



**SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA JACKSON
POLLOCK'UN RESİM ANLAYIŞININ YERİ**

Suat KORKMAZ

Yüksek Lisans Tezi

Resim Ana Bilim Dalı

**Dr. Öğrt. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK
2019**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA BİLİM DALI**

Suat KORKMAZ

**SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA JACKSON POLLOCK'UN
RESİM ANLAYIŞININ YERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğrt. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK**

ERZURUM-2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA JACKSON POLLOCK'UN RESİM ANLAYIŞININ YERİ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

01.02.2019

Suat KORKMAZ

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK danışmanlığında, SUAT KORKMAZ tarafından hazırlanan bu çalışma 01/02/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. RESİM Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Önder
YAĞMUR

İmza : 

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi
Cemile Didem ÖZİŞİK

İmza : 

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi
Hüseyin ÖZNÜLÜER

İmza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 01/02/2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1
SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA JACKSON POLLOCK’UN RESİM ANLAYIŞININ YERİ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM VE MODERN SANATIN DOĞUŞU

1.1. MODERNİZM NEDİR?.....	3
1.2. MODERN SANATIN DOĞUŞU	4
1.3. MODERN SANAT SORUNLARI.....	6
1.3.1. Empresyonizm (İzlenimcilik 1860-1880)	7
1.3.2. Primitivizm (İlkel Sanat 1897-1904).....	10
1.3.3. Fovizm (1905-1910).....	12
1.3.4. Kübizm (1907-1937)	15
1.3.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük 1924-1968)	17
1.4. MODERN SANAT MANİFESTOLARI.....	19
1.4.1. Fütürist Manifestolar: Marinetti ve Umberto Boccioni’nin Fütürist Resim: Teknik Manifestosu	21
1.4.2. Tristan Tzara: Dada Manifestosu (1918).....	25
1.4.3. Theo Van Doesburg: De Stijl Manifestosu (1918).....	27

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

2.1. MODERN SANATTA EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)	29
2.1.1. Die Brücke (1905-1913).....	31
2.1.2. Der Blaue Reiter (1911-1914).....	33
2.2. DIŞAVURUMCULUĞU ORTAYA ÇIKARAN SÜREÇ.....	34
2.3. SOYUT DIŞAVURUMCULUĞUN KAVRAMSAL BOYUTU	38

2.4. SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMININ GELİŞİMİ	41
--	-----------

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JACKSON POLLOCK

3.1. HAYATI (1912-1956).....	50
3.2. POLLOCK'UN SANATI	58
3.3. İLK DÖNEM ESERLERİ (1930-1938).....	62
3.4. 1938'DEN SONRAKİ DÖNEM.....	64
3.5. TOTEMİK DÖNEM.....	67
3.6. ACTION PAINTING (EYLEM RESMİ)	78

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	87
4.2. ÇALIŞMALAR	87
SONUÇ.....	92
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ.....	97

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA JACKSON POLLOCK'UN RESİM
ANLAYIŞININ YERİ

Suat KORKMAZ

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem Özişik

Şubat 2019, 97 Sayfa

Jüri: Doç Dr. Önder YAĞMUR

Dr. Öğr. Üyesi. Cemile Didem ÖZİŞİK

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZNÜLÜER

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce başlayıp tüm Avrupa'yı etkisi altına alan faşizmin baskıları sanat alanında etkili olmuş ve savaş sonunda süper güç olan ABD artık sanatın merkezi konumuna gelmiştir. Savaşın insanlar üzerinde yarattığı psikolojik yıkım, soyut dışavurumculuğun oluşmasında ve gelişmesinde çok önemli bir etken olmuştur. Modernist bir tavır olan soyut dışavurumcuğu ifade ederken, modern sanatı oluşturan önemli akımlara değinmek kaçınılmazdır. Fovizmle başlayan bu süreç, bir anlamda dışavurumcu ifadenin başlangıcı olarak ifade edilmektedir. Daha sonra ortaya çıkan Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm gibi akımlar da, en nihayetinde soyut dışavurumculuğu besleyen "izm"ler olarak ele alınabilir.

Soyut Dışavurumculuk akımı içinde ele aldığımız Jackson Pollock, modern sanatın tüm ekspresyonist biçimlerini kendince sentezleyip kendi sanat dilini ortaya koymuştur. Çalışmalarında, özellikle çok etkilendiği Amerikan yerlilerinin ilkel sanat anlayışının izleri açık bir biçimde görülen Pollock, fırça ve boya karıştırma gibi geleneksel yöntemleri bir tarafa bırakarak damlatma-akıtma tekniği olarak tanımlanan yöntemi uygulamıştır. Böylece resmin içerisine hareket ve süreci dahil ederek, daha sonra ortaya çıkacak olan performans sanatı, arazi sanatı, süreç sanatı gibi akımların da öncüsü olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Modern Sanat, Jackson Pollock, Soyut Dışavurumculuk

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE IMPORTANCE OF JACKSON POLLOCK'S UNDERSTANDING OF
PAINTING IN THE ABSTRACT EXPRESSIONISM**

Suat KORKMAZ

Advisor: Assist. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK

2019, 97 Pages

Jury: Assoc. Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Assist. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK

Assist. Prof. Dr. Hüseyin ÖZNÜLÜER

Beginning before the World War II and taking Europe under the influence, the pressures of fascism were influential in the field of art and at the end of the war, America became a center in the field of art as a super power. The psychological destruction created by the war on human beings has been a very important factor in the formation of abstract expressionism and its development. It is necessary to discuss the abstract expressions which are modernist attitudes, the explanations and generalities that refer to modern art. With Fauvism, we describe this process as the beginning of expressionism. Later movements such as Cubism, Futurism, Dada, and Surrealism can be considered as "ism"s which ultimately feed abstract expressionism.

Jackson Pollock has begun to synthesize all the expressive forms of modern art and discover his own language of art. In his researches, there has been a clear vision of footprints of Native-American primitive art perspective. Pollock left traditional methods like using brush and paint thus moved on using such drop-drain technique which was applied based on the method. Movements and processes are included in the contents of the advancing; therefore it became the pioneer of performance art, land art, process art, which emerged later.

Key Words: Art, Modern Art, Jackson Pollock, Abstract Expressionism.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris, Fransa.....	7
Resim 2. Paul Gauguin, Where Do We From.....	12
Resim 3. Henri Matisse, Green Stripe (Madam Matisse: Yeşil Çizgi), 1905, National Gallery of Denmark.	14
Resim 4. Picasso, Avignonlu Kadınlar, Tuval üzerine yağlı boya, 1907.	16
Resim 5. Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931, Museum Of Modern Art.....	18
Resim 6. Gravür Baskı, Die Brücke, Ernst Ludwig Kirchner, 1906.....	31
Resim 7. Wassily Kandinsky, Campbell için Panel 04, Tuval Üzeri Yağlıboya, 163 x 122,5 cm, 1914, Museum of Modern Art New York.....	33
Resim 8. Mark Rothko, İsimsiz 04, 146 x 114 cm, 1954.....	39
Resim 9. Hans Hofmann, Aşk Şiiri, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1962.	43
Resim 10. Arshile Gorky, One Year the Milkweed, 1944, Yağlı Boya, 94.2 x 119.3 cm, National Gallery Of Art, Washington.	47
Resim 11. Vogue için Cecil Beaton, Yeni Yumuşak Bakış (Cecil Beaton for Vogue, The New Soft Look) 1951.	56
Resim 12. Jackson Pollock, Alev (The Flame), 1934 -3 8. Pres tuval üzerine yağlı boya, 20 1/2 x 30" (51.1 x 76.2 cm). Modern Sanatlar Müzesi, New York.	63
Resim 13. Jackson Pollock, Kuş, (Bird), 1938 - 41. Tuval üzerine yağlı boya ve kum, 27 3/4 x 24 1/4" (70.5 x 61.6 cm). Modern Sanat Müzesi, New York.	64
Resim 14. Jackson Pollock, Erkek ve Dişi (Male and Female) 1942, Tuval üzerine yağlı boya, 73 ¼ x 49 in. Philadelphia Sanat Müzesi, Pensilvanya.....	66
Resim 15. Jackson Pollock, Totem Dersi 1 (Totem Lesson I), 1944,Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 44 in. [177.8 x 111.8 cm] Harry W. Ve Mary Margaret Anderson Koleksiyonu.....	69
Resim 16. Jackson Pollock, Totem Dersi II (Totem Lesson II), 1945, Tuval üzerine yağlı boya, 6 ft. x 60 in. [182.8 x 152.4 cm], Ulusal Galeri, Canberra, Avustralya.	69

Resim 17. Prehistorik Kaya Sanatı, Kokopelli Figürü,(Prehistoric Rock art of Kokopelli Figure) SE Arizona.	70
Resim 18. Jackson Pollock, Duvar Resmi (Mural),1943, 97 1/4 x 238 in (247 x 605 cm) Peggy Guggenheim Koleksiyonu, New York.....	71
Resim 19. Jackson Pollock, Dişi Kurt (She-Wolf), 1943, 41 X 67 inches, Tuval üzerine yağlıboya, guaj ve yapıştırıcı, MOMA Koleksiyonu, New York.	73
Resim 20. Jackson Pollock, Daireyi Kesen Ay Kadın (The Moon-Woman Cuts the Circle), 1943, Tuval üzerine yağlı boya, 43 1/8 x 40 15/16 in. (109.5 x 104 cm) Ulusal Modern Sanat Müzesi, Centre Georges Pompidou, Paris. ...	75
Resim 21. Jackson Pollock, Convergence (Yakınsama), 1952, Albright-Knox Art Gallery.....	79
Resim 22. Jackson Pollock, Detail, 1953, Albright-Knox Art Gallery.....	82
Resim 23. Suat Korkmaz, Rüya (dream), 2012, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x215cm, Büyük Efes Sanat Galerisi	88
Resim 24. Suat Korkmaz, Devinim (Motion), 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 90x90cm.....	89
Resim 25. Suat Korkmaz, İyi-Kötü (Good-Bad), 2012, Tuval Üzerinde Akrilik, 90x130 cm.....	90
Resim 26. Suat Korkmaz, Batık (Sunken), 2015 Tuval Üzerine Akrilik, 1,15x1,25cm.	90
Resim 27. Suat Korkmaz, Coşku II (Enthusiasm Two), 2011,Tuval Üzerine Akrilik, 90x130 cm. Ata Uni Gsf Gösteri Sanatları Merkezi.....	91
Resim 28. Suat KORKMAZ, Coşku IV (Enthusiasm Four), 2014, T.Ü Akrilik, 114x140cm.....	91

ÖNSÖZ

Modern sanatın en önemli akımlarından olan Ekspresyonizm, 20. yüzyılda en önemli sanat akımı olmuştur. Özellikle Soyut Ekspresyonizm günümüzde halen daha varlığını ve güncelliğini koruyan bir sanat biçimidir. Bu akımın en önemli temsilcilerinden biri olan Jackson Pollock'u ele almamızın önemi bundan kaynaklanmaktadır.

Pollock bu araştırmada da ifade edildiği gibi aslında modern sanat tarihinin bir özetini sunmuştur. Bu nedenle bir tez araştırmasına konu olmak için hayli ilgi çekici bir figürdür. Çalışmamızda Pollock'un yeri ve etkisini elimizden geldiği kadar irdelemeye çalıştık. Bunu yaparken modern sanatın günümüze kadar geliş aşamalarında Pollock'u etkileyen ve onun etkilediği olguları bulmaya çalıştık.

Çalışmamın başlangıcından beri ve konu seçimi hakkında bana yardımcı olan, eleştiri ve desteğini eksik etmeyen tez danışman hocam Sayın Dr. Öğrt. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK'a, ayrıca çalışmanın sonuçlanmasında değerli jüri üyesi hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

SOYUT DIŞAVURUMCULUKTA JACKSON POLLOCK'UN RESİM ANLAYIŞININ YERİ

Soyut sanat Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) akımıyla beraber sanat çevrelerinde tartışılmaya başlayan bir kavramdır. Bu tartışma ilk olarak, renklerin kullanımıyla kendini ortaya koymuştur. Bu nedenle İzlenimcilik eleştirisi yapan sanat akımlarından Fovizm bu konuda öncü bir rolü vardır. Öte taraftan biçime dair tartışmalar da başka bir kanat olan Primitivizm'den ortaya çıktığı söylenebilir. İşte bu iki eğilim, Ekspresyonizm ortaya çıkmasında iki önemli başlangıç hamlesi olarak görülebilir.

Ekspresyonist sanatın iki önemli grubu Der Brücke (Köprü) ve Die Blaue Reiter (mavi süvari) bu iki öncül sanat anlayışlarından etkilenen sanatçılardan oluşmaktadır. Wassily Kandinsky, Franz Marc ve Auguste Macke gibi sanatçılar Fovizmin zengin renk kullanımlarından etkilenmişlerdir. Öte taraftan Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee gibi sanatçıların eserlerinde de Primitivizm'in etkilerine rastlamak mümkündür. Diğer sanatçılarda da benzer eğilimler bulmak mümkündür. Ekspresyonizm sanatçılarından Munch, Kollwitz ve Kokoschka gibi sanatçıların eserlerine bakıldığında ise gerçek anlamda tüm ekspresyonist sanatçılara ilham olabilecek kavramsal bir derinlik bulmak mümkündür. Çünkü bu sanatçılar bilinç-dışı kavramının sanata dahil edilmesinde önemli ölçüde katkı sunmuşlardır. Bu kavramsal çerçeve, Ekspresyonizmin zamanla Kübizm, Sürrealizm, Dadaizm ve yakın dönemde ortaya çıkan kavramsal sanat biçimleri üzerinde etkisi olduğu görülebilir.

Çalışmanın asıl konusu olan Jackson Pollock'un soyut sanat anlayışı olduğundan daha bütünlükçü bir görüş elde etmek için, modernizmle birlikte sanatsal değişimin seyrine bakmak gerekli görülmüştür. İkinci bölümde ele alınan Soyut Ekspresyonizm bu bağlamdan modern sanatın soyut biçimlere evrilmesini anlaşılır kılacaktır. Çünkü 1940'larda başlayan bu akımı güncel ve çağdaş sanat değerlerinden ayrı düşünmek imkansızdır. Bu nedenle ikinci bölümde ele alınan ve çalışmanın merkezini oluşturan Soyut Ekspresyonizm tartışması çağdaş sanat örnekleriyle desteklenmeye çalışılmıştır.

Konunun ana teması Soyut Ekspresyonizm önemli bir yer tuttuğundan araştırmada bu bölüm daha geniş olarak ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise, Pollock'un hayatı, sanat, ilk dönem eserleri, 1938'den sonraki dönem, totemik dönem ve eylem resmi olarak incelenmiştir. Bölüm aynı zamanda önceki bölümlerin Pollock üzerinden yorumlanması şeklinde olacaktır. Modern sanatta ekspresyonizmin yeri, ekspresyonizm ve modern sanat çerçevesinde soyut resmin anlamı ve nihayetinde Pollock'un bu çizgideki yeri ele alınmıştır. "Uygulama Raporu" adı altındaki son bölüm olan dördüncü bölümde de Soyut Ekspresyonizm bağlamında yaptığımız çalışmaların örnekleri sunulmuştur. Bu çalışmaların değerlendirmesinde modern soyut tekniklerin kullanımıyla ilgili bilgilere de yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM VE MODERN SANATIN DOĞUŞU

1.1. MODERNİZM NEDİR?

Modernizm kavramsal olarak meşruiyeti hep sorgulana gelmiştir. Öyle ki, farklı alanlarda zaman olarak başlangıcı, gelişimi ve hatta yine kendisi kadar tartışmalı olan bitişi farklı yorumlanabilir.

Modernizm genel itibariyle bakıldığında aklın araçsallaştırılıp bütün iktidar kurumlarını yeniden rasyonalite üzerine kurmaktır. Bu yeniden inşa süreci, tüm sınıflara bireysel özgürlük vaadini sunup yerelde kapsayıcı bir ulus kimliği ve genelde ise seküler evrensel akıl içerisinde bireyselliğini yok eden yaldızlı, rengarenk parlak bir kara delik görevini görmüştür. İşte bu aşamada akılsallığın mutlak egemenliğini sorgulayan her girişim modernizmin en büyük krizlerine katkı sunmuştur. 20. yüzyılın en büyük savaşları, büyük insani trajediler, açlık, kimyasal saldırılar ve daha birçok olay bu araçsal aklın sorgulanmasını gündeme getirmiştir.

Böyle bir sonuç, sanat alanında yeniden düşünülmesi gereken sanatsal kaygılar meydana getirmiştir. Modernite sanatta Ortaçağ ve Rönesans dönemleriyle karşılaştırıldığında en azından başlangıç için soyutlama eğiliminde olduğu sonucuna varılabilir. Natüralizmden gerek kopuşun dönemi Rönesans olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki kavramsal bakış sanatın hem tat alma hem de öğretme aracı olduğuna dair inançtı. Rönesans'ın sanatçıları güzelliğe yeniden dönüşü Yunan sanatının Natüralist ve matematiksel oran ilkeleriyle baskın öğretici kıstasını geliştirmeye çalışan Aristoteles'in dramatik birlikler kuralını (zaman-yer-eylem birliği) birleştirerek sağlamaya çalışıyordu (Lynton, 2009, s. 18).

Modern sözcük olarak, çağdaş olanı belirtse de bu kavramın daha eski zamanlarda o zamana ait durumu ifade edebileceği göz ardı edilmemesi gerekir. Ancak modernizm denildiğinde düşünce tarihinin belli bir dönemi anlaşılmaktadır. Modern sözcüğü, Latince 'tam şimdi' anlamına gelen '*modo*' ve ondan türetilmiş '*modernus*' sözcüğünden gelmektedir (Yılmaz, 2013, s. 15).

Modernizmin ne olduğuna, hangi zamanı içerdiğine dair birçok düşünce ileri sürülmüştür. Bu konuda çoğu sanat tarihçisi genelde Charles Baudelaire’i (1821-1867) referans gösterir (Erden, 2016, s. 11). Baudelaire’in 1863 yılında ressam Constantin Guys hakkında kaleme aldığı “Modern Hayatın Ressamı” adlı makalesinde modern hayat hakkında düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

Benim resmettiğim şekliyle bu adamın, büyük insan çölünün ortasında durmaksızın gezen, canlı imgelem gücüne sahip bu yalnız adamın, basit bir flaneur’dan daha yüksek bir amacı, rastlantıların getirdiği uçucu zevklerden daha genel bir hedefi vardır kuşkusuz. O modernite adını vereceğim şeyi aramaktadır, buna modernite diyorum, çünkü zihnimdeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum. Modernite’yle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır. (Baudelaire, 2003, s.103).

Özellikle Walter Benjamin’in (1892-1940) Baudelaire’in düşüncelerinin modernizm bağlamında tartışılmasına çok katkısı olmuştur (Erden, 2016, s. 12). Bunun dışında David Harvey de modernizmi açıklarken Baudelaire’in metnine başvurur. Harvey, Baudelaire’in, “*Modernite, anlık olandır, geçip giden, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir,*” cümlesinden hareketle bir estetik hareket olarak modernizmin tarihinin bu ikili formülasyonun bir kanadından ötekine yalpalamakla geçtiğini ileri sürer (Harvey, 1997, s. 42). Yine Raymond Williams, modern terimini açıklarken sözcüğün zamanla nasıl bir anlam çeşitliliğine uğradığına değinir: “Modern İngilizce’ye Fransızca yakıncök moderne’den gelmiştir, o da geç Latince modernus’tan, Latin kök sözcük modo’dan –hemen şimdi-gelmektedir” (Williams, 1999, s. 508). Williams, İngilizce’de, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda *modern* kelimesinden modernism, modernist ve modernity kelimelerinin türediğini belirterek on dokuzuncu yüzyılla birlikte bu kelimelerin türediğini belirterek on dokuzuncu yüzyılla birlikte bu kelimelerin farklı anlamlar içerdiğini iddia eder (Erden, 2016, s. 12). Buna göre, modernizm daha çok belli eğilimlere, özellikle de 1890 ile 1940 yılları arasında yaygınlaşan deneysel resme ve yazıya işaret eder.

1.2. MODERN SANATIN DOĞUŞU

Modern sanat kendi tanımlamasını modernizm ve akıl çağı kavramlarının dışında yapar. Bu nedenle modernizm ve modern sanat zaman olarak aynı döneme denk gelmemektedir. Yine bu sebepten ötürü Empresyonist sanatın modern sanata dahil bir

süreç olup olmadığı da tartışmalı hale gelmektedir. Empresyonizm içeriğine bakıldığında ve empresyonist olduğu düşünülen sanatçıların eserleri incelendiğinde aslında modern sanatın bir hazırlık süreci gibi durmaktadır. Empresyonizm bir bakıma gelenekten kopuşunun ve Alberti kriterlerinin zamanla terk edilmesinin ifadesidir. Zira Alberti kriterleri, modern çağa ait olup modern sanata ait olmayan bir anlayışı temsil eder (Kuspit, 2010, s. 34). Aynı zamanda Empresyonizm, modernizmin asıl tamamlayıcısı olan Ekspresyonist sanatın beslediği yatağın içerisinde fovizm ve primitivizmle eş değer eserler meydana getirmiştir. Bu eşdeğerlik sanatsal bir değer ölçüsü olarak görülmemesi gerekir, yeni üslupların birbirine olan benzerlikleri bakımından değerlendirilmesi gerekir.

Modern sanat ve sonrasında gelişen tüm gelişmelere “temsilin bunalımı” gibi bir başlık konulabilir. Çünkü İzlenimcilik ile başlayan modern sanat öncülleri temsil üzerine bir tartışmayı başlatmıştır. İzlenimcilik modern sanatın halen daha bir nebze figüre bağlı olduğu, klasik sanat anlayışının tamamen terk edilmediği, ancak yeni üslup arayışlarının da gözle görünür olduğu bir geçiş sürecini ifade etmektedir. Ama her zaman ve her yerde modern sanatın başlangıcı olarak Empresyonizm kabul edilir. Ancak Empresyonizm’in modern sanatı başlattığına dair iddiaya geçmeden önce modern sanatın hangi zorunlu sebeplerden dolayı ortaya çıktığına değinmek daha faydalı olacaktır.

Klasik sanat geleneğinin artık sanatçılar için yetkinliğe ulaştırabilecek bir kılavuz olmadığı inancı, tarihsel araştırmalara karşı gelişen yoğun ilgi sonucu giderek artmaya başladı. Üslup konusu giderek ön plana çıkmaya başlayınca sanatın kendini anlatma sorunu yaygın bir tartışmaya dönüştü. Sanatçının kendi iç dünyasını sanatının ruhuna işlemesi ve konusu olması için yeni üslup örneklerine gerek duyulur hale geldi. Bu arayış Romantizm denilen süreçlerin içerisinde devam etti. Bu süreç Fransız ve Sanayi Devrimi’nin ortaya çıkardığı demokratik ve liberal toplum düşüncesini içerdiği gibi Rousseau’nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini de içermektedir. Öte yandan Beethoven’in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını ve Wordsworth’ün şiir malzemesi olarak halk dilini tercih edip kent dilini reddetmesini, Goethe ve diğerlerinin sanat yapının kaynağının dış etken ya da dürtü olmayıp bilinçdışı olduğunu söylemesini içeren bir dönem izledi (Lynton, 2009, s. 13.)

Modern Sanat'ın ortaya çıkmasının nedenlerinden biri de tıpkı modernizm gibi tarihselciliğe karşı olan merakın olmasıdır. Rousseau'nun ilkel toplumlara olan ilgisi, psikanalitik düşünceyle birlikte antropolojiye ilgi duyulması sanatta eskiye dair dokuların yeni formlarla ortaya çıkmasına neden olmuştur. Eski sanat bir yenilenme kaynağı olarak görülmüş olup bir bakıma sanatta Rönesans sürecine katkı sunmuştur. Gelenek modern çatışması görünürde şiddetli bir mücadele olarak algılansa da Rönesans ruhuna uygun olarak yeni üretimler için ilham edinme işlevine sahiptir.

Gelenekçi akımların bile geleneksel sanat anlayışını aşan konu ve anlatım alanına ulaşmaya çalışması yeni sanatsal arayışların en önemli dayanağı olmuştur. Herkesin üzerinde anlaştığı yeniye ulaşma düşüncesi modern sanat olarak gelişecek dönemi hızlandırmış denilebilir. Romantizmde de hem bu arayışı hem de gelenekten kopuşu sağlayacak, geleneğe karşı çıkan davranışları haklı çıkaracak özellikler vardı (Lynton, 2009, s. 14). Aynı zamanda, bu davranışlarını haklı gösterecek bir sebep aramalarına da gerek yoktu. Öyle ki, yaratıcılığın ve sanatsal dehanın kurallara uyması beklenemez; sanatsal deha önceden saplanmış ölçütlerle değil, yeni ürettiği kurallarla üretim yapması beklenir.

1.3. MODERN SANAT SORUNLARI

Modern Sanat, gerçek anlamdaki kimliğine on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Empresyonizm ile kavuşmuştur. Daha önceleri modern sanatın ilkelerine katkısı olan birçok sanatçıyı da saymak mümkündür. Gustav Courbet, Honore Daumier, Jean-François Millet gibi realist ressamlar modern sanatın öncülleri olarak görülebilir. Ancak gerçek anlamda geleneksel sanat ile olan ilk kırılmanın Empresyonist sanatla başladığını kabul etmek gerekir. Bu modern geleneğin başlatıcısı olan empresyonistler, öncesinde Realizm, Romantizm ve Sembolizmden ilham alarak ve zamanla Fovizm, Primitivizm, Kübizm, Süprematizm, Dadaizm, Fütürizm ve nihayet modern sanatın en geniş anlamdaki akımı olan Ekspresyonizme ilham olmuştur. Bu türden bir sıralamayı takip etmek esasında modern sanatın gelişim evrelerini sergilemek olacaktır. Bu sürecin şüphesiz pek çok aşaması vardır. Ancak bu araştırmada belli başlı akımları ele almak daha uygun görülmüştür.

1.3.1. Empresyonizm (İzlenimcilik 1860-1880)

Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı modern sanatın öncü akımlarından bilinir. Paris'te ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) kendi stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi sanat salonlarına alternatif olarak hazırladıkları sergiyle İzlenimcilik adı duyulmaya başlanmıştır. Bu akım ismini sergide sergilenen Claude Monet'in (1840-1926) "İzlenim: Gündoğumu" (1872) adlı resimden alır (Antmen, 2012, s. 21). Ancak bu akıma adını veren "İzlenimcilik" tüm bu sanatçıların ortak üslubu değildi. Onları birleştiren fikir, hepsinde alternatif arayışların olmasıydı. Bu sanatçılar bir bakıma bir karşı duruş ortaya koymak ve sanatı resmi kurumların etkisi altında kurtarmak istemişlerdi.



Resim 1. Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris, Fransa.

"İzlenim, Gündoğumu" resmi empresyonizmin hareket noktasının ışık olduğuna dair kanıtı göstermektedir. Resimde Normandiya kıyısındaki Le Havre limanının bir görüntüsü vardır; sabah sisine bürünmüş biçimde yansıtılmıştır (Altuna, 2013, s. 34).

Güneş denizin yüzeyinde doğmaktadır. Arkada, dumanı tüten bacalar ve gemi direkleri sis içinde belirsiz bir biçimde fark edilmektedir. Monet, günün erken saatlerindeki izlenimlerini tasvir etmek için inceltilmiş boyayı hafif fırça dokunuşlarıyla uygulamıştır. Monet'nin paleti neredeyse baştan sona birbirini tamamlayan mavi ve turuncu ilişkisine odaklanmaktadır. Güneş ve onun yansıyan ışıkları turuncu tonlarla, üst taraf ise mavi ve gri-mavi tonlarla yansıtılmıştır. Monet, resimsel içerikten çok ışığın değişen niteliğiyle ilgilenmiştir. Tablo manzaradan çok o anı anlatmaktadır. Ressam renkleri bazı yerlerde yoğun fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Monet genel olarak eserlerinin hepsinde sudaki gölgelerin ve ışığın yansımalarının duyumsattıklarını tasvir etmeye çalışmıştır. Bu tabloda güneşin turuncu renkte parlamaya başladığı zamanı yakalamış ve hafif dalgalı suda yansıyan turuncu güneş ışıklarının hızla renk değiştirmesini hissettiren etkiyi yaratmaya çalışmıştır. Resimdeki anlatım tarzı dönemine göre henüz yeniydi. Rengin azaltılması, her şeyin sadece iki karşıt renkle (mavi ve turuncu) ifadesi, kenar çizgilerinin belli belirsizleşmesi ve fırça darbeleriyle hava boşluğundaki titreşimlerin canlandırılması yeni teknik unsurlardı. Monet'nin bu eseri sadece ismiyle değil karakteri ve resmediliş tarzıyla da izlenimci resmin ideal bir örneği olmuştur.

Bugün çoğu Empresyonist resim seviliyor ve beğeniliyor. Ancak kendi dönemlerinde bu durum farklıydı; küçümsenip karşı çıkılıyordu. Bu durumun sebebi olarak yüzyıllarca kalıplaşmış geleneğin dışına çıkmaları ve resmi sanat otoritelerini sarsmaları şeklinde düşünülebilir. Öte yandan dönemin sanat anlayışı göz önüne alındığında bu durumu haklı gösterecek nedenler de vardı. Çünkü geleneksel sanatta figüratif öğeler vazgeçilmezdi. Özellikle resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne de nasıl bir imgeyi düşünülebileceğine dair bir ipucu vardı. Ancak eserlere verilen adlarla izleyicinin söz konusu eserin neyi anlattığına dair fikri oluyordu.

Empresyonistlere destek olan Zola, “doğanın belli bir duyarlılık aracılığı ile görülmesi” gerektiğinden bahsediyordu. Kaba fırça darbeleriyle figürlerin örtülü olduğu bu eserleri ancak imzalar birbirinden ayırıyordu (Lynton, 2009, s. 15-6). Dönemin sanat anlayışındaki içsellik, coşku, özgürlük, bireysellik ve eleştiriye öne çıkarmaya sanatçılar aslından Romantizm'den ilham aldıklarını söylemek daha doğru olur. Charles Baudelaire'e (1821-1867) göre Romantizm, sanatçının hissetme biçiminin içerisinde. O modern sanat ve Romantizm'i bir ve aynı şey olarak görür. Bu sanatın özünde

tinsellik, içtenlik ve sonsuza duyulan özlem vardır (Baudelaire, 2007, s. 96). Aslında bu kavramlar Ekspresyonist sanatçıların çok fazla başvurduğu gizemli üsluplarını hatırlatmaktadır. İleride görüleceği gibi pek çok ekspresyonist sanatçı gizem eksenindeki ruhsal temalı imajları özellikle kullanma yoluna gitmiştir.

Romantizm'den Ekspresyonist sanata doğru ilerleyen yolun önemli bir kavşağında Gustave Courbet (1819-1877) ile karşılaşmaktadır. Courbet, Romantizm düşüncesine neredeyse kimlik verecek derece yerleşmiş olan melankoliğe, akademik tutuculuğa ve acımasız piyasacılığa karşı olduğu için ekspresyonist sanatı var edecek arayışlar içerisindeydi. Onun aradığı şey 'gerçeklik'ti denilebilir. Ancak bu gerçeklik, herkesin görebildiği ama bilinçli olarak fark etmediği veya herkesin kendi açısından değerlendirdiği toplumsal gerçeklik'ti. Kuşkusuz bu düşüncesinin temelinde yaşadığı dönemin politik olaylar ve yakın arkadaşı anarşist Proudhon'un (1809-1865) etkisi vardı (Yılmaz, 2013, s. 32). Sanatçının eserlerine bakıldığında onun asıl kahramanları alt tabaka insanlarıydı. Onları oldukları haliyle resmetmek sanatçının neredeyse kendine görev olarak yüklediği bir yaklaşımdı. Oysa Courbet için çelişik bir durum vardı. Bir yandan konularını gündelik hayatın nesnel olayları içerisinde seçiyordu, öte yandan ise kullandığı figürlerin geleceğine dair tasarlanmış ütopyik düşünceleri savunuyordu; bu durum onu gerçek anlamda bir realist olmaya engeldi denilebilir. Her ne kadar konuları ve tekniğinden dolayı kendini gerçekçi olarak görse de romantikleri bile geride bırakacak kadar hayalleri, ütopyalı vardı.

Courbet modern sanat tarihi için bir ara figürdür, denilebilir. Onun izinden giden Eduard Manet (1832-1883), Camille Pissaro (1830-1903) ve Claude Monet (1840-1926) gibi sanatçılar modern sanat tarihi metinlerinde kendilerini İzlenimci sanatçılar olarak yazdırmışlardır. Bu sanatçılar Courbet'in günlük yaşama dair yaklaşımını sürdürmüşlerdir. Ancak onu bir adım daha aşarak ilgilerini sadece sınıfsal çelişiklere değil, sürekli akıp giden zamanın belli bir anına yoğunlaştırmışlardır. Temas etmek istedikleri nesnelere anlam ve biçimleri değil, onların üzerine düşen bir anlık *izlenim*'di. Bu sebeple figürden çok açık havada titreşen ağaç ve sular en iyi araçlardı. Işık güneş ışığı, renk de bu ışığın dalga boylarıydı (Yılmaz, 2013, s. 36). Siyah ve kahverengi boyalar paletle yaklaştırılmamalıydı. Felsefe, politika ve öykü yazını gereksizdi. Monet'ye göre resim, kuşların ötüşü kadar özgür ve doğal bir şekilde yapılmalıydı (Simmel, 2015, s. 130).

Monet kuşağının en önemli heykeltıraşı ise, Auguste Rodin'di (1840-1917). Rodin heykelleri aslında Donatello ve Michelangelo geleneğinden beslendiği de görülmektedir. Ancak zamanla heykellerinde tıpkı İzlenimci ressamlar gibi bitmemişlik göze çarpmaktadır. Bu durum ise onu Empresyonist sanatçı olarak tanımlamaktadır. Kütlenin yüzeyinde bıraktığı doku ya da izler ışığı parçalıyor, bu heykele izlenimci bir hava vermektedir. Ancak bir bütün halinde Rodin'in heykelleri düşünüldüğünde, İzlenimcilikle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir üslup çeşitliliği barındırdığı söylenebilir. Bazen ifade ve davranışları abarttığı için Ekspresyonizm'in; giysiye benzeyen örtünme içine vücudu iyice gizlediği için soyut sanatın sınırlarına dahil oluyordu (Yılmaz, 2013, s. 37). Rodin'in bu çoklu sanat düşüncesinde temel olan bir kural vardır ki, figüratif sanattan tam olarak kopuşu gerçekleştirememiş olmasıdır. Bu durum ise modern sanat çizgisinde Rodin'i en fazla Empresyonizm'in sınırları içerisine dahil etmektedir.

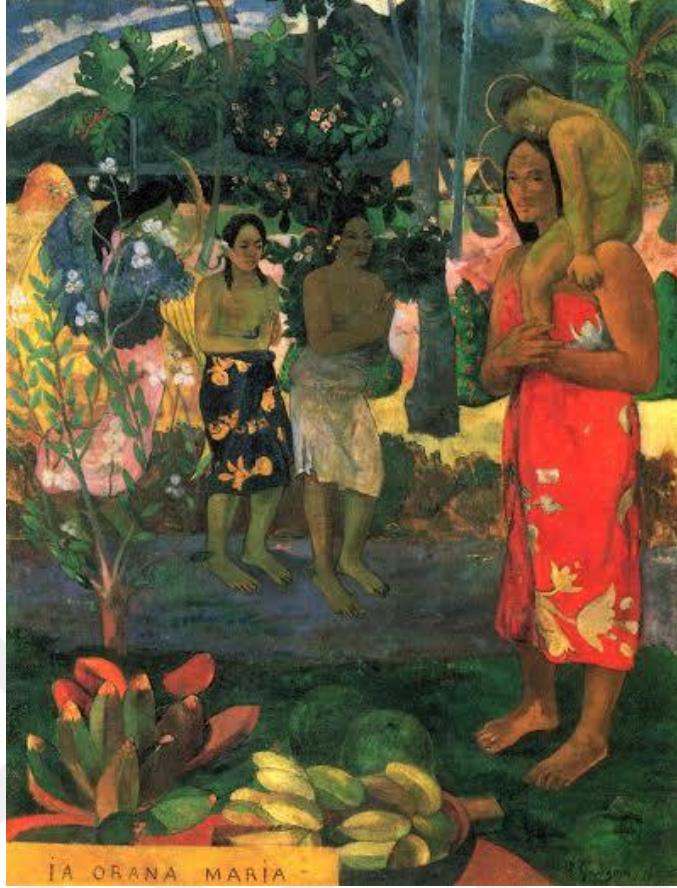
Rodin'i Empresyonizm sınırına dahil eden en önemli yönü, tıpkı onlar gibi figürdeki eksiklikleri tamamlamayı seyircinin hayal gücüne bırakmasıdır. Bazen figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, malzemenin bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu (Gombrich, 2009, s. 528). Bu durum sıradan bir seyirci için tembellek olarak algılanabilir. Hatta bu bazı seyirciler için rahatsız edici bir durum olarak da karşılanabilir. Ancak çoğu İzlenimci sanatçı, alışıla gelmiş kalıplarla estetik haz yargısına sahip seyirci üzerinde benzer etkiler meydana getirmek ister. Klasik sanat biçimleriyle beğeni kıstası oluşturmuş seyirci için, sanatsal mükemmellik, düzenli ve pürüzsüz olabilmek demektir. Oysa Empresyonistlerin de asıl amacı yerleşmiş sanat algısını değiştirmektir.

1.3.2. Primitivizm (İlkel Sanat 1897-1904)

Primitif sanat, sanatsal açıdan uygarlıktan endişe duyan sanatçıların bir eleştirisi olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu sanat anlayışının temelinde ayrıca üslup tartışmalarının birlikte ortaya çıkan geleneksel kurallara karşı güvensizlik de vardır. Sadece el becerisiyle yetinmeyen yeni modern sanat kuşağının kaygılarını ifade etme yollarını bulma denemeleri yeni üslupları geliştirmek olarak görülebilir.

Birinci Dünya Savaşından önceki yıllarda zirveye çıkan sanat devrimi sırasında, değişik eğilimli birçok genç sanatçıyı bir araya getiren durumlardan biri de zenci heykelticiliğine duyulan ortak hayranlıktır. Bu tür eserler, antika dükkânlarında yok pahasında satılıyordu. Böylece akademi sanatçısının stüdyosunu süsleyen Belvedere Apollonu'nun alçı kopyasının yerini bir Afrika kabile maskesi aldı (Gombrich, 2009, s. 562). Afrika heykelticiliğinin örneklerine bakıldığında, sahip olduğu imgenin, Batı sanatına yeni bir çıkış sunmak için uğraşan sanatçıları neden etkilediği daha kolay anlaşılabilir. Avrupa sanatını geleneksel olarak da etkisi altında tutan “doğaya bağlılık” ve “ideal güzellik” amaçları, modern sanatçıları pek etkilememiştir (Turani, 2010, s. 365). Buna karşılık primitiflerin sanatında, Avrupa sanatına çözüm sunabilecek yoğun bir ifade, açık bir yapı ve sade bir teknik vardı.

Günümüzde kabile sanatının ilk dönem modern sanatçıların sandığından daha az ilkel ve daha fazla karmaşık olduğu düşünülmektedir. Doğanın taklidi hiçbir biçimde bu sanatın amaçları dışında bırakılmamıştır. Buna rağmen, törenler için kullanılan bu objelerin üslubu, Van Gogh, Cezanne ve Gauguin'in deneylerinden yeni akıma miras kalan ifadesellik, yapısallık ve sadelik konularındaki tüm araştırmalar için ortak bir odak noktası oluşturabilir (Gombrich, 2009, s. 563). Hem fovizm hem de primitif sanat, modern sanatta Ekspresyonizme düşünsel anlamda zemin hazırlayan akımlar olarak görülebilir. Ortaya çıktıkları dönemin koşulları dikkate alındığında dönemin popüler akımları olarak da görülebilir. Bunun en büyük sebebi modern sanatta hızlı geçişlere kapı aralamasıdır. Ancak sonrasında gelişen Ekspresyonist sanat bütün modern sanatı belirleyen bir konum kazanmıştır.



Resim 2. Paul Gauguin, Where Do We From.

Modern sanatta her zaman popöler olma durumu karşılaşılabilecek bir vakadır. Modernizm sürekli değişen ve çeşitlenen bir biçimsellik olduğundan belirli zaman kesitlerinde izleyici zevklerini ve bakış açılarını yönlendirmiştir. Bu durum modernizm belki de en çok eleştiriye maruz kalan tarafıdır. Öte taraftan modern zamanların tüm eleştirel akımları da aynı olgusallığı devam ettirmiştir. Sürekli bir yenileme ve çeşitleme eleştirel üslupların da yol açtığı sonuçlardır. Bu durumu birkaç sanat akımıyla daha açıklamak gerekirse, şüphesiz bu akımların en önemlisi Ekspresyonist sanat olacaktır. Sonraki gelişen süreçleri de Ekspresyonizm'in türevsel formları olarak görerek popöler sanat biçimleri daha anlaşılır olacaktır.

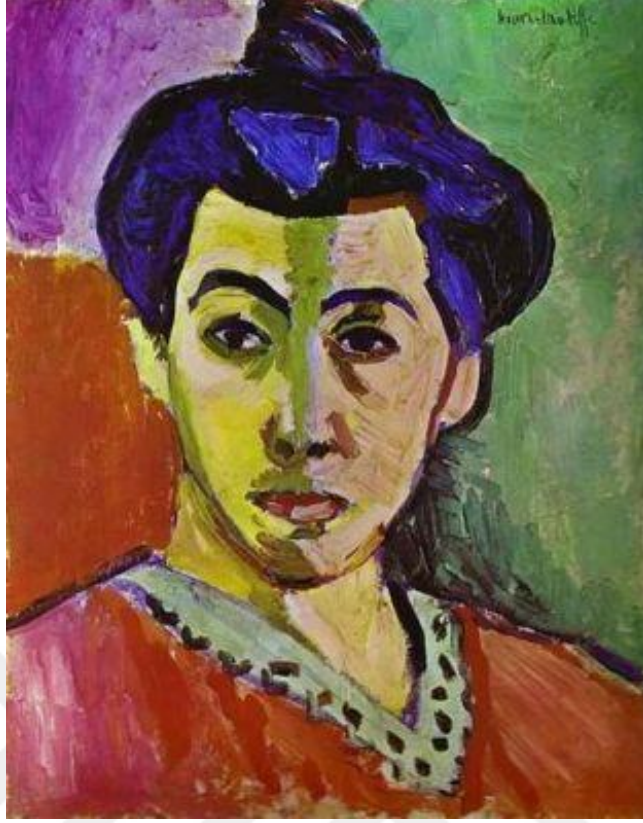
1.3.3. Fovizm (1905-1910)

İzlenimci sanatçıların figüre, nesnenin kütleli sınırlarına olan karşıtlığı sadece biçime bir müdahale olarak görmemek gerekir. En azından bu müdahalelerin salt çizimlerin belirsizliğiyle açıklanamaz. Dekoratif desene öncelik veren klasik sanat

anlayışının biçimlere, ışık ve gölge kullanılarak hacim kazandırılan yönetime verdiği önem artık pek dikkate alınmadığı bir dönemde, Fovistler yoğun renk kullanımıyla yeni sanata karşı üzerlerine düşeni yapıyorlardı. Onların renge olan bu aşırı ilgileri, sanat yorumcuların cümlelerinde tarif edilirken *barbar* ve *vahşi* kavramları çok fazla geçmektedir.

Bu yorumculardan Gombrich, onlar için “sanatçıları, incelikleri önemsemek yerine yoğun renkleri kullanmaya ve barbarca uyumları denemeye yöneldiler. 1905 yılında, Paris’te sergi açan bir grup genç ressam, daha sonraları Fovlar (Les Fauves) yani *vahşi hayvanlar* veya *vahşiler* diye anılmaya başlandı” der (Gombrich, 2009, s. 573). Fovist sanat her şeyden önce modernizmin akılcılığına karşı her sanat eylemine sirayet etmiş hırçın ve hoyratça bir başkaldırı biçimidir. Daha 20.yüzyıl başlamadan modernizmin vaat ettiği dünyanın, kendi değerleriyle, yaşanabilir olacağı iddiası karşılıksız kalmıştı. Aksine modernizmin getirdiği yeni değerler, uygar bir yaşam kurma adına birçok insani felakete de yol açmıştı. Bu da beraberinde birçok tepkiyi ortaya çıkardı. Üstelik bu tepkiler, birer sanatsal kimlik ve slogan olarak kullanılan ve modernitenin yıkmayı taahhüt ettiği vahşilik, barbarlık ve ilkelik gibi nosyonlar üzerinden gelişti.

Bu tepkilerden ilki Henri Matisse (1869-1954) ve ona yakın olan arkadaşlarından geldi. Matisse, aralarında Andre Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck’in (1876-1958) bulunduğu arkadaşlarıyla Paris’te Sonbahar Salon’unda dikkat çekici bir sergi düzenledi. Bu serginin dikkat çekici olmasının nedeni İzlenimcilerin renkleri biraz daha puslu kullanmasına alışmış gözler için, renkler daha çiğ, fırçalar hoyratça, imgeler ise olabildiğince kabaydı. Fovist sanatçılar coşkulu ifadeleri amaçladığı için hoyratça bir teknik kullanmaları, onlara yırtıcı denmesine doğal olarak yol açmıştı. Ancak bu sanat dünyası için yeni imgelerin ortaya çıkması demektir. Zamanla Dışavurumcu sanat olarak ortaya çıkacak sanatın da habercisi gibidir.



Resim 3. Henri Matisse, Green Stripe (Madam Matisse: Yeşil Çizgi), 1905, National Gallery of Denmark.

Fovist resimde en önemli etkiye yaratanlardan birisi şüphesiz Matisse'dir. Matisse'inin karısı Amélie'yi resmettiği 1905 tarihli *Yeşil Çizgisi* dalı resmi Matisse'nin en ünlü tablolarından olmasının yanı sıra 20. yüzyıl portresinde bir başyapıt olarak da anılmıştır. Matisse görüntüyü anlatmak için tek başına renk kullanmıştır. Oval çehre yeşil bir çizgi ile kesilir (Newall, 2014, s. 65). Amélie Matisse'in yüzünün ortasındaki yeşil şerit, yapay bir gölge çizgisini ifade eder. Yüzü geleneksel ve aydınlık bir tarzda, aydınlık ve karanlık bir yüzle ayrılmıştır. Renkler doğal ışığı çevreler ve görünür bir biçimde fırça darbeleri sanatsal drama duygusuna katkı sunar.

Bu tablo, sanatçının kişisel üslubunu yansıtması nedeniyle özel bir yere sahiptir. Ayrıca *Yeşil Çizgi* eseri dönemin en cesur ve yenilikçi tablolarından ve Matisse'nin başyapıtlarının başında gelmektedir. Eşi Amélie Noellie Parayre bu tabloda olduğu gibi daha birçok eserinde modellik edecektir. Görüldüğü gibi cesur bir renk kullanımı ile gerçekleştirilmiş olan tabloya adını veren Modam Matisse'nin alnını ve burnunu tasvir eden, yeşil renkli güçlü ve geniş fırça darbeleridir. *Yeşil Çizgi* tablosu cesur renk

kullanımından dramatik fırça tuşlarına, kompozisyon kuruluşundan duygusal anlatımcılığa kadar Matisse'in üslubunun ve sanat anlayışının bir açıklamasını sunmaktadır.

1.3.4. Kübizm (1907-1937)

Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamıştır. Eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş ve 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.

Kübizmin resim sanatında yarattığı bu devrim, dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiş; resimde yeni bir zaman-mekan ilişkisini görünür kılan akımın orta ya çıkışının, Einstein'ın 1905 tarihli "Görecelik Kuramı"yla ve atomun parçalanmasıyla ilişkisini gündeme getirenler de olmuştur. Picasso ise, Kübizmin resmin dışında bir ilgi alanı olmadığını belirtmiştir:

Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar. Hadi saçmalık demeyim ama edebiyattır bunların hepsi, sonuçları da kötü olmuştur çünkü insanları kuramlara boğmuştur. Kübizm her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır (Antmen, 2010, s. 46).

Tarih olarak Kübizmin başlangıcı tartışmalı bir konu olsa da genel olarak 1907 yılından sonraki olaylar milat olarak gösterilmektedir. 1907 yılında yani Pablo Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar* tablosu Kübizmin de başlangıcı olarak görülür. Picasso bu resmine kadar hiç büyük boyutlu resimler yapmamıştı. Bu nedenle *Avignonlu Kadınlar* Picasso'nun bir bakıma kendinden önceki İzlenimci ressamlar olan Cezanne ve Matisse gibi büyük resim tarzını kullanmaya çalışan kişilere bir göndermeydi (Lynton, 1991, s. 52).

Avignonlu Kadınlar, Picasso'nun o güne kadar yaptığı en büyük resimdir. Picasso resme 1906 yılının sonlarına doğru başlamış, zaman içerisinde önemli değişikliklere gitmiştir. Örneğin ilk kompozisyonda yer alan iki erkek figürü daha sonra kaldırılmıştır. Picasso önceleri resmin adını Barselona'daki bir genelevden esinlenerek *Avignon Genelevi* koymuş, daha sonra arkadaşı şair Andre Salmon (1881-1969) daha kabul edilebilir olması açısından resmin adını *Avignonlu Kadınlar* olarak değiştirmiştir (Walther, 2012, s. 68). Uzun bir süre sadece ressamın atölyesini ziyaret edenlerce görülen, ilk kez 1937 yılında sergilenen *Avignonlu Kadınlar*'da Picasso'nun etkilenmiş olduğu birçok unsurun sentezi görülebilir.



Resim 4. Picasso, *Avignonlu Kadınlar*, Tuval üzerine yağlı boya, 1907.

Figürlerin duruşlarında Mısır sanatının ve Erken Yunan sanatının etkileri görülürken özellikle ortadaki iki kadın figürünün yüzünde İber heykellerinin etkisi fark edilmektedir. Picasso, 1906 yılında Katalan bölgesindeki Gosol'da belli bir süre yaşamış, bu dönemde İber heykellerini incelemiştir. John Golding, bunlara ek olarak, Gauguin'in elde ettiği başarının ve özellikle El Greco'nun Picasso üzerindeki etkisinin

uzatılmış formlarla bu resme yansıdığını iaddia etmektedir (Erden, 2016, s. 161). Öte yandan bu resmin oluşumunu etkileyen unsurlar Cezanne’ın sanatı ve her ne kadar daha sonra Piasso bunu reddetse de Afrika heykelleridir. Özellikle en soldaki kadının ve sağda yer alan iki kadının yüzlerinde Afrika masklarının etkisi göze çarpmaktadır.

1.3.5. Sürrealizm (Gerçeküstücülük 1924-1968)

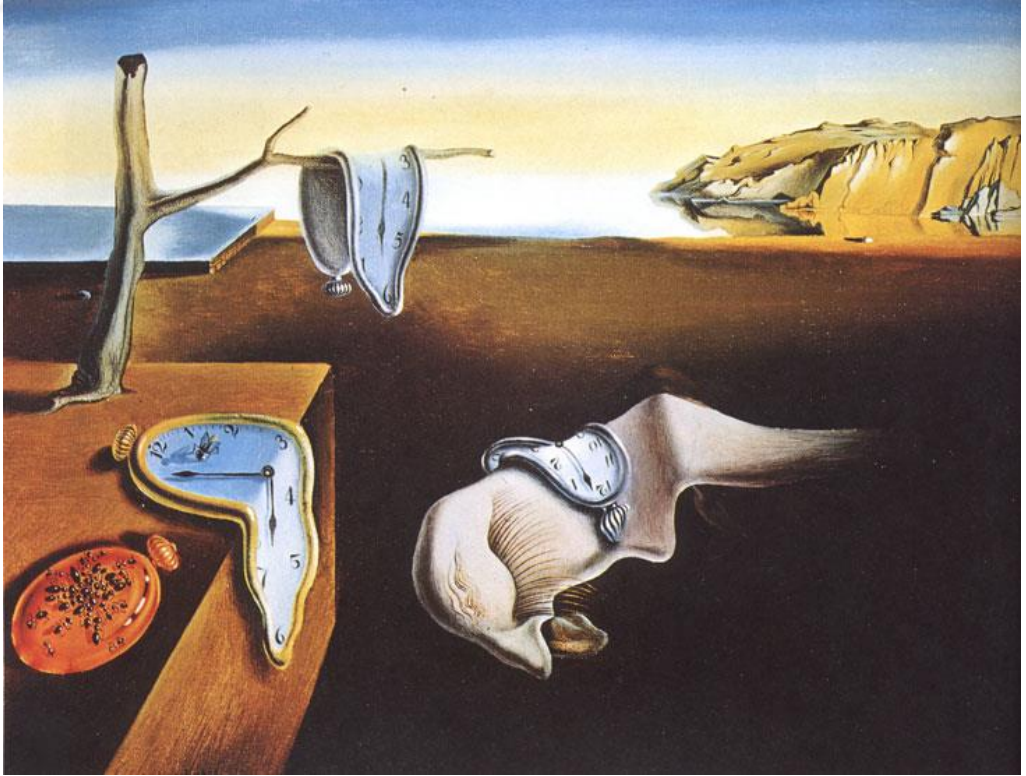
Gerçeküstücülük, Avrupa’da 1920’li yıllarda bir anlamda Dada’nın küllerinden doğan bir akımdır. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına (Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır) yok olmuş, yerini, Dada’nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük akımına bırakmıştır.

“Gerçeküstücülük” terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire’dir. Dönemin ünlü eleştirmenlerinden Apollinaire bu sözcüğü, 1917 tarihli oyunu “Tiresias’ın Memeleriyle, Picasso’nun sahne tasarımını yaptığı “Geçit” başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır. Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda “Gerçeküstücülüğün Papa’sı” lakabıyla anılan ünlü Fransız şair-yazar Andre Breton’un (1896-1966), 1922 yılında ‘modern arayışların’ geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun ilk adımı olmuştur. Kongrede o güne kadarki bütün modern sanat akımlarının ele alınmasını amaçlayan Breton, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarının arasında Dada’yı da saymış, böylece Dada’nın da tarihe geçerek, miadını doldurduğunu ima etmiştir (Antmen, 2010, s. 133). Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir.

İnsanın uygarlık serüveninde aklın boyunduruğunu sorgulayan yönüyle Dada gibi Gerçeküstücülük de sanatsal yaratıda en büyük önemi, ruhsal otomatizmi vurgulamasından da anlaşılabilceği gibi, doğaçlamaya atfetmiştir. İlk Gerçeküstücülük Manifestosu’nda da belirtildiği gibi, Gerçeküstücü imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturmuştur. Breton, 1925 yılında kaleme aldığı “Gerçeküstücülük ve Resim” başlıklı makalesinde, Pablo Picasso ve Giorgio de

Chirico'nun farkında olmasalar da Gerçeküstücü olduklarını; Max Emst ve Man Ray'in Gerçeküstücülüğün eşğinde olduklarını, Andre Masson ve Joan Miro'nun geleceğin Gerçeküstücüleri olduklarını yazarak, Gerçeküstücülüğün görsellik kazanmasına ilişkin ipuçları vermiştir (Antmen, 2010, s. 136).

Gerçeküstücülük akımının bir diğer önemli kanadı, 'gerçeküstücü nesne'dir. 1936 yılında Paris'te gerçekleştirilen Gerçeküstücü Sergi'de yer alan bu tür nesnelere ilgili olarak, "Bu nesnelere her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır" (Erden, 2016, s. 225) diyen Andre Breton, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları nesnelere yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmiştir. Unutulmaz Gerçeküstücü nesnelere arasında, Salvador Dali'nin ıstakoz telefonuyla, Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı"sı (1936) sayılabilir. Salvador Dali'nin Luis Bunuel ile işbirliğiyle gerçekleşen "Endülüs Köpeği" (1929) ve "Altın Çağ" (1930) gibi filmler ise, Gerçeküstücü sinemanın belli başlı örnekleri arasındadır (Antmen, 2010, s. 139).



Resim 5. Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931, Museum of Modern Art.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Gerçeküstüçülerden Breton, Ernst ve Masson New York'a giderek sanatsal çalışmalarını orada sürdürmüşler, Amerika'da savaş sonrası etkin olacak Soyut Dışa vurumculuk ve Pop Sanat gibi akımlara yönelen sanatçılar üzerinde etkili olmuşlardır.

1.4. MODERN SANAT MANİFESTOLARI

Manifesto, geleneği Fransız Devrimi'yle doğduğunu söyleyebiliriz. “Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!” Günümüze kadar bu vaatler modernliğin birer vaadi olarak görülmüştür. Ancak 19. yüzyılda, o güne kadar, bu vaatlerin bayraktarlığını yapan burjuvazi, artık sistemin yöneticileri konumuna gelince, söylemler el değiştirmiştir. Bu sloganlar burjuvaziye karşı siyasal avangardın başkaldırı çığlığı olacaktır (Artun, 2011, s. 16). 20. yüzyılda ise, manifesto formuna sanatın avangardı sahip çıkacaktır. Şundan dolayıdır ki, artık umudun sözcülüğünü sanat üstlenmek durumunda kalmıştır.

Avangard söylemin siyasetten sanatsal söyleme geçmesinde, sanatın toplumsal dönüşüme güç vermesini savunanların başında Saint-Simon (1760-1825), Fourier (1772-1837) ve William Morris (1824-1825) gibi düşünürler gelmektedir. Özünde Jean Baptiste Say'ın (1767-1832) ütopyası gibi liberal ütopyalardan pek de farklı olmayan Saint-Simon'un “Organik Toplum”u sanat ile sanayinin kaynaştığı bir toplumdur (Artun 2011, s. 19). Bu toplum sanatçılarla bilim adamları tarafından oluşturulan bir sınıf tarafından yönetilir. 19. yüzyıl ütopyalarının özünde yer alan sanat-sanayi diyalektiği, 20. yüzyıl avangardının iki kampa bölünmesinde kendini gösterir. Bu kamplardan biri akla, diğeri hayal gücüne öncelik verir. Saint-Simoncu ütopya, Bauhaus, konstrüktivizm gibi akılcı avangardların ve zamanımızda tasarımın sanat üzerinde kurduğu egemenliğin habercisidir.

Sanat, Saint-Simon'un “Yeni Hıristiyanlık” dünyasında seküler bir din halini alır: “Bugünden itibaren sanat dinimiz, sanatçı rahibimizdir” (McWilliam, 1993, s. 65). Bu yüzden geleceğin kurucuları doğal olarak sanatçılardır: “Sanatçıların yeryüzü cennetini geleceğe taşımalarını sağlayın” (McWilliam, 1993, s. 41). O zamana kadar askeri ve siyasal anlamlar taşıyan “avangard” terimini sanata takdim eden de Saint-Simon'dur. 1830'larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle seslenir: “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür (...)

İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız” (McWilliam, 1993, s. 46).

Saint-Simon cemaatin dağılmasıyla ortaya çıkan Charles Fourier’in ütopyacı idealleri etrafından bir sanat grubu örgütlenmiştir. Bu cemaate falansterler (*phalanster*) denir. Bu sözcük, devasa konutlarda yaşayan insan topluluğunu ifade eder ve aynı zamanda Fourieristlerin 1832’de yayımlanmaya başlayan dergisinin adıdır. Falansterler, hayal gücünün ve –başta cinsel özgürlük olmak üzere- tutkuların ve arzuların yönettiği “armonik evrenler”dir. Bu sebeple Fourier, Dada’dan sitüasyonizme uzanan avangard hareketlerin atası sayılır. Fourierist devrimcilik ve cemaatçilik, özellikle ABD’nin feminist ve işçi hareketlerinde de uzun zaman etkili olmuştur. Fourier’nin *geometrie passionnelle* ilkesine göre, birtakım tutkular formlarla özdeşdir (Artun, 2011, s. 20). Bu özdeşlik, sosyolojik formlarla estetik formların örtüşmesine kadar varır. Bu düşünceye göre, güzel olanın yani evrensel armoninin geometrisine egemen olan sanat, toplumsal armoninin de tözüdür. Böylece sanat ve toplumsal armoninin yaratıcısı olan sanatçılar tanrı mertebesine yükselir. Avangard manifestolar, öyle ya da böyle, hep Fourier’in düşüncelerini güdeceklerdir.

William Morris de yaşamın estetik ilkelere göre düzenlenerek ya da güzelleştirilerek yenilenebileceğine inanır. Morris, sanayiye karşı sanatı ve zanaatı savunmaktadır. O da bir romantik olarak, sanatkarlığın –doğrusu, kendince zanaatkarlığın- doruğu sayılan Gotik mimarlığa hayrandır. Morris, 1890’da *Hiçbir Yerden Beraber –veya Bir Barış ve Refah Çağı* adlı ütopyasını yayımladı (Artun, 2011, s. 21).

Morris bu sanatsal ütopyasında, devletin tamamen ortadan kalktığı ve her cemaatin kendi işlerini özgürce yürüttüğü bir “komünal yaratıcılık” toplumunu anlatır. İnsanların yalnızca haz almak için çalıştıkları ve bir “toplumsal devrim”le kurulan bu “toplum, saf komünizmdir” (Morris, 1993, s. 134). Çoğu kez sadece bir tasarımcı, bir estetik olarak anılan Morris, aslında bu sanatsal ütopyasında sanatsal bir politik biçim geliştirir.

Anarşist ve Marxistlerle birlikte, kurulduğu zamanda ülkesinin tek sosyalist hareketi olan Sosyalist Cemiyet’in örgütlenmesine katılır. Eski Yapıları Koruma Birliği’ni kurarak göstermelik restorasyon modasına karşı mücadele eder.

Arkadaşlarıyla birlikte oluşturdukları Resim, Oyma, Mobilya ve Metal İşleri Sanatkarları firmasında insanların kendi yaratıcılıklarını canlandırarak çevrelerini dönüştürebileceklerini kanıtlamaya çalışır. Bu çalışmalarıyla Arts and Crafts hareketine öncülük eder. “Bahçe Şehir” tasarımlarını esinlendiren de Morris’tir (Artun, 2011, s. 21).

Morris de diğer ütöpik yazarlar gibi sanat ile sanayi arasındaki gerilimin var olduğunu anlatmaktadır. Onun ütöpik estetik toplumunda sanayiye karşı bir düşmanlığı sezebilmek mümkündür. Ancak onun düşünsel izlerine estetiği makineleştiren, sanatı endüstrileştiren rasyonalist avangardın manifestolarında rastlanabilir.

1.4.1. Fütürist Manifestolar: Marinetti ve Umberto Boccioni’nin Fütürist Resim: Teknik Manifestosu

Dünya çapında yayımlanan sayısız Fütürist manifesto arasında en önemlisi, akımın öncüsü İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)’nin *Fütürist Kurucu Manifestosu*’dur. Marinetti sadece Fütürist hareketin değil, bütün sanat manifestolarının önünü açan bir hamle yapmıştır (Artun, 2011, s. 102). Fakat onun önemi, manifestonun içeriğinden çok edebi formundan ve kışkırtıcı üslubundan gelir. Modernliği ve onun türevi olan hızı, endüstriyel üretimi, makineleri, reklamı, savaşı ve kadın düşmanlığını yücelttiği için, romantizmden beslenen ve modernliği sorgulayan avangardla değil, rasyonalist avangardla bağlantılıdır.

1909’da yayımlanan ilk Fütürist Manifesto’yu kaleme alan Marinetti, hukuk eğilimi görmüş ancak sanata ilgi duymuş, yaşadığı dönemin sanatsal merkezi Paris’e yerleşerek Fütürizm adını verdiği hareketin yaygınlık kazanması için yoğun çaba harcamıştır. 1910 tarihli *Mafarka Futurista* adlı romanının edebe aykırı bulunması nedeniyle hakkında dava açılan Marinetti, Avrupa’yı dolaşarak verdiği olaylı konferanslarda skandallara yol açmış, Fütürizm akımının çok kısa sürede popülerlik kazanmasında etkili olmuştur. İtalyan milliyetçiliğini savunan ve savaşın bir tür hijyen olduğuna inanan Marinetti, Birinci Dünya Savaşı’na gönüllü olarak katılmış ve cesaret madalyası almış; savaştan sonra dağılan Fütürizm akımını toparlamaya çalıştıysa da başarılı olamamıştır (Antmen, 2010, s. 71). Ancak çalışmada ele alınan konu itibarıyla, Marinetti’nin manifestosundan ziyade Umberto Boccioni’nin *Fütürist Resim: Teknik Manifestosu*’nu (1910) çalışmaya dahil etmek daha doğru olacaktır.

Umberto Boccioni (1882-1916); İtalyan ressam ve heykeltıraş; Fütürizmin öncülerindedir. 1909'da kurulan Fütürist grubun en etkili üyelerinden biri olmuş, ikisi resim, biri heykel üstüne olmak üzere Fütürizm'in en önemli sanatsal manifestolarını kaleme almıştır. Genellikle kent yaşamını konu alan resimlerinde hareket ve zamanı soyutlamacı bir üslupla ifade etmeye çalışan Boccioni, aynı ritim ve dinamizm arayışını heykellerinde de sürdürmüştür. Durağan nesnelere dahi hızla akan bir enerjinin anlık bir noktasındaymış gibi betimleyen Boccioni, heykel sanatının geleceğini öngören yeni fikirler savunmuş, ancak bu fikirlerinin çoğunu gerçekleştiremedi, Birinci Dünya Savaşı sırasında ölmüştür. Boccioni'nin 1914 yılında yayımlanan "Fütürist Resim ve Heykel: Dinamik Plastik" başlıklı bir kitabı bulunmaktadır (Antmen, 2010, 73).

Fütürist Resim: Teknik Manifesto (Antmen, 2010, s. 73-6): 18 Mart 1910'da, Torino'daki o ünlü Chiarella Tiyatrosu'nda, aralarında sanatçıların, edebiyatçıların, öğrencilerin ve başkalarının bulunduğu üç bin kişilik bir seyirci önünde ilk manifestomuzu okuduk. Bayağılık, akademik ve bilgiç vasatlık, eski ve kurtlanıp çürümüş her şeye yönelik fanatik tapınma karşısındaki başkaldırımımızı, derin bulantımızı ve nefretimizi dile getiren vahşi ve alaycı bir çığlıktı bu.

Orada ve o anda, bir yıl öncesinde F.T. Marinetti tarafından *Le Figaro*'nun sütunlarında yayımlanan Fütürist Şiir hareketine dahil olduk.

Torino zaferi hala efsanevi bir anı olarak yaşıyor. İtalyan Sanatı'nın dehasını kesin bir ölümden korumak adına fikirlerimiz kadar yumruklarımız da konuşmuştu. Ve şimdi, bu zorlu mücadelenin geçici bir durak anında kalabalıkların arasından çıkıp, resim sanatının yenilenmesi için gereken programı teknik bir kesinlikle açıklamak istiyoruz. Bu programın en parlak belirtisi, Milano'da açtığımız Fütürizm Sergisi'dir.

Hakikate olan gereksinimimiz arttıkça, Biçim ve Renk bugüne kadar anlaşıldığı anlamda bizi tatmin etmiyor. Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit *an* değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli *dinamizm duygusunun* kendisidir.

Bir insan figürünü resmetmek için onu boyamamak gerektiğini, içinde bulunduğu atmosferin tümünün görünür olması gerektiğini düşünüyoruz.

Artık geleneksel espas yok: elektrik lambalarının parıltısı altında yağmur yemiş kaldırımlar nasıl da derin görünürler, sanki dünyanın merkezini yansıtırlar. Bizi

güneşten ayıran binlerce mil belki, oysa şu önümüzdeki ev güneş diskinin içine sığmıyor mu?

İyice sivrilmiş ve artmış duyarlılığımızdan sonra, resim sanatının en karanlık belirtileri ele geçirildikten sonra, bedenlerin matlığına kim inanır artık? Görme gücümüzün iki kat artmış yaratılarımızın, röntgenlere benzer sonuçlar verebilmekte olduğunu nasıl unutabiliriz?

Hızla giden bir otobüste etrafınızda bulunan on altı kişi, aynı anda hem bir, hem on, hem dört, hem üç kişiymiş gibi görünürler; hem gidiyormuş, hem duruyormuş gibidirler; sokakların içinden gitmekte ve gelmektedirler; güneş yutuverir onları sonra yine belirirler, evrensel titreşimlerin ısrarlı simgeleri gibi görünürler.

Hani bazen bir insanla sokakta konuşurken sokağın sonundan geçmekte olan bir atın görüntüsü birden yanağının üstünde yansımış gibidir; ne kadar sıklıkla olur bu tür şeyler.

Oturduğumuz koltuklara gömülürüz, koltuklar da bizim içimize işler sanki. Otobüsler önünden geçtikleri evlerle bir olurlar, evler de sanki otobüsle iç içe geçerler.

İnsan zihninin her alanında olduğu gibi, açık bir bakış açısıyla yapılmış bireysel araştırma, dogmaların değişmez karanlığını süpürecek, öyle ki bilimin hayat veren akımı, resmi akademizmden kurtaracak.

Ne pahasına olursa olsun, hayatın içine dalacağız. Zafer kazanmış bilim, bugün geçmişini inkar ederek zamanımızın gereksinimlerine yanıt verme çabası içindedir; biz de sanatın, geçmişin boyunduruğundan kurtularak en azından içimizdeki entelektüel gereksinimlere yanıt vermesini istiyoruz.

Yenilenmiş bilincimiz, insanı evrensel yaşantının merkezinde görmemizi engelliyor. Bizim için sefalet içinde bir adam, bozulmuş bir elektrik lambasından farklı değildir, onun kasılmaları da insanı yürekte paralayan renkler saçır etrafa. Çıplak figür eski ustaları nasıl etkiliyorsa, bizi de modern giysilerin çizgilerinin ve kıvrımlarının armonisi öyle etkilemektedir.

Fütürist bir resmin yeni güzelliklerini kavramak ve anlamak için, ruhun arınmış olması; gözün ise atavizm ve kültürün indirdiği tülü kaldırması gerekiyor ki tek ve salt ölçüt olarak müzeye değil, Doğa'nın kendisine de bakabilsin.

Renkçiler olarak algılarımız bu kadar genişledikten sonra, insan yüzünü hala pembeymiş gibi görmek nasıl mümkün olur? İnsan yüzü sarıdır, kırmızıdır, yeşildir, mavidir, mordur. Bir mücevheratçının vitrinine bakan bir kadının solgun yüzü, onu tıpkı bir tarlakuşu gibi cezbeden o mücevherlerin prizmatik ateşlerinden kat kat daha yanardönerdir.

Duyularımızın resimde yalnızca fısıldandığı resimlerin çağı sona erdi. Biz gelecekte resimlerin şarkı söylemesini ve tuvalerimizin zaferle serpilmesini, kulakları sağır etmesini diliyoruz.

Sonuç olarak resmin bugün Divizyonizm olmadan olmasının mümkün olmadığını düşünüyoruz. Bu, öyle keyfi bir biçimde öğrenilip uygulanacak bir şey değildir. Modern ressam için Divizyonizm, kesin ve kati surette gerekli ve zorunlu olan içsel bir *tamamlayıcı duygudan* kaynaklanacaktır.

Sanatımız, büyük olasılıkla, eziyetli ve yozlaşmış bir ussallıkla itham edilecektir. Ama biz, aksine, yeni bir duyarlılığın primitifleri olduğumuzu söylemekle yetineceğiz, sanatımızın doğaçlama ve güç duygusuyla dolup taşıdığını iddia edeceğiz.

AÇIKLIYORUZ:

1. Her türlü taklit hor görülmelidir, her tür özgünlük büyük kıymet görmelidir.
2. 'Ahenk' ve 'yüksek beğeni' gibi esnek terimlerin hakimiyetine karşı başkaldırmak şarttır, böylece Rembrandt, Goya ve Rodin'in yapıtlarını yok etmek kolaylaşır.
3. Sanat eleştirmenleri bir işe yaramazlar ve zararlıdırlar.
4. Daha önce ele alınmış tüm konular bir kenara itilmeli, çelik, gurur, ateş ve hız dolu girdaplı yaşantımızın ifadelerine yer açılmalıdır.
5. Bütün kaşifler için söylenen 'deli' isimlendirmesi, bir onur unvanı olarak değerlendirilmelidir.
6. İçsel bütünlük, şiirde serbest vezin, müzikte çokseslilik gibi resimde mutlak bir gereksinimdir.
7. Evrensel dinamizm, resimde evrensel bir dinamik duyum olarak ifadesini bulmalıdır.
8. Doğa'nın görünür kılınmasında ilk ve en önemli mesele, içtenlik ve saflıktır.
9. Hareket ve ışık, bedenlerin sabit görünümünü yerle bir eder.

MÜCADELE ALANLARIMIZ:

1. Zamanın izini görünür kılmak için modern resimlerde ziftli tonların kullanımına karşı mücadele etmeliyiz.
2. Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek resmi çocuksu, grotesk ve zayıf bir senteze tabi kılan yapmacık arkaizme karşı çıkmalıyız.
3. Gericilikte kendilerinden önceki akademilerden geri kalmayan yeni akademiler inşa eden Ayrılmakçılarının ve Bağımsızların sözde gelecekçi iddialarına karşı çıkmalıyız.
4. Edebiyatta zina, resimde çıplak gibi mide bulandırıcı ve sıkıcı konulardan kaçınmalıyız.

Bu son noktayı açıklama gereği hissediyoruz. Bizim gözümüzde hiçbir şey *ahlak dışı* değildir; bizim mücadele ettiğimiz şey, çıplak resimlerin monotonluğudur. Bize konunun bir anlam taşımadığı, o konunun nasıl resmedildiğinin önemli olduğu söylenir. Evet, bunu kabul ediyoruz, biz de buna inanıyoruz. Ama bu özlü söz, elli yıl önce tartışmasız ve mutlak olan bu özlü söz, çıplak resimler söz konusu olduğunda, ressamın Salonları metreslerinin sağlıksız bedenlerini teşhir ettikleri birer gösteriye dönüştürdüklerinden beri artık geçerliliğini yitirmiştir!

İşte bu nedenlerle, önümüzdeki on yıl, resimde nü konusunun toptan yasaklanmasını talep ediyoruz.

1.4.2. Tristan Tzara: Dada Manifestosu (1918)

Tristan Tzara (1896-1963); Rumen şair, İsviçre'nin Zürih kentinde ortaya çıkan Dada akımının öncülerindendir. Rivayete göre, Dada akımının adını koyan kişi olan Tzara, birçok Dada manifestosu kaleme almıştır. Ancak en çok bilinen manifesto metni aşağıdaki metindir.

Birinci Dünya Savaşından sonraki toplumsal buhranın entelektüel kesimde yarattığı kayıtsızlık, bağımsızlık ve başkaldırı gibi tavırların belki de en şiddetli savunucuları Dadacılar olmuştur. Dada bir bakıma savaşın dehşeti karşısında modernliğin, uygarlığın ve sanatın sanattın iflasını ifade eder. Dada performansları Münih ve Berlin kafelerinde ekspresyonist çevrelerde başlar. Kurucularından Hugo Ball ve Emmy Hennings çiftinin savaştan kaçarak Zürihe'e yerleşmeleriyle Voltaire

kabaresi'ne taşınır. Daha önce Dymbol grubunu kuran ve aynı adla bir dergi yayınlayan Tristan Tzara, 1915'te Bükreş'ten Zürih'e taşınır ve Voltaire Kabaresi'ndeki Dada gösterilerine katılmaya başlar. İlk Dada manifestosu, Hugo Ball'un 1916'da yazdığı ve kabaresinde okuduğu manifestodur (Artun, 2011, s. 116). Ancak Tzara'nın yönetimindeki Dada dergisi'nin üçüncü sayısında yayımlanan 1918 Manifestosu grubun kurucu bildirisi niteliğini taşır. Aşağıda özet olarak verilmiştir.

Dada Manifestosu (Antmen, 2010, s. 129-30): Dada Hiçbir Anlama Gelmez.

Bunu boş buluyorsanız ve hiçbir anlama gelmeyen bir sözcükle vaktinizi boşa harcamak istemiyorsanız... Bu tür insanların aklına ilk gelen, özünde bakteriyolajik bir durumdur: sözcüğün etimolojik, ya da en azından tarihsel ya da psikolojik kökenini bulabilmek. Gazeteler, Kru Zencilerinin kutsal ineğin kuyruğuna Dada dediklerini yazıyor. İtalya'nın bazı bölgelerinde küp ve anneye de Dada deniliyor. Rusçada da Rumence'de de hem oyuncak at, hem dadı anlamında: Dada. Bazı bilmiş gazeteciler, onu bebekler için üretilmiş sanat olarak tanımlıyor, günümüzün öteki küçükçocuklarıçağıransa* ermişleri ise kuru ve gürültülü, gürültücü ve monoton bir primitivizmin depreşmesi olduğunu söylüyorlar.

Dadacı Tiksinti

Ailenin yadsımasına dönüşebilecek her tür tiksinti Dada ürünüdür; bütün varlığının sıkılmış yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış protesto Dada'dır; rahat uzlaşmanın ve terbiyenin edepli cinselliğiyle reddedilmiş olanın bugüne kadarki bilgisi Dada'dır; yaralamayacak kadar iktidarsız olanların dansı olan mantığın yıkımı Dada'dır; hizmetkarlarımızın değerleri adına konmuş tüm sosyal hiyerarşiler ve denklemler Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular, çarpıklıklar Dada'dır; hayaletler ve kavganın silahlanma olan paralel çizgilerin keskin çarpışması Dada'dır; belleğin lağvedilmesi Dada'dır; arkeolojinin lağvedilmesi Dada'dır; peygamberlerin lağvedilmesi Dada'dır; geleceğin lağvedilmesi Dada'dır; kendiliğindenliğin acil ürünü olan her tanrıya mutlak ve sorgusuz inanç Dada'dır; Dada, ahenkten öteki dünyaya önyargısız ve nazik bir sıçrayış; Dada, çizilmiş bir plak gibi fırlatılmış bir sözün yörüngesidir; Dada ciddi, korkmuş, çekingen, gayretli, güçlü, kararlı, hevesli olsun, anlık deliliğe tutulmuş bütün bireylere saygıdır; Dada insanın kendi kilisesini her türlü

* Manifestonun farklı çevirilerinde bu sözcükler birleşik yazılmaktadır.

gereksiz hantal aksesuardan kurtarmasıdır; Dada nahoş ya da hoş tüm fikirleri aydınlanmış bir şelale gibi tükürmek ya da ateşte kaynatmaktır - üstelik hiç fark etmediğinin zevkine tüm ruhunun, soyluların böceklerden temizlenmiş kanının, başmeleklerin yaldızlı vücutlarının yoğunluğuyla vararak bunu yapmaktır. Özgürlük: Dada Dada Dada, gerilimli renklerin kükreyişi, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, grotesklerin, tutarsızların dantel gibi örülmesidir: YAŞAMDIR.

1.4.3. Theo Van Doesburg: De Stijl Manifestosu (1918)

Theo Van Doesburg (1883-1931); Hollandalı ressam, Mondrian'la birlikte De Slijl akımının öncülüğünü yapmıştır. Genç yaşta resimle uğraşmaya başlayan, ancak resmi bir sanat eğilimi görmeyen Doesburg, izlenimcilik ve Dışa vurumculuk gibi akımların etkisinde yaptığı ilk dönem resimlerinin ardından saf soyut sanata yönelmiştir. 1917 yılında De Stijl dergisini çıkarmaya başlayan sanatçı, yazılarıyla da soyut sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuş, “Yeni Plastik Sanat” (1925) adlı kitabı Bauhaus okulu tarafından yayımlanmıştır (Antmen, 2010, s. 95). 1920’lerde Mondrian’la yollarını ayırarak keskin yatay/dikey çizgilerden “kontr kompozisyon” adını verdiği diyagonal çizgilere geçiş yapan Doesburg, mimariyle de ilgilenmiştir.

De Stijl Manifestosu 1 (1918):

1. Zamana dair hem eski hem yeni bir bilinç vardır. Eski, bireyle bağlantılıdır. Yeni, evrensel bağlantılıdır. Bireyin evrensellikle mücadelesi, kendini hem dünya savaşında hem günümüz sanatında ortaya koyar.
2. Savaş, eski dünyayı ve eski dünyanın içindeki her şeyi yıkar: her devlette bireysel hakimiyet kurulur.
3. Yeni sanat, zamanın içerdiği yeni bilinci öne sürer: evrensel ile bireysel arasındaki dengeyi gösterir.
4. Yeni bilinç, dışsal yaşamın yanında içsel yaşamı da gerçekleştirmenin peşindedir.
5. Gelenekler, dogmalar ve bireyin hakimiyeti, buna karşı durur.
6. Dolayısıyla, yeni plastik sanatın kurucuları, gelişmenin önünde duran bu engellerin yok edilmesi için sanat ve kültürün reforme edilmesi gerektiğine inananlara çağrıda bulunmakta ve (doğal biçimi dışlayarak) yeni plastik sanatta

olduğu gibi saf sanatsal ifadenin karşısında duranları yok etmek ve tüm sanat kavramlarının nihai sonucuna varmak istemektedir.

Günümüzün sanatçıları, dünyanın dört bir yanında aynı bilinci taşıyorlar ve dolayısıyla entelektüel bir açıdan bireysel despotizme karşı verilen savaşta rol almış bulunuyorlar. Dolayısıyla onlar, yaşamda, sanatta ve kültürde gerek entelektüel gerek maddi anlamda uluslararası birlik kurmaya çalışanlara yakınlık duyuyorlar.



İKİNCİ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

2.1. MODERN SANATTA EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)

20. yüzyıl yenilik hareketlerinin ortaya çıkışıyla birlikte, sanatta fikirsel ve biçimsel dönüşümlerin çağı olmuştur. Doğayı ve toplumu, gözlemci bir üslupla sunan İzlenimci sanat şüphesiz modern sanatın geçiş sürecini yansıtmaktadır. Ancak modern zamanlar hem düşünce alanında hem de sanat alanında çeşitliği barındırmaktadır. Bu durumun en önemli toplumsal nedenleri arasında savaşların, toplumsal buhranların, büyük kitlesel acıların dünyayı kasıp kavurmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Modern zamanların toplumsal altüst oluşlara kayıtsız kalamayan sanat için, Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) sadece bir sanat ekolü değildir; yeni bir üslup, tarz ve söylem biçimidir. “Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz gelişmeler bütünü, “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınabilir” (Antmen, 2010, s. 33). Ekspresyonizm sözcüğünü sanatsal üslup bağlamında ilk kez 1910 yılında Çek sanat tarihçisi Antonin Matejcek (1889-1950) kullanmıştır. Ekspresyonistler, İzlenimcilerin nesnelere dış görünüşlerini objektif bir biçimde ele alan yaklaşımlarına karşı, insanın iç dünyasındaki durumu ifade etmeye çalışmıştır (Hodge, 2014, s. 100). Bazı kaynaklara göre ise, *ekspresyonizm* sözcüğünü ilk kez 1901’de Fransız amatör ressam Julien Auguste Herve’nin Paris Bağımsızlar Salonu’nda sergilediği sekiz tablosunun tanıtımında kullanılmaktadır (Huntürk, 2011, s. 230).

Ekspresyonizm Alman düşüncesinin bir ürünü olarak görmek, birçok sanat fikrinin ortak kanısıdır, denilebilir. Alman düşünce ekolü içerisinde sadece Ekspresyonizm bağlamında Sürrealizm, Soyut Sanat, Kübizm gibi üslupların da ortaya çıktığı savunulabilir. Psikoloji alanında psikanalizin düşüncede açmış olduğu ufuk Ekspresyonist sanat açısından önemli bir dayanaktır.

On dokuzuncu yüzyılda özellikle algılama psikolojisinde hızlı gelişmeler olmuştur. Dostoyevski, Nietzsche ve Freud gibi yazarlar insanlara yön veren güçler arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinimler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmişlerdir. Bu yazarlar Ekspresyonizmin görsel

sanatlarda yapmaya çalıştığı pek çok şey için sözlü açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardı (Lynton, 2009, 38-40).

Ekspresyonizm sanatta her dönemde bir eserin ifade etme (expresion) biçimine yapılan bir göndermedir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, ahlaki ve dinsel problemlerini, insani yaşam dramlarını kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı kalmaksızın dile getirme çabasıdır (Kınay, 1993, s. 274). Ekspresyonizm on dokuzuncu yüzyılın nesnellğine ve sanatsal realizmine karşı, tüm sanatsal temel inançlarına meydan okuyan bir duruş olarak tanımlanabilir. Dışavurumcu sanatçıların eserlerinde ortaya koydukları özgürlük 20. Yüzyıl başlarında sanat alanında girişilen tüm deneylerin temelini oluşturmaktadır. 1914 öncesinde, Fütürizm, Kübizm, Soyut Sanat da içinde olmak üzere tüm modern sanat, “Dışavurumculuk” başlığı altında tanımlanıyordu. Günümüzde bu ifade Fransa’daki Fovist sanatçılarla Alman Ekspresyonistlerini kapsayacak biçimde, daha dar anlamda kullanılmaktadır (Lloyd, 2000, s.94).

Ekspresyonizm kavramı, genel anlamda sanatçıların canlı, güçlü, yoğun ve formu bozulmuş imgeler aracılığıyla açığa çıkmış ruh hallerini, duygu ve düşüncelerini anlatmak için kullanılmıştır. Sanat eserleri bu akım bağlamında öznel ve bireyseldir. Birçok sanat akımı gibi Ekspresyonizm, birlikte hareket eden tek bir grubun ürünü değildir. Renkleri rastgele kullanan ve rahatsız edici kompozisyonlar oluşturan ressamlar, gerçekmiş gibi görünen ya da göze hoş gelen imgeler yaratmaya uğraşmıyordu. Amaçları, güçlü renkler ve dinamik kompozisyonlar aracılığıyla duyguları yakalamaktı. Ekspresyonist olarak anılan birçok sanatçı birbirini tanımıyordu ve bu adlandırmayı kabul etmiyordu (Hodge, 2014, s. 100). Bu sanat biçimi, Almanya’nın farklı şehirlerinde toplumun modern dünya karşısında artan rahatsızlık ve endişe hisleriyle beraber hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Ekspresyonistler, bir yandan geleneksel sanat anlayışına karşı çıkarken, öte yandan da Sembolizm gibi akımları ve Van Gogh, Edvard Munch (1863-1944) ve James Ensor (1860-1949) gibi sanatçıları destekliyorlardı. Birçok Ekspresyonist sanatçının amacı seyirciyi teknik becerileriyle değil resmettikleri yoğun, güçlü duygularla etkilemekti (Hodge, 2014, s. 100).

Ekspersyonizm'in ortaya çıkışı böylece sanatta kavramsallığın da eklenmesi olarak görülebilir. Dışavurumcu sanat modern bireyin, hızlı toplumsal değişimlerin etkisiyle yaşadığı ruh hallerini yansıtmaya çalışır. Bunun en önemli koşulu sanatsal formları soyutlayarak vermektir. Bu nedenle soyutlama bir fikrin sanatsal forma dönüştürülmesinde kullanılmıştır. Ekspresyonizm başlığında görülecek konuların içeriğinde bu sebeple soyut sanat ve soyutlamanın önemli bir ağırlığı olacaktır.

2.1.1. Die Brücke (1905-1913)

Die Brücke (Köprü) grubu, 1905 yılında Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) liderliğinde Dresden'de Max Pechstein (1881-1955), Kees van Dongen (1887-1968), Emile Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) ve Erich Heckel (1883-1970) gibi sanatçıların da dâhil olmasıyla birlikte kuruldu (Hodge, 2014, s. 101).



Resim 6. Gravür Baskı, Die Brücke, Ernst Ludwig Kirchner, 1906.

Köprü grubu sanatçıları, İzlenimcilik ve Post-İzlenimcilik sanatçılarının da benimsediği, kendi zamanlarına kadar olan geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan bir tarz belirlemişlerdir. Ancak “Köprü” adını kullanmalarının sebebi eserlerinin geçmiş sanat anlayışıyla modern sanat anlayışı arasında bir köprü görevini göreceğine olan inançtı. Oysaki kendi üslupları daha keskin bir geçişi ifade etmektedir. Ekspresyonist sanat tavrı daha çok devrimci bir ruhu barındırmaktadır. Formların çarpılması, renk, duyguların ifade ediş biçimi tamamen geleneksel sanata karşı bir meydan okumaydı. Bu durumda köprü ismini kullanmalarının daha başka anlamlarının olması gerekirdi. Böylece Die Brücke’un gerçek anlamının keşfi olanağı karşımıza çıkmaktadır. Die Brücke sanatçılarının esin kaynağını kendilerinden önceki Fovistlerden ve Primitif sanattan aldıklarını düşünüldüğünden “Köprü” isminin anlamı daha anlaşılır duruma gelmektedir. Bu nedenle “köprü” adlandırması modern sanata geçiş yolunu değil, Ekspresyonist sanata geçişi anlatmaktadır.

Nietzsche’nin “Hedef değil, köprü olmak gerekir” sözünden de yola çıkan De Brücke grubu, Munch ve Van Gogh’un etkisinde olan Fransız Fovistlerini takip etmiş ve Primitivizm bağlamında dolaysız, yapmacık olmayan, doğal Afrika ve Okyanusya sanatından etkilenmiştir. Fovistler gibi canlı renkleri doğal karşıtı bir anlayışla, serbest fırça darbeleriyle aktarmışlardır. Ayrıca ahşap baskıya o kadar yoğun bir şekilde ilgi duymuşlardır ki, Kirchner yazdığı Die Brücke manifestosunu ahşap baskıyla çoğaltmıştır (Antmen, 2010, s. 37). Grup ahşap baskı sanatının yirminci yüzyılda yaygınlık kazanmasının temellerini de böylece atmış sayılabilir. Ahşap primitif sanata yapılan bir gönderme olması nedeniyle, Köprü grubunun Primitif sanattan ne derece etkilendiğini göstermektedir.

Die Brücke sanatçıları Alman Filozof Nietzsche’nin vitalist felsefesinden etkilenerek, düşüncelerini atölyelerinde sürdürdükleri bohem yaşam tarzlarına esin kaynağı haline getirdiler. Atölyelerini içinde yaşanacak bir sanat yapıtına dönüştürerek, en gözde modeller olarak kullandıkları sirk sanatçıları ve dansçılarıyla birlikte özgür bir cinsellik ortamını seçen Die Brücke sanatçıları, sanat ile yaşam arasındaki engelleri yıkma düşüncesindeydiler. Ekspresyonist tarzlarının kendiliğindenliği, yaşamlarının ve sanatlarının bütün yönlerinin temelini oluşturan vitalist dürtünün sanattaki karşılığıydı (Lloyd, 2000, s. 102). Bu bakış açısı aynı zamanda yaşamı da sanatsal bir etkinlik, doğaçlama bir performans olarak görmekten kaynaklanmaktadır. Die Brücke

sanatçıların yaşam biçimleri yaşadıkları çağın genel pozitivist görüşüne bir tepki olarak görülebilir. Onlar ne dinsel mistizme ne de bilimsel kesinliğe ait düşünce formlarını kabul etmiyorlardı. Sanatları ve yaşam biçimleriyle varoluşsal bir kaygıyı ifade etmeye çalışıyorlardı.

2.1.2. Der Blaue Reiter (1911-1914)

Ekspresyonizm'in diğer en önemli sanat grubu ise, Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubudur. Almanya'da ses getiren bu sanatçı grubu 1911 yılında Münih'te kuruldu (Yılmaz, 2013: 45). Bu grubun en önemli üyeleri arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916), Paul Klee (1879-1940), Alexej von Jawlensky (1864-1941) ve Auguste Macke (1887-1949) vardır (Hodge, 2014, s. 102). Grup ismini Kandinsky'nin ruhsal gerçeklikleri dışavurmaya çalışan 1903 yılında yaptığı *Mavi Süvari* resimlerinden aldı.



Resim 7. Wassily Kandinsky, Campbell için Panel 04, Tuval Üzeri Yağlıboya, 163 x 122,5 cm, 1914, Museum of Modern Art New York.

Sanatçıları arasında Kandinsky ve Marc resimlerinde mavi rengin mistik bir güç verdiğine inanıyordu. Atlar onlara göre gücü ve güzelliği simgeliyordu. Bu sanatçı grubu Die Brücke grubu gibi kendilerine tarihsel bir misyon biçmiyordu. Dolayısıyla bir manifestoya ihtiyaçları yoktu ve herhangi bir manifesto yayımlamadılar. Ancak Kandinsky ve Marc'ın özellikle 1912'de yazdığı bazı makaleler bu sanat grubunun düşünsel yapıları hakkında fikir vermektedir. Gurubun en önemli sanatçısı Kandinsky soyut çalışmalar yapan ilk sanatçılardan biridir. Eserlerinde ruh ve duygu hallerini yansıtmaya çalışan Kandinsky, basit renklerin iç dünyayı yansıtabileceğini düşünüyordu. Basit renklerin kullanımı grubun diğer üyeleri tarafından da benimsenmiş, duyguların bu renklerle ifadesinin modern dünyayı yorumlamak olarak görüyordular.

I. Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna alınan Marc ve Macke savaşta hayatlarını kaybettiler. Savaş esnasında Rus üyeler ise evlerine dönmek zorunda kaldılar. Böylelikle savaşın getirdiği yıkım, grubun dağılmasına da sebep oldu. Öte taraftan duyguların dışavurumu üzerine çalışan Otto Dix (1891-1969), Lionel Feininger (1871-1956), George Grosz (1893-1959) ve Max Beckmann (1814-1950) gibi Alman Ekspresyonistler'in yanı sıra, eş zamanlı çalışan Fransa'da Georges Rouault (1871-1958) ve Avusturya'da Oskar Kokoschka (1886-1980) ve Egon Schiele (1890-1918) gibi sanatçılar da vardır (Hodge, 2014, s. 103).

Der Blaue Reiter grubunun düşünsel anlamda yaptıklarının özeti varoluşsal sıkıntıyı ortaya koymaktı. Bu kaygı diğer Ekspresyonist sanatçıların da ortak kaygısıydı. Özetle söylemek gerekirse Die Brücke grubu yoğun olarak primitif sanattan etkilenirken, Der Blaue Reiter grubu Fovizmin renklere verdikleri mistik anlamlardan etkilenmiştir.

2.2. DIŞAVURUMCULUĞU ORTAYA ÇIKARAN SÜREÇ

II. Dünya Savaşı'ndan önce başlayıp tüm Avrupa'yı etkileyen faşizmin baskıları sanat alanında da etkili olmuş ve sanatın merkezinin Paris olmasını olanaksız hale getirmiştir. Sanat merkezinin Paris'ten New York'a kaymasının nedenlerinden ilki I. Dünya Savaşı olmuştur. Çünkü savaştan sonra Amerika tüm dünyaya rüştünü ispatlayarak güçlü bir devlet konumunu almıştır. Savaş Fransız ressamların Amerika'yı keşfetmesine olanak vermiş ve Amerikan resminin Avrupa etkisinden kurtulmasına ön ayak olmuştur.

Sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasını incelerken dış etkenlere de değinmek gerekir. ABD'nin dışında gelişerek değişimin zeminini hazırlayan olaylar, Avrupa'nın sanattaki liderliğini nasıl kaybettiğini göstermektedir. II. Dünya Savaşı'ndan ABD süper bir güç olarak çıkıp her alanda bu gücü elinde bulundururken, Avrupa'yı büyük içinden çıkılmaz bunalımlara ve ekonomik sorunlara esir etmiştir. Avrupa'nın birçok yerinde yaşanan faşizmin baskısı, soyut sanatın yasaklanması, sanatçıları göçe zorlamıştır. ABD ise sanat yatırımlarına hız vermiş ve sanatçıların ilgi odağı haline gelmiştir. Ayrıca ABD ve Fransa arasında sanat alanında politik farklar da söz konusudur. Fransızlar geleneksel sanatlarına bağlı kalarak tutucu bir tavır sergilerken, Amerika'da sanatçılar son derece özgür bir çalışma ortamına sahiptir ve beğenileri yeniliklere açıktır. Bu dönemde Amerika'da birçok kimse yeni gelişmekte olan sanatlara karşı büyük hayranlık duyup, ilgi gösterirken Fransızlar yenilikçi sanatla ilgilenmemişlerdir.

Paris–New York değişimini incelerken bunu sadece dış kaynaklı nedenlere bağlamak, bu süreci doğru anlamamız açısından yetersiz kalacaktır. Bu nedenle Avrupa'da yaşanan gelişmelerle birlikte Amerika'da yaşanan gelişmeleri de göz önüne almak gerekir. İç nedenler diyebileceğimiz faktörlerin başında Amerika'da sanata duyulan yoğun ilgi ve sevgi yatmaktadır. Özellikle İzlenimciler'den itibaren resim sanatına yoğun ilgi duymuş ve takip etmeye başlamışlardır. *Armory Show*'la (Uluslararası Modern Sanat Sergisi 17 Şubat –15 Mart 1913) birlikte Amerikan halkının sanata olan ilgisi yoğunlaşmış ve yeni sanat için kapılarını sonuna kadar açmışlardır.

Bunun dışında New York'un sanatın başkenti haline gelmesinde açılan müzelerin rolü çok fazladır. I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'na kadar olan sürede 50 adet müze kurulmuştur. Bunların içinde en önemli olanı 1929 yılında, özel mali imkanlarla finanse edilen Modern Sanatlar Müzesi'dir. Kısa sürede 20. Yüzyıl sanatının sergilendiği en önemli mekanlardan biri haline gelen müze sadece modern sanat akımlarını takip etmektedir. Sanatta her anlamda liderliği elinde bulunduran Paris'te ise ilk modern sanat müzesi (Musée Moderne de la Ville de Paris) 1948 yılında açılmıştır.

Jackson Pollock'ın da dahil olmuş olduğu Federal Hükümetin organize ettiği "Federal Sanat Projesi"nin sanatın merkezinin değişiminde ayrıcalıklı bir yeri vardır. 1935 – 1943 yılları arasında gerçekleşen bu proje başkan Roosevelt'in onayı ile başlamış

ve Amerikan sanatçılarında kamusal alanda çalışma imkanı vermiştir (Antmen, 2008, s. 146). Proje kapsamında 2,566 duvar resmi, 108,099 tuval resmi, 17,744 heykel, 11,285 baskı çalışılmış, kesin rakam belirlemek güç olduğu halde, hükümet bu proje için yaklaşık 35.000.000\$ harcamıştır. Bunun 14.000.000\$' New York kenti için harcanmıştır (O'Connor, 2009, s.64). Bu programda Meksika Devrimi ile birlikte gerçekleşen kamusal alanları bir çeşit sanat ortamına çevirerek, duvar resimleri, heykeller üreten sanatçılar örnek alınarak, sanatçıların kamuyla doğrudan ilişkilendirilmesi amaçlanmıştır. Jackson Pollock dışında ayrıca Arshile Gorky, Willem de Kooning, William Bazotes, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston ve James Brooks gibi sanatçılar bu projeye dahil olarak çalışmalar yapmışlardır (Sandler, 1970, s. 5-7).

Meksika Sol Devrimi (1910-1920) Amerikan sanatını derinden etkilemiştir. Diego Rivera, D. Alfaro Siqueiros, José C. Orozco'nun yaptığı duvar resimlerine ABD sanat çevresi 1930'lerde büyük ilgi gösterdi. Meksikalı sanatçıların bazıları 1930'lu yıllarda ABD çalışıp eserler üretmişlerdir. Federal hükümetin desteklemiş olduğu bu program Amerika'da sanata olan bağlılığı ve inancı sağlam temeller üzerine yerleştirerek, ülkede kültür merkezlerinin ve sanat topluluklarının oluşum sürecini doğurmuştur. Avrupa resmine sırtlarını dönerek tamamen Amerika'ya ait bir sanat oluşturmayı hedeflemiş olan *Toplumsal Gerçekçiler* bu süreçte rol almışlardır. Sanatlarını kendi yaşamlarına yönelterek yerel bir resim anlayışında birleşerek, özgünlüklerini ortaya koyarak evrensel sanatta kendilerine ait bir yer edinmişlerdir. Böylece Soyut Dışavurumculuktan önce Amerikan resmini dünyaya duyurmayı başarmışlardır. Ayrıca 1930'lu yıllarda *Bölgesel Okul* (Regionalist School) Toplumsal Gerçekçiler dışındaki diğer bir sanatsal eğilim olarak vardı. Temsilcileri Thomas Hart Benton, John Steuart Curry ve Grant Wood'dur. Avrupa ve daha çok Fransız Okulu'nun etkilerini reddeden Thomas Hart Benton milliyetçi yaklaşımıyla kırsal alandaki yaşantıyı resmetmiştir. Her iki eğilimin sanatçıları figüratif resimler yapmışlardır ve üslupları birbirine çok yakındır (Rose, 1999, s. 46).

Federal Sanat Projesi sanatçıların çalışmalarına olanak vererek, maddi olarak güvencelerini sağlamıştır (Antmen, 2008, s. 146). Bireysel olarak çalışırken projenin düzenli toplantıları sayesinde Amerikalı sanatçılar bir araya gelerek fikir alışverişi yapma imkanı bulmuşlardır. Bu dönemde sağ görüşlü politikacı ve eleştirmenler Federal

Sanat Projesini eleştirmekten kaçınmamışlardır. Bazı eleştirmenler ortaya konulan eserlerin sol eğilimi fazlasıyla yansıttığını ve New Deal'ın 'sosyalist' girişimlerinden biri olduğunu söylemişlerdir. Bazı eleştirmenler de devletin sanatı desteklemesine karşı çıkmışlardır (Krenn, 2005, s. 17).

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu da Paris – New York değişiminde çok önemli bir rol üstlenmiştir. Avrupa'nın yüzünü Amerika'da üretilen sanata çevirmesinde Soyut Dışavurumcuların özellikle de Action Painting sanatçılarının payı büyüktür. Ayrıca bu değişimde politik, ekonomik ve toplumsal etkenlerin değerlendirilmesi dışında Action Painting'e ayrıca bir yer vermek, parantez açmak gerekir. Zira, bu değişimi tetikleyen en büyük etkenlerden biri Action Painting'dir. Sanatsal alanlarda yarattığı değişim dışında üstlenmiş olduğu özgürlükçü ve yenilikçi tavrıyla tüm dünyada ses getirmiştir. Sanatın, sanatçının en büyük ihtiyacının özgürlük olduğu düşüncesi, tüm dünya tarafından kabul görmüştür.

Action Painting'in en büyük temsilcisi olan Jackson Pollock bu konuyu değerlendirirken, son yüzyılın resim alanındaki bütün önemli gelişmelerinin Fransa'da gerçekleşmiş olduğunu kabul ederek bunu Amerikan Resmi sanatçılarının modern resmi göz ardı etmiş olmalarıyla ilişkilendirmiştir.

Paris – New York sanatın merkezi değişimini incelerken bu değişimin bir şehrin sanat pazarını diğerinin elinden alması olarak değerlendirmemek gerekir. Çünkü genel anlamda, sanat dünyasında meydana gelen değişimin farkına varmak gerekli. Bu değişim ise sanat alanındaki ulusal yapıların yerini, global değerlerin alması yönünde olmuştur.

Action Painting Amerikan resmine yeni bir yön vermiş, sanata biçimsel ve kavramsal yenilikler getirmiştir. Günümüze kadar etkisini sürdürmeyi başaran ve sanatsal üretim tarzlarına ilham veren bu sanat akımı çağdaş sanatın birçok kolunda görmek mümkündür.

Action Painting ile eş zamanlı olarak ortaya çıkan Art Informel (Serbest Biçimli Sanat) akımından bahsetmek gerekiyor. II. Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan ve 1940'larda gelişerek 1950'li yıllarda etkisini sürdüren Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa'daki karşılığı "Serbest Biçimli Sanat"tır. Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür 'lirik' soyutçuluktur. İlk olarak Alman asıllı Fransız

ressam Wols'un yapıtlarını tanımlamak için Fransız sanat eleştirmeni Michel Tapié tarafından kullanılmış olan terim, Alman ve Fransız Soyut Dışavurumcu sanatçılar dışında İspanyol sanatçı Antoni Tapies, İtalyan sanatçı Alberto Burri bu akım içinde değerlendirilmiştir. Action Painting ile benzerlikler taşıyan Fransız Soyut Dışavurumculuk akımı olan Taşizm (Lekecilik) Serbest Biçimli Sanata karşılık gelmektedir. Bu akımın önde gelen temsilcileri ise, Gérard Schneider, Zhao Wuji, Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages ve Frans Wols'tur. Yaptıkları çalışmalarında boyayı yoğun biçimde kullanıp, geniş fırça vuruşları yapan bu sanatçılar Pollock gibi boyayı damlatma, sıçratma, akıtma gibi yöntemleri de kullanarak Amerikan Action Painting sanatçılarının doğrultusunda eserler üretmişlerdir (Antmen, 2008, s. 151).

Wols ve Pollock, lanetli, alkolik, ikisi de sıra dışı, ikisi de asker kaçağı, ikisi de aykırı, ikisi de ters düşünen, ikisi de yıkıcı, ikisi de kariyerlerinin eşiğinde trajik biçimde ölen bu sanatçılar takipçilerini zengin edecek yeni bir akım oluşturmuşlardır (Ragon, 2009, s. 102).

2.3. SOYUT DIŞAVURUMCULUĞUN KAVRAMSAL BOYUTU

1940'larda ortaya çıkışından itibaren, "Soyut Dışavurumculuk" kelimeleri veya düşünceleri farklı bir şekilde ifade etmenin, yeniden tanımlamanın ve gözden geçirmenin konusu olmuştur. Bunun nedeni "Soyut Dışavurumculuğun" bu akımın parçası olan ve geleneksel olarak tanımlanmış sanat eserleri ve artistlerin toplamından daha fazlasını ifade etmesidir. Soyut Dışavurumculuk akımı Amerika Birleşik Devletleri'nin farklı bir Amerikan kimliği yaratılma mitinin bir parçası olma özelliği taşıdığı için önemli bir sembolik değere sahiptir (Siedell, 2010, pp107-121). Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-1967) deyiimiyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır (Antmen, 2008, s. 146-7). Akım aynı zamanda sanat eleştirisi uygulamalarını şekillendirerek sanat eleştirmeninin rolünü de tanımlamıştır. Savaş sonrası Amerikan kültürel yaşamının bir unsuru olarak akım, sanat ve sanatçının rolüne dair anlayışı şekillendiren bir rol üstlenmiştir (Siedell, 2010, s. 108).

Kural tanımaz bir tavır üstlenmiş olan Soyut Dışavurumculuk akımı II. Dünya Savaşı'nın son yıllarında ortaya çıkmıştır. Alışlagelmiş temel plastik değerlere uyma zorunluluğu duymadan formlar içten geldiği gibi kurgulanarak dramatik ya da lirik bir ruh hali ile tuvalde biçimlendirilmişlerdir. Spontan bir kurgu anlayışı söz konusudur. Bu anlamda en önemli örneklerden biri Jackson Pollock'dur. Otomatizm ön plandadır ve biçimler bu şekilde oluşturularak kurgulanır. Uygulamadaki en önemli etken, ruhsal olarak hazırlıksız bir durumun söz konusu olmasıdır. Çünkü resim yapılırken o an keşfedilmektedir. Sanatlarının çıkış noktasını Avrupa sanatından alan Soyut Dışavurumcu sanatçılar genellikle büyük boyutlu tuvalerin üzerine yüzeysel soyut biçimlere yer vererek; damlatma, fırlatma, kazıma gibi farklı teknikleri kullanarak ürettikleri eserlerinin konularını önceleri primitif ve antik mitolojiden seçmişlerdir. 1950'li yıllara damgasını vurmuş olan Soyut Dışavurumculuk akımının başlıca temsilcileri Arshile Gorky, William Baziotes, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell ve Adolph Gottlieb'dir (McWilliam, 1993, s. 65).



Resim 8. Mark Rothko, İsimsiz 04, 146 x 114 cm, 1954.

New York Okulu olarak da adlandırılan Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımı ‘Action Painting’ (Eylem Resmi) ve ‘Color-Field’ (Renk Alanı Resmi) olarak iki ayrı başlık altında değerlendirilerek Jackson Pollock ‘Action Painting’, Mark Rothko da ‘Color-Field’in temsilcileri olarak kabul edilmiştir. Ancak en önemli iki temsilcisinden biri Jackson Pollock diğeri Williem de Kooning olan Action Painting akımına Robert Motherwell ve Franz Kline de dahil edilen diğere sanatçılardır. Bu arada Pollock ile Williem de Kooning ilk dönem çalışmalarında, Kübizm kaynaklı olan hem anlatımcı hem de simgeci bir soyutlama yöntemlerini denemiş olan iki sanatçıdır (Antmen, 2010, s. 54). Soyut Dışavurumcu sanatçıların ortak özellikleri New York şehrinde yaşıyor olmaları, çalışmalarını New York’ta gerçekleştirip New York’taki galerilerde sergilemeleridir. Bu özellikleri New York Okulu sanatçıları olarak anılmalarını sağlamıştır.

Soyut Dışavurumculuk, soyutlama anlayışına yeni açılımlar getirmekle birlikte aynı zamanda dönem Amerika’sının kültür ihracı anlayışına hizmet etmiştir. Özgürlükçü yaklaşımı olan Soyut Dışavurumculuk akımı ile özgürlükler vadeden Amerika Birleşik Devletleri’nin ‘Soğuk Savaş’ sırasındaki propagandacı yapısı birbiriyle örtüşmüştür. ABD başkanı Truman’ın “Amerikan sistemi, dünya sistemi olduğu sürece yaşayabilir” (Johnson, 2010, s. 1023) ifadesi bunu destekler niteliktedir.

Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupalı kaynakları savaş sırasında Amerika’ya göç eden önemli avangard sanatçılardır. Savaş tehlikesinden uzak olmak ve faşizmin baskısından kurtulabilmek için Amerika Birleşik Devletleri’ne göç edenler arasında Chagall, Dali, Ernest, Duchamp ve Mondrian da vardı. Avrupa’ya karşı Amerika Birleşik Devletleri’nin bir çeşit Soğuk Savaş silahı olarak kullanmış olduğu Soyut Dışavurumculuk akımı, hükümetin bilinçli politikalarıyla sanat satın almanın ulusal bir görev haline getirilmesi ve Mc Carthy’nin antikomünist sanat anlayışıyla birlikte sanat kurumlarınca “saf Amerikan sanatı” olarak gösterilmiştir. Clement Greenberg’e göre, savunusunu yaptığı saf sanat anlayışının başlıca temsilcileri, Amerikan modernistleri, başka bir deyişle New York Okulu ressamlarıdır. Her biri, kendi özgün üslubuyla, ‘saf’ bir resimsel dile yönelmiş, ama her biri bu dili, kendi bağımsız ‘soyut dışavurumcu’ arayışlarıyla ortaya koymuştur (Antmen, 2008, s. 149).

Serge Guilbaut New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı kitabında “Soyut Dışavurumculuğun” Soğuk Savaş’ta kullanılmak üzere kültürel silahlar oluşturmak için birlikte çalışan eleştirmenlerin, tarihçilerin, küratörlerin ve Amerikan Yönetiminin ortak bir ürünü olduğunu, New York Okulu sanatçılarının yaratımın, aşama aşama Truman yönetiminin propaganda makinesi tarafından seçildiğini ileri sürer.

2.4. SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMININ GELİŞİMİ

II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkmış olan Soyut Dışavurumculuk akımının oluşumunda savaşın etkilerini görmek mümkündür. Savaşın insanlar üzerinde yarattığı psikolojik yıkım, toplumsal yaşamda olsun sanat dünyasında olsun, meydana gelen önemli değişimler akımın oluşmasında ve gelişmesinde çok önemli rol oynamışlardır. Mark Rothko’nun soyut resimlerini “gerçekçi” olarak nitelendirmesi ya da diğer Amerikalı Soyut Dışavurumculardan Adolph Gottlieb’in, “Soyutlama, zamanımızın gerçekçiliğidir” sözleri II. Dünya Savaşı’ndan sonra varlık gösteren ressamların ve heykeltıraşların ruh haline ilişkin önemli birer ipucudur (Antmen, 2008, s. 151).

1 Eylül 1939 ‘te Alman ordularının, Polonya’ya saldırısıyla başlayan ve 1945 yılında sona eren II. Dünya Savaşı’nın sonunda tüm dünyada tahminen 55 milyon insan ölmüştü. Savaşın yaşandığı bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri’nin başkanı Harry Truman idi ve Savaş’ın ilk yıllarında ABD’nin tarafsız kalmasına özen göstermişti. Fakat Japonya’nın Pearl Harbour’u bombalamasıyla Amerika zorunlu olarak savaşa dahil oldu (Yılmaz, 2005, s. 155). Almanya, Japonya ve İtalya’nın oluşturduğu “Mihver Devletleri” ile İngiltere, Fransa, ABD, SSCB ve Çin’in oluşturduğu “Müttefik Devletler” arasında geçen savaş, yükselmekte olan Nazi tehdidine karşı bir mücadele özelliği de taşımaktadır. Savaş sona erdiğinde Avrupa içinden çıkılmaz sorunlarla baş başa kalırken, I. Dünya Savaşı’nda tüm dünyaya önemli bir devlet olduğunu duyurarak rüştünü ispatlamış olan ABD ise II. Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte her alanda dünyanın lideri olma konumunu elde etmişti. Böylece savaştan kârlı çıkan tek ülke olmuştu.

Savaştan sonra Doğu Avrupa’da SSCB’nin etkisiyle sosyalist devletlerin kurulması sonucu Avrupa ile Asya’nın temsilcisi olduğu Eski Dünya, siyasal iki rejime bölündü. Başını Amerika’nın çektiği Batı Bloğu ile SSCB’nin önderliğindeki Doğu

Bloku arasında ortalama kırk yıl süren ‘Soğuk Savaş’ dönemi başladı. “Soğuk Savaş” kısaca şöyle tanımlanabilir:

II. Dünya Savaşı’ndan sonra, savaştan galip çıkmış iki büyük devlet ve bu devletlerin çevresinde kümelenmiş küçük devletler arasındaki anlaşmazlık ve çatışmanın, doğrudan birbirlerine karşı silah kullanmadan sürdürüldüğü belirli bir tarihsel döneme verilen addır. (Sander, 1998, s. 202).

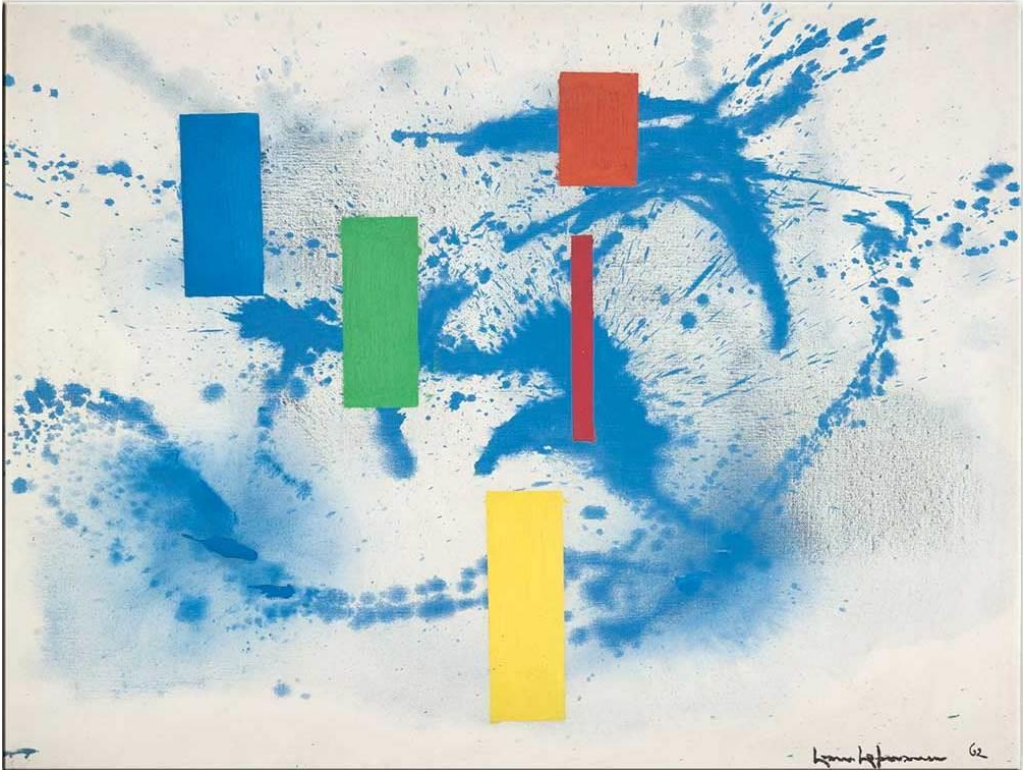
Ayrıca II. Dünya Savaşı’nın ardından dünya iki sorun ile karşı karşıya kalmıştı. İtalya ve Almanya savaşta yenilgiye uğramıştı. Avrupa ölümcül baskıdan kurtularak bireyin daha özgür bir yaşam elde etmesine olanak veren bir hayat sağlıyordu, diğer taraftan da teknolojik gelişmeler hızla artmıştı. Bu beraberinde tüm yerleşik değerlerin sorgulanarak acımasızca eleştirildiği bir dönemin de başlangıcı olmuştur. Bunun dışında tarihin değişik dönemlerinde sanata gerek yönetimler gerekse güçler tarafından yapılan müdahalelerin reddedildiği, sanatın ve sanatçının özgürlüğünü yaşamaya çalıştığı bir dönem olmuştu aynı zamanda. Truman Doktrini(1947) ve Marshall Planı(1948) ABD’nin Soğuk Savaş stratejisinin sonucu olarak uygulamaya sokulmuştur. Truman Doktrini komünizm tehditi altında olan Türkiye ve Yunanistan’ın Sovyetler Birliği’nin himayasine girmelerini engellemek amacıyla yapılmıştır. “Avrupa Kalkınma Projesi” adını da taşıyan Marshall Planı Avrupa ekonomisini kalkındırmak için planlanmıştır. ABD Batı Avrupa ekonomisini kalkındırmak için beş yıl boyunca 13 milyar dolar yardım yapmıştır. Sovyetler Birliği ile Doğu Bloğu yardımı kabul etmemişlerdir.

1948 yılında darbeye komünist rejim ilan edilen Çekoslovakya’nın Sovyetler Birliği’nin etki alanına girmesine Batının tepki olarak Brüksel Antlaşması yapılmıştır. Brüksel Antlaşması, İngiltere, Lüksemburg, Fransa, Hollanda ve Belçika arasında yapılmıştır.

1949 yılında NATO (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü) ABD’nin katılımıyla temelinde ortak savunma stratejisi olan bir antlaşma olarak, Danimarka, Kanada, Belçika, Fransa, İzlanda, İtalya, İngiltere, Hollanda, Lüksemburg, Norveç ve Portekiz arasında imzalanmıştır. Sovyetler Birliği de NATO’nun kuruluşuna büyük tepki göstermiştir.1955 yılında kurulan Varşova Paktı NATO’nun Doğu Bloğu’ndaki karşılığıdır (Sander, 1998, s. 243).

II. Dünya Savaşı’nın ardından uluslararası sanat merkezinin Paris’ten New York’a kayması dünya çapında en çarpıcı değişim olarak kabul edilmektedir. Savaş yıllarında

Avrupa'dan Amerika'ya gruplar halinde göç eden sanatçı ve aydınların çoğu daha sonra Amerikan vatandaşı olmuşlardır. Amerika'ya göç eden bu sanatçılar genç Amerikalı sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. Göç edenler arasında Alman ressam Hans Hofman'da (1880-1966) vardı. 1934 yılında New York'ta kendi adını taşıyan sanat akademisi açmış ve ilk kuşak Amerikalı Soyut Dışavurumcular üzerinde eğitmen ve sanatçı kimliğiyle önemli bir etki yaratmıştır. Eleştirmen Clement Greenberg (1909-1994) onu “ zamanımızın en önemli sanat eğitmeni resimsel devrimi Mondrin'dan, Kandinsky'den, Lhote'tan, Ozenfant'dan daha iyi anlamış bir sanatçı” olarak nitelemiştir” (Antmen, 2010, s. 145). Soyut Dışavurumculuk akımı Amerika'da ilk kez, Hans Hoffmann'ın 18-30 Mart 1946 tarihinde New York Mortimer Brandt Galerisi'nde açtığı kişisel sergisi için yazılan bir yazıda sanat eleştirmeni Robert Coates kullanılmıştır (Hess, 2005, s. 6).



Resim 9. Hans Hofmann, Aşk Şiiri, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1962.

II. Dünya Savaş'ından sonra ABD'nin ekonomik refaha ulaşmasıyla birlikte sanat piyasası da canlanmıştır. Peggy Guggenheim, Howard Putzel, Betty Parsons ve Sam Kootz tarafından art arda açılan sanat galerileri Soyut Dışavurumcu çalışmalar yapan sanatçıların tanıtılmasında önemli rol oynamışlardır.

Bu arada savaştan ABD'ne kaçan Avrupalı sanatçılar gibi koleksiyonerler de ülkelerine geri dönmeyerek çalışmalarını Amerika'da sürdürmek zorunda kalmışlardı. Piyasayı o güne kadar yönlendirmiş olan Parisli satıcılar iş olanaklarını kaybederken New York'ta yeni bir sanat piyasası oluşturulmaktaydı.

Amerika kökenli ilk sanat akımı olan “Soyut Dışavurumculuk” eleştirmen Clement Greenberg'in ifadesiyle resimsel soyutlama, uygulayıcılarının nesnelere gerçek temsiline yer vermeyerek kendilerini renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır ve 1920'lerde Almanya'da ilk kez Kandinsky'nin eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır.

1940 ve 1950 yılları arasındaki on yılda olgunlaşan Soyut Dışavurumculuk akımının iki temel kuramcısı ise Clement Greenberg ve Harold Rosenberg'dir. Greenberg Soyut Dışavurumculuk Akımını “Amerikan Stili Resim”, “Resimsel Soyutlama” olarak tanımlarken, Rosenberg “Aksiyon Resmi” olarak tanımlamıştır. Akım tarihsel açıdan hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olma özelliği de taşımaktadır. Bu iki eleştirmen Soyut Dışavurumcu sanatın oluşmasında ve tanıtılmasında büyük destek vermiştir.

Amerika kökenli ilk sanat akımı olarak Soyut Dışavurumculuk akımı kabul ediliyor olsa da aslında 1908 yılında “Ash Can Okulu”(Çöplükler Grubu) (Ragon, 2009, s. 158) adı altında toplanmış olan bir grup sanatçı sırtını Avrupa sanatına dönüp Avrupa'daki estetik ve akademik geleneğe karşı gelerek Amerikan sanatını ilk kez dünyaya duyurmuşlardır (Yılmaz, 2005, s. 157). Ash Can Okulu, Amerikan konuları üzerinde dururken, aynı zamanda bu konuları Manet'nin gözüyle görme eğilimini göstermekteydi (Lynton, 1982, s. 165). Ash Can terimi “devrimci siyah çete” olarak da olumsuz olarak tanımlanmaktadır ve sekiz sanatçıdan oluşmaktaydı.

Grup üyeleri ise, Robert Henri, John Sloan, Everett Shihn, Arthur B. Davies, Ernest Lawson, Georg Luks, Maurice Prendergast, William J. Glackens ve gruba sonradan dahil olan Georg Bellows idi (Ragon, 2009, s. 158). Grup adını ilk olarak “Sekizler” olarak adlandırmış, daha sonra ise “Ash Can” olarak değiştirmişlerdir. Gerçekçi ve eleştirel bir anlayışla yaptıkları resimlerinde arı renkleri kullanmayı tercih ediyor ve Amerika'nın kırsal alanlarının ve günlük hayatın yansımalarına yer veriyorlardı. Kenar mahalleleri, bilardo salonlarını, sinemaları, restoranları, tarım

işçilerini yansıttıkları eserlerinde hem taşlamacı, hem de mizah yönü olan geniş bir yelpaze gözlemlenmektedir. Kısaca Ash Can Okulu dikkatleri alt gelir grubunun gündelik hayatına çevirmiştir. 1913 yılında Armory Show Fuarı'nda en başarılı Avrupalı ressamın yanında dikkatleri kendi üzerlerine çekmeyi sağlayarak ilk başarılarını elde etmişlerdi (Ragon, 2009, s. 158).

Ash Can Okulu üyelerinden olan John Sloan'ın önderliğinde 1930'larda "Amerikan Yaşamı Resmi" akımı oluşturulmuştur. Akımın diğer temsilcileri; Reginald Marsh, Kenneth Hayes Miller, Isabel Bishop, Moses ve Raphel Soto ile Yasuo Kuniyoshi'dir. Sanayileşme ile birlikte oluşan yoğun kentleşmenin olumsuz yöndeki kent hayatını ele aldıkları çalışmalarında, geleneksel yaşam biçimlerinden koparılmış insanları betimleyerek kendilerini Amerikan Yaşamı Resmi içerisinde "Bölgeselciler" olarak adlandırmışlardır (Antmen, 2012, s. 67). Topluluk üyeleri kırsal kesimde yaşayanların yaşam biçimini ele alırken, çağdaş teknikleri reddederek, geleneksel akademik teknikleri tercih etmişlerdir. Aynı zamanda Jackson Pollock'un eğitmeni olan Thomas Hart Benton, Edward Hopper, Grant Wood, Ben Shahn ve Andrew Wyeth'den oluşan grup üyeleri, ABD'nin Güney bölgeleri ve Ortabatı bölgesinin yöresel özellikleriyle birlikte insanların fiziksel görünüşlerini de eserlerinde gerçekçi bir biçimde yansıtmışlardır. 1940'ların başında Soyut Dışavurumculuk akımı ortaya çıkana kadar etkilerini sürdürmüşlerdir.

Stalin'in iktidarda olduğu Sovyetler Birliği'nde Stalin'e muhalefet eden Troçkistler, bazı aydın ve düşünürler, sanatçılar, bilim adamları Rusya'dan sürülmüşler ya da kaçmışlar, bunların çoğunun sığındığı yer ABD olmuştur. Bu nedenden ötürü ABD'nde sanatçıların, solcu aydınların ve yazarların çoğunluğu Komünist Parti üyesi ve Troçkist eğilimindeydiler. Pollock da bunların arasındaydı. Bu çevrenin gözünde Breton Avrupa sanatının, Troçki politikanın, Meksikalı ressam Rivera politik sanatın öncüleriydi (Yılmaz, 2005, s. 156).

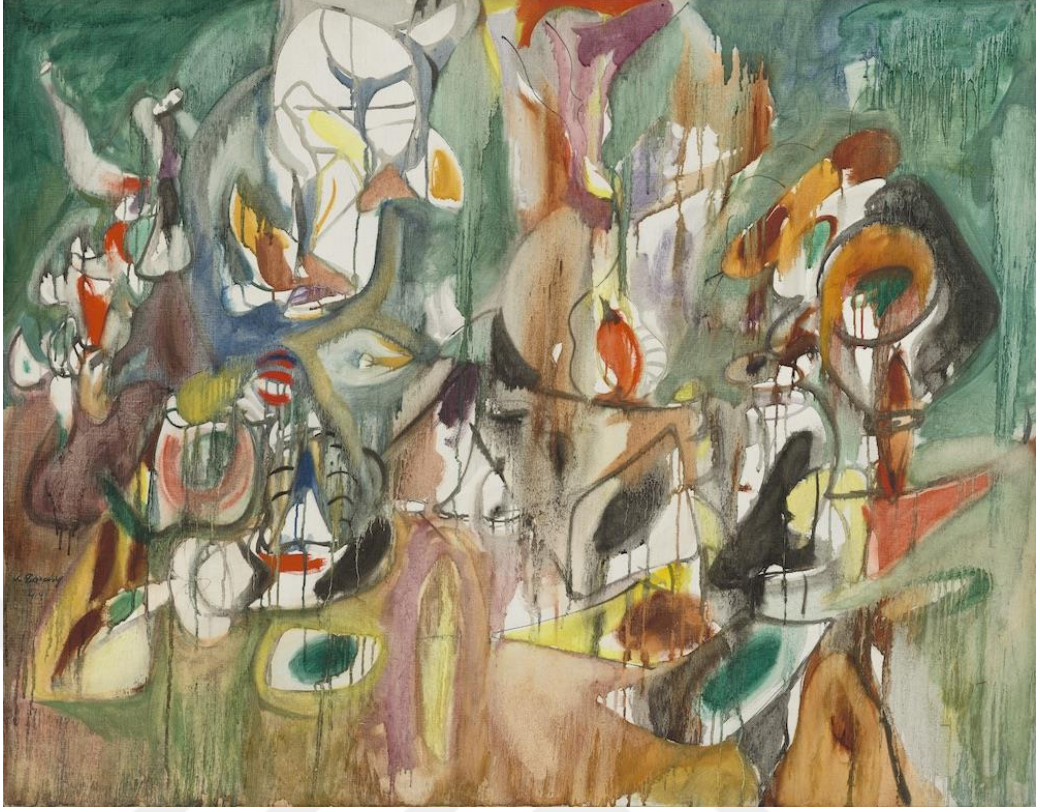
1929 Ekimi'nin son haftasında Wall Street çöktü (Bell, 2009, 403).

1929'da Wall Street'teki bunalımı izleyen sıkıntılı dönem, Amerikan hayatından bazı sahnelerin, sanata anlaşılır bir biçimde yansımaya ağırlık kazandırmıştı; ancak bu eğilim sıradan malzemenin sanatsal bir değer içinde olmasa bile, büyük bir coşkuyla kullanılmasındaki sürekliliği göstermiştir (Lynton, 2009, s. 169).

Tarihe ‘Kara Perşembe’ olarak geçen bu olay etkilerini 1930’ların sonlarında tam anlamıyla hissettirmiş ve küresel ekonomik krize dönüşmüştür. Kriz görünürde Avrupa ve Kuzey Amerika’yı merkez almış olsa da özellikle sanayileşmiş ülkelerde yıkıcı etkiler yaratmıştır (Bell, 2009, s. 403).

Wall Street’in çöküşünün ardından New York Modern Sanat Müzesi kapılarını ilk kez izleyicilerine açtı. Müzenin yöneticisi Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) idi. Barr, Amerikalı sanat severleri Avrupa modernizmiyle (Matisse’le, Avignonlu Kadınlar’la) tanıştırmayı hedefliyordu (Bell, 2009, s. 404). Ancak 1930’larda Avrupa’da yükselen güçlü adam rejimleri dengeleri sarsıyordu. Konstrüktivistler Rusya’da kavga ederken, 1925’den itibaren artan bir baskıyla da yüzleşmekteydiler. Stalin avangard eylemleri (1932) yasaklarken bir yandan da Sovyet sanatçıların “Sosyalist Gerçekçilik”e dönmelerini emrediyordu. Hitler başa geçmişti. İtalya 1922’den beri faşistler tarafından yönetiliyordu. Amerika’da Wall Street’in çöküşünün ardından ‘ Büyük Bunalım ‘ yaşanıyordu.

Roosevelt 1932’de iktidara geldiğinde ‘New Deal’ 30 planında yer alan Federal Sanat Projesini uygulamaya koydu. Proje sanatçılarla işbirliği yapma eğilimindeydi ve sanatçılara maaş karşılığında kamusal mekanlar için sanat yapıtları ısmarlamasını öngörüyordu. Proje 1943 yılında sona erdiğinde on bin sanatçının yüz elli bin yapıt ürettiği ve bu yapıtların kamusal koleksiyonlara girdiği ortaya çıktı. Proje dahilinde okul, hastane, hapisane gibi kamusal binalara yönelik iki binin üzerinde olduğu düşünülen duvar resimleri uygulanmıştı. Ressamlar arasında, José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1972) vardı. İstenen başarıyı gösteremeyen projenin yöneticisi halger Cahill idi. Jackson Pollock ve Arshile Gorky’de bu projede yer alan sanatçılar arasındaydı (Lynton, 2009, s. 170).



Resim 10. Arshile Gorky, One Year the Milkweed, 1944, Yağlı Boya, 94.2 x 119.3 cm, National Gallery Of Art, Washington.

Daha sonra Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun temsilcileri arasında yer alan çoğu sanatçının bu projede çalıştığı ve bu projenin olumlu yönlerinden birinin de işsizliğin ağır yükünün hissedildiği bir zamanda sanatçıların sanat yapmayı sürdürmelerine olanak verdiğidir.

Barr, 1936 tarihli “Kübizm ve Soyut Sanat” adlı kitabında iki genel eğilim altında ele almış olduğu tüm yönelişleri, geçerliliğini günümüzde de koruyan bir ayrımın altını çizerek ortaya koymuştur. Barr'a göre biri Wassily Kandinsky diğeri Kazimir Maleviç'e dayandırılabilir iki koldan gelmiş olan soyut sanat, birinde duygusal, içgüdüsel, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basarken diğesinde yapısal ve geometrik, zihinsel bir eğilim ortaya çıkmıştır. Kandinsky'i irrasyonel ve doğaçlamacı, Maleviç'i ise rasyonel olup bazı ilkelere bağlı olarak değerlendiren Barr, soyut sanatı Romantik ve Klasikçi olarak iki kola ayırmıştır.

1940'larda CIA'nın hazırladığı gizli bir proje olarak “Amerikan Soyut Dışavurumcu” sanatçılar bir araya getirilerek (American Abstract Artist – AAA)

oluşturuldu ve bu grubun ortak sergiler açması sağlandı. Sergiye kabul edilenlerin çoğunun ortak geçmişi, Roosevelt'in "Federal Sanat Projesi"nde çalışmış olmalarıydı. Grubun tavrı Troçki yanlısı olan Partisan Review'nunki ile aynı idi. O dönem "Partisan Review sanatçının toplumsal rolüyle uğraşırken yaşadığı sorunların ciddiyetle tartışıldığı ve çözümlendiği bir arena oldu." (Guilbaut, 2009, s. 37). Sanatsal yöneliminin temelini Avrupa sanatına dayandırmış olan AAA kübizmin ilkelerini benimsemiştir. Joan Miró, Paul Klee, Hans Arp ve Picasso'nun organik formlarından etkilendikleri gibi Mondrian'ın kübizm kaynaklı Neoplastisizminden de etkilenmişlerdir (Sandler, 1970, s. 17-8).

Sanatçıların ülkeleri için idealleri vardı. Özel kuruluşlar, ülkenin önde gelen iş adamları, hayır amaçlı CIA destekli yardım kuruluşları kültürel ve siyasi yardım vakıfları bu sanatçıların resimlerini satın alarak ve sergiler organize ederek destek veriyorlardı. Desteklenen sanatçılar arasında Jackson Pollock da vardı. Amerikan halkı ise bu yeni sanatı beğenmezken CIA öyle düşünmüyordu. Çünkü bu siyasi bir proje olarak ve Sovyetler Birliği'nin resmi sanat politikasının merkezi olan toplumsal gerçekçilik görüşüne karşı soyut dışavurumculuk olarak CIA tarafından ABD'nin politikasında karşı ideolojik bir mücadele şeklinde benimsenmiştir. Yeni ABD yönetimi sanatı artık Avrupa etkilerinden kurtarmalı ve bunun ötesine taşınmalıydı. Pollock'da bu hedefte başlıca kahraman olabilecek özellikler taşımaktaydı. Çünkü hem bir Amerikalı hem de vatanseverdi. Ayrıca hem Avrupa sanatına tepki duyuyor hem de Kızılderili ve Meksikalı sanatçılardan, onların kültüründen etkileniyor ve Amerika'yı seviyordu. Troçki, "saf ve gerçek bağımsız sanat hep yıkıcı ve eleştirel öge içerir diyordu" (Guilbaut, 2009, s. 39).

Eleştirmen Clement Greenberg geçici olarak Troçkistlerle ittifak kurmuş ve sanatçının rolüne ilişkin tartışmayı yeniden alevlendirmişti. Partisan Review'nun 1939 sonbahar sayısında Greenberg o dönem en çok ses getiren makalelerinden biri olan "Avangard ve Kitsch" başlıklı makalesini yayınladı. Makalede Batı kültürünün bunalımının nedenlerinin Troçki'nin "Sanat ve Siyaset" te saydıklarıyla aynı olduğunu vurguladı. Arzu ettiği sanatsal kültürün SSCB'dekine benzer bir rejimde gerçekleşmeyeceğini belirtirken, Marksist bir dil kullanıyordu. En önemli tehlike olarak kültürü tehdit eden 'kiç sanat'ı görüyordu. Bütün bunları dile getirirken kültürel çabasının başlıca iki amacı vardı aslında: "Birincisi Amerika'da resme para yatıran belli

bir çevrenin dikkatini kiç (bayağı) ürünlerden çekip, seçkin yapıtlara yöneltmek; diğeryse sanat piyasasındaki Parisli tüccarların tekeli kırarak ve bu konuda kendi vatandaşlarını cesaretlendirmektir” (Yılmaz, 2005, s. 156).

Yönetici sınıf ekonomik ve siyasal bunalım nedeniyle yüksek kültüre yaptığı desteği kesti. Kültür bunalımı yeni bir çağın başlangıcı olarak gören Greenberg, bunun burjuva kültürünün ölmesi ve yerini işçi sınıfının kültürünün alması olmadığını düşünüyordu. Paris bunalımın merkezidi, o halde bu yeniçağ Amerikan çağı olabilirdi.

Kültür bunalımı için aristokrasinin çöküşünü ve burjuvaziye suçlayan sadece Greenberg değildi. Ona göre, sanatçı siyasal partiden bağımsız olsa bile, siyasetten bağımsız olmamalıydı. Troçki'nin tek çözüm için “eklektik eylem” dediği şeyi Greenberg reddediyordu. Greenberg'e göre, kaliteli kültürü kiç'in istilasından kurtarabilecek avangarddır.

Bu aslında CIA'nın gizli bir projesi olarak gerçekleştirilmişti. Bu sergide yer alan sanatçıların çoğunun ortak bir özelliği ise Roosevelt'in “Federal Sanat Projesi”nde yer almış olmalarıydı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JACKSON POLLOCK

3.1. HAYATI (1912-1956)

28 Ocak 1912 yılında Cody’de doğan Paul Jackson Pollock, etkileyici bir Amerikan ressamı olarak bilinir. Soyut Ekspresyonizme kazandırdığı kendine özgü damla boyama tekniğiyle ile sanat camiasında genç yaşta önemli bir figür haline geldi (Emmerling, 2003, s. 92). Pollock’un doğduğu yer Yellowstone’a yakın bir yer olan Cody, Wyoming 1890 yılında Amerika Birleşik Devletleri’ne Pollock’un doğumundan 20 yıl önce dahil olmuştu. Jackson’un doğumundan itibaren 20 yıl boyunca Jackson Pollock ve ailesi, California sınırları içerisinde birçok kez yer değiştirerek göçebe bir yaşam geçirmiştir. Sioux-Cheyenne Kızılderilileri’nin evi olan Wyoming’ten Apaçi Kızılderilileri’nin evi olan Phoenix Arizona’ya, Maidu’ların evi olan Chico California’ya, Chumash’ların evi olan Riversi’de California’ya taşındılar. Bir ölçümcü ve yol işçisi olan babasının, Amerika Birleşik Devleti’nin batı topraklarında, hükümetin sabık Kızılderili topraklarının planını çizmek için yapılan planlama seferinde yanında oldu, özellikle de California ve Colorado’da. Babasının aileden fiziksel olarak evden uzaklaşması Pollock daha küçük bir çocukken gerçekleşti ve bu yolculuklar Pollock’ta Batılı bakir yerler ile “babasıyla tekrar birleşmek” arasında bir bağ oluşturdu (Soussloff, 2004, ss. 60-68). Annesinin otoriter kişiliğinin yetişkin biri olduğunda uzlaşmaz ve aykırı bir kimliğe sahip olmasında etkisi vardır. Bütün bunların sonucunda psikolojik sorunlarla birlikte alkolizm hayatı boyunca yaşamını olumsuz etkilemiştir. 1933 yılında babaları öldüğünde ağabey Sanford Mc Coy şöyle yazmıştı:

Onun yokluğu hayatımızda büyük bir boşluk bırakacak ve bu boşluk ancak yorulmak bilmeden onun, hassas bir insan olarak, toplumumuzda eksik olduğunu düşündüğü kültürel şeyler için güç sarf etmemizle doldurulabilir. (Maloon, 2002, s. 192).

Batı eyaletlerinde büyümüş olan Pollock’un Amerikan yerli kültürü ile etkileşimi yaşamının erken dönemlerinde başlamıştı. Pollock’un henüz 11 yaşında olduğu 1923 yılında ağabeyi ve bir arkadaşıyla evlerinin kuzeyinde Phoenix yakınında yerlilerden kalma ören yerlerini keşfetmişlerdi. Ağabeyi Sanford “Batıdaki bütün yaşantılarımızda çevrede her zaman yerlilerden bir şeyler vardı” demiştir (Rushing, 1987, s. 281). İleriki

yıllarda Pollock New York'ta iken arkadaşlarına sık sık sanki çocukken yerli törenlerinden onlara gerçekten tanık olmuş gibi bahsederdi ve yerli sanatı ve kültürü konusundaki bilgisini New York'ta daha da arttırmıştı.

Özellikle *totemik dönemine* ışık tutacak olan yerli sanatı konusundaki metinsel gereçler Pollock'un New York'taki müze ziyaretlerinde yoğunlaştığı yerli imgeleri anlamasına yardım etti. Bultman, Pollock ile birlikte “Yerli sanatına bakmak için her yere gittiklerini” ve gezi sırasında Amerikan Yerli Müzesi'ne ve Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'ne birden fazla kez gittiklerini, burada Kuzeybatı Kıyısı sanatını gördüklerini bildirir. Pollock'un ilgisi gençliğinin Kuzey Batı yerli sanatıyla sınırlı değildi. Tersine “çok olumlu imgeler bulduğu yerli sanatının bütün alanını içeriyordu. Ayrıca Pollock Kuzeybatı sanatı konusunda ‘Ay Kadın Daireyi Keser’ adlı resmini yayınlayan DYN'nin Ameriindiyen sayısından da bir şeyler öğrenmişti. Pollock aynı zamanda Kuzeybatı sanatıyla ve onun “yerli uzayının” New York'lu ressamlarının üzerindeki etkisiyle ilgili yeni Iconograph dergisinin bir baskısını da saklamıştı. Doğal olarak Pollock Birleşik Devletler Yerli Sanatı Sergisi'ne katılan New York sanat topluluğunun birçok üyesinden biriydi (Rushing, 1987, s. 282).

Jackson Pollock'un çocukluk yıllarının geçtiği Arizona ve California'dan 1921 yılında, aileden ayrılarak Los Angeles'a giden ağabey Charles, Los Angeles Times'da iş bulup çalışmaya başlamıştır. Charles'ın “The Dial” sanat dergisinin baskılarını eve göndermesiyle Pollock modern sanatla tanışmış olur. Bu nedenle Charles'ın Los Angeles'a yerleşmesi Jackson Pollock'un sanat yaşantısı açısından ele alındığında aslında önemli bir durumdur (Emmerling, 2003, s. 92).

Hem sanatıyla hem de çalkantılı hayatıyla tanınan Pollock, Avrupalıların biraz şaşkınlıkla ve biraz da garipseyerek kabul etmiş oldukları ilk Amerikalı ressam olma özelliğine de sahiptir. Hayatı boyunca otorite tanımayan asi kişiliği ve alkolizm önemli problemleri olduğu için işinden olduğu gibi okuduğu Riverside Lisesi'nden de atılmasına neden olmuştur.

1928 yılında Los Angeles'a giden Pollock El Sanatları Yüksek Okulu'nda illüstratör ve ressam Frederick John de St. Vrain Schwankovsky'nin atölyesine girmiş, burada Avrupa modern sanat akımları ve soyut sanatla tanışmıştır. Schwankovsky aynı zamanda Teozofi Derneği'ne de üye idi ve Jackson Pollock'un teozofik edebiyata ilgi

duymasında da etkili olmuştur. Ancak 1929 yılında okuldan atılmış, daha sonra tekrar kabul edilmiş ve okul yönetimiyle yaşadığı sorunlardan ötürü 1930 yılında tekrar okuldan çıkarılmıştır (Emmerling, 2003, s. 92).

Pollock'un ağabeyi Charles 1926'da öğretmeni Benton'dan ders almaya başlamıştı. 1933'te ise yarı zamanlı olarak bu okulda öğretmen olarak çalışmaya başlamıştı. Jackson Pollock 1931 yılında Benton'ın Marthas Vineyard'daki yazlığında yazın bir bölümünü geçirmeye başlamıştı. Sosyal etkinliklere katılarak Benton'ın çevresiyle yakınlaşma fırsatı buldu. Caroline Pratt ve Helen Marot ile bu ortamda bir araya geldi. Bu iki kadın Benton'ın yazlığındaki komşularıydı. Pratt 1915 yılında John Dewey'in teorilerini örnek alarak kurmuş olduğu okula Benton'da dahil olmak üzere Greenwich'te yaşayan aydınların, ressamların çocukları gidiyordu. Jackson ve ağabeyi Stanford Mccoy 1934'te bu okulda bina sorumlusu olarak çalışmaya başlamışlardı (Leja, 1993, s. 143).

Fakat her şeye rağmen sanat hayatının gelişimi açısından 1930 yılı Pollock için çok önemli bir yıl olmuştur. Çünkü New York'a taşınmış ve sanat öğrenimi açısından önemli gelişmeler yaşamıştır. Greenwich House'da Ahron Ben – Schmucl'in heykel sınıfına ardında da etkilendiği sanatçılar arasında yer alan Thomas Hart Benton'ın Sanat Öğrencileri Birliği'ndeki resim atölyesine katılmayı başarmıştır. Yapılan bir ankette Benton'la çalışmasını şu şekilde değerlendirmiştir:

Benton'la çalıştığım için güçlü bir biçimde karşı çıkabileceğim bir şey vardı; sonradan düşündüğümde, onun gibi güçlü direnç gösteren birisiyle çalışmanın pek direnç gösteremeyecek daha zayıf bir kişilikle çalışmaktan daha iyi olduğunu fark ettim. Benton ayrıca beni Rönesans sanatıyla tanıştıran kişidir. (Antmen, 2010, s., 155).

Amerikan yaşamı resminin öncüsü olan Benton; Pollock'un sanatına kökten bir yenilik kazandırmıştı. 1935 yılında Benton'ın Kansas City'ye taşınmasıyla birlikte maddi sıkıntılar çeken Jackson Pollock da kardeşi Sande 'nin yanına taşınmış ve aynı nedenlerden ötürü Federal Sanat Projesi'ne katılarak duvar resimleri yapmıştır. Meksika duvar ressamlarına karşı duyduğu hayranlık da bu projede yer almasında en az çektiği maddi sıkıntılar kadar etkili olmuştur. David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco ve Diego Rivera'nın çalışmalarını eğitmeni Benton'un da etkisiyle takip eden Pollock, 1937 yılında, alkol sorunlarıyla birlikte psikolojik sorunlarla da boğuşmuş olduğu için kardeşi Sande'nin desteği ile psikanalitik terapiye katılmayı kabul etmiştir. Bu süreç uzun sürmüş olduğu için Federal Sanat Projesi'nden çıkarılmış olan Jackson Pollock 1938

yılında New York Bloomingdale Akıl Hastanesi'nde alkolizm terapisine katılmıştır (Emmerling, 2003, s. 93-4).

Ağabeyi ile birlikte 1930-35 arasında Yerli Amerikan Kum Resmi Bürosu'nun yıllık raporlarından yirmi cilt satın almaları da bu konudaki ilgisini ortaya koymaktadır.

Amerikan yerlilerinin budunbilimi ve arkeolojisiyle ilgili değişik konularda bilimsel alandaki detaylı raporları içeren Ethnology, yüzlerce röprodüksiyonla bol bol resim içeriyordu. Ayrıca da antik ve tarihsel yerli sanatı nesnelere içinde barındırıyordu. Özellikle tören araçlarının resimleri ve ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başından kalma belge niteliğinde az bulunur fotoğraflar vardı. Pollock yıllar sonra bu raporları yerli görselliği konusunda zengin ve otantik bir kaynak olarak kullandı. Aynı zamanda DYN'yi okudu. Kütüphanesindeki öteki adlar onun mitolojiye, antropolojiye, ilkel yerli sanatına ve öteki kültürlere büyük ilgi duyduğunun tanığıdır (Rushing, 1987, s. 282).

Pollock 1939 yılında artan psikolojik sorunları nedeniyle Cary Baynes üzerinden Jung ekolünden olan psikoterapist Dr. Joseph Henderson'a başvurmuştu. Dr. Henderson'la yaptığı bu görüşmeler sanat hayatında önemli rol oynamıştır (Leja, 1993, s. 145). Bir yıldan fazla süren tedavinin sonunda 1940 yılında Dr. Henderson'un New York'tan ayrılmasıyla Pollock tedaviye aynı ekolden olan Dr. Violet Staub de Lazslo ile devam etmiştir (Emmerling, 2003, s. 94).

Dr. Violet Staub de Lazslo Pollock'u 1942- 43 haftada iki kez görmüştür. Bu günlerde Pollock'un büyük destekçisi ve tutkulu bir Jung psikolojisi taraftarı olan ressam John Graham, ressamın de Lazslo ziyaretlerinin maddi olarak destekçisi olmuş, hatta seanslardan birinde ona eşlik etmiştir. Tedavisinde resim çalışmaları önemli rol oynamıştır (Taylor, 2003, s. 52).

Pollock New York'ta olduğu sürelerde ağabeyi Charles ve eşiyle birlikte kalıyordu. Bu durum, aile içinde sorunlara yol açıyordu. Yaşamı, çaresizlikler, sinir gerginlikleri içinde geçiyordu ve bu yüzden huzursuzdu, kendisini sürekli olarak içkiyle avutmaya çalışıyordu. Zaman zaman New York'tan uzaklaşarak Amerika'yı dolaşmaya başladı. Zenciler, Kızılderililer ile birlikte olmaya, onların dünyalarına ve kültürlerine yakınlıklar geliştirmeye başladı. Gittiği yerlerde sürekli olarak Amerikan kültürünü ve halk sanatlarını inceliyor, o doğrultuda resimler çalışıyordu. Fakat 1940'lı yıllara kadar

kendine özgü bir yol bulamadı, ciddi bir başarı gösteremedi. 1941 yılında kendisi gibi ressam olan Rus asıllı Lee Krasner ile tanıştı. İkinin yaptığı resimler Picasso'nun etkilerini taşıyordu ve kendi özgün tarzını yaratamamış olmak Jackson Pollock'u çaresizliğe, depresyonlara sürüklüyordu.

Daha önce birçok karma sergiye katılmış olan Pollock 1943 yılında Peggy Guggenheim'in (1898 – 1979, ABD'li sanat koleksiyoncusu.) Yüzyılın Sanatı Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı. Fakat sergi başarısız oldu. Beklediği ilgiyi görmedi ve hiç resim satamadı.

1940'lı yıllarda CIA'nın hazırlamış olduğu gizli bir projede "Amerikan Soyut Dışavurumcu" sanatçılar bir araya getirilerek bir grup oluşturuldu ve ortak sergiler açmaları sağlandı. Siyasi ve kültürel vakıflar, CIA destekli, 'hayır amaçlı' yardım kuruluşları, iş adamları bu sanatçıların sergilerini organize ettiği gibi ve resim satın alarak da sanatçılara destek oldular. Pollock da desteklenen sanatçılar arasındaydı ve yeni bir ulusal sanat hedefinin başlıca kahramanı olabilecek özelliklere sahipti.

Özgür dünya, esrime ve kendiliğinden tam anlamıyla imgesi olan coşkulu Jackson Pollock'u sunuyordu. Onun psikolojik sorunları özgürlüğün cefasının acımasız belirtilerinden başka bir şey değildi. "Aşırılığı" ve şiddetiyle Pollock dava uğruna Soğuk Savaş'taki liberal savaşıya dönüşmüş ecinnili insanı, asiye temsil ediyordu. (Guilbaut, 2009, s. 258).

1941 yılında John Graham tarafından McMillen Galerisinde düzenlenen "American and French Painters" (Fransız ve Amerikalı Ressamlar) sergisinde Eleştirmen Clement Greenberg Jackson Pollock'un eserleriyle karşılaştı (Rubenfeld, 2004, s.60).

Clement Greenberg'e göre Pollock'un resimleri Amerika gibi yeni, güçlü, enerjik ve özgürdü. Yaptıklarını da Amerikan resminin zaferi olarak göklere çıkarıyordu. Greenberg'e göre Pollock Amerikan sanatının kusursuz temsilcisiydi. 1947'de Horizon'daki yazısında şunları söylüyordu. "Adı Jackson Pollock, sanatının görünümü Graves ve Tobey'ninki kadar orijinal ve benzersiz bir şekilde yerel değilse de içerdiği duygu belki daha radikal biçimde Amerikan. Faulkner ve Melville böylesi bir şiddet, öfke ve keskinliğin yerliliğine tanık olarak çağrılabilir" (Guilbaut, 2009, s. 224).

Kısa bir süre sonra da Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun simgesi haline gelecekti. Siparişler alarak gerçekleştirdiği büyük boyutlu eserleri New York'un önde

gelen büyük şirketlerine, MOMA'ya, (The Museum of Modern Art – New York) kamu binalarına yerleştirilmişti.

1945 yılının Ağustos ayında Lee Krasner Pollock'u New York'tan ayrılması için ikna etmeye başlamıştır. Alkolü bırakmasına yardımcı olmasını umarak, 5000 doların yarısını bankadan kredi çekerek, diğer yarısını da Peggy Guggenheim'den borç alarak, The Spirings'i satın almıştır. East Hampton'da bir ev, Long Island. Burası birçok ressamın yaz tatillerini geçirdiği bir kasabadır. 25 Ekim 1945 yılında Beşinci Cadde'de bir kilisede Lee Krasner ile evlendiler. Nikah şahitleri May Tabak, Harold Rosenberg oldu (Emmerling, 2003, s. 104).

1946 yazında evin çevresindeki küçük yapıları stüdyo olarak kullanmaya başladı. Burada onun dünya çapında ünlü olmasını sağlayan büyük paspartulu dripping resimlerini gerçekleştirdi. Bu arada evlerinde ne sıcak su ne de ısıtma vardır. Her ay borçlarının taksidini 300 dolar olarak ödüyorlardı. Pollock 1945/46 kışı boyunca tamirat işleri ile uğraştı ve çok az resim yaptı. 1946 yazına doğru bir ahırını onarıp taşınarak mekan yaratır. Burası Accobonac Creek manzarasına sahiptir. Sonrasında yaptığı bir grup resminin adı buradan gelir. Ardından "The Sounds In The Grass" serisi meydana gelir.

Tutkuyla bağlı olduğu resim çalışmaları daha yaşarken bir dünya sanatçısı olarak tarihe geçmesini sağlamıştı. Fakat sanatı iradesi dışında "kültürel soğuk savaş"ın arenasında dövüşüyordu. Her açıdan CIA'nın aradığı 'Saf Amerikan Sanatı'nın temsilcisiydi. Ayrıca CIA için Pollock'un eserleri anti-komünizmin de simgesiydi. 1949 tarihli Life Dergisi'nde yayınlanan makale Pollock'la alay ederken iyi bir reklam da yapmıştı. Betty Parsons'ın o yılın sonunda sergilediği Pollock'un eserlerinin çoğunu satabildi. Life Pollock'u her zamanki gibi tanıtıyordu: Sahtekâr mı dahi mi? "Damlatma" tekniğine ve yapıtlarının sanat karşıtı yanına özellikle ağırlık verilmişti: Bazen boyayı fırçayla damlatıyor. Bazen bir sopayla sürüyor, malayla yayıyor, hatta doğrudan doğruya kutudan akıtıyor. Kum, kırık cam, çivi, vida ya da etrafa dağıtılmış başka yabancı maddeleri de karıştırıyor boyaya. Sigara külleri ya da rastgelirse bir arı ölüsü de istemeden resimdeki yerini alıyor (Guilbaut, 2009, s. 234). Makalede Pollock'un yapıtlarının bazı Amerikan müzeleri tarafından satın alındığı yazıyordu. Bir taraftan da Pollock'la alay ediyordu (Guilbaut, 2009, s. 235).

1949’da Pollock, çevresinde ekol gibi bir şey toplayacak kadar büyük ve aranan bir kültür kahramanı haline geldi. Yeni Amerikan avangardının katalizörü, “buz kırıcı”ıydı (Guilbaut, 2009, s. 243).

Yıldızı parlayan Pollock’un popülaritesi 1950’li yıllarda iyice artmıştı. 1950 yılında Kasım Aralık ayında Betty Parsons Galeri’de gerçekleştirilen Pollock sergisinde çekilen fotoğrafları Vogue dergisi yayınladı. Günümüzde de ünü süren “The New Soft Look” (Yeni Yumuşak Bakış) adlı fotoğrafta Cecil Beaton’ın arka planında “Autumn Rhythm: Number 30,1950” (Sonbahar Ritmi: Numara 30, 1950) adlı eser yer almaktadır (Emmerling, 2003, s. 107).



Resim 11. Vogue için Cecil Beaton, Yeni Yumuşak Bakış (Cecil Beaton for Vogue, The New Soft Look) 1951.

Pollock’un çalışma esnasındaki görüntülerini fotoğraf sanatçısı Hans Namuth çekiyordu. Fotoğraf çekimi dışında Pollock’un çalışma metoduyla ilgili bir de film hazırlamıştı (Emmerling, 2003, s. 112).

1952 yılında ise Clement Greenberg’in küratörlüğünde, Vermont, Bennigton’da bulunan Bennigton Koleji’nde ilk retrospektifi olan “Jackson Pollock Resimleri

Retrospektif Gösterisi” düzenlendi. 1953 yılında Avrupa’nın önemli şehirlerine götürülecek olan “12 Amerikalı Ressam ve Heykeltıraş” sergisinde eserleri yer almıştı. Sergi ilk olarak Paris’teki Ulusal Sanat Müzesi’nde ardından da Zürih, Düsseldorf, Stockholm, Helsinki ve Oslo’da gerçekleştirilmiştir. Daha yaşarken Avrupa ve Amerika’da ünü artan Pollock 1954 yılından itibaren resim yapmayı neredeyse bırakmıştı. 1954 ve 1955 yıllarında çalışma yaparken izleniyor ve video çekimleri yapıyordu. Bu tek kişilik çalışmaları onun işlerini o anda sergilemesini sağlıyordu (Rubenfeld, 2004, s. 80).

Jackson Pollock, 1954’ten itibaren resim yapmayı neredeyse tamamen bırakmıştır. 1954 ve 1955 yıllarında tek kişilik gösteriler gerçekleştirmişti. Bu gösteriler onun retrospektifi halini almıştır (Emmerling, 2003, s. 112).

Varnedoe 1951’de Pollock’dan bahsederken şöyle diyor: “Olağanüstü başarılı bir sezonun ardından, hayatının en büyük sergisinin arifesinde, yıkıcı bir eylemi onu aslında hiçbir zaman iyileşemeyeceği ruhsal bir çöküntünün eşiğine getirdi ve 1951’den sonra “neredeyse kendini-birden fazla şekilde- ölüme sürükmeden önce, sanatı aslında onunla birlikte sönmeye başlamıştı” (Cernuschi, 1998, s. 30).

Bir ikon haline getirilmişti ama o kendini kullanılmış, yönetilmiş, yönlendirilmiş hissediyor ve bu da sınırlarını geriyor, mutsuzluğa yol açıyordu. Evliliği çok kötü gidiyordu. Ünlü ve zengin olmuştu ama mutsuz, umutsuz, yalnız ve anlaşılammıştı. Eşi Lee Krasner ile ayrı yaşamaya başlamışlardı. Kendisini destekleyen Greenberg ile görüş ayrılığına düşmüş ve araları açılmıştı. Kendini tekrar içkiye vermişti. 18 ay boyunca hiç resim yapmamıştı ve aşırı kilo almıştı. Depresyonları arttı ve bir gece aşırı derecede alkol alarak lüks otomobiliyle kaza yapınca hayatı feci bir şekilde son bulmuş oldu. Kaza esnasında yanında olan Edith Metzger adlı arkadaşı ölmüş, sevgilisi olan Kligman çok ağır yaralar alarak sağ kalmıştı. Ölümünün ardından Modern Sanat Müzesi’nde 19 Aralık 1956 ile 3 Şubat 1957’ye kadar anma sergisi düzenlenmiştir (Emmerling, 2003, s. 112). Dünya sanatına olan etkileri ölümünden sonra da devam eden Pollock’un damlatma tekniğini esas alarak 1982 yılında Mike Bidlo Pollock kıyafeti tasarlamıştır. Amerikalı ünlü yönetmen Ed Harris ise, 2000 yılında “Pollock” adlı biyografik bir film çekmiş ve başrolde oynamıştır. Ancak film 2002 yılına kadar sinemalarda gösterime girmemişti (Emmerling, 2003, s. 116).

3.2. POLLOCK'UN SANATI

“Resim kendini keşfetmektir. Her iyi sanatçı kendisinin ne olduğunu resmeder.” Bunlar, eserleri kaosa benzeyen Jackson Pollock’un sözleriydi, ama aslında onun eserleri saf bir uyumu ifade eder. Resimlerin kendi yaşamları var ve sanatçının görevi onların açığa çıkmasına yardım etmektir. Pollock için her şey ifade ile ilgilidir; teknik ise oraya ulaşmanın bir yoludur. Boyanın tuvale uygulanma veya tuvalin üzerine damlama şekli, Soyut Dışavurumculuğa getirmesi, onu benzer uğraşta olan diğer sanatçılardan farklı kılmaktadır (Gallard, 2014). Pollock sanatını bir eylem resmi olarak kendi yaşam öyküsüyle özdeşleştirmiştir. Yaşamın anları onun resimlerinde kaydedilmiş gibi durur. İlgi duyduğu psikoloji, felsefe, tarih, mitoloji, kahraman tapımı gibi alanlar Pollock’un resime etkisi olmuştur.

Pollock ilk kişisel sergisini 1943 yılında açmıştı ve anlatımcı resimler ile mitolojiden, şaman ayin törenlerinden, totemlerden aldığı ilhamla ürettiği eserlerle kısa sürede içinde tanınmış oldu. O kendi özgün tavrıyla 1947-1951 yıllarında asıl çıkışını gerçekleştirmiş oldu. Bu özgünlük kendine has tarzı olan damlatma tekniğidir. Damla tekniği ile yapmış olduğu resimleri ona önemli bir ün kazandırdı. Kendiliğindenliğin, doğaçlamanın ve özgünlüğün yaratıcı örnekleri olarak değerlendirilen damlatma resimleri için, eleştirmen Robert Hughes 1982 yılında “Jackson Pollock’un işlerinin sahtesini yapmanın imkanı yoktur” demiştir (Cernuschi, 1998, s. 32).

Mitlere ilgi duyan Jackson Pollock’un Amerika’nın yerli efsaneleri, ikonografi, kum resimleri, psikoloji ve kültürün antropolojik yorumları resimlerinin konusunu belirleyen etkenler olmuştur. Eserleri bir bakıma sembol ve mitler üzerinden yaratılmıştır.

Pollock’un sanatını şekillendiren ilk etkiler doğup büyüdüğü yer olan California’da oluşmuştur. Çünkü ilk olarak Yerlilerin sanatıyla burada karşılaşmıştı. Daha sonraki yıllarda ağabeyi Charles’in Los Angeles Times’da iş bulup çalışmaya başlamasıyla birlikte eve düzenli olarak göndermiş olduğu “The Dial” sanat dergisinin baskıları çağdaş sanatla ilk tanışıklığının gerçekleşmesini sağlamıştır.

1930’da New York’a taşınması ise sanat hayatı açısından bir dönüm noktası olmuştur. 1930’ların başında Amerika’da yerliler ve onların sanatı konusundaki ilgi kitap, sergi ve makalelerin üretimini arttırdı. 1931 yılında Grand Central Galleri de

(New York) Yerli Kabile Sergisi açıldı. Bu sergi Amerikan yerli kültürünün estetik ve tinsel bir kaynak olarak fark edilmesine yol açtı. 1941 de Modern Sanatlar Müzesi Birleşik Devletler Yerli Sanatı Sergisini açtı. Ayrıca Amerikan Yerlileri Müzesi, Heye Foundation, American Museum of National History ve Brooklyn Museum'da bulunan koleksiyonlar Jackson Pollock gibi Richard Pousette, Dart ve Adolf Gottlieb gibi resamlara beti ve budunbilimsel bilişim kaynakları sunarak bu sanatçıların Amerikan Yerli sanatındaki dirimsellik ve tinsel potansiyeli konusundaki algılarına biçim vermiş oldu. New York Okulu içinde yer alan eleştirmen, kuramcı ve kuttören* düzenleyici işlevi olan ressamlar, yerli sanatı ile çağdaş sanatın bütünleşmesinde katkıda bulunmuş oldular. Wolfgang Paalen, Barnett Newmann ve John D. Graham eleştirmen olarak Yerli Sanatı'nın yapısında bulunan tinsel niteliğin fark edilmesi bakımından önemliydiler (Rushing, 1987, s. 274).

New York Okulu'nun başlangıç aşamasındaki Soyut Ekspresyonistlerinin çoğu, dikkatlerini Amerikan Yerli Sanatına yöneltmişlerdi. Bunun nedeni ise Amerikan entelektüel yaşamındaki birbiriyle ilişkili olan iki eğilime tepkiydi. Yerli sanatına sanatsal ilgiyi ateşleyen ilk eğilim, yerli kültürünün sanatında somutlaşan diriliğinin ve tinselliğinin gelecekte Amerika'ya olumlu bir katkı yapabileceği inancıydı. New York sanatçıları, Carl Gustav Jung'un ilk insanların simgesel düşünme biçimini de içeren kolektif bilinçdışı kavramının farkına varmıştı. Bu farkındalık, onların ilkel sanatın söylencesel ve törensel doğasından daha fazla büyülenmelerine yol açıyordu (Rushing, 1987, s. 275). Pollock uzun süre psikanalistler tarafından analiz edilmiştir. Bu da onun psikanalizin etkisi altında kalmasına neden olmuştur.

Pollock, psikanalist Jung'un yazılarının yanı sıra, öğrencilerin Modern İnsan Söylemi olarak adlandırmış oldukları Amerikan yaşamından da haberdardı. Pollock'un erken dönem resimlerini Jung'tan alıp kullandıklarının ve bu resimlerin yaptığı kabul edilen şeyin formal bir açıklamasıdır. Jung belli sembolleri (birbirinden uzak kültürlerde ortak olduğu görülen belli motif ve imgeler) doğal imleri olarak kabul etmiştir. İşte bu motiflerin çoğu, psikanaliz sırasında yaptığı resimlerde ortaya çıkmıştı (Mathews, 1999, s. 31).

* Kuttören: Dine, Tanrı'ya ya da tanrılara tapınmak, büyü yapmak için ya da kişinin erginlik ve geçiş dönemleriyle ilgili olarak yapılan dinsel, geleneksel tören (ayin).

Jung'un kavramları, Amerikan Yerli kabilelerinin, yıkılan Kolomb Öncesi toplumların, Amerika'nın ilkel sayılan kültürlerinin sanatını Pollock'un değerlendirip resmine almasına olanak vermiş oldu.

İmgeler kurmak için Pollock'un Jung'un simgelerini çizimlerinde manipüle etmesi kendisini Jungçu olarak anlamaya çalıştığını gösterdiğini düşündürmektedir. Analize edilgin olarak katılmıyordu. Terapiye katılma amacı bir bakıma Jung'un kuramlarını kavrama çabası idi. Bu düşüncelerle boğuşup onları yakalamaya çalışma çizimlerinde olup bitenin yansması gibidir ve Pollock'un resimlerinde o sırada neler olup bittiğini gösterir. 1940'larda Jung'un simgeleri ile Azteklerin ve Amerika Yerlilerinin imgeleri birbirine karışmaktadır (Mathews, 1999, s. 32).

Mitoloji dışında antropoloji ve psikolojiye ilgi duymuş olan Pollock araştırmacı bir sanatçıdır, denilebilir. Öldükten sonra kütüphanesinde bulunan kaynaklar eserlerinde kullandığı sembolleri bilinçli olarak seçtiğini göstermektedir.

Pollock'un kütüphanesinde bulunan antropolojik kitaplarda totemizm kavramı etraflı bir şekilde açıklanıyor. Bu kavramın Pollock üzerindeki etkisi çok güçlüydü. Pollock bir keresinde doğa ile olan empatisini şu şekilde dile getirmişti: "Ben doğanın ritmiyle ilgileniyorum... Ben de doğa gibi içten dışa doğru çalışıyorum." (Friedman, 1972, s. 228). Bu ifade bir bakıma kendisi ile dışavurumcu sanat arasındaki ilişkinin tanımıdır.

Claude Cernuschi, Jackson Pollock "at MOMA" adlı makalesinde Pollock'un psikanalitik çizimlerdeki radikal insan ve hayvan anatomisi karışımının, basitçe ve bilinemez olmasından daha etraflıca sonuçlar ortaya koyduğunu dile getiriyor. Bu karışım bir yandan Picasso'nun ve André Masson'un Minotaur hayranlığının tam ortasında dururken; diğer yandan, Joseph Beuys, Hans Hacke veya Mark Thompson gibi sanatçıların performans parçalarındaki gerçek hayvanların kullanımı gibi duruyor ifadesini yapmıştır.

Pollock 1942 yazından sonbaharına kadar, bir süredir aklını kurcalayan karmaşık sembollerin pozitif değerler projesi üzerine çalıştı. WPA programının Harp Hizmetleri Bölümü'nde Krasner'in başkanlığında sekiz kişilik bir takıma atanan Pollock, bir dizi vitrin yapmaya yardım etti. Kriptografi, gizli kodlar ve şifreler bilimi, bu kurslardan bir tanesiydi. Çok katmanlı panel ekranında "kriptografi" kelimesi önce okunaklı, sonra

harfleri karıştırılarak ve dağıtılarak yazılmıştı. Ekranda aynı zamanda elinde telefonu olan miğferli asker, tebeşir tahtaları, ön planda bir kuş silüeti ve üzerinde taksim işaretlerinin, noktaların, kısa ve eğri çizgilerin büyük resimleri olan bir panel vardı. Bu ekran üzerinde psikanaliz gibi sembollerin bilimi olarak adlandırılan kriptografi üzerine çalışmak Pollock için çok çarpıcı olmuştur (Taylor, 2003, s. 71).

Erken dönem New York School içinde Barnett Newmann, Wolfgang Paalen ve John D. Graham eleştirmen olarak Yerli Sanatının yapısında bulunan tinsel niteliğin altını çizme konusunda önemliydiler. Paalen DYN'yi 1942'nin başlarında Meksika'da yayınlamaya başladı (Rushing, 1987, s. 274-5).

1945'e gelindiğinde Paalen "Biçim ve Anlam"da Jungçu kuramın farkında olduğunu ortaya koymuştur. Paalen ve Graham Jung'un ilkel sanat anlayışındaki gibi totem dizgelerinin arkaik düşünce yapısının belli gelişim aşamalarının karşılığı olarak görülmesi gerektiğini anlamışlardı. Paalen 1940'da Gootlieb ile Julien Levy's Galerisi'nde sergi açmıştı ve Newman'la bu sergide tanıştı. Newman, Paalen ve Ernst'ın totemik özelliklere ilgi duyduğunun farkındaydı. İkel sanatın çağcıl insanın bilinçsiz usun ilksel köklerine ilişkin daha derin bir duyuş kazandıracağına olan inancını paylaştı.

Newmann 1944'de Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'nin desteğiyle New York'taki Wakefield Galeri için Kolomb Öncesi Taş Yontusu Sergisini organize etti (Rushing, 1987, s. 273).

1946'da Newmann Beety Parsons Galeri için North West Coast Yerli Resmi Sergisini düzenledi. Pollock'un en yakın arkadaşlarından biri olan Frist Bultman bu sergiyi Pollock'un katıldığı çok gözde bir sergi olarak anımsar.

Ocak 1947'de Newmann Bety Parsons Galeri'de İdeografik Resim'de bir sergi düzenledi. Pollock ve diğer New York Okulu sanatçıları olan Pousette, Dart, Gottlieb bu sergide yer almamış olsalar da onlar kendi çağlarının söylencesini yaratmak amacıyla Amerikan Yerli geçmişinden alınan simgelerin icatçı ve güçlü güdüleyicileriydi. Bu dört sanatçı Graham ile tanışıyordu. Graham ilkel sanatların ortak doğasını ve kendiliğinden bilinçdışını açığa vurmaları konusunda bir anlayışa sahipti. Pollock'un Yerli Sanatı konusundaki metinsel gereçlere sahip olması, New York'daki Yerli Müzesinde gördüğü imgeleri anlamasına yardımcı olmuştu. Bultman Pollock ile birlikte Yerli Sanatını incelemek için Amerikan Yerli Müzesine ve Amerikan Doğa Tarihi

müzesine çok gittiklerini ve Kuzeybatı Kıyısı sanatını burada gördüklerini söylemiştir. Pollock'un ilgisi gençliğinin Kuzeybatı Yerli Sanatıyla sınırlı değildi. Tersine çok olumlu imgeler bulduğu yerli sanatının bütün alanını içeriyordu (Rushing, 1987, s.276).

Ayrıca Carl Gustav Jung'un düşüncelerinden esinlenerek yarı figüratif simgesel bir yöntem geliştirmeye çalıştığı eserleri de mevcuttur. Pollock'un sanat anlayışının şekillendirmiş olan yukarıda bahsettiğimiz sergiler, ilişkilendiği sanat kuramcısı ve eleştirmenler eserlerinin arka planını oluşturmuştur. Eserlerini yıllarına göre değerlendirerek gruplamamız mümkündür.

3.3. İLK DÖNEM ESERLERİ (1930-1938)

Amerikan bölgeselciliğinin temsilcilerinden olan Thomas Hart Benton'ın öğrencisi olmuş olan Pollock, ilk resimlerini her türlü modernizme karşı gelerek gerçekçi bir resme önyak olmuş olan hocasının etkisi altında yapmıştır. Bu dönemde Michelangelo, El Greco ve Rubens gibi sanatçıların kopyalarını da çalışmıştır. Maddi sıkıntılar çekmekte olan Pollock 1935'de devletin desteklediği Federal Sanat Projesi'nde programa dahil olarak çalıştı. Bu dönemde *The Flamme* (Alev, 1934-38) gibi resimler yaparak yavaş yavaş somut resimden uzaklaşarak Avrupa avangardına yaklaşmıştır (Leja, 1993, s. 17). Doğalcı anlatımdan uzaklaşma çabalarını yansıtmış olduğu *The Flamme* (Alev) adlı çalışmasında karmaşık ton değerleri dikkati çekmektedir. Ayrıca bir biçim çözülmesi gözlemlenmektedir. Bu dönemde Max Ernst, Picasso, Klee ve Miro'nun yapıtlarını inceledi.



Resim 12. Jackson Pollock, Alev (The Flame), 1934 -3 8. Pres tuval üzerine yağlı boya, 20 1/2 x 30" (51.1 x 76.2 cm). Modern Sanatlar Müzesi, New York.

The Flame adlı resim plastik açıdan incelendiğinde şu sonuca ulaşılmıştır: Resmin dinamik bir kurgusu vardır. Orta kısımda çapraz iki ana hareket seyreden bakışlarını sağa ve sola olmak üzere her iki yöne yönlendirmektedir. Daha sonra bu yönlendirmeler kadrajın yukarisından kadraj dışına çıkmaktadır. Bunlara benzer daha küçük tuşlar veya uzantılarla bakış yönlendirmeleri resmin yapısı içerisinde aşağılardan başlayarak yukarılara doğru ve kadraj dışına taşarak ritim duygusunu da oluşturarak devam etmektedir. Tüm bu sebeplerden dolayı müzikal bir yapısı olduğu da ileri sürülebilir. Açıkçası tam anlamıyla eş anl (Simültane kontrast) görünüm sunan bir resim olmamasına rağmen böyle bir eğilimin de mevcut olduğunu söyleyebiliyoruz.

Ateş Jung'un kolektif bilinçaltından geldiğini söylediği mitsel bir semboldür. Ateş, güneş gibi insanlığın en eski din biçimlerinden birinin tanrısı olarak kişileştirilmiş ve birçok mitolojinin temel mitlerinden birini oluşturmuştur. Çünkü ateş gücü ve hareketliliği, dört temel elementten biri olması nedeniyle yaratıcı enerjiyi ve arınmayı, yaydığı ışıktan ötürü düşünmeyi, aydınlatmayı, bilinçliliği ve bilgeliği sembolize eder.

3.4. 1938'DEN SONRAKİ DÖNEM

1940'ların başında figüratif resimler yapan Pollock özellikle Picasso, Miro ile Gorky'den etkilenmeye başlamıştır. Etkilendiği bu sanatçıların eserlerinden öğrendikleri ile Azteklerin ve Amerikan yerlilerinin imgeleri ile Jung'un simgelerini birbirine karışmış bir şekilde soyut gerçeküstü resimler ortaya çıkarmıştır. 1941'de yapmış olduğu "Kuş" (Bird) resminde Meksika-Navajo etkisindedir ve bu resimde kuma başvurmuştur. Nüvit Özdoğru, 25 Ocak 1974 tarihli Milliyet Sanat Dergisinde yayınlamış olduğu yazısında "Kuş" resmi için şöyle bir yorum yapmıştır:

Gözümüzün içine bakan kanlı göze, nazara karşı gelsin diye mavi bir leke de eklenmiştir. Kurukafaya benzeyen iki baş o göze bakmaktadır. Bu resimde genel biçim olarak, bir mandolayı (büyük mandolin) ya da Evren'i görenler vardır. Burada hayvanların, hatta insanların kurban edildikleri dinsel törenleri görmek mümkündür. (Özdoğru, 1974, s. 10).



Resim 13. Jackson Pollock, Kuş, (Bird), 1938 - 41. Tuval üzerine yağlı boya ve kum, 27 3/4 x 24 1/4" (70.5 x 61.6 cm). Modern Sanat Müzesi, New York.

Navajo ve Hopi iki ayrı kültürü bir bütün içinde toplayarak Jungçu terimlerle yeniden yorumlama söz konusudur bu resimde. MOMA'daki ABD'nin Yerli Sanat

Sergisi 1941 yılında açılmıştı ve Pollock orada görmüş olduğu Hopi duvar resminden etkilenerek bu eserini gerçekleştirmiştir.

Resmin üst tarafında göz var ve bu göz Landau'ya göre kişisel farkındalık anlamına gelebilir. Kendi anima ve animusunu sunduğu bu resimde Pollock'un psikolojik kontrolüne erişmesi için bu göz önemli. Henderson'ın anladığı ise anima ve animusunu sergilemek istediğı yönündeydi (Leja, 1993, s. 17).

Resmin plastik açıdan değerlendirmesinin sonuçları şöyledir: Daha ilk bakışta önde, arka planda olmak üzere iki ana form göze çarpmaktadır. Oysa bu ilk bakıştaki görsel yapı, daha sonraki ayrıntılı ve dikkatli gözlemlerden sonra değişmektedir. Yukarıda ortada gözüken göz, aynı zamanda bir yaratığın başını oluşturmaktadır. Hemen iki yanda kanatlarını (ya da kollarını) gördükten sonra da tam ortada gövdesi gene bir yuvarlak olarak yer almakta. Aşağıya doğru kuş ayaklarına benzer iki ayağını yerde yatan iki kafanın üzerine koyduğunu (ya da uzattığını) görmekteyiz.

Bu resim genel karakter olarak kapalı form özelliğı göstermesine rağmen sol alttaki kafanın ve ortada yer alan figürün sağ taraftaki elinin (ya da kanadının) kadraj dışına taşması açık formlu bir resim olmasına sebebiyet vermektedir. Kırmızı renk teknik olarak vurgu rengi olarak kullanılmıştır. Resmin açık/koyu etkisi altın orana göre saptanmadığı gibi tamamıyla eşit. Bu da resimdeki formların ve biçimlerin yerleştirmelerin de eşitliğiyle denkleşip simetrik resim etkisini ön plana koymaktadır.



Resim 14. Jackson Pollock, Erkek ve Dişi (Male and Female) 1942, Tuval üzerine yağlı boya, 73 ¼ x 49 in. Philadelphia Sanat Müzesi, Pensilvanya.

“Male and Female” adlı eseri (1942), arketip niteliğindeki antititeleri vahşi bir şiddetle ve kozmosu oluşturan güçleri harekete geçiren mitik bir güçle ifade eder” (Farago, 2006, s. 258). Hem yağmacı hem de avcı olan erkek totemik figür ise eşleşme şansı konusunda sanki bir dizi matematik yasa için kara bir tahta haline getirilmiştir. Dikey bir kompozisyon oluşturan eser, bir iç mekanda çalışma masası başında çalışan iki figürden oluşan Stenographic Figure resmi ile benzerlikler bulunmaktadır. Male and Female resminde Jung’un bahsettiği zıtlıkların birleşmesi konseptine uymaktadır. Resimde yer alan bir takım işaretler içinde özellikle gözler ilginçtir. Dişi totemin tabanında ve diğeri de resmin sağında ve ortada yer alan bu gözlerin kuşku figürleri

olma ihtimallerinden bahsedebiliriz. İşaretler resimde ikinci bir öyküyü anlatıyor gibidir. Anima ve animus arasındaki ilişki söz konusudur.

Plastik açıdan değerlendirildiğinde şu sonuca ulaşılmıştır: Yatay ve çoğunlukla dikey hatlar Erkek ve Dişi resminin genel karakterini oluşturmaktadır. Bu da bu resmin, kompozisyon yapısını durağanlaştırmaktadır. Gerilimi arttıracak etkili çapraz hatlar bulunmayan bir resimdir. Resmin ana vurgusu (ana fikir) ise çevresindeki siyah renkli hat veya formların da (açık/koyu zıtlık etkisi sayesinde) yardımıyla öne çıkan kadrajın orta kısmındaki beyaz dikdörtgen formudur. Siyah formların veya hatların içindeki beyaz harf ve rakamlar, orta planda yer alan beyaz dikdörtgen içindeki siyah, mavi, kırmızı gibi renkler içeren biçim ve formlar, resmin diğer bölümlerindeki iç içe geçmiş renk ve biçimler bu yapıya açık formu bir karakter sağlamaktadır. Ayrıca zaten, resmin kadrajı dışına taşan, birçok biçim ve form da, bu durumu desteklemektedir.

Resmin toparlayıcı ve arka planını oluşturucu renk olarak da mavi rengi görmekteyiz. Genel olarak resmin vurgusunu yapan ve ana fikrini oluşturan beyaz renk dışında, ayrıca yardımcı vurgular olarak sıcak renklere kırmızıyı ve sarıyı da görmekteyiz. Kadraj içinde serbest ve organik yapı formları, organik yapı dokular bulunmasına rağmen, çoğunlukla dikdörtgen, üçgen, yarım daire veya deforme geometrik biçimler bulunması sayesinde; resmin geometrik bir yapısı olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Soyutlama formların özellikleri ve tarzlarını dikkatli incelediğimizde kübizm etkileri görülmektedir. Tam olarak soyut bir resim özelliği gösteremeyen bu çalışmaya soyutlama diyebiliriz. Renk zıtlıkları ve ya açık/koyu zıtlıklarının genel olarak çoğunlukla kullanılması ile genel bir kontrast (zıt/karşıt kompozisyon) yapı çalışması diyebileceğimiz bu resmin gerilimli bir atmosferi olduğunu görmekteyiz. Bu resmin açık/koyu etkisinin altın oranlara denk düştüğünü çok rahat söylemek de mümkündür.

3.5. TOTEMİK DÖNEM

1940'lerin ortalarına dek Pollock'un işlerinin ayırt edici özelliği, hızlı uygulama, biçimsel ve tematik çoğulculuk, doğaçlama ve formların perdelenmesi olarak değerlendirilebilir. 1940'lı yılların başında yaptığı resimleri "Totemik Dönem" olarak adlandırılmaktadır. Ve doğaçlama Pollock'un Totemik Dönemi'nden itibaren tekniğinin

bir parçasıydı. Bu dönem yaptığı resimlerinden bazıları ise şunlardır: Guardians of the Secret (Sırrın Koruyucuları) (1945), The Moon-Woman Cuts the Circle (Ay-Kadın Çemberi Bozar)(ca. 1953), Totem Lesson 1 (Totem Dersi 1) (1944) ve Totem Lesson 2 (Totem Dersi 2) (1945)—dir. Resimlerin isimlerinden de anlaşıldığı gibi mistisizme ilgisinin olduğu, resimlerde bazı rakamları kullandığı aldığı psikanalitik tedavi de göz önünde bulundurularak değerlendirilebilir (Soussloff, 2004, ss. 60-78).

Aslında, Pollock'un insan ve hayvan formlarını bir araya getirmesi, ilkel düşünüş ve din hakkındaki çağdaş fikirler ile tanışıklığı yoluyla açıklanabilir. Pollock'un kütüphanesinde bulunan *The Making of Man* adlı antropolojik antolojide Edward Tylor tüm bir bölümü, sanayi öncesi toplumlarda neredeyse evrensel olarak görülen bir olguya ayırmıştır: Animizm. Animizm gibi, totemizm kavramına da Pollock'un kütüphanesindeki kitaplarda sıkça rastlanmaktadır. Kuzey Amerika yerlilerinden ödünç alınan totem kelimesi, kabilelerin, korucu addettikleri bir hayvan veya bitkiyle özdeşleştiği toplumsal bir sistemi ifade eder. Kabilenin her üyesi totem hayvanıyla özdeşleşmiştir ve ona tapar. Hayvan ile kurulan bu güçlü özdeşlik bağına Pollock, *Totem I* (1944), *Totem II* (1945), adlı eserlerinde yer vermiştir. Pollock'un çizimlerinde görülen ve imgelerine ilham veren insan ve hayvan karışımı, sanatçının Amerikan yerlilerinin folklorüne duyduğu merak ile de açıklanabilir.



Resim 15. Jackson Pollock, Totem Dersi 1 (Totem Lesson I), 1944, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 44 in. [177.8 x 111.8 cm] Harry W. Ve Mary Margaret Anderson Koleksiyonu.



Resim 16. Jackson Pollock, Totem Dersi II (Totem Lesson II), 1945, Tuval üzerine yağlı boya, 6 ft. x 60 in. [182.8 x 152.4 cm], Ulusal Galeri, Canberra, Avustralya.

Totemizm kavramı Pollock'un kütüphanesindeki antropolojik kitaplarda etraflı bir şekilde açıklanır. Bazı Batı dışı toplumsal yapıların, belirli bir hayvan koruyucusuna tapma ve onunla özdeşleşme etrafında örgütlendiğini varsaymaktadır. İnsanlık ve doğal dünya arasındaki bağların o kadar güçlü olduğu düşünülüyordu ki, totem hayvanları öldürenin ya da bunlara zarar verenlerin sonu kesinlikle ölüm oluyordu. Böyle kavramların Pollock'un zamanında, sanayi öncesi sosyal ve zihinsel yapı formları için merkezi bir yerde duruyordu. Eleştirilmeden kabul edilmesi gerekmiyordu, ama bunların Pollock üzerindeki etkisi de özellikle güçlüydü (Cernuschi, 1998, ss. 30-38).

Pollock'un Yerli Sanatı ve Sürrealizme olan ilgisi bu alanda yapılan etkinlikleri takip etmesini sağlıyordu. 1941 yılının Ocak ve Şubat aylarında, Pollock Gordon'un Yeni Sosyal Araştırma Okulunda verdiği "Sürrealist Resim: İnsan Bilincindeki bir Serüven" konulu bir dizi konferansa katıldı (Taylor, 2003, s. 3).

Pollock'un Birleşik Devletler Yerli Sanatı Müzesi'nde gördüğü nesnelere biri Güney Arizona tarihöncesi Hohokam kültürü tarafından yapılmış toprak bir kaptı ve bu 1943'de Peggy Guggenheim için resmettiği Mural'ı esinledi. Pollock eski Güneybatı çömleri üzerinde bulunan figüratif motiflerin ateşli bir hayranıydı. Kuşkusuz bu Hohokam taşının Kachina (doğ üstü Pueblo cini) Kokopelli- doğurganlıkla ilintili kambur bir flütçü olduğunu saptamıştı. Pueblo mitolojisine göre Kokopelli biçimsiz görünüşü nedeniyle genç kadınları onlara çaktırmadan gizlice gebe bırakırdı. Bu kadınlar genellikle Kokopelli'nin sırtına yapışık gösterilirler.



Resim 17. Prehistorik Kaya Sanatı, Kokopelli Figürü,(Prehistoric Rock art of Kokopelli Figure) SE Arizona.

Benzer biçimde Pollock Mural’da kara, ritmik bir çizgiyle sırtına yapışık dişi figürlerle sağdan sola dans eden kambur flütçüyü yaratmıştır (Rushing, 1987, s. 285).

1943 yılında Peggy Guggenheim’den evine duvar resmi yapması için teklif alır. İlk büyük boyutlu çalışması olan “Mural” isimli duvar resmini 1944 yılının başında tamamlamıştır. Gerçeküstücülerin otomotizmini kullanarak hocası Benton’ın kompozisyon anlayışı doğrultusunda soyut dışavurumcu bir çalışma olarak yaptığı eser kendi üslubunun ilk örneği olarak değerlendirilmektedir.



Resim 18. Jackson Pollock, Duvar Resmi (Mural), 1943, 97 1/4 x 238 in (247 x 605 cm) Peggy Guggenheim Koleksiyonu, New York.

Peggy Guggenheim için yapmış olduğu Duvar (Mural) adlı çalışması, Rosenberg’ün ritüel hareketlerle bağdaştırdığı soyut resimleri arasında yer almaktadır. Ve Pollock Mural için “Bir vizyonum vardı [...]. O bir kaçıştı” demiştir (Vernedoe, 1998, s. 81-84).

Pollock’un Mural’ı yaratma biçemi kuttörensel bir etkinlikten önce bir şamanın psişik hazırlığını düşündürür. Kara kanvasın önünde haftalarca süren düşünmeden sonra “Boyayı vahşice atmaya başladı ve her şey üç saat içinde bitti.” Pollock’un sonunda resme başladıktan sonra görüntü tamamlanana kadar durmaması onun için imge yaratmanın bir tür kuttörensel icraat olduğunu gösterir (Rushing, 1987, s. 285).

Pollock’un olgunluk dönemi tekniği Yerel Amerikan ve Meksikalı ikonografisinin kullanıldığı primitivizmi hatırlatan bir elementi de kapsar aynı zamanda, 1940’dan önceki işlerindeki gibi sonraki işlerini özel primitif sembollerle tamamladı, Pollock onları Yerel Amerikan Şamanistik uygulamasına benzer bir süreçle resimledi. Pollock’un Mural’ı (Duvar Resmi) yaratmanın tanımında (1943, Iowa Üniversitesi

Sanat Müzesi), Landau: “Pollock bu kompozisyonu (tamamen bir gecede yaratılan) aşırılığın, çılgınlığın etkisiyle yaptığı görülür. Takdir ettiği Hintli Şamanlar gibi, önce meditasyon yapar, sonra hızlıca eyleme geçerdi” (Landau, 1989, s. 147) demiştir.

Mural (1943) adlı çalışmanın, Eş/anlı görünüm (Simültane kontrast) sunan bir resim olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Dolayısıyla belirgin bir ana fikir sunacak form veya devinimli hareket gözlemlenmemektedir. Seyircinin gözlemleri de sürekli değiştiğinden yapıtın ana fikri kavramı tamamen ortadan kalkmaktadır. Bir bakışta bir an için siyah kalın yaysı etkilerle yapılmış kalın formlar etkili gözükürken, aniden bu etki yerini beyaz renkli alanların egemenliğine vermektedir. Hatta daha sonraları da sarı renkli etkiler de ön plana çıkar gibi gözükmeye başlamaktadır. Yapıt baskın bir ritimli müzikal etkisini de ortaya koymaktadır.

Soyutlama özellikleri de oldukça ortadan kalkmış bir resim olarak gözlemediğimiz bu çalışmaya başlı başına soyut diyebiliriz. Hızlı ve etkili fırça hareketlerinin izleri bu resmin ekspresyonist tarzını bize sunmaktadır.

Etkilendiği ressamlardan biri de Orozco’dur. Ancak Orozco’nun etkisi Pollock’un resminden pek erken ortadan kalkmıştır. Dişi Kurt ve Paspheane’nin yapıldığı dönemde bu etki artık kalmamıştır. Bu dönemde Picasso’nun duygudaş bir varlığı söz konusudur. (1940’ların ortalarına değin bu etki sürer) Gerçekte Miro, Pollock’un erken dönem resmini Picasso kadar belirler. Ancak bunun nasıl olduğu pek öyle belli değildir (Mathews, 1999, s. 34).

Pollock’un 1947 yılına kadar üretmiş olduğu çalışmalarını incelediğimizde üsluptaki çoğulculuğunun referans aldığı sanatçıların çok olmasından kaynaklandığını görüyoruz.



Resim 19. Jackson Pollock, Dişi Kurt (She-Wolf), 1943, 41 X 67 inches, Tuval üzerine yağlıboya, guaj ve yapıştırıcı, MOMA Koleksiyonu, New York.

Bu dönemde yapıtlarında yazı ve işaretleri bir araya getiriyor, hayvansı ve totem benzeri sembolleri kullanıyordu. She-Wolf (Dişi Kurt, 1943) adlı çalışması da bu dönem yapıtlarına örnektir ve Dişi Kurt'a ilişkin olarak, Pollock "Dişi Kurt varoldu çünkü onun resmini yapmam gerekiyordu. Onun hakkında bir şey söylemek için tarafımdan yapılacak her hangi bir girişim, açıklanamaz olanı açıklamaya kalkışmak onu ancak yok edebilirdi" (Mathews, 1999, s. 34). "Dişi Kurt" adlı resimde totem öğelerine yer vermiş olduğunu hareketli fırça sürüşleriyle vahşi bir düzenleme yaratmış olduğunu görüyoruz.

Dişi Kurt resminde seyircinin ilk gözüne çarpan şey resmin tam ortasına yerleştirilmiş bir hayvan figürüdür. Bu figürün iyice ortaya çıkması için figür siyah ve kalın konturlarla netleştirilmiş, ardından da arka plan (fon) gri renkle boyanmıştır. Gri rengin çerçeveleyip öne çıkarma etkisi kullanılmıştır.

Kadrajın sol kanadından büyük oranda bir taşma, dışarı çıkma gözlemlenmektedir. Biçimlerin, formların iç içe geçmesi ile gene etkisiz veya ufak tefek kadraj dışına çıkış hareket ve formları olmasından dolayı açık formlu bir yapıya sahiptir. Özellikle kalın siyah konturlarla ustaca yapılmış soyutlamalar sayesinde net olarak soyutlama resim tarzının geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Hızlı ve etkili fırça

hareketlerinin izleri resmin hemen her yerinde görülmesi sebebiyle ekspresyonist tarzını da rahatça ortaya koymaktadır.

Ayrıca resmin içinde farklı yapıda bir insan figürü ve bir baş daha dikkatli incelemeler sonucunda fark edilmektedir.

Tam ortada soldan sağa yön gösteren bir ok, resmi inceleyen seyircinin gözünü yönlendirmektedir. Bu yüzden de en sonuçta ortadaki hayvan figürünün sağ tarafındaki boğa benzeri baş dikkati çeken en son nokta olmaktadır. Siyah kalın konturların daha etkili sonuçlar verebilmesi için de beyaz kalın konturlar kullanılarak resimde kullanılmış renksel zıtlıklar dışında açık/koyu zıtlıkları da ayrıca kullanılmıştır. Bu da ekspresyonist tarzı daha da öne çıkarmıştır.

Kuzey Amerika yerli kültürlerinde kurt daima hayranlık duyulan ve kutsal sayılan bir hayvan olarak karşımıza çıkar. Antik Roma kültüründe kurt, Roma şehrinin kurucuları Romulos ve Remus’u emziren kutsal bir yaratıktır. Fakat kurt imgesi birçok masalda uğursuz bir semboldür. Kurt, olumsuz yönleriyle kurnazlık, kana susamışlık, bozulma, hırs, korkaklık, zulüm, karanlık, yok edicilik anlamlarına karşılık gelmektedir. Mağara resimlerini hatırlatan She Wolf resmi için Betty Parsons şu yorumu yapmıştır:

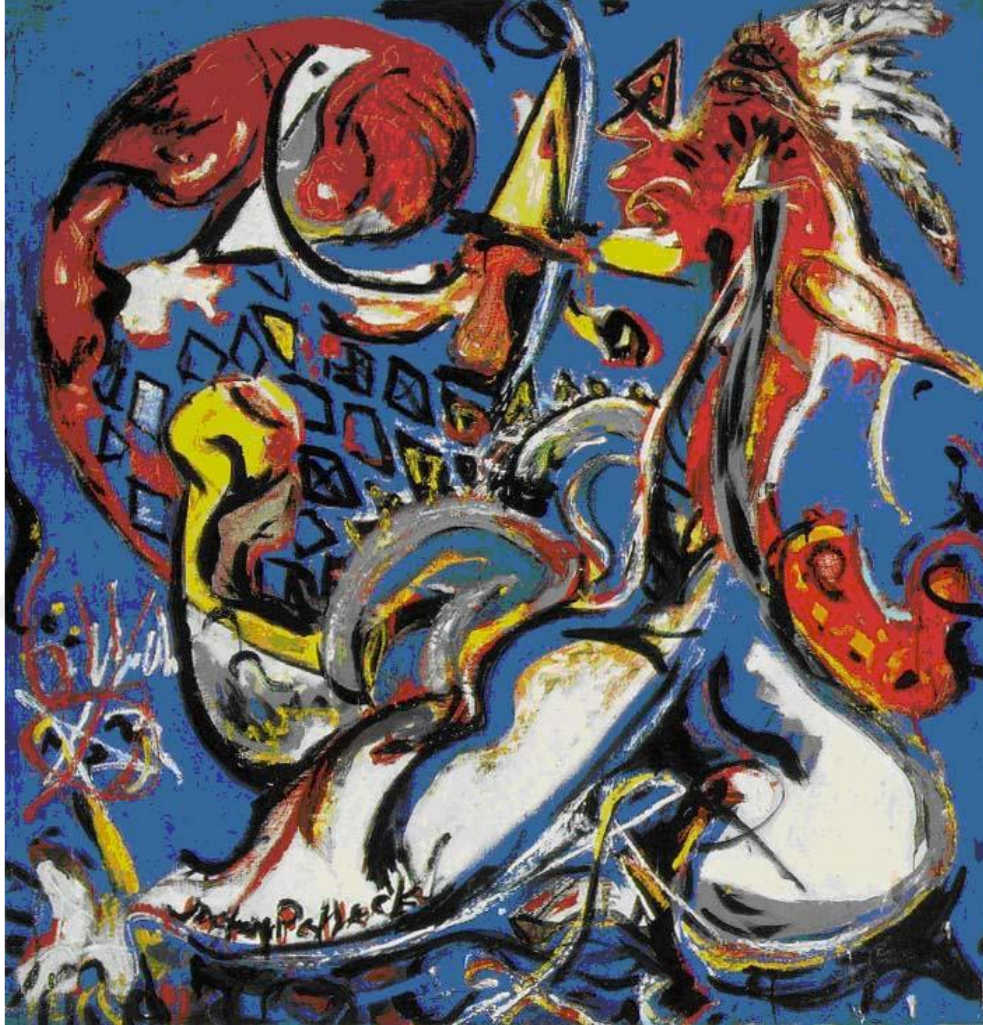
O kadınlarla olumsuz prensipler üzerinde arkadaşlık ederdi. Çatışma kendini açıkça The She Wolf’da gösterdi. İçinde bir çeşit vahşi orman vardı, çünkü hayatı boyunca hiç tatmin olmamıştı. Hiç bir zaman hiç bir şeyden. Tabii ki bu onun ressam olarak gücünü azaltmıyordu. Çatışmaları onun hayatının içindeydi. Çalışmalarında değil (Friedman,1972, s. 181).

Erken dönem New York Okulu içinde Barnett Newman, Wolfgang Paalen ve John D. Graham eleştirmen olarak Yerli Sanatının yapısında bulunan tinsel niteliğin altını çizme konusunda önemliydiler. Paalen DYN’yi 1942’nin başlarında Meksika’da yayınlamaya başladı.

1945’e geldiğinde Paalen “Biçim ve Anlam”da Jungçu kuramın farkında olduğunu ortaya koymuştur. Paalen ve Graham Jungun ilkel sanat anlayışındaki gibi totem dizgelerinin arkaik düşünce yapısının belli gelişim aşamalarının karşılığı olarak görülmesi gerektiğini anlamışlardı. Paalen 1940’da Gootlieb ile Julien Levy’s Galerisi’nde sergi açmıştı ve Newman’la bu sergide tanıştı. Newman, Paalen ve Ernst’ın totemik özelliklere ilgi duyduğunun farkındaydı. İlkel sanatın çağcıl insanın bilinçsiz usun ilksel köklerine ilişkin daha derin bir duyuş kazandıracağına olan inancını paylaştı.

Newmann 1944'de Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'nin desteğiyle New York'taki Wakefield Galeri için Kolomb öncesi Taş Yontusu Sergisini organize etti.

DYN'nin Amerikan Yerlileri sayısında Pollock'un Ay Kadın Daireyi Keser adlı resmi yayınlanmıştı. Resmin konusu Kuzeybatı sanatındandı ve Pollock DYN'nin bu sayısından da bir şeyler öğrenmişti.



Resim 20. Jackson Pollock, Daireyi Kesen Ay Kadın (The Moon-Woman Cuts the Circle), 1943, Tuval üzerine yağlı boya, 43 1/8 x 40 15/16 in. (109.5 x 104 cm) Ulusal Modern Sanat Müzesi, Centre Georges Pompidou, Paris.

Daireyi Kesen Ay Kadın resminde ilk bakışta açık koyu etkisi kullanılarak en ön planda gözükten beyaz formlar vardır. Sonrasında resmin yukarı kısmına doğru devam eden bir hareket etkisi var. Bu aşamadan sonraki gözlemler bizlere ortada yer alan bir

figürü ortaya koymaktadır. Daha dikkatli bakıldığında resmin sağ üst köşesinde yer alan figürün bir Kızılderili'ye benzediği görülmektedir.

Bu portrenin işleniş tarzı bize Kübizm ve Picasso'yu hatırlatmaktadır. Form ve çeşitli konturların, ince çizgilerin birbiri içine girmesi veya geçmesi bu resmin açık form karakterini ortaya koymaktadır. Kimi yerde de gene bazı formların kadraj dışına taşması bu durumu desteklemektedir.

Mavi renk soğuk renk olması dolayısıyla ve figürü ön plana çıkaracak şekilde sürülmesinden dolayı arka plan (fon) etkisi yapmaktadır. Dolayısıyla da resim yüzeyine sürülmüş tüm renk ve tonları da belirli uzaklık mesafelerine getirmekte ve bir derinlik (espas) etkisi ortaya çıkmaktadır. Bu arada sarı renk kendi bilinen renk özellikleri (sıcak renk, açık tonlu renk) sayesinde de zaman zaman ön plan vurguları yapmakta ve çalışmaya ritmik değerler katmaktadır.

Kimi yerlerde ise çeşitli formlara veya kalın konturlara bazı eklemeler yapılarak figür haline getirilmiş olduğu da gözlenmektedir.

Siyah renkli çizgilerle oluşturulmuş yapılar da gene tekrarlama tekniği ile ritmik etkiyi arttırmaktadır. Gene aynı ritmik etkiyi arttıran daha birçok unsur kadraj içinde yer almaktadır: Küçük beyaz tuşlar veya çizgiler, sarı küçük tuş ve çizgiler, çeşitli fırça darbelerinin izleri gibi. Hatta orta planda gözükken Kızılderili figürünün dans ettiği rahatça söylenebilir.

Jung'un sembolleri üzerinden ele aldığımız da şunları söyleriz: Ay kadını temsil ediyor. Daireyi Kesen Ay Kadın da Pollock kişisel tutkularını bireyselleştirdiğini resimlemiştir. Bilinçle bilinçdışının iletişime geçtiği bir süreç olan Daireyi Kesen Ay Kadın resminde kadınlarla olan problemini ele alarak resimde negatif animasını dışa vurmaktadır. Zaten Pollock resimlerinde genellikle negatif animasını kullanmıştır.

1941 Birleşik Devletler Yerli Sanatı sergisine katılan New York sanat topluluğu üyelerinden biriydi Pollock. Jung ekolünden olan Dr. Violet Staub de Laszlo, o sıralarda Pollock'un psikoterapisti bu serginin Pollock'u büyülediğini bildirmiştir.

Uzatılmış ziyaretinden sonra Navajo sanatçılarının ziyaretiyle müzede yapılan kum resimlerini tartıştılar. Analiz sırasında Pollock'un yorumu (onların) imgelemine dönük bir tür şamanistik, ilkel tutumu ortaya çıkardı. (Rushing, 1987, s. 282).

Bultman'a göre Pollock "yerlilerin bütün şamanistik düş kültürünün bilincindeydi. Ayrıca Paalen'in "duygudan soyutlamaya", "ataların tabakalaşmasına" ve "türlerin evrimsel basamaklarına" geçiş düşüncesiyle yakın ilişki içindeydi. Peggy Guggenheim ya da ortak arkadaşları Motherwell aracılığıyla Paalen ile tanışmış olması da muhtemeldir. Aynı dönemde Graham'ın yazılarını da okumuş ve İlkel Sanat ve Picasso adlı kitabından çok etkilenerek Graham ile 1937'de tanışmıştı. Ayrıca Rusya'daki Şamanizm konusundaki literatür bilgisi Amerikan Yerli Şaman Sanatı konusundaki bilgisine paraleldi.

Pollock'un 1947-1950 arasında Amerikan Yerli Sanatıyla ikinci resimsel diyalog döneminde yerli motiflerini açık açık kullanması yerini iyileştirme amaçlı şamanik süreç olarak sanatın vurgulanmasına bıraktı. Böylece damlatma resimlerini kendi hakkında bilgi edinmek ya da kendini tanımak için kullandı. Pollock onu (kendini) simgesel dünyayı keşfederek, erken dönemde mitik/piktografik resimler yaparak ortaya çıkarmıştı (Rushing, 1987, s. 284).

Pollock bilinçdışının hem gerçeküstücü hem de şamanik sanat için bir imge kaynağı olduğunun, ancak bilinçdışının kaynaklarını tam olarak keşfedilmediğinin bilincindeydi. Pollock'un, onun bilinçdışını yansıttığı için gerçeküstüculükte kabul edilebilir bulduğu şey stilistik bir dağarcık değil, daha çok bilinçdışının yansımasıyla resim yapma düşüncesi idi. Pollock için piktografalar aynı zamanda bilincin ilk çağlardan şimdiye kadarki gelişiminin organik, görsel bir kaydı olarak da önemliydiler (Rushing, 1987, s. 284).

Pollock Kandinsky ile, savaştan sonra karşılaştı. "Accabonac Creek" dizisi (1946) Kandinsky'nin onun bir yandan renk bir yandan da fırçalama üzerinde yeniden durmasını sağladığının kayıtlarıdır (Mathews, 1999, s. 42). Aslında Pollock'un gerek yaşadıkları, gerekse etkilendiği şeyler döneminin kültürel karmaşasını da yansıtmaktadır.

Romantik bir havayla yoğrulmuş çizgisel bir çalışma yönteminin dışında 1940'ların ortalarında boyanın damlatılması ve akıtılmasıyla oluşan yeni bir yöntem daha denemeye başlamıştı. Denediği bu yöntem Soyut Dışavurumculuk akımı içinde kendine yer edinmesini sağlamıştır. *Action Painting* olarak adlandırılan bu yönteminin

çıkış noktasını sürrealistlerin otomatizm tekniği ile Kızılderililerin kum resimlerinden almıştır.

3.6. ACTION PAINTING (EYLEM RESMİ)

Action Painting, Pollock'un sanat tarihine sunduğu en önemli ve en öznel katkıdır. İlk kez ABD'de ortaya çıkmış olan ve Soyut Dışavurumculuk akımının içerisinde yer alan 'Aksiyon/Eylem Resmi', her türlü ön hazırlığa karşı çıkarak, tüm el ve kol hareketinin, doğrudan doğruya yapıta yansımaları ve yapının özünü oluşturmasını amaçlamaktadır. Bu yeni sanat anlayışı aynı zamanda ABD resminin Avrupa soyut resmine ilk tepkisi olmasının yanında Avrupa resim sanatına ilk katkısı olma özelliğini de taşımaktadır.

Action Painting kendini yaratma, kendini tanımlama ya da kendini aşmayla ilişkilidir. Ancak bu onu yaratan, büyü ile birlikte egoyu olduğu gibi kabul eden kendini ifade edenden ayrılır. *Action Painting*, konusu sanatçının bireysel olanakları olsa bile 'kişisel' değildir (Rosenberg, 1952, s. 22).

Dökme tekniği, "kimi zaman bir iz oluşturan kimi zaman da, çizgi kümelerinden oluşan ağların, tarakların, yuvaların, dalların ve bulutların altından ve üstünden geçen balçık ve mozaik hazneleri, lekeler, benekler, noktalardan serpiştirmeler ve damlacık lekeleri" üretmek şeklinde tanımlanır (Cernushi, 1998, ss. 30-38).

Pollock'un damlatma resimleri görünüşe göre şunu vurgular: Sanatın üretim sürecinin dışında bir kuralı ya da ilkesi yoktur ya da üretim süreci dışında hiçbir kural ya da ilkeye borcu yoktur. Tutarlılıkta, taklitle ilgili, pratik ya da örnek olma gibi hiçbir amacı olmayan, bir sanat. Bireysellik retoriğini sakatlayan, fırça vuruşun yeniden üretilemeyen etkilerini git gide daha fazla soyup atmaya eğilen bir sanat. Dolayısıyla tekillik salt istemenin kullanılmasından kaynaklanacaktır (Mosess, 2004, s. 11).



Resim 21. Jackson Pollock, *Convergence* (Yakınsama), 1952, Albright-Knox Art Gallery.

Jackson Pollock'un bilinen Damla boyamalı *Convergence* resmi birçok renk tonuna sahip, yoğunluk kontrastı ve derinliği ile farklı bir Soyut Ekspresyonist sanat eseri örneğini sunar. 1948'de yaptığı Mural (duvar) ya da *The Deep* adlı ünlü eserlerinden farklı olarak, bu resim daha parlak ve zıt renklere sahip ve göz alıcıdır. Bu Jackson Pollock'un en büyük boyuttaki tablolarındandır. Tuval, yaklaşık 8x13 fit boyutundadır. Albright-Knox Sanat Galerisi'nde (Buffalo, N.Y) şu anda bulunduğu yerde bütün duvarı kaplamaktadır.

Eylem Ressamları bilinçaltının derinliklerine dokunmaya çalışan, arkeik bir görsel dilin ortak duygusuna yön vererek ilkel bir duyguyu uyandıran gözlemcilerdir. Bunu yapabilmek için bilinçsizce yaratıyorlardı ya da en azından bunu yapmaya çalışıyorlardı. Çünkü bilinçdışı davranışların temel özelliklerinden biri otomatizmdir. Pollock bu yöntemle, yaratıcı sanatın daha güncel yollarını bulmayı başarmıştı; boya artık, -kendisi tuvale bile dokunmadan- onun belirlediği bir yolda tuval üzerinde adım adım akıyordu.

Jackson Pollock'un olgunluk dönemi sanatı olan "*Action Painting*"e Kızılderililere ait geleneksel kum resminin de çok önemli etkileri olmuştur. 1941

yılında Jackson, Modern Sanat Müzesi'ndeki "Birleşik Devletler'deki Kızılderili Sanatı" isimli sergideki, müzenin zeminine konumlandırılmış olan Navajolu sanatçıların kum resimlerini dikkatle izlemiştir. Bu gözlem; ona çalışmalarında tuvali yere konumlandırarak, yüzeye her taraftan müdahale etme fikrini kazandırmış ve Kızılderili resmindeki parlak renkleri kendi çalışmalarında kullanmasına yol açmıştır. Pollock, ileride, Kızılderililerin sanatı için düşüncelerini şu sözleriyle açıklamıştır: "Kızılderililerin sanatının plastik niteliklerinden hep etkilenmişimdir. Onların renkleri özünde Batılı'dır, vizyonları gerçek sanatın evrenselliğine sahiptir" (Pollock, 2005, s. 133).

Varnedoe, Pollock'un yöntemiyle ilgili olarak şunu söylüyor: "burada, asıl hikaye yüzeydedir ve bu yüzeyde olmayan şeylere yapılan göndermelerin üstünden geçen somut, gerçek ve fiziksel bir sunum vardır. Ama Pollock tuvali zemine yerleştirdiği, havada boyadığı ve boyanın yerçekimi kuvveti ile tuvalin üzerine düşmesine izin verdiği için, eserlerindeki çizgiler onun boşluktaki fiziksel hareketlerinin izleri olarak işlev görüyor. Tabii ki bir dereceye kadar bütün sanat çalışmaları bir çeşit fiziksel aktivitenin izleri oluyorlar. Ama Pollock'un tekniği bu durumu çok uçlara çekmeyi başarıyor; bu eserler deneyimimizin son derece önemli bir parçasıdır; zira Pollock'un dökme tuvalerine baktığımızda, karşımızdaki işaretleri yaratmak için gerekli varsaydığımız fiziksel hareketleri zihnimizde yeniden canlandırmaya meylederiz (Cernuschi, 1998, ss. 30-38).

Şövale resmini terk ederek büyük boyutlu duvar resimlerine geçen Pollock, boyaların yüzeyin her yerinde neredeyse eşit dağılımından ötürü çalışmaları All Over (Tüm Yüzey) resmi olarak da adlandırılmıştır. All Over ve Dripping tekniğiyle resim sanatına iki büyük yenilik getirmiştir. "Bu resim türünün bu kadar yayılmasında ve başarılı olmasında da en büyük etkenlerden biri de kuşkusuz sanatçı Jackson Pollock'tur" (Ötgün, 1950, s. 15).

All- Over yüzeye önem veren Amerikan sanatı ile derinliğe önem veren Avrupa sanatı arasındaki ayrımı da temsil etmektedir.

Action Painting (Eylem Resmi) terimi, 1952 yılında ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından kullanıldı. Terim kullanıldıktan sonra New York Okulu

eleştirmenlerinin de estetik perspektifinin yönünün değişmesini sağlayan bir etkiye bulunmuş oldu.

Eleştirmen Greenberg ise, Action Painting sanatçıları için, çalışmalarının onların varoluşsal mücadelesi olduğu şeklinde bir değerlendirmede bulunmuştu.

Fransız sanat eleştirmeni Michel Ragon'a göre ise, New York Okulu coğrafi açıdan Amerikan olmasına rağmen törel ve estetik açıdan öyle değildi ve aslında Action Painting Amerikan sanat tarihinde sadece bir kaza idi.

Bazen jest soyutlaması anlamına gelen ve “*gestural abstraction*” olarak da adlandırılan Action Painting'i, Jackson Pollock 1947 yılında, yere serilen büyük boyutlu tuvaler üzerine, tenekelerdeki boya dökerek, damlatarak, akıtarak gerçekleştiriyordu. Aslında bu tekniği deneyen ilk kişi değildi ve bunu biliyordu. Kendisinden önce Mark Tobey beyaz çizgilerle koyu renkli zeminler üzerine mistik resimler çalışıyordu. Max Ernst ise altını deldiği kutulardan çalıştığı tuval üzerine boya akıtarak resimler yapıyordu ve o dönem çalışmalarının büyüsel etkisi vardı. Ancak her iki sanatçı da denedikleri bu tekniği geliştirmek ve kişiselleştirmek konusunda iddialı davranmamışlardı. Oysaki Pollock bu teknik konusunda ısrarlı yaklaşımlarıyla tekniği kişiselleştirerek olgunlaştırmıştır. Yaptığı resimleri ise vahşi ve rastgele olarak adlandırılanların dışında Lynton zarif ve ritmik olarak tanımlamıştır.

Harold Rosenberg'in, “The American Action Painter”ta öne sürdüğü üzere Pollock resimlerindeki karmaşık görsel sistemi incelerken bilinmesi gereken şey tuvalde ortaya çıkanın “resim değil bir olay” olduğudur (Rosenberg, 1991, s. 87). İfadesi bize tuvaldeki desenlerin Pollock'un hareketlerini ortaya çıkardığını göstermektedir. Tuvalde yer alan desenler aynı zamanda resmin kendi uygulamasının görsel kayıdır. Eleştirmen 20. Yüzyılın başlarında çıkan Soyut Dışavurumcu akımlardan farklı olarak gördüğü Action Painting için sanatçının artık bir oyuncu olduğunu da belirtmiştir. Bu durumda izleyici de bu resimleri izlerken tıpkı dramadaki olayları, başlangıç, yönelim, ruhsal durum vb. şeyleri düşünerek izlediği gibi izlemeliydi.

B.H. Friedman yaptığı bir görüşme sırasında Lee Krasner'in şöyle söylediğini dile getiriyor: “Onun resimlerinin gelişimini gördüm. En soyut olanlarının çoğu, az çok ayırt edilebilir kafa tasvirleriyle, vücut parçalarıyla, fantastik yaratıklarla başlıyordu. Bir keresinde Jackson'a, neden belirli bir imge ortaya çıktığında resim yapmayı

kesmiyorsun, diye sormuştum. O da şöyle cevaplamıştı: ‘İmgeleri gizlemeyi seçiyorum’ (Cernuschi, 1998, s. 33).

O dönem Pollock’un yaptığı resimler diğer sanatçıların yaptıklarından çok daha farklıydı. Çünkü tuval dışında kullanmakta olduğu bu cıvık boyaları cam yüzeyler üzerinde de damlatarak resimler yapıyordu ve kumu da malzemelerine dahil etmişti.



Resim 22. Jackson Pollock, Detail, 1953, Albright-Knox Art Gallery.

Yapıtını resmin karşısında durarak değil, çevresinde dönerek, içine girerek yaratan Pollock, geleneksel fırça darbelerinin tuval yüzeyinde bıraktığı kesik çizgiler yerine eşsiz bir şekilde sürüp giden hatlar oluşturmak için boyayı dikey olarak tuvalin üzerine aralıksız akıtıyordu ve çalışma tekniği hakkında:

Yerdeyken kendimi çok daha rahat hissediyorum. Kendimi tabloya daha yakın hissediyorum, dahası tablonun bir parçası oluyorum; zira bu şekilde, tablonun üzerinde her yere hareket edebiliyorum; her bir köşeden başlayarak çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla tablonun içinde olabiliyorum. Bu yöntem, kum üzerinde çalışan Batı’daki Kızılderili ressamların kullandığı yöntemle benziyor (Farago, 2006, s. 258).

Şeklinde bir açıklama getirmiştir. Kullandığı bu yöntem, Pollock’un büyük ölçülere sahip yüzeylere çalışmasına olanak vermişti ve çalışma tekniği hakkında şöyle bir açıklaması daha vardır:

Tablonun içindeyken yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir 'biçimlenme' anından sonra yapmak istediğim şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan, ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay bir değiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor (Farago, 2006, s. 259).

Çalışmalarını ön hazırlık yapmadan, doğaçlama bir teknikle çalışmış olan sanatçının dosyalarında sıkıştırılmış bir şekilde ve el yazısıyla yazılmış bir kağıtta tarihsiz olarak bulunmuş olan şu açıklaması; O'nun tekniği ile ilgili düşüncelerini ifade etmektedir.

Teknik ihtiyacın bir sonucudur- yeni ihtiyaçlar yeni teknikler gerektirir- tam kontrol- rastlantıların reddedilmesi-durum sırası- organik yoğunluk-enerji ve hareket görünür kıldımekanda kısıtlı kalan hatıralar, insan ihtiyaçları ve motivasyonları-kabul ediş-Jackson Pollock. (Friedman, 1972, s. 178).

1947'de damlatma resminin ortaya çıktığı yılda Pollock;

Amerikan Yerli sanatının plastik nitelikleri beni her zaman etkiledi. Yerliler uygun imgeleri yakalama yetenekleri, ressam için konuyu neyin kurduğunu anlama bakımından gerçek bir ressamın kapasitesine sahipler... Onların vizyonunda bütün gerçek sanatların temel evrenselliği var. (Rushing, 1987, s. 292).

demiştir.

Pollock'un son dönem çalışmalarını oluşturan damlatma resimlerini takip eden 50 li yılın başlarında bu teknik kutuplaşmalara neden olmuş olsa da hem sanat tarihçiler hem de halk bu motifleri estetik olarak bir devrim niteliğinde görmekteydi.

Ayrıca Pollock'un denediği bu teknik sanat camiasında çok yeni ve ilginç bulunmuştu. Tuvaller bir savaş alanı gibi şiddet duygusunu veriyordu ve teknik Pollock ile özdeşleşmişti. Bu da Pollock'un yaptığını taklid ediyorum hissini vermek istemeyen diğer sanatçıların Williem De Kooning'in eserlerine yönelmelerine yol açmıştı. Bu arada New York Okulu sanatçıları olarak Pousette, Dart, Gottlieb ve Pollock kendi çağlarının söylencesini yaratmak amacıyla Amerikan Yerli geçmişinden alınan simgelerin icatçı ve güçlü güdücüleriydi (Rushing, 1987, s. 277).

Damlatma resimleri pozitif bilime de konu olmuştur. Avustralya New South Wales Üniversitesi fizik bölümünden olan Richard P. Taylor, Adam P. Micolich ve David Jonas Pollock'un eserlerini ve eserlerinin yapım aşamasında çekilmiş olan

filmleri izleyerek motiflerin görsel karakterlerinin ‘fraktal’ olduğunu yani doğa motiflerinin “parmak izini” yansıttıklarını düşündüklerini açıklamışlardır. Pollock’un damlatma tekniği ile yapmış olduğu eserlerini de “Fraktal Soyut Dışavurumculuk” olarak adlandırmışlardır. Fraktal basitçe ifade etmek gerekirse özbenzeş bir desendir. Fraktal Geometrinin öncüsü olan Benoit Mandelbrot tarafından ise, farklı büyüklüklerdeki aynı desenler olarak tanımlanmıştır (Halsall, 2008, ss. 1-16).

Sanat tarihçileri Pollock’un Action Painting’inin gelişim süreci olarak 1943 yılını “başlangıç” aşaması, 1947 yılını “geçiş” aşaması ve 1950 yılını da “klasik” aşama olarak gruplamışlardır. Ayrıca “organik” olarak betimlenmiş olan ve zirvede olduğu 1947-1952 yıllarında yapmış olduğu damlatma resimlerindeki imgelerin doğaya gönderme yaptığı da söylenmiştir.

Pollock’un yapıtları, sözde figüratif tasarımı ya da temsilin bir formuna bağlı kalan André Masson’un otomatik çiziminden farklı olarak, bilinçdışı isteğin simgesel olmayan temeli için uğraşmasında sürrealist uygulamanın sınırını aşar. (Rampley, 1996, ss. 83-94).

Pollock, 1950’lerde “Klasik Dönem” resimleri olarak adlandırılan çalışmalarını gerçekleştirirken filme alınıyordu. Önceden eskiz hazırlamıyor, çalışmaları özgür bir dansla bedeninin bütününden oluşuyordu. Autumn Rythm, Number 30 (1950) adlı eserde doğaçlama olarak çizmiş olduğu eğriler ve karşı eğrilerin yarattığı oyun hemen fark edilir.

İlk kez 1951 senesinde Art News’te yer alan bir makalede Goodnought Pollock yönteminin detaylı bir tarifini yapmaktadır. Bu sürecin ilk başlangıcında Pollock boş ve temiz bir tuvalle başlar ve Goodnought’un gözlemlerine göre yoğun ve yorucu bir şekilde çalışma yürütür (yaklaşık iki saat) ve Pollock bu sürecin sonunda yorgun düşer. Goodnought şöyle devam eder: Bir süre sonra eline bir vernik kutusu aldı... ve kısa ve kalın fırçasını boyaya batırdı. Daha sonra kollarını ritmik olarak hareket ettirmeye başladı ve boya tuvale çeşitli hareketlerle düşmeye başladı. Bazı anlarda fırçasını tuvale yaklaştırarak eğilirdi ve yine ayağa kalkıp etrafında hareket edip daha sonra ortaya doğru adım atardı. Yarım sat içinde bütün yüzey birbiriyle kesişen ritimlerle dolmuştu... Siyah boyayla daha önceki alanların üzerinden geçerek devam ettikçe ritimler önlerini kesen hareketlerle yoğunlaşmaktaydı. (Halsall, 2008, s. 16).

Pollock’un eserlerinin oluşum süreci üç aşamada gerçekleşmekteydi. Sabitleyici katman birinci aşama, sonradan eklenen düzenleyici katmanlar ikinci ve boyama sürecinin bitiminde de üçüncü aşama yer almaktadır.

Bu katmanın ilk aşamalarında hatlar her biri tuvalin belli bölgelerinde birbirinden bağımsız olarak küçük adacıklar halinde gruplanmakta ve ardından Pollock birkaç metre uzunluğunda hatlar boyayarak resme devam etmektedir. Bu resimler ve resimler

üzerindeki lekeler, sanatçının hareketlerinin göstergesiydi. Resmin temsil ettiği şey, ressamın resimleri yaparken yaptığı hareketlerdir.

Tuvalini zemine yerleştirip, havada boyayarak, yerçekimi kuvvetiyle boyanın tuval üzerine düşmesini sağlıyordu. Bu nedenle de eserlerindeki çizgiler Pollock'un boşluktaki fiziksel hareketlerinin izleri olarak görünüyor. Frank O'Hara ise Pollock'un yöntemini "bir çizgiyi incelterek onu canlandırma yeteneğini kalınlaştırarak onu soluklaştırma yeteneği"ni övüyordu." (Halsall, 2008, s.15). Amerikalı eleştirmen Rosenberg; bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyecekleri ya da 'ifade' edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz, bir resim değil bir olay haline gelmiştir" (Antmen, 2010, s. 148) ifadesini yapmıştır. Daha geleneksel teknikleri kullanmış olan Franz Kline fırçayla tuval üstünde siyah renkte geniş şeritler oluşturuyordu, bunun yaratacağı görsel etki, tuvalin beyaz yüzeyine çarpan hareketin doğallığından kaynaklanır. Önceleri kübizmin etkisinde olan Robert Motherwell ise, sanatını belirleyen geometrik eğilimlerden kurtulabilmek için Action Painting'in tekniklerinden yararlanmaya başlamıştır.

Bütün benliğiyle resim yaparak, bilinçaltının en karanlık kısımlarını dahi resimlerine aktarmaktan çekinmemiş olan Pollock'un resimleri bireylerin en ilkel arzuları ile modern zamanların bir birleşimini yansıtmaktadır. Sürrealistlerin otomatizm tekniğinden faydalanarak yaptığı çalışmalarında bilinçsizce oluşturmuş olduğu imgeler, gizli anlamlar taşımakla birlikte sanki Jung'un mit ve sembolleri üzerine yaratılmışlardır. Onun "Bilinçaltı modern sanatın çok önemli bir parçasıdır ve bence bilinçaltı dürtüler resimlere bakarken çok önemliler" sözü bu yorumumu desteklemektedir.

Pollock resimlerinin devasa boyutları Amerika'nın uçsuz bucaksız alanlarından ve üzerinde yaşamış olan kültürlerden söz eder gibidir. Yoğun enerjisini boşaltarak gerçekleştirdiği eserleri hocası Benton'ın kıvrımlı konturlarını, Kline'ın siyah kalın fırça darbelerini bize hatırlatmak ister gibidir.

Pollock'un resim yaparken ki tutkulu hali, bireysel özgürlükçü tavrı, Amerikan hükümetinin özgürlük vadeden çizgisiyle örtüşmüş ve Pollock'u Amerika'nın sözcüsü durumuna getirmiştir.

ABD'nde akımı benimseyen diğer sanatçılar arasında Tooker, Tworokov, James Brooks, Action Painting'i dengeye ve yazı sanatına yönelten Joan Mitchell, Helen Krankenthaller sayılabilir.

Action Painting Avrupalı bazı sanatçıları da etkisi altına almıştı. Lucio Fontana ve Santomaso İtalya'da tuvali doğrudan doğruya bıçakla kesip kertik atıyordu. Fransa'da Georges Mathieu enformel sanat doğrultusunda olduğu halde, yaratıcılığındaki hareketsel özellik ve yapıtı oluşturmadaki aşırı hız nedeniyle Action Painting'e yaklaşmıştı.

Action Painting, günümüze dek birçok akım ve eğilime öncü olmuştur. Beden Sanatı, Süreç Sanatı, Performans Sanatı, Fluxus, Kavramsal Sanat, Video Sanatı bu akımların başlıcalarıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Modern sanatın giderek soyut sanat formlarına dönüşen yapısının temelinde figürden uzaklaşıp kavramsallığa yönelmek düşüncesi yatar. Heykelde hazır nesnenin kullanımı bu değişimi daha somut bir biçimde sunarken, resim sanatı daha çok soyutlama tekniğiyle bu amaca yönelmiştir. Ekspresyonizm bu araştırmanın bölümlerinde vurgulandığı gibi aslında modern sanatın birçok biçimini kapsamaktadır. Fovizmle başlayan renk tutkusu ve Kübizmle başlayan figürün parçalanması, yine primitif sanat biçimin sunduğu mitsel bakış açıları genel itibariyle ekspresyonist sanatın ilgisini cezbetmiştir.

Günümüz sanatı, 20.yüzyıl'dan bu yana modernizmle birlikte birçok sanatsal tavrı içerisinde barındırır. Sanatçı bu koca boşluğun içinde, kendi iç sesi doğrultusunda bir yer edinir. Bu bilinçli ya da bilinçdışı olsa da tamamen kişisel bir seçimdir. Bu tanımlardan hareketle bir sanatçı olarak kendi çalışmalarında özellikle vurgulamak istediğim şey, renktir. Kompozisyonu oluşturan temel öge olarak renk, kimi zaman şiddeti, kimi zaman dinginliği sağlayan nüanslarla kendini gösterir. Bu anlamda modernist tavrı içerisinde düşünsel olarak kendimi bulduğum ve ifade edebildiğim yer soyut dışavurumculuktur. Bu anlamda burada örnek olarak ortaya koyduğum çalışmalar, tam olarak bu tezin konusunu oluşturan Pollock'un tarzın yansıtması da kategorik olarak aynı sanatsal gelenek üzerinde yer alır. Bu sanat geleneği Soyut Dışavurumculuktur.

4.2. ÇALIŞMALAR

Çalışmalar kimi zaman belirli bir alanda oluşturulan akıtma, kimi zaman hareketi gösteren devinimsel etkilerle Soyut Dışavurumculuk içinde yer alan "action painting"den (Eylem Resmi) etkiler taşımaktadır. İlk olarak Jakson Pollock'un uyguladığı bu uygulama şekli resmin ilham kaynağı olmakla birlikte bazı farklılıklar da taşımaktadır. Gerek plastik açıdan gerekse renk anlayışı bakımından Jackson

Pollock'tan oldukça farklıdır. Resimlerde plastik değerler, genellikle geniş fırça darbeleriyle renk alanları ve dokular oluşturarak verilmeye çalışılmıştır. Bunlara zıt olarak düşünülen yatay, dikey ve diagonal biçimler ise durağan biçime hareket kazandırmak amacıyla düşünülmüştür. Dışavurumcu geleneğin dahilinde, belli bir düzen içermeyen plansız ve anlık ifade biçimlerinin bir yansımasıdır. O anki duygudurumun bir aracı olarak renkler, birbiri üzerine yerleştirilirken sıcak ve soğuk aynı anda kullanılmış, buna tezat siyah-beyaz ile tualde derinlik hissi oluşturulmaya çalışılmıştır. Gece ve gündüz farklı zamanlarda gökyüzünü oluşturan renklerin bir birleşimi olarak değerlendirilebilir. Açık havada mavi bir gökyüzü, akşamüstü güneş batımın oluşan sarılar, turuncular ve tonları, bulutların beyazı ve grisi, son olarak gece zifiri karanlıkta oluşan siyahlıktan ilham alınmıştır.



Resim 23. Suat Korkmaz, Rüya (dream), 2012, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 90x215cm, Büyük Efes Sanat Galerisi

Çalışmalarda Soyut Ekspresyonizmin bilinçdışına yaptığı vurgunun kavramsal bir etkisi olduğu söylenebilir. Bu çalışmalarda kullanılan teknik ile Pollock'un kullandığı teknik tam olarak aynı değildir. Belli müdahaleler söz konusudur. Damlatma yöntemi sık sık kullanılsa da, renklerin birbirine olan uyumunu dengelemek için fırça müdahalelerinde bulunulmuştur. Bunun dışında kazıma ve elle müdahale de sözkonusudur.

Görüldüğü gibi sonuç itibariyle soyut dışavurumcu geleneğin tipik özelliklerini taşıyan bu resimlerde özellikle renk uyumu ve renklerin oluşturduğu kompozisyonlara daha fazla önem verilmiştir. Bunun nedeni hem geleneğin sunduğu kavramsal bakışa bağlı kalmak hem de sanatta yeni tekniklerin kullanımına katkıda bulunmaktır. Resim sanatının vazgeçilmez bir öğesinin renk olduğuna dair düşünce bu eserlerin temel unsurlarındandır. Bu anlayış hem güncel hem modern ve hem de geleneksel resmin ortak düsturudur. Çünkü renk olgusu daha fazla resim sanatında değer kazanmıştır.



Resim 24. Suat Korkmaz, Devinim (Motion), 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 90x90cm



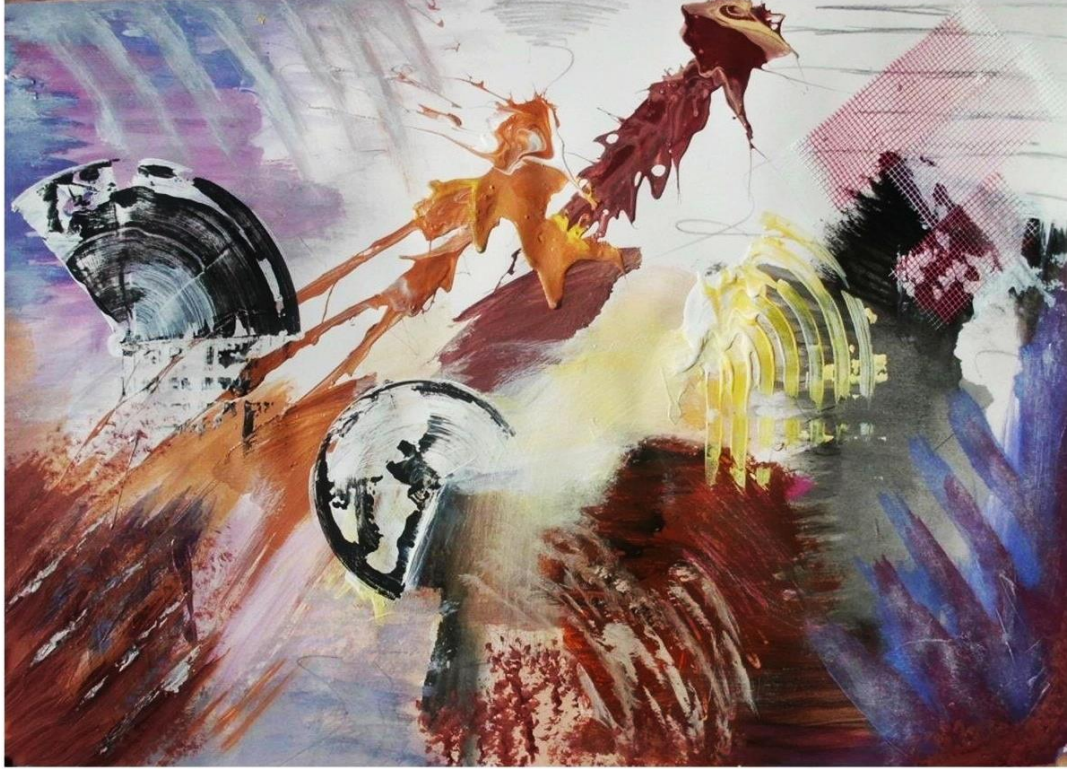
Resim 25. Suat Korkmaz, İyi-Kötü (Good-Bad), 2012, Tuval Üzerinde Akrilik, 90x130 cm



Resim 26. Suat Korkmaz, Batık (Sunken), 2015 Tuval Üzerine Akrilik, 1,15x1,25cm



Resim 27. Suat Korkmaz, Coşku II (Enthusiasm Two), 2011, Tuval Üzerine Akrilik, 90x130 cm. Ata Uni Gsf Gösteri Sanatları Merkezi (Korkmaz, 2011: 25)



Resim 28. Suat KORKMAZ, Coşku IV (Enthasusiasm Four), 2014, T.Ü Akrilik, 114x140cm

SONUÇ

Ekspresyonist sanat, modern sanatın ortaya çıkışıyla beraber zamanla ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Ekspresyonizmin tarihi bu nedenle modernizmin tarihiyle hemen hemen aynıdır. Geçirmiş olduğu değişimler ve başkalaşımalar da modern düşüncenin seyriyle aynı şekilde yol kat etmiştir. Modern yaşamın krizlerinde insana dair yansımaların sanattaki iz düşümüdür. Özellikle 20. yüzyılın birçok sanat ekolünde ekspresif etkiler bulmak mümkündür. Çünkü ekspresyonizm sanatta başlı başına bir zihniyet değişimine öncülük etmiştir.

Sanat alanında ekspresif anlatım psikanalitik çözümlerinin yanı sıra sosyolojik gelişmelerin de etkisinde kalmıştır. 19 ve 20. yy'da sürekli ilerleme gösteren sanayileşme, büyük toplumsal hareketliliklere ve değişime yol açmıştır. Toplumun hızlı değişimi beraberinde büyük sosyal buhranlara da yol açmıştır. İşte bu aşamada Ekspresyonizm, toplum içerisinde buhranı yaşayan bireylerin ruhsal sıkıntılarının ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu akım yeni toplumun, yeni tip insanının bunalımlarını, iç sıkıntılarını açığa çıkartma eğiliminden beslenerek doğmuştur. Her bir ekspresif çalışma belli bir ruh halinin sanatsal çözümlemesidir.

Bu geleneğin içerisinde şüphesiz Pollock'un yeri dikkate değer bir öneme sahiptir. Pollock'u diğer ekspresyonist sanatçılardan ayıran yönü, onun özellikle Jung'un düşüncelerinden daha fazla etkilenmesidir. Jung'un kollektif bilinçdışı kavramı Pollock için bir dayanak olmuştur. Çünkü totemlere ve mitlere olan ilgisi insanların ortak bir sezgi ve duyu dünyasına sahip olduğuna inandığını göstermektedir. Bu durum sanatçının tam anlamıyla çağının düşünsel hareketlerine karşı ilgili olduğunu göstermektedir. Ancak bu tavır ayrıca bir modern sanat eleştirisini de yansıtmaktadır. Pollock modernizmin akla verdiği öncelikten çok insanlığın en eski köklerinden gelen düşünsel birikimlerine değer verdiğini göstermiştir. Yine kendi çağında yapılan modern sanat eleştirilerine de kendine has tavrıyla katkı sağladığı düşünülebilir.

Pollock sanatındaki bakış açısıyla hem kavramsal sanata hem de diğer popüler sanat anlayışlarına ilham verdiği söylenebilir. Çünkü her bakımdan sanatın geleneksel yapısından sıyrılmaya meyilli bir sanatçı profili çizmiştir. Bu bakımdan Pollock çağdaş sanatın yenilik getiren en önemli sanatçılarından biridir. Özünde ait olduğu sanat geleneğine bağlı olmasına rağmen getirdiği yeniliklerle ufuk açıcı bir rol oynamıştır.

KAYNAKÇA

- Altuna, S. (2013). *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Antmen, A. (2012). *Sanat Cinsiyet “Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları “Avangard Sanat ve Direniş”*, İstanbul: İletişim Yayınları, .
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Akay, İstanbul: İletişim Yayınları, .
- Bell J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, İstanbul: NTV Yayınları, .
- Cernuschi, C. (1998), “Jackson Pollock at MoMA”: On the Surface and under the Rug
Author(s): *Archives of American Art Journal*, 38(3/4), 30-38.
<http://www.jstor.org/stable/1557780>. 05/04/2011 03:34
- Emmerling, L. (2003). *Jackson Pollock*, Germany: Taschen.
- Erden, O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınları, .
- Farago, F. (2006), *Sanat*, Çev: Özcan Doğan, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, .
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*, İkinci Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Friedman, B.H. (1972) “Jackson Pollock”, Printed in the United States Of America.
- Friedman, B. H. (1972). *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: McGraw-Hill.
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guilbaut, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, Çev: Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Güvemli, S. (2005). *Sanat Tarihi*, Dördüncü Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.

- Halsall, F. (2008). "Chaos, Fractals, and the Pedagogical challenge of Jackson Pollock's "All-Over" Paintings", *The Journal of Aesthetic Education*, 42(4), 1-16.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Heinrich, C. (2006). *Monet*, Birinci Basım, İstanbul: Taschen/Remzi Kitabevi, .
- Hess, B. (2005). *Abstract Expressionism*, Almanya: Taschen.
- Hodge S. (2014). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, Çev. Emre Gözgül, İstanbul: Domingo Yay.
- Huntürk O. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kınay C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Krenn L., M. (2005). *Fall-Out Shelters for the Human Spirit American Art and the Cold War*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London.
- Kuspit D. (2010). *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Korkmaz, S. (2011). (Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- Landau E. G. (1989) *Jackson Pollock*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Leja M. (1993). *Reframing Abstract Expresyonism*, New Haven: Yale University Press.
- Lloyd J. (2000). "Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı: Dışavurumculuk", Çev. Celal Üster, *Yirminci Yüzyıl Sanatı*, Sayı: 16, İstanbul: Sanat Kültür Antika Yay.
- Johnson M.P.- Roark, J.L., "The American Promise", *The History of The United States From 1865* Volume II, 1023-1024.
- Lunday, E. (2013). *Büyük Sanatçıların Gizli Hayatları*, Beşinci Baskı, İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Lynton N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, İstanbul: Remzi, Kitabevi.
- Newall, D. (2014). *Empresyonistler Ayrıntıda Sanat*, Çev. Elif Dastarlı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Maloon T. (2002). *The Art of Charles Pollock: Sweet Reason*. IN: Ball State University Museum of Art, Buncie.
- Mathews H. V. (1999). "Pollock in Perspective" *India's National Magazine from the publishers of The Hindu*, 16(14), 03 - 16, 30-40.
- McWilliam N. (1993). *Dreams of Happiness- Social Art and the French Left 1830-1850*, Princeton University Press, Princeton.
- Mosess O. (2004). "Jackson Pollock's Adress to the Nonhuman", *Oxford University Press, Oxford Art Jurnal* 27(1), 10-25.
- Morris W. (1993). *News from Nowhere and Other Writings*, London: Penguin Books.
- O'Connor F. (2011). "The New Deal Art Projects in New York", *Amerikan Art Journal*, I(2), 58-79.
- Ötğün C., Bolat E. (1950). *Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1, (Lavanta Kokusu) Sanat Dergisi*, 15-32.
- Pollock J. (2005). *A Questionnaire, Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, ABD: Yale University Press.
- Rose B. (1980) "*Pollock's Studio.*" *Pollock Painting*, edited by Barbara Rose, n.p. Agrinde Publications, New York.
- Ragon M. (2009). *Modern Sanat*, Çev. Vivet Kanetti, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Rampley M. (1996). "Identity and Difference": Jackson Pollock and the Ideology of the Drip, *Oxford Art Journal*, 19(2), 83-94.
- Rosenberg H. (1952), "The American Action Painters" from Tradition of the New, *Originally in Art News* 51/8.
- Rosenberg H. (1991) "American Action Painters", *Art in Theory 1900-1990*, ed. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, London.
- Rubinfeld F. (2004). *Clement Greenberg: A Life*, Univ Of Minnesota Press.
- Rushing W. J. (1987) "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism", *The Spritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, ed. Maurice Tuchman, New York: Abbeville Press.

- Sander O. (1998). *Siyasi Tarih 1918-1994*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Sandler I.,(1970). “*The Triumph of American Painting A History of Abstract Expressionism*”, Harper & Row Publishers, New York.
- Siedell D. A. (2010). “The Quest for the Historical Abstract Expressionism,” *The Journal of Aesthetic Education*, 44(1), 107-121.
- Simmel G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*, Sunuş: David Frisby, Çev. Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yay.
- Soussloff C. M. (2004). “Jackson Pollock's Post-Ritual Performance Memories Arrested in Space”, *TDR: The Drama Review*, Volume 48, Number 1 (T 181), ss. 60-78. <http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v048/48.1soussloff.html> Access Provided by Kadir Has Üniversitesi at 03/28/11 12:59PM GMT
- Spence, D. (2012). *Büyük Ressamlar Monet*, İstanbul: Koleksiyon Yayıncılık.
- Şimşek, M. E. (2016). *Modernite, Postmodernite ve Bauman*, İstanbul: Belge Yay.
- Taylor S. (2003), The Artist and the Analyst: Jackson Pollock's “Stenographic Figure” *American Art*, 17(3), 52-71, <http://www.jstor.org/stable/1215809>, 28/09/2010 08:48.
- Varnedoe K. (1998) “Comet: Jackson Pollock's Life and Work.” In Jackson Pollock, edited by Kirk Varnedoe, 15–85. New York: *The Museum of Modern Art*, 81-84.
- Williams R. (1999). *Anahtar Sözcükler*, Çev. Derya Kömürcü ve Osman Akınhay, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Yılmaz M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yay.
- Zeidler, B. (2005). *Monet*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Suat KORKMAZ
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 1980
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İletişim	
E-Posta Adresi	suat.kkmz@gmail.com
Tarih	01.02.2019