T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOYUT SANATTA ÜÇ KADIN RESSAM: HILMA AF KLINT, SONIA DELAUNAY VE LEE KRASNER

TUTKU NUR AKTAŞ

İzmir

2025

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOYUT SANATTA ÜÇ KADIN RESSAM: HILMA AF KLINT, SONIA DELAUNAY VE LEE KRASNER

TUTKU NUR AKTAŞ

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ	JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN	Prof. Dr. Çınla ŞEKER	Doç. Dr. Ezgi TOKDİL

İzmir

2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Soyut Sanatta Üç Kadın Ressam: Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

13/02/2025

Tutku Nur AKTAŞ

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 04/03/2025

Tez Başlığı:

Soyut Sanatta Üç Kadın Ressam: Hilma Af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam **101** sayfalık kısmına ilişkin, **04/03/2025** tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 9'dur**.

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum X

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □ **Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** X 9

□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça dâhil, □ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. X **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** □	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Tutku Nur AKTAŞ
Öğrenci No :
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans X Doktora □

ÖĞRENCİ

Tutku Nur AKTAŞ
04/03/2025

DANIŞMAN

Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
04/03/2025

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel:) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında bilgi ve tecrübeleriyle beni yönlendiren, araştırma sürecine katkıları ve kıymetli önerileriyle çalışmalarımı zenginleştiren tez danışmanım, değerli hocam Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Sanata olan ilgimi her zaman destekleyen sevgili aileme, bu süreç boyunca sabırları ve sevgileriyle bana güç veren tüm dostlarıma içtenlikle teşekkür ederim. Özellikle, desteğini hiçbir zaman benden esirgemeyen sevgili annem Hüsniye COŞKUN'a ve yanımda olan kıymetli eşim Ahmet TURAN'a minnettarlığımı ifade etmek isterim. Bu tez, sevdiklerimin varlığı ve desteği sayesinde tamamlanmıştır.

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ ivii
ÖZET vii
ABSTRACT viii
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 1
1.2. Amaç ve Önem 1
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri 1
1.4. Sınırlılıklar 2
1.5. Tanımlar 2
BÖLÜM II 5
KAVRAMSAL ÇERÇEVE 5
2. Sanatta Soyut ve Soyutlama Kavramları 5
2.1. Soyut Sanatta Tinsellik 11
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR 17
BÖLÜM III 19
YÖNTEM 19
3.1. Araştırmanın Modeli 19
3.2. Evren ve Örneklem 19
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 19
3.4. Verilerin Analizi 19
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği 20
3.6. Araştırmacının Rolü 21
BÖLÜM IV 22
BULGULAR 22
4. Hilma Af Klint'in Yaşamı ve Sanatı 22
4.1. Ruhsal ve Spiritüel İnanışlar 24
4.2. Eserlerinin Temaları ve Stilleri 28
4.3. Geometri ve Simetri 31
4.1. Sonia Delaunay'ın Yaşamı ve Sanatı 40
4.1.1. Renk Teorisi ve Hareketin Önemi 45
4.1.2. Orfizm'in Yansımaları 49
4.1.3. Eserlerinde Sanat ve Tasarım Arasındaki İlişki 53
4.2. Lee Krasner'ın Yaşamı ve Sanatı 61

4.2.1. Eserleri ve Analizi 65
4.2.2. Soyut Dışavurumculuk Üzerindeki Etkisi ve Sanatsal Başarıları 76
BÖLÜM V 79
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 79
5.1. Tartışma 79
5.2. Sonuç ve Öneriler 81
KAYNAKÇA 84
EK 1. 90

RESİM LİSTESİ

Şekil 1: Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü*, 1902-06, suluboya, 48 x 31 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. 7
Şekil 2: Pablo Picasso, *Boğa*, 1945, Litografi, The Museum of Modern Art, New York..... 8
Şekil 3: Theo Van Doesburg, *Kompozisyon VIII [Soyutlamanın 4 Aşaması]*, 1917, kurşun kalem, guaj, tuval üzerine yağlıboya, çeşitli boyutlarda, Museum of Modern Art, New York. 10
Şekil 4: Wassily Kandinsky, *İsimsiz*, 1910, kağıt üzerine suluboya, hint Mürekkebi ve kalem, 49.6 x 64.8 cm., National Museum of Modern Art, Georges Pompidou Center, Paris. 13
Şekil 5: Georgia O'Keeffe, *Mavi II*, 1916, Kağıt üzerine suluboya, 27x22 cm., Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, New Mexico. 14
Şekil 6: *"Hilma af Klint: Görünmeyenin Ötesinde"* Belgeselinden Bir Kare. Halina Dyrschka, *Hilma af Klint: Görünmeyenin Ötesinde*, 2019, Zeitgeist Films, Almanya. 16
Şekil 7: Hilma af Klint Portre, 1885, Royal Academy of Fine Arts, Stockholm. 23
Şekil 8: Hilma af Klint, *Yaz Manzarası*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Prins Eugens Waldemarsudde Museum, Stockholm. 24
Şekil 9: *The Five* Grubunun Seans Odası Fotoğrafı, 1890, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.. 25
Şekil 10: *The Five* Grup defterlerinden birine ait otomatik çizim, 1904. 26
Şekil 11: Hilma af Klint, *İlkel Kaos, No. 10, Grup I, WU/Gül Serisi*, 1906-1907, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 27
Şekil 12: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 7, Yetişkinlik,* 1907, Solomon R. Guggenheim Museums, New York. 30
Şekil 13: Hilma af Klint, *Tapınak için Resimler Serisi, Sunak Parçası, Grup 10, 1 numara,* 1915, tuval üzerine yağlıboya, 237,5 × 179,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museums, New York.. 31
Şekil 14: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 6, Çocukluk*, 1907. 33
Şekil 15: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 3, Grup 4, Gençlik*, 1907, Moderna Museet, Stockholm. 33
Şekil 16: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 6, Yetişkinlik*, 1907, Guggenheim Museum, Bilbao. 34
Şekil 17: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 6, Yaşlılık*, 1907, Guggenheim Museum, Bilbao. 34

Şekil 18: Hilma af Klint, *Kuğu, No. 1, Grup IX/SUW, Gelecek İçin Resim*, 1915, Moderna Museet, Stockholm. 36
Şekil 19: Axel ve Margaret Ax:son Johnson Vakfı. (2016). *Görünürü Görme Sanatı (Hilma af Klint - The Art of Seeing the Visible)*, Axel ve Margaret Ax:son Johnson Vakfı Yayınları. . 37
Şekil 20: Hilma af Klint eserleri önünde meditasyon yapan izleyiciler, 2020, Moderna Museet, Malmö. 39
Şekil 21: Sonia Delaunay, "Casa Sonia" kreasyonlarını giyerken, 1918-20, Madrid..... 40
Şekil 22: Sonia Delaunay, *Oğlu Charles için dikilmiş Battaniye*, 1911, Musée National d'Art Moderne, Paris. 44
Şekil 23: Michel Eugene Chevreul, 1839, *Renk Çarkı, Renklerin Eşzamanlı Kontrast Yasası ve Renkli Nesnelerin Uyumlu Düzeni Üzerine Kitabı,* Paris: Pitois-Levrault et Cie..... 46
Şekil 24: Sonia Delaunay, *Eşzamanlı Kontraslar*, 46x55 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913, Thyssen Bornemisza National Museum, Madrid..... 48
Şekil 25: Sonia Delaunay, *Transsibirya Ekspresi ve Küçük Fransız Jehanne'in Nesri,* Tuval üzerine yağlı boya (ahşap panel üzerine yapıştırılmış), 193,5x18,5 cm, 1913, Musée National d'Art Moderne, Paris.. 48
Şekil 26: Sonia Delaunay, *Bal Bullier*, 1913, tuval üzerine yağlı boya, 97 x 336,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris. 49
Şekil 27: Sonia Delaunay, *Elektrikli Prizmalar*, 250x250 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1914, Musée National d'Art Moderne, Paris..... 50
Şekil 28 Sonia Delaunay, *Ritim* (*Rythme)*, Tuval üzerine yağlı boya, 536x595 cm, 1938, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 51
Şekil 29: Sonia Delaunay, *Renkli Ritim*, tuval üzerine yağlı boya, 1968, Ludwig Müzesi Koleksiyonu, Köln, Almanya..... 52
Şekil 30: Sonia Delaunay, *Eşzamanlı Elbise*, 1913, The Musée des Arts Décoratifs, Paris.. 54
Şekil 31: Sonia Delaunay, Gloria Swanson için yapılan palto, 1924..... 55
Şekil 32: Sonia Delaunay, *Eş Zamanlı Elbiseler (Üç Kadın, Formlar, Renkler)*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid..... 56
Şekil 33: Sonia Delaunay, *Mayo*, 1928, Musée de la Mode de la Ville de Paris, Paris.. 57
Şekil 34: Sonia Delaunay, *Sürüş Şapkaları*, 1924-28, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York..... 58
Şekil 35: Sonia Delaunay, *Pervane*, 1937, tuval üzerine tempera boya, 3 m x 7 m, Skissernas Museum, Lund.. 59
Şekil 36. Uluslararası Kadın Yılı Afişi, 1975, Unesco. 60

Şekil 37: Sonia Delaunay, *Oyun Kartları*, 1934, Birmingham Museum of Art, Birmingham. 61
Şekil 38: Lee Krasner, *Portre*, 1930, keten üzerine yağlıboya, 76,5 x 63,8 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 63
Şekil 39: Lee Krasner, *Natürmort*, 1938, kağıt üzerine yağlıboya, 48,4 x 63,5 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 64
Şekil 40: Lee Krasner, *Oturan Çıplak*, 1940, kağıt üzerine karakalem, 63,5 x 48,0 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 67
Şekil 41: Lee Krasner, *Mozaik Masa*, 1947, çap: 116,8 cm, mozaik (kırık cam, fayans, anahtarlar, madeni paralar, kabuklar, kostüm takıları vb.) ahşap üzerine, Pollock-Krasner Foundation, New York 68
Şekil 42: Lee Krasner, *Kompoziyon*, 1949, 121,9 x 93,9 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York 69
Şekil 43: Lee Krasner, *Süt Otu*, 1955, tuval üzerine yağlıboya, kağıt ve tuval kolajı, Albright-Knox Müzesi, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 70
Şekil 44: Lee Krasner, *Solar Pleksusa Saldırı*, 1961, tuval üzerine yağlıboya, 205.7 x 147.3 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 71
Şekil 45: Lee Krasner, *Gece Yaratıkları*, 1965, tuval üzerine akrilik boya, 76,2 × 108 cm, Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 72
Şekil 46: Lee Krasner, *Gaea*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 175,3 × 318,8 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York. 74
Şekil 47: Lee Krasner, *Gizemler*, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 176,5 × 227,3 cm, Brooklyn Müzesi, New York. 75

ÖZET

SOYUT SANATTA ÜÇ KADIN RESSAM: HILMA AF KLINT, SONIA DELAUNAY VE LEE KRASNER

Bu tez, soyut sanatın gelişiminde kritik bir rol oynamış olan Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner gibi üç kadın ressamı derinlemesine incelemeyi hedeflemektedir. 20. yüzyılın başlarından itibaren bu sanatçılar, geleneksel sanat normlarını sorgulayarak, soyut sanatın estetik diline önemli katkılarda bulunmuşlardır. Af Klint, mistik ve spiritüel unsurları eserlerinde harmanlayarak, soyut sanatın öncülerinden biri olarak tanınırken; Delaunay, modern yaşamın dinamiklerini ve renk teorisini eserlerinde ustaca birleştirerek, izleyiciye hareketli bir deneyim sunmuştur. Krasner ise, kişisel duygularını ve deneyimlerini ön plana çıkaran eserleriyle Soyut Dışavurumculuk akımına yön veren sanatçılardan biri olmuştur.

Bu çalışma, her bir sanatçının sanatsal pratiğini, kullandıkları teknikleri ve belirgin temalarını ele alarak, kadın sanatçıların soyut sanat içindeki konumlarını ve temsil ediliş biçimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, tarihsel bağlamda kadınların sanat dünyasındaki görünürlüğünü artırmak ve bu alandaki cinsiyet eşitsizliğine dair farkındalık oluşturmak da bir hedef olarak belirlenmiştir. Bu tez, Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'ın sanatsal mirasının derinlemesine değerlendirilmesiyle, kadın sanatçıların soyut sanat üzerindeki etkilerinin daha geniş bir perspektiften anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Orfizm, Soyut Dışavurumculuk, Hilma af Klint, Sonia Delaunay, Lee Krasner, Kadın Sanatçı.

ABSTRACT

THREE WOMEN PAINTERS IN ABSTRACT ART: HİLMA AF KLINT, SONIA DELAUNAY AND LEE KRASNER

This thesis aims to deeply examine three female painters, Hilma af Klint, Sonia Delaunay and Lee Krasner, who played a critical role in the development of abstract art. Since the beginning of the 20th century, these artists have questioned traditional artistic norms and made significant contributions to the aesthetic language of abstract art. Af Klint is known as one of the pioneers of abstract art by blending mystical and spiritual elements in her works; while Delaunay masterfully combined the dynamics of modern life and color theory in her works, offering the viewer a dynamic experience. Krasner, on the other hand, has been one of the artists who led the Abstract Expressionist movement with her works that highlight personal feelings and experiences.

This study aims to reveal the positions and representations of female artists in abstract art by examining each artist's artistic practice, the techniques they use and their distinct themes. In addition, it has been determined as a goal to increase the visibility of women in the art world in a historical context and to raise awareness of gender inequality in this field. This thesis aims to contribute to a broader understanding of the influence of women artists on abstract art through an in-depth evaluation of the artistic legacy of Hilma af Klint, Sonia Delaunay, and Lee Krasner.

Keywords: Abstract Art, Orphism, Abstract Expressionism, Hilma af Klint, Sonia Delaunay, Lee Krasner, Female Artist.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Hilma Af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner, soyut sanatın erken dönemlerinde önemli ve yenilikçi katkılar sağlamış olmalarına rağmen, çoğu zaman erkek sanatçılarla özdeşleştirilmiş ve tarihsel anlatılarda genellikle ikincil bir konumda değerlendirilmişlerdir. Bu durum, soyut sanatın evrimini ve kadın sanatçılarının bu evrimdeki özgün katkılarını derinlemesine anlamayı engellemektedir. Kadın sanatçıların karşılaştığı zorlukların, onların sanatsal üretimlerini nasıl şekillendirdiği ve sanat tarihindeki yerlerinin göz ardı edilmesi tez çalışmasının problem durumu olmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Soyut Sanatta Üç Kadın Ressam: Hilma Af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner başlıklı yüksek lisans tez çalışması kapsamında bahsi geçen kadın sanatçıların farklı sanatsal yaklaşımlarını ve tematik çeşitliliklerini analiz ederek, soyut sanatın evrensel dilinin ve kadın sanatçıların bu dildeki yerinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmak araştırmanın başlıca amacıdır. Bunun yanı sıra kadın sanatçılar ile ilgili mevcut literatür eksikliklerini gidermek, çeşitli nedenlerden dolayı gölgelenmiş sanatını hak ettiği üne kavuşturmak, sanat yaşamını günümüz insanlarına aktarmak ve sanat eğitimi alan bireyler için faydalı olması diğer amaçları arasındadır. Araştırmanın önemi, soyut sanatın erkek sanatçılarla özdeşleşmiş tarihinin ötesinde Hilma Af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner öncü olmak üzere, kadın sanatçıların özgün katkıları ve sanat tarihindeki görünürlüklerinin arttırılmasıdır.

1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Araştırmada söz konusu problem durumuna yönelik aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Soyut sanat nedir ve gelişim süreci nasıldır?
2. Soyut Dışavurumculuk akımı ile soyut sanata yaklaşım nasıldır?
3. Orfizm akımının soyut sanata yaklaşımı nasıldır?
4. 20. Yüzyılda soyut sanat akımını benimsemiş kadın sanatçıların sanat tarihindeki yeri nedir?
5. Hilma Af Klint, eserlerinde hangi yöntemleri ve teknikleri kullanmıştır?

6. Hilma Af Klint, eserlerinde hangi temaları işlemiştir?
7. Sonia Delaunay, eserlerinde hangi yöntemleri ve teknikleri kullanmıştır?
8. Sonia Delaunay, eserlerinde hangi temaları işlemiştir?
9. Lee Krasner, eserlerinde hangi yöntemleri ve teknikleri kullanmıştır?
10. Lee Krasner, eserlerinde hangi temaları işlemiştir?

1.4. Sınırlılıklar

Bu tez, *Soyut Sanatta Üç Kadın Ressam: Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner* başlığı kapsamında, 20. yüzyılın başlarından itibaren soyut sanatın gelişimine önemli katkılarda bulunan Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'ı derinlemesine incelemekle sınırlıdır. Çalışmada, bu üç sanatçının yaşamı, sanatsal pratiği, kullandıkları teknikler ve eserlerindeki belirgin temalar ele alınmış, ancak bu kapsam yalnızca seçili eserlerle sınırlandırılmıştır. Bu sanatçıların eserlerinin etkilerini daha geniş bir bağlamda değerlendirebilmek amacıyla diğer kadın sanatçılardan da örnekler verilmiştir. Kadın sanatçıların soyut sanat üzerindeki etkilerini ve tarihsel bağlamdaki rollerini anlamaya yönelik bir perspektif sunulmuş, ancak bu bağlamda genel bir tarihsel değerlendirme yerine, ağırlıkla Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'ın sanatsal mirası üzerinde durulmuştur. Tez, kadın sanatçıların sanat dünyasındaki görünürlüğünü artırmayı ve soyut sanat tarihine olan katkılarını derinlemesine anlamayı amaçlayan bir çerçeve ile sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Soyut Sanat: Figüratif olmayan bir sanat biçimi olarak, sanatçının kişisel deneyimlerini ve estetik anlayışını biçim, renk ve çizgi gibi temel görsel unsurlarla ifade ettiği bir sanat türüdür (Arnason & Mansfield, 2013, s.152).

Grup The Five (De Fem): Hilma af Klint, 1896 yılında Anna Cassel, Cornelia Cederberg, Sigrid Hedman ve Mathilda Nilsson ile birlikte "Beşler" (*De Fem*) adlı bir spiritüalist grup kurmuştur. Bu grup, düzenli olarak bir araya gelerek dualar, seanslar ve meditasyonlar aracılığıyla ruhsal varlıklarla iletişim kurmayı amaçlamıştır. Bu deneyimler, af Klint'in soyut sanat çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur (Art Gallery of New South Wales, 2021).

Spiritüalizm: Fisher'a göre (2012), ruhsal varlıkların insan dünyasıyla iletişim kurabileceği fikrine dayanan ve ruhun ölümsüzlüğünü temel alan bir inanış sistemi olarak

tanımlanır. Bu tür inanışların bireylerin ölüm ve sonrasına dair kaygılarını hafifletme amacı taşıdığını ifade eder. Ayrıca, ruhsal iletişime dayalı ritüellerin insanlara yalnızlık duygusundan kurtulma ve kozmik bir bütünlük hissi geliştirme fırsatı sunduğunu savunur. Bu sistemler genellikle bireyin kendisini ve çevresindeki dünyayı anlamlandırma çabasının bir yansıması olarak değerlendirilir.

Teosofi: İnsanın ruhsal gelişimini hedefleyen ve evrensel hakikatin bilgisini arayan mistik bir öğreti olarak tanımlanmaktadır (Blavatsky, 1888).

Sembol: Basit bir görsel öğe olarak değil, çok katmanlı anlamlar taşıyan bir temsil biçimi olarak değerlendirilir (Gombrich, 2000, s. 54).

Orfizm: 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, soyut sanat ve modernizmin önemli akımlarından biridir. Paris'te 1912 yılında Guillaume Apollinaire tarafından adlandırılan Orfizm, Kübizm'in analitik ve geometrik yapısından etkilenmiş, ancak daha çok renk ve ışık etkilerini araştırmaya yönelmiştir. Orfist sanatçılar, saf renklerin enerjisini ve dinamizmini kullanarak görsel müzik etkisi yaratmayı amaçlamışlardır. Başlıca temsilcileri Robert Delaunay ve Sonia Delaunay-Terk'tir (Apollinaire, 1913, s.78).

Ritim: Sanatta ritim, görsel unsurların belirli bir düzen içinde tekrar edilmesiyle oluşturulan hareket ve denge duygusudur. Kompozisyondaki çizgiler, şekiller, renkler veya dokular, ritim yoluyla izleyicinin gözüne yön verir ve estetik bir ahenk yaratır. Sanatta ritim, genellikle müzikteki ritimle benzer şekilde algılanır, ancak görsel sanatlarda tekrarlama, kontrast ve düzen yoluyla oluşturulan dinamik etkilerle ortaya çıkar (Arnheim, 1974, s.158).

Simultanizm: Sanat tarihinde renk teorisine dayalı olarak geliştirilen ve aynı anda birden fazla rengin bir arada kullanılmasıyla görsel dinamizm yaratan bir sanat akımıdır. Kavram, Robert Delaunay ve Sonia Delaunay-Terk tarafından 20. yüzyılın başlarında geliştirilmiştir. Simultanizm, ışık ve renklerin bir araya gelerek sürekli bir hareket ve enerji oluşturduğu teorisine dayanır. Bu anlayış, renklerin optik etkileşimlerini inceleyen Michel-Eugène Chevreul'un renk teorilerinden ilham almıştır (Delaunay & Delaunay, 1978, s.45).

Soyut Dışavurumculuk: Sanatçının içsel deneyimlerini ve ruhsal durumunu doğrudan tuvale aktardığı, estetikten çok kişisel ifadeye odaklanan bir sanat akımı olarak tanımlanabilir (Rosenberg, 1959, s. 22).

Drip Tekniği: Sanatçının boyayı tuval üzerine fırça, çubuk veya doğrudan boya kutusundan damlatarak ya da sıçratarak uyguladığı bir resim tekniğidir. Bu teknik,

kontrolsüzlüğün ve rastlantısallığın estetik bir unsur olarak kullanıldığı Soyut Dışavurumculuk akımı ile özdeşleşmiştir. Jackson Pollock'un "aksiyon resmi" yaklaşımının temelini oluşturan drip tekniği, sanatçının bedensel hareketlerinin doğrudan eserle bütünleşmesini sağlar (Karmel, 1998, s.45).

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. Sanatta Soyut ve Soyutlama Kavramları

Türk Dil Kurumu sözlüğündeki açıklamaya göre ‘Somut’, varlığı duyular ile algılanabilen olarak tanımlanırken ‘Soyut’ terimi, bunun tam tersi şeklindedir. Soyut veya soyutlama terimi, Türkçede "Mücerret", İngilizcede "Abstract", Fransızcada "Abstrait", Almancada "Abstrakt" ve Latincede ise "Abstractum" kelimelerinin karşılığıdır. Yine TDK sözlüğünde soyutlama terimi; “bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma; tecrit, abstraksiyon” olarak tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, 2024).

Bir diğer sözlükte, "Somut" ve "Soyut" şu şekilde açıklanır: Somut; doğada belirli olarak var olan, varlığı duyularla algılanabilen, elle tutulur, gözle görülebilir şeylerdir. Maddesi olan varlıklara somut varlık denir. Düşün barındırmayan, gerçekliği ve nesnelliği olan şeyler de somut olarak tanımlanır. Soyut ise, soyutlama yoluyla elde edilen, varlığı yalnızca nesnede anlam kazanan şeylerdir. Tüm düşünceler ve kavramlar soyuta örnek olarak gösterilebilir (Özcan, 2023).

Soyut kavramı, sözlük anlamında "varlığı duyularla algılanamayan" şeklinde tanımlanırken, sanatsal anlamda doğadaki gerçek nesneleri betimlemek yerine biçimler ve renklerin öznel veya temsili olmayan kullanımıyla yapılan sanat olarak ifade edilir (Murray, 1997, s.17). Gerçekliğin özü, algısal gerçekliğin ve empirik gerçekliğin derinliklerinde yer alan soyut ve düşünsel bir varlıktır. Bu varlık duyusal olarak kavranamaz; ancak düşünsel olarak kavranıp ifade edilebilir. Bu düşünsel nitelik, duyusal gerçeklikle bir karşıtlık ilişkisi içindedir (Tunalı, 1981).

Sanatın asıl alanı, ancak biçim verme yoluyla ulaşılabilecek bir ifade dünyasıdır. Duyuları aşan ve duyulara karşıt olan bu varlık, yalnızca biçim içinde kavranabilir ve somutluk kazanabilir (Tunalı, 1981). Resim, yeni biçimler yaratarak kendini gösterebilir; ancak doğal etkiye götüren bir nedensellikle değil, yüzeyde biçim oluşturarak kendini ifade eder. Üç boyutlu nedenselliği yüzeyde sınırlandırarak, salt biçimsel bir ilgiyi yansıtır (Mondrian, 1925).

> Nesnelerin üç boyutluluktan çıkarılarak iki boyuta, yüzeyselliğe indirgenmesi, çağdaş soyut sanatı belirleyen bir nitelik olarak ortaya çıkıyor.

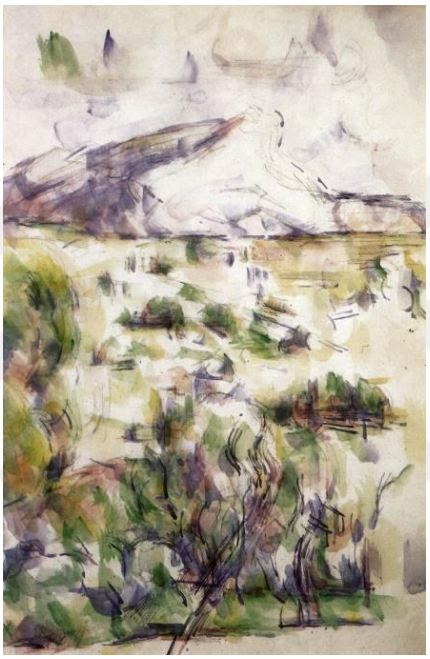
> Bu yüzeysellik, her şeyden önce nesneleri üç boyutluluk içinde kavrayan objektiv natüralizme karşıt bir kavrama biçimi olarak ortaya çıkıyor. Ama onun subjektif natüralizme de, örneğin, İzlenimcilikte de karşıt olduğunu söyleyebiliriz. İmpressionizm doğayı, nesneleri renk ve ışık duyumları olarak çözümlüyor ve bunları da renk tuşları halinde resmin yüzeyine yansıtıyordu. Başka türlü söylersek, İmpressionizm için de nesnelerin maddeselliği söz konusu değildi, ancak ne var ki, tüm varlık ve nesneler, çizgiden, konturdan yoksun renk yüzeyleri olarak kavranıyordu. Bu renk yüzeyleri, nesnelerin, varlığın duyusal olarak kavranabilen yüzeyleridir. (Tunalı, 1981, s.23)

20. yüzyılda "sanat doğanın dış görünüşünden kurtularak yeni bir boyut kazanmıştır. Yeni biçim arayışları ilk olarak doğadaki nesnelerin deforme olmasıyla belirsizleşen renk lekelerine dönüşmüş, ardından geometrik kesitlere doğru ilerlemiş, soyut çizgi ve renk algısal bir görüntü öğesi olarak anlatım biçimi haline gelmiştir. Empresyonizm'de konturlar eriyerek renk parçalarına dağılmıştır" (Sérullaz, 2004, s.8-9). Bu değişim ve yeni arayışlarla doğayı geometrik formlarla biçimlendiren ve nesnel gerçekliğe farklı boyutlarla yaklaşan Kübistler, Paul Cézanne'ın (1839-1906) önderliğinde modern sanatın yeni bir dönemine adım atmışlardır. Pablo Picasso (1881-1973) ve George Braque (1882-1963), Cézanne'dan etkilenerek tuval üzerinde nesne yüzeylerini parçalayan eserler üretmişlerdir (Turani, 1998, s.95-96).

> Cezanne, görerek elde edilen kavramları doğrudan doğruya ifade etmenin dünyada en güç şey olduğunu anlamıştır. Doğadan alınmış bir modelle dizginlenmedikçe düşünce geniş tuvalin üzerinde harcanıp durmakla kalır. Bir dereceye kadar kuvvetli, canlı olabilir ama sadece gerçeğe benzemekle kalmaz, -bunun pek önemi yoktur- üstelik renk ve biçimleri büyük sanatın getirdiği ahenkli düzene sokamaz. Cezanne, böyle bir ahenge varabilmesi için sanatçının hayaline değil duyularına dayanması gerektiğini anlamıştır. Duyuları yakalamak, Cezanne'ın parolası olmuştu. Bu insanın kendi kendini zorla değiştirmesi, yeni bir düşünüş ve görüş yoluna sokmasıydı. (Read, 2017, s.54)

Şekil 1'de görüldüğü üzere nesnelerin hacimleri tek tek fırça darbeleriyle verilirken, kesik kontur-çizgi yaklaşımıyla nesnelerin iki boyutluluğu da vurgulanmış olmaktadır. Böylece Cézanne resimde aynı nesnenin hem iki boyutluluğu hem de üç boyutluluğunu ortak düzlemde hacim verme açısından daha belirgin kesik kontur arayışıyla, fırça vuruşları

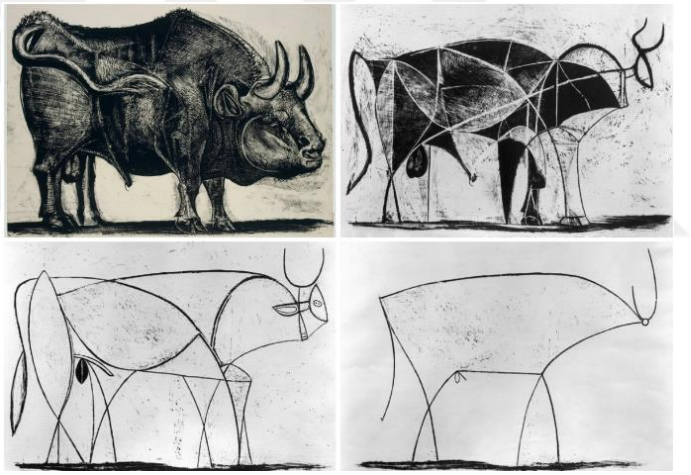
desteğinde, uzamda nesnenin konumunu tartışmaya açarak derinleştirmiş olduğu söylenebilir (Ülger, 2022, s.72). Altıntaş'a göre (2013, s.4), nesne yüzeylerini parçalayarak çığır açıcı gelişmelerin temellerini atan Cézanne, bu nedenle 20. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan modern sanatın öncüsü olarak kabul edilmektedir. Nesnede saklı olan içyapıya ve geometrik formlara işaret eden sanatçı, Kübizm sanat anlayışının temel prensiplerine de zemin hazırlamıştır. Nesnelerin görünümünün ötesine geçen Cézanne, bir anlamda nesnenin doğal haline yaratıcı bir müdahalede bulunmuştur.



Şekil 1: Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağının Les Lauves'dan Görünümü*, 1902-06, suluboya, 48 x 31 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Boztunalı ve Başbuğ'un belirttiği üzere (2017), Cézanne, hızlı ve belirgin fırça darbeleriyle formları köşeli ve geometrik bir yapıya dönüştürerek resim sanatında geleneksel perspektif anlayışını aşan yenilikçi bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu teknik, hem iki hem de üç boyutlu formları aynı düzlemde yansıtabilmesiyle, resim sanatında geometrik biçimlere yönelimin başlangıcını temsil ederken, Kübizm akımının temelini de oluşturmuştur. Cézanne'ın bu yaklaşımı, özellikle Picasso gibi modern sanatçılara ilham kaynağı olmuş ve onların yenilikçi arayışlarını şekillendirmiştir. Bu bağlamda, Cézanne'ın sanatındaki dönüşüm, yalnızca teknik bir ilerleme değil, aynı zamanda görme ve algılama biçimlerinde bir devrim niteliğindedir.

Picasso, Paris'e geldiği yıllarda neo-klasik veya akademik denilebilecek resimlerden hızla kübist resimlere, sürrealizme geçiş yaparken, bunlar düz çizgisel olmamış, aralarda yaptığı resimlerde akademik stiller ve kübist tavrı da sürdürebilmiştir. Bu yüzden Picasso'nun eserlerinin tarihselliğini gelişim kavramı etrafında ele almak kolay olmamaktadır. Bilinen bir anlatı olarak soyutlama kavramını açıklamak adına Picasso'nun boğa çizimi bir gelişim ve değişim fikrini süreçteki üretimler arasında nedensellik ilgisi kurabilmekte ve bir anlatı meydana getirmektedir (Ümer, 2021, s.389). Soyut sanatın doğumunda etkili olan yaklaşımlar, nesne olgusunu soyutlayarak sanatçının subjektif deneyimlerini öne çıkarmaya çalışmış ancak belirgin bir başarı gösterememiştir. Bu süreçte sanatçıların, eserlerinde genellikle doğadan alınmış bir konuya veya somut bir nesneye yer vermesi dikkat çekicidir. Doğayı gözlemleyerek yorumlayan Empresyonizm, zamanla düşünsel bir yaklaşıma ve en önemlisi, görünmeyeni ortaya koymaya dayalı bir sanat anlayışına yerini bırakmıştır.



Şekil 2: Pablo Picasso, *Boğa*, 1945, Litografi, The Museum of Modern Art, New York.

Paul Klee'nin yaklaşımına göre (1956), sanatın geleneksel anlayışı dünyayı, görülen, görülmesi istenen ya da görülmesi gereken nesnelerin bir tasviri olarak ele alıyordu. Ancak modern sanatla birlikte, görülebilir olanın göreceliliği ön plana çıkmış ve görülebilir dünyanın yalnızca geniş bir dünya bütünlüğünün soyut bir örneği olduğu ifade edilmiştir. Bu anlayış, görülebilir nesnelerin ötesinde, gizli ve daha büyük hakikatlerin varlığına işaret etmektedir. Sonuç olarak, nesneler artık yalnızca dünün rasyonel deneyimleri ile sınırlandırılamamakta, aksine, bu deneyimler ile çelişen, daha geniş bir anlam evrenine işaret eden bir şekilde görünür hale gelmektedir. Bu, sanatın gerçeklik algısında daha soyut, çok katmanlı bir perspektife geçişini yansıtmaktadır. Tunalı'ya göre (1981), Soyut sanat, objeyi algılamada görülebilir nesneler yerine düşünülebilir nesnelere odaklanır. Ancak bu düşünsel kavrayışın mümkün

olabilmesi için, görülebilir nesnelerin somut biçimleriyle algılanmalarının ortadan kalkması gerekir. Bu, soyut sanatın nesnel gerçekliği aşarak düşünceye dayalı bir anlayış geliştirme çabasını yansıtır.

Kübizmin etkisi azaldıkça yerini soyut sanatın yeni keşifleri aldı. Soyut sanat kavramı, o dönemde geometrik üslup olarak adlandırılabilecek ve doğayla tümden ilişkisi olmayan bir anlam kazandı. 1945'te Droun Galerisi'nde öz eleştiri niteliğinde "Somut Sanat" başlığı altında, sanatçılara yakışır ilk sergi açıldı. Sergide Jean Arp (1886-1966), Robert Delaunay (1885-1941), Sonia Delaunay (1885-1979), Cesar Domela (1900-1992), Jean Gorin (1899-1981), Auguste Herbin (1882-1960), Wassily Kandinsky (1866-1944), Alberto Magnelli (1888-1971), Piet Mondrian (1872-1944), Antoine Pevsner (1886-1962) ve Theo van Doesburg (1883-1931) gibi sanatçılar yer aldı. Neden "Somut Sanat"? Van Doesburg'a ait bir metinde bu soruya şu yanıt veriliyordu: "Soyut değil, somut resim; çünkü arayış ve kurgusal denemeler dönemini aştık." Arp da benzer bir yaklaşımla şu açıklamayı yapıyordu: "Hiçbir nesneyi model edinmemiş resim veya heykel, bir yaprak ya da taş kadar somut ve tutkuludur" (Ragon, 2009, s.32). Guillaume Apollinaire'in (1880–1918) "Orfizm" adını verdiği "modern stil", soyut sanatın Fransızcası olarak kübizmin rövanşta olduğu dönemde çeşitli sanatçılar tarafından kübizmin gölgesinde deneniyordu (Ergün, 2017, s.239).

> Soyutlamanın anlaşılması için sadece algı-verisiyle elde edilen düşünce öğelerinin değil, düşüncede oluşan algı öğelerinin de devreye girmesi gerekir. Sonuçta her iki öğede birbirini tamamlar. Soyut düşünmenin duyusal deneyime dayanmadığı, fiziksel olanın somut, zihinsel olanın soyut olduğu ikilemleri doğru bir tanıma götürmez. Somut olan kendini bir nesnede tamamlarken soyut olan daha genel nesnelerin dolaylı ilişkisinde kendini bulur. Düşünmenin, işlenmemiş algı-verilerini kavramlara dönüştürdüğü ve bu kavramların soyutluk özelliklerini, kendi nesnel özelliklerinden sıyırıp, düşünsel işlemlere uygun hale getirdiği varsayılır. (Arnheim, 2015, s.30) Alman Filozof Immanuel Kant'a göre (1724-1804) algı iki kategorik nedenden kaynaklanır. Birincisi duyum adı verilen nesneden gelen algı, ikincisi öznel düzenimizden gelen algıdır. Cismin kendisi duyum değildir ve daima aynıdır, deneyim dışıdır, doğanın kendi yasası geçerlidir. Cisim düşüncenin konusu olduğunda deneyim gerçekleşir. Van Doesburg bir ineği, yöntemli biçimde soyutlamaya tabi tutarak ayrı biçimlere nasıl varıldığını deneylerle göstermiştir. Sonuç olarak soyut kavramı, nesneyi tarif eden ya da onun yerine

geçen imgenin temsil görevinden devralınan bağımsız öğenin ancak yüksek bir hislenmeyle başarılabileceğidir. Algı verisine hazır olan nesnenin, görme eyleminde gerçekleşen tatmin duygusu, cismin kaynak teşkil etme özelliğinden öte, duyusal deneyim istek ve arzusundan kaynaklanır. (Ergün, 2017, s.236)



Şekil 3: Theo Van Doesburg, *Kompozisyon VIII [Soyutlamanın 4 Aşaması]*, 1917, kurşun kalem, guaj, tuval üzerine yağlıboya, çeşitli boyutlarda, Museum of Modern Art, New York.

Piet Mondrian'a göre (1925), sanatın yeni biçim anlayışı, yüzeysel görünümlerden sıyrılarak yalnızca "içsel olan"ı ifade etmeye odaklanır ve bu yolla resimde yeni bir gerçeklik yaratır. Bu gerçeklik, figüratif tasvirlerin yerine, renk ile renk-olmayanın dik açılardan oluşan yüzey temelli kompozisyonlarıyla inşa edilir. Mondrian, bu kompozisyonların evrensel düzeni ve doğanın temel yasalarını saf bir biçimde yansıttığını savunur. Nesneler ve varlıklar, bu düzenin önemsiz soyutlamaları olarak görülürken, "değişmez olan" dik açılarla ifade edilir; boyutlar, renkler ve renk-olmayan arasındaki ilişkiler gibi "değişebilir olan" unsurlar ise bu düzenin bir parçası olarak kullanılır.

Modernlerin resmetmek istediği şey, sanatta 'tinsel olan'dır, nesnelerin iç-yüzüdür. (Hausenstein, 1949, s.15) Nesnelerin iç-yüzü, nesnelerin görünürlüğünün ötesi, yüzeyselliğin alt planında bulunan şey, derinliktir. Bu, felsefi terimiyle söylersek, varlığın özüdür, temel-varlıktır. Bunu P. Klee şöyle ifade ediyor : "Ama çarpan kalbimiz bizi aşağıya, temel-varlığa doğru sürüklüyor. Bu sürüklemeden doğan şey, bunun adı rüya, ide, fantazi olabilir,

> eğer uygun araçlarla artıksız olarak biçime sokulabilirse, tamamen ciddiye alınmalıdır.” (Tunalı, 1981, s.87)

Burnaz’ın araştırmasına göre (2019), Wilhelm Worringer *Soyutlama ve Özdeşleyim* adlı tezinde, soyutlamayı süjenin evren karşısında yaşadığı içsel huzursuzluğunu yansıtan ruhsal bir durum olarak tanımlar. Worringer, modern ve ilkel toplumlarda sanatçıların bu huzursuzluğu giderebilmek için soyut sanata yöneldiğini ve doğadan uzaklaşarak zihinsel boyutta yeni bir imgeler bütünü yaratma olasılığı üzerinde durduğunu ifade eder. Bu yaklaşımın sonucu olarak soyut sanatta “soyut biçem”in ortaya çıktığı belirtilmiştir.

> Soyut sanatta ve soyutlamanın özünde yatan biçim ve biçimlendirme konusundaki bilgiler bağımsız öğretiler değildir. Bu bilgiler soyut sanatın içerik kapsamını oluşturan nesnelerdedir. Nesnelerin anlamlandırılması için ise içerik ve özün belli bir bütünlük içerisinde olması gerekmektedir. Nesne biçimlerinin kavranması ise öncelikle kavranacak şeyin ortaya konmasıyla meydana gelmektedir. Bu meydana geliş, içeriktir ve doğa ile kurulması gereken bir bütünlüktür. Böylece nesnelerin dıştan göründüklerinden daha fazla oldukları hakkındaki bilgi yeni bir doğa incelemesini gerektirmiştir (İpşiroğlu,1993, s.68).

2.1. Soyut Sanatta Tinsellik

> Soyut sanat, özü gereği tinselliğe yönelir. Bu yönelimin doğal sonucunda ise kendini taklitten, olağan nesne görünümlerinden ve duyusallığın aldatıcı biçimlerinden sakınan bir ontolojik görünüm sergiler. İçsel bir görmenin kendini dışarıya açması ile ifadenin sakınımsızlığının doğrudan bir birleşimini içeren bu yeni görme ve düşünme tüm rastlantısallıklardan arındırılmış bir iç gözün adeta evreni temaşasıdır. Bu iç gözün; evreni, insanı ve nesneyi görüşü, temsilin dayatmalarından bağımsız iç görüsel bir sezginin olanaklılığını duyurmaktadır. Bu nedenle soyut sanat, tinseli ya da sonsuz olanı sonlu olanda açılımlamaya olanak tanır. (Gece, 2020, s.49)

Tunalı (2003), soyut resmin temelini oluşturan biçimlerin sabit unsurlarının, çizgi ve renksiz yüzeyler (siyah, beyaz, gri) aracılığıyla ifade edildiğini belirtir. Buna karşın, değişken unsurların ise renkli yüzeyler ve biçimsel ritimlerde kendini gösterdiğini vurgular. Bu yaklaşımın yalnızca resim sanatıyla sınırlı kalmadığı, tüm sanat disiplinlerinde geçerli olduğu

ifade edilir. Örneğin, Mondrian'a göre, bu ilke müzikte de kendini gösterir. Sanatçı, "Evrensel bir biçim yaratmak için yeni müziğin, yeni bir tonlar ve ton olmayanlar (belirli gürültüler) düzeni oluşturma cesaretine sahip olması gerekir" demektedir. Bu nedenle soyut sanatta biçim yaratma, yalnızca estetik bir anlam taşımamakta, aynı zamanda soyutlama mantığını içeren ontolojik bir derinlik barındırmaktadır.

Maltaş'ın (2020) analizine göre, modern sanatın daha soyut ve düşünsel bir yaklaşımı benimsediği söylenebilir. Katı natüralist yaklaşımların eleştirildiği bu dönemde, sanatçılar ruhsal ve düşünsel olanı ön plana çıkarmıştır. Bu eğilim, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından yazılan manifestolarda açıkça görülmektedir. Gece (2020), soyut sanatı, sanatçının içsel yaratımına dayanan, tinsel bir hakikati içeren ve mutlağı sonlu olan içinde açığa çıkaran bir tür zihinsel egzersiz olarak tanımlar. Ona göre, soyut sanat yalnızca görsel bir deneyim değil, aynı zamanda düşünmeye ve sorgulamaya davet eden bir yapıdadır.

Mondrian, sanatın yeni bir dünyayı ifade edebilmesi için, görünüşlerin ötesindeki özü kavrayacak yeni bir dil geliştirmesi gerektiğine inanmıştır. Neo-Platonik fikirlerden etkilenen sanatçı, bu özü somut bir biçimle ifade etmeyi amaçlamıştır (Antmen, 2009). 20. yüzyılın başlarında Fovizm, Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi çeşitli sanat akımları, soyutlama fikri etrafında şekillenmiştir. Bu akımlar, dış gerçekliği tamamen reddetmemiş, ancak izleyicinin yalnızca biçimsel çözümleme yoluyla anlayabileceği eserler üretmiştir (Antmen, 2010).

Kandinsky'nin Teosofi felsefesinden derin bir şekilde etkilendiği bilinmektedir. İpşiroğlu ve İpşiroğlu'na (1991, s.48) göre, Kandinsky Teosofi'yi "zamanın en büyük akımı" olarak tanımlar. Bu felsefeye göre madde ve tin birbirine karşıt değil, aynı ilkenin farklı aşamalarıdır. İnsan duyularını aşarak tinselliğe ulaşabilir ve bu tinsellik, duyularla algılanabildiği tek alan olan sanatta kendini gösterebilir.

> Kandinsky bir yazısında, "Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir", diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlemesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandırdığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. (Lynton, 1982, s. 84). Kandinsky, Moskova'da Bolşov Tiyatrosu'nda Wagner'in "Lohengrin" eserini dinleyince, sanatçının teorik yapı taşlarından biri daha yerine oturur. Bu opera onda büyük bir heyecan yaratır ve kafasında müziğin anlatım yoğunluğuna ulaşmak için renklerden

> yararlanma düşüncesini oluşturur. (Boyut, 2007, s. 7) Sanatçının müzik ve resim arasındaki bağı hissetmesi ve bu bağın izleyiciyi etkileme gücünün farkına varmasına neden olan kişi belki de Wagner olmuştur. Kandinsky için resimsel anlatımda renk, nesnenin görünen rengi değildir. Müzik; nasıl ister doğayı, ister iç dünyamızı anlatırken görüneni taklit etmezse, resim de anlatımını soyut dille gerçekleştirmelidir. (Sezer & Sezer, 2020, s. 9)

Antmen'e göre (2009), Kandinsky, Simgeci ressamların yöntemlerine benzer şekilde renklerle sesler arasında bir bağlantı kurarak, "renk titreşimlerinin" insan ruhunda derin etkiler yarattığını savunmuştur. Kandinsky'nin soyut sanatın ilk örneği olarak kabul edilen eseri, sanatçının 1910 yılına tarihlendirdiği, ancak bazı kaynaklara göre 1912 civarında yapıldığı düşünülen bir suluboya çalışmasıdır.



Şekil 4: Wassily Kandinsky, *İsimsiz*, 1910, kağıt üzerine suluboya, hint Mürekkebi ve kalem, 49.6 x 64.8 cm., National Museum of Modern Art, Georges Pompidou Center, Paris.

> Söz konusu resimden sonra sanatsal arayışlarını kuramsal bir temele oturtmak isteyen Kandinsky, 1912 yılında bir tür kişisel manifesto niteliğinde olan "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabını yayımlamıştır. Sanatın içsel bir gereklilikten kaynaklandığına inanan Kandinsky için duyguların gerçek ifadesini bulmasında 'primitif' öğeler -örneğin içgüdüler- çok önemli bir yer tutmuş, duygunun doğrudan ifadesi sanatsal yaratının başlıca koşulu sayılmıştır. Saf sanatsal ifadeyi örnekleyen başlıca sanat türünün müzik olduğunu düşünen Kandinsky'nin sanatında belirgin bir eğilim de mistisizm olmuş; sanatın gündelik yaşamın ötesinde, sonsuz bir 'tin'in, bir evrensel ruhun

> algısı ve ifadesi olduğu inancı ağır basmıştır. Dolayısıyla Kandinsky, 'non-objektif' olarak tanımlanan, yani doğadan/dış gerçeklikten soyutlanarak gerçekleştirilen resimsel ifade yerine kavramsal olarak tümüyle soyut ifadeye dayanan bir resimsel anlayıştan yana olmuştur. (Antmen, 2009, s.80)

Resim ve müzik arasındaki tinsel bağa örnek olarak Georgia O'Keeffe (1887-1986)'nin 1916 yılında yaptığı *Mavi II* eseri örnek gösterilebilir. *Mavi II*, O'Keeffe'nin soyut formlar aracılığıyla doğanın hareketini çağrıştıran erken dönem monokromatik çizimlerinin ve suluboyalarının bir göstergesidir. *Mavi II*'deki eğrisel form bir bitki formunu anımsatırken, O'Keeffe bu dönemde keman çalıyordu ve şekil muhtemelen kemanın boynunun parşömen şeklindeki ucunu yakalıyor ve bu da O'Keeffe'nin çalarken görüş alanında olmaktadır. Yoğun mavi renk, Kandinsky'nin müzik gibi görsel sanatın da renk ve çizgi kullanımı yoluyla duyguyu iletmesi gerektiği fikrine aşina olabileceğini göstermektedir. Yoğun mavi, belki de müziğin sesini ve uyandırdığı veya ifade ettiği ruh halini çağrıştırmaktadır (The Art Story, 2008).



Şekil 5: Georgia O'Keeffe, *Mavi II*, 1916, Kağıt üzerine suluboya, 27x22 cm., Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, New Mexico.

O'Keeffe, Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk kadın ressamlarındandır (Pazarlıoğlu, 2023, s.143). 2021 yılında Erdoğdu ve Tatar'ın kaleme aldığı yazısında belirtildiği gibi, O'Keeffe, doğayı bir araç olarak kullanarak sezgisel ve mistik bir dünyanın izlerini sürmüştür. Sanatçı, doğaya duyduğu derin bağlılığı, doğanın eşsiz görünümlerini zihinsel bir soyutlama sürecinden geçirerek eserlerine yansıtmıştır. Bu yaklaşım, yalnızca doğanın somut tasvirine değil, aynı zamanda onun özüne dair sezgisel bir anlayışa vurgu yapar. O'Keeffe, sezgiyi sanatsal yaratım sürecinin merkezine yerleştirerek soyut sanatın sınırlarına da önemli bir katkı sağlamıştır. Böylece, hem doğayı hem de soyutlamayı bütünleştirerek izleyiciye doğa ile insan ruhu arasında bir bağ kuran derin bir estetik deneyim sunmuştur.

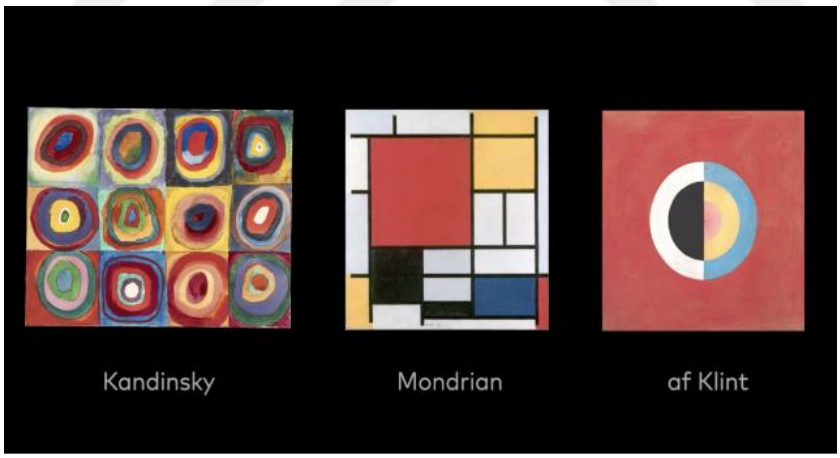
Soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Wassily Kandinsky'nin ilk soyut resmini 1911 yılında yaptığı bilinmektedir. Ancak, yapılan araştırmalar göstermiştir ki, Kandinsky'den beş yıl önce (1906), Hilma af Klint (1862-1944) adlı bir kadın sanatçı tarafından ilk soyut resim yapılmıştır. 1000'in üzerinde soyut eser üreten sanatçı, eserlerinin ölümünden 20 yıl sonrasına kadar paylaşılmasına izin vermemiştir. Bu nedenle, eserleri ancak 40 yıl sonra gün yüzüne çıkabilmiştir (Kınay, 2019, s. 743). Dolayısıyla, af Klint'in soyutlamaları, soyut resmi icat etmekle tanınan Kandinsky'den daha önceye dayanmaktadır (Midavaine, 2015).

Kınay'ın değerlendirmesine göre (2019, s.740), soyut sanatın başlangıcına dair tartışmalarda Wassily Kandinsky uzun süre öncü olarak kabul edilmiş olsa da, Hilma af Klint'in bu sanat alanında kesin olarak ilk soyut eserleri ürettiği iddiası, 1987 sonrası uluslararası kaynaklarda giderek daha fazla destek bulmaktadır. Af Klint'in, soyut sanatı başlatan ilk sanatçı olduğu savı, onun 1906 yılında soyut resim çalışmalarına başlamış olmasıyla güçlenmektedir. Kandinsky'nin soyut sanatıyla ilişkilendirilen tarihlerin genellikle 1910-1912 arasında olması, Af Klint'in bu türde daha erken bir dönemde eserler ürettiğini göstermektedir. Bu bulgular, soyut sanatın başlangıç noktasına dair geleneksel anlatının sorgulanmasına neden olmakta ve Hilma af Klint'in öncü rolünü yeniden değerlendirme gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Af Klint'in eserlerinin yalnızca çağdaşlarının ötesine geçmekle kalmayıp, soyut sanat tarihini de derinden etkilediği kesinleşmektedir.

Midavaine'e göre (2015, s.15), 1906 yılında Hilma af Klint, *Orijinal Kaos* (*Original Chaos*) adlı eserini tamamlamış ve bu çalışma, otomatik resimlerden oluşan yeni bir serinin ilk parçası olmuştur. *Orijinal Kaos*'un da içinde yer aldığı *WU* serisi, akademik doğalcı manzara ve portrelerinden uzaklaşarak, teosofik sembollerle dolu, onun yaşam boyu süren sanatsal yolculuğunu tanımlayan bir üsluba yönelmiştir. Stil açısından çağının ötesinde çalışan

Af Klint'in eserlerini kategorize etmek zordur; eserleri hem soyut hem de sürrealist ve soyut dışavurumcu özellikler taşır **(Şekil 10).**

Tüm bu bilgiler, 1944 yılında Kandinsky ve Mondrian ile aynı yıl hayatını kaybeden Hilma af Klint'in soyut çalışmalarıyla bu sanatçılar arasındaki karşılaştırmayı gözler önüne sermektedir. Yönetmen Halina Dyrschka'nın 2019 yapımı *Görünmeyenin Ötesinde* belgeseli, bu ilişkiyi açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Belgesel, modern sanatın soyut alanında öncü olan ancak uzun yıllar boyunca hak ettiği tanınırlığı elde edemeyen İsveçli sanatçı Hilma af Klint'in hayatını, eserlerini ve sanata yaklaşımını ele almaktadır. Belgesel, af Klint'in soyut sanatın bilinen öncülerinden Wassily Kandinsky gibi isimlerden önce bu alandaki eserlerini ürettiğini, ancak eserlerinin dönemin sanat anlayışını aşması nedeniyle sanat dünyasında geç fark edildiğini vurgulamaktadır. Af Klint'in çalışmaları, bilim, doğa, ruhaniyet ve felsefeyi harmanlayan özgün bir perspektif sunarken, sanatçının eserlerini kendi döneminin ötesinde bir vizyonla ürettiği anlaşılmaktadır. Feminist bir bağlamda, kadın sanatçıların tarih boyunca nasıl dışlandığını ve bu bağlamda af Klint'in sanatıyla modern sanat tarihine nasıl meydan okuduğunu gözler önüne seren belgesel, sanat tarihinin mevcut paradigmasını sorgulayan ve yeniden değerlendirilmesini öneren güçlü bir eleştiri sunmaktadır.



Şekil 6: "Hilma af Klint: Görünmeyenin Ötesinde" Belgeselinden Bir Kare.
Halina Dyrschka, *Hilma af Klint: Görünmeyenin Ötesinde*, 2019, Zeitgeist Films, Almanya.

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde araştırma kapsamında incelenen bazı yurtiçi ve yurtdışı kaynaklar, tezler ve makaleler kronolojik olarak sıralanmıştır.

Harris ve Nochlin (1976), *Women Artists: 1550-1950* adlı kitaplarında, 1550-1950 yılları arasında kadın sanatçıların eserlerini, sanat tarihindeki rollerini ve karşılaştıkları engelleri kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Kitap, kadın sanatçıların sanata katkılarını tarihsel bir perspektifle değerlendirirken, Sonia Delaunay ve Lee Krasner gibi önemli figürlere de yer vermiştir. Sonia Delaunay, yenilikçi renk teorisi ve tasarımlarıyla modern sanatın gelişimine yaptığı katkılarla ele alınırken, Lee Krasner, soyut dışavurumculuk akımındaki öncü rolü ve sanatsal pratiğiyle incelenmiştir. Her iki sanatçının da bireysel üslupları ve sanattaki etkileri kitapta detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

Tunalı (1981), *Soyut'un Sanattaki Anlamı* adlı makalesinde, soyut sanatın duyularla algılanamayan bir varlık alanı sunduğunu ve biçimlendirme yoluyla ifade edildiğini belirtmiştir. Ayrıca, soyut sanatın Empresyonizm'in renk ve ışık duyumlarına dayalı anlayışını aştığını vurgulamıştır.

Midavaine (2015), *Hilma af Klint ve Soyut Sanatın Yeniden Değerlendirilmesi* adlı kitabında, af Klint'in *Orijinal Kaos* eserini soyut sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirerek, sanatçının teosofik ve sürrealist üslubuna dikkat çekmiştir.

Klint ve Ersman (2018), *The Hilma af Klint Foundation* adlı çevrimiçi çalışmada, Hilma af Klint'in sanatsal mirasını, eserlerini ve bu eserlerin tarihsel bağlamdaki önemini detaylı bir şekilde ele almıştır. Çalışma, sanatçının soyut sanat üzerindeki etkilerini ve vakfın bu mirası koruma misyonunu açıklamaktadır.

Kınay (2019), *Sanat Tarihinde Kadın Sanatçıların Yeri* adlı doktora tezinde, Hilma af Klint'in Kandinsky'den beş yıl önce soyut resimler ürettiğini ve eserlerinin uzun yıllar sergilenmemesi nedeniyle sanat tarihindeki yerinin geç tanındığını vurgulamıştır.

Frigeri (2019), *Women Artists* adlı kitabında, Lee Krasner'i soyut dışavurumculuktaki yenilikçi kolajları ve ritmik kompozisyonlarıyla, Sonia Delaunay'ı ise renk teorisi ve geometrik desenlerle sanat ve tasarımı birleştiren "Simultaneizm" yaklaşımıyla ele almıştır.

Her iki sanatçının da modern sanat üzerindeki öncü etkileri ve kadın sanatçıların sanatsal mirasındaki rolleri vurgulanmıştır.

Özcan (2023), "Soyut Heykelde Algı ve Form" adlı yüksek lisans tezinde, somutu duyularla algılanabilen ve maddi gerçekliği olan varlıklar, soyutu ise düşünsel bir düzlemde gerçekleşen unsurlar olarak tanımlamış ve soyut kavramını duyusal değil, düşünsel bir gerçeklik bağlamında ele almıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın problemi ile ilgili verileri toplamak için ilgili doküman incelemesi (literatür taraması) yapılmıştır. Araştırma konusunun seçilme nedeni, bu konuyla ilgili daha önce kapsamlı bir çalışmanın yer almamasıdır. Araştırılması planlanan konu ile ilgili bilgi içeren yazılı kaynakların analizini kapsamaktadır. Bu araştırmada ağırlıklı olarak betimsel araştırma niteliğinin yanı sıra tarama modelli araştırma modeli uygulanmıştır. Bu kapsamda, soyut sanatın öncülerinden Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'in sanatsal pratikleri ve eserlerindeki tematik yaklaşımlar, doküman analizi yöntemi ile sistematik bir şekilde incelenmiştir. Araştırma sürecinde, yazılı kitaplar, makaleler, tezler ve çevrimiçi akademik veri tabanları değerlendirilerek sanatçıların eserlerinde biçimsel ve içeriksel unsurlar analiz edilmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 20. yüzyıl soyut sanatının gelişimi ve bu süreçte önemli katkılar sunmuş olan Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'in eserleri ile sanatsal yaklaşımları oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'in çeşitli zamanlarda ürettikleri eserlerinden seçilen örnekler oluşturmaktadır. Hilma af Klint'in teosofik temalarla zenginleştirilmiş soyut resimleri, Sonia Delaunay'ın geometrik ve renk teorisi odaklı çalışmaları ile Lee Krasner'in soyut dışavurumculuk ve kolaj tekniklerini birleştirdiği eserleri bu örnekleme dâhildir. Seçilen eserler, sanatçıların sanatsal miraslarını ve soyut sanat üzerindeki etkilerini temsil eden belirgin çalışmalar arasından seçilmiştir.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Bu araştırma, 20. yüzyılda ortaya çıkan soyut sanatın gelişimini, seçilen sanatçıların yaşam öykülerini, sanat anlayışlarını ve eserlerini incelemeye yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, mevcut yazılı kitaplar, makaleler, tezler, ansiklopediler,

belgeler, dergiler ve uluslararası veri tabanları gibi çeşitli kaynaklardan elde edilen veriler kullanılmıştır. İncelenen dokümanların bir bölümü, çalışmanın ilgili yayın ve araştırmalar bölümünde ayrıntılı olarak sunulmaktadır.

Araştırmada, soyut sanatın gelişimine örnek olarak seçilen 5 eser incelenmiştir. Ayrıca, araştırmanın örneklemini oluşturan Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'in toplam 38 eseri değerlendirilmiş ve böylece toplamda 47 resim analiz edilmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Bu araştırma, soyut sanatın gelişiminde etkili olan Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'in sanatsal pratiklerini, seçilen eserler üzerinden ele almıştır. Araştırma, sınırlandırılan konu ve örneklemler doğrultusunda, soyut sanatın farklı tematik ve teknik yaklaşımlarını ayrıntılı bir şekilde incelemiştir.

Seçilen eserler biçimsel ve içeriksel olarak analiz edilmiş, soyut sanatın temel temaları olan teosofi, renk teorisi, geometrik soyutlama ve dışavurumculuk bağlamında ele alınmıştır. Hilma af Klint'in teosofik sembollerle zenginleşen eserleri, Sonia Delaunay'ın geometrik soyutlama ve "Simultaneizm" teorisine dayanan çalışmaları ile Lee Krasner'in dışavurumcu kompozisyonları, dönemsel ve tematik bağlamda değerlendirilmiştir.

Betimsel içerik analizi yöntemi kullanılarak, sanatçıların öz yaşam öykülerinin eserlerindeki etkisi, sanatsal yaklaşımlarındaki yenilikler ve kullandıkları teknikler araştırılmıştır. Ayrıca, eserlerin oluşturulma süreçleri, sanatçıların eserlerinde değindikleri temalar ve ilham kaynakları detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Bu incelemeler, soyut sanatın tarihsel gelişimi ve üç sanatçının bu süreçteki katkılarını daha geniş bir bağlamda anlamayı sağlamıştır.

3.6. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Araştırmanın konusuyla ilgili olarak 20. yüzyıl soyut sanatı, Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'in yaşam öyküleri, sanat anlayışları ve eserleri incelenmiştir. Soyut sanatın temel temalarını oluşturan teosofi, geometrik soyutlama, renk teorisi ve dışavurumculuk gibi kavramlar, farklı alanlardan toplanan kaynaklarla desteklenmiştir.

Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'e ait eserlerin çözümlemesinde, sanatçılarla ilgili doğrudan ve dolaylı alıntılar kullanılmıştır. Seçilen eserlerin analizi sırasında

kaynak ve künye bilgileri değerlendirilmiş, doğrudan alıntılar ve referanslar belirtilerek araştırmanın geçerlik ve güvenirlik düzeyi artırılmıştır. Bu kapsamda, uluslararası akademik veri tabanları, sanat tarihi kaynakları, müzelerin web siteleri, sanatçılar adına kurulmuş vakıflar ve ilgili görsel materyallerden elde edilen bilgiler sistematik şekilde sunulmuştur.

3.7. Araştırmacının Rolü

Araştırmacı, kuramsal çerçeve ve bulgular kısmında kişisel düşünceler ve yorumlarını uzak tutmaya, nesnel verileri objektif bir biçimde yansıtmaya özen göstermiştir. Araştırmanın en önemli konularından olan soyut sanat ve Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner ile ilgili yurtiçi ve yurtdışı kaynaklara sınırlı sayıda ulaşılabilmiştir. Sanatçılar ve eserleri hakkında kaynak yetersizliği, özellikle yazılı materyallerin azlığı ve bulunan kaynakların çoğunlukla yabancı dilde olması, araştırmacının konuya hâkimiyet sürecini zorlaştırmış ve çalışmanın daha uzun süreye yayılmasına neden olmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4. Hilma Af Klint'in Yaşamı ve Sanatı

26 Ekim 1862'de Hilma af Klint, Finlandiya kökenli Mathilda (kızlık soyadı Sonntag) ve denizci öğrencileri eğiten babası Komutan Fredrik Victor af Klint'in bulunduğu Stockholm'deki Karlbergs Kalesi'ndeki denizcilik kolejinde doğmuştu. Af Klint, ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Büyük kız kardeşi Anna bebekken ölmüştü. Diğer kardeşleri Gustaf, Ida ve 1870'te doğan en küçük kardeşi Hermina idi. Hermina'nın 1880'deki ölümü, af Klint'i derinden etkilemişti ve onun bir medyum olarak spiritüel çalışmalar yapmasına ve ezoterik dinleri hayatında yönlendirici bir güç olarak benimsemesine yol açan ilk faktör olmuştu. Bu deneyimler, onun sanatsal yolculuğunda kalıcı bir etki bırakmıştı: yaratıcı ilgilerini, tablolarındaki teozofik sembolizmi ve akademik olarak neyi ve nasıl incelediğini şekillendirmişti. Pratik anlamda, finansal durumu, annesinin ölümüne kadar onu İsveç'e bağlı tutmuştu. Tüm bu etkenler, dünyanın eserlerinin mesajını anlamaya hazır olmadığını düşündüğü için şifreli tablolarını gizleme kararını beraberinde getirmişti. Babası 1898'de vefat etmişti ve annesinin sağlık durumunun kötüleşmesi ve kör olması nedeniyle Mathilda, Hilma'nın bakımına ve konutuna bağımlı hale gelmişti. Babası ve diğer erkek akrabaları, uzun nesillerdir matematik, hidroğrafik ölçümler, astronomik navigasyon için harita ve tablo hazırlamak gibi bilimsel alanlarla ilgilenen deniz subaylarından oluşan bir ailenin üyeleriydi. Ancak bu ilgiler, af Klint'in seçtiği mesleğe olan ilgiden uzaktı. Amcası ve babası, matematik ve teorik mekanik üzerine teknik kitaplar yazmıştı ve bu durum af Klint'in bilim ve matematiğe olan ilgisini erken yaşlarda etkilemişti (Midavaine, 2015, s.6).

Af Klint, babası Fredrik ile yaz aylarında aile çiftlikleri olan Tofta ve Hanmora'ya yaptıkları ziyaretlerde doğaya olan merakını ve sevgisini geliştirmişti. Bu çiftlikler, Mälaren Gölü'ndeki Adelsö Adası'nda bulunuyordu ve her biri 19. yüzyılın başında af Klint'in dedesi tarafından satın alınmıştı. Babası, deniz öğrencileriyle yelken açarken af Klint, pastoral ortamda doğayla iç içe olma fırsatı bulmuştu (Midavaine, 2015, s.6).



Şekil 7: Hilma af Klint Portre, 1885, Royal Academy of Fine Arts, Stockholm.

Af Klint on yaşındayken ailesi Karlberg'den Stockholm'e taşındı ve 1880 yılında o dönem İsveç Sanat, El Sanatları ve Tasarım Okulu olarak bilinen politeknik okulda sanatsal kariyerine başladı. Burada, okulun birçok öğrencisi arasında popüler olan ünlü portre ressamı Kerstin Cardon'un yanında peyzaj resmi ve portre çalışmaları yaptı. İki yıl sonra, 1882'de, 20 yaşında, Stockholm Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçti ve sonraki beş yıl boyunca peyzaj ve portre ressamlığı konusundaki yeteneklerini geliştirdi (Midavaine, 2015, s.7).

> İsveç Kraliyet Akademisi, diğer Avrupa akademilerinden farklı olarak kadın öğrenci kabul ediyordu. Bu sayede af Klint, 1882'den 1887'ye kadar Stockholm'deki Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde portre, manzara ve botanik resim alanlarında akademik sanat eğitimi aldı. Ancak mezuniyetinin ardından, Stockholm'de yalnızca erkeklerin hüküm sürdüğü sanat çevresinde, kadın olduğu için kendine yer bulamadı. Kariyerine bir süre kendi başına devam etti. (Kınay, 2019, s.741)

Hilma af Klint, *Yaz Manzarası* gibi natüralist eserleriyle kariyerinin erken dönemlerinde geleneksel akademik sanat yöntemlerini benimsemiştir. Ancak bu resmin yapılmasından yaklaşık yirmi yıl sonra, af Klint, görünmeyen ve manevi alemleri tasvir etmeyi amaçlayan çalışmalara yönelmiş ve geleneksel temsil yöntemlerini büyük ölçüde terk etmiştir. Bununla birlikte, natüralist eserleri İsveç'te birkaç yıl daha, en az 1914'e kadar sergilenmeye devam etmiştir. *Yaz Manzarası*, sanatçının yaşamı boyunca sattığı eserlerden biridir ve bu tür

çalışmaların sergideki az sayıdaki örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir (Solomon R. Guggenheim Museum, 2018)



Şekil 8: Hilma af Klint, *Yaz Manzarası*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Guggenheim Museum, Bilbao.

19. yüzyılda Amerika ve İngiltere'de popülerleşen Spiritualizm (Ruhçuluk) akımının İskandinavya'da da yayılmasıyla metafizikle ilgilenmeye başladı. 1879'da, on yedi yaşındayken, Spiritizm seanslarına katıldı (ölülerle bağlantı kurmaya çalışıyordu) ve Spiritist Edebiyat Derneği'ne üye oldu. Ancak af Klint daha sonra Spiritizm'in, insanların henüz hazır olmadıkları, önceden bilgi almaları için yalnızca bir kısa yol olduğu düşüncesiyle, 1882'nin başlarında Spiritist hareketten ayrıldı (Klint & Ersman, 2018).

4.1. Ruhsal ve Spiritüel İnanışlar

Bir ressam olarak, af Klint, hem fikir olarak hem de sanatsal ifadelerde kendi yolunu belirleyen yenilikçi, yaratıcı biriydi. Yeni ifade araçlarına yatkınlığı olan sanatçı hayatı boyunca yeni teknikler denediği görülür. Kıtadaki erkek meslektaşları tarafından geliştirilen soyut sanat teorilerinden tamamen bağımsız olarak, geleneksel sanattan soyutlamaya bir anda kaymıştır. Bir ressam için alışılmadık bir şekilde, birkaç kez boyama şeklini kökten değiştirdi. Geleneksel bir manzara ve portre ressamı olarak başlayan ressamın,1906'da soyut resme geçtiği görülür (Klint & Ersman, 2018).

Güzel Sanatlar Akademisi'nde af Klint, meditasyon ve seanslar aracılığıyla ruhsal alemleri keşfeden bir grup olan "The Five" (De Fem)'ı kurduğu dört kadından biri olan Anna Cassel ile arkadaş olmuştu. Diğer üyeler, Hristiyan fikirleri, teozofik öğretiler ve spiritüalizmi

birleştiren bir Stockholm derneği olan Edelweiss Society'nin üyeleri olan Cornelia Cederberg, Sigrid Hedman ve Mathilda Nilsson'du (Klint & Ersman, 2018).

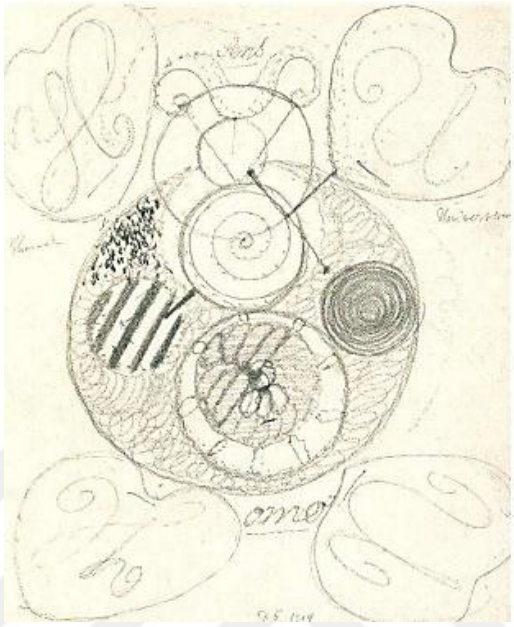
Grubun yıllar boyunca kullandığı çeşitli sunakların fotoğrafları, genellikle bir kumaşla kaplanmış, üzerinde bir haç, palmiye yaprakları, güller (erkek unsuru simgeleyen) ve zambaklar (dişi unsuru simgeleyen) bulunan bir sunağı çevreleyen diz çökmüş minderlerin bir halkasını göstermekteydi. Ayrıca, sunağın üstüne yerleştirilmiş mumlar da bulunuyordu. Sunakların üzerinde, diz çöken İsa figürlerini gösteren görüntüler asılıydı. Bazı sunaklar, diz minderleri yerine koltuklar ya da uzanmak için kanepelerle çevriliydi ve bu alanlar trans haline geçen ve ruhsal dünyadan gelen mesajları ileten medyum için ayrılmıştı. Bu mesajlar, ilk isimleriyle anılan varlıklardan alınıyordu, ancak aynı zamanda bu varlıklar "Guru," "Mahatmalar" ya da *De Höga* (Yüksek Üstatlar) olarak da adlandırılıyordu. Grup, oturumlarına İncil'den bölümler okuyarak başlıyor, ardından ya bir psikograf kullanılıyor ya da seçilen medyum transa geçiyor ve Mahatma'lar tarafından iletilen mesajları gruba iletiyordu. Bu mesajlar başka bir kadın tarafından defterlere kaydediliyordu (Midavaine, 2015, s.15).



Şekil 9: *The Five* Grubunun Seans Odası Fotoğrafı, 1890, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Af Klint'in bir medyum olarak pratiği başlangıçta oldukça eşsizdi; mesajları diğerlerine sadece iletmekle kalmıyor, aynı zamanda doğrudan kendisi de kaydedebiliyordu. Başlangıçta aldığı mesajlar bazen okunabilir otomatik yazılar şeklindeyken, daha sonra otomatik çizimlere dönüştü. *The Five* grubundaki diğer kadınlar da zamanla bu yeteneği

kazanmış, ancak Af Klint diğerlerine göre durugörü vasıtası olarak daha sık görev yapmıştı (Midavaine, 2015, s.18).

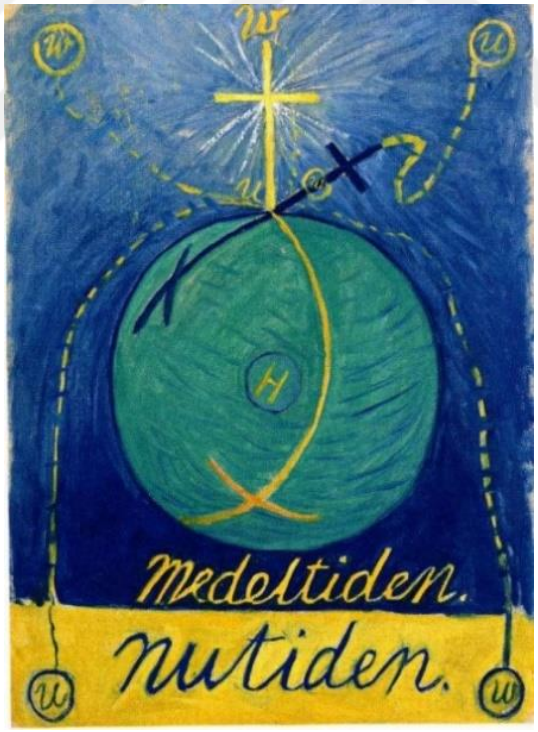


Şekil 10: *The Five* Grup defterlerinden birine ait otomatik çizim, 1904.

Bu çizimler oldukça çeşitlilik gösteriyordu; bazıları basit spiraller ve karalamalardan oluşurken, diğerleri dini sembollerle dolu karmaşık diyagramlardı. Erken dönem kurşun kalemle yapılan çizimler siyah beyazdı; ancak 1908'den sonra eserler son derece renkli hale geldi. Af Klint'in bu pratiğinin sonucu, ilk "tamamen medyuma yönlendirilen" otomatik çizimlerinin yaratılması oldu. 21 Şubat 1905'te ona şu talimat verildi: "Çizimlerini koru. Bunlar, bir gün kulakların ve gözlerin daha yüksek bir çağrıyı algılayabileceğinde seni bekleyen, eter dalgalarının resimleridir." 43 yaşında, Guru Ananda tarafından astral düzlemde resimler yaratacağı söylendi. 1905 yazında, Guru Amaliel ona "büyük görevi" teklif etti. Ona şu mesajı iletti: "Yeni bir yaşam biçimini ilan edeceksin ve kendin yeni bir krallığın konusu olacaksın. Çabaların meyve verecek." (Midavaine, 2015, s.19).

Af Klint'in, ilk büyük ezoterik serisi olan *Tapınak için Resimler* (1907-1915) için yaptığı ön hazırlık ya da pratik çalışmalardan biri olarak kabul edilen *İlkel Kaos, No. 10*, bu resimlerden biridir. *İlkel Kaos, No. 10*, tuval üzerine yağlı boya ile çalışılmış ve 1906-1907 yılları arasında tamamlanmıştır. Eserin boyutları 53 x 37 cm'dir. Resim, mavi bir arka plan üzerinde yeşil bir küreyi tasvir eder. Kürenin altında, sarı renkli bir yazıyla yazılmış "medeltiden" kelimesi yer alır. Hemen altında ise sarı bir dikdörtgenin içinde mavi renkli "nutiden" kelimesi bulunur. İsveççeden çevrildiğinde bu kelimeler "orta çağ" ve "günümüz"

anlamına gelir. “Nutiden” kelimesi, solunda bir küçük daire içinde “u” harfi ve sağında yine bir daire içinde “w” harfi ile çevrelenmiştir. Bu harfler, tablonun üst kısmında ters bir sırayla tekrarlanır. Ayrıca, bu dört harf, kesik sarı çizgilerle birbirine bağlanmıştır. Yeşil kürenin kuzey zirvesinde parlak, ışıldayan bir sarı haç yer alırken, bunun sağında, 45° açıyla duran mavi bir haç bulunur. Her iki haç da kürenin yüzeyine yansır. Daha büyük olan sarı haçın çevresinde, tek bir kelime olarak kullanılan “wu” harfleri yer alır. 31 Aralık 1906 tarihli bir günlük girişinde, af Klint şu şiiri kaydetmiştir: “Wu = anlaşılamazdır. Wu = kutsaldır. Wu = sonsuzdur. Wu = Tanrı’dır.” Bu harfler, aynı zamanda madde ve ruh arasında var olan “ikili ilişkiyi” ifade etmek için bireysel olarak da kullanılabilir. Resmin köşelerindeki harflerin akışkan ve dinamik şekilde birbirine bağlanması, madde ve ruh arasındaki karmaşık ilişkiyi temsil ettiklerine işaret eder. Ancak, haçlar üzerindeki “WU” harflerinin kullanımı, bu harflerin anlaşılamaz, kutsal ve sonsuz bir anlamı daha yakından temsil edebileceğini göstermektedir (Midavaine, 2015, s.33).



Şekil 11: Hilma af Klint, *İlkel Kaos, No. 10, Grup I, WU/Gül Serisi*, 1906-1907, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1907'de af Klint, grubun lideri olması gerektiğini belirten bir mesaj aldığını iddia etmişti. Diğer dördü bu yeni emri kabul etmeyi reddetmiş ve grup kısa sürede dağılmış, toplu

olarak çalışmayı bırakmıştı. Bu noktadan sonra af Klint, en önemli eserleri olan *Tapınak Resimleri* olarak bilinen büyük göreve tamamen odaklanmıştı (Klint & Ersman, 2018).

4.2. Eserlerinin Temaları ve Sembolleri

Sanat, ruhu besleyen bir kaynak olarak değerlendirilmeye başlandıktan sonra, sanat ve sanatçının işlevi modern yaşamın kaotik ve apatetik yapısına düzen ve duygu sağlamak amaçlı girişimlere sahne olmuştur. Bu da çoğu zaman sanata eşlik eden bir dinsel anlam arayışının izlerini taşımaktadır (Gece, 2020). Af Klint, Spiritüelizm ve Okültizmle ilgilenmiş, eserlerinde bu temaları sıkça işlemiştir. Özellikle ruhların iletişimi, medyumluk ve yaşam sonrası konuları, eserlerinde belirgin bir şekilde yer alır. Sanatçının ruhsal ve spiritüel temaları, sanatının derinliğini ve özgünlüğünü artırarak, onu modern sanatın öncülerinden biri yapmıştır. Eserleri, sadece görsel bir deneyim değil, aynı zamanda izleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarmayı hedefleyen birer meditasyon olmuştur.

Maddi ve manevi dünyalar arasında bir uyum yakalama niyetinde olan sanatçı, 1904'te *Tapınak için Resimler*'i ortaya çıkarmak için ilahi bir varlıktan ilham aldığını dile getirir; iyi ve kötü, erkek ve kadın, din ve bilim gibi. Bu dönemde Teosofi de kuvvetli bir ilham kaynağıydı. Af Klint de, zamanındaki ruhsallık, Teosofi ve daha sonra Antropoloji gibi bir dizi ruhsal araştırma ve deneysel akımın da etkisiyle, 1906'da yani 44 yaşındayken *Tapınak için Resim* adlı ilk soyut resim serisine başladı. Bu da Hilma af Klint'in Kandinsky'den beş yıl önce ilk soyut resmi yapmış olduğunu göstermektedir (Klint & Ersman, 2018).

Söz konusu sanatçı, ruhsallık, Teosofi ve daha sonra Antropoloji gibi zamanındaki bir dizi ruhsal araştırma ve deneysel akımdan ilham alarak işler üretmiştir. Bu sanatçı, 1906'nın başlarında, ızgaralar, daireler, spiraller ve benzeri formlarla dolu büyük ölçekli tuvaller tasarlamış, bazen diyagramatik, bazen de biyomorfik çalışmıştır (Peyton-Jones J., Obrist H., 2016). *"Tapınak için Resim"* serisinin başlangıç niteliğindeki *İlkel Kaos* eserinde, "The Five" grubuyla yaptıkları seanslarda geliştirdiği otomatik yazı yazma deneyiminin yansımaları görülmektedir.

Her seri ayrı ayrı öne çıksa da, birleştirici tema, doğal dünyaya görünmeyen şeyleri ortaya çıkarma arzusudur. Af Klint'in en karmaşık çalışmalarından biri *Tapınağın Resimleri'*dir. Gruplara ve alt gruplara ayrılmış 193 resimden oluşan bu döngü, Klint'in erkek ve dişi gibi dünyanın görünür ikiliklerinin ötesinde birlik arayışından esinlenmiştir. Seri, diğer

temaların yanı sıra dünyanın kökeni ve insan gelişiminin aşamalarına değinen çalışmaları kapsar (Frıgerı, 2019, s. 50).

> Af Klint, bu çalışmayı gerçekleştirmeden önce manevi bakımdan arınmak amacıyla yaklaşık 10 ay boyunca vejetaryen diyeti uygulamış ve bu şekilde kendini disipline ederek sanatsal görevine hazırlamıştı. 1908 yılında ruh rehberlerinin isteğiyle birkaç dinlenme arası vererek, tuval ve kâğıt üzerine yaptığı anıtsal bir döngüde yer alan 193 eserden ilk 111'ini tamamlamıştı. Af Klint, kullandığı simgesel görsel dilin bir sözlük işlevi görmesi düşüncesiyle, yaşadığı ruhsal durumu ve ressamlık sürecindeki gelişmeleri saplantılı bir şekilde ayrıntılı olarak defterlerine kaydetmişti. Her biri altı diziden oluşan bu serilere ait 193 eser, 1915 yılında doruk noktasına ulaşmıştı. (Kınay, 2019, s.747)

Bu yıllarda resmettiği ve *En Büyük 10* adını verdiği, adından da anlaşılacağı gibi 10 adet büyük boyuttaki eserden oluşan serisi, insan hayatındaki doğumdan ölüme kadar uzanan süreci 10 farklı etap halinde betimliyordu. Bu serideki çizimler, İsveç halk sanatının basitleştirilmiş formlarını olduğu kadar ruhani akımların sembollerini de çağrıştırıyordu. Resimlerin boyutları, üretildikleri dönem düşünüldüğünde oldukça dikkat çekiciydi. Bu eserlerin büyüklüğü, katedrallerdeki Rönesans ve Barok döneme ait eserler hariç tutulursa, o dönemlerde resimde benzeri görülmeyen bir ölçeğe sahipti (Sarıoğlu, 2019). *Tapınak için En Büyük On Resim* serisinin 7 numaralı tablosu **(Şekil 12)**, aynı anda eski bir mandala gibi meditatif ve değişen bir müzik parçası gibi dinamik bir yapıya sahipti. Üç metreyi aşan yüksekliği ve iki metre genişliğindeki bu büyük tablo, leylak rengi bir arka plan üzerine yerleştirilmiş, farklı boyut ve renklerde (parlak sarı, kırmızı, yeşil, açık mavi ve beyaz) serbest akışlı organik formlar içeriyordu. Şematik ve yazılı çizgilerle zenginleştirilmiş bu kompozisyon, muhtemelen af Klint'in botanik çalışmalarından ilham almıştı. Örneğin, büyük sarı form bir ampulden çıkan bir çiçeği andırıyordu. Sanat eleştirmeni Adrian Searle, af Klint'in Darwin'in, doğanın formlarının ve bitki büyümesinin matematiksel ilerleme ile belirlenme biçimlerinden etkilendiğini öne sürmüştü. Af Klint'in tekniği, stüdyosunun zemininde kâğıda boyanmış eserleri daha sonra bir tuvale yapıştırmayı içeriyordu ve bu, Soyut Dışavurumcular arasında sıkça görülen büyük ölçekli çalışmaların öncüsü olarak değerlendiriliyordu. Af Klint, toplam on eserden oluşan bu seriyi dört ayda tamamlamıştı. Her tablo, çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık gibi insan yaşamının farklı aşamalarını temsil ediyordu. Tüm tuvaller, doğuma ve büyümeye yapılan pek çok referansla büyük bir üretkenlik

ve bolluk içeriyordu; farklı semboller bir araya gelerek hem bağımsız hem de bir bütünün birbirine bağlı parçaları olarak işliyordu. Bu eserlerin karşısında duran seyirci, hayatın dansına tanık olmaya davet ediliyordu (The Art Story, 2017).

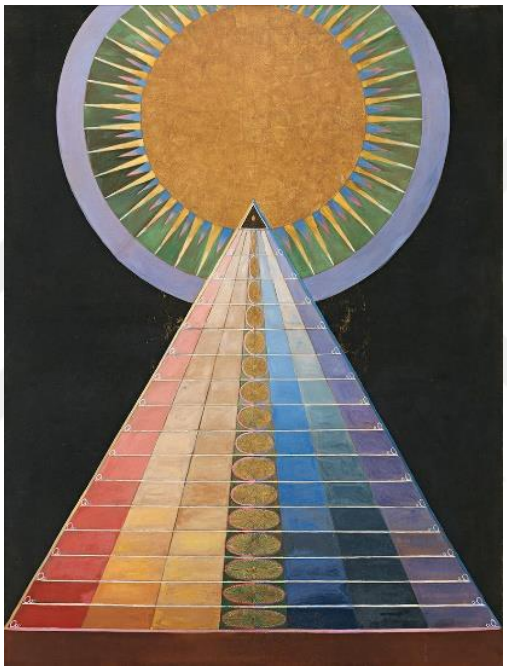


Şekil 12: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 7, Yetişkinlik,* 1907, Solomon R. Guggenheim Museums, New York.

Hilma af Klint, "her şeyin doğal olarak gerçekliğinin yanı sıra manevi bakımdan fiziksel bir vücuda sahip olduğuna da inanıyordu. Bu inançla, 1916-1920 tarihleri arasındaki döneminde dünyayı, evreni, yaşamsal konuları, maddi konuları ve aralarındaki dengeyi analiz etmiştir. Bazı resimlerinde, bu analizleri yaparken tasarladığı maddenin hangi manevi seviyeye ait olduğunu gösteren küçük bir diyagramlara da yer vermiştir. Bunu yaparken de bazı sembollerden faydalanmıştır" (Kınay, 2019, s.748). Bu resim **(Şekil 12)**, üç büyük ölçekli Altarpiece'lerden biridir. Üçgen bir renk şeması, burada parıldayan bir güneşe doğru uzanır ve genel olarak dünyevi bir projeksiyonun diğer bir dünyaya yansıtıldığı izlenimini verir (Frigeri, 2019, s.51).

Yükselen ve batan güneşe paralel olarak inşa edilmiş bir Mısır tapınağını çağrıştırıyordu. Piramit, gökkuşağı renklerine sahip yapı taşı bölümlerine ayrılmış bir eşkenar üçgen biçimindeydi ve merkezden aşağı doğru uzanan, bir omurga gibi daha fazla stabilite sağlayan bir dizi oval disk içeriyordu. 'Güneş' yukarıda yükseliyor, doygun ve çok renkli

şekiller siyah bir arka plana karşı sergileniyordu. Bu geniş renk yelpazesi içindeki her bir renk, Teosofi ve Antroposofik spiritüalist teori çerçevesinde sembolik bir anlama sahipti. Af Klint'e göre bu eserler, çözülmesi gereken manevi mesajlar taşıyan içgüdüsel olarak üretilmiş çalışmalardı. Çalışmanın olası bir ruhsal yorumu, üçgenin tüm ruhsal yaşamın temelinde yatan ve cennete doğru uzanan insanlığı temsil etmesidir. Af Klint'in Teosofi teorileri konusundaki bilgisine dayanarak ulaşılan bir başka anlayış ise, eserin ruhun maddeye inişini ve maddenin ruha yükselişini tasvir etmesi olmuştur (The Art Story, 2017).



Şekil 13: Hilma af Klint, *Tapınak için Resimler Serisi, Sunak Parçası, Grup 10, 1 numara,* 1915, tuval üzerine yağlıboya, 237,5 × 179,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museums, New York.

4.3. Geometri ve Simetri

Teozofi, geniş bir felsefi ve dini kavram yelpazesinden yararlandığı için, temel teozofik inançların kökenine inmek karmaşık bir görevdir. Teozofistler için önemli bir kavram evrimdir. Onlar, ruhsal evrim fikrine inanıyorlardı; bu da reenkarnasyon anlayışlarıyla uyumluydu. Af Klint'in kendisi bile eserlerinde kullandığı teozofik sembolleri anlamakta zorlanmıştır. Bu durum, sanatçının, teozofinin karmaşıklığını ve evrensel bir sembol sistemi oluşturma çabasını ne kadar derinlemesine benimsediğini göstermektedir. Teozofinin, yaratılış, birlik ve zıtlıkların birliği gibi kavramlara dayalı bu felsefi altyapısı, af Klint'in

çalışmalarının hem tematik hem de sembolik zenginliğine katkıda bulunmuştur (Isenberg, 2020, s. 16).

Af Klint eserlerinin döngüsü ilerledikçe tonlar hafifçe değişiyor, *'Çocukluk'* eseri **(Şekil 14)** hücresel bir düzlemde spermin yumurtayla buluşmasını ve biyolojik bölünmenin başlangıcını temsil ediyordu. '*Gençlik*' eserinde **(Şekil 15)** renkler daha parlak hale gelirken girdaplar güçlü bir akış ve dinamizm hissi yaratıyordu. '*Yetişkinlik*' **(Şekil 16)** semboller daha ağır ve büyük bir amaç duygusuyla yüklüydü. Serideki son iki tablo olan '*Yaşlılık*' ise **(Şekil 17)** en şiirsel eserlerdi; bu resimler, karmaşık 'spriyograf' disklerine dönüşen küçük ve basit tohumları ortaya koyuyordu. Yaşamın önceki aşamalarındaki telaş ve hareket sessizleşmiş, iç gözlem en duru ve en güzel haliyle ortaya çıkmıştı (The Art Story, 2017).

Hilma af Klint'in eserlerinde görülen "U" sembolü, sanatçı tarafından birçok anlamla ilişkilendirilmiştir. Af Klint, bu sembolü yaşamın ruhsal güçlerini, ruh dünyasındaki her şeyi (hakikat, özgürlük, huzur, ışığın gerçeği, kutsal arzu ve kadını), içimizdeki tanrı ile ruh arasındaki bağı ve evrimin savaşçılarının ait olduğu gelişim hedefini temsil edecek şekilde tanımlar. Bu sembol, onun eserlerinde ruhsal yolculuk ve kozmik bağları ifade eden derin bir metafor olarak öne çıkar (Isenberg, 2020, s. 28). Af Klint, notlarında gülü şu şekilde tanımlar: "Gelişim yolunu tasvir etmek için kullandığımız bir sembol. Gül, bir çember ile temsil edilir ve bu çemberin, on iki dünya prensibinden yedi dünyevi prensibi kapsayan kısmına *biz* deriz." Çiçek zincirleri hafifçe üst üste biner, bu da iki çemberin örtüşmesiyle oluşan "badem şekline" olası bir gönderme olabilir. Bu antik sembol, birliğe ve tamamlanmaya yönelik gelişimi ifade eder (Isenberg, 2020, s. 33). Sanatçı, resimlerinde sembolik olarak pek çok imge kullanmaktadır. Bunların yanı sıra harfler ve kelimeler de resimlerinin birer elemanıdır. Bu semboller, başka bir boyuta açılan kapılar gibidir. Af Klint'e göre, bütün çalışmalarının amacı, aldığı mesajları iletmek ve varoluşsal sorunlara ışık tutmaktır. Af Klint'in eserlerinde yer alan sembol ve harfleri kesin terimlere çevirmek pek mümkün olmasa da, tüm resimleriyle ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Anlaşılır olması bakımından sanatçı, Semboller adlı not defterinde, çeşitli işaretlerin karmaşık anlamlarıyla ilgili bazı açıklamalarda bulunmuştur. **Şekil 15**'te de görüldüğü üzere birkaç genel açıklama şu şekildedir: Salyangoz veya spiral, gelişimi yani evrimi temsil eder. Kuşgözü ve kanca, mavi ve sarı, zambak ve gül sırasıyla kadınlığı ve erkekliği temsil eder. Bu bağlamda 'W' madde anlamına gelirken, 'U' ruh anlamına gelir (Art Blart, 2013).



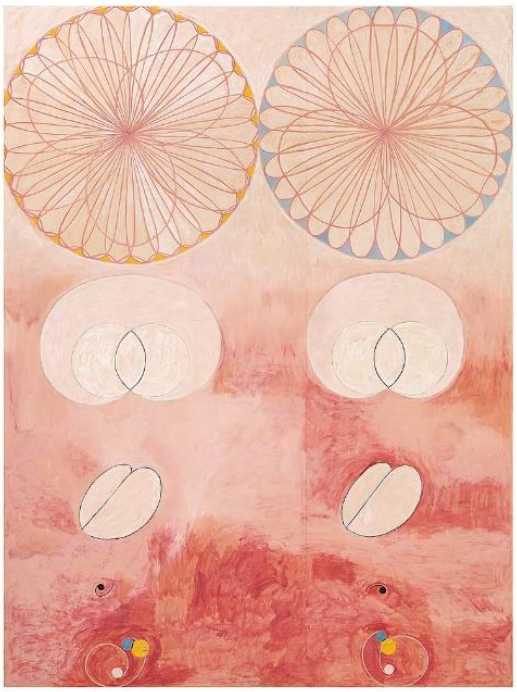
Şekil 14: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 6, Çocukluk*, 1907, Guggenheim Museum, Bilbao.



Şekil 15: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 3, Grup 4, Gençlik*, 1907, Moderna Museet, Stockholm.



Şekil 16: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 6, Yetişkinlik*, 1907, Guggenheim Museum, Bilbao.



Şekil 17: Hilma af Klint, *En Büyük On, No. 6, Yaşlılık*, 1907, Guggenheim Museum, Bilbao.

Af Klint'in yaşam döngüsünü ele aldığı serisindeki eserler, benzer temalar ve farklı anlatım biçimleri üzerinden anlam kazanır. Tüm eserler, yaşamın farklı evrelerini soyut semboller ve renklerle ifade eder; renk kullanımı, hareket hissi ve semboller serinin bütünlüğünü sağlar. Ancak her tablo, ele aldığı yaşam evresinin doğasına uygun olarak farklı tonlar ve kompozisyon özellikleri sergiler. *Çocukluk* eseri, başlangıcı hücresel sembollerle tanımlarken, *Gençlik* eseri daha parlak renkler ve hareket hissiyle dinamizm sunar. *Yetişkinlik* eseri, daha büyük sembollerle güçlü bir amaç duygusunu yansıtırken, *Yaşlılık* eserleri sade bir yapı ve içsel bir dinginlik ile dikkat çeker. Bu ortak ve farklı unsurlar, Af Klint'in yaşam evrelerine dair çok boyutlu bir yaklaşımı olduğunu ortaya koymaktadır.

Af Klint'in çizdiği her sembol içinde bir niyet taşır. Her bir harf bireysel olarak doğrudan bir anlam taşımayabilir; ancak bütün olarak ele alındığında, bu harfler af Klint'in sembolik diline katkıda bulunur. Bu semboller, onun eserlerinde görülen ruhsal mesajların ve temaların bir parçası olarak, evrensel bir iletişim biçimi yaratma arayışını yansıtır (Isenberg, 2020, s. 33).

Af Klint, *Kuğu* serisi adlı çalışmasını **(Şekil 18)** 1914 ile 1915 yılları arasında, 24 yağlı boya tablodan oluşan bir grup olarak yaratmıştı. Bu eserler, annesine bakmak zorunda kaldığı için resme ara verdiği ve yaratıcı bir boşluk yaşadığı (1908-1912) beş yıllık bir dönemin ardından ortaya çıkmıştı. Bu dönemde, önceki yaratım yöntemlerinden, örneğin otomatizm ve sezgisellikten uzaklaşmıştı. Bunun yerine, daha düşünsel ve rasyonel bir yaklaşıma yönelmişti; bu süreçte ruhsal ve dini teoriler üzerine çalışma ve araştırma yapmaya odaklanmıştı. *Kuğu* serisinin 1 numaralı tablosunda, neredeyse simetrik bir şekilde yerleştirilmiş ve bir ayna görüntüsü oluşturur gibi duran iki kuğu görülür. Bu kuğular, tuvalin merkezinde bir tür öpücükle birbirine bağlanmıştır. Af Klint'in mavi ve sarı renkleri sembolik olarak kullanma tarzına göre, üstteki beyaz kuğu kadınlığı temsil eder; sanatçı bunu hayvanın başında ve ayaklarındaki mavi fırça darbeleriyle vurgular. Alttaki siyah kuğu ise erkekliği ifade eder. Af Klint, siyah ve beyaz renk paletinin kontrastıyla varoluşun ikili karakterini vurgular; ışık ve karanlık, erkeklik ve dişilik, iyi ve kötü, yaşam ve ölüm gibi zıt çiftleri çağrıştırır. Ayrıca, kompozisyon Doğu felsefesine göre, görünüşte zıt olan güçlerin aslında birbiriyle tamamlayıcı olduğunu temsil eden yin-yang imajını da hatırlatır. Diğer yandan, eser, erkeklik ve dişilik arasında bir karşıtlık ve çatışma hissi de aktarır. Bu yorum, aynı seriye ait olan 2 numaralı tabloda doğrulanıyor gibi görünür. Bu tabloda iki kuğu çarpışır ve siyah kuğunun (erkek olan) kanadı yaralanır; af Klint, bu yarayı kırmızı kan ile boyamıştır. Bu

durum, dişil ve eril bu iki güç ya da enerjinin temasının acı ve çatışmanın da kaynağı olabileceğini ima etmiştir (Pintueles, 2021).



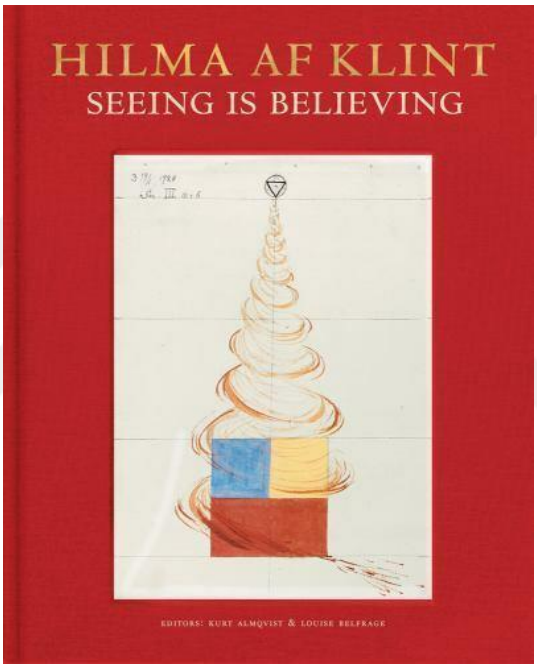
Şekil 18: Hilma af Klint, *Kuğu, No. 1, Grup IX/SUW, Gelecek İçin Resim*, 1915, Moderna Museet, Stockholm.

Sanatçı sadece zihninin gözüne çarpan şeyi kaydetmekte ve insanlık ve kozmos arasındaki ilişkiyi ve insanın daha yüksek bir anlayışa doğru olan yolculuğu ile gelişimini tasvir etmekle görevlendirildiğini şu sözüyle belirtmektedir: "Resimler doğrudan içimden, ön çizimler olmadan ve büyük bir güçle boyandı. Resimlerin neyi göstermesi gerektiği hakkında hiçbir fikrim yoktu; yine de tek bir fırça darbesini değiştirmeden hızlı ve emin bir şekilde çalıştım." (The Art Story, 2017).

> Sanatçı sonrasında, çiçek ve ağaçların bilimsel inceliklerini araştırmaya dayalı oldukça yaratıcı çalışmalar yapmıştır. Giderek artan geometrik biçimsel dil 1920'lerin son dönemlerinde af Klint'in tarzını değiştirir ve keşiflerini daha akıcı bir karaktere sahip suluboyalarla sürdürür. Güney İsveç'teki bir sahil kenti olan Helsingborg'a taşınmasının ardından 1921-1930 yılları arasında İsviçre'deki Goetheanum'u (Dünya Antropoloji Hareketi Merkezi) ziyaret eder, Antropoloji topluluğuna katılır, Rudolf Steiner'la tanışır ve onun teorilerinin etkisinde kalır. Bu süre zarfında af Klint, kendi miras bırakacağı çalışmalarının, resimlerinin kataloglanması ve fotoğraflanması,

> uygulamalarının belgelenmesi, dergilerinde ve eskiz defterlerinde yazması ve önceki keşiflerin gözden geçirilmesi ile ilgili düzenlemeler yapar. (Kınay, 2019, s.749)

Sanatçının resimlerinde kullandığı imgeler, ruhsal dünyası, botanikle olan bağı, kullandığı renkler ve kompozisyonlarındaki soyutlama tekniği ile ilgili bildiriler sunulmuştur. Ardından bu bildiriler de, *Görünürü Görme Sanatı* adı altında bir kitapta toparlanmıştır (Kınay, 2019, s.751).



Şekil 19: Axel ve Margaret Ax:son Johnson Vakfı. (2016). *Görünürü Görme Sanatı (Hilma af Klint - The Art of Seeing the Visible)*, Axel ve Margaret Ax:son Johnson Vakfı Yayınları

Hilma af Klint yaşamı boyunca 125 adet günlük yazmış ve bu not defterleri de, sanatçıyı tanıma ve sanatını anlamlandırabilme konusunda günümüze ışık tutmuştur. Bu notları aynı zamanda kitap olarak da yayımlanmıştır (Hilma af Klint, 2018). Af Klint'in kullandığı simgesel görsel dil, sanatının derinliğini ve karmaşıklığını yansıtan bir sözlük niteliğindedir. Bu bağlamda, yaşadığı ruhsal durumları ve ressamlık sürecindeki dönüşümleri titizlikle defterlerine kaydetmesi, onun sanatsal keşif yolculuğunun özünü anlamaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir.

İncelenen kaynaklarda sanatçının bu günlüklerinde tablolarını trans halindeyken koruyucu meleğinin kendisine çizdirdiğine dair ifadeler vardır. Söylendiğine göre, koruyucu meleği işlerini sergilememesini istemiştir. Af Klint'in meleğine verdiği söz bir mit midir bilinmez, ama her yerde bu başarısını afişe edecek özgüveninin olmaması ve sanat çevresi tarafından bir köşeye itilmişlik düşüncesi ile "Toplum beni anlamaz" diye 1000'e yakın soyut eserini bir köşeye saklaması o dönemde de cinsiyet normlarının nasıl olduğu konusunda ipucu vermektedir. Ona meleği işlerinin ancak öldükten yirmi yıl sonra sergilenebileceğini söylemiştir. İroniktir ki, açığa çıkması planlanan bu dönem, soyut resmin modern sanat tarihinde zirveye taşındığı 1960'lara denk gelmektedir. 80'li yaşlarındayken kuzeni Hedvig'le yaşamaya başlayan af Klint, tüm eser ve defterlerini ölümünün yirmi yıl sonrasında halka açıklanması şartıyla kuzenine emanet etti. Ancak buna rağmen eserleri ancak 40 yıl sonrasında gün yüzüne çıkabilmiştir (Klint & Ersman, 2018).

Af Klint, 21 Ekim 1944'te trajik bir tramvay kazasında ölmüştür. Yeğeni Erik af Klint, 26.000'den fazla el yazısını, yaklaşık 1300 resmini ve 124 defterini miras almıştır. Erik af Klint, 1972 yılında Hilma af Klint Vakfı'nı kurdu. Vakfın amacı sanatçının mirasını korumak ve yönetmektir. Kar amacı gütmeyen bu vakıf, Stockholm'deki Moderna Museet ile uzun vadeli bir işbirliği anlaşması yapmış, bu sayede eser koleksiyonunun daima sergilenmesi sağlanmıştır. Erik af Klint, sanatçı için şu sözleri söylemiştir: "Bağımsız, onurlu ve güçlü iradeli, hayat boyunca çizdiği yolda emin adımlarla yürüdü... Kendisinden büyük taleplerde bulundu, içinde hayatını şekillendiren ve onu daha yüksek görevlere uygun hale getiren güçlü ruhsal güçler taşıdığının bilincindeydi." (Klint & Ersman, 2018).

> Sanatçının ölümünün ardından ilk kez 1986'da gün yüzüne çıkan resimleri Los Angeles Kontluk Müzesi'nde "Soyut Resim Sanatında Spiritualizm" (The Spritual in Art Abstract Paintings) başlığıyla halka sunulmuş ve ardından Avrupa ve Latin Amerika'da da sergilenmiştir. Günümüze kadar sanatçının eserleri kişisel ve karma olarak dünyanın pek çok galeri ve müzesinde sanatseverlere sunulmuştur (Kınay, 2019, s.750). O zamandan beri ezoterik resimlerine olan ilgi arttı ve bugün eserleri düzenli olarak dünyanın dört bir yanındaki önemli müzelerde sergilenmektedir. 2018 sonbaharında, New York'taki Guggenheim müzesindeki Hilma af Klint: *Gelecek İçin Resimler*, kurumun tarihindeki en çok katılım alan sergi olmuştur (Klint & Ersman, 2018).

Hilma af Klint'in eserleri, semboller ve ruhsal temalarıyla izleyicilere farklı bir deneyim sunar. **Şekil 20**' de görüldüğü üzere Moderna Museet'te düzenlenen etkinliklerde, ziyaretçiler bu eserlerin önünde durarak ya da oturarak meditasyon yapma fırsatı bulmaktadır. Bu süreçte katılımcılar, eserleri dikkatle inceleyerek kendi iç dünyalarına odaklanır ve farklı anlamlar keşfeder. Af Klint'in soyut sanat anlayışı, meditasyonla birleştiğinde, sanatın bireysel farkındalık ve düşünceyi derinleştirme için bir araç olabileceğini göstermektedir. Bunun yan sıra, Yoga terapisti Viveka Pasquier'in rehberliğinde hazırlanan üç meditasyon, izleyicilere sergi kapsamında sunulmaktadır. 2020-2021 sergi döneminde farklı temalar etrafında düzenlenen ve filme alınan bu meditasyonlar, sergideki eserlerle daha derin bir bağlantı kurmuştur.



Şekil 20: Hilma af Klint eserleri önünde meditasyon yapan izleyiciler, 2020, Moderna Museet, Malmö.

Hilma af Klint, soyut sanatın öncülerinden biri olarak, geleneksel sanat anlayışının ötesine geçerek spiritüalizm, bilim ve sanat arasında derin bir bağ kurmuştur. Çalışmaları, soyut form ve renklerle metafiziksel kavramları ifade etmeye odaklanmış ve döneminin çok ötesinde bir vizyon sergilemiştir. Uzun yıllar gizli kalan eserleri, bugün modern sanat tarihine yeni bir perspektif kazandırmış ve soyut sanatın başlangıcı üzerine yapılan tartışmalarda onu merkezi bir figür haline getirmiştir. Af Klint'in yenilikçi yaklaşımı, sanat dünyasında kalıcı bir ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir.

4.1. Sonia Delaunay'ın Yaşamı ve Sanatı

Sonia Delaunay, Ukrayna'da bir Yahudi fabrika işçisinin üçüncü çocuğu olarak Sonia Stern adıyla doğdu. Beş yaşına geldiğinde, St. Petersburg'da varlıklı bir avukat olan amcası Henri Terk (1885-1979) tarafından evlat edinildi. Bu olay, hayatını köklü bir şekilde değiştirmişti. Delaunay, bu dönemden itibaren farklı mürebbiyelerden Fransızca, Almanca ve İngilizce öğrenmiş, Almanya, İsviçre ve İtalya'ya seyahat ederek geniş bir kültürel birikim kazanmıştı (Lucie- Smith, 1986, s.47).

Chauveau'nun araştırmasına göre (2015, s.43), Delaunay, çocukluk ve ergenlik yıllarında sanatla ilgili yoğun bir iç çatışma yaşamış; çizim yapma ve resimle uğraşma arzusu içinde coşku ve şüphe arasında gidip gelmiştir. Slav kökenli, değişken yapısına rağmen, düşüncelerini derinlemesine analiz etmiş ve resimle tutkulu bir şekilde ilgilenmiştir. 1899'da amcasının arkadaşının hediye ettiği yağlı boya seti, bu tutkusunu derinleştirmiş ve onu sanata daha ciddi bir şekilde yönlendirmiştir. Yaz tatillerinde ailesiyle Batı Avrupa'nın kültürel zenginliklerini keşfetmiş ve lise döneminde sulu boyaya yoğunlaşarak sanata olan ilgisini pekiştirmiştir. Nihayet, 16 yaşına geldiğinde Avrupa'da sanat eğitimi alma ve tek başına bir yaşam kurma hayalini kesin olarak belirlemiştir. Yıllar sonra, çizime olan bu derin ilgisini hayatında önemli bir dönüm noktası olarak tanımlamıştır.



Şekil 21: Sonia Delaunay, "Casa Sonia" kreasyonlarını giyerken, 1918-20, Madrid.

Teyzesi, Delaunay'ın bir sanat öğretmeniyle çalışmasını sağlamış, bu öğretmen daha sonra Delaunay'ın Avrupa'da sanat eğitimi alması gerektiğini ısrarla dile getirmiştir. Delaunay'ın bu süreçte yazdığı bir cümle, onun kişisel gelişimine yönelik kararlılığını yansıtır: "Kendi ölçüsünde yaşamalı, aksi takdirde eski başkentte boğulacak." Yahudi karşıtı politikalar nedeniyle 1897'den itibaren Rusya'daki sanat akademileri Yahudilere kapalı olduğundan, Delaunay'ın yurt dışında eğitim alması kaçınılmaz hale gelmiştir. Teyzesi Anna ve Henri, Delaunay'ın sanatsal potansiyelini geliştirmek adına tüm kaynaklarını seferber etmişlerdir. Sonunda, 1903 yazından sonra Delaunay'ın Karlsruhe'deki prestijli bir okulda sanat eğitimi almasına karar verilmiştir. Bu süreçte, Delaunay'ın teyzesinin bir kız kardeşi ve eniştesiyle yaşadığı Heidelberg ile Karlsruhe arasındaki yakınlık, eğitimi için uygun bir zemin oluşturmuştur. Bu dönemde Delaunay, kişisel gelişimini sürdürmüş ve yoğun bir şekilde sanata odaklanmıştır (Chauveau, 2015, s.44).

> Delaunay'ın ergenlik dönemi, hem fiziksel hem de duygusal açıdan kendine özgü bir büyüme sürecini yansıtır. 14. doğum günü için ailesinin düzenlediği bir baloda, kendini "Türk" kılığına girerek ifade eden Delaunay, maskeli balolara olan ilgisini bu yaşlarda keşfeder. İlerleyen yıllarda, 16. yaş gününde ve mezuniyet töreninde "Mısırlı" bir figür olarak, Teyzesi Anna'nın mücevherleriyle süslenmiş bir kostümle dikkat çeker. Hareketli bir yapıya sahip olan Sonia, dans etmekten asla vazgeçmez; durağanlık ise onun için sıkıntının kaynağıdır. Fiziksel görünümüyle ilgili olarak, Delaunay'ın yuvarlak yüzü ve açık ten rengi, onu sıradan bir güzellik kategorisine sokmaz; ancak koyu renk saçları, derin siyah gözleri ve etkileyici duruşuyla dikkat çeker. Bu, zorlu ama derin bir güzellik olarak tarif edilir. Kendi ifadesiyle, Delaunay, 18 yaşına kadar evlenmemiş bir kadın olarak özgürlüğünü savunmak istemiştir. Günlüğüne yazdığı "Eğer 18 yaşında evlenmemişsem, evde kalmış sayılırım ve bu da benim tercihim olacaktır" sözleri, onun bağımsızlık arayışını ve toplumsal beklentilere meydan okuma isteğini yansıtır. Delaunay, hem ailesine hem de çevresine, özgür bir birey olarak var olma kararlılığını göstermiştir. (Chauveau, 2015, s.45)

Sanatçının geleceğe dair hayalleri, toplumsal ve bireysel arzular arasında şekillenmiştir. Avrupa'da yükselen genç ve iddialı kadın figürlerinden ilham alarak, sanatta ve bilimde bir yer edinmeyi amaçlamış; bilim insanı Marie Curie (1867-1934) gibi bir kariyer hedefiyle, kimliğini bulmaya çalışmıştır. St. Petersburg'un sınırlı ortamından kurtulmayı ve

Avrupa'da özgürlüğünü keşfetmeyi arzulamış, sanat yoluyla kendini ifade etme tutkusu onun için bir kaçış yolu olmuştur. 22 Eylül 1903'te, Delaunay ve en yakın arkadaşı Katia, Berlin'e gitmek üzere bir trene binerek ilk bağımsız adımlarını atmışlardır. Berlin'de geçirdiği süre boyunca modern bir genç kadın olarak, kendine özgü bir stil geliştirmiş ve bireysel özgürlüğünü keşfetmiştir. Ancak bu süreçte, teyzesi Anna ile olan ilişkisi, Sonia'nın Avrupa'da karşılaştığı değişimler ve Yahudilere yönelik toplumsal gerilimler bağlamında zaman zaman çatışmalı bir hal almıştır. Delaunay, sanata ve özgürlüğe olan bağlılığıyla, bu zorlukları göğüslemiş ve Avrupa'nın entelektüel ortamına uyum sağlamaya çalışmıştır (Chauveau, 2015, s.48-49).

Delaunay, Natüralist ressam Ludwig Schmid-Reutte'nin (1863-1909) zor kabul edilen atölyesinde eğitim alma fırsatını, çizimlerindeki yeteneği sayesinde elde etmiştir. Atölyedeki eğitim, matematiksel yöntemlerle aktarılan figür çizimi üzerine yoğunlaşırken, bu yaklaşım Delaunay'ın sanatsal romantizm anlayışıyla çatışıyordu. Yine de Schmid-Reutte'nin rehberliğinde, teknik becerilerini geliştirmiş ve klasik sanatın sağlam temellerine dayalı bir disiplin kazanmıştır. İlk yılında, renkten yoksun bir şekilde sadece çizimle çalışmak zorunda kalmış ve bu durum, onun sanatsal yaratıcılığı için bir eksiklik gibi görünmüştür. Aynı dönemde, Arnold Schönberg de akademide eğitim almış, ancak yolları yalnızca kısa bir süre kesişmiştir (Chauveau, 2015, s.50-51).

> 1906-1914 yılları arasında Delaunay, Rusya'dan Paris'e kadar uzanan sanatsal bir yolculukla kendini geliştirme fırsatı buldu. Paris'e yerleştiğinde, bağımsız bir ressam olarak paletini, özgün ve bireysel bir ifade biçimi olarak benimsedi. Ancak akademik eleştirilerle karşı karşıya kalan Delaunay, öğretmenlerinin katı kurallarını reddederek, sanatıyla ilgili yeni bir yaklaşım geliştirmeye yöneldi. Bu dönemde, kadın sanatçılar için sınırlı olanaklara rağmen Delaunay, Montparnasse'da Rus sanatçılar topluluğuyla yakın ilişkiler kurdu ve burada kültürel bir etkileşim ağı geliştirdi. Aynı zamanda, *Le Monde de l'Art* gibi öncü sanat dergilerini takip ederek Avrupa sanat sahnesindeki yeniliklerden haberdar oldu. Rusya ile Paris arasında gidip gelen bu yıllarda, özellikle Gustav Klimt (1862-1918) ve Alexander Benois (1870-1960) gibi isimlerden etkilenen Delaunay, kendi sanat dilini oluşturmak için hem geleneksel hem de modern unsurları birleştirerek özgün bir tarz yarattı. Delaunay, 1906-1914 yılları arasında, çift kültürlü Yahudi-Rus kimliğiyle Fransız sanat çevrelerinde kendini ifade etme imkânı bulmuş ve modern

> sanatın dinamiklerine uyum sağlamıştır. Paris'e yerleştiği bu dönemde, modernlik arayışındaki kadın ressamlarla birlikte çeşitli sanat okullarında ve atölyelerde yer almış, yaratıcı bir öğrenme sürecinden geçmiştir. Bunun yanında, Paris'in kozmopolit atmosferi ve kültürel çeşitliliği, Delaunay'ın sanatsal özgünlüğünü şekillendiren önemli bir etken olmuştur. Sanat kariyerinin bu erken döneminde, Delaunay'ın çalışmaları, onun hem bireysel kimliğini hem de ait olduğu kültürel bağlamı ifade eden özgün bir dil geliştirdiğini göstermektedir Özellikle, post-izlenimcilik ve kübizm gibi dönemin modern akımlarından etkilenerek, bu tarzları özgün bir yaklaşımla birleştirmiştir. Aynı zamanda, sahne sanatlarına olan ilgisi ve bale, tiyatro gibi etkinliklere katılımı, onun sanatını disiplinlerarası bir boyuta taşımıştır. Delaunay'ın çalışmaları, bu dönemde renk, form ve kompozisyon üzerine yenilikçi yaklaşımlar geliştirerek, onun hem Fransız hem de Rus sanatıyla güçlü bir diyalog kurmasına imkân tanımıştır. (Chauveau, 2015, s.71-81)

1907'de, gelecekteki kocasıyla ilk karşılaşmasını, Alman eleştirmen, sanat simsarı ve koleksiyoncu Wilhelm Uhde'nin evinde yaşadı, ancak birbirlerine pek dikkat etmemiş gibi görünüyorlardı. Ertesi yıl, ailesinden eve dönmesi için baskı gördüğünde, Uhde ile bir evlilik yaptı. Aynı zamanda, Galerie Notre-Dame-des-Champs'ta ilk kişisel sergisini açtı. 1909'da Robert Delaunay (1885-1941) ile tekrar karşılaştılar ve ilişkileri gelişti. "Bir kasırga gibiydi," diye kaydetmişti daha sonra. "Hayata olan hevesi ve saldırganlığı beni zevkle doldurdu." Ertesi yıl Uhde'den boşanma talebinde bulundu ve Uhde, bu talebi isteyerek kabul etti (Lucie- Smith, 1986, s.47). Boşandıktan sonra 1910'un sonlarında Robert ile evlendi (Harris ve Nochlin, 1976, s.293).

> 20. yüzyılın başlarındaki sanat tarihçilerinin yazılarında Delaunay, genellikle sanatçı Robert Delaunay'ın eşi ve ortağı olarak anılır; ancak eserleri dikkatle incelendiğinde sanatlarına çok farklı yaklaşımlar sergiledikleri açıkça görülür. Delaunay, eşi 1941'de ölmeden önce resimlerini nadiren sergiliyordu, ancak bu durum, bazı sanat tarihçilerinin iddia ettiği gibi yalnızca kocasına ve ailesine öncelik vermesinden kaynaklanmıyordu. Onun sanat anlayışını kavramak için, erkek egemen bir meslekte başarı, itibar ve bireysellik gibi kavramların geleneksel anlamlarını sorgulamak gerekir. Robert Delaunay yaratıcı fikirlerini geliştirebileceği tek alan olarak resmi görürken, Sonia Delaunay'ın ilgi alanları tasarım ve dekoratif sanatlara kadar uzanıyordu.

> Uygulamalı sanatların daha aşağı bir konumda olduğu görüşünü reddederek, moda ve ev eşyalarının resim sanatı kadar önemli ve ilginç sorunlar sunduğuna inanıyordu. 20. yüzyılın başlarında Picasso gibi sanatçılar dünyayı, sanatsal konuların bir koleksiyonu yerine sürekli bir gösteri olarak görmeye başladığında, sanatın ortamı da değişiyordu. Sanat eseri, yalnızca kendi içinde bir yanılsama olmak yerine, çevresiyle daha yakından bağlantılı bir nesneye dönüşebiliyordu. Kolaj ve konstrüksiyon gibi teknikler, sanat eserlerinin işlevi ve biçimsel nitelikleri arasında gerilimler yaratarak dünya hakkında yeni sorular ortaya çıkarıyordu. Bu gelişmeler içinde Sonia, sanat ve yaşam arasında, memleketi Ukrayna'nın geleneklerinden tanıdığı, yeniden canlanmış bir diyalog görüyordu. (Rendell, 1983, s. 35)

Fovizm'den ilham alan renklere olan erken hayranlığından kaynaklanan Delaunay'ın tekstil tasarımındaki çığır açan çalışması, 1911'de eşiyle tanıştıktan kısa bir süre sonra, sanatçının yeni doğan oğlu Charles için diktiği, ince siyah ipuçlarıyla kontrast oluşturan pembeler, kremler, yeşiller ve kestane rengi şekillerden oluşan bir melodiden oluşan yamalı bir battaniye aracılığıyla geldi. Annelik arzusundan inşa edilen bu spontane tasarım, Delaunay'ın Rus halk sanatını Paris avangardının unsurlarıyla birleştiren ticari marka sanatsal tarzının erken bir düzenlemesi olarak hizmet etmeye başladı (Minnie Muse, 2018).



Şekil 22: Sonia Delaunay, *Oğlu Charles için dikilmiş Battaniye*, 1911, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Sanatçı olarak ikisi de birbirlerine ilham verdiler: Sinirli Robert Delaunay, teoriye daha fazla ilgi duyarken, iyimser Sonia Delaunay ise kendiliğinden çalışma yöntemine odaklanıyordu. Robert Delaunay, parçalanmış bir Eyfel Kulesi'nin ünlü resim serisini üretmekle meşgulken, Sonia Delaunay bir yuva yaratmakla ilgileniyordu. İlk soyut sanat eseri, oğlu Charles için yapılmış ve malzeme artıkları kullanılarak oluşturulmuş oldukça renkli bir battaniyeydi. Kısa bir süre sonra, resimlerinde de aynı derecede güçlü renk kontrastlarını benimsedi ve soyutlamaya yaklaşan, kendiliğinden, özgür ve ritmik eserler yarattı. "Eşzamanlılık", Delaunay'ların geliştirdiği yeni sanat türüne verdikleri isimdi. Bu, renklerin eşzamanlı kontrastlarının etkileriyle karakterize edilen bir resim tarzıydı (Buchholz, 1937, s. 89).

4.1.1. Renk Teorisi ve Hareketin Önemi

> 20. yüzyılın başında Avrupa'da, teknolojik gelişimin etkileri sosyal alanda görülmeye başlandığında; sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekmişti. Kübizmin doğduğu yıllarda Avrupa'da sanat ortamını etkileyen ilerici sanatçılar, İtalya'da Fütürizm, Fransa'da Orfizm, Almanya'da Der Blaue Reiter adları altında gruplar oluşturmuşlardı. Orfizm terimi, şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire (1880-1918) tarafından, Yunan mitolojisindeki "Orfeus" figüründen esinlenerek sanat ve edebiyat alanında kullanılmıştır. Apollinaire, Orfeus'u sanatçı ve şairin simgesi olarak benimsemiştir. Orfeus miti, onun için sanatsal yaratıcılığa mistik ve metafiziksel bir ilham kaynağı olarak görülmüştür. Apollinaire, ışığı, sanatsal yaratım sürecini temsil eden bir metafor olarak tanımlamıştır. Robert ve Sonia Delaunay'ın eserlerinde Orfizm, renk ve ışığın etkileşimini temel alarak yenilikçi bir sanat anlayışını temsil etmiştir. Orfizm ile birlikte anılan "Simültaneizm" kavramı ise Michel Eugene Chevreul (1786-1889)'ün renk teorisine dayanır **(Şekil 23)** ve yan yana gelen kontrast renklerin birbirini değiştiren etkisini tanımlar. Bu kavram, hem renklerin hem de formların dinamik ve eş zamanlı bir anlatımını içermektedir. Sonia Delaunay, erken dönem eserlerinde kolajlar, kitap ciltleri, kutu tasarımları ve abajurlar gibi çalışmalarda bu teoriyi sıkça kullanmış ve görsel kompozisyonlarında eşzamanlı kontrastı sanatsal diline dahil etmiştir. (Yıldırım, 2010, s. 63-64)

Sonia Delaunay, Orfizm ve Simültaneizm kavramlarını sanatsal pratiğinin merkezine yerleştirerek, ışık ve rengin dinamik etkileşimlerini görselleştiren yenilikçi eserler üretmiştir. Michel Eugene Chevreul'ün renk teorisinden ilham alarak, renklerin eşzamanlı kontrastını sadece resimlerinde değil, kolaj, tekstil ve tasarım çalışmalarında da uygulamıştır. Delaunay'ın bu yaklaşımı, Orfizm'in estetik ve teorik temellerini güçlendirirken, modern sanatın disiplinlerarası gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.



Şekil 23: Michel Eugene Chevreul, 1839, *Renk Çarkı, Renklerin Eşzamanlı Kontrast Yasası ve Renkli Nesnelerin Uyumlu Düzeni Üzerine Kitabı,* Paris: Pitois-Levrault et Cie.

> 1911'den 1914'e kadar her iki Delaunay da dairesel veya disk benzeri soyut ya da neredeyse soyut formlarla ışık ve renk arasında dinamik bir denge kurma çabasıyla meşgul olmuştu. Renklerin etkileşimi üzerine 1839 tarihli *Eşzamanlı Renk Kontrastı* adlı bilimsel inceleme, o dönemde Neo-Empresyonistlerin yanı sıra Delaunaylar ve sanat çevreleri üzerinde de önemli bir etki yaratmıştı. Resmin kavramsal yapısı, Robert Delaunay'ın *İlk Disk* ve 1912-13 tarihli *Dairesel Formlar* serisi ile ilişkili olsa da, Sonia Delaunay'ın renk hareketine yönelik soyut formülasyonlara yaklaşımı, tuvalin düz yüzeyine daha lirik ve daha az sistematik bir şekilde yansımıştı. (Harris & Nochlin, 1976, s.293)

1912'nin başlarında yapılan *Eşzamanlı Kontrastlar* eserinde **(Şekil 24)** gerçekleştirilen renksel soyutlama araştırmaları, 1913 tarihli *Bal Bullier* **(Şekil 26)** ve ilgili diğer eserlerde doruk noktasına ulaşmıştı. Anıtsal *Bal Bullier* tuvalinde, daha önceki eserlerinde sıkça görülen saf pigmentin soyut hareketi, cesurca basitleştirilmiş insan formlarının dans eden ritimleriyle iç içe geçmişti. Öte yandan, 1914'ün önemli eserlerinden *Elektrik Prizmaları* adlı çalışmada

kare format, kırık renkli ışık halelerinin ışıltılı şeffaflıkları ve dinamiklerini vurgulayan soyut daireselliği öne çıkarıyordu. Bu eserdeki yapıcı ustalık duygusu, Delaunay ve Fransız şair Blaise Cendrars (1887-1961)'ın *Transsibirya Ekspresi ve Küçük Fransız Jehanne'in Nesri* eserini **(Şekil 25)** tanıtan bir posterin küçültülmüş bir kopyasının eklenmesiyle daha da belirginleşmişti. Bu ekleme, geleneksel sanatın esprili bir hatırlatıcısı olarak resimde basılı kelimenin kullanımını temsil ediyordu. Hem görsel hem de yazılı işaretlerin doğası, Picasso ve Braque'ın daha eski Kübist eserlerini hatırlatıyordu (Harris & Nochlin, 1976, s. 293).

En sevdikleri yer, her perşembe bir gruplarının gittiği Bal Bullier adlı bir işçi sınıfı dans salonuydu. Delaunay şöyle dedi: "Bal Bullier, benim için *Moulin de la Galette*'in Degas, Renoir ve Lautrec için olduğu şeydi." 1913 yazında Robert Delaunay'ın yeni, neredeyse soyut çalışmalarından esinlenerek, devasa caz desenleriyle kaplı ilk "eşzamanlı kıyafetleri" yarattı; akşamları dışarı çıktıklarında giymeleri için. Bir diğer eğlenceleri ise Saint-Cloud'daki yeni havaalanına gidip uçakları izlemekti: "Görsel ve şiirsel dünyada tüm eski kavramları çöpe atacak yeni bir vizyonun eşiğindeydik" (Lucie- Smith, 1986, s. 49).

Neredeyse on bir fit genişliğindeki Sonia Delaunay'ın *Bal Bullier* eseri, parlak renkler ve hareketle ezici bir izlenim yaratır. *Bal Bullier*, Delaunay'ın kocası Robert ile sık sık ziyaret ettiği Paris'teki bir dans salonuydu. Merkezdeki karanlık şekillere yakından baktığınızda, tango dansı yapan çiftlerin soyutlanmış formlarını görebilirsiniz. Arjantin'deki denizci barlarında ortaya çıkan tango, 20. yüzyılın başlarında Paris'te çok popülerdi. Erotik yoğunluğuyla ünlü olan bu dans, Delaunay'ın figürlerin birbirine kenetlenen eğrilerinde temsil ettiği gibi, partnerler arasında çok sıkı bir kucaklaşma gerektirir. Kompozisyon, dikdörtgen geometrik formları ve daireleri, koyu ve açık tonlardan oluşan ritmik bir desende tuval boyunca gevşek bir şekilde yapılandırılmış daha akıcı kavisli şekillerle yan yana getirir (Cramer & Grant, 2020).



Şekil 24: Sonia Delaunay, Eşzamanlı Kontraslar, 46x55 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1913, Thyssen Bornemisza National Museum, Madrid.



Şekil 25: Sonia Delaunay, *Transsibirya Ekspresi ve Küçük Fransız Jehanne'in Nesri*, Tuval üzerine yağlı boya (ahşap panel üzerine yapıştırılmış), 193,5x18,5 cm, 1913, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Şekil 26: Sonia Delaunay, *Bal Bullier*, 1913, tuval üzerine yağlı boya, 97 x 336,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.

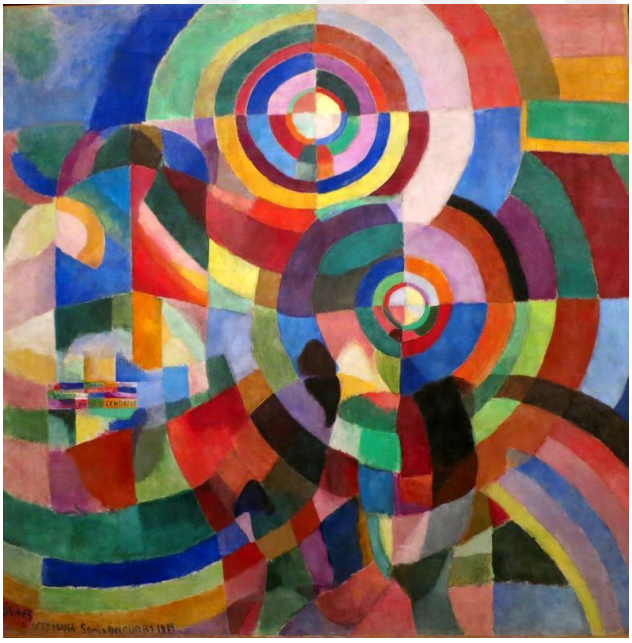
> 1914 yazında Delaunay ailesi, oğullarının ciddi bir hastalığı nedeniyle İspanya'ya gitmişti. Savaş patlak verince, İber Yarımadası'nda kalmaya karar verdiler. 1915 yılında Lizbon'a, ardından Portekiz'in Vila do Conde kentine geçtiler (Lucie- Smith, 1986, s. 49). Bu dönemde, Boulevard Saint-Michel boyunca yaptıkları gece yürüyüşlerinde yeni elektrikli sokak lambalarının etkilerini gözlemlediler. Bu gözlemler, onları renkle ilgili deneyler yapmaya teşvik etti. Sonia Delaunay, bu süreçte, en ünlü eserlerinden biri olan *Elektrikli Prizmalar* (Electric Prisms, 1914) adlı tablosunu yarattı. Eserde, parlak merkezlerden dışa doğru yayılan canlı renk yayları ve dairesel formlar yer alıyordu. Sanatçı, kırmızı, mavi, yeşil ve sarı gibi saf ve güçlü renkleri bir arada kullanarak, iki boyutlu ve üç boyutlu efektlerin dinamik bir etkileşimini ortaya koydu. (Buchholz, 1937, s. 89)

4.1.2. Orfizm'in Yansımaları

Sonia Delaunay'ın *Elektrikli Prizmalar* adlı tablosu, yan yana yerleştirilmiş birincil ve ikincil renklerin yayları ve kavisli formlarıyla oluşturulmuş, üst üste binen iki büyük daireye odaklanıyordu. Tuvalin geri kalanı ise yaylar, dikdörtgenler ve oval benzeri şekiller gibi hem geometrik hem de daha soyut renk alanlarıyla kaplanmış ve bu şekiller, bir duvar halısı gibi birbirine bağlanmıştı. Bu eser, aynı zamanda Delaunay'ın sanatının yaşamından nasıl etkilendiğini de örnekliyordu. Görünüşe göre, Delaunay ve Robert Delaunay, Saint-Michel Bulvarı'nda yürürken yeni takılmış elektrik lambalarının ışıklarıyla karşılaşmışlardı. Her iki sanatçı da eserlerinde bu yeni icatların etkileyici parıltısını yeniden yaratmaya çalışmıştı. Bu resimde, Delaunay'ın yapay ışıkların kaldırıma renk verme şeklini yarı dairesel renkli çizgiler çizerek nasıl kopyalamaya çalıştığını görüyoruz. Delaunay'ın bu çabası, Chevreul'ün renk teorisine dayanan "eşzamanlı kontrast" ilkelerinin sanatsal bir uygulamasını gözler önüne seriyordu. İki rengin yan yana yerleştirilmesiyle daha parlak veya daha koyu bir

efekt yaratma olasılığı, Delaunay'ın eserinde ışık ve renk ilişkisini canlandırıyordu. Böylece, optik efektlerin sanatsal dilde kullanımı, onun eserlerini soyut resim ve modern tasarım tarihine kazandırmıştı (The Art Story, 2017).

Delaunay, modern sanatın önemli figürlerinden biri olarak, renk, form ve hareketle oynamayı seven bir sanatçıdır. Eserleri, genellikle soyut ve dinamik kompozisyonlar içerir. Bu konuya örnek olarak 1914'te resmettiği *Elektrikli Prizmalar* eseri, sanatçının renk teorisi ve soyut formlar üzerindeki yenilikçi yaklaşımını yansıtan önemli bir çalışmadır. Eserde, canlı renkler ve dinamik şekiller bir araya gelerek hareket ve enerji hissi uyandırır. Delaunay, renklerin birbirleriyle etkileşimini vurgulayarak izleyicinin gözünde bir görsel ritim yaratmayı amaçlamıştır. Bu eser aynı zamanda Delaunay'nın "Orfizm" (Orphism) olarak bilinen akımına da örnek teşkil eder. Bu akım, soyut sanatı ve renk teorisini birleştirerek, müziksel ve duygusal deneyimleri görsel bir dile dönüştürmeyi hedefler. Eser, modernizmin ve sanatın dönüşümünün önemli bir parçasıdır ve sanatçının kariyerindeki dönüm noktalarından birini temsil eder.



Şekil 27: Sonia Delaunay, *Elektrikli Prizmalar*, 250x250 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1914, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Sonia Delaunay'ın *Ritim* adlı eseri **(Şekil 28)**, 1938 yılında Paris'te düzenlenen Salon des Tuileries sergisinde sergilenmişti. Bu katılım, sanatçının Fransa'daki modern sanatı temsil eden önde gelen sanatçılar arasında yer aldığını kanıtlamıştı. Eser, on yediye on dokuz fitten

daha büyük boyutlara sahip devasa bir kompozisyon olarak dikkat çekmişti. Diğer eserlerinde olduğu gibi, bu tablo da siyah-beyazın yanı sıra canlı ana renklerden oluşan büyük daireler içeriyordu. Yarım dairelerin oluşturduğu yaylar, merkezi bir eksen boyunca dizilerek eşit olmayan bir şekilde yan yana konumlanmıştı. Siyah-beyaz üçgenler ve elmas biçimli şekiller, eserin kompozisyonuna denge kazandırırken, merkezi ekseni çevreleyen dairenin siyahıyla birleşerek simetrik bir yapı oluşturmuştu. 1930'lardan itibaren Delaunay, "ritim" temasını eserlerinde derinlemesine keşfetmeye başlamıştı. Renklerin yan yana gelmesiyle oluşan tamamlayıcı ve karşıt etkiler, sanatçının eserlerinde görsel bir ritim yaratıyordu. Eserde görülebileceği gibi, bazı renkler birbirine karışarak daha büyük formlar oluştururken (örneğin, tuvalin üst merkezindeki daireler), diğer renkler bağımsız ve zıt unsurlar olarak kalmıştı (tuvalin alt kısmındaki bazı dairelerin ayrık duruşu gibi). Delaunay, renklerin hareketiyle ortaya çıkan görsel ritmi ve bu hareketin tuval üzerindeki etkileşimini incelikle yakalamıştı. Sanatçı, renk deneyimini "renklere kendi başlarına bir yaşam veren, daha sonra sıraya konulduklarında ritim yaratan bir nabız ve titreşimle zenginleştiren uyumları ve uyumsuzlukları keşfetme süreci" olarak tanımlamıştı (The Art Story, 2017).



Şekil 28: Sonia Delaunay, *Ritim*, Tuval üzerine yağlı boya, 536x595 cm, 1938, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Delaunay'ın 1968 yılında Renkli Ritim eserinde **(Şekil 29)** tuval, belirgin bir şekilde iki ana bölüme ayrılmıştır. Tuvalin sol üçte biri, çok renkli, yarı dairesel yaylardan oluşan katmanlarla doludur. Bu motif, dairelerin yan yana dizilmesiyle tanıdık bir ritmik hareket yaratır. Tuvalin kalan üçte ikisi ise farklı boyut ve renklerde dikey dikdörtgenlerle

doldurulmuştur. Sanatçı, dairelerin hareketini devam ettiren sarı ve beyaz yayların yanı sıra, kompozisyonun ritmini dengelemek için merkezde beyaz bir dikdörtgen içine yerleştirilmiş kalın siyah bir yarım daire bırakmıştır. Delaunay, renkli ritim konseptini ilk keşfinden otuz yıl sonra eserlerinde yeni bir geometrik şekil anlayışı geliştirmiştir. Dikdörtgen şekiller, dairesel formların akışkanlığını azaltarak daha yapılandırılmış ve dengeli bir kompozisyon sunmuştur. Bu değişiklik, sanatçının kariyeri boyunca bu temaya olan ilgisini keşfetmeye ve geliştirmeye devam ettiğini göstermektedir. Delaunay, sanatsal yaklaşımını şöyle ifade etmiştir: "Benim için soyut ve duyusal olan bir araya gelmeli. Tanımlayıcı çizgiden kopmak, kısırlaşmak anlamına gelmiyordu." (The Art Story, 2017).



Şekil 29: Sonia Delaunay, *Renkli Ritim*, tuval üzerine yağlı boya, 1968, Ludwig Müzesi Koleksiyonu, Köln, Almanya.

Delaunay, Portekizli yerel geleneklerden beslenerek el işçiliğini keşfetmiş ve eserlerine yansıtmıştı. Bahçelerde, yerel pazar yerlerinde doğanın renkli öğelerini eserlerine dahil ederek kendi tarzını şekillendirmişti. Delaunay'ın yaratıcı enerjisi burada hiç durmamıştı. Renklerin dansını ve güneş ışığının gölgelerle olan etkileşimini sürekli incelemişti. Ayrıca eserlerinde ışık ve gölgeye dayalı yeni denemeler yapmıştı (Chauveau, 2015, s.207). Diskler ve yaylar, sonrasında neredeyse kendisinin ve kocasının sanatının ticari markası haline gelmişti. Ancak figüratif sanatı tamamen terk etmeyi asla bir ilke haline getirmemiş ve bunu sıklıkla soyutlamayla birleştirmişti. Diğer birçok evli kadın sanatçı gibi, Delaunay sıklıkla kendi çalışmalarını, daha önemli bir sanatçı olarak gördüğü kocasının çalışmalarına tabi tutmuştu. Sadece avangart resimle geçimini sağlamak imkansız olduğu için kitap ciltleri, yastık kılıfları, giysiler ve kumaşlar da üretmişti. Lüks ve tavizsiz modern tasarımları 1920'lerde coşkulu alıcılar bulmuş ve Paris'teki moda evi, Londra ve Rio de

Janeiro'da otuz kadar çalışanı ve şubesi olan gelişen bir işletmeye dönüşmüştü (Buchholz, 1937, s.89).

4.1.3. Eserlerinde Sanat ve Tasarım Arasındaki İlişki

> Sonia Delaunay için Amerikalı yazar Arthur A. Cohen (1928-1986) şu sözleri söylemiştir, "Renklerin özgürleşmesi onun yaratıcılığının temasıdır." (Harris & Nochlin, 1976, s.293) Renk, Delaunay'ın çalışmalarına enerji veren şeydir. Renk kombinasyonlarına karşı içgüdüsel bir hisse sahip olan ve bunu yalnızca resimlerde değil, kumaş, giyim ve iç dekorasyonda da fark eden bir kadındı. Onun için sanat ve el sanatları arasındaki sınır akışkandı. (Buchholz, 1937, s.89) Delaunay, renk teorisine benzer şekilde, parlak tonları ve şekilleri yan yana yerleştirirken ortaya çıkan eşzamanlı tasarımları ifade eden "Simultanizm" adını verdiği bir teknikle renk ve geometri ile deneyler yapmaya devam etti. Figüratif unsurlar, resim gibi tam bir soyutlamaya doğru bir hareketle çalışmalarından hızla düştü. Çok geçmeden, sanatı giyilebilir hale geldi. (Minnie Muse, 2018)

Sanatçı, sanat ve tasarımı birleştirerek renk ve geometrinin gücünü keşfetmiş; bu yaklaşımı resimden modaya ve iç mekan tasarımına kadar farklı alanlarda uygulamış, gündelik yaşamı sanatla dönüştürmeyi başarmıştır. Renklerin enerjisi ve uyumu, çalışmalarının temelini oluşturmuş ve modern tasarım anlayışına öncülük etmiştir.

Delaunay, *Bal Bullier* eserini resmettiği aynı yıl, kendine bir *Eşzamanlı Elbise* **(Şekil 30)** yaptı. Daha önceki battaniyesi gibi, bu da geometrik şekillerden oluşan renkli bir yama işi olarak tasarlandı. Ancak bu kez elbise, halka açık yerlerde giyilmek için yapılmıştı. Sonia, canlı ve zıt renklerde kıyafetler giyen Robert ile dans salonuna bu elbiseyle gitti. Kendi resimlerinin renk ve biçimlerini üzerlerine taşıyarak adeta yaşayan, hareket eden sanat eserleri haline geldiler; "Simultanist insanlar" oldular. Simultanizm, sadece resimle sınırlı kalmayıp moda, mobilya ve grafik tasarım gibi alanlarda da uygulanmıştır. Delaunay, etrafındaki her şeyi dönüştürmeyi hayal ediyordu. 1913'te Simultanist tarzda kitap ciltleri, ev mobilyaları ve posterler yaratarak sergiledi. I. Dünya Savaşı'ndan sonra çok başarılı bir giysi ve iç mekan mobilya tasarımcısı haline geldi. Geometrik formların renkli kontrastları, çalışmalarının karakteristiği olarak kalmaya devam etti (Cramer & Grant, 2020).



Şekil 30: Sonia Delaunay, *Eşzamanlı Elbise*, 1913, The Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Delaunay'ların Paris'e dönüşleri, yeni bir sanat akımı olan Dada ile temasa geçmiş olmaları gerçeğiyle belirlendi. Robert, Zürih'te yayınlanan Dada dergisinin ikinci sayısına katkıda bulunan bir yazardı ve Dadacılık akımının kurucularından Fransız yazar TristanTzara (1896-1963) Fransa'ya taşındığında onunla temasını sürdürdü. Delaunay'lar Paris'e döndüklerinde, hem Dadaistleri hem de Sürrealist olacak olanları içeren bir çevrenin parçası oldular (Lucie- Smith, 1986, s.49).

Delaunay'ın kendine özgü tarzı hızla Paris'i ele geçirmişti. 1920'lere gelindiğinde, Fransız modacı Jacques Heim ile birlikte bir atölye açmasının yanı sıra, özel müşteriler için tekstil ve giysi yaratmaya adanmış *Casa Sonia* adlı bir stüdyo kurmuştu. Sanatçının ilk siparişleri arasında, film yıldızı Gloria Swanson için baharatlı kırmızı, kahverengi ve kremin zengin tonlarında geometrik şekillerle işlenmiş bir palto da bulunuyordu **(Şekil 31).** Renk ve formun sınırlarını test etmek için başlattığı radikal bir yaratıcı deney, hızla bir yüksek moda markasına dönüşmüştü. Sanatçının yeni kurduğu işi ve kumaş ile tekstil tasarımına yoğun ilgisi, aksi takdirde bölünmüş kalacak yaratıcı süreci birleştirmişti. Delaunay, baskılarının nihai bir giysi tasarımında nasıl kullanılacağını ve bunun mükemmel bir görsel uyum yaratarak moda dünyasında büyük ilgi göreceğini anlamıştı. Bu eşsiz yaratıcı vizyon, Delaunay'ın Parisli avangard sanat çevresinin çalışmalarına verdiği yanıtla güçlenmiş ve 1920'ler boyunca

sürrealist metinleri işlemeli şiir elbiseleri koleksiyonuna dahil etmesine yol açmıştı (Minnie Muse, 2018).

Gerçek temasları şiir aracılığıyla oldu çünkü sanatta üslup ilkeleri, yeni gelenlerin benimsediklerinden çok farklıydı. Delaunay, bu ortama daha kolay uyum sağlamıştı. 1922'de, harflerle kaplı "perde şiirleri", "elbise şiirleri" ve "yelek şiirleri" olarak adlandırdığı tasarımlarla ve hatta "eşzamanlı" eşarplar tasarlamakla meşguldü. Robert, aynı yıl Paul Guillaume Galerisi'nde bir moda sergisi açtı, ancak bu sergi başarısız oldu. Gelirlerinin, Sonia'nın bir tasarımcı olarak faaliyetlerinden gelmeye devam etmesi gerektiği açıkça görülüyordu. 1924'te Delaunay, yumuşak döşemeler ve giysilerdeki tasarımlarını pazarlamak için Atelier Simultané'yi kurdu ve ertesi yıl kürkçü Jacques Heim ile birlikte *Exposition des Arts Décoratifs (Dekoratif Sanatlar Sergisi)* için büyük bir başarı kazanan Boutique Simultanée'yi yarattı. 1920'lerin sonlarında Delaunay, ayrıca çok sayıda tiyatro projesi gerçekleştirdi (Lucie- Smith, 1986, s.50).



Şekil 31: Sonia Delaunay, Gloria Swanson için yapılan palto, 1924.

Delaunay, eşi ile birlikte, eşzamanlılığı hem bir sanat biçimi hem de bir yaşam tarzı olarak benimsemişti. Eşzamanlılık, onların anlayışında soyut bir renk ve kontrast dili üzerine kuruluydu. Çift, gürültülü ve dikkat çekici kombinasyonlar aracılığıyla, eşzamanlı ve farklı deneyimlerin bir birleşimi olarak şehrin uğultusunu sanatlarında canlandırmıştı. Robert, esas olarak resme odaklanmışken, Delaunay, tekstilden otomobillere kadar çeşitli medyalarda eşzamanlılığı keşfetmişti. Delaunay'ın moda ve iç tasarıma olan ilgisi, onu kendi tekstil işletmesi olan Atelier Simultané'yi kurmaya yöneltmişti. Kumaşlarının canlı desenleri ve cesur

renkleri, moda tasarımlarının temelini oluşturmuştu. 'Eşzamanlı elbiseler' olarak bilinen giyim koleksiyonu, modern ve şık kadınlara hitap etmişti. Farklı boyutlarda, biçimlerde ve renklerde kumaş parçalarının bir araya getirilmesiyle tasarlanan bu elbiseler, eşzamanlı resim ideallerini hazır giyim modasının hareketliliğiyle birleştirmişti. Sonia Delaunay, sıklıkla kendi tasarımlarını giyerken görülmüş ve hatta kendisini bir sanat eseri olarak tasarladığı bile söylenmişti. Eşzamanlı Elbiseler *Üç Kadın, Biçimler, Renkler* adlı tablosunda Delaunay, her biri farklı bir 'eşzamanlı elbise' giymiş üç kadını sunmuştu. Bu tablo, elbiselerin soyut tasarımlarını ve arka planlarını, kadın bedenlerinin figüratif formlarıyla dikkat çekici bir şekilde birleştirmiş ve 'eşzamanlı giyim'i adeta bir kutlama haline getirmişti (Frigeri, 2019, s. 62).



Şekil 32: Sonia Delaunay, *Eş Zamanlı Elbiseler (Üç Kadın, Formlar, Renkler)*, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 146 x 114 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Simultane kumaşları daha sonra Salon d'Automne'da sergilendi. SoniaDelaunay 1927'de Sorbonne'da verdiği bir konferansta sanat, çağdaş moda tasarımı ve demokrasinin etkileşimi hakkında konuşmuştu ve güçlü duygularını dile getirmişti. Birkaç yıl sonra, 1932'de, konuyla ilgili bazı fikirlerini Jacques Heim'in *Lesartistes et I* adlı eseri için yazdığı bir makalede yayınladı. "Sanatçılar ve Modanın Geleceği' adlı kitabında, yaratıcı seri üretim, hazır giyimin başarısını ve bunun sonucunda estetik değerlerin demokratikleşmesini öngörüyordu (Harris & Nochlin, 1976: s.293).

Delaunay'ın moda tasarımına yönelmesi tesadüf değildi. Pratik ve estetik arasında köprü kuran bu alana ilgisi, daha çok pratik sebeplerden kaynaklanmıştı. Güçlendirici bir eşarbın zarif detayları, lacivert, limon sarısı ve mercan renklerinde bir yün mayo **(Şekil 33)** ve ilerici kadınların saçlarını korumak için tasarlanmış el yapımı motorcu şapkaları **(Şekil 34)**, onun yaratıcı ve çok yönlü bir tasarımcı olduğunu ortaya koymuştu. Boutique Simultané, deniz yeşili ve turuncu tonlarında şapka, eşarp ve kumaşlardan oluşan koleksiyonuyla büyük bir ilgi görmüştü. 1930'larda resme geri dönmüş olsa da, tekstil alanındaki çalışmaları 1960'ların sonuna kadar devam etmişti. Joseph de Leeuw ile yaptığı ortaklık sayesinde, Hollandalı Metz & Co. mağazası için 2.000'den fazla kumaş tasarlamıştı. Bu eserlerin bazıları, "Color Moves" sergisinde cam kasalarda sergilenmiştir (Nathan, 2011). Sonia Delaunay, moda tasarımıyla pratik ve estetik arasında köprü kurarak yaratıcılığını farklı alanlara taşıdı. Boutique Simultané gibi projeler ve Metz & Co. için tasarladığı binlerce kumaş, onun moda ve tekstildeki yenilikçi vizyonunu kanıtladı. 1930'larda resme dönse de tekstil tasarımıyla 1960'lara kadar süren etkisi, sanat ve tasarım arasındaki sınırları aşan çok yönlü bir miras bıraktı.

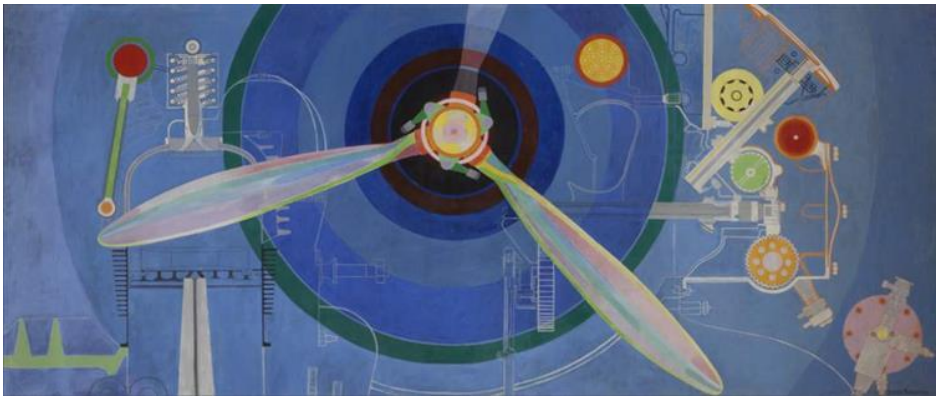


Şekil 33: Sonia Delaunay, *Mayo*, 1928, Musée de la Mode de la Ville de Paris, Paris.



Şekil 34: Sonia Delaunay, *Sürüş Şapkaları*, 1924-28, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York.

1936'da Delaunay'lar son büyük ortak siparişlerini aldılar: 1937 Exposition Universelle'de Pavilion de I'Air ve Paviliondes Chemins de Per için dekorasyonlar üretmeleri istendi (Lucie- Smith, 1986, s.50). Sonia Delaunay'ın 1937 tarihli *Pervane* (*Hélice)* adlı eseri, yaklaşık yirmi üç fit uzunluğunda ve on fit yüksekliğinde büyük boyutlu bir tablo olup, çeşitli renk bantlarından oluşan dairelerle sabitlenmiş üç kanatlı bir pervaneyi tasvir etmektedir. Pervanenin çevresinde, mavi bir arka plan üzerinde dişiler, kollar, metal diskler ve teller gibi mekanizmalar canlı renklerde betimlenmiştir. Arka plandaki soluk daireler ise derinlik ve dinamizm yaratmaktadır. Bu eser, 1937'de Paris'te düzenlenen *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (Modern Hayatta Sanat ve Teknolojiler Uluslararası Sergisi)* adlı uluslararası sergi için hazırladığı bir serinin parçasıdır. Bu sipariş, Delaunay'ın resme dönüşünü simgeler ve ona hem büyük bir dikkat hem de mali güvenlik sağlamıştır. *Pervane*, hava yolculuğu pavyonunda, aynı tema üzerine hazırladığı diğer eserlerle birlikte sergilenmiştir. Sanatçı ayrıca demiryollarına adanmış pavyon için iki eser daha üretmiş ve bu çalışmalarıyla dönemin ulaşım alanındaki büyük gelişmelerini kutlayan bir koleksiyon oluşturmuştur. Eserde, temanın önemli bir unsuru olan uçak pervanesi öne çıksa da, Delaunay'ın renklere ve şekillere olan tutkusu belirgindir. Mekanizmalar, gerçek yaşamda bulunmayan parlak tonlarda tasvir edilmiş ve renkli dairelerden oluşan bir arka plana yerleştirilmiştir (The Art Story, 2017).



Şekil 35: Sonia Delaunay, *Pervane*, 1937, tuval üzerine tempera boya, 3 m x 7 m, Skissernas Museum, Lund.

1939'da Robert Delaunay, sağlığının bozulduğuna dair ilk belirtileri göstermişti. Çift, dört ay boyunca Auvergne'e gitmiş ve ardından savaş nedeniyle Midi'ye taşınmıştı. Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp ve İtalyan ressam Magnelli ile eşiyle güçlerini birleştirmişlerdi. 1941'de Robert Delaunay, Clermont-Ferrand'da kanser ameliyatı geçirmiş ve kısa süre sonra Montpellier'de hayatını kaybetmişti. Dul eşi Delaunay, Grasse'de yaşayan Arps ve Magnellis'e yeniden katılmış ve diğerleri ayrıldıktan sonra tek başına orada kalmıştı. 1944'te İtalya teslim olmuş ve şehri işgal eden İtalyan kuvvetleri Almanlar tarafından toplanmıştı. Delaunay, üç ay boyunca Toulouse'ta kalmış ve sonunda 1945'te Paris'e dönmüştü (Lucie- Smith, 1986, s. 50). İlk endişesi merhum kocasının itibarıydı. İlk büyük Robert Delaunayretrospektifi 1946'da Paris'te gerçekleşti (Lucie- Smith, 1986: s.50). Kendisi 1950'lerde resim yapmaya devam etti ve çoğunlukla kağıt üzerine tempera olmak üzere çok sayıda soyut kompozisyon üretti, belirgin renk düzlemleri ve geometrik formlar kullandı (Buchholz, 1937, s.89).

Eşinin 1941'deki ölümünden sonra Delaunay, ressam olarak gelişmeye devam etti ve eşinin eserlerinin ve teorik katkılarının pekiştirilmesine büyük önem verdi. 1908'den bu yana ilk büyük kişisel sergisini 1953'te Paris'teki Galerie Bing'de açmıştır ve o günden bu yana çalışmalarını dünya çapındaki müze ve sanat galerilerinde büyük bir sıklıkla sergilemeye devam etmiştir. 1964'te kendisi ve Robert Delaunay'ın 117 eserini Paris'teki Musée Nationald'Art Moderne'ye bağışlamıştır. En son başarıları arasında Aubusson'da dokunan büyük ölçekli duvar halıları ve kitap illüstrasyonları yer almaktadır (Harris & Nochlin, 1976, s.293).

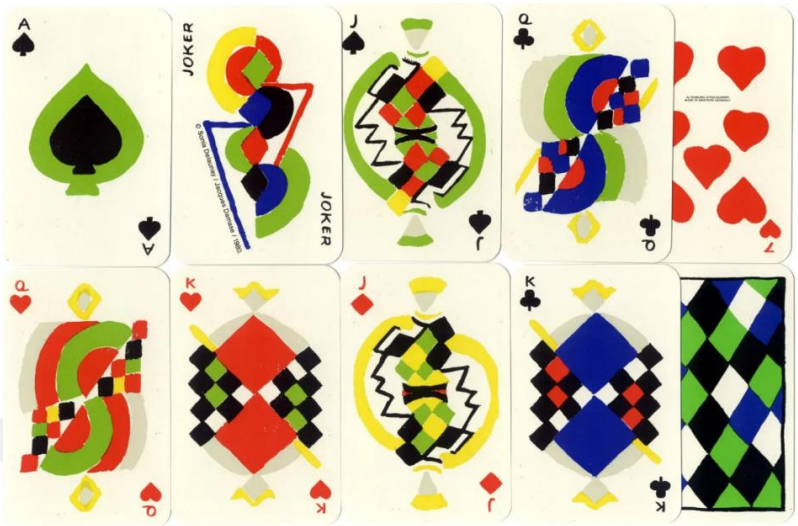
> 1968'de kariyerini şöyle özetlemiştir: "Üç hayat yaşadım: Biri Robert için, biri oğlum ve torunlarım için, biri de kendim için. Kendime daha fazla ilgi göstermediğim için pişman değilim. Gerçekten zamanım yoktu..." (Lucie-

Smith, 1986: s.50) Son tablosunu, parlak kırmızı, mavi ve yeşilden oluşan canlı bir guaj olan 1979'da doksan dört yaşındayken üretti. (Buchholz, 1937, s.89)

Tekstil tasarımından, tiyatro kostümüne kadar, tekstil ve moda tasarımının değişik alanlarıyla ilgilenen sanatçı aynı zamanda iç mekan tasarımları da yapmış ve bu çok yönlü üretkenliği, 1975 yılında sanatçının Legion d'Honneur ünvanı almasını sağlamıştır. Aynı yıl Kadın Yılı nedeniyle bir çalışması, UNESCO afişinde kullanılmıştır. Sanatçı, yaşam mücadelesini çok yönlü sanatsal kişiliği ile verirken; endüstri tasarımı ile plastik değerleri bir araya getirerek çağın görsel dil oluşumunda oldukça etkili olmuştur. Oyun kartları ise 1939 yılında başlanan ve savaş yüzünden 1960'a kadar gün yüzüne çıkamayan çalışmasıdır. Modern sanata verdiği önemden dolayı Bielefeld Üniversitesi çalışmayı tamamlamak için Sonia Delaunay'a sipariş vermiş, 1979 yılında ise oyun kâğıdı fabrikası (A & S Playing Card Factory) kartları basmıştır fakat son detayları tamamlanmadan Sonia Delaunay hayata gözlerini yummuştur. (Yıldırım, 2010) Aralık 1979'da Paris'te vefat etmiştir. (Lucie-Smith, 1986, s.50)



Şekil 36: Uluslararası Kadın Yılı Afişi, 1975, Unesco.



Şekil 37: Sonia Delaunay, Oyun Kartları, 1934, Birmingham Museum of Art, Birmingham.

Sonia Delaunay, eserleri dünya çapında önde gelen koleksiyonlarda yer alan eserleriyle bugün sanat dünyasında saygı duyulan bir figür olmaya devam ediyor. New York'tan Paris'e, mirası yeni nesillere ilham vermeye ve onları cezbetmeye devam ediyor. Delaunay'ın çalışmalarının zamansızlığı, tasarımları ve resimleri hala incelendiği, sergilendiği ve canlılıkları ve öncü ruhları nedeniyle kutlandığı için belirgindir. Güncel retrospektifler, Delaunay'ı 20. yüzyıl sanat ve tasarım anlatısında merkezi bir figür olarak sağlam bir şekilde kurarak önemini sürdürüyor (Meyer, 2024).

Sonia Delaunay, sanat ve tasarım arasında disiplinlerarası bir bağ kurarak, modernist estetiği günlük yaşama entegre eden öncü bir figür olmuştur. Renk ve form üzerindeki yenilikçi çalışmaları, sadece sanat alanında değil, moda ve tekstil gibi farklı disiplinlerde de derin bir etki yaratmıştır. Sanat hayatı boyunca geliştirdiği özgün yaklaşımı, modern sanat ve tasarım tarihindeki merkezi konumunu sağlamlaştırmış ve zamansız bir miras bırakmasını sağlamıştır.

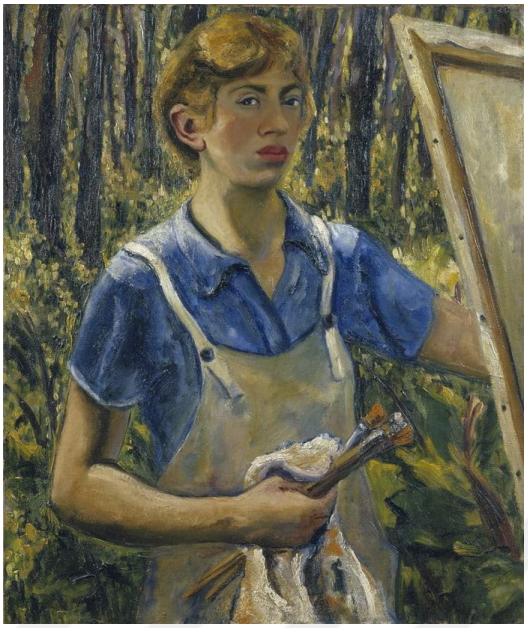
4.2. Lee Krasner'ın Yaşamı ve Sanatı

Lee Krasner, yenilikçi vizyonuyla ve Avrupa modernizmini cesur bir şekilde sentezleyerek sanat dünyasında yeni bir dönem başlatan, New York Ressamlar Okulu'na mensup bir sanatçıdır. Avrupa'dan Amerika'ya sanatsal avangardın merkezini taşıyan bu hareketin önemli isimlerinden biridir. Brooklyn'de, güçlü ve kalabalık bir anaerkil Rus Yahudi ailesinin Amerika

> doğumlu ilk çocuğu olarak dünyaya geldi. Doğum adı Leonore Krasner'dı. Ailesi evde İngilizce, Rusça, Yidiş ve İbranice dillerini bir arada kullanıyordu. Bu ortam, Maeterlinck ve Edgar Allan Poe'nun eserlerinden Rus klasiklerine kadar geniş bir edebiyat yelpazesine erişimini sağladı ve ona sanat ve kültür dünyasına erken yaşta giriş imkânı tanıdı. Sanat eğitimi temel olarak akademik bir çerçevede başladı. İlk olarak Washington Irving Lisesi'nde sanat eğitimi aldı. 1926-1929 yılları arasında yalnızca kadınlara yönelik bir okul olan Cooper Union'daki Kadın Sanat Okulu'nda eğitim gördü. Burada George Bridgman'dan hayat çizimi dersleri aldı. 1928'de Öğrenci Birliği'nde çalıştı ve 1929'dan itibaren Ulusal Tasarım Akademisi'nde üç yıl geçirdi. Bu dönemde Empresyonist ve Post-Empresyonist tarzda eserler üretti (Harris & Nochlin, 1976, s.334).

Sanatsal vizyonunu genişleten bir diğer önemli adım, Paris Okulu ve Modern Sanat Müzesi ile tanışmasıydı. Bu temas, özellikle Picasso, Mondrian ve Matisse'in eserlerinden etkilenmesine yol açtı. Matisse'in etkisi, özellikle 1930'ların sonlarında yaptığı deneysel çalışmalarında belirgin şekilde hissedildi (Harris & Nochlin, 1976, s.334).

1930'da henüz 22 yaşındayken yaptığı *Otoportre*, Krasner'in gerçekçilik konusundaki erken geleneksel eğitimini, güçlü teknik becerisini ve bir sanatçı olarak taşıdığı özgüvenini ortaya koyuyordu. Bu tür bir eğitim ve kontrol, onun soyutlama çalışmalarına zemin hazırlıyordu ve 1940'ların sonlarında imzası haline gelen *Little Image* serisine giden yolu açtı. 19. yüzyıl natüralizmini andıran bu dış mekân çalışmasını, Krasner, Ulusal Tasarım Akademisi'nde öğrenciyken gerçekleştirdi. Otoportre'de Krasner, kendisini boya fırçalarını sıkıca kavramış, çalışan bir sanatçının kıyafetleri içinde resmetmeyi tercih etti. Kendi yansımasını görmek için bir ağaca ayna çivilemiş ve yaz boyunca bu resim üzerinde çalışmıştı. Krasner, tuvalde resim yapma eylemini adeta dondurmuştu. Başlangıçta öğretmenleri Krasner'i yeterince takdir etmese ve açık havada yaptığı bu çalışmanın doğruluğunu sorgulasa da, onu hayat çizimi dersine terfi ettirmişlerdi (The Art Story, 2014).



Şekil 38: Lee Krasner, *Portre*, 1930, keten üzerine yağlıboya, 76,5 x 63,8 cm, Pollock-Krasner Foundation, New York.

Lee Krasner, ilk profesyonel işine 1929'da Cooper Union eğitmeni Victor Perard için ders kitabı çizimleri yaparak başlamıştı. 1930'larda geçimini sağlamak için sanatçılara modellik yapmış ve Greenwich Village'daki bir kafede garson olarak çalışmıştı. Bu iş, ona avangard sanatçılar ve edebiyatçılarla tanışma fırsatı sunmuştu. Bu dönemde, gelecekte Soyut Dışavurumculuğun önemli eleştirmenlerinden biri olacak Harold Rosenberg ile tanışmıştı. 1930'lu yıllarda, Büyük Buhran döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde istihdam yaratmak ve kamu projelerini desteklemek amacıyla kurulan WPA (Çalışma İlerleme İdaresi) ve Federal Sanat Projesi, Krasner ve diğer sanatçılara ekonomik destek sağlamıştı. Ancak bu projeler, sanatsal yaratıcılık için sınırlı olanaklar sunmuştu. Krasner, bu projeler kapsamında muralist Max Spivak'ın asistanı olarak görev almış ve sosyal gerçekçi şehir manzaraları ile fabrika sahneleri üzerinde çalışmıştı. Krasner, Sanatçılar Birliği'nde aktif bir rol üstlenmiş ve 1937-1940 yılları arasında Hans Hofmann ile eğitim almaya başlamıştı. Hofmann'dan aldığı eğitim, onun sanatında önemli bir dönüşüm yaratmıştı. Hofmann'dan "düzlük" anlayışını benimsemiş **(Şekil 40)** ve buna bağlı olarak Krasner, soyutlama anlayışını geliştirmiştir. Eserlerinde fauvist renkleri ile kübist yapı anlayışını kullanmaya başlamıştır (Harris & Nochlin, 1976).



Şekil 39: Lee Krasner, *Natürmort*, 1938, kağıt üzerine yağlıboya, 48,4 x 63,5 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

Krasner, 1936'da kurulan New York'un radikal Amerikan Soyut Sanatçılar Grubu'nun kurucu üyesiydi. Bu grup sayesinde Krasner, Jackson Pollock ile tanışmış ve kısa sürede aşık olmuşlardır. 1942'de birlikte New York'a taşınmışlar ve üç yıl sonra Springs, Long Island'da bir ahır evi satın almışlardır. Krasner burada yaşarken, 1946 ve 1950 yılları arasında yaptığı ve baştan sona desenlerin kırık renk parçalarından oluştuğu çığır açan *Little Images* serisine başlamıştır. Yahudi Mistisizmi ve Kabala'dan kaldırılan desenler, motifler ve sembollerle Yahudi geçmişine göndermeler dahil edildi. Buna rağmen, erkeklerle çevrili bir sanat ortamında bir kadın sanatçı olarak ciddiye alınmak için sık sık mücadele etmiştir (Lesso, 2020).

Krasner'in sanatı, 1945-1950 yıllarındaki *Little Image* serisinin kabartmalı yüzeylerinden ve nötr renklerinden, en çok tanındığı 1950'lerin büyük, açık, dışavurumcu tuvallerine ve daha sonra lirik renk kompozisyonlarına kadar geniş bir çeşitlilik göstermişti. Sanatına dair şu sözleri dikkat çekiciydi: "Değişmeyen tek şey değişimdir." Ancak eserlerinde yinelenen unsurlar da vardı: birleşik ve sığ yüzeyler, illüzyonist mekânın reddedilmesi, indirgeyici ama zengin renk paleti ve organik bir yaratım yöntemi. Krasner, önyargısız ve kendiliğinden çalıştığını, eserler tamamlandığında kendi bile sonuçlara şaşırdığını ifade etmişti (Harris & Nochlin, 1976, s.334).

Lee Krasner'ın eserleri, hareketi, akışı ve büyümeyi çağrıştırıyordu. Statik kompozisyonlarında bile düzensiz ve organik şekiller, değişimin kaçınılmazlığını simgeler şekilde tuval yüzeyinde adeta yüzüyordu. Çalışmalarındaki biyomorfik formlar ve canlı

yüzeyler, doğanın şekil değiştirebilme özelliğini ve yaşamın temel enerjilerini akla getiriyordu. Hofmann ile geçirdiği ilk yıllarda Kübist tarzda çalışmıştı. Avrupa modernizmini özümseyerek sentezlemiş ve doğayı sanatının çıkış noktası olarak kullanmıştı. Ancak kısa sürede, kişisel bir üslup arayışıyla dış modelleri tamamen bırakmış ve içselleştirilmiş görüntülere yönelmişti. Bu dönemde, bilinçdışı yaratıcı kaynaklar üzerine gerçeküstücü teoriler ve Jung'un kavramlarından etkilenmişti. Ayrıca, ressam-teorisyen John Graham'ın (1886-1961) fikirleri ile 1940'ların başlarında tanıştığı ve 1945'te evlendiği eşi Jackson Pollock gibi diğer soyut sanatçılar da onun üzerinde derin bir iz bırakmıştı (Harris & Nochlin, 1976, s.334).

4.2.1. Eserleri ve Analizi

Lee Krasner, Wassily Kandinsky, Henri Matisse ve Paul Cézanne'ın geç dönem çalışmalarından etkilenmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki erkek egemen sanat sahnesinde büyük başarı kazanmıştır. Yine erkekler tarafından temsil edilen New York'taki Soyut Dışavurumculuk ekolünün rekabetçi mücadelesine dâhil olmuştur. Kronolojik olarak Jackson Pollock'tan sonraki dönemde çalışmış ve "ikinci nesil" soyut dışavurumcu olarak anılmıştır (Barret, 2015).

Krasner'ın eserleri, soyut sanatın zenginliğini ve kişisel deneyimlerini yansıtan karmaşık temalarla doludur. Krasner, sanatında bireysel ve evrensel duyguları bir araya getirerek izleyiciye derin bir etki bırakmayı başarmıştır. Eserlerinin analizi, onun sanatsal pratiğinin çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır (Landau, 1995). Öncelikle, Krasner'ın kullandığı çeşitli malzemeler ve teknikler, onun sanatsal yenilikçiliğini ve yaratıcılığını sergilemektedir. Özellikle "drip" tekniği, Jackson Pollock'un etkisi altında gelişmiş olsa da, Krasner bu yöntemi kendi benzersiz üslubuyla birleştirerek, daha kişisel bir anlatım dili geliştirmiştir. Eserlerinde yoğun renk paletleri ve dinamik kompozisyonlar kullanarak, izleyicinin duygusal tepkisini harekete geçirmeyi başarmıştır (Harris & Nochlin, 1976).

Chadwick'e göre (1990), Krasner'ın temaları incelendiğinde, kimlik ve bireyselliğin ön plana çıktığı görülmektedir. Kadın sanatçı olarak yaşadığı zorluklar, sanatına yansıdığı gibi, toplumdaki cinsiyet normlarıyla ilgili sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, Krasner, kadınlık deneyimini ve toplumsal cinsiyet rollerini eserlerinde işleyerek izleyicilere önemli bir perspektif sunmuştur.

Krasner'ın eserlerinde doğa ve organik formlar önemli bir yer tutmaktadır. Rubinstein (1982), sanatçının doğadan ilham alarak geliştirdiği çalışmalarında, doğal unsurların ve organik formların kullanımının onun çevresindeki dünyayı algılama biçimini yansıttığını belirtmektedir. Özellikle *The Flowering* ve *The Green Path* adlı eserlerinde, doğanın döngüselliği ve canlılığına vurgu yaparak izleyicilere derin bir duygusal deneyim sunduğu ifade edilmektedir.

Duygusal derinlik ve içsel mücadele, Krasner'ın sanatında sıkça işlenen diğer temalardır. Kendi psikolojik durumunu yansıtan eserleri, izleyicinin duygusal bir deneyim yaşamasını sağlamakta ve onun içsel çatışmalarını simgelerken, izleyiciyle güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu bağlamda, Krasner'ın soyut formları, izleyiciye derin bir empati ve anlayış sunma potansiyeline sahiptir (Krasner & Herskovic, 2006). Yalnızca bireysel bir yaratıcılığın ifadesi değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerini sorgulayan bir ifade biçimidir. Kimlik, doğa, duygusal mücadele ve Soyut Ekspresyonizm gibi temalar, onun sanatında sıkça işlenen konular arasındadır. Krasner, kendi deneyimlerini ve duygularını yansıtarak izleyiciye düşündürücü bir deneyim sunarken, aynı zamanda kadın sanatçıların temsilinin önemini vurgulamaktadır (The Art Story, 2010).

Oturan Çıplak eseri **(Şekil 40)**, Picasso'ya olan borcunu açıkça göstermektedir. Krasner, bu eserinde geometrik, küp benzeri formlara gerçekçi olmayan bir hakimiyet sergilemiş ve mekanla yaptığı Kübist deneylere yer vermişti. Çizimin yapısı, Krasner'in enerjik ve dışavurumcu çizgi kullanımının bir temelini oluşturmuş ve bu, daha saf soyutlamalara işaret etmişti. Kağıt üzerine karakalem kullanımı, esere sanatsal bir bitişten ziyade bir dolaysızlık ve canlılık hissi katmıştı. Koyu tonlarda güçlü bir şekilde uyguladığı kömür çizgileri, Krasner'in kendinden emin elini ve giderek gelişen yeteneğini ortaya koyuyordu (The Art Story, 2014).



Şekil 40: Lee Krasner, *Oturan Çıplak,* 1940, kağıt üzerine karakalem, 63,5 x 48,0 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

Hofmann'ın yönlendirmesi altında, Krasner, Picasso'nun Kübist girişimlerinden ve Piet Mondrian'ın geometrik kompozisyonlarından esinlenerek soyut eserler üretmeye başladı. Bu döneme ait bir diğer çalışma olan *Mozaik Kolajı*, sanatçının renk kullanımındaki erken yetkinliğini ortaya koydu **(Şekil 41)**. Eserde, koyu kırmızılar, dingin maviler ve küçük, yoğun bir kadife çiçeği tonunun birleşimi dikkat çekiyordu. Krasner'in kariyerindeki önemli değişimlere rağmen, renk kullanımı her zaman güçlü, canlı ve çağrışımlarla yüklü bir biçimde varlığını sürdürdü. Hofmann, döneminin cinsiyetçi önyargılarını paylaşmasına karşın, Krasner'in eserlerini övgüyle değerlendirdi ve bir keresinde onun çalışmaları hakkında "Bu kadar iyi olduğunu, bir kadın tarafından yapıldığını bilemezsiniz" yorumunda bulundu (Artsy, 2019).



Şekil 41: Lee Krasner, *Mozaik Masa*, 1947, çap: 116,8 cm, mozaik (kırık cam, fayans, anahtarlar, madeni paralar, kabuklar, kostüm takıları vb.) ahşap üzerine, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

1940'ların ortalarından sonlarına kadar Krasner, Kübist yönelimini terk etmek ve iç benliğini daha derin bir şekilde ifade etmek için yoğun bir şekilde çalıştı. Bu çaba, sanatçının ilk tamamen soyut eserlerini temsil eden ve 1946-1950 yılları arasında tamamladığı 31 resimden oluşan *Little Image* serisinde kendini gösterdi. Bu eserlerle Krasner, Soyut Dışavurumculuğun görsel dilini genişletti. Pollock'tan ilham alarak daha içgüdüsel çalıştı, ancak bunu "kontrollü kaos" içinde gerçekleştirdi. Dizinin adı, büyük olasılıkla, Pollock ile paylaştığı evin üst katında yer alan küçük bir yatak odasını stüdyo olarak kullanmasından kaynaklanıyordu; o sırada Pollock mülklerindeki büyük ahır stüdyosunu kullanıyordu. Krasner'in resimleri, Newman ve Pollock'un devasa duvar resmi boyutundaki eserlerinden farklı olarak, küçük, karmaşık çizgilerin ve jestlerin ifade gücünü ortaya koyuyordu. Bu seri, onun kariyerinde benzersizdi çünkü bu eserlerde tuvalini dik bir şövaleye yerleştirmek yerine üzerine eğilerek, yukarıdan boya damlatarak çalışmıştı. Parlak renkler ve kalın dokulu yüzeyler kullanan Krasner, boya damlalarını sıkı bir şekilde kontrol ediyordu. Bu durum, alttaki destek üzerinde belirginleşen beyaz çizgilerde ve desenlerde açıkça görülebiliyordu. Resmin yüzeyinde parıldayan ve üst üste binen beyaz boya kümeleri, küçük ve sıkı bir şekilde kontrol edilen birimler oluşturuyordu. Bu küçük formlar, eski resimli yazı sistemlerini andırıyordu ve Yahudi mistisizmi veya Kabala ile bağlantılı olabilirdi. İçsel benliğiyle kurduğu bu derin bağ ve tuvalin her tarafını kaplayan yaklaşımı, kariyerinde önemli bir dönüm

noktası olarak öne çıkıyordu (The Art Story, 2014). Bu çalışma için, genellikle doğrudan tüpten sıkılan kalın boyayı uygulamak için tekrarlayan vuruşlar kullandı. Kompozisyon, çözülemez işaretlerle dolu ızgara benzeri bir yapıdır. Krasner, bu sembolleri çocukken çalıştığı ancak artık okuyup yazamadığı İbranice harflere benzetti. Her halükarda, belirli bir anlam iletmeyen özel sembollerden oluşan bir dil yaratmakla ilgilendiğini söyledi (Moma, 2019).



Şekil 42: Lee Krasner, *Kompoziyon*, 1949, 121,9 x 93,9 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

1950'lerin ortalarına gelindiğinde, Krasner ve Pollock'un evliliği, Pollock'un şöhretinin onu pervasız bir alkolizm ve çapkınlık çizgisine sürüklemesinin ardından çöküyordu. Krasner'ın hayal kırıklığı, eserlerini öfkeyle parçalayıp onları kopuk, parçalı tasarımlar olarak yeniden bir araya getirirken sanatında ortaya çıktı (Lesso, 2020).

Süt Otu, Krasner'ın estetik bir mola verişini ve ardından kolaj sanatına dönüşünü mükemmel bir şekilde yansıttı. 1950'lerin başında, çalışmalarını son derece eleştiren Krasner, standartlarına uymayan erken dönem resimlerini yırtmaya ve parçalamaya başlamıştı. *Süt Otu,* bu kalıntılardan bazılarını geri dönüştürerek oluşturuldu. Krasner, bu parçaları kağıt artıklarıyla birleştirmiş ve üzerine yeni bir yağlı boya tabakası uygulamıştı. Eserin başlığı, tamamlandıktan sonra seçildi ve muhtemelen yaygın süt otu bitkisinin gövdesi ve yaprak şekillerinden esinlendi. Ayrıca, yumurtalarını süt otunun üzerine bırakan turuncu ve siyah kral

kelebeği de bu seçimi etkilemişti. Bu kolajlarla Krasner, uzun süredir ilgi duyduğu doğal dünyayı estetiğine dahil etmiş ve aynı zamanda Soyut Dışavurumcu hareketin görsel dilini genişletmişti (The Art Story, 2014).



Şekil 43: Lee Krasner, *Süt Otu*, 1955, tuval üzerine yağlıboya, kağıt ve tuval kolajı, Albright-Knox Müzesi, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

> Bu dönemden çıkan eserler, New York sanat sahnesi tarafından, özellikle de 1955'teki kişisel sergisini on yılın en önemli sergilerinden biri olarak nitelendiren ünlü eleştirmen Clement Greenberg tarafından olumlu bir şekilde övüldü. 1956'da Krasner Avrupa'yı dolaşırken, Pollock bir araba kazasında öldü. (Lesso, 2020)

Pollock'un aklına gelmesi oldukça doğaldı; Krasner hâlâ yas sürecindeydi ve eserlerinde fırça darbelerinin altına gizlenmiş sıçramalar açıkça görülüyordu. Ancak küratör ve Soyut Dışavurumcu akademisyen David Anfam, Krasner'ın amacının Pollock'u diriltmekten ziyade "onun hayaletini kovmak" olduğunu belirtti ve "Pollock'un etkisi güçlü bir şekilde hissediliyordu, ancak dokunma ve gerçeklik duyguları oldukça belirgindi. Fırça darbeleri aynı anda tüylü, kesik, ritmik olarak mantıklı, çalılık benzeri ve yine de garip bir şekilde anlamlı görünüyordu. Toplumsal cinsiyet terimleriyle ifade edersek, bu eserler 'eril' ve 'dişil' kutupları sentezliyordu" dedi. Anfam ayrıca Krasner'ın eserlerinde yayların önemine

dikkat çekti; bu, Pollock'un köşegenlerinden farklıydı ve "Krasner, yayı hiç olmadığı kadar tüm serinin üretken yapısı haline getirmişti. Köşegenler dışarı çıkar ve uzağa doğru yönelirken, ovaller kendi kendine yeten bir yapı oluşturuyordu. Yaylar ise her iki yönü sentezliyor, içeride ve dışarıda merkezkaç ve merkezcil kuvvetlerin birliğini çağrıştırıyordu" diye ekledi. Bu etkileyici eserlerin önünde durulduğunda, hem patlayıcı hem de içsel bir enerjiye sahip görünüyorlardı. Ancak özellikle dikkat çeken nokta, eserlerin sepya tonlarıydı. Açıkça kadınsı bir şey bulunmasa da paleti garip bir şekilde kadınsıydı. Sepya tonları, makyaj, saç boyası, ağartıcı ve külotlu çorapların kahverengilerini andırıyordu; bunlar, bir kadının doğal durumunu gizlemek için kullandığı araçlardı. Ancak bu resimlerde Krasner, sanki yüzeyleri ters yüz ederek kendisini içeriden özgürleştirmiş gibi, açık ve ham bir şekilde görünüyordu (Mendelsohn, 2017).



Şekil 44: Lee Krasner, *Solar Pleksusa Saldırı*, 1961, tuval üzerine yağlıboya, 205.7 x 147.3 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

Lee Krasner, geceleri resim yapmaya başladı ve yapay ışık nedeniyle renk kullanımı üzerinde bir ayarlama yapmak zorunda kaldı. 1979'da arkadaşı şair Richard Howard'a bu durumu şu sözlerle açıkladı: "Şunu itiraf etmeliyim ki, bu eserlerin büyük bir kısmını yaratırken, kolay ya da hoş olmayan bir deneyimin derinliklerine iniyordum. Birçoğunu aslında uyuyamadığım için

> yaptım. Uykusuzlukla mücadele etmekten yorulmuştum, bu yüzden bunun yerine resim yapmayı denedim. Ancak fark ettim ki, geceleri çalışacaksam, renk kullanımını tamamen bırakmam gerekiyordu; çünkü gün ışığı olmadan renklerle çalışmayı tercih etmezdim." Denver'daki Clyfford Still Müzesi'nin kıdemli danışman küratörü ve Anfam, bu resimlerin Lee Krasner için önemli bir "dönüm noktasına" işaret ettiğini belirtiyor. Anfam, eserler hakkında şunları söylüyor: "Duygusal ölçekleri ve şiddetli hareketleri sayesinde, Lee Krasner'ın daha önce hiç tam anlamıyla ulaşamadığı bir psikolojik yoğunluk sergiliyorlar. Burada, nihayet Hans Hofmann'dan öğrendiği Kübist organizasyonun kalıntılarını temizlemiş ve gerçek benliğini benzeri görülmemiş bir kesinlikle keşfetmiş gibi görünüyor." (Mendelsohn, 2017)

Gece Yaratıkları, yoğun bir enerjiye sahip olan ve yüzeyin her santimetresinin ritmik desenlerle tamamen harekete geçirildiği bir çalışmadır. Eser, kağıt üzerinde soyut bir kompozisyon olarak karşımıza çıkar. Ancak, kıvrımlı ve doğrusal formlar, belirsiz müstehcen imgelerden oluşan bir ağda birleşiyor gibi görünür. Tehditkar, bedensiz gözler ve kafalar, ağırlıklı olarak siyah ve beyaz fırça darbelerinin güçlü etkisiyle ortaya çıkar. Bu kasvetli ve etkileyici eser, jestsel boya kullanımı, zengin yüzey dokusu ve birbirine kenetlenen yoğun formlar aracılığıyla izleyicide derin bir duygusal etki bırakır. İmgelerin müstehcen ve tehditkar nüansları, resmin genel atmosferini güçlendirirken, izleyiciyi eserin karmaşık yapısında kaybolmaya davet eder (Metropolitan Museum of Art).



Şekil 45: Lee Krasner, *Gece Yaratıkları*, 1965, tuval üzerine akrilik boya, 76,2 × 108 cm, Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

Gaea, Krasner'in 1960'larda, kariyerinin son dönemlerinde, tuvale geniş ve etkileyici boya darbeleri uyguladığı büyük yatay resimlerinden biriydi. Krasner, bu eserlerde sık sık tüm vücudunu kullanarak boyayı güçlü ve özgür bir şekilde uygulamıştı. Adını antik Yunan yeryüzü tanrıçasından alan bu eser, sanatçının doğal dünyaya ve onun ilkel kökenlerine olan kalıcı hayranlığını yansıtıyordu. Çiçek tonlarındaki renkler ve organik, hareketli formlar, bu hayranlığın somut bir ifadesi olarak öne çıkıyordu. *Gaea*, hem doğanın estetiğini hem de Krasner'in güçlü ve enerjik resim yapma tekniğini bir araya getiren etkileyici bir çalışma olarak dikkat çekmişti (Moma, 2017).

> Sanatçıya göre, onun resim yapma şekli resimle bir savaşa benziyordu. İçgüdüler ve spontane jestlerden kaynaklanan yaratıcı enerji, Krasner'in sanatına yön veren ve ona muazzam kişisel ifade gücü kazandıran araçlardı. Bunlar, yirminci yüzyılın ortalarında Amerikan sanat sahnesine hakim olan ve Krasner'in kurucularından biri olduğu Soyut Dışavurumculuğun temel ilkeleriydi. Bu akımın amacı, yalnızca soyutlama değil, resim yapma eyleminin kendisini vurgulayan dışavurumcu bir sanat yaratmaktı. Soyutlama, sanatçının tuval üzerinde yakaladığı içgüdüsel ve spontane vuruşların bir sonucu olarak ortaya çıkıyordu. Bu yaklaşımın bir örneği, *Gaea* adlı eserinde görülebiliyordu. Bu eser, görsel bir deneyimden başka bir şey değildi: Tuval ve pigment, bir sanatçının ona karşı gerçekleştirdiği yaratıcı eylemin bir izi olarak, bir müzede asılı duran dondurulmuş bir zamanı temsil ediyordu. Krasner, bu esere saldırmayı bırakamadığını, çünkü birdenbire güzel göründüğünü ifade etmişti. Ancak amacı güzellik yaratmak değil, tuvale hayat vermek ve onu nefes alır hale getirmekti. Bunu yapmanın yolu, fiziksel olarak kendisini resme dahil etmekti. Yunan yeryüzü tanrıçasından ilham alarak adını verdiği *Gaea*, lekenin, jestin, dokusal yoğunluğun ve dolaysızlığın yüceltilmesiydi. Ve bu eser, başka bir şey olmayı amaçlamıyordu. Krasner, gerçekliğin taklidini mutlak bir şekilde reddederek, tamamen bireysel bir ifadeye odaklanmıştı. Bu yaklaşım, sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in Soyut Dışavurumculukla ilişkilendirdiği ve Soğuk Savaş dönemindeki Amerikan bağlamında, Batı demokrasisinin en yüksek sanatsal temsil biçimi olarak kabul ettiği ilkelere uygundu. Krasner'in sanatıyla, artık dış dünyayı değil, içsel dünyayı resmettiğini görüyorduk. Resim tam da bu olduğu için, en saf bireyselliğin soyut bir ifadesi olduğundan, eserlerini Krasner'in kadın kimliği ya da Pollock'un eşi olarak yaşadığı deneyimlerin filtresiyle analiz

etmekten kaçınmak gerekiyordu. *Gaea*, onu uzun yıllar gölgede bırakan bir evlilikten kurtuluş çığlığı değil, ölümünden sonra hak ettiği değeri kazandığını anladığımız bir sanatçının yeteneğinin güçlü bir örneği olmaktadır (Portillo, 2021).



Şekil 46: Lee Krasner, *Gaea*, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 175,3 × 318,8 cm, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York.

Krasner'in *Gizemler* eserinde sert kenarları kullanması, yalnızca Kuzeybatı Pasifik'in yerli halklarının sanatını çağrıştırmakla kalmıyor, aynı zamanda sanatçının hayranlık duyduğu Henri Matisse'in kolajlarına bir saygı duruşu niteliği taşıyordu. Krasner'in zıt kırmızı ve gri tonlarını kullanması, eserin güçlü ve kararlı bir his uyandırmasını daha da pekiştiriyordu (WikiArt, 2012).

Burada Krasner'in zengin, doymamış renkleri, sert kenarlı organik formları ve beyaz, kırmızı ve siyah paletini kullanması, Kuzeybatı Kıyı sanatının etkilerini açıkça ortaya koyuyordu. Özellikle Haida, Tlingit ve Kwakiutl gibi halkların ahşap oymacılığı, eserlerine yansıyan bu etkilerin kaynağıydı. 1941'de MoMA, Lee Krasner ve Barnett Newman gibi birçok soyut ressamı derinden etkileyen kapsamlı bir Kızılderili sanatı sergisi düzenlemişti. Carl Jung'un kolektif bilinçdışı teorilerinden ilham alan bu Yerli sanat, biçimsel karmaşıklığı ve mitolojik temaları sayesinde, modern sanat ve yaşam ile güçlü bir bağlantı kuruyordu. Bu etkiler, Krasner'in eserlerinde hem estetik hem de içerik olarak kendini gösteriyordu (The Art Story, 2014).



Şekil 47: Lee Krasner, *Gizemler*, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 176,5 × 227,3 cm, Brooklyn Müzesi, New York.

Lee Krasner ve Jackson Pollock'un ilişkisi, hem kişisel hem de sanatsal düzlemde derin ve karmaşık bir etkileşim sunmaktadır. Çift, 20. yüzyılın en etkili sanatçılarından ikisi olarak tanınırken, ilişkilerinin dinamikleri her iki sanatçının kariyerini de şekillendirmiştir. Krasner, Pollock'un alkol bağımlılığı ve içsel çatışmalarına rağmen onun yaratıcı süreçlerine destek olmuştur. Bu durum, Krasner'ın hem bir eş hem de bir sanatçı olarak karşılaştığı zorlukları ve baskıları gözler önüne sermektedir. Pollock'un sanatsal pratiği, spontane ve özgür bir ifade tarzı sunarken, Krasner bu yaklaşımdan ilham alarak kendi sanatsal dilini geliştirmiştir. Ancak Krasner, Pollock'un yöntemlerini kopyalamak yerine, onları kendi kişisel deneyimleri ve bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır. Bu süreç, Krasner'ın eserlerinin daha figüratif ve duygusal bir derinlik kazanmasına yol açmıştır.

Jestsel ve son derece soyut olan çalışmaları, selefi Jackson Pollock'unkine benzer bir şekilde kromatik olarak heyecan vericidir. Krasner, resimleri için kavramsal bir çerçeve aramaktan ziyade, farklı unsurlar arasındaki kompozisyona ve ilişkiye, özellikle renk ve biçime odaklanmıştır. Sanatçının stili yıllar içinde değişmiş ve eserleri, basit düzenlerden kaotik kompozisyonlara kadar çeşitlilik göstermiştir (Frigeri, 2019, s. 123). Bu ilişki, yalnızca iki sanatçının kariyerini değil, aynı zamanda sanat tarihindeki cinsiyet dinamiklerini de sorgulayan bir alan oluşturmuştur. Krasner'ın başarıları ve sanatsal mirası, kadın sanatçıların temsilinin önemini vurgulayarak, onların sanat dünyasında daha görünür hale gelmelerine yönelik önemli bir referans noktası sunmaktadır. Bu bağlamda, Krasner'ın sanatı, kadın

sanatçıların kendi seslerini bulmaları ve varlıklarını kanıtlamaları açısından ilham verici bir model oluşturmaktadır.

4.2.2. Soyut Dışavurumculuk Üzerindeki Etkisi ve Sanatsal Başarıları

Lee Krasner'ın Soyut Dışavurumculuk üzerindeki etkisi, hem sanatsal hem de toplumsal düzlemde dikkate değer bir dönüşüm yaratmıştır. Krasner, eserlerinde bireysel deneyimlere ve duygusal tepkilere odaklanarak, akımın temel ilkelerini derinleştirmiş ve soyut sanatın ifadesinde kişisel bir boyut kazandırmıştır. Onun yenilikçi teknikleri ve malzeme kullanımı, sadece kendi sanatsal pratiğini değil, aynı zamanda dönemin estetik dilini de zenginleştirmiştir. Krasner'ın form ve kompozisyonundaki esneklik, onu dönemin diğer sanatçılarından ayıran belirgin bir özellik olmuştur. Bu esneklik, izleyicilere çok katmanlı ve derin bir deneyim sunarken, bireyselliğin önemini vurgulamaktadır. Özellikle, kadın bir sanatçı olarak, Krasner, erkek egemen bir sanat ortamında varlık göstererek, cinsiyet eşitsizliğine karşı bir duruş sergilemiş ve kadın sanatçıların görünürlüğünü artırmıştır. Bu durum, sanat tarihindeki cinsiyet temelli tartışmalara önemli katkılarda bulunmuştur. Krasner'ın Jackson Pollock ile olan ilişkisi, sanatçılar arasındaki etkileşimin ve diyalogların önemini de gözler önüne sermektedir. Bu etkileşim, onun sanatsal gelişimini beslemiş ve dönemin sanat sahnesindeki dinamikleri şekillendirmiştir.

> Lee Krasner'in çalışmaları, 1940'ların başında Amerikalı Soyut Sanatçılar ile düzenlediği ilk sergiden ve 1942'de McMillan Galerisi'nde gerçekleştirilen önemli *Amerikan ve Fransız Resmi* sergisinden itibaren düzenli olarak grup sergilerinde sergilenmişti. İlk kişisel sergisi, 1951'de Betty Parsons Galerisi'nde gerçekleştirilmişti. 1965 yılında Londra'daki Whitechapel Sanat Galerisi'nde düzenlenen retrospektif sergisi, onun sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştu. Krasner'in eserleri, kariyerinin son döneminde de büyük ilgi görmüştü. 1973 yılında New York'taki Marlborough Galerisi'nde bir sergi düzenlenmiş, aynı yıl Whitney Amerikan Sanatı Müzesi ve Corcoran Sanat Galerisi'nde eserleri sergilenmişti. Bu sergiler, onun soyut sanatın öncülerinden biri olarak tanınmasını pekiştirmişti. (Harris & Nochlin, 1976, s.334)

Lee Krasner'ın sanat eserleri ve biyografisi, yalnızca sanatsal bir ilham kaynağı olmakla kalmayıp, özellikle kadın sanatçılar arasında saygı uyandıran bir kültürel ve tarihsel referans noktasıdır. Kariyeri boyunca, "kadınlar resim yapamaz" şeklindeki toplumsal

klişelere meydan okuyarak, erkek sanatçılara ve Jackson Pollock gibi "kahraman" figürlere öncelik veren Soyut Dışavurumculuk hareketi içinde varlık mücadelesi vermiştir. Krasner, stilistik yenilikleri, sanatsal üretimindeki azmi ve nihai başarısıyla hem döneminin sanatçılarını hem de sonraki kuşakları derinden etkilemiştir. 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği büyük ölçekli, yoğun renk paletine sahip eserleri, feminist sanatçı Miriam Schapiro'nun "femmage" konseptine katkı sunmuş ve bu alandaki çalışmalara ilham vermiştir. Sanatçının vefatının ardından, cömert katkıları sayesinde Pollock-Krasner Vakfı kurulmuştur. Bu vakıf, sanatı destekleme misyonuyla 1985 yılından itibaren dünya genelindeki sanatçılara 46 milyon doların üzerinde mali destek sağlamıştır. Ayrıca, East Hampton'daki Pollock-Krasner Evi, sanatçı çiftin yaşadığı ve ürettiği döneme sadık bir şekilde korunmuş, akademik araştırmalar ve halkın ziyaretine açık bir kültürel mekân olarak hizmet vermektedir. Günümüzde bu ev, New York Eyalet Üniversitesi'nin Stony Brook kampüsüne bağlı olarak yönetilmektedir ve Krasner ile Pollock'un sanatsal mirasını disiplinlerarası bir bağlamda yaşatmaya devam etmektedir (The Art Story, 2014).

Lee Krasner'ın başarıları, onun sanatsal evrimi ve kadın sanatçıların temsilindeki öncü rolü ile birleştiğinde, sanat tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. 1940'ların ortalarında, özellikle 1947'deki "The American Abstract Artists" sergisi, Krasner'ın sanatsal yeteneklerini ilk kez geniş kitlelere tanıtmıştır. Bu sergi, onun soyut sanat alanındaki yerini sağlamlaştıran bir dönüm noktası olmuştur (Harris & Nochlin, 1976).

> 1950'ler, Krasner'ın kariyerinin en verimli dönemlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemde, eşi Jackson Pollock ile olan ilişkisinin etkileriyle, onun sanatsal dili de derinleşmiş ve zenginleşmiştir. 1956'da, Krasner, "The 1956 Venice Biennale" gibi uluslararası sergilere katılarak, global sanat sahnesinde kendine bir yer edinmiştir. Bu, onun eserlerine olan ilginin artmasına ve uluslararası tanınmasına önemli katkı sağlamıştır (Rubinstein, 1982). 1970'ler, Krasner'ın sanatsal mirasının yeniden değerlendirilmesi açısında kritik bir dönemdir. 1978'de New York'taki Whitney Museum'da düzenlenen büyük bir retrospektif sergi, onun eserlerinin derinlemesine incelenmesini sağlamış ve izleyicilere sunduğu yenilikçi yaklaşımları tekrar gözler önüne sermiştir. Bu sergi, Krasner'ın kariyerinde bir dönüm noktası olmuş, onun sanatının yeniden keşfedilmesine ve takdir edilmesine olanak tanımıştır. (Whitney Museum of American Art, 1978)

Chadwick (1990), Krasner’ın 1984 yılında New York Sanat Derneği tarafından "Yılın Sanatçısı" ödülüne layık görülmesinin, onun kariyerinde önemli bir dönüm noktası olduğunu ve sanat dünyasında saygınlık kazanmasına katkı sağladığını belirtmektedir. Bu ödül, sanatçının başarılarının ve etkisinin tanınması açısından büyük bir anlam taşımaktadır. Ölümünden sonra da eserlerinin önemli müzelerde sergilenmeye devam ettiğini vurgulayan Chadwick, Krasner’ın sanatsal mirasının günümüzde hala etkisini sürdürdüğünü ifade etmektedir. Ayrıca, onun başarılarının yalnızca sanatsal yeteneğiyle değil, aynı zamanda kadın sanatçıların sanat dünyasındaki konumunu güçlendirmesiyle de dikkate değer olduğunu belirtmektedir. Krasner’ın kariyerinin, cinsiyet eşitsizliğiyle mücadele eden sanatçılar için ilham verici bir model sunduğunu ve sanat tarihindeki cinsiyet dinamiklerine dair önemli tartışmalara katkı sağladığını vurgulamaktadır.

Krasner'in deneysel teknikleri ve yenilikçi renk ve ölçek kullanımı, nihayet Ekim 1983'te Teksas'taki Houston Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki ilk retrospektif sergisinde tanındı. Sağlığının kötü olmasına rağmen, Krasner daha sonra San Francisco, California, Phoenix, Arizona ve Norfolk, Virginia'ya seyahat eden sergiye katılabildi. Ne yazık ki, Krasner Haziran 1984'te divertikülit nedeniyle iç kanamadan öldü ve retrospektifinin New York'un seçkin Modern Sanat Müzesi'ndeki son durağını asla göremedi (The Art Story, 2014).

Lee Krasner, Soyut Ekspresyonizm hareketinin önde gelen figürlerinden biri olarak, sanat yaşamı boyunca yenilikçi ve deneysel bir yaklaşım sergilemiştir. Resimlerinde renk, form ve jestsel hareketin dinamik bir uyumunu yakalamış, kariyerini sürekli yenilenme ve kendini aşma üzerine kurmuştur. Krasner, sadece döneminin sınırlarını zorlamakla kalmamış, aynı zamanda çağdaş sanat dünyasında kadın sanatçıların rolünü yeniden tanımlayan güçlü bir miras bırakmıştır. Eserleri, bugün de yaratıcı özgürlük ve sanatsal cesaretin sembolü olmaya devam etmektedir.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner, soyut sanatın gelişiminde önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Her biri, sanat tarihinde sıklıkla erkek sanatçılarla özdeşleştirilen soyut sanatın sınırlarını zorlamış, eserleriyle bu alanın estetik ve kavramsal zenginliğine kayda değer katkılarda bulunmuştur. Bu üç kadın sanatçının eserleri, soyut sanatın yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda toplumsal, tarihsel ve tinsellik boyutlarında da ele alınması gerektiğini göstermektedir.

Hilma af Klint üzerine yapılan çalışmalarda Kınay (2019), onun soyut sanatın esrarengiz öncülerinden biri olduğunu vurgulamaktadır. Isenberg (2020) ise af Klint'in ezoterik düşünceyle sanat arasındaki bağlantısını detaylandırmaktadır. Sonia Delaunay üzerine yapılan araştırmalarda Rendell (1983), sanatçının sanat tanımını genişleterek moda ve tekstil tasarımına yaptığı katkıları ele alırken, Yıldırım (2010), onun tekstil tasarımındaki devrim niteliğindeki yaklaşımına odaklanmaktadır. Chauveau (2015) ise Delaunay'ın sanatsal yaşamını kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Lee Krasner hakkında ise Levin (2019), onun sanatsal gelişimini ve soyut dışavurumculuk içindeki yerini retrospektif bir bakışla ele alırken, Rosenberg (1959), Krasner'ı Amerikan aksiyon ressamları arasında konumlandırmaktadır. Lesso (2020) ise Krasner'ı soyut dışavurumculuğun öncülerinden biri olarak değerlendirerek, sanatının Pollock'un gölgesinde kalmış bir deha olduğunu öne sürmektedir.

Hilma af Klint, soyut sanatın kurucu isimlerinden biri olarak kabul edilmesi gereken, ancak uzun yıllar boyunca sanat tarihinin gölgesinde kalmış bir sanatçıdır. Soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Wassily Kandinsky'nin ilk soyut resmini **(Şekil 4)** 1911 yılında yaptığı bilinmektedir. Yapılan araştırmalar Hilma af Klint'in bundan beş yıl önce, 1906'da **(Şekil 11)** *Orijinal Kaos* adlı eserini tamamladığını ortaya koymaktadır. Af Klint'in **(Şekil 13)** Tapınak İçin Resimler serisi, onun manevi ve tinselliğe dair derin düşüncelerini yansıtan en önemli çalışmalarından biridir. Bu eserlerden biri olan *Altarpiece* (1916-1920), hem maddenin hem de ruhun birbiriyle etkileşim halinde olduğu bir dünya görüşünü yansıtır. Af Klint, bu eserlerinde semboller ve renklerle fiziksel ve manevi gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamış, Teosofi ve Antroposofik teorilere dayanan spiritüalist bir anlatı geliştirmiştir. Eserde yer alan üçgen bir renk şeması, güneşe doğru yükselen bir yol izlenimi verirken, yapının gökkuşağı

renkli katmanları ve omurga benzeri oval diskleri ruhun maddeye inişi ve maddenin ruha yükselişini simgelemektedir. Bu geniş renk yelpazesi, eserin tinselliğini derinleştirmekte ve soyut sanatın, görsel bir deneyimden daha fazlası olarak manevi mesajlar taşıyabileceğini göstermektedir.

Sonia Delaunay, modernizmin dinamiklerini soyut sanatla buluşturarak, özellikle renk teorisi üzerine geliştirdiği çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Sanatçının **(Şekil 27)** *Elektrikli Prizmalar* adlı eseri, modern yaşamın ritmini ve enerjisini renklerin etkileyici bir kombinasyonu ile yansıtmaktadır. Görünüşe göre, Delaunay ve Robert Delaunay, Saint-Michel Bulvarı'nda yürürken yeni takılmış elektrik lambalarının ışıklarıyla karşılaşmış ve bu deneyim her iki sanatçının eserlerine yansımıştır. *Elektrikli Prizmalar*da Delaunay, yapay ışıkların kaldırıma renk verme şeklini yarı dairesel çizgilerle betimlemiş, Chevreul'ün renk teorisine dayanan "eşzamanlı kontrast" ilkelerini sanatsal bir uygulama haline getirmiştir. İki rengin yan yana yerleştirilmesiyle daha parlak veya daha koyu bir efekt yaratma olasılığı, Delaunay'ın eserinde ışık ve renk ilişkisini canlı bir şekilde ifade etmiştir. Bu optik efektlerin sanatsal dildeki kullanımı, onun eserlerini soyut resim ve modern tasarım tarihine kazandırmış, modernizmin estetik anlatısını zenginleştirmiştir.

Lee Krasner, soyut dışavurumculuğun en özgün isimlerinden biri olarak, bu akımın kişisel ifadeye dayalı güçlü anlatımını eserlerinde başarıyla yansıtmıştır. Krasner'ın **(Şekil 46)** *Gaea* adlı eseri, hem doğanın yaratıcı gücünü hem de sanatçının içsel dünyasını soyut bir dille ifade eden bir başyapıttır. Kariyerinin son dönemlerinde, büyük yatay tuvaller üzerinde tüm vücudunu kullanarak geniş ve enerjik boya darbeleriyle çalıştığı bu eser, sanatçının yaratıcı sürecindeki fiziksel katılımını açıkça ortaya koyar. Çiçek tonlarındaki renkler ve organik, hareketli formlar, antik Yunan yeryüzü tanrıçasına duyduğu hayranlığı somutlaştırmaktadır. Krasner'e göre resim yapmak, resimle savaşmaya benzer bir süreçti; yaratıcı enerjiyi tetikleyen içgüdü ve spontane jestler, onun sanatının temelini oluşturuyordu. *Gaea*, yalnızca doğanın estetiğini değil, aynı zamanda Krasner'in güçlü ve özgür resim yapma tekniğini yücelten bir eser olarak, soyut dışavurumculuğun temel ilkelerini yansıtmaktadır.

Bu üç sanatçının eserleri, soyut sanatın çok yönlü bir anlatım alanı sunduğunu kanıtlamaktadır. Af Klint'in tinselliği vurgulayan yaklaşımı, Delaunay'ın modernizmi renk teorisiyle birleştiren yenilikçi perspektifi ve Krasner'ın doğa ve içsel dünyayı birleştiren dinamik ifadeleri, soyut sanatın bireysel ve kolektif hikâyeler anlatmak için nasıl bir araç olabileceğini göstermektedir. Kadın sanatçıların soyut sanata olan katkılarının tarihsel

anlatılarda sıklıkla göz ardı edilmesi, bu alandaki araştırmaların derinleştirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Bu tez, Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner gibi üç önemli kadın sanatçının soyut sanat içindeki rolünü inceleyerek, onların sanatsal pratiklerini, eserlerini ve soyut sanatın gelişimine yaptıkları katkıları ele almıştır. Çalışmanın temel amacı, kadın sanatçıların tarihsel bağlamdaki görünürlüğünü artırmak, sanat tarihindeki geleneksel erkek egemen yaklaşımların ötesine geçerek bu sanatçıların özgün estetik katkılarını daha geniş bir perspektifle değerlendirmektir.

Hilma af Klint, soyut sanatın henüz tanımlanmadığı bir dönemde, geleneksel figüratif sanat anlayışından uzaklaşarak metafiziksel ve spiritüel bir görsel dil yaratmıştır. Sanatçı, dönemin akademik sanat çevrelerinin ötesine geçerek, kendi iç dünyasını ve spiritüel araştırmalarını sanata dönüştürmüştür. Af Klint'in eserleri, özellikle teosofi, spiritüalizm ve doğa bilimlerinden etkilenmiş ve bu temalar, eserlerinde simgesel ve soyut bir dil oluşturmasını sağlamıştır. Teosofik semboller, mistik geometriler ve doğanın ötesine işaret eden soyut formlar, onun sanatının temel yapı taşları olmuştur. Af Klint, 1906 yılında başladığı "Tapınak Resimleri" serisinde, insanlığın ruhsal evrimine dair derin kavrayışlarını yansıtmış ve eserlerini birer spiritüel araç olarak tasarlamıştır. Bu seri, soyut sanatın bilinen başlangıç noktalarından biri olarak kabul edilmesine rağmen, sanat dünyasının cinsiyetçi yapısı nedeniyle uzun yıllar boyunca görmezden gelinmiş ve ancak 20. yüzyılın sonlarında hak ettiği değeri görmeye başlamıştır. Af Klint'in eserlerinin bu kadar geç keşfedilmesi, kadın sanatçıların sanattaki katkılarının sıklıkla göz ardı edildiğini ve sanat tarihinin geleneksel erkek odaklı perspektifinin ne kadar sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır. Af Klint, eserlerini yalnızca birer görsel ifade değil, aynı zamanda insanlık ve evren arasındaki derin ilişkileri açıklayan araçlar olarak tasarlamış ve bu yaklaşımıyla soyut sanatın temellerini atmıştır. Onun yenilikçi ve vizyoner yaklaşımı, yalnızca kendi dönemine değil, günümüzde de modern sanatın estetik ve kavramsal zenginliğine ilham vermeye devam etmektedir. Soyut sanatın öncüsü olarak yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda düşünsel bir dönüşümün de temel taşlarından biri olmuştur.

Sonia Delaunay, sanatı günlük yaşamla birleştirme konusundaki yenilikçi yaklaşımıyla modern sanatın sınırlarını genişletmiş ve farklı disiplinlerde derin bir etki yaratmıştır. Sanatsal pratiğinde Orfizm ve Simültaneizm kavramlarını merkeze alarak, Michel

Eugene Chevreul'ün renk teorisinden ilham almış ve renklerin eşzamanlı kontrastını yalnızca resimlerinde değil, aynı zamanda moda, tekstil ve tasarım alanlarında da başarıyla uygulamıştır. Sanatı ve tasarımı birleştirerek, geometrik formlar ve renklerin dinamik etkilerini keşfeden Delaunay, disiplinlerarası bir anlayış geliştirmiş ve estetik ile gündelik hayat arasında bir köprü kurmuştur. Özellikle 1913 yılında tasarladığı eşzamanlı elbiseler, sanatın giyilebilir bir form haline gelebileceğini kanıtlamış ve bu yönüyle modern tasarımın öncü figürlerinden biri olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Delaunay, sanatın yalnızca elitist bir alan olarak kalmaması, aksine herkes tarafından deneyimlenebilen bir ifade biçimi olması gerektiği inancını eserlerinde güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Delaunay'ın çalışmaları, sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırarak estetik anlayışın demokratikleşmesine olanak tanımış ve modern sanatın hem kavramsal hem de pratik boyutlarına önemli katkılar sunmuştur. Renk ve form üzerindeki yenilikçi yaklaşımları, yalnızca sanat dünyasında değil, aynı zamanda gündelik yaşamda modernizmin izlerini bırakmış; bu katkılarıyla 20. yüzyıl sanat ve tasarım tarihinde kalıcı bir yer edinmiştir.

Lee Krasner, Soyut Dışavurumculuk akımında jestsel hareket ve kişisel ifadeyi ön planda tutarak dikkat çeken bir sanat pratiği geliştirmiştir. Eserlerindeki sürekli dönüşüm ve yenilenme arayışı, onun sanatsal yaklaşımının temelini oluşturur. Jestsel soyutlama, organik formlar ve renklerin dinamik kullanımı, Krasner'ı modern sanatın önemli figürlerinden biri haline getirmiştir. Sanatı, bireysel yaratıcı süreçlerine duyduğu derin ilginin yanı sıra, sanatsal araştırma ve yenilik arayışını yansıtır. "Little Image" serisinde görülen simgesel ve soyut motifler, sanatçının kültürel bağları ve yaratıcı ifadeye olan kişisel yaklaşımını yansıtır. Krasner, bu eserlerde bilinçdışı yaratıcı süreçlere duyduğu ilgiyi sergilerken, sanatsal dilini zenginleştirmiştir. Kolaj çalışmalarında ise önceki eserlerini yeniden değerlendirerek, hem sanatsal hem de kişisel bir dönüşüm sürecine işaret eder. Bu yaklaşım, sanatçının yaratıcı süreçlerde risk alabilme ve farklı ifade biçimlerini deneme konusundaki cesaretini ortaya koyar. Krasner'ın sanat tarihindeki konumu, uzun yıllar boyunca eşi Jackson Pollock'un geniş tanınırlığının gölgesinde kalmıştır. Ancak, onun çalışmaları, Pollock'tan etkilenmenin ötesine geçerek, kişisel ve bağımsız bir sanatsal vizyon ortaya koyar. Krasner'ın jestsel teknikleri, kendine özgü bir ifade biçimi haline gelmiş ve onun sanatsal kimliğini güçlendirmiştir. Krasner'ın kariyeri, sanat dünyasında kadın sanatçıların kabul görme süreçlerini anlamak açısından önemli bir örnek sunar. Eserlerinde, bireysel özgürlük ve yaratıcı ifade arayışı, zaman zaman cinsiyet engellerinin ötesine geçme çabasıyla birleşmiştir. Sanatı, hem kişisel hem de sanatsal açıdan yenilikçi bir duruş sergileyerek, modern sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Bu üç sanatçının ortak özelliği, soyut sanatı farklı yönlerden ele alarak modern sanatın estetik ve kavramsal sınırlarını genişletmeleridir. Af Klint'in metafiziksel soyutlamaları, Delaunay'ın renk ve tasarım ilişkisine getirdiği yenilikçi bakış açısı ve Krasner'ın duygusal yoğunluk içeren dışavurumculuğu, soyut sanatın gelişimine çok yönlü katkılar sağlamıştır. Ayrıca bu sanatçılar, geleneksel sanat normlarını sorgulayarak, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliğini aşma yolunda önemli adımlar atmışlardır. Bu bağlamda çalışma, kadın sanatçıların soyut sanat üzerindeki etkisini derinlemesine inceleyerek, sanat tarihinin geleneksel erkek odaklı anlatısını yeniden değerlendirme gerekliliğini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'ın eserleri, soyut sanatın estetik ve kavramsal zenginliğini ortaya koyarken, kadın sanatçıların sanat dünyasındaki yerini güçlendiren bir miras sunmaktadır. Bu sanatçılar, sanatsal yeniliklerinin yanı sıra, disiplinlerarası yaklaşımları ve toplumsal cinsiyet eşitliğini destekleyen duruşlarıyla modern sanat tarihinin vazgeçilmez figürleri haline gelmiştir. Bu çalışma, kadın sanatçıların soyut sanat içindeki önemini vurgulamanın yanı sıra, onların sanatsal mirasını daha geniş bir perspektifle anlamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner'ın katkıları, modern sanatın tarihine kalıcı bir değer katmaktadır.

Kadın sanatçıların sanat tarihindeki katkılarının daha görünür hale gelmesi için kapsamlı araştırmaların artırılması gerekmektedir. Özellikle Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner gibi öncü isimlerin yanı sıra, Sophie Taeuber-Arp, Camille Claudel ve Barbara Hepworth gibi sanatçıların da eserlerinin sanatsal ve kültürel bağlamda yeniden değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. Sanat dünyasında cinsiyet eşitliğini teşvik edecek sergiler, projeler ve akademik çalışmalarla bu sanatçıların mirası daha geniş kitlelere ulaştırılmalıdır. Dijital platformlar ve sanal sergiler, bu eserlerin uluslararası düzeyde tanıtılmasını sağlayabilirken, sanat eğitimi programlarında kadın sanatçıların eserlerine daha fazla yer verilmesi, yeni nesillerin bilinçlenmesine katkıda bulunabilir. Ayrıca müzeler, kadın sanatçılara retrospektif sergilerle destek vermeli ve koleksiyonlarında daha fazla yer ayırmalıdır. Bu çabalar, kadın sanatçıların sanatsal yeniliklerini ve estetik katkılarını vurgulayarak sanat tarihinin geleneksel anlatılarını yeniden değerlendirmeye yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Antmen, A. (2010). 20. *Yüzyıl batı sanatında akımlar.* Sel Yayıncılık.

Apollinaire, G. (1913). *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques.* Paris: Figuière.

Arnason, H. H., & Mansfield, E. C. (2013). *History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography (7th ed.).* Pearson.

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (Rev. ed.). University of California Press.

Arnheim, R. (2015). *Görsel düşünme.* Metis Yayınları, 4. Baskı, İstanbul.

Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. (E. Ermert, Çev.). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Blavatsky, H. P. (1888). *The secret doctrine: The synthesis of science, religion, and philosophy*. The Theosophical Publishing Company.

Buchholz, E. L. (2003). *Icons of Art: Women Artists.* Prestel Books.

Chadwick, W. (1990). *Women, art, and society*. Thames & Hudson.

Chauveau, S. (2015). *Sonia Delaunay: La vie magnifique*. Texto.

Delaunay, S., & Delaunay, R. (1978). *The new art of color: The writings of Robert and Sonia Delaunay.* New York: Viking Press.

Fisher, J. (2012). *Spiritualism and the occult: Historical and philosophical perspectives.* Oxford University Press.

Frigeri, F. (2019). *Women artists*. Thames & Hudson.

Gece, Ş. (2020). *Modern ve postmodern dönemlerde soyut sanat felsefesi*. Cem Yayınevi.

Gombrich, E. H. (2000). *The story of art (16th ed.)*. Phaidon Press.

Harris, A., & Nochlin, L. (1976). *Women artists: 1550-1950.* Los Angeles County Museum of Art.

Hausenstein, W. (1949). *Was bedeutet die moderne Kunst.* Stuttgart.

Klint, H. (2018). *Hilma af Klint: Notes and methods.* University of Chicago Press.

Krasner, L., & Herskovic, M. (2006). *American abstract expressionism of the 1950s: An illustrated survey*. New York School Press.

Landau, E. G. (1995). *Lee Krasner: A biography*. Harry N. Abrams.

Lucie-Smith, E. (1986). *Lives of the Great Twentieth Century Artists*. Boston Public Library.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü.* (C. Çapan-S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Mondrian, P. (1925). *Yeni-Plastisizm: Plastik eşdeğerliğin genel prensibi*. Paris: Éditions G.

Crès et Cie.

Read, H. (2017). *Sanatın anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Rubinstein, C. (1982). *American women artists: From early Indian times to the present.* Avon Books.

Tezler

Burnaz, M. K. (2019). *Modern heykel sanatında kompozisyonun tanımı, öğeleri ve modern akımlar dahilinde soyut sanat*. Anadolu Üniversitesi.

Isenberg, S. (2020). *Gelecek şimdi: Hilma af Klint ve ezoterik hayal gücü*. Lewis and Clark College.

Midavaine, B. (2015). *Hilma af Klint: The medium of abstraction.* Fen Bilimleri Tarihi Sanat Tarihi ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi, Pratt Institute of Liberal Arts and Sciences.

Özcan, S. (2023). *Soyut heykelde algı ve form*. Trakya Üniversitesi.

Makaleler

Altıntaş, O. (2013). *Picasso güncellik, zemin, yüzey kavramı üzerine*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2(6), 1–13.

Boztunalı, Z. S., & Başbuğ, F. (2017). *Paul Cezanne'ın resimlerinde doğa çözümlemeleri.* Sanat Eğitimi Dergisi, 5(2), 147–156.

Karmel, P. (1998). *Jackson Pollock: Interviews, articles, and reviews.* Museum of Modern Art.

Kınay Gör, T. (2019). *Soyut sanatın esrarengiz öncüsü: Hilma af Klint.* Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 14(3), 739–754.

Maltaş, M. Ş. (2020). *Modern sanatta soyut yaklaşımlar ve metafizik yönleri*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, 4, 52–75.

Pazarlıoğlu-Bingöl, M. (2022). *Çağdaş sanatta doğanın izlerine dair bireysel söylemler*. The Turkh Online Journal of Design Art and Communication, 13(1), 136–154.

Rendell, C. (1983). *Sonia Delaunay and the expanding definition of art.* Woman's Art Journal, 4, 35–38.

Rosenberg, H. (1959). *The American action painters*. Art News, 51(8), 22–23, 48–50.

Sezer, A., & Sezer, C. (2020). *Resim sanatı tarihindeki ilk soyut resim üzerine.* Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, 5(9), 6–14.

Tunalı, İ. (1981). *Soyut'un sanattaki anlamı*. Felsefe Arkivi, 22–23, 84–87.

Ümer, E. (2021). *Resim sanatında Picasso etkisi*. Art-E Sanat Dergisi, 14(27), 379–405.
Yıldırım, L. (2010). *Tekstil tasarımında bir dönüm noktası: Sonia Delaunay*. Yedi, 4, 63–72.

İnternet Kaynakları

Art Blart. (2013). *Hilma af Klint: The dove.* Art Blart. 1 Aralık 2024 tarihinde https://artblart.com/tag/hilma-af-klint-the-dove/ adresinden erişildi.
Art Gallery of New South Wales. (2021). *Hilma af Klint: The five*. 18 Aralık 2024 tarihinde https://www.artgallery.nsw.gov.au/artboards/hilma/the-five/ adresinden erişildi.
Artsy. (2019). *Lee Krasner finally appreciated as more than "Mrs. Pollock".* 14 Aralık 2024 https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-lee-krasner-finally-appreciated-mrs-pollock adresinden erişildi.
Financial Times. (2019). *Lee Krasner retrospektifi: Soyut ekspresyonizmin unutulmuş dehası*. 16 Aralık 2024 tarihinde https://www.ft.com/content/7f0d13c8-812b-11e9-b592-5fe435b57a3b adresinden erişildi.
García Portillo, R. (2021, 2 Haziran). *Gaea*. Historia Arte. 17 Aralık 2024 tarihinde https://historia-arte.com/obras/gaea adresinden erişildi.
Hilma af Klint Foundation. (2022, 2 Nisan). *The Hilma af Klint foundation*. 7 Aralık 2024 tarihinde https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/ adresinden erişildi.
Lesso, R. (2020, 7 Ocak). *Lee Krasner: Soyut dışavurumculuğun öncüsü*. The Collector. 18 Aralık 2024 tarihinde https://www.thecollector.com/lee-krasner-pioneer-of-abstract-expressionism/ adresinden erişildi.
Mendelsohn, M. (2017). *Emotionally charged paintings Lee Krasner created after Pollock's death*. Artsy. 19 Aralık 2024 tarihinde https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotionally-charged-paintings-lee-krasner-created-pollocks-death adresinden erişildi.
Meyer, I. (2024, 20 Mayıs). *Sonia Delaunay-Eş zamanlı zıtlıkların öncüsü.* Bağlam İçinde Sanat. 20 Aralık 2024 tarihinde https://artincontext.org/sonia-delaunay/ adresinden erişildi.
Minnie Muse. (2018, 26 Eylül). *Sonia Delaunay: Tekstiller*. 4 Aralık 2024 tarihinde https://www.minniemuse.com/articles/art-of/sonia-delaunay-textiles adresinden erişildi.
Nathan, E. (2011, 24 Mart). *Cooper-Hewitt'te Sonia Delaunay*. Artnet. 29 Aralık 2024 tarihinde https://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/sonia-delaunay-cooper-hewitt3-24-11.asp adresinden erişildi.
Saroglu, S. (2019). *Işığın ve umudun ressamı: Hilma af Klint.* arttv.com.tr. 29 Kasım 2024 tarihinde https://www.arttv.com.tr/yazi/sgn-ve-umudun-ressam-hilma-af-klint-yazan-selen-saroglu adresinden erişildi.
Solomon R. Guggenheim Museum. (2018). *Yaz Manzarası (1888),* Hilma af Klint [Ses

kaydı]. 29 Aralık 2024 tarihinde https://www.guggenheim.org/audio/track/summer-landscape-1888-by-hilma-af-klint adresinden erişildi.
The Art Story. (2008). *Georgia O'Keeffe: American painter*. 29 Kasım 2024 tarihinde https://www.theartstory.org/artist/okeeffe-georgia/ adresinden erişildi.
The Art Story Foundation. (2010). *Lee Krasner biography*. Retrieved from. 23 Aralık 2024 tarihinde https://www.theartstory.org/artist/krasner-lee/ adresinden erişildi.
The Art Story. (2017). *Hilma af Klint-Swedish Painter*. 26 Aralık 2024 tarihinde https://www.theartstory.org/artist/af-klint-hilma/ adresinden erişildi.
Türk Dil Kurumu. *Somut ve soyut tanımı*. 15 Şubat 2024 tarihinde https://www.tdk.gov.tr adresinden erişildi.
Wullschlager, J. (2019). *Lee Krasner retrospektifi: Soyut ekspresyonizmin unutulmuş dehası.* Financial Times. 28 Aralık 2024 tarihinde https://www.ft.com/content/7f0d13c8-812b-11e9-b592-5fe435b57a3b adresinden erişildi.

RESİM KAYNAKÇASI

Şekil 1: https://www.wga.hu/html_m/c/cezanne/6/
Şekil 2: https://www.moma.org/collection/works/62986
Şekil 3: https://www.aci-iac.ca/art-books/kazuo-nakamura/significance-and-critical-issues/
Şekil 4: https://www.wga.hu/html_m/c/cezanne/6/
Şekil 5: https://www.theartstory.org/artist/okeeffe-georgia/
Şekil 6: https://www.imdb.com/title/tt9760516/
Şekil 7: https://www.messynessychic.com/2021/11/12/shes-the-19th-century-mystic-painter-that-art-history-needs-to-be-rewritten-for/
Şekil 8: https://www.guggenheim.org/audio/track/summer-landscape-1888-by-hilma-af-klint
Şekil 9: https://www.guggenheim.org/articles/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint
Şekil 10: https://artblart.com/tag/hilma-af-klint-the-dove/
Şekil 11: https://www.wga.hu/html_m/c/cezanne/6/
Şekil 12: https://www.guggenheim.org/audio/track/group-iv-the-ten-largest-no-7-adulthood-1907-by-hilma-af-klint
Şekil 13: https://www.theartstory.org/artist/af-klint-hilma/
Şekil 14: https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/hilma-af-klint/
Şekil 15: https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/hilma-af-klint/

Şekil 16: https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/hilma-af-klint/

Şekil 17: https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/hilma-af-klint/

Şekil 18: https://www.theartstory.org/artist/af-klint-hilma/

Şekil 19: https://hilmaafklint.se/books/

Şekil 20: https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/hilma-af-klint/meditate-in-the-exhibition/

Şekil 21: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 22: https://www.minniemuse.com/articles/art-of/sonia-delaunay-textiles

Şekil 23: https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2021/01/Chevreul-Color-theory.html

Şekil 24: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/delaunay-sonia/simultaneous-contrasts

Şekil 25: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 26: https://www.wikiart.org/en/sonia-delaunay/the-ball

Şekil 27: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 28: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 29: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 30: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 31: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/sonia-delaunay-avant-garde-queen-art-fashion-vibrant-tate-modern

Şekil 32: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 33: https://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/sonia-delaunay-cooper-hewitt3-24-11.asp

Şekil 34: https://www.artnet.com/magazineus/reviews/nathan/sonia-delaunay-cooper-hewitt3-24-11.asp

Şekil 35: https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/

Şekil 36: https://galeriearenthon.com/en/oeuvre/sonia-delaunay-unesco-annee-internationale-de-la-femme/

Şekil 37: https://arthive.com/soniadelaunay/works/381190~Playing_cards

Şekil 38: https://thejewishmuseum.org/collection/30935-self-portrait

Şekil 39: https://www.moma.org/search/?query=lee+krasner

Şekil 40: https://www.moma.org/search/?query=lee+krasner

Şekil 41: https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/espace-presse/images/lee-krasner-la-couleur-vivante

Şekil 42: https://www.moma.org/search/?query=lee+krasner

Şekil 43: https://crystalbridges.org/blog/lee-krasner/

Şekil 44: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-emotionally-charged-paintings-lee-krasner-created-pollocks-death

Şekil 45: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486683

Şekil 46: https://www.moma.org/search/?query=lee+krasner

Şekil 47: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1504

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Tutku Nur AKTAŞ		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Resim		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi	Resim-İş Öğretmenliği	2016-2020
Tez Başlığı	Soyut Sanatta Üç Kadın Ressam: Hilma af Klint, Sonia Delaunay ve Lee Krasner		
Tez Danışmanı	Prof.. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN		

Akademik Eserler
(Makale, kitap, kitap bölümü, bildiri, poster, sergi, konser vb. eserlerden kaynakça yazım kurallarına göre en fazla 10 eser yazılmalıdır.)
Tezden üretilen yayınlar * ile işaretlenmelidir.

- Art & Sustain Karma Sergisi 5fil Fabrikası 2024
- Sabancı Kültür Merkezi Karma Sergisi 2022
- Kavramsal Sanat Uygulamaları Sergisi Galeri Eylül 2022
- Reddedilenler Sergisi Tilki Sanat 2022
- İzmir Kadın Müzesi Karma Sergisi 2022
- Disiplinlerarası Tematik Sanat ve Aile Danışmanlığı Sempozyumu"nda "Kavramsal Sanat Uygulamaları Kadın ve Sanat Proje Uygulaması" Sunumu 2022
- Dokuz Eylül Üniversitesi Galeri Eylül Karma Sergi 2018
- "Grup Armoni" Sergisi Çetin Emeç Sanat Galerisi 2018
- Suluboya Workshop DEÜ İMYO 10. Uluslararası Elektronik Haberleşme Şenliği 2018
- Dünya Otizm Haftası Karma Sergisi Küçükpark Meydan 2018
- Genç Sanatçılar Suluboya Sergisi ve Atölyesi Konak Belediyesi 2018
- "Dostluk" Karma Sergisi İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası 2018
- Olpesido Uluslararası "Kağıt İşler" Takas Projesi 2018
- Ege Üniversitesi 7. Uluslararası EGEART Sanat Günleri Galeri Eylül 2017
- "Grup Armoni" Sergisi İzmir Sulu Boya Ressamlar Derneği 2017

Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler

Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller