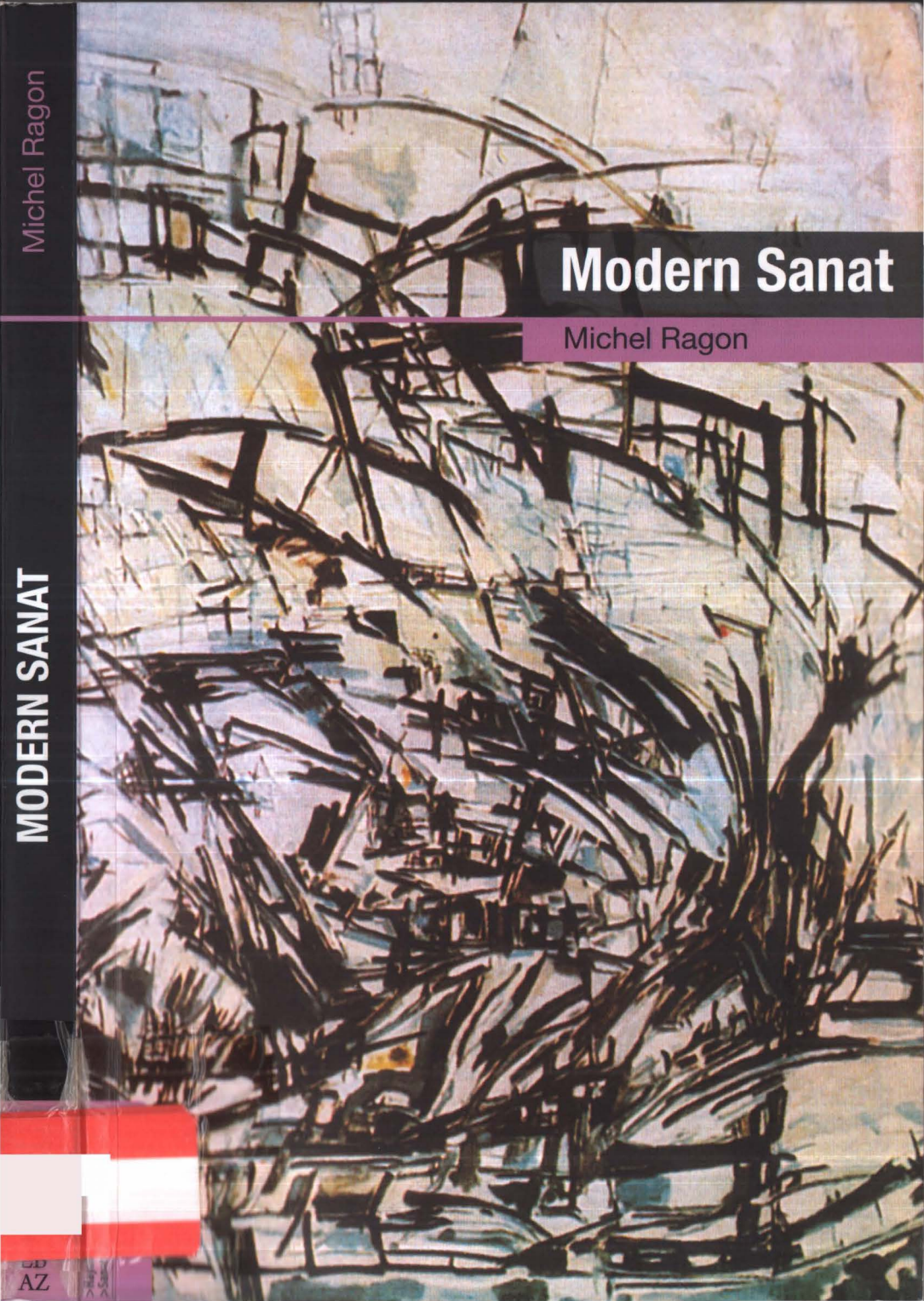

Michel Ragon
MODERN SANAT
Modern Sanat
Michel Ragon
AZ

MODERN SANAT

Michel Ragon

Çeviren: Vivet Kanetti

HA
YA
LB
AZ

Başka Bir Hayat Mümkün!

© 2009 Hayalbaz Kitap
Sanat Kuramları

MODERN SANAT

Michel Ragon

Çeviren: Vivet Kanetti

Yayına Hazırlayan: Murat Karagöz
Kapak Tasarımı: Hürel Çobanoğlu
Sayfa Düzeni: Tolga K.Palabıyık
Kapak Resimi: Vieira da Silva, Açık Hava Metrosu, 1955.

1. Baskı: Eylül 2009 1000 adet
Sertifika No: 13756
ISBN: 978-605-60600-8-3
© Michel Ragon, 2009

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalbaz Kitap'a aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Pasifik Ofset
(0212) 412 17 77

Genel Dağıtım:
Yorum Sanat Yayınevi
(0212) 346 28 44 - 8

Hayalbaz Kitap
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk.
No:3/A Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

Michel Ragon

1924'te doğdu. Öncü sanat uzmanı. Soyut sanatın ve modern mimarinin en iyi eleştirmenlerinden biri. Tüm dünyada çok sayıda sergi düzenledi: 1951'de Paris'te ilk Cobra sergisi; 1956'da Marsilya Le Corbusier konut biriminde ilk Avangard Sanat Festivali; 1967'de Sao Paulo Bienali'nde Fransız salonları; 1968'de Venedik Blenali'nde Fransız Pavyonu. Tüm dünyayı gezdi; 'Art-Loisirs', 'Jardin des Arts', 'Planète, 'Chronique de l'art vivant' gibi gazete ve dergilerde çalıştı. 1953'de Cimaise dergisinin kurucuları arasındaydı. Fransız sanat eleştirmenleri Sendikası Başkanı, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği başkan yardımcısı oldu. Danimarka Güzel Sanatlar Akademisi'nin onursal üyesidir.

Vivet Kanetti

Türk yazar, çevirmen ve köşe yazarı. 1956'da İstanbul'da doğdu. Sabah Gazetesi'nin köşe yazarı gazetecidir. Satıcılık, telefonculuk, çevirmenlik, tiyatroculuk, sinema figüranlığı, öğretmenlik, akıl hastanesinde ergoterapistik, muhabirlik, televizyonculuk ve köşe yazarlığı yaptı. Kitaplarının yabancı yazarlar raflarında yer almaması için E. Emine adıyla 4 roman yazdı. İlk kitabı Bizans Sohbetleri (Metis Yayınları), 1988'de yayımlandı. Kırık Zarlar (1997) ve Kurabiye Saatinde adlı romanları da yine E.Emine adıyla İletişim Yayınları'ndan 1997'de çıktı. Dördüncü romanı Turuncu Kayık'ın önsözü Vivet Kanetti imzalıydı, ikinci baskıda Vivet Kanetti ile E. Emine yer değiştirdiler). Boris Vian'dan, Emile Ajar'dan, Michel Ragon'dan, Jacques Verges'den, Colette'den ve daha birçok yazardan çeviriler yaptı, Goscinny'nin "Petit Nicolas" (Pıtırcık) serisini tamamen çevirdi. Bir ara televizyon programları da yaptı; özellikle Bosna-Hersek belgeseli çok ses getirdi. Aktüel dergisinde, Yeni yüzyıl ve Yeni Binyıl gazetelerinde, köşe yazarlığı yaptı. Öküzde, Amann'da, Virgül'de, Karizma'da ve daha birçok dergide yazıları yayınlandı. Gazete ve dergilerde yayınlanan yazılarının bir kısmı, Hissesiz Kısalar adıyla İletişim Yayınlarından çıktı. Koş Süreyya Koş Şampiyon Olacağız'ın ardından, bir Büyükada Hikayesi olan Prenslerin Adası isimli senaryosu yayınlandı. Şimdilerde ise Kanal 1 tv de "Üçyüz" adlı güncel haber programının bir yüzü olarak ekranlarda. Vivet Kanetti ayrıca çok iyi derecede İngilizce ve Fransızca biliyor.

İÇİNDEKİLER

Giriş 9

SOYUT SANATIN SERÜVENİ 21
Görüntü çağı 21
Soyut sanatın başlangıç noktaları ve gelişmesi (1910-1944) 25

TARİHSEL SIRALAMA 1944–1959 31
1944-1946'da sanatın durumu 31
"Toplumcu gerçekçilik"ten, M. Claude Roger - Marx'ın "Yeni gerçeklik"ine 33
Bir İşçiye Bugünkü Sanat Hakkında mektup 34
Bir Maden İşçisinin Mektubu 35
Yves Klein'ın "Boş"u 37
İlk Amerikan Yolculuğumun Düşündürdükleri 38

SOYUT AKADEMİZMİN AŞILMASINA DOĞRU 43
Georges Mathieu 43
Art brut deneyi 44
Jean Fautrier'nin portresi 46
Jean Dubuffet'nin portresi 51
Jean Dubuffet'yle söyleşi 57
Bir kuzey tepkisi: "Kobra" 59
Asger Jorn'un portresi 60
Egill Jacobsen'in portresi 64
Hollandalı Corneille'in portresi 65
Uluslararası "Kobra" 66

BİRKAÇ LİRİK SOYUT SANATÇININ PORTRESİ 71
Jean-Michel Atlan 71
Bissiere 76
Hans Hartung 77
Serge Poliakoff 82
Pierre Soulages 86
Vieira da Silva 93
Wols 98
Zao Wou-Ki 104

LİRİK SOYUTLAMADA İKİNCİ NESİL
Kumi Sugay

BİR SOYUT MANZARACI PORTRESİ
Key Sato

BİRKAÇ HEYKELCİNİN PORTRESİ
César
Etienne - Martin

YENİ FİGÜRASYON
Neden yeni figürasyon
1960 yılında estetik buhran
Magritte'i yeniden keşfedelim
Yeni gerçekçilik
Gündelik mitolojilerden öykülemeli figürasyona
Mec art
Görüntü nesnecileri

İŞARETLER 1958-1963
Bugünkü sanatta işaret

LONDRA OKULU
Londra 1961
Londra 1962
Cornwall Okulu
Yeni Figürasyon
Pop
Francis Bacon'ın portresi

NEW YORK OKULU
Birleşik Devletler bir ulusal sanat arayışı içinde
Action Painting ve Jackson Pollock
Mark Tobey
Rothko'yu ziyaret
John Canaday ve Clement Greenberg'le konuşmalar
Hard Edge'den Pop Art'a
Robert Rauschenberg

Pop Art 172
James Rosenquist'le konuşma 174
Oldenburg'dan Nevelson'a 175
Amerika niçin Avrupa'yla tüm köprüleri yaktı? 176
Robert Motherwell'le konuşma 179

BUHRAN 1961-1964 187
"Connaissance des Arts" dergisinin 1961'deki sıralaması 187
"Buhran" 187
Picasso'nun dönüşü 193

SANAT VE BİLİM 195
1965'te soyut sanatın dirilişi 195
Agam ve devingen resim 195
Op'tan on yıl önce kinetizm 196
Vasarely'nin portresi 198
Nioolas Schoffer'in portresi 203

SANATIN DEMOKRATİKLEŞTİRİLMESİNE DOĞRU 209
Sanat ve toplum 209
Homo Ludens Sanatı 210
Sanat ve makine 213

KRONOLOJİK SIRA 1964 -1968 217
1964 217
1965 220
1966 221
1966, "Connaissance des arts" dergisinin sıralaması 222
1967 224
1968 225

ELEŞTİRMEN VE OKURLARI 227
Zora koşulan eleştirmen 227
Kutlanan eleştirmen 229
Hakaretler hedef olan eleştirmen 229
Eleştirmenin isyanı 231

DİPNOTLAR 232

Çağdaş sanatların 2. dünya savaşını izleyen yirmi beş diriliş yılına göz atalım: bu yıllarda dikkatimizi çeken, yoğun yaratıcı çalışma, bol sayıda akım, okul, grup, düzen ve kargaşa, arıtıcı soyutlama ile ekspresyonist betimleme (figürasyon), seri eşyaya tapınma ile teknolojiye hayranlık arasında gidip gelmelerdir. Benzersiz şahsiyetlerin, yürekli düşüncelerin bolluğu da bizi hayrete düşürür. Bu yirmi beş yıl çok verimli geçti. Üstelik avangard (öncü) sanatın, bilim ve toplumsal yaşamla ilişkileri ve patlama noktaları artmış, coğrafi alanı Birleşik Devletler'e, Japonya'ya, Latin Amerika'ya yayılmıştı.

Yirmi beş yılda soyutun dünya çapında zafer kazanıdığını, sonra bütün beklentilere karşılık ufak hikâyelemenin, eşyaya hayranlığın hortladığını, gene soyut sanatın, teknolojiyle, sanatın demokratikleşmesi düşüncesiyle canlanıp yeniden zafer kazandığını gördük.

Soyut, yirminci yüzyılda artık tek avangard değilse de, sanatın en önemli akımlarından biridir. Hatta diyebilirim ki bu akımların en önemlisidir. Hiç değilse yirminci yüzyılın ilk yarısında. Fovizm ve Kübizm ise, Cézanne betimlemeyi ve konuyu ortadan kaldırınca beliren sanatın taslakları kabul edilebilir.

Burada bir geçiş devresinden çok, yeni bir çağ söz konusudur. Hiçbir akım bu denli uzun ömürlü olmadı. Soyut, bugün yarım yüzyıllık bir geçmişe sahip ve ölümünün yaklaştığını kanıtlayacak hiçbir belirti görülmüyor, zira bu sanat, kimi dönemlerde liriklik aracılığıyla, bugün optik oyunlarla, yarın belki bambaşka bir yapıya uyarak kendini sürekli yenilemektedir. Bir okuldan söz etmiyoruz; okullar geçicidir. Soyutun elli dokuz yılıyla (1969'da), Fovizm'in tarihsel iki yılını, Kübizm'in yedi yılını, militan İzlenimcilik'in on iki yılını karşılaştıralım.

Soyut sanat, doğuşundan (1910) bu yana, birçok kez gözden düştü: 1921'de Sovyetler Birliği'nde, muhteşem bir çıkış ardından; 1933' te Almanya'da, klasik dönemini yaşadıktan sonra. Ama birkaç geri çekilme sonrasında, 1945'i takip eden yıllarda, Fransa ve Kuzey Amerika'da, eskisinden önemli bir çıkış yaptı. Kuşkusuz yine bir soyut sanat düşmanlığı dönemine girdik, ama niye yeni bir çıkışla karşılaşmayalım ki?

Soyut sanat, bir okul değil demiştik. Ama İzlenimcilik gibi bir üslup da değildir, çünkü soyut sanat bütün üslupları içinde toplar. Onu, ardarda ya da paralel olarak, empresyonist, geometrik, pürist (arıcı), lirik, soğuk, sıcak, dadaya yakın, gerçeküstücülüğe yakın, fovizme yakın, hatta izlenimci, romantik, sert, abartılı, tumturaklı (pompier), akademik, protestocu, boyun eğmiş, süsleyici,

kaligrafik, müziksel, enformel (biçimsel olmayan), taşist (lekeci), manzaracı, doğalcı, Wagnerci, Debussyci, simgeci ve benzeri kılıklara bürünmüş gördük.

Kısaca, soyut sanat sanatın yeni bir fethi, yeni bir resim, dünyaya ve kendine yeni bir bakma anlayışıdır ve bu anlayış belki daha ilk ürünlerini vermektedir. Ekspresyonizmin başyapıtlarından biri, doğuşundan otuz yıl sonra ortaya çıkmadı mı? Picasso'nun Guernica'sından söz ediyoruz.

Buna karşılık, soyut sanatın, biraz fazla düşüncesizce, sanatçıyı zenginleştiren bir öge olduğu ortaya atıldı. Soyut sanat, bütün diğer sanat biçimleri gibi ancak tanrıların sevgili kullarına zenginleştirici bir ögedir. Reçete peşinde koşan ortabudalalar içinse, bir felaket. Ortabudalalık, hiçbir alanda soyut sanatta olduğu kadar gözler önüne açıkça serilmez. Max Jacob, kazasız belâsız bir yenilikçi şair olabilmek için, büyük şair olmak gerektiğini söylerdi. Soyut sanatta durum aynıdır. Ortalıkta en kötü anlamıyla süsleyici onca berbat resmin görülmesi bundandır. Soyut sanatın ne olduğunu, ne olabileceğini bilinçle tam kavrayabilmek, kimilerini güzel sanatlardan ürkütmeye yetebilir. Ne yazık ki soyut sanatın debdebeli yıllarında hiç öyle olmadı; bu sanat hızla akademileşti. Biz, 1945'ten itibaren birkaç kişiyle, bu akademileşmeyi açığa vurmaya başladık.

Akademileşmeler günümüzde hızla oluşur. Bir avangard ortaya çıkmaya görsün, kendi akademizmi hemen peşine takılır. Eskiden, yeni bir okul en az bir nesil sonra akademileşirdi. Tepkili uçaklarla sesten hızlı füzeler çağında, beş yıldan az bir süre yetiyor. Dehşete düşerek, yönelimlerin çoğunun içtenliksiz olduğunu görüyoruz. De Staël'in bahtı mı açıldı, pek uzak üsluplardan ressamlar birden De Staël gibi resim yapma gereksinimini duyar. Eski Avrupa sanatçıları kendi okullarından birinden etkileniyor diye onurlanan Amerika'da, Enformel sanat pazar mı buluyor. Paris galerileri kapılarını Pollock'un, Tobey'in, Mathieu'nün rakiplerine açar, dünün yeni biçimci (neo plastisyen) ressamları, birden renk akıntılarını döktürmeye koyulurlar. Geçmişlerini daha iyi unuturabilmek, eleştirmenleri, galeri müdürlerini, koleksiyoncuları cezbetmek için abarttıkça abartırlar. Artık gırtlaklarına kadar çinko beyazına, yapı harcına gömülürler, işaretler, işaretler, işaretler kondururlar. Ama işaretin de bir şey ifade etmesi gerekir! Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da Japonya ve zen adına neler yapılmadı! Tabii hiçbir şey, Japonları zen Avrupalıların varlığı kadar şaşırtmıyor. Bizim, Jansenist[1] Japonların varlığını öğrenmemiz gibi bir şey bu! Japonya modası, ondan sonra gelen Amerikan pop'u kadar bulaşıcı oldu. Neden ilkinin Fransız eleştirmenleri ve tacirlerince yakınmadan kabul edildiğini, ikincisinin ise öfkeyle geri çevrildiğini insan merak ediyor.

Enformel'in ve Taşizm'in görkemli yıllarında, yani 1951 civarında, duvar çiziktirmelerinin ve Audiberti'nin[2] ünlü "uyuyan, çizer" sloganının sınırlarını

göstermeye girişmiştik. Bu cümle, büyük bir sahte ayıklar kalabalığınca cazip bulunuyordu.

Renk ve boya taşkınlığı, özgür bırakılmış imgelem bizi çok sevindiriyordu ama, bir uyarıda da bulunmamıza neden oluyordu. Çocuklar avluda oynasın, duvarları kirletsin, çimleri mahvetsin; kimi zaman iyidir. Ama bütünüyle alt-üst edilmiş bahçede artık yalnızca ayrık otu biter. Çiziktirmelerle kaplı sıvası dökülmüş duvar önünde, Leonardo da Vinci'nin şu sözlerini düşünürüz: "Bazı eski duvarlardaki kir lekelerine ya da kimi taşların alacalıklarına dikkatlice baktığınızda, çeşitli manzaralar, savaş kargaşaları, nükteli duruşlar, yüz ifadeleri, garip şekiller, kaprisli kılıklar ve sayısız başka şey seçersiniz, çünkü düşünce bu kargaşada tahrik olur ve pek çok buluş yapar."

Düşünce bu kargaşada tahrik olur ve pek çok buluş yapar. Doğru, ama sanatçı ancak kargaşayı düzene soktuğunda, ona hâkim olduğunda sanatçı adına layık değil midir? Yapıcılık (konstrüktivizm) korkusu her tür yapıyı gözden kaçırtmamalı.

Çocuk ve deli resmine duyulan hayranlık, çocuklarla delilerin başardıkları şaşırtıcı yapıtçıkların çoğunlukla rastlantısal olduğunu unutturmamalı bize. Çocuk ve deli resimleri her şeyden önce kendini koyvermeyken, sanat yapıtı her şeyden önce kendine hâkim olma ve düzendir. Sanatsal yaratının özü, karmakarışık bir dünyaya (hiç değilse içimizdeki dünyaya) düzen getirmek değil midir?

Doğrusu, sanat tarihi hep, birbirine zıt ve uzlaşmaz mizaçların ifadesi iki akıma ayrılır. Bir yanda mimar diye adlandırdıklarım, diğer yanda büyücüler. Kimi atalarımız çakıl taşlarına gizemli ve mükemmel soyut işaretler kondururken, diğer atalarımız mağara içlerini hayvan resimleriyle kaplıyor, onlara büyüler yapıyordu. Jerôme Bosch, Memling'le aynı dönemde ressamdı. Goya, Louis David'le, Delacroix, İngres'le, Van Gogh, Cézanne'la, Picasso, Braque'la. Birileri tutkulu, çılgındır, diğerleri düzene ve usa tapar. Birileri sanatı doğurur, diğerleri onu tumturaktan korur.

Ama insanın canı, kimi zaman, çiziktirme ve işarete karşı geometriyi savunmak istiyor. Kimi otomatik-yazı sefihlerine karşı, dil kurallarını savunmak istediğimiz gibi. "Dilbilgisi yazar sanatı için neyse, plastik sanatlar için geometri odur" demez miydi, Apollinaire.

Maurice Denis'i resminden ünlü kılan tanımlamaya dönüyoruz hep: "Bir resim, lale ve at olmadan önce, biçimlerle renklerin belli bir düzene göre biraraya getirildiği düz bir yüzeydir."

Ama bu doğrudur ve bu yanlıştır. (Zaten tanım duvar resimleri için kullanılmıştı). Resmin temellerini ve yapısal ilkelerini vurguladığı için doğrudur,

şu anlamda yanlıştır: sadece böyle bir kurala uyan resim, yaşamdan yoksundur. Dizimi kusursuzdur belki, ama soğuktur, donuktur ve korkarım ki yalnızca süsleyici kalacaktır.

Biçimlerin yaşaması gerekir. Kuş, çiçek olması şart değil. Taşlar da yaşar! Ama varolsunlar! Çizgiler, dopdolu bir yaşamı çağrıştırsın. Renkler şehvetli, büyüleyici olsun. Duvara asılan resim yalnızca bir yapısal oyun değil, gözler için bıktırmayan bir şenlik olsun.

Çünkü bir yapıtta bizi ilk coşturan, onun dildizimi, dilbilgisi değil, derin anlamı, tek sözcükle, ortaya koyabildiği "bildiri"dir.

Sanatçı ile izleyici arasında diyalog, kimi soyut sanat biçimlerinde, düşünülenin aksine, örneğin figüratif ekspresyonizmle kurulduğundan daha kolay kurulur. Figürsüzlüğü ölçüt belledikten, bir bakıma, oyunun kurallarını öğrendikten sonra, bir Kandinsky suluboyasını sevmek Picasso'nun bir çarpıtılmış yüzünü sevmekten kolaydır. İzleyicinin hazmetmeyi başaramadığı, herhalde hiçbir zaman kabul edemeyeceği, insan bedeninin ve doğanın çarpıtılmasıdır, zira bu öz saygınlığına bir hakarettir, tokattır. Soyut sanat, nadiren tokat atar. Giderek de daha az atar oldu. Daha çok, duyarlı ayaklar altına yumuşak halılar gibi serilme eğilimini gösteriyor.

Soyut sanatta karşılaştığımız en şaşırtıcı olaylardan biri, öncü ressamların buluşu olan tümüyle gerçekdışı görünen biçimlerin, bilimsel keşiflerden sonra somutlaşıvermesi oldu. Elektronik mikroskopla çekilmiş pek çok fotoğraf (karbon oksidi, metal, tel vb. fotoğrafları) kimi soyut resimlerle büyük benzerlikler taşır. Güçlü mikroskoplar, eskiden görülemeyen ama keşfedilmeden de önce resimleri yapılmış (özellikle Kandinsky tarafından) mikroplar dünyasını bize sunar. Uzay fotoğrafları, astronomi ölçüleme resimleri, bazen, şaşılacak derecede süprematist resimleri andırır.

Soyut sanat, çıplak gözün görmediği biçimleri hangi akla sığmaz raslantı sonucu keşfetti? Gerçek soyutlamanın bir aldatmaca olduğu sonucunu mu çıkarmalı bundan? Yıldızlı bir gök, neye dayanarak bir yulaf tarlasından daha az figüratiftir? Çıplak gözle görülmeyecek denli ufak ama laboratuvar insanı için fil ya da at kadar gerçek varlıklar, neye dayanarak soyut biçimlerdir?

Doğrusu şu ki, kimi soyut sanatçılar, düşmanlarının onlara yönelttiği "insandışılaştırma" suçlamalarını hiçbir zaman kabul etmedi. Öyle ki, içlerinde en geometrik olanlar, 1930'dan sonra kendilerini, meydan okurcasına, "somut" sanatçı diye tanımlıyorlardı.

Willy Baumeister şöyle yazıyordu: "Soyut resim, insan ve yaşamla kırılma anlamında soyut değildir. Sanatçının izlenimleri tümüyle doğaldır. Ayrıca, su yüzeyleri, dalgalar ve kum, ağaç kabuğu, yerbilimsel oluşumlar, dal yığınları,

doğadaki hiçbir oluşum ve çeşitleme, bugünkü resme yabancı değildir."

Çok yolculuk ettiğim için (1948'den itibaren İskandinavya'ya ve bu, Kobra'yı Paris'e getirmemi sağladı. 1957'den itibaren Japonya'ya, 1958'den itibaren Birleşik Devletler'e), Paris'in sanat evreninin göbeği olmadığını görebilmiştim. Paris'te New York okuluna karşı öylesine çıngar koparıldı ki, sanat merkezinin her zaman Paris olduğu, Paris okulu üstünlüğünün, dünya tarihinde değilse bile Batı tarihinde, ilk kez ve yalnızca bugün Atlantik aşırı "barbarlarca" tehdit edildiği sanılabilir. Oysa olaylara sükunetle baktığımızda, Fransa'nın nadiren sanatın merkezi olduğunu farkederiz. Batı sanat dünyasının merkezi, yüzyıllar boyunca Roma oldu. Öyle ki, Poussin kendini Romalı kabul etti, İnstitut de France halen, hiçbir şey değişmemişcesine bir Roma ödülü vermeyi sürdürür. Aslında bir şeylerin değişmesi İzlenimcilik'le birliktetir. Fransa, sanat tarihinde kuşkusuz ilk kez önderliği ele aldı. Ancak bu uzun sürmedi. Modern Stil[3] Belçika'da, İngiltere'de, Katalonya'da ve Avusturya'da Paris'ten daha önemli oldu. Paris okuluna hiçbir borcu olmayan Munch, Hodler, Ensor, Klimt, çağdaşlarının çoğuyla eş değer ya da onlardan üstündür. 1906'dan 1910'a dek Fransa, Fovizm ve Kübizmle, yeniden meşaleyi eline alır. Ama Almanya, aynı dönem, bu okullar kadar önemli iki okul yaratmıştır: Dresden'de Ekspresyonizm, Münih'te "Blaue Reiter". Tabii olağanüstü ilgiyle karşılanacak bir akımı, Fütürizm'i ortaya atan İtalya'yı hesaba katmazsak.

1917'de avangard Paris'te değil, "Stijl"le, Hollanda'dadır. 1920'de avangard hala Kübizm sırtından geçinen Paris'te değil, Sovyetler Birliği'ndedir. Orada, önemli ölçüde İtalyan Fütürizm'inin mirasçısı yeni bir sanat doğar. Dada, İsviçre'de ve New York'ta doğmuştur, Paris'te değil.

İki savaş arasında, Fransız resmi eski zaferlerine yaslanarak yaşar. Picasso, Braque, Chagall, Léger ya da Matisse; büyük adlar 1914'ten önce ortaya çıkmıştı. Fransız resmi, iki savaş arasında, 1924'deki Gerçeküstü bombayı hesaba katmazsak, en kötü uygunculuğa düşer. Bu şaşırtıcı vasatlık dönemi, Fransız sanat tarihçilerinin, Paris dışında bir sanat olmadığını yazmasına engel olmaz. Oysa o dönemde Almanya, olağanüstü "Bauhaus"u yaratıyordu.[4]

İki savaş arasında Paul Klee, "Bugün yeryüzünün iki sanatsal başkenti Berlin ve Paris'tir" diye yazıyordu. Bunu okuyan Paris'li eleştirmenler ve tacirler, 1960'da New York okulunun iddiaları karşısında yapacakları gibi, sırıtmış ya da diş gıcırdatmış olmalılar. Ancak bu tavır hiç işe yaramadı! Başka sanat başkentlerinin büyüyüp pazar üstünlüğü kapmalarının Paris'li resim tacirlerinin ürkütmüş olması anlaşılabilir; eleştirmenlerin ve sanatçıların niye bunca rahatsız olduğunu anlamak ise daha zor. Bana öyle gelir ki sanat başkentleri çoğaldıkça daha fazla ülkede büyük sanatçı olacak, elimize çok daha fazla sevinme nedeni

geçecektir.

Bu kitabın tek amacı, yirmi beş yıllık bir yaşayan sanatın (kendini kimi serüvenlerine özellikle adamış bir eleştirmenin yaşadığı sanatın) havasını olduğu gibi yansıtmak, o yılların gerçekliğini pekiştirecek somut belgeler (yazı, mektup) ortaya koymaktır. Kurtuluş'u izleyen yıllarda Picasso'ya halef gösterilen sanatçının André Marchand olduğunu, genç ressamlar arasında Danny'nin sivrildiğini, Musée National d'Art Moderne'de alelacele düzenlenen bir Paul Klee sergisinin kimseyi ilgilendirmediğini kim anımsar ya da bugün sanatla ilgilenen gençler arasında kim bilir? Aralarında bizim de bulunduğumuz, "Picasso uzaklaşıyor..." diye yazan ve iki yeni ustayı, Kandinsky ile Klee'yi öne çıkaran birkaç kişi dışında, kim?

Sanılır ki "yeni figürasyon" soyut sanat ardından bağlantısız bir göktaşı misali belirmiştir. Hiç öyle olmadığını göreceğiz. Benim gibi 1949'dan itibaren Kobra deneyini yaşamış olanlar, Vendôme meydanındaki Drouin galerisinde, Art Brut'ü, Jean Fautrier'yi ve Jean Dubuffet'yi keşfedenler, sonra hemen her yıl gittiğim İngiltere'de Francis Bacon'la karşılaşmış olanlar için, bir yeni figürasyonun çıkacağı kuşku götürür şey değildi. Çok az kişinin inandığı bu devrime dikkati çekmek için, 1960'da gerçek bir basın kampanyası yürütmem gerekti. Böylece "tek yol soyut"a tutunan pek çok arkadaşımla aram açıldı. Bu küskünlük, bir yıl sonraki "buhran"la birlikte (onu da, tıpkı "yeni figürasyon" gibi, benim yarattığımı iddia ediyorlardı) daha da arttı.

Ama bu kitaptaki bazı okuyucu mektupları, sanat eleştirmeninden ne çok şey beklendiğini, dualar gerçekleştirmeyince sövülen, güzel hava estirmesi doğal karşılanıp dolu ve fırtına zamanı lanetlenen bir tanrı bellendiğini gösterecektir.

Mektuplar mı? Binlercesinden yalnızca birkaçı. Yirmi beş yıllık bir sanat defterinin bu canlı işaretleri, değiştirilmeden aktarılan güncel yazılar gibi, anın tam havasını verirler. Denir ki, tarih her zaman yaşandıktan sonra yazılır. Doğrudur. Siyasal tarih gibi sanat tarihi de öyledir. Bu yaşayan sanatın tarihi de, yapı, çatı, sanatçı portreleri, akımların tanımlanması bakımından yaşandıktan sonra yazıldı. Haksızlık etmeden dürüst bir yargı getirmek, ancak mesafeyle mümkündür. Ama bu sanat tarihine bir güncel dosya biçimi de vermek istedik.

Sanatçı portrelerinin sınırlı listesi, karşılaşmalarıma, beğenilerime, dostluklarıma dayanarak yapıldı. Eksiksiz bir liste değil bu, ama kapalı bir liste de değil. Kitabın yeni baskılarına başka incelemeler, başka yazılar eklenebilir.

Eksikler mi? Elbette. Bazıları bilinçli. Hiçbir şeyin suskunluk kadar anlamlı olmadığı bilinir. Ama büyük hayranlık duyduğum kimi sanatçılar da, eleştirmen yaşamımın raslantıları onları gereken anda yoluma çıkarmadığından, burada hiç temsil edilmediler, ya da çok az. Sanatın yaşamıyla sıkıca ilişki kurmuş bir

yazarın serüveni ardında söz konusu olan çağdaş sanatın serüveni olduğuna göre, hile yapmak istemedim.

Bu kitap, 1944-1969 yıllarından tutkusuzca söz edebilecek geleceğin sanat tarihçisine zemin hazırlayabilirse, belli bir işlev görmüş olacaktır. Ama o yılları yaşamış, söz ettiğimiz sanatçıların çoğuyla dostluk etmiş, bazılarıyla hala dostluk eden bizlerin tarafsızlık taslaması da saçma olurdu.

Yine umarız bu kitap, bazı basmakalıp işleri, alışılagelmiş düşünceleri sarsacak, çağdaş sanat konusundaki düşüncemizi tek sözcükle arıtacaktır. Örneğin, avangard konusundaki düşüncemizi. Bu kitap, plastik sanatlar alanında yirmi beş yılda oluşmuş çeşitli avangardlar üzerinedir. Ama bazen kendi kendimize, avangard (öncü sanat) nedir, artçı sanat nedir, diye sormak zorunda kalıyoruz, çünkü ikisi arasındaki sınır bugün pek kötü tanımlanıyor. Bir akademik ressam için, Bernard Buffet avangard sanatçıdır. Bir soyut sanatçı için, Bernard Buffet tumturaklı (pompier) ressamdır. Bir pop ressam için soyut ressamların çoğu tumturaklı ressamlardır. Yani hep kendinden daha klasik, tumturaklı biri bulunabildiği gibi, insan her zaman sollanabilir de.

Durum daha da karmaşık bir hal aldı. Bir zamanlar artçı sanatın akademik olduğu, avangardın canlı sanatı temsil ettiği kuşku götürmezdi. Bugün bu da kesin olmadığı gibi, iki kutup arasında illa ılımlı sayamayacağımız bol sayıda sanatçı var.

Avangard, genel olarak, kavganın içinde olan, henüz kabul edilmemiş, çarpışması gereken, satılmayandır. Delacroix, 1882 yılında avangard'dı (Dante ve Virgile cehennemde), 1860'da Saint - Sulpice kilisesinin fresklerini[4] yaparken artık avangard değildi. O sırada, avangard'ı, bir yıl önce Salon'a alınmayan Manet ya da o yıl atölye açan Courbet temsil ediyordu. Yani avangard sanatçılık, geçici bir durumdur. Van Gogh, ömrü boyunca avangard sanatçı kalabilmişse, otuz yedi yaşında öldüğü içindir. Seksen yaşında belki Louvre'un tavanına resim yapacak, öldüğünde askeri törenle gömülecekti.

Devlet cenazesiyle toprağa verilen Braque da avangard sanatçı olmuştu, ancak 1907'de.

Kimseye yaşlandığı için sitem edilemez. Ömründe bir kez avangard olmak en büyük saygıyı gerektirir. Bağışlayıcı olmayan, yaşam boyu avangard kalmamak değil (zaten bu belli bir yaştan sonra gülünçtür), tumturaklı bir zihniyete sahipken avangardı çıkarları için kullanmaktır. İzlenimcilikten bu yana tüm akımların kendi öz klasikleri, tumturaklı sanatçıları oldu: peşlerine takılıp son gemiye tırmanan, her seferinde gemiyi batıran. Anlamlı bir durum: eskiden avangard sanatçı olmak kimseye cazip gelmezdi, istemeden Cézanne ya da Van Gogh olunurdu; öyle olunduğu için kahrolunurdu. Cézanne, yaşamı boyunca Salon de

la Peinture'e girmeyi arzu etti. Oysa bugün akademik olmak pek onurlandırıcı değil. Herkes avangardlığa soyunuyor.

Bu olgu yalnızca soyut sanatta görülmez. Degas, İzlenimcilik'i ticarete dökmüş Albert Besnard için, "Bizim kanatlarımızla uçuyor!" diyordu. İnstitut üyeleri, bugün ya İzlenimci'dir ya Fov. Kübizmin de çok çabuk, bir ölçüde Gleizes ve Metzinger gibi, tam ölçüde kübizm hocası André Lhote gibi, akımı hizaya sokan klasikleri, tumturakları oldu. Bir sanat hizaya getirildiğinde, akademileşmesi artık kaçınılmazdır. Ya öğretildiğinde, ne demeli!

William James, "Her öğreti üç durumdan geçer. Önce saçma ilan edilir, saldırıya uğrar. Sonra doğru, doğal, ama sıradan olduğu söylenir. Nihayet gerçek önemi teslim edilir, onu keşfetmiş olma şerefine düşmanları da sahip çıkar" diye yazdı.

Plastik sanatlarda da böyledir. Öyle ki, her avangard'ı kaçınılmaz olarak onu akademileştiren takipçileri öldürürler. Sürat çağımızda, olaylar çabuk gelişiyor. Avangard salonlarımızda, bienallerimizde, yaratıcı sanatçılarımız arasına pek çok tumturaklı sanatçı karışıyor. Ama avangard bir Salon'un varlığı olası mı? Bunun düşüncesi bile saçma değil mi? Bir sanatın, Salon gereksinimi doğuracak kadar uygulayıcısı varsa, o artık avangard değil, birkaç canlı sanatçı etrafında toplanmış bir takipçiler kalabalığıdır. Bana "ya Reddedilmişler Salonu?" diye karşı çıkılabilir. Üstüne bastınız. Reddedilmişler Salonu, birkaç İzlenimci ile pek çok akademik ressamdan oluşuyordu, bu unutuluyor.

Bir başka olay beni Londra'da, Royal College of Art'ı gezerken çarptı. Öğrencilerin çoğu Pop Art yapıyordu. En şaşırtıcı olanı, öğrencilerin Pop Art yapması değil, saygıdeğer "Royal akademisyen" hocaların, gerek konu, gerek uygulama açısından skandal yaratmayı amaçlayan resimleri sunarken takındıkları saygılı tavırdı. Şunu da eklemeliyim: bunlar resimden çok birer anti-resimdi. Yirmi beş yaşındaki gençlerin, Van Dyck ve Turner'den çok uzak bir ifade biçimine kendilerini kaptırmaları anlaşılmayacak şey değil. Ama Akademi'nin, hocalar aracılığıyla onları onaylaması, işte bu, dünyanın tersine dönmesiydi.

Sevinmemiz, kendi kendimize çağın değiştiğini, Van Gogh'la Cézanne'ın bugün Paris Güzel Sanatlar okuluna hoca, İnstitut'ye üye, Modigliani'nin Güzel Sanatlar'a genel denetmen olabileceğini, Verlaine'in Académie Française'de erdem ödülleri dağıtabileceğini mi söylemeli? Bu o kadar kesin mi? Bugün de lanetlenmiş ressamlar yok mu?

Bu lanetlenmiş ressamlar, daha doğrusu dünün büyük lanetlenmiş ressamlarının gölgesi, akademisyenlerimizin uykusuz gecelerini zehirler. Akademisyenlerimiz bu nedenle, kendileri gibi resim yapmayan sanatçıları bir kez daha lanetlemek sorumluluğunu taşımayı özellikle istemezler. Royal College of Art'

Art'taki "Hard Edge" ve Pop Art, çağdaş sanatın zaferi değil, yanılma korkusunun felce uğrattığı Akademi'nin istifasıdır. Bütün bunlar hangi sonuç için? Ressamlık mesleğini öğrenmeden hocaları tarafından onaylanan, yaşamları çeşitli burslarla garantilenmiş, hatta bazen tacirlerle anlaşmalar imzalayan öğrenciler böylelikle büyük sanatçı mı olacak sanılıyor? Fazla zor bir yaşam birçok dehayı tohumunda öldürmüştür kuşkusuz, ama pek kolay bir yaşam da arayış eğilimini çabuk süpürür. Genç sanatçılar erkenden kontratların ve fiyat listelerinin kontrolü altına girince, erken tükenirler.

Fransa'da aynı durumu Roma Ödülleri'nde görürüz.

Villa Médicis'de yatılı öğrencilerin sergilediği resim ve heykeller Londra'daki Royal College of Art'takilerden çok daha çekingen olsa da, tıpkı onlar gibi, öğrenci çalışmaları denen şeyden uzaklaşma, çağdaş sanata "erişme" eğilimi gösterir. Bu nedenle, İzlenimci, Dışavurumcu çalışmalar ve demir heykeller görebilirsiniz. Paris Ecole des Beaux-Arts öğrencileri, İngiliz ve Amerikalı benzerlerine göre geride, ama onlar kadar modacıdırlar.

Yaratıcının hep, ya moda önünde giden ya da ona karşı duran bir bey olduğunu anımsayalım. Cézanne'ın, Gauguin'in, Van Gogh'un büyüklüğü, biraz da yoldan sapıp, başkaldırmış olmalarıyla ilgilidir. Onlar, İzlenimcilik'in büyük itibar gördüğü dönemde, İzlenimci kalıtı başka yolları sürdüler. Seurat da öyle. Braque ve Picasso, onca taklitçinin Kübizm yapmaya koyulduğunu, İzlenimcilik'e tepki olarak yarattıkları akımın akademileştiğini gördüklerinde Kübizm'den caydılar, alay olsun diye büyük klasik derslerden esinlenmiş resimler yaptılar. Picasso daha sonra, o mükemmel İngresci portrelerini bozacaktı. Buna karşılık André Lothe akademi açtı ve nice ressam nesline Kübizm'in reçetelerini öğretti.

Öte yandan, sanatçılar zihniyetlerinden çok tekniklerine göre sınıflandırılırlar. Teknikleri etiketlemek, zihniyet akrabalıklarını etiketlemekten kolaydır. Örneğin Mathieu'yü, Wols'un ve Hartung'un, hatta Kandinsky'nin yanına yerleştirirler. Oysa Mathieu en iyi anlarında Géricault'ya, daha kötülerinde Boldini'ye çok daha yakındır. Gerçekten, Mathieu'de bazen, onu geçmiş yüzyıldaki sosyete ressamlarının berbat akademizmine düşüren bir kolaylık, bir şatafat, gösteriş, pembeler, morlar düşkünlüğü vardır. Soyut, insanı şaşırtır, yaşayan ressamları gerçek yerlerine koymayı engeller. Konu, öykü, resmin içinde olsun olmasın, ne önemi var. Önemli olan mizaç, özgün hava, fırçadır. Çağdaş ressamların gerçek soy zincirini ancak böyle bir muhasebeyle bulabiliriz.

Etienne Marcel, soyut (ara sıra) olduğu için mi Brancusi ve Arp'a yakın sayılacak? Aslında o, doğrudan Rodin'e ve Gaudi'ye bağlıdır. Kübizmden çok Modern Stil'le akrabadır.

Sonuç olarak, bize öyle geliyor ki, avangard terimi özellikle yanlış kulla-

nılmakta, harcanmaktadır. Avangard sanatçı, çağdaşlarınca çok zor kabul edilen, buluşlarının izini geleceğe düşüren sanatçıdır. Kısaca, anlaşılmayan, zamanına göre ilerde, eğer ressam sa hiçbir resim satmayan, mimar sa çizdiği binaların hiçbiri inşa edilmeyen adamdır. Bir lânetlidir, ama şansı yaver giderse ve gene ölmezse, başındaki bu lânetin kalktığını görecek, belki ünlü ve zengin olacaktır. Modigliani ve Van Gogh, kırklarından önce ölmeselerdi paraya ve üne kavuşabilirlerdi. Artık avangard olmayacaklardı. Avangard, sanatın gençliğidir, her gençlik gibi geçer, yerini yeni bir patlamaya bırakır.

Bugün avangard ünvanını, çoğu kez yetenekli ama ün ve siparişlerle avangard'da memurlaşmış sanatçılara vermeye yatkınız. Otuz yaşı devirdiklerini söylemeye yanaşmayan cilveli yaşlı kadınlar gibi yerlerini kaptırmak iste¬meyen sanatçıların avangard aldatmacası, sorunun bir diğer yönü. Üstelik bugün pek çok genç sa¬natçının ülküsü, Van Gogh gibi lânetli ressam olmak. Ama başarılı bir lânetli ressam. Şu acı gerçeği seçemiyorlar: başarıya ulaşmış bir Van Gogh artık Van Gogh olmazdı. I. Napoléon, Bonaparte'la pek az ortak yönü kalmış bir bey değil miydi?

Çağdaş sanatın ilk kavga dönemleri, mutlu dönemlerdi! Akademizmle avangard sınırlarının iyi çizilmiş olduğu, iki karşıt kesimi temsil ettiği dönemler! Bougereau'nun[5] dostlarıyla Monet'ninkileri karıştırmak hiçbir şekilde mümkün değildi. Akademi'nin ayrıcalıkları, salonları, nişanları, siparişleri vardı. Avangard, birkaç tabure için büyük kavgalar vermek zorundaydı. Büyüklerinin yoksunluk ve sıkıntı yıllarıyla ödeyip kazandıkları yerlere, çok sayıda genç ve daha az genç oturdu. Başlarına altın harflerle "avangard sanatçı" yazılı kasketler geçirdiler.

Neyse ki 1945-1950 yıllarında, soyut sanatın "kahramanlık yılları"nın bir evresini yaşadık... Soyut sanat o sıralar gerçekten avangardı temsil ediyordu, yani Paris'te yalnızca bir Salonu (Yeni Gerçekler Salonu ve daha ufak bir ölçüde Mayıs Salonu), çıkar gütmeyen, gözüpek kadınların yönettiği birkaç ufak galerisi, Rockefeller'den çok Victor Chocquet'ye[6] benzeyen tek tük koleksiyoncuları vardı. Soyut sanatın dünya çapındaki zaferi, garip şekilde, akademizm ile avangard arasındaki sınır çizgilerini değiştirdi. Az çok akademik ressamlar, artık rahatça soyutun "resmi resim" olduğunu söyleyebiliyor. Soyut sanatın, kendisinden sonra çıkan "sol" rakipleri de ("yeni figürasyon", "pop art", "yeni gerçekçilik"), gerçekten avangard kabul edilmeyecek kadar süratle bir yer edindiler güneşte. Resmî Akademi'yle resmî avangard bir yerde ratlaşırsa, kaygı duymak kaçınılmaz.

"Elleri üzerinde yürüyen Bay Prudhomme'dan[7] sakının" derdi Jean Cocteau.

Madem tam karışıklık içindeyiz, karışıklığı uç noktalarına götürelim. Müze yöneticileri, muhtemeleni "çağdaş sanat moda oluyorsa 1900'lerin resmî ressamları da artık lânetli sayılır" düşüncesiyle, mahzenlere utançla yığdıkları "1900'ün pompier'leri"ni[8] yeniden ışığa çıkardılar. Birer sosyete ressamı, altına boğulmuş birer portreci olan Boldini ve Sargent (İzlenimcilerin, Kübistlerin, Fovların zaferi ardından cehennem katına indirilmişlerdi) yeniden ortaya çıkarıldı, tozları alındı, muzafferce gösterildi. Avangard'da uzmanlaşmış bir galeri, Bougereau'nun çıplaklarını sergiledi. Dali, bir Meissonier'e saygı sergisi düzenledi. Barselona'daki Sagrada familia'[9]nın Katalan mimarı Antonio Gaudi'nin yapıtı üzerine, hiç yazılmadığı kadar yazı, hatta kitap yazıldı. Öyle ki 2000 yılına yaklaştıkça sanatta kendimizi 1900'e daha yakın buluyoruz.

1962'de Dekoratif Sanatlar Müzesi, ressam ve heykelcilerden objeler (nesneler) istediğinde, "Bauhaus"un ve çocukları, sanayi estetikçilerine nasıl saldırılacağını düşünmüyorlardı herhalde. Mathieu'nün, üst kabuğuna kumaş gerilmiş bir çeşit istiridyeden oluşan üçgen yatağı, Benraht'ın dev istiridye kabuğu şeklindeki banyo küveti, Chavignier'nin uzun bacaklı kuş biçimindeki tuvalet masası, Crozals'ın tüyleri kalkmış kuşu andıran duvar saati, Martine Boileau'nun, üzerine oturulunca sanki dörtnala koşacak başsız hayvan iskemleleri, Brô'nun yengeç gibi yürüyebilecek yazı masası... Bütün bu eşyaların biraz çılgın bir antikacı dükkânından çıktığı sanılabilirdi.

"1900 aramızda"nın doğurduğu bir başka anlamlı sonuç: bazı sanatçılar, XVIII. yüzyılın melekleri uğruna yabanıl ya da primitif (ilkel) denilen sanatlardan, özellikle Afrika sanatından soğudu.

Ama çağımızın zenginliği şurda ki, kimi alanlarda XIX. yüzyıl sonunu pek andıran bir "sanat için sanat" anlayışı görülürken, kimi sanatçılar da mühendisle, mimarla birlikte çalıştı. Birinciler geçmişimize eğilirken, ikinciler geleceğimizi hazırladı. Pop Art'çılar bize nesnenin şiirselliğini aktarırken onlar teknolojinin şiirselliğini aradı. Bu sanatçılar sehpa resmini terkederek ya da onu sadece bir ilkörnek olarak kullanarak, sanatın demokratikleşmesini, kentsel ve sanayi uygarlığımızın gerçek ifadesi bir sanatı mı müjdeliyorlar?

Bu sanatçılar, müzenin yaşayan sanatı öldürdüğünün bilincine vardı. Müzeler, genellikle geçmişin sanatçılarının gömütleridir. Oraya, saygıyla eski resimleri yığarlar; yontulmuş çakmaktaşlarını, eski kaşıkları, boyalı parşömenleri yığdıkları gibi. Ama yaşayan bir ressamın müzeler için çalışması akıl alır şey değildir. En kötüsü, çoğu bununla böbürlenir. Oysa böylece yaşamın ve toplumun doğal devresi dışına çıkmaktadırlar. Havaalanları, fabrikalar, yemekhaneler, bürolar, büyük yerleşim merkezleri, yeni kiliseler için çalışmaları daha olağan değil midir? Ünlü ressamların çoğu, birkaç milyarderin ince marangozu oldu.

Bu arada yeni kentlerimiz çirkin, hüzünlü ve donuk. Sokaklarımızı, yollarımızı bir kitle sanatı, bazen ekip sanatı olan reklam canlandırıyor. Reklamcılığın bazı aşırılıklarını yersek de, kentlerimizin reklam panosuz pek gri olacağını da yadsıyamayız. Mimaride onca sözü edilen çokrenklilik anlayışı, şimdilik sadece reklam afişleri aracılığıyla uygulanıyor. DS 19'un[10] önü, heykel iddiasıyla ortaya çıkan pek çok şeyden daha güzel değil mi? Gerçi 1914 savaşı öncesi Marinetti, 1923'te Le Corbusier, benzer şeyler söylemişti, ama aynı sözlerin bugün bir daha yinelenmemesi için bir neden değil bu. Yirminci yüzyılın hesapları yapıldığında, altın kitaba ya da yüzyılın us kitabına Bazaine'in ve Manessier'nin[11] adlarının büyük harflerle yazılacağı kesin değilken, Citroën ya da Ford'unkinin küçük harflerle yazılacağı mı sanılıyor? Biçim yaratısı tarihinde pek çok önyargıdan kurtulmanın zamanı geldi. Dedemizin gözlükleriyle bakıyoruz sanata. Sanat kimi zaman hala birkaç galeri ve müze içinde görülse de, sokaklarda daha şimdiden koşturduğunu çok geç fark etmemeye dikkat edelim.

Yirminci yüzyılımızda, soyut ya da non-figüratif diye tanımlanan plastik sanatların (resim ve heykel) belirişini insan tarihinin en şaşırtıcı, aynı zamanda da en önemli olaylarından biri diye tanımlamak, sanırım işi abartmak olmaz.

"Bu beliriş aynı olağanüstü yarım yüzyılda, fizikte kuantik fenomenlerin, değişkenlik (endeterminasyon) ilişkilerinin ortaya çıkmasıyla ve kimi temel biyoloji gelişmeleriyle karşılaştırılabilir."

STEPHANE LUPASCO
Science et Art abstrait
Julliard, 1963.

"Büyük sanat artık figüratif değil."

ANDRE MALRAUX,
Cannes, 1959.

Görüntü Çağı

Söz çağından sonra (ortaçağ şiiri daha çok sözlüydü ve ressamlar İncil'den sahneler aracılığıyla gözlere "hitap ediyordu"), yazı çağından sonra (matbaanın icadından fotoğrafın keşfine dek kitap kraldı), yeni bir çağa, görüntü çağına girdik.

Söz sıkıyor. Bir söylevi, duayı, konuşmayı dinlemekten hoşlanan adam sayısı az. Yapıtlarını okuyan şairleri hala dinlemeye gidiliyor ama isteksizce ve ufak gruplar halinde. Bir spiker radyoda üç dakikayı aşsa sıkıyor. Sinema tiyatronun büyük izleyici kitlesini aldı götürdü, sinema çılgınları yedinci sanatın sessiz zamanlarını özlüyor. Kitabın üstünlüğü ise, en azından salt yazılı kitabın üstünlüğü, epeyce tehlikede. Bunu gayet iyi anlayan yayımcılar, okuyucunun zevkine hitap etmek için kitapçı dükkânlarını resimli kitaplar, sanat ve fotoğraf albümleriyle doldurdu. Becerikli bir düzenleme sayesinde, gazeteler heyecan yaratan fotoğraflarla, karikatürlerle "resimli" hale geldi. Radyo renkli bir ifade kazandı. Sesler, gerçekçi ya da gerçeküstü imgeler uyandırır oldu. Sayısız spor programında maçlarla yarışları dinlediğinizde, onları "gözlerinizle görmüş gibi" oluyorsunuz. Radyoda müzik de betimli, tiyatro oyunları sinemaya daha yakın. Zaten radyo, taşınabilir ufak televizyon yaygınlaşıncaya dek idareten kullanılacak bir araç.

Kuşkusuz bütün bunlar günümüzde ressamların gördüğü saygınlığı açıklıyor. Picasso, Chaplin kadar ünlenmiş. Sanat kitaplarının, çağdaş resim röprodüksiyonlarının (albüm ya da posta kartı biçiminde) büyük bir alıcı kitlesi

var. Yaşayan sanat ustalarının resimleri lüks otomobiller kadar pahalıya satılıyor, değeri tescillenmiş yapıtlar, icat belgeleri kadar büyük servetler getirebiliyor.

Sinemacılar, fotoğrafçılar, ses teknisyenleri, ressamlar, sayfa düzenleyicileri, sahne yönetmenleri, afişçiler, terziler, vitrinciler, dansçılar çağımızın liderleri oldu. Modaları yaratıyorlar, batırıyorlar, zevklerini kabul ettirip bir zamanlar nasıl yazıyla hüküm sürülmüşse bugün görüntüyle hüküm sürüyorlar. Hitler'le Mussolini, o iki büyük hatip, kitleleri becerekli bir sahne düzenlemesiyle kendilerine çekmişti, iyi konuşmacıdan çok iyi oyuncuydular; büyülenmiş seyirciler karşısında bir trajediden görüntüler sunuyorlardı.

Ressamlardan, görüntü teknisyenlerinin verdiklerinden başka şeyler istememiz şaşırtıcı mıdır?

Ressamlardan az şey beklemiyoruz. Artık doğayı yeniden imgelemelerini, ya da onu bozmalarını, ya da bir başka bağlama oturtmalarını kabul etmiyoruz. Ressamların yeni biçimler düşünmesini istiyoruz. Ancak, güneşi dantelli bir tekerlek olarak gösteren primitife (ilkel) yaklaşacak kertede büyük bir soyutlama gücü, yeni işaretler verecek kadar sivri bir başkalaştırma yeteneği gösterdiklerinde bizi hoşnut edebiliyorlar. Halkın imgeleme yetisinin gücünü düşünsünler. Bütün bir primitif mitoloji, başkalaştırmaya garip bir eğilimle doğdu. Yarı-kadın, yarı-balık denizkızları, insan başlı deniz yılanları, sfenksler, yarı-insan yarı-at yaratıklar, ejderhalar, palmiye-kuşlar, Pan ve şeytan... Gerçeküstücü ressamlar, başkalaştırmayla çağdaş bir mitoloji yaratılabileceğini anlamışlardı. Ama onlar daha önce varolan efsane görüntülerini çağdaşlaştırmakla yetindiler. Venüs bir banyo küvetinde doğdu, Santor[12] bir dikiş makinesine vuruldu, Diana[13] melon şapkalı, siyah takım elbiseli bir bürokratla evlendi vb. Bu başarısızlık, bize yeni işaretler yaratmanın olanaksız olduğunu düşündürtmemeli. Daha şimdiden, özellikle Miro ve Léger bizlere yeni mitolojiler sunuyorlar.

İzleyici, biçimle tasviri birbirine karıştırma eğilimindedir. Soyut sanat onu şaşırtır, çünkü "hiçbir şeyi betimlemez". Ama sanatçı hep bir karşı koyandır. Öykücü görüntünün her yere egemen olduğu bir çağda, soyut sanatın serpilmesi doğaldı. Çizginin bir eğri meydana getirmeden önce de bağımsız bir yaşamı, simetriler, asimetriler ve umulmadık ritmlerle dolu bir geleceği vardır. Boşlukta kıpırtısız durduğu andan itibaren varlığını benimsettirir. Daha sonra, idareyi kendisine bırakan bir elle götürüldüğünde (Mallarmé'nin idareyi sözcüklere bırakması gibi) gergin ya da şehvetli, yırtıcı ya da nükteli olacaktır. Ama bu André Malraux'nun diyeceği gibi "biçimleri üslup kılan" çalışmadır.

Hat, üslupla değişir. Müslümanlarda geometrik, Vikinglerde barok, 19. yüzyılın arabeskinde esnek ve rahat, İngres'de dinlendirici, Delacroix'da abartılıyken, yirminci yüzyılda gerginleşir, Picasso ya da Atlan'da kasılıp köşeli

bir yol, René Huyghes'un cuk oturmuş terimiyle, bir "acımasızlık çizgisi" olur, Miro'da fantastik ve nükteli, Hartung'un dünyasında romantik ve müzikli bir hal alır.

İmgenin görülür dünyayı her yerde anımsattığı, insan çalışmalarını ve sevinçlerini, bilimin şaheserlerini ve şiddetini, savaşların acımasızlıklarını anlattığı, hiçbir uygarlığın ayak basmadığı son yeryüzü cennetlerini keşfettiği bir çağda, sanatçının insanı tanımak için daha gizemli yerlere yönelmesi, bakışını kendine çevirmesi, "açıkça belirtilemeyenlerin evreni"ni incelemesi doğaldı. Apollinaire, bu evrenin, daha o yaşarken gerçek olmaya başladığını söylemişti.

Resim sanatı konuyu bastırdı. Diderot dahi, "resim yapmaya koyulmadan önce diz çöküp "Tanrım, beni modelden kurtarın!" diyen zevk sahibi bir delikanlıdan söz ediyordu.

Resmin artık konusu yok mu deniyor? Var, ama tek konusu, tek modeli var: ressamın kendi. Resim, yaratıcısını anlatır oldu, tıpkı roman, şiir, hatta deneme gibi. Şiir ve resim, artık bilinen biçimlerin evrenini anlatmıyor, kendini açıkça göstermeyeni, açıkça belirgin olmayanı yansıtıyor.

Bu kaygı, dört "tuhaf" ressam, Piero della Francesca, Greco, Georges de La Tour ve Vermeer'de de (Proust'un çılgınca sevdiği) vardı. Bir zamanlar ikinci derecede ressam olarak tanımlanıp bugün usta kabul edilen bu dört ressam da ("ikinci derecede" edebiyatçılar olarak görülen Nerval'in, Cobière'in, Laforgue'un, Lautréamont'un ustalıkları aynı şekilde kabul edildi), resme kendilerini koyuyorlardı.

İmgelem ressamları Jérome Bosch, İhtiyar Breughel, Rembrandt, Goya da öyle. Gerçekte esas gerçekçi ressamlar, imgelem ressamları değil midir? Madem bütün olguların derin anlamı iç psikolojilerinde yatar... Sokaklarımızda Praksiteles'in[14] "Hermes"[15] lerinden çok, Bosch'un hayvan başlı insanlarının ya da stilize zenci masklarının benzerleri görülür. Daumier'nin burjuva suratları Ingres'inkilerden daha "gerçek", Picasso'nun bir çıplağı Maillol'un[16] Venüs'ünden daha "gerçekçi".

Bu bir sözcük oyunu değil. Asıl, kafaları bulandıranlar, bayağı bir yeni-gerçekçilik'i göklere çıkarıp sanatçıyla izleyici arasındaki hendeği büyütmeye çalışanlardır.

Boyun eğen, izleyiciye inen sanatçı, geriler, çünkü hep geri bir zevkin kölesi olur. Gerçek yaratıcı kâşiftir, yeni biçimlerin habercisidir. Delacroix artık kimseyi şaşırtmıyor. Zamanında çileden çıkarıyordu. Saygılı bir kalabalık her gün İzlenimcilik Müzesi'ni geziyor. Seksen (hatta daha az) yıl önce Monet sergilerine sirke gider gibi, yani gülmeye gidilirdi. Bugün bir pasta takvimini, içinde Cézanne, Gauguin, Van Gogh varsa, hemen alıyorlar. Yaşadıkları dönemde, izleyici,

resimlerinde canavarımsı biçimler hariç hiçbir gerçek görmüyordu. İlk trenler çok süratli (yani saatte kırk kilometreyle) gittikleri için pencereden bakınca manzarayı ayrıntılarıyla seçemeyenlerin torunları, bugün saatte yüz yirmi kilometre hızla giden trenin penceresinden aynı manzarayı zorluk çekmeden görebiliyor.

Nesneyi alışkanlık yaratır. Bir at, aslında Atlan'ın biçimleri kadar olağanüstü bir biçimdir. Ya zürafaya, kabuklu domuza, denizatına ne demeli? Bir kâse, Arp'ın biçimleri kadar soyuttur. Ama kullanımı, kâseyi gerçekçi biçim kılar. Alışılagelen gerçekçi, beklenmedik olan olağanüstüdür.

Eğer makine -çağdaş evrenin o altüst edici olayı- sanatçılara pek çekici gelmemişse (Fütüristler ile Fernand Léger dışında), sanatçının varolma nedeni yansıtmak değil yaratmak olduğundandır. Yontucu nesneyi betimlemez, bir nesne yaratır. Marcel Duchamp'la Picabia'nın 1912-1915'ten beri, hiçbir işlevi olmayan makineleri ciddi ciddi resmedip, Fütüristlerin makinacılığa tapınmalarıyla alay ederken belirtmek istedikleri buydu... Yararcı olan zanaatsaldır, sanat ise, hesapsız bir çalışma.

Resim, gösteri olmadan önce, bir biçim ve renk düzenidir; heykel de bir oylum düzeni. Bunu anlayıp kabul etmek, çağdaş sanatın alanına girmektir. Resim konuyu zaptetti, ona egemen oldu, onu içinde eritti. Artık «işte güzel bir manzara resmi" değil, "işte güzel bir Bonnard"; artık "Nusch Eluard'ın portresi, iyi bir portre" değil, "Nusch Eluard'ın portresi, iyi bir Picasso" deniyor.

Bilincine varılan bir başka olgu, resim artık doğaya öykünmese de doğanın resimlere benzemeye koyulduğudur. Thames'in havası Turner'dan beri bambaşkadır. Kadınlar, Memling'in, Watteau'nun, Renoir'ın, Van Dongen'in, Matisse'in resimlerine benzedi. Elmalar Cézanne'dan, limonlar Braque'tan beri farklıdır. Akşam, Seine kıyısında biraz uzunca kaldık mı, "Şu güzel Marquet'ye bak" diyoruz ve kasap camekânındaki derisi yüzülmüş dana, bir anda Soutine'in bir resmi oluyor.

Bir de gelip çağdaş ressamların gerçekçi olmadıklarını söylerler hala! Hadi ordan... Delocroix, Barikatlarda Özgürlük resmini yaparken Kandinsky'den daha mı gerçekçiydi? Kim gördü Özgürlük'ü? Ya taşı Cumhuriyet'e dönüştüren o akademik yontucular! Niçin Özgürlük'ü ve Cumhuriyet'i kadın görünümünde sunarlar? Bu iki sözcük dişi[17] diye mi? O zaman niçin Özgürlük'ü ve Cumhuriyet'i sıçanlarla, istakozlarla, kirazlarla, tirsi balıklarıyla, lalelerle ya da yine dişi olan başka herhangi bir şeyle betimlemiyorlar? "İlle de gerçekçilik" partizanları, Kübizmi hala hazmedemezler ama, ortaçağ ressamlarının (hatta ne yazık ki bazı çağdaş ressamların) melek resmi yapmasını pek doğal karşılarlar. Melek resmi yapmak küp resmi yapmaktan daha gerçekçi, ha? Küp de neymiş!

Oysa hepimizin birer koruyucu meleği yok mu?

Ama Jean Cassou'nun pek isabetle açıkladığı gibi, burjuvalar, çağdaş sanatı doğaya benzemediğinden fazla, kendi üsluplarına, burjuva sanatı üslubuna benzemediği için kınar. Benzeyen sanat ister burjuvalar. Ancak gerçeğin kendi algılanışlarına benzeyen bir sanat. Jean Cassou[18], burjuva üslubun, İtalyan Okulundan, Hollanda okulundan on sekizinci yüzyıl Fransız okuluna dek gelişmesini gösterdi. Bu üslup, burjuvanın XVIII. yüzyılda yaptığı kendi devriminin tutuculuğunu, yaşayan sanatın sürekli devrimi karşısına dikti.

Üsluplar değişir. Büyük sanatçılar kalır. Manet İzlenimcilik'i aşmıştır, Picasso kübizmi.

Sanat, tipleri yaratır. Manet'yle Renoir'ın modelleri, iğrenç ve gülünç gösterildiklerini düşünüp bu sanatçıların resimleriyle alay etti. Oysa bugün, ondokuzuncu yüzyıl sonunun erkekleriyle kadınlarını ancak o sanatçıların yarattığı biçim ve hatlarla düşünüyor, üstelik güzel de buluyoruz.

Soyut sanatın başlangıç noktaları ve gelişmesi (1910-1944)

Soyut sanatın ne olduğunu tabii artık herkes biliyor. Yakında bunu ezel ebed bildiğini ileri sürmeyen kalmayacak. Oysa daha 1950 yılında, Lianello Venturi şöyle yazıyordu[19]: "Bugün soyut sanattan söz ettiğimiz zaman, Kübizm'i ve ondan türemiş sanat akımlarını kastediyoruz."

Lionello Venturi, figürsüz resmin doğuşundan kırk yıl sonra bu yeni estetiği iki satırla baştan savıyor, soyut sanatı, herhalde yanlışlıkla, aslında karşıtı Kübizm'le karıştırıyordu.

Şunu anımsamak yeterli: Kübistler nesnenin gerçek bir dökümüne, anatomik incelemesine giriştiler, soyut sanatçılar ise sık kurulan bu yakınlığın ne denli anlamsız olduğunu görmek için nesneyi kullanmama kararı aldı.

Üstelik Kübizm zaman içinde sınırlanmış kaldı. Oysa aynı dönemde doğan soyut sanat, durmadan gelişti, değişti, zenginleşti. Kübizm yalnızca bir okul oldu. Soyut sanat ise, harikulade biçimde genişleyen bir harekettir.

Modrian'ın yapıtıyla ışıyan soyut sanat hareketinin[20] içindeki neo-plastisizm, Hollandalı bu büyük püristin (arılaştırıcı) deyişiyle, her şeye karşın "köklerini kübizmden almış" görünüyor.

Bu anlamda 1913'te Apollinaire, Kübizm'in aşılmasını şöyle öngörüyordu[21]:

"Yepyeni bir sanata doğru gidiliyor, edebiyat için müzik neyse, bu sanat, bugüne kadar düşünülmüş resim için o olacak."

"Arıtılmış resim olacak bu, müziğin arı edebiyat olduğu gibi."

"Yeni ressamlar karşısında, yalnızca eşsiz ışıkların uyumundan gelen coşkular duyulacak."

Zaten kimi Kübistler, "konu"yu yan çizip resimlerine yalnızca "resim" adı takıyorlardı. Apollinaire, "Tümüyle yeni bir plastik sanat bu. Henüz başlangıç döneminde. Ve dilediği kadar da soyut değil" diyordu.

Kübist ressamlar üzerine yazdığı kitapta Apollinaire, bir soyut resmin doğuş öyküsünü anlatır, daha doğrusu aktarır. Bu öykü zira Pline'da[22] da yer alır.

"Apel bir gün Rodos adasına Protogones'i görmeye gider, Protogones'i atölyesinde bulamaz. Yaşlı bir kadın, boş bir resim levhası önünde beklemektedir. Apel, adını bırakmayıp, tablo üzerine eşşsiz maharette bir çizgi çeker. Protogones dönüşünde çizgiyi görür. Apel'in üslubunu tanır; çekilmiş çizginin üzerine daha ince bir çizgi çeker. Bu çizgi öyle ustaca çekilmiştir ki insan tabloya baktığında üç çizgi görür gibi olur.

Apel ertesi gün gene gelir, gene aradığını bulamaz ve o gün çektiği çizginin inceliği Protogones'i umutsuzluğa düşürür. Uzun süre bu tablo, üstüne zar zor seçilen çizgiler çekilmiş değil de, tanrı ve tanrıçaların resimleri yapılmışcasına hayran bırakır meraklıları."

Soyut sanat, görüldüğü gibi tümüyle yeni değildir.[23] Tarih öncesi uzmanları, magdalenyen ve azilyen dönem sonunda, mağaralarda, gerçekçi resmin ortadan kalkıp bir işaretler, küçük dallar, noktalar sanatına yerini bıraktığına işaret eder. Özellikle Fransa'da Masd'Azil'de, "hiç bir şey betimlemeyen" toprak kırmızısı motiflerle süslü, yassı çakıl taşları bulunmuştur.

Soyut sanatın hep varolduğu rahatlıkla ileri sürülebilir, Müslümanların geometrik sanatlarına, Vikinglerin, Gallerin barok süslerine, Merovenjiyen, Prekolombiyen sanatlara, Afrika ve Oyanus (Tapalar) sanatlarına, halk sanatlarına (özellikle Britanya'da) selam çakıp, bu sanatın tarih öncesinden bugüne nasıl geliştiği gösterilebilir.

Ama bu eski sanatlara göndermeler hiçbir zaman tanıtlayıcı değil. 1955'te soyut sanat memurları Galya sanatını yandaş ilan ettiler, André Breton bir Arap-Viking sanatı keşfedip bu sanatın Gerçeküstücü estetiğin habercisi olduğu söyledi. Niçin olmasın? Bunlar pek ciddi şeyler değil. Çağdaş sanatçıların çevresinde hep, aşağı yukarı her avangardın üzerine kuşkuyu çeken, onu değerden düşüren zirzoplar ve megalomanlar göreceğiz.

Soyut sanatın yeni sanılmasının nedeni, bu estetik hareketin Fransa'da otuz yıllık bir gecikmeyle zafer kazanması, daha doğrusu otuz yıllık bir gecikmeden sonra Paris okulu nezdinde kabul edilip değerlendirilmesidir.

Kendini evrenin sanat merkezi sanma alışkanlığını edinmiş Paris, Rusya'da, Almanya'da, Hollanda'da patlak veren sanat olaylarına çok hafiften kulak

kabartıyordu. Oysa 1910 civarında, Paris Okulu sanatçıları Kübizm'deyken, Rus sanatçıları soyut sanat yapıyordu.

1900'den az önce atölyesine girip "anlatılmayacak güzellikte, iç ışıkla aydınlanmış" bir resmi şaşkınlıkla keşfeden Kandinsky'nin öyküsü bilinir. Kandinsky, tuvalde yalnızca, "içeriklerini kavrayamadığı biçimler ve renkler" görüyordu. Şaşkınlığı geçtiğinde, karşısında, resimlerinden birinin yan yatırılmış durduğunu farketti. Ertesi gün göz kamaşmasından eser kalmamıştı. Artık tuvali baş-aşağı yatırdığında dahi gözü resimdeki nesneyi seçiyordu ve bu nesne, ressamın daha önce duyduğu estetik keyfi duymasına engel oluyordu. Kandinsky böylece nesnenin resme zarar verdiği kanısına vardı, ama tam figürsüzlüğe ancak on yıl sonra geçti. Kırk dört yaşındaydı. Kandinsky'nin ilk soyut yapıtları, demek bir gençlik itisinin doğurduğu sonuçlar değil, otuz yaşına dek ciddi bir bilimsel kariyer sürdürmüş ve artık olgunluğa varmış bir İzlenimci ressamın araştırmalarının ürünleridirler.

Kandinsky soyut sanatın babası kabul edilir. Genellikle bazıları bu ünvana karşı çıkar, Kandinsky'den önce soyut resim yapmış oldukları ileri sürülen ve Fransa'nın tanımadığı Rus sanatçıların adlarını sayarlar (Curlianis, Mansurof gibi). Aslında bu kavgalar önemsizdir. Bu kavgalar sadece, Kandinsky yolunun bir yalnız adam yolu olmadığını, "keşfi"nin[24] toplumun ortak bir içgüdüsünü karşıladığını kanıtlarlar.

1913'te, Rus Maleviç, beyaz fon üzerine ünlü siyah karesini yapmaya başlamıştı ; yurttaşı Tatlin, ilk kabartmalarını sergiliyordu. Aynı yıl Hollandalı Piet Mondrian soyuta geçiyor, iki yıl sonra onu Van Doesburg, sonra Vantongerloo izliyordu. Yine 1913'te, Alman ressamlar Franz Marc ve August Maoke, soyut çalışmalara başlıyorlardı.

Ertesi yıl Apollinaire, Larionov'un ve Gonçarova'nın 1909-1911 arası gerçekleştirip "Rayonnisme" (ışıncılık) adını verdiği, kendisinin "olağanüstü bir estetik buluş" diye tanımladığı soyut yapıtları Paris'e gösteriyordu.

1916'da Sophie Taueber ile Arp, Zürih'te dadaizm çevresinde biraraya geliyor, çok geçmeden de soyut estetiği benimsiyorlardı.

Fransa'da Delaunay, 1912'den beri ilk döner ritimlerini yapıyordu; ertesi yıl karısı Sonia, Blaise Cendrars'ın Sibirya Demiryolunun Düzyazısı'nı soyut ritmlerle resimledi.

Muazzam bir isimlendirme yeteneğine sahip Apollinaire, ilk soyut Fransız ressamının araştırmalarına "Orfizm"[25] adını takıyor, "Modern Stil" etkilerini taşıyan, resimle müzik, sesle renk arasındaki uyumları vermeye çalışan Kupka'nın bileşimlerini aynı çizgide görüyordu.

Demek ki soyut sanat, 1918'den önce, ustalarını, özel kurallarını, bir ölçüde

de varacağı noktayı bulmuştu. Van Doesburg, bir ineği yöntemli biçimde soyutlamaya tabi tutarak arı biçimlere nasıl varıldığını deneylerle göstermişti. Mondrian, sanatını çarmıh biçiminde billlurlaştırmıştı. Brancusi'nin sanatını yumurta biçiminde billurlaştırması gibi. Van Doesburg'un, Vantongerloo'nun ve Mondrian'ın atılımlarıyla Leyden'de doğan De Stijl dergisi, bu yeni okulun estetik kurumlarını yayımlar oldu. De Stijl'in yayımına 1913'te, Van Doesburg'un ölümüyle son verildi.

Geniş izleyici kitlesi, daha o dönem böylesine verimli bir hareketten yarım yüzyıla yakın bir süre nasıl haberdar olmadı?
Soyut sanatın, çağdaşı Kübizm'e kıyasla bir şanssızlığı vardı: dağınık bir hareketti.

Rus devrimi sonrasında, bütün diğer avangard hareketler gibi çok önemsenen[26] soyut sanat, Batı'da bolşevik sanatı olarak görüldü. Braque ve Picasso'nun Kübizm'i büyük başarı kazanırken, soyut sanat Paris'ten uzak kaldı.

Ama S.S.C.B., süratle, yığınların daha kolayca yakınlaşabileceği, propaganda aracı olabilecek çok daha öykücü bir sanatı göklere çıkardı. Rus avangard sanatçıları sustular, ya da vatanlarını terkettiler. Larionov'la Gonçarova, Diagilev'in Baleleri'nin peşine dekoratör olarak takıldılar. Tatlin ve Maleviç'in adları Rusya'da unutuldu. Tek bilinen, 1935'te ölen Maleviç'in, tabutsuz ve kolları haç biçiminde gömülmek istediğidir. Kandinsky, Almanya'ya geçti.

Soyut estetik araştırmaların merkezi, Rusya'dan sonra, Almanya -savaşta öldürülen Franz Marc'la August Macke'den yoksun kalmasına karşın- olacaktı. Mimar Walter Gropius, ressamlardan Lyonel Feininger, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, 1920-1930 arası, Dessau'daki, sonra da Weimar'daki "Bauhaus"larda coşkulu bir ressam, dekorcu, heykelci nesli yetiştirdi.

"Bauhaus"larda, aslında soyut sanatın çağdaş tekniklere tüm uygulamaları denendi. Klee yönetiminde soyut vitraylar, Muche yönetiminde şimdi bütün büyük mağazalarda moda olan soyut desenli kumaşlar yapıldı. Moholy-Nagy, heykellerinde pleksiglas kullandı. Ayrıca soyut filmler,[27] soyut baleler, motorla hareket eden devingen cisimler, hatta eski Çin yöntemlerinden esinlenerek soyut maytaplar yapıldı.

Ne yazık ki soyut sanat, serpilirken, ansızın, ikinci kez mimlendi. Rusya'dan kovulmuş avangard sanatçılar, nazizmin yükselişiyle Almanya'dan kovuldu. "Bauhaus" kapanınca, sanatçıları dağıldı. Gropius, Feininfer ve Moholy-Nagy ABD'ye gittiler. 1913'te, Paris'te Delaunay'den etkilenen Morgan Russel ve Macdonal - Wright, soyut sanatı Birleşik Devletler'e sokmuştu. Klee, İsviçre'ye sığındı. Kandinsky ,1933'te Paris'e geldiğinde yapayalnızdı, Neuilly'e yerleşti.

Soyut sanat ustalarının dağılması, bir kez daha bu yeni estetiğin zaferini engelledi. Hiç değilse Paris'te. Zira soyut sanat iki kez büyük zafer elde etmişti: önce Rusya'da, sonra Almanya'da. Bu yeni estetik, Paris'e bir yabancı, bir sürgün gibi geliyordu. Bu sürülmüşlük Paris'e yaradı. Nazi kıyıcılığı olmasa, dünyadaki sanatsal yaratı merkezi bugün Almanya'ydı. Bu aşağı yukarı kesindir.

1930'da Paris'te, *Daire* ve *Kare* adlı dergi çıkmaya başladı. Bu dergi, aynı ad altında (Cercle et Carré) bir sergi düzenledi. 1931-1937 yıllarında, soyut sanatçılar, Abstraction- Création (Soyutlama -Yaratma) adlı dernekte toplanmıştı. Abstraction-Création'un, yarısı Paris'te yaşayan dört yüz üyesi vardı; her yıl bir albüm yayımlıyorlardı. Domela, Herbin, Charchoune, Reth Otto Freundlich, Fernand Léger, Albert Gleizes, Massin, Miro, Baumeister, Hartung, Magnelli, yeni neslin en önemli soyut sanatçılarındandı.

Hareketin çalışmaları, 1939'dan 1944'e bir kez daha durdurulacaktı. Zulümler, üçüncü kez, gelişmeye başlayan bir okulu Paris'te dağıttı ve kırdı.

"İkinci Dünya Savaşından sonra şiirin garip köpürüşüne, toplumun dil istilasına uğrayışına tanık olduk. Bu dil niye sustu, ya da en azından söyledikleri neden önemini yitirdi, neden şimdi görsel sanatlar da bir barbar ordusu gibi toplumu istila etmeye başladı? İncelememiz gereken, sorunun tümüdür. Peşpeşe sergiler, peşpeşe açılan galeriler gördük. Her türde, her üslupta. Soyut sanat üstünlüğü ele geçireli, bu bolluk istilaya dönüştü. Soru yanıtlanmış değil: Bu püskürüş niye?"

G.RIEBEMONT- DESSAIGNES
Déjajadis, Julliard, 1958

1944-1946'da sanatın durumu

Kurtuluş'un ilânında, soyut sanatın büyük yaratıcıları ölmüştü. Kandinsky 1944'te Paris'te, aynı yıl Mondrian New York'ta, Robert Delaunay 1941'de, Sophie Taueber-Arp 1943'te, Paul Klee 1940'ta.

Mondrian'ın, Toulouse-Lautrec'ten sadece iki yaş küçük, Picasso'dan on beş yaş büyük olduğunu bilmekte fayda var. Soyut sanat tıpkı Kandinsky gibi, Mondrian'ın da olgunluk çağındaki keşif oldu. Van Doesburg'ün ve Herbin'in Braque'la yaşıt olduğunu, soyut sanat yaratıcılarının 1866 ile 1885 yılları arasında doğduğunu da bilmenin faydası var.

Kurtuluş'tan sonra çıkan ilk sanat dergilerinden biri, Le Spectateur des Arts'ı (Sanat izleyicisi) ele alalım. Burada, çılgın bir Picasso hayranlığı ve iki yeni ressamın öne sürüldüğünü görürüz. Francis Ponge, Fautrier'yi tanıtır; Marcel Arland, Dubuffet'yi.

O dönem "Rehineler" sergisine hazırlanan Fautrier'yi Francis Ponge şöyle selamlamakta duraksamıyordu: "Picasso'dan bu yana tanıdığım en ihtilalci ressam... Bana göre, bu görkemli yapıtın geçmişte bir benzerini bulmak için Michelangelo'nun Köleler'ine uzanmak gerekir."

Yeni ölen Kandinsky'nin birkaç yapıtını ise ufacık L'Esquisse galerisi sergiliyordu. Bugün otuz yaşına varmamış yeni ressamlar, Kandinsky'nin ölümünden sonraki ilk sergisinin düzenlendiği galeriden on kat daha geniş galeriler bulmaktadır (Kandinsky, yaşarken de Paris'te bir kez, 1919'te, Galerie Zak'ta sergi açmıştı). Serginin gizlice açılmasına rağmen fanatikler gösteri düzenleyerek, soyut sanatın yaratıcısına bu ürkek saygıyı dahi protesto ettiler, "Almanlar burda olsaydı böyle bir rezalete tanık olmazdık" diye bağırıp camları kırma tehditleri savurdular.

Paris, her şeye rağmen, soyut sanatı keşfedecektir. Haziran-Temmuz 1945'te,

Drouin galerisi "Somut sanat" başlığı altında Arp, Robert ve Sonia Delaunay, Domela, Freundlich, Gorin, Herbin, Kandinsky, Magnelli, Mondrian, Pevsner, Taueber-Arp, Van Doesburg'ün yapıtlarını sergiler, soyut sanatın yaratıcıları Paris'te ilk kez kendilerine yakışır bir galeri bulurlar.

Niye "Somut sanat"? Bu başlık Van Doesburg'un daha 1930'da dile getirdiği arzuyu yanıtlıyordu: "Soyut değil, somut resim; çünkü arayış ve kurgusal denemeler dönemini aştık."

Ya da Arp'ın şu düşüncesini: "Bence hiçbir nesneyi model edinmemiş resim ya da heykel, bir yaprak ya da bir taş kadar somut ve tutkuludur."

Paris, Kandinsky'yi gerçek anlamda Mart 1946'da, Drouin galerisindeki büyük retrospektifle keşfetti.

Paris'in soyut sanata nihayet hakkını verdiği sırada, yeni bir resim, yeni bir estetik doğuyor, bu estetiğin ana hatları Atlan'ın ve de Staël'in, Fautrier'nin ve Dubuffet'nin yapıtlarında seçiliyordu. Dubuffet kendini yirmi yıl boyunca aradıktan sonra, 1945'te ve 1946'da, ardarda, kömür, balçık, taş vb. gibi alışılmamış ve görünüşte kaba malzemelerle bir dizi Ülbüvari yapıt sergiliyordu. Epeyce bir skandala neden olan bu yapıtlar için, pek dengeli Marcel Arland, "Çok az sanat Jean Dubuffet'ninki kadar incedir" diyordu.

Yanlış anlamayalım. 1946 Dubuffet yılı gibi görünse de, eleştirmenler hâlâ Picasso'dan başkasını görmüyordu aslında. Picasso ölümsüz olmadığı için de ona bir halef seçildi: André Marchand. André Marchand, Kurtuluş'u izleyen yıllarda yeni neslin en büyük ressamı kabul edildi.

Kandinsky hiçbir büyük galeri bulamazken, André Marchand'ın geniş yankılar uyandıran sergiler açıp lüks kitaplar resimlemesi bugün tuhaf gelecek tir. O dönem Grüber'den de çok söz edilirdi. Londra'da, Tate Gallery'de retrospektifi düzenlenen Paul Klee ise, Paris'te hemen hiç tanınmıyordu.

Her şey birbirine bağlı olduğu için, izleyici çekmeye başlamış çocuk ve deli resimleri sergileri, hem Dubuffet'nin yapıtının anlaşılmasını, hem ilerde Klee'nin dehasına duyulacak coşkuyu hazırlıyordu.

Daha 1926 yılında, Paris'te bir galeri, deli resimleri sergiledi, ancak bu sergi göze çarpmadı. Kimi eleştirmenlerin ve belli bir izleyici kitlesinin bu yapıtlarla gerçeküstücülerin göklere çıkardığı otomatizm arasında ilişkisi kurması, bu az çok bilinçsiz imgelemelerin kan kaybetmiş bir figüratif sanata yeni kapılar açacağını anlaması için, Şubat 1946'de, Sainte-Anne Psikiatri Merkezi'nin düzenlediği "Akıl hastaları yapıtları" sergisini beklemek gerekiyordu.

1945'te İngiliz çocuk resimleri, 1946'da Güzel Sanatlar Okulu'nda İngiliz ve Fransız çocuk resimleri, benzer bir yığın serginin çıkış noktası oldu. Bugün bütün çocuk yuvalarında sergi salonları mevcut.

Çocuk yapıtçıklarının çoğalışı, Dubuffet'ye bir gün, ona her kentten postalanan çocuk resimleri karşısında, "Ne tuhaf! Şimdi çocuklar bana öykünüyor!" dedirtecekti.

"Toplumcu gerçekçilik"ten, M. Claude Roger-Marx'ın "Yeni Gerçekçilik"ine

Kurtuluştan sonra Komünist basın soyut sanatı destekledi. En azından Léon Degand'ın, Lettres Françaises'de soyut sanata bilinçli olarak ayırdığı bir köşesi vardı ve bu köşede yazılan yazılar, soyut sanatın yaygınlaşmasında büyük bir rol oynadı.

Ama 1948'de, Komünist Partisi soyut sanata karşı, adı henüz "Yeni Gerçekçilik" olan "Toplumcu Gerçekçilik" bombasını patlattı. Bu aslında pek etkisiz bir bombaydı, zira yeni gerçekçiliğin hizmetine girmiş ressamlar öyle vasattı ki en göz alıcı tanıtım dahi bu vasatlığı unutturamadı. Amblard'ın Fransa Makileri, Taslitzky'nin Toplama Kampındakiler'i, Fougeron'un[28] Paris Kadınları Pazarda'sı, bizi İzlenimcilik öncesine götürüyordu. Bu denli akıntıya kürek çeken bir devrim için, büyük yetenekte sanatçılar gerekirdi. Ama sanatta çağıyla birlikte yürümemek mümkün müdür? "Toplumcu gerçekçilik"in vardığı nokta, bunun olanaksız olduğunu kanıtladı.

Komünist Partisi'nin dergisi Arts de France'ta, M. Baublanc, soyut sanatçıları Amerikalılara "satılmış" olmakla suçluyordu.

Ortada öyle bir durum yoktu, ne yazık ki. Soyut sanatın bir pazar bulması ancak beş ya da altı yıl sonra olacaktı. Gariptir, soyut çok ender meraklı alıcılar bulduğunda, sanatçılar Amerikan pazarına hizmet eden becerikli tüccarlar olmakla suçlanıyordu; ciddi meraklılar koleksiyonlarına soyut sanat eserleri katmaya başladıklarında da aynı profesyonel iftiracılar, "Niçin soyut sanatla ilgileniyorsunuz? Kimse soyut almıyor ki! Soyut sanatın karın doyurmayan bir itibarı var, o kadar vb." diye yaygarayı basıyorlardı.

Jean Marcenac Komünist Partisi'nin sözcülüğünü üstlenip, "Soyut sanat gericiliğin sanatıdır. Kitlelere yaslanmıyor. Hiç bir şekilde toplumsal ilerlemeye hizmet etmiyor" diyordu.

Bu saldırılara "Yeni Gerçekler Salonu" komitesi bir manifestoyla yanıt verdi: "Beklenenin aksine, Komünist Partisi, hiçbir geçerli neden ileri sürmeden nesnel olmayan soyut sanata düşmanca bir tavır sergilemeyi doğru buldu. Bu tutum ile Komünist Partisi'nin ilk yöneticilerinin tutumu arasındaki çelişki üzerinde durmayıp, şu inançlarımızı ısrarla tekrarlıyoruz: sanatta her tür demagoji

kaçınılmaz olarak tapınmayı doğurur ve tapınma, insanları köleliğe götürür. İfade özgürlüğüne ve bizce insan bilincinin gelişip derinleşmesine en uygun olan, maddi ve manevi planda insan kurtuluşuna en fazla katkıda bulunabilecek sanatı yapmayı her zamankinden çok istiyoruz."

Komünist Partisi'nin saldırısı geleneksel figüratif resim savunucularını sevindirmeliydi. Aksine, pek öfkelendirdi. Bu antikomünistler, gerçekçiliği Komünist Parti'sine kaptırmış olmayı hazmedemiyordu.

M. Claude Roger Marx ve dostları, Fougeron'un karşısına çıkarılacak Komünist olmayan bir "yeni gerçekçi" aradılar. Güzel Sanatlar Okulu'ndan yeni çıkmış, bulantılı bir Modigliani üslubunda, usanmadan, bir çocuğun tuvaletteki serüvenlerini resmeden bir genç adam buldular, ona Eleştirmenler Ödülü verdiler. Bernard Buffet böyle öne sürüldü.

Nouvelles Littéraires hemen koca puntolarla, "Otuz yaşın altındakiler soyut sanata tepki gösteriyor" diye başlık attı. Bu biraz aceleci bir genellemeydi!

Bir işçiye bugünkü sanat hakkında mektup

Burjuva sanatını çok yanlış tanımladığını söylememe izin ver. Burjuva sanat İngres'dir, Chardin'dir; bugün Dunoyer de Segonzac'tır, Derain'dir ve daha az yetenekli, genellikle Fransız Sanatçılar Salonu'nda sergi açan, saldırganlıkları ve düş eksiklikleri, serüven ve gelecek korkuları burjuvazinin sanatçıdan beklediğine pek uygun düşen, manzara ve çıplak imalatçılarıdır. Totaliter ülkelerde de sanatçıdan istenen budur: Memurlaşması. Ressamlar, Güzel Sanatlar Okulu'ndan; mühendisler Politeknik'ten çıktı mı, her şey yolunda demektir. Oysa Modern Sanat ya da İzlenimci serüvenden bu yana Modern Sanat dediğimiz şey, bu ölçülerin dışındadır. Ne burjuva sanat, ne de proleter sanattır; sanattır kısaca.

Bugünkü sanat hakkında "herkese gına geldi" diyorsun. Herkes kim? *L'Humanité Le Figaro*, Enstitü mü? Bunlar, gerçekte, avangard sanata tepkinin üç temel direğidir. *L'Humanité*'yle *Le Figaro*'nun aynı noktada birleşmesi, yukarda söylediklerimi doğruluyor. Gerçekten, Fougeron'un Davidvari üslupla resmettiği *Haldeki Ev Kadınları ve Maden İşçileri*, burjuvaların gözünde Domergue'in hafif meşrep kadınları kadar güven verici. Eğer Fougeron'u *Le Figaro* savunmuyor, resmini burjuvalar almıyorlarsa, "proleter" sanat yaptığı için değil, Komünist Partisi üyesi olduğu içindir. Buna karşılık burjuva sınıfı ve devlet, "çağın tanığı" denen, otobüslere doluşup emekçileri resmetmeye giden gerçekçi ressamlara büyük tanıtım yapıyor. Her yıl bu "proleterci" ressamlara bir büyük sergi düzenlenir, Devlet Başkanının karısı açılışa gelir ve bu oldukça anlamlıdır. Picasso'dan

soyutlara, bugünün en değerli ressamlarını biraraya getiren Mayıs Salonu ise böylesi bir resmi kutsayışa layık görülmez.

Tarih öncesi resimleriyle ilgili, "yazı denemeleri dışında, hiçbir şey soyut değil" diyorsun. İster tarih öncesinde ister çağdaşlarca yapılsın, soyut sanat bir yazı denemesi değilse nedir? Yazı, yalnızca A'nın ve B'nin soyutlanması değildir. Aynı zamanda şifrelenmiş dil, işaret işlevini gören çizgi, kuşatan ya da birliği betimleyen dairedir de. Tarih öncesi soyut desenler, kavrayamadığımız simgesel ve efsanevi bir anlam taşıyor olabilir. Ama simge ve efsane yaratma hakkını bugünkü soyut sanatçılardan esirgemen bana tuhaf geliyor. "Kendilerini bu sanata adamış, halkı küçümseyen, halktan ürken genç burjuvalar" diyorsun. Bak işte, ressam arkadaşlarım bunu duysalar, çok gülüp çok üzülürlerdi. Ayrıca, "sınıflarının gerçek duygularını betimlemeye cesaret edemediklerini, halkın davasını savundukları takdirde de aç kalacaklarını" ekliyorsun. Nasıl bu denli yanlış düşünceler ileri sürebilirsin? Gene sanatçıların, İzlenimcilik'ten bu yana, özellikle burjuva bir resim yapmak istemedikleri için yoksulluk, sefalet içinde yaşadığını bilmiyor musun? Bir de "çılgınlıklarının konforu"ndan söz ediyorsun, sanki çılgınlığın kimi zaman da konforu varmış gibi. Başkalarına benzememek hiçbir zaman karlı değildir. Konfor, kitlenin, burjuvalarla proleterlerden oluşmuş kitlenin zevkine ayak uydurmaktır. Tabii bazı modern sanatçılar (ayrıca soyut olmayanlar) servet kazanıyor. Picasso'yla Matisse'in adlarını sitem olarak suratıma fırlatıyorsun. Ama Picasso'yla Matisse artık birer ihtiyar. Kırk yaşına kadar açlıktan geberdiler. Sanatçı, senin gözüne girebilmek için kurban mı olmalı? Paradan kokuşmuş toplumumuzda (ve sen işçi sınıfının da bu salgından kurtulamadığını bilecek durumdasın), dünya malıyla ilgiyi kesmiş çileci gibi yaşayan tek adam sanatçı mı olmalı? Sanırım başka hiçbir çevre, ülkülerini gerçekleştirmek uğruna her şeyden yoksun kalmayı göze almış bunca adam sıralayamaz. Bu nedenle bir Picasso'yla bir Matisse'in başarıları (Renault ya da Ford gibi işçilerin başarıları kadar nadir başarılar bunlar), bana skandal değil, kalabalıkların yoksul sanatçıları küçümseyişinden alınmış pek hafif bir öc gibi görünüyor. Çünkü kalabalıklar yoksulluğu sevmezler. Yığınla parası olan yıldızları alkışlarlar. Ve o yıldızların yeteneklerine hayran olmaktan çok aslında paranın ruhuna taparlar.

(*Cimaise*, 3 Ocak 1954.)

Bir maden işçisinin mektubu

Sevgili Ragon,
Bir emekçinin mektubuna verdiğin yanıt, kuşkusuz polemik yaratacaktır.

Sana kendi düşüncelerimi ve başkalarınkini bildirmek istiyorum. Bu işçi sana tam neler söylemiş, bilmem. Her neyse, soyut sanatı burjuva sanatı olarak nitelemekle hata etmiş. Çöküş sanatı demesi daha doğru olurdu. Tanımlamanın seni kızdıracağını tahmin ediyorum. Gene de bu sözcükte diretiyorum; açıklamaya çalışacağım. Soyut sanat, çöken toplumumuzun, çok harcadığı için tükenmiş bir dünyanın sanatıdır (elitler yorgun). Yeni ifade biçimleri arıyoruz, diyorsunuz. Ama hiçbir şeyi ifade etmiyorsunuz, çünkü hiçlikten bir şey çıkmaz.

Geleneksel sanata karşı olanların ağzından sık sık duyduğumuz nedir? "Her şey söylendi ve pek çok kez yinelendi" (benim görüşüme göre bu tartışılabilir, her zaman söylenecek bir şeyler kalır).

Soyut sanata kayan ihtiyar Cresson, 1946'da, önümde sık sık, "Yunan güzelliğinin mirasıyla yaşamaktan bıktık" derdi.

Bu bir neden mi? İnsan insan olalı yaşayabilmek için yemek yiyor, çoğalmak için sevişiyor. Ve önümüzdeki yüzlerce yüzyıl boyunca, yaşamak için yemeye, çoğalmak için sevişmeye devam edecek. Eğer atom bombasıyla intihar etmezse. Kimileri soyut sanatın insanın manevi parçalanışının sonucu, yani bütünsel parçalanışın başlangıcı olduğunu öne sürüyor. Bu çok akla yatkın.

Güzel, gerçeğin ihtişamının aksidir, dermiş Skolâstikçiler. Gerçek (yani doğru), yaşamın en yüce ifadesidir, derdi Gandhi. Kısaca sanat, gerçek sanat, yaşamdır.

Soyut sanat, bunların hiçbiri değil. Soyut sanatçının fizyolojik açıdan canlı olduğunu biliyorum, ama sanatı ölü doğmuş çocuktur; yaptığı resim var olmayan bir şeydir, insan ve insan çevresinde yaşayan her şey, yapıtında eksiktir.

Kesin olan bir şey var, o da savunduğun sanatın yalnızca bezgin estetlere (bir de züppelere diyerek sana haksızlık etmek istemiyorum) hitap ettiğidir. Büyük eksikliklerine ve kusurlarına karşın kafası sağlam kalmış halk, hiçbir zaman soyut sanatın tuzağına düşmeyecektir. Evet, arasıra burjuva aydınlardan böyleleri çıkıyor, emekçilerden de bir kişi çıkacaktır. Örneğin sen. Çünkü yanılıyorsun, soyut sanat karşısında şoke olan, burjuva (ya da kaba ruhlu adam) değil, insandır; manen, maddeten ölmeyi reddeden insan.

Sanat için sanat, anlamsızlıktır. Ne ayakkabı ayakkabı içindir, ne şapka şapka için. Ayakkabı ayak, şapka baş içindir. Sanatçı kardeşlerin, "Bu herif mutlaka şapkacılıkta çalışıyor, kıçına sıkı bir tekmeyi haketti, hem de ucu sivri bir ayakkabıyla" diye düşünecektir.

Genelde sanattan konuşacak kadar yetkili değilim belki, gene de halkın duygularını dile getirmeye çalışıyorum, bilinçli ve örgütlenmiş halkın. Bu sözcük, politika ve sendika yöneticilerinin ona yükledikleri anlamda kullanılmamıştır.

Constant Malva

Connaissance des Arts dergisinin 1955 Şubat sayısı için düzenlediği "Çağdaş Okulun başını çeken on ressam" anketi şöyle sonuçlanıyordu: Birinci: Bernard Buffet, sonra sırayla: Clavé, Lorjou, Manessier, Pignon, De Staël, Carzou, Minaux, Marchand, Bazaine. Bu on ressamdan hemen sonra gelenler: Grüber, Singier, Estève. Soulages, Vieira da Silva.

Dikkat edilecek noktalar: elli yaş üstü ressamlar listenin dışında bırakılmıştı ama Hartung, Bazaine'le aynı yaştaydı (elli bir), anketin ölçütlerine uyan Wols, Poliakoff, Atlan, Mathieu, Vasarely de ilk on beşin arasına girmemişti.

Anket soruları sanat dünyasından yüz kişiye (eleştirmenler, satıcılar, koleksiyoncular) yöneltilmişti. Hemen hepsi listenin başına Buffet ve Lorjou'yu koyuyordu.

Yves Klein'ın "Boş"u

İsteyerek yapılmış olmasa da, Yves Klein'ın sergisinin Charpentier'deki Modigliani sergisiyle eşzamanlılığını ferahlatıcı buluyorum. Bu Modigliani sergisi, inci kolyeli kaknem karılarla, kapıda bekleyen şoförlerle bana ne denli utanç verici görünüyorsa, Yves'in sergisi o denli sağlıklı geliyor.

Bu sergi tam nedir? Yves, iki bin kişiyi İris Clerc galerisinin beyaza boyanmış duvarları arasında düşünmeye davet etti. Açılışta kapıda kuyruk oluştu ve genelde açılışlara gitmeyen eleştirmenlerin (bu satırların yazarı dahil) dahi sabırla kuyrukta beklediğini gördük. "Aydın ve burjuva seçkinler" çoğunlukla küstü, kimi şikâyetlerden sonra sırasıyla itfaiye ve polis kuvvetleri geldi. Muhafız kıtası, tören giysileriyle kapı önünde sık sık nöbet değiştiriyordu. Boş bir oda önünde nöbet tutan devlet muhafızları, her şeye rağmen, güzel bir simgeydi.

Yves'in amacı bu şaklabanlıklar değildi, biliyorum, gene de oldu bunlar. Bu tür olayların, girişimin ciddi yanını azaltıp dada yanını güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Böyle bir sonuca karşı çıkacak değilim, çünkü avangard denen bugünkü resmin ciddiyetten gebermeye başladığı ve birtakım "saygısızlar" gereksindiği kanısındayım.

Ben de Yves gibi Japonya'ya gittiğim için, onun tek renklilik düşüncesinin zen budizmine bir şeyler borçlu olduğunu biliyorum. Çıplak odası da Ryoanji'nin taş bahçesini ve bazı «meditasyon" masalarını düşündürtmüyor değil... Ama bu düşünceler «Parizyen anlayış"tan öylesine uzaklar ki! Böyle bir deneyin ciddiye alınması isteniyorsa, işe, kapıya muhafız kuklaları dikerek, çağrılılara mavi içki ikram ederek, çılgınlığıyla ünlü bir galerinin duvarlarını kullanarak başlamamak gerekir. Yves, taban tabana zıt iki anlayış, dadacılık ile zen arasında bir seçim yapmalı. Ama şu da açık ki Ryoanji Paris'te kurulacak olsa, herkes ya da hemen

hemen herkes bu Japon bahçesini şaka kabul ederdi.

(*Cimaise*, Mayıs - Haziran 1958.)

İlk Amerika yolculuğumun düşündürdükleri

"Amerikan resmi nedir?" sorusunu "Amerikalılar nedir?" diye yanıtlayabiliriz. Genellikle Avrupalı bildiğimiz Marcel Duchamp, Max Ernst, Tanguy, Lipchitz ve öteki sanatçıların A.B.D. müzelerinde Amerikalı sanatçı diye tanıtıldığını görmek, hakikaten şaşırtıcı. Herkesin bildiği gibi, Amerikalılar (Kızılderililer, Siyahlar ve birkaç milyon Sarı ırktan insan dışında) Avrupalı göçmenlerdir. Amerika bu nedenle ister istemez Avrupa'nın sürdürücüsüdür. Ama bundan, Amerikan sanatı Avrupa sanatının bir koludur' sonucunu mu çıkartmalıyız? Birleşik Devletler'deki resim, nice taşra resmi arasında mı yer alır? Yoksa orada, Avrupa sanatına tepki olarak yeni bir sanat mı doğmuştur? Bu sanat, Paris Okulu'ndan çıkan sanat kadar ya da ondan önemli midir? New York bir sanat merkezi midir? İşte Birleşik Devletler'e giderken kendi kendime sorduğum sorular. Getirdiğim yanıtlar ise kesin değil, zira evet ve hayır kadar kolay bir şey yoktur. Her şeye karşın bir saptama yapmak zorundayız: yüz elli galerisi, sürekli etkin iki çağdaş sanat müzesi, pek çok bakıma Montparnasse'ı andıran sanatçı mahallesi olan New York, Paris Okulu'nun taşrası değildir. Eksikleri ve üstünlükleriyle New York Okulu diye bir şey var. Tam anlamıyla Amerikan olan bir resim var mı? O ayrı mesele. Amerikalı sanat eleştirmenleri, böyle bir şeyi bize kanıtlamakta diretiyor. Ama milliyetçilikleri onlara çoğu kez pusulayı şaşırtıyor. İçlerinden biri, Kline'ın üstünlüğünü kanıtlamak için Soulages'ın o birinci sınıf Amerikan ressamına öykünmekle yetindiğini ileri sürmekten çekinmiyordu. Ancak kendi savı açısından maalesef, Franz Kline'ın çizgisi 1950'de ortaya çıkmışken, Soulages kendi grafizmini 1947'den beri kurmuştu. Bu, Kline Soulages'a öykünüyor demek değildir. İkisinin de siyahı kullanmış olması üstünde durmamız fazla kolaycılık olur. Kline'la Soulages'ın sorunları birbirinden tümüyle farklıdır. Ama birinin tam anlamıyla Amerikan, diğerinin tam anlamıyla Fransız olduğunu kanıtlayabilir miyiz? Bir Amerikan sanat eleştirmeni, James Rtzimmons, "Pittsburg palet" terimini Kline için değil, Soulages için kullanmıştır.

Bugünkü sanat, bütün milliyetçiliklerin dışında yer alır. Daha dün Avrupa çapında bir olayken, bugün evrensel bir dil olmaya yönelik "Fransız" resmi de "Amerikan" resmi de benim umurumda değil. Beni çok daha fazla ilgilendiren, Paris'te çalışan ressamlar, New York'ta çalışan ressamlardır. New York'ta çalışan ressamlar, çoğu kez Paris'te çalışanlar ayarındadır. Tabii kırk beş yaşındaki nesilden söz ediyorum. Daha gerilere gidersek, John Marin, ne denli ilginç olursa olsun,

Matisse'e erişemez. Ama Poliakoff'un eserine duyduğum hayranlığı bilenler için, Rothko'nun yapıtını Poliakoff'unki kadar, hatta daha da önemli bulduğumu söylemem anlamsız olmaz. Yine çok içtenlikle, bir tek De Kooning'in, terazinin diğer kefesine konacak Manessier ve aynı ayarda daha on "Fransız" ressamdan daha ağır bastığına inanırım. Aynı ressam buna karşılık, Jean Dubuffet'den bence çok daha hafif kalır. Yeni akım içinde en iyi genç "Paris'li"lerimiz ayarında önemli sayıda genç "New York'lu" sayabilirim. Zaten bunu az ötede yapacağım.

Daha önce şu milliyetçilik sorununa dönelim. İcabında Jackson Pollock'u örnek bir "Amerikan ressam" olarak düşünebilirdim. Ama "Amerikan sanat" ından pek sık söz eden Kenneth Sawyer, Pollock'un "soyut ekspresyonistlerin en Avrupalısı ve en orijinali" olduğunu yazıyor. Pollock'a, otuz yıllarının Picasso'sunu, Masson'u, Miro'yu, Matisse'i, Hofmann'ı referans gösteriyor. O Hans Hofmann ki Birleşik Devletlerde çok önemlidir, hatta Amerikan resmi denen şeyin temelindedir, ama ABD'ye Almanya'dan sadece otuzların başında gelmiştir. Pollock'un ve Hofmann'ın etkileri yanısıra üçüncü çok önemli etki, De Kooning'inkidir. De Kooning de ABD'ye geldiğinde yetişkin bir adamdı ve çıkınında bugün hâlâ bağlı olduğunu iddia ettiği Flaman Ekspresyonizm'i getiriyordu. Profesör olarak da çok önemli olan Motherwell için Dore Ashton, "Fransız Kübist geleneğinin en sadık çocuğu" demiyor mu?

Elbette ABD'de doğmuş ressamlar, heykeltraşlar var. Onların da, tıpkı Hofmann, De Kooning, Gorky, Gabo, Lipchitz. Duchamp, Guston (Kanada doğumlu), Yunkers gibi, Paris yerine New York'ta yaşamayı seçmeleri, sanatsal yaşamın savaştan bu yana en önemli toplumbilimsel olayıdır kuşkusuz.

Birleşik Devletler'in sanatsal Avrupa'ya karşı ilk bağımsızlaşması, Japonya'ya bakarak oldu. Pasifik Okulu'ndan çok söz edildi. Aslında tek bir New York Okulu var. Bu terimi eğer Paris Okulu için kullandığımız anlamda kullanıyorsak. Yani özel bir akımın çevresinde toplanmış Okul değil, pek çok sanatçının çalışmak, yaşamak, yapıtlarını sergilemek için seçtikleri yer anlamında. Michel Tapié'nin düşleri dışında hiçbir zaman Pasifik Okulu diye bir şey olmadıysa da, savaştan hemen sonra Clyfford Still'le Rothko'nun Kaliforniya'da yaşadığı, Tobey'le Morris Graves'in Seatlle'ı belli ölçüde etkilediği bir gerçektir. Motherwell ve Guston'un gençlikleri de Los Angeles'te geçmiştir, Hofmann, otuz yıllarında Kaliforniya Üniversitesinde ders vermiştir. Ayrıca Çinli ve Japon halkın kalabalık olduğu bu şanslı batı kıyısında, Clyfford Still, Rothko ve Tobey, gerçekten üsluplarını bulmuştur.

Ama bu hazmedilmiş, aşılmış Japonculuk nereden "tipik Amerikan" sanatı oluyor? Burada Amerikan meslektaşlarımın düşünme biçimlerini anlamam artık mümkün değil. Üstelik, olağanüstü bir sanatçı olan Rothko'da bir Japon etkisi

kadar (bu Amerikan resminin diğer «babası» Gorky için de geçerli), Miro'nun etkisi de bulunur. Zaten Miro'nun Birleşik Devletler'de etkisi büyüktür. Rothko, belki daha uzaktan uzağa Turner'in dahi etkisini taşır. Daha tipik olarak Amerikan bir sanat olan actionpainting'in kökeninde ise Flaman Ekspresyonizm'i (De Kooning'de), Alman ekspresyonizmi (Hofmann'da) ve ayrıca baba Fovizm'imiz yatar.

ABD'deki çok zengin ve ilginç heykel sanatını ele alalım. Hemen, Calder'in Miro etkisinde kaldığını, kaynak makinesiyle lehimlenen heykele büyük ilgi uyandıran David Smith'in de, 1933'te Avrupa'dan, Julie Gonzales'le karşılaşmasının coşkun anısıyla döndüğünü görürüz. Amerikan heykelindeki etkileri sıralamak, onun değerini ufaltmak değildir. Ancak gerek resimde, gerek heykelde, Birleşik Devletler'deki sanatın aniden Amerikan toprağından fışkırmış bir ürün olmadığını farkediyoruz. Avrupa'ya köprü atılmıştır, Asya'ya da köprü atıldığı gibi. Ama Avrupa'dan uzanan köprüdeki yolcu trafiği çok daha yoğundur.

Bir süre önce milliyetçi bir Amerikalı sanat eleştirmeni, Fransız milliyetçilerini çileden çıkaran bir yazıda, "Amerikan resmi Fansız resminden sekiz yıl ilerde" dedi. Bu bana, aynı ciddiyet ve güvenle, "Mimaride barok üslup 1960'ta başlayacak" diyen diğer Amerikan gazetecileri hatırlatıyor. Üsluplar için artık önceden tarih alınacak demek ki. Amerikan resmi niye Fansız resminden ilerdeymiş, anlayamadım. He iki ülkede en avangard sayılan yapıtları ele alalım. Garip şekilde 1947'de, Wols ilk yağlı boya resmini sergiler, Pollock akıtma üslubunu başlatır. Hans Hofmann patlatılmış "Taşist" (lekeci) resim yolunda onlardan çok önce, daha 1937'de ortaya çıkmıştır ama, hemşerisi Hans Hartung 1925'den beri Taşist değil miydi? Action Painting modası ABD'yi kasıp kavurmadan çok önce, Paris, George Mathieu'yü tanıtıyordu. Mathieu uyandırabileceği tüm kuşkulara karşın, bu alanda en şaşırtıcı ressamlardan biridir.

New York resmi, besbelli Paris resminin ilerisinde değildir ama gerisinde de değildir. 1940'ta soyut Fransa'da yeraltına kayıp ABD'de hüküm sürerken, New York kuşkusuz ileride olmaktan söz edebilirdi. O dönem, Avrupalı göçmenlerin, özellikle Şikago'da bir "New-Bauhaus" kurup bu kentte ölen Moholy-Nagy'nin etkisi, New York'u evrensel sanatın avangard'ı haline getirdi. Ama Paris, her tür yaşayan sanat üretimini Avrupa'da imkânsız kılan beş savaş yılının açtığı arayı daha Kurtuluş' un ilk yıllarında kapattı.

Hem New York'ta, hem Paris'te, sözü geçen sanatçıların çoğu, sanatlarındaki olgunluk çağını 1947-1948'lerde yaşadı.

Paris'li ve New York'lu resimlerin ortak yanı, geometrik sanattan neredeyse tümüyle arınmış olmalarıdır (Albers ve Glamer gibi kıdemlilerle 1952'de

Paris'ten New York'a yerleşmiş Fleischmann gibi "Bauhaus" anlayışını sürdüren birkaç kişi dışında). Ama bu, Amerikan resminde tek akım "Soyut Ekspresyonizm", demek değildir. New York Okulu, bize genellikle "bir başka resim", bir "büyük yürek resmi" bir "şiddet resmi" olarak anlatılır. Ancak en önemli "Amerikan" ressamlarına dikkatlice bakacak olursak, çok ince, zarif ve iç dünyasına dalmış Rothko'yu, içedönük Guston'u, şiirsel Baziotes'u görürüz. Bunlarda hiçbir şiddet yoktur. Pollock dahi, son tahlilde, genelde çok hoştur. Tobey'in işlemeleri de ayrı. Şiddet yalnızca De Kooning'de, Kline'da, Hofmann'da görülür; özellikle de öğrencilerinde: Carone, Goldberg. Ve şiddeti de akademikleştiren bir alay takipçi. De Kooning ve Pollock yıldızlarının bir alay kuyruğu.

Ama her şeye karşın, ABD'de belki değeri bilinmeyen ya da az tanınan sanatçılar o "başka sanatı" gerçekten yaratıyorlar.

Değeri bilinmeyenler mi? Örneğin Joseph Cornell (elli beş yaşında). Süpriz kutularını nicedir yapıyor: likör bardaklı, pullu, deniz kabuklu, zemberekli, kum saatli. Hepsi büyük bir düşlem ve matraklık anlayışına sahip. Cornell, Marcel Duchamp'ın "ready-made"lerinden çıkarak özgün bir şeyler gerçekleştirmiş bildiğim tek sanatçıdır. Joseph Cornell'i neşeli bir borazan düttürüsüyle selamlıyalım. En iyi Amerika anılarım arasında yer alır.

İki yıl önce açılan Leo Castelli adında yeni bir galeri, bu yıl çok sözünü duyacağımız iki olay tanıtıyor: Jasper Johns ve Robert Rauschenberg. Jasper Johns, biraz Yves Klein'ın Paris'teki patlamasına benzetilebilecek dadacı bir patlama. 1958 Venedik Bienali'nde Amerikan bayrağını betimleyen bir resim sergileyerek büyük heyecan yarattığını anımsıyoruz. Bu arada kireç beyazıyla yok edilen bayraklarının ve nişan tahtalarının resimsel değerleri de var. Yutturmacadan söz etmek pek acelecilik olur.

Otuz iki yaşındaki Teksaslı Robert Rauschenberg ise beni tümüyle fethetti. Muhafaza edilmesi olanaksız ve bu nedenle satılmayan yapıtlarla işe başladı. Ama en matrak düşlemi kullanıyor, bitkilerle, ışıklarla, içi doldurulmuş kuşlarla nesne-resimler yapıyordu. İmgelemi güçlü sanatçı, daha sonra akıl almaz kolajlar gerçekleştirdi, tablolarına boya lekeleriyle kaplı bir şapka, Coca-Cola şişeleri, bir gravat ya da Eisenhower'in portresi türünde nesneler soktu. Bugün ise çıkartma denilebilecek şeyler yapıyor. Özgün yanlarından biri, dadacı anlayışla büyük bir resim bilgisini biraraya getirmesidir. Malzeme ve boya çeşidinin zenginliği, kompozisyonlarındaki güven, garip coşkunluğunun düzeyindedir. Rauschenberg, New York'ta olsun, Paris'te olsun, süratle bir örnekliğe ve alışkanlığa düşen sanata coşkularıyla yeni bir sevinç kazandırmasını bilen sanatçılardan.

Heykelde metalin, özellikle ham metalin baskınlığına rağmen, tahta çok şaşırtıcı sanatçılar ortaya çıkardı. Bu malzemede bilhassa iki kadın sivrilmekte:

Paris'te doğan ve 1937'den beri ABD'de yaşayan Louise Bourgeois ve Louise Nevelson. Louise Nevelson'un yapıtı karşısında bilhassa heyecanlandığımı söylemeliyim. Bir başka örneğine hiç rastlamadığım tuhaf bir yapıt bu. Louise Nevelson, tahta, tahta artıkları, kırık mobilyalar vb. şeyler kullanıyor, tıpkı demir heykelcilerinin demir hurda kullanması gibi. Onlarla sürprizli tuhaf kutular, boş katedraller, düşsel, gerçekdışı mimariler gerçekleştiriyor. Bu tahtalar siyaha boyandığından, ölümcül tekrenklilik, bütünün gerçekdışı görüntüsünü daha da arttırıyor. Nevelson'un heykeli, tanıdığım en şiirsel, en düşsü heykellerden biri.

ABD'de, sanatıyla yaşayabilen sanatçı pek azdır. Hemen hepsinin bir ikinci işi vardır. Çoğu, sanat okullarında hocalık yapar. Motherwell, Guston, Rothko, Baziotes... Hofmann, Stamos da öyle (ya da öyleydi). Heykelcilerden Lupton ve Ferber, dişçidir. Bu toplumsal olgu Avrupalıları şaşırtır, hele yukarda saydığımız Amerikan sanatçıların birinci sınıf Parisliler ayarında olduğu, en önemli Amerikan müzeleriyle pek çok koleksiyonda yer aldıkları bilindiğinde. Daha sonra, bu acı durumun eserleri ne denli olumlu etkilediği farkediliyor. Kuşkusuz Amerikan sanatçıları izleyici karşısında Parislilerden çok daha ödünsüz. Çoğu, sancılı ve alçakgönüllü: anlayışları 1920'lerin Montparnasse bohemininkine yakın. Uzun süre "Amerikan sanatı" olasılığına inanmayan resim meraklılarınca küçümsenmiş, toplum dışı tutulmuş bu sanatçıların yaşam tarzı, bugünkü saygınlıklarıyla da değişmedi. Paris Okulu resminin ihracat ürününe dönüşme tehlikesi ise giderek belirginleşti. Neyse ki New York Okulu'nun ressamları ve heykelcileri yapıtlarını henüz Avrupaya ihraç etme kaygısı içinde değil. Kuşkusuz bunu onlar yerine düşünenler çıkacaktır. Daha şimdiden düşünüyorlar da. Ama New York Okulu, bugünkü haliyle, oldukça coşku verici, oldukça sempatik bir aldırışsızlık, bitmemişlik, kaynama ve çılgın arayış havası sergiliyor.

(*Cimaise*, Kasım 1958.)

"Sanatın kesin müminlere ihtiyacı yoktur, tasası nereye gittiğini bilmek değildir. Ereğine doğru kendiliğinden ve kayıtsızca yol alır, çünkü atılım yapmaya, yayılmaya meyillidir."

FRIEDRICH NIETZSCHE

KİŞİLER

Georges Mathieu

Michel Tapié, Enformel sanatın temeli olarak iki sanatçıyı, Fautrier'yle Dubuffet'yi çıkardıktan sonra, Henri Michaux'yla Georges Mathieu'yü keşfetti.

Bir neslin ayırdığı bu iki ressam, işarete tanıdıkları öncelikle yakınlaşıyorlardı. Bu tavır onları Tobey'le, Uzakdoğu hüsnühattından etkilenen "Pasifik Okulu"yla, Miohel Tapié'nin geçici olarak destekleyeceği Paris Okulu ressamları Hartung ve Soulages'la birleştirdi.

Monsieur Plume'ün babası, büyük tadı olan şair, sert mizahçı Henri Michaux, Wols ve Dubuffet'yle aynı düzeyde değerlendirilecek bir ressam değildir. Röntgenler'i, karabasanları, hâlâ klasik gerçeküstücülükten kaynaklanır. Yazılar'ıyla meskalinin etkisiyle kondurduğu işaretler daha ilginçtir.

Başlarda Mathieu, Wols'un ve Bryen'ın etkisinde kaldı. Daha sonra Hartung'dan birçok şey kaptı: özellikte yatay ve geniş fırça vuruşlarını, hatta grafizminin otomatikliğini (özdevinimini). Lapicque'e ise, Godefroy de Bouillon'a Saygı, Mareşal de Turenne'e Saygı vb. gibi, matrak ve tumturaklı resim adlarını borçludur. Ama o zamandan beri çok öykünülen tüp boya tekniği ve bir çeşit özgür imza (Mathieu'nün bütün resimleri devsel imzalardır), ona ait buluşlardır.

1948'de tanıdığım Georges Mathieu, resme yeni başlamıştı; balgamlar, dölütler, vajinalar vesaireler yaptığı söyleniyordu. Gravat ve kolluklu beyaz gömlek giyen bu ince bıyıklı çok şık dandy, en tuhaf şakalarını yaparken dahi şaşırtıcı ağırkanlılığını yitirmezdi. Kimi zaman Buci sokağındaki bir manava girip kıvırcık salata satın alır, sonra onu yolda yürürken ilgisizce papatya gibi yolardı. Ya da, kasapta ufak parçalara böldürdüğü çiğ bifteği şeker gibi emerek gezinirdi.

Bir başka özelliği daha vardı Mathieu'nün. Hala o özelliğini muhafaza ediyor: Kralcıydı. Yüzü o dönem pek tanınmayan bir zatın portresi odasının başköşesindeydi. Adamın kim olduğunu soranlara Mathieu çok ağırbaşlı bir yanıtla karşılık verirdi: Monsenyör.

Monsenyör, Paris Kontuydu. Mathieu'nün yirmi yıl sonra değişmemiş olması, dandizmini, soyut sanatın Salvador Dali' si olarak görülmeyi başaracak kertede arttırması, tabii yüreklilik ve tutarlılık belirtisidir. Büyük tuvallerini yaparken dikkati üzerine çekme biçimi, sanatçının uygulamalı çağdaş sanat yaratısını sahiplenmesi yönündeki tavırları, ona bir yıldız kimliği kazandırmıştır.

Mathieu, Tokyo Batı Sanatı Müzesi müdürü Soichi Tominaga'nın iddia ettiği gibi, "Picasso'dan sonra en büyük Fransız ressamı" mıdır? Yoksa renkli basının, televizyonun, sinemalardaki aktüalite programlarının yaymaya çalıştığı gibi, Dali'den sonra en büyük palyaço ressam mı? Yoksa André Malraux'nun ileri sürdüğü gibi, "Batı'nın ilk hattatı" mı? Hiç değilse, görüş ve fikir sahibi bir sanatçıdır. O kadar da sık rastlanan bir şey değil bu. 1921'de Boulogne-sur-Mer'de doğan Mathieu, İngiliz filolojisini bitirip uzun süre en önemli Amerikan denizyolları şirketlerinin birinde, tanıtım şefi olarak çalıştı ve resim yapmaya 1942'de başladı. 1947'den sonra, tüplü resmiyle, yapıtını bir gösteri-resim'e dönüştüren sahneye koyma sanatıyla sivrildi. Ayrıca, 1947'de ilk lirik soyutlama sergisini düzenleyerek, 1948'de yeni Amerikan avangard okulunu getirerek, çok önemli bir animatör rolü oynadı. Önce 1950'de Drouin galerisinde, sonra Rive Droite ve Duborg galerilerinde açtığı kişisel sergilerle ilk başarılarını elde etti.

Miro ve Hartung, kuşkusuz işaret alanında Mathieu'nün halefleri oldular. Ama felsefeci Stéphane Lupasco'nun da dediği gibi, Mathieu, "karşıt gerilimlerinin metagrafisi içinde kendi kendilerine yeten bir işaretler evrenidir". Mathieu ayrıca bugünkü resme tarihsel tabloyu sokmuştur. Resimlerinin çoğunun adları tarihsel olaylara göndermede bulundukları için değil, büyük tuvalleri Meduza Sal'ı ve Scio Kıyımları yanına, korkmadan asılacak yegane çağdaş soyut yapıtlar olduğu için. Çılgın dandizmi, ne pahasına olursa olsun reklam merakı, aslında aşırı duyarlıklı bir ressam olan Georges Mathieu' den dikkatleri sık sık uzaklaştırıyor. Uzun süre benimkini de uzaklaştırdı.

Art brüt deneyi

"Yapılagelen, salon ve galerilerde görkemle sergilenen sanat, çoğunluğun gözünde sanat sözcüğüne layık olmayı başarabilse de, bizim gözümüzde, kişisel yaratı payının neredeyse sıfır olduğu, bin kez yenilenmiş taklitlerle yetinen, içeriği pek yoksul bir eylemdir. Biz onu, maymun gibi, sanatsal yaratıya öykünen ama sanatsal yaratı olamayan, sanatsal yaratının yerine keyfi parolalar, boş kuramsal sistemler koyan bir asalak kabul ediyoruz. İnanıyoruz ki gün gelecek, hatta o gün belki gelmiştir de, izleyici, yaygaracı profesyonel "sanatçı" topluluğunun nasıl bir aldatmaca üstüne kurulduğunu, bu sanatın "eleştirmenleri"nin ve tacir-

lerinin foyasını da anlayacaktır. O gün, bu uzmanların yazdıklarının boşluğu, yarattıkları ticaretin münasebetsizliği, çevrelendikleri yorumların saçmalığı ve bütün bunların sanatsal bir işlevle ne denli az yüklü olduğu ortaya çıkacaktır. Gerçek sanat, bizim anlayışımıza göre, başka yerdedir."

1948 Ekim'inde kaleme alınan bu bildirinin altında Jean Dubuffet'nin imzası var. Onu Michel Tapié, hatta Jean Paulhan (biraz daha incelikle), hatta André Breton yazmış olabilirdi.

Şaşırtıcı değil. Zira metni, yukarda adları sayılanların birlikte kurduğu Art Brüt Topluluğu' nun Manilestosu'ndan aldık.

"Başka bir sanat"ın peşine düşen bu adamlar, önce çocuk sanatlarını, yüzyılın primitiflerini, yani naifleri, akıl hastalarını (1946'da Paris'teki Sainte-Anne Psikiatri Merkezi'nde düzenlenen, akıl hastalarınca yapılmış desen ve resim sergisi büyük ilgi gördü), yaptıkları resimlerle heykeller, zamanın zevkine karşı durabilen "amatörler" buldu.

Art Brüt Merkezi sergilerinin bende yarattığı şoku hatırlıyorum. 1947 Kasım'ında Place Vendôme'daki Drouin galerisinin bodrum katında, sonra 1948'den 1952'ye dek, Gallimard yayınlarının bahçesinde, dipteki küçük evde. Burada gerçekten yepyeni, birçok "sanatçı"nın sanatından daha heyecan verici bir şeyler vardı. Buradaki naiflerle, gümrükçü Rousseau'nun başarısından beri hep onun üslubunda çalışan zanaatçılar arasındaki ilişki çok azdı.

Nesneye daha az bağımlı, anlayış olarak kimi Ekspresyonist ya da Gerçeküstücü yapıtlara yaklaşan bu "harikalar sarayı"ndan öyle bir düş gücü yayılıyordu ki, karşılığı ancak Musée de l'Homme, ya da Halk Gelenekleri ve Sanatları Müzesi'nin mahzenlerinde bulunabilirdi. Soyut sanat yeni plastikçiliğin katı ve titiz saygınlığı içinde köhneleşirken, genelde plastik değerleri çok düşük olan bu yapıtçıklar, çağdaş sanata yeni ufuklar açıyordu.

Bu amatörlerin, kendilerini değişmez kurallar içinde hapseden sanatçılara anımsattığı, Klee'nin, Dubuffet'nin, Atlan'ın anlamış olduğu ve "Kobra" ressamlarının ileri süreceği şeylerdi. Sihir, düş, fantezi, nükte, gülünçlük ve sayıklama elele veriyor, esin kaynaklarını yenilemek için büyük bir olanak, sonsuz bir araştırma alanı sunuyordu.

Paris'te, New York'ta, Londra'da, 1960'dan sonra gelişerek bir harekete, sonra dalgaya, en nihayet fırtınaya dönüşecek "yeni figürasyon"un başlangıcını 1945'ten beri Jean Fautrier'nin ve Jean Dubuffet'nin yapıtlarında fark etmek, sezinlemek olasıydı. Ama 2. Dünya Savaşından sonra Fransa'da çıkmış bu en önemli iki sanatçının yaptıkları, o zamanlar, sapıklık belleniyordu.Bacon'un onlarınkine paralel yapıtı Londra'da; De Kooning'in yapıtı (Çığlık Atan Kadınlar) ABD'de sapıklık bellendiği gibi.

Jean Fautrier'nin portresi

Birçok yazar, hatta çağdaş edebiyatın en ünlüleri Fautrier'den söz ettiler, sanatını övdüler, üzerine araştırmalar, hatta kitaplar yazdılar. André Malraux'ya göre Fautrier, «kimseye en ufak borcu olmadığı söylenebilecek ender çağdaş ressamlardan biridir». Jean Paulhan'a göre, "Fautrier'yle birlikte karanlık tarafın, ya da ters yönün resmi diye adlandırılması gereken bir resim ortaya çıkar." Francis Ponge'a göre, "Fautrier, Picasso'dan bu yana dünyanın en ihtilalci ressamıdır".

Oysa bu gümbürtülü açıklamalar, Fautrier'nin savaş sonrasında meçhul bir ressama dönüşmesine, hem eleştirmenlerin, hem tacirlerin kendisine sırt çevirmesine engel olmayacaktır.

16 Mayıs 1898 yılında Paris'te doğan Fautrier, defalarca ünlü oldu, defalarca unutuldu. 1925' te, Paul Guillaume ve birkaç başka tacir, Fautrier' nin tüm ürününü satın alıyordu. Otuz yaşına varmadan büyük üne kavuşmuştu. 1932'de, herkesi şaşırtan kara bir üsluba girişti, araya ekonomik buhran girince de, 1935'ten 1939 yılına dek, Alp dağlarında otelcilik ve kayak hocalığı yapmak zorunda kaldı. Fautrier'nin resme neredeyse tümüyle ara vermesi, savaş nedeniyle, 1943'e, yani Rehineler patlamasına kadar sürdü. Bu Rehineler, 1945'de Fautrier'nin ikinci kez ünlenmesini sağlayacaktı. 1947'de soyut sanata duyulan coşku, Fautrier'nin yine karantinaya alınmasına neden oldu. 1952'de Michel Tapié, "Enformel" hareketiyle birlikte üç kutsal ad ortaya atıyordu: Fautrier, Dubuffet, Wols. İşte dikkatler yine Fautrier üzerindedir; Sami Tarika'nın coşkun yardımı sayesinde Fautrier, zor da olsa, yeniden kariyer yapar.

Bu arada Fautrier'nin kişiliğinin halkla ilişkilere pek uygun olmadığını da vurgulamalı. Geniş bir park ortasında "çılgın" bir evde yaşayan Fautrier, "insan düşmanı"nı,[29] ve köy soylusuna dönüşüvermiş bir Robespierre'i[30] andırırdı.

1956 sonrası bu yalnız adamı ziyaret etme alışkanlığını edindiğimde, yapıtları ne Salonlar'da, ne karma sergilerde görülüyordu artık. Bu sert ve zor adamda Gounot'nun Mefisto'sundan bir şeyler vardı. Kendisine Musée National d'Art Moderne'deki iki tuvalinden *(Çarmıhta İsa)* ve *(Yabandomuzu)* söz edildiğinde, alaylı alaylı gülerdi. Yapıtların duvarlardan yok olduğunu, herhalde mahzenlere atıldıklarını söyleseniz, "Aman ne iyi!" derdi. İlk Rehineler ve onu son yapıtına götürecek teknik denemeler dışında, 1943 öncesi yapıtlarını tümden reddediyordu.

Fautrier 1923 yılında sergi açmaya başladığında, tam Kübizm sonrası, Gerçeküstücülük öncesi dönemdi. Her iki okula da karşı olan Fautrier, hayvanlar ve karanlık çıplaklar yapıyordu. Bunlar kendisine anımsatıldığında, "iğrenç şeyler! Ama kübizm yapmaktan iyidir!" derdi.

Fautrier, gençlik yapıtlarını kötülerdi. 1926 tarihli kimi *Tavşan Derileri*'ne

baktığımızda, bu resimlerin Bernard Buffet' nin 1948'de yaptığı en iyi resme bedel olduğunu görürüz. Üstelik Fautrier aynı dönem, beyaz malzemeye büyük önem verdiği ünlü Buzullar'ını da yapıyordu. 1928'de, Cehennem adlı çok lüks bir kitabı resimlemek üzere bir dizi taşbaskı (litografi) hazırladı. Kitap yayımlanmayınca, taşbaskı resimlerin birkaçı 1939'da Gallimard yayınevinde sergilendi. 1950 yıllarındaki genç resmin bütün duygusallığı, lekeciliği, soyut manzaracılığı, Turnerciliği vardır bu taşbaskı resimlerde.

Çetin karakteri ve yabanıllığı dışında, neydi Fautrier'nin sevilmemesine neden olan? Resim yapma biçimi. Ressamın tekniği, azıcık özgün olmaya görsün, en zor alışılan şeydir. Fautrier, 1930'a doğru tuval resmini tümüyle terketmişti; Rouault gibi kâğıt üzerinde çalışıyordu. Tuvali dayanak olarak kullanıyor, kâğıdını onun üzerine yapıştırıp marufle ediyordu. Tuvali masaya yatırıp sonra resim kâğıdı üzerine bir kat yapışkan sıvı sürüyordu. Primitiflerinki gibi zamklı boyadan oluşan bu fon düz değil, kalınca yayılmıştı. Fautrier, bazen kabartı gibi kalın ve resmin gövdesi sayılan hamurun üzerine mürekkep, suluboya ya da guvaşla hafif bir desen konduruyordu. Bu grafizm, malzemenin ifadeciliğini ortaya çıkarıyor, yüzün, çıplak kadının ya da nesnenin çevre çizgilerini balçıktan çekip alıyordu. Nihayet resmin üzerine, sıcağı sıcağına sürülmüş sıvıya karışan pastel boya kıymıkları serpiyordu.

Genellikle kötü anlamda kullanılan "mutfak" sözcüğü, Fautrier'de istisnai olarak bütün anlamına kavuşurdu. Salonun köşesinde temizce çalışan, ardında ressamlarda alışılagelmiş alet edevatları hiçbirini bırakmayan Fautrier'nin bir pastacı tarafı vardı. Evinde palete, yapışkan bezlere, yerde ya da duvarlarda boyalara rastlanmazdı. Fautrier' nin ressam olduğu bilinmese, hiçbir şey ele vermezdi onu. Ortalıkta tek resmi görülmezdi. Onları gömme dolapların içinde yığar, dolapları kitlerdi.

Bu köy soylusu, ara ara yemeğini gizlice yapar, beyazını çırpar, hamurunu yayar, üzerine pembe baharatlar serper ve yemeği sıcak sıcağına, dehşete kapılmış konukların önüne getirirdi. Evet, dehşete kapılırlardı, zira bir mucize gerçekleşmişti. Pasta, bir Kızılordu tankının ezdiği Budapeşte'li bir işçinin başıydı, göğüsleri çırılçıplak ve sarkık bir büyükanneydi, çöp tenekesinden geri dönmüş boş bir konserve kutusuydu.

Fautrier, özellikle gençlik döneminde, dehşetengize eğilim duymuş, devasa meyveler, tavana asılı tek gözü kör tavşanlar, barsaklarını yitirmiş yaban domuzları yapmıştı. Kısaca, bu resmin, dehşetin işlev kazanıp seri halde çalıştığı, işkencenin, kurşuna dizilenlerin, kamplara gönderilenlerin, bombalananların gündelik gerçek olduğu, tükenmeyen bir yeraltı görüntü dünyası oluşturduğu dönemde olgunlaşıp gelişmesi şaşırtıcı değil.

Fautrier'nin Rehineler'i 1940-1945 savaşının ölüleri anısına dikilmiş en güzel anıttır. Onlarda absürdün, yüreğe işleyen acının resimsel karşılığını bulan André Malraux, Rehineler için, "Acının hiyeroglifleri" demişti.

1945'te, Rehineler olay oldu. André Malraux, Drouin galerisinde açılan sergi için tanıtma yazısı yazdı. Sergilenen otuz resim, 1945 tarihini taşımalarına karşın 1943'te ve 1944'te yapılmışlardı. Alman işgali sırasında gizlenen Fautrier, resimlerini dost evlerine bırakıyordu. Bu nedenle resimlerin tümü Kurtuluş'tan sonra tarihlenip imzalanmıştı.

Bu sergi, "güdümlü" şairlerin coşkusunu uyandırsa da resim dünyasında şaşkınlık, tepki yarattı ve sonuçta beğenilmedi. Otuz adet çok ufak kafa, aynı kafanın sonsuzca yinelendiğini düşündürecek kadar birbirine yakın kafalar, tatsız bir seri izlenimi uyandırıyordu. Ama acıya çarptırılmış adsızlar sürüsü, yanyana dizilmiş cesetler de bir "seri"ydi ve ressam bu hoş olmayan seriyi betimlemeyi seçmişti. Bütün resimler aynı yöntemle yapılmıştı. Su yeşili fon üzerine kalın bir beyaz birikinti yayılıyor, bir fırça darbesi yüzün biçimini belirliyordu. Bu kadar. Bu kadar ama, bir ressam, konusunu bularak üslubunu da bulmuştu. Rehine çağı, yaralamalar, çirkeflikler, pislik, dehşet ve çürüme çağı Fautrier'yi zıvanadan, Alp dağlarından, natürmortlarından söküp çıkarmıştı. Bu yeni natürmort çok önemliydi. Guernica'dan sadece sekiz yıl sonra!

Ama Fautrier'nin dehşetengiz hayalinde, rehinelere karşı sevecenlik vardı. Şaşırtıcı gelecek ama, ressam bu şefkatten ötürü kınandı. Kurtuluş, ölülere tapınma ve öc gütme döneminde, şefkat bir zayıflık sayılıyordu.

Rehineler'den sonra Fautrier, sık sık baş resmi yaptı. Başlar, yeğlediği dört temadan (başlar, çıplaklar, nesneler, manzaralar) biriydi. Fautrier'nin sonradan yaptığı tüm başlar da hep Rehineler'dir. 1940 yıllarının Rehineler'i artık aklımızdan çıkmayacaktı. Çünkü her allahın günü, yeryüzünün bir yerinde gerçekleşen bir kıyıma tanık olduk. Ortaçağ insanı nasıl cüzamlılarıyla yaşamaya alışmışsa, yirminci yüzyıl insanı da işkence edilen rehineleriyle yaşamaya alışıyor. Onlar her yol ağzında yükselen, çağımızın gerçek çarmıhları. Kaskatı kesilmiş, yüzü biçimini yitirmiş, kirletilmiş, ayaklar altına alınmış insanın çarmıhları. Dizi dizi İsa'ların çarmıhları!

Çıplaklar mı? Fautrier, 1956'da, Rive Droite galerisinde on yedi adet çıplak sergiliyordu.

Bu sergiye önsöz yazan Francis Ponge, "İşte, günümüzün Eros'una adanmış bir Sixtine'nin tavan resimleri!" diye, haykırıyordu.

Resim adları, bu belagatlı sözlerle çelişen samimi bir teklifsizlik taşıyorlardı: "Naylon, Ellerim İçin, Ufaklık, Onun Güzel Gözleri, Tombul, Gıdı Gıdı". Çıplaklar, gerçek çıplaklardan daha çıplak görünüyordu. Rehineler nasıl yalnız-



Jean Fautrier *Rehin Başı No. 1*, 1943; 35x27cm Varese, Özel Koleksiyon

ca kesik kafalarla betimlendiği için çok şaşırtıcı geliyorsa, Fautrier'nin çıplakları da özellikle memelerden, et yığınlarından, devasa kıçlardan oluştuğu için aşırı çıplak görünüyordu.

Kadın mı? Denizanası mı? Ahtapot mu? Dev huniler mi bunlar, süslü etekleri hışıldayan? Yapışkan dantelleriyle, jelatinimsi denizanalarıydı. Daha iyi kucaklayabilmek için vantuzlarla donatılmış çok kollu ahtapotlardı.

1955'te Jean Paulhan, Fautrier'nin, Paris Rive Droite galerisinde, New York'ta İolas galerisinde açtığı "nesneler" sergisine önsöz yazıyordu. "Nesne" sözcüğünün, günün havası dışında kalmak istemeyen her sanatçıyı mahcubiyetten kızarttığı bir dönemde, bu sergi bir kışkırtmaydı. O sırada muzaffer olan lirik soyutlamaya (abstraction lyrique) bir meydan okuma, kendisiyle başlamış



Jean Fautrier *Çıplak*, 1960; 88x144cm Paris, Özel Koleksiyon

"Enformel" hareketinden bir kopmaydı. Ama bu sergi, gene de, nesneyi önemsiz sayan, nesnel olmayan bütün sanatların onaylanmasıydı. Çünkü Fautrier, bir XV. Louis enfiye kutusu kadar çöp tenekesinin de model olabileceğini gösterirken, çöp tenekesinin ilk bakışta çıplağa, rehineye ya da ayaklı bir bardağa benzetilmesine yol açan bir ikircillik yaratırken, kıvrımlı kağıtlar, kutular, pasta kalıpları, kesekağıtları, masuralar, kibrit kutuları, meyve sandıkları ve kapaklar gibi her gün kullanılan gariban, anonim nesneleri, nesne serilerini yapmayı seçerken, onları kendi üslubunun kalıbından geçirip onlara başka bir boyut getiriyordu. Bu çıplak nesneler gündelik yaşantımızın rehineleri oluveriyordu.

Fautrier, resmin geleneksel yoluyla da olsa 1960 yıllarındaki "yeni gerçekçiliğinin" ve "objecteur"lerin öncüsüydü, bir ölçüde. Nesneye plastik tapınışın kuramcısı Pierre Restany'nin, önce Fautrier'yle dost olması kuşkusuz raslantısal değildir.

Fautrier aynı zamanda ve daha kesin bir şekilde, "çoğaltmalar"ın habercisi olmuştur. Rehineler'in getirdiği üne rağmen maddi koşullarının zorluğu, Fautrier'yi 1949'la 1954 arası röprodüksiyon teknikleriyle ilgilenmeye itti. Ressam, beş yıl boyunca "basılı malzeme yaratacak" basım teknikleri buldu.

Fautrier "klasik" başyapıtların röprodüksiyonlarını gerçekleştirerek para kazanmayı başarınca, bu kez kendi resimlerinden birini kopye etme lüksünü tattı, işte o zaman çok garip bir şey oldu. Satılmamış bir resminin röprodüksiyonunu iki yüz kırk beş kişi yüksek fiyata satın aldı. Bu olay Fautrier'ye "çoğul

orijinaller" diye adlandırdığı serüveni denetti.

İlk kez 1950'de, Caputo galerisinde sergilenen "çoğul orijinaller", bir yapıtın röprodüksiyonları değil, çoğaltılmış bir orijinaldi. Yani Fautrier, yineleme sistemiyle bir yapıtın birçok orijinalini aynı anda gerçekleştiriyordu.

Bu buluşun toplumsal havariliği kimselerce anlaşılmadı ya da fazlasıyla iyi anlaşıldı. Her neyse, sonuç mutlak başarısızlık oldu. Yalnızca New York'ta iki çoğul orijinal satıldı. Fautrier'nin uygulaması, pek pahalıya patlayan bir röprodüksiyonlar sistemi olarak görüldü. Oysa bu resimler, fiyatları çok ucuz çoğul orijinallerdi.

Fautrier'nin çoğul orijinalleri, ilk, resmi demokratikleştirme, hatta toplumsallaştırma denemesidir. 1967 yılında Denise René ve Givaudan galerilerinin ve daha pek çoklarının "çoğul" denemeleri, Fautrier'nin büyük buluşunun yinelenişiydi. Adı bu vesilelerle nadiren anılmış olsa da. Hayatta olsun, ölü olsun, unutulup unutulup keşfedilmek Fautrier' nin kaderidir sanki.

Jean Fautrier, uzun bir hastalıktan sonra, 1964'te, Vallée-aux-Loups'daki garip şatosunda öldü. Yaşamının son yıllarında bu şatonun parkında gizli ve barok eğlenceler düzenliyordu.

Jean Dubuffet'nin portresi

New York Çağdaş Sanat Müzesi müdürü Alfred Barr, 1954'te, Masters ot Modern Art (Çağdaş Sanatın Ustaları) kitabında şunları yazıyordu: "Savaştan sonra Paris'ten çıkan en özgün ressam, muhtemelen bir soyut ressam değil. Olağanüstü bir zeka ve olgunluğa sahip olan Jean Dubuffet, çocuksu bir üslupla, gözüpek yenilikleri ve grotesk mizah anlayışını resminde birleştirir."

ABD'de, Dubuffet'nin yapıtına duyulan coşku hiç azalmadı. Paris Okulu'nun anglo-sakson ülkelerde gözden düşmesi de Dubuffet'yi etkilemedi. Aksine, Dubuffet, New York'ta hala, yaşayan büyük bir evrensel sanatçı muamelesi gören ender Fransız ressamlardandır. Fransa'da da, uzun süre dalgacının teki olarak görüldükten sonra, gittikçe büyüyen bir yer elde etti.

Daha 1944'te Dubuffet'yi öven pek çok adam vardı Fransa'da. Ama bunlar şair ve yazardı: Jean Paulhan, Pierre Seghers, Francis Ponge, Marcel Arland, Paul Eluard, Stanislas Fumet. Eleştirmenler ise Dubuffet'ye karşı acımasızdı. Louis Cheronnet şöyle yazıyordu: "Bunlar kof maskaralıklar olabilirdi. Ama aslında sadece tehlikeli düzenbazlıklar". Georges Besson, Dubuffet'nin "ne imgelem ne deha" olduğunu ileri sürüyordu. Bugün pek az eleştirmen bu tür yargılarda bulunmaya cesaret edebilir. Dubuffet kepazelik olarak yorumlanırken, sonradan resminde, tavırlarında, insanlardan uzakta sürdürdüğü yaşamında hiçbir şey

değiştirmeksizin resmen kabul edildi.

Yirmi beş yılda değişen, Dubuffet'nin yapıtının hacmidir. Picasso'nunki dışında yirminci yüzyılda Dubuffet'ninkinden daha zengin, çeşitli, sürekli olarak sıçramalı, onunki kadar deneysel, buluşlarını anaörneğe varıncaya dek eşeleyen, sonra bir başka yere yönelmek üzere terkeden bir başka yapıt bulunabileceğini sanmıyorum. Dev bir yapıttır onunki. Hem ressam, hem heykelci, hem taşbasımcı, hem yazar, hem koleksiyoncu, hem animatör yapıtı. Dubuffet kuşkusuz en fazla yazı yazmış çağdaş ressamdır (hem "Plu kifekler mouinkon nivua"[31] gibi kaligrafik bir yazıyla yazılmış fonetik öyküler, hem kendi resmini konu alan kuramsal metinler). Yazılara en çok konu olmuş ressamdır aynı zamanda. İlk eleştirmeni Limbour, ilk meneceri Michel Tapié, onu New York pazarına sokan Clement Greenberg, James Fitzsimmons, Gaetan Picon, André Pieyre de Mandiargues, Jean Grenier... Bibliyografyası, yapıtı çapında olmuştur.

Brut sanatın, yani naif, köylü zanaatçılarca, çılgınlarca, geri zekâlılarca, gelişmesi durmuş insanlarca gerçekleştirilmiş, gerçek naif sanatın kuramcısı ve militanı Dubuffet, bu insanlarla ilgili incelemeler yayımlayabilmek için yayımcı oldu, Paris'te Brut Sanat Müzesi (Sèvres sokağı, 137 numara) kurmak için de koleksiyoncu.

Uzun süre piyanoda Duke Ellington'dan parçalar çalan, sonra akordeona geçen Dubuffet, daha yakın bir zamanda, kemik gibi alışılmamış gereçlerle kendi icadı müzik aletleri yaptı. Dubuffet'yi konu alan bir filmde, ressam hem bu aletleri çalar, hem şarkı söyler.

Dubuffet 1946'da neden bu kadar kötü tepki alıyordu? Daha önceleri yaptığı duvar çiziktirmeleri, 1943'te gerçekleştirdiği, metro ya da jazz konulu resimler eğlendirici, 1945'te gerçekleştirdiği duvarlar ciddi bulunmuştu. 1946 yılı, Yüksek Macunlar yılıdır. Bu Macunlar, Vendôme meydanındaki Drouin galeri-sinde sergilenir. Dubuffet'nin başına kakılan, resimlerini yapış biçimidir, Van Eyck'in yağlı boyasını terkederek, yerine üstübeç ile blanc de Meudon (saf kalsiyum karbonat) karışımı, sıvı macun, kum, küçük çakıllar, katran, camekân verniği, alçı, kömür tozu, cam kırıkları, parlak mine boyası kullanarak işlediği büyük günahtır. Üstüne üstlük Dubuffet, bu kabartma üzerine okuldaki tahta sıraya resim yaparcasına, bir kazıyıcıyla ya da kaşıkla, hatta parmaklarıyla desen çizdiğinden, bütün bu olay çok kötü karşılandı. Dubuffet ertesi yıl Paulhan'ı, Ponge'u, Dhotel'i, Fautrier'yi, Michaux'yu, Léautaud'yu azıcık hırpaladığı portreler sergisini açınca, rezaletin boyutları daha da büyüdü. Bu arada Jean Dubuffet, Gallimard yayınevinde, *Her Tür Amatörler İçin Tanıtmalık* adlı bir kitapçık yayımlamıştı. Kitaptaki büyük savlar şöyle özetlenebilir: önünüze çıkacak ilk avanak, profesyonel ressamlardan iyidir. Sanat yapmak için desen yapmayı öğrenmeye gerek

yok. Yaşasın avanak! Kahrolsun galeriler! Kahrolsun müzeler! Kahrolsun tablo satıcıları ve sanat eleştirmenleri!

İnsan, herkesi karşısına almayı bundan daha iyi beceremezdi.

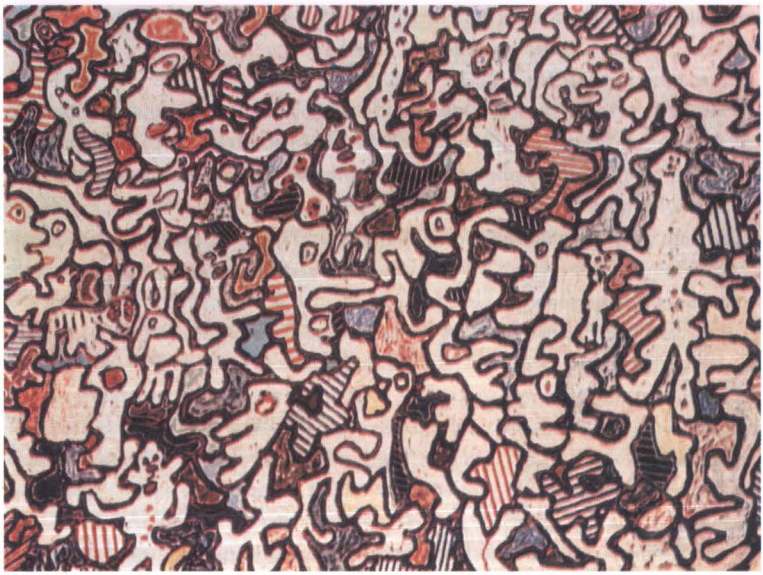
Herkesle arası kötü olan Dubuffet, 1947 Şubat'ında, çöle gidip Cezayir'in bin kilometre ötesindeki El Golea'da bir Araplar, develer, palmiyeler dizisi gerçekleştiriyordu. Daha sonra Tuareg'lerin Hoggar'ına uzanıyor, 1948 Nisan'ına kadar orada kalıp çalışıyordu.

Paris'e döndüğünde, Grotesk Manzaralar, Yüzler dönemi ve bir Masallar serisinden sonra, sıra Dubuffet'nin önemli aşamalarından birine, Hanım Bedenleri'ne gelir. Bu çıplaklar, varis ve kırmızı lekeler kaplı fil bacaklarıyla, şişmiş kurbağa biçimleriyle, tümüyle korkunçtu.

1950 Aralık'ında Dubuffet, Yerbilimci resmine ve Topraklar ve Araziler diye adlandıracağı bir seriye başlar. 1953'te, çini mürekkeple Bileşimler'e, 1955'te de Vence açıklarına yerleşip Bileşim Tabloları'na girişir. Ertesi yıl Yollar ve Kaldırımlar ile 1957-1958'de kendisini Dokubilimler ve Topoğralyalar'a götürecek seriye başlar. Bu dönemde Dubuffet, kendini bir bakıma "manzaralara" adar. Daha önce çıplaklara adadığı, 1964-1967'de "Ütopik Avadanlıklar"a girişeceği gibi. Ama tabii, hep kendi tarzıyla. Dubuffet'nin portreleri nasıl baba İngres'in resimlerinden çok çocuk resimlerine yakınsa, "manzaralar"ı da daha çok tozdan, çamurdan, "küçük hiçler"den esinlenecektir. Dubuffet, 1962'yle 1964 arası, "L'Hourloupe" devresiyle tarz değiştirir. Bu L'Hourloupe dizisi, 1964'te, Venedik Bienali sırasında, kendisini hiç bir zaman davet etmemiş saygıdeğer kurumla rekabete girişip ona alayla kafa tutarcasına Palazzio Grassi'yi doldurduğunda, gerçek bir Dubuffet zirvesi olmuştu.

Ama bu sayımdöküm, ressamın gergin ürününü çok özetleyerek yansıtır. Henüz "Sakal Çiçeğini Topladın mı?" adıyla 1959'da sergilenen sakallar devresinden söz etmedik. Dubuffet bir konuya el attı mı, onunla sarhoş olur, onu tüketinceye kadar didikler.İnek, toprak, masa, çıplak serilerini böylece sanrıya vardırdı. Sakallılar konusuna giriştiğinde her şey sakal oluverdi. Sakallar, hem Dubuffet kahramanlarının yüzlerini, hem bütün doğayı kapladı. Sakal Vazosu, Sakal Masası, Sakal Fırtınası, Sakal Bahçesi, Sakal Gemisi, Sakal Çimenliği, Sakal Denizi gibi resim adları, sanatçının saplantıları konusunda daha iyi bir fikir verebilir.

Jean Dubuffet, sanatta gerçekçilikle ilgili şu açıklayıcı satırları yazdı: "Pek çok kişi, resme, ressamın gördüğünün kopyesini bulacağına güvenerek yaklaşır. Gerçekten gördüğünü yansıtmayı amaçlayan ressamlar vardır belki, ama onların yaptıklarını anlamak zordur: gördüklerini görüyorlarsa demek doyuma varmışlardır, o zaman niye onca sıkıntıya girerler. Başkalarına göstermek için



Jean Dubbuffet *Erdemli Erdem*, 1963; 93x126cm New York, Saidenberg Galerisi

mi? Ne iyi yürekliler! Oysa ressam, görmeyi dilediği ve ancak kendi yaratısıyla varolanı sunmayınca, bana ilginç gelmez. Kısaca, ressamın haklı resim yapma nedeni, izleyicinin sandığı gibi, gördüklerinin resmini yapmak istemesi değil, aksine, görmediğini, ama görmeyi dilediğini yapmak istemesidir."

Dubuffet gösteri-sanat ve happening'den[32] çok önce sanat yapıtının oyun niteliğini esininin anahtarı kılmıştı. Ama bu gösteriyi ille başkalarına sunmakta ısrarcı değildi. Gösteriyi kendisi için gerçekleştiriyordu. Keşfettiği aletlerle kendi kendine konserler verdiği gibi. Bu bencillik, bazen sınırları aşar. "L'Horloupe"un sergilendiği Palazzio Grassi'de olduğu gibi. Doğrusu bu büyük kentlerin ölçüsüz nüfus ve taşkınlık labirenti gerçek bir gösteriydi. Ama tekrarı, sonunda sıkıyordu.

Yapıttan söz ettik, sıra yaratıcısına geldi. Dubuffet, 1901 yılında Havre'da doğdu. 17 yaşında Paris'e geldi, Jullian akademisine girdi. Askerliği sırasında Eiffel kulesinde meteoroloji uzmanı olarak çalışan Dubuffet, sık sık, kusursuz çarklı makinelere büyük hayranlık duyan Fernand Léger'yle söyleşir. Daha sonra şarap ticaretine atılır ve karısı Lili'ye akordeon çalarak, 1935'te onun oldukça akademik portrelerini yaparak, bir amatör sanatçı yaşantısı sürer. 1942 yılında kendini ciddi olarak resme verir. Kırk yaşlarındadır. Alışılmış natürmortlar,

grafik portreler, sarı fon üstüne pembe çıplaklar yapar. 1942'nin sonuyla 1943 yılının başında, ressam Dubuffet kendini göstermeye başlar. Özgürdür, bol zamanı vardır, resme sıfırdan başlar, bildiklerini unutmayı öğrenir, çocuk resimlerine yakın bir üslupla ve capcanlı renklerle bir dizi sokak, ev cepheleri, Paris görüntüleri resimler. Büyük serüveni böyle başlar.

Dubuffet'nin yapıtının temel özelliği, başından beri şenlikti. Dalgacının teki olduğunu söylüyorlardı! O da, "Sanatla dalgacılığın kan bağları vardır. Beklenmedik ve alışılmadık, ortak alanlarıdır. Yanlış anlaşılmasın, ben sanatın zirvelerinden sözetmek istiyorum. Poe'nun masallarından, Chants de Maldoror'dan[33] (Maldoror Şarkıları), Paskalya adasındaki yontulardan. Yani sizi on beş dakika eğlendiren o günahsız dalgacılıklardan değil, çok güçlülerinden, sizi o anda dondurup taşa çevirenlerden. Öylesine esaslı, beklenmedik dalgacılıklardır onlar.

Esrik olmadan sanat olmaz! Ama çılgınca bir esriklik olsun! Akıl tepe taklak edilsin! Taşkınlık! Taşkınlığın en üst seviyesi! İnsanı yakan çılgınlığa dalalım! Sanat insanın dalabileceği en coşkulu alemdir. Sanat azıcık güldürmeli, azıcık korkutmalı. Her şey olabilir, yeter ki sıkmayalım" diyordu.

Dubuffet'nin suratına "Ubu"[34] adı fırlatılıyor, ilkinin adının diğerini içermesi matrak bulunuyordu. Dubuffeti Patafizik Koleji'nin önemli üyelerinden biriydi, dolayısıyla Ubu'ye karşı değildi. Mirobulus, Ubu'ydü. Aynı zamanda Rabelais'nin büyük kahkahasıydı. Aynı zamanda Henri Michaux'nun Monsieur Plume'üydü. Ama iş trajiğe döndü mü, birden Lautréamont'un, Nietzsche, Céline'in lanetli sayıklaması beliriyordu.

Dubuffet'yi hiçbir şey model önünde silindirlerini ve konilerini düşünen Cézanne'ın soğukkanlılığı kadar dehşete düşürmez, tabii.

"Bir elma resmi yaparcasına bir yüz resmi yapmak. Ah, hayır! Düşünce, betimlemeye sıkı sıkıya bağlıdır ve ben kulakları yaparken gürültüyü, dudakları yaparken sözü, dişleri yaparken yiyecekleri düşünürüm."

Dubuffet, tekniğe büyük ilgi duyan bir ressamdı. Yüksek Macunlar adlı tablolarının birkaçı koleksiyoncuların kaloriferleri üzerinde erimeye başladığında Dubuffet çok eğlendi ve bu olguyu "Su aygırlarının terlemesi" diye adlandırdı. Bitmiş tablosunun hala canlı bir varlık gibi davranması hoşuna gidiyordu.

"Bu macun türlerinin cansız olduklarını düşünenler büyük yanılgıya düşer. Şekilsiz, cansız demek, değil. Arada büyük fark var. Malzemelerimle aramdaki ilişki, dansçıyı eşine, biniciyi atına, kâhini iskambil kâğıtlarına bağlayan ilişkidir. Yeni bir sıva bulduğumda nasıl bir coşku duyduğum, onu nasıl bir açgözlülükle denediğim böyle anlaşılabilir" diye yazıyordu.

Alışılmamış malzemelere düşkünlüğünü şöyle açıkladı Dubuffet: "En bayağı ve kolay bulunan, en işe yaramaz oldukları için başta akla gelmeyen sıradan

malzemeleri kullanmayı hep çok sevdim, hattâ bu bende vazgeçilmez bir kara tutku oldu. Sanatımın 'aşağılanmış değerlere bir iadei itibar' olduğunu ilân etmeyi seviyorum."

Dubuffet'nin anlaşılmamasının en büyük nedeni, üzerine şimşekleri en çok çeken şey, yapıtıyla geçmişteki yapıtlar arasında hiçbir ilişki kabul etmemesiydi. Bu yapıtın hiçbir soy zincirine ait olmadığı için değer taşıyamayacağını düşünmek yerine, onu ciddiyetle incelemek daha akıllıca olurdu oysa. O zaman, bu yapıtın Roman sanatıyla (Tuvant'ın freskleri) ilişkisiz olmadığı, Alman Ekspresyonizmine (özellikle Kokoschka'ya), Flaman Ekspresyonizmine (Ensor), hatta Rouault, Chagall, Klee gibi sanatçılara bağlanabileceği farkedilebilirdi.

Ama aslında Dubuffet'nin gerçek ustaları çocuk resimleri, akıl hastalarının, ayaktakımının, halk primitiflerinin çalışmaları, kaldırım desenleri ve dükkân tabelaları, panayır barakalarındaki resimler, kiliselerdeki adak resimleri olmuştur.

Sanat üretiminin yöntemlerine tersinden girişmek, sürekli felaketin yanıbaşından geçmektir. Böylece Dubuffet bir başdönme duygusuyla çalışır. "Hep en zavallı, en berbat karalamayla küçük mucizenin sınırındayım" der.

Cézanne'm "küçük coşku"sunu anımsatır, "küçük mucize". Dubuffet'nin bütün sanatının, büyük sanatının sırrı burdadır.



Jean Dubbuffet *İki Kişilik Manzara,* 1975; 70x91cm New York, The Pace Galerisi



Jean Dubbuffet *Woman Grinding,* 1945; 116x90cm

Jean Dubuffet'yle söyleşi

— Hem dostlarınız hem düşmanlarınız, birbirine karşıt amaçlarla, yapıtınızın sanat tarihinden tümüyle kopuk olduğunu söylüyor. Ben şahsen onu, Roman sanatına ve Alman Ekspresyonizmine oldukça yakın buluyorum.

—Roman heykelcileri ve ressamları, Romalıların yapmacıklığına (manyerizm) karşı tepkidir. Ben de bugünkü yapmacıklığa tepki gösteriyorum. Aramızda gerçekten ortak bir anlayış, masum ve büyüleyici bir sanatı yeniden bulma eğilimi var.

Ama geçmişin sanatları bizden farklı insanlarla ilgili. Ben 1900 tarihli bir yapıttan artık hiçbir şey anlamıyorum. Onu kuşkusuz tümüyle yanlış yorumlamaktayım. Hele bin yıllık bir yapıttan hiçbir şey anlaşılamaz. Ortaçağ ressamlarımız, Rönesans ressamlarımız ve on dokuzuncu yüzyıl ressamlarımız arasında bir ayrım yok. Hepsini aynı sepete koymalı.

— Ya Alman ekspresyonizmi?

— Savaş sonrasında Münih'te bir Kokoschka sergisi gördüm, hayran kaldım. Tüm Soutine onun içinde.

— Ensor hakkında ne düşünüyorsunuz?

— Kuşkusuz onun da benzer bir düşüncesi oldu ama fikri takibi yok. Yarı yolda kaldı.

— Bana öyle geliyor ki, ilk yapıtlarınızla Rouault'nunkiler arasında sıkı bir bağ var.

— Rouault da aynı yönde ilerledi. Ama bugün onu çok sıkıcı bulurum. Buna karşılık, Chagall ve özellikle Klee ile Kokoschka, ilgimi daha çok çeker. Klee de çocuk ve halk ifadesiyle, duvar ve deli resimleriyle pek ilgileniyordu. Delilerin resimlerini, heykellerini toplayan Alman doktor Prinzhorn'un akıl hastalarıyla ilgili kitabını görmüş olmalı. Savaştan sonra Heidelberg'e, bu adamın koleksiyonunu görmeye gittim ben. Herkese (Dali, Max Ernst vb.) kaynak olmuş belgeler bunlar. O kitap beni de çok etkileyip sürükledi.

— Birleşik Devletler'de yaşarken hangi Amerikan ressamlar dikkatinizi çekti?

— Yalnızca üç ressam: Pollock, Ossorio, İvan le Lorraine Albright. Bu sonuncusu, yüzyılın dışında kendi başına yaşayan biri. Birleşik Devletler'de, adını hep orijinallik olsun diye andığımı sanıyorlardı, ama çok içtenlikle hayranıyım bu adamın ve yapıtının.

— Ya Pasifik Okulu?

— Yok öyle bir şey. Bu tam bir uydurmadır. Pasifik sahilinde yaşayan Tobey var bir tek. Benim Côte d'Azur'de çalıştığım gibi. Benden ötürü burada bir Akdeniz Okulu olduğunu söylemek kadar aşırı bir şey.

— Paris'te görebildiğimiz kadarıyla Tobey'in yapıtı biraz mendil süsü gibi duruyor.

— Tobey beni pek heyecanlandırmaz. New York'lu "Aktivistler" ya da "Enformeller" de öyle.

— Sizden, Fautrier'den ve Wols'tan esinlenen Enformel sanat hakkında ne düşünüyorsunuz?

— Beni ilgilendiriyor ama yoksul görünüyor. Pek derinlemesine yaşanmış değil, duman bulutu gibi geliyor bana. Yeni bir manyerizm. Ortak sisteme dönüşmüş her şeyden kuşkulanırım.

— Her şeye rağmen, takipçilerle züppelerin bir resmin toplumsallaşmasına ve yaygınlaşmasına yardım ettiğine inanır mısınız?

— Evet ama onca taklitçisi olmasaydı Matisse bize ne harikulade görünecekti! Ya Picasso! Hatta çok sevdiğim Klee!

— Bana soyut sanattan söz edin.

— Hiçbir şey soyut değildir. Bu yanlış, kolaycı bir sözcük. 1900'de dalgalara, helezonlara, kıvrımlara, botaniğe bayılıyorlardı. Bugün çakıl taşı ve yumurtaya. Ama iki tavır da aynı kapıya çıkıyor. Sadece nesneler yer değiştirdi. Cézanne'ın elmaları Giotto'nun çarmıha gerilmiş İsa'larından epey uzak. Bugün, ressamların bayıldığı deri yüzleri de Cézanne'ın elmalarından uzak. Ama deri yüzleri Cézanne'ın elmalarından uzak olsa da, onlardan daha soyut değil. Değişen, konulardır. Konu, başka bir devirde, Léger ve Duchamp'la, tekniğe yöneldi. Bugünün sanatı, biyoloji ve mekanikle ilgileniyor diye daha soyut sayılmaz. Yapılan, her zaman bir çağrışımdır.

Vence-Aralık 1957

Bir kuzey tepkisi: "Kobra"

"Kobra" grubu artık kesinlikle sanat tarihine geçti. Asger Jorn, Appel, Corneille, Alechinsky gibi bu harekete katılmış kimi sanatçılar, evrensel bir üne kavuştu. "Kobra", bir süre, Paris Okulu'nu yıkmak istemiş gizli bir Kuzey örgütünün kısaltılmış adı gibi, gizemli bir ad oldu. Grup gençlerden oluştuğu için, etkin olduğu sırada dikkat çekmedi. İnsanlar daha sonra, örneğin hareketin ruhu Asger Jorn oldukça geç keşfedildiğinde, "Kobra" üzerine sorular sormaya başladı. Birden, "Kobra" sergileri düzenlendi: Jorn, Corneille ve Alechinsky 1961'de New York'ta, John Lefebre galerisinde; Alechinsky, Appel, Corneille, Jorn 1961'de Paris'te, Mathias Fels galerisinde; 1966' da Danimarka'da, Louisiana müzesinde.

"Kobra" nedir? Bu yılan adı niye? Kobra hala sürüyor mu? "Kobra"nın geleceği var mı? "Kobra"nın gerçek bir geçmişi oldu mu? İşte yanıtlamayı deneyeceğimiz sorular. Bu hareketin tanığı, hatta ortaklarından biri olduğumuza göre...

"Kobra" adı, biraraya gelmiş üç kentin, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'ın başharflerinden oluşur. Esin, önce Kopenhag'dan geldi, sonra Brüksel, yönetim merkezi oldu. Amsterdam, Danimarkalı aileye taze kan getirdi.

Taşist(lekeci) sanat, Enformel sanat ve 1960'dan sonra Paris Okulu'nda salgın haline gelen o "Başka Figürasyon" da bu "aile"nin, yani, Danimarka'da 1940 yılından beri varolan bu çok özel çağdaş sanat akımının beklenmedik çocukları olacaktı. Ama 1947'de Danimarka'ya yaptığım ilk yolculuk sırasında, Paris'te soyut parlak devrini yaşarken, burada kafasını helezonlara, efsane hayvanlarına takmış, halk sanatıyla, Viking[35] anılarıyla beslenen, resimlerine canlı, neşeli renkler püskürten, hamur, işaret, leke taşkınlığıyla sarhoş olan ressamlar bulmak beni çok şaşırttı. Salt Kübizm sonrası klasisizminden söz edilen bir dönemde, bu

barokluk, bu nükte, bu kahkahalar, bu yüksek sesler, bu Rabelais'ci yan, bu karikatüre, aşırılığa eğilim, bu tırmalama isteği, bu kimi zaman naif saldırganlık, bu modern style hayranlığı (Jorn'un Guimard'ın metro girişlerine ve tabii Gaudi'ye duyduğu coşkuyu anımsıyorum), bütün bunlar, beklenmedik, umulmadık ve çok çekiciydi. Paris Okulu'nda da benzer eğilimde sanatçılar bulunuyordu. Fautrier, Dubuffet, Atlan, Wols... Ama onlar tecrit edilmişti, hiçe sayılıyordu. Paris'te, daha o günlerde Lirik Soyutlama diye adlandırılan hareketin yandaşı olan ben, eski "Danimarkalı soyut gerçeküstücü grubu"nun sanatçılarına ("Kobra"korkutucu başlı bir ejderha gibi bu canlı kaynaktan fışkırdı) ancak ilgi duyabilirdim. Özellikle Ejler Bille'yle (ressam, heykelci, Danimarka'nın avangard ortamlarında çok önemsenen bir çağdaş sanat kitabının yazarı), şaşırtıcı ressam Egill Jacobsen'le ve Asger Jorn'la yakın dostluk kurdum.

Asger Jorn'un portresi

Asger Jorn, 1947-1950 yıllarında Paris'e, Robert Jacobsen'le paylaştığı Danimarka Evi'ne yaşamaya geldiğinde, birbirimize çok yakındık. Hatta bir dönem, her gün görüştük. Asger Jorn, tam anlamıyla açlıktan geberiyor, sanrılar içinde resim yapıyor, Brüksel'de yaşayan şair Christian Dotremont'la Kobra dergisini yönetiyordu. Son sayısı 1951 yılında çıkan ve Fransa muhabiri olduğum Kobra dergisinde, epey sonra modalaşacak her şey bulunabilir: Taşizm, Enformel sanat, Soyut Ekspresyonizm vb. Bütün bunlar, hayli erken geldiklerinden sanat ortamlarında mutlak ilgisizlikle karşılandı. Asger Jorn bunun çok acısını çekti. Açlık acısı da çektiği gibi. Sonunda Paris'ten ayrılıp bir sanatoryumda yatmak zorunda kaldı. Ama daha önce birlikte son bir çalışma gerçekleştirmiştik. Karısı Marie'nin yardımıyla Feleğin Çarkı adlı, Jorn'un tuhaf, çok heyecan verici bir kitabını Fransızca'ya çevirmiştim. Bugün bol illüstrasyonlarla yayımlanmış bu tapınışlar yöntembilimi (Danimarka'nın ünlü altın boynuzlarının çözümlemesine dayanarak yazılmış), halk tapınışlarının evrensel niteliğini, o tapınışların farklı efsanelerde nasıl yeniden canlandığını, bütün bu efsanelerin ortak bir kültürel kökeni olduğunu gösterir.

Önsözümde, "Bu şaşırtıcı denemenin yazarı bir Danimarkalı ressamdır. Ama Asger Jorn'un ressam olduğunu söylemek, aynı zamanda şair, müzikçi, hatta toplumbilimci ve arkeolog olan İskandinav sanatçının psikolojisini yansıtmaz. İtalyanlar, onlara "siz duvarcılar" dendiğinde alınırdı. Bu sözün sık sık yinelenmesi onlara büyük hüzün verir, bazen onulmaz melankolilere sevk ederdi. Onlar hiç gerçek anlamda duvarcı olduklarını düşünmemişlerdi. Duvarcılık yapıyoruz' derlerdi, aralarında. Önemli bir fark. Bir şey olmak, kaçınılmaz, önüne geçilmez



Asger Jorn *Albisola,* 1955; 68x55cm The gift of Otto van de Loo, 1987

bir kader fikrini içerir. Yani Asger Jorn, ressamlık yapar, toplum-bilimcilik, kazıbilimcilik, yolculuk, yazarlık, denemecilik, mimarlık, babalık ve aşk yaptığı gibi, deneyimci dergilerde, sanatçı gruplarda liderlik yaptığı, yemek yaptığı, estetikçilik v.b... yaptığı gibi" diyordum.

Böylelikle Asger Jorn'un, niye kolay kariyer yapmadığı anlaşılır. Zaten sanatının yaygınlaşmasını hızlandırmak için hiçbir şey çaba göstermedi. Aksine. Danimarka'da oturduğu sanılırken İtalya'da olan, millet onu Paris'te ziyaret etmeye hazırlanırken Danimarka'da ikâmet eden bu ele avuca sığmaz adamın lânetli ressamı oynadığını söyleyemeyeceğim. O, lanetli ressamın ta kendisi. En azından daha dün öyleydi. Bugün ünlü ve belki zengindir. Wols da otuz yedi yaşında ölmeseydi, bugün milyonlara sahip olacaktı. Asger Jorn, Wols ile Van Gogh'u andırmıyor değil...



Asger Jorn *Parodontosis of the Eagle,* 1958; 80x100cm Acquired, 1990

Toplumumuz, yalnızca uzmanları kabul eder. Oysa Jorn'un büyüklüğü, ressam, yazar, lider, arkeolog yeteneklerinin çeşitliliğindedir. Asger Jorn'un en değişik konularda yazdığı en iyi yazıları (İmgelemci "Bauhaus" denemesi üzerine Fonksiyonalizme Karşı: Uluslararası İndustrial Design kongresine sesleniş; Sanat tarihinde vandallığın işlevi üzerine; simetrisizlik kavramının giderek yayılan içeriği üzerine; sanatsal ya da büyüsel düşünce üzerine; vb.), 1958 yılında Laf Olsun Diye adlı bir kitapta topluca yayımlandı.

1914'te Jutland'da doğan Asger Jorn, Paris'e ilk kez 1937'de, Uluslararası Sergi'de birtakım çalışmalar gerçekleştirmek için geldi. Sonra Danimarka'ya döndü, savaş boyunca resim yaptı. Kurtuluş'tan sonra Paris'e daha sık gelir oldu, "Kobra" grubunu, sonra "bir İmgelemeci Bauhaus için hareket"i (Max Bill'in Ulm'daki işlevci "Bauhaus"suna tepki olarak) ve sonunda "Sitüasyonist Enternasyonal"i kurdu. 1959 yazında İtalya'da, Albisola'da, Aarhus Lisesi (Danimarka) için otuz üç metre üzerine üç metrelik en büyük çağdaş seramiği gerçekleştiriyordu.

İlk resimlerinin (1950 öncesindekiler) garip biçimsel yapıları vardı. Bir sürü ufak kafa ve hayvancık biraraya gelmiş, birbirlerini parçalıyordu. Asger Jorn büyük figürler de yapıyordu. Burgaçlar, yapıbilimsel (morfolojik) helezonlar. Jorn öfkeli ve taşkın bir resmin sevinciyle doluydu. Soyutlaşan bir ekspres-

yonizmdi bu. Hem Picasso'nun çarpıtılmış yüzlerinden, hem Miro'dan çıkmış (değeri bilinmeyen çok büyük ressam Miro. Tabii! Bir gün insanlar şaşkınlık içinde Miro'nun dehasını keşfedecek. Şimdi yalnızca büyük ressam olduğu biliniyor.)

Son yolculuğumdan on yıl sonra Danimarka'ya döndüğümde, bu resimleri bir kez daha Louisiana müzesinde gördüm. Nasıl taş gibi durduklarını, ne denli yaşlanmadıklarını tespit etmek beni çok sevindirdi. Yaşlanmamıştılar. Aksine. Günün modası, zamanının ilerisinde olan bu resimleri bir hâle gibi aydınlatıp süslüyordu.

Sonra Jorn şaşırtıcı kolajlar yaptı. Daha doğrusu birtakım tabloları parçalayıp onlara Değişimler adını verdi. Evet bunlar yapıcı değil, yıkıcı kolajlardı. Jorn bit pazarından satın aldığı bir manzarayı ya da portreyi başkalaştırıyor, bir renkli taşbaskıdan şaşırtıcı bir Jorn resmi çıkarıyordu. 1960 Mayıs'ında Paris'teki Rive Gauche galerisi, Jorn'a kırk yedi tuvallik bir sergi ayırıyor, bu vesileyle Yvon Taillandier'den, Réne Bertelé'den metinler ve Jacques Prévert'den bir şiir içeren kataloğu yayımlıyordu. Bu, kutsanışın başlangıcıydı.

Öfke resmi, karalama resmi, izleyicinin suratına fırlatılmış, yoğurulmuş, mıncıklanmış resim, öfkeci ve özgür resim, ah, nasıl da özgür! Öylesine ki bazen, cehenneme kadar yolun var dercesine yapılmış görünür ve kuşkusuz öyledir de ve bu Jorn'un umurunda değildir. Jorn'un bir sürü parlak fikri vardır. Kafası onlarla dolup taşar. Saplantı-görüntüleri vardır. Gözleri sarhoştur. Düşlemelerinden, hayaletlerinden bir an önce kurtulabilmek için bütün bunları tuvale atar. Dağınık ve aceleci.

Asger Jorn kılık değiştirmelere bayılır. Kişileri çoğu zaman birer manzaradır. Oyuna geliriz. Sonra kuliste Asger'in güzel kahkahasını duyar gibi oluruz. Çünkü o bir mizahçıdır. Trajik bir mizahçı. Bütün büyük mizahçılar gibi. İnsan, çamura batmış, afallamış, gülünç suratıyla toprak anaya bağlıdır hep. Ubu'ye yaraşır domuz homurtusunun altında ise, Munch'un çığlığı gizlidir. Jorn'un "Başka Figürasyon"u, Danimarka'nın eski kiliselerindeki şeytanca resimlerle, Vikinglerin barok süsleriyle doğrudan ilintilidir.

Adları mı? (şiirsel adları vardır çünkü resimlerinin): Buruşuk Uydu; Odilon Redon'un Portresi; Yeni Dalgam; Kanayan Dana Başı ya da Sokrates'in Ölümü; İğrenç Okşayış; Üçkâğıtçı Şeri Bibi, Hippoform (at biçimi), Ürkünç Kar Adamı; Gariban Savaşçı, Seni Kusturuyorum. Bu adlar bize Asger Jorn'un "konuları" ve mizahı hakkında fikir verir. Ürküten bir mizah. Asger Jorn, hiç de hoş sohbet bir mizahçı, bir salon ressamı, bir prens şair değildir. O, Strinberg'in ve birkaç kilometre mesafeyle Hamsun'un ülkesinden gelen göçebedir. Onda İskandinavların trajik gizilgücü, o kara, o sarhoş gülüş vardır. Her zaman,

jestüel action painting'den çok önce içtengeldiğigibiliği savunmuş bir ikircil ressam (kişileri hem insan, hem hayvan, hem bitki olan, Atlan'daki gibi gebe bir dünya, ama yine de farklı bir biçimde), hamuru yoğurarak, belirsiz figürler doğuran bir adam; "belli bir gerçeküstücülükle, belli bir soyut sanat arasında" şaşırtıcı bir mitoloji kuran bir ressam, desinatör, gravör; başlar, başlar, başlar... gerçek bir baş salatası, bir karabasan görüntüsü, ama renkleri neşeli (işte bir diğer çokanlamlılık). Bazen bir kaligrafik hareket şakraklığı, Prévert'e göre de, "kalıtsal bir vandal, yarımadalı, saf ve neşeli, davası yapılmayan yaşamın masum bir tanığı... Ardıcın içinde sarhoş bir deha arpacığı dansetmektedir".
"Sarhoş bir deha arpacığı..." Resimle, şiirle, kültürle, geniş ufuklarla, fanatiklikle, aşkla, umutla sarhoşlamış... İşte eski dostum Asger Jorn'un bende kalan anısı gerçekten budur.

Egill Jacobsen'in portresi

Danimarkalı çağdaş ressamlar arasında Egill Jacobsen, geometriyi Enformel'le birleştirme özelliğini gösteren ressamdır. Daha iyi açıklayalım: Egill Jacobsen'de resimlerin kurgusu geometriktir. Barok, bütünüyle kavisli bir geometri vardır resimlerinde; bu geometriye renkler, mor lekeler, kırmızı, yeşil, sarı lekeler müdahale edip az da olsa resmin geometrik düzenini bozarlar, en azından zorlarlar; böylece grotesk başlar doğar. Bu başlar, çocuk resimleriyle barbar putları, Viking ejderhasıyla o eski Danimarka kiliselerindeki cehennem ateşinde yanan figürleri andırır. O kiliseleri Jacobsen'in de, Jorn ve Pedersen'in de çok iyi bildiği aşikârdır.

Egill Jacobsen'in gümbürtülü dünyası, Gargantua'nınki ve Eskimo putlarınınki gibi kahkahası büyük, kahkahası "ısırıcı" (tam yerinde bir kullanımdır bu) bir dünyadır. Bu kahkaha, Egill Jacobsen'in fırçasından çıkmış, dudakları ardında obur dev dişleri görünen Übüvari suratların kahkahasıdır.

"Kobra" grubunun Danimarkalı ressamlarında, tam anlamıyla bir İskandinav halk resmi yapma isteği görülür. Fransızların, kendi resimlerine yabancı gelenekleri dışavuran böyle bir resmi çok zor kabul etmesini de açıklayabilir bu (Munch'u, Klimt'i, Ensor'u ve daha nice "dev"i kabul ettiler mi ki! Fransız sanat tarihçileri, bu sanatçıları severek harcıyor, Paris Okulu'ndan çıktıkları bahanesiyle Marquet tipi küçük memur sanatçıları yüceltiyordu). Sanatın uluslararasılaşmasına öyle gürültüyle karşı çıkıldı ki, Danimarkalı sanatçıları kendi folklorlarından besleniyorlar diye kınamak ayıp olur. Çünkü ilgimizi çekebilecek olan, onların belli bir dünyaya, dolayısıyla bütün dünyaya yönettikleri o özel bakıştır.

Hollandalı Corneille'in portresi

Atlan, 1948 yılında bir gün bana, "Hollandalı Deneysel Grup"un çıkardığı Reflex dergisini gösterip, "Sempatik genç sanatçılar yayımlıyor bunu. Kendileri getirdi. Yaptıkları işlerle benim resmim arasında bir akrabalık kurulabilir" dedi. Üç kişiydiler: Appel, Constant ve Corneille. Appel ve Corneille, Paris'te, tabakhane karşısındaki korkunç atölyelerinde yaşıyorlardı. Kendileri gibi yer arayan birkaç sanatçıyla, deri kurutulan eski depoları ressam atölyesi haline getirmişlerdi.

Bu yeni "arı kovanı"nın pencereden gördüğü manzara dehşetti. Gerçek amaçları için kullanılan öteki depoların kapılarında üstüste yığılmış kanlı deriler görünüyor, kamyonlar yolda Soutine'i hayran bırakacak kan gölcükleri bırakıyordu. Üç Hollandalı, Colette Allendy galerisinde sergi açıyor, birbir-



Cornielle *Adanın Büyüsü*

lerinden hiç kopmayacak gibi görünüyordu. İçlerinde Appel, en figüratif, en Flaman olanıydı. Corneille en şair, en edebi ve herhalde en ressamı. Constant, bir gün Paris'i ve resmi terketti, kendi tasarımı bir "new-babylon" mimarisini gerçekleştirmeye gitti. Appel'le Corneille, farklı yollar izlediler. Appel'inki onu Enformel'e sonra Yeni Figürasyon'a götürdü. 1950-1951 yıllarında gerçek dışı ve nükteli bir biçim anlayışıyla kuşlar, balıklar, insanlar yapan Corneille, bunları terkedip "soyut manzaracılık"a girişti. Corneille'in "soyut" resimlerinde madeni, yerbilimsel bir yan vardır. Bu çok renkli (ama solgun) resimlerde en önemli şey, çoğu kez, grafizmdir. Hareket Corneille'in aklını konudan fazla kurcalar. Zaten Sahra'ya yaptığı yolculuktan sonra «figür»ü terkeder. Doğa güçlerinin insandan güçlü olduğu bu yerde, çöl, gözle görülen jeolojik tabakalar, toprağın farklı dokuları, Corneille'i pek heyecanlandırırlar.

Corneille tuvali hazırlama işlemini sever. O çakarken, tutkallarken, sıvarken, resim kendini "düşletmeye» başlamıştır bile. Beyaz tuval Corneille'i ürkütür. Resme girişmeden önce işe boş tuvali lekelemekle başlar. Ya da bir desen taslağı çizer. Ya da o «çıplak» beyazı puslandırmak için tuval üstünde kirli bir bez gezdirir.

"Hollandalı bir yanım var, ama Mondrianvari titiz temizliğe, duruluğa karşı çıkmak istiyorum. Tuval, daha hazırlık sırasında bulandırıldığı an beni tahrik etmeye başlar. Bazen tuvalin boyutları bir resmi "düşletmeye" yeter; ama resimlerim genellikle orta boydadır. Farklı boyutlar, özellikle taşbaskı, seramik gibi farklı teknikler, bende yeni bir biçim imgelemesi uyandırabilir."

Uluslararası "Kobra"

1948 yılında Reflex dergisini çıkaran "Hollandalı Deneysel Grup" ile Asger Jorn'un liderliğindeki "Danimarkalı Gerçeküstücü Soyut Grup" arasında çok belirgin yakınlıklar vardı. Brüksel'de şair Christian Dotremont, yirmi iki yaşındaki Alechinsky'nin yardımıyla, iki benzer hareketi tek dergide ve bir "Deneysel Sanat Enternasyoneli"nde birleştirince, Kobra grubu ve dergisi doğmuş oldu.

Bu Flaman-Danimarka Cumhuriyeti, kendine hemen uydular aradı. Çok yakındaki Almanya, Karl-Otto Götz'ün yönettiği Meta dergisiyle harekete katıldı. İsveç, özellikle Osterlın'in ve Max Walter Svanberg'in temsil ettiği Malmö Okulu'yla geldi. İsviçre'de Zoltan Kemeny, tehlikeli bir muhabir olmasına karşın, Max Bill'in ülkesini uyandırmayı başaramıyordu. Kanada'dan MacLaren, sinema kulüplerinde bugün klasikleşmiş filmlerini yolluyordu. Amerika, ilerde Amsterdam'a yerleşecek bir heykelci ihraç ediyordu: Tajiri. Fransa'ya gelince... Kuzeydoğu sınırından kör top atışları misali giriş yapan

onca kavga, onca manifesto, onca şiir ve bildirinin sarsamadığı bu ülkede, kuzey enternasyonalin şiddetle sahip çıktığı iki ressam vardı: Dubuffet ve Atlan. Mathieu, bir an için "Kobra" göğünde parlayıp hemen sönen bir yıldız oldu. Ubac, kazınmış taş tahtasıyla Kobra'nın bir sayısının kapağını süsledi. Bazaine, Etienne-Martin, Giacometti, Doucet, Kobra"nın kimi sergilerine, özellikle ilki 1949'da, Amsterdam Stedemijk Müzesi'nde, ikincisi 1951'de, Liège'de Güzel Sanatlar Sarayı'nda açılan, grubun iki büyük sergisine katıldı.

"Kobra"nın serpilişi, bir hareket olarak yaşantısı çok kısa sürdü. Üç yıl: 1948-1951. Ama onlar ne yıllardı! Her biri iki yıla, üç yıla, beş yıla bedel! Kobra dergisi on sayı çıktı. Hepsi kalın, bol resimliydi. Kuşkusuz, dönemin en güzel yaşayan sanat dergisiydi. Dergiye paralel, Kobra'nın Kitaplığı genel adı altında bir dizi ufak inceleme yayımlandı. Alechinsky, Appel, Atlan, Else Alfeld, Corneille, Doucet, Jorn, Heerup, Ejler Bille, Carl-Henning Pedersen, Egill Jacobsen, Gilbert, Sonja Ferlov, Constant, Gudnasson'a adanmış bu on beş inceleme, tek kitapta toplanmıştır.

Paris'te, "Kobra" ressamlarının sergileri ilgi uyandırmadı. Bu düşsü ve romantik resim fazla erken gelmişti. Paris Okulu hâlâ dünyaya rahatça egemendi. Henüz New York Okulu'ndan söz edilmiyordu, ya da çok az. Bu nedenle Paris resmine saldırmaya cesaret eden, Brüksel'i, Amsterdam'ı, Kopenhag'ı yeni sanat avangardının birer merkezine dönüştüreceğini idida eden bu genç kuzeyli sanatçılar ciddiye alınmıyordu.

1948 yılında Asger Jorn, Breteau galerisinde solo sergi açtı. 1949 yılında Appel, Constant ve Corneille, yapıtlarını Colette Allendy'de sergiledi. Surindépendants Salonu, "Danimarkalı ve İzlandalı Deneysel Grup"a bir salon ayırdı. 1950 Ekim'inde tanıtımını üstlendiğim Maeght galerisindeki Büyülenmiş Eller sergisi, birçok "Kobralı" ressamı biraraya getiriyordu. Nihayet 1951 Şubat'ında, Saint-Michel bulvarındaki bir kitapçıda Kobra'nın ilk Paris sergisini düzenledim. İki ay sonra Pierre galerisindeki «Kobralı beş ressam" (Appel, Bille, Corneille, Egili Jacobsen, Asger Jorn) adlı bir başka sergiye önsöz yazıyordum.

"Kobra" bir akımdan, bir okuldan çok figüratif ve soyut tüm akademizmin uzun süre dizginlediği ve bugün her yerden taşan, o dipten gelen gücün, dalganın bir anını temsil etti. Aynı zamanda doymak bilmez, put kırıcı (iconoclaste) gençliğin patlaması oldu. 1950 yılında, yani "Kobra"nın olgunluk ve büyük birlik çağında, grup üyelerinin çoğu otuz yaşına varmamıştı. Harekete yürekliliğini, aşırı özgürlüğünü, saldırganlığını kazandıran bu gençlik oldu.

Kobra, yalnızca bir resim okulu değildi. Zaten üyelerinin çoğu şairdi. "Kobralı" ressamların çoğu, çeşitli etkinlikler gösteriyordu. Asger Jorn, —daha önce gördük—, hem arkeolog, hem folklorcu, hem seramikçi, hem halıcı,

hem mobilya kreatörü, hem heykelci, hem yazar, hem "işlevselliğe karşı bir mimari"nin kuramcısı, hem ressamdır. Corneille, şiirler ve yolculuk öyküleri yayımladı. Alechinsky, Japonya'da hüsnühat (kaligrafi) üzerine bir film gerçekleştirdi ve pek çok kitap yazdı. "Kobra"nın şiir, folklor ve edebiyatla sıkı ilişkileri vardı. "Kobra"lı ressamlar, gerçeküstücü şiire, Henri Michaux'nun, Kafka'nın, Antonin Artaud'nun, Gaston Bachelard'ın yapıtlarına hayrandılar. Bir gün, çağdaş resmin büyük bir kesiminin bilinçlenmesinde Gaston Bachelard'ın etkisini kanıtlayacak bir inceleme yazılmalı. Bu etkinin yerini daha sonra bir başka felsefecinin, Stéphane Lupasco'nun etkisi aldı. Ayrıca, deneysel ve şiirsel sinema, bu genç sanatçıları Kandinsky'nin ve Mondrian'ın yapıtından daha fazla etkileyecekti. Zaten Kobra dergisinin üçüncü sayısı, Bunuel'e, Mekanik Bale'si için Léger'ye, Joris İvens'e, Hans Richter'e, o çok güzel Hippokamp'ın yaratıcısı Jean Painlevé'ye, Frankeştayn'a, Şarlo'ya, Marx Brothers'lara, Jean Cocteau'ya saygıyla, sinemaya ayrıldı. Şunu belirtmek gerekir: Kübistler için Afrika sanatı nasıl bir maya olmuşsa, halk sanatları "Kobra"lı sanatçılar için öyle olmuştur. Halk sanatları, artı barok Viking sanatı ve Eskimo sanatı. Nolde'nin Alman, Munch'un Norveçli, Kokoschka'nın Avusturyalı ya da Ensor'un Flaman dışavurumculukları, Belçika Gerçeküstücülük'ü (Magritte, Delvaux), Paul Klee'nin, Miro'nun yapıtları da, "Kobra"nın diğer esinleridir. Bu sıralamada hiç bir Fransız ressamın adının geçmemesine dikkati çekelim. "Kobra", Paris Okulu'na karşı kuruldu ve gelişti; bugün New York'tan Milano'ya, Londra'dan Madrid'e, Paris Okulu'na yöneltilen tüm saldırıların ilk alarm düdüğü oldu. Ama dokuz canlı Paris Okulu, sonunda "Kobra"yı içine sindirdi. Paris, geç de olsa "Bauhaus"tan hayatta kalanları içine alıp eritmeyi (özellikle Kandinsky'ye ölüm sonrası bir ün kazandırdı) başardığı gibi, "Parisli"leşen Jorn'a, Appel'e, Corneille'e, Alechinsky'e de sonunda iyi bir yazgı hazırladı.

"Kobra" bir özgürlük okulu oldu: fırça vuruşu, leke, işaret özgürlüğü okulu; tuvalin üzerine avuçla ya da malayla fırlatılan malzeme özgürlüğünün okulu; hem gazetenin, hem Japon kağıdının, hem oturulan evin duvarının, kapının, ağacın, kayanın gereç olarak kullanıldığı özgürlük okulu. "Kobra» doğaya, ağır memeli doğa-anaya, yabanıl doğaya çılgıncasına taptı. "Kobra", çok-tanrılı, zındık, kamutanrıcı (panteist) ve keyifcil bir okul oldu. "Kobra", mizahı rezalete götürmekten çekinmedi. Bu eğilim, Kobra'nın, dadaizme ve gerçeküstücülüğe hep özel bir saygı duymasına neden olmuştur. "Kobra"nın mizahı, garip, çoğu zaman iğneleyici, bazen de acımasızdı.

"Kobra", manifestolarının birinde, geometrik soyutlamaya karşı, rahat resme karşı, zanaatsal resme karşı, "bir yandan gerçeküstücü düşe, bir yandan somut olgulara erişerek, onları romantik bir gerçekçilikte eritmeyi" öneriyordu.

Hakikaten de "Kobra", karşıt bütünler olarak görülen soyutlama ve figürleştirme kavramlarının aşılmasına çalıştı. Çünkü "Kobra" ressamları, hakikaten hem soyut, hem figüratifti. On yıl sonra, genç resmin büyük kesimi aynı yolu izleyecekti. Bu nedenle "Kobra", bize hala harikulade kertede güncel görünüyor.

İskandinav Karşılaştırmalı
Vandallık Derneği143,
Bd. de la Gare Paris 13.

SEVGİLİ RAGON

"Kobra" sergilerine karşı çıkışımın nedeni, Kuzeyci çizgiyi, sızma dönemi hariç, hiçbir zaman onaylamamış olmamdır. Ben Kuzeyliyim ve Kuzeyciliğe karşıyım. Bu nedenle, "Kobra" tapıncına karşı Paris avangardıyla yeniden ilişki kurmaya çalıştım. Yeni Paris avangardı, Letrizm'di.[36] 1946'da Paris'e geldiğimde, Jaguer ve Devrimci Gerçeküstücülük'le ilişki kurmuştum.

Şimdi, "Kobra"nın kuruluş döneminde olduğu gibi, Sitüasyonist hareketin parçalanmasıyla Paris'le işbirliği sona erdi. Bu ikinci başarısızlık, Ortak Pazarı hayata geçirmek istedikleri sırada meydana geldi. Kişisel deneyimim, bana, Avrupa'nın kuzeyiyle güneyi arasında yöntem uyuşmazlıkları olduğunu öğretti. Ben ne birinden ne diğerinden yanayım. Aynı zamanda da, Patafizik[37] bir duruşla yetinemeyecek kadar Kuzeyliyim. Yani temeli zeka olan bir Avrupa Birliği'nden ve ayrılıkların derinlemesine incelenmesinden yanayım. Ekonomik, siyasal, askeri bir Avrupa pazarına karşıyım, çünkü ABD'ninkine benzer bir Avrupa sivil savaşına karşıyım. Buna benzer son savaş, bizde yüz yıl sürdü. Sen, İskandinavları, Fransızları uyarabilecek kadar iyi tanıyorsun. Restany[38] gibi adamlar, İskandinavların gücünü azımsama eğilimindedir. Bu Roma imparatorluğu için bir felaket olmuştu. İngiltere'yle İskandinavlar tek başlarına olsalardı, Avrupa için bir tehlike söz konusu olmazdı. Ama Amerikan tavrı Kuzey tavrına öylesine yakın ki, Avrupa'nın kuzeyiyle güneyi arasındaki çatışmalarda Kuzey, Amerikalılar tarafından desteklenecektir. İngilizler ve İskandinavlar böylece, farkında olmadan, Avrupa'yı Amerikalılara açmaya hazırdır. Kuzeyin kültürünü latin etkilerine karşı Amerikalıların koruyacağına inanıp kendilerini budalaca aldatıyorlar. Bu düşünceyi bir şey bilmeden ileri sürmüyorum. Bugün tek istisna İsveç'tir. Kendimi İsveçli ilan ettim. Bugün Almanlar, Ortak Pazar için İngilizlerin önüne korkunç koşullar sürüyor. Ama İngilizler, bir kez içeri girdik mi dekoru değiştiririz düşüncesiyle, kabul edeceklerdir. Danimarka da

İngiltere'yle birlikte yürüyor. Bu anlaşmanın temel koşulu şu: bir kez birleşildi mi geri çekilmek olası değil. Böylece, madem ki bir anlaşmazlık ayrılıkla çözümlenemez, anlaşmazlık kaçınılmazdır ve bu koşul Fransa ve Avrupa için bir felakettir. Kısaca Ortak Pazar'a karşı savaşmak zorundayım, çünkü Amerikan üslubundaki bir Kuzeyci politikaya karşıyım. Bunu biraz açıklayabilirsen çok mutlu olacağım. Herhalde iki taraf da beni hain sayacaktır. Sevgilerimle,

ASGER JORN

"Ne geometrik biçimcilik, ne enformel taşizm...Yapıtlar önce bu çift nitelikle tanımlanırlar. Ancak bu akımı yalnızca olumsuzlamalarla tanımlamak yeterli değildir; belirgin bir tavrı ve kesin amaçları vardır. Hem plastik, hem lirik olabilmek; resimsel açıdan sonuca varmış, aynı zamanda öznel bir şiirsellikle yüklü biçimlerle kendini ifade etmek... Anlatımcı ve özgür, ama kendisini yönlendiren bir düşüncenin hizmetine girmiş bir fırçayla."

BERNARD DORIVAL
XX. yüzyılın Ressamları,
P.Tisné, 1957

Jean - Michel Atlan

Devlet Çağdaş Müzesi, 1963 yılında Atlan'ı anma sergisi düzenliyor, savaştan bu yana ortaya çıkmış en önemli ressamlardan birine ölümünden sonra saygıda bulunuyordu.

Atlan, tıpkı Wols ve De Staël gibi non-figüratif sanatın zaferiyle sonuçlanmış o büyük savaşın kurbanlarından oldu, ne yazık ki. Lanetli ressamlar tapınağında üçü bir aradadır.(üçü de çağımıza üsluplarının damgalarını vurmuşlardır. Alkolik Wols, 1951'de otuz sekiz yaşındayken ölür. De Staël, kırk bir yaşında intihar eder, bohem Atlan, kırk yedi yaşında, başarı gelmek üzereyken ölür.)

Tam 13 yıl boyunca yaşamına, umutlarına, kinlerine, coşkularına tanık olduğum Atlan'ın ölümünün (12.2.1960) neredeyse 2. yıldönümüne raslayan Devlet Çağdaş Müzesi'ndeki anma sergisi, benim için hem coşku verici hem yıkıcı oldu. Coşku verici oldu, çünkü bu anma Atlan'ı hakiki yerine oturtuyor, yapıtının ne denli değişken, aynı zamanda da tutarlı olduğunu gösteriyordu. Bu yapıt, önerdiği ve kimi uyanıkların üstüne oturduğu açılımlardan ötürü, teknik olarak değişkendir. Ama dilinin harikulade bir tutarlılığı vardır. Bir Atlan dili söz konusudur, bir Joyce dili olduğu gibi (üsluptan çok, bir dil). Ve bu destansı dil, betimleyici değilse de şaşırtıcı derecede yaşayan bir dünya yaratır. Sergi benim için yıkıcıydı da, zira artık çok geçti, Jean Atlan sevinemiyordu. Haksızlık duygusuna kapılmam olanaksızdı. Yaşamımızın en sefil dönemlerindeki bir geceyi anımsıyorum. Montparnasse'tan Saint-Germain-des-Près'ye inerken, Van Gogh'tan söz ediyorduk. Hiç uzlaşmaya yanaşmamış, çağının moda ressamları çoktan birer ölü gök cisimiyken, yapıtı yakıcı bir güneş gibi duran Van Gogh'tan. Bu örnek üzerine coşarken, birden Atlan, büyüyü bozup kara mizahıyla, "Evet ama bu ölüm sonrası zafer Van Gogh'un da çok ipindeydi!" demişti.

Atlan, Van Gogh'tan daha şanslı oldu, zira başarıyı tattı, resminin en büyük

üne doğru yol aldığını gördü, yaşamının son yıllarında, Noel Baba'nın ziyaret ettiği yoksul çocuk gibi, onu coşturan bir maddi rahatlıkla «ödüllendirildi». Ama hastalık bu güçlü kuvvetli adamın üzerine öylesine hızla çöktü ki birden onu aramızdan alıp götürdü. Sanki salt kötülük olsun diye eyleme geçmiş kader, Atlan'ı dostluğumuzdan koparıverdi.

1913 yılında Konstantin'de, bir Yahudi ailede doğan Jean-Michel Atlan, öğrenim için Paris'e geldi, evrene bir açıklama bulacağını düşünerek felsefeyi seçti. Ama çok çabuk düş kırıklığına uğradı.

"Aşırı umuttan felsefeyle ilgilenmeye başlamıştım. On dört yaşımda, Batı felsefesinin büyüye yakın, gizemli bir anahtar olduğuna, çağdaş ve Avrupalı görünümü altında evrenin ve güçlerin anahtarı olduğuna inanıyordum. Ama felsefe okurken büyük düş kırıklığına uğradım. Kant ya da diğerleri pek az ilgimi çekti. Kabala ya da zen okumam gerekirken, felsefe okuyordum. Bu hataydı" derdi bana.

Bu hatadan sonra Atlan, yolunu politikada bulduğunu sandı. Tabii politikacıların politikasında değil. Onu sömürgecilik karşıtı mücadeleye ve Troçkizm'e götürecek bir kendini verişte. Burada da düş kırıklığına uğradı. Belki, Fransa'yı boydan boya gezerken korumakla görevli olduğu Troçki ilâhına fazlaca yaklaştığı için. Atlan, yarı yolda "büyük adam"ı terkedip bir sinagoğa sığındı, kendini duaya kaptırdı.

Sonra sıra şiire geldi. Savaş sırasında yazılmış ve Derin Kan başlığı altında toplanmış bu şiirler, aslında resminin gerçek önsözüdür. Burada sözcüklerle betimlenen, o "gecenin kıyısında düşün kuşları", o "kum kaidelerinin üzerindeki kör balıklar", o «taşlaşmış ağaçlar", o "belleksiz ırmaklar», bütün o imgeler, ressam Atlan'ın biçimlerinin birer önbelirtisidir.

Şiirlerinde sık sık "taşlaşmış" sözcüğüne rastlanır:

Tepelerdeki karda taşlaşmış kuşlar

Resimlerinde de, dinamizmlerine, barokluklarına karşın donup kalmış bir atılım gibi, başı hala Sodom alevlerine çevriliyken, sağlam eti pütürlü bir tuza dönüşen Lot'un kadını gibi taşlaşmış bir şey vardır.

Şiir kitabındaki bir saplantı da çöldür. Ama şaşacak ne var bunda? Atlan, çocukluğunu Sahra kumlarının sınırında geçirmedi mi? Bu çöl, metafizik bir istiare olur:

Sayıklama kumlarının esiriyim.

Ve çöle balçığı eklersek:

Gölgeler ve kaynaklar, servi ve asma ormanların şarkısı ve ırmakların balçığı

Atlan'ın ilk "Enformel" resimlerinin o gebe toprağına varırız:

Köpüren toprağın soluğu

İçinde dua ettiğimiz bir göz gibi
Kabuğumuzu patlatacak
dili beklerken

Çok yakında gireceği bir enformel, bir çöl, bir balçık:

İnsana bir dil verileli
Düşlerimizdeki çölü doldursun diye

Atlan, şiirle resim arasında, ölüm sofasına girer. 1942'de, terörist zanlısı olarak tutuklandığında Yahudiliğinden ötürü kamplara gönderilmeye mahkûmdu. Deli numarasına yatar ve savaşın sonuna dek Sainte-Anne psikiyatri hastanesinde kalır. 1944'de çıktığında şiirlerini yayımlar ve ilk sergisini açar. Savaş sırasında kendini yetiştirip resmi denemiştir. Figürasyonu şiddetlice empresyonist, biraz "art brût"tür. Ama 1944-1945'te sunduğu, tümüyle alışılmamış şeylerdir. Bir nevi balçık arasından belirsiz biçimler, macun çıkıntıları; çamur içinde fosilleşmeler misali. Daha sonra, Atlan yapılaşmış bir resim yaparken, buna "Enformel sanat" denecektir.

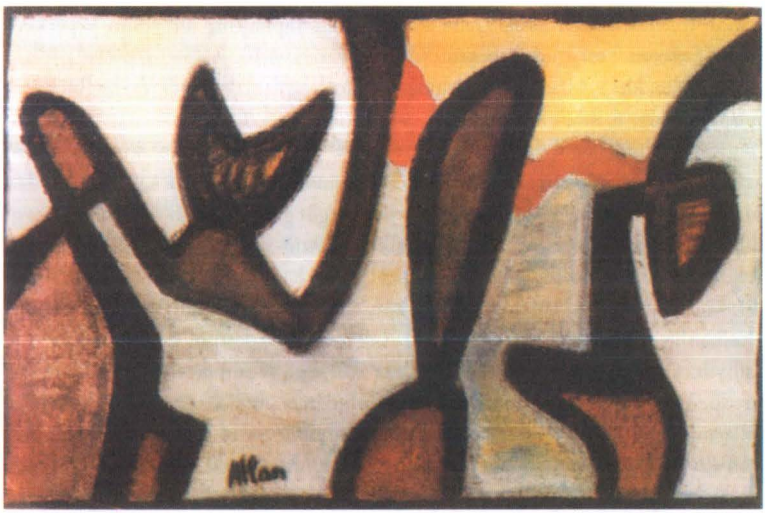
1945'te kimi Atlan biçimlerinde helezon saplantısı vardı ve bu biçimler burgaçlarıyla çiçekleri andırıyordu.

1946 yılında yeni kurulan Denise-René galerisi, Atlan'ın ikinci sergisini açar. Atlan, dar bir soyut meraklıları çevresinde en umut verici sanatçılardan biri olarak kabul görür. Öyle ki, ertesi yıl Maeght galerisi Atlan'a kişisel bir sergi düzenler. Gelen başarı, nerdeyse büyük şöhrettir. O dönem karşılaştığımızda, Atlan'ın çevresinde bir efsane yaratılmıştı ve kaderi belirlenmiş görünüyordu. Gertrude Stein ondan resimler satın alarak ilk adımlarını kutsamıştı. Jean Paulhan'ın Gallimard yayınlarındaki bürosunda Atlan'ın tablolarından biri asılıydı. Grande Chaurnière sokağındaki atölyesinin cumartesi toplantıları ünlüydü. Atlan'ın kısa süre sonra sanatsal yaşamdan el etek çekeceğini, uzun sefalet yıllarına denk gelen yedi yıl boyunca hiç bir yerde sergi açmayacağını o sırada kim söyleyebilirdi?

Koleksiyonlar ve galeriler dünyasından uzak kalan, salonlarda sergi açmayı reddeden, güneşte bir yer fethetme bahsini kazanmak için yalnızca özgünlüğüne güvenen Atlan, resim yapmayı hırsla sürdürüyordu. Çoğu zaman, tuval ve boya almaya gücü yetmediğinde, çaresiz, ikinci uğraşlar edinmek zorunda kaldı: banliyö pazarlarında tuhafiyecilik yaptı, meyhanelerde kendini çingene diye yutturup fal baktı. Bu arada Atlan'ın resmi, ileride sanat tarihçilerinin inceleyeceği evrelerden geçti. 1946'da, biçimlerini cansızlaştıran bir soyutlama eğilimi oldu, 1947-1948'de bu zaafını şiddetle yendi. O dönem Atlan'ın biçimleri, yılan, ejderha, gece-kuşu, yırtıcı kuş, öfkeli timsah yarı-figürleşmesine varacak kadar hayvanlaşırlar. Atlan'ın bütün resimleri hayvan dişleriyle, tırnaklarıyla doludur.

1956'da Atlan, ender büyüklükte tablolar üzerinde bütün olanaklarını kullanır. Artık totemizmden söz etmek gerekir. Atlan anıtsala doğru yol almaktadır ve kuşkusuz, o sırada en fazla Asurlulara yaklaşmıştır. Asurlular Atlan'ın düşsel müzesinde başköşede yer alır. Azteklerin, Afrika ve Roman heykelcilerin yanında.

Gene 1956 yılında, Atlan gürültü patırtıyla bir kez daha keşfedilir. Charpentier galerisindeki "Paris Okulu" sergisinin yıldızı olur. Bing galerisinde boy gösterir, bir yıl sonra ilk büyük sergileri düzenlenir. Biri Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'nda (Palais des Beaux-Arts, kırk beş yapıt), diğeri Antibes Müzesi'nde (elli iki yapıt). Başarılar birbirini izler: 1958'de Milano ve Almanya, 1959'da Londra, 1960'da New York. Atlan'ın ünü sınırları aşar. Ama kendisi artık yoktur. Atlan, Amerika'da açılan ilk sergisi için New York'a gitmeye hazırlanırken ölür.



Jean Michel Atlan *Kompozisyon,* 1958; 52x79cm Kopenhag, Özel Koleksiyon

Kendinden daha pek çok söz ettirecek bu resim nedir tam olarak?

Önce ritimdir. Biçim bulucusu olan ritim, Atlan resminde esastır. Dansa tutkun Atlan (son çözümde dansı felsefeden önemli buluyordu), kendi resminden söz ederken, sık sık bu hareket sanatını anardı. "Bir kör, sanırım resim yapmayı sürdürebilir, ama kötürüm asla. Ben özellikle kollarımla resim yaparım. Dansçının izlediği içgüdüyü izlerim, ben de.Ve tıpkı bir dansçı gibi (özet olarak), yüzeyimi özgürce kullanmalıyım. Çarpışmalıyım; ne çok kolay, ne cok rahatsız

edici olan bir maddeyle. Ne çok kaygan, ne çok sert, ne çok kuru ve zayıf, ne de çok yavaş kuruyan bir yüzeyle. İşte bundan ötürü, tuvalimi hazırlarken, tüpten çıkan kalın bir boya sızıntısını, kömürkalemle beklenmedik büyük bir eğriyi, pastel kalemlerle ya da tebeşirle yapılmış renk lekelerini aynı anda kullanma ihtiyacını duyarım", derdi bana. Kendine böylece bir teknik yarattı. Ve bu teknik, alışılmadık olduğu için, tabii uzun süre başına kakıldı.

Resmiyle daha ilk karşılaşmalarımda, bana öyle geldi ki, Atlan'ın en çarpıcı farklılıklarından biri, bu şaşırtıcı tekniğe ek, o sırada yürürlükteki etiketlerin hiçbirine uymamasıydı. Soyut sanat kavramına, o dönem, üç aşağı beş yukarı geometriye takabül eden, en azından doğayla tümden ilişkisiz bir anlam yüklediklerini düşünürsek, Atlan'ın resmi gerçekten soyut değildi. Figüratif de değildi. Gerçeküstücü, Ekspresyonist de değildi. Oysa bütün bu akımlardan bir şeyler taşıyordu. Bu resmin sınıflanmasını zor kılan, izleyiciyi şaşırtan, aynı anda hem soyut hem figüratif, hem Gerçeküstücü hem Ekspresyonist oluşuydu. Yirminci yüzyılı altüst etmiş akımların, Ekspresyonizm'in, Soyut sanatın, Gerçeküstücülük'ün olağanüstü bir sentezini yapıyordu. Üstelik bu akımları farkına varmadan katalize ediyor, kendine malediyordu. Tek bir Okul ona tümüyle yabancıydı: Kübizm. Atlan gerçeküstücülükten otomatik yazıyı alıyordu ve ilk "Soyut Ekspresyonistler"den biri oldu.

Maddelere dayanan resmin habercisi (hem de 1945 yılında. Yani Fautrier'nin "Rehineler"i, Dubuffet'nin "Yüksek Macunlar"ı keşfedilirken), jestüel resmin habercisi, barokizmin habercisi Atlan, çağının resmine büyük ölçüde damgasını vurdu. Etkisi, bir Hartung'un ya da bir Bissière'in etkisinden daha yavaş seçilse de, gerçekten de Atlan, kendisine öykünenı hemen taklitçiliğe düşüren bir ressamdır. Dünyası öylesine ona özgüdür ki kimse onu tehlikesizce kendine mal edemez. Bu, Hartung ve Bissière'in de kendilerine özgü bir görüntü dünyaları olmadığı anlamına gelmez. Ama Atlan' da öyle bir biçim, teknik, imge uygunluğu vardır ki bu üç durumu birbirinden ayırmak olanaksızdır. Başka ressamlardan teknik bir ders, biçimsel bir ders alınabilir. Atlan'dan, hayır. O öykünülemez bir ressamdır, Chagall ya da Goya'nın öykünülemez oldukları gibi.

Bu nitelik onu bir kez daha yalnız kılar. Gün ışığına çıkarıldığında, övüldüğünde, Atlan'ı anlaşılmış sanırsınız, ama daha fazla alışılmış değildir. Her şeye karşı, büyüyecek gibi görünüyor. Modalara ve okullara karşın. O altın ve kan ışığıyla parlayan uydusuz yıldız. Işığı, insanlarla iletişim kurma susuzluğunu, varolma açlığını daha dolaysız bir havarilikle gideremediği için resim yapmaya başlamış bir başka otodidakt ressamın, Van Gogh'un da ışığıdır.

Bissière

Bissière 1947'de Drouin galerisinde otuz yeni resmini ve yedi duvar örtüsünü gösterdiğinde, yeteneği olgunlaşmış, hayat dolu, geleceği açık bir genç ressamın doğuşuna tanık oluyor gibiydik. Bissière o sırada altmış yaşındaydı. Savaştan önce parlak bir kariyer sürdürdükten sonra köye çekilen, 1939'dan 1945'e dek resmi terkeden bu ressam, değişime uğrayarak bize dönüyordu.

Sanatçıların genellikle kendi üsluplarının akademizmine kaydıkları bir yaşta, Bissière bir gençlik banyosundan çıkıyordu. Savaş öncesinde, Paris Okulu'nun yıldızlarına dönüşmüş bir sanatçı grubu üzerindeki büyük etkisi, on yıllık bir unutulma devresinden sonra kendini yeniden duyuracak, o sırada geometrik basmakalıplığa düşen soyut resmin canlandırılmasında katkısı olacaktı.

Bissière'in etkisinin tarihi oldukça bulanıktır. Gene de şu açıklıkları getirebiliriz: 1888 yılında Lot-et-Garonne bölgesinde Villeréal'de doğan Bissière, Paris'e 1910'da geldi. 1924'ten 1934'e dek Ranson akademisinde profesörlük yaptı, yol gösterdiği sanatçılar ve bunu anımsayanlar çok oldu. Bissière'in çevresinde oluşan gruba çok uzak kalan Grüber bile, Bissière'in hocalığına saygı duyuyordu.

Ama Bissière'in dersi, yalnızca iyi bir öğretiden ibaret değildir. Onun tarihsel önemi, çağdaş Fransız resminde yeni bir eğilimin yaratılmasına yardım etmesinden kaynaklanır. Bu açıdan o, yeni bir ekibin Gustave Moreau'sundan çok daha önemlidir.

Bissière, savaştan önce, yapıtında ve öğretiminde bir çeşit Orfizm'in ve Kübizm'in sentezini deniyordu. Genç ressamların sorunu o sırada daha çok, Kübizm'in ezici etkisinden ve Gerçeküstücülük'ün edebi cazibesinden kurtulmaktı. Bissière öğrencilerine hacimlerin ve kütlelerin anlamını, saf renkler tutkusunu öğretiyordu. Manessier, Le Moal, Bertholle gibi öğrencileri olan Ranson Akademisi'nin çevresinde, bir çeşit yeni akım oluşuyordu. Grubun ilk toplu gösterisi 1938'de, Paris'te' değil, Lyon'da, Sonbahar Salonu'nda "Tanıklık" adı altında gerçekleşti. Kendini kabul ettirmiş usta Bissière'in çevresinde toplananlar, Manessier, Bertholle, Le Moal, heykelci olarak da Etienne-Martin ve Stahly'ydi. Aynı grup, Bissière'siz, 1937 ve 1939 yıllarında Paris'te, Breteau galerisinde sergi açtı. Savaş, "Tanıklık" grubunu tümüyle dağıttı.

Savaştan sonra Bissière köyünde kaldı, "Tanıklık"grubu, Drouin galerisinde Manessier ve Le Moal'la yeniden toparlandı. Bu sanatçılara Singier ve Bazaine, 1947'de de yeni bir hayatiyet kazanan Bissière katıldı.

Aralarında ortak bir çalışma anlayışı belirmesine karşın grupta çatlamalar olacaktı. Manessier, yıldız sanatçı olarak, peşinden Le Moal'le Singier'yi

sürükleyerek Galerie de France'a geçti. Bazaine, Maeght galerisinin yıldızı oldu. Bissière ve Bertholle, kendilerini Jeanne Bucher galerisinde buldular.

Bissière'in Ranson Akademisi'ndeki derslerine ve *Tanıklık* grubundan kopmalara rağmen, Fransız resminde yeni bir akım doğmuştu. Birer lirik nonfigüratif, birer büyülenmiş manzaracı olan, hem geleneksel figürasyondan hem klasik soyutlamadan kopup küçümsenmiş İzlenimciler'le bağlantı kuran bu ressamlar, doğa ve düzen duygusunu içlerinde koruyorlardı. Dünyayı canlandırış biçimleri önünde sonunda klasikti. Picasso ya da Mondrian'dan çok, Corot ve Poussin'e yakındılar. Zayıflıkları da bu açıklıklarında ve ölçülülüklerinde yatıyordu. Yerli yersiz "Fransız geleneğinin ressamları" olarak tanımlanan bu ressamlar, dünyaya Paris Okulu hakkında sınırlı ve taraflı bir fikir verdiler. Özellikle ABD, Paris Okulu'yla daha iyi alay edebilmek için, onu artık yalnızca bu ressamların hatlarıyla görmek istedi. Sanki Fautrier, Dubuffet, Mathieu ve Soulages, aynı derecede Fransız ressamı ve aynı Paris Okulu'nun saygın temsilcileri değillermiş gibi!

Kuşkusuz Paris'in sanat yaşamında benzersiz ve garip bir olay: Bissière'in en iyi öğrencileri onu saymaya, anmaya, derslerini övemeye devam ettiler. İçlerinde en az ticari olanı, en iyileri, en "saf"ları Bissière, biraz da bu olağanüstü sadakatten ötürü yeniden yıldızlaştı.

Bissière 1965'de öldü. Hala köyde oturuyordu, Lascaux mağaralarının birkaç kilometre ötesinde. Resimlerinin "herkesin düşlerini asabileceği renkli imgeler" olduğunu söyler, "içini dökme gereksinimi"nden söz ederdi. Gerçekten de bir içini-dökme resmidir resmi, huzurlu ve neşeli, panteistten çok Fransisken bir resim. Bissière'de, son Bonnard'ların mutluluğu vardır.

Hans Hartung

Hans Hartung'un yapıtının, çağdaş sanatın farlarından biri olduğunu belirtmeye gerek yok. Böylesine örnek, önemi artık kimsenin gözünden kaçmayan bir yapıtı övmek artık sıradan bir davranış. Hartung'un ressamları etkilediğini söylemek yetersiz olur. Onun önemi, resimde yeni bir yol açmış olmasıdır. Pek çok öğrencisi vardır. Taklitçiden daha iyi, onun örneğinden yola çıkarak başka yerlere varmış hakiki (otantik) ressamlar yaratmıştır. Örnek vermek gerekirse: Mathieu, Hartung'un çizgi bilimini kendine özgü ölkeci kargaşalara götürmüştür.

Hartung'un yapıtı herşeye karşın çok az tanınır. Öncüler çoğunlukla taklitçileri sayesinde keşfedilirler. Taklitçiler modayı yaratır ve onlara bir öncü gereklidir. İşte Fautrier, bu şekilde Enformel sanatın "babası", Hartung Taşizm'in

habercisi oldu.

Hans Hartung'un yapıtı, doğrudan ilk soyut sanatçıların yapıtları ardında yer alır. Ama Hartung, kendi payına, soyut sanatı daha lisedeyken keşfetti. 1925'te Kandinsky'yle karşılaştığında henüz yirmi bir yaşındaydı. Sanatta Tinsel'in yazarı Kandinsky'nin kuramlarında, kendi araştırmalarının doğrulamasını bulmuştu, ama Hartung'un yolu, büyüklerinin, "Bauhaus" sanatçılarının yolundan çok başkaydı.

Genç ressam, izleyiciye ancak otuz yıl sonra malum olacak bir eğilim gösteriyordu. Daha on altı yaşında, okul defteri sayfalarında önce Dresden Müzesi'ndeki Rembrandt'ları, Hals'leri, Goya'ları, Greco'ları yorumlamıştı. Daha sonra Kokoschka, Nolde ve Franz Maro, ona ifadeyi güçlendirebilmek için yüzleri çarpıtmayı öğretmişti. Hartung, bu yorumları lekelerle gerçekleştiriyordu. Eksprsyonistlerden (dışavurumculardan) çok çabuk ayrıldı, zira en figüratif desenlerinde dahi konunun pek az önemi vardı. Önemli olan yalnızca dinamik yapıydı. Öyle ki, kısa zamanda figürasyondan caydı ve 1921-1922'de ilk soyut suluboya resimlerini gerçekleştirdi. 1922'deki işlerine, o zamandan sonra Taşist denecektir. 1924'de, liseden mezun olduğu yıl, üç günlük Noel tatilinde, kara tebeşir ve dinamizminin hızıyla bir dizi desen yapar. 1925-1927 yıllarında, Hartung'un grafizminin özü neredeyse bellidir. Babası 1924 ile 1928 arası onu Leipzig, Dresden ve Münih akademilerindeki dersleri izlemeye zorlar. Hartung, yegâne figüratif yapıtlarını o sıralar, zorunlu olarak gerçekleştirir. Bunlar, Leipzig'de kızkardeşinin evinde kalan başlangıç dönemi (1932'ye dek) tuvallerinin çoğu gibi, bir bombardımanda yok olur. Hartung'un sonra Paris'te bir Kübist devresi olur. Ama genç ressam duraldan iğrenir. İki yıllığına genç karısıyla (Anna-Eva Bergman) Minorque'a sığınmaya gittiğinde, tüm yeteneklerine hâkimdir. 1934'ün bir tuvali, düz mavi yüzeyde dinamik bir kontrpuan olarak çatışan geniş bir leke ve "çiziktirme" biçimindeki grafizm şeklinde ortaya çıkar. Hartung "klasik" sanatının özünü bulmuştur. Ancak kimse onu tanımaz. Zaten, ancak 1935 yılında, Almanya'yı tümüyle terkedip Paris'e yerleştiğinde başka sanatçılarla görüşmeye başlar. Daha önce hiçbirini tanımaz. Soyut hareketin "Soyutlama-Yaratma" grubu ilk çıkışını yaptığında, on yıldan beri soyut çalışan Hartung sergiye çağrılmaz. Hartung, ancak 1939'da, Charpentier galerisindeki İkinci Yeni Gerçekler Manifestosuna katılır, 1936'da da Pierre Galerisinde, Kandinsky, Arp, Hélion, Paalen'le birlikte sergi açar. Hartung'un savaş öncesi yapıtından kalan ender izlerden biri, Herta Wescher'in Axis adlı Londra dergisinde çıkan iki yazısıdır. Zira Hartung'un yapıtı, (savaştan önce tümüyle belirginleşmiş, savaş bitiminde kendisini üne kavuşturacak üsluba 1937-1938'de varmıştı) tamamıyla "beklenmedik", alışılmadık ve doğrusunu söylemeli, tırmalayıcıydı.

Soyut sanat o sırada her şeyden önce bir zorlama sanattı. "Bauhaus"tan beri sosyal olana (uygulamalı sanatlar, mimari, gösteri) yöneliyordu. Oysa Hartung'un yapıtı, tamamen "yararlılık dışı", karşılıksız, oluşumunda mutlak özgürlüğe sahip bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu. Üstelik o döneme dek görülmemiş bir özelliği vardı: ne temsili idi, ne geometrik. Soyut bir yapıttı, ama soyutlaması yepyeni, ileride lirik soyutlama olarak nitelenecek bir soyutlamaydı. Action Painting, Enformel, Taşizm: hepsi savaştan hemen sonra serpilecek bu akımdan kaynaklanacaktır. Son yıllarda genç resmin en büyük akımlarından birine dönüşen lekeler ve işaretler sanatı, ritmiyle ve soyut bir boşlukta biçimlenmiş, çizgisiyle soyut, yalnızca lekenin ve işaretin gücüyle dinamikleşen poetika da, bu akımdan kaynaklanacaktır. 1939-1945 savaşı Hans Hartung için resim açısından altı ölü yıl olmasa, izleyici böylesine güçlü ve şaşırtıcı bir sanatı kuşkusuz daha önce tanırdı. Alman uyruklu Hartung, 1939'da Fransız Légion'una yazılır, 1940 yılında salıverilince Avrupa'ya geçer, yedi ay tutuklu kalır, sonra yeniden Fas'ta Légion'a girer. Akdeniz'deki çıkarmaya katılır ve Belfort önünde ağır yaralanır. Bir bacağı kesilen Hartung, 1946'da Fransız vatandaşlığına kabul edilir. Savaşta yaptığı bütün desenlerini, yaralandığı dönemde yitirir.

Hartung Paris'e döndüğünde, soyut sanata duyulan ilgiye çok şaşar. Ama bu ilgi, daha çok geometrik soyutlamaya duyulmaktaydı. Kandinsky dahi, Paris'te açacağı ilk sergi için ufacık bir galeri bulabilmiş, sergisi anca farkedilmişti. Soyut sanatın yeni serüveninin kahramanlık yıllarıydı. Bu yıllarda yeni Paris Okulu'ndan çıkan geleceğin ustalarını sadece Colette Allendy, Denise-René, Lydia Conti gibi ülkücü kadınların galerileri savunuyordu.

Hartung'un resmiyle ilk karşılaşmam, bir arkadaşın Quartier Latin'deki otel odasında gördüğüm fotoğraf röprodüksiyonu aracılığıyla oldu. Sanıyorum 1945-1946 kışıydı. Paris'e yeni gelmiştim. Bu aynı zamanda soyut sanatla da ilk karşılaşmam oldu. Hartung'un röprodüksyonu beni büyüledi, daha çok bilgi edinmek istedim.

Kimi aleyhtarları, Hartung'un bir "deli süpürge"yle resim yaptığını söyledi. Bu tanımlamanın yüz yıl önce Delacroix için de kullanıldığını bilmiyorlardı. Tabii, Hartung'un ışıklılığı Çin-Japon hat sanatına benzetildi. Ama Hartung'un sanatı uzak doğunun hat sanatından kesinlikle farklıdır. Onun çizgisi, çok daha bastırarak atılmış, hatta bazen boyaya kazınmış bir çizgidir. Kimi durumlarda hafif ve havai olsa da, gene gayet serttir, asla ideogramların dekoratifliğine düşmez. Onun çektiği çizgi, bazen bir yara gibi «acıtan» bir çizgidir.

İşaretlerle düz fonların karşıtlığı, ilk dönemlerin lekeciliğinden caydığından beri, hep Hartung' un yapıtının bir özelliği oldu.

Hartung, daha sonra, bir tuval devresinde, bilinçli olarak silik bıraktığı yüzey

üzerinde çizgilerin dinamik ritmini doruk noktalara götürdü. Çizgiler bir çeşit "tutamlar" ya da "demetler" oluvermişti. 1955'ten 1959'a dek süren bu son devre (Hartung 1959'da ve 1960'da çok az tuval resmi, pek çok desen yaptı. 1959-1960 yıllarının pastelleri en sevdiği biçimlerin seçme bir dökümü gibidir), Hartung'un bütün yapıtında kuşkuyla yaklaştığım tek devredir, daha önce hiç yakalanmadığı o dekoratiflik tehlikesini bu kez pek atlatamadığı için. Olgunluğuna 1946-1954'te varan Hartung'da, fon üzerindeki çizgi kontrpuanına, kuşkusuz lekenin izi ekleniyordu. Aslında bu leke bir biçimdi. Bu üç öğenin oyunu eşsiz bir dinamizm oluşturuyordu. Ne yazık ki bu dinamizm, "demet" devresinde artık yinelenmiyordu. "Demet" devresinde fırçanın büyük coşkusunun tek kontrpuanı, "nötr" fondur. Üstelik terkettiği çizgi, daha önce tablonun temel yapısıydı; çizgilerin çeşitlemesiyle, farklı kalınlık ve gerilimdeki hatlarla, hızlı ve yavaş, bastırarak ya da hafifçe değerek çekilmiş hatlarla biçimlenen tablonun iç yaşamıydı. Hartung, hayranlık uyandıracak derecede "kıvamında" bir resmin rahatını terkedip, daha sevimsiz bir teknikle başka arayışlara yönelerek, ancak kutlayabileceğimiz bir yüreklilik gösterdi. Zaten bu devreden sonra bir başka yola, bir bulut, duman gibi, grafizmsiz, tümüyle nüanslardan oluşan tek renkli(monokrom) bir resim yoluna girişti.



Hans Hartung *Resim 54 - 16*, 1954; 130x97cm Paris, Devlet Modern Sanat Müzesi

Taşist, çizgici, eylem ressamı, lirik dinamik Hartung, bilinçaltının ve düşüncenin işaretler evrenini çok arşınlamış, otomatik yazıyı ilk deneyen ama asla Gerçeküstücü olmayan Hartung (ama gerçeküstücülük asıl onunla ve onun neslinden diğer birkaç ressamla gerçek ressamlarını bulmuyor muydu?), hiçbir zaman malzemeye ve kalın boya tabakasına tav olmadı. Hep temizliği sevdi. Onda birçok rakibinde görülen sıçratmalar, boya akıtmaları yoktur. Hartung'un yeğlediği renkler, açık yeşiller, kahverengiler, limon sarıları, mavi, siyahtır.

Bu portre boyunca Hartung'un en büyük çağdaş desencilerinden biri olduğu satır aralarında sezdirilmiş olsa da, bunu belki yine vurgulamak gerekir. Pastelleri, başlı başına örnek bir yapıt meydana getirirler.

Oymacı (gravör) yapıtı, kazı kalemiyle gerçekleştirilmiş resimlerden ve ıslak kazılardan oluşur.

Hartung, Gonzales'in atölyesinde çalıştığı sırada bir heykel yaptı. Bu heykel bir nevi resimlerinin üç boyutlu garip bir uzaysal yansımasıydı.

Hartung, sahilde bulduğu elli adet yassı çakıl taşı üzerine resimler yaparken de bir bakıma Mas-d'Azil[39] geleneğini sürdürüyordu. Dar tahta levhaların üzerine de birkaç minyatür resim yaptı.

Mutlaklığın peşinde olan, bu nedenle çocukluğunda yıldırım resmi yapmak istemiş Hartung' un resmi, her zaman çok çıplaktır. Raslantı, kaos ve dinamizm. Bir Hartung'un tablosu anlatılırken en sık tekrarlanan üç sözcük. Bu üç sözcüğün gündelik yaşantımızda da en sık kullandığımız sözcükler olması, raslantı değildir. Hartung'un sanatı, doğaya ve olaylara atıfta bulunmadan bugünkü evrenselliğine varmıştır, çünkü yoğun ve keskin bir biçimde çağını dile getiriyordu. "Varlığımızın en derin katmanlarına indiğimiz içindir ki, sanatımızın ifadesi, pek çok insanın gözünde daha da çarpıcı ve değerli olacaktır."

Şunu ekler Hartung: "Bilinmeyene, henüz -yaratılmamış- olanın bölgesine giriyoruz."

Hartung, bu henüz-yaratılmamış bölgenin sabırlı kaşifidir. O bölgeyi, yarattığı süreçte, yarattığı sırada keşfeder. Ama Hartung, yapıtında, iç devinimleri not eden bir çeşit deprembilim, yani bir ruh sergilemesi görülmesinden hiç hoşlanmaz.

"İç devinimler, ancak temel nokta, kışkırtma olabilirler... Örneğin çığlık, sanat değildir. Çığlık, henüz hiçbir şey değildir. Çığlığın sanata dönüşebilmesi için, tanımlanması çok zor birtakım kurallara uymak gerekir."

Sanatın çoğu kez sadece çıplak bir çığlık olduğu bir dönemde, bu açıklama bir uyarıdır. Ve bu uyarının en lirik sanatçılardan biri Soulages'dan gelmesi, güzeldir.

Serge Poliakoff

1947 yılında Poliakoff'u tanıdığımda, her öğleden sonra, karanlık, daracık bir odada resim yapıyor, geceleri bir kulüpte gitar çalıyordu. Bugün bir dairesi, uşakları, Rolls'u, şoförü, bir yarış atı olduğunu öğrenenler, bu değişim karşısında biraz şaşabilir. Ama Poliakoff, hep aynı adamdır.Yoksulken de, sürgündeki Beyaz Rusların o soylu bohem tavırları sergilerdi.

1906'da Moskova'da doğan Serge Poliakoff, 1924'te Paris'e geldi, 1935'ten 1937'e Londra' da yaşadı, bir yıl sonra Paris'e dönüp soyut ressam olarak ilk adımlarını attı.

Kısa süredir Paris'te oturan bir başka Rus göçmeniyle, Kandinsky'yle tanıştı (çok önemli bir karşılaşma). Efsaneye göre, soyut sanatın "kaşifi" Kandinsky, o dönem, "Gelecek için Poliakoff üzerine oynuyorum" demiş.

Poliakoff, savaştan önce yarı-Fransız, yarı-Rus bir çiftle, Sonia ve Robert Delaunay'la dostluk kurar, Lacasse ve Henri Poulaille'ın «L'Equipe» adı altında topladığı bir grup ressam ve yazarla görüşür, Otto Freuenlich'in kişiliğinden pek etkilenir.

1939'da yaptığı resimler, Poliakoff üslubunun bir taslağıdır. Bu resimlerde, kırmızılara ve sarılara eşit bir merak, renkleri çınlatma eğilimi görülür. Ama Poliakoff'un resmi, ancak 1949'da, ressamın Danimarka'ya yaptığı yolculuk dönüşünde olgunluğuna varır. 1951'de, Poliakoff gitarı tümüyle terkeder.

Poliakoff, pek çok soyut ressamın yaptığı gibi İzlenimcilik'i, Kübizm'i ya da Ekspresyonizm'i sürdürmez. Birkaç önceline belki fovlar arasında rastlanabilir. Ama saf renkten kaçar. Resimsel dünyasında, bilinen biçimlerden hiçbir iz yoktur. Tuvallerinde, doğaya hiçbir gönderme seçilmez. Evreni, sessizliğin ve saf resmin evrenidir.

Üstelik, doğaya karşı duygusuzdur Poliakoff. Daha Fronchot Akademisindeyken, şövalelerin (resim sehpaları) düşey ve yatay çizgileri, onu çıplak modelden daha fazla ilgilendirir. Bugün de Deauville'e sahilde oturmak için değil, zamanını at yarışlarında geçirmek için gider. Karısı:

— Şu güneşin batışına bak, ne güzel, dese.

— Hıh! Monet çok daha iyisini yaptı! diye karşılık verir.

Britanya'da onun resimlerine benzeyen kayalıklar gösterdiklerinde, şaşarak: "Ne tuhaf" der. "Bu kayalıklar biçimlerimi almış."

Bana da, "Yaşamım boyunca bir mahzende kalsaydım, aynı resimleri yapardım" demişti.

Ama Poliakoff'un, düz renkli soyut geometrik ressamlarla hiçbir ortak yanı yok. Boyayı genellikle ince sürse de (son yıllarda "kabartma" dönemleri de oldu),



Serge Poliakoff *Kompozisyon,* 1950; 130,5x97,2cm
NewYork, Solomon R. Guggenheim Müzesi

aşırı bir duyarlılık, organik biçimlerden hiç etkilenmeyen bu yapıtı garip biçimde duyumsal kılar. Poliakoff'un resminin mucizesi, sessizliği çınlatmasıdır.

Bana, "Bir tablo suskun olunca başarıldı demektir. Kimi resimlerim gürültüyle başlar. Patlayıcıdırlar. Ama ben ancak suskunlaştıklarında hoşnut olurum. Bir biçim görülmemeli, dinlenmeli" demişti.

Serge Poliakoff, resmine genellikle, tuvale "kendi özel altın sayısı" saydığı bir kanaviçe kondurarak başlar. Daha sonra kendini salıverir, değerleri arar ve çalışması sırasında bazen ilk yapısını önemli ölçüde değiştirir. Sonra, boyalarını

bir cam levha üzerinde karıştırarak birbirini izleyen tabakalar halinde (en fazla üç, dört) boyamaya koyulur.

Poliakoff'un sanatını iyice kavrayabilmek için şunu bilmek gerek: bir sonraki resim hep ilk resmin devamıdır, ta ki sonunda, diziyi başlatan düşünce tümüyle tükenene dek. Birbirini tamamlayan birçok resim böyle ortaya çıkar ve bir senfoni oluşturur. Sonra koleksiyoncular ya da müzeler, satışlarda onları dağıtır.
Poliakoff'un sanatını, madde ve boyayı canlı kılma çabası niteler.

— Gerçek ressamların hepsinde boya, madde yaşar, demişti bana. Malevic'in ünlü beyaz fon üzerine beyaz karesi beni çok çarptı. Bir kez daha boyanın titreşiminin vazgeçilmez işlevini kanıtladı. Renk olmasa da, boyanın yaşadığı bir resim, canlı bir resim olarak kalır.
Ve Poliakoff düşüncesini şöyle açar:

— Yumurtayı ele al. Bu plastik bir biçimdir. Kabuğun maddesinde yaşam hissedilir. Sahte bir yumurta alsan, biçim aynıdır ama sahte kabuk bir yaşam izlenimi vermez.

Boşluk (espace), madde, sessizlik... Poliakoff un sanatının üç anahtarı. Zevklerini soruyorum.

— Benim için büyük dönem, primitiflerdir, diyor. Özellikle İtalyanlar. Cimabue'yi, Giotto'yu ve Simone Martini'yi her zaman sevdim. Flaman okulunu da severim, İzlenimcilik, özellikle Seurat ve Gauguin beni çok sarsar. Sonra Klee ve Juan Gris...

Gerçekten de Poliakoff, bir bakıma Juan Gris'yle aynı aileden bir ressamdır. Kullandıkları biçimler itibariyle birbirlerine hiç benzemezler, ama ikisinde de aynı sadelik kaygısı, aynı tutumluluk; ikisi de resimlerinin niteliğiyle coşar. Juan Gris de, Picasso'nun gümbürtücülüğünün yanında sessiz biridir. Ancak şuna dikkat edelim! Poliakoff, Paul Klee ile Juan Gris'yi yanyana koyar. Klee ile de taban tabana zıttı Gris'yi. Bu da bize Poliakoff'un, sanatında garip bir şekilde sertlikle zarifliği birleştirmeyi bildiğini anımsatır.

1945'te l'Esquisse galerisinde açtığı ilk kişisel sergisinden, 1962'de Venedik Bienalinde kendisine ayrılan bütün bir Salon'a dek, Poliakoff'un ressamlık kariyeri baş döndürücüdür. Biraz De Staël'inki gibi. Kuşkusuz ikisi de, elli yıllarının en ünlü "soyutları" oldu. Poliakoff, 1948'de ve 1950'de sergi açtığı Denise-René galerisinden, New York'taki ve Paris'teki Knoedler galerilerine dek (1955, 1959), Bing galerisinden de geçerek (1954 ve 1956), yıllar yılı bize aynı tabloyu, yüz kez yinelenen, yüz kez derinleştirilmiş aynı ideal resmi gösterdi. Bu konuda kimileri, Poliakoff'un Fransızca konuşurken kullandığı çocuksu dile dayanarak, ressamın sözde bir saflığı olduğunu yaydılar. Ama bu resim kadar saf olmayan bir şey olamaz, ressamın bizzat kendisi de çok kültürlüdür. Yirmi yaşında evren-

sel klasikleri Rusçadan okumuş, özellikle Dante'yi, Schillter'i ve Dostoyevski'yi sevmişti. Gece kulüplerinde gitar çaldığı dönemlerde uykuya dalmadan saatlerce okuma alışkanlığı edinmişti ve bu alışkanlığını sürdürdü. Matematiğe yatkın Poliakoff, çağdaş fizikçilerin kuramlarına büyük tutku duyar.

Müthiş bir disiplinle günde beş altı saat çalışır. Çalışması için belirli bir konfora hiç gereksinimi yoktur. "Büyük oda olsun, küçük oda olsun, şövale olsun olmasın, resimle aramda yeterli uzaklık olsun olmasın, hiç önemi yok...".

Zaten Poliakoff ayrım gözetmeden, tuvali hem masaya yatırarak, hem şövale üzerine yerleştirerek resim yapar.

Konuşurken sık sık "biçim" sözcüğünü kullanır. Sık sık "kozmik biçimler"den dem vurur. Ayrıca, "Biçimi yapan, çevresindeki boşluktur" der.

Geniş boşluklar, Poliakoff'un asla sert olmayan ama genellikle resmin bütününden kesinlikle ayrılan biçimlerini hafifletir. Çakışmalar, çok ince saydamlıklar, bu boşluğu hareketlendirirler. Poliakoff'un kendini iki yıl boyunca (1946-1948) tek renkli resme kaptırmış olması bizi şaşırtmayacaktır. Ama tek renkli tuvallerinin bile temeli, yine en sevdiği, en azından en çok kullandığı renkler olan kırmızı ve sarıydı.

Poliakoff, Julien Alvard'ın Soyut sanat için tanıklıklar adlı anketini yanıtlarken bir kez daha biçim saplantısını dile getiriyordu:

"Soyut, figüratiften farklı bir tekniktir. Özellikle kurgu açısından. Gerçekten, soyutta gölge değerlerinin artık önemi yoktur. Fon neredediir bilinmez. Kompozisyonun her kısmı biçim sayılabilir. Sırasıyla ya majör biçim, ya minör biçimler, ya da müzikle karıştırmak istemiyorsak, temel biçim ya da ikinci derecede biçimler.

"Braque ve Picasso'dan sonra, figüratif resmin düşüşü başladı. Dış evreni çarpıttılar ve onu bir hastalık gibi öldürdüler; ondan kopmak gerekiyordu, başka türlü yapılamazdı. Biçimler eskimişti. O zaman, daha içerlere doğru aramaya başladık, gözler boşlukta ve kozmosta yeni biçimler aradı... Şimdi gerçekten kendi kozmosum içindeyim."

Poliakoff, geometrik soyutlamanın ve saf renklerin ilk modalarını yaşadıkları dönemde, yani 1948-1950 yıllarında, "kirli" denilen resimler gösteriyordu... Geometrik soyutlama ve saf renkler, on beş yıl sonra Op Art ve Minimal Art'la ikinci kez revaşta olacaktı. Poliakoff'un resimlerinde gerçekten bir kendini bırakmışlık vardı. O zamandan bu yana düzelttiği bu nitelik, o dönemler, hüküm süren sistemli cilâlamaya karşı sağlıklı bir tepki oluşturuyordu. Bu resimler, Poliakoff'un bugün büyük ustalıkla elde ettiği hafif-maddenin titreşimine varmak için sürdürdüğü araştırmaların parçasıydı.

Poliakoff, renklerini peşpeşe tabakalar halinde sürer. Bu yöntem bizi ta Mısır

resmine götürür. Gerçekten de Poliakoff, Londra'da yaşadığı sıralarda, bir gün, müze bekçisinin dikkatsizliğinden yararlanıp, boyanın kaç kat olduğunu anlamak için, cesaret bulup bir oyma taş gömütün kabuğunu tırnağıyla kazımış.

"Her biçim bir denge gerektirdiğine göre değerleri uzun uzadıya ararım", diyor Poliakoff. "Esas olan değerdir, renk değil. Van Gogh yeşil bir gök yapabilir, bu renk gökte olmasa da. Resim, değerleri doğru olduğu için başarılı olacaktır. Komşu renklerdeki değerlerden dolayı, yeşil göğün değeri kesinlikle gerekliydi."

Genel rengi açısından Mısır resmine yakın Poliakoff'un resmi, her şeye karşın çok Rus'tur. Gayet geniş düzeyler, görkemli kırmızılar ve sarıların kullanımı konusundaki yakınlıkları farketmek için, bir halk ikonunu bir Poliakoff resmi yanında görmek yeterlidir.

Bir önceki nesilden Paris'e Chagall'i, Soutine'i, Pougny'i, Kandinsky'yi, Pevsner'i armağan eden Rus göçü, bize bu kez Lanskoy'u, De Staël'i, Charcoune'u, Poliakoff'u verdi. Ve çok genç ölen Chapoval'den birkaç parıltı. İlk iki ressamın görkemi boyadadır, oysa Poliakoff'un sanatı daha gizli, nüanslardan oluşmuştur. Son derece basit biçimler, yalnız çok ince egemen renklerle hareketlenir. Böylesi bir yoksunluk, Poliakoff'un sürekli ip üstünde yürümesine, başarı çizgisinin dümdüz olmamasına nedendir.

1946'da Surindépendants Salonu'nda açtığı sergi sırasında (bu ilk ortaya çıkışlarından biriydi), Charles Estienne'in[40] kendisini "Buhara ya da Semerkant halısı kadar hoş renklendirilmiş" resimleri için kutladığını okuyunca, Poliakoff şaşkınlık içinde kalır. Övgü niyetine yazılmış bu yazıda, her soyut ressamı gözetleyen, onun Slav renk tutkusunda da saklı olabilecek dekoratifleşme tehlikesini görür. Poliakoff, o zamandan bu yana hep yeteneklerinden sakınır oldu, boşluğa düşmektense monotonluğun sınırlarında dolaşmayı yeğledi.

Pierre Soulages

Soulages'ın 1967'de Paris'teki retrospektif sergisi, bir gerçeği gözle görülür hale getirdi sadece. Gerçi biraz gecikmeyle. Serginin altı yıl önce açılmış olması gerekirdi. Bunun için, Soulages'ın 1960'da Hanover'deki Kestner Gesellschaft'taki seksen iki resimlik retrospektifini ithal etmek yeterliydi. Soulages'ın ilk retrospektif sergisi, Hanover'den sonra Paris değil, Essen, Lahey, Zürih müzeleri tarafından istendi.

Resimlerinden birini başbakan Georges Pompidou, bürosuna asmak üzere seçerken, aynı anda Fransız Komünist Partisi kilimlerinden birini, 18. kongresi için, sanatsal konformizme karşı sancak olarak seçmişti. Bu garip ayrıcalığa sahip

ressam, aslında savaş sonrası neslinin en ünlü ressamlarından biridir. 1949'da ilk ressam adımlarını attığı Lydia Conti galerisindeki sergi arkadaşları Hartung ve Schneider'le aynı yaşta olduğu sanılır.

Bu konuda aydınlatıcı birkaç bilgi vermekte yarar var.

Soulages, 1946'da Montpellier'ye gelip ilk kömürkalem desenlerini, kağıt üzerine siyah, beyaz fon üzerine kahverengi soyut resimlerini ve birkaç tuvali gerçekleştirdiğinde, sadece yirmi yedi yaşındadır. O dönemin çok renkli resimleriyle çelişen aşırı karanlık ve yalın tuvalleri Surindépendants Salonu'nda farkedildiğinde (özellikle dostluk kuracağı Picabia ve Hartung tarafından), yirmi sekizindedir. Kağıt üzerine yaptığı soyut siyah beyaz resimlerinden biri, savaş sonrası büyük Alman kentlerinde dolaştırılan ilk çağdaş sanat sergisi "Franszösischer abstrakte maierei" için afiş olarak çoğaltıldığında ise, yirmi dokuzundadır. Lydia Conti galerisinde açtığı ilk kişisel sergisiyle Lirik Soyut ustaları arasına girdiğinde, otuz. Anıtsal, güçlü, yapıları sağlam kurulmuş ve kara bir ışıkla yüklü oldukları herkesçe söylenen tuvallerini, Tate Gallery, Guggenheim Müzesi, Rio de Janeiro Çağdaş Sanat Müzesi gibi saygın kuruluşlar satın aldığında, otuz dört yaşındadır. Yeryüzünün en büyük galerileri, Paris'te Louis Carré, New York'ta Kootz, Münih'te Stangl, Londra'da Gimpel onu temsil ederken Soulages otuz beş yaşındadır. Böylesine hızlı, böylesine kesin ve sürekli bir yükseliş öyle az raslanır cinstendir ki, altının çizilmesi gerekir.

Bu tırmanış, aynı zamanda Soulages'ın yapıtını gerçek yerine oturtur. Soulages'ın yeri, savaşın hemen sonrasında, Paris Okulu Lirik Soyut'unun öncülerinden birinin yeridir. 1948 tarihli kâğıt üzerine yaptığı soyut resimlerin gerginliği hakkında bir fikir edinebilmek için, onları günün koşulları içinde düşünmek yeterlidir. New York Okulu'nda Franz Kline, Figüratif Ekspresyonist ve Jestüel Soyutlama'ya ancak iki yıl sonra geçecekti.

Bu jestualiteyi Soulages ve Mathieu, ama ikisi çok farklı anlayışlarla, New York Okulu ressamlarınınkine paralel olarak, Paris Okulu'na benimsettirmiş ilk ressamlardır, hem de iki başkent arasında hiçbir alışveriş olmadığı bir dönemde. Michel Tapié, Pollock'la De Kooning'i, ancak 1951'de, yani üç yıl sonra Paris'e tanıtacaktı.

Mathieu Enformel'den hat sanatına sapsa da, Soulages çok çabuk karşıt bir yol seçti, başlangıç dönemindeki grafizmi terketti. Bu grafizm, ona, el hareketlerinin yazıya dökülüşü olduğu için, bir çeşit hareketin figürasyonu, yani bir küçük öykü gibi geliyordu. Ve bu öykücük, Soulages'a göre, figüratif olmasa da, bir nevi ruh durumunun kaydını aktardığı için, aynı derecede romantikti.

Böylece Soulages, bir geri çekilme manevrasıyla içine çekildi. Tuvalleri, büyük siyah biçimlerindeki ritmin de belirginleştirdiği bir ağırbaşlılık kazandı.

O zaman, Soulages'ın, çocukluğunu Roman sanatının bir yüksek makamında, Conques'da geçirdiğini anımsadık. Büyük, siyah çizgilerinde eski çatı kirişlerinin sağlamlığı ve dayanıklılığı olduğu için, mimariden söz edildi. Soulages'ın yeğlediği renk siyah olduğu için, James Fitzsimmons, 1954'te Birleşik Devletlerde Soulages üzerine yazılmış ilk büyük incelemede, "Pittsburgh paleti"[41] tanımını kullandı.

Montpellier'deki öğrenciliği sırasında yaptığı ilk resimlerindeki ağaçlar, Roman mimarisi, sanayi evreni, bu evrenin dumanları, demir fabrikaları, hatta Gregoryen şarkılar ve tabii Rembrandt —ki aslında siyahtan çok altın sarısı (dore) bir resim yapar—, bütün bunlar, Soulages'ın mitolojisinin ilk malzemeleri oldu. Soulages onları istemeyerek üstleniyordu. 1962'de kendisine bu konuda sorular yönelten Pierre-Michel Buraglio'yu şöyle yanıtlıyordu: "Beni ilgilendiren dalların deseni, onların boşluktaki hakaretleriydi. İlk soyut resimlerimin buradan çıktığı söylendi. Resimlerimin onlara yakın bir üslubu varsa, bu neredeyse raslantısaldır. Hapishane parmaklıkları ya da iskemle bacakları bana aynı çıkış noktasını sağlayabilirdi."

Gerçekte Soulages, doğaya hiçbir gönderme yapmayan bir soyut ressamdır. Pek çokları gibi doğayı soyutlamaz, başkaları gibi rengi müzikleştirmez, süsleme niyetiyle çalışmaz; tuvale kendini tümüyle salıverir, nereye gittiğini bilmeksizin; bir ilk fırça onu çeşitli gelişmelere götürür, yaptığıyla konuşur, doğan biçimleri birbirleriyle konuşturur. Resim ağır ağır doğar, şiirselliğini bulur, kendi kendini "anlamlandırır". Soulages, Klee ve rakipleri gibi, anılarla resim yapmaz. Kafasındaki soyut taslağa uyarak çalışmaz. Kendi belirttiği gibi, ne aradığını resmi yaparken öğrenir.

Bu nedenle, 1949'da dekor yaptığı (Mathurins tiyatrosunda Héloise ve Abelard oyunu için) dostu Roger Vailland, Soulages'ı şampiyona benzetmiştir: "Soulages, o günkü formuna ve nefesine göre izleyeceği yolu seçer. Bu yolu, çerçevenin boyutları, tuvalin hazırlanışı (bu hazırlama işlemi bir sahanın, bir yarışma yerinin sürgülenmesiyle benzerlikler taşımıyor değildir) ve kendine kullanma izni verdiği renk sayısı (bu oldukça sınırlı bir sayıdır) belirler."

"Soulages, yolunu (parkurunu) tamamlar. Yani tuvalini boyar. Bunu üslupla yapar, çünkü sayısız karşılaşmalar, maçlar, yarışlar ve antremanlar sırasında kendine üslup yaratmış bir şampiyondur o."

İşte, benimkiler dahil pek çok eleştiri yazısına bedel bir yazı. Ancak Mimoun[42] kendine bir üslup yaratır ve artık hep aynı şekilde koşar. Soulages ise "kaligrafik" döneminden sonra "kurgusu çatılmış" bir döneme geçti ve birkaç yıl önce resminin ana örneği gibi görünen büyük siyah çizgilerle ilişkiyi kesip lekeye, bazen bütün resmi "yiyen", yer kaplayıcı bir lekeye girişti. Soulages'ın ken-



Pierre Souglages *Resim,* 1956; 194x129,9cm
NewYork, Solomon R. Guggenheim Müzesi

dini yenilemediğini söyleyenlere sormak isterim: bir uçtan diğerine sıçramaktan daha iyi nasıl yenileyebilir insan kendini? Zaten bu geçiş ani de olmadı. Arada, kimilerinin hala siyah görmekte ısrar ettiği çok renkli (kırmızı ya da mavi), çok gürültülü resimler var.

Soulages'ın resmi, hareketin ve yazının ağır bastığı bir ilk dönem, sonra bir sertleşme ve kıpırdamazlık devresi, sonra dinamik ve coşkun bir dönem yaşadı, nihayet bugün bir dolgunluk ve dingin gelişme devresindedir.

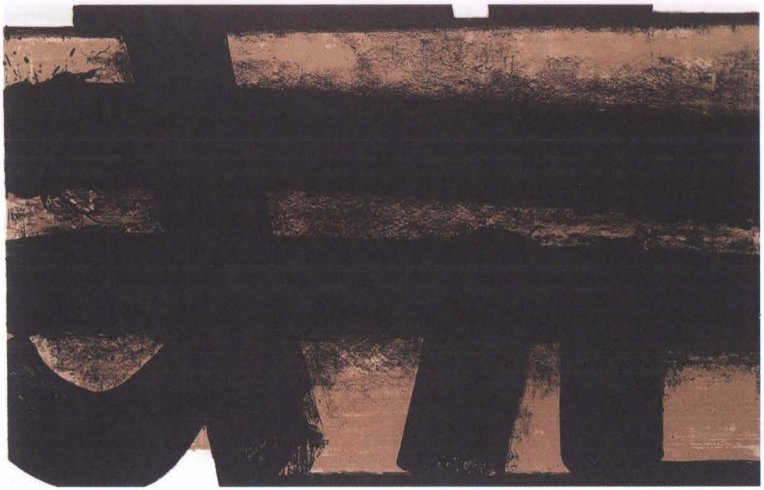
Roger Vailland'ın oyunu için yapılmış dekordan söz ettik. Louis Jouvet 1951'de Soulages'ı *Yetke ve Şan* adlı oyuna dekor yaptırmak için çağırdı. Ama Jouvet'nin ölümü nedeniyle oyun sergilenemedi. 1952'de Jeannine Charrat, Amboise'daki Leonardo da Vinci'nin doğumunun beş yüzüncü yılı kutlamaları için, bir balesinin dekorunu Soulages'a, diğerini Fernand Léger'ye ısmarladı.

Gene 1952 yılında, Soulages, Lacourière'de ıslak kazılı (ofort) ve bakır üzerine ilk gravürlerini (kazı resim) gerçekleştirdi. Bu çok güzel gravürler 1957'de taşbaskılar ve guvaşlarla birlikte Berggruen galerisinde sergilendiler.

Özellikle Paris Radyoevi ve İsviçre'de Saint-Gall Üniversitesi, Soulages'ın resim taslaklarından kilimler dokuttu.



Pierre Souglages *Peinture*, 1960; 146 x 114cm



Pierre Souglages *Peinture*, 1963; 260x230cm

Madem Soulages'ın çeşitli yönlerini sergiliyoruz, kağıt üzerine çalışmalarının da başlı başına bir yapıt oluşturduğunu belirtmeliyiz. Bu çalışmalar 1963'te, aynı tarihte yayımladığım albüm dolayısıyla Galerie de France'ta sergilendiler.
Gelişme, ama tabii aynı zamanda değişmeyen nitelikler... Soulages'ın sanatı hep anın sanatı, zamana meydan okuyan, zamanı bağlayan, zamana tuzak kuran bir sanat oldu. Hâlâ öyledir. Bu uzun boylu, rugby oyuncusunu andıran adamın resminde, narin, şık hiçbir şey yoktur. Buna karşılık büyük güç, soluk ve genişlik... Soulages, hiçbir zaman ne kalemle çizmiş ne kazı kalemi kullanmıştır örneğin, desenlerini geniş fırçayla çizer. Boyasını resim geleneğinde yeri olmayan pek çok aletle, nakışçı, tabakçı, marangoz gereçleriyle sürer. Dokusuyla etkileyen Soulages'ın resminde, madde farklarının önemi büyüktür. Boyayı boya olduğu için sevdiği, onu ezdiği, yaydığı, hatta yer yer gizlenen bir rengi yeniden ortaya çıkarmak için kopardığı hissedilir. "Değişen maddeleri severim, maddelerin tuzağa düşürdüğü zamanı..." der.

Hep bu: maddeler ve zaman tarafından tuzağa düşürülen an düşüncesi.

Bu resimde, Büyük Pan'ın kardiogramının kayıtları gibi, doğanın büyük ritmlerinin soyutlanması görülebildi. Kimi eleştirmenler tinselcillikten (spiritüalizm), hatta gizemcilikten (mistisizm) söz ettiler. Büyük yapıtlar böyledir. Yaratıcılarının elinden kayarlar, bazen en çelişkili yorumlara yol açarlar. Ama bir yapıtın açıklanışı ikinci derecede önemli değil mi? Her şeyden önemlisi, Soulages'ın yapıtını en hayran olunacak yapıtlardan biri olarak tanımamız değil



Pierre Soulages *Peinte en noir*

mi? Soulages'ın "ustalığı" şaşırtıcıdır. Bu denli özgün bir yapıtın böylesine yetkin bir teknikle birleşmesi ne mutlu.

Tekniğe, tekniklere karşı duyduğu ilgiyi, Soulages, yeni çözümler aradığı tiyatro ve bale dekorlarında açığa vurdu. Jeannine Charrat'nın Amboise'daki balesi için kumaş toplarını meteoroloji istasyonu balonlarına bağlamadı mı? Balonlar, gökte yükselirken, yerçekimi kurallarına kafa tutar görünen bir çeşit devingen dekor oluşturuyorlardı. Soulages, kazı resimlerinin bakır kalıplarını kesip, delip, bu kalıplara kabartma-heykel havası vermedi mi?

Ve bu "siyahlar"ın ressamında yakınlarının çok iyi bildiği, gizli bir tedirginliği ve huzursuzluğu da içeren atılım, ama aynı zamanda güçlü ve sağlıklı bir yaşama sevinci görülmüyor mu? Bugün resimde kullanılması çok doğal karşılanan siyah, İzlenimciler tarafından aşağılandığı gibi, 1945'ten sonra da hor görülmüştü. Soulages çağdaş sanata siyahı büyük çapta yeniden sokanlardan biri oldu.

Siyah kimi zaman neredeyse bütün resmi kaplar, yapısal niteliğini yitirip istilacı renk oluverir. Ama Soulages'ın resmi beklenmedik bir ışıkla, toprak rengini, kırmızıyı, maviyi fışkırtarak aydınlatma biçimi, karanlık evrenine gökyüzüne açılmış pencereler kazandırır.

Vieira da Silva

Vieira da Silva'nın yapıtı, çağımızın belki en "harikulade" yapıtıdır. Yani "hayranlık ve şaşkınlık" uyandırır. Bu şaşkınlığın nedeni şudur: Vieira da Silva bize dünyayı, gündelik dünyamızı, hatta görünürde banal bir dünyayı, örneğin Saint-Lazare garının dünyasını gösterirken, o gri dünya birden ışıldar. Vieira da Silva örümcek ağını çok değerli bir ipeğe dönüştürecek çiğ damlalarını kondurmasını bilir.

Kısaca, Vieira da Silva'nın resim yapma biçiminde perimasalımsı bir şeyler vardır. Yapıtı en harikulade, aynı zamanda en kadınsı yapıttır. Gergef işi, çocuk şarkısı, Sindirella'nın ayakkabısı ve Alice'in koridorudur. Evet, Vieira da Silva, zaman ve mekan ağırlığının duyulmadığı yeni bir Alice Harikalar Diyarında'dır. Bu aynı zamanda Gülliver'in, Kafka'nın ve Borges'in dünyasıdır.

Babil Kütüphanesinde J.L.Borges, sanki Vieira da Silva'nın yapıtını anlatır: "Evren (ki kimileri ona Kütüphane der) çok alçak korkuluklarla çevrili, ortalarında geniş havalandırma kuyuları olan, sayıları belirsiz ve belki de sonsuz altıgen dehlizlerden oluşur. Her dehlizden alttaki ve üstteki katlar görülür, sonu gelmezcesine. Yirmi beş raf... Açık taraf dar bir geçide bakar, bu geçit, ilk dehlizin ve bütün dehlizlerin benzeri olan bir başka dehlize açılır... Sarmal merdiven, ikisi arasından yükselir ve uçsuz bucaksız bir alanda yok olur. Geçitte, imgeleri sadıkça çiftleştiren bir geçit vardır."

Vieira da Silva'nın konularından birinin "kütüphaneler" olduğunu, bu "kütüphanelerin" diğer bir bildik konu "kentler"e, hatta "taşlar"a eklendiğini düşünürsek, daha da şaşırırız. Vieira da Silva'nın konularının tümü, görüldüğü gibi, bölünmüş sınırsız alanlar ve labirentler düşüncesine bağlıdır. Soyutlamaları ve şiirsellikleriyle, sanrıların oynaştığı düşsel bir evrenin ölçeğine yükselen konulardır. Bir çeşit aynalı labirent.

Bu imgenin döl yatağını bulmak kolay: o Lizbon'dur. Maria-Elena Vieira de Silva'nın 1908 yılında doğduğu yer, gerçekten, kimi sokakları birer geçit gibi dar, kimi sokakları yeraltı geçitleri gibi toprağa gömülüyor görünen, deniz kıyısında, kütüphane gibi raflı bir kent, Lizbon'dur. Lizbon'daki o birbiri üstüne binen evleri bize nerdeyse didaktik biçimde, arı kovanı ya da yarılmış nar gibi gösteren biraz naif, eski bir resmi anımsıyorum. Yakınlığı hemen kuruyorduk: "Bir Vieira da Silva resmine benziyor!"

Vieira da Silva, bu Lizbon anısını belleğinde taşıdı, ama ona ancak çok sonra, tuhaf dolaylı bir yolla, Marsilya'daki Köprü aracılığıyla kavuştu.

Gerçekten de, Vieira da Silva, 1930'da Marsilya'daki Köprü'nün, köprü halatlarının, ince yapısının resmini yaparken, kendini sevdiğinin ağına düşmüş

bulur. Robert Delaunay için Eiffel kulesi ne olmuşsa, Vieira da Silva için de bu Köprü oydu: bir haberci. Yapıtının ilerde ne olacağını ona bakarak sezinledi. Yirmi iki yaşındaydı.

Vieira da Silva'nın yapıtına ya da yaşamına göz atın, her ikisine de bir peri değneyi değmiş gibidir. İki yaşındayken iktisat kitapları yazan babasını yitirmesine karşın, dikkatli bir aile tarafından sanata adanmış bir prenses gibi yetiştirildi. Annesi onu sanata yöneltti, tablolar düşleyen teyzesi resmi sevmesini öğretti. Bu arada eniştesi, Vieira da Silva'nın çağımıza özgü güzelliklerin bilincine varmasını sağladı. Çok az rastlanan bir olay, genellikle tam aksi olur: Bu olağanüstü aile bir sanatçı yaratmak için büyük uğraş vermiş, bu uğraşında da başarıya ulaşmıştır.

Vieira da Silva'nın çocukluğu, Fransa'ya, İsviçre'ye, İngiltere'ye yapılan çeşitli yolculuklar ve yaşamı boyunca gereksinim duyacağı müzikle şenlenmiştir.

Vieira da Silva, on bir yaşında desen ve resim yapmaya koyulur. On altı yaşında heykele girişir. Yirmi yaşında Paris'e Bourdelle ve Despiau'da heykel eğitimi almaya gelir. Ertesi yıl, Dufresne ve Friez'le, İskandinav Akademi'sinde resim öğrenecektir. Sonra Fernand Léger atölyesinde daha çağdaş bir sanata yaklaşır, Hayter'in atölyesinde gravür çalışır.



Vierra da Silva *Açık Hava Metrosu*, 1955; 160x220cm
Düsseldorf, Nordrhein - Westfalen Sanat Koleksiyonu

Yirmi iki yaşındayken, otuzuna varmış Macar ressam Arpad Szenes'e rastlar. Evlenirler. Vieira da Silva onunla Macaristan'ı ve Transilvanya'yı keşfeder. Köprü serüveni daha sonra, Marsilya'da bulunduğu sırada meydana gelir.

Vieira da Silva, hâlâ öğrenme gereksinimini duyar ve bir süre Ranson Akademisinde Bissière'in atölyesine gider. Jeanne Bucher çalışmalarıyla ilgilenir, 1933'te ona ilk kişisel sergisini verir.

Uygulamalı sanatlarVieira da Silva'nın ilgisini çeker, Pierre Chareau için halı maketleri, Madame Cuttoli için işlemeler yapar. 1964'de, Portekiz azulejos'ları anlayışında gerçekleştirdiği çok güzel bir yer halısı görebildik.

Azulejos'lar üzerine birkaç söz söyleyelim. Bunlar biliyoruz, geleneksel Portekiz mimarisindeki mavi dikdörtgen çinilerdir. Hollanda için Delft yer taşları neyse, Portekiz için azulejos'lar odur. Vermeer'in ve Mondrian'ın geometrisi için bu Delft karelerinden çok söz edildi, Vieira da Silva'nın kimi resimlerini karmakarışık bir bilmece gibi dolduran küçük kareler konusunda da, azulejos'lardan söz edilebilir.

Kendisi Guy Weelen'e bu küçük karelerle ilgili başka bir açıklama verdi: "Resimde en uzun çalışma, fiziksel çalışma değildir. Bazen bir resmi oldukça çabuk bitiririm. Ama o bekleyiş saatleri yok mu? Bakış gezinir durur. Hiç. Tek yanıt yoktur. Bu kararsızlık saatleri gerçek bir karabasandır, işte bu nedenle bir dönem, küçük kareler dediklerinden yapmaya koyuldum, bin tane ufak tefek şey beni sürükleyiveriyordu. Tuval üzerinde hep ekleyecek bir çizgim, dolduracak bir boşluğum oluyordu."

Bu küçük karelerin özellikle boşluk anında, esinin alıp başını gittiği anda belirmiş olması ilginç. Böyle zamanlarda Vieira da Silva'nın iyilik perisi, ona çocukluğunun kenti Lizbon'un azulejos'larını uzatıyordu.

1936'daVieira da Silva, biri Lizbon'da, diğeri Rio de Janeiro Üniversitesi'nde iki duvar süslemesi yaptı. 1939'da savaş ilân edildiğinde, Vieira da Silva ve kocası Szenes, Portekiz'e, ardından Brezilya'ya gittiler. 1940'tan 1947 yılına dek Rio de Janeiro'da yaşayacaklardır. Vieira da Silva orada sabırla eserini yaratır.

1947'de Paris'e döndüğünde karşılaştığı Pierre Loeb, ona, 1949'da kişisel sergi açar. Da Silva sonra yeniden Jeanne Bucher galerisine döner. Ona herkesten önce güvenmiş bu galeri, artık Vieira da Silva'nın tek temsilcisi olacaktır. Fransa'ya temelli yerleşen Vieira da Silva, 1956 yılında Fransız vatandaşlığına geçer.

Ressamlığının gelişmesini izlersek, 1935'te uzak perspektifli, saydam kapılı bir boş oda görürüz. Burada mekân gerçeküstücüdür. Ama 1939'da, küçük kareli bir işlemeyi andıran soyut resmiyle karşılaşırız. 1946'da yeniden 1935'in odasını buluruz, ama bu kez duvarlarında küçük kareler, danseden, duvarlarla

içiçe arlökenler vardır. 1949'da, raflarına kırmızı kitaplar dizili bir kütüphane görürüz. Bu kütüphane, önünde sonunda oldukça figüratiftir.

Vieira da Silva, gerçeküstücüye yakın bir mekândan çıkıp (Kafka'nın odası), bir başka alana ulaşmış görünür. René de Solier, Silva'nın vardığı alanı çok iyi açıklar: "Söz konusu olan eski perspektife dönüş değil, kentsel mekanın keşfidir."

Lizbon'da küçük kıza çağdaş dünyayı sevmeyi öğreten enişteyi anımsarız. Vieira da Silva'nın Marsilya'da Köprü'den esinlenmesi, daha sonra kentler, garlar ve kendi deyişiyle "metro, raylar, makineler, çarklar, içice gereçler" tarafından büyülenmesi, raslantı değildir.

Vieira da Silva'nın yapıtının anahtarı olarak kimi zaman Siyena[43] resmi gösterilir. Ama Lizbon şehir yapısı ve Marsilya'daki Köprü kadar güvenilir bir anahtar değildir o kuşkusuz. Vieira da Silva, Guy Weelen'e, "Ben 1959'un ressamıyım" dememiş miydi? O sırada yıl 1959'du, ama aynı cümleyi 1934 yılına ya da 1968 yılına, kısaca herhangi bir yıla yerleştirebiliriz. "Bu yıl nasıl yaşıyorsam öyle resim yapmak istiyorum. Eski zamanların resmi bana hep uzak, bambaşka bir şey gibi geldi."

Ama Siyena resmi gerçekten istisna olabilir, çünkü Lizbon yapılarınınkine yakın bir perspektifi vardır.

Vieira da Silva'nın resmi, bir Penelop[44] kilimi gibi sabırla yapılmış bir iştir. Vieira da Silva yavaş ve sevdayla çalışır. Birer imge oluverecek işaretlerini, ağır ağır belirecek, gizlendikleri yerden çekip alınması gereken bir iç hülyadan çıkartıyor gibidir. Bu işaretlerin doğabilmek için uygun bir ışığa gereksinimleri vardır ve Paris ışığı Vieira da Silva'ya özellikle iyi gelir.

Guy Weelen, onun çok farklı üslupta nesnelerle "yüklü" atölyesini anlatır. "Onlar için güzel düzenlemeler aramaz. Adımlarının kendisini götürdüğü yerlerde onlara bakar: bir cephede dizilmiş, üst üste yığılmış savaşçılar gibidirler. Saydamlığın etkisiyle beliren beklenmedik bileşimlerinde Vieira da Silva, alışılmamış yığılmalar, yeni nesneler keşfetmekten hoşlanır. Sık sık durur, üstündeki meyve tabağının geri gönderdiği, kestiği, beyazlıkla yıkanmış bembeyaz bir masanın güzelliğini farkeder. Paris'in yumuşak, kadifemsi ya da baş döndürücü ışığına hep aşırı duyarlıdır. Gözleriyle alır, yer o ışığı, bir oburun yemeği yutması gibi." Silva'nın atölyesinin bu tasviriyle resimleri arasındaki benzerliklerden nasıl etkilenmeyelim. Büyük sanatçılarda böyle bir benzerliğe sık raslanır. Sonunda her şeyleri, kendileri farkına varmadan, ana örnekleriyle birleşmiştir. İç dünyalarıyla dış dünyaları artık birdir.

Jean-Marie Drot, Fransız televizyonu için gerçekleştirdiği filmlerinden birinde, bize siyah, büyüleyici bir kuşa benzer bir Vieira da Silva gösterdi. Vieira

da Silva öne doğru bükülmüş, elleriyle konuşuyordu. Çocukluğundan söz ederken, küçük kız kahkahalarıyla, dikkati yalnızca gözlerinin kömürüne çeken uzun susuşlarla sözcüklerini ve anılarını ararken, ellerinden güvercinler salıveriyor gibiydi. Garcia Lorca'nın bir trajedisinden çıkmış, karalar içinde, kuş profilli, yeryüzünün bütün acısını taşıyan o dokunaklı kadınlardan biri gibiydi. Ama konuştuğunda trajik izlenim siliniyordu. O zaman aksine, çocuksu bir sevinçle, aynayı çatlatmadan yarabilmiş Alice'in mutluluğuyla sarhoş olmuş görünüyordu.

Kütüphanelerin, kentlerin, taşların, garların, Köprü'nün, Lizbon'un, azulejos'ların, yapıtında beliren iskambil oyuncularının ve arlökenlerin birer bahane olduğunu anladık. Borges'te olduğu gibi, kütüphaneye Evren de denebilir. Tüm bu gerçekçi öğeler büyük bir makinenin çeşitli yüzleri gibidir. Vieira da Silva'nın bize kimi işleyişlerini gösterdiği, Evren'in Büyük Saatçi'sinin yaptığı o Büyük Saatin yüzeyleri.

Satranç, yaşam ve ölüm oyunudur. Bu perspektif sayıklamasında, koleksiyoncunun odası, Gare du Nord'a benzer. Ve bu kesin resim adlarında, sanatçı onlara gizli anlamlar yüklemek istememiş olsa da, biz simgeleri sezeriz.

Oysa görünüşe bakıp, Vieira da Silva'da bir şiirsel gerçekçilik arzusu olduğunu da söyleyebiliriz. Thames, görünürde, besbelli, iki yamaç arasında akan ve köprüsü olan bir ırmaktır. Kuş bakışıyla, Çamlar (1963) besbelli bir dağdan inen ağaçlardır. Ama İnsanlar (1962) ile Çamlar'ı karşılaştırırsak, ikisinde de bir yığın görürüz; neyin yığını olduğu belli değildir. Gözümüz önündeki yığın izlenimi, bir sürü izlenimidir. Böylece İnsanlar ve Çamlar, çok çabuk ana örneğe ve simgeye yükselir.

1983'de, Jeanne Bucher galerisindeki sergisi sırasında Vieira da Silva, resmi hakkında açıklamalar isteyenlere kısa bir sunuş yazısıyla yanıt verdi. Bu metin, yazımızı en iyi şekilde tamamlayacaktır:

"Sergim, burada bulunan ve bulunmayan, yaşayan ve ölmüş bütün dostlarıma ithaf edilmiştir. Kimi zaman kendimden haber vermediğim, karşılaşmalardan kaçındığım için, dalgın ve unutkan olduğumu sanırlar.

İşte hepiniz buradasınız, belleğimde dipdirisiniz. Bu kâğıtlarda gördüğünüz sizlersiniz, biraz da benim, ama bana inanın, sizleri yanımda tuttum, öğüttüm, örümcek ağıma soktum.

Bu sergiyi, aynı zamanda resmimi açıklamamı isteyenlere ithaf ediyorum. Resmimi açıklamayı bilmiyorum ya da bunu yapmaya utanıyorum. Belki burada, bu guvaşlarda, girişimlerimi, yuvarlanmalarımı, yanlış adımlarımı, çıkmaz sokaklarımı, bir de dünyaya aşk iksirine benzeyecek (bağışlayın beni) bir şeyler verme tutkumu görmek daha kolaydır."

Wols

1947-1948 yıllarında Saint-Germain-des-Près'de sık sık, bastonuna yaslanıp ağır ağır yürüyen, oldukça seyrek saçlarını taç gibi taşıyan yaşlı bir adama raslardım. Karısıyla küçük bir otel odasında yaşar, banjo çalar, bol içki içerdi. Sartre'la Simone de Beauvoir'ın onu kolladığı söylenirdi. Ard arda iki olay bu garip kişinin üzerine dikkatleri çekti: O sırada Paris'in en avangard galerisi Drouin'de bir sergi açtı ve Yeni Gerçekler Salonu'nda bildik hiçbir şeye benzemeyen bir büyük tuhaf resim sergiledi. Adı Wols olan bu bohem adam, üç yıl sonra öldü ve o zaman hayretler içinde, yalnızca otuz yedi yaşında olduğunu öğrendim.

Sık sık bazı gazetecilerin, belli bir küçümsemeyle ve şakrakça, artık lanetli ressamlar olmadığını ileri sürdüğünü okuyabiliriz. Ne yazık ki Wols' un tüm yaşamı, bu adamları acı biçimde yalanlar. Wols, Van Gogh kadar "lanetli"ydi. Aynı derecede sanrılı bu iki sanatçı arasındaki paralellik, bu kadarla kalmaz. Van Gogh nasıl özgün yapıtını yaşamının son iki yılında gerçekleştirip otuz yedi yaşında ölmüşse, Wols da Enformel ressam yapıtına ölümünden sadece altı yıl önce başladı. Ama nasıl Van Gogh'un yaşamının son iki yılı, bütün yaşamını özetleyip bu yaşamın patlamasını oluşturursa, Wols'un son altı yılı da tüm çağdaş sanatı yeniden tartışma konusu eder, çağdaş sanata beklenmedik yeni bir yol açar. Wols, bu kadar kısa zamanda tıpkı Van Gogh gibi, her şeyi altüst etti. Memleketlisi Einstein bilimde ne kadar önemliyse, Wols resim tarihinde o denli önemli bir dönem olacaktır. Zaten ressamın giriştiği biçimlerin parçalanması, Einstein'ın araştırmalarının sonucu olan atomun parçalanmasına denktir. Tabii bu paralellik sonradan kurulur. 1947'de, sefil otelinin kirasını ödeyemediği sıralarda, aç ressam Wols'un yaptığı resmin bir gün Hiroşima'dan beri kafalardan çıkmayan bilimsel olaylara benzetileceğini kestirmek güçtü.

Kimdi Wols? Bu yabancı, göçebe, erken yıpranmış sahte ihtiyar nereden geliyordu? Dostları Bryen'ın ve Mathieu'nün ona duyduğu hayranlık hiçbir zaman eksilmedi. Truffaut'nun Jules ve Jim romanını filme almasıyla ölümünden sonra şöhretli yazar oluveren, şaşırtıcı bir kişiliğe sahip büyük koleksiyoncu Henri - Pierre Roche, Wols'la savaş sırasında Fransa'nın güneyinde karşılaşır, üç yılda ondan elli guvaş satın alır. Roche, Wols'u, banjosuyla Bach çalan, köpeğinden, şişesinden ve piposundan ayrılmayan, Leo-Tse'ye[45] büyük saygı duyup Konfuçyus'tan[46] nefret eden ve "sünger gibi içki içen" bir adam olarak betimler.

Daha sonra sanat tarihçisi Werner Haftman, bize Wols'un Paris'te otel odasındaki halini anlatır: "yatağına uzanır, sık sık gözlerini kapardı ---daha iyi

görmek için kapardı—, ufak kâğıt parçaları üzerine, güçlü ve gizli bir kaynaktan fışkırıveren imgelerin kesiksiz ırmağını kaydederdi."

Wols'un gerçek adı Otto Alfred Schulze Battmann'dı. 27 Mayıs 1913'te Berlin'de doğan Wols, yüksek devlet memurları yetiştirme geleneğine sahip Saksonyalı bir ailenin çocuğuydu. Babası, 1919'dan ölüm yılı 1929'a kadar, Saksonya Devleti'nin şansölyelik başkanı oldu. Kendisine Saksonya'nın taçsız kralı denirdi. Müziksever, kitapsever, botaniğe ve yerbilime meraklı ailesi, Wols'u bir küçük prens gibi yetiştirdi. Wols çok erken müzik öğrenimi görmeye başladı. On yedisine vardığında yeteneklerinden dolayı orkestra şefi olacağı sanılıyordu. Aynı zamanda fotoğrafçılık, mekanik, insanbilim konusunda da olağanüstü yetenekler sergiliyordu. Frankfurt'ta Afrika Bilimler Enstitüsü'nde Frobenius'un, sonra Dessau'daki "Bauhaus"ta Grorius'un (orada Mies van der Rohe ve Moholy-Nagy'yle de konuşmaları olur) öğrencisi olan Wols, 1932'de nazizmden kaçıp Paris'e gelir.

On dokuz yaşındaki bu delikanlı, ilk suluboya resimlerini yaptığında Klee'nin etkisindedir. Fransız başkentinde, Miro, Ernst, Tzara, Léger, Arp, Giacometti ve Almanca öğreteceği Calder'le karşılaşır.

Ertesi yılın Şubat ayında on beş yaş büyüğü karısı Grety'yle tanışır. Birlikte Barselona'ya ve İbiza'ya giderler. Oralarda Wols, lüks köpeklerin ve bebelerin resmini çekerek yaşamını kazanır. İki yıl sonra Almanya konsolosluğu onu asker kaçağı olarak tutuklattırır. Wols, üç ay hapis yattıktan sonra İspanya'dan kovulur ve Pirene dağlarını kar altında yürüyerek geçer.

1937'de, bir Paris galerisinin ona ayırdığı sergi için, Wols takma adını alır. Yaşamı nispeten kolaylaşır, Uluslararası Paris Fuarı, Pavillon de l'Elégance'ı tümüyle onun fotoğraflarına ayırır. Ancak, savaş patlak verir. Alman vatandaşı Wols, Montargis, Neuilly, Nimes Aix-en-Provence toplama kamplarına götürülür. Oralarda alkole sığınır, düşlerini uyandırmak için artık hep alkole başvuracaktır. 1940'ta salıverilince Cassis'ye, sonra Marsilya yakınında Dieulefit'e yerleşir. Birkaç guvaş ve desen satmayı başarır. Özellikle de Henri-Pierre Roche'a. 1941–1942, Wols için çok önemli yıllardır. Sefalet, İspanya'da hapis, Fransa'da toplama kampları onu fena halde olgunlaştırmıştır. Henüz otuz yaşında değildir ve yaşamı felâketlerle, serüvenlerle doludur. Belki bu nedenle, "Yaşamımdan kovduğum ilk şey bellek" diye yazar. Guvaşları ve suluboya resimleri, yazdığı şiirlere paralel tuttuğu bir günlüktür. "Ufak kağıt parçalarının aracılığıyla, ufak tefek dünyasal masallarımızı anlatıyoruz" der, acı bir alaycılıkla. Gerçekten Wols, her şeyden önce, Baudelaire, Poe, Rimbaud, Lautréamont, Novalis, Shelley, Artaud, Kafka, Faulkner ve Morgenstern'le beslenmiş bir şairdir. Düş-gemileri diye adlandırdığı şeylerle (bir sandal yapıp içinde yaşamayı

düşlüyordu), dönüşü olmayan bir yolculuğa çıkmış bir şair. Suluboya gemileri, tabii, Rimbaud'nun Sarhoş Gemi'sinin ve Dante'nin Sandal'ının imgelerini ortaya çıkarıverir. Bu gemiler bazen kentlere yanaşırlar, Wols'un bir minyatür ressamı titizliğiyle ve perspektifleriyle çizip canavarların önüne attığı kentlere. Düşsel bitkiler, tuhaf şahıslar, fallizm (erkeklik organına tapınış). Guvaşlarının dünyası, gerçeküstücülükle dışavurumculuk(ekspresyonizm) arasında yer alır. Desenleri ne denli keskin ve kusursuz olurlarsa olsunlar, bu guvaşlar Wols'un dehası ayarında değildiler. Beş yıl önce ölmüş olsaydı, Wols, Klee gölgesinde ufak bir usta olacaktı. 1932–1933 yıllarında yaptığı ilk suluboya resimlerinde açık hava sahneleri, düşlenmiş kentler, seraplar, uçuşan periler görürüz. Ama pek yakında Klee'nin masalsı bahçesini canavarlar çiğneyecektir. Wols'un 1934-1936'da İspanya'da yaptığı, hapse atılıp sonra kovulduğunda kaybolan suluboya resimler hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Muhtemelen Klee ile Bosch arasında

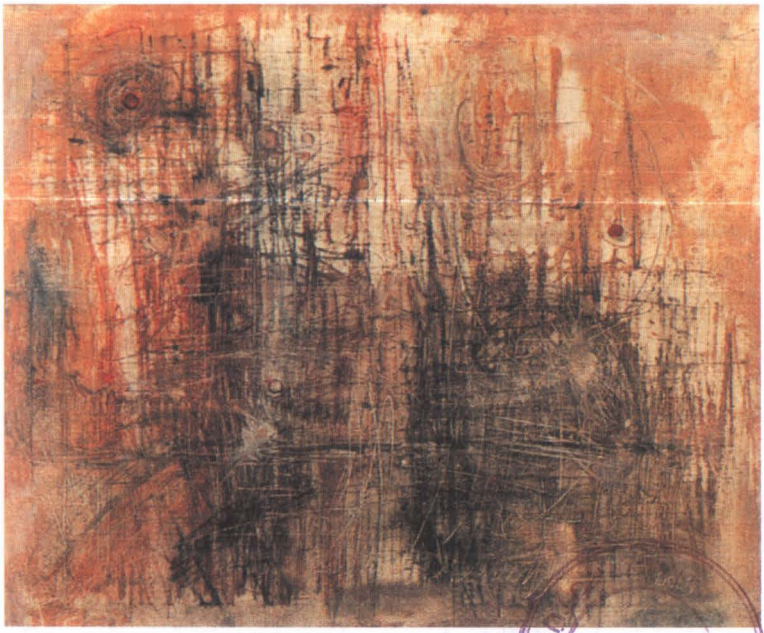


Wols *Resim*, 1944-45; 79,7x80cm
New York, Modern Sanat Müzesi

bir köprü kuruyorlardı. Böylece Wols, sevecen bir gerçeküstücülükten onu Grosz'a, Kokoşka'ya, Ensor'a, hatta Otto Dix'e yaklaştıran bir dışavurumculuğa geçiyordu.

Bu suluboya resimlerle guvaşlar, yapıtının büyük bölümünü oluşturdukları için, galerilerde Wols'un özellikle bu yanı görülür. Bu aynı zamanda onun en hoş, en kolay yanıdır. Ne yazık ki Wols'un öneminin farkedilmesine engel olurlar. Van Gogh'un sürekli Patates Yiyenler'ini gösterip Arles ve Auvers-sur-Oise manzaralarını izleyiciden gizlemek gibi bir şey.

Guvaşların ve suluboyaların Wols öncesi bir Wols, henüz şair mi yoksa ressam mı, fotoğrafçı mı yoksa felsefeci mi olduğunu bilmeyen bir adamın yapıtçıkları olduğunu ne kadar yinelesek az. Gerçekten Wols, farkına varmaksızın bir ressam eseri yarattı. Kendini ressam diye tanımlamaz, kariyer yapmamakta inat ederdi. 1947'de karısının ve René Drouin'ın düzenlediği sergiyi polis tarafından yasaklatmaya çalıştı. Sergilerini önce köpeğiyle gezer, ona her resmi ciddiyetle gösterir, sonra en iyi dostuyla vernisajdan[47] önce ortadan kaybolurdu.



Wols *Kompozisyon*, 1946; 53,8x60cm

Wols'un gerçekten kişisel, eşsiz yapıtı, yalnızca 1946 Ocak'ında, büyük tereddütlerden sonra tuval üzerine yağlı boya resme girişmeye karar verdiğinde başlar.

"Bir tuvali boyamak için kolların, önkolların yaptığı hareketler, bunlar bile ihtiras ve jimnastiktir, istemiyorum" diyordu.

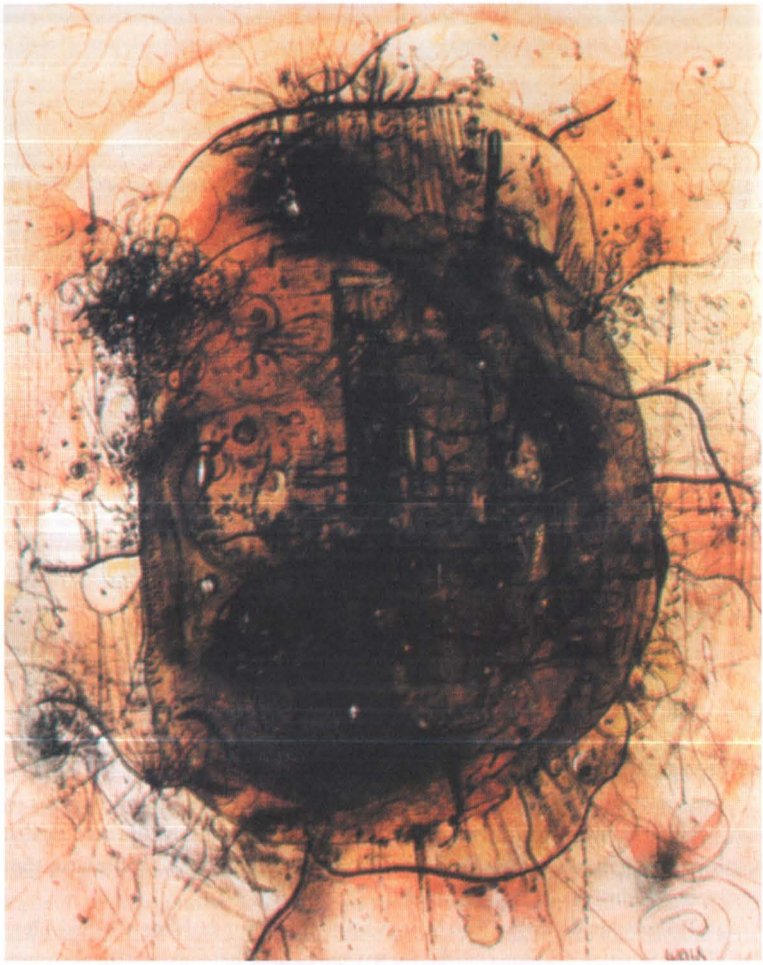
Yağlıboyaya ve büyük boyutlara yanaşarak şiiri ve günlüğü terkettiğini, topluluk önüne çıktığını seziyor olmalıydı. Guvaşları ile yağlıboya resimleri arasında kopuş mutlaktır. Wols önce öykücü imgeyi terkeder (düşlenmiş bir imge olsa da bu, gene de öykücüktür), kaosu seçer. İlk kez Yeni Gerçekler Salonu'nda beliren bu yeni soyut ressam, hiç kimseye benzemez. Sergilediği bir tokat ve bir tükürme, bir patlamadır, büyücünün bağırsaklarına elini daldırmasıdır. İnsan, karşısında şaşırır, sarsılır, huzurunu yitirir. Garip bir raslantıyla Pollock, aynı anda, New York'ta en çılgın dripping'i (akıtma) yapıyordu. Enformel Okul bu iki coşkunluktan doğacaktı.

Sanat yapıtlarının kaderi gariptir. Wols ve Pollock, lânetli, 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 Wols ve Pollock, takipçilerini zengin edecek yeni bir akım yaratmış oldular. Ve kudurmuş sel, akkor halinde alev, fışkıran kan olan bu akım, süratle uygunculuğa, formüllere ve ticarete dönüştü.

1949'da Wols, Milano'da del Milione galerisinde, ertesi yıl New York'ta Hugo Gallery'de sergi açtı. 1 Eylül 1951'de öğle vakti, saat on ikiye çeyrek kala ansızın öldü. İlk satışları sayesinde çekilebildiği Champigny'deki küçük evinde, yeni yeni rahat etmeye başlamıştı. Sekiz ay önce Saint-Antoine hastanesinde altmış beş günlük bir alkol tedavisi görmüştü. Çıktığında alkolü bırakmıştı, bundan ötürü mutluydu. Sağlıklı bir yaşam sürüyor, bahçeye inip güneşin doğuşunu izlemek için sabah altıda kalkıyordu. Köpeğiyle geziniyor, hemen hiç sigara içmiyordu. Ama belki mutluluk ona göre değildi. Nedeni hâlâ tam açıklanamamış ölümünü kimileri alkol tedavisine bağlar. Grety Wols, heyecanla, kocasını istemeyerek zehirlemekle kendini suçlar: "Birden gece yarısı karın acıktı. Tel dolaba baktım, iki gün önceden kalma at kıyması buldum, pişirdim. Hemen yuttu. Ertesi gün birden ağrıları tuttu. Hastaneye götürdük. Henüz tatil bitmemişti. Yeterince doktor yoktu. Talihsizlikler oldu. At kıymasından söz etmek aklıma gelmedi. Durumu kötüleşti. Öldü. Onu belki ben öldürdüm."

1958'de Venedik Bienali'nde büyük bir Wols retrospektifi düzenlendi. Ölüm sonrası zaferi başlıyordu.

Wols'un Enformel'i, bir çeşit otomatik yazıdır. Bu açıdan ilk yapıtlarındaki gerçeküstücü anlayışa bağlıdır. Ama gerçeküstücü estetiği fazlasıyla aşar. Za-



Wols *Kompozisyon No.V*, 1946; 15,9x12,3cm
Paris, Devlet Modern Sanat Müzesi

ten onun otomatizmi resimselden çok "psikolojiktir". Gerçeküstücülüğü aşar. Dışavurumculuğu aştığı gibi. Wols, ilk soyut dışavurumculardan biridir ve zen moda olmadan önce Çin gizemciliği onu derinden etkilemiştir.

Gereksizdir
Tanrının adını anmak

ya da bir şeyi ezbere öğrenmek.
Akılda, gökyüzüne doğru
bir yolculuk olunca
ayrıntılar önemlerini yitirirler
ama hâlâ sevimlidirler.
İki sözcüktü bir dua
evreni ayakta tutabilir.
Kavranılamaz olan her yere girer.

Hayır, bu kısa şiirler Laotse'ye değil, Wols'a aittir.

Özlü, titiz, keskin; Wols, gravürlerinde de öyleydi. Meslek yaşamının kısalığına karşın, Kafka'yı (Ölülerin Konuğu, 1948), Antonin Artaud'yu (Seraphin'in Tiyatrosu), Jean Paulhan'ı (İskoç çobanı, 1948 ve Paulhan'ın çevirdiği Çin şiirleri), Jean-Paul Sartre'ı (Yüzler. 1948, ve Besinler. 1949) Camille Bryen'ı (Balina-Kent, 1949), René de Solier'i (Doğallar, 1948) resimleyecek zamanı oldu. Görüldüğü gibi bu geniş illüstratörlük çalışması, yapıtının en verimli iki yılında gerçekleşir: 1948-1949. En güzel resimlerini gene bu yıllarda yapar.

Wols, efsanede Nicolas de Staël'in, Atlan'ın ve Franz Kline'ın yanındadır. Onlar da Wols gibi yeteneklerinin en olgun çağında, yıldırım çarpmışcasına aniden öldüler

Zao Wou-Ki

Zao Wou-Ki, bir gün Claude Roy'a, "Picasso bana Picasso gibi desen çizmeyi öğretmişti. Ama Cézanne bana Çin mizacına bakmayı öğretti", der.

Bu sözlerde, Zao Wou-Ki'nin tüm serüveni, dolayısıyla, Avrupa resminin yeniliğiyle büyülenip Paris'e gelip Paris Okulu'yla ilişkiye girince birden Çinli ya da Japon olduklarını keşfetmiş "başka uygarlıklar"a ait ressamların tüm serüveni gizlidir.

1921'de Pekin'de doğan Zao Wou-Ki, on dört yaşında Hang-Çe'deki Devlet Güzel Sanatlar Okuluna girdi. Bu saygın okulda geleneksel Çin resminin tekniğini, hat sanatlarını, eski tunç heykelleri, seramikleri inceledi. Büyük dönemlerdeki Çin resmi kadar zengin, ama doğrudan iletişim kurabilecek bir yirminci yüzyıl resmi düşlüyordu. Böyle bir şeyi, taklitçiliğe, arkaizme düşmeden nasıl başarabilirdi?

Zao Wou-Ki, sorusuna yanıt bulamadan Şangay'da sanat kitaplarındaki kötü baskılar aracılığıyla Avrupa resmiyle karşılaşır. Öylesine sarsılır ki, ülkesinin geleneksel resmine duyduğu aşktan geriye eser kalmaz. 1941'de Şangay'da açtığı



Zao Wou - Ki *Kisans Titre* 1967

ilk kişisel sergisi, garip bir saplantıyla, tümüyle Picasso üzerine hazırlanmış bir kitaptan sıcağı sıcağına çıkmış arlökenler, çingeneler ve neo-grec kişilerinden oluşuyordu.

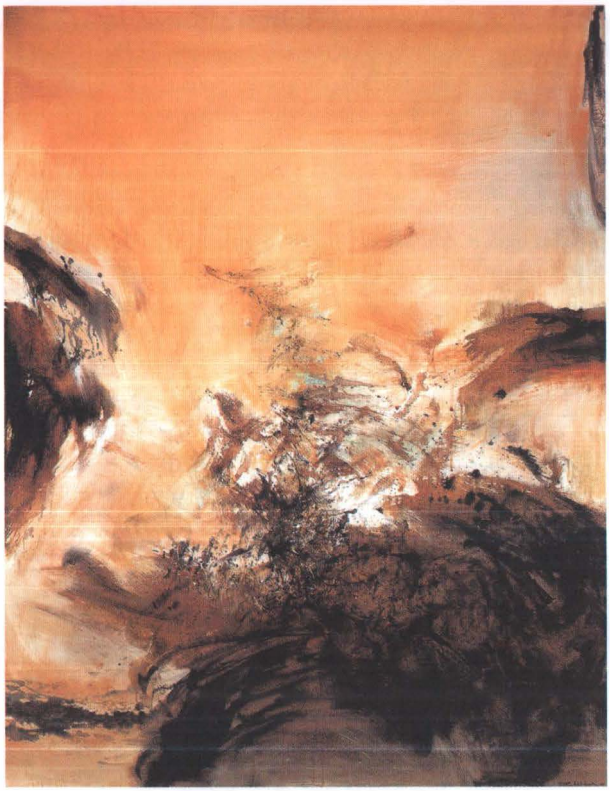
Öğrenci olarak ayrıldığı Hang-Çe Devlet Güzel Sanatlar Okulu'na desen hocası olarak dönen Zao Wou-Ki, Avrupa'yı düşler. Nihayet 1948'de Paris'e gelebilir. Müzelere, galerilere koşar. Ve sonra, Çin'den uzaklaşması ülkesini daha iyi görmesini sağlar. Cézanne, ardından Klee, ona Çin sanatıyla ilgili hiç düşünülmemiş açılımlar getirir. Çin resimleri üzerine onca kafa yormuş Klee, yeni ustasıdır. 1953 yılına dek onun etkisi altında kalacaktır. Aslında, Paris'te sergi açan Zao Wou-Ki, başta şaşmaz biçimde Klee'yi andırıyordu. Şaşmaz biçimde Çin'i andıran Klee'yi. Zao Wou-Ki yırtmaya çalıştı. Gerçeğinden uzak değildi ama henüz ona doğrudan bakamıyordu. Gerçeğini ancak bir başkası aracılığıyla seçebiliyordu. Ormanlar, yangınlar, kuşlar, sulara gömülü kentler, deniz manzaraları, Venedik sokakları, ceylanlar, manzaralar, bütün bunlar, bir zarafet, titizlik, incelik ışıltısıdır. Bütün bunlar mükemmeldir. Ama olayın dışında kalırız. Zao Wou-Ki o zamanlar garip bir biçimde, "Oryantalist"tir. Kendi olabilmek, çok eski Çin resminin sırrını yeniden bulabilmek için, Paris Okulu'ndaki res-

sam dostlarını izlemesi, soyuta geçmesi gerekiyordu. Bu geçiş 1953-1954 kışında, kesintisiz gerçekleşir. Zao Wou-Ki, figürasyonu bırakarak Klee'nin bakış açısından kurtulur. Kendini büyük Çin manzaracılarının, hat sanatçılarının yörüngesinde bulur. Hat sanatı ve manzaracılık, Zao Wou-Ki'de kaynaşıp duyarlı bir bütün oluştururlar. Resmi, şimdi, bir kuş uçuşu mu yoksa kaligrafik bir uçuş mudur? Rüzgârın uçurduğu, ot demeti mi yoksa rüzgârın kendisi midir? Ya da dalgalar mıdır? Güçleriyle, düşleriyle şehvetli çizgiyi ve köpüğü özetledikleri için Doğu ressamlarının pek sevdiği o dalgalar.

Zao Wou-Ki, Batı'da en ünlenen çağdaş Çin ressamı oldu. O, bir başına iki uzak dünyayı, Uzak-Doğu ile Uzak-Batı'yı birleştirebilme başarısını simgeler. Zao Wou-Ki, eski Çin bilgeliğiyle Batılı genç yağlıboya tekniğinin, Avrupalı çağdaş soyutlamayla manzaracı hat sanatçılarında görülen, çok eski yarı-soyutlamanın birleştiği kavşaktır. 1912'de Çin kültürü uzmanı Raphael Petrucci,



Zao Wou - Ki *Kompozisyon*



Zao Wou - Ki *6.1.68* 1968.

eski Çin resmini, tekrenkli resim ile hemen ortaya çıkan biçimleri soyutlama, gitgide şematikleştirme, görüntüleri birkaç basit kaligrafik çizgiye indirgeme eğiliminden ötürü eleştirmiyor muydu? "Bir Avrupalı için" diye bağlıyordu Petrucci, "Çin ressamını, gözüpek basitleştirmelerinde sonuna kadar izlemek güçtür. Bu basitleştirmeler bazen öylesine ileri gider ki, yönümüzü şaşırırız." 1912: bu tarih insanı düşündürür. Çünkü Batı da, iki yıldan beri, "gözüpek basitleştirmelere" girişmişti ve pek yakında, kendi ressamları da Avrupalı izleyiciye "yönünü şaşırtacaktı".

Zao Wou-Ki'nin ressamlık serüveni parlaktır. Güleryüzlü bir alçakgönüllülükle, "Millet bana tatlı davrandı» der. Millet, önce, 1949'da Creuze galerisinde açtığı ilk sergisine tanıtma yazısı yazan Bernard Dorival'dır. Aynı yılın sonunda

Henri Michaux, Zao Wou-Ki'nin taşbaskılarını görünce öylesine coşar ki onlara bakarak bir dizi şiir yazar ve ressamı Pierre Galerisine tanıtır.

Zao Wou-Ki, yüz kadar taşbaskı ve gravür gerçekleştirir, kitap meraklıları için iki ürün yayımlar: 1950'de, Japon ciltli, Henri Michaux tarafından Okunan Zao Wou-Ki'nin Sekiz Taşbaskısı (bunlar Michaux'nun sözünü ettiğimiz şiirleridir); 1957'de, Bahçedeki Arkadaşlar, René Char'ın Şiirleriyle Zao Wou-Ki'nin Gravürleri adlı ufak bir kitap; Andé Malraux'nun Batı'nın Çekiciliği'ni resimlenmiş bir baskısı. Michaux, Char, Malraux: ne destek! 1952–1953'te Zao Wou-Ki, Rolland Petit'nin İnci balesine dekor yapar.

1957-1958, Zao Wou-Ki bir yıl çalışmaz. Ama bu sürede gerçekleştirdiği dünya yolculuğu, yapıtına çok şey kazandırır. Bağlı olduğu Kootz galerisinin bulunduğu New York, o olağanüstü ve büyüleyici kent, onu çarpar. Japonya'da, gidemediği ana vatanına karşı duyduğu özlemi yatıştıran bazı öğeler bulur. Ama yolumuzu şaşırmayalım. Bu yolculuk Zao Wou-Ki'nin yapıtına çok şey kattı derken, bu katkının renklerde, biçimlerde hissedildiğini söylemek istemiyoruz. O, yolculuğa çıkmadan önce de bugünkü Zao Wou-Ki'ydi. Tüm resimlerinin belirgin niteliği o ana örneği yavaş yavaş fethetmişti. Ama bu yolculuk daha



Zao Wou - Ki *Hommage a Tou - Fou*, 1956; 195x130cm



Zao Wou - Ki *13-12-74* 1974; 743x733cm
Paris, Galerie De France

güçlenmesine yaradı. Asya'dan uzaklaşarak Asya'yı bulduktan sonra, yapıtının olgunluğa vardığı dönemde, bir kez daha durum saptaması yapabilir, yeniden Asya'yı bulup bu serüveni bağlayabilirdi.

Zao Wou-Ki'nin bugünkü resimlerine bakarken aklımıza manzaralar, belirsiz buğulu manzaralar, kısacası Çin manzaraları gelir. Ama onun, hayır. Eskiden, figüratif ressamken defterler dolusu taslak çizerdi. Bu taslaklar daha sonra gerçekleştireceği resimler için birer not gibiydi. Bugün artık hiç doğaya bakarak resim yapmıyor. Tatile çıktığında bile doğaya bakmıyor. Resimlerinin doğasını tâ derininde taşıdığı, beyaz tuval önünde ister istemez düşlerinin manzarasını buluverdiği için olsa gerek.



Zao Wou - Ki *Gravure*



Zao Wou - Ki

Zao Wou-Ki'nin resmini iyi anlamak için kaynaklara, gerçek ardılı olduğu Çin sanatının kaynaklarına inmek gerekir. Tang hanedanı döneminde, Şu-Şang-We'nin hatçıYen Şan-Şing için yazdığı satırlar ona da uygulanamaz mı? "Noktaları çakıllara benzer, fırça vuruşları ince yaz bulutlarına, köşeleri dövme altına. Eğrilerinde ise bükülmüş yay hareketi vardır."

Her şey birbirine karışır, her şey birleşir, her şey değişime uğrar. Cézanne da "Kadın kavisleriyle dağ tepelerinin omuzlarını birleştirmek" istediğini dile getirirken, dünyayı Çin bilgeleri gibi hissetmemiş miydi? Konu ister meyve, ister Aix'in tepeleri, ister yıkanan kadınlar olsun, Cézanne önünde sonunda hep elma çizer. Onda her şey bu ana-örneğe, eğriye, bu açık daireye indirgeniyordu. Manzara, resim, dünya, kozmos, deniz, doğa: Zao Wou-Ki için şimdi bütün bunlar tek bir bütündür. Resmi ve yaşamıyla ilgili en iyi yanıt olarak gördüğü Çoang-Tse'nin bir şiirini tekrarlamayı sever: "Okyanus'ta kuş biçimine girebilen kocaman bir balık yaşar. Bu kuş havalandığında, kanatları gökyüzünde bulut gibi açılır. Dalgaları sıyırarak Güney'e doğru üç bin stadlık[48] yol gider, sonra altı ay rüzgâr üzerinde doksan bin stad yükselir. Gökyüzünde görülen, dört nala giden yabanıl at sürüleri midir? Uçuşan toz mudur? Varlıklara yaşam veren üfleyişler midir? Ya mavi? Gökyüzünün kendisi midir? Yoksa bizzat tarihlerin ve şiirlerin varlığı, yalnızca gökyüzünün gizlendiği uzak sonsuzun rengi mi?»

Zao Wou-Ki portremi, Ming ve Tsing hanedanları dönemi Taocu keşiş Çe Tao'dan daha iyi kim tamamlayabilirdi? "İnsanlar sanıyor ki" diye yazıyordu keşiş, «resmin ve yazının işlevi yalnızca biçimleri ve benzerliği yansıtmaktır. Hayır, fırça, şeyleri kaostan çıkarmaya yarar."

Kumi Sugay

1919'da Japonya'da doğan, 1954'te Paris'e gelen Sugay, 1956'da Craven galerisinde açtığı sergiden sonra, bana Japonya'nın simgesi gibi göründü. Samuray[49] Japonya'sının değil, kabukilerin[50], afacan Japonya'nın, dil çıkaran şeytanların Japonya'sının, söğüt gibi bükülmüş ama güleryüzlü köylülerin Japonya'sının simgesi.

Sugay'ı önce Delambre pazarı üzerindeki o tuhaf, tenekesiz teneke mahallesinde (daha doğrusu kutu mahallesinde) tanıdım. Sonra Sugay, Orléans caddesinin oralarda, küçük bir bahçe dibindeki zanaatçı atölyesine geçti. Bu daracık atölyede, ufak tefek şeylerle, duvara astığı zarif balık ağı mantarları ve tahtacıklarla inşa ettiği hareketli cisimlerle Japonya'yı yaşatıyordu.

O sıralar Sugay, Japon niteliklerine sahip ama geleneksel folklora düşmeyecek bir sanat yapmaya kararlıydı. Çoğu Japon ressamının Asyalı gelenekçiler ile Avrupalılaşmışlar diye ikiye ayrıldığı dönemde, Sugay'ın resminde beni coşturan, bu tavırdı.

Resimlerine şiirsel adlar takıyordu. Tutuklu Şeytan, Yüz, Kırmızı Şeytan, Kuş, Kadın gibi. Ama bu adları resim bittiğinde, resmin onda uyandırdığı çağrışımlarla buluyordu. Resimi adlarında şeytana (ya da cine) sık raslanırdı; bunları tuvallerde seçmek olanaksız olsa da. Yeğlediği biçimler arasında boynuz ya da diş gibi şeyler yer alırdı. Sugay, bana, çocukluğunda çok sık kocaman dişli ve boynuzlu kırmızı (çok kırmızı) bir şeytanın öyküsünü dinlediğini itiraf etti. Onu pek etkilemiş bu masal, belleğinde hep canlı kalmıştı. Bir tuvale kırmızı ve siyah renkler kondurur kondurmaz, elinde olmadan öyküyü anımsıyordu.

Sugay'ın her şeye rağmen, kırmızı resimleri kadar beyaz resimleri de vardı.

"Resim yaparken," derdi bana, "hep biçimi düşünürüm. Fazla renk kullandığımda biçim daha kolay belirir. Çok sözcük kullandığınızda düşüncenizi rahatça anlatabilirsiniz. Ama özdeyişlerle konuşmak zordur. Bütün düşündüklerimi kısıtlı olanaklarla anlatmayı başarmak isterdim."

Böylece Sugay beyaz, ama beyazı yumuşak ve güzel, yalnızca azıcık kırmızısı ya da siyahı olan resimler yapmayı başardı. Böylesine incelikle onca güçlü bir anlatıma ulaştığını görmek çok ilginçti.

Aslında Sugay, düşüncesini işaretlerle dile getiriyordu. Resmi o zaman bir çeşit alfabe oluşturuyordu ve bu alfabede kimi zaman, Japon aile armaları

seçilebilirdi.

Aniden, 1964'e doğru, şeytan yok oldu. 1963'te çevreye son ışıltılarını saçmıştı. Sugay'ın o yıl açtığı sergide, resimlerin adları Şeytan'ın Parmak izi, Şeytan'ın Kapısı, Şeytan'ın Odası, Şeytan'ın Aynası, Şeytan'ın Defteri ve benzeriydi. Ne oldu öyleyse Sugay'a? Bugün yaptığı soyut geometrik resme nasıl geldi? Anlaşılması güç. Sonunda Paris'te Japonya'sını yitirdi mi? Armalarını ve şeytanlıklarını taşımaktan bıkıp, onları bugün bize sunduğu biraz abartmacı yapıyı oluşturan kurdelelerle, kıvrımlı kumaşlarla mı değiş tokuş etti?

Sugay, işaretlerini de heykele dönüştürdü. Bol sayıda çok güzel taşbaskılar gerçekleştirdi. Resmi de, egzotik çekiciliğini yitirmiş olsa da, güzel kaldı.

"Bugünün sanatının doğayla irtibatı kestiği nasıl söylenebilir? Bu irtibat hiç bugünkü kadar büyük olmadı. Ama sanat, artık insanbiçimci (antropomorfik) bir sanat değil, doğa, insanlaştırılmış bir doğa değil."

JEAN GRENİER
Essais sur la peinture contemporaine, 1959.

Key Sato

"Biliyor musun, taşların güzelliği zamandır. Onları zaman körletir. Hem, taşın yaşadığını unutma."

Bu panteistçe bilge sözleri, Key Sato, çocukluğunda Şintoist[51] bir rahip olan büyükbabasından duydu. Şintoist rahip, en sıradan taşları toplar, onlara birer canlı varlıklarmışcasına sevgi gösterirdi. Bu taş tutkusu Key Sato'ya da geçti. Sato'nun atölyesini çakıllar, kaydırak taşları, kaya parçaları süsler. İlgisini çekmeyen tek taş cinsi vardır: değerli diye tanımlananlar. Sato, Etretat yakınında topladığı, ilk bakışta hiçbir şaşırtıcı özelliği olmayan bir taş gösterip onu kırıyor. İçinin harikuladeliği karşısında hayretler içinde kalıyorum.

Bu, Key Sato'nun sanatının bütün sırrının özetidir. Sıradan taşı gözümün önünde kırması, güzel bir Doğulu üslubuyla resmini daha iyi anlaşılır kılabilmek için seçtiği yoldu.

Zira Sato'nun resmi, kesinlikle, çekici ve ilk bakışta hayal gücünü çarpan bir resim değildir. Alışılmış Japon resminin aksine, hiçbir narin, kaligrafik, şık yanı yoktur. Aksine, bir fil derisi gibi, yaşlı bir canlı deri gibi sert ve pütürlüdür. Birçoklarının tersine, açık bir kitap sayfası değil, kapatılmış, kitlenmiş bir kitaptır. Gizi, anahtarı bulmamızı sağlayacak büyüsel formülde durur. Key Sato'nun resmi özellikle bu açıdan Japon'dur. Batı'da, lak cilâlarının inceliğini, hat sanatının (kaligrafi) büyük ustalığını, uygulamalı sanatların süslülüğünü fazlasıyla düşünürüz ve No'nun[52] yavaşlığını, ağırlığını, kapalılığını unuturuz. Alışılmış Japon mimarisinin geometrik biçimlerini düşünürüz, ama işlenmemiş, hatta kabuğuyla bırakılmış bir kirişin, direk işlevi gören eğri bir dalın, kısaca bütünü tınlatan "ilkel" bir notanın her zaman bu kusursuz hatları kırdığını unuturuz. Bütünün şiirselliğini anlamak için, o notayı keşfetmek şarttır.

Key Sato'nun resmi, No gibi, çok az hareket gösterir. Neredeyse tek renkli (monokrom), biçimsiz, karşılıksızdır, çatılmış bir yapısı yoktur. Seramik özdeği gibi, alevin maddede dondurulduğu, taşlaştığı, varolduğu o harikulade Japon seramiği gibi, düz renklidir. Ressam heyecanlarını maddeye, o coşkun, yüceleştirilmiş maddeye hapseder. Burada heyecanlarını duygusuz bir maske ardına gizleyen Japon gizliliği vardır.

Key Sato, ustalığın tuzağına (Japon kusursuzluğunda madalyonun ters yüzüdür, ustalık) düşmemek için kendini zor ve yavaş, kat kat ilerleyen bir resim yapmaya zorladı. Resim, sonunda kabartma düzeyine erişir, ama bu, zor-

lukla yükselmiş bir kabartmadır. Key Sato'nun tek bir yapıt için ne çok zaman harcadığını, üstüste sürülmüş boya tabakalarını sayarak öğrenebiliriz. Bir ağacın yaşını öğrenmek için gövdesindeki dairelerini saydığımız gibi.

1957'de Japonya'ya yaptığım ilk yolculuktan sonra, Japon ulusunun benim için neyi simgelediğini söylememi istediler (bizden hep olmayacak şeyleri yanıtlamamızı isterler). "Mutluluğun bilimini simgeliyor" dedim. Bu mutluluk bilimini Key Sato'nun resminde yeniden bulurum. Kyoto parklarının pek ustalıklı dağınıklığını, parlak karışıklığını, çökmüş dağın kıyameti andıran dağınık doğasını, çağlayanın şarkısını, pembe lotüs çiçeğinin fışkırdığı durgun suyu, yosuna oturtulmuş taşları, dümdüz edilmiş çakıllı kumların üzerine tırmıkla çizilmiş desenleri bulduğum gibi. Çünkü Sato, "soyut natüralist (doğalcı) ressam" diye tanımlayabileceğimiz bir ressamdır. Gerçekten, bize yeni bir doğayı görme biçimi sunan sanatçıların akımındandır. o. Aylardan, ağaçlardan, topraklardan, duvarlardan, yapraklardan, göklerden, sulardan, ağaç kabuklarından oluşan "manzaracı" doğayla dopdoludur. Bu dopdoluluktan, anılarının özünü oluşturan yapıtlar fışkırır.

Key Sato, Paris'teki Japonlardan bir nesil yaşlıdır; bazılarına Japonya'da hocalık etmiştir. Küçüklerden daha yavaş tanınmışsa, onlardan daha sabırlı ve daha bilge olduğu içindir. Japonya'da ünlü bir figüratif ressamken, Paris'te her şeyi yeniden gözden geçirme, her şeye sıfırdan başlama, yıllarca tam bir yalnızlık içinde çalışma yürekliliğini gösterdi. Böylece kendini tümüyle yenilemeyi ve bize, sonsuz bir zenginliği, güçlü bir şiirselliği, ince bir ustalığı, göz kamaştırıcı olgunlukta bir resmi vermeyi başardı.

Key Sato ufak bir fırçayla yavaş çalışmaktan keyif alır. Taşı çakıyla yontan işçi gibi. Her resmine en az iki üç ay çalışır. Her tabakanın kurumasını beklemek zorunda kalması çalışmasının aşırı yavaşlığını açıklar. Hazırlık safhasında kimi resimlerini altı ay kurumaya bırakır. Öyle ki, bu resimler nihayet izleyiciye gösterildiğinde, artık bir yıllık bir geçmişleri vardır. Kabartma resimler. Ama bu kabartmalara alçı, kazein, plastik maddeler gibi malzemeler katıştırılmamıştır. Yalnızca yağlıboya hüküm sürer. Kahverengi, top-rak renkleri, siyah, beyaz, toprak sarısı, mor. Kimi zaman bir gıdım kırmızı bü-tünü tınlatan o ufak nota olur. Japon mimarisinde, düz, parlak bir ahşap çatıda aniden beliren kaba ağaç parçası gibi.

Key Sato'nun yapıtının yerbilimden büyüye uzandığı söylenebilir. Gerçekten de bu yapıt hem taşlardan, hem taşları aşma düşüncesinden, toprağın ve gökyüzünün simgeliğinden, gazların sıvılaştığı, suların tortulaşıp sahilleri yarattığı dünyanın ilk zamanlarının anısından esinlenir. Resmi, Key Soto'nun felsefe taşıdır. (5 3)

César

Latin Amerika'nın en önemli heykel ve resim gösterisi olan 11. Sao Paulo Bienali'nin (1967) Fransız yıldızı, yontucu César'dı.

César, çalışmalarını daha önce iki kez (1957' de ve 1965'de), Sao Paulo Bienali'nde, 1956'da da Venedik Bienali'nde sergilemişti. Ancak, uluslararası büyük seçmelere grup halinde katılmıştı. Bu kez Brezilya'da çoğu büyük boyutlu yirmi heykelle gerçek bir César retrospektifi sergileniyordu.

Çağdaş Fransız sanatının tartışmasız en ünlü şahsiyetlerinden biri César'ın, bu tür bir sergiyle daha önce onurlandırılmamasına şaşılabilir. Ama uluslararası seçmeler, Pevsner'den Etienne-Martin'e, geçmiş nesillerin büyük adlarını tüketmeliydi önce. César, kendisinden önce Chagall, Vieira da Silva, Vasarely, Soulages gibi Fransız yıldızların boy gösterdiği bir bienalde, onları takip ediyordu.

1 Ocak 1921'de yoksul bir İtalyan göçmen ailenin çocuğu olarak Marsilya'da doğan César (tam adı César Baldaccini'dir), on yıldır Fransa'daki avangard heykelin başlıca temsilcisidir.

César, Rodin'in anlatımcı duyumculuğuyla Duchamp'ın ready made'i arasında, tam anlamıyla taptığı Picasso'dan da geçerek, köprü kurar. Şaşırtıcı bir akademik mükemmellikteki figürlerinin ve çıplaklarının klasikliğiyle, sıkıştırılmış arabalarının, onu en uç avangarda dahil eden plastik madde "dökmeleri"nin modernliği arasında, gider gelir. Kısaca karmaşık tiptir; kimi kez figüratif, kimi kez soyut (bazen de aynı tarihlerde); bir gruba girdiği gibi çıkan, sanat tarihinin en güzel dönemlerindeki gibi, yalnızca hevesinin, arzusunun sesine kulak kabartıyor görünen, kimi zaman kendini kaba alaya ve nükteye kaptırıverip sonra beklenmedik ağırbaşlılıktaki anlatımlarla toparlanan bu sanatçı; soytarılıkları ardında sürekli tedirginlik yatan taşkın Güneyli; karşısına çıkan hayaletlere aletleriyle tuzak kuran tutkulu adam; sıkıştırılmış arabaları kendi yapıtıymış gibi sergilemeye cesaret eden, ama istediğinde kendisine "hurda demirin Benvenuto Cellini'si" dedirtecek kadar büyük bir zanaatsal mükemmellik gösteren küstah...

Henüz on dört yaşındayken Marsilya Güzel Sanatlar Okulu'na yazılan César, önce desen ve modlaj yapmayı, daha sonra Rodin'in eski öğrencisi Cornu'nün atölyesinde, taşı ve tahtayı yontmayı öğrenir. 1943'te Paris'e geldiğinde, Michelangelo'ya ve Donatello'ya hayrandır. Uzun süre, Malaquais rıhtımında,

öğrencilerine model, atölye, kantin ve soba sağlayan o Güzel Sanatlar Okulu'nda kalacaktır. Orada, 1947-1948'de demir ve alçıyla, 1949'da kabartmalı kurşun yapraklarıyla, kaynakla birleştirilmiş, yassılaştırılmış, bükülmüş demir tellerle ilk deneylerini yapar. Daha o zaman soğukkanlılıkla figürasyondan soyutlamaya geçer, sonra yine figürasyona döner vb.

César'ın ilk şaşırtmalarından biri, yaşlı öğrenci rolünden (güzel sanatlar okulunda yirmi yıl), birden ünlü avangard sanatçı rolüne geçmesi oldu. 1954'te ilk kez bir heykelini sergilediğinde (şimdi Paris'te, Çağdaş Sanat Müzesinde bulunan Balık) otuz üç yaşındadır. Aynı yıl Lucien Durand galerisi, César'ın böcekleri, kaygı verici hayvanları ve kanatlı kişileri çağrıştıran ilk hurda demir sergisini düzenler. César'ın ertesi yıl Rive Droite galerisindeki sergisi, cıvatalarla, çivilerle, oksijen kaynağıyla lehimlenmiş maden levhacıklarından tunç sanılacak kertede mükemmel torsolar yapan bu şaşırtıcı demir zanaatçısını aniden gündeme getirir. Rodin ve Germaine Richier akla gelir, ama sanayi uygarlığının artıklarını kil gibi kullanan bir Rodin. Muazzam bir dirilikle donanmış bir Germaine Richier.

Marsilyalı'nın renkliliği, tiyatrocu yetenekleri, alaycı fok suratı, gerisini halleder. César sahne önündedir; yüksek sosyete onu pohpohlayıp durur. Adı sanı belirsiz bir öğrenciyken, iki yıl içinde "Parizyen sima" oluvermiştir. "Demir hurda heykelcisi" doğmuştur.

Ama dedikodu yazarlarının bilmediği bir şey vardı. César hurda demire keyfinden çok, içinde bulunduğu ekonomik zorunluluktan varmıştı ve bu demir yontunun şimdiden kendine özgü bir tarihi söz konusuydu.

César, 1952 yılında çıkmazdaydı. Hiç müşteri bulamadığı için alçılarını tunca dökemiyordu; tunca dökülmeyen bir alçı da maket olarak kalır. Draguignan'lı sanayici dostları, atölyelerindeki hurda demir artıklarını lehimlemesini salık verirler. César, böylece tunç görüntüsü verebilen ama çok ucuza malolan heykeller elde edebilecektir. César öneriyi değerlendirir, Paris'te, hırdavat atölyesinde ona bir köşe ayıran bir başka sanayici bulur. César'ın "züğürtlükten" doğmuş ve müzelerin, koleksiyonların görkemli yapıtlarına dönüşen ilk heykelleri, böyle ortaya çıkar.

Demir heykelin tarihi, 1914'le 1920 arası, dövülmüş bakır ve demirden maskeler yapan İspanyol Gargollo (1881-1934) ile başlar. Gargollo aslında, heykelinde hep belli bir zanaatsal görüntüyü korumuş bir demircidir. 1928'de, heykele kaynak tekniğini sokan, Gargollo'nun hemşerisi Julio Gonzalez'tir (1876-1942). Gonzalez'le birlikte heykelcinin atölyesine yeni bir gereç girer: oksijen kaynağı. Üçüncü bir İspanyol, Picasso, bu buluşu büyük ustalıkla kullanır. Hem Picasso, yeni bir buluş yapar, döküntü malzemelere başvurur ve onları

değişime uğratarak lehimler. Böylece ufak bir gaz ocağından bir Venüs yaratır.

Savaştan sonra César, Picasso'nun buluşunu yeniden canlandırır. Ama Picasso, artıklarını çöplerde buluyordu, César onları fabrikalarda, hurdacılarda arayacaktır. Paris'in kuzey banliyösündeki fabrikalarda işçilik yapacak, işçiler gibi giyinecek, onlar gibi yiyecek, onların dilini konuşacaktır. Gece sosyetenin bayıldığı eğlendirici César, her sabah erkenden Paris'i arşınlayıp işçi olarak çalışmaya gidiyordu.

César yavaşça, hurda demirden kendi öz estetiğini çıkarır. İlk heykelleri, lehimlenmiş demir hurda eklemeleriyken, 1955'ten itibaren bu eklemeler kaynaşır, görkemli bir görünüm kazanır. Böceklerin sayısı yine büyüktür ama bir çeşit dikili taş görünümü veren, büyük levhalar belirir, kanatlar ortaya çıkar. Villetaneuse'lü Adam, hem dikili taş, hem kanattır. Hurda izlenimi tümüyle yokolmuş, hurda, heykel tarafından eritilip sindirilmiştir. César'ın yapıtlarının listesinde Villetaneuse adına sık raslanacaktır. Yapıtının en büyük bölümünü gerçekleştirdiği Paris'in kuzeyindeki bucağın adıdır bu. 1962'de Villetaneuse'ün Venüs'ü, 1965'te ender güçte ve çağdaş heykelin kuşkusuz "klasik" yapıtlarından, Villetaneuse'ün Utkusu doğar.

1960 yılında César, büyük üne kavuşmuş bir sanatçıdır. Bağlı olduğu galeriler (1958'den beri Paris'te Claude Bernard, Londra'da Hannover), koleksiyoncuları vardır, ciddi bir zanaatçı tekniğine sahiptir ve artık hurdanın hakkından mumun hakkından gelircesine gelir. Hurda demirle yeniden organik bir dünya yaratmış, mermerden Maillol'lar, tunçtan Rodin'ler kadar şehvetli kadınlar üretmiştir. César'ın adı, hurdadan ayrı düşünülemez gibidir. Ama o, hurdadan ve bütün hurdacı taklitçilerinden bıkmıştır. Mayıs Salonu'nda, meydan okurcasına, bir tonluk, sıkıştırılmış paralelyüz arabalar sergiler. Bu ready made, kızdırır ya da gülümsetir. Ama bu olağanüstü yüreklilikteki eylemle (çünkü César böylece bir mesleki başarıyı tehlikeye atmıştır), heykelci baş kaldırır. Üstelik biraz karışık bir biçimde isyan eder. Çünkü César, makinelerin gün boyu yaptığını, bir Salon'da sanat yapıtı gibi sunarak, sanayi evreninin bütün artıklarının vardığı o kocaman fabrika ürünlerini yüceltmektedir. César"ı hemen "Yeni gerçekçiler" grubuna sokan Pierre Restany, yanılmaz. Paris'teki ilk dönemlerinde Clavé'in, Arnal'ın dostu olan César, kendini Klein'ın, Tinguely'nin, Arman'ın, Hains'in vb. yanında bulur. Bu dadaist tavırdan çok çabuk sıyrılır, gene sıkıştırmalar sergilemeyi sürdürse de, bunlar "kontrollü sıkıştırmalar", kabartma oluveren araba iskeletleridir.

Sıkıştırılmış arabaların, sıkıştırılmış araba saclarının César'ı, "yeni gerçekçilik"in lideri Pierre Restany'nin 1960'de sanatçılardan beklediğini tam tamına karşılıyordu: "Yeni bir doğa anlayışı. Çağdaş sanayi, mekanik, tanıtmacı

doğamız... Herkesin bildiği şey, döküntü mal ve seri eşya, olağanlıkların hiçliğinden, ölgünlüğün egemenliğinden kurtarılıyor."

Sıkıştırılmış arabalar, bir yandan renkli basın için bir neşe kaynağı olup César'ı skandalcı, hatta belli bir "Paris hoppalığı"nın simgesi kılarken, bir yandan da yandaşlarını şaşırtıyor, kimi satıcılarda ve koleksiyonculardaki kararsızlık uyandırıyordu. César, hurdacılık serüvenini bağlamak istemişti ama hurda, arabalar mezarlığında hala peşini bırakmıyordu.

César kendini tutsak hissetmekten hoşlanmaz. Ne akademinin, ne avangardın tutsağı. 1965'te yeniden portreye koyulduğunda (Armandine Ginette), avangardcı destekçileri ihanete uğradıklarını sanırlar. Aynı yıl César, dev boyutlu bir çıplağa, olgunluk çağının başyapıtı, doğurganlık imgesi, Villetaneuse'ün Zaferi'ne çalışıyordu. Kaynakla birleştirilmiş bu demir kırıntılarının hurdayla artık çok uzak bir ilintisi vardır. César, sıkıştırılmış arabalarıyla, "artıkların şiirselliği"nden ve ona bağlı bütün sefaletçilikten kurtuldu. Son demir heykelleri öylesine görkemlidir ki onları kurşuna dökerler ve bu, "tek parça" tutkunu sanatçıyı biraz üzer. Burada, César'ın en beklenmedik anlarda uyanan titiz



César *Sarı Buick*, 1961; 79x62cm New York, Modern Sanat Müzesi



César *Baş Parmak*, 1961; 90x50x42cm Paris, Claude Bernard Galerisi

zanaatçı yanıyla karşılaşırız. César, estetik düşmanlığı nedeniyle kendini araba sıkıştırmalarına vermiş ve otomobil tamponlarını biraraya getirerek de estetizm yapılabileceğini anlamıştı. Kendini avangarda kanıtladıktan sonra, 1965'te "pompier"ler[54] kampına geçmeyi göze alır. Kendi kendine, Maillol gibi, "Önünde sonunda hiçbir şey güzel bir kadın kıçına bedel değildir" diyordu. Çıplakları sevdiği için yeniden çıplak yapmaya koyuldu. Öte yandan az çok düşsel hayvanlar da (tavuklar bile öyleydi) gerçekleştirdi.



César

César'ın ilk üslubunun yandaşları hoşnuttu... César geri gelmişti, hem ne ustalıkla! Sonra 1966'da, yeni bir sürpriz. Claude Bernard galerisinin düzenlediği, "el" konulu sergide César, dev bir parmağı, kalıbı çıkarılıp titizlikle büyütülmüş kendi parmağını sergiler. Daha iyisi, bu başparmak pembe plastiğe dökülmüştür!

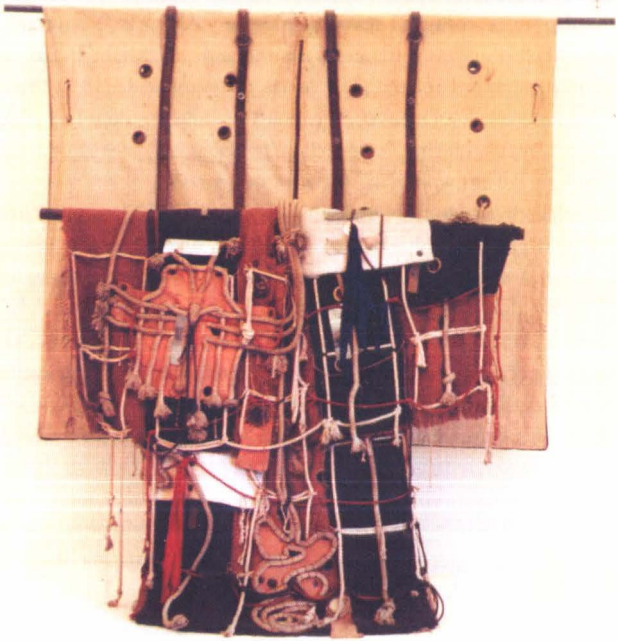
Gerçekçi César'ı mı seviyorlardı? César, alabildiğine gerçekçilik sürecekti önlerine. Hurda demir için sıkıştırılmış araba ne olmuşsa, ünlü başparmak gerçekçilik için aynı değeri taşıyacaktır. César, hakiki bir Marsilyalı olarak işi çığırından çıkarır. Başparmağını öyle büyütür ki parmak başka şeye dönüşür. Adam boyunda parmak artık bir taş-anıttır. 1967'de, aynı şekilde büyüttüğü bir göğüs kalıbı çıkartır. Plastik maddeler büyük tutkusudur. Poliüretan köpüğünden dev «dökmeler» sergiler, Rio'da, Montevideo'da, Londra'da, Roma' da"dökümlerini" topluluk önünde gerçekleştirerek happeningler düzenler... O zaman César'ın avangardcı yandaşları sevinir. César geri dönmüştür! Bu arada tabii, César'ın çıplaklarının savunucuları üzülür.

Oysa tek César vardır. Tek Picasso olduğu gibi. César da, Picasso gibi, sürekli klasikliğe eğilimle, şaşırtma, hatta ifrit etme isteği arasında; ama özellikle araştırma, başka yerlere gitme, başarının rahatlığına yerleşememe ihtiyacı arasında gider gelir!

Etienne-Martin

1960 yılında şöyle yazıyordum: "Etienne-Martin, Paris Okulu'nun en az tanınan heykelcisidir. Aynı zamanda en özgünlerinden, en yaratıcılarından, en şaşırtıcılarından biridir. Venedik Bienali'nde Tal Coat'la aynı salonu paylaşır. Yapıtlarından biri New York'ta Guggenheim Müzesi'ndedir. Kısaca Etienne-Martin, hem uluslararası çapı kabul edilmiş, hem bilinmeyen bir heykel sanatçısıdır. Çok az yapıtı tanınır, yapıtlarının çoğu taşınamaz, sergilenemez. Bir olgu, diğerini açıklar".

Etienne-Martin uzun yıllar, Pot-de-fer sokağındaki akıl almaz bir eski eşya pazarını andıran atölyesinde, insanlardan uzak ve yalnız yaşadı. Gizemli yapıtına nasıl yaklaşılması gerektiği pek kestirilemiyordu. Kendisi de yaklaşımları kolaylaştırmak için hiçbir şey yapmadı. Her yapıtı, kurallarını ve simgelerini yalnızca onun bildiği bir bilmece gibi diğer yapıtlarına ekleniyor, anın getirdiği esine göre soyut ya da figüratif olan heykelci Etienne-Martin, heykel evriminde tam bir yer edinemiyordu. Jaurès'in[55] yaşıtı, bir dülger gibi kadifeler giyen, erken yaşlanmış bu sakallı, yumurtalar, küpler, hurdalar çağına beceriksizce iniş yapmış bir Rodin gibiydi (fizik olarak ona benziyordu). Kökler sergiliyordu;



Etienne-Martin *Le Manteau*, 1962

kuşkusuz kışkırtma isteğiyle. Bunlar, çok çalışılmış ama gerçek kökler, tomruk gibi duran, kaba ağaçtan büyük heykellerdi. Kısaca Etienne-Martin'in hem kıllı, sakallı adam kişiliğinde, hem yapıtında, çağa uymayan bir şeyler vardı. Yapıtının kocamanlığı, canavarımsılığı, kapalılığı, çılgın barokluğu, onu kesinlikle dışta bırakmalarına neden oluyordu. Yer kaplamasın, kendinden söz ettirmesin diye. Yalnızca Breteau Galerisi, ellisine varmış Etienne-Martin'i gencecik sanatçılarla birlikte düzenli bir biçimde sergiliyordu hâlâ. Sonra birden, 1966'da, her şey değişti. Alçılarını tunca döken Michel Couturier galerisi sayesinde, Etienne-Martin'in heykeli, taşınabilir, satılabilir oldu. Venedik Bienali'nde Büyük Ödülü Robert Jacobsen'le paylaştı. Ertesi yıl Devlet Büyük Sanat Ödülü'ne layık görüldü ve Adam'ın ölümünden sonra Devlet Yüksek Güzel Sanatlar Okulu'na profesör atandı. Yine 1967'de, Abecede ve Başka Düşünceler adı altında, yapıtının bir dökümünü yayımladı. Bu kitapta işlerinin bütün anahtarları bulunur.

Etienne-Martin'in yapıtında hep şu konulara raslanır: "Geceler" (1935 yılındaki sfenks gibi ağır geceden, 1948-1956'teki o açılır heykellere); "Çiftler",

(1946 tarihli Tahtadan Büyük Çift'ten 1956'nın Kırmızı Çift'ine); 1954'ten 1964'e yayılan, mimari-heykel alanında etkisi büyük olacak "Konutlar".

Etienne-Martin'in "Vasiyetnamem" diye adlandırdığı kitabı, bu konuların, bu saplantıların oluşumunu anlatır. Tüm yapıtı, simgesel açıdan, 1913'te doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Drôme bölgesindeki evinde yer alır. Heykellerinin her biri o evin odalarından birine yerleştirilebilir. Babasının çalışma odası, giriş, ortadaki büyük merdiven, yukardaki çatı katı ve benzeri.

Etienne-Martin'in yapıtı, biçim değiştirmiş uzun bir özyaşamöyküsü olduğu için, anlaşılmaz görünüyordu. Konut, "Konutlar" dizisi, çocukluğunu geçirdiği evin özlemiydi. Devlet Çağdaş Sanat Merkezi'nde 10. Ev adıyla sergilenen son konutu (bugüne dek sonuncu), bütün diğer "Konutlar"ın noktalanısıdır. Burada da dört şeklin karşılaşması vardır: bir kuleye ve bir yüze sarılan iki "Gece", iki "Çift". Bu dört parça, bir teras sahanlığına desteklik eder ve izleyici bir merdiven kulesiyle varılan sahanlığa oturmaya davet edilir.

"Hem benim, hem izleyicinin, bir biçim içinde hareket edebilmemize çok önem veriyorum: o zaman izleyiciyle yapıt arasında daha güçlü bir iletişim kuruluyor... Bu ufak mimari, bir başka mimariyle, insanın canlı mimarisiyle ilişkide olmalı, içine girdiğimizde o figürlerin eksenlerine dönüşüyoruz. Gerçek yerimiz bu biçimlerin içinde, içeri girmek için kullandığımız geçitler, çaresizlikten kullandığımız geçitlerdir. Onları, daha esaslı bir geçit bulamadığımız için kullanıyoruz. Gerçek ilerleyişimiz, içerden "dünyaya" doğrudur. Gecenin ekseni, çiftin ekseni, yüzün ekseni oluyoruz, bu beşik ve döl yatağı sahanlıkta, o kocaman başın üzerine oturarak, insanlık 'serüvenimizi' dinliyoruz."

Böyle bir heykelin ne denli dinsel (en geniş anlamda) bir yanı olduğu görülüyor. Yani dolmenler ve piramitler nasıl dinsel yontularsa, öyle. Ama ev, psikanalistlerin dediği gibi annenin, ana kucağının, sığınak-çocukluk'un simgesiyse, bu dinsellik, Romalıların ev tanrılarına tapınmasıyla ilgilidir. Bana öyle gelir ki, Dr. Paul Racamier'nin şu cümlesi, Etienne-Martin'in "Konutlar"ını daha çok aydınlatır: "İnsanların düşlerinde ev, yalnızca annelerinin ve genel olarak kadının simgesi değil, belki kendi benliklerinin simgesidir. Yani kişi, kendini, öz eviyle ya da içindeki evle betimler."

"10. Ev"im Gérard de Nerval'e, ya da harikulade insan Charles Malfray'a sungu olarak da kabul edilebilir" diyor bana Etienne-Martin.

Manessier, Bertholle, Le Moal, Stahly gibi savaştan önce ortak kaygılarla biraraya gelmiş sanatçılara katılan Etienne-Martin, 1935'te Marcel Duchamp'la karşılaşmalarından çok etkilenir. O yıl, daha önce söylediğimiz gibi, ilk Gece'sini, ama bir de Oturmuş Kadın gerçekleştirmiştir. Bir yıl önce, bir çeşit merdiven olan Boyalı Put'u ve o sırada pek az gelişen soyut heykelden sayılabilecek bir

Abecede yontmuştu. 1938'de gerçekleştirdiği Düğüm de soyut heykeldir.

1939'da orduya alınan, tutuklanan, 1942'de salıverilen Etienne-Martin, Dieulefit'e yerleşir. Yazar ve koleksiyoncu Roche, yapıtına büyük ilgi gösterecektir. 1942 yılında Martin, tahtadan yeni bir Gece yontar. Ertesi yıl yedi metre boyunda kumdan bir Bakire; sonra onu doğaya terkeder.

1944-1947 yıllarında dostu Manessier'e yakın yaşar. Pek dışavurumcu "Pietas"ı (1944), Çığlık'ı (1963) müjdeleyen Peyzaj'ı (1947), Büyük Çift'i (1946) ve Ejderha'yı (1947) yapar. Hepsi tahtadandır. Son iki heykeli bize Etienne-Martin'in ilk çok kişisel yapıtlarıymış, büyük yapıtının ilk "bitmiş" nesneleriymiş gibi gelir. 1947'de yeniden Paris'e yerleşir, ertesi yıl Blumenthal layık görülür. Yirmi sekiz yıl önce aynı ödülü ustası Charles Malfray almıştı. 1949'da Etienne-Martin'e yeni bir ödül, Genç Heykel ödülü verilir.

1954'ten 1958'e, Etienne-Martin ilk alçıdan Konut'unu gerçekleştirmişti. Yıllar ardından "Konutlar" düşü, Etienne-Martin'in yakasını bırakmaz. 1959'da diller halinde yükselen Konut, 1960'da üç bölmelik Konut, 1961'de döner merdiveni anımsatan Konut, 1963'de tahtadan Güneş-Konut, 1964'de gösterişli ağaç kütüğü, Opera-Konut.

1948'de Şeritçilik adını taktığı, bezden, çok tuhaf heykeller yapar. Savaştan önce de ip ve tahtadan heykeller denemişti. 1962'de bu bezden heykeller Palto'yla zirveye ulaşırlar. Palto, aynı zamanda 5 numaralı Konut'tur. Etienne-Martin bu şaşırtıcı kaftanı giyer ve içinde, büyük bir nalbant rahibe benzer.

Kendisine bu paltonun nedenlerini soruyorum. O dönemlerde, biliyorum, André Bloc'un "Konutlar"a duyduğu hayranlık, Etienne-Martin'in hafif sinirini bozuyordu. Zira Bloc'un imkânları vardı, Konutlar'ın cephe cephe fotoğraflarını çekip oturulabilir kocaman konutlar gerçekleştiriyordu. Bu nedenle Etienne-Martin, ince bir mizahla, sırtına geçirebileceği, çalınması daha güç bir konut gerçekleştirdi.

"Bir evi palto gibi sırtına geçirirsin ve temel direği olursun. 1948'de, renkli heykel yapamadığım için, çok cazip bulduğum kumaşlar kullandım. Ama Palto'yu yeni malzemelerle arma gibi gerçekleştirdim," diyor bana Etienne-Martin.

Etienne-Martin, bulduğu cisimleri andıran harikulade görkemlilikte ve saldırganlıkta ağaç kökleri ve kütükleri sergiledi. Böyle bir imge ortaya koymaya cüret edilebilirse, bunlar doğalcı ready made'ler değil midir?

— Kesinlikle değildir, diye yanıtlıyor Etienne -Martin. Tek bir kez işlenmemiş bir kök ve bulduğum bir taş sergiledim, ama bunu belirttim. Bütün diğer köklerim, çok çalışılmış kökler. Onları "brüt" (işlenmemiş) buluyorlarsa, daha da gurur duyarım.



Etienne-Martin *Masque* 1951

— Stahly'ninkiler daha çalışılmış gibi duruyor.

— O benden daha temiz çalışır, ondan. Ben heykellerimi bittikleri için değil, bıktığım için bırakırım. Hiç bir zaman bitmiş değiller. Onları tamamlamaktansa yarı yolda bırakmayı yeğlerim.

— Ağaç kullanan ender çağdaş heykelcilerden birisiniz.

— Demir kullanmayı reddediyorum. Zevkim için ağaç yontuyorum. Son derece basit işlenen, taşınabilir bir malzeme. Ağacı her şeyden çok severim. Çok ufakken bile ağaçların, tahtanın biçimine hayrandım. Tanıdık maddedir. Artıklarını yakarız, imgelem için harikulade bir besindir.

Bir kök, tümüyle organiktir. Kökü yontmak, canlı bir varlığı kesmek gibi bir şeydir. Evime ilk kez bütün bir ağacı getirdiğimde, hayretler içinde gözümü köklere diktim. Acaba bununla ne yapılabilirdi?

Etienne-Martin'in başyapıt ağaç heykelerinden biri kuşkusuz ters çevrilmiş, yani kökleri havaya, kollar gibi açılmış, doğrudan bir ağacın gövdesine yontulmuş Çığlık'tır (1963). Şiddet dolu, karnı deşilmiş, harikulade atak bir kişidir o. Çığlık, tıpkı kökler gibi, ağacı yaratan Tanrı ile başlangıçtaki büyük uyumu yitirmeden düzeltip değiştiren heykelcinin işbirliğinin doğrulanmasıdır.

"Yalnızca birinci şahsı konuşturmayı başarabilsem, çok daha iyi olurdu" diyor Etienne-Martin.

1966 Venedik Bienali'nde, alçı halini çok iyi bildiğim "Konutlar"ı tunca dökülmüş gördüğümde, düş kırıklığına uğradım. Tunç, biçimleri yiyor, ışığı tutamıyordu. İzlenimimi Etienne-Martin'le paylaştım. Bu üzücü olayın bilincindeydi ama, "Gergedanlar gibi oluyorlar. Hoşuma gitmiyor değil" demişti.

Etienne-Martin bir zamanlar Stahly'yle birlikte, mimariyle bütünleşme çalışmaları gerçekleştirdi, örneğin Baccarat kilisesinin vitraylarının yarısını, 1958 Uluslararası Fuar'da Vatikan pavyonunun tavanını yaptı. 1966'da Fontainebleau yakınında bir elektrik fabrikası için, birbirinin eşi kocaman küplerin üst üste yığılmasından oluşan yüz metre uzunluğunda büyük bir dış duvar projesi gerçekleştirdi.

Etienne-Martin'in çağdaş genç heykel üzerindeki etkisi büyük oldu. Genç heykelcilere, yeniden, yapıbilim, oynaklar (1948 ve 1956 yıllarının eşsiz "açılır kapanır" heykellerini unutmayalım), barok (bu barok Etienne Martin'de, Bernin'den başlayıp Rodin'den geçerek Gerçeküstücülere kadar uzanır) ve lirizm zevkini verdi. Üstelik 1958-1960 yıllarında Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda hocalık yaptı, 1958'den beri de Fontainebleau'daki Amerikan Okulu'nda hoca.

"Çocukluğumun evinden ayrılmak bana büyük acı verdi. Ama ayrılmamam olanaksızdı. Belki bu nedenle tüm heykellerimi çocukluğumdaki evi anımsayarak yaptım. Bunun bir psikanaliz ya da narsisizm olduğu söylenebilir.

"Geceler", belirgin bir şeyin, cok şaşırtıcı bir raslaşmanın özlemi. "Konutlar", savaş deneyinden sonra, bilmediğim ve içimde olan bir öyküyü deneme arzumdan kaynaklandı. Olabildiğince çok şeyi, olabildiğince onurlu bir biçimde söyledim."

"Eleştirmenlere ve şık bayanlara, zar zor, son derece belâ bir bezik oyunu öğretilmişti. Tam, belli bir ustalık kazanmakla övünmeye başlamışlardı ki, her şey değişti: birdirbir oynanacağı ilân edildi."

JEAN COCTEAU

Neden yeni figürasyon

Soyutlama, 1945'ten 1960'a, uzun bir yol aldı. Kurtuluş'tan sonra birkaç kişiydiler, kervan giderek büyüdü, 1950'de bölük, 1956'da ordu oldu, 1960 dolaylarında iktidara geçti. Yani o yıl, "kaliteli" galerilerde, "up to date"[56] koleksiyonlarda, Salon ve bienallerde yalnızca soyut sanat görüldü. Bu sanat, "lanetli" iken "resmi" oluvermişti.

İşte o zaman, inanılmaz bir şeye tanık olduk. Soyutlamanın bin yıl hüküm süreceği sanılırken, birkaç genç ressam avangard adına soyut sanata sırt çevirmeye koyuldu. Zaten, soyut sanatçılar arasında "soyut manzaracılık"ı seçtiğimde, beklenmedik bir şeyler olduğunu hissetmiştim. Doğa, kendisini boğduğunu sanan soyut sanata yeniden sinsice sızıyordu. Sonra Dubuffet, Fautrier ve "Kobra" sanatçıları ile dostluklarımdan, Londra'ya her gidişimde gördüğüm Francis Bacon'ın resimlerindeki garip görüntüden güç alıp Michel Tapié'nin düşüncesini geliştirerek, "başka figürasyon"dan, ya da "bir başka figürasyon"dan söz etmeye başladım ve 1961 Mart'ı, Arts dergisinde çıkan bir yazımda, çok tutulacak olan "yeni figürasyon" kavramını ortaya attım.

1962 Haziran'ında Mathias Fels galerisinde "Yeni Figürasyon 2" sergisi için bir tanıtma yazısı yazdığımda, "yeni figüratifler" pek az sayıda sanatçıydı. Neden "yeni" figürasyon? Onu, avangard çevrede soyutun başarısına rağmen ortalıktan çekilmeyen "geleneksel" figürasyondan ayırdedebilmek için. Benim düşüncemde "yeni figürasyon", biraz "soyut manzaracılık"ın mantıklı bir devamıydı. Burada figürasyon, özellikle düşsel, şiirsel, belirsizdi. Soyutlama ile figürasyon arasında yer alan bir sanattı. Sanki soyut tekniğinden yavaşça figürler çıkmağa başlamış gibi. İnsanların çoğu bu figürleri görmüyordu doğrusu. Çünkü olgu yeni değildi. Fautrier, Dubuffet, Bacon, figüratif olmalarına rağmen, baştan beri, yapıtlarını geleneksel figüratif ressamlarla değil, hep soyut sanatçılarla birlikte sergiliyorlardı. Dubuffet ne denli figüratif olursa olsun, gelenekçiler onu soyut sanatçıdan sayıyordu. Budalaca, ama böyle. Durum bugün farklı mı, o kadar

emin değilim. Soyut sanat avangard sanatla eşanlamlı oldu.

"Yeni figürasyon", başlangıçta kendiliğinden doğmuş, çok farklı eğilimler gösteren bir akımdı. İşleri iyice karıştıran bir özelliği de, Rebeyrolle gibi geleneksel anlamda figüratif eski ressamlar ile Alechinsky gibi eski soyut ressamları biraraya getirmesiydi. Bu sanatçılar, arayol oluşturacak bir yansız bölgede birbirlerine doğru adım atmış da değildi. Aksine, her biri figürasyon ve soyutlama kavramlarının ötesine çıkan uç noktalara gitmişti.

"Yeni figürasyon", her şeyden önce anıştırmalı (imalı) olmasıyla geleneksel figürasyondan ayrılıyordu. Düşsele, düşleme, groteske eğilim gösteriyordu. Portreden çok maskeyi, gece giysisinden çok oyuncu kostümünü seviyordu. Çoğu zaman acımasızdı. Suçluyordu, işaret parmağını ısrarla uzatıyordu. Bu, birkaç sessiz adacık dışında, felaketler dünyası, ya da felaketlerin sınırında bir dünyaydı (Hultberg, Petlin). Sessiz adacıklar ise "soyut manzaracılar"dı. Yeni figürasyon, Baj'da olduğu gibi, mizahı kullandığında, bu korkunç bir mizah, insanın içini donduran bir gülüş oluyordu. Çoğu kez, tedirginliklerimizin, komplekslerimizin ve mutlak, son, dönüşsüz parçalanıştan korkumuzun dışavurumuydu. Bu korkutmaca karşısında kimi sanatçıların hâlâ umutsuzca insan şeklinc sarılmaları, birkaç parçasını gizlice aşırdıkları doğayı yeniden sevmeye koyulmaları, doğal değil miydi?

Örnekler mi? Eski İspanyol soyut jestüel ressamlar Saura ve Cuixart'ın figüratif jestüel resmi. Meksikalı Gironella'nın karikatürümsü prensesleri, Yugoslav Dado'nun kanlı bebeleri, Pouget'nin, Lindstrom'un, Christoforou'nun alacalı bulacalı figürleri, Baj'ın "kolajlar"ı.

1960 yılında estetik buhran

1960 dolaylarında, ticari buhrana paralel olarak patlak veren estetik buhran, pek çok karışıklığın başlangıç noktası oldu. Birçok sanat akımının, özellikle soyut sanatın yeniden gözden geçirildiği bu buhranda, ustalar sayesinde gayet sağlıklı görünen soyut sanat, biraz fazla aceleyle gömüldü. Bakışların yeni figürasyona çevrildiği dönemde, Paris Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki Kandinsky retrospektifi, pek çok kişi için bir keşif oldu. Kandinsky'nin bütün yapıtında gösterdiği sertlik, coşkulu atılımlarına hiçbir şekilde engel olmuyordu. Kısaca bu dahi habercinin yapıtı, hem geometrik soyutu, hem lirik soyutu içeriyordu. Ayrıca Soulages'ın ve Mathieu'nün sergileri gibi önemli sergiler, dikkati çağdaş soyuttaki lirikliğe çekiyor, Vasarely retrospektifi, geometrik soyutun mimarideki çokrenkliliğe nasıl uygulanabileceğini gösteriyordu.

Kısaca, soyut sanatın, ustalar katında değil, yalnızca taklitçiler katında

buhranı söz konusuydu. Genç resimde soyuta karşı belli bir sevgisizlik boy gösteriyor ve giderek artıyordu ama, umutlarıyla gerçekleri karıştıran kimilerinin yazdığı gibi, "figurasyona dönüş" için değil.

Avangard'da figüre eğilim yeniden beliriyorsa, geriye dönmek için değil, dışavurumculuğun mirasçısı bir başka figürasyona yönelmek içindi. Kısaca, biçimleri betimliden çok çağrıştırıcı olan, renkleri şiddetli ve çok çiğ bir yarı-figürasyondu bu. Fazla rahat ve süsleyici oluvermiş, bu nedenle yürekliliğini ve ruhunu yitirmiş bir figürsüzlüğe karşı sağlıklı bir tepkiydi. Yeni figürasyon, aksine, belki fazlasıyla yürekli; kimi zaman çığlık uğruna estetiği savsaklıyor. Ama bu gençlik kusuru, bir değer de sayılabilir.

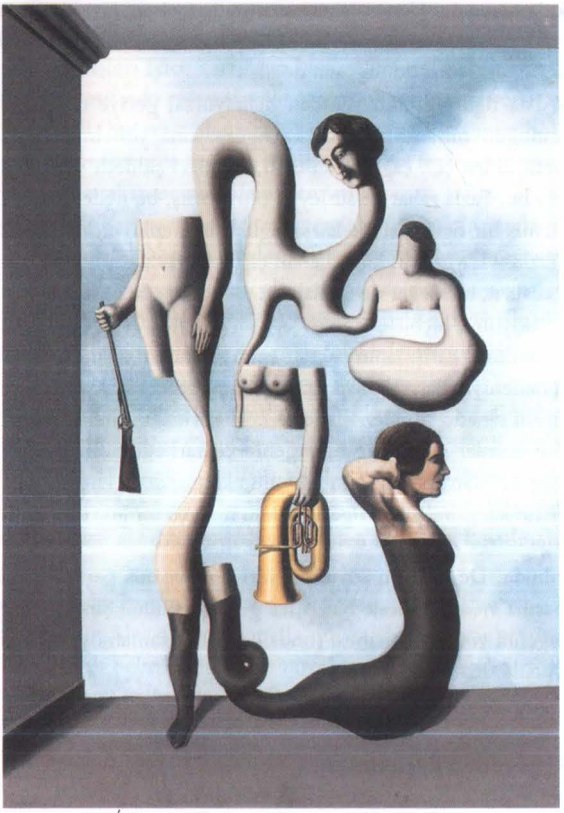
Yeni figürasyonu, hiçbir şey için değilse, geleneksel figüratif resimle soyut sanat arasındaki ünlü çatışmanın çoktan aşıldığını kanıtladığı için övmek gerekir. Suretsizliği nedeniyle daha da ürpertici görünen canavar soyuttan korku, ya da aksine, figüratif sanatın yeniden dirilebileceği korkusu, uzun süre, genç resimde çıkan "başka akımlar"ın kimi eleştirmenlerce farkedilmesine engel oldu. Bu eleştirmenler düşman tavırları içinde donup kalmışlardı. Hiçbiri figüratif sanatla soyut sanatın karşısında yeni figürasyonun üçüncü bir güç oluşturduğunu görmüyordu.

1952 yılında, De Staël'in soyuttan yarı-figürasyona geçişi birçoklarına bir cayış, intiharına neden olacak bir istifa gibi göründü. Şimdi görüyoruz, De Staël'de, imgenin yön değiştirmesi (onda imge her zaman öyküselden çok plastikti), bir öncülüktü.

Magritte'i yeniden keşfedelim

New York'ta genç yeni-figüratif ya da pop sanatçılar, eğer afişlerden ve comic strips'lerden söz etmiyorlarsa, Avrupa resminin iki kahramanına, Matisse'e ve Magritte'e saygı gösterirler.

1898'de Belçika'da doğan Magritte, gerçeküstücülere, grubun kuruluşundan bir yıl sonra katıldı. 1927'den 1930'a dek Paris'te yaşadı, özellikle Eluard'la çok iyi dost oldu. Ama Gerçeküstücü anlayışla yaptığı en eski resimler 1929 tarihlidir (daha önce Fütürizm'i ve Kübizm'i denemişti). Magritte, on yaş büyüğü Chirico'dan etkilenir. Tıpkı onun gibi, birarada görülmeye alışılmamış nesneleri yanyana getirir ve bu şaşırtmacadan bir şok doğar. Ama Magritte, bir süre sonra, yeni nesneler yaratır, ya da bildik nesneleri değişime uğratır. Böylece taş yanar, gökyüzü duvar gibi çatlar. 1936'dan 1940'a dek, Magritte, birbiriyle ilişkisiz



René Magritte *The Acrobat's Exercises*, 1928; 116x80,8cm

nesneleri biraraya getirmekten vazgeçer, bir nesneyi çevresi, yaşam çerçevesi (ya da kapsamı ve kapsayanı) içinde inceler. Örneğin ayakkabılarla ayakları. Savaş sırasında, Chirico gibi, bir yadsıyış içinde İzlenimcilik'e geçer, 1946'da ilk tarzına döner.

Bu resimlerde ve kişisel mitolojide, sık sık aynı konulara raslanır. Ölgün çıplak kadınların yanından aldırışca geçen, siyah takım elbiseli, melon şapkalı, bazen bastonlu küçük adamlar, ki bunlar hemşerisi Delvaux'nun resimlerinde de görülür. Delvaux'nun, ilk Gerçeküstücü resimlerini ancak 1936'dan sonra yaptığını ve kuşkusuz, Belçikalı gerçeküstücü grubun tartışılmaz lideri Magritte'ten etkilendiğini de belirtelim. Paris'te de Salvador Dali'nin, Magritte'ten etkilendiği gibi. Bu ağırbaşlı centilmenler, bazen bulutlar arasında



René Magritte *Le Clef des songes*, 1928; 38x53cm

ya da Eiffel Kulesi yüksekliğindeki yaprakların dibindedir ya da tünemiş bir kuşla ayaklanmış bir balık arasında fotoğrafçıya adeta poz verirler (La Présence d'Esprit, söylentiye göre Marcel Duchamp'ın en sevdiği resimdir).

Magritte'in resimlerinde görmeye alıştığımız nesneler şunlardır: tuba[57], iskemle (tercihen hasırdan), ayakkabı (kesik bir ayakta ya da içi boş bir pantolon altında), top, puro, çıngırak, tiyatro perdeleri, kesik kollu alçı heykeller.

Kimi zaman tubalarla iskemleler Dali'nin zürafaları gibi yanarlar.

Magritte resimlerindeki alışılmış hayvanlar: Max Ernst'in de sevdiği kuşlar, özellikle kartal; balıklar: örneğin, Tanguy'nin belirmesini beklediğiniz sonsuz bir kumsalda, iki kişinin yanında duran kocaman bir top, daha da büyük bir balık, ya da Hommage a Alphonse Allais'de, kuyruğu yanmış bir puro olan balık.

Magritte'in resimlerinin diğer ayırıcı özellikleri: Tarihi şahsiyetleri ressamların ölümsüzleştirdiği pozlarda koruyan tabutlar; büyük göktaşları; genellikle tiyatro perdeleri ardından görülen "bulutlar, olağanüstü bulutlar".

Görüldüğü gibi, Magritte nesneye özellikle ilgi duyar. Bu nedenle yeniden güncel olmuştur. 1945 -1955 yıllarında inanılası, düşünülesi şey değildi: Yeni Roman'da olsun, Yeni Gerçekçilik'te olsun, Pop Art'ta olsun, nesne "gençlerin gözbebeği" oldu. Bu ihtilalcilerin her birinin içinde bir arkeolog uyumaktadır. En basit elektrikli mutfak değirmenini Kuklos adaları tanrılarından daha olağanüstü bulan güncel'in arkeoloğu.

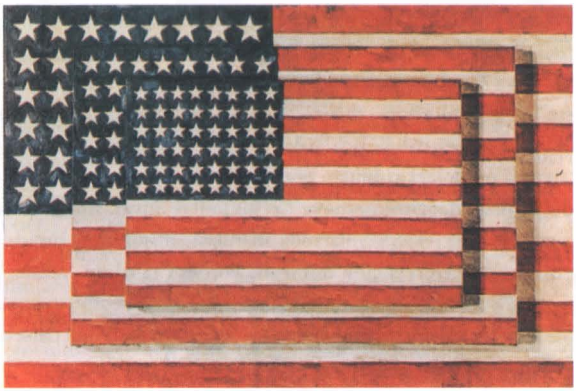
Yeni gerçekçilik

Çünkü anıştırmalı yeni figürasyon, süratle, açıkça figüratif oldu. Araştırmanın yerini betimleme aldı. Konu ve öykü göklere çıkarıldı. Gösterişçi resimle alay etmek için gösterişçi resim yapıldı. Ama aradaki farkı seçmek, kimin kimle alay ettiğini anlamak uzmanlık gerektiriyordu. Büyük umutlar bağladığım yeni figürasyon, hızla yön değiştirdi, en azından ilk evresinde. Öykücülüğü göklere çıkararak, Büyük Britanya'da ve Birleşik Devletlerde Pop Art (popular art) adı altında, Fransa'da "anlatmalı figürasyon" adı altında gelişecekti.

Ama Fransa'da, Amerikan pop art'ına paralel, eleştirmen Pierre Restany'nin "yeni gerçekçilik" diye adlandıracağı bir başka akım gelişmişti. Adların tuhaf serüvenleri! Yeni Gerçekçilik'in Sosyalist Gerçekçilik'in ilk adı olduğunu ve Claude Roger Marx'ın bu tanımlamayı o dönem hiç yeni olmayan gerçekçiler için kullandığını anımsayalım.

1956'da Pierre Restany, Yves Klein'ın (o zamanlar adı yalnızca Yves'di) monokrom (tek renkli) resimler sergilediği Colette Allendy galerisindeki sergiye ilk önsözü yazıyordu. Klein'ın annesi soyut ressam Marie Raymond'un eleştirmen dostlarından hiçbiri, bu tehlikeyi göze almak istememişti. 1958'de Yves, İris Clert galerisinde "Boş" adlı manifesto-sergisini açıyordu.

Bu sergi Jean Tinguely'yi öylesine çarptı ki, aynı galeride "Salt hız ve monokrom denge" adlı bir sergi için Yves'le ortak çalışmaya girişti. Tinguely, daha önce kabartmaları ardına gizlediği motorların güzelliğini, bu sergiden sonra keşfedecekti.



Jasper Johnes *Üç Bayrak*,
1958; 78,4x115,6cm Connecticut, Özel Koleksiyon



Jean Tingely *Baluba No. 3*,
1959; 144cm Köln, Wallraf - Richartz Müzesi

1959'un ikinci olayı: Tinguely'nin "Matematikler"i ya da resim yapan makineleri.

Aynı yıl, üçüncü bir olay: Hains, Birinci Paris Bienali'nde (Tinguely resim makineleri heykelleriyle bienalin yıldızlarından biriydi), "Tutulmuş Yerler Duvarı" adı altında, yırtık afişli tahta duvarlarını gösteriyordu.

1960'da, dördüncü olay: Arman, kendi gibi Nice'li olan dostunu yanıtlarcasına, İris Clert galerisinde, "Dolu" adlı bir manifesto-sergi açtı. Yani, Yves gibi tümüyle boş bir galeri sunacağına, galeriyi çeşitli artıklarla öylesine doldurdu ki içeri girmek olanaksızdı.

Nihayet, beşinci olay, yine 1960'da ve Salon de Mai'de: Heykel salonunda César, birer tonluk, paralel dikdörtgen araba sıkıştırmaları sergiliyordu ve gözler başka hiçbir şey görmüyordu.

Anımsıyorum, o sıralar Jacob sokağında karşılaştığım Pierre Restany hem kaygılı, hem coşkuluydu. Kolomb yumurtasını yakalamış, onu dik tutmaya çalışıyordu. Bana Yves'in, Tinguely'nin, Arman'ın, Hains'in, César'ın

arayışlarının ortak yanlarından, soyut sanatın serpilme devrinde sert bir tepki olarak ortaya çıkan nesnenin yeni öneminden, endüstrinin yarattığı en saçma ürünlerin güzelliğinden söz etti. Kendisine dadadan söz ettiğimde de, "Dadanın kırk derece üstünde bu!" dedi.

Pierre Restany, Yves Klein'da, Tinguely'de, Hains'de, Arman'da César'da malzemesini bulmuştu. Bu beş olayın ortak yönlerinden kimi sonuçlar çıkararak, Yeni Gerçekçilik kuramını hazırlayacaktı.

16 Nisan 1960'da, Yeni Gerçekçilik, Milano'da ilk manifestosunu yayımlıyordu. Haziran'da Paris'te Rive Droite galerisi, "Gerçek, düşsel yaratıyı aşıyor" adıyla ve "Paris ve New York'ta Yeni Gerçekçilik" altyazısıyla bir sergi düzenliyordu. Paris'i, Yves Klein, Arman, Tinguely, Hains, Niki de Saint-Phalle, César; New York'u, Rauschenberg, Jasper Johns, Stankiewicz, Chamberlain, Bontecou, Chryssa temsil etti. 1960 Kasım-Aralık aylarında, Paris'teki Avangard Sanat Festivali plastik sanatlar bölümü sorumlusuydum. Yeni Gerçekçiler'ini tanıtma işini Restany'ye bıraktım.

1961'de, Paris'te, kendini grubun savunmasına ve tanıtımına adayacak J. galerisi kuruldu. Bu galeri, Mayıs ayında, "Dada'nın kırk derece üstünde" sergisini açtı. Sergide Yves, Arman, César, Hains, Tinguely dışında, kendini Villègle, Dufrene, Hains gibi duvarlardaki yırtık afişlere adamış Rotella, bir tepsi üzerine kap kaçak dahil bütün yemek artıkları yapıştırıp kabartma resim gibi sergileyen Spoerri gibi yeniler vardı. Ayrıca tabii, meselenin zamana tuzak kurmak vb. olduğu anlaşılmıştı. Haziran'da Niki de Saint-Phalle, "Alabildiğine Ateş" adlı sergisiyle J. galerisini atış alanına çevirir. Üzerlerinde boya dolu torbalar bulunan resimlere, karabinayla ateş etmek gerekiyordu. Sonuç, sızıntılar, saçıntılar, kısaca "action painting" takipçilerinin bütün akademizmiydi.

Tinguely'nin resim yapma makinelerinden Niki de Saint-Phalle'in karabinalı resmine kadar, bu put yıkıcılar (iconoclastes) yepyeni, arınmış bir bakış getiriyordu. Ama millet o dönem, yalnızca işin skandal yönüne takıldı.

14 Temmuz 1961'de Nice kenti, tatilcilere bir Yeni Gerçekçilik festivali sundu. Tinguely bir çeşme-heykel, Niki de Saint Phalle parfüm ve duman saçan kabartma-bombalar, Hains, "Lapalissade'ın[58] mezeleri"ni sunuyordu. Arman "öfke"sini bir mobilya üzerinde dile getirmiş, Martial Raysse ilk "çevre-yaratısı" olan bir vitrin-plaj yaratmıştı.

Burada gerçekleştirilen, görüldüğü gibi birer happening'dir. İris Clert galerisindeki "Boş"la "Dolu"nun da bir çeşit happening olduğu gibi. Paris Okulu bu şaklabanlıklarla tabii alay edince, happening'leri keşfetme ayrıcalığı New York Okulu'na nasip oldu. Amerikan happening'lerinin Alan Kaprow'la, 1959'da, yani Yves'in "Boş"undan bir yıl sonra başladığını belirtelim. Tabii ne Kaprow,



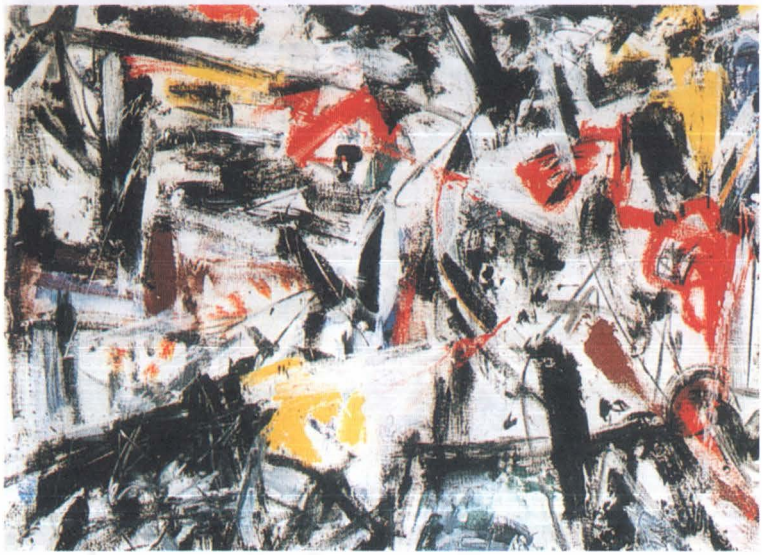
Fernandez Arman *Çöplük 1*, 1960;
65x40x10cm Krefeld, Kaiser Wilhelm Müzesi



Yves Klein *Kefen ANT - SU2*, 1962;
128x66cm Stockholm, Çağdaş Müze

Yves Klein'ın gelişmesini biliyordu, ne Yeni Gerçekçiler Kaprow'unkini. Burada söz konusu olan bir üslubun aynı zamanda iki kıtada doğuşudur.

1960'da Rive Droite galerisinde Yeni Gerçekçilik'in hem Amerikan hem Fransız yeni-dadalarını sergileyen "tarihsel" sergi üzerinde biraz duralım. O dönem, Fransız avangardı hiç de Amerikan avangardının gerisinde sayılmıyordu, ikisi birbirine tümüyle paraleldi. New York, uluslararası satranç oyununda Rauschenberg'i ve Jasper Johns'u ileri sürüyorsa, Paris, komplekssizce, aynı ölçüde önemli olan Yves Klein ve Arman'la yanıt verebiliyordu. Chamberlain'in paraleli César'dı. Tinguely'nin, Niki de Saint Phalle'in, Hains'in karşısına ise Amerikalı rakipler çıkarmak güçtü. O sırada Paris Okulu'nun elinde muhteşem bir yenilenme şansı vardı. Ama elli yıl boyunca soyut sanatı reddetmiş Paris Okulu, nihayet soyut sanatı hayranlıkla keşfediyordu. Ve hala kendi avangardı sandığı şeyde diretiyordu! Başka avangard sanat istemiyordu! Soyut sanat gemisine binmiş, ötesini düşünmeden pupa yelken gidiyordu! Pierre Restany, sanatın



Jasper Johns *Arrive/Depart*, 1963; 173x131cm

yeni bir aşaması olarak kabul ettiği şeyi benimsetmek ve Paris tarafından ciddiye alınmak için çarpıştı. Ama karşısında alay ediyorlardı.

1962'da bir başka gösteri-sergi, Restany'nin bir başka buluşu olan genç Bulgar sanatçı Christo'nun "Demir Perde"si oldu. Visconti sokağında "Demir Perde", yine bir happening'dir! (Demir perdeyi kaçak olarak aşmış Christo için bu aynı zamanda bir sözcük oyunudur. Doğrusu, Yeni Gerçekçilik'te sözcük oyunları büyük bir rol oynadılar, zaten iyi düşünürsek, yeni gerçekçilik bile bir sözcük oyunudur...) Ama o zamanlar bunun happening olduğu bilinmiyordu. Hatta, ne olduğu hakkında herhangi bir fikirleri de yoktu. Bu resim değil, deniyordu! Tabii... Ama resimden söz eden kimdi ki?

İş olacağına vardı. 1962'de, New York Yeni Gerçekçilik'i ele geçirdi. New York'un en önemli galerilerinden biri, Sidney Janis, "Yeni Gerçekçiler" adı altında bir sergi düzenledi. Serginin önsözü Restany'den istense de, Parisliler New York'lular arasında kaynadı gitti, serginin manevi zaferi elinden alındı. Birkaç yıl sonra bu akıma mensup Parislilerin yapabileceği tek şey, Paris burun kıvırırken onları kabul etmeye hazır olan New York'a göç etmekti. Arman, Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Martial Raysse öyle yaptılar.

Rauschenberg'in karşılığından çok daha fazlası olabilecek ve olmuş Yves

Klein'a gelince, 1962'de, otuz dört yaşındayken öldü.

Yeni Gerçekçilik ağır ağır pop'un içinde eritilecekti. Oysa bu, pop öncesi ve poptan tümüyle farklı bir girişimdi. Ama dikkat ederseniz, tutulan yeni sanat okullarının adları artık hep İngilizcedir. Pop art, Op Art terimleri, Nouvelle Figuration, ya da Nouveau Réalisme'den çok daha büyük üne kavuşacaktır.

Gündelik mitolojilerden öykülemeli figürasyona

1964 Temmuzunda sanat eleştirmeni Gérald Gassiot-Talabot, Paris Çağdaş Sanat Müzesi'nde bir sergi düzenleyerek, genç resmin yeni bir eğilimini, öykücülüğe eğilimi devreye sokuyordu.

Tabanca, anahtar deliği, nişan levhaları, nişan alınan güvercinler ve pipolar, belki koşan zamanı simgeleyen ayaklı bir çalar saat, Mickey, dolar, nezleli erkeklik organları, Tintin, Donald, çıplak manken kızlar, fare kapanları, James Bond'a yaraşır işkence aletleri, meşin ceketler, Johnny Hallyday, püsküller ve neon lamba, Bonaparte ve kraliçe Mariana, elektrik prizleri, teneke mahallesi sakinleri, bir reklam kahramanı: bunlar Talabot'nun "Gündelik Mitolojiler" adı altında biraraya getirdiği tanıtlardan birkaçıdır.

Genellikle, resimlenen bu nesnelerle kişilerin fotoğrafları çekilmişti; ya da nesne, bütün gerçeği içinde çırılçıplak sunulmuştu. Otuz beş ressamı ve yüz kadar yapıtı biraraya getiren serginin amacı, pek çok Parisli ressamın da, Amerikalı Pop sanatçıların tekelindeki sorunların bilincinde olduğunu kanıtlamak mıydı? Eğer öyleyse, ıslanma korkusuyla kendini hemen suya atan budalanın politikasını düşünebilirdik.

Gérald Gassiot-Talabot ve bu sergiyi onunla hazırlayan sanatçılar, bir Fransız Pop'u olduğunu kanıtlamak istemediklerini savunuyorlardı. Şöyle diyordu Talabot: "Aksine, Çağdaş Sanat Şehir Müzesi'nde toplanmış ressamlar, Pop Art'ın anıtsal nesnelliği karşısında, Avrupa resminin zevkini ve anlayışını taşıyan yaratıcı bir nesnellik istediklerini ifade ediyorlar".

Talabot, savını desteklemek için Picasso'yu, Dubuffet'yi, Matta'yı anıyordu. Ama Venedik Bienali'nde Amerikalı Pop sanatçılar arasında yer alan Rauschenberg, Jasper Johns ve Jim Dine da, Ekspresyonizmle (soyut olsun olmasın) Pop arasında değil miydiler? İngiliz Pop sanatçıları klasik bir resim zevkiyle bir gündelik mitoloji mizahını biraraya getirmiyor muydu?

"Gündelik Mitolojiler" sergisinde yer alan sanatçıların tümünü Amerikan Pop sergisinin bütünüyle karşılaştırmak gerekseydi, sonuç Paris Okulu için pek üzücü olabilirdi. Böylece, gizlemeye ne gerek var, sadece, genç Avrupalı ressamların büyük ölçüde Amerikan pop'u tarafından büyülendikleri, uğruna seve seve res-

mi feda ettikleri kanıtlanmış olurdu. İngiliz resminin sömürgeleştirilmesinden sonra, bu sergi, Fransız resminin sömürgeleştirilmesinin de başladığını gösteriyordu.

Bununla birlikte, "Gündelik Mitolojiler"in bir yararı oldu. Requichot gibi tesbit estetiğine, Amal ve Foldes gibi resimde comic strip estetiğine, Bertini gibi resme sokulmuş serigrafi fotoğraflar estetiği habercilerine dikkat çekildi. Bu ressamlar, New York Okulu'na çok az şey borçluydular, orada pek parlayan birtakım akımlara önceden girişmişlerdi. O sırada Rancillac'ta, Foldes'te, Arnal'da, Gaitis'te, Voss'ta, Telemaque'ta, Saul'da görülen çizgi romanları resme yerleştirme düşüncesi, İtalyan Perilli onu uzun süreden beri kullansa da, bence özellikle bir Parisli düşüncedir.

Talabot'nun biraraya getirdiği "betimleyici figüratifler" (Figuratifs descriptifs), soyut sanatçıların aksine, imgelerle tam bir uygunluk aramaktadırlar, imgelerin kendilerini büyülemesine izin verirler. Ama aynı zamanda onları farklı kusarlar. Böylece bazen protesto imgelerine dönüşüverirler. Örneğin Rancillac'ın ünlü Gülen İnek'i (Vache qui rit)[59] aç Hintli çocuklar üzerine aktarması gibi.

Bu protesto imgeleri, kimi zaman rahmetli Sosyalist Gerçekçilik'e bağlanabilir. Halk demokrasilerinin çoğunun Sosyalist Gerçekçilik boyunduruğundan kurtulduğu dönemde, bu akımın, hafif bir mizah ve saygısızlıkla kapitalist ülkelerde yeşermeye koyulması ilginçtir.

"Bugün, soyut ressamlardan üstün figüratif ressamlar var" diye yazıyordu Julien Alvard, 1964'de.

Avangard çevrelerde bu cümle on yıl önce saçma kabul edilir, kendini non figüratif sanata adamış eleştirmen Julien Alvard'ın bunu yazması inanılmaz bir şey olurdu. Bugün bize bu cümlenin gayet doğal görünmesi, bir şeylerin değiştiğini, çağdaş sanatta yeni bir figüratif akımın kendini kabul ettirdiğini gösterir. Bu akım, genellikle en şiddetli, en öykücü, en yıkık yanıyla, Dışavurumculuk'un yeniden fışkırmasıdır. Sapına kadar Alman ve Kuzeyli olan Ekspresyonizm, Birinci Dünya savaşından önce de sonra da, Paris devresini büyük gecikmeyle yaşadı.

Julien Alvard'ın hangi figüratif ressamları düşündüğünü bilmem. Eğer bunlar Dubuffet ve Francis Bacon ise, bu besbelli doğrudur. Dubuffet ve Francis Bacon, evrensel çağdaşlar sıralamasında en önde yer alırlar. Rothko ya da Hartung gibi kimi soyut ressamlarla eşit. Amerikan Pop'unun en iyi örnekleri, yani Rosenquist, Warhol, Segal da, aynı neslin en iyi soyut ressamlarıyla eşdeğerdedirler. David Hockney, Allen Jones vb. İngiliz Pop'ları, ikinci sırada yer alırlar. Ama Fransız Pop'ları için çok daha aşağılara inmek gerekir. Bu kuşkusuz şundan kaynaklanır: Anglo-Sakson meslektaşları pop'tur, bir afiş ve Coca-Cola ve çizgi roman uygarlığını doğallıkla ifade ederler, Fransız Pop ressamları ise pop yapar-

lar. Onlarınki, kendiliğinden bir anlatım değil, entellektüel bir yöntemdir. Aşırı ince, karışık ve zahmetli yanı da bundandır.

Ancak, şimdi Pop sanatçılarla karıştırılan birkaç Yeni Gerçekçi (Tinguely, Arman ve Martial Raysse'dan söz etmek istiyorum), nesillerinin ilk sırasında yer alır, Amerikalı ve İngilizleri kıskamaları için hiçbir neden yoktur, onların ayarında, ya da ötesindedirler.

Mec art

Bu arada, Pierre Restany'nin mec art (mekanik sanat) adı altında topladığı akım misali, başka figüratif akımlar da belirdi. Söz konusu olan, Rauschenberg ve Warhol'un ABD'de ustalıkla kullandığı fotoğrafın tuvale aktarılmasıdır. İlk Mec Art sergisi, J. galerisinde "Nicéphore Niepce'ye saygı" başlığı altında düzenlendi. Sergi, Nikos, Bertini, Beguier, Pol Bury, Rotella ve Jacquet'yi biraraya getiriyordu.

Yirmi sekiz yaşında uzun bir ressamlık kariyeri olan Alain Jacquet üzerinde bir an duralım. Jacquet, 1962'de yirmi üç yaşındayken, henüz ortaya çıkmamış "primaries forms"u anımsatan küp oyunları ve onları örten çiçekli vinileksle sivriliyordu. Pop'un New York'ta yeni başladığı bir dönemde, Jacquet pop yapıyordu. Ünlü resimleri peçelemesi, çarpıtılmış pleksiglasları, dizgici dokuları, yapıları, lazerli resmi, Alain Jacquet'ye hep buluş, gençlik, mizah peşinde çok özel bir üslup kazandırdı. Üstelik Jacquet, fotoğraf yöntemiyle bir orijinalleri çoğaltma yolu bularak, ilerde sözünü edeceğimiz sanatın demokratikleşmesini dileyen sanatçılar arasında yer aldı.

Görüntü Nesnecileri[60]

Bu başlık altında sanat eleştirmeni Alain Jouffroy, 1965'te, "nesneciler"in, yani kendilerini resmedilmiş ya da resmedilmemiş nesnelerle ifade eden sanatçıların bir sergisini tanıttı.

Bu, hem Yeni Gerçekçilik (Arman'ın nesneleri) hem de Pop (Warhol'un Brillo paketleri) içinde doğmuş yeni bir koldur. Bienaller, sanat çevresinin ateşini ve rüzgarlarını ölçen iyi bir barometredir. Soyutlamanın zorunlu olduğu, sonra Yeni Figürasyon'un geçerli olduğu bienaller, sonra bir Pop bienal (1964 Venedik bienali), bir Op bienal (1966 Venedik bienali) yaşadık. 1967 Paris ve Sao Paulo bienalleri, nesne bienalleriydi. Pırıl pırıl nesneler, dada nesneler, devingen nesneler, alışılmış nesneler, düşsel nesneler, ama genelde, daha o andan itibaren, akademik nesneler.

Oysa bu genç sanatçıların yarattığı nesnelerin en iyi örnekleri, ne alaycı ne yadsıyıcıydı. Duchamp'ın nesnelerine karşıt olarak, gündelik gerçeğe rekabet etmeye, yeni bir çevresellik, ya da bir çevresellik poetikası yaratmaya çalışıyorlardı.

Jean-Pierre Raynaud'nun özenle, temizce beyaza boyanmış, alışılmamış heykel-nesneleri, "çılgın" olarak görülebilir. Aslında tam ünlü gerçekustücü tanımlamanın örneğidirler: ameliyat masasının üzerinde şemsiyeyle dikiş makinesinin beklenmedik karşılaşmasından doğan şok. Sakin kusursuzluğu, Jean Pierre Raynaud'nun o buz gibi dondurucu ve garip dünyasını daha da şaşırtıcı kılar. Nesne, bu denli şahsi bir evreni ifade etmeyi başarabildiği zaman, kullanılan yöntemi aklar. Ama biliyoruz, dehası olmayanlara deha, hatta yetenek verebilme ayrıcalığına sahip bir akım, bir okul, bir teknik mevcut değildir. Söyleyecek sözü olan sanatçının, soyutu, yeni figürasyonu, opu, popu, nesneciliği, enformeli, taşizmi, kinetizmi ya da herhangi bir formülün yollarını seçmesinin pek önemi yok. Bütün bunlar, yalnızca araç, yalnızca anlatım yollarıdır. Ama kimi dönemlerde kimi formüller, kimi teknikler, kimi anlatım yolları daha geçerlidir, diğerleri geçersizdir. Bana Jean-Pierre Raynaud hep, on yıl önce, onunki kadar parlak bir başarı elde etmiş soyut ressam Martin Barré'ın dirilişi gibi gelir: ikisinde de aynı temizlik, beyazlık manyaklığı, kusursuzluk kaygısı. Bu birbirini tanımayan iki sanatçının dış görünüşleri de, neredeyse yüzleri de aynıdır. On yıl önce Jean-Pierre Raynaud, herhalde Barré ya da Yves Klein'in resimleri anlayışında bir soyut resim yapıyor olurdu. İşte anlaşılmayan budur. Görülmeyen budur. Her yeni sanatçı kuşağı için yeni akımlar vardır, başka tekniklere yöneliş istekleri vardır, ama yapıtlarını derin anlamı, görünüşe rağmen, hep aynı kalır.

"Eski ressamlar işe anlamla başlarlar, sonra anlama işaretler bulurlardı. Yeniler, işaretlerle başlıyor, geriye onlara bir anlam yüklemek kalıyor."

JEAN PAULHAN
L'Art İnformel, Gallimard, 1962

Bugünkü Sanatta İşaret

Günümüz sanatında, işaret ve leke resmine gittikçe yönelen büyük bir akım var. Bu akım, garip bir şekilde geleneksel Asya (Çinliler ve rakipleri Japonlar) sanatlarıyla buluşur.

Gerçekten, günümüz sanatında, "incelmiş" Asya uğruna, Fov ve Kübist neslin çok değer verdiği "barbar" Afrika'dan uzaklaşma görürüz. Bu nedenle, aşağılanmış İzlenimciler yeniden sevilir, Monet yeniden keşfedilir, böylece geçen yüzyılın sonundaki ilk Avrupa Japonculuğuna geri dönülür. O ilk dönemlerde, Goncourt'lar Hokusai'larını yayımlıyorlar, Mallarmé, "pırıl pırıl ve ince yürekli Çinli'ye öykünmek" istediğini söylüyordu.

Aslında günümüz sanatındaki işarete eğilim, daha çok Kandinsky, Klee, Miro örneğinden geldi. Sonra Seattle'lı Amerikan ressamlar (Tobey, Moris, Graves, Callahan) ya da New York'lular (Kline, Pollock), tuhaf "hat sanatlarını" bize getirdiler. Esinlerinin kökenlerine inildiğinde, yine Japonya ve Çin bulunuyordu. Bakışlarını onlara çeviriyorlar, Batı sanatına karşı derin bir ilgisizlik sergiliyorlardı. Ama Pollock dahi, önünde sonunda, Monet'nin Nilüferler'indeki sanata yakın bir sanat sunar. Böylece dünya turu, aynı etkilere doğru bir kez daha yapılır.

Nihayet, Avrupa'daki Japon hat sanatları sergileri, işleri iyice karıştırdı.

Kah bükülen, kah incelen, kah öfkeli, kâh yumuşak bu Çini mürekkep işaretlerini gören Parisli izleyici, şaşırtıcı derecede Hartung'un ya da Soulages'ın arayışlarına yakın bir Doğulu Soyut Sanat sergisiyle karşı karşıya olduğunu sandı. Karışıklığı tamamlamak için, bütün bir "soyut hat sanatçıları Okulu" bize yapıtlarını yolluyordu.

Çin ya da Japon hat sanatı karşısında, insanın Batılı düşüncelerinden gerçekten arınması gerekir. Hiçbir şey Japonları, hat sanatçısıyla soyut "işaret" sanatçısını aynı kefeye koymamız kadar şaşırtmaz. Hat sanatı, Uzak-Doğu'da başlı başına bir sanattır, bahçelerdeki taş sanatının heykel sanatıyla hiçbir ilişkisi

olmadığı gibi. Bunlar, bizde olmayan sanat şekilleridir. Çok eski bir geleneğe sahiptirler ve mürekkep resmine paralel gelişmişlerdir. Oysa bu sanat biçiminin Avrupa'da ancak karşılıkları bulunur (yağlıboya resmi).

Batı sanatındaki soyut işaret, garip bir özetlemenin ve sindirimin sonucudur. Hartung'un "çiziktirmeleri", Wols'un "yara ve tükürükler"i, Pasifik Okulu'nun hiyerogrifleri, nihayet Japon hat sanatı, yazı geleneğine dayanmadığı için, Uzak-Doğuluların anlayışından çok farklı bir işaret anlayışı yarattı. Uzak Doğu'da, okunaklı "figüratif" işaret çarpıtılır, soyutlanır ve ona bir resimsel değer kazandırılır. Batı'da bu işaret, soyut içinde yaratılır. Batılı soyut hat sanatı, ressamların bir çeşit otomatik yazısıdır. Figüratif yazı, açıklar. Soyut işaretten bir Soyut Okul çıkmış olmasında şaşılacak bir şey yok.

Hat sanatındaki Soyut Okul, Japonya'da 1950'lere doğru doğdu. Yani Tokyo'daki ilk Avrupalı Soyut Sanat sergilerinden sonra. Bu noktaya dikkat edelim. Zira genellikle tam aksi olduğu sanılır. Bu sergilerde, kişisel işaret sanatlarını çoktan bulmuş Hartung'un, Soulages'ın, Schneider'in, Atlan'ın vb. yapıtları yer alıyordu.

Bununla birlikte, Çin ve Japon hat sanatçılarında her zaman işaretleri soyutlama eğilimi vardı, öyle ki Çinlilerin ve Japonların kendileri bile, o kakemonolar[61] üzerindeki hay-kay'ları[62] çoğu kez zorlukla sökerler.

Kurtuluştan hemen sonra (1945–1946), pek çok ressam Mondrian'ın izinde bir yeni biçimsellik ararken, birkaç aykırı düşünceye sahip sanatçı yeni bir yazı aramaya koyuluyordu. Tal Coat, dalları ve taşları tarıyor, Goethe'nin düşlediği "evrenin alfabesini" arıyordu. Mas-d'Azil'de bulunan tarih öncesi taşlardaki işaretler, uzun uzun inceleniyordu. Çağlarında belki okunaklı olan bu yazılar, bizi soyut desenler gibi heyecanlandırıyordu. André Masson, Çin ve Japon resimlerini öğrendiği Boston dönüşünde hat sanatı yapmaya koyuluyor, hatta onlara Kabuki ve başka Japon adları takıyordu. Michaux, 1948 yazında, mürekkep kalemi ucuyla iki ay içinde iki yüz desen "yazıyordu".

İşaret sanatında bu hız düşüncesini Mathieu, gösteriye vardırdı. 1957 yazında Tokyo'da bir fotoğrafçılar ve sinemacılar ordusu önünde, dört günde yirmi tuval gerçekleştirdi.

Burada da Monet ve onun an kuramıyla karşılaşılır.

Henri Michaux'nun Çince'yi okuyamadığını sanıyorum. Gene de kendine has bir Çince yazar. Onun "hiyeroglifleri", okunabilemez bir Çin yazısıdır; ideografilerle (resimli ve işaretli düşünce yazısı), herkesin bildiği gibi yine bir Çin buluşu olan şehriyeyi andırırlar. Bana, "hayali" latin harflerle süslenmiş, ama okumasını bilmeyen birine yazımızı andıran Japon kumaşlarını düşündürtür.

Ağır boyaların ressamı Fautrier'de, işaretin inceliği bir karşıtlık getirir, bo-

yayı kuşatır, içine alır. Fautrier'nin 1941 tarihli Üzümler'i kıvrımlı bir Doğu hüsnühattıdır. Hattının zarif ustalığı, resmin "konusunu" belirler, açıklar. Fautrier'nin işaretleri, profilleriyle nesnelerinin sivri köşeleridir.

Bissière'de işaretler delişmen, sevimli oluverirler, dalları ve yaprakları anıştırırlar.

Mathieu'de işaret, "krallara yaraşır" bir imzadır. 14. Louis, elinden gelseydi, böyle bir imza kullanmak isterdi belki.

Michaux, Japonya'da "sanatın üç yüz yıldan beri çağdaş" olduğunu kabul eden adamdır.

Ama Tobey, önünde sonunda, Japon'dan çok, kuşkusuz "Kızılderili"dir. Onun hiyeroglifleri totemleşmeye yatkındır.

Hartung, 1925 yılına doğru, Rembrandt'ın ve Cézanne'ın desenlerinin ıcığını cıcığını çıkarıyor, onları işarete indirgiyordu. İşaret ki, resminin devindirici gücü grafik sanatın en gerçek anahtarıdır.

Soulages, memleketinin Kelt taşları üstündeki yazılara bakıyordu.

Afrikalı Atlan, totemleri, Aztek'leri düşünüyor, resimlerini bir alfabeyle bezenmiş yontu sütunlarıyla dolduruyordu.

Sonsuza dek yinelediği biçimle kafayı bozmuş Capogrossi, işaret yaratırken latin alfabemizi anımsamış ender sanatçılarımızdan biri görünür. Capogrossi'nin işaretleri, biraz erken doğmuş, birbirine karışmış, içiçe geçmiş, pençeye dönüşmüş latin harflerdir.

İşaret, bugünkü sanatı istila ediyor. Ama Batılılarda işaret, çok sık bir ikircil anlamla yüklenir. Otomatizmden ve raslantıdan doğmuş, yadsımasızlığı içinde pek çabuk dada ile buluşmuştur. İşaret, ressamın evrenini her tür uyarıcıdan daha iyi açığa vurur. Serpan'da işaret, ne yaparsa yapsın, hep modern stil'dir. Fautrier'de hattın zarifliği, bazen, cesetleri, yıkanan kadınlara dönüştürür. Bu nedenle, Uzak Doğulu hat sanatçıları çok büyük bir dinsel saygı içinde çalışmak zorundadır. Çoğu keşiştir. Bir dinsel düşünceyi çalkantılı bir ruhla yazmış olsalar, herkes farkına varırdı.

(XX. Siecle,1958)

Londra 1961

Londra'yı üç yıldır görmüyordum. Sanatsal planda henüz taşraydı. Bugün Londra, Milano, New York, Paris gibi bir başkenttir. Yüz galerisinden yirmisi önemli, onu çok parlak, beşi tam anlamıyla olağanüstüdür. Yoğun bir sanatsal çalışma görülür Londra'da. Çoğunlukla, New York ve Milano galerileriyle sıkı işbirliği içinde gerçekleşen bu çalışma, bugün geri kabul edilen Paris Okulu'na karşı yürütülür. Paris Okulu'na duyulan sevgisizlik, bazen haklı nedenlere dayanır (heykelin yenilenmesinde -Moore, Armitage, Chadwick vb.- İngiliz Okulu'nun büyük katkısı olmadı mı?). Kendi Okulu'na ait olmayan özgün sanatçılara dudak bükmek Paris'in büyük hatasıdır, bu kesin. Paris, ne Mondrian'ı, ne Kandinsky'yi, ne Munch'u, ne de Alman Dışavurumcuları (Ekspresyonistleri) "tanıdı". Turner'ı hala görmezlikten gelir. Ama İngiltere'nin Paris sevmezliği de çoğu kez çapsız ve gülünç hallere bürünür. Örneğin Londra'da kimi resim satıcıları, size Paris Okulu'yla ilgilenmediklerini, ama Hollandalı Appel, İspanyol Tapies, Amerikalı Sam Francis satın aldıklarını söylerler. Bu üç sanatçının Paris Okulu'na hiç borçları yokmuş, kendilerini dünyaya tanıtan Paris Okulu değilmiş gibi! Biz şahsen, Paris Okulu dışında özgün bir yapıt yaratmış sanatçıları tanımaya tümüyle hazırız. Örneğin New York'ta Pollock'u, Kline'ı, Rothko'yu, Nevelson'u, Rauschenberg'i; İtalya'da Burri'yi; İngiltere'de Moore'u, Chadwick'i, Armitage'ı, Bacon'ı, Ben Nicholson'ı... Şimdiden saptanabilecek olgu: çağdaş bir İngiliz resmi vardır. İngiltere'de hiçbir şey olmadığını söylemeye öyle bir alışkanlık haline getirdik ki, kimi olayları gene görmeyebiliriz. Gözlerimizi Londra'ya yöneltelim ve orada neler yapıldığına bakalım.

Londra sokaklarında daha yürürken sizi bir şey şaşırtır. Londra değişmekte, çağdaşlaşmaktadır. Dünün kutsal ve dokunulmaz Hyde Park'ının kıyılarına buldozerler el atmış, Marble Arch'ın çevresini otoyollar sarmıştır. Gökdelenler belirir. Thames nehrinin kıyısında geniş kollektif yerleşim merkezleri kurulmaktadır. Kent kıpırdar, kimi mahalleler deri değiştirr. Çok güzel, olağanüstü bir yanı olmasa da, XIX. yüzyılın bodur gri binalar manzarasına gayet yakışan, işlevsel bir mimari.

Her akşam Piccadilly Circus'ta, gecenin ortasından olağanüstü canlılıkta bir renkli resim fışkırır. Bu resmin ne ressamı vardır, ne fiyatı. Gene de en çağdaş, en başarılmış resimlerden biridir o. Işıklı reklam panolarından söz ediyorum.

New York'ta Times Square, Tokyo'da Ginza panoları; burada söz konusu olan, popüler ve bedava bir gösteridir. Çok az sözü edilen ama akademikleşmiş bütün şenlik fişeklerinin yerini tutan bir gösteri. Piccadilly Circus, XX. yüzyıl insanının gündelik ve gecelik büyük şenliğidir. Burada, çağımızın tüm büyük totemleri, ışıklı çizgiler halinde parlarlar. Alkol, naylon çoraplar, sigortalar, hava yolları şirketleri, cinsellik, hatta din ("Tanrı sevgidir"), renkli parıltılarıyla geceyi yarar. Her şey buradadır, Piccadilly Circus ile Soho'yu bölen sokaklarda; çağımızın, mitlerimizin, yasaklarımızın, sahte tanrılarımızın tüm bir sentezi. Bugün büyüleyici ve yakalanamaz olanın kusursuz, satılmaz, sahip olunamaz görüntüsü.

Sabah galeriler, öğle sonrası müzeler, akşam Soho. Hep Piccadilly ve Soho'ya dönüverilir. Birkaç sanatçı bulmak umuduyla Chelsea'ye şöyle bir uğranılır. Ama bu mahalle pek züppeleşmiştir. Gece Soho'dan çıktınız mı bütün Londra uyumaktadır. Yaşayan, yanan, nadiren İngiliz olan Londralılarla canlanmış, kaynayan tek nokta Soho'dur. Prensip sahibi kişiler için cehennem alevleri, akşam beşte sakin banliyölerine aceleyle dönen şemsiyeleri katlanmış siyah melon şapkalılar için, akıl almaz bir tuhaflık.(...)

(Cinaise, Temmuz 1961.)

Londra 1962

Son Londra galerileri turnemde, bir gün, İzlenimci resimleriyle ünlenmiş bir galeriye girdim ve kimi İngiliz ressamlarını da temsil edip etmediklerini sordum.

"İngiliz ressamlar mı? Öyle bir şey var mı ki?" diye yanıtladılar beni, sahte olduğunu düşünmediğim bir şaşkınlıkla.

Bu galeri, birkaç yıl önce Londra'da herkesin düşündüğü gibi düşünüyordu. O zamanlar İngiliz koleksiyoncuları, çağdaş zevkleri varsa yalnızca Paris Okulu ressamlarının ürünlerini, salt İngiliz geleneklerine inanıyorlarsa, Royal Academy'den manzara resimleri ve portreler satın alırlardı. Ama bu iki uç arasında hiçbir şey, çağdaş İngiliz ressamlarına hiç bir yer yoktu.

İngiltere'nin sanatsal ortak pazara girişi, heykelle başladı. Henry Moore'un özgünlüğü ve büyüklüğü, heykelin kıtadaki uyanışından çok önce ortaya çıkan, hattâ belki bu uyanışa yol açan İngiliz heykel Okulu, milleti Londra'ya bakmak zorunda bıraktı. O zaman, İngiltere'de ressamlar da olduğu farkedildi. Ben Nicholson ve Sutherland, biri geometrizmle, diğeri soyutlanmış Gerçeküstücülükle bir süre İngiliz resminin iki kutbunu temsil ettiler. Her şeyin bundan ibaret olacağı umuluyordu. Ama koca bir sanatçı nesli ortaya çıkıyor, yeni galerilerin açılmasını sağlıyordu. Londra'da yoğun bir sanatsal çalışma sergileniyordu.

Londra, Milano ve New York'la birlikte, Paris'le rekabete girişen sanat merkezi seviyesine yükseldi.

Cornwall Okulu

Yüz elli yıldır, yani Turner'dan bu yana, İngiliz ressamları, ikliminden ötürü Cornwall'da çalışmayı sevdi. Savaş sonrasının İngiliz resmi incelendiğinde, mutlaka "Cornwall Okulu" başlıklı bir bölüm olacaktır. Bu Okul, bugün aşağı yukarı ölmüş de olsa, tüm bir nesli öylesine etkiledi ki, birkaç iz kalmaması olanaksız. Zaten Heron, Lanyon, Frost, Davie, Winter, Wells, hâlâ Cornwall'da oturur. Ama Hilton'u, Heath'i, Scott'u sökmeyi başarmış Londra'nın çekiciliğine daha ne kadar dayanabilecekler?

Savaştan hemen sonra, Fransız etkisi, kendini, Cornwall'da yaşayan ressamlar üzerinde ağır biçimde duyuruyordu. Bonnard ve dolayısıyla Bazaine'le Manessier, Londra'nın kapacağı üçlüyü, Scott'u, Hilton'u ve Heath'i etkilemişti. Diğerlerinin örnek aldığı ressamlar, daha çok aynı bölgede çalışan Ben Nicholson ve ihtiyar denizci, yoksullar evinde ölen primitif ressam Alfred Wallis'ti. Bu iki etki 1956'ya dek sürdü. 1956 önemli bir tarihtir, zira Tate'te sergilenen Amerikan resmi, Fransızların yerini alır, o yıl. Gottlieb ve Rothko, özellikle William Scott'u çok sarsar.

Şimdi bütün bunlar biraz unutuldu. Zaten bilinmesi de pek istenmiyor. Bu Okul'un ressamları, soyut manzaracılar diye adlandıracağım cinste ressamlardır genelde. Bir galeri, The Waddington Galleries, çoğunu biraraya getirir. Grupta şahsiyeti ağır basan iki ad vardır: Scott ve Hilton.

William Scott (1913 doğumlu) İskoçya'da doğmuş bir İrlandalı'dır. Hannover Gallery'de yapıtlarını sergileyen incelikli bir ressamdır. Ufak tablolarında, hatta kroki kağıtları üzerine yaptığı guvaş resimlerdeki lekelerinde, karelerinde, neredeyse Doğulu bir çizgeselliğin duyarlılığından doğmuş ince bir şiirsellik hüküm sürer.

Roger Hilton (1911, Londra doğumlu), lekeler ve çizgesellik kontrupuanları üzerine oynar. Sürekli gelişimi, Waddington Gallery'nin diğer ressamlarını da etkiler. Çok çıplak olan yeni yapıtları, kimi kez beyaz tuval üzerine basit bir desen ve şaşırtıcı derecede duyarlı beyaz bir malzemeden ibarettir.

Yeni Figürasyon

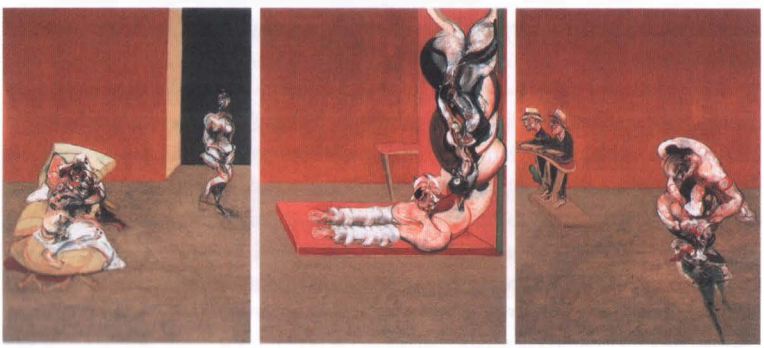
Yeni Figürasyon her şeyden önce, geçtiğimiz bahar Tate Gallery'de retrospektifi düzenlenen Francis Bacon'dır. Bacon'ın Paris'te bomba etkisi yapması gerekir.

Ama Papa'cı ülkemizde, uluyan kelebek gözlüklü eflatun ve sarı papa resimlerinin, kanlı dana parçaları ya da üşüyen gecekuşlarıyla sarılmış papaların, o trajik ve ürkütücü ihtiyarların sergilenebileceğinden kuşkuluyum. Külyutmaz iffet dernekleriyle dolu ülkemizde, Bacon'ın zinacı çiftlerinin gösterilebileceğinden kuşkuluyum. Bacon'ın yapıtı, bu iki konudan yoksun bırakıldığında da önemli ölçüde yara almış olur. Bu yapıtın başka "korkunç" görüntüleri de yok değildir. Çığlık atan, ağlayan, dilini çıkaran, yamyam dişlerini gösteren adamlar arasında seçin seçebileceğinizi... Bacon'da tavuk budu yiyen bir adam, hem Gargantua, hem Übü Baba'dır, hem bir kaplan, hem ta kendinizdir. Bacon'ın otoportrelerinde kendine karşı da hiçbir sevecenlik görülmez. Onlar da, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk kadar ya da herhalde ifadeleri insanlarınkine benzediği için çizmekten özellikle hoşlandığı şempanzeler ve şebekler kadar çirkindir. Çıplakları ise bir çeşit pembe dışplazmalar, sönen balonlardır.

Bacon'ın yapıtı, tüm açılarını işleyerek resme döktüğü birkaç konudan oluşur. Örneğin, birVan Gogh portreleri dizisine saldırmıştır. Atölyesindeki duvarlara esin anahtarlarını ele veren şiddet görüntüleri asılıdır (Himmler, Goebbels, çıplak güreşçiler). Van Gogh'un pipolu otoportresiyle Tarascon yolundaki Van Gogh, Potemkin Zırhlısı'ndaki kelebek gözlüğü kırılmış, gözü patlamış çığlık atan dadı, Velasquez'in Papa 10. Innocente'si, çağdaş İngiliz ressamlarının kuşkusuz en güçlüsü, en özgünü olan bu olağandışı ressamın "uyarıcıları"dır.

Tekniği de son derece Bacon'a özgü bir tekniktir: genellikle tuvali üzerine bir çeşit yapı kondurur (birkaç renkli çizgiyle basit bir paralelyüz), figürlerini bu uzaysal yapının içine yerleştirir. Astar çekilmemiş tuvali çok kullanır ve bu bölüm bazen resmin yarısını oluşturur.

Uzun süre yalnız kalmış, bir eksantrik olarak değerlendirilmiş Bacon, bugün yeni bir figürasyona duyulan eğilimle, lider niteliği kazanacaktır. Daha geçen yıl



Francis Bacon *Crucifixion*, 1965; 198x147cm

çok iyi bir soyut manzaracı olan William Crozier, şimdi manzaralarını canavarsı bedenlerle doldurur oldu; Cornwall Okulu'ndan çok, artık Bacon'a yakın. Yüzlerini gözlerini buruşturan kişileri, kırmızılar ve sarılar içinde bağırıyor, çığlıklar atıyor. İskoçya doğasının bu ince sözcüsünün birden Kudurmuş Kız gibi cehennem imgelerine geçtiğini görmek, sürpriz. Ama şu da bir gerçek ki, Walter Scott'un ülkesinin sakin gölünde öfkeli bir ejderha uyur.

Bacon örneğine, İngiltere'de ölen ve yüz kadar yapıtı Lords Gallery'nin duvarlarından hiç inmeyen Schwitters'i eklersek, yeni figürasyonu neo-dadaizm'le karıştırılmış buluruz. Cordelier'nin, Londra'da Robert Fraser Gallery adı altında açtığı köprü başı galeri, bu akımın gelişmesinde büyük rol oynayacaktır. Ayrıca Baj'ın sergileri (Seven Arts Gallery), Larry Rivers'ın sergileri (oğul Gimpel), akımı daha da kuvvetlendirir. Özellikle Larry Rivers, konferansları ve kişiliğiyle genç İngiliz ressamlarını pek etkiler.

Genç ressamlar derken, gerçekten genç ressamlardan söz ediyorum. Paris'te bir genç ressam, elli yaşında değilse, su içinde otuz beşindedir. Londra'da, yirmi yaşındadır. Galeriler, her yıl, "Genç Çağdaşlar" sergilerinden yeni ressamlar kapar. Bu sergi, gerçek anlamda gençliğin deneme tezgâhıdır, çünkü İngiltere'de her okul, Royal British Artists lokalini kiralamak için para toplar, eleştirmenlerden kurulu bir jüriden resim sergileyebilecek gençleri seçmesini ister. Serginin bu yıl iki Salonu vardı. Biri Konstrüktivizm'e, diğeri Yeni Figürasyona ayrılmıştı. Durum, daha yukarda sözünü ettiğim akımların bölüşülmesi açısından da anlamlıdır.

Pop

Bu genç sanatçıların yeni figürasyonu, doğrudan comic strips anlayışına bağlıdır. Kendilerine Pop Sanatçılar (popüler sanatçılar) adı takıldı. Bir kısmını, Tooth galerisi sergiliyor.

Peter Blake (1931 doğumlu), resmine işporta malları sokuyor (artist fotoğrafları, reklam ilânları vb.) ya da nişan kartlarına (üzerinde "I Love You" yazılı kırmızı bir kalp) bakarak resim yapıyor. Söylencesinde elbette Elvis Presley'in de yeri var.

Peter Philips (1939 doğumlu), hâlâ Royal College'dedir, yaptığı kaplanlar ve motosikletler, okumaz-yazmazların dergilerindeki resimleri düşündürür.

Derek Boshier (1940 doğumlu), Lords Gallery'de gezegenlerarası yolculuklara çıkan pilotlarla dolu çizgi romanlar sergiler.

Londra'da yaşayan Amerikalı Kitaj, bu alanda kuşkusuz en iyi plastik başarıya ulaşmış ressamdır. Çünkü pop sanatçıların çoğu, gerçeküstücü ressamların

hatasına düşmekte, yani tasvircilik uğruna biçimselliği gözden çıkarmaktadır. Şu da açık ki,Yeni Figürasyon, Francis Bacon'da olduğu gibi, tasvirin ve biçimselliğin aynı ölçüde üstün olmayı başardığında etkili olabilecektir. Kitaj, yanyana dizdiği yazılar, resimler, kolajlar, desenlerle dolu ufak kareleriyle, bir çeşit comic strip yaratır tabii, ama bu comic strip, basit dergi imgeselliğini aşar. Hem köşesinde pazulu bir adam bulunan yapıtlarında, hem daha okunaklı olan figürasyonunda, çok iyidir.

Aynı akım içinde, harflere ve çiziktirme yazılara, şapkalı, hattâ taçlı kadınlara, dağılmakta olan, kokuşmaya yüz tutmuş korkunç kişilere meraklı Sam Walsh'ı da analım.

Patrick Hughes (yirmi iki yaşında), özenle, sahanda beykınlı yumurtalar, coğrafya haritaları, geometrik işaretler yapar. Burada Jasper Johns'un Amerikan yeni dadacılığına varırız.

Ama bugünkü İngiliz resminin güçlü şahsiyetlerinden biri Alan Davie'dir. Cornwall Okulu'ndan gelen, Pollock'un resmiyle güçlenmiş Alan Davie, çok renkli, çılgınca coşkulu jestüel bir resim yapar. Bu taşizmin, bu enformelin içinden yazılar, güneş tekerlekleri, son derece canlı, güçlü, sağlıklı, bir tür ilkel köylü söylencesi çıkar. Davie, Scott ve Hilton'la birlikte, İngiltere'de resme yeniden can vermeye çalışmış gerçek sanatçılardandır. Bu üç sanatçı, Paris ya da New York okullarının yetiştirdiği aynı neslin en iyi sanatçıları ayarındadır.

On beş kadar sanatçı, heykelci ve ressam, uluslararası karşılaştırmalarda, Paris ve New York Okullarının en iyi yeni nesil sanatçılarıyla korkusuzca yarışabilir. Hesaba katılması gereken yeni bir olay.... İngiltere, resimde Turner ve Constable'dan bu yana hiç böylesine şanslı olmamıştı.

(Cinaise, Ocak 1963)

Francis Bacon'ın portresi

Fransa'da uzun süre değeri anlaşılmayan, İngiltere'de ayrıkotu, ama çok önemli bir ressam olarak kabul edilen Francis Bacon, 1960'a doğru ülkesinin sınırlarını aşıp Yeni Figürasyon'un en etkili, en öykünülmüş ustalarından biri oldu.

Bugün yeryüzünde genç sanatçıların Bacon üslubunda resim yapmadığı ülke yoktur. Francis Bacon, kuşkusuz bütün bir nesli en fazla büyülemiş çağdaş sanatçıdır. Oysa bu bireyci, Van Gogh gibi "lânetli", alabildiğine kişisel dramları dışavuran çığlık ressamı Bacon'ın sanatı, en az öykünülebilecek, en az

yayılabilir sanatlardan biridir. Mondrian ve Vasarely gibi sistemler ortaya koyan, kuramlarını yazan ressamların varisleri olabileceğini aklımız alıyor da, Bacon gibi bir protestocu, bir "günce" ressamı nasıl sıra başı olabilir ki? Kısaca Bacon, kendisine rağmen sıra başı olmuştur. Buna hiç aldırdığını da sanmam. Yaşam ve resim yapma tarzını hiçbir şekilde değiştirmedi. Hâlâ olup bitenin dışındadır.

28 Ekim 1909'da Dublin'de doğan Francis Bacon, İrlandalı değil, İngilizdir; ailesi iş nedeniyle İrlanda'ya gelmiştir. Babası at terbiyecisi olan Francis Bacon, önce Dublin yakınında bir çiftlikte, sonra Berlin ve Paris'te yaşar.

Bacon daha 1930'da İngiltere'de, Sutherland ve Gerçeküstücü kabul edilen başka ressamlarla grup sergilerine katılır. Otuzlarda, yani yalnız yirmi yaşındayken yaptığı ilk resimler, gerçekten Gerçeküstücülük'e yakındır; ama daha o zaman yıkım büyüsünün damgasını taşırlar. Geleneğe pek az uygun çarmıha gerili İsa resimleri yapar, 1944'te, Grünewald'dan yola çıkarak, korkunç hayvanların çenelerini koca koca açtığı "bir çarmıha gerilme için figürler"e varır. Ertesi yıl o açık çeneyi, Bacon estetiğinin açıkça belirlendiği Mavi Şemsiyeli Madeleine'de de buluruz.

1949'da Bacon, uluyan papalar dizisine girişir, ellili yıllarda üslubunun olgunluğu çok çarpıcıdır. Aklındaki bütün konulara dalar: portrelere, çıplak çiftlere, maymunlara, köpeklere, Van Gogh'a. Bacon'ın yapıtı İngiltere sınırları dışında hiç ilgi görmez. Paris'te açılan bir sergi dikkat çekmeden kapanır. 1954 Venedik Bienali'ndeki retrospektifi, soyut sanatın yaygın saygınlık döneminde daha fazla ilgi görmez. Bacon'un yapıtının birden kabul edilip övülmesi için, altmışlı yıllarda genç resmin Ekspresyonist Figürasyon'a yönelmesi gerekecektir.

Bacon'un yapıtının şöyle bir özelliği vardır: tümüyle yıkım damgasını taşır. Zaten bu açıdan, Füssli'nin karabasanlarından, İngiltere'de pek gelişmiş romantizme ve gerçeküstücülüğe uzanan bir İngiliz geleneği içinde yer alır. Ama Bacon, yıkımı ve çirkinliği çok ötelere götürmüştür. Çıplakları bir çeşit sönen balonlar, kauçuk toplar, dışplazmalardır. Bu şekilsiz, pörsük şey, bir odada bazen benzeriyle karşılaşır; o zaman gudubetler güreşine tanık oluruz. Ama ressamın kibarlıkla "bir odada iki figür" diye adlandırdığı biçimlerin öyküsütle ilgili belki biraz yönümüzü şaşırdığımızı söylemeli. Çünkü bu karşılaşmaların modelleri, Bacon'ın atölyesindedir: bunlar çıplak güreşçilerin hareketlerini bozan, parçalara bölen tahtalardır. Bu atölyede, Bacon'ın diğer seçme modelleri de görülür: Velasquez'in Papa 10. İnnocente'si, Potemkin Zırhlısı'nın gözü patlamış çığlık çığlığa dadısı, Van Gogh'un pipolu otoportresi. Tarascon yolunda Van Gogh, Himmler'in ve Hitler'in seçkin bir yer kapladığı çeşitli şiddet görüntüleri.

Munch'un Çığlık'ından bu yana, hiç böylesine çığlık atılmamıştı, bir re-

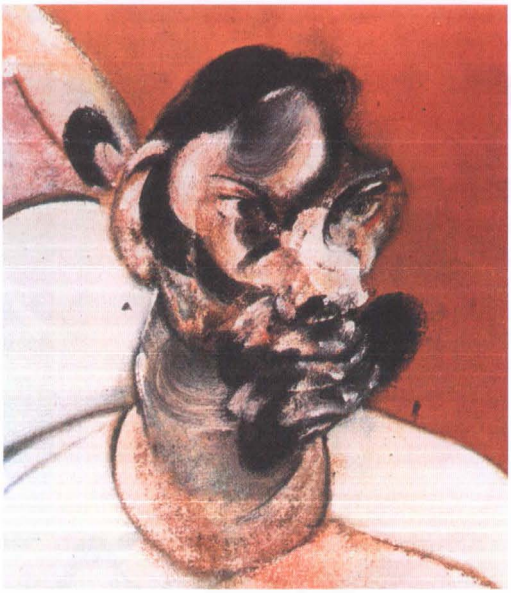
simde. 1944'teki Çarmıha Geriliş'teki hayvanlardan tüm dişlerini gösteren şempanzelere kadar; uluyan papalardan, insan başlarından geçerek, hep o açık ağız uçurumuyla, o şiddetli isyanla, o sonsuza dek dondurulmuş sessiz ulumayla karşılaşırız. Çok sık, papanın tahtına asılmış ya da bir "Çarmıha Geriliş" içine yerleştirilmiş, tiksindirici, derisi yüzülmüş, gülünç ve biraz da ürkünç bir hayvan eti parçası görürüz. Bacon'ı, biçimsizlik avında röprodüksyonlardan bildiği Velasquez'in papa 10. İnnocente'sini seçmeye iten nedenler konusunda insan yolunu yitiriyor. Zaten kimi zaman 10. İnnocente, 12. Pie'yle karışmaktadır, Velasquez'in resmi üstüne, dergilerden birinde görülmüş bir fotoğraf biner. Bacon'ın esininde fotoğrafla filmin yerini vurgulamak şarttır. Bu etki günümüz çağdaş resminde kendini çok daha fazla duyurur, çok daha açıktır, ama Bacon kuşkusuz, müzelerden fazla sinematekten ve fotoğraflı dergilerden esinlenmiş ilk ressamlardandır. Bacon'ın papaları, genellikle mavi giysilerle ve eflatun takkeyle tahtlarına, kimi zaman bir gölgeliğin altına otururlar. Bazılarının kelebek gözlükleri vardır (Potemkin Zırhlısında, Odessa'da, merdiven dibindeki dadının kelebek gözlükleri mi?). Hepsi ulumaz.

Bacon'ın, model olarak, benzerini, Van Gogh'u seçmiş olmasını tabii daha iyi anlıyoruz. Sekiz resim bize, Tarascon yolunda resim malzemelerini sırtlanarak yürüyen bir dizi Van Gogh sunar. Yüzü biraz maymunumsudur.

Bir de Bacon'ın kanepedeki figürlere eğilimine işaret edelim. Kişileri, sık sık, pek çetrefil biçimlere sahip mavi ya da mor kanepelere, divanlara oturmuştur (gömülmüş demek daha doğru olur).

Bacon'ın renkleri, konularından da çok ifrit etti, kıtalıları. Bunlar gerçekten sapına kadar İngiliz renklerdir. Hatta yaşlı İngiliz hanımefendilerinin favori renkleridir, diyebilirim. Yani açık morlar, yeşiller, mayhoş renkler. Buna tablosunun iki farklı yapıdan oluştuğunu, birinin soyut olup bir bakıma tablonun yapısını kurduğunu, perspektifi yarattığını, diğerinin şiddetli biçimde figüratif olduğunu; Bacon'ın astar sürülmemiş tuvale tablonun yarısını "yedirdiğini" eklersek, neden onca uzun süre resmine yüz verilmediği, bu resmin neden bugün bunca eşsiz bir yankıyla karşılaştığı daha iyi anlaşılabilir.

Ayrıca, Bacon'ın yapıtında bol sayıda portre görülür. Biçimleri çarpıtılmış, iyice çirkin portreler. Bu portreler, Bacon'un, herhalde insana benzedikleri için özellikle sevdiği maymun ya da baykuş figürlerine eklenirler. Bacon köpek resimleri de yapar. Çok çıplak, çıplak kadınlarına benzeyen köpekler. 1952'de bir Afrika yolculuğu sırasında ortaya çıkmış manzara resimleri de bulunur. Ama burada da, Bacon, o yolculuğu yapmış olsa da, Afrika sahnelerini fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirir. Hayvanları da, özellikle köpekleri, fotoğraflara bakarak resmeder. İlk bakışta gerçek dışı görünen, kendini en sınırsızca şeytansı



Francis Bacon *Lucien Freud ve Frank Auerbach'ın Çift Portresi (Detay)*,
1964; 165x287cm Stockholm, Modern Müze

düşleme kaptırmış bu ressam, aslında belirliliği saplantı bellemiş, hareketleri incelemek için fotoğrafı en iyi araç olarak görmüş bir sanatçıdır.

Bacon'ı başka çağdaş ressamlarla karşılaştırmak gerekirse, Dubuffet'yi ve Balthus'ü düşünürüz hemen. Tıpkı Bacon gibi Dubuffet ve Balthus de uzun süre yalnız, sınıflandırılamayan birer "egsantrik kişi" olarak kaldılar. Son yıllarda yıldızlaşana dek. Ama Dubuffet'nin dünyası, Bacon'ınkiyle karşılaştırıldığında, sevimli gelir. Onun dünyası toprağa, doğaya bağlıdır. Kişileri kukla tiyatrosundan çıkmış gibidirler. Bacon'ın kişileri ise, doğrudan Büyük Soytarılar tiyatrosundan çıkarlar. Marquis de Sade ya da Genet'nin yazdığı bir Büyük Soytarılar oyunundan. Bacon'ın dünyası, aşağılanmış, panik içinde bir dünya, görünmez bir yıkımın yıldırdığı yalnız ve çıplak insanların dünyasıdır.

Soyut bir dekor içine yerleştirilmiş olmaları (birkaç renkli çizgiyle çizilmiş basit bir paralelyüz, bir çeşit saydam kutu), bu kişilerin yalnızlığını daha da arttırır. Yalnızlık, kimi dekorlarda kanepeler var diye azalmaz. Bu kanepelerde insanlar genellikle çıplaktır, beyaz solucanlar gibi çıplak. Korunmak için yalnızca dişleri vardır. Dişlerini, o yamyam adam dişlerini gösterirler. Tavuk bacağı budu yiyen adam'a bakın (1953). Masallardaki dev ve Ubu Baba değilmidir o?



Francis Bacon *Oturan Figür*, 1974; 197x146cm Özel Koleksiyon

"Şimdi, NewYork Okulu Paris Okulu'nu etkiliyor."
CLEMENT GREENBERG

"Yıkıcı girişimlerinin sonsuz karabasanıyla meslekdaşlarının uykusunu bölen o küçük bey Picasso, Pollock'la karşılaştırıldığında, tehlikesiz, güven veren bir uyguncu, geçmişin ressamı oluverir."
BRUNO ALFİERİ

Birleşik Devletler bir ulusal sanat arayışı içinde

Son zamanlarda yayınlanmış incelemelere inanırsak, bir Amerikan Sanatı 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra aniden belirmiştir. Oysa durum hiç de öyle değil. New York Okulu denen olguyu ve hatta (ve hele) Pop Art'ı, daha önceki olaylarla aydınlatmadan anlamak güçtür.

ABD, yirminci yüzyılın başından beri şiddetli bir ulusal sanat özlemi çekmekteydi. Amerikan yaşamı ve dekoru, otuzlu yılların tüm Amerikan ressamlarına esin kaynağı oldu. Bu sanatçılar, göreceğiz, doğrudan Pop sanatçıların habercileridir. Araçları farklı da olsa, amaçları aynıydı. Birleşik Devletler'in sanat tarihi, genellikle şu üç "klasik"le başlatılır: James Whistler (183-1903), Mary Cassatt (1845-1927) ve Sargent (1856-1925). İlk ikisini biliyoruz... Paris İzlenimcilik tarihine doğrudan karışmışlardır, üçüncüsü de Amerikalıların Boldini'si olmuştur. Burada bir yerli Amerikan sanatından çok, Fransız etkisi söz konusudur. Andığımız üç sanatçı da, başta, Amerikan sanatçısı olabileceklerini akıllarına getirmiş görünmüyorlardı. Bununla birlikte, 1909'da, Paris'te yayınlanan bir XIX. yüzyıl sanat tarihi, 1964'te yazıldığı sanılabilecek şu satırlarla noktalanır: "Bütün yabancı sanat hareketleri arasında geleceği en fazla ilgilendiren hareket, en yeni olduğu için, Birleşik Devletler'de görülen harekettir." Sonra yazar, bizim az ilerde bu yüzyılın yarısı için yapacağımız liste kadar büyük bir isim listesi çıkartır. Bugün onları okurken duyduğumuz şaşkınlığı, umarız, 2017 yılı okuru, bizim listemiz karşısında duymaz. Listede tek tanıdık isim Miss El Gardner'dir. O da, yapıtı konusunda herhangi bir şey bildiğimiz için değil, ölümsüzlüğünü Bouguereau'yla evliliğine borçlu olduğu için.

Birleşik Devletler'in, gene de, bu "klasik"lerden önce çok ilginç bir "ortaçağ"ları olmuştur. Philadelphia Müzesi'nde muhteşem bir retrospektiflerini görebildiğim naif ressamlardan söz ediyorum. Büyük Amerikan destanının bu tanıkları, farkına varmadan, yerli bir Amerikan sanatının öncüleri oldular. Avrupa'dan kopmuş bu Avrupalılar, özlemli anısını taşıdıkları sanatı yeniden yarat-

mak zorunda kaldılar. XVI. yüzyılda portrecilik, sonra Bağımsızlık Savaşı'nda tarihi ressamlık yapmış bu adamlar, gümrükçü Rousseau'yla karışık David'leri andırırlar. Washington, onların Napolyon'udur, onu göklere çıkarırlar. Bu ressamlar, ayrıca Kızılderililerin, mutlu çiftçilerin anlatıcıları, iç savaş sırasında kardeş çatışmalarının kederli tanıklarıdır. İlk Amerikan ressamlarının bu "naif üslubu", XX. yüzyılda ünlü Granma Moses'ın kişiliğinde kendine bir halef bulur ama aslında ilk Amerikan ressamlarının halefleri, onlar gibi "çağlarına tanıklık" etmek istemiş otuz yıllarının "Sosyal Gerçekçileri"dir.

İlk New York Okulu'nun başlangıç tarihi 1950 değil, 1908'dir. Ashcan Group'tan (Çöplükler grubu) söz ediyorum. Bu grup, sekiz sanatçıyı biraraya getiriyordu: Arthur B. Davies, Ernest Lawson, John Sloan, Willlam Glackens, George Luks, Everett Shinn, Robert Henri ve Prendergast. Bunlar, Avrupa taklidi bir resimden vazgeçiyor, Amerikan yaşamının henüz deşilmemiş yeni bir zenginlik sunduğunu ileri sürüyorlardı. Naifleri anımsarsak, "henüz deşilmemiş zenginlik" iddiası yanlıştı, ama akademilerden çıkmış bu sanatçılar belki de halkın tuttuğu ressamları tanımıyordu. Her neyse, Sekizler Grubu, sinemalar, mağazalar, lokantalar, parklar gibi yeni konulardan esinleniyordu. Aynı zamanda taşlamacıydılar, mizahları vardı, arı renkleri seviyorlardı ve bütün bu özellikler onlara, 1913 Armory Show Fuarı'nda en sarsıcı Avrupalı ressamların yanında ilk başarılarını kazandırdı. Prendergast o neslin Pollock'u oldu. Avrupa'da az tanınan bu ressam, 1924'de öldüğü ABD'de epey önemsenir, bütün müzelerde iyi bir yeri vardır.

Bu Amerikan esinli resim, 1920'den 1940'a daha da gelişti. Georges Bellow (1882-1924) boks maçlarıyla ilgileniyordu, Charles Demuth (1883-1935), daha o zaman, dükkân tabelalarıyla. Demuth'ün 1928'de yaptığı 5 Sayısını Altın Gördüm resmi üstüne bugün genç İndiana'nın daha ne getirdiği belli değil. Joseph Stella (1880-1946) "fütürist" bir tarzda gökdelenler ve asma köprüler yapıyordu. Charles Sheeler'i (1883 doğumlu) büyüleyen, açık hava metrosu, sınaî manzaralar, borulardı. Ben Shann (1898 doğumlu), Sacco ve Vanzetti'nin Azabı'nı resimliyordu. Jack Levine (1915 doğumlu), Haydut'un Cenazesi'nde işi alaya döküyor, Grant Wood (1891-1942) aynı şeyi İhtilal'in Kızları'nda yapıyordu. Hopper (1882-1967), mağaza, bar, benzinci istasyonları resimleri gerçekleştiriyordu. Tam anlamıyla Amerikan esinli bu ressamlara paralel, Birleşik Devletler'de çağdaş sanatın daha pek çok temsilcisi çıktı. Bunlar önemsenmeyecek ressamlar değil. Avrupa'da en fazla tanınanlar, kuşkusuz, suluboyaları pek beğenilen John Marin (1870-1953) ve "Bauhaus"ta hocalık yapmış Lyonel Feininger'dir (1871-1956). Ama şu ressamları önemsememek de hata olur: 1914 tarihli Bir Alman Subayı adlı portresi gayet özgün bir kübist resim olan

Hattley (1877 doğumlu), 1927 tarihli Kara Soyutlama'sı şaşırtıcı bir yapıt olan Georgia O'Keeffe (1887 doğumlu); 1921'den beri «letrist» olan ressam Stuart Davis (1894 doğumlu); ve özellikle bugün kimi genç Amerikalı ressamlar üzerinde büyük etki sahibi Arthur G. Dove (1880-1946).

Ayrıca, yirminci yüzyılın ilk yarısında Amerika'da 1912'den itibaren beliren soyut sanatçılar (Mc Donald Wright ve Morgan Russell kişiliğinde); bir Fujita ayarında Kuniyoshi; Max Weber, Peter Blume ve bugün, Fransa'nın Balthus'ü misali hâlâ outsider[63], büyük, şaşırtıcı ve kirli İvan Le Lorraine Albright gibi dışavurumcuların olduğu biliniyor mu?

Nihayet Man Ray, George Grosz, Jules Pascin, Max Ernst gibi uluslararası üne kavuşmuş ressamlar, Atlantik ötesinde haklı olarak Amerikalı sayılıyorlar. Madem ki Amerikan vatandaşlığını kabul etmişlerdi... Ama bunlar, daha önce saydığımız sanatçıların tersine, Avrupalı ressamlığı seçmiş Amerikan vatandaşlarıdır. Zaten Man Ray dışında hepsi, Amerika'ya yeni göç etmişti.

Action painting ve Jackson Pollock

1939-1945 savaşında Birleşik Devletler'de sayıları onca kabarık olan göçmenler, Amerikan sanat tarihinin doğal akışını değiştirecekti. Mondrian, Léger, Chagall, Max Ernst, Dali, Tanguy, Lipchitz, Gabo, André Masson, Zadkine, Matta, Ozenfant gibi önemli sanatçıların gelişi, ne beklenmedik bir katkı oldu, hele bir düşünelim. Böylesine güçlü bir kan aktarımı, Amerikan sanatını taşralılığından kurtarıp canlandıracaktı.

Pollock, dripping[64] tekniğini, Max Ernst ve Masson gibi iki göçmenin benzer deneylerinde mi "buldu", bu sonsuza dek tartışılabilir. Ama kesin olan, Pollock'un büyük ölçüde Picasso'dan etkilendiğidir. Arschille Gorky'nin Rothko ve Miro'dan etkilendiği gibi. Kısaca, soyut dışavurumculuk neslinin dörtte üçü, Avrupa kültürüne, geriye kalan dörtte biri (Tobey'den Rothko'ya) Asya kültürüne bağlıdır. Pollock ya da Rothko, aynı yapıtı pekala Paris'te ya da Hamburg'da gerçekleştirebilirdi. Kısaca, çoğunun 1. New York Okulu saydığı bu yeni Okul, coğrafi açıdan Amerikandır ama törel (etik) ve estetik açıdan hiç öyle değildir. Amerikan sanat tarihinde, action painting, bir "kazadır". Amerika'nın yeniden, kendine benzer, 1907 yılının Çöplük Okulu'nun ve otuz yıllarının "Sosyal Gerçekçileri"nin hakiki halefi olacak bir sanata kavuşabilmesi için, Pop Sanatçıları beklemek gerekecektir.

Yani elili yıllarının New York Okulu'nu bir "Amerikan Okulu" değil, önemli sanatçıların ortaya çıkışı olarak algılamak gerekir. Aynı şekilde Paris Okulu



Jason Pollock *Stenographic Figure*, 1942; 40x56cm New York, Museum of Modern Art

dediğimizde de, söz konusu olan Fransız resmi değildir. Zaten tıpkı yirmi ve elli yıllarının Paris Okulu gibi, savaşın hemen sonrasında New York Okulu, çoğunlukla Amerika'da doğmamış sanatçılardan oluşuyordu. Rothko (Rus), De Kooning (Hollandalı), Philip Guston (Kanadalı), Gorky (Ermeni), İbram Lassaw (Mısırlı), Roszak (Polonyalı) vb. Yirmi yıllarının Paris Okulu'nu andıran bir başka olgu: bu sanatçıların büyük bir bölümü Yahudidir.

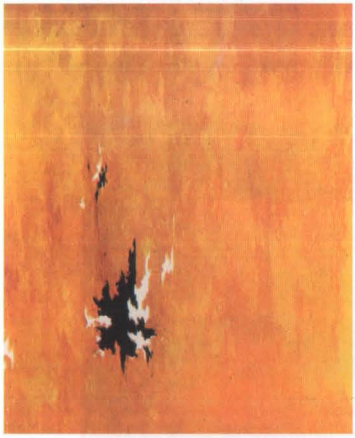
Soyut Ekspresyonizm, her şeye karşın, daha önce hiçbir Amerikan sanatçısının yapamadığını başardı: Amerikan resminin taşralılığını kırdı, daha iyisi, onu doğrudan Paris Okulu'na rakip kıldı. Pollock'un, sonra Yeni Dadacılık'ın ve Pop Art'ın büyük yankılar uyandıran başarısıyla Amerikan resmi son bir basamak tırmanıp, bu kez Avrupa'yı etkilemeye başladı.

Jackson Pollock (1912-1956), savaş sonrası resminde kesinlikle birinci sınıf bir yıldızdır. Pollock'ta resim, patlama, dış dünyanın tam parçalanışı, aynı zamanda bir renk ve biçimsizleştirme esrikliğidir. Soyut Ekspresyonizm'in (halen «action painting» diye anılan) büyükleri, Pollock'la birlikte Franz Kline, Willem de Kooning, Mark Rothko, Philip Guston, Robert Motherwell, Clyfford Still'dir. İkinci sırada Gottlieb'i, Marca-Relli'yi, Yunkers'i, Okada'yı, Helen Frankenthaller'i, Thorkow'u, Tomlin'i buluruz. Bir de hemen hepsinin hocası, yaratıcı kafa, ama vasat ressam, yani New York Okulu'nun André Lhote'u olan Hans Hofmann'ı.

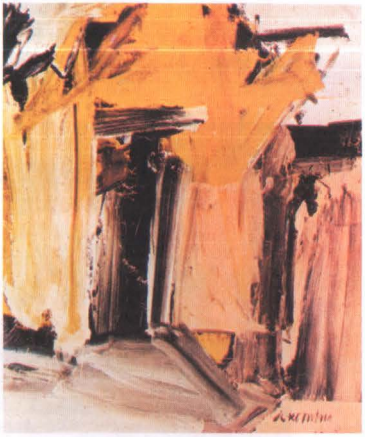


Jason Pollock *The She-Wolf* 1943, 41 7/8 x 67; New York, The Museum of Modern Art

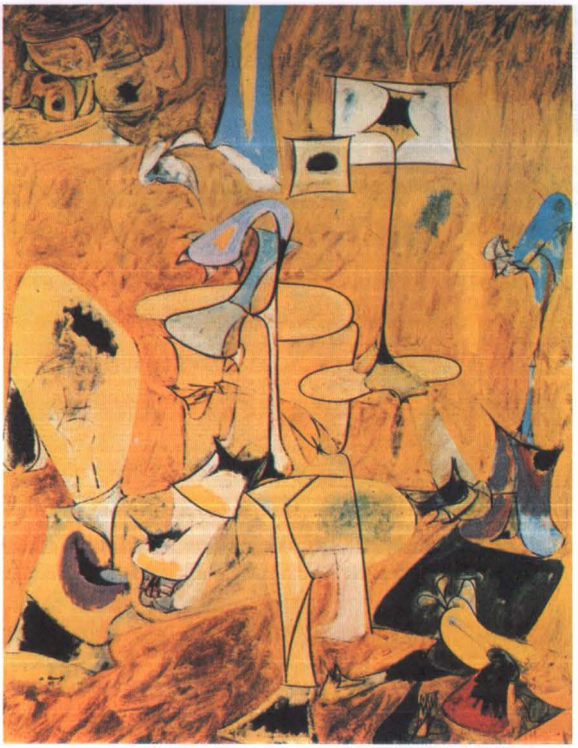
Ama Soyut Ekspresyonizm Okulu evrensel ününü daha yeni kazanmışken, modası geçmeye yüz tutuyordu. Gorky'nin intiharını, 1956'da Pollock'un direksiyon başındaki erken ölümü, 1962'de Franz Kline'ınki, Tomlin'in, Baziotes'in, Hofmann'ın ölümleri takip etti. Kayıplar, inatçı mücadele yıllarından sonra üne kavuşabilmiş bu nesli epeyce sarstı. Üstüne üstlük, Mark Tobey İsviçre'ye çekildi; De Kooning, bugün neredeyse hiç resim yapmıyor, Cyfford Still ziyaretçi kabul etmeyi, resim satmayı reddediyor.



Clyford Still *Resim* 1948, 236,5x202,2; New York, Özel Koleksiyon



Willem De Kooning *Nehire Açılan Pencere* 1960, 41 7/8 x 67; New York, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi



Arshile Gorky *Betrothal II* 1947, 126,9x95cm; New York, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi



Franz Kline *New Year Wall: Night* 1960, 304x488cm

Mark Tobey

Tobey'in yıldızı garip şekilde soldu. Bir zamanlar Pasifik Okulu'nun babası sayılıyordu. Ama Pasifik Okulu, bu sıçrama tahtasını 1951'den sonra Paris'te "enformel" resmi öne sürmek için kullanan Michel Tapié'nin usta bir buluşuydu sadece. Fransa'daki kavgalar, sonunda bir mit yarattı, kimi Amerikalılar da bu mite hemen inandı.

Gerçekte, Tobey'in ününü Avrupa yarattı, Steinbeck ve Faulkner'in ünlerini yarattığı gibi. Daha önce Tobey, ABD'de, bir bölgesel ressam olarak değerlendiriliyordu. New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde 1961'de yalnızca üç Tobey bulunduğu, Seattle'lı bir başka "bölgesel ressam" Moris Graves'den ise yirmi resim aldığı bilinince, ABD'nin, bu uzak kuzey-batı kentindeki "profesör"ü uzun süre nasıl küçümsediği anlaşılabilir. Sözde Pasifik Okulu ve Seattle'da, gözlerini Doğu'ya, sırtını hiç etkilenmediği Avrupa'ya çevirmiş yüce usta Tobey efsaneleştirdiğinde, Paris'e hiç borcu olmayacak yerli bir Amerikan Okulu



Mark Tobey *Inchiostro sumi su carta*, 1957; 74,5x64,5cm

tanıtmak arzusu uyandı. Ne yazık ki gerçek farklıdır. Bir kere Tobey, Seattle'da değil, 1890 yılında Wisconsin'de doğmuştur. Gençliğini New York'ta ve Chicago'da geçirmiş, Seattle'a ancak yirmi sekiz yaşında, Akademi hocası olarak gelmiştir. Daha sonra limanı hep Seattle da olsa, zamanının büyük bölümünü Avrupa'da geçirmiş, özellikle İngiltere'de aralıksız yedi yıl yaşamıştır. Paris'e, Yunanistan'a, Japonya'ya, Çin'e yaptığı yolculuklar, Sina dağına hac ziyareti, 1960'da gürültüsüzce Bal'e yerleşen göçebenin portresini tamamlar.

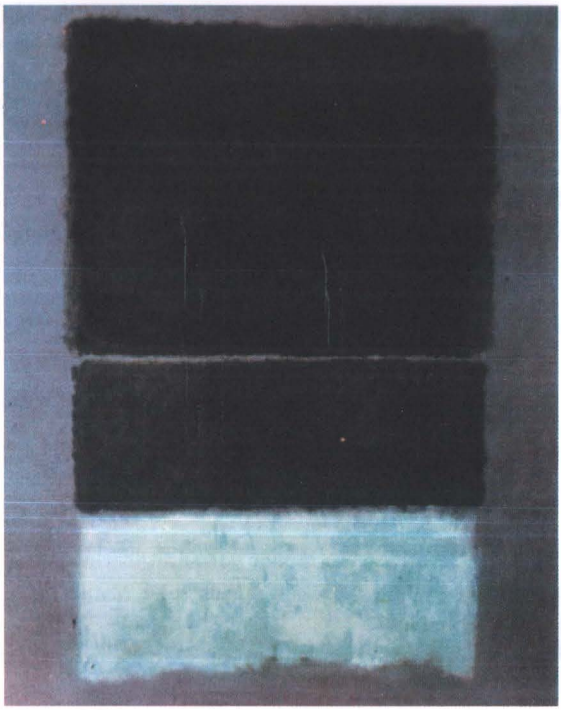
Kısaca Tobey, bir Okul lideri değil, ilginç bir kişiliktir. Tobey vakadır, hem Amerikan, hem Avrupa resminde. Son derece değişken yapıtı hiçbir kategoriye girmez. En azından, kâh tümüyle figüratif, kâh tümüyle soyut olduğu ve bu farklı evreleri arasında hiçbir bağ seçilemediği için.

Tobey'in yolunu, ancak bir mistikle karşı karşıya olduğumuzu bildiğimizde tam anlayabiliriz. Tobey'in gençliğinde önce bir sosyete sanatçısı, tutulan bir dekoratör, New York ve Chicago burjuvazisi nezdinde aranan bir portreci olduğunu unutmamak gerekir. 1919'da, İran kökenli ve yeryüzündeki büyük dinlerin sentezini arayan Bahay dinini benimseyince, Tobey sosyeteyle bağlarını kopardı. Amerikan kültür yaşamının uzağına, Seattle'a çekildi ve kimsenin tanımadığı bir eğitimci oldu. Rahipsiz bir din ortamına bağlı Tobey, kendini resimde de özgürce dışavurması gerektiği sonucuna vardı, ilk beyaz yazıları, din değiştirdiği dönemin tarihini taşır; bizler önce, daha ilerki bir tarihte yaptıklarıyla karşılaşmış olsak da. Bahay dini, daha sonra tüm dinlerin döl yatağı Doğu'ya götürür onu. Tobey'in alçakgönüllü sanatı, tinsellikle bitmek bilmez bir konuşmadır. Bu resimler, bazen bizi bir başka evrenden gelen işaretler gibi heyecanlandıran On Emir levhacıklarıdır.

Rothko'yu ziyaret

Mark Rothko da Doğucu görünür. 1903 yılında Rusya'da doğan Rothko, on yaşında Birleşik Devletler'e gelir. 1947-1949 yıllarında San Francisco'da profesörlük yapar, bugün New York'ta yaşamaktadır. Rothko, kuşkusuz De Kooning'le birlikte, elli yıllarının New York Okulu'ndan kalan sanatçıların en tanınmış olanıdır. Kesinlikle, çağımızın büyük bir yaratıcısı, bugün yeryüzünde yaşayan ressamların en önemlilerinden biridir. Genellikle iki geniş lekenin oynaştığı, konusuz, baştan aşağı inceliklerden, keskinliklerden oluşan büyük tuvallerini röprodüksiyonla çoğaltmak güçtür. Bu durum Rothko'nun popüler ressam olma şansını azaltır; ama zaten böylesine "kapalı" bir resimle popüler ressam olabilmesi epeyce zordur.

1964'de, ABD'ye ikinci gidişimde Rothko'yu Est End'deki atölyesinde ziyaret



Mark Rothko *Mavinin İçinde Beyaz veYeşiller* 1957; 122x102cm NewYork, Özel Koleksiyon

ettim. Sadece birbirine yakın iki tondan kurulu, üstelik nerdeyse çeşitlemesiz, siyah üzerine eflatun resimleri bana şunu sordurttu: Neydi bu giderek tek renge kayma eğilimi? Olanaksızlığın dürtüsüne kapılış mı?

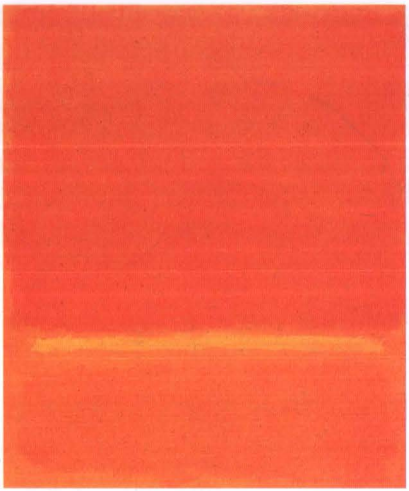
Rothko yalnızca, "İhtiyarın çılgınlığı giderek artıyor" dedi.

Sonra resmiyle Uzak Doğu uygarlıkları arasında kurulan bağlantıya karşı çıktı:

— Resimlerimin Batı uygarlığına ait olduğunu düşünürüm. Amerika'nın bir Avrupa şubesi olduğunu unutmayalım.

— Zen sizi ilgilendiriyor mu?

— Hayır. Benim beynim bir muslukçununkine benzer. Sergilerimden sonra benimle aralarında benzerlikler bulan pek çok zen yazardan mektup aldım. Bu benim değil, onların sorunuydu. Batı uygarlığında zorbalıktan geçilmiyor, ama kendimi başka yerde yaşarken düşünemem. Son resimlerimde bence Japonların ya da Çinlilerin etkisinden çok, son Rembrandt'ların etkisi var.



Mark Rothko *Turuncu Sarı Turuncu* 1969; 121x100cm, Özel Koleksiyon

Her hafta Metropolitan Museum'a onları görmeye giderim. Yapıyı çatma konusunda bana en çok şey öğreten ressam da Matisse'tir. Matisse, yüzey resimleri gerçekleştiren ilk ressam oldu.

İşte 1958 yılındaki savımı, yani ilk New York Okulu'nun, Avrupa sanatının halefi, hem de muhteşem bir halefi olduğunu doğrulayan bir konuşma.

John Canaday ve Clement Greenberg'le konuşmalar

ABD'ye 1958'de yaptığım yolculukta, Soyut Ekspresyonizm doruğa varmıştı, ikinci yolculuğumda artık sözü edilmiyordu; herkes Pop Art'ı konuşuyordu. Böylesine anibir soğuma, kimi tacirlerin komplosuna, kimi önemli koleksiyoncuların ilgisizliğine, kimi etkili eleştirmenlerin şiddetli saldırılarına bağlandı.

Bu eleştirmenlerin en saldırganı, 1959'da Times'ın sanat sütununda yazmaya başlayıp kısa zamanda, göklere çıkarılmış Soyut Ekspresyonistlere karşı kudurmuş bir kampanyaya girişen John Canaday oldu.

John Canaday'i Times'daki bürosunda görmeye gittim. Ellisine varmış, kısa gri saçlı, ince yapılı bu adam, "Times'a geldiğimde Soyut Ekspresyonizm fazla olgunlaşmış bir meyveydi" dedi bana. "Düşmesi için şöyle bir dokunmak gerekiyordu. O dönem, Soyut Ekspresyonist değilseniz, herhangi bir yerde sergi açmanız olanaksızdı. Ben bu aşırılıkları kınadım. Önce, zorunlu olarak fazla ileri

gittim. Hiçbir eleştirmen bu adımı atmaya cesaret edememişti. Soyut ya da somut, iyi resmi severim. De Kooning ve Soulages gibi klasik soyut ustaları severim. Ama Rothko'yla Guston, uçurumun kıyısındadır. Cyfford Still, bana her zaman boş göründü, ününü sanatsal yeteneklerinden çok çalışmasında takındığı gereksiz yere gizemli tavırlara borçludur. En haksız ün de bence Motherwell'inkidir."

Soyut Ekspresyonizm'den sonra Avrupa'da yalnız Pop'tan, sonra Op'tan söz edildi ama en yüksek fiyatlara tırmanan Andrew Wyeth adında, çok gelenekçi anlamda figüratif, 1917 doğumlu, yani Rothko ve De Kooning'den on üç yaş daha genç bir ressamdı. Wyeth, Times'a kapak olabilmiş ender çağdaş Amerikan ressamlarından biri. John Canaday bu konuda ne diyor? "Wyeth istisnadır. Üzerine çok yazdım ve ilk yapıtlarını harikulade buluyorum. Ama bazen duygululuğa düşüyor. Ünü yıpranmayacak, birinci sınıf bir sanatçı. Fiyatları akıl alır gibi değil, bir resmi yüz bin dolar. Wyeth'i hem gelenekçiler, hem avangard koleksiyonlarına alıyor."

John Canaday'den sonra Clement Greenberg'i ziyaret etmek bana ilginç geldi. Clement Greenberg, Amerikan eleştirmenlerinin kuşkusuz en ünlüsüdür, adı hala büyük savunucusu olduğu Soyut Ekspresyonistlerle birlikte anılır. Ancak Greenberg, Pollock'larını ve tüm Soyut Ekspresyonist resimlerini satıp kendini yeni bir akıma, (John Canaday'in, "dramatik biçimde kısır" diye tanımladığı Hard Edge'e) adadı. Greenberg, eski tutkularını neşeyle gömüyor: "Clyfford Still büyük ressamdı... On beş yıl önce. Rothko iyidir, ama Newman daha iyidir. De Kooning hoştur. Tobey, Avrupa'da fazla sözü edilmiş ikinci derecede bir ressamdır. Pollock'a gelince, 1952'den sonra ününü yitirdi. Benim için bugün yeryüzünün en iyi ressamı Kenneth Noland'dır. Morris Louis'de de bir Pollock'un ya da bir Rothko'nun klası var."

Hard Edge'den Pop Art'a

Kenneth Noland ve Morris Louis, hakikaten, New York Okulu'nun iki yeni yıldızıdır. 1964 Venedik Bienali'nde Birleşik Devletler'i temsil ediyorlardı. Daha doğrusu New York Okulu'nun iki kutbundan birini. Diğer kutup, Pop Art'tı.

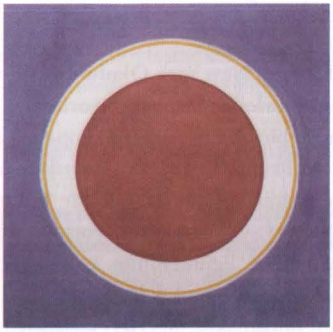
Hard Edge, Pop Art, sonra Op Art ve Primaries Forms, Amerikan sanat yaşamında Soyut Ekspresyonizm'in halefleridir. Daha büyük bir bölünme düşünülemezdi, çünkü Hard Edge, Op Art ve Primaries Forms, pürist soyutlamanın dirilişidir, Pop Art ise en öykücü figürasyonun aynı derecede beklenmedik çıkışı. Yani denebilir ki, Soyut Dışavurumculuk hem solundan hem sağından aşıldı; birileri onu yeterince soyut olmamakla, diğerleri fazla soyut olmakla suçluyordu.

Hard Edge'in de, Op Art'ın da kökeninde, eski "Bauhaus" profesörü, uzun süreYale'de hocalık etmiş Albers ve Avrupa'da az tanınan tek renkli (monokrom) pürist ressam Barnett Newman bulunur. Ve Mondrian'dan fazla, Matisse'in elişi kağıtları. O Matisse ki genç pop ressamlarını da baştan çıkarmıştır.



Morris Louis *Alpha-Pi*, 1960

Kenneth Noland daireler ve çubuklar, çizgi düzenlemeleri yapar, Morris Louis (1912-1962), renkleri birbirine taşan paralel şeritler. Morris Louis, böylesine kısıtlı olanaklarla kimi zaman olağanüstü yoğunlukta bir anlatıma ulaştı. Ama Noland'ın Robert Delaunay'dan sonra getirebildiği olağandışı şey



Kenneth Noland *Earthen Bound*, 1960.



Kenneth Noland *Half*, 1959.

nedir, kestirebilmiş değilim. Ne olursa olsun, Hard Edge çok canlı bir akımdır ve içinde pek çok sanatçı barındırır. Bunların en bilinenleri Ellsworth Kelly, Youngerman, Leon Polk Smith, Reinhardt, Parker, Olitsky, Paul Brach, Al Eld, Frank Stella, Dzubas'dır.

Hard Edge pürist soyutlamanın en uç ifadesi ise, Pop Art figürasyonun uç noktasındadır, yani ufak öykünün estetiği bastırdığı noktada. Pop'un iki kaynağı da afişlerdeki piyasa resmi ve iki yeni dadacı vaka, Rauschenberg ve Jasper Johns'tur.

Rauschenberg ve Jasper Johns, çoğu kez Pop Art'a mal edilirler. Ancak onların konumu farklıdır. Bir kere plastik değerleri çok büyüktür ve besbelli, dadacılık kadar Soyut Dışavurumculuk'tan da etkilenmişlerdir. Sonra nükteci dirler. Pop sanatçıların da, ressam olmadıkları zaman nükteci oldukları düşünülebilir. Ne yazık ki hiç değiller.

Yeni Dadacılık, bir akımdan çok geçit oldu. Sanatı terkedişiyle New York'ta çağdaş sanatın Rimbaud'su olan Marcel Duchamp ile Pop Art arasında bir geçit. 1925 doğumlu Rauschenberg'le 1930 doğumlu Jasper Johns, New York Okulu'nda rahmetli Pollock kadar gürültü koparttılar. Bir Rauschenberg sergisi eksiksiz bir "Amerikan çöp tenekesi"ydi.

Robert Rauschenberg

1958'de Leo Castelli Galerisi Rauschenberg'in yapıtlarını izleyiciye gösterdiğinde, millet feleğini şaşırır. Galeri izleyicisi, Kübistler'den bu yana kolajlara alışkındı; ama Rauschenberg, bu sanatı Picasso ve Braque'ın uslu kolajlarının çok ötesine götürüyordu. Resimlerine gerçekten içi samanla doldurulmuş tavuklar, telefon rehberleri, şemsiyeler, tabela parçaları, gravatlar, iskemleler vb. gibi matrak malzemeler sokuyordu. Yaşamı boyunca gördüğü ilgisizlikten Kurtuluş'tan bu yana yavaşça sıyrılan Schwitters, Rauschenberg'de, kendi soyundan parlak bir sanatçı buluyordu. Tabii Rauschenberg'in karşısına Schwitters'i çıkardılar, biri yalnızca diğerine öykünmüş gibi. Ama bunu söyleyenler acelecilik etmiş olur. Rauschenberg ile dostu ve yoldaşı Jasper Johns Fransa'ya gelmeden, Yeni Gerçekçilik'in paralel sergileri düzenlenmeden önce, kim, Schwitters ve dadacılıkla ilgileniyordu? Schwitters son yıllarda saygınlığına kavuşmuşsa, Marcel Duchamp yeniden yıldızlaşmışsa, bunu ABD'de Rauschenberg ve Jasper Johns'a, Fransa'da Tinguely ve Arman'a borçludurlar. Yeni bir olgu değil: Öğrenciler öncüleri diriltmiştir. Bunca takipçisi olmasaydı, De Staël'in yeri onca önemli olur muydu? Ya Wols'unki?

Rauschenberg, kırkına varmadan Pop sanatçıları nezdinde bir öncü, yeni



Robert Rauschenberg *Composition with Football Players,*
1962; 153x91,4cm

Amerikan resminin genç kahramanı kabul edildi. 1963'te Ljubliana Bienali Birincilik Gravür Ödülü'nü, 1964'te Venedik Bienali Resim Büyük Ödülü'nü aldı, New York'un kültürel özgürleşmesinin simgesi oldu. Fransız basını, Rauschenberg'in Venedik'teki büyük başarısını, sanatçı sanki muazzam bir suç işlemişcesine, bağrışmalar ve nefret konseriyle selamladı. Fransızlar, herkes bilir, gittikçe daha yabancı düşmanı kesilmekteler, bir yandan da turistlerin dövizlerini İtalya'ya ya da İspanya'ya götürmeyi yeğlemesine şaşıyorlar. Fransız basınının utanç verici tepkisinden sonra bir dostum, Saint-Germain-des Près'de ince, şık ve sokağın ortasında ağlayan bir genç adama rasladı. Şaşkınlık içinde Robert Rauschenberg'i tanıdı. Venedik'te kutlanan Rauschenberg, Paris'e gayet hoşnut gelmişti. Gazeteleri okuyunca öyle büyük bir kedere kapıldı ki herkesin önünde ağlıyordu. Nihayet, Amerikalılar Venedik'te dolap çevirmişse, Fransızlar çevirmemiş miydi? Yöntemleri bizimkilerden daha etkili diye Amerikalılara hakaret mi etmeli? Bütün bu meselede Rauschenberg'in suçu neydi? Muzaffer olmak mı, Amerikalı olmak mı? İyi bir ressam olup olmadığı merak dahi edilmiyordu.

Tablolarına çağdaş yaşamın artıklarını katıp çağrışım güçlerini arttırdığını kim gözlemliyordu? Bu tartışılabilir, vasatlığı kaldıramayacak tarz (ama geleneksel yağlıboya resmi, vasatlığı kaldırır mı ki?), Rauschenberg'de yadsınamayacak çarpıcılıktaydı. Resimlerini istediği kadar akıl almaz konumlarda sunsun, bu resimler her zaman çok sağlam bir plastik gerçeği korur. Bitmeyen bir buluş yeteneği, olağanüstü bir canlılık, yaşam gücü, Rauschenberg'in ilk tablolarını alışılmış resimlerin uygunculuğu arasında yüreği ferahlatan bir örnek kıldı. 1954'ten 1960'a uzanan en tipik yapıtları arasında, Coca-Cola şişesi dağlarını, çıplak kadın resimleriyle dolu dergilerden imgeleri, boya sıçramış Teksas şapkasını, Odalık'ı (bir kutu ve üzerine oturtulmuş içi saman dolu beyaz bir tavuk), Monogram'ı (içi saman doldurulmuş bir keçi ve bedenin çevresinde bir otomobil lastiği) görürüz. Sonraki yıllarda artıkların sayım dökümü daha da keskinleşir. Rauschenberg, resimden, bisiklet tekerlekleri, demir kırıntıları, kazıklar, demir teller, bir duvar saati, bir vantilatör vb. eşyalarla yapılmış nesne-heykellere geçer. Bu döküntülere eğilim ardından, 1963'te garip şekilde incelmiş bir sanata girişir. 1959-1960 tarihli Dante'nin Cehennem'i için yaptığı desenler bilinmese, bu geçiş şaşırtabilirdi. Burada çıkartma tekniğini alabildiğine kullanır, daha sonra, gazete ve dergilerdeki fotoğraf baskılarını kullanıp kimi tablolarını Kennedy'ye ya da Titien'e ithaf eder. Artıkların sayım dökümü ardından sıra gündelik yaşamın (sporcuların, yıldızların, siyasilerin) dökümündedir. Rauschenberg, daha önceki yapıtlarında görülen sertlik ve sarsma isteğiyle çelişen aşırı bir zarifliğe düşer. Hani nerdeyse moda dergileri Vogue ya da Harpers Bazar'da

resim yapacak durumdadır, işte tam o sırada göklere çıkarılır. Bu, kuşkusuz raslantı değil. Toplum, devrimcileri ancak dişleri döküldüğünde sever.

Rauschenberg'in kariyeri mi? Gayet sade. Önce Kansas'taki Sanat Enstitüsü'nde iyi bir öğrenciyken 1947'de, Paris'e, Jullian Akademisi'nde öğrenim görmeye geldi. 1948-1950 yıllarında ABD'de hala öğrenci ressamdır. New York'ta ilk kez 1951'de Betty Parsons galerisinde sergi açar. Hem yeni dadacılığı hem pop art'ı öne süren Leo Castelli onu ele aldıktan sonra hızla ünlenir. 1961'de, Paris'te Daniel Cordier ona bir sergi verir. Serginin basın başarısı büyüktür, en azından büyük skandal yaratır, ama Fransız koleksiyonculardan hiç yüz bulmaz. 1963'te New York Yahudi Müzesi, otuz sekizinci yıldönümü için kendisine bir retrospektif armağan eder. Sonra Rauschenberg, Merce Cunningham ve John Cage'le birlikte dans ve müzik çevrelerinde yeni bir serüvene atılır. Mimar Kiesler'in cenazesinde, belinde otomobil tekerleğiyle dansederken görülür. Pek çokların işe yeni başladığı bir yaşta her şeyi elde etmiş olan Rauschenberg, nereye doğru yöneliyor? Yakında görüşmek üzere, Robert Rauschenberg.

Pop art

New York'ta, Jasper Johns'un on yıllık ürününü sergileyen bir retrospektif sergi de gördüm. Johns, sürekli yeniden ele aldığı ve sonuna dek tükettiği konular üzerinde çalışır: bayraklar, nişan tahtaları, sayılar, ABD haritası. Resmine nesneler eklediğinde (metre, kaşık, tahta, fincan, neon lambasıyla ışıklandırılmış harf), dostu Rauschenberg'den hiç farklı değildir. Ama özellikle haritalarında, kendisini bir çeşit klasikliğin çekiciliğine kaptırmış gibidir. Soyut Ekspresyonizm'le karışık bir Yeni Figürasyon'un Pop Art'a pas verdiği bir klasikliğin çekiciliğine.

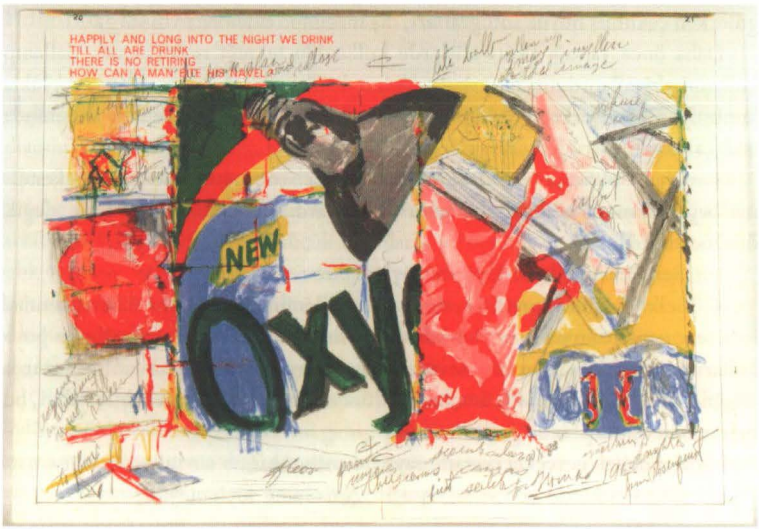
Onların en iyi rakibi, resmine duş aygıtları, diş fırçaları, elektrikli lambalar, giysiler vb. ekleyen, çok yetenekli ressam Jim Dine'dır (1935 doğumlu).

Görüldüğü gibi, bir kaza olan Soyut Ekspresyonizm'i takip eden Yeni Dadacılık, 1908'in Çöplük Okuluyla yeniden ilişki kuruyordu. Yeni bir yazarın "Tanrının çöplüğü" dediği Amerika'dan, kendine özgü tarzda görüntüler sunuyordu. Nesneye tapınması, Pop Art olayını yaratacaktı. Bu, tamtamına Amerikan, snack-bar'lardan, dev afişlerden, comic strip'lerden oluşan Amerika'nın gündelik gerçeğine dalmış bir sanattır. Pop art, Avrupa'nın sanat tarihinden kopuk görünür ama ABD'de öyle değildir. XVIII. yüzyıl "Amerikan primitifleri"nden Sekizler Grubu'na, otuz yıllarının ressamlarına kadar neredeyse kesintisiz uzanan "Sosyal Realistler", Amerikan yaşamını görüntüleyenler zincirinin bir halkasını oluşturur. Bu durum, Pop Art'ın bugün ABD'de, sel baskını gibi, bütün diğer akımları silip süpürerek elde ettiği olağanüstü başarıyı açıklar. Soyut Ekspres-

yonizm, şiddeti sayesinde Amerikalıların ilgisini çekmişti, ama her şeye karşın Avrupa estetiğiydi. Pop Art'la, Amerikalılar nihayet "bizbize"dir.

Pek çok Pop sanatçının kendilerini galerilere kabul ettirmeden önce reklam ressamı olduğunu bilmekte fayda var. Yani Güzel Sanatlar okullarından çıkan Soyut Ekspresyonistlerden çok farklı yetiştiler. James Rosenquist'le Andy Warhol, daha önce yaptıkları afiş resminden, kolaylıkla, bu estetikten doğrudan doğruya esinlenmiş bugünkü ifadelerine geçtiler. Öyle ki, onlar kimilerine göre hala birer afiş ressamıdır ve avangard'ın reklam resmi tarafından temsil edildiğini kabul ettirmişlerdir.

Rosenquist, resimlerinde sokak görüntülerinden bir kaleydoskop kurar, Warhol yalnızca gazetedeki fotoğrafların ya da çok büyütülmüş vesikalık fotoğrafların kopyasını çıkarıp onları resmine aktarır. Oldenburg'un uzmanlık alanı pastalar, dondurmalar ve diğer yiyeceklerdir. Lichtenstein, ciddiyetle comic strips (çizgi roman) resimlerini çok büyüterek kopye eder. Segal, canlı kişilerin alçıdan kalıplarını çıkarır. Wesselmann yiyecek reklamlarından natürmort yapar. En nesnel tarzla "çağının tanığı" olmak, dergilerdeki resimlerde, comic strip'lerde, sinema ya da siyaset yıldızlarının portrelerinde halkın yeni efsanelerini dışavurmak, oldukça ilginçtir. Ne yazık ki her biri bu alanın bir parçasında uzmanlaştı: Lichtenstein comic strip'leri aldı. Oldenburg yapay yiyecekleri. Andy Warhol fotoğraf çıkarmalarını[65], Rosenquist afişleri vb.



James Rosenquist *20-21 (One Cent Life)*

Pop Art, tutkularını gereğince gerçekleştirebilmek için dahiyane bir sanatçı tarafından ele alınmalıydı. Bir yapıt olması gereken ve yalnızca ortak bir üslup olup çıkmış bir olayın çeşitli görünümlerini aynı sanatçı gerçekleştirmeliydi.

James Rosenquist'le konuşma

Gerçeküstücü dönemde pek sevilen renkli taş-basması ve küçük öykü, Pop Art'la yeniden rağbet görür. 1964'de James Rosenquist'in Paris'e gelişini olay sayan genç gerçeküstücü eleştirmenler, yanılmıyordu. José Pierre onu Magritte'e benzetti, Edouard Jaguar, "Magritte'in aynasından artık, bir görüntü Niagara'sıyla, James Rosenquist'in resmi aracılığıyla geçiliyor" dedi.

James Rosenquist'i Birleşik Devletler'e yaptığım ikinci yolculukta, Wall Street yakınındaki sanatçıların çalıştığı o pis imalathanelerde görmüştüm. Uzun boylu, sarışın, az saçlı, alçakgönüllü, sevimli bir delikanlı olan Rosenquist, 1933'de Kuzey Dakota'da doğdu, 1952 yılında resme başladı. Sonra ABD'de ticari resim denilen reklam panolarına girişti.

Loftunda, bir yığın boya kutusu, lekeli iskemle, dikenli tel ve yere atılmış çeşitli alet arasında, uluslararası New York Fuarı'nda sergilenecek koca bir panoya çalışıyordu... Duvarlarda, nice sanatçı atölyelerinde görmeye alışılmış Cézanne röprodüksiyonları yerine, Hawai'de başında çiçeklerden bir taçla Truman'ı, Maryln'i saçlarını kuruturken gösteren dergi sayfaları, Kennedy'nin gülerken çekilmiş büyük fotoğrafları, diş macunu reklamları vb. vardı.

Daha önce yaptığı ticari afişlerde kullandığı tekniği resimlerinde dallanıp kullanmadığını sordum. Yanıt kolay gelmedi. Zaten James Rosenquist zorlukla konuşuyor, konuşurken gözünü kırpıyor, uzun düşünüyor, bazen nida anlamında ıslık çalıyor.

— Evet, oldukça. Ama reklamcılıkta çalıştığım dönemde kendimi beğendirmem gereken bir patronum vardı. Önemli olan teknik değil, düşüncedir.

— Gerçeküstücüler daha önce söyledi bunu.

— Belki. Resim yaparken resim yapma eylemini düşünmem. Resmi kendisi için sevmem. Romantik bir kavramdır, resim. Büyük afişler yaptığımda boya kollarıma akarken resmi sevmezdim. Fırçayla hiçbir şey anlatılmaz. Fırça düşünceyi tuvale aktarmada araçtır. Düşüncemin fotoğrafını çekebilseydim, bu benim için eşit derecede geçerli olurdu.

— Kendinizi gerçekçi ressam sayıyor musunuz?

— Evet son gerçekçi ressam sayarım. Ama bunu söylemeyin.

— Neden?

— İnsanlar için gerçekçilik, pencere ardından uzaktaki resme bakmaktır, oysa ben sokakta yürürken görüleni, şok-görüntüleri gösteriyorum.

— Görüntüyü hareket esnasında birden durduran, donduran Alain Resnais ve özellikle Robbe-Grillet gibi mi?

— Filmlerde yan yana getirilmiş biçimler yok pek. Birbirine yaklaşan iki yüzle bir film yapılabilse, belki o iki biçim arasında bir şeyler olabilir.

Filmin görüntüsü henüz parçalanmadı.

— Geçmişten sevdiğiniz ressamlar var mı?

Rosenquist uzun uzun düşündü, sonra yorulup:

— Hepsini seviyorum, dedi.

Bu mesele onu ilgilendirmiş görünmüyor. Sonra merak ediyor:

— Hangi geçmiş?

— Lascaux'dan[66] Rothko'ya, diyelim.

Yine uzun uzadıya düşündü ve:

—Sanat tarihi beni ilgilendirmiyor, dedi. Beni ilgilendiren şoktur, şok sonradan yok oluyor. Pollock'u seviyorum. Yves Klein'ın düşüncelerini de seviyorum. Ama Klein'ın mavi resimleri, doğadan kurtulma çabasıyla kurutulmuş resimlerdir. Ressam olmak, doğaya karşı çarpışmaktır.

Bunun üzerine, James Rosenquist'le bir snack-bar'a gittik ve insanı yanıltacak kadar Claes Oldenburg'un yapıtlarına benzeyen bir yemek yedik.

Oldenburg'dan Nevelson'a

1964'te Oldenburg, Paris'te tüm Amerikan Yeni Dadacıları ve Pop Sanatçıları sergileyen Ileana Sonnabend galerisindeki sergisini "Avrupa Sofrası" diye adlandırıyordu. Oldenburg, nasıl New York'ta Amerikan sofrasının suni ürünlerini (hamburgerler, dondurmalar, sosisler, ve hepsi renkli alçıdan) sergilemişse, Paris'te de, bu kentte üç ay ikamet ettikten sonra, yağda haşlanmış yumurtalar, şarküteri yiyecekleri, gerçek küçük kaşıklarla yarılanmış dondurmalar, hardallı balık (vay vay, işte depreşen Amerikan çarpıtması) bir "düşen omlet" (eşzamanlı dört durumda) sergiliyordu. Bir de korkunç Amerikan sandviçleri ve ABD'de olduğu kadar Fransa'da da içine herbir şey doldurulan (dişmacunu, mayonez, traş sabunu, hardal, vazelin vb.) o iğrenç tüpler.

Oldenburg, nesneleri önünde insanların matrak geçmesinden hoşlandığını söylüyor. "Matrak da bir imgelemi genişletme aracıdır". Ve ekliyor: "Benim dondurmam bir dondurma düşüdür. Ben bir şeyin benzerini yapmak değil, lirik bir durum yaratmak istiyorum. Düşsellikle uğraştığım için, sanayi toplumunda bir kez daha gereksizim. Bu nedenle, bir işlevim varmış gibi yapıyorum: pastacıya

ya da marangoza öykünerek emekçiyi oynuyorum."

Konsolos oğlu olan bu İsveçli dev adam, hem nükteli, hem ayıktır. Ona önsöz yazan Otto Hahn'a, "Ticari reklam sanatından yararlandım. İzlenimciler ağaçları ve çiçekleri model olarak kullanıyorlardı, ben afişleri kullanıyorum. Bizim çiçeklerimiz, reklam kaplı duvarlardır" dedi.

Bu cümle, Pop Art'ın manifestosu kabul edilebilir.

Pop sanatçılara yakın kimi figüratif ressamlar var; bol kremalı pastaların betimlemesinde uzmanlaşmış Thiebaud, otoyollarda uzmanlaşmış Archangelo gibi. Alex Katz, Pop Sanat'a, afiş üslubunda kahramanlarının büyük boyutlarıyla yaklaşır. Ama daha çok, Picasso'nun dev kadınlarıyla yarışmak istemiş bir Matisse ile Pop arasında yer alır.

Soyut Ekspresyonizm'e karşı tepkiye katılan diğer ressamlar: Rauschenberg ve Johns kadar Pop'u etkilemiş, banknot ve sigara paketleri yapan Larry Rivers; Diebenkorn ve Hultberg, devleriyle, Golub; Soyut Ekspresyonizm'den geçmiş bir tür Boldini olan Yektay'dır.

İki heykelciyi unutmayalım: Stankievitz ve Chamberlain. İlki, bazen nükteli bir tarzla hurda demirleri biraraya getirir, ikincisi, hurdaya çıkarılmış arabalardan yararlanıp renk renk sacdan sert kompozisyonlar gerçekleştirir.

1958'de ABD'yi ilk ziyaretimde, tahta artıklarından garip kompozisyonlarla dolu büyük kara kutular gerçekleştiren bir hanımla yeni yeni ilgilenmeye başlıyorlardı. Adı Louise Nevelsondu; şimdi artık çok ünlü. New York'un en aşağısında, Chinatown ve Bowery'ye doğru, üç evi var. Biri beyaz kutulara, diğeri kara kutulara, üçüncüsü yaldızlı kutulara ayrılmış. Kendisi, kutular, mücevher ve oyuncak sandıklarıyla dolu bir odada, sırtında uzun entari, başında bir Davy Crocxkett şapkasıyla yaşar. Chaillot Çılgın'ını akla getirir. Ama bütün bu çılgınca hava, Louise Nevelson'u Calder'den bu yana en şaşırtıcı Amerikan heykelcisi olmaktan alıkoymaz. Rusya'dan göç etmiş ve kendini New York'ta çok geç tanıtmayı başarmış Louise Nevelson, bana şunları anlattı: "Amerika'ya gelişimden önce, bura sokaklarında altın bulunduğunu söylerlerdi. Ben tahta buldum ve onu altına çevirdim...Yeryüzünün en zengin insanlarının, sokaklarda bulduklarımı satın aldığını görmek, çok matrak. Sanat budur... Benim için ya heptir, ya hiç. Heykellerimi yaparken anneyle çocuk gibiyim. Heykel benimle oynar, ama sonunda ben hükmederim..."

Amerika niçin Avrupa'yla arasında bütün köprüleri yaktı?

ABD'ye ilk gidişimde, Paris Okulu'yla sağlıklı bir yarış görmüştüm. O dönem, rakibin yanında eşitçe yer almak, hatta rakibi geride bırakmak istiyorlardı. Beş

yıl sonra yaptığım ikinci yolculuk, farklı bir havada geçti. Artık Paris Okulu'na saldırılmıyordu, çünkü avangard çevreler için Paris Okulu diye bir şey yoktu. New York'taki sanat eleştirmenleri, satıcılar, koleksiyoncular, sanatçılar, tek sözcükle, Paris'teki benzerleri kadar aşırı milliyetçi olmuştu.

New York Okulu'nun üstünlüğüne inanç, kimi satıcıların ve eleştirmenlerin pek ustaca yürüttüğü bir kampanya sonunda doğdu. Sırf Fransızları "mahvetmeyi", böylece Amerikalıların daha üstün olduğunu kanıtlamayı amaçlayan "Fransız resmi" sergileri düzenlemekte duraksamadılar. "Amerikan" satın alınınca, Amerika'nın döviz kanaması dindi. Bu politikanın yalnızca avangard sanatla ilgili olduğunu, Fransız klasiklerinin ve modernlerinin (Gerçeküstücülük dahil) her zaman çok parlak bir pazar bulduğunu da belirtelim.

Amerika, Avrupa'yla köprüleri hem ekonomik hem estetik nedenlerle yaktı. Uzun süredir bir ulusal sanat arayışı içindeydi; bu sanatı önce bir Pollock'un ve Soyut Ekspresyonizm'in şiddetinde bulduğunu sandı. Bugün, Pop Art'la onu elde etmiş olduğuna artık emin. Pop art, Amerika'nın büyük comic strip'idir. Kültürel açıdan, bir okumaz-yazmaz sanatıdır. Ama gençlikle çocuksuluğu birbirine karıştıran Amerika, bu ayrımı yapamaz. Avrupa, şiddetinden hoşlanmadığı Soyut Ekspresyonistler'in mesajını zor yutmuştu; estetik kaygısı olmayan öykücü bir sanatı, ufak öykünün yine resmi bastırdığı, gerçeküstücülük gibi "ahlaki" bir sanat olan Pop Art'ı daha da zor hazmedecek. Bu kültürsüzlük eleştirisine karşı, Amerika da Avrupa'yı eskimiş estetikçilikle suçladı. En iyi ressamlarımız, Atlantik ötesinde becerikli ama yavan zanaatçılar olarak algılandılar. Paris'te hala sanat var, der Amerikalılar, ama artık hayat yok. Hayat bizimle, öncülerle, vb. Bu tepki sempatik, ayrıca yeni de değil. Sanat tarihinde birçok kez, yaşamın ilkeleriyle sanatın ilkeleri birbiriyle karıştırıldı.

1963'te yalnızca üç "Parisli" sanatçı, Giacometti, Dubuffet ve Balthus, hâlâ Amerikalıları ilgilendiriyordu. Bunlara bir başka Avrupalı'yı, İngiliz Francis Bacon'ı eklemek gerek. Balthus konusunda Nabokov'un Lolita'sının başarısı önemli rol oynadı. Ama bu seçim, bugün Amerikan zevkinin giderek öyküselleşen bir figürasyona yönelişini de doğrular. Bugün Amerika'da en sevilen ressam, ne bir Soyut Ekspresyonist'tir, ne Pop'tur. Akademik anlamda figüratif, 1917 doğumlu, yani Rothko ve De Kooning'den on üç-on dört yaş genç ve çağdışı resmiyle onlardan en aşağı elli yaş büyük sanılabilecek Andrew Wyeth'tir.

Soyut sanattan soğuma olayında, milyarder M. Huntington-Hartford, "tarihsel bir işlev" görmek istedi ve New York ortasına, Museum of Modern Art'ın "ilerici" eylemiyle savaşmaya yönelik bir Çağdaş Sanat Müzesi (Gallery of Modern Art) yaptırdı. M. Huntington Hartford'un müzesi, şaşırtıcı sayıda "pompier" (tumturaklı) yapıtlardan oluşur ve baş köşesinde İngiliz Prerafaelitleri[67] bu

lunur.

ABD'de müzeler gayet etkin bir işlev görürler. Genellikle özel kuruluş olan müzenin, yeğlediği ve öne sürdüğü ressamları, yani bir çizgisi, nerdeyse bir öğretisi vardır. Konserler, filmler, konferanslar vb. gibi yan etkinliklerle kalabalıkları çekmesini bilir. Ve kalabalık akın eder. Birleşik Devletler'de, pazar günleri çağdaş sanat müzeleri önünde kuyruklar oluşur.

Bu müzeler olağanüstü zengindir, zira çok yapıt satın aldıkları gibi sayısız bağışlardan da yararlanırlar. Koleksiyoncular, bağışlarını vergiden düşebildikleri için kuruluşa önemli sayıda yapıt getirir, aynı zamanda karlı bir iş yapmış olurlar. Tabii insanı koleksiyon yapmaya iten bu yöntemin tehlikeleri de var. Satın alınan sanat yapıtları vergiden düşüldüğüne göre, alınan risk de büyük değildir, genellikle, ne olursa, özellikle dostlardan geri kalmamak için de son moda ürünler satın alınır. Üstelik küçük burjuva, koleksiyon yapmaya soylulaşma ifadesi olarak da merak sarar. Para kırmış kültürsüz bir kasap şık kulüplere kabul edilmez ama, akıllıca yönlendirilip çok iyi bir resim koleksiyonu edinebilmişse, Beyaz Saray'da ağırlanması dahi olmayacak şey değildir.

Bu durumdan ilk kârlı çıkan tabi sanatçılardır. Pop sanatçılar, daha kendilerini yeni tanıtabilmişken zengin oluvermişti. Müzeler ve koleksiyoncular dışında da etkili bir sanat koruyuculuğu (mesenlik) vardır. New York'taki yeni Manhattan Chase Bank, otuz beş katlı binasının yazıhanelerine alacağı resim ve heykeller için 510.000 dolar ayırır. Burada Cézanne kadar Rothko, Wyeth (120 000 franga alınmış) kadar Larry Rivers, Campigli kadar Arp, Soulages kadar Sugay görülebilir. Tuvaletlerde bile Glarner'ler asılıdır. Amerika'da ünlü sanatçının müşteri sayısı herhangi bir nedenle azalsa bile sanatçı terkedilmiş sayılmaz, üniversiteye kolayca profesör olabilir. Yaşamlarının bir döneminde hocalık yapmamış Amerikan sanatçılar enderdir. Albers, Hofmann, Guston, Motherwell gibiler, bu konuda önemli bir rol oynamıştır.

Bu parasal olanaklara karşın, Amerikan sanatçıları Avrupa'da olduğu gibi burjuvalaşmışlık izlenimi uyandırmaz. Genellikle evlerinden ayrı olan atölyeleri, imalathaneden dönme (loft), çok geniş ama tümüyle konforsuz ticari konutlardır. Üstbaşlarına hiç özen göstermeyen sanatçıların çoğu, başarılı sanatçıdan çok, sokak serserilerine benzer. ABD'de sanatçı ve çevresi, 1925'lerin Montparnasse'ını andırır. Burada çok içilir, eğlenilir ve sanatçı kendini pek ciddiye almaz.

New York, tüm Amerika değildir ama, her şeye karşın, ABD'nin şimdi Paris Okulu kadar yabancı çeken sanat merkezidir. Amerikan Yeni Dadacıların başarısı, New York'a Fransız Yeni Gerçekçiler'i (Arman, Tinguely, Spoerri, Christo ve Martial Raysse) de çeker. New York dışında başlıca sanat merkezi California'dır,

San Francisco, Los Angeles ve Chicago'da da sanatsal etkinlik mevcuttur ama, daha taşra düzeyinde.

Eleştirmenlerin işlevi büyüktür ve çok satan günlük gazetelerde edindikleri yerler onlara önemli sayıda okur kazandırır. Örneğin, 1959'da, New York Times'ın yeni eleştirmeni John Canaday soyut sanata karşı şiddetli bir saldırıya geçti ve moda aniden figürasyona kaydı. Aynı şekilde Clement Greenberg'in, daha önce Soyut Ekspresyonizm ve özellikle Pollock lehindeki tutumu son derece önemli olmuştu. Genç eleştirmenlerin muazzam desteği olmasaydı, Pop Art bugün bulunduğu yere varamazdı. Birleşik Devletler'de eleştirmenlerin önemi, çoğu kez müzelerde yetkin görevde çalışmalarından, özel galerilere ve koleksiyonculara danışmanlık etmelerinden de kaynaklanır. Pop Art'ın baş destekçilerinden Henry Geydzhaller, New York Metropolitan Museum'da çağdaş sanat bölümünün yöneticisidir.

Amerika'nın şımarık çocuğu ressam ve heykelci, Avrupa'da olduğu gibi toplumun içine sindirilmiş değildir, gene de, her şeye karşın toplumun dışında kalır. Bohem görünüşü, başarısına karşın yalnızlığı, bundandır. New York'un sanat yaşamında bize sevimli görünen romantiklik, dinamizm, kimi kez esasında çocuksuluk olan bir gençlik havasını, çoğu kez, alkolle bastırılmaya çalışılan bir kederi gizler. Son moda sanatçılar fazlasıyla rahat geçinse de, moda olmayanlar zorlukla galeri ve koleksiyoncu bulur. Soyut Ekspresyonizm'in büyük başarı döneminde New York'ta bir başka akıma yer yoktu. Bugün Pop Art başa geçti ve Tworkov gibi Soyut Ekspresyonistler öğretmenliğe çekildi. New York'ta ve her yerde en zor olan, bir yere varmaktan çok, o yerde tutunmaktır.

Robert Mortherwell'le konuşma

M.R. — Bugün Paris Okuluna karşı tavrınız nedir? Fransa'da, estetiğinizden ötürü sizi Paris Okulu ressamlarına en yakın ressam, aynı zamanda onların en büyük hasmı olarak görme eğilimi var.

R.M. — Bu herhalde Jean-Marie Drot'nun benimle Fransız televizyonuna yaptığı programdan kaynaklanıyor. Çok kızgındım. Çağdaş Sanat Müzesi'ne saldırıyordum...

M.R. — Paris Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'ne hangi konuda saldırıyordunuz?

R.M. — Paris Çağdaş Sanat Müzesi, evrensel bir çağdaş sanat planı hazırlayacağına, kalktı, Gerçeküstücüler ve diğerleri arasında Bonnard ve Vuilard tipine en yakın resimleri seçti; böylece bütün ressamları Fransızlaştırdı. Picasso bile Fransızlaştırılmış. Ayıptır.



Robert Motherwell *From the Lyric Suite*, 1965. (22.8 x 28 cm). Dedalus Foundation, New York.

M.R. — Ama entimist (içedönük) ressamlar olmayan Soulages ve Mathieu'ye de raslanıyor.

R.M. — Benim düşüncem, Fransız sanatının tümüyle ezilmiş olduğudur.

M.R. — Neyin altında?

R.M. — İçerden ezilmiş. Bu ahlaki bir sorun.

M.R. — New York Okulu, 1958'te ABD'ye ilk gelişimde beni çok heyecanlandırdı. Ama bugün, Pop Art'ın altında ezilme tehlikesi geçirip geçirmediğini soruyorum, kendi kendime.

R.M. — Ne derse densin, Miro'dan bu yana hiç bir yerde Rothko kadar güçlü bir şey görülmüş değildir. Milliyetçilik yapmıyorum. Her yerde daha fazla iyi ressamlar olsaydı, ben kendimi daha iyi hissederdim. Her yerde birinci sınıf ressamlar olması sağlıklı bir durumdur.

M.R. — New York'ta onca başarı kazanan ve Avrupa resminin "uygunculuğu"nun karşısına dikilen Pop Art, ilerleme gibi gelmiyor bana.

R.M. — İzleyiciyi değiştirmeyi amaçlayan Dada'yı yeğlerim. Oysa Pop Art'ın amacı, izleyiciyi oyalamak. Öte yandan, Pop Art'ı, 19. yüzyıl resmini di-

riltme girişimlerine ya da Rönesans perspektifine yeğlerim. İlla belli bir betimlemeye dönülecekse, Segal'ı Diebenkorn'a tercih ederim. Diebekorn'un yapmak istediği şeye yakınlık duysam da. Geçmiş tekrarlanamaz. Pop Art, bir sanayi toplumunun yaygın sanatı. Ben kendi hesabıma, temelsiz, kültürsüz sanattan nefret ederim.

M.R.— New York'ta söyleştiğim Pop sanatçıların kültürsüzlüğü beni şaşırttı.

R.M.— Fransız filmlerini, hatta kovboy filmlerini ele alın, André Gide'i, Thomas Mann'ı duymadan zor anlarsınız onları. Sanat göndermelerden kuruludur. Pop Art, aksine, bir lumpenproletaria sanatı. Pop sanatçılar, bana ne atalarıyla ne evlatlarıyla övünebilen katırı düşündürür.

Birleşik Devletler'de Soyut Ekspresyonizm'i başlatmanın amacı, Amerikan sanatı yapmak değil, Avrupa'nın büyük resim geleneği içinde yer almaktı. New York Okulu'yla Paris Okulu arasındaki uyuşmazlığın nedenlerinden biri, Amerikalıların geleneğe katıldığı an, Avrupalıların o geleneği yitirmesi oldu.

Kopmanın ilk nedeni savaştır. Sonra Avrupa, toplumsal gerçekçilik yapmak istedi. Avrupalı yeni nesil, dedeleri Matisse, Picasso, Arp, Mondrian ve benzerinden farklı bir şey yapmak istiyordu. Ama işte o sırada da, Amerika'da bulunan bu neslin çocukları, çiftçi olmaya, Avrupa'dan kalan miraslarını işlemeye karar verdi.

Son yılların Amerikan resmine hayransam, bir geleneği sürdükleri içindir.



Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic No. 110*, 1971.

M.R.— New York Okulu'yla Paris Okulu arasındaki farklar sizce neler?

R.M.— İki şey çok farklıdır. Bir kere Amerikalılar, Avrupalı değildir. Savaştan sonra Avrupa'ya bağlanmak istediğimizde, kişiliğimiz gereği, farklı yollar izledik. Sonra Amerikalılar daha kaba, daha az incedir, psikolojik açıdan daha ilkel, çok daha oldukları gibidirler, nezaket kurallarına daha az aldırış ederler...

M.R.— Fransızlar daha mı "Çinli?"

R.M.— Tamamıyla. Parisliler de Mandarinlere (züppeler takımı) dönüştü. Bana göre yüzyılın en büyük sanatçısı Matisse'in köylü bir yanı vardı. Yani Mandarinlik mahvedemedi onu. Ancak saygı duyduğumuz Mathieu ve Soulages, "Çinlidir". Delacroix, İngres'den söz ederken buna benzer bir şey söylemişti: "Atina'da Çinli gibi."

Çağdaş sanat bir gelenektir. Amerika'da biz, bu geleneğin Paris'te herhangi bir nedenle terkedildiğini sanıyoruz (savaş öncesinin büyük ustaları Picasso, Max Ernst vb. dışında), ya da gelenek öylesine incelmiş (rafine) bir hal aldı ki, fazlasıyla ufaldı.

Belki tarih, Amerikalıların yapmak istediklerini gerçekleştiremediklerine karar verecek; ben bu yargıyı kabul etmeye hazırım. Ama son yıllardaki çabamızın Avrupa'nın yirmi beş yıldır gösterdiği çabadan daha büyük olduğuna güveniyorum. Umarım beni milliyetçi kabul etmezsiniz, çünkü bağlılığım Amerika'ya değil, çağdaş sanatadır.

M.R.— Sık sık Avrupa'ya gittiniz mi?

R.M.— Sekiz kez.

M.R.— Ya Fransa'ya?

R.M.— Paris'te bir yıldan fazla yaşadım. 1938-1939 arası. Souverbie'yle Jullian Akademisi'nde çalışıyordum. Souverbie, öğrencilerine kadın ve çocuklu kompozisyon araştırmaları verirdi. Tüm öğrenciler, bu temayı işleyen kocaman resimler yapardı. Ben, kadını Pascin tarzında yatakta resmettim. "Aklın kerhanede!" dediler. Bunun üzerine, yalnız çalıştım. Daha o zaman, Matisse ve Picasso'ya tapıyordum.

Birleşik Devletler'e döndüğümde, ressamlığım, savaş sırasında New York'a göç etmiş Fransız Gerçeküstücülerle başladı. Gerçeküstücü oldukları için değil, Léger ya da Lipchitz'den genç oldukları için. Çağdaş Fransız resmi ve şiiri hakkında ilk izlenimimi Gerçeküstücülük aracılığıyla edindim.

M.R.— Mondrian'dan Chagall'e, Léger'den Max Ernst'e, Tanguy'den Ozenfant'a, Lipchitz'den André Masson'a, André Breton'dan Gabo'ya, onca Avrupalının ABD'ye göç ettiği savaş dönemi, Amerikan sanatı için muhteşem bir maya oldu.

R.M.— Bu büyük Avrupalılar, eleştirmenlerin ve Çağdaş Sanat Mü-

zesi adamlarının hayranlığına karşın, izleyici tarafından nasıl tanınmamışlar, dolayısıyla nasıl yalnız kaldılar, işte bunu bir Fransız güç anlayabilir. Benim gibi genç sanatçılar, bu saydığım nedenlerden ötürü, onlarla kolayca ilişki kurabiliyordu. Ne savaş öncesinde, ne sonrasında, böyle bir şey olamazdı.

M.R. — Amerikan resim Okulu'ndan, mutlak bir yenilikmiş gibi söz ediliyor. Ama 1914 savaşından önce Sekizler Grubu, sonra otuz yıllarının Sosyal Gerçekçileri yok mu? Ben Shaw, Hopper, ve özellikle Dove, küçümsenemeyecek ressamlar gibi gelir bana.

R.M. — Sorun, savaştan önce Amerikan sanatçılarının olmaması değil. Ama onlar, sanatlarını röprodüksiyonlara bakarak öğrenmişlerdi. Amerika, yaratıcılığa varma arzusuyla tutuşuyordu.

M.R. — Avrupa resminde sizi ilgilendiren ressamlar hangileri?

R.M. — Miro'dan sonra Dubuffet'ye büyük saygım var, beğenmediğim birçok yanı olsa da. En gençler arasında yeğlediğim... bir İngiliz heykelci: Anthony Carro... Tapies, sonra Soulages ve Mathieu. Ama Mathieu'nün Dali yanını sevmem. İngiltere'de sanırım yarım düzine kadar iyi ressam bulunur, İngiltere en emin çevredir, kimi zaman sanatçının kendisinden bile daha iyidir. Burri'yi severdim. Aslında Avrupa'ya tatile giderim, galeri ve müzelere hiç uğramam. Her gün sanatla uğraştığınızda, an geliyor, bıkıyorsunuz.

M.R. — Nerdeyse bütün Amerikan koleksiyonlarında Balthus, Bacon, Giacometti, Dubuffet bulunmasını nasıl açıklıyorsunuz?

R.M. — Bunlar hep geleneğin sınırında kişiler. Sınırda olanlar, çoğu kez sınırın içinde olanlardan daha önemlidir.

Bugün sanatçı olmak zor iş. En şanslılar, Kafka, Genet ya da Cornell gibi yeterince çılgın olanlar. Cornell iyi bir sanatçı, onu Avrupa'da göstermemiş olmalarını hiçbir zaman anlamadım. Napoli'ye hiç gitmedi ama oraları herkesten iyi tasvir edebilir.

Paris'te, çağdaş sanata inancın yokolduğunu görür gibi oldum, bir bakıma.

M.R. — Kuşkusuz bir buhran söz konusu, üstelik bu yalnızca malî bir buhran değil. Amerika'da da, Pop Art'ın dinamizmine karşın ve Pop'un haber verdiği, Fransa'daki kadar önemli bir buhran yok mu, ya da yakında olmayacak mı? Pop Art, New York Okulu'nun avangard olduğu izlenimini uyandırıyor, ama belki gerici bir avangarddır bu?

R.M. — Jasper Johns ve hatta Jime Dine'ın çelişkili bir yola girdikleri kanısındayım. Onların dilediği gibi, hem resme, hem Pop Art'a bağlanmak olası değil. Benim rasladığım tam anlamıyla pop sanatçılara gelince, estetik sorunlara ilgisizlikleri anlaşılır şey değil benim için. Bunu görünce içimi bir nevi tiksinti kaplıyor. Andy Warhol'a tanıştırıldığımda, bana bir şeyler söylemek isteyip,

ayakkabılarına bakıyordu.

M.R.— Sonuç olarak, birbirimizden o kadar uzak değiliz sanırım. Bu konuşma Fransız okurunun Amerikan ve Fransız resim sorunlarını daha iyi anlamasını sağlayacaktır. New York Okulu'yla Paris Okulu, dialog kuramadıkları için birbirlerinden uzaklaşıyor. Ya da kurdukları diyalogların çoğu, sağırlar diyaloğu. Her biri, yolun yarısını katetmeli.

R.M. — Fransa'yla çatışmamın bir nedeni belki şu: onu o kadar çok seviyorum ki, tetikteyim. Bir Alman eleştirmen olsaydınız, umurumda olmazdınız.

New York. 10 Mayıs 1964

Dear Mr. Ragon,

Röportajınızı sözünüzü tutarak yollama nezaketinde bulunduğunuz için size teşekkür etmek isterim. Büyük ilgiyle okudum. Beni en fazla ilgilendiren, bu röportajın görüşlerimi tümüyle yansıtmayışıdır. Şöyle ki, düşüncem ve söylediklerim, röportajda göründüklerinden çok daha karmaşık. Bazı şeyleri söylediğimi anımsamasam, bütünün bana ait olduğuna inanamayacağım. Hemen belirteyim, bunun nedenini görüşmemizin kısalığına ve çevirmenle görüşmenin zorluğuna bağlıyorum. Söyleşimizin bugünkü şekliyle yayınlanmaması için ısrar edeceğim...

Konuşmamızı incelerseniz, göreceksiniz ki yanıtlarımın çoğu yanıt değil; biraz, söyleneni unuttuğum, pek çok sorunun yalnızca yarısını yanıtlayabildiğim için.

Örneğin ilk sorunuzun altında üç sorunun yattığı anlaşılıyor:

1) Paris Okuluna karşı tavrım ne?
2) Son zamanlardaki estetiğim, Paris Okulu estetiğine yakın mı?
3) Paris Okuluna karşı mıyım?

1 numaranın gerçek yanıtı şu: Paris Okulu'nun bugünkü niteliği konusunda pek bilgi sahibi değilim, en hayran olduğum çağdaş Fransız ressamlar Dubuffet, Soulages, Mathieu ve Hosiasson'dur. Son yirmi beş yılda Paris'te on iki günden fazla kalmadım. New York'ta sergilenen Fransızlar Paris'te yapılanları çok iyi temsil ediyor mu, bilemem, belki Paris'te bizim burada görmediğimiz çok iyi ressamlar vardır. Ama 1900 ile 1939 arasında olduğu gibi, deneyim edinmek için artık yalnız Paris'in düşünülmediği, Londra'da, Almanya'da, İtalya'da, Hollanda'da, Japonya'da başka deneme merkezleri bulunduğu kanısındayım. Bunun nedeni, Paris'in gerilemesi değil, başka ülkelerin yüzyıl başından bu yana oldukça büyümesi olabilir... Ayrıca inanıyorum ki Paris, pek çok nedenden ötürü,

yuvalarında kalmak istemeyip gruplaşmaya çalışan sanatçılar için Batı dünyasının merkezi olarak kalacaktır. Paris, yabancı sanatçılara aldığından fazlasını mı veriyor, tam aksi mi oluyor konusuna gelince, bu benim yargı yürütemeyeceğim karmaşık bir sorun. Parisli olsaydım, kuşkusuz, sorunun bilincinde olurdum. Geçen yıl Chagall, Fransızların kendisine nasıl davrandığı üzerine çok acı şeyler yazdı. Mondrian'ın da aynı şekilde konuştuğunu duydum. Bu arada Paris, yeryüzünde büyük yabancı sanatçıları her yerden fazla çekiyor. Bunun da nedenleri olmalı. New York'ta çalışmayı yeğliyorsam, aşırı milliyetçilikten değil, yalnızca Fransızcayı çok kötü, İngilizceyi çok iyi konuştuğum içindir. Gündelik hayatta kötü konuşmak tatsız ve can sıkıcı bir engel. Ne yazık ki çok zavallı bir kulağım var! Buna rağmen, karım ve ben, üç hafta sonra Fransa'nın güneyine gideceğiz, bir yazlık ev ve daimi bir atölye bulmayı umuyoruz. Fransa'yı ikinci evim olarak yeğliyorum.

2) Sanat eğitimim konusunda Fransa'ya elbette çok şey borçluyum. Beni derinden heyecanlandırmış ilk çağdaş sanatçılar, Cézanne ve Matisse'ti. (İkisine de Fransa'dan çok Amerikan koleksiyonlarında raslanır.) Matisse'i hala 20. yüzyılın en büyük sanatçısı sayarım. Daha sonra Kübizm'i ve Mondrian'ı anladım. Savaş sırasında Paris'li Gerçeküstücülerle New York'ta çok kişisel deneylerim, Léger, Mondrian, Chagall, Ozenfant'la da daha mesafeli karşılaşmalarım oldu... Birleşik Devletler'de pek çok kitap yayımladım. Apollinaire'in Kübizm üzerine kitabını, Duthuit'in Fovizm üzerine eserini, Marcel Raymond'un Baudelaire'den Gerçeküstücülüğe adlı kitabını.

Kolajlarımda yirmi yıldan beri pek çok Fransız gazete kupürleri yer alır. En iyi kolajlarımdan birinin adı, Mallarmé'nin Kuğusu'dur. Elli yıllarında yaptığım bir diğerinki, Fransız Çizgisi'dir. Ellilerin ortalarında "Je T'aime" adlı bir büyük resimler dizisi gerçekleştirdim. Önemli yapıtlarımdan bir diğerinin adı, Jour La Maison, Nuit La Rue'dür. (Gündüz ev, gece sokak). Metropolitan Museum'daki resmimin adı, yine Fransızca, La Danse'tır... Benim neslimden Amerika'da doğmuş bütün soyut ressamlar içinde, Fransa'yı en çok sevmiş ressam sayardım kendimi; Calder'le Sam Francis dışında (ikisi de Fransa'da yıllarca çalıştı, ben ise 1958 yazında Saint-Jean-de-Luz'de yalnızca on hafta çalıştım). Bunu zaten ödedim de, çünkü Avrupa'da, çok sık, bir Amerikan ressamında hiçbir Avrupalı öge bulmamak, "sapına kadar Amerikan" şeyler görmek arzusu vardır. Tabii şoven Amerikalılar da, bir Amerikalının Fransız kültürüne göndermede bulunmasına bozulurlar. Burada, İspanyol Cumhuriyeti'ne yaptığım göndermelere acı acı sinirlenen bir İspanyol Amerikalısı bile var.

Bu kültürel sorunlar dışında, Fransa'nın en hoş yaşam tarzını bulduğuna inanırım ve bu muhteşem olay karşısında hayranlık, hatta kıskançlık duyarım.

Bu arada Fransa'ya beslediğim duygular, kültürümün ve sanatımın yalnızca bir bölümü. Eğer böyle bir benzetmeye başvurabilirsem şunu diyeceğim: Kimse Hemingway'in Fransa'ya beslediği sevgiden, ona olan borcundan kuşku duyamaz. Ama Hemingway, aynı zamanda, tıpkı Julien Green gibi, bir Fransız yazar değil, Amerikalıdır. Fransa'ya beslediğim sevgiye rağmen, her zaman derin biçimde Amerikalı kalmış sanatım konusunda ben de aynı şeyi duyuyorum...

Sevgili Mösyö, Paris Okulu'nun "büyük hasmı" olarak görülmem beni ne kadar şaşırttı, tahmin edemezsiniz. Bu suçlamaya karşı suçsuzluğumu ortaya koymalıyım. Amerikan yasası Fransız yasasından şu anlamda farklıdır: Amerika'da suçsuz olmadığınızı kanıtlamak zorunda değilsinizdir...

With cordial greetings, ROBERT MOTHERWELL.

"Her şeyin yeniden gözden geçirildiği, sınandığı, denendiği uzun bir dönemin en sonunda, sanatsal"biçim"in tam yok edilişine mi vardık...
"Sanatçı, artık maddeyle değil düşünceyle ya da yöneticilerle çarpışıyor. Artık yaşamıyla ilgili değil, yaşamın anlamı konusunda kuşku duyuyor. Artık yapıt yaratmıyor, yapıtlar yaratmak için düşünceler yaratıyor. . Artık karar vermiyor, deniyor, düzeltiyor, daha iyiye götürüyor."
ABRAHAM A. MOLES, 1965

"Sanat, son varacağı yer konusuna gelince, geçmişten bir şey olarak kalır. Bu nedenle, bizim gözümüzde, hakiki ve canlı her şeyini, eski gerçekçiliğini ve gerekliliğini yitirmiştir."
FRİEDRİCH HEGEL (1770-1831).

"Connaissance des Arts" dergisinin 1961'deki sıralaması

"Bir uzmanlar kurulunun tercihlerine göre hazırlanmış yaşayan en iyi ressamlar listesi"

1.	Picasso	45 oy;
2.	Braque	35 oy;
3.	Miro	32 oy;
4.	Dubuffet	24 oy;
5.	Villon	21 oy;
6.	Hartung	19 oy;
7.	Chagall	18 oy;
8.	Max Ernst ve Tobey	17 oy;
9.	Vieira da Silva ve Bazaine	14 oy;
10.	Gromaire ve Sam Franois	12 oy;
11.	Soulages	11 oy;
12.	Dunoyer de Segonzac	10 oy
13.	Lanskoy, Fautrier ve Van Dongen	9 oy;
14.	Asger Jorn, Balthus, Rothko, Burri, Mathieu ve Esteve	8 oy;

"Buhran"

Her şey Londra'da, Sotheby'deki bir satış sırasında başladı. Alıcı bulamayan bir De Staël ve bir Miro, açık artırmadan çıkarıldı. Aynı dönem, Amerika'da Robert Lehmann, Daniel Bright, Huntington Hartford gibi büyük koleksiyoncuların non-figüratif resimlerini sattığı haberi geliyordu. Nihayet, kendini soyuta adamış

görünen New York Çağdaş Sanat Müzesi, programına bir figüratif sergi koyuyor, böylece genç sanatçıların ABD'de, İngiltere'de ve Fransa'da yeni bir figürasyon yaratmak için ortaya çıkardıkları akımı onaylıyordu.

Büyük basın, bu verilere dört elle sarıldı ve soyut sanata karşı yeni bir kampanyaya girişti. Bernard Buffet'den Pop Art'a uzanan çeşitli yeni gerçekçilere bel bağlamış satıcılar ve koleksiyoncular da bu kampanyaya katıldı.

Tam bir panik yaratıldı. Bu panik en az iki yıl sürdü. Oysa, sözünü ettiğimiz olayların tümü çarpıtılmıştı. Sotheby'deki satışta bir Miro'yla bir De Staël alıcı bulamamıştı ama, buna yapıtların vasatlığının neden olduğu belirtilmiyordu. Aynı satışta Miro'nun iyi bir deseni, 150.000 yeni frank gibi müthiş bir fiyata satılmıştı. Yani, aynı satışta yüz biner franga satılmış Gaugin ve Renoir'ın desenlerinden daha pahalıya... Diğer yandan, Amerikan koleksiyoncular koleksiyonlarını tasfiye ediyorlardı ama, bu New York borsası buhranını takip ediyordu. Bu koleksiyoncular, soyut yapıtlar kadar figüratif yapıtlarını da satıyorlardı. Daha sonra Milano'daki ya da Paris'te Galliera müzesindeki satışlarda zorlama ünler yıkılırken, soyut olsun somut olsun, tüm birinci sınıf yapıtlar en yüksek fiyatlara alıcı buldu. Gerçekten yeni bir olay, aynı sanatçılara çok farklı fiyatlar biçilmesiydi. Yapıtların değerine göre sanatçının fiyatı iki misli çıkabiliyor, ya da düşebiliyordu. Kısaca on yıldan beri alışılageldiği gibi artık yalnızca imzalara para verilmiyordu.

O halde, ne mutlu buhran, demesi geliyordu insanın! Kolaylıktan titizliğe geçişin belirtisi olan mutlu buhran! Rive Gauche'tan bir satıcı, "Ne buhranı? Buhran, daha önce, kolaylık döneminde vardı. Şimdiki durum, olağandır" diyordu.

Nefis bir yanıt. Ama bütün galeri sahipleri bu kadar doğru düşünmüyordu. Sanatçılar, keza. Açık buhran belirtilerine, buhranın en inandırıcı kanıtı paniğe karşın, pek çoğu bunu basının uydurması olarak gördü. Buhran diye diye sonunda buhranı getirecekler, deniyordu. Öyle ki buhranın gerçek mi hayali mi olduğunu, yalnızca korkmaktan mı korktuğumuzu bilemez olmuştuk.

Buhranın ilk belirtisi, ekonomikti. Paris galerilerinin en önemli alıcısı Amerikalı müşteri, önce azaldı sonra neredeyse tümden yok oldu. Anavatanlarında ulusal sanat Pop Art'ı bulan Amerikalılar, Paris'te genç ressamların ürünlerini hemen hiç almıyorlar, Londra ve Paris'teki açık artırma salonlarından çok New York'takilere gidiyorlardı. Soyut resim fiyatlarının yarısıyla yemlenebilmiş ender Fransız alıcılara gelince, ellerindeki resimlerin değerini düşürebilecek bir yeni figürasyonun çıktığı haberi onları öylesine ürkütmüştü ki, artık satın almıyor, satmaya çalışıyorlardı. Resim, ekonomik altın çağından, inanılmayacak sayıda galerinin açılmasına, pek çok sanat kitabının yayımlanmasına ve kuşku götürür

resim yeteneklerinin uyanışına tanık olmuş on yıl ardından, yeniden zor satılır bir meta oluveriyordu. Daha doğrusu herhangi bir meta iken, yeniden lüks kategoriye dönüyordu.

Buhranın ikinci belirtisi, estetik oldu. Soyut dalgasından sonra beklenmedik bir figüratif dalga geliyordu. İstediği kadar yadsınsın, gerçek şuydu ki, genç sanatçıların çoğu soyut değil, figüratif resim yapıyordu. Akademik figürasyonla hiçbir ilişkisi olmayan bu figürasyon, Ekspresyonizm'e, Gerçeküstücülük'e, Dadaizm'e bağlıydı. Gerek yeni figürasyonda, gerek pop art'da, gerek yeni gerçekçilikte durum aynıydı: düşüncelerini paylaşmasanız bile, avangard diye adlandırdığınız genç sanatçılar, küçük öyküye, nesneye, insan biçimine, gerçekçiliğe eğilim duymaya başlamıştı. Bu saptama, ancak kekliğin cepte olduğunu düşündükleri zaman, yani çok geç soyut sanat üzerine oynamış galerileri dehşete düşürdü.

Guggenheim Müzesi Londra'daki Sotheby'de elli adet Kandinsky'yi satışa çıkardığında, felâket çanları çaldı. Dünyanın en büyük müzelerinden biri "soyut sanatın yaratıcısı"nın yapıtlarını elden çıkarıyorsa, bu bir kanıt değil miydi, vb.

Oysa, resim pazarı açısından zamanlaması pek acı olan bu girişim, muhteşem bir katır tekmesi gibi görünse de, Amerika'nın koşulları içinde değerlendirilmeliydi.

Fransa'da müzeler, hiç sergilenmemiş ve herhalde hiçbir zaman sergilenmeyecek bir sürü yapıtla doludur. Bu yapıtlar muhafaza edilir, çünkü bir müzenin görevi her şeyden önce "muhafaza etmektir" sanılır. Amerikan müzelerinin daha dinamik bir görev anlayışı vardır. Yeni yapıtlar göstermek, en güncel (aktüel) sanata ortak olmak isterler. Yerleri, ya da Guggenheim'ın durumundaki gibi paraları kalmadığında, ellerindeki kimi yapıtları satarlar. Bu müzeler, özel kuruluş oldukları için kesinlikle devlete bir sanat mirası bırakmak zorunda değildir. Satın aldıkları malı işletirler, istedikleri zaman onu elden çıkarırlar. Belediye Müzesi olan Metropolitan Museum bile tenzilata çıkarılmış bir "artık mallar" bölümü açmıştır. Burada düşük fiyata satın alınabilenler, tarih öncesinden kalma yontulmuş taşlar, ufak Mısır heykelcikleri, vb. gibi ikinci derecede yapıtlardır, ama her şeye karşın birer yapıttır. Louvre müzesindeki gibi kopyalar değil, müzenin, yer kalmadığı için elden çıkarmak istediği gerçek yapıtlar olduğunu iyice belirtelim.

Kandinsky'ler için olan budur. Guggenheim'ın pek çok Kandinsky'si vardı, zarara girmeden elli tanesini satabileceğini düşündü. Olayın salt "tasfiye" yanı görüldü, bu "artık mal"ın o dönem bir milyon beş yüz bin dolar getirdiği yeterince vurgulanmadı, ki bu bir tenzilatlı satış fiyatından çok uzaktır.

Amerikalıların "artık mallar" ya da "modası geçmiş" yapıtlar satarak ye-

nilenme yöntemi, Fransızların "muhafaza" yönteminden daha dinamik görünüyor. Madalyonun bir ters yüzü de var. Luxembourg müzesine, bu yöntem, bir zamanlar değer vermediği İzlenimciler'ini ucuza sattırabilirdi. Modası geçen resimleri özenle depolara yerleştirmek daha iyidir. Bugünlerde o depolarda Bouguereau'ların tozları alınıyor. Kandinsky'leri istememek için yeterli bir neden değil.

Bu beklenmedik olaylar (sanat tarihi hep beklenmedik olaylardan oluşmazmış gibi!) sadece satıcıların kafasını karıştırmakla kalmadı. Sanat eleştirmenleri ve daha kötüsü, sanatçılar afalladı, "iyi gittiği" için sırtlarına soyut ressam üniforması geçirmiş nice sanatçı, süratle soyunup yeni figüratif ressam üniformasını giydi. Pek çok sanatçı, o dönem, ne yapacağını, neyi resmedeceğini bilemiyordu besbelli. Bu çok önemli değildi, çünkü neyi resmedeceklerini, nasıl bir üslubu benimseyeceklerini bilmiyorlarsa, neden gayet basit, ifade edecek hiç bir şeyleri yok demekti. İşçisi bol tarım sektörüne kayamadıkları için de, pek erken tarihe karışan, resmin ekonomik altın çağına ağlıyorlardı.

Nihayet buhranın üçüncü belirtisi, siyasal oldu. Paris Okulu'nun sözde evrensel hegemonyası tehlikedeydi. Sözde hegemonya diyorum, çünkü Paris'i sanatsal evrenin merkezi haline getiren İzlenimcilik'ten bu yana, yaratıcı ruh, birçok kez Paris'ten önemli ölçüde uzaklaşmıştı. Dresden'deki "Brücke", Münih'teki "Blaue Reiter", İtalya'da Fütirizm, Dessau ve Weimar'daki "Bauhaus" ikinci derece olaylar gibi görülmezse (tabii ki Fransız sanat eleştirmenlerinin çoğu, yarım yüzyıl boyunca öyle gördüler)... Fransa'daki Soyut Ekspresyonizm'den Pop Art'a, New York Okulu'nun çağdaş resmin gelişiminde önemli rol oynadığını görmemek için, acaip kör olmak gerekiyordu. Ve bunu görmüyorlardı.

Miromesmil sokağında Paris'in en ilginç galerilerinden birini yöneten Daniel Cordier, 1964 Haziran'ı kepengi indirip meslektaşlarına nobran bir istifa mektubu yolluyordu. Cordier, mektubunda açıkça, ABD'ye kaçıp göç etmek gerektiğini anlatıyordu. Madem Paris Okulu görevinden istifa etmişti, madem ressamlar parasal açıdan fazlaca tatminsizdi, madem müzeler artık işlevlerini yerine getirmiyordu, iyisi mi su alan gemiden kaçmalıydı. Öyle de yaptı.

Kimi "Parisli" genç sanatçılar (Arman, Martial, Raysse, Spoerri, Christo, Maryan, Tinguely) New York'a yerleşmeye karar verdi.

Zaten Paris Okulu-New York Okulu çatışması, 1964 mevsimi boyunca gerçek bir savaş ilânı görünümüne bürünmüştü. Olay, Tate Gallery'nin Londra'daki uluslararası büyük sergisiyle başladı. Sergide Paris Okulu güç belâ temsil edilirken, Amerikalılar, en gençler dahil, tam takım oradaydılar. Sonra Venedik Bienali'nde, geleneksel olarak bir «Fransız»a giden Büyük Ödülü ilk kez genç bir Amerikalı ressam, Rauschenberg götürdü. Nihayet, yılın üçüncü büyük

uluslararası sergisi, Cassel'deki "Dokumenta", Fransız Okulları karşısında Alman Ekspresyonizmi'nin öneminin vurguladı. Sanatsal politikayla diplomatik politika arasında ilginç benzerlikler... Sanatsal Fransa, egemenliğini sarsan, Amerika ve İngiltere, Almanya gibi müttefikleri ve icabında "latin kardeş" İtalya karşısında tek başına görünmüyor muydu?

Bütün o gerçek saldırılar karşısında, "buhran" karşısında, yeni sanatçı kafilesinin soyut sanatı terkedişi karşısında, Paris ne yaptı? Paris efendim, yaralanmış onuruyla tek adım atmayı reddetti. Paris kendini şuna inandırdı: büyüklüğü icabı çatışmanın üzerinde kalmalıydı. Paris, elma piş ağzıma düş tavrına öyle alışmıştı ki, ağaca çıkmayı reddediyordu. Bu nedenle, büyük bienallerde Paris Okulu'nun durumu ne denli tehlikede olursa olsun, Fransız pavyonları hala katolog dağıtmayan yegâne pavyonlardı. Venedik Bienali'nde zavallı Fransız pavyonu! Japonya, Hollanda, Danimarka, Kanada, Brezilya çağdaş pavyonlar yaptırırken, Fransa, Paris Okulu'na yaraşır büyük bir pavyon yaptıramayacak kadar yoksul mu?

Nedir Paris Okulu? Bu sanığın gerçek yüzü ne? Şu bir gerçektir ki, Fransa'da çalışan ve sergi açan sanatçıların çoğu Fransız değildir (üstünlüğü de budur). Yani resimde ve heykelde Fransa, Fransa'dan çok öte bir şeydir. Seine kıyılarında çalışmaya gelmiş her ulustan sanatçı grubuyla azınlıkta kalan Fransızlara, daha iyi bir ad bulunamadığı için Paris Okulu adı verildi. Yani Paris Okulu, önce bir ağırlama geleneğidir. Paris Okulu, doğma büyüme Fransızların arasına karışmış göçmenler ve vatansızlardır. Fransa'da "kişiliğini bulmuş" ve "tanınmış" Modigliani'dir, Chagall'dir, Soutine'dir, Picasso'dur, Miro'dur, Brancusi'dir, Ernst'tir, Gonzales'tir, Wols'tur, Poliakoff'tur. Fransız vatandaşlığını isteyecek ve elde edecek kadar Paris Okulu'yla bütünleşmiş Hartung'dur, Schneider'dir, Vieira da Silva'dır, Hadju'dur, Stahly'dir, De Staël'dir. Venedik Bienali'nde ufak bir oyuna başvuralım ve Paris'te yaşayan ya da Paris'te keşfedilmiş sanatçıları, uluslarının pavyonlarından çıkartalım.

İsviçre Pavyonu'nda sergi açmış, 1964 Bienali Büyük Ödülü Kemeny, ilk ressam adımlarını İsviçre de mi Fransa'da mı attı, ilk nerede destek gördü? Belçikalı Pol Bury, Hollandalı Appel, İspanyol Berrocal, Venezuelalı Soto, Arjantinli Julio Le Parc, Japon Domoto, tek sözcükle, Venedik'te uluslarının pavyonlarında dikkat çekmiş sanatçıların büyük çoğunluğu Paris Okulu sanatçıları değil midir? Bunlar Paris'te yaşar, Paris'te sergi açarlar. Fransa Fransızlarıyla aynı kolaylıklardan yararlanırlar, aynı sakıncaları paylaşırlar.

Kısaca burada, Paris Okulu'nun kurban edildiği bir çeşit düzenbazlığı açığa vurmak gerekir. En iyi sanatçıları olan yabancılar elinden alınır (bu sanatçılar anavatanlarından gitmişlerse, herhalde anavatanları onları tutmak için fazla çaba

göstermedi diyedir), sonra Londra'da New York'ta, Roma'da, "Görüyorsunuz, artık Paris'te bir şey yokl" diye zafer naraları atılır.
Bu "Artık Paris'te bir şey yok" nakaratını ABD'yi ikinci ziyretimde sürekli duydum. 1964 Venedik Bienalinde Unesco Ödülünü alan Roger Hilton, Londra'da bana, "Fransa'da artık ressam kalmamışken, sen nasıl Paris'te sanat eleştirmenliği yapabiliyorsun?" diyordu.

Bugün ibre Amerikan kökenli Pop Art'a kayıyor diye dize gelecek değiliz. Bir kere avangard, illa ihtilalci olmaz. İngiltere'de Prerafaelizm, Fransa'da Sembolizm de birer avangard'dı. Oysa bugün bu iki Okul'un da, kendi dönemlerinde gelecekten çok geçmişe dönük olduğunu düşünüyoruz.

Her yıl yenilenen, illa haklı değildir. Hiç kımıldamayan da öyle. Ama sanatla moda terziliğini karıştırmamalı. Resim satıcılarının politikası, plastik sanatlara moda terziciliği niteliğini vermeye yönelik. Yeni modalar ortaya atılır, başka modalardan kurtulunur. Ticaret gelişir. Ancak bu işten sanatın kazançlı çıkacağı kesin değildir.

Amerikalı bir sanat eleştirmeni 1964 Venedik Bienali'ndeki kavgalarla ilgili, "Venedik tacirleri"nden söz etmemiş miydi? Ve gerçekten, sanatın tacirlerin eline düşmesi, buhranın en ciddi ve en kaygı verici nedenlerinden biridir. 1964 Bienaliyle aynı sırada Venedik'te toplanmış A.I.C.A.'nın (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği) Genel Kurulunda, başkan Giulio Carlo Argan, bu tehlikeyi önemle belirtti. Resim tacirlerinin oynadığı ve giderek önem kazanan rol, eleştirmenin işlevini ortadan kaldırmak, hatta yerine geçmek üzere değil mi? Sanat eleştirmeni, gerçekten, mutlu mesut resim ticaretini rahatsız eden adamdır. Ölçütleri, resim tacirlerinin ölçütleri değildir. O, hemen elde edilecek kazancın peşine düşmez, bugünden çok, gelecek için çalışır. Ama eleştirmen bir ressam keşfeder keşfetmez, tacirler hemen onu ele geçirip ticarileştirir. Tetikte durulmasa, tacirler eleştirmenleri susturmayı başaracaktır. İlanlar aracılığıyla gazete ve dergilere yaptıkları maddi baskıyla, neredeyse şimdiden susturma olanaklarına sahipler. Tacirlerin gazete ve dergilerdeki tanıtımı yalnızca "ilan" yoluyla değil, aynı zamanda yazı işleri kanalıyla da olmaktadır.

Venedik'te toplanan uluslararası büyük sanat eleştirmenleri, ticaretin, geçici ama kârlı modalar uğruna sanatı yok etmeyi başarmasından korktuklarını itiraf ettiler.

A.İ.C.A.'lı pek çok meslektaşta belli bir yorgunluk, hatta sanatın ölümüne tanık olduğumuzu düşünme eğilimi görülüyordu.

Ünlenir ünlenmez akademileşen soyut sanatın bizi düş kırıklığına uğrattığı doğrudur. Gene çok çabuk akademileşen yeni figürasyon da bizi düş kırıklığına uğrattı. Çağdaş sanat, yalnızca mali ve siyasi değil, aynı zamanda ahlaki bir buh-

ran dönemine de girdi. Ama dize gelmek için yeterli bir neden değil bu.

Önemli olan, soyut sanattan ya da figüratif sanattan birkaç sanatçının çıkması, kendini kabul ettirmesidir. Bunlar, ortalıktaki vasatlıkla karşılaştırıldığında daha da şaşırtıcı görünürler. Gene dehası olan bir sanatçı gelebilir ve tüm tahminleri altüst edebilir. Yepyeni bir sanat biçimi de doğabilir.

20. yüzyıl yaşlanıyor, kendisiyle birlikte büyük bir tasfiye gerçekleşiyor. Aslında hem 19. yüzyıl romantizminin büyüsü altındayız, hem 21. yüzyılın görüntüleri bizi karşı koyamayacağımız şekilde çekiyor. Rahatsız bir durum. İki iskemle arasına sıkışmış izleyici durumu. Ama bu aynı zamanda uygarlığımızın durumu değil mi? Sanatımızın da bundan etkilenmesi doğaldır.

Picasso'nun dönüşü

1950 yılında Maeght galerisinde, çoğu otuz yaşın altında ressamlara ayrılmış bir sergi düzenlerken, "Picasso uzaklaşıyor..." diye yazmış, ufak çapta bir rezalet çıkarmıştım. Picasso'ya hala akademik ölçütlerle saldırılırken, ben, Paris'i fethetmek için yola koyulmuş soyut sanatı düşünerek saldırıya geçmiştim. Picasso, izleyici için avangardın simgesi haline gelmişti. Oysa avangard artık başka yerdeydi, yeni neslin (Picasso'nun yaşıtı Apollinaire'in neslinin değil, benim neslimin) ustaları Kandinsky'ydi, Klee'ydi, Miro'ydu. Picasso'nun gölgesi, bu yeni çalıları boğuyordu. Bugün, onlar da nerdeyse "yüz yıllık" ağaçlar oldu. Artık o mücadele dönemini yaşamıyoruz. Soyut sanat, kendine güneşte rahat bir yer edinebilmiş. Biz de bu nedenle Picasso'yu daha serinkanlılıkla tartabiliriz.

Picasso benzersizdir. Yapıtıyla bizi durmadan şaşırtan bir orkestra-adamdır. Kurtuluş'tan sonra etkisi hemen hiçken (savaştan önce çağdaş sanata ağırlığını öyle bir koydu ki, o ve "soyut" nesil arasında nerdeyse hiçbir şey yoktur), bugün yeni figürasyon, hatta yeni gerçekçilik gibi akımlarla yeniden güncellik kazanmıştır. On beş yıl önce pek uzaklaşan Picasso, şimdi aramıza döndü; korkmazlığıyla, nüktesiyle, başkalaşımlarıyla, sihirbazlıklara olan eğilimiyle, şakalarıyla ve unutulmaz çığlıklarıyla.

(Jardin des Arts, Mart 1964.)

"Çağdaş sanatın kimi girişimleriyle bugünkü bilim ve teknik arasındaki olağanüstü uyumun mevcudiyeti gösterildi diye düşünüyoruz. Çağımızın bir sanatı var. Bu sanat gündelik gerçekler alanına girmekte biraz güçlük çekiyor, çünkü tam büyüme, tam sorun yaratma çağında ve çünkü kötü bir kuram, günümüz evreninin uygulamalı çalışma alanlarıyla karşılaşmasını geciktiriyor. Bilim ve sanat, insan yaşamının tümüyle yenilenişinin tanıklarıdır. Sanattan, olgunluk noktasına tek başına varmış olması istenemez."

PIERRE FRANCASTEL
Art et Technique, Editions de Minuit, 1956.

1965'te soyut sanatın dirilişi

1965 yılında Fransa, ABD ardından Op Art'ı keşfediyordu. Modada, afişçilikte ve reklamcılıkta, hareket izlenimi veren geometrik çizgiler kullanılıyordu. Yves Saint-Laurent, kadınlara, Mondrian'ın soyut resimlerinden esinlenmiş elbise-ler giydiriyordu. Pop Art, soyut sanatın başarısına tepki olarak ortaya çıkmıştı. Op Art da Pop Figürasyon'a savaş açacaktı. Op art, çizgi oyunlarına ya da sade biçimlere, basit renklere indirgenmiş, en katıksız soyut sanattı. Pop Art'ın popüler görüntü sefihliğinden sonra, plaj çadırlarını temizliği ve arılığı, çok renkli bina cepheleri çıkageliyordu.

Geleneksel soyut sanat karşısında, Op Art'ın Amerikalıları baştan çıkaran bir üstünlüğü vardı: hareket ediyordu. Ya da en azından hareket ediyor gibiydi. Op (optik sanat) resimlerdeki ustaca yanyana getirilmiş paralel renkli çizgiler, hareket izlenimi yaratıyordu. Hatta kimileri hakikaten motorlarla harekete geçirilmişti.

İşin garibi, Op Art'ı 1965'te New York'tan sonra keşfeden Paris'te, uzun zamandan beri op sanatçılar vardı. Yalnız bu sanatçılar, op olduklarını bilmiyor, kendilerini kinetik diye tanımlıyorlardı.

1955'te Denise-René galerisi, "Hareket" adlı bir sergi düzenlemişti. Bu sergide Calder'in heykelleri tavanda sallanıyor, Tinguely'nin kabartmaları motorla çalıştırılıyor, Vasarely'nin, Agam'ın, Soto'nun resimleri gözaldatımıyla "devingen resimler" olarak sunuluyordu.

Agam ve devingen resim

Agam'ın eğik kesilmiş, renkli ufak kabartmalardan oluşan bir resmi önünden geçtiğinizde, kompozisyon, durduğunuz yere göre sürekli değişir. Agam İsrail

yolcu gemisi Şalom için bu yöntemle bir duvar kabartması yaptı. 1953'te ilk kez Paris'te deliklere gömülü tahta ya da demir parçalardan oluşan "değiştirilebilir resimleri"ni sergiledi. Her izleyici, kendi resmini kendi yaratabiliyordu.

1928'de İsrail'de doğan yaratıcı kafa Agam, hareket halinde resimler, titreşimli resimler, duvardan kurtulmuş resimler, çok sesli resimler vs. de gerçekleştirmiştir.

Agam tüm sanat dallarına yanaştı, resimleri gibi bütün öğelerin içsel devingenliğini sağlayan bir müzik de tasarladı. Bu müzik, durmaksızın, sonsuza dek çalınabilecekti; her seferinde, yeni durumlarla, yeni bir yaratıya yol açacaktı. Böylece, çalan kişinin yapıta katkısı etkin ve yaratıcı olabilecekti. Agam kuramlarına kanıt olarak, iki flüt ve vurma çalgılar için üst üste gelen üç ezgisel satırlık, bir satırı on üç ölçülük, kısa bir partisyon besteledi.

Agam, aynı zamanda çizgisel yazıya da hücum etti. Agam'a göre çizgisel yazı, "Karmaşık ve çelişkili düşünce ve duyguların eşzamanlı varlığını dile getirmekte" yetersizdir; insanı gerçekliğin tek açısını seçmeye zorlar. Agam'ın önerdiği yazı ise, bir kontrpuanlı yazıdır. Bu yazı birkaç katlı satırlardan oluşur; bu satırlardan her biri bir duyguyu, izlenimi, düşünceyi dile getirecektir ve ancak onların senteziyle çakışması, belli bir andaki psikofizik durumu mümkün olduğunca eksiksiz ifade edebilecektir. Tümü bu teknikle hazırlanan bir kitabı yüksek sesle okumak olası değildir, böyle bir kitapla ancak görsel ve dolaysız bir iletişim kurulabilir.

Agam, kuramlarını en değişik alanlara uygulayarak, filmler (Arayışlar, Çöl Şarkı Söylüyor), yeni bir mücevher biçimi (tahtadan "yüzük-resim"), "plastik yapıtlar icra eden" bir klavyeli çalgı aleti, ışıkla ritimlenen resimler ve sesle ritimlenen ışık dalgaları gerçekleştirdi.

Op'tan on yıl önce kinetizm

1955'te, Parisli Kinetizm, henüz yaratılmamış NewYork'lu Op'a göre on yıl ilerdeydi. Vasarely sık sık Latin Amerika'da sergi açıyordu: hatta arada geniş bir kinetik akım yaratmıştı. Öyle ki, Venezuela'lı Jesus Soto'nun yapıtıyla Arjantin kinetizminin de yankee Op Art'tan önce geldiği söylenebilir. 1950'de Sao Paulo Bienali, Abraham Palatnik'in "sinekromatik"ini, yani televizyona benzeyen ve ekrana hareketli biçimlerle renkler yansıtan kutularını tanıtmıştı. Nicolas Schoffer'in paralel olarak Paris'te "luminodinamizm" dediği buydu.

Bu yolda çalışmalar yapan iki Amerikalı da vardı: ABD'de Thomas Wilfred, Paris'te Frank J. Malina.

Yanılgıya düşmeyelim. Bütün bunları sayışımız, "Fransız" Okullarının "Ameri-

kan" Okullarından önce geldiğini kanıtlamak, sık depreşen bir eski kavgayı yeniden alevlendirmek istediğimizi düşündürtebilir. Paris'te yaşıyorlar ve içlerinden bazıları Fransız vatandaşı oldu bahanesiyle Macaristan'da doğmuş Vasarely'yle Schoffer'in, İsrail'de doğmuş Agam'ın, İsviçre'de doğmuş Tinguely'nin (bu sanatçı, görüldüğü gibi hem Op'a hem Pop'a aittir) tepesinde Fransız bayrağı dalgalandırmak biraz tuhaftır zaten. Bu arada, Op Art'ı, ne Paris ne New York Okulu sanatçılarının, iki savaş arasında Almanya'da yaşamış, aynı derecede kozmopolit sanatçıların yarattığını belirterek, herkesi uzlaştıralım: Evet, 1919'la 1933 arası, Macar Moholy-Nagy, Dessau ve Weimar'daki Bauhaus'larda ilk devingen heykelleri, Avusturyalı Albers ilk kinetik tabloyu gerçekleştirdi. Paralel olarak Fransız Marcel Duchamp, New York'ta 1919-1925 yıllarında, desenleri gramofon üzerinde dönerken hareket oluşturan kartondan plaklar, helezonlar çizen elektrikli bir "optik makine" tasarladı. 1920'de Moskova'da, Konstrüktivizm manifestolarında, Pevsner ve Gabo adlı Ruslar, sanatı gelecekte hareketli olarak düşünüyordu, Gabo'yla Tatlin de kıpırdayan heykeller yaratacaktı. Nazizmden sonra Moholy-Nagy, Gabo ve Albers, Marcel Duchamp'ın da yerleştiği ABD'ye göç ettiklerinde, otuz yıl sonra Op Art adıyla yeniden keşfedilecek sanatı da beraberlerinde götürdüler.

Resimde ve heykelde devinim özlemi daha da eski bir olaydır. Kinetizmde, devinim izlenimi yaratmak için ışığı kullananlarla bir çeşit gözaldatımıyla devinim izlenimini uyandıranlar olmak üzere iki akım olduğunu düşünürsek, bu ikinci kategoriye bazı Rönesans ressamlarını, özellikle de bazı Barok ressamları katabiliriz. Ama bu yüzyılın ilk çeyreğine dek yapılan, hep harekete öykünmekti, resmi ve heykeli hareket ettirmek değildi. Böyle bir şey, henüz düşünülemiyordu.

1932'de Alexandre Calder, Paris'te "devingen cisimler" diye adlandırdığı alışılmamış heykeller gösterdiğinde, heykel ilk kez yerçekiminden kurtuldu. Bu tuhaf yapıtlar yere konulacağı yerde tavana asılıydılar ve en ufak hava cereyanında harekete geçiyorlardı. O dönem, olayın tüm önemi anlaşılmadı. Oysa Calder, heykele bir daha rahat vermeyecek otomata doğru çok kesin bir adım atmıştı.

Yirmi iki yıl sonra Tinguely, resmin arkasına gizlenmiş, görünmez motorcuklarla hareket ettirilen devingen kabartmalar sergileyecekti. Tinguely, biliyoruz, bu kabartmalardan çıkarak "metamekanik" diye adlandırdığı "yararsız" makinelere vardı. Bu makinelerin en ünlüleri, Taşist resimler yapan makineler ve New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde tanıtılan, kendi kendini tümüyle mekanik bir striptizle yok eden makine oldu.

Tinguely'nin metamekanikleri henüz gerçek otomatlar değildi, çünkü bir telle elektrik prizine bağlıydılar. Bu otomatı, spasiodinamik (uzaydinamik) ve kinetik heykelle yaratmak övüncü Nicolas Schoffer'e aittir.

Genç yeni-plastikçiler neslini önemli ölçüde etkileme övüncü de 1953'te Caracas Üniversite Sitesi için ince alüminyum tabakalarıyla bir duvar panosu, sonra, kompozisyonu izleyicinin hareketleriyle değişen pleksiglas üzerine grafizmler yapan Vasarely'e aittir.

Dikkate alınması gereken şudur: Pop art döneminde burun kıvrılmış ithal malı Paris sanatı, Op sayesinde yeni bir saygınlık kazandı. Pop'un nakavt ettiği Paris Okulu, op sayesinde, Vasarely, Schoffer, Agam, Soto, Le Parc'la vs. yeni bir manş elde etti.

Primaries Forms etrafında yeni bir raunt hazırlanmaktadır. Primaries Forms, 1966 yılında ABD'de çiçek açmaya koyulan, biçimleri bilinçli olarak ilkel ve biraz kaba, mekanikleştirilmiş, sanayileştirilebilir resimler ya da heykellerdir.

Geometrik soyut sanat, devinim etkisi yaratan ya da gerçek devinim ve çoğullaştırma olanağı veren basit biçimler sayesinde 1945-1955 yıllarında yakasını akademizmden sıyırdı. Lirik soyutlama gözden düşerken, bir sürpriz, yeni figürasyona rakip çıkan geometrik sanat oldu.

Vasarely'nin portresi

9 Nisan 1903'te Macaristan'da Peks'de doğan Vasarely, önce tıp öğrenimi gördü, sonra plastik sanatlarda karar kılarak, 1928-1929'da Budapeşte "Bauhaus"un derslerini takip etti. Vasarely orada, sonradan anımsamaktan mutluluk duyacağı Moholy-Nagy'nin ve Gropius'un konferanslarını dinledi.

1930'da Paris'e yerleşmeye geldi ve 1931'den 1935'e dek reklamlar için grafik çalışmaları gerçekleştirdi. Sonraki yıllarda pek çok grafik yapıt ortaya koydu. 1944 Eylül'ünde Vasarely, Paris'te Denise-René galerisinin kurucularından biri olacak, üç yıl sonra bu galeride ilk sergisini açacaktır.

Vasarely o andan itibaren geometrik soyutlamanın en sertine bağlı, arıcı (pürist) sanatçılar arasında yer alır. Çoğu, sonradan yeni modalara boyun eğer: Taşizm, Enformel, Yeni Figürasyon vs. O, kendine çizdiği çizgiye sadık kalır. Onunla birlikte de yıldızı olduğu galeri. Vasarely ve Denise René, hiçbir zaman yollarından dönmemiş olmakla övünç duyabilirler. Birkaç yıl, tek başlarına, neredeyse çağdışı kalan bu iki kişinin kendilerine sadakati, bugün ödüllendirilmiştir. Yeniden moda olmaktalar; bu yönde hiçbir çaba sarfetmeseler de. Moda onlardan uzaklaştı, sonra geri geldi. Vasarely, bu arada, geometrik soyutlama hareketi içinde kendini lider kabul ettirdi. 1955'te "Devinim" (ya da kinetizm) manifestosu, devinim sanatı fikrini ortaya atıyordu. Denise-René galerisi bu sanat için seçilmiş yer oldu. Galeride Schoffer'i, Tinguely'yi, Soto'yu, Agam'ı, Kosice'i, Varnanega'yı, Boto'yu, Pol Bury'yi, daha sonra Morellet ya da Yvaral gibi (iki

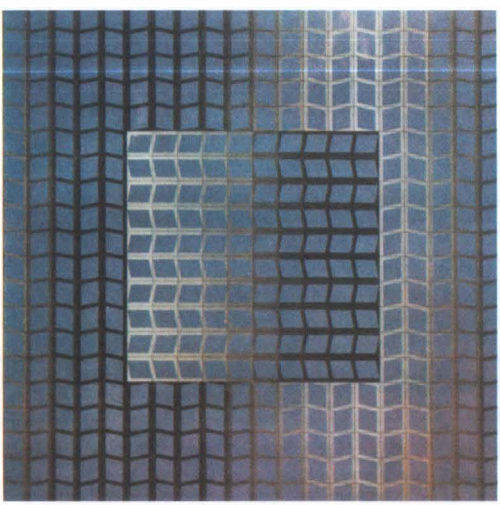
kez Vasarely'nin oğlu, hem anlayış olarak, hem kan bağıyla) genç sanatçılardan oluşan Görsel Sanat Araştırmaları grubunu görmedik mi?

Vasarely'nin çeşitli yazıları, yapıtı üzerine gerçekleştirdiği renkli film, taşbaskıları, Aubusson'da örülen duvar halıları ve belki hepsinden çok, sanatların birleşimini amaçlayan mimari uygulamaları, onu Paris'ten on yıl sonra New York'un keşfettiği kinetizmin lideri haline getirdi.

Caracas Üniversite Sitesi için yaptığı Sanatların Birleşimi çalışmaları, özellikle ince alüminyum levhalardan oluşan duvar panosu, izleyicinin yer değiştirmesiyle kompozisyonu değişen pleksiglas üzerine grafizmleri, Vasarely'nin yapıtı için dönüm noktası olacak, onun uluslararası ününü sağlamlaştıracaktı. Vasarely, Paris'te mimar Ginsberg için üç apartmana duvar kompozisyonları da gerçekleştirdi: 6 rue Camou (7 ème), 54, avenue de Versailles (16 ème) 59 boulevard Lannes (16 ème).

Denise René galerisinde Vasarely'yle uzun süre birlikte çalışan ve 1952'de onun hakkında bir inceleme yayımlayan ressam Jean Dewasne, sanatçının şöyle bir portresini çizdi: "Bu Watteau'vari ince, beli kavisli, kedi dişli, kadınların elini eşsizce öpen kişi, kadınları ve tabloları bilek gücüyle ve dalgalandırarak döndürür... Sarsılmaz bir soğukkanlılığı vardır, haşmetini asla elden bırakmaz... bir kalem ve fırça sihirbazıdır."

Vasarely gerçekten de cazibe sahibidir. Aragon'un çekiciliğine benzetilebilecek, biraz baştan çıkarıcı ve alaycı bir cazibe. Macar olmasaydı, buna Slav cazi-



Victor Vasarely *Zett - Kek*, 1966; 140x140cm New York, Sidney Janis Galeri

besi denebilirdi.

Vasarely otuz yıldan fazla Arcueil'de yaşadı. Marquis de Sade'ın ve Erik Satie'nin hayaletleri arasında. Bu yaşam, 1946'da Jacques Prévert'e bir şiir yazdırttı:

Düşhaneler

Düşlenemez büyüsü
dönme dolabının düşlerin
yaşamdaki serapların ve yüzlerin
Düşhaneler
ressam Arcueil'de oturur
ve penceresinden
birkaç yapraklı birkaç ağaç görülür
sonra uzakta
Kremlin-Bicêtre'deki işçi kışlalarının camlarında
akşamın son ışıklarının çatırdaması.

Ama natüralizme (doğalcılık) şiddetle karşı olan bu ressam, penceresinden dışarı bakar mıydı ki? Arcueil'den bugün yaşadığı Seine-et-Marne bucağına taşınması, yapıtında büyük değişiklik yaratmış görünmüyor. Vasarely, gene de, 1938'de, her gün gördüğü Denfert metrosundaki beyaz döşeme taşlarının on yıl sonra resminde beliriverdiğini, 1947'de Belle-İle'deki çakıl taşları ve deniz kabuklarının onu etkilediğini, onlarda "doğanın iç geometrisi"ni bulduğunu itiraf eder.

"Resmimi konudan, öykülenmeden, tanınabilir figürasyondan, işaretten arındırma fedakârlığını gösterdim ama ben yolumu sürdürürken, mutlak şekilde soyut bazı resimlerimde, sonsuza dek sildiğimi sandığım geçmiş, yeniden beliriverdi. Kopuş, zaman içinde çok ağır gerçekleşiyor: genel havalar, manzaralar, hayaletler, daha uzun süre yaşıyorlar."

Kısaca Vasarely, her tür doğacı esini (bu romantik sözcüğü pek sevmeyip çalışma, araştırma sözcüklerini yeğlese de) reddetmiyor. Şiddetle karşı olduğu, Ekspresyonizm'dir, benlikçiliktir (egotizm), "ben"in ortaya dökülüşü olan her şeydir.

1952'de Vasarely, Dewasne'e, "Resmin mutfağı, radyo parazitlerine pek benziyor. Onu isteyerek, mahsus kullananlar, rengin gerçek, temel değerine güvenmezler; rengi, kontrol edilemeyen karışık boya ve fırça vuruşlarının etkileri altına gizlerler... Garip olan şudur: belirliliğin, kesinliğin egemen olduğu

bir uygarlıkta (makineler, nesneler, saat çizelgeleri, kamu yararına tüzükler) sadece resmin, hırpani, çapaçul olunca göklere çıkarılmak gibi zavallı bir ayrıcalığı var... Plastik yapıt, bütün komplekslerin, baskı altına alınmış bütün duyguların açılma alanı mı? Paletli bağrı açıklarımız, kendilerini iyi hissetmiyorlarsa, gitsinler tedavi olsunlar!" diyordu.

Görüldüğü gibi, her şeyden çok biçime önem verenlerle önce çığlığa inananlar arasındaki temel karşıtlıklara dönüyoruz. Poussin ve Mallarmé'ye yaklaşır, Vasarely, Delacroix ve Zola'ya karşı.

Vasarely'nin yapıtında ifade etmeye çalıştığı, bir çeşit "yeryüzü folklorudur". Biçimleri, yeniden bir çeşit dünya alfabesi, bir çeşit bilimsel sanat yaratmayı amaçlar.

"Bütün yaratıcı biçimlerin birleşip yeryüzü çapında bir uygarlık-kültür oluşturması için yeniden ısrar ediyorum» diye yazıyordu. "Gelecekte, bin mühendisin, mimarın, plastik sanatçının kurucağı kent, insanlığın bütün fiziksel ve ruhsal gereksinmelerini karşılayacak. Fetihlerimizi basit ve ortak bir dile çevirmeliyiz. Sanat türlerinin kendileri, bize bunu yapma yetkisini veriyor: doğadaki şeylerin alfabesi, tanecik ya da billur halinde sodyum karbonattır; insanlarınki hücredir; müziğinki sestir; sözünki olaylardır. Niçin biçimselliğin de alfabesi, dilbilgisi, sözdizimi olmasın? Kodlayacağımız, derleyeceğimiz temel bir plastik edinene dek, yeni özgün bir yapıtın ölçütünü hemen ve doğrudan yakalayamayacağız. Bu durum da, bütün sanat eleştirmenlerini nesnel olmayan alana sürer. Oysa bir sanat bilimi, kaçınılmaz olarak, usçu, yani nesnel yaygınlaştırıcılarını yaratacaktır."

Vasarely'e göre, bu sanat bilimi, bir çeşit "plastik banka" kurmalıydı ve bu bankadan yeryüzü folkloru çıkacaktı.

Kestirilebileceği gibi, Vasarely artık şövale resminc inanmaz.

1952'de Dewasne'e şunları söylüyordu: "Şövale resmi, sözcüğün olumsuz anlamında 'aşılmış' değil. Ama bugün, tekniklerin gelişimi nedeniyle, bireyselden ortaklaşaya bir geçiş var. Sanıyorum plastik sanatlar, resmin, heykelin, mimarinin, şehirciliğin geniş bir sentezi için yeterince olgunlaşmış durumda. Figüratifi terk ediş, biçime ve renge hız vererek, sentezi kolaylaştırıyor dersem, sağduyuya aykırı bir şey söylemiş olacağımı sanmıyorum."

Elli yıllarında böyle bir görüşü dile getirmek ender olaydı. Tıpkı, heykelle resim arasında kalan ve daha uygun bir ad bulunamadığı için "kabartma" denilen yapıtların çoğalmasıyla bugün doğruluğu daha iyi anlaşılan şu düşünce gibi:

"Resim ve heykel, çağa uymayan terimler haline geliyor. İki, üç ve çokboyutlu bir plastikten söz etmek daha doğru olur. Artık söz konusu olan, yaratıcı duyarlılıktan bağımsız gösteriler değil, tek bir plastik duyarlılığın çeşitli alan-

larda gelişmesidir."

Nihayet Vasarely, çoğullaştırılabilir yapıtlar uğruna, tek, eşsiz parçanın terkini savunur: "Yapıtın söyleşisi daha dün malzemelerin üstünlüğünden, tekniklerin mükemmelliğinden, el ustalığından kaynaklanmışsa, bugün, yeniden yaratma, çoğalma ve yayılma olasılığının bilincindedir. Böylece, zanaatçılar sınıfıyla birlikte, tek, eşsiz parçanın miti de yokolacak ve makine sayesinde, makine tarafından yayılabilen sanat egemen olacak."

Vasarely, gerçekçi toplumcular gibi bir toplumsal sanat gerçekleştirmek istiyor ama, tabii bambaşka yollardan. Şövale ressamının kendini yeni koşullara uydurabilmesi için çareyi mimari çokrenklilikte görüyor. Bu amaçla, çağdaş inşaata aktarılabilir ve plastik araştırmalarının sonucu olan bir plastik dil derler. Burada temeli plastik kare birimi olan çok alacalı parçalar söz konusudur. Bunlar sütun ve duvar kaplamalarına dönüşebilir ve bu, sanayicilere, çimentoculara, taş döşeyicilere, plastik madde, boyalı cam ve işlenmiş maden imalatçılarına doğrudan bir çağrıdır. Bu anaörnekler, kendi içlerinde sayısız ekleşme olanakları taşırlar.

Vasarely, Maleviç'in, Kandinsky'nin, Klee'nin, Moholy-Nagy'nin, Herbert Bayer'in, Gropius'un yapıtlarından ve düşüncelerinden etkilendiğini kabul eder. Bu etkiler listesinde, Pop'un atası sayıldığı ABD'ye göç etmeden önce Dessau'daki "Bauhaus"da profesörlük yapmış Albers'in adı yoktur. Oysa Bauhaus'un yapıtlarını içeren kitapta basılan Albers'in Bir Alan Üzerinde Dönüşüm Alıştırmaları, doğrudan Vasarely'nin kinetizminin öncülüdür. Ama Vasarely'e göre, kinetizmin kaynağı, doğrusu «Bauhaus»dan çok eski tarihlere dayanır.

"Size hareket eden düzey hakkında yaklaşık bir fikir verebilmek için Avignon Okulunun 'Çalgıcı Melekleri'ne başvuruyorum. Orada, meleklerin ayakları altındaki döşeme durmadan hareket eder. Döşeme küplerini kâh yukarda kah aşağıda görürüz; renkleri sırayla açılan ve koyulaşan küplerin düşey kenarları, gerçekten yer değiştirir, küpün altıyla ya da üstüyle çözülerek ve yeniden bileşerek. Bu çok bilinen olgu, tabii geometrik öğelerin bir oyunundan başka şey değildir."

Gençliğinin arlökenlerinden bugünkü resminin geometrik motiflerine, hatta afiş ve reklam çalışmaları yaptığı dönemin zebralarına, kaplanlarına, satranç tahtalarına, Vasarely'nin yapıtı büyük tutarlılık gösterir. Fikirlerinin "Bauhaus"tan çıktığı ileri sürülebilse de, Vasarely, Weimar Almanya'sından fışkıran düşüncelere yeni bir yaşam vermeyi, onları, daha önce hiçbir yankı uyandırmadıkları Fransa'ya yerleştirmeyi bildi. 1955'te, iki büyük savaş arasında sadece ana çizgileri belirtilmiş kinetizm kuramını dile getirmeyi bildi ve bu kurama çok kuşak

kazandırdı: İngiliz Bridget Riley'in yapıtı, Paris'te Görsel Sanat Araştırma grubu, Milano'daT grubu, Padova'da N grubu, İspanya'da Equipo 57, Yugoslavya'da Yeni Akımlar ve nihayet ABD'de Op Art, doğrudan kinetizmin ve Vasarely'nin yapıtının içinden çıkmıştır.

Şövale resminin ölümü konusunda Vasarely'e itiraz edilebilir. Anaörneklerini, sanatın bu biçimine (şövale resmi) kendini adadığı yıllarda yaratabildiği öne sürülebilir. Ama gerçekten, bizce de ileride şövale resminin yerini toplumsala daha doğrudan uyan, toplumsalı daha doğrudan saran bir sanatın alması gerekse de, şövale resmi her zaman ressamın bir çeşit "el egzersisleri"ne yarayabilir, sanatçının güncesi olabilir. Şövale resmi o zaman bir amaç değil, araç olur.

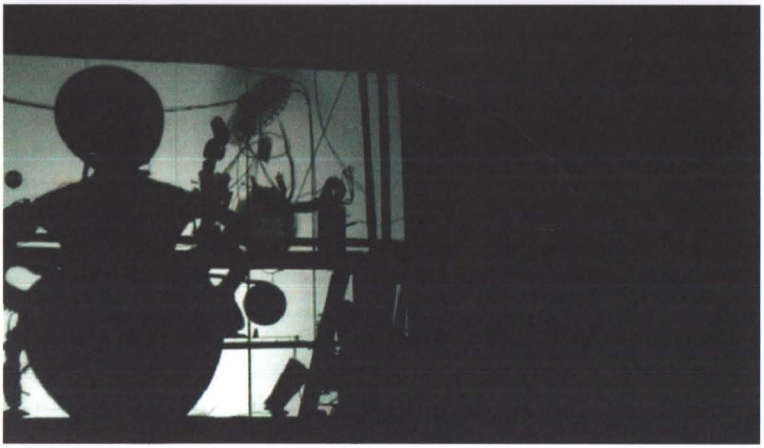
Buna karşılık, Vasarely'nin geometrik ifadesinin bir küp ve paralelyüz mimarisine uygun olacağı kesin değil. Meksika Üniversite Sitesi'nde, düz köşeli işlevci bir mimari üzerinde aşırı Ekspresyonist ve Barok duvar resimleri görülür. Bu Meksikalı örnek, ancak zıtlıklarla canlı kılınabilecek bir sentez gerçeğine belki daha yakındır. Ama Vasarely, "Sanırım sanatçı yalnızlık evresini aştı. Artık sadece gruplar, ekipler bir şey yaratabilir; bilim adamları, teknisyenler ve mühendislerin işbirliği, yapıtın ilk koşulu olacaktır. Arayışları somutlaştırmak için, resim dışı çevrelerle ilişkiler gittikçe çoğaltılıyor" diye geleceğe yatırımda bulunduğunda, onu ancak onaylayabiliriz.

Nicolas Schoffer'in potresi

Nicolas Schoffer bir sanatçı-mühendis midir, yoksa bir mühendis-sanatçı mı? Kule maketlerini andıran ve kimi durumlarda saydam gökdelenlere dönüşen madeni yapıları, heykel midir, mimari mi? O devingen, elektrikli ve ses çıkaran büyük makine, tam olarak nedir?

Bu aslında en iddialı çağdaş yapıttır, aynı anda hem heykel, hem mimari, bilim ve sanat, renk ve müzik, şehircilik ve kibernetik, kısaca sihirli taş ve yeni bir dünyanın kavşağı olmak isteyen yapıttır.

1912'de Macaristan'da, Kalosca'da doğan Nicolas Schoffer, önce klasik bir eğitim alır. Budapeşte Güzel Sanatlar Okulu'nda, sonra 1937-1939 döneminde Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda. Savaşın hemen bitiminde tanıştığımızda, bir lirik soyut ressamdı. Daha önce Ekspresyonist ve neredeyse Gerçeküstücü devrelerden geçmişti. 1948'den 1950 yılına dek, giderek üslup değiştirdi, Mondrian'ın etkisiyle daha az ressam, daha çok heykelci olmaya başladı. Schoffer, 1950'de ilk kez Henry Perlstein adlı bir mühendisle birlikte bir "spasiodinamik" (Schoffer'in yarattığı bir sözcük) elektrikli duvar saati yaptı. Bu yapıttan sonra, artık yolunu bulmuştu. Bulduğu yolu sürekli derinleştirip büyütecekti, çünkü Michel



Seuphor'un dediği gibi, «bütün sanatları heykelin içine sokmak" istiyordu.

Schoffer'in giriştiği yol, kaba hatlarıyla, resimde Delaunay ve Mondrian, heykelde Gabo ve Pevsner tarafından çizilmişti. "İskeleli" yapıları Jean Gorin'inkileri andırıyordu. Ama Schoffer, çok çabuk, Gabo ve Pevsner'in yapıtlarında bile heykeli mimariye eşlik eden bir sanata dönüştüren zinciri kırar. Schoffer, 1955'te, Saint-Cloud parkındaki Uluslararası Bina ve Bayındırlık İşleri Sergisi için, elli metre yüksekliğinde, özelliklerinden biri kendi müziğini yayımlamak olup aynı zamanda mimari sayılan bir heykel gerçekleştiriyordu. Pierre Henry, kulenin iskelelerindeki çelik borulara vuruşlarını kayda alarak on iki band dolduruyordu; onların bileşimini ve dağılımını ise yapı dibine yerleştirilmiş bir elektronik beyin üstleniyordu. Elektronik beyni Philips şirketinin danışman mühendisi Jacques Bureau tasarlamıştı. Elektronik, artık heykelci Schoffer'in önemli ölçüde yararlanacağı malzemelerden biriydi. Heykellerini bileşik biçimler dinamizminden devingen biçimler dinamizmine geçirmek isteyip "kibernetikleştirmeyi" düşünmez miydi? 1956'da Schoffer, Philips mühendislerinden François Terny'nin yardımıyla ilk kibernetik heykeli yapıyor, ona CYSP I adını takıp, 28 Mayıs'ta "Şiir gecesi" vesilesiyle Sarah Bernhardt tiyatrosunda tanıtıyordu. Kaidesi içine gizli elektronik beyin sayesinde kanatlarını hareket ettirip ışığa ve sese tepki gösteren bu heykel, Maurice Béjart topluluğunda "dansör" oldu. Maurice Béjart 1956'te onun için bir bale tasarladı ve bu bale Marsilya'daki ilk Avangard Sanat Festivali'nde, Le Corbusier Oturma Üniversitesi'nin damında izleyiciye sunuldu. Nicolas Schoffer, daha sonra hiçbir çılgınlık önünde gerilemeyen bir tutarlılık ve mantıkla, özellikle kibernetik

gösteriler için düşünülmüş bir tiyatro maketi tasarladı. Bu yuvarlak tiyatronun iki hareketi vardı: tiyatro ortasındaki platoya oturtulmuş izleyicilerin hareketi ve izleyicilerin çevresini saran, üzerine bir işitsel-görsel gösterinin yansıtıldığı halkanın hareketi.

Görüldüğü gibi, Nicolas Schoffer tümüyle mimariye geçmişti. Yine 1956'da Paris'te Bayındırlık İşleri Salonu'nda, Philips ve Saint-Gobain şirketleriyle ortaklaşa "görünmez duvarlı ev"i gerçekleştiriyordu. Bu kez maket olarak değil, gerçek boyutlarda.

Schoffer, kendini teknolojiye ve mimariye kaptırdıktan sonra resimde karar kıldı.

1956-1957 kışında, atölyesinin duvarlarında, projektör önünde dönen heykelinin gölgelerini farketti. Projektör önüne renkli kağıtlar yerleştirdi, merceğin odaksal mesafesini değiştirdi, böylece soyut ışık "baleleri" elde etti. Bu keşiften sonra, renkli peçeler ardına yerleştirilmiş hareketli heykellerin oluşturduğu "resimler"i yarısaydam bir perdeye düşürecek sistemi geliştirdi. Perdedeki görüntüler, heykelleri değişime uğratacaktı, tek parça levhaların yerini delinmiş çelik kafesler, kısmen oyuk, çelik ve alüminyum levhalar alacaktı. 1960'ta Yeni Gerçekler Salonu'nda tanıtılan Kronos 1, hem ışık dinamizmi ile ilgili, hem zamanı biçimlendirmeyle ilgili sorunlar ortaya atıyordu. Gerçekten de zaman, heykelcinin yeni malzemelerinden biri haline geliyor, heykelci onu biçimlendirmeyi, yapılaştırmayı tasarlıyordu. "Spasiodinamizm", ardından "Kronodinamizm" geliyordu. Zamanı maddeleştirmek, ona bir mimari kazandırmak isterken, fırçasız ve resimsiz "ressam" Schoffer, müziğe varır. Zaten aynı yıl, yine Philips şirketi mühendislerinin işbirliğiyle, bir "ışıklı müzik" aleti diye tanımlayabileceğimiz "Müziskop"u tanıtıyordu. Bu alet, tuşları ses vermeyip bir perde üzerine ışıklı görüntüler yansıtan, onları bileştiren vb. bir çeşit armoniyumdur.

1961'de Liège belediyesi, Schoffer'e, Palais des Congrès'nin camlı cephesine devingen ışıklı resimler düşürebilecek, elli iki metre yükseklikte bir kibernetik kule ısmarlıyordu. Her zamanki gibi bir tarihsel canlandırma yerine ilk kez bir gösterinin yaratısı olacak bu "Işık ve Ses" uygulaması için Schoffer, 1957'de New York garında lüminodinamik (ışık-dinamik) gösterimlerle gerçekleştirdiği ışıklı, müzikli gösteriden, hem de "Müziskop"tan esinlenir.

Kulenin dik çatısına otuz üç döner dingil çakılıdır, motorlar bu dingilleri farklı hızlarla döndürür ve parlatılmış alüminyumdan altmış dört ayna-levhayla, kanadı farklı biçimlerde çalıştırır. Guy Habasque şöyle yazar: "Bu levhalar ve kanatlar, ışıklı ışınlar yansıtır ve onları, sürekli devinimleri sayesinde, inanılmaz bir bağdaşım çeşitliliğiyle her yöne yayarlar. Gece, rengarenk ışıldaklar, bu canlılığı

pekiştirir, upuzun düşey bir ışık kuleyi gökyüzüne uzatır. Bir elektronik beyin, belli araçların (ses için mikrofonlar, ışık için fotoelektrik hücreler, nemölçer, barometre vb.) verdiği ve kendisine nerdeyse organik bir duyarlılık sağlayan bilgilere dayanarak, çeşitli efektlerin sırasını ve dağılımını ayarlar, aynı zamanda genç müzisyen Henri Pousseur'ün bestelediği on iki müzik parçasının ses bileşimini düzenler. Bu bileşimler bandlara kaydedildiğinde hemen her keresinde yeni bir müzik ortaya çıkar."

Bu yeni mimari yapı, aynı zamanda sanatların bileşiminin en ileri örneklerinden biriydi ve Schoffer'i 1961-1962 kışında mimariden şehirciliğe geçmeye, mimari-heykel-gösteri ve kibemetik düşüncelerinin birleştiği bir yeni kentler kavramını incelemeye itti.

Schoffer, şu ilkeden yola çıktı: konut, rahatlama ve dikkatin gevşemesi olmakla birlikte aynı zamanda fonksiyonel (işlevsel) alışveriş, dikkatin yoğunlaşması ve kasılma demektir. Bu düşünceye uygun olarak, kentin oturulacak bölümünü yatay ve dağılmış, kentin çalışma bölümünü düşey ve yoğunlaşmış olarak düzenledi. Schoffer'in kentsel sisteminde, mekânsal şehircilik yalnızca kentin iş, ticaret, çalışma bölgesine uygulanıyordu. Ama onu kesinlikle Babil kulesivari düşünüyor, önemli merkezler için bin, bin beş yüz metre yükseklikler düşünmekten çekinmiyordu. Uluslararası ya da uluslarüstü merkezler, üniversite merkezleri, bilimsel araştırma merkezleri vb., on bin ile otuz bin arası insan barındırabilecekti.

On ile otuz metre arası yükseklikte kazıklar üzerine kurulmuş, şerit halinde uzanan dinlenme siteleri yalnızca iki seviyeli olacaktı. Böylece siteler, büyük bir alan, ama yerde çok az arazi kaplayacaktı, çünkü toprak, kazıklar sayesinde hemen hemen tümüyle boş bırakılmış olacaktı. Bu toprak, rahatlıkla tarım, otlatma, trafik, bahçeler, hatta ormanlar için kullanılabilecekti, zira Schoffer'in otuz metre yükseğe kurulmuş çizgisel kenti altında en yüksek ağaçlar barınabilirdi.

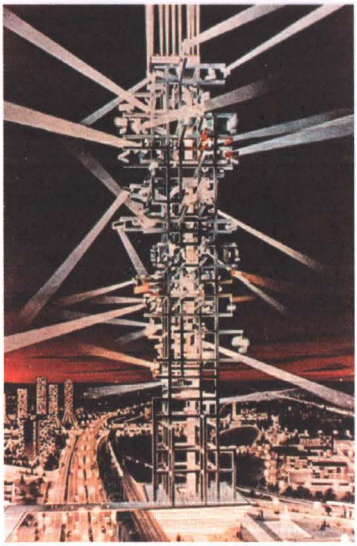
Schoffer, buna karşılık, düşey siteleri için dikgenden eğriye, memeden yumurtaya uzanan çok zengin bir dizi biçim kullanır. Mimari, yine bir gösteri gibi düşünülmüştür. Kulelerin kanatları kimi zaman renkli görüntüler yansıtır, kimi zaman cepheler dev ekranlar oluverir.

1962'de Schoffer yeni bir evreye, sanat yapıtının sanayileştirilmesi evresine girer.

Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde "Nesne" sergisinde gösterilen Işık-Duvar, ışık-dinamik gösterimleri ve bir sanayileştirme girişimiydi. Işık-Duvar, televizyon ekranı boyutunda ya da su barajı boyutunda işitsel-görsel bir gösteri sunma olanağı sağlayabilir. Bir mıknatıslı şerit, görüntülerin ritmini ve hareketlerini yönetebilir, onları bir müzik partisyonunun uyum kurallarına



Nicolas Schöffer *Chronos 10* 1978.



Nicolas Schöffer, *But the loss of so many lives*, 1954.

uydurabilir. Işık-Duvar'daki partisyonun bestecisi Pierre Boulez'di. Bu arada, Schoffer'in, yapıtına hep birinci sınıf kişileri ortak edebildiğine dikkati çekmeli. Philips şirketinin en iyi mühendisleri Schoffer'in araştırmalarını izlemiş, onlara katılmıştır. Boulez, Henri Pousseur, Pierre Henry, heykelleri için müzikler bestelemiş, Maurice Béjart, Schoffer'in robot-heykeli için bir bale yaratmıştır. Claude Lelouche ve Jacques Brissot, yapıtı üzerine ya da yapıtından kaynaklanan filmler gerçekleştirmiştir. Aynı şekilde mimari ve şehircilik alanında da Schoffer en iyi çağdaş prospektif (geleceğe yönelik) mimarlarla (Yona Friedman, Paul Maymont, Walter Jonas, vb.) birleşip, 1965 Mayısında G.I.A.P.'ı (Uluslarası prospektif mimari grubu) kurar.

1967'de, "yirmi yıl sonra, Paris" konulu Paris-Match sayısı, dört renkli sayfasını "Schoffer Kulesi" diye adlandırdığı olaya ayırır.

Şunları okuyorduk dergide: "Yeni Paris için resmen incelenen bütün projeler içinde en devasa olanı, 347 m. yükseklikteki kule, Paris-Saint Germain otoyolunun kenarında, Défense'ın 2 km. ötesine kurulacak. Eiffel kulesi nasıl hala Paris'in simgesiyse, bu kule de 1990 yılındaki başkentin simgesi olacak. Heykelışık'ın babası Nicolas Schoffer'in tasarladığı, planları ilk kez dergimizde gösterilen bu kule, bir kibemetik "devingen cisim" olacak, nemölçerler, termometreler, ısıölçerler, fotoelektrik hücreler, yelölçerler ve mikrofonlar aracılığıyla

bilgisayara verilen ritme ayak uyduracak parıltılarla, çokrenkli flaşlarla ışıldayacak. Kulenin paslanmaz çelikten çatısına 3226 adet mavi, kırmızı, sarı, turuncu, mor, beyaz ışıldak ve 2 bin adet elektronik flaş çakılacak. 40 m^2'lik 330 döner aynayla 32 harelenen pervane, Paris-Nord'a inen hipersonik uçaklara yol gösteren ışıkları yansıtıp çoğaltacak. Aynı anda 15 bin kişinin ziyaret edebileceği Schoffer kulesinin maliyeti, 70 milyon frank."

1954'de Saint-Cloud parkındaki ilk kulesinden, bu yeni Paris'in simgesi, geleceğin kulesine, Nicolas Schoffer'in birkaç yılda attığı adım olağanüstüdür.

Sakin bir iyimserlik, hiçbir şeyin yıldırmadığı bir sabır, ender bir ikna gücüyle Nicolas Schoffer, yirmi yıldan az bir zamanda ütopyadan icraata geçmeyi, sanatçının diğer teknisyenler arasında bir teknisyen, sanat yapıtının da lüks değil bir gereksinim olduğunu düşündürmeyi başardı. Marchiori, Fransa'da Çağdaş Heykel kitabında övdüğü Schoffer'in yapıtıyla ilgili, "bir çeşit oyun ve bilimsel parodi anlayışı" diye yazar. Oyun söz konusu olduğu doğru tabii, gösteri olduğuna göre; ama ben burada hiçbir parodi görmüyorum. Aksine, burada bilimin yüceltilmesi, "teknolojinin şiirselliği" diye adlandırabileceğimiz bir şey söz konusudur.

"Bir uygarlık bir sanata sahip olduğunu, ancak bu sanat her yere gire-biliyorsa, varlığını en basit yapıtlarda hissettiriyorsa iddia edebilir."

VIOLLET-LE-DUC.

Sanat ve toplum

Bugün, toplumsal yaşamın çağdaş sanatı özümlenmesini savunan bir akım giderek yaygınlaşıyor. Romantik devirden bu yana kitleden kopuk olan sanatçı, gerek büyük mimari birimlerde varlığını kabul ettirerek, gerek işlevsel nesneler çizerek yeniden diyalog kurmaya çalışıyor bugün. Böylece büyük yerleşim merkezlerinde bazen, estetik işlevleri yanı sıra çeşme ya da çocuklar için oyun alanı işlevi gören soyut heykeller görebiliyoruz. Ressamlar ve heykelciler, böylece, kimi mimarlarla sıkı bir ortak çalışmaya girişip, sanatların tam sentezi içinde, yapının ilk biçimini birlikte tasarlamaya kadar gidiyorlar. Örnekler ender ama yok değil.

Yine altmış yıllarında, Paris ve NewYork'ta çağdaş ressamlarla heykelcilerin gerçekleştirdiği mobilya, mücevher, kürk, yer halısı, kab kaçak, ayaklı fener vb. sergileri görebildik.

Ne olursa olsun bugün yeni bir olgu: en öncü sanat hızla gündelik yaşam içine giriyor. Bunun en iyi örneği Op Art'tır. En üst derecede soyut, bilimsel, izleyiciye ödün vermez bir sanat olan Op Art, her şeye karşın iki üç yılda haute couture'den afişlere, modayı altüst etti.

Plastik sanatlar alanında belki bir çeşit dönüşüm gerçekleşmektedir. Galerilere, müzelere ve resim meraklısının bürosuna kapatılmış sanat yapıtları, topluma ve yaşama açılmak için, belki vurgunculuk devrinden, özel koleksiyon ya da müze koleksiyonu devrinden kurtulmakta; sadece birkaç anlayanın seyrine yönelik edilgin sanat yapıtlarıyken, toplum için etkin sanat yapıtları olma eğilimindeler.

Böyle bir yaklaşımın getireceği kimi sorunlardan az ilerde söz edeceğiz. Ama okuru şimdiden, ressamlar, heykelciler ve mimarlar arasında basit bir yardımlaşmadan öteye gitmeyen, sanatların sözümona birleşmesine karşı uyarmak isterdik. Böyle durumlarda sanatçının görevi genellikle, mimarların hatalarını düzeltmek, o hataları elinden geldiğince örtmektir. Tatsız bir mimari için bir kat badanadan iyi cila yoktur oysa. Tabii bu, sanatların sahte birleşmesidir; en fazla dekorasyondur, ki dekorasyon, sanatların gerçek birleşmesinin tam karşıtıdır. Üstelik genellikle başvurulan sanatçılar, tablolarını duvarda büyüt-

mekle yetinen şövale ressamlarıdır. Oysa sanatların birleşimi, her şeyden önce şövale resminin uyuşmazlığı, hüküm giyişi ve elenmesidir.

Burjuva icadı şövale resmi, tıpkı eski prensesler gibi evlerinde sanatçı yapıtları, ama ufak boyda sanatçı yapıtları bulundurmak isteyen zenginlerin gereksinimini karşıladı; aynı zamanda da, karalanmış güncelerini toplumun suratına fırlatan lânetlenmiş sanatçıların dışavurumu oldu.

Sonra, ressamlar, artık toplum kendilerine sırt çevirmediğinde dahi, sadece günce üretir oldular. Salonlar ve müzeler için seri halde günceler üretmeye koyuldular. Tuhaf teşhircilik! Daha da ötesi, özel olarak müzeler için günceler yapmaya gayret gösterdiler. Çağdaş ressamların çoğu, müzelere iş yetiştiren ressamlar. Sanatçının müzeler için çalışması gerçekten sanat tarihindeki en büyük yanılgıdır. Bir yüzyıldır toplumun sırt çevirdiği sanatçılar, şimdi kendileri mi topluma sırt çeviriyor?

Ama bu işler değişecek gibi görünür. Çok genç sanatçılarda, daha önce sözünü ettiğimiz o basit mimariye uyumdan çok daha büyük bir birleşme isteği seçilebilir. Onlar, sanatın etkin olmasını, sanatın bir gösteri olmasını istiyorlar.

Homo Ludens Sanatı

Öyle görünüyor ki, başladığı söylenilen "eğlence uygarlığı"na bir homo ludens sanatı yanıt veriyor. Gerçekten, New York'ta olduğu kadar Paris'te, Londra'da olduğu kadar Tokyo'da, Roma'da olduğu kadar Buenos Aires'te, genç sanatçılar, çoğunluk resmin ya da heykelin geleneksel verileri dışına çıkan, gösteri sanatıyla plastik sanatların bir çeşit sentezine varan bir "oyun-sanat", bir "gösteri-sanat" öneriyorlar.

Sanat her zaman ağırbaşlıydı. Homo faber'i, eğlenceden çok kasvetli düşünme arzusu uyandıran bir heykel ve resim sanatı yanıtlıyordu. Matrağa özellikle düşkün 1900'ün akademik ressamları dışında, sanatçıların, doğrusunu isterseniz, hüzünlü, hatta bazen ürkünç, karanlık, saplantılı bir sanatları vardı. Yeryüzünün en önemli müzelerinde asılı sayısız işkence, tecavüz, cinayet sahnelerini düşünelim.

Sanat, İzlenimcilik'le birlikte zarafeti, orman bitkilerini, kır kahvelerini ve hasır şapkaları keşfetti. Çağdaş sanat gülümsemeye başlıyordu. Ama oyuna henüz sıra gelmemişti. Oyun, ancak Dadacı nesnelerle, Gerçeküstücü resimlerle devreye girdi. O dönem sanatçı, şaşırtmaya, insanı çevresinden uzaklaştırmaya çalıştı. Gertrude Stein'ın Miro'yla ilgili "soyut Mickey Mouse" terimini kullanması raslantı değildir. Miro'nun resmi gerçekten Greco'nun fırtınalı göklerinden çok, çizgi roman resmine yakındır. Calder, heykeli hareket ettirdiğinde heykel

sanatına ilk kez eğlence kavramını sokuyordu. Sirk'te Calder, hareketle gösteri düşüncesini birleştiriyordu.

Sanatçılar bize (kimi zaman bilmeden), yarınki kollektif sanatın ilkörneklerini sunarlar. Cézanne, Provence manzaraları yaparken, sanatından, kübizmin ve yüzyılın ilk yarısının bütün mimari estetiğinin çıkacağını düşünmekten uzaktı. Genç çağdaş sanatçılar, daha az bilinçsizce, ama buluşlarının tam nereye varacağını bilmeden, yeni kentlerin ve daha da çok, gelecekteki tatil kentlerinin gereksinecekleri "gösteri-sanat"a el atıyorlar.Martial Raysse'ın, esinini Akdeniz plajlarından, süpermarketlerden, reklam neonlarından alması raslantı değildir. Nesline ayna tutmaktadır. Nasıl Renoir Moulin de la Galette'teki dünyayı, Toulouse Lautrec sirk, kafe-konser ve genelev dünyasını betimlemişse, Martial Raysse da kendi neslinin dünyasını çağın malzemeleriyle betimliyor.

Second Empire sanatçıları nasıl hasır şapkalardan, kır kahvelerinden, çimenler üzerinde yemeklerden ilham almışlarsa, bu reklam, kapak kızları, sinema, Coca-Cola şişeleri vb. dünyasında yaşayan sanatçıların da Times Square ya da Picadilly Circus neonlarının olağanüstü plastik gösterisinden, afişler yapıştırılmış tahta perdelerden, alışveriş merkezlerindeki rengârenk eşya yığınlarından esinlenebileceği kabullenilmedikçe, çağdaş sanatın bütün bir kesiminden hiçbir şey anlaşılamaz.

Eğlencenin giderek çalışmaktan daha fazla yer tuttuğu çağdaş toplumda, bu değişimin bilincindeki sanatçıların bize önerdikleri, sanatı sevip sevmememize, onun var olmasına, giderek gelişmesine, kaçınılmaz şekilde giderek daha büyük ilgiyle karşılanmasına engel olmayacak. Şimdiden vitrin düzenleyicileri, terziler, sinemacılar (özellikle Pierrot le Fou'da Godard, Polly Magoo'da William Klein) bu sanata sarılmış durumda.

Zaten bu "gösteri-sanat"ın hem soyut, hem figüratif sanatları etkilemesi anlamlıdır.

Soyut sanat alanında her şey devinim kavramıyla başladı. Calder'in devingen cisimlerinden, Nicolas Schoffer'in renkli ışıklar yansıtan yontularından, Vasarely'nin kinetik resimlerinden bu yana, soyut sanat toplumsal sanat olu vermek için şövale resminden kurtuldu. Bu sanatın, moda ve reklam dünyasını nasıl hemen allak bullak ettiği biliniyor. Görsel Sanat Araştırmaları Grubu, "oyun" ve "gösteri" alanında kararlılıkla daha ileri gitti, birçok kez, özellikle 1963 ve 1965 Paris Bienalleri'nde, izleyicinin katılmasını şart koşan düşsü bir evren yaratabilmiş aynalı labirent salonlar, çeşitli mekanik nesneler üretti. Bu salonların Luna Park boyutunda bir elektrikli bilardo olduğu söylenebilirdi ama elektrikli bilardo, zaten, çağımızın pek çok genci ve yetişkini için en önemli birkaç oyuncaktan biridir.

Figüratif alanda, homo ludens sanatının serüveni Paris'te önce yeni gerçekçilik grubunda somutlaştı.

Parisli ve Amerikalı sanatçıların o zamanlar birbirleriyle hiç ilişkileri olmamasına karşın, New York'ta aynı tarihlerde aynı olgu gerçekleşiyordu. 1958'de Rauschenberg ve Jasper Johns, "combine paintings" yaratıyordu. Bunlar saman doldurulmuş tavuktan Coca-Cola şişesine kadar çeşitli nesnelerin bir çeşit kolajlarıydı. Bu arada Chamberlain, farklı renkte araba saclarını birbirine ekleyerek heykeller yapıyordu. Bir süre sonra Claes Oldenburg, buzdolabı ve lokanta reklamında kullanılan alçıdan yiyecekler sergileyecek, Segal, önemli şahsiyetlerin alçı kalıplarını çıkaracaktı.

Bu ifadeyi (Pop Art), daha da sivri "oyun-sanat" biçimleri yanıtladı: çevreleme, happening, modern dans gösterileri. Çevreleme (environnement), bir umumi yeri bir ya da birçok sanatçı eliyle tümden değiştirmeye dayanır. Burada artık söz konusu olan, sanatçının yeteneğini, bir ya da yalıtılmış birçok resmi sergilemek değil, çok daha bütünsel bir sanat yaratmak, galeriden daha büyük bir umumi yeri, örneğin bir mahalleyi ya da kenti değiştirmektir. Happening'e gelince o, amacı izleyicinin "dram"a katılmasını sağlamak olan bir gösteri, Sade ve Freud'ün gözden geçirdiği Commedia dell'arte'yi anımsatan doğaçlama gösteridir. Happening, profesyonel yönetmenleri önemli ölçüde etkilemiştir. Happening'ler olmasaydı, Fellini'nin Sekiz Buçuk Sonrası filmleri ya da Peter Brook'un Marat Sade'ı daha farklı olurdu.

1962'de Amsterdam Stedernijk müzesinde Martial Raysse, bir "çevresellik" düşünüyor, orada canının çektiği her şeyi, güneşi, denizi, mayolu kadınları, plajlardaki renkli plastik eşyaları yeniden yaratıyordu. Bu bildiri-sergiden Raynaud'nun tertemiz "çevresellik"lerine, oyun-sanat şaşırtıcı derecede gelişti. Büyük dönemlerini, 1965'te Buenos Aires'te, İnstituto di Tella'daki, ziyaretçilerin kapitone koridorlarda yumuşak zemin üzerinde yürüdükleri, konfeti yağmuruna tutuldukları, kapalı devre televizyon izledikleri, Marta Minujin ve Ruben Santantonin'in gerçekleştirdiği Menesunda'sıyla yaşadı. Ya da Stockholm Çağdaş Sanat Müzesi önünde Tinguely, Niki de Saint-Phalle ve Ultveld'in yaptığı yirmi üç metrelik, barı, sahte resim sergisi vb. olan içi oyuk dev kadın Nano'yla.

ABD'de "hazırlanmış piyanolar"ıyla pek tanınan besteci John Cage, oyun-sanat alanında çok önemli bir rol oynadı. Robert Rauschenberg'i o keşfetmedi mi? Happening'lerin yaratıcısı Allan Kaprow'un hocası olmadı mı? Merce Cunningham balelerinin müzik direktörü değil miydi? Birleşik Devletler'de Merce Cunnigham, Arjantin'de Graciela Martinez, oyun-sanatla baleyi yenilediler. Tıpkı Paris'te Crazy Horse Saloon striptizleri Op Art ve Pop'la tümden değiştiği gibi,

Parisli terzi Paco Rabanne'ın, fotoğraftaki «mekanik sanat"tan esinlenmiş bir "mec art" modası yarattığı gibi, Saint-Tropez'de Voom Voom'un, renklerin, seslerin, ışığın ve hareketin birbirine uyduğu bir hava yaratması için Nicolas Schoffer'e başvurduğu gibi. Happening gibi psikodramanın eski numaralarını kullanan "sinema-gerçek" ya da televizyonda "kamera-gerçek" arayışlarından da söz edebiliriz. Ama bu kadarıyla da anlaşılabilir ki tüm bu raslantılar, genellikle bir üslubun doğuşu dedikleri şeydir. Eğlencenin ve oyunun mutlu kıyılarına yanaşan yeni Batılı insanın yeni üslubunun doğuşu.

Sanat ve makine

1965'te Bordeaux Sigma Festivali'nde, Michel Philippot'un "deneysel müzikler", Nicolas Schoffer'in sanat ve kibernetik, Abraham Moles'un Teknolojinin sanat ve çağdaş düşünce üzerindeki etkisi, Michel Ragon'un Porspektif ve Mimari adlı konuşmalarından büyük bir düşünce belirdi. Düşünce şuydu: sanatın geleceği elektronik makinelere bağımlı mı olacak? Sanatı makineler mi değiştirecek? Makinelerle birlikte yeni bir kitle sanatı doğacak mı? Daha başka ve daha basit bir deyişle, sanatın gelecekte hala sanatçılara gereksinimi olacak mı, kibernetik hem verim hem fiyat açısından zor rekabet edilebilir bir sanat yaratamaz mı? Büyük ölçüde zanaat evresinde kalmış sanat, sanayi dönemine geçebilecek mi?

Aslında, bütün bunlar uzun süredir konuşuluyordu, ayrıca düşünen robotlar üzerine kurulan düşler hala bitmiş değil. Ama her şeye rağmen, 1965'ten beri her yıl yinelenen bu avangard sanat festivalinde, bir bilinçlenme gerçekleşmiş görünüyor: ilk kez düşüncenin ve sanatın bütün alanlarında ciddi ciddi, sanatın bir müze sanatı olmaktan kurtulup bir tüketim, bir kitle sanatı olup olmayacağı soruldu.

Teknolojinin sanatları değiştirdiğine kuşku yok, bu olgu resim alanında henüz çok duyulmasa da. Teknolojinin yeni sanatlar yarattığı rahatça tartışılabilir, sinema, radyo ve televizyon, teknolojik kitle sanatları olsa da.

Abraham Moles soruyu açık seçik ortaya koydu: "Her şeyin yeniden tartışıldığı, araştırıldığı, denendiği uzun bir dönemin sonunda mıyız ve bu dönem, -iyice ileri gidersek- sanatsal biçimin mutlak bir yıkımıyla mı sonuçlandı?"

"Sanatçı artık eser yaratmıyor, eser yaratacak düşünceler yaratıyor" diyor Moles. Ve ekliyor: "Artık sanat eserleri olmayacak mı? Bugünkü toplumda sanat eseri, belki, nadiratı ölçü kabul eden eski bir toplumun tarihsel kalıntısıdır."

İşte, nadirat, yani yüksek fiyat, yani bugünkü tüm sanat ticareti, yeniden tartışma konusu ediliyor. Gerçekten herkesin tasarlayabileceği, vurguncu

heveslere yem olmaktan kurtulacak bir geleceğin sanatı uğruna. Kibernetik, sanat yapıtlarının suni yaratısı sorununu ortaya atarak yeni ufuklar açıyor. Makineye Rubens ya da Paul Klee'yle yarıştırılacak yapıtlar yaptırmak yanlış görünüyor ama bir başka sanat, «makinelerin ruhuna" daha yakın bir sanat var olabilir. Vasarely'nin ve kibernetiklerin çoğunun yapıtları, sanatçıların gerekli tüm bilgileri vereceği bir makine tarafından gerçekleştirilebilirmiş gibi görünüyor. Bugün pek çok çağdaş heykelci, birer maket gerçekleştirip yapıtlarını zanaatçılara yaptırmıyorlar mı?

Baştan aşağı makinelerce bestelenmiş müzik eserleri biliyoruz. Bunlar Boulez'in yapıtlarındaki duyarlılığa erişemiyorlar kuşkusuz ama çoğu ticari bestecinin yapıtlarından daha ilginçler. Tinguely, Taşist resimler yapan makinesini icat ettiğinde Jackson Pollock'a rakip olmayı beceremedi, ama makinesi, galerilerde sergi açan pek çok sözde sanatçı kadar başarılıydı. Bordeaux'da, elimize biri bir şairin, diğeri bir makinenin yazdığı iki şiir tutuşturdular. Birinin diğerinden daha iyi olduğunu söylemek gerçekten güçtü. Kısaca, emin olduğumuz bir şey var ve bu bizi bayağı düşündürmelidir: makineler şimdiden vasat sanat yapabilecek durumdalar. Bu olgu sanat çevresinden sanatla geçinen kişilerin büyük çoğunluğunu temizler.

Ama makine daha iyisini, yani en büyük sanatçılar kadar iyisini yapabilir mi? Hattâ onları aşabilir mi? Konkret (somut) müzik uzmanı olduğu gibi, Fransız kibernetik uzmanı da olan Abraham Moles, çok kesin konuşuyor: "Makine, bugün kötü yaptığını yarın iyi yapacaktır, bu kaçınılmaz bir gelişme, artık üzerinde düşünmenin zamanıdır."

"Sanatçı, bilgisayar-orkestra, romancı-kalbur makinesi ve elektronik-besteci çağına nasıl katılacak?" diyor Abraham Moles. "Bu istila çok kurnazlıkla gerçekleştirilmiştir: suni orkestra, bir büyük plak şirketince müzisyenlerin insani taleplerine karşı bir gizli silah gibi yaratılmıştır, algoritmalı şiirler reklam sloganları uyduranlar tarafından kullanılmaktadır, kumaş imalatçılarınca geliştirilmişlerdir, ilk bileşimci sanat yapıtları ticari şirketlerce kabul salonlarını döşemek üzere satın alınmıştır."

Müzikte Barbaud, Xenakis, Berio, heykel ve yansıtılmış ışık-resimde Schoffer, makinelerle "ortaklaşa" yapıtlar gerçekleştirdi. Ama bu kadarla yetinilmeyecek gibi görünüyor. Bordeaux Sigma Festivali'nde İkinci Şans ödülü, bir kitle jürisi uğruna aydın jüri geleneğini bozuyordu. Düzenleyicilerin düşüncesinde İkinci Şans ödülü, bugüne kadar aydınların ve kültürlülerin dar çevreleriyle sınırlı kalmış edebiyat yaşamına, okuyan kitleyi katmayı başaracak bir hareketin çıkış noktası olmalıydı.

2000 yılında Goncourt Ödülü jürisi bir elektronik makine mi olacak? Bu çok

olası. Dâhiyane bir yapıt karşısında, çok satan şarkıları seçmekle görevli Amerikan makinenin Hamlet için verdiği "Hiçbir geleceği yok" yargısına benzer bir yargıda mı bulunacak? Bu da olası. Ama Goncourt'ların insanlardan oluşmuş jürisi de, aynı şekilde, pek çok büyük yetenekte romanı vasat romanlar uğruna reddetti. Hem bu Amerikan makinesi belki şarkıdan anlıyor da Shakespeare'den anlamıyordu. James Joyce'un yapıtlarını müzik prodüktörü Edie Barclay'in yargısına sunmak hiç akla gelir mi? Bu durumda makine, insandan üstün görünmese de, insanın altında da görünmedi. Zaten insandan üstün olduğu bir alan var: hesaplama hızı. Ve bu, mimarinin ilerlemesine önemli katkıda bulunabilir. Eğer elektronik makineler hesaplamasaydı bugün kimi biçimler ve yapılar tasarlanmış olamazdı. Mühendisler bugün sık sık Londra'ya gidiyor. Profesör Makowski'nin makineleri, orada, mühendislerin sezinlediği ama insan beyinleriyle asla çözemeyeceği biçimleri hesaplayabiliyorlar. Kısaca elektronik beyin değerli bir çalışma arkadaşı, bir süperbeyindir, ama bir şey tasarlayabilmekten aciz bir süperbeyin. İnceler, geri çevirir, doğrular. Makine, salt teknolojik yapıtlar gerçekleştirebilse de, henüz laboratuvar yapıtları yaratamaz. Uygulamacıların yerini rahatça doldurabilir, ama araştırma yapanlarınkini değil. Araştırmacılara önemli ölçüde yardım edebilir. Makine, sözcükleri Cendrars da seçse, vasat bir şair de seçse, aynı şiiri yazacak noktada değil henüz. Kendi başına taklitler yapabilir ama ilkörnekler yapamaz. Balzac üslubunda yazabilir, Bach üslubuyla beste yapabilir, ama bunun için önce bir Balzac ve bir Bach gerekir. Hiçbir buluş yapmayıp, mevcut ilkörneklere dayanarak çalışmakla yetinen çoğu yazarın durumu zaten budur.

Makineler, takipçilerin, uyarlamacıların, kopyacıların tüm zanaatsal işini üstlenebileceğine göre, gelecekteki toplumda yalnızca dehası olan sanatçının, ilkörnek yaratıcısının yeri olacağı sonucunu mu çıkarmalıyız? Sanatçı çoğunluğu önünde tek yol kaldığı sonucuna mı varmalıyız: yeni üretim şekillerinin düzeyine yükselmek. Sanatçının, gelecekte, bugün tümüyle yabancı olduğu alanları, mimariyi, şehirciliği, mobilya yaratısıyla yaşamımızın tüm dekorunun yaratısını benimsemesi gerektiğini sık sık yineledik. Kibernetiğin gelişimi, bize bu benimseyişin zorunlu olacağını kanıtlıyor. Sanatçı, taksilerin geleceğine inanmak istememiş faytoncuların başına gelenleri yaşamak istemiyorsa eğer.

1964

Buhran sürüyor. Paris'te Daniel Cordier, galerisini kapatıp bir Açık Mektup'la New York'a göç etme nedenlerini açıklar.

Rauschenberg'e, Venedik Bienalinde Büyük Ödül.

İpousteguy'a, Venedik Bienalinde David Bright Ödülü.

Arp, Soulages Pasmore, Kelly, Saura ve Chillida: Carnegie Ödülü.

Alberto Burri'ye, Marzotto Büyük Ödülü. Pol Bury, Corneille, Wilfredo Lam ve Mack'a: Marzotto ikincilik Ödülleri.

Jean Bazaine'e: Ulusal Büyük Sanat Ödülü.

1963'de New York'ta büyük zafer kazanan Pop Art, 1964'te Paris'i istilâ eder. Mayıs Salonu Amerikan Pop sanatçılara kapılarını ardına kadar açar. Amerikalılar, Venedik'teki pavyonlarının Pop'un yaygınlığını gösterebilecek büyüklükte olmadığını görünce, Konsolosluk'u resim galerisine çevirmekte duraksamazlar. Amerikan pavyonunun sanat yöneticisi Salomon, ihtiyatsızca, sanat merkezi Paris'ten New York'a kaydığı için böyle bir girişimde bulunmak zorunda kaldıklarını söyler.

Çağdaş Sanat Müzesi'nde, "Gündelik Mitolojiler" sergisi (Rancillac, Télémanque, Monory, vb.).

Kenneth Noland'a, Cordoba Bienali Ödülü. Hard Edge, Denise-René galerisinde sergilenir. Paris'te, Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde, Görsel Sanat Araştırmaları grubunun büyük sergisi. Aralık ayında Denise-René galerisi "Devinim" teması üzerine on yıllık bir retrospektif düzenler. Op Art, Pop Art'a karşı öne sürülür.

Yeni figürasyona ilgi artar. Arjantinli Segui, hem Claude Bernard hem Jeanne Bucher galerilerindeki sergileriyle büyük coşku uyandırır. Lacloche galerisinde, Lebenstein, "canavarları"nı sergiler. Dubuffet, istemeden Okul başı olmuştur. Artık yalnız bir sanatçı değildir. Claude Bernard ve Jeanne Bucher galerileri birlikte Dubuffet'nin "L'Hourloupe" adlı son resimlerini, La Hune galerisi resimlendirilmiş kitaplarından bir seçme sergiler.

Hem Yeni Figurasyon hem Pop Art, yirmi beş yıllarının Belçikalı Gerçeküstücüsü René Magritte'i ön plana çıkarır.

Resmin "figüratif" eğilimini daha da arttırmak için L'Angelus'ün ressamı Millet diriltilir; Petit Palais'de bir Toulouse Lautrec retrospektifi düzenlenir. 1964,

Lautrec yılıdır. Lautrec'in bu başarısı 1900 zevkine dönüşe, modern style'in yeniden canlanışına denktir.

Çok sayıda "Naif" sergisi.

Temmuz: Jean Fautrier'nin ölümü.

Paris Çağdaş Sanat Müzesi'nde Franz Kline retrospektifi.

Galerie de France'ta Poliakoff ve Hartung sergileri.

Legendre ve Schoeller galerilerinde, Arnal'ın resim ve heykelleri.

Çok iyi iki heykel sergisi: Arnaud galerisinde Marta Pan ve A. Galerisinde Filolaos.

İki ilginç soyut sanat sergisi: Julien Alvard'ın düzenlediği "Bulut patlıyor" ve Geneviève Bonnefoi'nın düzenlediği "Ressamın yazısı".

Stadler galerisinde, Letrizm.

İsviçre'de Saint-Gall Üniversitesi, yapıyı "sanatların bileşimi" anlayışıyla "dekore" etmeleri için Soulages'a, Tapies'e, Stahly'e, Pexnalba'ya, Hajdu'ya, Kemeny'e vb. başvurur.

Saint-Paul-de-Vence'da, Jose-Luis Sert'in Maeght Vakfı'nı inşaası. Giacometti'ye bir "avlu" ayrılır. Miro labirent, Tal Coat bir duvar mozaiği gerçekleştirir, Chagall da öyle; Ubac bir hac yolu yapar.

Jacques Couelle, Castellaras-le-Neuf köyünü inşa eder. Evler Mathieu, Nikos, James Guitet vb. tarafından "dekore" edilir.

"Sınai sanat koruyuculuğu (mesenlik)" örnekleri: Johnson cilâ şirketinin koleksiyonu Paris Çağdaş Sanat Müzesi'nde sergilenir, Peter Stuyvesant sigara şirketi koleksiyonu ise Le Havre Müzesinde.

Vence, 28 Ekim 1964

Sevgili Ragon,

Venedik'te çeşitli kişilere, özellikle de La Haye Müzesi müdürüne resimlerimi benim yapmadığımı ya da yardımcılar kullandığımı söylemişsiniz. Bunu nasıl bilebiliyorsunuz, sevgili Ragon? Bu bilgileri siz nereden edindiniz? Karşılaşmayalı neredeyse sekiz yıl oldu sanırım, resimlerimi hangi koşullarda yaptığımı siz nasıl bilebilirsiniz?

Bu tür iddiaların gelişi güzel ortaya atılamayacağı, kişiye büyük zarar getirebileceği hiç aklınıza gelmedi mi?

Böylesine kötü niyetli sözlerin sizden çıkmış olmasına özellikle şaştım. Siz ki daha bir süre önce çalışmalarıma sıcak bir yakınlık göstermiştiniz. Fikir değiştirmiş, bugünkü resimlerimi sevmiyor olabilirsiniz ama bu hiçbir temele dayanmayan iddialarda bulunmanıza neden olmamalıydı.

Kısaca, sizden ricam, yardımcı kullandığımı söylediğiniz kişilere yanıldığınızı, böyle bir şey olmadığını bildirmenizdir. Vance'ta, Touquet'de, Paris'te sürekli atölyeme gelen, çalışmalarıma tanıklık eden birçok dostumuz var; onlar hiçbir şekilde yardımcı kullanmadığımı bilirler, bu iddia karşısında çok öfkelendiler.

Bu söylentiyi yaymanıza, sanırım, dokuz yıl önce, "ekleme resimleri"mi yaparken önceden iğnelediğim, yerlerini titizlikle belirttiğim sayısız parçaların yapıştırılmasında yardımcı kullanmam neden oldu. Bu eklenmiş parçaları yapıştırma işlemi son derece uzun ve sıkıcıydı, yapıtın yaratıcı çalışmasıyla hiçbir ilgisi yoktu. Bu basit maddi işlemle ilgili gerçek bir yardımdan söz etmek tümden haksızlık olur. Zaten sekiz yıl önce, bu ekleme resimleri bitirdim bitireli, kimse tuvallerimi hazırlayıp germeme bile yardım etmiş değil.

İçtenlikle,

JEAN DUBUFFET. Paris, 31 Ekim 1964.

Sevgili Jean Dubuffet,

Haberlerinizi almak beni çok sevindirdi. Böylesine uzun bir suskunluktan sonra küsmüş olmanızdan korkuyordum. Ne olursa olsun, çalışmanızı yıllardır dikkatle izlediğimi, üzerinde çok sık ve hep övgüyle konuşup yazdığımı gördünüz. Yine son kitabım: Yeni Bir Sanatın Doğuşu'nda size geniş yer ayırdım, zaten bu hakkınız olan bir yerdir, onu size ayırmak doğru ve haklı bir iştir.

Bu nedenle, nedir bu dedikodu hikâyeleri? Hiç ciddi şeyler değil bunlar! La Haye Müzesi'nin müdürü de nenin nesi? La Haye müzesinin müdürünü şahsen tanırım ama en az sekiz yıldır görmüyorum. Belki bir müdür yardımcısından ya da yeni bir müdürden söz ediyorsunuzdur. Her ne hal ise, kim olabileceğini çıkaramıyorum, Venedik'te serginizde rastladığım Kröller-Lüller müzesinin eski müdürünün karısı ve Roterdam'da Boymans müzesinin yöneticisi Mme Hammacher dışında. O hayran kalmıştı, ben hayır, bir Dubuffet sergisi ilk kez beni düş kırıklığına uğratıyordu. Konuyu meslektaşlarla tartıştım, kötülük bunun neresinde? Ancak düş kırıklığımı yazmayı reddettim, zira bir sanatçıyı sevdiğimde coşkumu geri getirecek bir başka devresini beklemeyi yeğlerim. Ve bu devre eminim gelmekte gecikmeyecektir.

Resimlerinizi sizin yapmadığınızı söylemiş olmam gülünç. Yardım gördüğünüzü söylemiş olmam başka şey ve sizin de belirttiğiniz gibi, bir zamanlar size yaptığım ziyaretteki gerçeğe uygundur. Ama bunda deve yapılacak ne pire var, ne eleştirmen.

Öfkelenmiş kişilere gelince, bırakın öfkelerinde tıkansınlar. Yapıtınıza duyduğum tüm hayranlığı defalarca yazıya dökmek için ben onları beklemedim, son dönem beni düş kırıklığına uğrattı diye de düşüncemi değiştirecek değilim.

Bu düşüncemi yineleyip durduğum pek çok kişi de az kalsın tıkanıyordu. Zaten dedikodu yapanlar da belki hep aynıları. Sadakatle,

M.R.

1965

Op art yılıdır.

New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde yüz yirmi üç yapıtlık büyük Op sergisi. Vasarely'ye Sao Paulo Bienalinde resim Büyük Ödülü, Liubljana Bienalinde gravür Büyük Ödülü. New-York Yahudi müzesinde Schoffer ve Tinguely retrospektifleri, İngiliz lady Bridget Riley'in büyük başarısı... Paris'te Yves Saint-Laurent, Mondrian'ın ve Poliakoff'un resimlerinden esinlenerek Haute Couture'de Op Art modasını öne sürer. Vogue, Elle. Lui gibi yüksek tirajlı dergilerde Op Sanat geniş ölçüde temsil edilip tanıtılır.

Giacometti: New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde ve Tate Gallery'de retrospektifler. Ulusal Büyük Sanat Ödülü.

Calder: New York Guggenheim'dave Paris Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'nde retrospektifler.

André Masson: Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'nde retrospektif. Odéon tiyatrosunda bir tavan gerçekleştirir.

Zürih'te Meneny'nin ölümü, Paris'te Stijl'den tek hayatta kalan Vantongerloo'nun ölümü.

Creuze galerisinde, Gérald Gassiot-Talabot'nun düzenlediği "Öykülemeli figürasyon"un bilançosu. Ressam Arroya, Racalcatti ve Ailaud'nun, Marcel Duchamp'ın öldürüşünü betimleyen resimleri büyük skandal yaratır.

Bernheim galerisinde, Arroya retrospektifi.

Yeni Gerçekçiler'den Hains, devasa kibrit kutuları, Niki de Saint-Phalle, renkli ve karikatürümsü "Nanalar" (karılar), Martial Raysse aydınlatılmış neon tüpleriyle süslenmiş resimler sergilerler.

Pensilvanya Çağdaş Sanat Enstitüsü bir neonlu resim sergisi düzenler.

Pek çok sanatçı tuvale fotoğraf basar. J. Galeri, bu akıma "Niehce'e saygı" başlığıyla bir sergi ayırır (Jacquet, Nikos, Rotella, Rauschenberg, Warhol, Bertini).

Pop, sinemayı (özellikle Pierrot le Fou'da Godard), kitabı, reklamcılığı, modayı vb. etkiler.

Tepki olarak Breteau galerisi, "Nesneyi yeniden saygınlığına kavuşturma" başlığıyla, gerçek bir şişelik (Duchamp'ınki değil), sıkıştırılmış arabalar (César'ınki değil) vb. sergiler. Aynı galeri,"Pompier'ler kralı" William

Bougereau'ya bir sergi ayırır.

Modern style'in dirilişi: Venedik'te Grassi Sarayı, Gaudi'ye saygı gösterisi düzenler; New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde, Paris'teki metro girişimlerinin mimarı Guimard için bir sergi, Guggenheim Müzesi'nde, Avusturyalı Klimt ve Schiele retrospektifleri.

Lacloche galerisinde, Michel Ragon'un düzenlediği "place Vendôme'da möbleli küçük daire" sergisi. Ressamlar James Guitet ve Nikos, "çevre"; heykelciler, Ohavignier, Nikos vs., "möbleler" yaratır. ABD'de de kimi sanatçılar yararlı nesneler (masalar, halılar, ayaklı lambalar) gerçekleştirmekle meşguldür. Soyut ressam Richard Anuszkevicz, büyük bir çorap fabrikası için Op Art çoraplar, kürkçü Jacques Kaplan için kürk paltolar çizer.

Claude Bernard galerisinde, "Eller" adlı heykel sergisi. Bu sergide, César'ın kırk santimetre yükseklikteki plastik "başparmak"ı dikkat çeker.

Tinguely, Roel d'Haese ve César'ın, Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde retrospektifleri.

Hadju, Knoedler galerisinde; Jacobsen Galerie de France'da; Penalba, Creuzevault galerisinde; Chavignier, Beno d'İncelli galerisinde.

Picasso'nun eski karısı, Picasso'yla Yaşamak adlı kitabını yayımlar. Ressam, kitabı yasaklatmaya çalışır, Louise Leiris galerisinde sergi açar.

Kandinsky'nin "Bauhaus" dönemindeki (1927-1933) resimleri Maeght galerisinde gösterilir.

L'Oeil galerisinde, Gerçeküstücülük sergisi.

İolas galerisinde, Max Ernst sergisi.

Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'nde Bazaine retrospektifi.

Paris'te Arnaud galerisinde, Bergama'da Lorenzelli galerisinde, Schneider sergileri.

Charpentier galerisinde, Mathieu sergisi.

1966

Picasso'nun büyük zaferi: Grand Palais'nin yeni salonlarında, resimlerinin, Petit Palais'de heykellerinin, Devlet Kitaplığında grafik yapıtlarının retrospektifleri. Tel-Aviv'de Picasso retrospektifi. Çekoslovakya'da Guernica pulunun basılması.

Tate Gallery'de, Marcel Duchamp retrospektifi.

Londra'da, "sanatın ortadan kaldırılması" konulu sempozyum.

Brüksel Güzel Ssanatlar Sarayı'nda, 1966 Marzotto ödülünü alan Arman'ın yüz parçalık, Yves Klein'ın seksen yapıtlık retrospektifleri.

Stockholm'de, Tinguely, Niki de Saint-Phalle ve Ultveld, yirmi üç metre uzunlukta, altı metre yükseklikte, altı ton ağırlığında bir süper Nana gerçekleştirir. Sol göğsü içine bar, sağ göğsü içine planetaryum yerleştirilmiştir.

Tinguely, Niki de Saint-Phalle ve Martial Raysse, Champs-Elysées tiyatrosunda Roland Petit'nin balesi Deliliğe Methiye için dekor hazırlarlar.

İolas galerisinde Takis'in mıknatıslı heykelleri.

J. galerisinde, Marc Soheps'in renklendirilmiş ağaç kesmeleri.

Sonnabend galerisinde, Malaval'ın, Saint-Cloud parkı düzenlenmesiyle ilgili çılgın desenleri.

Sonnabend galerisinde, "Elektrikli sanat".

İolas galerisinde, Lalanne'ların şiirsel ve tuhaf nesneleri.

Fels galerisinde, "esrarcı" Pommereulle'ün nesneleri ve Raynaud'nun şaşırtıcı badanalanmış nesneleri.

Paris sokaklarında, Görsel Sanat Araştırmaları Grubu'nun happening'leri.

Julio Le Parc'a, Venedik Bienali'nde resim Büyük Ödülü. Heykel Büyük Ödülü, Robert Jacobsen ve Etienne-Martin arasında paylaştırılır. Martial Raysse'a, David Bright Ödülü.

Paris Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'nde, Pignon, Kemeny, Agam retrospektifleri.

Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde Stahly retrospektifi.

Galliera müzesinde Survage retrospektif sergisi, sonra Lanskoy ve Geer Van Velde sergileri.

Hélion'un, Ubac'ın yüksek hamurlarıyla gövdeleri, İpousteguy'nin bronzları. Riopelle'in bronzları, Jacobsen'in demirleri, Appel'in resimleri, Alechinsky'nin resimleri, Schoffer'in devingen heykelleri, Gilioli'nin mimari-heykelleri ve duvar halıları.

Arp'ın, Giacometti'nin, Ozenfant'ın, Carra'nın, Brauner'in, Roger Lacouriere'in, Charles Estienne'in, Cheval-Bertrand'ın ölümleri. Cheval-Bertrand, tıpkı kendisinden önce De Staël, J.-P. Duprey, Requichot, Erma gibi otuz dört yaşında kendini öldürür.

1966, "Connaissance des arts" dergisinin sıralaması

"Bir uzmanlar panelinin oylamasına göre sıralanan yaşayan en iyi ressamlar"
Yarışma dışı: Picasso 35 oy.

1. Miro 31 oy;
2. Max Ernst 27 oy;
3. Dubuffet 24 oy;

4. Bacon 21 oy;
5. Chagall ve Tobey 16 oy;
6. Vieira da Silva 14 oy;
7. Hartung 13 oy;
8. Sam Francis ve Mark Rothko 11 oy;
9. Balthus 10 oy;
10. De Kooning 9 oy;
11. Burri, Hundertwasser, Asger Jorn, Poliakoff, Van Dongen, Vasarely 8 oy;
12. Dunoyer de Segonzac, Esteve, Kokoschka, Manessier, Mathieu, Tapies 7 oy;
13. Bazaine, Masson 6 oy;
14. Gromaire, Jasper Johns, Magritte, Matta, Nicholson, Rauschenberg, Riopelle, Soulages 5 oy;

(1955, 1961, 1966 yıllarına bakınız)

Connaissance des Arts'ın üç anketini karşılaştırmak, kollektif modaları ve zevkleri anlamak için çok yararlı olacaktır. 1961 ve 1966 anketlerinde yaş sınırı konulmadığını göz önünde tutarak, 1961 anketinden 1955'inki için yaşlı sayılabilecek ilk beş sanatçıyı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncuyu çıkarırsak, 1966'da da aynısını yaparsak (ki bu bizi ilk üç ve beşinci sıradakileri devreden çıkarmaya götürür), 1955'de yıldızlaşan on ressamdan yedisinin, yani Buffet, Clavé, Lorjou, Pignon, Carzou, Minaux ve Marchand'ın 1961 ve 1966 dizelgelerinde artık görülmediğini saptarız. Buna karşılık 1955'te on genç arasında bulunmayan Hartung ve Vieira da Silva, 1961'de ilk iki sırada yer alırlar. Onları Sam Francis, Soulages, Lanskoy, Balthus, Rothko, Mathieu ve Jorn izler. 1966'da Hartung üçüncü sıraya iner, Vieira da Silva onun önüne geçer, birinci sırada bir yeni figüratif, Francis Bacon yer alır. Diğer yandan Amerikan Okulu, dördüncü sırada Sam Francis ve Rothko'yla, altıncı sırada De Kooning'le, onuncu sırada Rauschenberg ve Jasper Johns'la güçlü bir şekilde devrededir.

1967

Montreal'deki uluslararası fuarda Calder, mat çelikle yüksekliği yirmi beş metre, ağırlığı altmış ton, en büyük oynamaz heykelini gerçekleştirir. Fransız pavyonu terasında, Tinguely'nin "makineleri"nin ve Niki de Saint-Phalle'in "Nanalar"ının büyük başarısı. Pavyon önünde Agam'dan, Etienne-Martin'den, Lardera'dan Richier'den, César'dan, Ipousteguy'den, Penalba'dan heykeller. Ressam seçimi Dubuffet'den Arman'a, Raynaud'ya, Soulages'dan Mathieu'ye uzanır.

Paris, "buhranını" atlatacak mıdır? Belediye'nin beklenmedik etkinliği bunun ilk belirtisi olur. Gaudibert A.R.C.'yi kurarak, 1967'de Şehir Çağdaş Sanat Müzesi'ni Paris'in en canlı müzesi haline getirir. Sanatçı ve halk karşılaşmaları, çağdaş müzik konserleri, sanat eleştirmenlerine sergi düzenletmeler, vb.

Devlet de uzun bir uykudan uyanır. Araştırmaya, belge toplamaya, dağıtıma ve yayıma yönelir. Yirminci Yüzyıl Müzesi'nin bir taslağı olan C.N.A.C.'ı (Devlet Çağdaş Sanat Merkezi) kurar.

Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'nde Severini, Baumeister, Lapique ve Soulages retrospektifleri.

Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde "Dubuffet Bağışı", "Brüt sanat", "Çizgi roman", "Bilim-kurgu" ve Jean Dewasne'ın Olimpiyatlar için Grenoble buz stadyumuna yaptığı duvar resimleri.

Ayrıca Grenoble kenti, olağanüstü bir çabayla, sokaklarına ve kamusal alanlara, Lipsinin, Viseux'nün, Gilioli'nin, Lardera'nın, Marta Pan'ın Philolaos'un, Calder'in vs. sürekli kalacak heykellerini diker.

Uluslararası bienaller: Sao Paulo'da, Richard Smith'e Büyük Ödül. César, kendisine verilen ödülü geri çevirir. Jasper Johns'a, Pistoletto'ya, Cruz-Diez'e vs. ödüller. Seçilmiş Fransızlar: César, Jacquet, Raynaud, James Guitet. Raynaud'yu Amerikan basını "bienalin sürprizi" sayar. Tokyo: Vasarely Dışişleri Bakanlığı ödülünü alır. San Marino: Vasarely, Lichtenstein ve Dorazzio'ya saygı. Ljubljana'da gravür bienali: Şeref Ödülü Hartung'a, Büyük Ödül Tapies'e. Lausanne'da üçüncü duvar halısı bienali: Fransız Plasne Lecaisne, Yugoslavlar ve Polonyalılar (Jogoda Buic) sivrilirler. Paris'te genç sanatçılar bienali ve bütün yan faaliyetleri: tiyatro, dans, müzik, mimari, konuşmalar.

1967 yılı tıpkı 1966 gibi Vasarely yılıdır. Carnegie ödülünü alır, Tokyo Bienali'nde ödüllendirilir, San Marino Bienali ona saygıda bulunur, Express dergisi kapağını ayırır.

Mathieu Air-France için afişler yapar.

Devlet sanat ödülü: Etienne-Martin.

Aujourd'hui dergisinin ve Arts-Loisirs gazetesinin kapanışı.

Zadkine'in, Jean Deyrolle'ün, Agam'ın, Swoboda'nın, Magritte'in, Sklavos'un ve sanat tarihçisi Henri Perruchot'nun ölümleri.

New-York Çağdaş Sanat Müzesi, Pollock'un yüz yetmiş iki yapıtını sergiler; Guggenheim'da Dubuffet'nin "l'Hourloupe"u, sonra tatlı Joseph Cornell'in retrospektifi; Whitney Müzesi'nde bir Nevelson retrospektif sergisi. Yahudi Müzesi'nde de iki yüz yapıtlıkYves Klein retrospektifi.

1968

Mayıs ve Haziran'da öğrencilerin isyanına paralel, sanatçıların isyanı, yılın en önemli olayı olarak kalacak.

Sanatın ticaretine isyan, sanat eleştirisine isyan, Güzel Sanatlar Okulu ve liselerde verilen resim eğitimine isyan. Güzel Sanatlar Okulu'nda, tüm Paris mahallelerinin ve kimi taşra kentlerinin duvarlarını kaplayan politik afişleri üreten bir atölye kurulur. Le Parc, Sobrion ve belli sayıda yabancı sanatçı Fransa'dan sınır dışı edilir. Hélion, Soulages, Pignon, Manessier, Bazaine, Rebeyrolle gibi sanatçılar olayı protesto eder ve karardan dönülmedikçe hükümetin düzenlediği sergilerde yer almayı reddederler. Aynı anlayış içinde Giacometti'nin dul karısı, Grand Palais'de hazırlanan kocasının retrospektifini yasaklar, Michel Ragon, Venedik Bienali'nde Fransız pavyonunun genel küratörü görevinden istifa eder. Ragon'un sergi açmaya çağırdığı üç sanatçı, Schoffer, Kowalski ve Dewasne salonlarını kapatırlar, İtalyan polisi Bienal'in yer aldığı Giardini parkını işgal eder, San-Marco meydanında kapışma olur. Ödüller ancak Ekim'de verilir. Nicolas Schoffer'e, Heykel Büyük Ödülü, Bridget Riley, Resim Büyük Ödülü.

Karşı çıkılan yalnızca sanat yaşamının biçimi değildir, sanatın kendisinin de yararsız, hatta gerici bir eskillik olmasından kuşkulanılmaktadır. New York'ta action pamting'in ünlü kuramcısı Harold Rosenberg, "Sanat tarihi bitmek üzere!" diye haykırır. Paris'te bir başka sanat eleştirmeni, Alain Jouffroy, Sanatın ortadan kaldırılması başlıklı bir yazı yayımlar, sanatın, burjuvaziye yaradığını, her tür kültürel devrime engel olduğunu ileri sürer. Aynı düşünceyi paylaşan Daniel Buren ve Mosset gibi birkaç genç sanatçı, özenle, herkesin erişebileceği bir acemi resmi yaparlar, ve "Artık sanat meşrulaştırılamaz" diye açıklamada bulunurlar.

Tal Coat'a, Devlet Sanat Büyük Ödülü, Mayıs'ta üç galeri, Tal Coat'un 1928'den 1968'e uzanan yapıtlarından gerçek bir retrospektif sergilerler.

Henry Moore'a, Hollanda'dan Erasmus Ödülü.

Retrospektif sergiler: Devlet Çağdaş Sanat Müzesi'nde Hayden, Magnelli, Sima, Ubac; Gailiera müzesinde, Aujame, Debré, Gilioli, Michel Pomey; Paris

Çağdaş Sanat Müzesi'nde Lam, Matta, Penalba, R. Rauschenberg; Lyon'da Survage; K. Granoff galerisinde Ozenfant; Rodin müzesinde Sklavos.

Maeght vakfında: "Yaşayan sanat, 1965-1968" ve yetmiş beş yaşı dolayısıyla Miro'ya saygı.

Gailiera müzesinde, Pierre Restany, "1968 yılında yaşamın gündelik dekoru"nu sunar: Arnal'ın, César'ın, Rosny'nin, Niki de Saint-Phalle'in, Sanejouand'ın, Tinguely'nin, Xenakis'in yayılışları (expansions) ve çevrelemeleri.

Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde, "Çağdaş Avrupa Resmi".

N. Schoffer'in Lumino'su. Lacloche galerisinde Philips'in sanayileştirdiği, 250 Franga satılan sanat yapıtı.

Fransız Anıtları Müzesi'nde, yazın Chartres'da, "Çağdaş vitray ustaları". Altmış vitray: Bazaine'den, Bissiere'den, Chagall'den, Gilioli'den, Guitet'den, Léger'den, Manessier'den, Poliakoff'tan, Rouault'dan, Schneider'dan, Vasarely'den, Vieira da Silva'dan, Villon'dan vs.

Michel Ragon'un yirminci sanat eleştirmenliği yılı için, Bertrand'ın, César'ın, Gilioli'nin, Hartung'un, Koenig'in, Schneider'in, Soulages'ın, Vasarely'nin, Zao Wou-ki'nin yapıtlarından oluşan "Şeylerin Derisi" sergisi. Arnaud galerisi.

Survage'ın (91 yaşında), Marcel Duchamp'ın (81 yaşında), Foujita'nın (82 yaşında), naif ressam Jean Eve'in (67 yaşında), Fantazofik Okulun kurucusu Maurice Bascin'in (67 yaşında), mizah çizeri Chaval'in (53 yaşında), en önemli sanat eleştirmenlerinden İngiliz Herbert Read'in ve Alman Will Grohmann'ın ölümleri.

"Sanat eleştiricisi, fizikötesinden, sövüp saymaya kadar uzanan bir türdür."
PAUL VALERY

Zora koşulan eleştirmen

Mösyö,

Sanatsever ve sanat kitapları yazarı olduğunuzu biliyorum. Bu nedenle resimlerimden birini, araştırmalarımı sürdürmek amacıyla, size 10.000 franga satmaya hazırım. Resim yaratıcısıyım (kabartma halinde, ip üzerinde, devinimi belirtici, ritmik, titreşik, boşlukta, projeksiyon ve vitray halinde, vb.)...
Yanıtınızı beklerken Mösyö, iyi dileklerimin kabulünü...

J.M.

Boulogne-sur-Seine, 13 Ekim 1959.

Not: Kan bağışında bulunarak insanların acılarını dindirmeye çalışıyorum.

Mösyö,

Günümüzün resmini öğrenmek isterim. Lütfen bana fiyatlarıyla birlikte katologlar, resmi öğrenmek için her ne lazımsa yollar mısınız? Önceden teşekkür eder, lütfen, vb. M.L.
Bordeaux, 7 Kasım 1960.

D.P.J., Le Mans.

Mösyö,

Riquelme galerisine, Biarritz-Côte Basque Ödülü için bir tuval yollamıştım ve tuvalimin reddedildiğini öğrendim.

Üzülerek, taşra sanatçılarının kenara itildiğini, bir resim ödülüne kabulün pek çok koşuldan geçtiğini görüyorum. Aranılan koşullar şunlar:

1. Kote (piyasası belirlenmiş) ya da ünlü bir ressam olmak.
2. Bir jüri üyesi ya da ünlü bir ressam tanımak.
3. Paris'te oturmak ya da en azından Paris Okulu'ndan olmak (Paris'te

resim yapmak ya da orada birilerini tanımak)

Hep yerinden yönetimden söz ediliyor da bu yerinden yönetim, sadece tek yönlü, taşra sanatçılarını eleyecek şekilde işliyor.

Yerinden yönetim Paris sanatçılarının yararına... Bunlar taşraya sergi açmaya gönderilir, karşılığında taşra sanatçılarına hiçbir şey verilmez. Kazara içlerinden biri sivrilmek, Paris meydanı ve salonlarında, resim yarışmalarında kendini tanıtmak istese, gidip Paris'e yerleşmesi gerekir yoksa hemen püskürtülecek tir. Jüri üyesi, önüne getirilen resimle ilgili fikrini söylemeden önce, yanılma korkusuyla, tuvalin kimden olduğunu sorar. Niçin? Resmin nitelikleri ya var ya da yoktur, kime ait olduğunun ne önemi var?

Taşra Salonları ya da yarışmalarında resim sergilemenin mümkün olduğunu söyleyeceksiniz belki, ama hayır! Orada da durum aynı, ilk sıralar Paris'te kote olmuş sanatçılara verilir, birkaç boş yeri dolduran taşra sanatçıları da düzenleyicilerin arkadaşları, tanıdıklarıdır.

Taşra galerilerinde durum daha parlak değil. Çoğunda yapıtlarınızı göstermenizi istemeleri laf olsun diyedir, çünkü tanınmış değilseniz, Paris'li değilseniz, kabul edilmezsiniz. Yüzünüze karşı «Galerinin tarzı değil» derler, ya da benzeri palavralar sıkarlar.

Bu sorunu çözebileceğinizi düşünür müsünüz? Düşünce alışverişinde bulunmak için Paris'te başka ressamlarla tanışmakta yarar varsa, onlarla nasıl karşılaşılabilir? "Atlan'ın cumartesileri", Atlan ölmüşken hâlâ sürüyor mu, ya da aynı tarzda bir şey var mı?

Mösyö,

Tutkulu bir okur, aynı zamanda da yazı (mektup, belge, posta kartları) koleksiyoncusuyum. Koleksiyonumun yazarlar ve ressamlar bölümünde sizinki eksik, ilişikteki kartın arkasına birkaç sözcükle imzanızı kondurursanız size minnettar olacağım.

En iyi dileklerimin.....

Okunmaz halde, 23.11.60.

Mösyö,

Kör resminin mucidiyim ve Paris Bienali'ne kabul edilmedim.

P.B., desinatör, 9 Haziran 1961.

Kutlanan eleştirmen

Mösyö Ragon,

Arts gazetesinde nihayet hıyarca olmayan bir yazı. Bu gazeteyi nicedir almıyordum. Leş gibi akademizm kokuyordu (burjuva ressamlarca burjuvalar için yapılmış ve daha da gerici bir eleştirmence pohpohlanan salon resmi). Sözünü ettiğiniz sergiyi görmedim ama geçtiğimiz yıl, sanatçı kılığına girmiş satıcılarla eskiciler mafyasına satılmış sözümona ressamların yapıtlarını izledim. Herkes de sergi açmak istiyor. Herkesin de dehası var(nedir ki bir eleştirmen?). Soyut ressamlar, o "düşünce otuzbircileri" olsun, kötü resim simyacıları ya da ağız sulandırıcı pastacılar olsun, hepsi aynı mal. İş güzel duracak, illa hoşa gidecek. Dur durak tanımıyorlar. Kendilerini aşkla tekniklerine veriyorlar, tekniğin her zaman konuya bağımlı olduğunu bilmeden. Doğrusu şu ki, nadiren konu değiştiriyorlar, böylesi daha kolay oluyor. Teknik yalnızca yaşlılarda saygıdeğerdir. Resim yapmaya başlamadan önce yaşamayı öğrenseler daha iyi ederler. Fougeron'culuğa düşmeden, daha gerçek, daha herkes için bir resim yaparlardı. Ama doğrusu, bunu yapmak için taşak ister, Paris'te eksik olan da budur. Paris sıfır, tamamiyle kof. Gelecek nesil orada değil, emin olun. Onu Meksika'da ya da Çin'de arayın, oralarda bulma şansınız daha fazla. Resim, işkembeden işkembeye gitmelidir. Bunu size verecek olan da sanatçı kılığına girmiş, burjuvaca yaşayan komik herifler değildir.

Bir kere galerilerde işleri ne? Bana göre resim, sokaktaki insanlar içindir, heyecan arayan evde kalmış kızlar, iş adamları ve sahte aydınlar için değil. 300.000'e, 500.000'e, 3 milyon franga, bütçenize göre ihtilaller, özgürlük şehitleri, Hiroşima'lar satıyorlar. Salona asmak üzere. "Piyanonun üzerinde fena durmayacak". Allah kahretsin! O ihtilallerini sokağa kondursunlar, müzelere ya da sol konformistlerimizin dairelerine değil (Lapoujade'dan söz ediyorum tabii, söyleyecek sözü olan nadir kişilerden biri. Yazık!)

Güzel griler, güzel malzemeler, ince işler yapılıyor ve "Bir kafa-kıranla dünyanın kafatasını yarmak" (Mayakovski) gerektiği unutuluyor. Söyleyeceklerim bu kadardı. İyi geldi.

L., Constantine, Cezayir.

Hakaret edilen eleştirmen

Seni zavallı hıyarcık Ragon seni. Demek Nantes'da hiçbir şey olmadığını ileri sürüyorsun. Demek bizi iplemiyorsun... Paris'te kal ve bizi rahatsız etme. Zira

burada Saint-Germain'den daha iyi resim yapılıyor... Madem öyleydi, Nantes'da neden o kadar sürgün kaldınız? Son trenin kalkmasını, çekip gitmenizi ve bizi yerinden yönetimci idealimizle başbaşa bırakmanızı bekliyorduk. O zaman bize Paris'in kıçının kılında yitivermiş bitler gibi göründünüz. İğrenç ve kirli çöpleriniz içinde debelenen. Sakın bir daha gelmeye yeltenmeyin. Sakalımıza tekmeyi yersiniz... Size Nantes'li ların lafını söyleyelim: Bok yeyin.

H. L., Nantes, 1960

Ragon ve Barré Martin adlı herifler, zencimsi suratlarıyla ve iktidarsızların resimleriyle dolu, yüz bin sokak fenerli Paris'leriyle bizi pek güldürüyorlar.

N., Nantes, 1960

Pariaud, Ragon, Huisman, sevgili taşakları kesilmiş kancık eşek üçlüsü. Büyük Georges size kan işetecek...

Selam, don üçlüsü.

L.

Üçüncü Müge, 1961.

Huisman, Ragon, Parinaud,

Aslından da kancık eşekler, iğrenç küçük sperma hücreleri, vb.

Görüşmek üzere, iç kapatıcı zehirli yazıcı suratları

L.

Mösyö Michel Ragon,

Size defalarca yazdım.

1. Alselme dediğimiz Jean Minotte yazmamı söyledi diye
2. Güzel bir adınız var diye

Doğrusunu isterseniz, biraz tereddütle yazdım çünkü yaptığınız her şeyi şişirmeye, etiketler bulmaya, her şeyin uzmanı geçinmeye yatkınsınız, büyük uzman!

Kimselere bir şey vermiyorsunuz. Galeride iyisiniz diyelim ve bu konuyu kapatalım.

Eleştirmen sıfatına lâyık bir adam sizin yaptığınız gibi sürekli başını kaşıyamayacak derecede meşgul adam rolünü oynamaz. Eleştirmenin işlevi, yeteneği, hatta dehayı aramak, taramak, araştırmaktır, kendisine dalkavukluk eden sanatçılarla cilveleşmek değildir.

Belki Mösyö, durum bir gün tersine döner, misal, röportaj yapmak için bana telefon açar ya da yazarsınız. Bu mektubu talebinizin reddi kabul edin. Bir tür kovulma!

İlgisiz duygularımla
P. B.
6 Aralık 1961.

Eleştirmenin isyanı

Paris, 18 Eylül 1962.

Mösyö R.,

Çerçevelenmiş desenler paketinizi aldım ve size onu acele geri postalıyorum. Gerçekten de kıstırılmaktan iğrenirim. En iyisi, çocuğuma armağan ettiğiniz İsviçreli kuklayı da geri yollamak, zaten çocuğum da yok.

O önsözü yazmamayı yeğliyorum, zaten size yazacağıma dair söz vermemiştim. Demiştim ki düşünmem, resminize daha iyi bakmam gerek. Bana bunun için zaman bırakmıyor, mektuplar, fotoğraflar, telefonlar ve gazete kupürleriyle beni usandırıyorsunuz. Böyle bir saldırı karşısında gerilemeyi ve çadırımın altına çekilmeyi yeğliyorum.

Üzgünüm, en iyi dileklerimile...

M.R. Londra, 21 Mart 1963

Sevgili A.,

Bu akşam çok geç saatte, buz gibi soğuk odamda, üstümde günün yorgunluğuyla size yazacak zamanı buluyor ya da yaratıyorum. Bütün bu açıklamalar kuşkusuz gereksiz değil, çünkü bir ressamın gözünde sanat eleştirmeni asla yorgun olmaz, her zaman bol vakte sahiptir, büyük olasılıkla kışın ısınır, yazın üşür, ne tatil yapmaya hakkı vardır, ne özel herhangi bir sorunuyla ilgilenmeye.

Kısaca size telefonda bir önsöz, daha doğrusu bir mektup-önsöz vaadettim, Londra'da yazacak zamanım olmayacağını bile bile söz verdim, zira beni duygularımdan yakalamış, zatürreenizden, kızınızın zatürreesinden, karınızın zatürreesinden söz etmiştiniz, bu önsözü yazmazsam herkes sizi yüzüstü bıraktığımı düşünecek dediniz, sizi umutsuzluğa ittiğimi söylediniz, tek kelimeyle ben işkencecinizdim, siz benim kurbanım. Mesafenin ve de soğuğun yardımıyla, asıl benim işkence gören olduğumu fark ediyorum.

Yolculuğumu ertelemem sizin için çok doğaldı. Bir özel hayatım ve bekletilemeyecek ödevlerim olduğunu hiç düşünür müsünüz? Eğer bekle-yebilseydim, dostum Soulages'ın vernisajını beklerdim, bu sergi onunla ilgili yazdığım kitap çevresinde düzenlenmişti üstelik. Ayrıca, Kaganoviç'te tanıttığım sergiyi beklerdim. Muhtemelen bu iki yerde de ayıplandım, hiç kuşkum yok. Bu mevsim, Mme Stoloff'un, Forrester için istediği bir önsözü ve Christoforou'nun istediği metni de yazacak zamanımı bulamadım. İlginç sanatçılar oldukları için bu ikisini

sayıyorum. Ama daha pek çok önsöz yazmayı reddediyor, her keresinde de katı yürekli, haksı, mutlaka da kasıntı görünüyorum. "Kendini ne sanıyor?" Ya beni ne sanıyorlar? Yazı makinesi değilim. Zaten gereğinden fazla yazıyorum. Sizden aman diliyorum. Beni biraz rahat bırakmanız için diz çöküp yalvarmalı mıyım?

İçtenlikle,

M.R.

Hüküm giyen eleştirmen

Mösyö Ragon'un, kamuoyu önündeki karaçalmasıyla ilgili olarak ileri sürdüğü kışkırtma özürü geçerli sayılamayacağı için; ayrıca, bay L.'nin özel bir yazışmada kullandığı aşağılayıcı sözlerin kamuoyu önündeki hareketleri haklı çıkaramayacağı için; Eylül 1961 tarihli bir afişte, mösyö Ragon için kullanılmış "dölü bozuk" ve "mürekkep pisliği" sözlerinin altı ay sonra yayımlanmış bir yazıdaki sözleri aklayamayacağı, ancak bu sözlerin mösyö Ragon lehine hafifletici neden sayılabileceği için... Sözü geçen yazıda, bay L.'nin, figüratif resmi ve bu resmin temsilcisi ressamları savunmak üzere yürüttüğü kampanyadan ötürü "burjuva tarzında iyi bir kepazelik örneği", "sözde topluma karşı savaş halinde sahte anarşist" olarak tanıtıldığı için; böyle sözlerin bay L.'ye karşı küçümseyici ve hakaret dolu olup hiçbir kesin veriye dayanmadığı, böylece dev davacıya yöneltilmiş birer hakaret sayıldığı için, davalının suçu sabit görülmüş, kendisi (...) no'lu yasalar gereğince 100 frank para cezasına; bir frank zarar ziyan tazminat cezasına çarptırılmıştır; ayrıca, bu yargının davacı tarafından seçilecek üç gazetede bölümler halinde yayımlanması kararlaştırılmıştır... Sanık ayrıca mahkeme masraflarını ödemeye mahkûm edilmiştir... Seine Asliye Mahkemesi on yedinci Daire, 30 Kasım Salı, 1965.

(...) Dolayısıyla Fransız Cumhuriyeti, tüm mübaşirlere, alınan yargının yerine getirilmesini buyurur. Başsavcılara ve savcılara olaya el koymalarını buyurur, Devlet kuvvetlerinin tüm komutan ve zabıta amirlerine, yasa uyarınca gerektiğinde yardım eli uzatmalarını buyurur.

(1) Jansenist: Bir Hıristiyan tarikatı, (ç.n.)
(2) Audiberti: Fransız yazarı. Mallarmé ve Gerçeküstücülük'ün etkisinde kalmıştır (1889-1966). (ç.n.)
(3) Modern stil: 1900'lerde gelişen süsleme üslubu. En büyük temsilcileri İspanyol sanatçısı Gaudi, Paris metrosunun giriş kapısını yapan Fransız Guillard. (ç.n.)
(4) Fresk: Duvara suluboyayla yapılan resim (ç.n.)
(5) Bougereau: Akademik ressam (1825-1905). (ç.n.)
(6) Victor Choquet: İdealist, gerçek resim tutkunu bir koleksiyoncu, (ç.n.)
(7) Bay Prudhomme: Kendinden memnun, tutucu, küçükburjuva karikatürü (ç.n.)
(8) Pompier ressamlar: Tumturaklı, sıradan, akademik konuları tumturaklı bir üslupla işleyen ressamlar (ç.n.)
(9) Sagrada Familia: Kutsal Aile (ç.n.)
(10) DS 19. Bir fransız araba markası (ç.n.)
(11) Bazaine, Manassier: Fransız soyut sanatçılar (ç.n.)
(12) Santor: Yarısı insan yansı at yaratık (ç.n.)
(13) Diana: Orman ve av tanrıçası (ç.n.)
(14) Praxiteles: M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış Yunanlı heykeltraş. (ç.n.)
(15) Hermes: Belagat, ticaret ve hırsızların tanrısı (ç.n.)
(16) Maillol: Anıtlarıyla ünlü XIX. yüzyıl fransız heykeltraş (ç.n.)
(17) Dişi sözcük: Fransızcada sözcükler dilbilgisi açısından erkek (masculin) ve dişi (féminin) diye ayrılır, (ç.n.)
(18) Jean Cassou: Situation de l'Art Moderne, Editions de Minuit, 1950.
(19) Pour Comprendre la Peinture, de Giotto a Chagall, Albin Michel. 1950.
(20) Kandinsky ve lirik soyut sanat, Van Gogh ve Fovlardan çıkıyordu; diğer yandan Delaunay, Seurat'nın yeni İzlenimcilik'inden. Nihayet Mondrian ve neo plastisizm, Kübizm'i uç noktalarına götürüyor, kısa zamanda onu aşıp yepyeni bir estetik ortaya atıyordu
(21) Les Peintres Cubistes Nouvelle edition: P. Cailler, Genève,1950
(22) Pline: M.Ö. 23'te doğmuş Latin tabiat bilgini ve yazarı (ç.n.)
(23) Bir Çin efsanesine göre, imparatorlardan biri ülkenin en iyi ressamına,

o güne kadar yapılmış bütün ejderha resimlerinden daha güzel bir ejderha resmi ısmarlar. Sanatçı büyük gizlilik içinde çalışmaya koyulur. Yıllarca çalışarak bitirebildiği eseri bir gün İmparator görmeye gelir. İmparator, ipek üzerinde bir kıvrım görünce, şaşıp kalır.

"Ne? Bunu göstermek için mi beni yıllarca beklettin?" diye bağırır imparator; ve Çin'in en büyük ressamını sahtekârlıkla suçlayarak zindana attırır.

Ressamın atölyesini aradıklarında, en gerçekçisinden, en şematiklerine yüzlerce ejderha resmi bulurlar.... İmparator bu resimleri saraya getirtir, zeki bir imparatordur (arada böyle şeyler de olur), arayışlarının ressamı bu ejderha soyutlamasına götürdüğünü anlar. Sanatçı zindandan çıkartılır, kendisine büyük saygı gösterilir.

(24) Daha doğrusu bu, Apel ve Protoges'in öyküsünü düşünürsek, bir yeniden keşiftir (ç.n.)

(25) Orfizm: Mitolojideki şarkıcı Orfeus'tan esinlenen Antik Yunan dini (ç.n.)

(26) Kandinsky, Malevic, Tatlin, Pevsner, 1917 Devrimi'nden sonra Moskova Güzel Sanatlar Okulu'na hoca atanmıştı. 1920'de, Pevsner'in ve Gabo'nun sokaklara afişlenen Konstrüktivizm Manifestosunu Lenin ve Sovyet yöneticilerinin çoğu onaylamıştı

(27) Survage, 1913 - 1914'ten itibaren sinema için "renklendirilmiş ritmler" besteledi. Richter, 1920'de soyut filmler gösterdi. Walt Disney, Fantasia'nın bazı bölümleri için bu deneylerden yararlandı. Daha sonra pek çok reklam filmi yaratıcısı onu izledi.

(28) Fougeron, pek çabuk, toplumcu-gerçekçi sanatçının en yetkin örneği oldu. Beş yıl sonra Aragon putu yakıyordu: "Acele yapılmış, bayağı bir resim... gerçekçi olmayan, gerçek perspektiften yoksun bir kompozisyon... Ancak düşmanın yaydığı 'Komünistlerin yüreği ve düşüncesi kabadır' görüşüne hizmet edebilir. Fougeron'a dur demek gerek." (Lettres Françaises, 12 Novembre 1953.)

(29) "İnsan Düşmanı": Fransız yazarı Molière'in bir komedisi (ç.n.)

(30) Robespierre: 1789 Fransız Devrimi'nin şiddet yanlısı lideri. 1794 yılında giyotinle idam edildi (ç.n.)

(31) Plus qu'il fait clair, moins qu'on y voit'nın fonetik yazılışı. (Ortalık aydınlandıkça gözümüz daha az görüyor) (ç.n.)

(32) Happening: İzleyicinin katkısını gerektiren, önceden hazırlanmamış bir sanat yaratısı ortaya koymaya çalışan gösteri (ç.n.)

(33) Chants de Maldoror: Gerçeküstücü akımın öncülerinden kabul edilen Fransız şair Lautréamont'un yapıtı (1869). (ç.n)

(34) Ubu: Gerçeküstücüleri büyük ölçüde etkileyen Alfred Jarry'nin oyunlarının en önemli kahramanı. Ubu, açgözlü ve kaba, kötü ve korkaktır; yeryüzündeki tüm grotesk'in simgesidir (ç.n.)

(35) Vikingler: VIII. yüzyıl ile XI. yüzyıl arasında faaliyet gösteren İskandinav savaşçıları, denizcileri ve tacirleri

(36) Letrizm: Anlamsız söz dizimi, uydurma ses ve sözcüklerden kurulu şiir akımı (ç.n.)

(37) Patafizik: Salt genelin bilimi olduğu ileri sürülmesine karşın patafizik özellikle özelin bilimidir. O, istisnaları idare eden yasaları inceler. (Patafiziğin kurucusu: Fransız yazarı Jarry) (ç.n.)

(38) Restany: M. Ragon'un çağdaşı, resim dünyasında önemli Fransız eleştirmen, (ç.n.)

(39) Mas-d'Azil: Fransa'da ilk mağara resimlerinin bulunduğu yer. (ç.n.)

(40) Charles Estienne: Fransız sanat eleştirmeni. (ç.n.)

(41) "Pittsburgh Palette": Amerika Birleşik Devletler'de karanlık sanayi kenti (ç.n.)

(42) Mimoun: Bir koşucu.

(43) Siyena: İtalya'da bir kent. Siyenalı primitif ressamların bulunduğu önemli bir müzesi vardır. (ç.n.)

(44) Penelop :Yunan mitolojisinde Ulysse'in karısı. (ç.n.)

(45) Leo-Tse:Taoculuğun kurucusu. Konfuçyus'un da düşüncesini bütünleyen Çinli Filozof.

(46) Konfuçyus: M.Ö. 555-479 yıllarında yaşayan Çinli filozof (ç.n.)

(47) Vernisaj: Resim sergisinin, açılıştan bir gün önce dostlara ve özel konuklara gösterilmesi (ç.n.)

(48) Stad: Eski bir Yunan uzunluk ölçüsü. 1 stad, aşağı yukarı 180 metreye eşittir (ç.n.)

(49) Samuray: Eski Japonya'da soylu savaşçı (ç.n)

(50) Kabuki: XVI. yy'da başlatılan Japon tiyatro türü. (ç.n.)

(51) Şintoist: Japonya'da resmi din olan ve Budizm'den önce ülkeye girmiş dinin rahibi(ç.n)

(52) No: Japon lirik dramı (ç.n.)

(53) Felsefe taşı: Simyacılara göre adî madenleri altına çevirecek taş. (ç.n.)

(54) Pompier: Sanatta klasik, sıradan ve tumturaklı üslup (ç.n.)

(55) Jaurès: Fransız Sosyalist Partisi liderlerinden, Humanité gazetesinin kurucusu (1859-1914). (ç.n.)

(56) Up to date: Günün havasına, modasına uygun (ç.n.)

(57) Tuba: Nefesli müzik aleti (ç.n.)

(58) Lapalissade: Herkesçe bilinen, gün gibi açık (ç.n.)
(59) La vache qui rit: Bir fransız peynir markası. (ç.n.)
(60) Görüntü nesnecileri (objecteurs de la vision): Burada bir sözcük oyunuyla karşılaşmaktayız, sözlük anlamı "muhalif, karşı koyan" olan objecteur, burada nesneci olarak kullanılmakta ve tabii her iki anlamı da içinde barındırmaktadır (ç.n.)
(61) Kakemono: Duvara asılan ipek üzerine Japon resmi (ç.n.)
(62) Hay-kay (haikai): Doğanın türlü görüntülerini üç mısra içinde vermeye çalışan küçük Japon şiiri (ç.n.)
(63) Outsider: Dışardan oynayan (ç.n.)
(64) Dripping: Pollock resminin üslubunu oluşturan boyayı akıtma, sıçratma, damlatma yöntemi (ç.n.)
(65) Fotoğraf baskısı (impression de photo): Basılı görüntünün serigrafiyle doğrudan tuvale aktarılması (ç.n.)
(66) Lascaux: Tarih öncesine ait duvar resimlerinin bulunduğu mağara (ç.n.)
(67) Prerafaelit: Rafael öncesi resim (ç.n.)

Bu yapıt Michel Ragon'un yirmi beş yıllık sanat eleştirmenliğinin ürünüdür. İlginç karşılaşmalar, dostluklar, tartışmalar, sonsuz hayranlıklar, keyif ve öfke patlamaları ile dolu dolu geçen yirmi beş yıl.

Michel Ragon, yapıtında, iyi tanıdığı 47 sanatçı portresinin yanısıra, soyutlamadan Pop Art'a modern sanatın tüm "serüvenleri"ne değinir. Yalnızca Fransa'yla yetinmez. İngiltere'de, ABD'de Latin Amerika'da, İskandinav ülkelerinde sanattan belirli kesintilere de yer verir.

New York ekolü ile Paris ekolü arasındaki tartışmaların geniş yer aldığı bu önemli kitap, sanat tarihçisi kitabı olduğu kadar, aktüaliteye bağlı bir eleştirmen, bir polemikçi kitabı; ressam, heykeltraş, mimar dostlarından coşkuyla söz eden bir yazarın kitabıdır da.

Modern Sanat, çeyrek yüzyılı kapsayan çağdaş sanat kesitinin canlı bir toplamıdır.



HA
YA
LB
AZ
Hayalbaz

ISBN 978-605-60600-8-3

9 786056 060083

>Sanat Kuramları 4