

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ

SOYUT EKSPRESYONİZMDE JESTÜEL YORUM VE RASTLANTISALLIK
(DİPLOMA PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA
RAPORU)

Hazırlayan
Eylül ERÇEK

Tez Danışmanı
Doç. EVREN KAVUKCU

ERZURUM-2025

İÇİNDEKİLER

RESİMLER DİZİNİ.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
GİRİŞ	v
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
1.1. ARAŞTIRMA RAPORU.....	6
1.1.1. EKSPRESYONİZM.....	6
1.1.2. Soyut Ekspresyonizm	7
1.1.2.1. Akımın Ortaya Çıkışı	7
1.1.2.2.Aksiyon Resmi 8	
1.1.2.2.1. Kavramın Ortaya Çıkışı ve Tanımı	8
1.1.2.2.2.Aksiyon Resminin Soyut Ekspresyonizmdeki Yeri	9
1.1.2.3.SOYUT EKSPRESYONİZMDE JESTÜELLİK	10
1.1.2.4.Soyut Ekspresyonizmde Rastlantısallık . Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
1.1.2.5.Akımın Temsilcileri Ve Genel Özellikleri	11
1.1.2.6.Sanatçılar Üzerinden Eser Çözümlemeleri	12
1.1.2.7.Soyut Ekspresyonizmin Günümüz Sanatına Etkisi	14
İKİNCİ BÖLÜM.....	15
2.1. UYGULAMA RAPORU	15
2.1.1. Uygulamanın Yapılış Gerekçesi Biçime Yönelik Saptamalar Ve Sonuç	15
2.1.2. RESİMLER	18

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: Edvard Munch, Çılgılık, 1893, Karton üzerine yağlıboya, tempera ve pastel, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo.....6
- Resim 2: Ernst Ludwig Kirchner, Sokak, Berlin, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 120,6 x 91,1 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), NewYork.7
- Resim 3: Jackson Pollock, Bir: Numara 31,1950, 1950 Tuval üzerine yağlıboya ve emay, 269,5 x 530,8 cm. Modern Sanat Müzesi (MoMA), NewYork9
- Resim 4: Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30), 1950, Tuval üzerine emay boya, 266.7 x 525.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi (The Met), New York.13
- Resim 5 Chief, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 148.3 x 186.7 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York.14
- Resim 6 Eylül Erçek: Tamamlanmamış Bütün, Mat kuşe kağıt üzerine yağlı boya (Yerleştirme Görüntüsü, 400x100 cm – 10x17 cm, 202518
- Resim 7 Eylül Erçek: Tamamlanmamış Bütün (Detay), Mat kuşe kağıdı üzerine yağlı boya ve ahşap çerçeve, 10x17cm, 2025.....18
- Resim 8 Eylül Erçek: Eskiz, Kağıt üzerine yağlı boya, 7x13cm, 202519

ÖNSÖZ

Akademik eğitim sürecim boyunca düşünme biçimimi derinleştiren, sanatın farklı yönlerini görmemi sağlayan saygıdeğer danışmanım Doç. Evren KAVUKCU'ya; destekleri ve samimiyetleriyle her zaman yanımda olduklarını hissettiren bölümün araştırma görevlilerine ve motivasyonumu canlı tutan arkadaşlarıma teşekkür ederim. Tüm bunların ötesinde, her adımda yanımda olan, sabrı ve sevgisiyle beni güçlendiren aileme minnettarlığımı belirtmek isterim.

ÖZET

Bu çalışma, Soyut Ekspresyonizm akımını, “jestüel yorum” ve “rastlantısallık” kavramları temelinde incelemektedir. Araştırma ve Uygulama Raporu olmak üzere iki ana bölümden oluşan tezin teorik kısmında; ekspresyonizmin tanımı ve tarihsel süreci ele alınmış, Soyut Ekspresyonizm’in ortaya çıkış dinamikleri incelenmiştir.

Çalışma kapsamında, akımın temel karakteristikleri olan jestüellik ve rastlantısallık olguları, “Aksiyon Resmi” ve “Boyasal Alan Resmi” ayrımları üzerinden analiz edilmiştir. İncelenen kavramların ve tekniklerin, akımın önde gelen temsilcileri üzerindeki etkileri tartışılmış; ayrıca bu üslubun Türk Resim Sanatı tarihindeki yansımaları ve gelişim süreci değerlendirilmiştir.

Tezin uygulama raporu bölümünde ise, teorik araştırmadan elde edilen veriler doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmalar sunulmuştur. Bu bölümde, yüzey üzerinde leke, doku ve biçim ilişkileri sorgulanarak oluşturulan özgün kompozisyonların, incelenen kavramlarla (jest ve rastlantı) olan ilişkisi teknik ve estetik bağlamda çözümlenmiştir. Çalışma, teorik altyapı ile sanatsal uygulamanın bütünlükçü bir yaklaşımla sentezlenmesiyle sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Ekspresyonizm, Jestüel Resim, Rastlantısallık, Aksiyon Resmi, Türk Resim Sanatı

GİRİŞ

20. yüzyıl sanat ortamı, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı siyasi ve toplumsal travmalarla birlikte köklü bir değişim sürecine girmiştir. Savaşın Avrupa'da yarattığı kaos ortamı, pek çok öncü sanatçının Amerika'ya göç etmesine neden olmuş; bu durum sanatın başkentini Paris'ten New York'a taşınmasını sağlamıştır. Bu yeni kültürel iklimde filizlenen ve Soyut Dışavurumculuk olarak adlandırılan akım, sadece biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda sanatçının bireysel özgürlüğünü merkeze alan yeni bir varoluş biçimi olarak ortaya çıkmıştır (Balken, 2025, s. 10).

Bu akım, sanatçıların farklı görsel sonuçlara ulaşmasına rağmen paylaştığı ortak bir eylem etiği etrafında şekillenmiştir. Sanatçı, tuval karşısında önceden tasarlanmış bir kompozisyonu boyamak yerine; boyanın akışkanlığına, fırça vuruşlarının ritmine ve malzemenin doğasından kaynaklanan "rastlantısal" oluşumlara kendini bırakır. Bu süreçte ortaya çıkan jestüel tavır, eserin içeriğini oluşturan temel dinamiktir (Antmen, 2024, s. 150).

Bu çalışmanın temel amacı; Soyut Dışavurumculuk akımının plastik dilini oluşturan "jestüel yorum" ve "rastlantısallık" kavramlarını teknik ve estetik bağlamda irdelemek ve bu kavramların kişisel sanat pratiğindeki yansımalarını ortaya koymaktır. Çalışma, Araştırma Raporu ve Uygulama Raporu olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; akımın tarihsel dinamikleri, "Aksiyon Resmi" ve "Boyasal Alan Resmi" gibi temel eğilimleri literatür taraması yöntemiyle incelenmiştir. İkinci bölümde ise; bu teorik altyapıdan beslenen kişisel atölye uygulamalarına yer verilmiş, üretilen eserler leke, doku ve kompozisyon ilişkileri üzerinden analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. ARAŞTIRMA RAPORU

1.1.1. EKSPRESYONİZM

Sanat, en genel tanımıyla insanın duygu ve düşüncelerini renk, biçim, çizgi ve ritim gibi estetik unsurlarla ifade etme çabasıdır. Bu ifade arayışının güçlü bir yansıması olan Ekspresyonizm (Anlatımcılık); sanatçının sadece dış dünyayı değil, kendi içgörüsünü, düşüncelerini ve duygularını somutlaştırarak dışa vurmasıyla ortaya çıkar (Taşkesen, 2018).

Dışavurumculuk, belirli bir dönemle sınırlı bir üslup olmanın ötesinde, sanatın doğasında var olan temel bir dürtü olarak da değerlendirilebilir. Nitekim sanat tarihçisi Norbert Lynton (1927-2007), bu kavramı 'insana özgü bir eylem' olarak tanımlayarak akımın köklerini modernizm öncesine dayandırır. Lynton'a göre dışavurumcu tavrın dramatik ışık, zengin renk ve coşkulu anlatım gibi özellikleri; El Greco (1541-1614), Rembrandt (1606-1669) ve özellikle Romantik dönem sanatçılarının (Goya (1746-1828), Delacroix (1798-1863), Turner (1775-1851)) eserlerinde de görülmektedir. (Antmen, 2024, s. 33)

Akımın düşünsel kökenlerinde; Post-Empresyonist (Ard-İzlenimci) dönemde eser veren Vincent van Gogh (1853-1890) ve Edvard Munch (1863-1944) gibi sanatçıların etkisi büyüktür. Bu sanatçılar, dış dünyayı betimlemekten ziyade içsel duyguları yansıtan tavırlarıyla, Alman Ekspresyonizminin habercisi olmuşlardır. (Antmen, 2024, s. 37)



Şekil 1. Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893, Karton üzerine yağlıboya, tempera ve pastel, 91 x 73,5 cm, Ulusal Galeri, Oslo.

20. yüzyılın başlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı vahşet ve yıkım ortamında Avrupa'da, resimden heykele, sinemadan tiyatroya kadar geniş bir alanda Alman Ekspresyonizminin etkisi görülmüştür. Toplumda genel kabul görmüş biçimlere,

geleneklere ve yerleşik estetik değerlere karşı bir başkaldırı niteliği taşıyan bu akım, yaratıcı sanatçılar aracılığıyla yeni bir sanat anlayışının ve yeni bir insan yüzünün yaratılmasında etkili olmuştur (Taşkesen, 2018).

Alman Dışavurumculuğu, sanatsal tavır ve felsefe açısından farklılaşan iki temel grup etrafında şekillenmiştir. Bunlardan ilki, Dresden’de kurulan ve Ernst Ludwig Kirchner’in öncülük ettiği 'Die Brücke' (Köprü) grubudur. Bu grup, modern yaşamın ve burjuva kültürünün getirdiği kısıtlamalara karşı doğallığı savunurken, biçimsel olarak keskin ve köşeli hatları benimsemiştir (Behr, 2025, s. 21). Akımın diğer kanadını ise Münih’te Wassily Kandinsky ve Franz Marc öncülüğünde kurulan 'Der Blaue Reiter' (Mavi Atlı) grubu oluşturur. Bu topluluk, maddesel gerçeklikten ziyade tinsel (manevi) olana yönelmiş ve ütopyacı bir yaklaşımla soyutlamanın kapılarını aralamıştır (Behr, 2025, s. 35).



Şekil 2. Ernst Ludwig Kirchner, *Sokak, Berlin*, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, 120,6 x 91,1 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), NewYork.

1.1.2. Soyut Ekspresyonizm

1.1.2.1. Akımın Ortaya Çıkışı

Soyut Ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı küresel krizin ve bu krizin sanatsal üretim üzerindeki dönüştürücü etkisinin bir sonucu olarak 1940'ların ortasında New York'ta ortaya çıkmıştır. Savaş ortamının yarattığı kaos, toplumda ve bireylerde derin psikolojik travmalara yol açmış; bu durum sanatçıların yeni ve daha dışavurumcu bakış açıları geliştirmelerinde itici bir güç rolü oynamıştır (Karabaş & Yıldız, 2016, s. 353).

Avrupa'dan Amerika'ya göç eden André Breton, Max Ernst ve Piet Mondrian gibi avangard (öncü) sanatçıların etkisiyle New York, sanatın yeni başkenti haline gelmiş ve 'New York

Okulu' olarak anılan bu yeni akım doğmuştur. Bu topluluk, aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nden çıkan ilk avangard sanat hareketi olarak kabul edilmektedir (Karabaş & Yıldız, 2016).

Akımın ortaya çıkışındaki en temel motivasyonlardan biri, o güne kadar egemen olan Avrupa modernist sanat kültürüne karşı geliştirilen radikal tavidir. Amerikalı sanatçılar, sadece Avrupa sanatını terk etmekle kalmamış, aynı zamanda onu tanımama ve yok etme iradesi göstererek tamamen yeni bir yol izlemek istemişlerdir. Örneğin dönemin önemli sanatçılarından Ad Reinhardt (1913-1967), Soyut Dışavurumculuğun gündelik yaşamın gerçekliği ile resim sanatının kendi gerçekliğini birbirinden ayırdığını ve bunu kendine özgü bir ifade diliyle ortaya koyduğunu belirtmiştir. (Karabaş & Yıldız, 2016)

Bu bağlamda akım, Avrupa modernizminin biçimci anlayışından koparak, sanatçının bilinçdışı dürtülerini, anlık hislerini ve bedensel enerjisini tuvale aktarmayı amaçlayan özgür bir ifade dilini benimsemiştir. Akımın temelinde, Sürrealizmin 'otomatizm' (bilinçdışı otomatik üretim) tekniğinin, çok daha büyük boyutlu tuvalere ve daha jestüel bir harekete dönüştürülmesi yatar (Antmen, 2024, s. 143).

Soyut Ekspresyonistler, ortak bir üsluptan ziyade ortak bir 'tavır' sergilemişlerdir. Bu tavır, geleneksel resimsel değerleri reddederek tuvali bir 'eylem alanı'na dönüştürme arzudur. Akımın kurumsallaşmasında Peggy Guggenheim'in (1898-1979) açtığı 'Art of This Century' galerisi ve 1929 Ekonomik Buhranı sonrası sanatçıları destekleyen WPA (Federal Sanat Projesi) büyük rol oynamıştır. Bu projeler sayesinde sanatçılar, büyük boyutlu duvar resmi (mural) yapma deneyimi kazanmış, bu da Soyut Ekspresyonizmin anıtsal boyutlu tuval anlayışının teknik altyapısını oluşturmuştur (Balken, 2025, s. 10).

1.1.2.2. Aksiyon Resmi

1.1.2.2.1. Kavramın Ortaya Çıkışı ve Tanımı

Soyut Dışavurumculuk akımının en dinamik ve bedensel yönünü temsil eden 'Aksiyon Resmi' (Action Painting), sanatçının tuval yüzeyiyle kurduğu fiziksel ilişkiyi merkeze alır. Bu anlayışta tuval, sadece bir resim yapma yüzeyi değil, sanatçının eylemlerinin ve jestlerinin kaydedildiği bir 'arena' olarak görülür.

Kavramı 1952 yılında literatüre kazandıran sanat eleştirmeni Harold Rosenberg, bu yaklaşımda tuvalde gerçekleşen şeyin bir resim değil, bir "olay" (event) olduğunu vurgulamıştır. Sanatçı, zihinsel bir tasarımı değil; o andaki fiziksel enerjisini, bilinçdışı dürtülerini ve hareketini tuvale aktarır (Antmen, 2024, s. 147).

Bu tavrın en radikal ve somut karşılığı, Jackson Pollock (1912-1956) tarafından geliştirilen teknikle ortaya çıkmıştır. Pollock, şövale resminin sınırlarını yıkarak devasa boyutlardaki tuvallerini yere sermiş ve boyayı fırça darbeleriyle sürmek yerine, delikler açtığı teneke kutulardan veya fırça saplarından tuval yüzeyine akıtarak/damlatarak (drip painting) çalışmıştır. Bu yöntem, sanatçının resmin etrafında dolaşmasına, hatta içine girmesine olanak tanıyarak resmi, tüm vücudun katıldığı ritmik bir performansa dönüştürmüştür (Karabaş & Yıldız, 2016, s. 353).

1.1.2.2. Aksiyon Resminin Soyut Ekspresyonizmdeki Yeri

Aksiyon Resmi, Soyut Ekspresyonizm akımı içerisinde sanatçının bedensel enerjisini ve psikolojik durumunu en somut biçimde görünür kılan temel ifade biçimidir. Akımın bu kanadı, geleneksel resimden farklı olarak 'all-over' (her yeri kaplayan) kompozisyon anlayışını benimser. Bu yöntemde resmin herhangi bir merkezi veya odak noktası bulunmaz; tuvalin her noktası eşit değerde ve öneme sahiptir. Bu, izleyicinin gözünü resim yüzeyinde sürekli hareket etmeye zorlar ve sonsuzluğa uzanan bir alan deneyimi yaratır (Antmen, 2024, s. 147).

Lowry'ye göre Pollock'un resimleri, izleyiciye bir tür müzikal deneyim sunar. Tıpkı bir müzik parçasındaki akorlar ve melodik geçişler gibi, Pollock'un tuvalindeki renk akımları da birleşir, parçalanır ve sonsuz bir hareket hissi yaratır. Bu resimlerde belirli bir imge veya izlenim aramak yerine, izleyici boyanın ritmine kapılarak kendi görsel deneyimini oluşturur. Lowry bu durumu, 'Resmin tam anlamıyla Pollock'un boyayı tuval üzerine döktüğü anda yaşamakta olduğu deneyimin bir kaydı olduğunu anlarız' sözleriyle ifade eder. Resim, sanatçının o andaki fiziksel varlığının ve hareketinin doğrudan bir kanıtıdır (Lowry, 2024, s. 201).



Şekil 3. Jackson Pollock, Bir: Numara 31,1950, 1950 Tuval üzerine yağlıboya ve emay, 269,5 x 530,8 cm. Modern Sanat Müzesi (MoMA), NewYork

Aksiyon resminde boya; sanatçının anlık dürtüleri ve fiziksel ritmiyle şekillenen bir izdir. Pollock'un yanı sıra Willem de Kooning (1904-1997) ve Franz Kline (1910-1962) gibi sanatçılar da bu eğilimin önemli temsilcileridir. Willem de Kooning, boyayı tuvale agresif ve yoğun fırça darbeleriyle sürerek resim yapma eylemini fiziksel bir mücadeleye dönüştürürken; Franz Kline, beyaz zemin üzerine doğu kaligrafisini anımsatan kesik uçlu veya oval siyah fırça vuruşlarıyla çalışmış ve jestin gücünü anıtsal bir yapıya kavuşturmuştur (Karabaş & Yıldız, 2016, s. 353). Bu eserlerdeki rastlantısallık etkisi, aslında sanatçının malzemeye olan mutlak hakimiyetinin ve o andaki ruhsal durumunun doğrudan bir dışavurumudur.

1.1.2.3.SOYUT EKSPRESYONİZMDE JESTÜELLİK

Soyut Ekspresyonizmde 'jestüellik', sanatçının fırça vuruşunu, boyayı sürüş biçimini ve bedensel hareketini yapıtın merkezine alan temel ifade biçimidir. Bu yaklaşımda tuval üzerindeki her bir leke veya fırça izi; önceden tasarlanmış estetik bir formun parçası değil, sanatçının o andaki ruhsal enerjisinin, fiziksel eyleminin ve tuvalle giriştiği mücadelenin anlık bir kayıdır. Harold Rosenberg'in deyişiyle, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren bu ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, yani 'eylemi' görünür kılmışlardır (Antmen, 2024, s. 147).

Bates Lowry'ye göre, izleyici tuvale baktığında sadece renkleri değil, o renkleri yaratan 'boyama edimini' (eylemini) de görür. Boyanın kalınlığı, akış yönü ve sertliği, sanatçının gerçekleştirdiği hareketleri o kadar canlı yansıtır ki; izleyici yapıtta bizzat sanatçının fiziksel varlığını hisseder. Resim, sanatçının boyayı sürdüğü anda yaşamakta olduğu deneyimin somut bir kanıtıdır (Lowry, 2024, s. 201).

Bu tavrın en karakteristik temsilcilerinden biri Willem de Kooning (1904-1997)'dir. De Kooning, boyayı tuvale agresif, hızlı ve yoğun fırça darbeleriyle sürerek, figür ve zemin arasındaki ayrımı yok eden kaotik yüzeyler oluşturmuştur. Sanatçı için resim yapma süreci, tuval üzerinde sürekli bir inşa etme ve bozma eylemidir.

Akımın bir diğer önemli ismi Franz Kline (1910-1962) ise jestin gücünü daha yalın ve anıtsal bir dille ortaya koymuştur. Genellikle siyah ve beyazı kullandığı büyük boyutlu tuvallerinde, devasa bir inşaat yapısını veya mimari bir iskeleti andıran formlar yaratmıştır (Antmen, 2024, s. 147).

1.1.2.4. Soyut Ekspresyonizmde Rastlantısallık

Soyut Ekspresyonizmde rastlantısallık kavramı, sanatçının malzemeye ve sürece mutlak bir hakimiyet kurmak yerine, boyanın kendi doğasından kaynaklanan oluşumlara izin vermesiyle ortaya çıkar. Bu yaklaşımın temelinde, Sürrealizm (Gerçeküstüçülük) akımının 'psşik otomatizm' (bilinçdışı otomatik üretim) tekniği yatmaktadır. Sürrealistlerin kağıt üzerinde uyguladığı bu teknik, Soyut Ekspresyonist sanatçılar tarafından çok daha büyük boyutlu tuvalere taşınmış ve daha jestüel bir harekete dönüştürülmüştür (Antmen, 2024, s. 143).

Bu süreçte rastlantı, bir hata veya kusur değil, estetik bir olanak olarak değerlendirilir. Sanatçı boyayı damlattığında veya fırlattığında, boyanın tuval yüzeyine düşüşü yerçekimi ve akışkanlık yasalarına bağlıdır; ancak bu tamamen kontrolsüz bir süreç değildir. Sanatçı, rastlantısal gibi görünen bu akışa, o andaki sezgileri ve fiziksel müdahaleleriyle yön verir. Dolayısıyla eser, sanatçının bilinçli tercihleri ile malzemenin kontrol edilemez doğası arasındaki anlık işbirliğinin bir ürünüdür (Antmen, 2024, s. 143).

Plastik sanatlarda rastlantısallık üzerine kapsamlı bir çalışma yapan Müzeyyen Yeşim Yorulmaz'a (2004) göre; modern sanat öncesinde 'kaçınılması gereken bir aksilik' veya 'ustalığa düşen bir gölge' olarak görülen rastlantı olgusu, 20. yüzyılla birlikte estetik bir değere dönüşmüştür. Rastlantı, sanatçının kontrolü elden tamamen bıraktığı bir kaos değil; aksine 'yasaları olmayan, sürprizler getiren ve resme nefes katan bir seçenektir (Yorulmaz, 2004, s. II).

Sanatçı bu süreçte malzemeye (boyaya) hükmeden bir otorite değil, onunla işbirliği yapan bir aracı konumundadır. Nitekim Paul Klee'nin deyişiyile; bu noktada 'doğadan ve doğanın incelenmesinden daha önemli olan, insanın boya kutusunun içindekilere karşı benimsediği tutumdur (Yorulmaz, 2004, s. 5). Soyut Ekspresyonistler de boya kutusunun içindeki o akışkan enerjiyi serbest bırakarak, rastlantıyı sanatsal ifadenin merkezine yerleştirmişlerdir.

1.1.2.5.Akımın Temsilcileri Ve Genel Özellikleri

Soyut Ekspresyonizm, tek bir üslup birliğinden ziyade, sanatçıların paylaştığı ortak bir 'tavır' ve 'eylem etiği' üzerine kuruludur. Bu akıma mensup sanatçılar, Avrupa sanatının geleneksel kompozisyon kurallarını reddederek, Amerikan resmine özgü anıtsal ve özgür bir dil geliştirmişlerdir. Müzeyyen Yeşim Yorulmaz'ın (2004) belirttiği gibi; ekonomik krizlerin ve savaşın yarattığı toplumsal travmalara içsel bir tepki veren bu sanatçılar, tüm kalıpları

parçalayarak 'biçime mahkum olan öznel ifade arayışını' özgürlüğe kavuşturmuşlardır (Yorulmaz, 2004, s. IX).

Akımın temel karakteristik özellikleri şunlardır:

- **Akımın Boyutları:** Şövale resmi geleneği terk edilmiş, izleyiciyi içine alacak devasa boyutlu tuvaler tercih edilmiştir. Bu büyük boyutlar, Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında sayılmaktadır (Antmen, 2024, s. 147).

- **Bütünsellik (All-over):** Resimde tek bir odak noktası yoktur. Kompozisyonu oluşturan öğeler, birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına odaklanır (Antmen, 2024, s. 147).

- **Süreç Odaklılık:** Sonuçtan çok üretim süreci önemlidir. Harold Rosenberg'e göre tuval, bir nesneyi yansıtmaya aracı değil, sanatçının eylemlerinin gerçekleştiği bir 'sahne' veya 'arena'dır (Antmen, 2024, s. 147).

- **İçsel Dışavurum:** Sanat, dış dünyanın taklidi değil; sanatçının iç dinamizminin, psikolojik dalgalanmalarının ve sezgilerinin doğrudan bir kayıdır (Yorulmaz, 2004, s. IX).

Bu ortak tavrı benimseyen ve New York Okulu olarak da bilinen akımın önde gelen temsilcileri arasında; Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970), Robert Motherwell (1915-1991) ve Franz Kline (1910-1962) gibi isimler yer almaktadır (Antmen, 2024).

Ahu Antmen'e göre, birbirinden farklı teknikler kullanan bu sanatçıları birleştiren temel ilke; 'resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması ve tuval yüzeyinin bir mücadele alanı olarak görülmesidir (Antmen, 2024).

1.1.2.6.Sanatçılar Üzerinden Eser Çözümlemeleri

Soyut Ekspresyonizm akımının teorik altyapısını ve plastik dilini somutlaştırmak adına, akımın öncü sanatçılarının yapıtları üzerinden detaylı bir okuma yapmak önem taşımaktadır. Bu bölümde, jestüel tavrın (Aksiyon Resmi) en uç örneği olan Jackson Pollock ile lekesel ve yapısal yaklaşımın temsilcisi Franz Kline'in eserleri; akımın "rastlantısallık", "eylem" ve "bütünsellik" ilkeleri bağlamında incelenmiştir.

Jackson Pollock: Sonbahar Ritmi (Autumn Rhythm: Number 30)

Jackson Pollock'un 1950 tarihli 'Sonbahar Ritmi' (Autumn Rhythm: Number 30) adlı eseri, Aksiyon Resmi anlayışının ve "bütünsellik" (all-over) ilkesinin en yetkin örneklerinden

biridir. Sanatçı bu eserde, tuvali yere sererek boyayı damlatma (drip) ve akıtma tekniğiyle uygulamış; böylece yerçekimini ve bedensel hareketini resmin bir parçası haline getirmiştir.

Eser incelendiğinde, yüzeyde herhangi bir odak noktası veya hiyerarşik bir düzen olmadığı görülür. Ahu Antmen'in ifadesiyle; tuvalin her noktası eşit değerdedir ve göz, resim yüzeyinde sürekli bir hareket halindedir. Bu durum, izleyiciyi resmin içine çeken sonsuz bir alan derinliği yaratır (Antmen, 2024).

Neslihan Özgenç Erdoğan ve Ayşe Gül Tatar, Pollock'un bu üretim sürecini "trans haline girmiş bir şaman büyücüsünün hareketlerine" benzetir. Sanatçı, tuvale değdirmediği fırçasını bir çubuk gibi kullanarak, resim yapma eylemini bir performansa dönüştürmüştür. Bu süreçte ortaya çıkan rastlantısal dokular, o 'an'ın biricikliğini belgeler ve eserin bir daha asla birebir kopyalanamayacağını garantiler (Erdoğan & Tatar, 2021, s. 458-459).

Bates Lowry'ye göre ise bu eserdeki karmaşık boya ağları, aslında sanatçının o andaki fiziksel deneyiminin bir kayıdır. İzleyici, boyanın ritmine, kalınlığına ve akış yönüne bakarak Pollock'un tuval etrafındaki dansını zihninde canlandırabilir. Resimdeki kaos, kontrolsüz bir karmaşa değil, sanatçının bilinçdışı dürtüleriyle malzemenin doğası arasındaki dinamik işbirliğinin sonucudur (Lowry, 2024, s. 201).



Şekil 4. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, Tuval üzerine emay boya, 266.7 x 525.8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi (The Met), New York.

Franz Kline: Şef (Chief)

Akımın bir diğer önemli temsilcisi Franz Kline, Pollock'un karmaşık ağlarının aksine, daha yalın, sert ve anıtsal formlara yönelmiştir. 1950 tarihli 'Şef' (Chief) adlı eseri, sanatçının karakteristik siyah-beyaz zıtlığını ve mimari yapısını en güçlü yansıtan yapıtlarından biridir.

Kline'in eserlerinde geniş fırçalarla bir çırpıda atılmış gibi duran siyah kuşaklar, Doğu kaligrafisini andıran bir etkiye sahiptir. Ancak Müzeyyen Yeşim Yorulmaz'ın da belirttiği

gibi; bu jestüel vuruşlar sadece anlık bir heyecanın ürünü değil, aynı zamanda sanatçının içsel dinamizminin ve psikolojik dalgalanmalarının tuval yüzeyindeki gerilimli yansımasıdır (Yorulmaz, 2004, s. IX).

Ahu Antmen, Kline'ın bu tavrını "jestin gücünü anıtsal bir yapıya kavuşturmak" olarak tanımlar. Sanatçı, beyaz zemin üzerine inşa ettiği devasa siyah iskeletlerle, tuval yüzeyini bir inşaat alanı veya mimari bir strüktür gibi kurgulamıştır. Bu resimlerdeki rastlantısallık etkisi, aslında sanatçının malzemeye olan hakimiyetinin ve o andaki ruhsal durumunun doğrudan bir dışavurumudur (Antmen, 2024).



Şekil 5. Chief, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 148.3 x 186.7 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York.

1.1.2.7. Soyut Ekspresyonizmin Günümüz Sanatına Etkisi

Soyut Ekspresyonizm, sadece 1940 ve 1950'li yıllarla sınırlı bir Amerikan akımı olarak kalmamış, sanatın tanımını ve üretim biçimini kökten değiştirerek günümüz sanatına (Çağdaş Sanat) zemin hazırlamıştır. Bu akım sayesinde sanatın başkenti Paris'ten New York'a taşınmış ve sanatçı özgürlüğünün sınırları, malzemeye kurulan fiziksel ilişki üzerinden yeniden tanımlanmıştır (Erdoğan & Tatar, 2021, s. 451).

Akımın en büyük mirası, "sonuç" yerine "süreç" kavramını sanatın merkezine yerleştirmesidir. Ahu Antmen'e göre; Harold Rosenberg'in tuvali bir "arena" (mücadele alanı) olarak tanımlaması, resim sanatını sadece boyalı bir yüzey olmaktan çıkarıp, sanatçının eylemlerinin ve jestlerinin sergilendiği bir sahneye dönüştürmüştür. Bu yaklaşım, 1960'lardan sonra ortaya çıkacak olan Happening (Oluşum), Performans Sanatı ve Vücut Sanatı gibi disiplinlerin teorik temelini atmıştır (Antmen, 2024, s. 147).

Bu anlayışın Türk Resim Sanatı üzerindeki yansımaları ise 1950'li yıllardan itibaren görülmeye başlanmıştır. Ülkü Ahmetoğlu ve Salih Denli'ye (2013) göre; Türk modern sanatı, Batı'daki akımları birebir kopyalamaktan ziyade, kendi kültürel kodlarıyla (hat sanatı, yerel

motifler) Batılı soyutlama anlayışını sentezleyen özgün bir yol izlemiştir. Özellikle 1960'lı yıllarda Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Sabri Berkel ve Mübin Orhon gibi sanatçılar; renk, leke, ritim ve dinamik fırça vuruşlarını kullanarak Soyut Dışavurumcu bir dil geliştirmişlerdir (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 183)

Bu sanatçıların teknik yaklaşımları incelendiğinde şu özellikler öne çıkar:

• **Zeki Faik İzer (1905-1988):** Serbest ve ritmik hareketlerle, canlı renkleri birleştirmiş; doğadan yola çıksa bile onu tamamen soyut bir enerjiye, jestüel bir fırça vuruşuna dönüştürmüştür (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 183).

• **Adnan Turani (1925-2016):** Canlı renk lekeleri ve hareketli fırça vuruşlarının yanı sıra, kalın boya tabakalarını tuval yüzeyinden kazıyarak (sgraffito benzeri) kaligrafik ve dokusal etkiler elde etmiştir. Bu tavır, resim yüzeyini bir eylem alanı olarak kullanmanın somut bir örneğidir (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 186).

• **Mübin Orhon (1924-1981):** Paris Okulu etkisinde gelişen sanatında, boyayı incelterek tuval üzerinde akışkan bir hal almasını sağlamıştır. Onun, boyanın kendi ağırlığıyla akıp gitmesine izin veren bu tavrı, Amerikan Soyut Dışavurumculuğundaki "akıtma" (drip) estetiğiyle paralellik gösterir (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 186).

• **Abidin Elderoğlu (1901-1974) ve Nejat Melih Devrim (1923-1995):** Bu sanatçılar, Soyut Ekspresyonizmin jestüel tavrını, geleneksel İslam kaligrafisininin (Hat Sanatı) kıvrak ve ritmik çizgi yapısıyla birleştirerek, yerel ile evrenseli buluşturan lirik bir soyutlama dili yaratmışlardır (Ahmetoğlu & Denli, 2013, s. 186-187).

Sonuç olarak Soyut Ekspresyonizm; sanatçıyı tuval karşısında özgürleştiren, boyayı bir ifade aracı olmaktan çıkarıp eylemin kendisine dönüştüren ve izleyiciye "sanatçının varlığını hissettiren" devrimci bir tavır olarak hem Batı hem de Türk sanat pratiğini derinden etkilemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. UYGULAMA RAPORU

2.1.1. Uygulamanın Yapılış Gerekçesi Biçime Yönelik Saptamalar Ve Sonuç

Bu uygulama çalışmalarının temel hareket noktası, tezin teorik bölümünde detaylandırılan Soyut Ekspresyonizm akımının sanat pratiğine getirdiği köklü değişimleri; "eylem", "süreç" ve "rastlantı" kavramları ekseninde kişisel bir plastik dille yeniden yorumlamaktır.

Sanat üretim süreci, burada yalnızca estetik bir nesne ortaya koyma çabası olarak değil; sanatçının içsel dinamizmini, anlık ruh hallerini ve malzeme ile kurduğu fiziksel diyalogu somutlaştırma girişimi olarak ele alınmıştır. Modern bireyin parçalanmış gerçeklik algısı ile zihnin sürekli aradığı "bütünlük" hissi arasındaki gerilim, bu projenin kavramsal omurgasını oluşturmaktadır. Amaç, boyanın plastik olanaklarını kullanarak izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp, eserin zihinsel tamamlama sürecine dahil etmektir.

Uygulama sürecinde biçimsel dilin oluşturulmasında, malzemenin doğasına müdahale etme iradesi ile onun kendi akışına izin verme tevazusu arasındaki denge belirleyici olmuştur. Bu doğrultuda, geleneksel tuval bezi yerine zemin olarak mat kuşe kağıt tercih edilmiştir. Tuval bezinin esnek ve boyayı yüzeyde tutan yapısının aksine; mat kuşe kağıt, emici ve "affetmez" dokusuyla sürece farklı bir direnç katmıştır. Kağıt, yağlı boyanın bağlayıcısını hızla bünyesine kabul edip sabitleyerek, sanatçının o andaki jestüel hareketini en ham, en dolaysız ve geri dönüşsüz haliyle dondurmıştır. Bu yüzey tercihi, Soyut Ekspresyonistlerin "an"ı yakalama arzusuna teknik bir gönderme niteliğindedir.

Uygulama aracı olarak fırça yerine ağırlıklı olarak spatula kullanılması ise, resim yapma eylemini boyayı yüzeye "sürerek" oluşturulan lirik bir süreçten çıkarıp, bir tür "inşa etme ve yıkma" sürecine dönüştürmüştür. Spatula, bir fırçanın yumuşak geçişlerine izin vermez; aksine yüzeyde mimari, sert ve tavizsiz izler bırakır. Metal ucun kağıt yüzeyindeki sürtünmesiyle oluşan gerilim, üst üste binen boya katmanlarını hem örterek gizlemiş hem de yer yer kazıyarak alttaki dokuların arkeolojisini görünür kılmıştır. Bu teknik yaklaşım, Willem de Kooning'in resimsel yüzeyi sürekli bir mücadele alanı olarak gören tavrıyla paralellik gösterir. Spatula darbelerinin yarattığı köşeli ve tektonik formlar, boyanın kenarlardan taşan rastlantısal akışkanlığıyla birleşerek kontrollü bir kaos ortamı yaratmıştır.

Bu teknik ve kavramsal yaklaşımın en somut örneği olan "Tamamlanmamış Bütün" isimli çalışma, mekânsal bir yerleştirme mantığıyla kurgulanmıştır. Eser, izleyicinin algı sınırlarını zorlayan iki zıt kutup üzerine inşa edilmiştir.

Çalışmanın sol kanadında, tavandan zemine kadar uzanan 4 metre boyutundaki tek parça dikey yüzey yer alır. Bu anıtsal sütun, sınırları belirsiz, akışkan ve "All-over" (bütünsellik) ilkesine sadık kalan bir içsel manzaradır. Burada boya katmanları, herhangi bir merkez veya hiyerarşi gözetmeksizin yüzeyin tamamına yayılarak izleyiciyi içine çeken sonsuz bir derinlik yaratır.

Dikey ekseninde akan renkler ve dokular, yerçekimine direnç ile teslimiyet arasındaki mücadeleyi görselleştirir.

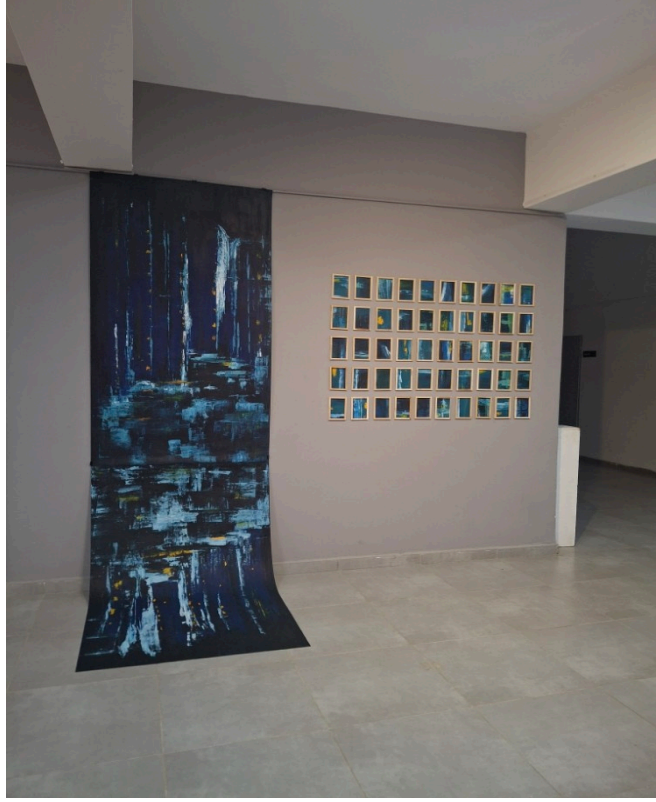
Çalışmanın sağ kanadında ise, sol taraftaki bu kaotik ve devasa bütünü, rasyonel bir sistemle disipline edilmiş yansıması bulunur. Aynı plastik dile ve enerjiye sahip soyut dokular, bu kez 50 adet çerçeve içerisine hapsedilerek matematiksel bir ızgara (grid) düzeninde sergilenmiştir.

Bu düzenlemede her bir parça, 10x17 santimetre boyutlarındaki çerçevelerle sınırlandırılarak bütünden koparılmış ve izole edilmiştir. Sol taraftaki 4 metrelik yüzeyin izleyici üzerinde kurduğu anıtsal ve ezici tahakküme karşın; sağ taraftaki 10x17 santimetrelik bu küçük fragmanlar, izleyiciyi esere yaklaştırmaya, detaylarda kaybolmaya ve daha mahrem bir ilişki kurmaya davet eder. Bu ebat tercihi, makro kozmos ile mikro kozmos arasındaki ilişkiye işaret eder; uzaktan bakıldığında birer leke yığını gibi duran küçük çerçeveler, yaklaşıldığında kendi içlerinde bağımsız, yoğun ve tamamlanmış birer evrene dönüşür. Spatula darbelerinin yarattığı şiddetli hareketler, bu dar çerçeveler içine sıkıştığında gerilim daha da artar ve boyanın plastik gücü yoğunlaşır.

Izgara düzeni, rastlantının yarattığı kaosu rasyonel bir çerçeveye oturtma çabasıdır; ancak boyanın çerçeve sınırlarını zorlayan dinamizmi, bu düzenin kırılabilirliğini de gözler önüne serer. Sonuç olarak bu uygulama raporu; rastlantının kaotik enerjisi ile zihinsel kurgunun disiplini arasında hassas bir denge arayışıdır. Spatula ile kağıt yüzeyinde verilen mücadele, sanatçının varoluşsal bir iz bırakma çabasının somutlaşmış halidir.

10x17 santimetrelik parçaların toplamı, matematiksel olarak bir bütün etse de, algısal olarak izleyicinin zihninde sürekli birleştirilmeyi bekleyen bir "boşluk" yaratır. Bu detaylar, izleyicinin Gestalt algısını tetikleyerek "büyük resmi" zihninde tamamlaması için açık uçlu bir çağrı niteliğindedir. Ortaya çıkan yapıt, tamamlanmış ve bitmiş bir sonu değil; izleyicinin bakışıyla her seferinde yeniden kurulan, süregiden bir oluş halini temsil etmektedir. "Tamamlanmamış Bütün", parçaların toplamından daha fazlası olan o "eksik" ama "gerçek" duygunun peşindedir.

2.1.2. RESİMLER



Şekil 2.1.2.1. Eylül Erçek: Tamamlanmamış Bütün, Mat kuşe kağıt üzerine yağlı boya (Yerleştirme Görüntüsü, 400x100 cm – 10x17 cm, 2025



Şekil 2.1.2.2 Eylül Erçek: Tamamlanmamış Bütün (Detay), Mat kuşe kağıdı üzerine yağlı boya ve ahşap çerçeve, 10x17cm, 2025



Şekil 2.1.2.2 Eylül Erçek: Eskiz, Kağıt üzerine yağlı boya, 7x13cm, 2025