

PAPER DETAILS

TITLE: Yapit Okuma: JACKSON POLLOCK: NUMARA 1, 1950 (LAVANTA KOKUSU)

AUTHORS: Cebrail ÖTGÜN, Evren BOLAT

PAGES: 15-22

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28965>

Reading a Work:
JACKSON POLLOCK: NUMBER 1, 1950, (LAVENDER MIST)

The works of Jackson Pollock have not been completely revealed as well as his technique and extraordinary personality in many interpretations. What is attracting to someone who doesn't even know the works of Pollock is that they are so interesting and influential. On the other hand there appears a question even for those who know the works of him: What does Pollock aim at by these paintings?

There are various explanations from different critics about his works. Pollock had answered by his enormous paintings that are very distinctive from the paintings of earlier times and harder to perceive. In this article, it is attempted in different points to examine and find some answers about artist's 'Number 1, 1950 (Lavender Mist)', one of the paintings that are explained as enigmatic and similar to each other. 'Lavender Mist' reflecting the artist's understanding of manner with all its aspects is one of the most important examples that set a successful balance between physical action and emotional expression. The knitted color, the speed of pausing and dripping, onto the canvas is fairly dramatic.

Anahtar Kelimeler : Jackson Pollock, Numara 1, 1950, Lavanta Kokusu, Soyut Dışavurumculuk, Lekecilik.
Key Words : Jackson Pollock, Number 1 1950, Lavender Mist, Abstract Expressionism, Tachism

1940'lardan sonra Amerika dünyanın birçok bölgesini siyasal, teknolojik ve toplumsal olarak etkilemiş, dolayısıyla sanatsal açıdan da git-tikçe etkinlik kazanmaya başlamıştır. Bu etkinin en belirgin sanat akımı Soyut Dışavurumculuktur. Soyut Dışavurumculuk içerisinde yer alan ve her türlü ön hazırlığa karşı çıkarak, tüm el ve kol hareketinin, doğrudan doğruya yapıta yansımını, yapının özünü oluşturmasını amaçlayan 'eylem/aksiyon resmi' ilk kez ABD'de ortaya çıkmıştır. Bu yeni oluşum, aynı zamanda da ABD resminin Avrupa soyut resmine ilk tepkisi ve Avrupa resim sanatına ilk katkısı olmuştur. Bu resim türünün bu kadar yayılmasında ve başarılı olmasında da en büyük etkenlerden biri de kuşkusuz sanatçı Jackson Pollock'tur.

1912 yılında New York yakınlarındaki Cody, Wyoming'de doğan sanatçı, ilk kez 1943 yılında kişisel sergisini açmış, anlatımcı davranışlar ile mitolojiden, eski ayin törenlerinden, totemlik-ten alınma biçimleri birleştirdiği yapıtlarıyla kısa sürede ün kazanmıştır. Ama esas çıkışını 1947-1951 yıllarında, arasında damlatma tekniğiyle yaptığı resimleriyle sağlamıştır. Time dergisi eleştir-menlerinden Robert Hughes 1982 yılında 'Jackson Pollock'un işlerinin sahtesini yapmanın imkânı

yoktur" demiştir. Bu aslında Pollock'un sanatçı olarak özgünlüğünün merkezine giden bir yorumdur.

Bu araştırmada incelenen yapıt, sanatçının özgün biçim anlayışını her yönüyle yansıttığı, içsel dışavurum ve fiziksel eylemin dengesinin kurulduğu önemli bir örnektir. Özellikle 1947-1951 yılları arasında, damlatma tekniği ile yaptığı resimler; kendiliğindenliğin, doğaçlamanın ve özgünlüğün yaratıcı örnekleri olarak değerlendirilmiştir (Robert Hughes, Clement Greenberg). Bu yapıtları arasında en çok, büyüleyici, zarif, ritmik, dansı andıran törensi ve atmosferik bir etkiye sahip olan 'Numara 1, 1950' adlı resimdir. Resim, Pollock'un yapıtları arasında en ünlüsü ve en çarpıcı olanlardan biridir. Sanatçı, bu yapıtı dâhil olmak üzere damlatma tekniği ile yaptığı tüm resimleriyle o dönemde çığır açmakla kalmayıp, aynı zamanda basının ve politik, psikolojik ve bilimsel yorumların da konusu olmuştur. Kendisi ise sanatını, yapıtı ile kurduğu kesintisiz ve içten bir ilişki olarak nitelendirmiştir.

Araştırmanın konu edindiği yapıt, Washington'daki Ulusal Sanat Galerisi'nde (National Gallery of Art) sergilenmektedir. Resim 221x 299,7 cm ölçülerindedir. Yapıt sanatçısı tarafından resmin yapıldığı yıla ve bir resim dizisine de işaret eden 'Numara 1, 1950' olarak adlandırılmıştır. Yapıt daha sonra Pollock'un arkadaşları ve Soyut Ekspresyonizmin destekçisi olan

* Yrd. Doç. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü-Ankara

** Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü-Eskişehir

1-(), NGA (National Gallery of Art), "Jackson Pollock" www.nga.gov/feature/pollock/painting1.html

sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından 'Lavender Mist' (kaynaklarda 'Lavanta Kokusu' olarak çevrilmiştir) adı verilmiştir. Resimde lavanta imgesi olmamasına rağmen Greenberg'in böyle bir ad koymasının nedeni ise; yapıtın güçlü atmosferik etkisidir. "Yapıtta yer alan lavanta tonundaki mavimsi gümüş alüminyum boya karışımı ile toprak rengi, siyah, beyaz, sarı ve pembe renklerdeki yağlıboya ve enamel (bir tür parlak vernikli boya) boyaların birlikte ebru etkisi oluşturmaları sonucu yapıtta adeta sonsuzluğun tonları üretilmiştir. Ve bu renk tonları özellikle de lavanta rengindeki soluk morumsu maviler adeta bir sis, bulut ('mist') etkisi yaratmıştır"²

'Lavanta Kokusu'nda kompozisyon, tuvalin yüzeyini kaplayan ve köşeden köşeye çevreleyen ip ağları görünümündeki sıçratılmış veya damlatılmış boya çizgilerinden (renk ağları), renk lekelerinden ve renk alanlarından oluşmaktadır. Çok geniş bir yüzeydeki bu renk çizgileri zaman zaman incelmekte zaman zaman ise kalınlaşmaktadır. Fakat bu dağılım o kadar homojendir ki göz bir yere takılıp kalmamakta tam tersine belli bir akışa kapılarak tuvalin tüm yüzeyi boyunca gezinmektedir. Tuvalin tüm yüzeyinde gezinmemizi sağlayan bu sayısız renk çizgileri daha sonra üst üste gelerek tabakalar oluşturmakta ve sonuçta yapıt, yoğun ve tabakalı bir yapıya sahip olmakta ve en sonunda üç-boyutlu biçimin izlerini ortaya koymaktadır. Fakat bu üç boyutlu biçimde geleneksel anlamdaki gibi arka planlar yoktur. Resimdeki üç boyutluluk renk perspektifinden kaynaklanmaktadır. Bu ise Pollock'un uzun uğraşlar sonucu elde ettiği bir etkidir.

Pembe, yeşil, sarı, beyaz, siyah ve bu lavanta renginin mükemmel bir uyumundan oluşan yapıt, açık-koyu karşıtlığının çok fazla olmamasından dolayı, güç algılanan bir sis etkisi taşımaktadır. Esasında sanatçının diğer resimlerinde açık-koyu karşıtlığı daha keskindir. Sanatçı bunu, özellikle de tuvalin zemin rengiyle en kontrast rengi yoğun ve ilk tabaka da uygulayarak yapmıştır. Genellikle siyah üzerine çok açık renkleri uygulayan ve zemin renginden de yararlanan sanatçı, sonuçta belirgin açık-koyu karşıtlığı yaratmış olmaktadır. Fakat 'Lavanta Kokusu'nda bundan farklı olarak renklerin uyumu söz konusudur. Renkler adeta birbiri içerisinde kaynaşmaktadır. Bunu ise genellikle açık renk alanlarının üzerinde koyu renk çizgileri ya da koyu renk alanları üzerinde açık renk çizgileri oluşturarak yapmıştır. Böylelikle de resmin her yerinde hemen hemen eşdeğer bir orta bir ton

yaratmıştır. Ayrıca renk seçiminde parlak renkler yerine daha soluk renklerin tercih edilmesi de bu etkiyi artırmıştır. Sanatçının önceki çalışmalarına baktığımızda daha canlı renkler (kırmızı, turuncu v.b.) dikkatimizi çekerken, bu yapıt ve diğer yapıtları arasındaki ortak renkler ise vazgeçemediği siyah ve beyazdır. Ayrıca sanatçı bu yapıtında renkleri kullanırken belli bir sıralama yapmamış, alt tabakalarda kullandığı gibi üst kısımlarda da kullanmıştır.

Sanatçı, 'Lavanta Kokusu'nda ritmi de çalışma sürecini yaşanan ve estetik bir boyut olarak yapıta dâhil etmiştir. Sanatçının yapıtındaki renk çizgilerinin yüzey üzerindeki yer alış aralıkları, düzensiz olarak tekrar edilişleri yapıta karmaşık bir ritim verir. Sanatçının enerjisine ve hareketlerine bağlı bir şekilde incelik kalınlaşan ve şekillenen bu boya çizgileri, kalp atışına bağlı 'kalp ritim çizgileri' gibi sanatçının enerji seviyesini zamana bağlı olarak yansıtmakta, bir anlamda sanatçının hareketlerini ve enerjisini görünür kılmaktadır.

Daha akıcı olmaları nedeniyle ticari enamel ev boyalarını, daha kıvamlı geleneksel yağlıboya tercih eden sanatçı, bu şekilde daha karmaşık resim ağları ve boya girdapları oluşturmuştur. Enamel boyaların dışında kullanılan alüminyum boyalar ise, "Avrupa sanatına uzak, Amerika sanatına özgü bir tercihtir ve sanatçı zaman zaman bu boyayı yağlı boya ve çakıl, kum v.b. maddeler ile kombine ederek en üst çizgisel element olarak kullandığı gibi ağ şeklindeki renk çizgilerinin arasındaki alanda da kullanmıştır. Sonuçta alüminyum boyalar ince veya yoğun olarak diğer renklerle kaynaştırılmıştır. Bu tercihi, sadece etkili bir renk etkisi sağlamaz aynı zamanda resme ışık yansımaları etkisi de katar. Sanatçı bu şekilde doğalcı bir anlayış gözetmeyen karmaşık renk düzenlemeleri oluşturmuştur."³ 'Lavanta Kokusu'nda gümüş alüminyum boya ile mavi boyanın karışımından oluşan morumsu mavi renk tonu (ayrıntı 1, 2) buna örnek gösterilebilir.

'Lavanta Kokusu'nda ve sanatçının diğer damlatma tekniği ile yaptığı resimlerinde eleştirilere ve bağlanlara neden olacak, zihnimizi belirli anlamlar oluşturarak inşgöl edecek hiçbir imge yoktur ve bu açıdan kendinden önceki tasvire dayalı resim anlayışının ürünü olan resimlerden de ayrı bir yerdedir. Fakat buna rağmen Monet'in 'Nilüferler'i (resim 1 ve 2) ile olan bağına da görmemek olanaksızdır. "Jackson Pollock'un tabloları son büyük nilüfer tablolarına çok şey borçludur. Hem Monet'in hem de Pollock'un tabloları renkler,

2-A.g.y.

3-Jeanne SIEGEL, (1999), www.findarticles.com, "Materiality is The Message" (E.T.: Şubat 2007)

boşluk ve şekiller hakkındaki duygularının tuvallere yansımalarıdır."⁴

'Lavanta Kokusu'nun da 'Nilüferler'deki gibi herhangi bir kompozisyonel yapı kaygısı taşımayan, geniş bir yüzeyinin olması ve benzer nitelikteki yüksek bir ifade gücüne sahip renk perdelerinin varlığı dikkat çekmektedir. Ve her iki resimde de doğu sanatına özgü, ağırlığın bir merkezde toplanmadığı bir anlayış vardır. Bu anlamda Monet'in ne ilerisi ne gerisi olan bu eseri, ölümünden otuz yıl sonraki Soyut Ekspresyonizmin doğmasına neden olan kapılardan biridir. Pollock da bu kapıdan girmiş ve yapıtlarıyla, resmin alt-üst, sağ-sol gibi önceden belirlenen kurallarını yıkmıştır.



1-Claude Monet, Nilüferler



2- Claude Monet, Nilüferler

"Sanatçı o dönemdeki Avrupa resminin genel boyutları göz önünde tutulduğunda, devasa boyut-taki tuvallerinin sınırlı yüzeylerine müdahale ederek, tuvalin dışında da devam ettiğini ima eden resimleri ile, merkezi, sınırlı, kapalı kompozisyon düşüncesini yadsımıştır. Böylelikle de yeni kadrage-manlar ortaya koymuş ve bunu yaparken de tuvalin tüm yüzeyini eşdeğere yakın bir biçimde değerlendirmiştir"⁵ Hatta tuval kenarındaki, tuval yüzeyi ile aynı yoğunlukta olmayan bölgeleri de keserek, tüm yüzeyin aynı değerde olmasına çalışmıştır. Bu aynı zamanda tuvalin her yerini aynı önemde gören ve geleneksel kompozisyon kurallarının dışında, sanatçının kendisi ile anılan biçemi "All-Over" denilen tüm yüzeyin eşit değerlendirme anlayışıdır. Buna göre tuvalin her yeri eşit önemdedir ve tuval üzerine yerleştirilecek motifin yeri ve büyüklüğünün bir önemi yoktur. (Özellikle bu durum Lavanta Kokusu ve onunla aynı dönemde yapılan resimler için daha çok geçerlidir. Tuvalin zemininden daha fazla yararlandığı önceki yapıtlarında ise sanatçı bu uygulamayı pek yapmamıştır).

'All-Over' (Tüm Yüzey Değerlendirmesi) denilen bu uygulamada sanatçı, denge, ritim gibi özellikler açısından hiçbir noktaya ağırlık vermeden tuvali bir bütün olarak değerlendirmiştir. Bu esnada da renk, ritim gibi öğelerin, bilinen nesnelere benzetmek amacı doğrultusunda kullanımı yerine; nesnenin maddi varlığından bağımsız olarak, sanatçının rubsallığını ortaya koymak için kullanımı söz konusu olmuştur. Bunun sonucunda altı-üstü, sağ-solu olmayan bu resim anlayışı ile sanatçı, ucu bucağı olmayan bir gökyüzü, bir atmosfer etkisi yaratmıştır. "All-Over aynı zamanda, yüzeye önem veren Amerikan sanatı ile derinlik fikrine önem veren Avrupa sanatı arasındaki ayrımı da temsil etmektedir. Amerikan sanatı için en önemli gerçek daraltılmış derinliğiyle geometrik bir cisim olan tuvalin kendisiydi. Onun içinde yaratabilecek bir derinlik imasından daha çok, onu şekillendirerek geleneksel geometrisini bozmak, altını üstüne, sağını soluna dönüştürmek ve beyaz zeminden hiç korkmadan yararlanmak ve bu yüzeyi imgelerden batta formlardan çok, boyanın taşıyıcısı olarak değerlendirmekten yanaydılar."⁶ Pollock'un yapıtlarına tümüyle bâkim olan bu görüş ise eleştirmen Clement Greenberg'den kaynaklanmaktadır. Greenberg daha yüzeyel, daha yalın ve daha az dramatik ama kesinlikle soyut bir sanat gerekliliğini savunmuştur. Pollock da bu görüşü onaylamak istercesine eliyle tuvalin yüzeyinde bir iz bırakmıştır.

Bu iz tuvalin düzlüğünü vurgulamakla birlikte Pollock'un sanatının yaşadığının, şabte olmadığının da altını çizmektedir. Gerçekten de

4-David SPENCE, (2001). Büyük Ressamlar, Monet, Çev: Semih Aydın, Akşam Yayınevi, İstanbul, S:31

5-Canan BEYKAL, (2004). SanatSanat Dergisi Sayı:2, "1945 Sonrası Sanat", Sanat Çevr. Yay., İst. S: 40-42-44

6-A.g.y. S:44

modern sanatın taslağı kaldıran anlayışının ürünü olan bu eserde Pollock, iddia edildiği gibi sadece rastlantısal olarak değil, içgüdüsel ama kontrollü bir şekilde çalışarak, 1960'ların sonuna kadar modern sanatta egemen olan bir etki yaratmıştır.

Bu etki ise Robert Hughes'in de belirttiği gibi Pollock'un taklitçilerinin hiçbir zaman yapamayacağı bir şeydir. Çünkü Pollock, düşen her damlanın ve her lekenin oluşturduğu etkinin üzerinde kontrol sahibiyken, Pollock'un taklitçileri ise her şeye rağmen eninde sonunda spagettiye benzeyen işler yapmışlardır. Zaten resmin isim babası Greenberg'e göre de Pollock; zamanının yani; "büyük satışlara yol açan, kendine özgü yeni bir dil yaratan, o güne kadar sanatın tek merkezi olan Avrupa'nın iktidarını yıkan ama yine de evrensel sanat gelişimine eklenmiş olan"⁷ Amerikan soyut sanatının en önemli ressamıdır.

Amerikan soyut sanatındaki bu değişimi sadece ülkenin resim sanatında değil, aynı zamanda sanatın diğer alanlarında da görülmüştür. Eserin yapıldığı 1950'ler boyunca Amerikan toplumunu bir tekdüzelik duygusu sarmasına rağmen, 'asi kuşak' denilen akımın üyesi birçok yazar ve sanatçı alışlagelmış değerlere isyan ederek, içgüdüylü ve ruhsallığı vurgulayan, önseziyi mantığa yeğleyen ve Doğu'nun mistizmini Batı'nın kurumsallaşmış dinine tercih eden bir anlayış sergilemişlerdir. Bir anlamda 'asiler', saygınlık biçimlerine meydan okuyan ve kültürün geri kalan kesimini şaşkına çevirmeyi amaçlayan işler yapmışlardır. Dönemin ünlü şarkıcısı Elvis Presley ilginç saç sitili ve kıyafetleri ile siyahların müziğini 'rock and roll' (sallan ve yuvarlan) biçimde seslendirerek ağırbaşlı Amerikalıları şaşkına çevirirken, Jackson Pollock da sehpasını atarak, büyük boy tuvalini yere serip onun üzerine yağlıboya, enamel ve alüminyum boya, kum v.b. maddeler dökmeye başlamıştır. Sanatçı araç olarak ise: sopa, sert fırça ve içinden boyayı bazen direk olarak döktüğü delikli tenekeleri ve tabii ki de en önemlisi kollarını kullanmıştır. Esasında sadece elleri ve bileklerini değil tüm vücudunu 'oyun'un bir parçası haline getirmiştir.

Pollock için sehpadan vazgeçmek aslında onun için bir başkaldırıdan ve şaşkınlıktan daha başka anlamlar da taşımaktadır. Bu şekilde resim yapması, tuvali ile kurduğu fiziksel ilişkiyi artırmış ve tuval üzerindeki dansa benzeyen ritmik vücut ve güçlü bilek hareketleri, sanatçının boya üzerinde daha kontrollü olmasına olanak sağlamıştır. Sanatçı yere serdiği tuval bezini zemine sabitleyerek

kendine düz bir alan yaratmış, daha sonrasında tuvale doğru eğilerek, fırçasını bir boya tenekesine batırdıktan sonra (zaman zaman da delik tenekeden direk olarak damlatmıştır) boyaları ritmik hareketlerle fırlatmış, bu sırada da tuval etrafında yavaş ve sabit hareketlerle daireler çizmiştir. Yani adeta sanatı etrafında dans etmiştir. Ayın törenlerini anımsatan bu süreci sanatçı kendi sözleriyle şöyle ifade etmiştir: "Benim resimlerim ressam sehpasından gelmezler. Resimlerimi yapmadan önce ben tuvalimi germem. Tuvalimi sert duvara ya da zemine çivilerle çakarak gerdirmeyi tercih ederim. Bir sert yüzeyin dayanıklılığına ihtiyaç duyarım. Çünkü bu yolla etrafında yürüyebilirim, dört bir tarafından çalışabilirim ve gerçekten resmin içinde olabilirim."⁸ Esasında bu şekilde ne yatay duran tuvale çalışmak ne de boyayı damlalar halinde fırlatmak resim sanatının ilk kez karşılaştığı bir durumdur. Sanatçı ilk kez zemin üzerinde çalışmayı daha küçük yaşlarda iken 1922 yılında New York'taki Modern Sanat Müzesinde yer alan 'Amerikan Kızılderilileri Sanat Sergisi'nde görmüştür.⁹ Daha sonra 1936 yılında ziyaretine gittiği Meksikalı sanatçı Siqueiros'un atölyesinde büyük ölçülerde çalışmalara ve ticari boyaların kullanılmasına rastlayan sanatçı, büyük ihtimalle de boyalan daha nazik damlalar şeklinde uygulayan sürrealist sanatçılar Miro'nun, Mason'un ve boya dolu delikli tenekeleri sarkaç gibi ileri-geri sallayarak düz çizgiler oluşturan Ernst'in resimlerinden de haberdardır. Bununla birlikte bu yöntemi kendine en yakın tarzda 1940 yıllarında Hoffmann, Sürrealist otomatizme daha eğilimli olarak uygulamıştır. Ama herhangi başka bir amaç gözetmeden sadece boyayı kullanım şekline odaklanmak ve boyanın herhangi bir yolla tuvalde bıraktığı lekeyi öne çıkartmak anlayışını taşıyan 'Taşizm' (Lckecilik), en çok Pollock ile gündeme gelmiştir. Öyle ki, sanatçının tarzı, Soyut Dışavurumculuk akımı içinde kendine özgü bir yer alarak, 'Dripping Abstract Expressionism' (Damlatmalarıyla Soyut Dışavurumcu) adını alır. Hatta sanatçının resimleri- ni beğenmeyen bazı eleştirmenler ise ona 'Damlacı Jack' (Jack The Dripper) lakabını takmışlardır.¹⁰ Bu yakıştırma sanatçının tekniğine getirilen tek olumsuz eleştiri değildir. 1959 yılında Reynolds News manşetinde, Pollock'un resimlerinin saçma renk çizgilerinden oluşan bir karmaşa kirliliğinden ibaret olduğu yorumunu yapmış ve 'bu sanat değil, kötü tatta bir şakadır' denilmiştir. Bu eleştirilere karşı olumlu bir yanıt ise Harold Rosenberg tarafından gelmiştir. Eleştirmen 1952 yılında ilk

7- A.g.y. S:44

8-(), NGA (National Gallery of Art), "Jackson Pollock" www.nga.gov/feature/pollock/painting.html

(ET: 05.10.2006)

9-Leonhard EMMERLING, (2003), Pollock, Taschen, Germany S:18.

10-(), NGA (National Gallery of Art), "Jackson Pollock" www.nga.gov/feature/pollock/painting.html

(ET: 05.10.2006).

kez kendi tarafından 'Aksiyon/Eylem Resmi' olarak tanımlanan bu akımı, kendini ifadenin vahşi ve romantik şekilde dışavurumu olarak nitelerken, Pollock'u da Amerika'nın 'yalnız kovboy' kahramanlarından biri olarak yorumlamıştır. Pollock da bunu doğrularcasına kovboy pantolonlarını aumsatan kotu ve ağzında sigarasıyla, mağazinde sıkça yer alan pozlar vermiştir. Rosenberg'iu eleştirisi bununla sınırlı kalmamış ve sofistike bir tanımlama da getirmiştir. Resmin varoluşçu bir drama dönüşünden yola çıkarak; 'tuvalde var olacak olan bir resim değil bir olaydır. Sadece boyamaya karar verdiğinde büyük an gelmiştir' demiştir ve ona göre Pollock'un resimlerini yaparkenki el hareketleri; politik, estetik ve ahlaki değerlerden oluşau el hareketleridir.¹¹

Rosenberg'in bu eleştirisi, Pollock'un resimlerinin politik yönü olduğunu belirtse de bu yönde tam anlamıyla bir yorum getirmemiştir. Fakat 1960'larda sol görüşlü bir eleştiri yapılarak, Pollock politik bir konuma yerleştirilmiştir. Bu eleştiriye göre Pollock'un başarısının ve bu kadar gündemde olmasının nedeni, onun sanatsal değerinden çok, Amerikan emperyalizmi için ideolojik yararlılığından kaynaklanmaktadır. Bu görüşe göre Pollock, aşırı milliyetçi yönetici sınıf tarafından, tağralı olarak nitelendirilen Amerikau resim sanatının sınıf atlamasını sağlamak amacıyla kullanılmış ve böylelikle de dönemin sanat merkezi olan Paris'in yerini New York'un alması hedeflenmiştir. Ayrıca eleştirmen Eva Cockcroft da, Jackson Pollock'u Sovyetlere karşı kullanılan bir özgürlük simgesi yani 'soğuk savaşın bir silahı'¹² olarak tanımlamıştır.

Bu yargıya varılmasının nedeni ise, sanatçının ölümünden sonraki sergisinin CIA tarafından gizlice desteklendiğinin ortaya çıkmasıdır. Tüm bunlarla beraber, o dönemde Modern Sanat Müzesinin Amerika'nın varlıklı ailesi olan Rockefeller ailesine ait olması ve onlar tarafından yönetilmesi ve bu ailenin sanattaki politikaları ile Latin Amerika ve Güneydoğu Asya üzerine politikalarının paralelliği bu iddialara ek bir gerekçe olarak gösterilmiştir. Tüm bu eleştiriler, sanat dünyasının önyargısız tavırlarının arkasında yatan ideolojik güçleri ve bunların maddi çıkarlarını ortaya dökmek amacındaydı. Pollock'un, Hans Namuth tarafından belgeseliin çekilmesinin, Hollywood starı gibi sık sık mağazinde yer almasının ve bızlı yükselişinin ardında hep bu ideolojik niyetler aranmıştır.

Bunlardan farklı olan fakat yine

Pollock'un tekniği ve eserlerine dair yapılan başka bir eleştiri ise daha çarpıcıdır. Bu eleştirinin çıkış noktası ise; Pollock'un 'Lavanta Kokusu' ve diğer damlatma tekniği ile yaptığı resimlerinin, bir şehrin havadan çekilmiş fotoğrafına benzemesidir. Ve bu görsel çağrışıma ek olarak bu resimler, (özellikle de Lavanta Kokusu) Soğuk Savaş ve Hiroşima'nın bombalanmasının yan etkilerinin görüldüğü bir dönemde yapılmışlardır. Tüm bu görsel ve tarihsel paralelliklerle birlikte resimlerin, boyanın aşağıdaki tuval üzerine damlaması, boşaltılması şeklinde yapıldığı da göz önünde bulundurulmuş ve bu resimlerin o çağın nükleer yok etme olayı ile bağlantılı olduğu ileri sürülmüştür.¹³ Bu görüşle ilintili bir açıklama da Pollock'dan gelmiştir: "Bana öyle geliyor ki modern ressam bu çağı; atom bombasını, radyoyu Rönesans veya geçmiş bir kültürün eski biçimleri ile ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur."¹⁴

Elbette ki hem 'Lavanta Kokusu'yla hem de diğer çalışmalarla nükleer patlama arasında direk bir bağlantı kurmak olanaksızdır. Bu resimlerin bazılarında "bulut ve galaksilerin astronomik fotoğraflarını ve moleküler yapıların mikroskopik fotoğraflarını da anımsatan bir durum da vardır. Ve Pollock'un bu resimlerinin isminin (Örneğin 'Comet' (Kuyruklu Yıldız), 'Galaksi' gibi) bunu doğrular nitelikte olması ve Pollock'un da 'gönüllü astrolog' olarak bilindiği göz önünde bulundurulursa bu benzetmeler daha tutarlıdır. Fakat bununla birlikte, nükleer tahribatın sanatçının bilinçaltında yer alması da olasıdır ve bu etkiin de dolaylı yoldan sanatına yansması mümkün olabilir."¹⁵

Zaten Soyut Dışavurumculuğun beslendiği kaynaklardan biri de Sürrealist sanatın bilinçaltı düşüncüyü ortaya çıkaran 'otomatizim' kavramıdır. Bu kavrama göre, "bilinçaltının serbest bırakılmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkması sağlanmakta ve rastlantısal oluşumlara yer veren deneyimlerden yola çıkarak sanat eseri üretilmektedir."¹⁶ Bu şekilde Pollock'un bilinçaltındaki duygularını yansıtmaya ise 'Hareketli Soyut' denilmektedir. Pollock'un bu uygulamasının organik yanı ise sanatçının yapıtını, serbest el-kol hareketlerine bağlı olarak ortaya çıkarmasıdır. Sanatçının kendisi de bu uygulamayı şu şekilde ifade eder: "Resmimin içindeyken, ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'yaptığımı fark etme' dönemiüden sonra mümkündür. Değişiklikler yaptıktan, simgeleri bozmaktan v.s. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Yalnızca resimle olan ilintimi kopardığım takdirde sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alış-veriş

11-John MOLYNEUX, (1999), www.pub.sociaistreviewindex.org.uk/sr229/molynex.htm "Expression of An Age" (ET: 17.11.2006)

12-A.g.y., (ET: 17.11.2006)

13-A.g.y., (ET: 17.11.2006)

14-William RIGHT, (1998), Sanat Dünyamız, Sayı67, "J. Pollock ile Söyleşi", Çev: L. Amado, YKY, İst. S:75.

15-John MOLYNEUX, (1999), www.pub.sociaistreviewindex.org.uk/sr229/molynex.htm "Expression of An Age" (ET: 17.11.2006)

16-Uğur TÜKEL, (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansk. 3. Cilt, "Otomatizim", YEM Yay. İstanbul. S:1401.

17-Norbert LYNTON, (1989), Modern Sanatın Öyküsü, Çev: C. Çapan, S. Öziş, Remzi Kitabevi, İst., S:235.

söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar.¹⁷ Psikologlar tarafından da sanatçının bilinçaltı ile ilgili, kişiliği ile bağlantılı kurularak bir yorum daha getirilmiştir. Ciddi bir alkol bağımlılığı, çok sayıda intihar girişimi, çevresindeki insanları yıldırان ve bıktıran saldırgan davranışları, uzun süre içine kapanma ve dış dünya ile iletişim kuramama gibi nedenlerden dolayı psikolojik tedavi de gören sanatçı, bu aşikâr özelliklerinden çok, geçmişine dair varsayımlardan yola çıkılarak değerlendirilmiştir. Bu varsayımların ana noktası ise, sanatçının çocukluğunda evi terk eden ve evde olduğu sürece de ilgisiz bir tutum sergileyen annesi ile olan bağıdır. Psikologlarca, sanatçının çocukluğunda yaşadığı bu olay, onun kaybettiği şeyin - yani annesinin- yerine başka bir nesneyi koymasına neden olmuş ve böylece kaybedilmiş şeyin yarattığı dehşetin üzerine çıkma amaçlanmıştır. Bu ise 'kendinden geçmiş bir şekilde oynama kompulsiyonu' olarak nitelendirilmiştir. Bir nevi kendini onarım çabası olan bu eylemde (eylem resmi diye-hiliriz) nesnenin kaybindan oluşan boşluk (tuvalin boş yüzeyi olarak da bunu nitelendirebiliriz) kapatılmaya çalışılmaktadır. Burada 'resim yapma süreci' olarak yorumladığım olay, psikologlara göre kendisi gibi sanatçı olan eşi Lee Krasner ile ilişkisinde görülmektedir. Annesinin tersine anaç bir özelliğe sahip olan ve yaşamını eşi için feda eden Krasner, Pollock için annesinin yerine geçen bir 'bağımlılık' olduğu gibi zaman zaman da esasında onu hatırlatan bir 'düşman' olmuştur. Bu yüzden ondan kurtulmak istedikçe (özdeşleştiği anne olgusundan dolayı) kendinden de kurtulmasının gerektiğini (intihar girişimlerinin sebebi olarak yorumlanıyor) anlamış olan sanatçının evliliği de gel-git'lerle dolu olmuştur. Bu yorumun somut örneği olarak sanatçının resimlerindeki karmaşa ve açık-koyu gel-git'leri gösterilebilir iken, psikologlar ise yorumlarına daha çarpıcı bir örnekle son vermişlerdir: Sanatçının ölüm sebebi olarak gösterilen kazanın esasında kaza olmadığı iddiasıdır bu. İçindeki boşluğun kaynağı olan anne'den kurtulmak isteyen sanatçı birçok kez olduğu gibi bu kez de intihara kalkışmış ve sonunda başarmıştır. Alkollü araba kullanmak sonucu 'kaza' diye nitelendirilen bu olaya psikologlar ise, Pollock'un, resimleri için 'tesadüf-kaza' yorumunu yapanlara karşı verdiği yanıtı verirler: 'Ne kazası, ben kazaya inanmam'.¹⁸

Yine benzer bir çıkış noktasından hareket eden ve Pollock'un sanatında önemli bir yere sahip olan Picasso ile ilişkisine dair ilginç bir yorum da sanatçının biyografisini yazan Naifeh ve Smith'den gelmiştir. Eleştirmenlere göre, Pollock'un "hiçbir

zaman açık hale gelmeyen ancak kuvvetli bir itki yaratan eşcinsel eğilimleri vardır. Psikologlar ise bu eğilimi, sanatçının içinde bulunduğu boşluktan dolayı duyduğu 'kurtarıcı baba' gereksiniminden kaynaklandığını söylemektedirler. Pollock için bu baba hep özlenen bir 'kahraman' ama bir türlü gelmeyen, erişilemeyen bir 'anti kahraman'dır da aynı zamanda. Bu yüzden sarhoş yürüdüğü yollar-da 'Allah'ın belası Picasso' diye bağırırken aslında onu çağırılmaktadır. Ve bu iddiaya göre, o kurtarıcının gelmeyişi ise, zaman zaman ressam arkadaşlarıyla telafi edilmeye çalışılmıştır.¹⁹

Ayrıca feminist eleştirmenler tarafından da sanatçının bu eşcinsel eğilimleri ve resim yapma sürecindeki hareketleri arasında bağlantı kurulmuş ve sanatçının 'stüdyodaki kahraman' (maço) imajına kuşkuyla bakılarak, sanatçının sembolik olarak sırt üstü yatırılmış tuval üzerinde boyayı damlatmak için yaptığı hareketleri, eril (phallogocentric) erkek fantezisi olarak yorumlamışlardır.²⁰

Bilinçaltındaki 'anne saplantısı'na ve onun beraberinde getirdiği bu 'eşcinsellik' iddialarına karşı sanatçının verdiği bir cevap olmuştur. Ama sanatçı yapıtlarındaki bilinçaltı etkilerini ve bunların Yungci analizin bir uzantısı olduğunu da ifade etmiştir. Freud'un bilinçaltı kavramından yola çıkan fakat farklı olarak gizemciliğe çok yakın bir ruhçuluğu benimsemiş olan İsviçreli karakter ve ruh bilimi Carl Gustav Jung'un analizlerinden hareket eden sanatçı, Sürrealizmin etkisinde olan ilk dönem resimlerinde bu analizin merkezini oluşturan, bilinçaltındaki doğuştan gelen köksel imgeleri (ana tipler) kullanmıştır.²¹

Jackson Pollock'un eserlerine ve hayatına dair bu şekilde felsefi, sosyolojik, politik ve psikolojik eleştirilerin yöneltilmesi, o dönem ve sanatçının sıra dışı kişiliği göz önünde bulundurulduğunda çok da şaşırtıcı gelmemektedir. Fakat sanatçının damlatma tekniği ile yaptığı eserlerin pozitif bilime konu olması ise oldukça şaşırtıcıdır. Pollock, çalışmalarının 'saf uyum'u yansıttığını belirtirken birçok eleştirmen ise onları 'organize edilmemiş patlamalar' olarak ifade etmiştir. Fakat Avustralya'daki New South Wales Üniversitesi'nin fizik bölümünde yapılan yeni araştırmalar sanatçıyı doğrular niteliktedir. Bu araştırmaya göre Pollock'un resimlerinden alınan herhangi bir kesitin toplam bütünü ile benzerliği kesirsel bir ilişki içermektedir. Bu araştırmada 'benzerlik boyutu' olarak da ifade edilen ve ilk kez bilim adamı von Koch'un 'doğayı kesirlerle modellemede bahsettiği; bir yapının kendi içindeki benzerliğinin ölçülmesi

18-Yavuz ERTEN, (2004), www.icgou.com/vm/ekale/boslugunonundekicaretsizlik.html "Boşluğun Önünde Çaresizlik: Jackson Pollock" (ET.: 18.11.2006).

19- Agy., (ET.: 18.11.2006).

20-John MOLYNEUX, (1999), www.pubs.socialsciencereviewindex.org.uk/sr229/molynoux.htm "Expression of An Age" (ET.: 17.11.2006)

21-HUGHES, Robert, (1993), *The Shock of The New*, Thames and Hudson, Singapore, S.313.

ve de Paul Levy'nin 1936 yılında ilk kez kaotik sistemin istatistiğini açıklamada kullandığı 'Levy uçuşu'ndan yola çıkılmıştır. Bilim adamları sanatçının tekniğinde yer alan yerçekimi kuvvetinin doğanın da yapısında merkezci bir rol oynadığını, tuvallerinin de doğa gibi büyük ve çevresiz olduğunu ve resimlerinin de doğa gibi homojen bir yapı sergilediğini (doğa da aynı Pollock'un resimlerinde olduğu gibi bir kesirsel ilişki olduğundan yola çıkarak) belirtmişlerdir.²² Böylelikle doğa ile bu resimler arasında bir benzerlik kurmuşlardır.

Bilim adamları bu araştırmada öncelikle sarkaçlı bir düzeneğe yardımıyla önce non-kaotik daha sonra ise elektromanyetik sürücü ilavesiyle sanatçının eserlerine en yakın kaotik yörüngeler elde etmişlerdir. Daha sonra da elde edilen kesirsel istatistiklere benzer kesirsel istatistik değerler taşıyan doğa yapılarıyla bu eserlerin görsel karşılaştırılması yapılmıştır. Bu araştırmalar sadece bu benzerliği ortaya çıkarmamıştır. Pollock'un her bir eserine göre ayrı ayrı elde edilen bu kesirli ölçü'nün yıllar boyunca arttığı yani sanatçının damlatma tekniğini zamanla geliştirdiği ve çok renkli daha büyük boyutlardaki çalışmalarında daha verimli bir boşluk doldurma kesir deseni elde ettiği de saptanmıştır.²³ Bu bilimsel araştırmalarla da bir anlamda, sanatçının gerçekten de kontrollü bir şekilde çalıştığı, nicel ve nesnel tekniklerle onaylanmış ayrıca da sanatçının sanatının evrimi de gösterilmiştir.

Aslında tüm bu kafa karıştıran ve belki de bu yüzden onun asıl ruhuna ulaşmamıza engel olan politik, psikolojik eleştirileri ve bilimsel bağlamları bir yana bıraktığımızda, tüm enerjisi ile devasa bir resim karşımızda durmaktadır. Bir an için söylenleri unutup, hafızamızı bunlardan arındırıp, gözlerimizdeki önyargı perdelerini kaldırabilirsek, insanın gözlerini alan, resmin içindeki renklerin sarmal yapması gibi zihniyi karıştıran ama bir o kadar da ruhun zincirlerinden kurtulup renklerin arkasına takılarak resmin içerisinde dolaşmasına neden olan bu güçlü enerjiyi hissedebiliriz.



3- Numara-1, 1950 'Lavanta Kokusu', Tuval Üz. Yağlıboya, Enamel ve Alüminyum Boya, (221x299.7 cm), Washington DC, Ulusal Sanat Galerisi



Ayrıntı-1



Ayrıntı-2

22-TAYLOR, Richard A. MICOLICH and D. JONAS, (2000), http://plus.maths.org/issue11/features/physics_world/TractalExpressionism (E.T.: 05.10.2006)

23-Agy., (E.T.: 05.10.2006)

Sonuç

Jackson Pollock resimlerinde neyi amaçlamıştır? Sanatçı, "bence modern sanat, içinde bulunduğumuz devrin çağdaş amaçlarını ifade etmekten başka bir şey değil"²⁴ diyerek bu soruya bir açıklık getirmiştir. Gerçekten de sanatçının eserlerinde çağının imgelerine rastlanmasa da çağının izleri vardır. Savaşın kişilere getirdiği kaygı, bunalım ve gerilimler eserlerine yansımış, bu gerilimlerin içerisinde de sanatçının hırçın ve hassas kişiliği vurgulanmıştır. Çağını anlatırken çağının insanını yani kendini anlatmıştır aslında. 'Lavanta Kokusu'ndaki karmaşık ritmin sebebi de bundan kaynaklanmaktadır. Yapıt, çağın insanın içinde bulunduğu, yabancılaşmanın, parçalanmanın huzursuzluğun ve hareketliliğin kompozisyonlarından oluşmuştur. Ve bu kompozisyonlar sosyal, tarihsel, psikolojik, felsefi ve politik karakterler de taşımaktadır bu anlamda.

Pollock'un resim yaparkenki tutkulu, bireysel özgürlükçü tavrı, özgürlük vadeden dönemin yönetim sınıfının çizgisiyle de bire bir örtüşmüş, bir anlamda sanatçıyı onların sözcüsü durumuna getirmiştir. Böylelikle "sadece üst düzey sanatın değil, modern akımların lateral yayılımı sayesinde popüler kültürün de malı haline gelen has be has Avrupalı Picasso'nun yanına, Amerikalı bir kovboy Pollock da eklenmiştir."²⁵ Gerçekten de Pollock, ulusal sanat arayışı içerisine giren üst düzey yöneticileri ve sanat çevresinin de etkisiyle Avrupalıların biraz şaşkınlıkla ve garipseyerek kabullendikleri ilk gerçek Amerikan ressam olmuştur. Pollock sadece resimleriyle değil aynı zamanda da medyatikleştirilen kişiliği ile hem yazılı hem de görsel basının malzemesi olmuş ve de ölümünden sonra bile resimleri moda sektöründe kullanılmıştır.

Peki, Pollock'tan geriye ne kalmıştır? Sanatçıdan geriye elhetteki onun eserleri ve belki de daha da fazla onlarla ilgili yorumlar kalmıştır. Pollock'un resimlerine bakan gözler, kimi zaman soğuk savaşın silahını, kimi zaman Hiroşima'yı, kimi zaman gökyüzünü, kimi zaman doğanın kesirsel sayılarını, kimi zaman terk eden bir anneye duyulan öfkeyi görmüşlerdir. Pollock ise tüm bunların hepsini ama hepsinden önemlisi bedelini ağır ödediği yaşamıyla biçimlenen sanatını görmüştür.

KAYNAKLAR

(), NGA (National Gallery of Art), "Jackson Pollock"

www.nga.gov/feature/pollock/painting1.html (e.tarihi:05.10.2006).

BEYKAL, Canan, (2004), SanatSanat Dergisi Sayı:2, "1945 Sonrası Sanat", Sanat Çevresi Yayıncılık, İstanbul. S:40-42-44.

EMMERLING, Leonhard, (2003), Pollock, Taschen, Germany S:18.

ERTEN, Yavuz, (2004), www.icgoru.com/makale/boslugunonundekicarezliksh.html "Boşluğun Önünde Çaresizlik, Jackson Pollock" (e.tarihi: 18.11.2006).

HUGHES, Robert, (1993), The Shock of The New, Thames and Hudson, Signapore, S:313.

LYNTON, Norbert, (1989), Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, S:235.

MOLYNEUX, John, (1999), www.pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr229/molyncux.htm, "Expression of An Age" (e. tarihi: 17.11.2006)

RAGON, Michel, (1987), Modern Sanat, Çev:Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul. S: 99

RIGHT, William, (1998), Sanat Dünyamız Dergisi Sayı:67, "Jackson Pollock ile Söyleşi", Çev: Liz Amado, YKY, İstanbul. S:75.

SIEGEL, Jeanne, (1999), www.findarticles.com, "Materiality is The Message"

SPENCE, David, (2001), Büyük Ressamlar, Monet, Çev: Semih Aydın, Alkım Yayınevi, İstanbul. S:31.

TAYLOR, Richard, A. MICOLICH and D. JONAS, (2000), (e.tarihi:05.10.2006). http://plus.maths.org/issue11/features/physics_world/, "Fractal Expressionism"

TÜKEL, U., (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansk. 3. Cilt, "Otomotizm", YEM Yay. İstanbul. S:1401.

YILMAZ, Mehmet, (2006) Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yay. Ankara.

24-RIGHT, William, (1998), Sanat Dünyamız Dergisi Sayı:67, "Jackson Pollock ile Söyleşi", Çev: Liz Amado, YKY, İstanbul. S:75.

25-ERTEN, Yavuz, (2004), www.icgoru.com/makale/boslugunonundekicarezliksh.html "Boşluğun Önünde Çaresizlik, Jackson Pollock" (e.tarihi: 18.11.2006).