

Received / Makale Geliş Tarihi 06.09.2023
Published / Yayınlanma Tarihi 26.10.2023
Volume / Issue (Cilt/Sayı)-ss/pp 10(100), 2801-2815

Research Article / Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.10042358

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Emre Işık
<https://orcid.org/0000-0001-6876-7310>
Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/04mmwq306>

Hans Hofmann'ın Resmin Doğası ve Yapısına İlişkin Anlayışı Hans Hofmann's Understanding of the Nature and Structure of Painting

ÖZET

Amerikan sanatına yön veren öncü sanatçı ve eğitimci Hans Hofmann, Almanya'dan sonra New York ve Provincetown'da dersler vererek soyut ifadecilik akımının gelişimine katkı sağlamıştır. Sanatın kökeninin doğada yattığını savunur ve doğadan ilham alır. Hofmann, fiziksel dünya varlıklarını soyutlayarak temel şekillerle ifade eder. Sanatını doğanın enerjisi ve hareketiyle ilişkilendirirken, her sanat eserini duysal deneyimler yoluyla ifade edilen bir konu olarak görür. Hofmann, öğrencilerine yüzlerce kişiye öğretmenlik yaparak sanatı öğretmiş ve onun için sanatçının özgül yeteneklerinin doğuştan geldiğini savunmuştur. Malzemelerin doğası ve araçların kullanımı sanat eserlerinin ifadesini belirler. Hofmann'ın sanatı, renk, form ve hareketin birbirini etkilediği bir sistem olarak düşünülür. Resimde pozitif ve negatif yüzeyler arasındaki ilişkisi ve boşlukların önemi üzerinde durur. İtme ve çekme kavramı (push and pull), resmin derinliğini ve etkisini oluşturan temel bir prensibini renk, formu şekillendirerek resimsel öğelerin birbirleriyle etkileşimini vurgular. Sanat ve metafizik gerçeklik ilişkisini kurar ve ressamın tinsel gerçekliği duysal deneyimlerle ifade ettiğini savunur. Hofmann'ın sanat anlayışı, resimde doğa, enerji, renk ve ilişki üzerine derin bir felsefi yaklaşımı kendinden sonraki sanatçılara ilham oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Algı, Gerçeklik, Görünüş, Hans Hofmann, İtme ve Çekme.

ABSTRACT

Hans Hofmann, a pioneering artist and educator who shaped American art, contributed to the development of the abstract expressionism movement by giving lectures in New York and Provincetown after Germany. He argues that the origin of art lies in nature and is inspired by nature. Hofmann abstracts the physical world entities and expresses them with basic shapes. While he associates his art with the energy and movement of nature, he sees each work of art as a subject expressed through sensory experiences. Hofmann taught art by teaching hundreds of his students and argued that the artist's specific talents were innate. The nature of materials and the use of tools determine the expression of works of art. Hofmann's art is considered as a system in which color, form and movement influence each other. It focuses on the relationship between positive and negative surfaces and the importance of spaces in painting. The concept of push and pull emphasizes the interaction of pictorial elements with each other by shaping color and form, a basic principle that creates the depth and effect of painting. He establishes the relationship between art and metaphysical reality and argues that the painter expresses spiritual reality through sensory experiences. Hofmann's understanding of art and his deep philosophical approach to nature, energy, color and relationship in painting inspire the artists who came after him.

Keywords: Perception, Reality, Appearance, Hans Hofmann, Push and Pull.

1. GİRİŞ

I. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan sanatının önemli figürlerinden biri olan Hans Hofmann (1880–1966), renkli tuvaleriyle birçok sanatçı kuşağı için etkili bir öğretmen olarak tanınmış ve ün kazanmıştır. Önce doğduğu Almanya'da, ardından New York ve Provincetown'da ders vermiş ve Soyut İfadecilik akımının gelişiminde önemli katkıları olmuştur.

1900 ile 1930 arasındaki yıllarda Hofmann'ın ilk çalışmaları, yıllar süren resim yapma deneyimlerini sanat okullarında öğrencileriyle paylaşımı, onu Münih'e, ardından Paris'e götürmüş, sonrasında ise tekrar Münih'e geri dönmüştür. 1933'ten itibaren ve sonraki dört on yıl boyunca New York ve Provincetown'da yaşamıştır. Hofmann'ın en önemli modern sanat öğretmenlerinden önde gelen modern bir sanatçıya dönüşümü, onu yirminci yüzyılın en önde gelen sanatçılarından, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinsky, Sonia ve Robert Delaunay, Betty Parsons, Peggy Guggenheim, Lee Krasner, Jackson Pollock ve sanat eleştirmenleri, galeri sahipleri ile ve birçok çevreyle buluşturmuştur. Başarılı

kariyeri savaş sonrası modern sanat taciri Sam Kootz ve sanat tarihçisi, eleştirmen Clement Greenberg tarafından desteklenmiştir.

Hofmann, 1944'te New York'taki Art of This Century galerisindeki ilk kişisel sergisini açtığında 64 yaşındaydı. İlerleyen yaşına rağmen okulunu 1956'da kapatıncaya kadar öğretim ve resim yapma taleplerini değerlendirmeyi başarmıştır. Bu azmi, onun Soyut İfadecilik akımının yükseliş döneminde kendi resmine yeniden odaklanmasına olanak tanımıştır. Hofmann'ın üretkenliği, özellikle Matisse'in renk kullanımı ve Kübizm'in biçimi yerinden etmesinden etkilenecek "itme ve çekme" olarak adlandırdığı bir sanat yaklaşımı ve teorisi geliştirmiştir. Hofmann her zaman cesur, deneysel renk kombinasyonları ve biçimsel karşıtlıklar yaratmış, tür ve tarz sınırlarını aşmıştır.

2. DOĞA VE SANAT

Hofmann için sanatın kökeni doğada yatar. Bir ressam ister doğudan tabiattan veya modelden, ister zihinden, isterse hayal gücünden çalışıyor olsun, "doğa her zaman yaratıcı dürtülerin kaynağıdır" (Hofmann, 1987: 69; Hofmann, 1967: 70-72). Genellikle soyut bir ressam olarak düşünülüyor olmasına rağmen aslında, sanatının her detayında doğa felsefesi yatmaktadır (Seitz, 1963: 11).

Üç boyutlu nesnelere doğanın en belirgin görünüşleridir. Bazı modern sanatçıların aksine, Hofmann, dağlardan, binalara, natüromorttan canlı modele kadar tüm kategorilerin fiziki yapısına özenle eğilir, fakat onları kendince yalın ve özleştirilmiş olarak kare, küp, silindir, küre şekline indirger. Ancak, fiziksel dünya üç boyutludur, "hacim ve mekân dünyasında yaşadığımız için". Hofmann soyutlanmış nesnelere sanatsal olarak nispeten anlamsız bulur (Seitz, 1963: 11).

Objeler her zaman "negatif" doldurulmamış boşluklarla çevrenin: görünür maddenin bölümleri arasındaki ve çevresindeki boşlukların yapılandırması ikincil sırada olmasına rağmen önemlidir (Hofmann, 1967: 70-72). Objenin dış yüzeyleri boşluklar tarafından belirir. Bu nedenle obje bir "mekân yaratıcısı" haline gelir, "çevreye yansımaya boşluğu da katarak kendi fiziksel sınırını aşar". Boşlukların da objeler gibi hacimleri vardır, biçimleri vardır ve objeler kadar somuttur. Pozitif ve negatif yüzey sentezi uzamsal bir bütünlük üretir. Nesnelere ve onları çevreleyen negatif hacimlerin görünüşlerinden önce, doğanın ilk prensibi hayatın kendisidir (Seitz, 1963: 11). "Hareket olmaksızın yaşam olmaz ve yaşam olmaksızın da hareket olmaz" (Hofmann, 1987: 72; Chipp, 1968: 542). "Yaşam dolu form" ve "kuvvet tarafından itilen boşluk" birbirine kenetlenir. Uzay "hareketle, güçlerle, karşı kuvvetlerle, gerginliklerle, işlevlerle, renklerle, ışıkla, yaşamla, ritimle ve yüce tanrısallığın eğilimleriyle doludur" (Seitz, 1963: 11).

"Görsel olarak deneyimlediğimiz ve tüm varlığımızla beslediğimiz dünya, mistik renk alanı olarak algılanıyor. Tüm varlığımız onun tarafından besleniyor". "Biçim sadece ışık aracılığıyla, ışık ise sadece form aracılığıyla vardır". Renk, ışığın hiçbir zaman statik olmayan bir etkisidir. Bu yorumu takiben, Hofmann'ın en soyut şerit "nesnelere" resimleri bile genellikle renk dikkörtgenleri "negatif olsa da" yine de enerji verilen, aydınlatılan ve böylece doldurulan hacimler arasında bir etkileşim olarak görülebilir. Bu resimler doğayı temsil etmez, ancak ilkelerini takip eder: İşte, Hofmann'ın doğa ile ilişkilendirilen soyut resimlerinin bağlantısı burada, doğadan elde edilen yaratılış prensipleri nesnelere imitasyonu ve düzenlemesinin çok ötesine geçer. Doğa, derin görsel deneyim ve canlılık açısından uyarıcı ve sanatçının yaratıcılığı için modeldir. Doğada durmak bilmeyen yaratma dürtüsü yaşam canlılığından, hareket, ritim, ışık, zaman, renk ve mizaçtan gelir. Kısacası, her şey form ve düşünce gerçekliği içinde oluşur (Seitz, 1963: 11, 14).

3. ALGI, GERÇEKLİK, GÖRÜNÜŞ, ETKİ, EMPATİ

Duyusal deneyimleri yoluyla doğa kavramından giderek hızla uzaklaşan bilim insanının aksine, sanatçı süje için her şeyden önce algılanan bir konu olmalıdır (Seitz, 1963: 14).

"Tüm deneyimlerimiz, merkezinde insanın olduğu evrenin bir bütün olarak algılanmasıyla sonuçlanır" (Chipp, 1968: 539). İnsan doğanın bir parçasıdır, ondan kaçamaz. Bu nedenle ressamın ilk sorumluluğu "görmeyi öğrenmek"tir. Dünyayı boyama arzusu içinde, gözleri ona karşılık verirken Claude Monet, hafızanın ve duyguların taşıyıcısını görmezden gelmeye çalıştı (Seitz, 1963: 14).

Sonuçta varsayımsal olmaktan başka bir şey olan böylesine saflaştırılmış görme elde edilebilirse, Hofmann bunu doğanın "optik sinirin ışıkla uyarılması"nın sanatçı açısından yetersiz bir indirgenme olduğunu düşünürdü; Fakat o insan gözlerinin iki boyutlu ekranında renkli şekilleri algıladığını biliyor: "Aslında sadece şeylerin görünüşünü görüyoruz. Vizyonumuz iki boyutlu, ama gerçeklik üç boyutlu." Hofmann'ın gözlemlediği gibi Empresyonistler ışığın birliğine ulaştılar ve iki boyuta indirgediler (Seitz, 1963: 14; Hofmann, 1967: 70-72).

Hofmann, “gerçeklik” ile “görünüm” olarak adlandırdığı şey arasında keskin bir ayırım yapmaya büyük önem vermektedir: Görülebilecek iki boyutlu görüntü (Seitz, 1963: 14). “Işık ve gölge her zaman form hakkındaki gerçeği aktarmaz. Sadece diğer duyularımızın yardımıyla önümüzde bulunan form hakkında doğru bir anlayış kazanırız” (Hofmann, 1967: 54).

Mekânsal doğa iki boyutlu değildir, sadece öyle görünüyor. Öte yandan, imgelemdeki gerçekliğin görünüşü düz olsa da, genişletilmiş algıdaki üç boyutluluğun etkisini verir. Bu nedenle resim sadece görmeye dayanmamalıdır, çünkü fiziksel gözlerle görmek körlük sınırlıdır. Aslında tüm duyularımızla görüyoruz. Tüm duyularımız, birleştikleri ve üst üste geldikleri zihin üzerindeki aksiyonlarında birbirlerine bağımlıdır... *Fragrance* (Resim 1) ya da *The Whisper of the South Wind* gibi eserler Hofmann’ın doğanın yaratıcı gözleminin işitme ve dokunmanın yanı sıra, mekânın ve hareketin canlandırılmamış duyularına dayanması gerektiğine olan inancını göstermektedir (Seitz, 1963: 14).



Resim 1. Hans Hofmann, “Fragrance”, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.4 x 121.9 cm, (MurtualArt, t.y.).

“İç görü”, bilinçli olarak zenginleştirilmiş algı için kullanılan bir terimdir - çevre ile insan arasındaki iletişimin tüm yollarının bir sentezidir (Seitz, 1963: 14).

Tinsel projeksiyon gücümüzü kullanmaya başlayarak, duygusal deneyimlerimiz, salt, duyusal deneyimin ötesinde şeylerin özünü kavrayabileceğimiz bir iç algı olarak bir araya getirilebilir. Fiziksel görme sadece kabuğu ve benzemeyi görür - iç görü ise içeriği/özünü görür ve şeylerin tutarlılığını kavrar. Bu şeyler, ilişkilerinde ve bağlantılarında, bize gerçek olmayan, ama aşırı duyarlı olan etkiler sunar. Bildiğimiz kadarıyla varlığın özü kendi içinde yatar. Ancak içsel algımız sayesinde karşıt güçleri ve şeylerin tutarlılığını kavrarız (Hofmann, 1947; Akt., Healy, 2003: 18-19).

Sezgi veya empati bilinci, iç görme ile ilgilidir. Hofmann empatiyi “kişinin kendi bilincinin başka bir varlığa veya şeye hayali yansıması” olarak tanımlar. Görsel deneyime uygulandığında, “biçimsel ve mekânsal ilişkilerin veya gerilimlerin niteliklerini algılamak sezgisel kabiliyettir...” (Chipp, 1968: 537-538; Hofmann, 1967: 70-72).

Geçmiş deneyimlerden ve duygulardan gelen tüm duyulardaki empati verilerinin üstündeki yoğunlaşmaya odaklanarak, salt görünüm, algılayıcının yarattığı, üç boyut, yaşamsal güç ve doğanın uzamsal birliğinin karşılığı olan bir etki kazanır (Seitz, 1963: 14).

4. SANATÇI ve EĞİTİMCİ KİŞİLİĞİ

Hofmann, 20. yüzyılın belki de en deneyimli ve başarılı resim öğretmenidir. Dolayısıyla sanatçı olmak için belirlemiş olduğu zorlu ve sarıh standartlar dikkatlice değerlendirilmelidir.

Yüzlerce öğrenci ile iletişim kurması sonucu tesbitleri; sanatçı doğulacağına, sezgi, derinlik ve üstünlük gibi öğretilen niteliklere bir dereceye kadar doğuştan sahip olunması gerektiği şeklindedir.

Dünyanın en sıradan algısıyla çok dar bir kapsamda çeşitli kaynaklardan bilinçsizce elde edilen malzemelerin tutarlılık içinde bütünleştirilmesi yaratıcıdır. “Farkındalık” algısıyla yüksek derecede empatik projeksiyon eşlik ettiğinde böyle bir hassasiyet bile sanata yaklaşır. Hofmann böyle bir duyarlılığın sanatta “yaratılışın kaynağı” olduğuna inanıyor. Yükseltilmiş algı yaratıcı süreci başlatır, ancak yaratıcılığın ve duyarlılığın daha yüksek seviyesine ulaşmak için amaçlı bir uygulama yapılmalıdır (Seitz, 1963: 15). “Kaliteyi iddia edebilecek her gerçek sanatsal ifade bilinçli duygu ve algılamının

ürünüdür". En büyük sanat eserleri "deneyim bilinci" ile oluşturulan sanat eserleridir. Bu nedenle, çocuk sanatı ve usta sanatı arasındaki fark, "birinde saf bir bilinçaltından ve duygusaldan yaklaşılr, diğeri ise çalışma geliştikçe ve ifade araçlarına daha büyük hakimiyet kurdukça duygusal olarak deneyim bilinci gelişir" (Chipp, 1968: 539; Hofmann, 1987: 70).

Sanat, his ve duygu ile başlatılmalıdır. Akıl yürütmekten ziyade önsezi ile çalışan sanatçının zihninde "hayal ve gerçek iç içedir". Fakat sanatçı hayal gücü ve empati yeteneğini eşzamanlı olarak etkin bir şekilde geliştirdikten sonra yaratabilir" (Chipp, 1968: 540; Hofmann, 1987: 70). Hofmann'ın felsefesi bağlamında sanatçının yaratıcılığı doğadan ayrılamaz; "O zihindeki doğayı yeni bir yaratıma dönüştüren bir vasıta"dır" (Hofmann, 1967: 70-72). Onun metafizik gücü, varlıkların özündeki nitelikleri sezinleme yeteneği, doğal bir yaratıcı potansiyelin görünüşleridir (Seitz, 1963: 15). Aynı şekilde, teorik olarak resim "renğin resimsel yaşamının gerçek kaynakları haline gelen hayati güçlere dönüştüğü bir değişim süreci"dir (Hofmann, 1956: 14). Yüksek algı ve deneyimlerinin derinliği nedeniyle sanatçı "nesnel dünyanın yüzeysel gerekliliklerine nispeten az önem veriyor" (Seitz, 1963: 15).

5. SANATTA YARATICILIK

"Yaratma mutlak surette farklı üç faktör tarafından yönetilir: birincisi, bizi kendi yasalarıyla etkileyen doğa; ikincisi, doğayla ve onun varlıklarıyla tinsel bir temas kuran sanatçı; ve üçüncüsü, sanatçının iç dünyasını yansıtan ifade aracı" (Hofmann, 1967: 48, 55). Bu üç bileşenden sadece biri araç, malzemedir.

Resimde yaratılış, ilk olarak, empati yeteneğinde deneyimleme gücü, ikincisi, fiziksel ifade ortamının verdiği ilhamla tinsel yaşamı ifade etme yeteneğidir. Tuval astarlandıktan sonra, resimleme sürecinde hiçbir olay, ne sadece teknik, ne hazırlık ne de sanatkârlık değildir. Sanatçının tuvale her dokunuşu, bir yandan doğaya, diğeri yandan en sezgisel ve bireşimsel gücünü yansıtmayı gerektirir. İlk taslağından nihai gerçekleştirmeye kadar bir yapıtın kaç aşaması olursa olsun, her aşamasında bir sanat eseri olmalıdır (Seitz, 1963: 15). Her noktasında "estetik yaratma, doğanın temelini hissetmenin yani sıra ifade ortamının özünü hissetmeyi gerektirir. İlkinden kazanılan plastik deneyim, sonraki safhalarda plastik diline dönüştürülmelidir. Doğa kopyalanamaz. Bir duygudan diğeri sürekli bir karşı 4ngeleme eserin kalitesini belirler. Yapıt bütünsel olarak sanatçının duyarlılığını ve mizacını içerir" (Friedel & Dickey, 1998: 93-94).

Yaratmanın düzenlemeden çok daha fazlası olduğunu söylemenin gereği bile yoktur. Düzenleme gerçek bir kompozisyon değildir ve bu yüzden sanat değildir. "Resimli bir dekoratif düzenleme sadece zevkle belirlenir ki o sadece geçici bir moda zaten modası geçer". Ne taklit, tasvir, ne de kinaye veya simgecilik sanat değildir. Bu tür amaçlar ve başarılar - yaratıcı resme zıt olmasa da, sanatçının resimsel olan gerçek probleminin dışındadır (Seitz, 1963: 18).

6. SANAT ÜRETİMİNDE ARAÇ ve MALZEMELER

Sanat üretiminde her malzemenin doğasından kaynaklanan vurgu ve kullanılan araçlardaki farklılık yüzünden sanatlar arasında ifade farkı yaşanmaktadır. Her ifade aracı kendi varlık düzenine, kendi varlık basamaklarına sahiptir.

Sanatlar arasındaki fark, ifade araçlarındaki farktan kaynaklanmaktadır. Her ifade aracının kendi varlık sırası, kendi birimleri vardır. Kullandıkları araç ve gereçler ne olursa olsun gerçeklik içerisinde içgörüler bir dereceye kadar bütün sanatçılar tarafından paylaşılır (Seitz, 1963: 18).

Gerçeklik ve sanat arasında; heykeltıraşlar için oyulacak, kalıplanacak veya monte edilecek malzemeler, dansçı veya koreograf için bedensel formlar ve hareketler, bestekâr için sesler, şair için kelimeler, collagist için kağıtlar veya diğeri materyaller, ressam için tuval ve boyadır (Seitz, 1963: 18).

Sanatçı, kendi seçtiği medyum aracılığıyla duygularını ifade edebilmelidir, çünkü "medyumun doğasını keşfetmek, yaratma sürecinin yanı sıra doğayı anlamının bir parçasıdır" (Hofmann, 1967: 70-72; Hofmann, 1987: 69). Medyumun doğal nitelikleri, bir fikrin taşıyıcısı olacaksa mutlaka algılanmalı ve anlaşılmalıdır. Fikir, sadece medyumun dışsal özelliklerine değil, içsel kalitesine dönüştürülüp uyarlanmalıdır. Her ne kadar "aynı biçimlendirici fikir birkaç farklı medyumda ifade edilebilirse de" bir müzikal fikir müzikal araçlarla, edebi fikir edebi yazırlarla ve resimsel fikir plastik medyumlarla ifade edilmelidir (Seitz, 1963: 18; Chipp, 1968: 541).

Ressamın boyamaya başlamadan önce karşı karşıya olduğu gerçeklik çifttir: tuvalindeki ağaç ve bir kitaptan önce duygu ve düşüncelerinden dışa doğru her yöne yayılan dünya ve evrendir. Resimler düz ve genellikle dikdörtgen şeklindedir. Boyama süreci başlamadan önce Hofmann'ın "birinci yasası" medyum yürürlüktedir: Bu yüzden "Resmin özü resim düzlemidir". Ancak ilk çizgiye başlamadan önce resim

düzlemi, boyama yüzeyi ile aynıdır. Bir çalışma geliştikçe, fiziksel bir nesne - algısal ve metafizik, yarı saydam bir ilişkisel ekran içinde soğurulur. Ressam tarafından gerçekleştirilen plastik dönüşüm, üç boyutlu gerçekliği iki boyutlu görünüme dönüştüren görme yeteneği ile gerçekleşenin tersidir. Hofmann; iki boyutlu resim bir dizi entelektüel, duygusal ve duysal deneyimleri uyandırabilen üç boyutlu bir etki meydana getirmelidir (Seitz, 1963: 18). Resimsel aleti resim düzlemi ile birleştiğinde ve doğa ifade-aracının nitelikleri açısından şekillendirildiğinde sanat çalışması estetikdir (Hofmann, 1967: 70-72). “Plastik bir ifade bulan bir düşünce, kendi plastik deyimine uygun olarak genişlemeye devam etmelidir... Ne müzik ne de edebiyat tamamen diğer sanat biçimlerine çevrilemez ve böylece plastik bir sanat, üst üste binmiş edebi bir anlamla yaratılamaz. Bunu yapmaya çalışan bir sanatçı, gösteri standından başka bir şey üretmez. Dağınıklık içinde parçalanmış mekanistik düşünceye maruz kalarak, görsel hikâye anlatımı ile yetinir” (Hofmann, 1967: 40). Bunlar; Hofmann’ın plastik ressamın uyması gerektiğini belirlediği “temel yasalar”dır, ancak kendi gereksinimlerine göre herhangi bir spesifik işte sistematik olarak uygulanamazlar, hatta mantıksal olarak takip edilemezler (Seitz, 1963: 19). Bir keresinde “Bir resim hazırlarken,” dedi ki; dikkatlice formüle edilmiş kurallarının karakteristik meydan okumasında “Ne yaptığımı bilmek istemiyorum, bir resim bilmekle değil duygu ile yapılmalıdır” (De Kooning, 1950: 40). Resmine gerçekte nasıl yaklaştığı sorulduğunda, şöyle cevap verir: resim yapma eyleminde “Aklımı ve işimi harici bağlantılardan uzak tutuyorum. Resmin gelişiminin sürekli olarak gerektirdiği eylemlerden tamamen ilham alıyorum ve heyecanlanıyorum. Bu beni olumlu bir ruh haline sokuyor, Başlangıcından resim gerçekleşinceye kadar inatla takip etmem gerekiyor. Bu basit görünüyor, fakat aslında uzun araştırmaların meyvesidir” (Friedel & Dickey, 1998: 90).

7. RESİM DÜZLEMİ

Tarih boyunca Asur ve Mısır gibi geleneksel resim stillerinde bile ressamlar iki boyutlu bir yüzey üzerinde ebedi ve derinlik yanılması yaratmaya çalıştılar. Hofmann bu geleneksel amacı hiç terk etmedi. Ancak hem doğaya olan hissi hem de Post-Empresyonist gelenek içindeki gelişimi, Rönesans ve Rönesans sonrası ustaların çoğunun kullandığı uzamsal temsil yöntemlerini küçümsemesine neden oldu. Derinlik, “nesnelerin kaçış noktasına doğru birbiri ardına düzenlenmesi” ne de ton geçişi ile benzeştirilmemelidir (Seitz, 1963: 21). “Resim düzlemi, tamamlanan resimdeki nihai dönüşümüne ulaşıncaya kadar tüm yaratım süreci boyunca iki boyutlu olarak korunmalıdır” (Chipp, 1968: 542). Tuval yüzeyine temsil ettiği önemi aşın vurgulamak imkânsızdır. Tuval yüzeyi asla bir sahne gibi oylumlanmamalı veya içine boyanmış nesnelerin yerleştirilebileceği bir kutu olarak ele alınmamalıdır. Bunu, oyuncunun her dokunuşuna bir arp gibi tepki veren bir enstrüman olarak görüyor. Yazısında defalarca sadece resim düzlemini korumakla kalmayıp, aynı zamanda onu sınırlayan iki dikey ve iki yatay çizgi için kaygılarını vurgular. Tuval üzerine yerleştirilen herhangi bir çizgi zaten beşincidir. İşlenmemiş bir yüzeye yerleştirilen en küçük işaretin iki boyutlu konumu ile anlaşılır bir pozisyon ve derinlik hareketi arasında hemen bir gerilim oluşturacağını göstermiştir. Tek bir dokunuş, düzlüğü uzaya dönüştürebilir, hal böyleyken gizemli ve güzel bir algılama paradoksu ile resmin yüzey gerilimini dokunulmaz bırakabilir. Böyle bir etki, kazara bir vuruşla bile elde edilebilir, fakat sadece estetik olarak duyarlı bir sanatçı tarafından genişletilebilir, sürdürülebilir ve geliştirilebilir. Hofmann: Yüzeydeki düzlüğün içindeki boşlukta karışıklıklar engellemeli “oyumlardan” ve resim düzlemini derinlemesine yok edebilecek- doğanın imitasyonu olan antisanat unsurlardan kaçınmalı. Sadece modern bir algı psikolojisi, Hofmann’ın tuvallerinde düzlük ve mekânın eşzamanlılığına katkıda bulunan birbiriyle ilişkili görüş ve deneyim faktörlerini detaylı olarak açıklayabilir. Bir sanatçı ve eski öğretmen olarak, bilimsel analizle parçalamak yerine, neler olduğunu tarif etmeyi tercih ediyor. Ressamın elinde canlanan fırça veya spatül resim yüzeyine dokunduğunda, yüzey otomatik olarak bir karşı içtepi ile cevap verir. Resmin “radar benzeri üç boyutlu yanıtı”, “bu tür canlandırmalara estetik olarak en yüksek hassasiyetle yanıt veren doğal yasaların hakimiyeti altındadır”. Formları gerçek nesnelere benzese bile böyle tasarlanmış bir resim temsil değildir, fakat ressam ile resim arasında sürekli bir diyalogdur.

8. RESİMSSEL ÖGELER

Wassily Kandinsky’nin ikinci kitabı, “Nokta ve Çizgiden Yüzeğe” adını taşır. Pratikte sıklıkla kaynaşmış ve karıştırılmış olsalar da, bu resimsel unsurları her zaman ayrılmış gibi tartışmak kolaylıktır. Çeşitli eklemeler, vuruşlar, serbestçe şekillendirilmiş alanlar, damlatmalar, sıçratmalar ve bunların kombinasyonları uygun şekilde kullanıldığında form üreten soyut resmin temel unsurlarıdır (Seitz, 1963: 21; Hofmann, 1967: 54).

Hofmann çizgi ve düzlem kavramını ayırır. Noktaları ve çizgileri ikincil araçlar olarak görür. Klee, Tobey veya Pollock gibi ressamlardan farklı olarak, 1940’lardan beri çizgiyi nadiren ve son aksan, süsleme veya hareket vurgusu olarak kullandı. Gerçekten de; neoklasik ve akademik ressamların sert hatlarıyla

ilişkilendirdiği için Hofmann çizginin potansiyelini hafife aldığı söylenebilir. “Sadece çizgi konseptine dayanan bir çalışma, bir illüstrasyondan çok daha fazlasıdır, ancak resimsel yapıya ulaşmakta başarısız olur” (Seitz, 1963: 21, 24). Bir çizgi kavramı, resimsel alanı kesinlikle kontrol edemez. Bir çizgi alan içine ve dışına serbestçe akabilir, fakat bağımsız olarak estetik yaratılış için gerekli olan “itme ve çekme” olgusunu yaratamaz (Hofmann, 1967: 44).

Hofmann’ın gelişiminin biçimlendirici dönemi erken kübizm ortamındaydı ve resimlerinin mimarlık temeline dayandığı hatırlanmalıdır. Yapısalcı kavramı ışığında bakıldığında; çizgiler-ana hatlar, düzlemlerin bulunduğu kenarlar olarak ortaya çıkar. “Mekânsal olarak tasarlanmış bir çizgi kendi seyrinde, çok sayıda düzlemde farklı konumlardan gelişir” ve “her zaman birkaç yüzey düzlemine dokunur ya da geçer”. Çizgi, bir düzlemi veya boyalı alanı bölerek ya da birleştirerek sınırlamaya yarayan; özgür, estetik bir etki yaratma aracı haline gelir.

Hofmann’a göre düzlem, heykel ve mimaride olduğu gibi resmin temel ögesidir. Kübizm, sanatçının çizgiden düzlem kavramına geçerek geleneği kırdığı bir devrimdi.

Hofmann’ın hayranı olduğu Piero della Francesca, Michelangelo ve Rembrandt gibi Rönesans ve Barok ustaları, “düzlem bilincine” kısmen sahip oldukları için muhteşemdiler (Seitz, 1963: 24). Her düzlem, mimaride mekânın bir parçasıdır. Bir dizi yüzey birbirine karşıt olduğunda, uzamsal bir etki ortaya çıkar. Bir düzlem, bir binanın duvarlarına benzer işleve sahiptir. Belirli bir ilişkideki bu tür duvarlar, bu mekânın yaratıcısı olan mimarın fikriyle uyum içinde mimari bir alan yaratır (Hofmann, 1967: 44).

Hofmann “Düzlemler”, “kendi yarattığım alanın temel direkleridir” diyor. Böyle bir tablo Hofmann’a göre “plastik cehalet ya da tam boşluk” anlamına gelir.

“Boş yüzey”den söz ettiğinde, “plastik içeriğin boş” anlamına gelir. Karşı tehlike – Rönesans perspektifi ve ton modellemesi kullanılarak gerçek derinlik ve kütlenin taklidi “mimari duvarda resim yüzeyini büyük bir delik haline getirir. Rönesans perspektifinin derinliğe doğru/derinlik sadece bir yönü vardır. Derinlik resimsel olarak cevap vermez. Bu, resimsel düzlemin tam tersi olan arındırılmış çorak bir alan üretir.

9. İTME VE ÇEKME (PUSH AND PULL)

Estetik yaratımın gizemi, iki boyutlu ve üç boyutlu düalizme dayanır (Chipp, 1968: 540; Hofmann, 1987: 70). Su yüzeyinin altında parlayan mineraller gibi, formlar itmek ve çekmek ve hareketle, sanki nabız atıyor gibi kendi manyetik yaşam güçleri ile donatılmış.

“İtme ve çekme” Hofmann’ın düzlük ve derinliğin eşzamanlı işleyişini tasarlamakta kullandığı bu terim meşhur oldu (Seitz, 1963: 27).

İtme ve çekme, son yarım yüzyılın en ünlü tablolarının çoğunun merkezinde yer alan bir olgudur (Seitz, 1963: 27). Hofmann şöyle devam etti: “Sadece itme ve çekmenin gerilimindeki varyasyonlardan plastik yaratma gerçekleşecektir”. “İtme çekme ile çekme de itme ile karşılığını bulur” (Hofmann, 1967: 44-45). New York galerisinde Ocak 1947’de “The Ideographic Picture” sergisini açtı. Barnett Newman sergiyi küratörlük etti ve Newman ve Hofmann’ın yanı sıra Ad Reinhardt, Rothko, Theodoros Stamos ve Clyfford Still’in eserlerini içeriyordu. Bir ideogram, Newman katalog önsözünde “bir nesnenin adını ifade etmeden bir nesnenin fikrini öneren bir karakter, sembol veya şekil”dir diye yazdı. Yeni soyut eğilimleri, Pasifik Kuzeybatı Sahili yerli halkının ritüelist sanatsal uygulamalarıyla ilişkilendirdi. Newman’a göre soyut şekil, kendi gerçekliğini temsil etmek için doğal bir amaca sahiptir: “Estetik sanatın temeli, saf fikirdir”.



Resim 2. Hans Hofmann, “Submerged”, 1947, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 75 cm, (Artnet, t.y.).

Hofmann, belirsiz mekânsal ağlar içinde serbest ve birbiriyle bağlantılı unsurlar olarak işlev gören büyük soyut ve fantastik formları araştırmaya devam etti. Dalgalandan biçimsel şekiller, *Submerged* (Resim 2) adlı eserde, New York'taki Kootz Galerisi'ndeki Hofmann'ın kişisel sergisine dahil edilen en yeni eserlerden biri olarak çok renkli bir ortamda yer alıyor. Rengârenk bölgeler arasında sarı, kırmızı, mavi, yeşil tarafından kesilen diagonal siyah çizgilerle. Phosphoric Form'un sıvı şekillerine benzer şekilde ve muhtemelen bir çalışma olarak önceden geldiği eserlerle uyumlu olarak, Hofmann inceltme renklerinin ve ilkel hatların inceltilmesiyle kompozisyonuna başladı. Ardından, fırça ve vurulan pigmentleri katmanladı, böldü ve birbirine bağladı, negatif ve pozitif resimsel değerlerin sürekli bir akışı tarafından canlandırılan enerji ve gerilimler sistemi oluşturdu. Hofmann, böylece şekillerin ve yüzeylerin içinden ve boyuta doğru bakma hissi yaratmayı başardı.

Algıdan farklı olarak görme, gerçekliğin üç boyutlu görünümünü iki boyuta indirger. Zihnimizde oluşan bu renkli ışık ekranı hacimsel bir etkiye sahiptir. Çizim kâğıdı ve tuval düz olduğu için, “resim düzlemi ve görünüş özünde aynıdır”. Fiziksel bir gerçeklik olarak resim dikdörtgen içindeki noktaların, çizgilerin, yüzeylerin çeşitli renkte ve tonda düzenlemelerinden oluşur. Plastik bir sonuç elde edilecekse, Hofmann, bir yandan pasif ve boş bir düzlük, öte yandan taklit ve çorak bir derinlik gibi iki karşıt tuzaktan kaçınılması gerektiğine dikkat çekiyor: El değmemiş tuval boştur, “dokunulmuş” bir tuval de boş olabilir, ancak tuval yüzeyi üst üste bindirilmiş uyumlu bir biçimde tasarımının taşıyıcısı olarak kullanılacaksa durum değişir. Pasif düzlem örnekleri, popüler sanatçı diye isimlendirilen kişilerin yaptıkları dekorasyon, reklam, ticari sanat banalitesi her yerde. Bu yüzden “boş düzlem” söz konusu olduğunda kastettiği şey, “plastik içeriği boş”tur. Gerçek derinlik ve kütlenin taklidi Rönesans perspektifinin ve ton modellemesinin kullanılmasıyla "mimari duvardaki resim yüzeyini muazzam bir çukura dönüştürür. Rönesans perspektifi sadece tek yönlü derinliğe sahiptir. Derinlik resimsel olarak geriye dönük karşılık vermez. Tam tersine bu, resimsel olarak çorak, verimsiz bir alan üretir. Ayna (kötü resim gibi) sadece doğal alanın yanılması yaratır. En iyi ihtimal, yanılama (illüzyonizm) “üç boyutlu hissedilen şeyin sadece bir kısmını içeren özel bir durumdur”.

Doğadaki görünüş ve gerçeklik gibi, plastik yaratım uzamsal olarak farklıdır. İzleyici vizyonu sadece araçlarıyla çalışmaya zorlanan ressam, “etkinlik” halindeyken plastisite sağlamalıdır, ancak resmin iki boyutluluğunu asla ihlal etmemeli, - bu başarı gibi görünse de mantıken imkânsızdır. Doğadaki görünüş ve gerçekliğin düalizmi gibi, plastik yaratım uzamsal olarak çeşitlidir.

Mevcut imkânlarla yalnızca izleyici tasavvuruyla çalışma zorunluğundaki ressam, “etkinlik” halinde plastiklik başarı sağlamalı, asla ihlal etmemeli, resimde iki boyutluk mantıken imkânsız olmasına rağmen bu başarı olabilir. Doğada gördüklerimiz, 'kavramsal olarak' resim yüzeyinde derin bir değişim hareketine dönüşüyor. Değişim eylemindeki fiziksel taşıyıcılar, kullanılan boya, çizgi vs. resimsel araçlardır. Doğadaki üç boyutlu görüntüler tuval üzerinde iki boyuta indirgenmiş olsa bile hacimsel bir iddia gerektirir. Hofmann açısından estetik olarak yaratılmış bu iki değerli alan, resmin gizli içsel yasalarının realitesine dayanan estetik bir fenomen olarak doğadaki kadar gerçektir. Böylece iki boyut hiçbir zaman üç boyutluluğun dışlanması anlamına gelmez, “Aksine, üç boyutluluğun yüzde yüz gerçekleşmesi anlamına gelir, daha da azı üç boyutluluğun yüzde yüz olma potansiyeli iki boyutluluktur”. Mekânın daha kolay

anlaşılır bir değerlendirmesi Hofmann'ın pozitif ve negatif alan hakkındaki gözlemlerinde heykelde bulunabilir ki bu doğa gerçekliğini resimlemekten çok daha yakın bir araçtır.

Yüzey her şeyde olduğundan dolayı temel bir form tanımlar. Tüm yüzeyleri sarmalayan temel bir formun çekirdeği aktif ve hayati bir plastik hacmi oluşturur. Biz bir hacmi az ya da çok, karmaşık düzlem oluşumu olarak tanımladık. Bu tür hacimlerin birçoğu plastik analiz için önemli ölçüde daha fazla zorluk sunar... Heykel temel formlarla ilgilenir. Temel formlar: küpler, koniler, küreler ve piramitlerdir. Her konu kendine has temel, karakteristik bir forma sahiptir... Hacimler birbirine nüfuz eder ve böylece artık tek oluşum değildir. İki veya daha fazla hacim birbirine nüfuz ettiğinde, tamamen yepyeni bir form oluşturulur. Temel formlar pozitif alan hacimleridir; bu pozitif alan hacimlerinin karşıtlığı yoluyla negatif alan yaratılır. Pozitif alan yaşamla doludur - negatif alan zorla itilir. Her ikisi de eşzamanlı var olur, biri olmadan diğeri düşünülemez, ikisi de birbirini tamamlar. Pozitif ve negatif alanın eşzamanlı varlığı plastik bir birlik yaratır (Hofmann, 1967: 50-51).

Resim tartışılırken, Hofmann “biçim uzay ile dengelenmelidir”, biçim ve mekânın üç boyutlu bir birlik içinde bir arada var olması gerektiğini belirtirken, heykelden, hatta doğadaki alandan bahsediyor olabilir. Fakat mekânsal birliğin “resim düzleminin iki boyutlu birliği” ile temsil edildiği sonucuna vardığında, başka bir ortam ve estetik alana girildi; boşluk ve düzlem koşutluk ve gerilim içinde olmalıdır (Seitz, 1963: 30; Hofmann, 1967: 65-66).

Hofmann'ın son zamanlarındaki çalışmalarının çoğu tamamen veya kısmen resim düzlemine paralel hizalanmış, büyük dikdörtgen renk düzlemlerinden inşa edilmiştir. Hofmann esasında; düzlemleri ayıran mesafe ile, dokunup dokunmadığı ve üst üste gelip gelmediği ile yakından ilgileniyor. Karşıt unsurlar arasında “üst üste binen düzlemlerin resimsel gelişimde oynadığı baskın rol ve üst üste binmelerin tamamen kaldırılması, yer değiştirme ya da yeniden yerleştirilmesi” müphem bir itme-çekme ile sonuçlanır. Son yıllarında, genellikle örtüşmeyen parçaların yan yana yerleştirmesinde daha az belirgin, optik olarak daha değişken yöntem kullandı (Seitz, 1963: 30, 32).



Resim 3. Hans Hofmann, “Combinable Wall I and II”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Calisphere, t.y.).

Hofmann, bir sanatçı ve öğretmen olarak uzun bir deneyimle, doğadaki derinliğin formal bir değişim eylemine dönüştüğünü öğrendi (Seitz, 1963: 32). “Hassas değişim eylemlerinin toplamı, sonunda resimsel alanın yeni bir gerçekliği içinde iki boyutlu yüzey ritmi ve üretilen derinlik ritmini bir arada bütünleşik olarak ortaya çıkarır”. Sonuç, alternatifler arasındaki uyum ve gerilim, “boşluk” ve “düzlem” isimleri “itme” ve “çekme” fiilleriyle eşanlamli hale gelir. Böylece; plastik derinlik asla statik değil, doğal derinlik gibi aktiftir (Seitz, 1963: 32). Bir taşıyıcının düz bir yüzey üzerindeki hareketi, yalnızca sola ve sağa veya yukarı 've aşağı kaydırma hareketiyle olur. Düz bir yüzeyde itme ve çekme olgusunu yaratmak için, resim düzleminin, alınan uyarana karşı ters yönde otomatik olarak tepki verdiğini anlamak gerekir; yani yaratıcı eylem, uyarıcı aldığı sürece devam eder (Hofmann, 1967: 44).

10. HAREKET

Hofmann bir defasında resim yapmayı “neredeyse fiziksel bir mücadele” şeklinde yorumladı (De Kooning, 1950: 38). Son yirmi beş yıldaki çalışmaları, resim teorisi, öğretim yöntemi, coşkun kişiliği veya yoğun üretken çalışma prosedürü ile değerlendirildiğinde, zamanının en dinamik ressamı arasındadır (Seitz, 1963: 37).

Ona göre doğa, yaşam ve sanat her şeyden önce enerji ve hareket demektir. Her sanat yapıtı, doğadan alınan uyarımlar sonucunda yapılabilir (Seitz, 1963: 37).

İfade ortamının maruz kaldığı canlandırmanın yoğunluğu, sadece sanatçıda duygusal deneyim olanağına bağlıdır. Bu da ifade ortamının doğasındaki tinsel projeksiyonun derecesini belirler.... Resmin maruz kaldığı canlandırma yoğunluğu, sadece sanatçıda duygusal deneyim olanağına bağlıdır. Bu da resmin doğasındaki cinsel projeksiyonun derecesini belirler... Ne sorusu daima bu gereksinimden önce gelir (Chipp, 1968: 541-542).

Yaratılış eylemi resim yüzeyini canlandırır ancak, üzerinde yaratılan derinliğin gerçek olmadığı, görünür ilişkilerin zihindeki etkisi olduğu için “resim düzleminde fiziki bir hareket üretilemez, sadece hareket yanılması yaratılır”. Derinliğin içine doğru plastik canlandırma, derinliğin dışına doğru radar benzeri bir 'yankı' ile cevaplanır. İtme ve çekmenin uyarıcı ve yankısı, oluşturulan derinliği canlandırmasıyla nefes kesen iki boyutluluk oluşturur. Ressam düzlem ve hareketi eşzamanlı oluştururken, bilim insanının doğruladığı ve gösterdiği enerji ve maddenin eşdeğerliğini sezgisel olarak paralelleştirir: “Uzay tamamen enerjidir. Bu enerji olmaksızın uzay olmazdı. Mekânın içsel yaşamsal güçleri görsel olarak algılanamaz, ama onların etkilerini yaşamda hissedebiliriz. Hepimizin bir parçası olduğumuz bu yaşam, onu resimsel yaşamın yaratılmasının uyarıcısı olarak bizi etkiler ve hayal gücümüzü harekete geçirir”. Sistemik olarak plastik derinlik ve boyutun küçülmesine dayanan perspektif derinliğinin aksine; konum, nisbi boyut ve renklerin kinestetikliği gibi oluşturulan değişken faktörler görsel olarak dinamiktir. Böylece derinlik hissinden hareket duygusu gelişir (Seitz, 1963: 39).

Alan derinliklerine doğru salınan hareketler ve alanın derinliklerinden geriye doğru salınan hareketler vardır. Alandaki her hareket bir karşı harekete geçer... Esasen; bir karşı hareket, hareket vasıtasıyla ortaya çıkar. Hareket ve karşı hareket gerilim üretirken, gerilim de ritim üretir. Gerilim daima kuvvetlerin... oranının bir ifadesidir. Hareket algısına sahip olmayan temsili bir form, ruhsuz ve eylemsiz olduğu için form değildir. Form hayatın kabuğudur... Form, bütün bir hayatın en eksiksiz ifadesine sahiptir ve yaşam sona erdiğinde yok olur. Yaşam sona erdiğinde sadece öngörülemez bir hiçliğe sahibiz., soğuk ölü bir boşluk oluşur ve form gittiğinde sadece öngörülemez bir hiçliğe doğru gideriz.



Resim 4. Hans Hofmann, “Summer Night’s Bliss”, 1961, 213.4 x 198.1 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Artbma, t.y.).

Plastik hareketin yaratılması hiçbir şekilde koşan bir at ya da hızla giden otomobil gibi fütüristik konuların tasvirine bağlı değildir. Estetik form yalnızca resimsel öğelerin canlandırması ile var olabilir. Bu, soyut sanatın estetik gereğesidir. Resimde canlandırmaya yol açan sadece bir nesnenin canlandırılması değil resmin tümeline yönelik bir canlandırmadır. Objenin resimsel olarak gerçekleştirilmesi ve canlandırılması, böylesine genel bir canlandırmanın adım adım geliştirilmesinden kaynaklanacaktır. Hofmann mevcut olanaklar dahilinde resimde hareket izleniminin genel anlamda ressamın uygulayabileceği yöntemlerden en azından eşit derecede yararlanmıyor. Hareket sürekliliği yaratmak için nadiren çizgi kullanır - bunu düzlemlerle yapar. Resimsel gelişim içinde çizgiye yalnızca toplam bir zenginleştirme, lirik veya dramatik anlamda ifade yoğunluğu veya ritmik coşkunun taşması olarak işlev görmesine izin verir (Seitz, 1963: 39).

En karakteristikleri karşıtlık içinde hareket izlenimi uyandıranlarıdır (Seitz, 1963: 39). “Genişleme ve daralma, eşzamanlı bir varoluşta mekânın karakteristiğidir” (Hofmann, 1967: 70-72) diye yazıyor. Düzlük içinde durgunluk yaratmak, sadece itme ve çekme anlamında değil, aynı zamanda derinlik hissini ve karşıtlığın değiştiği yoğunluk ve hızda da hareket üretir. İtme ve çekme hareketi ritmik çalışmasını mecazen

şişirilmiş bir balon gibi gösterir: itme yoluyla bir tarafı diğer taraf uygulanan basınç miktarını yutacak ve sonuç olarak, denge bozulacaktır. Karşıt olarak düşünülen hareketsizlik bile hareketin bir yönüdür: En hareketli durağanlığa geri döner, çünkü zıtlık ve hareketin dışında hiçbir şey durağan olamaz. Bu şekilde doğayı karşıtların ve ilişkilerin haricinde bir birlik olarak kavrarız (Hofmann, 1967: 44; Seitz, 1963: 39).

Hofmann'ın tuvaleri genellikle büyük ölçekte, anıtsal olduğu için elemanları arasında önerilen aralık iyi, gerilimler yüksek, ritim yavaş ve tumturaklı- resim düzlemi boyunca çizgi, renk ritmi, derin elastik bir gerilim yayılması harika olabilir (Seitz, 1963: 39, 43). Bu hareket çokluğunun etkileşimi, iki veya üç boyutlu ritimle plastik sabitlemelerinin harmonisinde muğlak, yoruma açık bir yapıtı üretir.



Resim 5. Hans Hofmann, “Agrigento”, 1961, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Calisphere, t.y.).

Her bir detayın mekanik olarak basit bir sabit pozisyonda derinlemesine duracak şekilde çizildiği Rönesans resmindeki alanının aksine, plastik yaratma (Cezanne'nin manzaralarından bazılarında kolayca görebileceği gibi), bir öğeye iki hatta daha çok sayıda derinlik konumu, hareket ve ritim de verebilir (Seitz, 1963: 43).

Hofmann'ın çalışma tarzındaki aykırılık, resimlerinde olduğu kadar etkindir, bu yüzden resimleri çok çeşitli şekillerde eleştirildi. Gerçekten de, çok az sayıda ressam bu tür extrem tarzlara yönelik çalışmalara sahipti. Yine de bu çok yönlü rastlantısal olmaktan başka da bir şey değil ve ortak felsefi zemini de yoktu. *Combinable Wall* (Resim 3) ve *Cathedral* gibi titizlikle uyarlanmış renk dikdörtgenlerinden inşa edilen resimler, Hofmann sanatının Apolloncu görüş olarak adlandırılabilir iken, karşıt uçta *The Prey*, *Tormented Bull* veya *Summer Night's Bliss* (Resim 4) gibi fırça darbeleriyle oluşturulan dinamik resimler olarak bilinir. Pigmentin uygulanma yolları, Hofmann'ın araç gereçleri ve el hareketlerinin izleri olmaksızın yüzeylerin canlandırılmasının yanı sıra çeşitli ruh hallerini zenginleşmesine de inanılmaz ölçüde katkıda bulunur. Paralel dikdörtgenlerin bileşimlerinde fırça darbeleri çeşitlilik gösterir, hatta bazılarında boya kaba sıvalı bir duvar gibi malalanır. Lava gibi diğer ünlü çalışmaları, değişik muamelelerle organik olarak kaynayan ve nefes alan koyu renk boya misali içine yüzlerce veya daha fazla boya tüpünün sıkılabileceği bir kargaşaya dönüşür. Yine de Hofmann, *Agrigento*'da (Resim 5), seyreltilmiş pigmentin tek bir yıkamasında olduğu gibi, yedi ayaklı bir tuval üzerine megalitik bir anıt da inşa edebilir. En iyi tuvalerden bazıları, içinde çiçek açan büyük renkli düzlemlerin güneş dolu pigmentasyon ve bereketli bir manzarasında tapınaklar gibi durur. Başka hiçbir ressam bu zıtlıkları kucaklayan bir birlik içinde tutamaz. *Liebesbaum* (Resim 6), *Mavi Rapsodi* ya da *Kasırganın Uyanışı*, gibi başka bir grupta Hofmann'ın mimari konumu, yatkinliğini bir renk, hareket ve ruh evreni terketmek için kontrolünü neredeyse tamamen bırakıyor. Donmuş lav gibi, Hofmann'ın kabuklu yüzeyleri de üstün insan ifade gücünün heykelsi bir kayıdır - enerji maddeye dönüşür. Zirvedeki pigment dalgaları kenarlara doğru o kadar sertleşir ki, sprey noktaları iğneler kadar keskindir ve kelimenin tam anlamıyla kan alabilirler (Seitz, 1963: 43, 46).



Resim 6. Hans Hofmann, “Liebesbaum”, 1954, (Pinterest, t.y.).

Ancak patlayıcı Hofmann’ın resimleri ne olursa olsun, asla merkezkaç değildiler; Hofmann’ın yazdığı gibi, genişlemeleri her zaman, “anıtsallık ve evrensellik’e yol açar, kasımayla da resmin mesajının tamamen bağımsız tinsel bir gerçeklik olarak estetik mükemmelliğini bulur.

11. RENK

Şu ana kadar Hofmann’ın renk hakkındaki görüşleri göz ardı edilebilir. Çünkü ona göre formun rengi belirlemesinden ziyade formu belirleyen renktir. Gerçekten de, boyama renkle şekillendirme’den fazlası değildir. Form renk olmaksızın sadece plastik olarak yaratılabildiğinden değil, fakat aynı zamanda pratikte değilse bile en azından teorik olarak, resim ve renk ilişkilerini ressamın koordine etmesi gereken bağımsız sistemler olarak ele alındığı için göz ardı etmekte haklı olabilir. Her birinin kendine özgü yasaları ve özellikleri olan biçim ve renk, müzikteki uyum ve kontrpuana benzer resimsel bir armoniye yol açan karşılıklı etkileşim içinde olmalıdır. Hofmann, “pür resim” (rengin tam özerklik ve ifade verdiği) ile onun karşıtı “tonal resim” (rengin sadece siyah-beyaz tonlamalı bir işleve indirildiği) arasında keskin bir ayrım yapar. Tonal resim, Rönesans sanatında olduğu gibi, durgunluk sağlamak için genellikle doğrusal perspektif kullanımına eşlik eder. “Pür resim” kendine has özellikleri için kullanıldığında, renk bir ışık biçimidir: (Hofmann, 1956: 14; Seitz, 1963: 46). “Doğada ışık rengi yaratır iken; resimde renk ışığı yaratır” (Chipp, 1968: 543). Yine de “pür” olmak için renklerin gökkuşağı tonlarına yaklaşmasına gerek yoktur; ancak grileşmiş bir gölge veya birbiriyle karıştırılmış renk tonu pür kullanılabilir, her kombinasyon karakteristik bir ışık yaydığı için yedeği makul değildir (Seitz, 1963: 46).

Renk gelişiminin sürekliliği, renk skalalarının başarılı ve art arda geliştirilmesi ile elde edilir. Bunlar müzikteki ton ölçekleriyle benzeştirilebilir, majör veya minör olarak rol üstlenebilir. Her bir renk skalası yine tamamen kendi ritmini izler. Kırmızı skalanın ritmik gelişimi, mavi skalanın veya sarı skalanınkinden farklıdır. Renk skalalarının gelişimi tüm resim yüzeyine yayılır ve resim yüzeyi ile ilgili olarak uyum son derece önemlidir (Hofmann, 1956: 14).

Formal gerilimlerde olduğu gibi, bir resmin renk ve ışık birliği sadece verilen renk alanlarının karakteristik yayılmalarına değil, aynı zamanda bu birimlerin birbirleriyle olan ilişkisine de bağlıdır. Herhangi bir bireysel renk kalitesi, pigmentin fiziksel dokusu ve “renklerin parlaklığını değiştirebilen ilave bir ışık” ile çeşitlendirilebilir (Hofmann, 1956: 14; Seitz, 1963: 46). Hofmann’ın resimlerinde renkler, tıpkı düzlemler veya karşıt formların dengesi ile ayrıldığı gibi, “aralıklar” ile ayrılır; Gerçekten de, “gerilim” ve “aralık” sözcükleri sözcük dağarcığı içinde eş anlamlısı farklıdır (Seitz, 1963: 46-47).

Aralıklar, derecesi belirli bir ilişkiyi karakterize eden karşıt unsurların varyasyonlarıdır. Bir ilişki içinde iki renk aynı anda hızlandırılmış bir yoğunlaşma veya seyreltme ile birbirine bağlanır. Hiçbiri kazanan veya hiçbiri kaybeden değildir. Karşılıklı etkileşim yoluyla bir anlam taşımak için birleşirler. Her ikisinde de uyuşmazlık, aralığın boyutsal farklılığını yapar... Eserin renk ve biçimsel gelişimi eşzamanlı olarak gerçekleştirilir. Böylece renk gelişimi bir renk skalasından diğerine geçer. Her renk başka bir renkle gölgelendirilebildiği için, her renk ölçğinde sınırsız gölgeleme varyasyonu mümkündür. Her ne kadar bir

kırmızı kendi içinde mavimsi, yeşilimsi, sarımsı, kahverengimsi vs. olabilse de, resimsel tonalitedeki gerçek renk yayılımı, diğer tüm renklerle olan ilişkisinin koşullu sonucu olacaktır. Bir renk ölçeğindeki herhangi bir renk tonu, herhangi bir anda başka bir renk ölçeğine köprü olabilir. Bu, tüm resim yüzeyi üzerinde renk skalalarının birbirine dokunmasına neden olur. Tonal resimde yakınlık ilişkileri açık ve koyu renk geçişleriyle elde edilirken, saf boyada renk skalalarının ritmik birleşimi rengi “açık” bir mahalle ilişkisine getirir. Renkler bileşimsel olarak bir renk gelişimine uygun, boyutsal farklılık içinde eşzamanlı kontrast duygusunda buluşuyorlar (Hofmann, 1956: 14-15).

Düzlem, çizgi, koyu renk boya ve biçimsel yapının diğer yönleri ile etkileşime giren renk, hacim ve derinliğin etkisini büyük ölçüde etkiler (Seitz, 1963: 47): Resimleme sürecinde, “En belirgin derinlik önerisi, genellikle renk canlılığını etkisizleştirme sonucunda daha derin bir renk gölgelemesi gerektiren en büyük hacimle zenginleştirilir” (Hofmann, 1956: 33).

Resimde derinlik, her durumda olmasa bile genellikle hacimin ve parlaklık yoğunluğunun azaltılması ile sağlanır (Hofmann, 1956: 33). Resimleme ilerledikçe, Hofmann resimsel öğeleri bir merkez etrafında gruplandırmaya başlar, nihayetinde kompozisyon bir iki renk “kompleks”iyle baskın hale gelir (Seitz, 1963: 47).

Karışıklık içinde, az ya da çok sayıda renk veya renk tonu buluşuyor... Çok sayıda gölge farklılığa rağmen, renklerin bileşimleri kendisini kompleks bir renk kontrastı olarak diğer tüm renk kompleksleriyle resimsel bütünlük içinde sunar...

Bir renk kompleksi, çok sayıda renk titreşiminde bir hacim sunar. Pür resimde, cevherlerin renk yaratması anlamında daima türetilmiş renklerle ilgileniriz. Bir yakut kırmızı, bir zümrüt yeşildir, bir safir mavidir, bir topaz sarıdır, ve normal ışık koşullarının her değişikliğinde renk kimliklerini korurlar. Ancak bu değerli taşlardaki kırmızı veya sarı veya maviyi analiz ettiğimizde, saf bir kırmızı, sarı, yeşil veya mavi ile değil, toplanan yoğunluklarında, çok sayıda prizmatik olarak farklı renklerle içimizde, yakut kırmızısı, safir mavisi, topaz sarısı, zümrüt yeşili vb. fikrini yaratırız, Pür resimde, rengin etkileşimi, mavinin, kırmızı veya sarının amaçlanan etkisinin yaratılmasına yol açar ve aralarındaki toplam uyum, arzulan yaratıcı niyeti ortaya çıkarır. Bu konsept, basitleştirilmiş dekoratif alanların istendiği başka bir konseptten farklıdır. Bu eleme sanatı ile ilgilidir. Dekoratif alanda, herhangi bir renk karışımının tamamen düz bir şekilde karıştırıldığında saf bir renk haline geldiği anlaşılmalıdır ki, bu da tek bir ışık manası taşır (Hofmann, 1956: 34).

Ressamın elindeki renklerinden en önemsiz olanı, karışım yoluyla değişmeye en yatkın ve en gizemli olanıdır. Bu nedenle, kümülatif etkisi diğerlerine göre daha fazla ilişkilere bağlıdır (Seitz, 1963: 47).

12. İLİŞKİ

Hofmann'ın metafizik düşüncesinde bir renk aralığı, “yaratıcı süreçteki bir düşünce parçasına benziyor” (Hofmann, 1956: 15). Öğeler arasındaki ilişki, ne olursa olsun, her zaman öğelerin kendisinden daha önemlidir: “Çünkü herhangi tekil bir şey asla kendi anlamını aşamaz”. Resim ne kadar ilerlemiş olursa olsun, işlenmemiş bileşenler/resimsel öğeler yan yana gelmeleri durumunda etkileşime girer. Çizimde birincil bir alıştırma olarak, Hofmann bir çizginin yanına yerleştirilen başka bir çizgiyle uzunluk-kısalık açısından birbirleriyle hem hareketlerinin hem de derinlik etkisini ve resim yüzeyinin dört bir yanında olan ilişkileri gösterir (Seitz, 1963: 50).

Heykelde bir kafa, kendi içinde ne yuvarlak ne de kare değildir, o sadece daha az yuvarlak veya kare olan başka bir temel form ile ilişkilidir. Form, sadece ilişki ve karşıtlık yoluyla, göreceliliği ve karakteristikliği oranında tanımlanabilir (Hofmann, 1967: 50).

Resimsel ilişkilerin birçok kaynağı vardır: öğelerin yerleşimi; hacimin, derinliğin, düzlüğün, pigmentasyonun değişen dereceleri ve nitelikleri; hız, doğaçlama veya kasıtlılığın etkileri vb. liste uzatılabilir. Renk kullanımında, en üretken renk vasıtası "aralık" içeren yan yana dizilerin çokluğu ile mümkündür (Seitz, 1963: 50).

Bir ilişkide, iki fiziksel taşıyıcı daima ilişkinin estetik olgusu olarak fiziksel olmayan bir yüksek üçüncüyü üretir. İlişkiler, herhangi bir ifade ortamının içsel yasaları dahilinde (gerginlikler veya zıtlıklar ve karşıtlar olarak deneyimlenmiş) farklı düzeylerde işler. Böylece, plastik veya diğer herhangi bir yaratılış biçiminin dayandığı aralıkların estetik biçiminde yeni bir gerçeklik üretilir.

Aralıklar yoğunluk, kuvvet ve zamanlama, vurgulama ve baskılama vb. İle ilgili duygusal farklılaşmaların ifadesidir...

Bir ilişkinin eşdeğeri yine başka bir ilişkinin eşdeğeri ile ilişkilendirilebilir. Daha sonra estetik genişlemenin en yüksek biçimi olan 'ilişkiler altındaki ilişkiler' ile ilgileniyoruz (Healy, 2003: 150).

Bu seçimde yer alanların ölçüğünde yapılan çalışmalarda Hofmann genellikle harmonik ya da anıtsal bir sanat hedefliyor (Seitz, 1963: 50). Hofmann, "Anıtsallık, bir görecelilik meselesidir" diye yazıyor. Gerçek anıtsal, sadece parçalar arasındaki en kesin ve rafine ilişki yoluyla ortaya çıkabilir. Her şey, hem kendine ait bir anlam, hem de başka bir şeyle ilişkili bir anlam taşıdığından temel değeri görecelidir (Chipp, 1968: 540; Hofmann, 1987: 70).

Bir peyzaja bakarken yaşadığımız ruh halinden bahsediyoruz. Bu ruh hali, ayrı gerçekliklerden ziyade belirli şeylerin ilişkisinden kaynaklanır. Bunun nedeni, nesnelerin kendi aralarında birbirleriyle ilişkili olduklarında verdikleri toplam etkiye sahip olmamalarıdır" (Chipp, 1968: 540; Hofmann, 1987: 70).

Ne var ki bir sanat eserinde "anıtsallık"ın, hatta fiziksel boyutun bir işlevi olmayabilir iken bir çizginin genişliği sonsuzluk fikri oluşturabilir. Bir veciz bir dünya içerebilir. Benzer bir deyişle, küçük boyutlu bir resim, duvar alanının metre karesine göre çok daha canlı, daha fazla etkileyici olabilir (Hofmann, 1967: 60).

Eskiden beri geleneksel olarak resim, önceden tasavvur edilen bir şeyin ana hatlarının veya alanlarının kaba bir taslağı olarak başlardı ve bu durum hala da böyledir; ancak Hofmann ile, resim ilk fırça darbesinden itibaren canlı ilişkilerin sürekli ve yeniden kurulmasıdır (Seitz, 1963: 50).

İlerledikçe resmin tüm öğeleri daha mükemmel bir uyuma, ilişkisel bir bütünlüğe doğru ilerler (Seitz, 1963: 50). "Kompozisyonun resimsel homojenliği (plastik birlik) kurallara bağlı içsel zorunluluklardan geliştirilir. Bu içsel zorunluluk, ortamın doğasından kaynaklanır ve içsel niteliklerinin düzenlenmesinden usule uygun biçimsel hareket, gerginlikler, aralıklar, tamamlayıcı ilişkiler, zıtlıklar ve kompleksler ortaya çıkar".

Her aşamada resim bir sanat eseri olmalıdır - yani, resmin öğeleri bir bölümlenmeden ziyade denge içinde olmalı - ve ressam kendi yaratılışıyla karıştırılmaya karşı korunmalıdır. "Kendimizi çizgilerin çokluğunda kaybedebiliriz, onlar aracılığıyla alan duygumuzu kaybedersek ve eğer hacim kavramına dayanmıyorsa düzlem hissimizi kaybedebiliriz... Birimler arasındaki güçlü gerilimler ve keskin kopmalar Hofmann'ın resimlerinde ayırıcı özelliğidir (Seitz, 1963: 50,53).

Sadece en "ressamsal işlerde akışkan veya karmaşıkla boyanmış aralıklar vardır. Bir resim ilerledikçe, sadeleşir ve netlik kazanır" (Seitz, 1963: 53). "Her yaratıcı sanat eseri ayıklanmayı ve sadeleştirmeyi gerektirir. Sadeleştirme ise, gerekli olanın gerçekleşmesinden kaynaklanır" (Chipp, 1968: 540; Hofmann, 1987: 70). Bir resimdeki renk ve biçim komplekslerinin sayısı genellikle çok az indirgenir. Hofmann defaatle, tamamlamayı oluşturan kesin düzenlemelere dikkat çeker. Hatta bir imza bile büyük önem taşıyan bir unsurdur. Büyüklüğü ve yerleşimi, bir işi bitirip ölçüğünü belirleyen önemli bir parça olabilir veya ona zarar verebilir. İmza genellikle sık sık yerleştirilir, çıkarılır ve değiştirilir ve imzalandıktan sonra tüm resimlerin yeniden işlenmesi gerekir. Bazı durumlarda tamamen çıkarılır (Seitz, 1963: 53).

Hofmann, resim ile atom fiziği arasında bir paralellik kurar, burada maddeyi enerjiye dönüştüren reaksiyon, ancak uygun bileşenler kesinlikle doğru miktarlarda bir araya getirildiğinde ortaya çıkabilir. Benzer şekilde, bir resimde "etkiler kendilerini güçlendirir. Görünüşün iki boyutlu sabitleşmesiyle belki de sadece, bir milimetrenin bir kesitinin farkı bile" toplam etki içinde sonsuz bir fark yaratabilir (Seitz, 1963: 53).

Yaratıcı süreç ne zaman sonuca erer? Bir sanat eseri duygu, algı ve tinsel bir sentezle sonuçlandığında sanatçının bakış açısıyla bitirilir (Chipp, 1968: 541; De Kooning, 1950: 59). Bir resim, onu oluşturan öğeler kendi aralarında iletişim kurduklarında bitirilir, böylece bana ihtiyaç duymazlar (Motherwell vd., 1951: 12).

Bir resim tamamen başarılı olduğunda, "hassas ve yaratıcı bir aklın meyvesini" elde eder ve bir kaliteye erişir. Sadece fiziksel vasıtalarla yaratılan tinsel bir gerçekliği, bir kaliteyi plastik sanatçı üretebilir (Seitz, 1963: 53).

13. SANAT VE METAFİZİK GERÇEKLİK

Modern felsefe anlambilim adına metafiziği terk ettiği için eleştirilmektedir. Bu yüzyılın en tanınmış filozofları arasında A.N. Whitehead, antik metafizik gerçeklik arayışı sürdürerek öne çıkıyor. Bir iletişim çağında radyo ve televizyonun kaçınılmaz medyası aracılığıyla, istihbaratçıların dokunma, görme veya

işitme ile doğrulamaya tabi olmayan gerçeklerin gerçekliğini açıkça çürütmezlerse düşünce alışkanlıklarında reddettiklerini fark etmek şaşırtıcıdır (Seitz, 1963: 53).

Hem eserlerinde hem de yazılarında tinsel gerçeklik için en ikna edici argümanları veren, sanatçılar olmuştur (Seitz, 1963: 53). Hofmann, “duyular tarafından yakalanan” fiziksel duyular ve “duygusal ve entelektüel olarak zihnin bilinçli veya bilinçaltı güçleri tarafından yaratılan” tinsel gerçeklik arasında keskin bir ayırım yapar (Chipp, 1968: 539; Hofmann, 1967: 70-72). Hofmann tarafından “gerçeküstü” olarak adlandırılan bu gerçeklik düzeni, sanatçının içeriden fiziksel sınırlamaya gebe kalmasını sağlayan “manevi üçüncü” olarak adlandırdığı şeyde kendini gösterir (Seitz, 1963: 53).

Duygusal olarak düzenlenmiş bir ilişkide iki fiziksel olgunun göreceli anlamı, her zaman aynı anda duyulan iki müzik sesi üçüncü, dördüncü veya beşinci olguyu yarattığı gibi, daha yüksek bir düzenin üçüncü bir olgusunu yaratır. Bu yüksek “üçüncü” doğası gereği fiziksel değildir. Bir anlamda bu bir sihirdir. Bu tür her bir fenomen her zaman maddi nitelikleri ve yayıldığı temel faktörlerin sınırlı anlamını gölgede bırakır. Görsel sanatlar açısından doğa gerçeküstü olduğunda; veya, gerçeküstü plastik bir doğaya sahip olduğunda sanat ruhun en yüksek kalitesini ifade eder (Hofmann, 1967: 41). Bu gibi düşünceler mistisizme yaklaşılar ve tam olarak açıklanamazlar bile, şiirsel savurganlık olarak bir kenara itilmemelidirler. Bunlar, yaratıcı deneyimin indirgenemez gerçekleri ve sanat eserleri ile ilgili gerçek verilerdir. Hofmann, sanata büyüklük, kalımlılık veren gizem, bir maddeden diğer bir maddeye dönüştüren tinsel töz olduğuna inanır (Seitz, 1963: 53-54).

Bir resmin dışa dönük mesajı zaman geçtikçe ilk anlamını kaybedebilir; bununla birlikte, duygusal ve yaşamsal maddesinin iletişim gücü, resim var olduğu sürece hayatta kalacaktır. Bir sanat eserine hayat veren şey, nitel maddesine derinden gömülüdür. Bir sanat eserindeki ruh, o eserin kalitesiyle eş anlamlıdır. Bir sanat eserindeki ruh, onun kalitesiyle eş anlamlıdır. Sanattaki gerçek asla ölmez, çünkü doğası ağırlıklı olarak tinseldir (Hofmann, 1967: 48).

14. SONUÇ

Sonuç olarak, Hans Hofmann, sanatı sadece nesnel gerçeğin taklidi olmadığını savunan bir sanatçı olarak öne çıkar. Onun için, sanatçının yaratıcı dürtüsü, gerçeği taklit etmenin ötesine geçerek, sanatsal deneyimlerin ve sanatçının yeteneklerinin birleştiği bir süreçtir. Hofmann, Johann Wolfgang von Goethe'nin felsefesi ve sanat teorisiyle yoğrulmuş bir sanatçıdır ve sanatta doğanın takliti yerine soyut sanata inanmıştır. Bu nedenle eserlerinin birçoğu doğal imgeleri çağrıştıran soyut biçimler içermektedir. Hans Hofmann, sanat dünyasında hem duygusal hem de entelektüel bir iz bırakan bir sanatçıdır. Onun eserleri ve öğretisi, birçok sanatçı üzerinde büyük etkiler bırakmış ve soyut dışavurumculuğun gelişimine katkıda bulunmuştur. Hofmann'ın sanata getirdiği bu yenilikçi bakış açısı, onun sanat tarihinde önemli bir figür olmasını sağlamış ve onun mirası, öğrencileri aracılığıyla sanat tarihinde derin ve kalıcı bir etki bırakmıştır.

KAYNAKÇA

- Artbma (t.y.). *Hans Hofmann, “Summer Night's Bliss”, 1961.* <https://collection.artbma.org/objects/38055/summer-nights-bliss>
- Artnet (t.y.). *Hans Hofmann, “Submerged”, 1947.* <https://www.artnet.com/WebServices/images/110067811d7KvGFgUNECfDrCWvaHBOcpPVD/hans-hofmann-submerged.jpg>
- Calisphere (t.y.). *Hans Hofmann, “Combinable Wall I and II”, 1961.* <https://calisphere.org/item/ark:/13030/tf9w1006v0/>
- Calisphere (t.y.). *Hans Hofmann, “Agrigento”, 1961.* <https://calisphere.org/clip/500x500/9de3a80ff1e33bda3d73a6878539a815>
- Chipp, H. B. (1968). *Theories of modern art: A source book by artists and critics.* University of California Press.
- De Kooning, E. (1950). Hans Hofmann paints a picture. *Art News*, 48(10), 38-41, 58-59.
- Friedel, H. & Dickey, T. (1998). *Hans Hofmann.* Manchester, VT: Hudson Hills.
- Healy, P. (2003). *Virgil Grotfeldt: Including the Series with Waldo Bien.* Wienand. <http://www.fiuamsterdam.com/Virgil%20Grotfeldt%20by%20Patrick%20Healy.pdf>
- Hofmann, H. (1956). The color problem in pure painting: Its creative origin. *Arts and Architecture*, 73(2), 14-15, 33-34.

- Hofmann, H. (1967). *Search for the real and other essays*. (Ed. Sara T. Weeks-Bartlett. H. Hayes, Jr.). https://books.google.com.tr/books?id=D0YMPbdZWtAC&pg=PA59&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false
- Hofmann, H. (1987). *Hans Hofmann'dan seçmeler* (Çev. Can Ayan-Mehmet Ergüven). Gergedan.
- Motherwell, R., Reinhardt, A., Siskind, A. & Karpel, B. (1951). *Modern artists in America*. New York: Wittenborn Schultz.
- MurtualArt (t.y.). *Hans Hofmann, "Fragrance", 1956*. <https://www.mutualart.com/Artwork/Fragrance/4B203952258D326E>
- Pinterest (t.y.). *Hans Hofmann, "Liebesbaum", 1954*. <https://i.pinimg.com/originals/d7/b8/03/d7b8033a646d1ffc48f79a4d10f3275c.jpg>
- Seitz, W. C. (1963). *Hans Hofmann with selected writings by the artist*. The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday.