



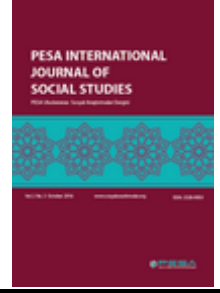
**PESA INTERNATIONAL JOURNAL
OF
SOCIAL STUDIES**

**PESA ULUSLARARASI
SOSYAL ARAŞTIRMALAR DERGİSİ**

October 2017, Vol:3, Issue:3
e-ISSN: 2149-8385

Ekim 2017, Cilt:3, Sayı 3
p-ISSN: 2528-9950

journal homepage: www.sosyalarastirmalar.org



**Saf Resim; I. Kant, C. Greenberg Ve Soyut Dışavurumculuk
Pure Picture; I. Kant, C. Greenberg And Intangible Expressionism**

Erdal ÜNSAL

Yrd. Doç. Dr. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, erdal_unsa@hotmail.com.

MAKALE BİLGİSİ

ÖZET

Makale Geçmişi:

Geliş 12 Eylül 2017
Kabul 09 Ekim 2017

Anahtar Kelimeler:

Resim, Saf Resim, I. Kant, C. Greenberg,
Soyut Dışavurumculuk.

© 2017 PESA Tüm hakları saklıdır

Modern dönem diye anılan, XIX. ve XX. yüzyıllarda dünya iki dünya savaşına tanık olmuştur. Yaşanan trajedilere sanatçılar duyarsız kalmamış ve modern dönem resmine tavır geliştirmişlerdir. Sanat, modern dönemde ulusların politik söylemlerine yardımcı olmuş ve ulusların yayılmacı politikalarına katkı sunmuş, kendi sınırlarının dışına çıkmış ve sanata her türden dışsal etkinin katılmasına göz yummuştur. Yeni sanat, Kant'ın görüşleri ve eleştirmen C. Greenberg'ün Kant'ın görüşlerini zamanına uyarlaması yoluyla "saf resim" iddiasıyla Soyut Dışavurumculuk akımı olarak ortaya çıkmıştır. Akım, resmin dışında hiçbir etkiyi istemekte- ki buna siyasallaşmaya karşı tavır da dâhil- ve resmin resim yoluyla yani gözle özellikle deneyimli gözle ve sezgi yoluyla kavranabileceğini ve duyuların resmi kavramada yetersiz kalacağı iddiasındadır. Bu anlamda resmin hegomonik alanının iki boyutlu yüzey- ki Greenberg buna yassı yüzey der- olduğunun bilinciyle resim sanatından her şeyi ayıklamaya kararlıdır. Soyut Dışavurumculuk, temsille beraber sanattan her şeyi dışlamada ve siyasal etkiyi uzaklaştırmada başarılı olamaz. Bu asıl başarmak istediği alan olan resimde geçerlidir. Sadece resim olarak resim düşüncesi, modern avangartlar tarafından farklı ve karışık tekniklerle ve yassı yüzeyin terk edilmesiyle yıkılır ve akım da son bulur.

ARTICLE INFO

ABSTRACT

Article History:

Received 12 September 2017
Accepted 09 October 2017

Keywords:

Picture, Pure Picture, I. Kant, C.
Greenberg, Intangible Expressionism.

In the 19th and 20th centuries, which was mentioned "modern period", the world witnessed the two world wars. Artists weren't insensitive to the tragedies which were experienced, and have developed an attitude towards the picture belonging to the modern period. In the modern era, when art helped the political discourses of the nations and contributed to the spreading policies of the nations, it went out its limits and let any kinds of external impacts join into the art. New art emerged by Kant's views and critic C. Greenberg's adaptation of Kant's views in his time, with the claim "pure picture" as the trend "Intangible Expressionism". The trend doesn't want any impacts, except the picture-and including the attitude to politicization-claims that the picture can be perceived via picture, that is, eye, especially experienced eye and feeling. And it claims that senses are not inadequate in order to perceive the picture. In this sense, By the consciousness that two dimensional surface of the hegemonic scope of the picture-Greenberg names this "flat surface"- he is intent to clean everything out from the art "picture". Intangible Expressionism, can not manage to clean everything out and to remove political impact from the art. This is also valid on the picture, the area where he wants to achieve. Just thinking of painting as a picture collapses and the trend ends because of different and mixed techniques by the modern avangards and leaving flat surface.

GİRİŞ

Modern dünya algısının doruklara çıktığı ve modern dünya algısının, modern dünya sonrası, postmodern dünya gibi farklı biçimlerde adlandırıldığı evrildiği dönem, XIX. Yüzyıl sonu ve XX. Yüzyıl başıdır. Bu dönemde ortaya çıkan ve kendini modern bir sanat üslubu olarak niteleyen, Amerikan kaynaklı bir sanat akımı olan Soyut Dışavurumculuktur. Bu akım, iki dünya savaşı sonrası ortaya çıkan ve başlangıçta politik bir duruş sergileyen ama sonra apolitize olan neredeyse saf sanat adına sanatı da dışlayacak konuma gelmiştir. Dünya savaşlarının yarattığı, insanlık ve ulus trajedilerinin sonucu olarak bu akım da kendi varlığını sanattaki politikliğe ve sanatta kullanılan farklı malzemelerin yaygınlaşması sonucu ortaya çıkan sanat biçimine karşı bir tepkiye dayandırdı. Sanatın propaganda aracı olarak kullanılması ve bunun sonucunu sanatçıların yoğun biçimde gerek fiziksel gerekse düşünsel anlamda yaşamaları- ki kimi sanatçıların açıkça savaş çığırkanlığı yapıp milliyetçi unsurların beslenmesine ve büyümesine yardımcı olduklarını biliyoruz- sanatçıların içe dönük sanatsal yaratma süreçlerine yönelmelerine neden olmuştur. Bu sürecin kimi zaman, özgür sanat, içe dönük sanat, kendini kendisiyle eleştiren sanat gibi yukarıda söz konusu olan durumlara, kendi varlığını temellendirme anlamında göndermede bulunduğunu görmekteyiz. Bu sanat akımının savunucusu ve onun ortaya konmasına öncülük eden ve uluslararası boyuta taşınmasına neden olan eleştirmen Clement Greenberg'dür. Greenberg, Kant'tan etkilenerek, Kant'ın görüşleri doğrultusunda saf sanat kavramını ortaya atmış ve bu sanat hareketinin ölçülerini de ortaya koymuştur. Sanat tarihinde modern sanat ve bilindik anlamıyla, temsili resim yakıştırmasından sembollere ve kavramlara geçmeye çalışan sanat iki bölümde değerlendirilir. Birincisi, Birinci Dünya Savaşı sonrası, ikincisi de İkinci Dünya Savaşı sonrasıdır. Kısaca, temsili resmin sorgulanması, kavramlara ve sembollere geçiş savaşlar yüzyılında gerçekleşmiştir. Bu yıllar bu anlamda dönemin sanatını kavramak için, bu türden insanlık dramlarına da bakmak gerektiğini ve sanatın geliştirdiği duyarlılığın hangi düzeye geldiğinin de en iyi göstergesini oluşturmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu 1940'larda ortaya çıkan ve 1960'larda sona eren, eleştirmeniyle ve sanatçısıyla tam bir tutarlık gösteren bir sanat akımıdır. Doğal olarak savaş sonrası bir Amerika'da sanat, dünyanın merkezini oluşturacaktır. New York, bu anlamda dünya sanatını belirleyici bir konumdadır. Bu sanatsal oluşumlar, bu akımın- kimi zaman New York okulu olarak da anılır- dünya da üslup olarak egemen olmasını sağlamıştır. Dünyada egemen üslup oluşunun Amerika Birleşik Devletleri (ABD) devlet politikası sonucu gerçekleştiği görüşünün bir sonucu olarak, emperyalist bir sanat okulu olarak da görünmesine yol açmıştır. Başlangıç da Greenberg'ün Amerikan Sol'u diye tabir edilen bir guruplaşma içerisinde, böyle bir üslubun oluşumunun temellerini de attığını biliyoruz. Soyut Dışavurumculuk sona erdikten sonra dünya sanatını etkilediği ve ortaya attıkları saf resim kavramının sonuçta başka türden sanatsal ifade olanaklarını tetiklediği ve dünya sanatını kavrama açısından bunun önemli olduğu kanısındayız. Bu nedenle, Kant ve Greenberg'ün Soyut Dışavurumculuk bağlamında, birbirlerini tamamlayıcı düşüncelerinin birbirlerine yaptıkları doğrudan katkıları açısından bu önemli tarihi kişiliklerin düşünsel etkileşimleri önem taşımaktadır. Gerek Kant gerekse Greenberg'ün Soyut Dışavurumculuk açısından sanata yaklaşımlarını hem akımı, hem de bu iki düşünürü anlama açısından önemli olduğu kanısıyla, bu iki düşünürü genel çerçevede değerlendirmenin uygun olacağı düşüncesindeyiz.

1. Kant ve Estetik

Kant estetiği iki tür- ki bu düalist yaklaşımlar Kant felsefesinde diyalektik bir nitelik gösterir- hazza dayandırır ve bunlar arasındaki ayrımlar öne çıkarılır. Her şeyden önce Kant, bu düalist ikilikleri yine aklın yetilerine bağlar ve estetiği özerk bir disiplin biçimine getirir. O'na göre iki tür haz vardır; estetik ve düşünsel haz. Bu iki kavramın birbirinden ayrılması gereğine işaret eder ve buradan hoş ve haz kavramlarını gündeme getirir. Ama bundan önce güzelliğin (estetik haz) duyulara, düşünsel hazzın ise akılcılığa bağlı olduğunu söyler. Bu nedenle, hoş'un güzel

olamayacağını ve başka alanlardaki insana ait edimleri karşıladığını belirterek güzelliği hazza bağlar.

Kant'a göre, hoş, duyularla ilgilidir ve bu bakımdan belli bazı 'interesse'lere, ilgilere bağlıdır. "Duyular yoluyla duyuların hoşuna giden şey, hoştur." Duyular, ilgilere bağlıdır ve bu bakımdan da, hiçbir zaman bir güzellik meydana getiremez. Çünkü biliyoruz ki, Kant'a göre güzel, bütün ilgilerin dışında, kavramsız olarak hoşna giden şeydir. Böyle ilgilerden uzak olan bir hoşlanma ancak güzeli meydana getirir. "Birine zevk veren bir şey, onun için hoş'tur; güzel ise, buna karşılık, onun salt hoşuna giden bir şeydir. Hoş, akıldan yoksun bütün hayvanlar için de var olduğu halde, güzellik, yalnız insanlar için, akıl sahibi varlıklar için vardır. Kant, güzeli, hoşun karşısına, ona bu kadar karşıt bir şekilde koyarken, belli bir araştırmanın peşindedir: Estetik a priori'yi bulmak. Kuşkusuz böyle bir a priori'yi duyulur hoşlanmada bulamazdı, çünkü hoşlanma, sübjektif, relativ bir fenomendir. Bunun içindir ki, Kant'a göre, hoş, hiçbir zaman güzel değildir (Tunalı, 1989: 103).

Hoş ve güzel arasında bu türden bir ayrım yaptıktan sonra, Kant, güzelin bağlı bulunduğu önsel (a priori) yorumlar ve yargıların karşısına sonsal ya da sonradan edinilen bilgiye dayalı yorum yargıları (a posteriori) yerleştirir. Önsel ya da sonsal yorum ve yargıların elde edilişi algılama biçimlerinin alanıdır ve bunlar da aklın yetileriyle elde edilirler.

İnsanın, estetik isteğini ve beğenisini açıklama yolunda ansızın oluşturduğu yorum ve yargılar, Kant'a göre "a priori", yani bir an içinde ansızın etkilenişin ürünü olan yargılardır ve bu tür davranışlar, insanın kendi iç yaşantısından ansızın gelen duyarlılığı dile getiren yargılardır (Altar, 1996: 104).

Güzel ve hoş kavramlarının farklı yorum ve yargılardan kaynaklandığı Kant tarafından öne sürüldükten sonra, estetik yargının hiçbir yarar gütmeyen ve algıya dayalı anlık ortaya çıkan (a priori) ama yine de akıldan kaynaklanan bir yargı olduğu ortaya atılmıştır. Bu yorum ve yargılar, yararlı ve yararlı olmayan olarak iki biçime ayrılır. Yarar güden yargı, ereksel yargı olarak da adlandırılır.

Kant'a göre "*yargı gücü*", "*Özeli genel altına koymak ve özeli genel altında düşünmektir*"; bu genel tanım içinde Kant, "*yargı gücü*"nü ikiye ayırır: Estetik yargı ve Ereksel yargı. Yalnız beğenin egemen olduğu, yarar ve amaca uygunluk düşüncesinin yer almadığı estetik ya da beğeni yargısı, "*yalnız özel olan verildiğinde yargı gücü özeli, genel altına koymak amacıyla ise, o zaman yargı gücü refleksiyonludur ve estetik bir yargı gücüdür*". Refleksiyonlu yargı gücü, nesnelere, organizmaların nedensel bağlılığının dışında başka bir ereğinin olup olmadığı sorusundan hareket eder. Karşısında hayranlık ve haz duyduğumuz doğa nesnelere sanki üzerimizde estetik bir etki yapmak ereğini güdüyor gibi görünür. Doğada böyle bir genel ereklilik yasası var mıdır? Bu erekliliği bilgi gücümüzle kavrayamazsak da duyumlayabilir, sezebiliriz. Doğada en yakın kristallerden başlayarak bitkilere ve daha yüksek canlılara değin yükselen nesne dünyalarında bir takım düzenli, orantılı biçimler görürüz ve bunlara bakarak, doğa alanında bir erekliliğin kendini gösterdiğini sezer ve duyumlarız. İşte bu yasallık ve ereklilik, onları algılayanda estetik bir hoşlanma ve haz uyandırır. Çünkü bu ereklilik, bu düzen ve formlarıyla onu seyreden kişinin bilme yetisi arasında bir uyum yaratmaya yönelir. Bu uyum ise estetik hoşlanmanın dayandığı temeldir. İşte bu nedenle söz konusu yargı gücüne öznel (sübjektif) ya da estetik yargı gücü diyen Kant'a göre, estetik yargı gücü nesnelere, ereklilik yasası altında düşünür. Böylece de bu alan özerkliği olan, yalnızca kendi yasasına bağlı bulunan bağımsız bir bilgi alanı olarak ortaya çıkmış olur (Bozkurt, 1995: 123).

Temelinde yarar ve amaca uygunluk düşüncesi bulunan, yaşamaya yarayanla, çıkara uygun olanla bağlantılı olan "*ereksel yargı*" ise Kant'da kuramsal olarak şöyle tanımlanmıştır: "*Eğer genel olan bir kural, ilke ya da yasa verilmişse, o zaman özeli genel altında kavrayan yargı gücü belirleyicidir*". Belirleyici yargı gücü, salt mantığa karşıdır; bilgimizin genişlemesi, bir kavramın

daha geniş bir kavram altına nasıl konabileceğini, salt algılardan gelen bir şeyin kategori içine nasıl sokulabileceğini araştırır; bu bağlamda Salt Aklın Eleştirisi, belirleyici yargı gücüdür (Bozkurt: 123).

Kant'a göre yargının estetik ya da bilgisel ya da ereksel yargı hangisi olursa olsun, bu iki insana özgü yargı sadece akılla kavranabilir. Bu anlamda da estetik yargının anlaşılabilmesi için nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite kategorileri içinde çözümlenmesi gerekir. Nitelik anlamında estetik yargı öznel olan ve özneye bağlı olan bir yargıdır. Bu yargının temel özelliği olan hoşlanma ve haz alma duygularının yarardan bağımsız kendine özgü niteliğidir.

Yarar sağlama, estetik hoşlanma ve haz ile değil, duyulur hoşlanma ile ilgilidir. Estetik olandan duyulan haz, duyularımızın sağladığı hoşlanmadan (*Angenehm*) özce farklıdır. Çünkü hoş bir şeyde, nesnenin varlığına karşı duyulan istek belirleyicidir. Bu bağlamda güzel değeri, doğru, hoş ve iyi değerlerinden ayrılır. Estetik hoşlanma, 'iyi'den duyulan hoşlanmadan da farklıdır. Çünkü "iyi, us ve salt kavram aracılığıyla hoşla giden şeydir". İyi, ister gündelik anlamında yararlı olan şey, isterse yüksek bir ahlaksal değer olarak anlaşılın daima, bir kavram ile ilgilidir. Yararlı bir şeye iyi derken, o şeyin hangi erek için bir araç olduğunu düşünürüz ve bir erek kavramına dayanırız. Salt ahlaksal iyi'de ise, ahlak yasası söz konusudur (kategorik imperativ; kesin buyruk). Bundan ötürü, "genel olarak 'iyi'den duyulan hoşlanma da ilgilere ve çıkarlara bağlıdır", İmdi, *güzel, doğru'dan ve hoş'tan* farklı olduğu gibi, *iyi'den* de farklıdır. Güzelin, iyi'den farklılığını Kant şöyle belirler: "Bir şeye iyi demek için, her zaman o şeyin ne olduğunu bilmemiz, yani o şey hakkında bir kavrama sahip olmamız gerekir. Ama bir şeye güzel demek için, böyle bir gereksinme yoktur. Çiçekler, gelişigüzel çizilmiş çizgiler bize hiçbir şey ifade etmezler, hiçbir belli kavrama bağlı değildirler, ama, yine de hoşla giderler". Güzeli salt estetik bir kavram olarak belirleyen Kant, onu böylece doğru'dan iyi'den ve hoş'tan ayırmış, sonuçta da estetiğin temel kavramı olan güzel, kendi başına bir değer olarak ortaya çıkmıştır (Bozkurt: 124- 125).

Nicelik anlamında Kant, estetik yargıyı genelleştirme çabasıdadır. Bu genelleştirmeyi de öznel bir genellik olarak görür. Doğal olarak burada daha önceden öznel yargıya bağladığı estetik yargıyı, genelleştirme kavramı içinde göstermeye çalışması birbirleriyle karşıtlık oluşturuyor görünmektedir. Bunu da öznel genellik yargısına bağlar ve buradan da evrensel sanat kavramına doğru yol alır. Kavrama dayanmayan bir genelleştirme, hazzın evrensel boyutuna vurgu yapmaktadır. Önsel (a priori) bir duygu dünyasında, genel geçer bir yargıyı güzelin özneliğiyle genelleştirme çabası haz duygusunun evrenselliğine bağlanır.

Peki, güzelin verdiği hazzın evrenselliğini vurgulayan Kant, bu evrensellekle hazzın kişiselliğini nasıl bağdaştırmaktadır? Bir yargı aynı zamanda hem evrensel, hem de kişisel olabilir mi? Kant'a göre bir şeye güzel dememizi gerektiren "haz". (Wohlgefallen), "hayal gücü" (Imagination) ile "anlık" (Verstand) arasındaki uyumun bilincidir. Duyarlık (Sinnlichkeit), kişiden kişiye değişse de, bilgi yetilerimizin genel yasalara uyması gerekir; bu yasaların evrenselliği de beğeni yargısının evrenselliğini gerekli kılar (Bozkurt: 127).

Bağıntı anlamında estetik yargıyı çözümlerken Kant ereklilik üzerinde durur ve erekliliğin sanat yapıtıyla arasındaki bağı çözmeye çalışır. Genellik de olduğu gibi, bağıntıyı da öznel bir ereklilik durumuyla birbirine bağlar.

Beğeni yargısı kavrama dayanmadığı ve bu yüzden de onda belli bir erek kavramı bulunmadığı için güzel'de söz konusu olan ereklilik, öznel bir erekliliktir. Beğeni yargısındaki ereklilik, erek tasarımından yoksun, öznel ya da biçimsel bir erekliliktir (Bozkurt: 127).

Gerçekten de beğeni, bir şeyin güzelliğine egemen olduğu zaman, sanki bu şey hoşumuza gitmek için belli bir erekle yapılmış, sanki doğa onun parçalarına özel bir maksatla bu biçimi vermiş gibi bir inanç bizde uyanır. Gerçekte ise bu şey karşısında hayal gücü ile anlık'ın uyumu, gerek öznel gerekse nesnel herhangi bir erek ve amaç fikrinden uzak, bağımsız ve özgür olduğu için, burada erekselliğin yalnız biçimi vardır. İşte bu nedenle estetik hazzı uyandıran şey, bir nesnenin madde ve konusu olmayıp, yalnızca biçimidir. Sonuç olarak yukarıda söylediğimizi

yinelersek Kant'a göre *bağıntı* açısından "*güzellik, belirli bir erek düşünmeksizin, bir şeydeki amaçlılığın* (erekliliğin) *ve uyumun yalnız biçimini algılamaktır* (Bozkurt: 130).

Modalite yönünden estetik, herkesin birleştiği ve aynı yorum ve yargıya vardığı bir estetik beğeni durumunu imler. Burada öznel olarak güzel olduğu duyumsanan bir sanat yapıtının ve onu oluşturan sanatsal kurallar ve sistemler bütününe haz ilkesini yaratmasıdır. Sanatsal olana göndermede bulunan bir sanatsal sistemin estetik yargıyı oluştururken ortaya çıkan hazzın, kuramsal olana yani bilgiye dayalı bir hazdan öteye (nesnel) öznel bir hazzın nesnel hazzın sonucu haline dönüşmesidir. Nesnel hazzın sanatsal olandan kaynaklanan zorunluluk (modalite) ilkesinden öznel estetik bir yargıya varması ve herkesin üzerinde uzlaştığı genel geçerliğe sahip olmasıdır.

Kant'a göre, estetik yargıdaki zorunluluk, kuramsal ve pratik yargıların zorunluluğundan farklıdır. Ayrıca, estetik yargının zorunluluğu "*örnek*" bir zorunluluktur. Estetik bir yargı olan beğeni yargısı öznel ve onun zorunluluğu mantıksal yargıdan, farklıdır. Bilgi yargısı ise kavramlara dayandığından, nesnel zorunlu bir yargıdır ve böyle bir yargıda anlık kategorileri a priori bir ilke olarak belirleyici rol oynarlar. Pratik yargılar da, ahlak yasasına sahip olan bir kavrama dayanırlar ve nesnel olarak zorunludurlar. Bu nedenle Kant'ın, ahlakın a priori temellerini kurmayı denediğini, söylüyoruz, ancak estetik yargıların zorunluluğu, kuramsal ve pratik yargıların zorunluluğundan farklı olup, öznel bir temele dayanır. Beğeni yargısı bu özelliğiyle, salt duyulur bir hoşlanmaya dayanarak verilen yargılardan da ayrılır... Demek ki beğeni yargıları, kuramsal, pratik ve duyulara dayanan hoşlanma yargılarından ayrılmaktadır. Ne birinciler gibi nesnel, saltık ve zorunludurlar; ne de ikinciler gibi zorunluluktan yoksundurlar. Tersine beğeni yargıları belli bir ilkeye sahiptirler; bu ilke, öznel olup, beğeni yargılarının sahip bulunduğu zorunluluğun, genel geçerliğin taşıyıcısıdır (Bozkurt: 131).

Her tekil beğeni yargısı, bu tümel beğenin nesnelleşmesinden, onun bir örneğinden başka bir şey değildir. "*Ortak estetik duyu*"nun bir örneği olan her beğeni yargısı bir zorunluluk isteğiyle doğar. Ama bu zorunluluk öznel, fakat tümel bir ilkeye dayandığına göre, saltık ve nesnel bir zorunluluk değil de, yalnız örnek bir zorunluluk olacaktır. Beğeni yargısının modalitesinden, tarzından çıkan önerme, güzelliğin yeni bir özelliğini ortaya koyar ve böylece "*Güzel, zorunlu bir hazzın nesnesi olarak, kavramsız* (öznel zorunlu) *olarak bilinen bir şey*" olur. Güzellik yargısı, evrensel olduğuna göre zorunlu da olacaktır. Beğeni yargılarına katılan bilgi yetileri bütün insanlarda aynı biçimde ya da aynı öznel ilkelere göre işlemektedir. Bilgi yetilerimizin işlemelerini olanaklı kılan öznel koşulların bu evrenselliğine "*ortak duyu*" adını veren Kant, bunu herkeste bulunan bir gereklilik olarak görür... Güzellik hakkında beğeni yargımızı oluştururken, nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite olmak üzere dört kategorimizi kullanırız. Nitelik bakımından güzel, yarar gözetmeksizin çıkarırsız olarak hoş giden şeydir. Nicelik bakımından güzel ise herkesin hoşuna giden şeydir. Bağıntı bakımından güzel, ereksiz bir ereklilik olarak, kendi dışında hiçbir ereği bulunmaksızın hoş giden şeydir. Modalite ya da kiplik bakımından güzel ise, zorunlu olarak hoş giden şeydir (Bozkurt: 133).

Kant'ın hoş ve güzel kavramlarının karşıtlığı üzerine kurduğu estetiği, sonunda güzellik kavramının öznel olduğu, kendi içinde ereklilik taşıdığı ve bir sanat eserinin olduğu görsel tasarım kuralları ve ona özgün öznel koşulların sanat eserini evrensel boyuta taşıdığı yargısına varmaktadır. Burada bizi ilgilendiren ve daha sonraki bölümlerde de asıl konumuzu oluşturan soyut dışavurum kavramının Clement Greenberg yoluyla bundan nasıl etkilendiğidir. Öncelikle burada belirleyici olan hoş kavramının güzel kavramıyla bir ilgisinin bulunmayışıdır. Hoş kavramının insan ediminin bütün alanlarında özellikle yararcılık ilkesiyle örtüştüğü, daha çok teknik ve bilgisel alanları kapsadığı ve duyularla ilişkili olduğu düşüncesidir. Hoş kavramı duyularla ilgili olduğu için ve herkesinde kendine özgü bir duyu algı niteliği bulunması nedeniyle de bunlar tartışılmaz ve objektiftir. Ama güzel kavramı için tartışılabilir önermesi getirir. Kant estetiği, yarar, çıkar ya da faydacı olsun, sanat eserinin bu kavramların hiçbirisiyle doğrudan ilişkisi olmadığını ortaya koyar ve yararlılığın güzel ile arasında hiçbir ilişkisinin olmadığını söyler. Bu görüşler, resim sanatında resmin kendisine ait bir takım nitelikleri dışında, sanat ve zanaat, sanat ve teknik, yarar ve güzel gibi kavram çiftlerinden sanatı çekip çıkarmaya

ve sökmeye yarayacaktır.

2. Clement Greenberg

Dünya savaşları sırasında ve sonrasında, ortaya çıkan pek de iç açıcı olmayan dünyaya ilişkin görünüm, düşünür ve sanatçıların modernist görüşe karşı çıkışlarında iyice ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bundan önce de modernist görüşe karşı başkaldırlar avangart kavramı altında olmuştur. Ama artık yıkımlarla yüzleşme, politikleşmeyi de neredeyse tüm düşünürler ve sanatçılar için gündeme getirmiştir. Politik yaklaşımlar, artık avangart sanatçının tamamlayıcısı durumundadır. Ama durum farklılaşmaya başlar. Politikleşme süreci çözülmeye başlar ve tam tersi bir durum apolitize olma gündeme gelir. Bunda en büyük etken, ortaya sürülen biçimcilik ve sanatın her türden dolaylı dolaysız etkiden arındırılmak istenmesidir.

Baştan toplumun kat edeceği güzergahı ima eden 'avangart' sanat, Manet sonrası dönemde formların güzergahını çağrıştırır. Bu dönemden başlayarak tarihçiler, sanatı hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retoriklerden arındırır. En başta da siyasetten söker. Bu 'tarihsel' gereklilik sanat pratiklerini de etkiler. Amerika'da 'enternasyonal modernizm' böyle bir siyasetleştirme hareketinin sonunda ilan edilir. Hareketin fikir babası, Amerikan eleştirisinin piri Clement Greenberg'dir. Greenberg'in tasarladığı "modernist avangart", topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı, "saf" ve "soyut" bir formalizmi öngörür, şiir, bundan böyle, sözcüklerle anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, sadece sözcükler arasındaki ilişkilerde var olmalıdır. Greenberg avangardın eleştirel rolünü savunmayı sürdürür, ama bu, formların formları eleştirerek sanatı ilerlettiği, tarihselleştirdiği bir eleştiridir. Gördüğüm kadarıyla, modernizmin özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin bizzat bu disiplini eleştirmek için kullanılmasında yatar (Bürger, 2004: 17- 18).

Başlangıcında Greenberg formalizmi olarak adlandırdığımız sanata bakış, aslında savaş sırasında ve sonrasında şekillenmiş, ideolojik yaklaşımlar tarafından başlangıçta sanatçının ve ideolojik sanatın gerçekleşmesi anlamında sempatiyle karşılanmış, ama bu biçimcilik, zaman içinde katılarak egemen sanat yaklaşımı haline almıştır. Aslında savaş döneminde burjuvazi ve aristokrasiye karşı ortaya konan ve entelektüellerce de benimsenen Marksizm, 1940'lardan sonra entelektüellerce terkedilmiş ve geçerliğini yitirmiş, yerini başka ideolojik, sosyal ve ekonomik sistemlere bırakmıştır. Bunun emareleri yaşanmaya başladığında, Marksizm savunucularından Troçki bile, sanatçının partizanlıktan uzak durmasını ve ama politikadan da kopmamasını savunmaya başlar. Tam bu sırada Greenberg tarafından meşhur avangart kavramı ortaya atılacaktır. Avangart, bilindiği üzere politik yaklaşımın ağır bastığı ve biçimlediği bir sanatçı davranışıdır.

Troçki'ye göre, sanatçı partizanlıktan uzak durmalı, ama politikadan kopmamalıdır. Ancak Greenberg, bu hassas konumu ve Troçki'nin eklektik dediği eylemi bir kenara bırakarak benzersiz bir çözüm önerir; bu çözüm modernist avangarttır. Aslında Greenberg, politik avangarttan sanatsal avangarda geçerken şuna inanır: Yalnızca sanatsal avangart kültürün ilerlemesini mümkün kılabilir ve böylece kültürün kalitesini *kitsch'in* ezici etkisine karşı koruyabilir (Guilbaut, 2009: 235).

Greenberg formalizmi, Stalinistler ile Troçkistler arasındaki ideolojik çatışmaların, Amerikan Sol'unun yaşadığı düş kırıklığının ve New York entelektüellerinin Marksizm'den kopmalarının ürünüdür (Guilbaut, 2009: 232).

Greenberg, modernist resmi Manet'le başlatır. Manet'in yüzeyin yassılığını, yani resimdeki mimetik özellikleri vurgulamayan ya da şöyle diyebiliriz, derinlik algısını öne çıkarmayıp resim yüzeyinin iki boyutluğunu öne çıkarmasına hayranlık duyar.

Üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet'nin resimleri (Resim 1) ilk modernist resimler oldu. Manet'yi izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi

cilalamayı reddettiler; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cezanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti (Greenberg, 1997: 358).



Resim 1: Eduard Manet, Swallows, Tuv. Üz. Yağlıboya, 1873, 65x 81 cm.

Kaynak: https://www.swissinfo.ch/eng/from-monet-to-picasso_buehrle-collection-masterpieces-on-show-in-lausanne/43093476, 15. 08. 2017.

Greenberg'ün neden olduğu bu sanattaki dönüşüm, Soyut Dışavurumculuğu ortaya çıkaracaktır ve bu akımı destekleyecektir. 1940'larda, dünya savaşlarından sonra ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk ya da Amerikan Okulu olarak anılan Amerika merkezli bir sanat akımının savunucusu ve kurucusudur. Sanat eleştirisi Kant'tan etkilenmiştir. Şöyle de söylenebilir; Sanatta Modernizmin belki de son eleştirmeniydi. Modernist resim, onun düşüncelerine göre, zaman kavramına bağlı değildir. Sanatta modernizm, tanımlanan tarihsel aralıktaki üslup, bu üslubu ortaya koyan yol ve yöntemler ve döneme özgü konulardır. Kant felsefesi doğrultusunda a priori kavramı onun sanat eleştirisinde öne çıkar. A priori bir sanat yapıtında, herhangi bir bilgisel koşullanmaya bağlı kalmadan sanat yapıtıyla estetik yargı gücü doğrultusunda bir iletişime geçmeyi, onu sanat yapıtı olarak bir haz duyumuyla beraber algılamayı gerektirir. Bu anlamda temsili dediğimiz resim yüzeyindeki mimetik niteliklere karşı savaş açar. Mimetik nitelikler sanat yapıtıyla sanat yapıtı olarak yüzleşmeyi engeller. O dönemde var olan Sürrealizme ve temsili resmin (Vasarici resim de der) yüceltiildiği ve öğretildiği (ona göre aslında sanatta öğretilmez) akademilere savaş açar.

Müzelerdeyse modernist sanatın çağdaşı olan ama kendisi modernist olmayan resme hala bir yer bulunsa bile, sözgelimi sanki Cezanne hiç yaşamamış gibi davranan Fransız akademik resmi ya da daha sonra ortaya çıkan ve Greenberg'ün örtbas etmek -hatta Rosalind Krauss ve Hal Foster gibi Greenberg eleştirmenlerinin doğal olarak kullandıkları psikanaliz terimiyle "bastırmak" - için elinden geleni yapmış olduğu sürrealizm gibi, modernizmin üzerinden aşır "soyut

dışavurumculuk" (Greenberg bu tanımdan hiç boşlanmazdı) olarak bilinen akıma, ardından da renk alanı soyutlamasına ulaşan büyük modernizm anlatısında bu resme yer yoktur... O'na göre, akademik resim gibi sürrealizm de Hegel'de bulduğum bir ifadeyi kullanmak gerekirse "tarihin sınır çizgisinin dışında" kalıyordu (Danto, 2010: 20).

Estetik hazza hizmet etmeyen şey sanat değildir. Aynı Kant estetiğinde olduğu gibi sanat yapıtından elde edilen haz, yararlı bir koşullanmaya sahip değildir ve haz, hoştan bu anlamda farklıdır. Hoş, duylardan elde edilir ve görünür dünyaya aittir. Bu estetik koşullanmadan hareket eden Greenberg, sanat kavramının içeriğini de bilindik anlamda mimetik nitelikler dışlandığından bozmaktadır. Sanat tarihi içerisinde, birbiri ardına gelen akımlar, temelden resim sanatı üzerinde, ilerlemeci görüş doğrultusunda bir yapı bozuma yol açmamıştır. Bu zamana kadar birbirini kovalayan bir gelişim süreci söz konusudur.

Modernist resmi modernist yapan da Greenberg'ün anlatısına göre, "kendi icraat ve yapıtları aracılığıyla kendine özgü etkileri" belirleme görevini üstlenmesidir. Greenberg'e göre, sanatın bu özü "kendi aracının doğasındaki tüm özgün unsurlarla" uyuşuyordu. Her modernist yapıt da özüne sadık kalmak için "herhangi bir diğer sanattan ödünç alındığı ya da herhangi bir başka sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etkiyi... elemek" zorundaydı. Sonuç olarak, her sanat, özeleştirici aracılığıyla "saf hale getirilecek"ti (Danto: 94- 95).

Kant estetiği de, görme, algılama ve yargılama gibi işlevleri aklın uzağına düşmeden görme ile ilgili olarak çevrelemiştir. Kant'a güzele ilişkin yargı ve ereklilik gibi kavramlar özeldir ve estetik yargı gücüne aittir. Kant, estetiği kendi iç mantığı çerçevesinde hiçbir dış mantığa ve etkene bağlı kalmadan, "estetik estetiğe aittir" önermesi doğrultusunda kendi araçları çerçevesinde eleştirilmiştir. Greenberg'ün Kant'ı modern eleştirmen olarak görmesindeki neden de budur. Greenberg'de resim sanatına ilişkin görüşlerinde sanatı oluşturan etmenlerin dışına çıkmayarak, sanatı içeriden eleştirmekte ve soyut dışavurumculuğun temellerini atmaktadır.

Greenberg'ün anladığı biçimiyle modernizmin içsel dürtüleri tepeden tırnağa köktenciydi. Sanatın her bir kolu ve diğer sanat dalları gibi resim de kendine özgü olanı, salt kendine ait olanı belirlemek zorundaydı. Elbette resim "kendi yetkinlik alanın daraltacak ama aynı zamanda o alanın kendine ait oluşunu çok daha büyük bir kesinliğe bağlayacak"tı. Dolayısıyla, bir sanat dalının pratiği aynı zamanda o sanatın özeleştirisiydi; bu ise her bir sanat dalından "herhangi bir diğer sanattan ödünç alındığı ya da herhangi bir başka sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etki"nin elenmesi demektir. Bu yolla her sanat dalı "saf" hale getirilecek ve kendi saflığında bağımsızlığının yanı sıra standartlarının da garantisini bulacaktır. "Saflık" öztanım demektir (Danto: 97).

O'na göre saf resim, her türden resimsel etkiyi bozan ve anlam ilişkileri açısından da anlam kaymaları yaratmayacak, yani her tür etkiden arındırılmış resimdir. Arada heykelsiliğe karşı gibi tanımlamalar da üç boyut algısına karşı takınılan tutuma iyi bir örnektir. Döneme bakınca bunda aslında bir gariplik de yoktur. Çünkü modern çağdır ve ulus devlet anlayışının tavizsiz sürdürülmesinin nasıl bir sonuca (Dünya Savaşları) vardığı herkes tarafından görülmüştür. Bu etkilerin resim sanatına bir şekilde işlenmesi beklenir ve öyle de olmuştur. Buradan devam edersek, saf resim kavramının Greenberg tarafından nasıl ortaya konduğuna bakmak gerekmektedir.

Son dönem Modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelere yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. Kandinski ve Mondrian gibi seçkin sanatçılar öyle düşünseler de, soyutluğun ya da non-figüratifliğin resim sanatının özeleştirisindeki bütünüyle zorunlu bir moment olduğu henüz kanıtlanmamıştır. Betimlemenin ya da resmetmenin kendisi, resim sanatının biricikliğini ortadan kaldırmaz; bunu yapan, betimlenen

nesnelerin çağrışımlarıdır. Bütün tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dâhil) üç-boyutlu mekânda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren en küçük şey, bu tür mekânın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün ya da bir fincanın eksik bir silueti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekânı resim sanatının bağımsızlığının garantisi olan iki-boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç-boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini -tekrar ediyorum- betimsel ya da "edebi" olanı dışlamak için değil, yukarda anlattığım çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır (Greenberg, 1997: 359).

Resmin konusunun resim olduğu Greenberg'cü yaklaşım, her ne kadar modern resmi Manet'le başlatsa da Batılı resim eleştirmenlerin büyük bölümü, Van Gogh, Gauguin ve izlenimcileri modern sanatçılar olarak kabul ederler. Bu sanatçılar aslında Greenberg'ün sık sık vurguladığı temsili resmin araçlarını farklı ve kendine özgü biçimde değiştirerek, yüzeyin yassılığını vurgulamışlardır. Temsili resmin en önemli niteliklerinden biri olan fırça darbelerinin resimsel yüzeyde ikinci plana indirgenmesi bile bu anlamda çok önemlidir. Yukarıda anılan sanatçılara değin, fırça darbelerinin öne çıkmayışi ve bunun yani fırça darbelerinin Soyut Dışavurumculuk akımınca yoğun kullanıldığı düşünülürse, modernizmin başlangıç sanatçıları konusunda Greenberg'ün yaklaşımının kuşkuyla karşılandığı görülecektir.

3. Soyut Dışavurumculuk

II. Dünya Savaşıyla beraber, Avrupa'dan sanatçılar ve aydınlar Paris'ten New York'a göç ederler. Bu da bilindiği üzere sanatın merkezinin New York'a kaydığının göstergesidir. Bu sırada Avrupa'da Sürrealizm egemendir.

Değnilmesi gereken bir diğer nokta da 1945-1960 arasında etkin olan, ABD'de New York Okulu'nun Soyut Dışavurumculuk akımının (Abstract Expressionism) ve dönemin Avrupa sanatının "picturale" yani "yoğun boya ile yapılan resim" nitelikli oluşudur. Oysa 1960 sonrası sanatının belki de en belirgin niteliği "non- picturale" tavrı olmuştur (Germaner, 1997: 7).

Amerika 1940'lardan sonra sanatsal etkinliklerde ön plana çıkmaya başladı. Bu ülke, başka önemli güçlere de sahip olduğundan şaşırtıcı bir durum değildi bu. Dünyanın birçok başka bölgesi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'nın etkisi altında kaldı. Bu etki hamburger ve blucin'den, iş ve siyasal nüfus alanlarına kadar hemen her yerde kendini açıkça hissettirmekteydi. Avrupa, bu gibi etkilere özellikle açık olan bir yerdi. İkinci dünya savaşı, Avrupa'nın Dünya liderliğini sona erdirmişti (Lynton, 1982: 230).

Savaştan çıkmış bir ülke ekonomisinin neden olabileceği sonuçlar sadece Avrupa'yı değil, Amerika'yı da etkilemiştir. Amerika da savaşta taraf olmuş ve etkin biçimde savaşa katılmıştır. Savaş sonrası ekonominin içine düştüğü sıkıntıları aşmak için her zaman olduğu gibi milliyetçi duyguları kabartmak gerekecektir. Amerika'nın yanı başında bu başka bir ülke tarafından yoğun bir biçimde yapılmaktadır. Bu sırada Meksika'da duvar resmi öne çıkmış ve sosyal yaşam alanlarında kullanılmaktadır. Amerikalı sanatçılar ise, yanı başındaki Meksika'da duvar resminin önemli isimleri tarafından yoğun bir biçimde etkilenmektedir.

1929'da borsanın çöküşü ve ardından gelen Dünya Ekonomik Buhranı, sanatta toplumsal duyarlılık konusunda yoğun baskıya neden olur. Philadelphia'nın köklü bir ailesinden gelen, Paris'te resim öğrenimi görmüş, Franklin Delano Roosevelt ile birlikte Groton ve Harvard'a gitmiş olan George Biddle, 9 Mayıs 1933'de Roosevelt'e şunları yazmaktadır: Meksikalı sanatçılar, İtalyan Rönesansı'ndan bu yana, en büyük, ulusal mural ekolünü meydana getirdiler. Diego Rivera, bunun yalnızca Obregon (Meksika Devlet Başkanı, 1920-1924) sayesinde

mümkün olduğunu bana anlatıyor; Çünkü Obregon, Meksikalı sanatçıların, Meksika Devriminin toplumsal ideallerini, resmi binaların duvarları üzerinde ifade etmeleri için, ücretli tesisatçı kadrosundan göstererek çalışmalarını sağladı. Amerika'nın daha genç sanatçıları, ülkemizde ve uygarlığımız boyunca asla toplumsal bir devrimi yaşamamış olduklarının bilincindedir ve bu düşüncelerini, kalıcı bir sanat formu içinde ifade etmek konusunda pek hevesli olabilirler (Fineberg, 2014: 28).

Bu çağrı karşılıksız kalmaz, aynı Meksika'da olduğu gibi, New York'da da sanatçıların bu anlamda duvar resmi yapmaları teşvik edilir. Sonuç olarak azımsanamayacak sayılarda sanatçı desteklenir ve çalıştırılır.

Hükümetin himayesi, sanatçılara itibar, bir değer duygusu ve Amerikan toplumunda bir yer sağlamıştır ve ilk kez, özellikle New York Greenwich Village'de gerçek bir sanatçı topluluğu meydana gelmiştir. Stuart Davis, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Lee Krasner, David Smith ve Mark Rothko New York Okulu'nun en etkin sanatçılarından çoğu-Proje'de çalışmıştır. Gelir ya da istihdam statüsü yüzünden diskalifiye olanlar ise kendilerini toplum dışı kalmış gibi hissetmişlerdir. Büyük Buhran sırasında, bir öğretmenlik işi bulmuş olan Barnett Newman şöyle demiştir: "Diğerleriyle birlikte Proje'de olmamanın bedeli ağır oldu; onların gözünde ben, bir ressam değildim; böyle bir etiketim yoktu." (Fineberg: 28)

Ancak Amerikalı sanatçılar, aynı zamanda Meksika duvar resimlerine, bu resimlerin taşıdıkları toplumsal bildirimlere ve Federal Sanat Projesi'nin az çok uğradığı başarısızlığa dönüp bakabilmişlerdir. Federal Sanat Projesi 1933'de, sanatçıları desteklemek için New Deal (Yeni Düzen) Programı uyarınca başlatılmıştı. Yöneticisi Halger Cahill'in dediği gibi toplumun günlük hayatıyla, sanatı bütünleştirmeye yönelik çalışmaları amaçlamıştı (Lynton: 231).

1940-45 yılları arasında Soyut Dışavurumculuk ya da Amerika Okulu olarak anılan sanatçılar topluluğuna ilişkin ilk resim sergisi görülmeye başlar. Bu sanatçılar: Hans Arp, Andre Masson ve Joan Miro gibi soyut sürrealistlerin yanı sıra Hans Hofmann, Jackson Pollock (Resim 2), Arshile Gorky, Adolph Gottlieb ve Mark Rothko'dur (Resim 3). Bu sanatçılara zaman içerisinde; William Bazotes, Franz Kline, Willem De Kooning (Resim 4), Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Mark Tobey ve Bradley Walker Tomlin katılarak, Soyut Dışavurumculuk sergileri açmışlardır.



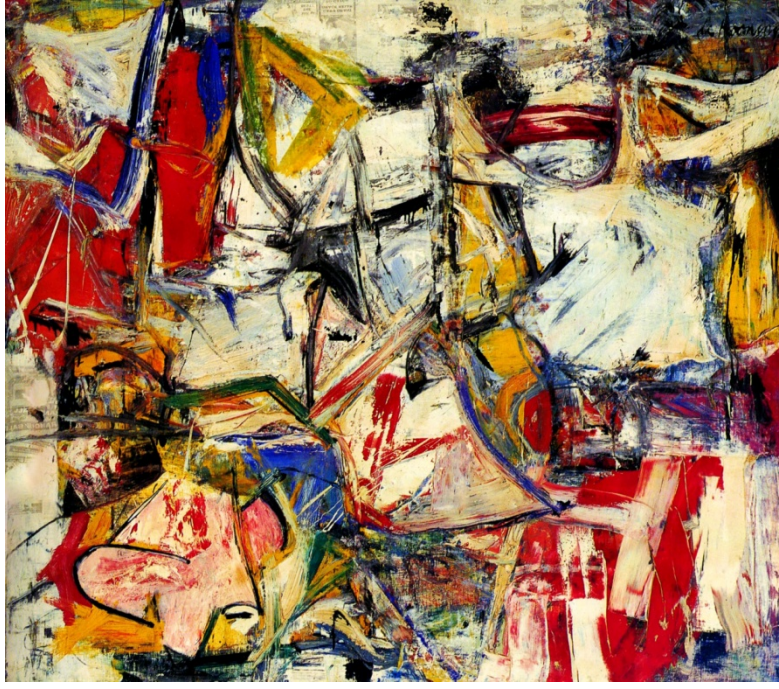
Resim 2: Jackson Pollock, No 3, Tuv. Üz. Karışık Teknik, 1949, 95x 157 cm.

Kaynak: Auping, 1987: 223.



Resim 3: Mark Rothko, Orange and Yellow, Tuv. Üz. Yağlıboya, 1956, 180x 231 cm.

Kaynak: Auping: 238.



Resim 4: William De Kooning, Gotham News, Tuv. Üz. Yağlıboya, 1955, 175x 200 cm.

Kaynak: Auping :199.

Soyut Dışavurumculuk kavramı, bu tarihe kadar yeni bir kavram değil, aksine Wassily Kandinsky'nin ortaya attığı, müziğin duyusal etkisi ve sanatçının bu doğrultuda vecd olma davranışının istemsiz sonuçlarının resimsel dille kaydedilmesi olarak ortaya atılmıştır. Kendinden geçme ya da bilinçlilik halinin perdelenmesi gibi görüşler, bugünkü anlamda "action painting" dediğimiz sanatsal yaratma edimi türlerinden birini karşılamaktadır.

Sanat tarihçiler, "Soyut Dışavurumculuk" (Abstract Expressionism) terimini, 1. Dünya Savaşı'nın sonlarında, Kandinsky'ye atfen ve Dışavurumcu fırça üslubuyla soyut olarak resim yapan diğer Avrupalılar'ı tanımlamak amacıyla kullanmaya başlamıştır. New Yorker için, 1946 tarihli bir değerlendirmede, Robert Coates, Hans Hofmann'ın resimlerini, bir "Soyut Dışavurumcu" olarak nitelendirdiği zaman, terimi, ilk kez kırklı yılların bir Amerikalı sanatçısının yapıtı için kullanmış oluyordu. Coates, Hofmann'ın yapıtını, Kandinsky geleneği içinde bir "Dışavurumculuk (Expressionism)" tipi olarak, tam da Hofmann'ın, bir zamanlar kendi kendisini tanımladığı gibi gördüğüne işaret etmek için, "E" harfini, büyük harf olarak kullanmıştır. İronik bir biçimde, Hofmann, bütün diğer önde gelen New York Okulu Sanatçıları ile en az ortak noktaya sahip olanıdır. Özgeçmiş ve yaş farkının yanı sıra, iç gözlemsel konuyla uzaktan yakından bilinçli bir ilgisi olmaksızın, Avrupa Modernizminin biçim ilkeleri ile bağlantılı kaygılarını sürdürmüştür (Fineberg: 33).

Bu gruptaki sanatçılar, insan ruhunun (psyche) evrensel uzantılarının kaynağı olarak mitlere de büyük ilgi duyuyorlardı. Antik Yunan Edebiyatı kadar, doğanın özellikle de insan doğasının güçleri ile daha otantik bağlantısı bulunan "ilkel" kültürleri ve ardından çağdaş Batı toplumunun sağladığı düşünülen olanakları incelediler. Yaklaşık olarak 1940 yılında Pollock ve özellikle Rothko, bütün insanlık ile bağlantılı "kolektif bir bilinçaltına" ait bireysel bilinçdışı içinde "Arketipler" kuramını öneren, psikanalist Carl Jung'un kuramlarını okumaya başladılar. O'nun düşüncesine göre, bu arketipler, kendilerini mitlerde gösterir. Pollock, Jungcu terapiye girer ve genel olarak 1940'lı ve 1950'li yıllarda, hem Jung'un hem de Freud'un yazıları, iyi bir öğrenim görmüş insanlar arasında en önemli tartışma konularından biridir. Yeniden doğuş ve yenilenme mitleri, New York Okulu sanatçıları arasında, gittikçe daha kendiliğinden hale gelen resim yöntemleri için bir metafor olarak özel bir şekilde ilgi çekmektedir (Fineberg: 34).

Jung'da Kant ve Greenberg gibi insanın duyu dünyasının ötesinde olup bitenleri duyularının eşik şiddeti doğrultusunda izin verdiği ölçüde görebildiği ve ötesini duyularıyla kavrayamayacağını ileri sürer. Jung psikolojisinin Soyut Dışavurumculuğu etkilemesi kadar doğal bir şeyin olmadığı görünmektedir.

Şöyle bir düşünecek olursak insanın içini, dışını tam olarak görüp anlayabildiği hiçbir şey yoktur. İnsan, çevresini ancak kısıtlı bir şekilde algılayabilmesine izin veren duyularının sayısı ve niteliğiyle sınırlıdır. Bu eksikliği bilimsel araç ve gereçler kısmen giderebilir ancak en duyarlı aygıtlar bile uzak ya da küçük nesnelere büyütüp görünebilir hale getirmekten ya da çok hafif sesleri işitilebilir yapmaktan öteye gidemez. Hangi aleti kullanırsak kullanalım, bir noktada bütün kesinliğin ortadan kalktığı sınıra ulaşırız... Ayrıca belirli olgular vardır ki bilinçle hiç algılanamazlar. Bunlar bilinçlilik eşığının altında kalmışlardır. Bunları daha sonra anlık bir sezgi ile ya da yoğun düşünerek fark edebiliriz. Ama normal olarak, bizim için hayati anlamı olan her oluş düşlerimizde, rasyonel düşünceyle olmasa da sembolik bir resim olarak çözümlenir (Jung, 2009: 21- 23).

Bu anlamda, Pollock'un, de Kooning'in, Kline'in ya da bu grup içinde yer alan diğerlerinin resmi, pentürün stilini, sanatçının kimliğini ve hatta resmetme sürecinde sanatın kendisini tanımlayan ideal bir durumu arzu eden, spontan bir yaratma ediminin cisimlenmesidir. Bu sanatçılar, kavramsal olanı, bir objeye çevirmiştir. Onlar, Mondrian'ın yapmış olduğu gibi, bireysel edimin cisimlenmesini, düzenin kendisinin bir cisimlenmesi olarak değil, kaosun dışında bir düzen yaratma olarak görmüşlerdir. Her yapıtı henüz süreçte, tamamlanmamış bir düşünce olarak kavramışlar ve tuvallerini öylesine doğrudan ve spontan bir şekilde şimdiki zamanın dolaysızlığına angaje etmişlerdir ki, bugün bile, üzerinden yarım yüzyıldan fazla bir zaman geçmiş olmasına karşın, boya hala ıslakmış gibi görünmektedir (Fineberg: 36).

'Ressamca resim' geleneğinde renklerin, tonların, anlatımcı davranış ve dokunun duygusal etkileri, doğrudan doğruya ressamla resme bakan arasındaki duygusal iletişimin bir parçasıdır. Burada betimleme, hem gereksiz, hem de istenmeyen bir özellik, ressamla resme bakan arasına giren bir perde sayılabilir. Böylece yaygın bir akım olan Ekspresyonizmde, 1950'den (ve Amerika'daki soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana Soyut Ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişti. Bu akımın önde gelen temsilcisi ve savunucusu Kandinsky idi (Lynton: 84).

Soyut Dışavurumculuk, tüm dünyada etkin bir biçimde ortaya çıkarken, sanatçılar arasında karşılıklı etkileşim biçimlerinin de sanatlarına yansımaya neden olmuştur. Modern resim kavramının Piet Mondrian ve Kasimir Malevich'le geldiği duruma baktığımızda karşımıza soyut geometrinin saf hali çıkar. Akıl çağının uzağına değil tam aksine merkezine düşen bir resim üslubudur, bu. Her şey düzenli, hesaplanmış, yüzeyin her milimetrekaresi tasarım sürecinin sonucu olarak değerlendirilmiş ve hiçbir şey şansa bırakılmamıştır. Burada Joan Miro (Resim 5) sanki bu türden resimle Soyut Dışavurumculuk arasında bir geçişi simgeler gibidir.



Resim 5: Joan Miro, Tuv. Üz. Yağlıboya, 1933, 130,4x 162,5 cm.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/painting-1>, 15. 08. 2017

Örneğin, 1930'da yaptığı büyük yatay bir resimde, küçük siyah bir daireyle beyaz bir alan üstünde daha büyük, daha yumuşak kırmızı ve sarı daireler görülür. Miro'nun günlük hayatla ilgili resimlerinin en ilginç örneği, üçlü bir pano olarak tasarladığı 1962 tarihli üç büyük resmidir. Üç tablonun da kırmızı, yeşil ve sarı-turuncu olmak üzere temel renkleri vardır. Bu zeminler üzerindeki bir iki işaret, her resme kendi kimliğini verir. Bir arada bakıldığında, bu oldukça yalın resimlerdeki biçim ve renk öğeleri en yüksek değerleriyle karşımıza çıkarlar. Rengin ve boyutların korkusuzca kullanımıyla birleşen bu yalınlık, savaş sonrası Amerikasıyla ilgili bir özelliktir. Soyut Ekspresyonistler olarak bilinen Pollock, Rothko ve daha başka bazı Amerikan ressamaları, Miro'nun ilk dönem resimlerinden açıkça etkilenmişlerdi. Bu üçlü pano da, büyük bir olasılıkla, Miro'nun Amerikalıların etkisi altında kaldığını göstermektedir (Lynton: 180).

Sadece resim, resim olarak değil, resim yaratma sürecinin bir unsuru olan doğaçlama ya da spontan olarak adlandırılan kontrolden kaçma yöntemlerine ek olarak, sanatçının tamamen bedeniyle katıldığı bir süreç de söz konusudur ve bu sürecin bir ritüeli de vardır. Soyut Dışavurumculuğa kadar, bedenin bir ritüel doğrultusunda resim yaratma sürecinde kullanımı söz konusu değildir. Modern dönem, resimsel üslubu gibi insanın sosyal yaşamında da kendini denetlemesi ve kontrol etmesini bekler. Burada beden ötelenir ve saklanarak kontrol edilir.

Adlandırmalar, “dışavurumcu” bir kaynaşmada ortaya çıkar, gelişir ve yok olur. Bu hareketleri bir araya getiren, bedene, mimiklere yapılan gönderme ve doğrudan çevreye tepkidir. Bu çevre, duvar ya da metro (duvar resimleri ve duvarlara dekoratif bir biçimde atılan imzalar), şehir (müdahalelerle), gerçek beden (dövmeler), alışılmış nesnelere (çanlar), sık sık bir iletişim davranışını yansıtır: modern şehirde beden yadsındı, reddedildi, etkisini kaybetti, ama son derece işlevselleşti. Soyut bir oyunda ve enerjisini tükettiği büyük bir makinenin parçası haline geldi (Caquelin, 2005: 123).

Kuşkusuz, modern dönemin savaş sonrası toplumlarında, toplumsal düzeyde savaş ve sonrasına ilişkin özeleştirme mekanizmaları devreye girmiştir. Sanat alanında ise, savaşın nedenleri arasında sanata ve sanatçıya da pay çıkarılmış ve sanat ve sanatçı bu anlamda, modern sanatın vardığı arı ve rafine sanat kavramı üzerinden sanata saldırıya geçmiştir. Bu saldırı, modern avangart kavramıyla özdeşleştirilmiştir. Doğal olarak modern resim yaratma sürecinin tam tersi bir süreç de sanat yaratımı savunulmaya başlanmıştır.

Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma

halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil edilen şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın 'izleri'yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki 'hareketsizliği'ni veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı sarsıcı olarak nitelediler. Onların bu tutumları daha sonra modern sanatı tapma derecesinde yüceltmeleri kadar tuhaftır. Haber patlar patlamaz pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı yabancı yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar (Lynton, 234- 235).

Bu tür sanat yaratma ritüeli, insana- aslında burada modern insan söz konusudur- ilişkin kimi modern kalıntıların ayıklanması amacını güdüyor ve bu yolla da tamamen göze ve sezgiye bırakılmış aşkın bir tavırla sanat yaratımı yapıyordu. Bu şimdiye kadar yapılmamış, denenmemiş ve modern sanat anlayışının ortaya attığı sanat kavramının tersten okunuşunu temsil etmektedir. “Action Painting” olarak adlandırılan bu sanat yaratma sürecinin, Greenberg’ün de öne çıkardığı ve yetenek diye tanımladığı ismi Jackson Pollock’dur. Pollock’un uyguladığı bu yöntem, bu tarihlerden sonra farklı adlar altında kimi sanatçılar tarafından yoğun bir biçimde kullanılacaktır.

Gerçekte Pollock’un 1947-1951 yılları arasında yaptığı resimler, şiddet ya da vahşet ifade etmekten çok, zarif; rastgele olmaktan çok, ritmik; baleyi andıran törensi bir etkiye sahiptiler. Daha önce yaptığı resimleri, daha fazla şiddet ifade ederler; bunlar ilk mitlere ait ince imalar arayarak verilen bir kişilik kavgasının ürünüydüler. İlkel sanat örnekleri de Pollock’un ilgisini çekmişti. Avrupalı Kübistler, Ekspresyonistler ve Sürrealistlerle paylaştığı bu ortak ilgiyi, Pollock aynı zamanda, kendisi ve Avrupa hakkında bildikleri arasında büyük bir mesafe koymada da kullanmıştır (Lynton, 235).

Soyut Ekspresyonizmi destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamlışlardır: 'Modern sanatı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için gerekirse ressamın bütün bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi' (Lynton, 242).

İlk insanlara ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana, ilahi Kudret'in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekûn savaş ve yine topyekûn yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünya'nın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgeleri oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ilk baştaki tutumları, Soyut Ekspresyonizm akımının diğer öncülerinden farklı olmamıştır; yani onlar da dış dünyadaki toplumsal temalarla ilgilenip, yaşadıkları ortamı onaylamak ya da eleştirmek gibi bir yol benimsemeyip, ilk iş olarak kendi iç dünyalarına dönmüşlerdi. Ancak bu ressamların örnek arayışları, tüm evrenin paylaşabileceği bir anlamlılık yolundaydı. Konunun önemi üzerinde durmuşlar ve en soyut kompozisyonların bile anlama yakın çağrışımlar taşıyabileceği konusunda hayranlarını ikna etmeyi başarmışlardır (Lynton, 246).

Her ne kadar sanatçı dış dünyadan çağrışım ve sembolleşme tuzağından kaçınmak için uzaklaşmaya çalışsa dahi, geçmiş miras alımlayıcı tarafından üzerinde taşıdığı sürece, yapıttaki anlamsızlığı yıkıp aynen modern insan refleksine benzer biçimde alımlayıcı anlam örgüsü yaratır. Düşünüldüğünde, iç yaşantının uzağına düşmeme çabasının bir sonucu da aslında Jung’un söylediği gibi iç yaşantıların arketipler aracılığıyla kolektif bilinci kışkırtır biçimde semboller üretmeye eğilimli olduğudur. Semboller anlamları yaratır ve çoğaltır.

Ekspresyonistler, aynı şekilde içedönük olarak; ama dışadönük amaçlarla çalıştılar. Hareket eden, eylemde bulunan bir ressam olarak eser veren Soyut Ekspresyonistler, özel ve uzak bir ülkenin kâşifleri gibi arkadaşlarından kaçınarak çalıştılar. Ancak, çalışırken gözlerimizde canlandırdığımızda, onların toplumun delice ya da en azından anakronik olarak niteleyebileceği ayinsel bir tarzda hareket ettiklerini görürüz. Pollock, coşkulu bir peygamber ya da vecd içindeki bir aziz gibi değil, yağmur duasına çıkan kabile büyücüsü gibi çalışır. Tualin çevresinde dolaşırkenki davranışları ve elleriyle yaptığı hareketleri; bu hareketleri etkileyen bilinçaltı güdülerin katkısıyla aynı ölçüde, resmin içeriğini oluştururlar. Resimlerinin görünüşte hiçbir şeye benzetilemeyen şekilsizliği, başka bir tür şekil olarak ortaya çıkar. Bu yeni şekli çözmeye çalışırken, şimdiye dek tanıyıp bildiğimiz düzenlerden başka düzenlerle yeni biçimler yaratılabileceğini öğreniriz. Böylece toplumda salt bireyler olarak değil, toplumsal ve politik varlıklar olarak da yaşamayı öğrenmiş oluruz. Topluma bir şeyler kazandırmayan hiçbir sanat eseri yoktur (Lynton, 360).

Tam da burada, her şeyden sıyrılmış bir sanat yaratma ediminde, ne kadar da zorlanıldığını bunlar arasında, politik söylemlerden kaçmanın da olduğu ve sonun da yine politik söylemlere yaslanıldığını görürüz. Yani bir söylem ve anlam biçimleri yaratma çabası olarak, Soyut Dışavurumculuk kendinden sonraki sanat söylemlerine yeni olanaklar alanı da yaratmıştır. Politik söylemin Soyut Dışavurumculuğun resmi kurumlarca sahiplenilmesi sonucu ortaya çıkıp, ilginç biçimde bir ülkenin aynı sanayi ürünü gibi sanatının pazarlanmaya çalışılıp, içine değil ama sanat akımının dışına her şeye görüntüsüne kadar işlemesi aslında şanssızlıktır. Zaten bu söylemin Soyut Dışavurumculuk isminden daha öne çıkmaya başlaması, sessiz sedasız akımın sonunu getirmiş ve bu akımla anılan sanatçılar sessizce dağılmışlar ve uyandırdıkları modern avangart vasıtasıyla sanat kavramının resimsel olmayan biçimine doğru evrilmesini sağlamışlardır.

1950'li yıllarda aralarında Greenberg'ün arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock'un da (1912-56) yer aldığı *American School of Abstract Expressionism* "Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolu" bahsedilen saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak tasdiklenmiştir. Geçmişe bakınca Soyut Dışavurumculuğun akıbeti bizi pek şaşırtmayacaktır: Soğuk Savaşın en hareketli zamanlarında devlet propagandası programına dâhil edilmiştir. 1940'ların sonları ve 1950'lerde New York Modern Sanat Müzesi (MSM) tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan uluslararası birçok sergi düzenlenmiş ve bu sergiler, küratörlerin Amerikan resim sanatındaki "özgürlük damgası" ile insanları denetim altına alan Sovyet komünizminin kitsch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür. 1970'lerin ortalarında bu sergilerin bir kısmının el altından CIA tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketi ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak olabileceği ve hatta olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur (Clark, 2004: 13- 14).

1950'li yılların sonlarında Amerikan sanatı, Washington tarafından nüfuz-sağlayıcı önemli bir ihracat aracı olarak değerlendirilmiş ve buna dünya çapında arka çıkılmıştır. İkinci nokta şudur: Soyut Ekspresyonistlerin öncüleri, eserleri, halka verdikleri demeçler ve bir ölçüde kendi hayatlarında takındıkları aşırı tutumla, öteki ressamların onayını alırken, bir o kadarının da açıktan meydan okuyuşları yüzünden çatışmalara neden olmuşlardır (Lynton, 233).

SONUÇ

XX. yüzyılı etkileyen sadece savaşlar değil, aynı zamanda bilim adamlarıdır. Özellikle bu yüzyılda S. Freud ve C. G. Jung, sanattan psikolojiye kadar pek çok sanat ve bilim dalını etkilemiştir. Sanatta özellikle ilgiyi dış gerçeklikten iç gerçekliğe çekmişler, insanı farkında olmadan güncel yaşamındaki davranışlarını derinden etkileyen bilinçaltı kavramını ortaya koymuşlardır. Bu doğal olarak sanatta, modern dönemin insanı dış gerçekliğin baskısı altında

birakan, her türden etkinliği kurallara bağlayan ve onlar hakkında normlar geliştiren anlayışının sonunu getirmiş ve o dönemden günümüze değin postmodern denilen dönem sürmüştür. Modern sanat anlayışının sanatı hayattan kopardığı iddiası, modern dönem avangartlarının sürekli gündeme getirerek mücadele ettiği bir düşünce olmuştur. Çünkü sanat yüceltilmiş ve yüce mekânlarında (müzeler, galeriler) yerlerini almış kendini güncel yaşamdan soyutlamıştır. Ayrıca modern dönem sanatı, sanat tarihi boyunca süregelen tüm sanatsal anlayışların nihai bir sonucu olmuş ve bundan sonra da sanatın yeni bir şey ortaya koyabileceği fikrinin de buna paralel olarak sona erdiği düşüncesini öne sürmüştür. Değindiğimiz bu etkenlerin yanı sıra, savaşlar yüzyılı olarak anılan XX. Yüzyılda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bilim adamlarının ve sanatçıların Amerika'ya göç edişi bilim ve sanat merkezi olarak New York gündeme gelmiştir. New York'da Clement Greenberg önderliğinde yeni bir sanatsal eğilimin temelleri atılır. Greenberg'ün Kant'tan etkilendiğini, Kant'ın estetik ve güzel konusundaki düşüncelerini bu sanatsal eğilime adapte etmeye çalıştığını görmekteyiz. Bu sanatsal eğilim, geçmiş sanat anlayışlarına atıfta bulunarak, sanatın içinden sanatla ilgisi olmayan her türden öğenin uzaklaştırılması düşüncesine dayanmaktadır. Burada temel amaç "saf resim" denilen, kendisinin kendisiyle değerlendirildiği ve eleştirildiği duyularla değil, gözle- ki burada özellikle deneyimli göz terimi kullanılır- bireysel öznel kaynakların egemen olduğu bir durumun ortaya çıkardığı özel bir davranış yöntemine atıf yapılmaktadır. Hatta kimi zaman karışık teknik denilen, resimsel yüzeyde farklı malzemenin kullanımını gerektiren farklı türlerde bu anlamda dışlanmaktadır. Bu akımın Amerika' da görülmeye başlandığı tarihe kadar Avrupa resminde, yoğun boya kullanımına dayalı resimsel anlayış egemendi. Savaş sonrası dünya tekrar bu türden bir resimsel akımla karşı karşıya geldi. Böyle bir durumda aslında Greenberg, kendi yarattığı sanatsal avangart yoluyla mufazakar olarak suçladığı kurumların içine düşmüş olduğu duruma düşmüş oluyordu. Sürrealizmin gerici olarak suçlandığı durumda, Greenberg kendi savunduğu Soyut Dışavurumculuk'un Avrupa resminin bir devamı olarak sürdüğünün elbette farkındaydı. Ama modern diye anılan dönemin üzerine, postmodern olarak adlandırılan bir dönem inşa ediliyordu ve bu olup bitenler aslında farklı disiplinlerin bir arada görüldüğü bir sanat anlayışının ayak sesleriydi. Resim sanatını farklı disiplinleri içine almadan saf bir sanat biçimine dönüştürmek, hele modern dönem sonrası için pek olanaklı görünmemektedir. Zaten akımın, işlevini ve etkisini yitirmeye başladığı anda Pop-Art kendini göstermeye başlamıştır. Ama Greenberg'ün sözünü ettiği ve bugünde aynı görüşün paylaşıldığı, resmin ayrıcalıklı ve işgal edilemez iki boyutlu yüzeyi resim sanatının egemenliği altında varlığını sürdürmektedir. Sanat ve güncel yaşam arasındaki bağın kurulması düşüncesiyle hareket eden yirminci yüzyıl avangartının hedefi zaten resmin sonunu ilan eden ve resim sanatında artık yapılacak bir şeyin kalmadığını imleyen modern sanattı. Bugünkü sanat, Greenberg'ün söylediğinin aksine çok boyutlu ve kimi zanaatı da içine alan Bauhaus öğretilerine de gönderme yapan, disiplinler arası nitelik taşımaktadır. Ama burada yanlış anlamaya mahal vermeden, "zanaatı içine alan" tümcesine değinmek gerekecektir. Bu tümce doğal olarak loncalar ve odalar dönemine gönderme yapmamaktadır. Burada sanatçının kimi zaman bir zanaatçı gibi farklı tekniklere- ihtiyaç duyduğu anda- egemen olması düşüncesi yatar. Çünkü onu, söyleyecek şeyi olan ve onu kendi görsel ve anlamsal bir dile bağlayabilme yetisine sahip, çok öznel bir alanın çalışmanı olanı sanatçı yapacaktır.

KAYNAKÇA

- Altar, Cevad Memduh (1996), *Sanat Felsefesi Üzerine*, (Yay. Haz.) Özlem Solok, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Auping, Michael (1987), *Abstract Expressionism*, Harry N. Abrams Inc, New York.
- Bozkurt, Nejat (1995), *Sanat ve Estetik Kuramları*, 2. Basım, Sarmal Yayınevi, İstanbul.

- Bürger, Peter (2004), *Avangard Kuramı*, (Çev.) Erol Özbek, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Caquelin, Anne(2005), *Çağdaş Sanat*, (Çev.) Özlem Avcı, Dost Kitabevi, Ankara.
- Clark, Toby (2004), *Sanat ve Propaganda*, (Çev.) Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Danto, Arthur C. (2010), *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev.) Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Fineberg, Jonathan (2014), *1940'lardan Günümüze Sanat*, (Çev.) Simber Atay- Eskier, Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Germaner, Semra (1997), *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Greenberg, Clement (1997), *Modernist Resim, Modernizmin Serüveni*, (Ed.) Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Guilbaut, Serge (2009), *Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizm'den "Yaşam Merkezi" nin Yeni Liberalizmine*, *Sanat ve Siyaset*, (Ed.) Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Jung, Carl G. (2009), *Bilinçdışına Giriş, İnsan ve Sembolleri*, 4. Baskı, (Çev.) Ali Nahit Babaoğlu, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev.) Cevat Çapan- Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı İsmail (1989), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.