçaları, resmin iki boyutlu yapısına eşit şekilde entegre edilmemiş; kendi alanlarını işgal eden aşağı yukarı ayrı öğeler olarak kalmışlardır. Son olarak, tüm yüzeye Asya kaligrafisini anımsatan dallar halinde Hint sarısı boya ve titanyum beyazı guaj boya damlatmıştır. Kolaj öğelerinin hiçbiri tam olarak yorumlanamaz. Ancak sol üstteki uzun dikdörtgen şekiller, mücadele eden iki insan figürünü anımsatır. Bu formlar, mücadeleden uzaklaşıyor gibi görünen parçalanmış bölümden oluşan bir alan içinde hareket eder. Siyah kolajlı alanlar arasında görünen kırmızı arka plan ise kargaşa hissini artırır. Kolaj desenleriyle yakından ilişkili bu yapıt; J. Pollock'un kaligrafik desenlerini ve renk manipülasyonunu barındırır. *Collage and Oil (Kolaj ve Yağlıboya)*, 1947'den 1950'ye kadar olan en yaratıcı ve üretken dönemini izleyen 1950'lerin başındaki sanatsal üretim durumunu gösterir (The Phillips Collection).

J. Pollock daha çok damlatma tekniğini kullandığı resimleriyle tanınmış olsa da 1951'de farklı bir teknik yol denemiştir. Yağlıboya ile renklendirilmiş kağıtlarla birkaç kolaj çalışmıştır. Bu kolajlar, 1953'teki *Grayed Rainbow* ve 1950'deki *Number 28*'in tarzına benzer olup, renk aralığı sanatçının diğer çalışmalarından daha soluk, daha açık tonda ve daha az zengindir (Robertson kitabı, 1960: 96).

Sanatçı modern sanatın farklı tekniklerine ilgi duymuş ve bunları sanatına dahil etmekten ve deneysellikten kaçınmamıştır. Resim yüzeyinde ayrı türden malzemeleri kendi sezgisine, resimsel anlayışı ve algısına göre müdahale ederek özgün sanat yapıtlarına dönüştürmüştür.



Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, Tuval üzerine çiviler, raptiyeler, düğmeler, anahtar, bozuk para, sigara, kibrit vb. ile yağlıboya, 129.2 x 76.5 cm, MoMA. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79070>

J. Pollock resimlerine; parçalanmış şişeler, bira kutuları, anahtarlar, raptiyeler ve çiviler gibi nesnelere eklemiştir. 1947'de *Full Fatbom Five* isimli yapıtı ve kırık bir çentikli birkaç pürüzlü parçaya sahip olan 1953 tarihli *Blue Poles* buna örnektir. Kalın boya tabakasından ötürü bu resimlerde nesnelere kolaylıkla görülmezler. Sanatçı, gerçek nesnelere resimlerine dahil ederken, onların kimliklerini olduğu şekilde kabul etmez ve doğrudan kullanmaz; belli müdahalelerle nesneyi kimliği ile beraber resmin içine gömer. Bu sayede kolaj malzemesi, soyut biçimler, boya ve renkler içine hapsolür ve nesnenin salt boyaya karışan dokusu zar zor görünür. Sanatçının nesne kullanımı tesadüfi olmayıp, Dadaist hareketin tersine çevrilmiş duygusallığına işaret eder. Nesnenin yeniden ortaya konmasından ziyade, kendisinde bulunan bir anlamı temsil eder (Robertson, 1960: 95). J. Pollock, heykelsi eğilimlerinin teşvik ettiği ölçüde boyayı farklı bir şekilde ele almış ve teknik olarak malzeme ve nesne gerçekliğinin öznel ve mantıksal

<sup>4</sup> Robert Motherwell ve J. Pollock, profesyonel sanatçıların yer alacağı *Art of This Century Galerisi*'ndeki kolaj sergisine katılmaya karar vermişlerdi. Robert Motherwell, J. Pollock'un stüdyosunda birlikte çalıştıkları bir günü şöyle anlatıyor; "Pollock ve ben kolajdan korkuyorduk ama böyle güzel bir gösteride yer almak istiyorduk. Stüdyosunda uzun bir öğleden sonra geçirdik ve bir ya da iki kolaj yaptık. Kolaj için özel bir hissi yoktu, ancak malzemeye yönelik saldırısının şiddetine şaşırdığımı hatırlıyorum. Bu şiddet; *yapıştırma, yırtma ve boya dökmeyi içeriyordu. Kâğıdın kenarlarını yakıtı, hatta üzerlerine tükürdün*" (Potter'dan aktaran Haxall, 2009: 42).

sonucuna varma arayışında bulunmuştur. Bu sayede, resim yüzeyi irrasyonel ve biçimsel olarak anlamlı olmayan bir kompozisyon düzeni ve dengeden oluşur.



Jackson Pollock, *No. 29, 1950*, Cam üzerine siyah ve alüminyum emaye boya, çelik, ip, boncuklar, renkli cam ve çakıl taşları, 121.9 x 182.9 cm, National Gallery of Canada. Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/nucleon/33692507998/in/photostream/>

1950'de teknik buluşunun zirvesinde, J. Pollock cam üzerine büyük bir resim yaptı. Bu resim *Number 29'dur*. Yapımında yağlıboyanın yanı sıra tel örgü, çakıl taşları ve deniz kabukları gibi nesnelere kullanmıştır. Burada katı nesne, resmin dokusal ve kromatik yapısının ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmıştır. Bu parlak ve etkileyici resim kolajı, 1947'den itibaren, resmin yüzeyine boya atıldığında veya damlatıldığında yapılan uzun resim serisinin bir parçasıdır (Robertson, 1960: 95) Kanadalı sanat tarihçi *Brydon E. Smith (d. 1938)*, bu yapıtı, arka planı görmezden gelerek, “uzayda asılı duran enerji” olarak yorumlamıştır (Harten'den aktaran Ferguson, 2014: 46).

Fiziksel enerji, evrensel düzen, bilinçaltı sembolleri, duyu ve düşünsellik gibi konular Soyut Dışavurumculuğun halihazırdaki ideali ve temel kavramlarını oluşturmuştur. Sanat yapıtlarında, gök cisimlerini andıran soyut biçimler ve renkler, evrensel sembolleri ve sanatçının içsel olanı malzeme rehberliğinde dışavurumlarıyla ortaya koymasını sağlamıştır.

Soyut Dışavurumculukla ilişkilendirilen birçok sanatçı kolaj çalışmıştır. Ancak bunlardan bazıları kolajı bir ön hazırlık çalışması veya resme ek olarak düşünürken, bazıları ise tekniğe yoğunlaşmış ve kolajı tamamen üretimlerinden çıkarmıştır. Lee Krasner, Robert Motherwell, *Anne Ryan (1889-1954)* ve *Esteban Vicente (1903-2001)*, kâğıt kolajına yönelik nesnel olmayan yönelimlerinde benzersiz ve özgün işler ortaya koymuşlardır. Ancak, felsefi kaygıları onları kolaj deneyleri yapan diğer meslektaşlarından uzaklaştırmıştır (Haxall, 2009: 43).

20. yüzyılın ikinci yarısında Amerikan sanatının evriminde L. Krasner en kritik figürlerden biri olarak kabul edilmiştir. Soyut Dışavurumcu ressamların ilk kuşağından ve J. Polluck'un da eşi olan L. Krasner, resim ve kolaja yönelik yeni yaklaşımlarını yıllar süren ısrarlı bir keşifle ortaya koymuştur. Sanatçının kolajları, Amerikan sanatına Clement Greenberg'in belirttiği gibi; “dönemin Amerikan sanat ortamına önemli bir katkı” sağlamıştır. Çalışmaları, H. Matisse'in *The Cut-Outs* kolajlarını çağrıştırırken, astarsız tuval parçalarının cesurca birleşimi ile de Jackson Pollock'un 1950'li yıllardaki çizimlerine keskin bir şekilde göndermede bulunur. Lee Krasner önceki dönem çalışmalarındaki öğeleri inceleyerek, yeni kompozisyonlarda tekrar ele almıştır. J. Pollock'un yanı sıra kendisinin de geçmiş eserlerini yeniden ele alma pratiği, L. Krasner'in resim, çizim ve kolaj unsurlarının dramatik kompozisyonlarda bir arada var olduğu en yeni yapıtlarının çoğunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Amerika'daki Soyut Dışavurumcu hareketin öncülerinden biri olarak kabul edilen Lee Krasner'in kolaj resimleri, sanatçının en kavramsal ve duyguyu yüklü eserlerini temsil eder (Kasmin Gallery).



Lee Krasner, *Black and White (Siyah ve Beyaz)*, 1953, Krem renkli dokulu kâğıt üzerinde yapışkan kalıntısı ve yağlıboya, guaj ve kesilmiş ve yırtılmış boyalı kâğıt, 76.6x57.1 cm, The Art Institute of Chicago.

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/131385/black-and-white>

Lee Krasner'in 1940'lardan itibaren resimleri, Soyut Dışavurumculuk kapsamında soyut, gizemli, anlamlı içerikten oluşan resimsel formlara dönüşmüştür. *Black and White (Siyah ve Beyaz)*, sanatçının kâğıt kolajındaki önemli çalışmalarından biridir. *Black and White (Siyah ve Beyaz)*'da L. Krasner, J. Pollock'un 1940'ların başlarında P. Picasso'nun stüdyo konularından alıntı yapma taktiğine atıfta bulunmuştur. Resmin sağında, sanat eserlerini inceleyen bir ressam ya da aynaya bakan bir kadın figürü göstererek, toplumsal cinsiyet imalarını tersine çevirmiştir. Bu kolajları oluşturmak için çizimlerini parçalara ayırmıştır ancak bu durum eşi Jackson Pollock'un aynı dönemdeki çalışmalarını da anımsatır. J. Pollock ile ilgili önemli çalışmaları bulunan sanat tarihçisi *Ellen Landau*'ya göre; yenilerini ortaya koymak için önceki çalışmaları parçalama stratejisini kimin başlattığını belirlemek zordur. Nitekim sanat kariyeri boyunca L. Krasner bu tekniği, J. Pollock'tan daha sık ve istikrarlı bir şekilde kullanmıştır. Sanatçının stüdyo notlarını yeni bir bağlamda tekrar ele alması ve yorumlaması, paradoksal bir şekilde yeni estetik alanı belirlemesine de yardımcı olmuştur (The Art Institute of Chicago).



Sol Görsel: Lee Krasner, *İsimsiz*, 1954, Masonit sunta üzerine yağlıboya, yapıştırıcı, tuval ve kâğıt kolajı, 122 x 102 cm Özel Koleksiyon, New York.

Sağ Görsel: Lee Krasner, *Imperfect Indicative, (Kusurlu Gösterge)*, 1976, Tuval üzerine kolaj, 78 x 72 inç, 198.1 x 182.9 cm. Kaynak: <https://www.kasmingallery.com/exhibition/lee-krasner-collage-paintings>

*Imperfect Indicative, (Kusurlu Gösterge)* isimli yapıt, L. Krasner'ın 1937 ve 1940 yılları arasında Hans Hofmann'ın eğitimi altında gerçekleştirdiği erken dönem füzen çizimlerini entegre ettiği çarpıcı bir dizi olan *Eleven Ways to Use the Words to See (Kelimeleri Görmek için Kullanmanın On Bir Yolu)*'na aittir (Kasmin Gallery). Sanatçı, geçmiş dönem çalışmalarını ve kendi kendini sanatsal anlamda inceleme yöntemini burada da uygulamıştır. Resmin içinde, resmi yeniden yorumlayarak kendi sanatsal dilinin gelişimi ve özerkliğini sürdürmüştür.

Bu yapıtlar, L. Krasner'in kolaj tekniklerini tuval, kâğıt veya masonit sunta gibi farklı yüzeyler üzerine uyguladığını ve kolajı, yağlıboya ve farklı tekniklerde bütünleştirmeye yönelik artan ilgisini ortaya koymuştur.

Soyut Dışavurumculuk ile özdeşleşen ve araştırmalarıyla önemli bir yere sahip olan Robert Motherwell, kolajlar yapan soyut bir sanatçı olarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de soyut sanatın ve kolajın yükselişine katkı

sağlamıştır.<sup>5</sup> Kariyerinin önemli bir bölümü kolaj çalışmalarından oluşan sanatçının resimlerinin çoğunda sanat dışı malzemeler ve gündelik yaşamın unsurları yer almıştır.

R. Motherwell, günlük yaşamdan parçaları seçerken herhangi bir kriter veya özellik aramaz, *buluntu nesnelere* rastgele benimsemiştir. Sanatçı için gündelik yaşamın unsurlarını sanatına dahil etmek, natürmort resminin adeta modern bir versiyonu gibidir (Modern Art Museum of Fort Worth). Sanatçı ilk kolajında ise; pirinç kâğıdı, yağlıboya, mürekkep ve cam bir düğme kullanmıştır. Daha çok mektup formları ve endüstriyel etiketler gibi üzerinde yazı bulunan nesnelere tercih etmiştir. J. Pollock'dan farklı olarak R. Motherwell, nesnelere resimlerine dahil ederken nesnenin kimliklerine müdahale etmez, nesneyi olduğu şekilde kabul etmiştir. R. Motherwell'in kolajları *Paris Okulu* ile Soyut Dışavurumculuk arasında bir köprü olarak bağlamsallaştırılmıştır. Sanatçı, kariyeri boyunca kolaja olan bağlılığıyla bu tekniği sürekli olarak kullanmış ve bu durum onu diğer sanatçılardan farklı kılmıştır (Haxall, 2009: 14, 15, 18, 42).



Robert Motherwell, *View from a High Tower (Yüksek Bir Kuleden Görünüm)*, 1944-1945, Karton üzerine tempera, yağlıboya, mürekkep, yapıştırılmış ahşap kaplama, çizim kağıtları, Japon kağıtları ve basılı harita, 74,3 × 74,3 cm, Privare Collection/Dedalus Foundation, Inc/VAGA, New York. Kaynak: <https://www.guggenheim.org/exhibition/robert-motherwell-early-collages>

R. Motherwell'in 1944 yılına ait *View from a High Tower (Yüksek Bir Kuleden Görünüm)* adlı kolajında; Fransa'nın *Marne* ve *Bois de Malaumont* bölgelerinin askeri savaş haritası, çalışmanın ortasında şematik bir figüre benzeyen büyük bir doğrusal form ve bu görüntünün sağında kalın harflerle *V*, *LA* ve *VIVA* kelimesinin bir parçası ile karalanmış kâğıt parçası görülmektedir. Yapıt; İkinci Dünya Savaşı'nın medya görüntülerini ve aynı zamanda popüler kültürden uygun siyasi semboller ve metinsel sloganları da içermektedir. R. Motherwell'in kolajlarında modern savaşın görsel teknolojilerini kitle-kültürel söylemlerle birleştirmesi ile, savaşın kendisinin doğrudan bir politik sonucu olarak 1940'larda medyanın genişlemesine dikkat çeker. *View from a High Tower*'da baş döndürücü hava perspektifi ve savaş bölgelerinin parçalı düzlemsel görünümü, medya gösterisinin yükselişiyle ilişkili uzamsal ve zamansal yer değiştirme duygusunu yansıtır. Savaşa yapılan göndermeye uygun olarak, kolaj boyunca ten rengi ve kahverenginin yanı sıra; parlak kırmızı, beyaz ve mavi kombinasyonları yaygın olarak kullanılmış ve bunların büyük olasılıkla Fransız üç renkli ve Amerikan bayrağını çağrıştırmaya amaçlanmıştır. R. Motherwell'in savaş kolajları, İkinci Dünya Savaşı sırasında sosyo-politik ve ekonomik ortamın yanı sıra, giderek artan görsel pratiklerin radikal dönüşümünün medya alanında eşlik etme derecesini vurgular (Gilbert, 2004: 321, 322).

1944 yılında, Müttefik orduları Avrupa'da Nazilere karşı zafer elde etmeye başladı. Şubat ayından başlayarak Almanya'daki askeri ve endüstriyel hedeflere yönelik stratejik hava saldırıları, Alman kuvvetlerinin yenilgisine yol açtı. R. Motherwell, *View from a High Tower*'ı neşeli parlak renkleri kullanmanın yanı sıra kutlama sözcüğü olan *VIVA* ve *zafer sembolü olarak V* işareti, şüphesiz medyanın değişen olaylara karşı harekete geçirdiği coşkulu tepkisini yansıtıyordu. Bununla birlikte, bu siyasi amblemlerin stilize bir şekilde ele alınması, savaş zamanı medyanın vurguladığı aralıksız iyimserliği ve de milliyetçi coşkuyu ironik bir abartı derecesinde yakalıyor gibi görünüyor. Bu yapıtta; metnin kullanımı, özellikle de *V* işareti ile, savaş temasını sunarken; R. Motherwell, dönemin popüler imgelerinden de yararlanmış. *Winston Churchill (1874-1965)* tarafından 1940'lı yılların başlarında Müttefikler için vatansız umudun bir işareti olarak popüler hale getirilen *Zafer için V sembolü (V for Victory)*, Nazilere karşı güçlü bir uluslararası direniş kodu ve savaş çabalarına destek toplamak için teşvik edildi. R. Motherwell'in kolajı; bu siyasi sembolün, savaşa ekonomik destek sağlamak için vatansız eylemler olarak devam eden meta üretimini ve tüketiciliği teşvik etmek için, pazarlama kampanyalarında sömürülen bir tür reklam logosuna dönüşümünün bir tür parodisini yapmaktadır. Burada R. Motherwell'in kolajlarında İkinci Dünya Savaşı'nın medya tasvirlerinin ideolojik bir eleştirisi olarak dile getirdiği nokta, dikkate alınması gereken ilgi çekici

<sup>5</sup> Robert Motherwell'in Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkmasındaki önemi, *Possibilities* dergisindeki editör rolüne bağlanmış ve sanatçının üretkenliği sayesinde kolajları büyük ilgi toplamıştır. Ayrıca bir sanatçı ve bir yazar olarak New York sanat sahnesindeki önemli rolü nedeniyle, neredeyse birçok önemli kolaj araştırmasında yer almıştır; çalışmaları çoğaltılmış ve yazıları alıntılanmıştır (Haxall, 2009: 7, 15).

ve önemli bir konudur. Erken dönem sanatlarını arkaik bir bilincin geri getirilmesine adanmış Soyut Dışavurumcuların çoğunun aksine, R. Motherwell, modern şimdiki zamanın eleştirel farkındalığını geliştirmek için sanatın kültürel görevini desteklemiştir (Gilbert: 2004: 322, 323).



Robert Motherwell, *New York City Collage (New York Şehri Kolajı)*, 1959,

Karton üzerine monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, yapıştırılmış kâğıtlar, karakalem ve mum boya, 76,8 × 61,3 cm, Denver Sanat Müzesi Koleksiyonu, Denver. Kaynak: <https://www.denverartmuseum.org/en/object/1994.1147>

Sanatçının *New York City Collage (New York Şehri Kolajı)* isimli kolajı, bir önceki yapıt içeriğinden farklı olarak bu kez New York şehrine odaklanır. Soyut renk alanları, natüralist bir etkide teknik bir deneysellikte dokusal özelliklere sahiptir. Resimde boyama, çizme, kesme, yırtma, yapıştırma, kaldırma gibi teknik yöntemler kullanılmış ayrıca resmin merkezine yakın kâğıttan bir palet eklenmiştir. Yapıştırılmış kesilmiş ve yırtılmış kâğıtlar, resmin salt fiziksel varlığının ötesine geçer. Dünyanın en önemli metropollerinden biri olan New York'un kalabalık, çok sesli ve bitmek bilmeyen enerjisini ve coşkusunu yapıtında yakalamaya çalışarak şehrin kaosuna göndermede bulunmuştur. Kolajında bir metropol görüntüsünü kendi sanatsal dili ile yorumlayan sanatçı, nesnelere ve kolaj parçalarını düzensiz ve karmaşık bir yapıda yerleştirerek, kompozisyon kurgusunda kentin yerleşik yapısını ve gelişigüzel doğasını ele almıştır.



Robert Motherwell, *Je t'aime with Gauloise Blue*, 1976, Tuval üzerine akrilik, kolaj ve karakalem, 91.44 x 60.96 cm, Modern Art Museum of Fort Worth Koleksiyonu. Kaynak:

<https://collection.themodern.org/objects/2076/je-taime-with-gauloise-blue;jsessionid=273B1AD14205A645D2B01ED78BE793BC#>

Sanatçı *Je t'aime with Gauloise Blue* isimli kolajında, stüdyosunda bulduğu kâğıtlar ve diğer nesnelere gibi resim yüzeyine yapıştırdığı malzemeleri kullanmıştır. Bu çalışmada da Fransız sigara markası Gauloise'un sigara paketine yer vermiş; Je t'aime'deki Gauloise mavisini ile yarı saydam beyaz boyayla sigara paketini kapatmıştır. Fransızca sevmeye yeteneğinin bir ifadesi olarak Je t'aime<sup>6</sup> kavramının özellikle kolaj tekniği açısından ele alınması çalışmayı ilgi çekici kılmıştır. Sanatçı; aşk kavramını insan kadar zengin ve karmaşık bulduğu sanatsal bir duygu olduğunu öne sürerek, kendi deneyimlerine ve ilişkilerine de bir göndermede bulunmuştur. Bu anlamda

<sup>6</sup> Je t'aime; Fransızca. *Seni seviyorum* anlamına gelir.

resimlerinde, baskılarında ve kolajlarında *je t'aime* ifadesinin tekrarına rastlanır. Bu durum, Motherwell'in sanat yapmaya olan derin sevgisinin inancı olarak da yorumlanmıştır (Modern Art Museum of Fort Worth).

R. Motherwell kağıtları keserek, yırtarak, parçalayarak, yapıştırarak veya katmanlara ayırarak belli müdahalelerle nesneyi kendi sanat potasında eritmiş ve modern dünyanın kargaşasını, bunalımını, şiddetini ve düzensizliğini özgün sanatsal anlayışına göre ifade etmiştir.

## 5. SONUÇ

Soyut Dışavurumculuk, 1940'lar ve 1950'lili yılların uluslararası sanat ortamına büyük etki etmiş, saf Amerikan sanatının yükselişinde devlet destekli izlenen bilinçli bir politika ile New York'u sanatın merkezi haline getirmiştir. Amerikalı sanatçılar, görünen gerçekliği resmetmek yerine, özgür bir tavırla kendi içsel gerçekliklerini dışa vurmayı ön planda tutmuşlar ve bu sayede bir tür özgürlük eyleminde bulunmuşlardır.

Soyut Dışavurumculuk, resim düzlemi ve malzemenin gerçekliğine farklı bir boyut getirmenin bir yolu ve işlevi olarak, zihinsel şartlanma ve yerleşik olanın ötesinde bilinç dışılığa ulaşmayı amaçlamıştır. Hem soyut hem dışavurumcu bir akım olarak, özne ile yapıt arasındaki özgül ilişkiyi irdeleme özelliğinden ötürü tarzlar kişiseldir ve her sanatçı kendi özgün sanatsal ifade dilini ortaya koymuştur. Buna göre, sanatçıya özgü yeni tarzların ortaya çıkması ile akım içinde üslup ve teknik anlamda çeşitlilik oluşmuştur. Gerçeküstücülükten sonra akılcı düzenin artması ile İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'ya göç eden Avrupalı sanatçılar himayesinde aldıkları eğitim ve geçmişteki soyut ve dışavurumcu sanatçıların yapıtları Amerikalı sanatçılara kaynak olmuştur. Dolayısıyla, sanatın özerkliği ve özgünleşme yolunda sanatçılar, deneysel ve yenilikçi uygulamalarla kolaj ve nesneyi üretim sürecine dahil etmişlerdir. Bu nesnelere, sanatçının fiziksel çevresine ve etrafına da bir göndermede bulunmuştur.

Modern Amerikan sanatının kökenlerini ve soyut dışavurumcu sanatçıların kolaj ve nesne ile olan ilişkisini inceleyen bu araştırma; J. Pollock, L. Krasner ve R. Motherwell gibi isimlerin örnekleminde, sanatçıların akım içindeki özgür, yenilikçi, rastlantısal ve birbirinden farklı uygulamalarını ortaya koymuştur. Cesur, enerjik ve iddialı bir şekilde malzemenin teknik özelliklerini inceleyen ve temel üretim aracı resim olan J. Pollock sanatında kolaj ve nesneye de yer vermiş ve resmin amacına uygun olarak boya ile kaynaştırmıştır. L. Krasner, birbirinden farklı malzeme ve teknikleri iç içe kullanmış ve erken dönem çalışmalarını da kâğıt kolajlar halinde parçalanmış biçimler olarak yeniden yorumlamıştır. Soyut dışavurumculuğun her ne kadar toplumsal mesaj verme kaygısı ve kendinden başka hiçbir şeye göndermesi olmasa da R. Motherwell'in İkinci Dünya Savaşı'na dönemine ait çok teknikli erken dönem savaş kolajlarında toplumsal ve siyasal konuları ele alınmıştır. Sanatçı ayrıca, kent, aşk ve sevgi gibi çeşitli temaları da konu edinmiştir. Dolayısıyla, Soyut Dışavurumcular salt üslup anlayışında değil, konu ve teknikte de birbirlerinden ayrıışmışlar ve sınırlayıcı olmayan, sorgulayıcı, kişisel ve özgün bir tutum benimsemişlerdir.

Resim düzleminde veya tuvalde rastlantısal yer alan boya; akıtma, damlatma, sürme, püskürtme, sıçratma, leke atma vb. gibi özgür fırça darbeleri, yoğun ve canlı renk kullanımları, eski dönemlere ait çalışmaların kolaj ile yeniden dönüşümü ya da sanat dışı kâğıt ve nesneye yer verilmesi, daha sonraki sanat hareketlerine de zemin hazırlamıştır. Bu sanatsal uygulamalar ve yapıtlar, sanatçıların kendilerinden sonra gelen kuşaklara ve genç sanatçılara yeni ufuklar açmasında etkili olmuştur. Soyut Dışavurumculuk günümüz sanatındaki yerini ve güncelliğini halen korumakta olup; malzeme, konu ve tarzda içerdiği zenginlik ve çeşitlilik sayesinde sanatçıları etkilemeye devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016). Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antmen, A. (2009). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Appignanesi, A.; Garratt, C., Sardar, Z. & Curry, P. (1996). Herkes için Postmodernizm (Çev.: Doğan Şahiner), Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/131385/black-and-white>
- Artun, A. (2012). "Sunuş: Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı". Avangard Kuramı, ss. 7-32, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barrett, T. (2012). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak (Çev.:Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2009). Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri (Çev.: Oğuz Adanır & Ali Bilgin), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

- Baudrillard, J. (2012). *Sanatın Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1* (Çev.: Elçin Gen & Işık Ergüden), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baykam, B. (2009). “Bedri Baykam- Genco Gülan: 17 Mart 2008”. (Haz. Levent Çalikoğlu), *Çağdaş Sanat Konuşmaları-4: Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik*, ss. 86-118, YKY Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın Kuralları* (Çev.: Necmettin Kamil Sevil), YKY Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler Serisi: Sanat* (Çev.: Ayşe Işın Önel & Aslı Çetinkaya), İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir?* (Çev.: Zeynep Baransel), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. Evrensel Yayınları, İstanbul.
- Ferguson, I. C. (2014). “Contemporary American Art at the National Gallery of Canada (1967–79): The Surprising Legacy of Brydon E. Smith”, *Yüksek Lisans Tezi, Carleton University Faculty of Graduate and Postdoctoral Affairs, Ottawa, Canada*.
- Honour, H. & Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi* (Çev.: Hakan Abacı), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Gilbert, G. (2004). “Robert Motherwell's World War Two Collages: Signifying War as Topical Spectacle in Abstract Expressionist Art.” *Oxford Art Journal*, 27(3): 311-337.
- Greenberg, C. (2016). “Modernist Resim”. (Ed. Charles Harrison & Paul Wood), *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (Çev.: Sabri Gürses), ss. 817-822, Küre Yayınları, İstanbul.
- Grunenberg, C. (2006). “Modern Sanat Müzesi”. (Ed. Ali Artun), *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II*, ss. 87-114, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Haxall, D. L. (2009). “Cut and Paste Abstraction: Politics, Form, and Identity in Abstract Expressionist Collage”, *Doktora Tezi, The Pennsylvania State University The Graduate School College of Arts and Architecture, Pennsylvania, USA*.
- Hunter, S. (1957). “Jackson Pollock”, *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, 24(2): 3-36.
- İpşiroğlu, N & Ş. (2010). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Yayınevi, İstanbul.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* (Çev.: Aziz Çalışlar), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev.: Gülin Ekinci), Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Kasmin Gallery, <https://www.kasmingallery.com/exhibition/lee-krasner-collage-paintings>
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Çev.: Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul.
- Lukacs, G. (1981). *Estetik II* (Çev.: Ahmet Cemal), Payel Yayınları, İstanbul.
- Modern Art Museum of Fort Worth, <https://collection.themodern.org/objects/2076/je-taime-with-gauloise-blue;jsessionid=273B1AD14205A645D2B01ED78BE793BC>
- Robertson, B. (1960). *Jackson Pollock*, Harry N. Abrams, Inc., New York.
- San, İ. (1979). *Sanatta Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- The Phillips Collection, <https://www.phillipscollection.org/collection/collage-and-oil>
- Yaman, İ.Ş.; Ekim, T., Sungur, S. & Özer, C. (2012). *Çağdaş Dünya Sanatı*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ziss, A. (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsenin Bilimi: Estetik* (Çev.: Yakup Şahan), De Yayınevi, İstanbul.
- Zolberg, V. L (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak* (Çev.: Buket Okucu Özbay), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.