

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**İNFORMEL SANAT BAĞLAMINDA
LİRİK SOYUT YAKLAŞIMIYLA WOLFGANG SCHULZE**

Abdullah Cem ÖZAL

Danışman

Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU

**İZMİR
2006**

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2006

A. Cem ÖZAL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../2006 tarih vesayılı toplantısında oluşan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim/Anasanat dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Abdullah Cem ÖZAL'ın "İnformel Sanat Bağlamında Lirik Soyut Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../2006 tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

Başkan

Üye

Üye

Üye

Üye

Üye

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu No:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖZAL

Adı: Abdullah Cem

**Tezin/Projenin Türkçe Adı: İnförmel Sanat Bağlamında Lirik Soyut
Yaklaşımıyla Wolfgang Schulze**

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Wolfgang Schulze with Lyrical Abstraction
about İnförmel Art**

Tezin Yapıldığı Üniversite

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yılı:2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Dili: Türkçe

Doktora

Sayfa Sayısı: 126

Tıpta Uzmanlık

Referans Sayısı: 83

Sanatta Yeterlik

Tez Danışmanınının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Ramazan

Soyadı: BAYRAKOĞLU

Türkçe Anahtar Kelimeler

1- Wols

2- İnförmel Sanat

3- Lirik Soyutlama

4- Jestüel

5- Otomatizm

İngilizce Anahtar Kelimeler

1- Wols

2- İnförmel Art

3- Lyrical Abstraction

4- Gesture

5- Otomatizm

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet Hayır

ÖZET

19. Yüzyılın ortalarında tetiklenen her yöndeki gelişimin ne kadar büyük bir hızla ve duraksamadan günümüze kadar geldiğini görmekteyiz. Bu süreç içinde ise birçok değişimin olduğunu da biliyoruz. Bu gelişim, içerisinde ideolojilerinden kaynaklanan gerilimleri, yıkımları, sorunları da barındırarak sürmüştür. Dolayısıyla bütün bu süreç içerisinde gelişimin ya da bu ideolojilerin neden olduğu sorunlar karşısında kimi sanatçılar duruma ayak uydurmaya çalışmışlar; kimileri ise bütün bunlara karşı savaş açmışlardır. Ayak uydurmaya çalışanlar yaşamla sanat arasındaki kopan bağları onarmaya çalışmış, savaşanlar ise aklın ve akılcılığın neden olduğu bütün bu sorunların karşısına duyguyu, saf duyguyu, denetimsiz duyguyu koyarak direnmişlerdir.

Böyle bir ortam içerisinde informel sanat, diğer yönelişlerden farklı olarak ortaya çıkmaktadır. Hayatın anlamsızlaşan yönlerini doldurmaya çalışırlar belki de. Sanatın gelişimi içerisinde tıkanmaya başladığı noktada yeni açılımlara neden olan informel sanat/eğilimler resme yeniden saf duyguyu getirirler. Tezimizin de birinci bölümü bu konuya ayrılmıştır. Informel sanatı hazırlayan koşullar ve etkilendiği kaynaklar bazında geniş bir inceleme yapılmış, özellikleri ve etkileri ile birlikte doğru olarak konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Bu konumlandırma içerisinde Wols'un önemli bir yeri vardır. Aslında böyle bir yer edinme gibi bir isteği ya da amacı da yoktur. Mantığı saf dışı bırakarak tümüyle içsel otomatizm şekliyle çalışır. Kâğıtlar üzerine, eline kazırcasına çizgiler atar. Fakat öyle bir dürtüyle resim yapar ki istemese de onu konumlandıracağımız noktayı belirler. Nefes alırcasına bir içgüdüye karşılık gelir onda resim. Oldukça kötü koşullar altında hayatını sürdüren ve genç sayılacak bir yaşta kaybeden Wols, tezin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Onu inceleme nedenlerimizden, eserlerine kadar pek çok nokta da bu bölümün alt başlıklarında ele alınmıştır.

Üçüncü bölüm ise Wols'un kendi dönemi ve sonrası için öneminin, kendisi ve diğer informel sanatçılarla beraber ele alındığı başlıklardan oluşmaktadır. Özellikle Wols'un etkisi ayrı bir başlık altında değerlendirilmiş olup diğer sanatçıların da Wols ile ilintileri kurulmaya çalışılmıştır.

SUMMARY

We see how fast the development in any areas, which was alerted during the middle of 19th century, has come to today without hesitating. We also know that there became so many changes in that period. This development continued including problems, destructions and tensions due to the ideologies inside. Consequently, some artists tried to keep up with all these problems and some of them challenged/fought. The first group tried to mend the broken ties between life and art. And the fighters resisted by putting out the pure, uncontrolled feelings against all the problems coming from mind and mentality.

Being in such a situation, the informel art comes into being different than the other tendencies. They may be trying to fill in the meaningless points of life. The informel art/tendencies which lead art to new horizons during its development, bring pureness of feelings to painting. The first part of our thesis concerns this subject. There has been a great examination on conditionals of informel art and its influencing sources and also an effort of locating informel art in its right place with its properties and effects.

Throughout this location, Wols has got an important role. In fact, he himself has no aim or wish to have such a role. He studies wholly in an inner automatism excepting logic. He draws lines on papers as if he scrapes on his hands. But he draws his pictures in such an instinct that he just defines the point we should locate him. Painting is an instinct just equivalent to breathing for him. Wols, who considerably lived under bad conditions and died young, is the second part of this thesis. From the reason of why we examined him up to his works, many points are taken into hand throughout the subtitles of this part.

The third part is formed from the titles which examine the importance of Wols for and after his age with the other informel artists. Especially, the effect and relevance of Wols with other artists is evaluated under a different title.

İÇİNDEKİLER

Yemin Metni	III
Tutanak	IV
YÖK Dökümantasyon Merkezi Tez Veri Giriş Formu	V
Özet	VI
Summary	VII
İçindekiler	VIII
Önsöz	X
Giriş	1

1. BÖLÜM

İNFORMEL SANAT

1-1 Kavram Olarak İnfornel	4
1-2 İnfornel Sanatın Oluşumunda Etkin Olan Faktörler	5
1-2-1 Toplumsal Değişim.	5
1-2-2 Bilim ve Düşünce Sistemindeki Değişimler.	7
1-2-3 Sürrealizm ve Otomatizmin Etkisi.	13
1-2-4 Uzak Doğu Düşünce ve Sanatının Etkileri.	15
1-3 İnfornel Sanatın Gelişim Süreci.	20
1-4 Uygulama Anlamında Plastik Elemanlarda Görülen Değişmeler.	23
1-5 İnfornel Eğilim İçerisinde Lirik Soyutlama	26
1-5-1 Lirizm ve Lirik Soyutlamanın Kavram Olarak Ele Alınışı.	26
1-5-2 Kavram ve Bir Uygulama Şekli Olarak Lirizmin Günümüz Sanatına Girişi.	28
1-5-3 Duygu ve Akıl İkiliği – Ethos ve Pathos Kavramları.	30

2. BÖLÜM

ALFRED OTTO WOLFGANG SCHULZE - WOLS

2-1 Hayatı	35
2-2 Aktarım Şekli ve Nedenleriyle Sanatçı Olarak Wols	43
2-2-1 Wols'un Fotoğrafları ve Çıkış Noktaları	43
2-2-2 Resimsel Yaklaşımı	48

3. BÖLÜM

WOLS'UN ETKİLERİ ve İNFORMEL EĞİLİM İÇERİSİNDE DEĞERLENDİRİLEN DİĞER SANATÇILAR.

3-1 Wols'un Etkisi.	67
3-2 İnfornel Eğilim İçerisinde Değerlendirilen Sanatçılar ve Etkileri.	69
SONUÇ	88
EKLER	92
Ek – 1 Wols – Circus Wols	
Ek – 2 CARDINAL, Roger – Wols'un Sonraki Dönem	
Çalışmaları: Soyutlama, Şeffaflık, Tao.	93
Ek – 3 SARTRE, Jean Paul - 'Fingers and Non-fingers'	104
Ek – 4 DORE, Ashton - Küçük Kağıtlar Üzerine Çalışmalar	105
Ek – 5 WOLS – Aforizmalarından Örnekler	110
KAYNAKÇA	112

ÖNSÖZ

Nedir ki insanlara bir şeyler yaratma tutkusunu sokan şey? Yaşadığı travmalar mı; inanmak zorunda kaldığı gerçek olmayan gerçekler ya da içinden çıkamayıp kafatasının çeperlerini zonklatan ağırlaşmış düşünce kaosları mı? Nedir ki aklın bunca sorununu başlarına musallat edip eziyet dolu zamanlar içerisinde ruhlarını kaybetmelerine neden olan? Kimilerinin aklını kaybedip kimilerinin kaybetmemek için seçtikleri bir savaş mı tüm bunlar?

Tüm bu sorular ve bunlar gibi daha niceleri sorulabilir Yirminci Yüzyıl sanatını ya da bunun içerisinde görülen sanatçıları incelerken. Cevapları da verilmiştir aslında. Ancak hala daha incelemeye değer olan, olması gereken konumdan, gerek savaşın yıkıcı yanı nedeniyle ya da kendisinin bilinçli tercihleri nedeniyle uzak olan insanlar bulunmaktadır. Sadece hayatta kalmak için; yemek yemek gibi çalışan sanatçılar vardır. Duygusal döngüler içerisinde var olmak pahasına yok olmayı seçen sanatçılardan bahsediyoruz.

Bu tür soruların bizi getirdiği noktalardan birinde de İformel Sanat bulunmaktadır. Aklın hiçbir denetiminin bulunmadığı, anlık duygusal tepkilere dayanan ve yaratılan eserden çok yaratıcı sürecin önemli olduğu informel sanat bu özelliklerinin yanısıra sanatın, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı tıkanmayı da gidererek önünde yeni ufuklar açması bakımından da önemli bir harekettir. Bu hareket içerisinde öne çıkan isimlerden biri ise bir önceki paragrafta bahsettiğimiz niteliklere de sahip olan Wols'tur. Hareket içerisinde bile farklı bir konumda olan Wols, incelendikçe içine çeken özelliklere sahip bir sanatçı olarak tezin sürükleyici, ana hareket noktasını oluşturmaktadır.

Gerek resimsel aktarım süreci gerekse kullanılan lirik anlatım sonucunda kendi aktarım dilim ve şeklime yakın hissettiğim informel sanat ve lirik soyutlama bu araştırmanın başlangıcının oluşumunda önemli rol oynamıştır. Beraberindeki araştırma süresince karşılaştığım farklı açıklamalar ise Wols'un adının çıkış noktam olan informel sanattan da öne çıkmasına neden olmuştur. Wols, her ne kadar lanetli bir ressam olarak da görünse ya da bu hareket içerisinde olması gereken konumda görünmese de kendi başına informel sanat ve lirik soyutlama için yeni kapılar açmayı, kendisinin böyle bir amacı olmamasına rağmen başarabilmiş bir sanatçı olarak karşımızda durmaktadır.

Bütün bu araştırma süreci boyunca çalışmamı ve heyecanlarımı takip eden başta Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU olmak üzere Prof. Mümtaz SAĞLAM ve Doç. Bedri KARAYAĞMURLAR'a, eleştirilerinden dolayı; desteğini her zaman hissettiğim eşim Banu Çiçek'e, varlığından dolayı ve tüm insanlara, bu çalışmayı hazırlarken kullandığım bilgi birikimini oluşturduklarından dolayı teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanat için yapılabilecek tanımlamalar, açıklamalar, söylevler sanırım en sonunda sanatın bir şeyler aktarmada kullanılan bir iletişim dili olduğu temelinde birleşecektir. Sanat bir dildir. Birçok şeyin ya da aynı şeyin pek çok farklı şekilde anlatılabileceği bir dil. Tarihsel süreç içerisinde içinde bulunulan sosyo-politik durum, bilimsel ve düşünsel gelişmelerin paralelinde değişiklikler gösteren; kimi zaman rasyonalitenin, dinin veya düşsel dünyaların kimi zaman da tamamen duyguların egemenliğinde üretkenlik gösterilen bir üst dildir.

Dolayısıyla her zaman mutlaka bir şeyler anlatır bize. Bu tarihsel süreç içerisinde Yirminci Yüzyıl'ın diğer gelişmelerde olduğu gibi sanatsal gelişim içerisinde de ayrı bir konumu bulunmaktadır. Her şeyin hızla gelişip değiştiği, tüketilip yenisinin arandığı bir dönem olduğu artık her seferinde belirtilmektedir. Fakat bu süreç içerisinde özellikle çoğu hareketin birbiri içerisine girecek kadar sıklıkla çıktığı bir dönem olan Yirminci Yüzyıl'ın ilk çeyreğinden sonra tıkanma noktasına gelen sanatın rahatlamasını sağlayan, önünü açarak farklılıkların devamını getiren bir hareket vardır. Özellikle sürrealizm sonrasında sanatta yapılmayan bir şey kalmadığı düşünceleri içerisinde ortaya çıkan informel eğilim bu açıdan incelenmesi gereken bir konumdur.

Bu noktadan hareketle 1945'lerde ortaya çıkmaya başlayıp 1960'lara kadar etkisini sürdüren ve devamında da action painting, taşizm, color-field, lirik soyutlama gibi farklı adlar altında yeni açılımlara olanak veren informel sanat tezin ilk bölümünü oluşturmaktadır. Hareketin oluşumu sırasındaki sosyal, teknolojik, bilimsel ve felsefi yapılar eşliğinde, etkileri yoğun olarak gözlemlenen Uzak Doğu kültür ve felsefeleri de eklenerek informel sanatın anlaşılır bir zemine oturtulması sağlanmaya çalışılmış olup örneklerle somut bir yapı kazandırılmaya çalışılmıştır. Yapısı gereği duygusal, içe dönük ve iç dünyaya ait çalışmalar yapılmakta olan informel eğilimler içerisinde anlamın değil yaratım sürecinin önemi büyüktür. Bu nedenle meditatif yollarla ya da uyarıcı ilaçlar, alkol veya uyuşturucu yardımıyla transhalinde çalışmalar yapılmaktadır. Bunun nedeni ise aklın ve mantığın tamamen dışarıda bırakılmasıdır. Çünkü onları, yaşadıkları bu acılara akıl getirmiştir. Rasyonalizmin etkileridir tüm bunlar. Fakat insan sadece akıldan ibaret bir canlı değildir. Duygu da insanı insan yapan değerlerden biridir. Dolayısıyla aklın egemenliğinden sanatı kurtarmak gerekir. Bu adeta meditasyona dayalı ve sanatçının kendi benliğini ortaya koyan ve onu yücelterek iç dünyasındaki imgeleri oluşturma gayreti, resim yaparak

resimde kendini gerçekleştirme çabasının bulgularıdır. Sonuçta önemli olan gerçeği nesnel dünyasında değil, kendi iç dünyasında aramaktır.

İşte bu noktada mantığı devre dışı bırakma yolunda kullanılan yöntemler bağlamında Uzak Doğu düşünce sistemlerinin etkileri görülmektedir. Aynı zamanda varoluşçuluk da Uzak Doğu düşünce sistemleriyle örtüşen noktalar taşımaktadır. Uzak Doğu salt bu açıdan etkili değildir. Aynı zamanda bu transal durumda yapılan çalışmalarda jestüalite de önem kazanmaktadır. Çünkü bu mantığın dışarıda bırakılması süreci uzun bir aralığa sahip değildir. Dolayısıyla yapılması gereken şey kısa sürelerde yapılıp sonlandırılması gerekmektedir. Bu durumda da serbest el hareketlerinin önemi ortaya çıkmaktadır ki Uzak Doğu yazılarında kullanılan ideografik yazı karakterindeki jestüalite informel sanatçılar için beslenen bir kaynak olmuştur. Yine diğer bir kaynak olarak görülen sürrealist bir yöntem olan Masson'un geliştirdiği otomatizm vardır. Yine burada mantığın saf dışı bırakılması yoluyla denetimsiz bir süreç görülmektedir.

Bütün bu etkilenimler, nedenler ve diğerleri birinci bölüm içerisinde geniş olarak yer bulacaktır.

Tezin odak noktasında ise informel eğilim içerisinde adını fazlaca da duymadığımız, ki bunun nedeni olarak kendisinin böyle bir düşüncesi olmaması ve Avrupa'da kalması gösterilebilir, Alfred Otto Wolfgang Schulze, bilinen adıyla Wols önemli bir konumda bulunmaktadır.

Wols gerek yaşamı, gerek yaptıklarıyla oldukça sıra dışı bir konuma sahip bir sanatçıdır. Onun yaşamsal verileri olmadan sanatını anlamlandırma konusunda dayanaksız kalınır. Yaşama bakışı, geçirdiği sıkıntılar ve deneyimler, inanışları, O'nun, Sartre tarafından varoluşu olarak gösterilen yok oluşunu hazırlamış önemli köşe taşlarıdır. Bölüm içerisinde hayatı oldukça geniş olarak açıklanarak buradan göndermeler ve hatırlatmalar yardımıyla çalışmalarının temelleri açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmaları öncelikle fotoğrafları ve resimleri olarak iki alt başlıkta ele alınarak yaşamıyla birlikte etkilendiği kaynaklar da ortaya konarak incelenmiştir. Resimleri ise iki ayrı dönem olarak gerekçeleriyle birlikte ele alınmıştır. Fakat burada Wols'un ayrı bir noktada durmasının önemli bir nedeni vardır ki tezin temelinde Wols'u incelememizin de nedeni budur. Wols'un resimleri pek çok şekilde okunabilir ki bunlardan en çok karşımıza çıkan ve olası görüneni resimlerindeki yaşamından gelen acı, öfke ya da yara metaforlarıdır. Ancak O bütün bunları yaparken hiçbir

zaman böyle bir sanatsal oluşumun öncülüğünü yapma amacını gütmemiştir. Hatta onun sanatçı olmak gibi bir düşüncesi de bulunmamaktadır. Bu belki de informel sanat içinde adını pek de duymamamızı açıklayabilir. Soluk alıp vermek ya da yemek yemek gibi bir içgüdüyle çalışmaktadır. Taocu düşünmeden oldukça etkilenen Wols, yaratılmış olan her türlü şeye karşı duyduğu sevgi, merak ve saygıyla ve öylesine bir inançla çalışmaktadır ki gerçek olanlar gerçekliğini yitirip farklı bir gerçeklik içerisinde yeniden oluşur. Wols da bu gerçeklik içerisinde yaşamını sürdürmektedir.

Wols, çalışmalarıyla kendi yaşamı bunu farketmesine yetmemiş bile olsa oldukça etkili olmuştur. Özellikle 1951 yılında ölümünün sonrasında açılan sergilerde, ki bunların içerisinde Dökümenta sergileri de bulunmaktadır, sanatın yeni açılımlar oluşmasını sağlamıştır. Tezin üçüncü bölümü de bu etkilere ve bu etkiler sonucu çalışmalar yapan sanatçılara ayrılmıştır. Zaman zaman sanatçıların çalışmaları Wols'un çalışmalarıyla karşılaştırılarak etkilenim alanları daha somut olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tezin sonundaki ekler bölümünde ise Wols ile ilgili olarak basılmış yabancı yayınlardan onu daha iyi tahlil edebilmemizde oldukça yardımcı olacağını düşündüğümüz çeviriler bulunmaktadır.

1. BÖLÜM

İNFORMEL SANAT

1.1 Kavram Olarak İformel

Türkçe' de biçim, şekil anlamına gelen form sözcüğü, "Antik Yunancada aynı anlamdaki morphe (morfe) sözcüğünün sessiz harflerine yer değiştirmek yoluyla Latinceye aktarılan forma sözcüğünden gelmektedir."¹ "Kullandığı teknik "**ruhsal doğaçlama**" olarak da nitelenmiştir. Sanatı bu teknikte çalışırken bir biçim yaratma çabasından tümüyle uzaklaşıp bilinçdışı bir üretime girer. Çoğunlukla, resim sanatında uygulanan bu yöntemde, sanatçı eylemini özellikle aklın denetiminde tutmaktan kaçınır."² İformel sözcüğü de formel sözcüğünün olumsuz hali olan, İngilizce *in* (-sız,-siz) olumsuzlama öneki ile oluşmuştur. Bazı kaynaklarda enformal, enformel, informal biçiminde de yazıldığı görülmektedir.

Resim sanatında genellikle biçimsiz, şekilsiz anlamıyla kullanılan informel sözcüğü, belirli bir resim anlayışını belirtmek veya bu anlayışla resim yapan sanatçıları gruplandırmak amacıyla ilk olarak 1952'de eleştirmen Michel Tapiès tarafından kullanılmıştır. Bu anlamıyla informel sözcüğünün kapsamı kaynaklara göre farklılıklar göstermekle birlikte genel olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat alanında etkili olan, lirik soyutlama (lirik abstraction), eylem resmi (action painting), Yeni Paris Okulu, gereççilik, lekecilik (taschisme) gibi anlayışlarla ilgili olarak kullanılmaktadır. Bu kavramın tanımlanmasında Alman sanat tarihçisi ve eleştirmen Will Grohmann(1887 – 1968) şunları söyler: " ...İformel sanat eserleri –ABD soyut ressamlarının eserleri de dahil olmak üzere– modern toplumda en yüksek olgu olarak gördüğümüz özgürlüğün estetik bir örneklemesidir. Bu olgu, bu resimleri temsil edenler için aynı serbestiyeti ifade etmektedir. İformel eserlerin açıklığı, seyirciyi kendi özgürlüğü ile resimdeki özgürlüğü bağdaştırmaya ve aynı dalgada iletişim kurmaya davet etmektedir. Sadece estetik ifadeler olmayan bu resimler, modern sanatın bir yansımasıdır."³

Tabii ki bu kavram tam olarak açık da değildi, çünkü informel olarak adlandırılan şey, genel anlamda hala şekil sorunundan kaçıp kurtulamıyordu.

¹ Haçerlioğlu, ORHAN-Felsefe Ansiklopedisi-Cilt1-Remzi Kit.-İst.-Sf:159

² SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur – Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü – Remzi Kit. – İst. – Sf:113

³ BELGİN, Tayfun - Kuns des Informel – Wienand – Çev: Türkan TUNCA – Sf:42

Genel olarak ussal geometrik sanat anlayışlarına tepki içeren bu eğilimlerle ilgili olarak kullanılan İnfornel sözcüğünü tam olarak figürsüz, şekilsiz ya da nesnesiz olarak anlamak yanlış olacaktır. Çünkü her ne kadar kelime karşılığı olarak bu anlamları taşıyor olsa da aslında daha çok biçimlerin veya resimsel elemanların serbest kullanımının temel alındığı bir yapısal oluşumun bulunduğunu söylemek ve bu nedenlerle İnfornel Resim kavramını, Türkçe'de serbest biçimli resim olarak anlamak daha doğru olacaktır.

Açık olmaması ve kendi içindeki zıtlığı nedeniyle, infornel kavramının olumsuz bir tanımlama olup olmadığı veya mevcut terminoloji yerine 'Taşizm', 'Soyut Ekspresyonizm' veya 'Art Autre' gibi tanımlamaları ile ilgili tüm çabalar günümüze kadar hala bir sonuç vermemiştir. Bu yüzden biz de burada ismin geleneğine uyarak, infornel kavramını kullanacağız.

Serbest bir biçimlendirme çabasına ya da daha diğer bir deyişle dürtüsel bir resimsel sürecine neden gereksinim duyulmuştur? Zaten dönemsel açıdan bakıldığında soyut bir pentürel gelişim görülmektedir. Gerek süprematizm, gerekse konstrüktivizm gibi yaklaşımlar içerisinde sanat, soyut hareketini devam ettirmektedir. Sürrealizm göstergeler açısından soyut bir biçimlendirme dilinde değilse de yaklaşım olarak nesnel olaylar ya da mekânlar arasında soyut bir takım ilişkiler kurmaktadır. İnfornel eğilimlerin böyle bir süreç içerisinde gelişimine neden olan etkenler nelerdir?

Öncelikle bunların cevaplanması infornel eğilimlerin daha yerinde değerlendirilmesi için gerekli ve olumlu olacaktır.

1.2 İnfornel Sanatın Oluşumunda Etkin Olan Faktörler

1.2.1. Toplumsal Değişim

Yirminci yüzyıl tüm insanlık için büyük umutlarla başlamış fakat kısa sürede hem gelişme anlamında hem de sorun olma bağlamında büyük mesafe kaydetmiştir. Bir yandan büyük adımlar, atılımlar sergilenirken diğer taraftan bu atılımlar, tıpkı bir ilaç gibi insanlık üzerinde yan etkilerini de göstermeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın hemen ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşı, ulusal, etnik veya sınıfsal savaşlar, açlık, işsizlik, birey-toplum yabancılaşması, insan-doğa yabancılaşması gibi olgular bu olumsuzlukların sadece birkaçıdır. Hızlı kentleşmeye, sanayi ve teknolojiye bağlı

bir sosyal yaşantının ortaya çıkması, bu dönemin en önemli sosyal olgusu olarak görülmektedir. İlerlemenin sanki sembolü haline gelen dikey hareket yaşanan kent silüeti üzerinde de etkisini göstererek yatay yapılanmadan çok katlı dikey, apartman türü yapılanmaya geçilmeye başlanmıştır. Çünkü endüstri için kullanılacak yer, yaşamak için kullanılacak yer karşısında daha önem kazanmıştır. İnsan, kazandığı değeri yavaş yavaş değil birden bire yitirmektedir. Önceleri üretim içerisinde varolan kendi yetenekleri, problem çözme biçimi ya da yaratıcılığına artık ihtiyaç duyulmamaktadır. O sadece üretim bandında önüne gelen kısımla ilgilenecek, sadece ondan ve günlük üretim adedinden sorumlu olacak, karşılaşılabileceği herhangi bir sorunla kendi çözme yeteneğini kullanmadan ilgili birimleri çağırarak baş etmeye mecbur bırakılacaktır. Hiç tanımadığı ya da umursamadığı insanlarla aynı bina içerisinde yaşamaya başlamakta; yine hiç tanımayıp umursamayacağı insanlarla bir arada çalışmaya zorlanmaktadır. Bu zorlama onun içerisindeki temel yaşama dürtülerine zarar vermekte, bir hayvan gibi sadece yaşama, barınma ve üreme içgüdülerini tatmin etmesine olanak tanımaktadır. Oysaki insan sosyal bir varlıktır, bu tip zorlamalar sosyal bir canlı olan insanın psikolojisinde yıpranmalara neden olmaktadır. Bunun fark edilmesi ile psikoloji gibi bir bilim doğmuştur.

Kendini hemen her yönden cendereye alınmış hissedenden bireyin kurtuluşu için önüne iki yol sunulmaktadır. O da bu matrix içerisinde seçim yaptığı tuzağında kendini ya sistemin karşısında bulacak, onu eleştirecek ya da ona dâhil olarak mutlu görünömlü sosyal yapı içerisinde yerini alacaktır. Yaşanan bu olumsuzluklar, insanların yarattığı bu sistemin yine insanları tutsak aldığını göstermektedir. "... çağımız bireyi bu durumda ya pragmatist olacak ve yaratılan bu ortamda yaşayacak ya da başkaldırmakta devam edecektir."⁴ Böylece "... sanatçılar ussal ve mekanik olandan sakınmaya dek vardırımlıdır işi. İçlerinden birçoğu, kendiliğinden ve bireyselliğin değerini göklere çıkararak gizemci inanca bağlanmıştır".⁵

İki dünya savaşı arasındaki yıllarda, sanat alanında sistemle barışık yaşama çabaları görülmektedir. Sistem hızla ve hiçbir şeyi dinlememesine ilerlemektedir. Gitgide daha büyük bir hızla kopmakta olan bireyin, toplumun sistemle bağlarını kurma ya da kalan bağlarını korumaya çalışma çabası olarak görülebilir. Örneğin Bauhaus endüstriyel ürünlerle işlevsel, seri üretim mantığında işler üretirken yaşamın içine sokuşturmaya çalışıyor, fütüristler bu sırada hıza ve beraberinde getirdiği yeni zaman kavrayışına, eşzamanlılığa yönelen çalışmalarla bu kavramları

⁴ TURANİ, Adnan – Çağdaş Sanat Felsefesi – Varlık Yay. – İst. 1974 – Sf. 164

⁵ GOMBRICH, E. H. – Sanatın Öyküsü – Remzi Kitabevi – İst. 1992 – Çev: Bedrettin CÖMERT – Sf:194

yüceltiyor, insanlara taşıyordu. Kübizm geometri ve görelilik üzerinden ya da bir başka yaklaşımla fotoğraf makinelerinin yapamayacağı etkileri bulma çabalarından hareketle varlıkları parçalıyor ve bu parçalanmaları eşzamanlı olarak aynı yüzey üzerinde tekrar bir araya getiriyordu. Konstrüktivistler ise yapısal bir takım kurgularla mimari yapılar benzeri çalışmalar ortaya çıkarıyorlardı.

Oysaki sistem tekrardan sorgulanması gereken açmazlara doğru gidiyor, bunca gelişim, hız paylaşım konusunda ülkeleri birbirleri ile karşı karşıya getirmeye başlıyordu. Yapılması gereken aslında uyum yolları aramak değil, sistemin geldiği ve beraberinde insanı getirdiği noktayı ortaya yatırmaktı. Bunu da ekspresyonizm, dada ve sürrealizm de görmek mümkündür. Bu hareketler muhalif yanlarıyla ön plana çıkmışlardır. Dolayısıyla informel eğilimlere kaynaklık eden yapıları bu hareketlerde görmek mümkündür.

Dolayısıyla kendi kendisini tetikleyen sistem sonuç olarak İkinci Dünya Savaşı'nı ortaya çıkarır. Avrupa düşünce sisteminin temelini oluşturan rasyonalizmin doğurduğu bu tip sonuçlar, bireyin sistemi ve kendini tekrardan sorgulamasını, varoluş nedenlerine tekrardan dönüp bakmasını gerekli kıldı. Tepkili olduğu bu nedenden uzaklaşan birey ise kendisine sığınak olarak bu rasyonal kültürden uzak kalmış daha naif olan Uzak Doğu kültürünü buldu ya da yeniden keşfetti. Bu nedenle Avrupa'nın ussal karakterli, bilgiye dayalı rasyonalist kültürüne yabancı olan Uzak Doğu kültürü, primitif halk kültürleri, çocuk ve akıl hastalarının resimleri informel resim yapan sanatçıların ilgi alanını oluşturdu. Bu bir anlamda insanın kendi varoluşunun yeni baştan sorgulanması anlamına geliyordu. "Artık korku yasalarının egemenliğinden kurtulmuş olan hayal gücü, görüş biçimi ile aynı anlama gelmeye başladı. Gerçek ve mutlak olan eylem bu hayal gücünün anlamı ve tutkuların taşıyıcısı oldu."⁶

1.2.2. Bilim ve Düşünce Sistemindeki Değişimler

Yüzyılımızın başından itibaren tartışılmaya başlanan zaman, uzam, madde, enerji kavramlarındaki değişimler, genel olarak birçok sanat anlayışını etkilediği, özel olarak da informel resim anlayışlarının doğmasında etkili olduğu görülmektedir.

⁶ LYNTON, Norbert – Modern Sanatın Öyküsü – Çev: Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ - Remzi Kit. – İst. 1991 – Sf:243

Döneme ait zaman kavramı ve evreni kavrama şekline baktığımızda zaman için düzenli bir akışı olan geçmişin, şimdi ve geleceğin ayrı perspektifler olarak değerlendirildiği bir anlayışın; evreni kavrayışla ilgili olarak ise Newton'un belirttiği gibi belli kuralları olan, belli yasalar üzerinden hareket eden, kararlılığı olan düzenli bir bütün olduğu şeklinde bir anlayışın kabul edildiği görülür. Fakat elde edilen veriler tam da bunu göstermemektedir. Dönemsel evren kavrayışının düzenli, kuralları olan, kararlı bir olgu olmasının tam tersine kararsız, düzensiz, karışıklığın ve hemen her şeyin kabul göreceği, olasılıkların bol olduğu bir kaosal yapıda olduğu görülür. Zaman açısından ise hız her şeyi olduğu gibi zamanın da kısılmasına neden olmuştur. Geçmiş ve gelecek, şimdi'nin merkezinde buluşur ve yiter. Her şey aynı zamanlıdır, eş zamanlıdır. Fütüristlerin çalışmalarındaki zaman çakışmaları, dadanın ya da sürrealistlerin kuralları yıkma çalışmaları bu gelişimlerin birer sonucudur. Raslantı ve olasılık, dolayısıyla kaos bu düzenin birer kategorisi olarak algılanmaya ve uygulanmaya başlar.

Umberto Eco bu bilincin Barok dönemden başlayarak geliştiğini belirtmektedir. Eco'ya göre, "ortaçağ sanatçısının tamamlanmış ve tek boyutlu yapıtı, önceden belirlenmiş ve tasarlanmış statik düzenler sırası biçimindeki bir evren anlayışını yansıtmaktaydı. Barok açıklık ve dinamiklik anlayışı ise, yeni bir bilimsel bilincin doğuşunun belirtisi olarak algılanmaktaydı."⁷ Sanatçılar, "ilk kez Barok'ta, yasal olanın alışkanlığından kurtulmuş ve kendisinden yaratıcı davranışlar isteyen devingen bir dünya ile karşı karşıya gelmiştir."⁸ Atom çekirdeğinin parçalanması madde kavramını enerji kavramı ile değiştirir. Daha önce madde, katılığı olan varlık demektir, artık "katılığı olan madde çözümlenmiştir, maddilik artık mevcut değildir. Bizim madde dediğimiz şey, kuvvet alanlarıdır ve birbirini izleyen olaylar değil, tersine bütüne ait olaylardır, sürekli biçim alan bir değişimin dinamik yapısıdır."⁹ Uzun ve zaman kavramının bilime sokulması ile "Rönesans' dan beri nesnelere içine soktuğumuz bizim statik ve perspektifli tasavvur tablomuzu yıkar ve onu dinamik ve perspektifsiz bir dünya tablosuna değiştirir."¹⁰ Tüm bu gelişmeler Fransız idealist düşünürlerden Henri Bergson(1859–1941)'da da, evrenin bir devinim olduğu düşüncesi ile somutluk kazanacaktır.

Bununla birlikte bir bilim olarak psikanaliz de işin içerisine girerek bir zamanlar Tanrı'nın tekliğine, gücüne; sonraları insan aklının yüceliğine doğruluğuna

⁷ BOZKURT, Nejat – Sanat ve Estetik Kuramları – Sarmal Yay. – İst. 1995 – Sf:325

⁸ BOZKURT, Nejat – A.g.e – Sf:234

⁹ TUNALI, İsmail – Felsefenin Işığında Modern Resim – Remzi Kit. – İst. 1983 – Sf: 147

¹⁰ TUNALI, İsmail – A.g.e.- 147

inanan ve son olarak Tanrı'nın yitirilmesi ile kendini merkeze koyup kendine inanan insanın kendisiyle sorunlarını çözmeye çalışmaya başlamıştır. Bu araştırmalar bilinçaltı analizlerini gündeme getirmiş, bilincin yarattığı gerçekleri gören insanları, sanatçıları bu noktaya çekmeye başlamıştır. Sigmund Freud(1856 – 1939)'un bilinçaltını keşfi, Alfred Adler'in güçlü olma isteği ve Carl Gustav Jung(1875 – 1961)'un kolektif bilinçaltı kuramları insanın iç dünyasına ilişkin yeni bulguları içermektedir. İformel eğilimlerin dış dünyaya ve onun nesnelere çok, insanın iç dünyasına yönelik arayışları ile psikolojideki gelişmeler bu anlamda koşutluk göstermektedir. Özellikle Jung'un kolektif bilinçaltı ile ilgili araştırmalarını yaparken, yaban insan topluluklarının davranışlarından, Uzak Doğu kültürlerinden ve mitolojilerden yararlanması, informel sanatçıların çalışma yöntemlerine hem benzerlik göstermekte hem de informel sanatçılara kaynaklık etmekteydi. Burada ortak nokta bilinçaltına verilen önemdir. "Jung'un ruh kavramı dinamik, sürekli hareket halinde olan ve aynı zamanda kendi kendini düzenleyen bir sistemdir."¹¹ Bilinç ve bilinçdışının bütünlüğünü savunan Jung'a göre çağdaş batı kültürünün oluşturduğu sosyal örgütlenmenin yazılı ve yazısız yasaları bu bütünlüğü bilinç lehine bozmaktadır. Bilinç ya da bilinçdışının her hangi biri öteki tarafından baskı altına alınırsa bütünlüğün bozulacağını söyleyen Jung' a göre; kuşkusuz "bilinç, mantığını savunmalı ve kendini korumalıdır. Bilinçaltının karmaşık yaşantısına da (dayanabildiğimiz kadarıyla) kendi yolunu izleyebilme fırsatı verilmelidir."¹² Modern savaşları da bilinçaltı birikimlere bağlayan Jung'a göre bilinçaltı, "insanın yalnızca eskilerini attığı bir bodrum odası değil, bilincin ve insanlığın yaratıcı ve yıkıcı ruhunun kaynağıdır."¹³ Eğer bilinçaltı birikimleri, bilincin kontrolünde yaratıcı etkinliklere dönüşmez ise birikimler kontrolsüz bir şekilde yıkıcı etkinliklere dönüşebilmektedir. Bu noktada Jung bilincin duvarlarından kurtularak bilinçaltının olası tehlikelerini başlamadan bertaraf etmek, savuşturmak gerektiği önerisini getirir. Bilinçaltına inebilmek için de bilincin kısıtlayıcı kurallarından kurtulmak gereklidir. Sınırların kalkmasıyla bilinçaltının kimilerine göre zenginliği, kimilerine göre ise hasta yönleri ortaya çıkacaktır. Bu çıkanlar ise yine kimileri için yaratıcılık yolunda önemli birer kaynak, kimileri içinse tedavi edilmesi şart durumlara karşılık gelmektedir. İşte bu noktadan hareketle informel sanatçıların kendilerini neden bilinçaltının akışına bıraktıkları daha anlaşılabilir bir nitelik kazanmaktadır. Akıl

¹¹ FORTHAM, Frieda – Jung Psikolojisi – Çev:Aslan YALÇINER – Say Yay. 1996 – Sf:18

¹² FORTHAM, Frieda – A.g.e. - 99

¹³ FORTHAM, Frieda – A.g.e. - 31

sağlıklarının bozulmaması için yapılan bir “baca temizleme”¹⁴ işidir belki de yaptıkları.

Düşünsel açıdan ise Bergson’un düşüncelerinin döneme, dolayısıyla informel eğilimlere kaynaklık ettiği söylenebilir. Evrenin bir devinim olduğu düşüncesinden yola çıkan Bergson, “Varlığın gerçekliğini kuran yaşam akışı gelişmesinden iki doruk noktasına erişir. Anlak (zekâ-intelligence) ve içgüdü (instinct). Anlağın bütün kavramları sonsuzdur, değişmezdir ve zamansızdır. Bundan dolayı hareket içinde olan yaşamın içine giremezler. Değişmez biçimler, sağlam düşünce biçimleri yaşama öğeleridir anlağın; en güvence içinde çalıştığı alan da geometri ve mantıktır bu yüzden... Gerçeği kavramada anlak başarısız olunca başka bir alet bulmalıyız gerçeği kavramak için bu da sezgi'dir (intuition). Sezgi, içgüdü ve anlağın bireşimidir. Sezgi kendi bilincine varmış içgüdüdür Sezginin bize kavratığı, yaşam akışıdır.”¹⁵

Bergson'cu düşünce yaşamın akışının içine dalmaya, onunla özdeşleşmeye yönelmektedir. Vasili Kandinsky'nin(1886–1944) içsel zorunluluk ilkesi ile Bergson'un bu düşünceleri arasındaki yakınlık da belirgindir. Kandinsky'ye göre "içsel yönden dolu dolu yaşayan resim iyi yapılmış resimdir. İyi çizimde sadece içsel hayatı bozulmaksızın üzerinde hiç bir şeyin değiştirilemeyeceği çizimdir."¹⁶ Kandinsky de yaptığı resimler yoluyla kendi ruhsal titreşimlerini nakletmek istiyordu. İformel resimde özellikle vurgulanan, bilinçdışılığı, kendiliğindenliği ve tinsel olguları da ilk kez somut olarak Kandinsky'de görüyoruz. Kandinsky, "sanat eserinin doğuşunun, bilinmeyen, bilinçsiz ve kendiliğinden olduğunu yazıyor; üzerinde önemle durarak, soyut sanatın tüm olarak bilinçsiz meydana geldiğini belirtiyordu."¹⁷ Bu da informel sanatçıların aktarım biçimlerini etkileyen düşüncelerden biri olan **içsel zorunluluk ilkesidir**. Kandinsky'nin bu ilkesi üzerine açıklamaları anlattığı “Sanatta Zihinsellik Üzerine” adlı kitabı 1912 de yayınlanmıştır. Bu kitaptaki şu anlatımlar sanırım informel sanatçıların etkilendiği temel noktaları oluşturmaktadır:

“ Sanatçı gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır. O zaman izin verilen bütün araçlara yöneldiği kadar büyük bir kolaylıkla bütün yasak araçlara da yönelecektir.

Mistik zorunluluğu ifadesine ulaştırmanın tek yolu budur.

İçsel bir zorunluluğun getirdiği her araç mubahtır.

¹⁴ YALLOM, E. D. – Nietzsche Ağladığında – Çev: - Sarmal Yay. İst. 1998

¹⁵ DUYULER, Gürsel – İformel Sanatta Devinim – Yüksek Lis. Tezi –Çukurova Üniv. – 2001 - Sf: 27

¹⁶ KANDINSKY, Vasili – Sanatta Zihinsellik Üstüne – Çev: Tefik DURAN – Y.K.Y. – İst. 1993 –Sf: 96

¹⁷ TURANİ, Adnan – Dünya Sanat Tarihi – Remzi Kit. – İst. 1992 – Sf: 594

İçsel zorunluluk kaynağından gelmeyen her araç günahdır.

...

Sanatta her şey, özellikle de başlangıçta duygu işidir. Sadece duygu yoluyla ulaşabilir sanatsal doğruya... bu artı varlık asla kuramla yaratılmaz ve duygu tarafından yaratının dokusuna birdenbire katılmamışsa asla aramakla bulunamaz. Sanat duygu üzerinde etkili olduğuna göre ancak duygu yoluyla etkili olabilir. Orantılar ne kadar güvenilir, dengeler, ağırlıklar ne kadar hassas da olsa, kafa hesabıyla, tümdengelim yoluyla ortaya asla doğru dürüst bir sonuç çıkmaz. Gerçekten işe yarayacak olan cinsten orantılar hesapla elde edilemez, dengeler ise hazır bulunup alınamaz. Orantı ve dengeler sanatçının dışında değildir, içindedir, bunlar, adına sınır duygusu, sanatsal el yordamı da diyebileceğimiz şeylerdir – sanatçıya doğuştan verilmiş olan coşku yoluyla geliştirilip dehanın vahyine kadar yükseltilebilen yeteneklerdir. ... Böyle bir resim dilbigisi şu sıra ancak sezgiyle kavranabilir, ama günün birinde nihayet gerçekleşince temel olarak fizik yasalarından çok *içsel zorunluluk yasaları* üzerine kurulacaktır – bu yasalar pekâlâ *ruhsal* olarak nitelenebilir.”¹⁸

Kandinski bu söyleminde 1912 itibarı ile dönemsel belirlemeler de yapıyor. Fiziksel yasaların tuval yüzeyindeki yansıması olan kübizm ve yanılığlarından bahsediyor aslında. Ve bir gün salt resim yapılacağı öngörüsünde bulunuyor. Ayrıca yine aynı kitabında bu şekilde yapılacak çalışmaların “sonsuz sayıdaki salt sanatsal yaratının doğacağı kaynaklardan biri” olacağını da öne sürmüştür. Her iki öngörüsü de aslında doğrulanmış görünmektedir. Sanatın 1930’lardan itibaren girmeye başladığı darboğaz, informel eğilimlerle yeni bir soluk kazanmış, bu noktadan hareketle pek çok farklı tavır da ortaya çıkmıştır. 1910’lu yıllardan itibaren kendisi de biçimsel açıdan bakıldığında informel çalışmalara oldukça yakın resimler yapmıştır. Fakat Kandinski’nin bu düşüncesi 1940’lardan itibaren informel sanatçılar tarafından tam anlamıyla gerçekleştirilmiştir.

Paul Klee(1879 – 1940) ise, "biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu oluş (tekevvün) olarak devinim olarak düşünmek gerekir"¹⁹ diyerek, bitmiş biçimleri veren geleneksel sanata tepki gösteriyordu. Her türlü oluşum için bir hareketin olması gerektiğini söylemekteydi Klee. Ve onun bu düşüncesi Bergson’un düşünceleriyle örtüşüyordu (Bergson'un 1910 yılında yayınlanan "Yaratıcı Evrim-Evolution Creative" adlı eseri

¹⁸ KANDINSKI, Vasili – Sanatta Zihinsellik Üstüne – Çev: Tefik TURAN – YKY – İst.1992 - s.65, 66

¹⁹ KLEE, Paul – Çağdaş Sanat Kuramı – Çev: Mehmet DÜNDAR – Dost Yay. – Ankara 1986 - Sf:50

dönemin birçok sanatçısını etkilediği bilinmektedir.) Klee'nin hareket anlayışı mekanik devinimden çok organik karakterlidir. *Klee'ye* göre, "bir makinenin çalışması bir olgudur; yaşamın işleyişi daha başka bir şeydir. Yaşam yaratır ve ürer."²⁰ Klee'nin sanat anlayışında gözlemlenen sonuçtan çok sürecin önem kazanması olgusunun informel resimde görülen damlatma, fırlatma gibi aksiyonel tavra veya jestüel hareket olgularına kaynaklık ettiği söylenebilir. Ayrıca bilincin safdışı bırakılması davranış ya da eylem olarak da bir otomatizmi ya da jestüaliteyi beraberinde getirmektedir. Bu da insan olarak verilebilecek doğal bir tepkidir. Yoğun bir meditasyonla aktarımlarına başlayan informel eğilimlerde aktarım süreci, yoğunluğu, içtenliği, tepkiselliği vb. içerisinde barındırması yönüyle oldukça önemlidir. Oldukça kısa bir zaman dilimini kapsayan bu süreler içerisinde sanatçı bilinçdışı bir durumdadır. Psychodelic bir tavır sergileyebilir. Sonuç'tan çok sürecin önem kazandığı Klee'nin sanatında ve öğretilerinde zaman kavramı belirgin olarak irdelenmektedir. O'na göre, "biçimi (Form Ende)- değil, biçimlendirmeyi- (formende) düşünmeli."²¹

"Günlüğüne yazdığı ilk yazılardan, yaptığı açıklamalara ve ders notlarına kadar birçok yerde, sanatın bir amaç değil, süreç olduğunu, sanatçının buna kendi gücüyle, bir tohumla katıldığını, sonra da bu tohumun büyümesi ve tam olgunluğa gelmesi için onu bakıp büyütmesi gerektiğini önemle belirtmiştir. Resimler 'var olurlar'; sanatçı için 'bir yapıtın kendini oluşturmasına katkıda bulunmak bir mutluluktur.' Fakat bu büyük ustalık ve anlayış gerektirir."²² Klee'deki yaratıcı süreci öne çıkaran bu düşünce informel sanatçılar için oldukça etkili olan düşüncelerden birini oluşturur. Çünkü o süreç içerisinde sanatçı olağanüstü bir yoğunlukta, bir çeşit trans halindedir. Dolayısıyla çalışmalar bilincin süzgecinden geçmeden, saf olarak ortaya çıkmaktadır.

Varoluş felsefesi de informel eğilimlerin varlıkla, özgürlükle var olmakla ilgili düşüncelerinde etkili olmuş düşünce sistemlerinden birisidir.

Varoluşçuluk içerisinde özellikle Jean Paul Sartre'ı(1905 – 1980) informel eğilimle yakın tutmak daha doğru ve yerinde olacaktır. Çünkü Sartre'la birlikte varoluş içerisinde biricik mutlak değerın özgürlük olduğu, özgürlüğün ise yine

²⁰ KLEE, Paul – Çağdaş Sanat Kuramı – Çev:Mehmet DÜNDAR – Dost Yay. – Ankara 1986 - Sf:45

²¹ İPŞİROĞLU, Nazan – Resimde Müziğin Etkisi, Yeni Bir Alımlama Boyutu – Remzi Kit. – İst. 1994 Sf:67

²² LYNTON, Norbert – Modern Sanatın Öyküsü – Çev: Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ – Remzi Kit. – İst.1991 – Sf: 224

özgürlük uğruna seçildiği düşüncesi daha ağır basar. "Özgürlük hep bir eyleme zorlar ve ancak eylem, özgürlüğe tanıktır."²³ Yine Sartre, tezimiz içerisinde ağır basan Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) için de ayrıca bir öneme sahiptir. Onun için Sartre daima güvenebileceği bir yoldaş, bir hami, bir dost olmuştur. "Varoluşçuluk felsefesinde, insan varoluşunun anlamı söz konusudur; insanın kendi kendini gerçekleştirme, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun halisliği ve bu halis olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, doğruluk ve ahlak karşısında sahici davranışı, tutumu, bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde."²⁴ Varoluşçuluğa göre "evrende kendi varlığını kendisi yaratan tek varlık insan'dır... Değerlerini kendisi yaratır... İnsan kendisini yarattığı için, özgür ve sorumlu olmak zorundadır. Bunaltı bu sorumluluğu duymaktır. Ama bu bunaltı insanı eylemden ayırmaz, tersine eyleme zorlar."²⁵

İnformel resim anlayışları ile varoluşçuluk arasında doğrudan mutlak bir ilişki kurmak ya da informel resimleri varoluşçu felsefesinin doğrudan bir ifadesi olarak anlamak yanlış olur. Ancak, insan varoluşunun anlamını sorgulama, özgürlük ve eylem (devinim) bağlamında benzer yaklaşımlardan söz edilmesi daha doğrudur. Çünkü informel resim anlayışlarını da varoluşçuluğu da ortaya çıkaran aynı kültürdür. Gerçekliği duyumsama, algılama ve yorumlama bağlamında bir benzerlik söz konusudur. Bunun yanı sıra informel sanatın oluşmasında etkili olan Wols'un etkilendiği kaynaklardan birisinin Sartre olması bile oluşturacağı anlatım biçiminde varoluşçuluğun izlerinin görülmesinde yeterlidir. Özellikle Wols'un kendisini bu süreç içerisinde bırakması, yaşadığı sorun, acı ve sıkıntıları çok da görmemesi (bütün bunlardan ayrıntılı olarak Wols ile ilgili bölümde bahsedeceğiz) hem varoluşçu düşüncenin hem de Uzak Doğu düşüncelerinin etkilerini taşımasındandır.

1.2.3 Otomatizm ve Sürrealizm'in Etkisi:

Dada hareketinin ve Sürrealist sanatçıların, özellikle de André Masson(1896 – 1987)'un sıklıkla kullandığı **otomatizm** (özdevinim) yöntemi informel resim yapan sanatçıları etkilemiş ve bu sanatçılar tarafından da sıklıkla kullanılmıştır. Bu

²³ A.g.e. – Sf:234

²⁴ AKARSU, Bedi – Çağdaş Felsefe – İnkılâp Yay. – İst. 1987 – Sf:187

²⁵ HANÇERLİOĞLU, Orhan – Düşünce Tarihi – Remzi Kit. – İst. 1974

yöntemin benimsenmesinde Wols'un daha 19 yaşında Paris'e gelir gelmez kendini bu insanların arasında bulmasının payı büyüktür. Tezimiz dahilinde informel eğilimlere öncülük eden sanatçılardan biri olan Wols'un bu yöntemi kullanması diğer sanatçılar için de örnek olmuştur. Otomatizm, "hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen bilinçsizce **otomatik** biçimde yapılan çalışma"²⁶ olarak tanımlanmaktadır. Otomatizm yöntemini ilk kullananlardan André



Masson'un sanatını sürrealizmin önemli yazar-

düşünürlerinden olan André Breton (1896 – 1966) şöyle değerlendirmektedir:

"Ressamın eli gerçekte onunla birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir, gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri yaratır."²⁷

André Masson ile yakın ilişkileri olduğu bilinen Jackson Pollock(1912–1956)

bu yöntemi sıkça

kullanmıştır. Diğer adı geçen tüm informel resim yapan sanatçıların bir biçimde otomatizm yöntemini kullandığı gözlenmektedir. Bu aktarım seansları (seansları diyoruz çünkü bir trans haline giren sanatçılar, bu süreç içerisinde bu tür aktarımları yapmaktadırlar) kendi içerisinde lirizmi de barındırmaktadır. Çalışmamızın diğer bir ayağını ayırdığımız lirik soyutlamaların kökeninde de bu tür yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu konu ile ileriki bölümlerde daha yakından ilgileneceğiz.

²⁶ SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur – Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü – Remzi Kit. – İst. – Sf:180

²⁷ PASSERON, Réne – Sürrealizm Sanat Ans. – Çev: - Remz Kit. – İst. 1988 – Sf:39

Otomatizmi, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil, fakat zorlukla elde edilebilen yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabası olarak anlamak gerekir. Çünkü otomatizm için yoğun bir konsantrasyon süreci gereklidir. Bu da tekniğin kullanımını oldukça zorlaştırır. İnsanın tinsel yaşantısında dengeler kurmayı amaçlayan bu kendiliğindenlik (spontanite), ussal açıklamalar gerektirmeyen ve özgürce kullanılan yoğrumsal araçlarla uygulanmıştır. "Burada özgürlük, ölçülebilir bir sorumluluk durumu olmaktan çok, irade ve umudun bir amacıdır."²⁸

Otomatizmi de içerisine alan, onu bir yöntem olarak kullanan sürrealistlerin informel eğilimlere kaynaklık etmeleri de doğal bir sonuçtur. Wols'un zaten resim öncesi ele aldığı ve hayatında önemli yeri bulunan fotoğraf çalışmaları sırasında etkilerini gördüğümüz bir yaklaşımdır sürrealizm. Dolayısıyla resimleri için de bir başlangıç noktası oluşturması yadsınamaz. Fakat sonraları sürrealizmin nesnel yaklaşımından uzaklaşarak kendine özgü dil geliştirmiştir Wols.

Sürrealizm, benimsediği düşünsel bakış açısıyla gerçeklikte olmayacak bağıntıları oluşturdukları; bir araya gelmeyecek görüntüleri irreal bir mekansallıkta bir araya getirdiklerinden dolayı akılla ya da mantıkla ilişkilerini kesmeye çalışan informel eğilim sanatçıları için olumlu bir referans sunmuştur.

1.2.4 Uzak Doğu Düşünce ve Sanatının Etkileri.

Informel resim yapan sanatçıların yoğunlukla etkilendikleri bir alan da Uzakdoğu kültür ve sanatıdır. Uzakdoğu kültürünün temel kaynağını oluşturan Taoizm, Budizm, Zen Budizmi gibi inanç ya da düşünce sistemleri insan ruhunun ve bedeninin, doğayla uyumlu bir düzenini amaçlamaktadır. 'Düzen' anlamına gelen Tao, doğanın uyumlu işleyişini örnek almaktadır. "Nasıl doğa kendi gidişini bozmadan koruyabiliyorsa insan da kendi doğasını bozmadan koruyabilir."²⁹ Aşırı ve hızlı kentleşmenin, yaşanan sosyal ve ekonomik bunalımların savaşların zora soktuğu batılı sanatçıların böyle anlayışlara ilgi duymasına şaşdırmamak gerekir. Doğadaki denge ve düzeni kendisine ilke edinen Taoizm' de insanın kendi iç dünyasının da bu denge ve düzene uygunluluk göstermesi amaçlanıyordu. Huzursuz batılı sanatçı için yararlanılan bir Uzakdoğu inancı da Budizm ve onun bir başka kolu olan Zen Budizm'dir. 'Aydınlanmış' anlamına gelen 'Buda', "insanlara,

²⁸ PASSERON, Réne – A.g.e Sf:52

²⁹ HANÇERLİOĞLU, Orhan – Düşünce Tarihi – Remzi Kit. – İst.1979 – Sf: 252

dünyadan vazgeçme (nirvana) yoluyla acıdan kurtulmayı öğütüyordu. Yaşam acısız kılınmayınca, acı yaşamsızlıkla giderilecekti."³⁰ Evrende insanın bağlanabileceği hiç bir şeyin olmadığını söyleyen Buda'ya göre "ne özdekte ne de ruhta hiç bir şey sürekli değildir, ne biçim ne de öz vardır, her şey gelip geçicidir. Evrende ancak olaylar vardır bunlar da geçici olarak biraraya gelip, yalan ve boş bir **ben'le**, yalan ve boş bir dünya yaratırlar."³¹ Böyle bir gerçeklik anlayışı, batıda usun kutsandığı, rasyonel bir dönemde ortaya çıkan varoluşçu felsefeye benzerlik göstermektedir ve varoluş sorunlarını içermektedir. Buda'nın önerisi nirvanadır. Budizmin bir kolu olan Zen Budizm'de ise "bütün metafizik kavramlar usun ürünü sayılır ve insan usu din yaşamına en büyük engel olarak görülür. Bundan ötürü Zen Budizminde içsel denetimle kavramları aşmak ve dinsel gerçeğe ulaşmak amaçlanmıştır."³²

Uzak Doğu kültürlerine Jung'un da ilgi duyduğu bilinmektedir. Jung'a göre Çin felsefesi "evren ve insanın son çözümlemede ortak yasalara bağlı oldukları görüşü üzerine kurulmuştur."³³ Bilim, Batı usunun en iyi aracıdır, onunla birçok bilinmez bilinir hale getirilebilir, ancak bilimin hayatımızı kavrayışın tek ve benzersiz biricik yolu olduğunu ileri sürmekle, görüşümüz kısıtlanmaktadır. Bize başka bir yolla, yaşam yoluyla hayatı öğreten Doğu'dur. İnsan bedeninin ruhsal yaşantı açısından önemini de vurgulayan Jung'a göre, "Bilincin yeri beyindir. Fakat bilinç ruhun tamamı demek değildir, ruh temelde vücudun her yanına yayılmış sinir sistemimizin bir işlevidir."³⁴ Uzak Doğu kültürlerinde de sinir sistemi yardımıyla bedensel disiplin, yoğunlaşma, terbiye etme gibi uygulamalarla bilinçaltının kapılarını açarak rahatlama, düşüncelerin daha rahat aktarımı sağlanmaya çalışılmaktadır. Yoga benzeri bedensel aktivitelerle tinsel ve bedensel devinim yaşanmaktadır. Doğu veya ilkel kültürlerle merak salmış olan sanatçının bunları görmemesi imkânsızdır. Hele de rasyonalizmin neden olduğu onca şeyden kaçmaya çalışan insan için bilinci devre dışında bırakmak amacıyla yapılan bu ritüellerin ilgi çekici olduğu sanırım şüphe götürmez. Bu anlamda hem yaşamla ilgili gerçekleri algılama, değerlendirme hem de yoğrumsal araçlar bağlamında informel resim yapan sanatçıların bu kültürlere yoğun olarak ilgi duyması da doğal görülmektedir.

Sadece düşünsel kaynakların doğu düşüncesinden, eserlerinden etkilendiğini söylemek eksik olacaktır. Bunların dışında daha önceden beri süregelen ilkel

³⁰ HANÇERLİOĞLU, Orhan – Düşünce Tarihi – Remzi Kit. – İst.1979 – Sf: 197

³¹ HANÇERLİOĞLU, Orhan - A.g.e. – Sf: 197

³² HANÇERLİOĞLU, Orhan - A.g.e. – Sf: 365

³³ FORTHAM, Frieda – Jung Psikolojisi – Çev: Aslan YALÇINER – Say Yay. 1996 – Sf:106

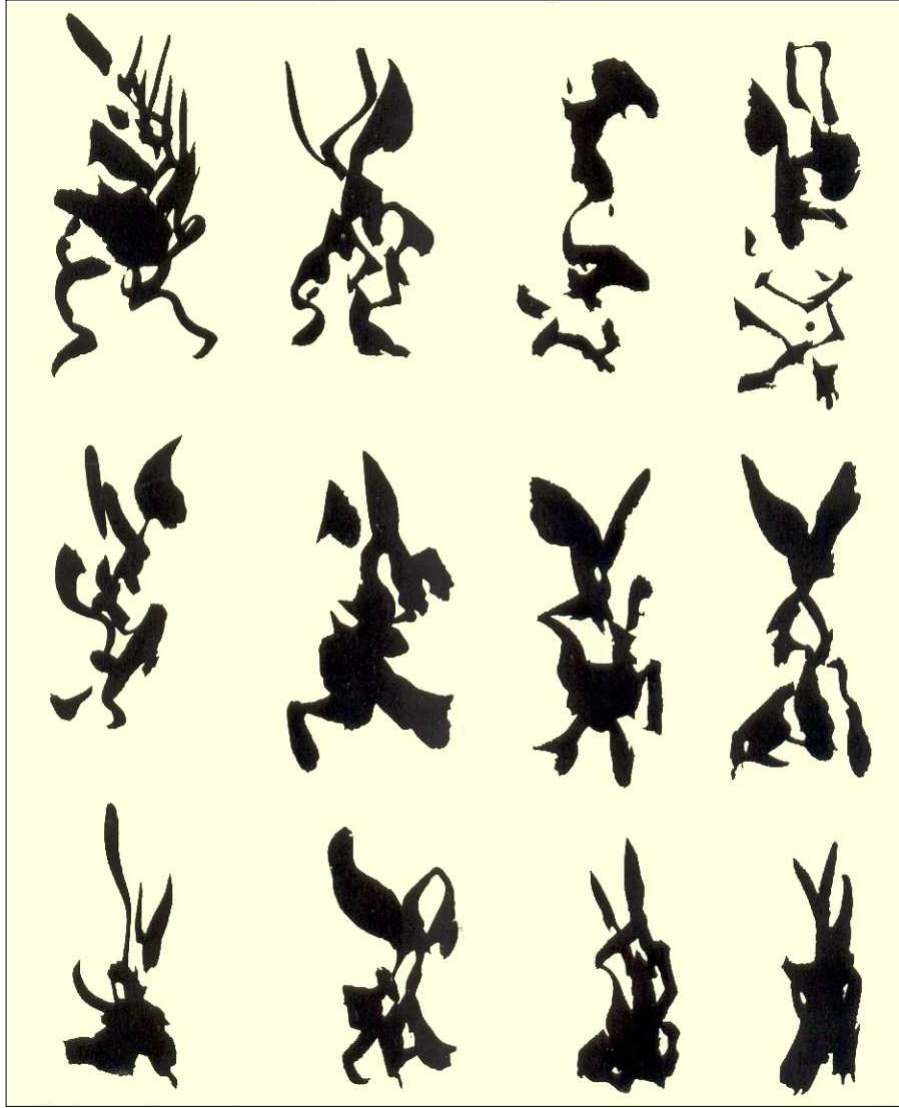
³⁴ JUNG, Carl Gustav – Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi – Çev: Engin BÜYÜKİNAL –Say yay. 1996 Sf:69

kültürlere, kabilelere, uzak kültürlere ilginin bir süre sonra ziyaretlere ve göçlere dönüştüğü de görülmüştür. Dışavurumculuğun beslendiği kaynakların başında gelen etkenlerden biri de budur. Tabii ki onları bu noktaya getiren nedenler vardır. Bunları bilmekteyiz. Aynı nedenlerin devamı olarak da özellikle Uzak Doğuya gidip incelemeler yapan sanatçılar düşünürler olmuştur. Ya da Uzak Doğudan Batıya gelen sanatçılar olmuştur. İformel eğilimler içerisinde adı geçen Zao Wou-Ki Japonya'da benzer çalışmalar yaparken 1947'de Paris'e gelerek çalışmalarına burada devam etmiştir. Kendisi de Batı kültüründen etkilenmiş fakat getirdiği kültür de etrafında izler bırakmıştır. Yine Mark Tobey(1890 – 1976) de Çin ve Japonya'ya giderek incelemelerde bulunan sanatçılardandır. Bir başka örnek André Masson'dur. O da Batıdan Doğuya gitmiştir. Dolaylı bilgiden öte doğrudan görerek incelemenin etkileri çok daha yoğun olacaktır. Masson'la yakın dönemlerde Henri Michaux(1930–1931) da bir Asya yolculuğundadır. Ve özellikle Çin yazısı, karakterleri inceler. Bu konuyla ilgili olarak yazdığı metinler yine informel sanatçılar için bir esin kaynağıdır. Hatta kendisi de bu karakterlerden yola çıkarak 'Kıpırdanma' adında çalışmalar yapmıştır. "Çince nesneye olduğu gibi gönderme yapsa da belli bir süre sonra bu göstergeyi yine saptırır ve yalınlaştırır" diye not alır Çin yazısının ideografik³⁵ incelemelerinde. Ve devam eder "Örneğin 'fil' göstergesi yüzyıllar boyunca sekiz farklı biçim almıştır. Önceleri filin bir hortumu vardır. Birkaç yüzyıl sonra yine vardır. Ama bu kez hayvan bir insan gibi tasarlanır. Bir süre sonra gözünü ve kafasını, sonra da bedenini kaybeder ve geriye yalnızca ayakları, omurgası ve omuzları kalır..."³⁶

³⁵ **İdeografik Yazı:** Fikir yazı. Kullanılan simgeler yalnızca gösterilene işaret etmez, onun durumunu da açıklar. örneğin, yalnızca "çocuk" gösterilmez, "mutlu çocuk", "akıllı çocuk", "yaramaz çocuk" gibi çocuğun durumu da gösterilir. Çin, Japonya, Kore gibi ülkelerde hala bu yazı kullanılır.

İdeogram: Benimsenmiş piktogramlar, işaret ettikleri nesnelere düşündürdüğü, çağrıştırdığı, ilgili olduğu başka durum, hal ve oluşları işaret etmek için kullanıldıklarında ideogram adını alırlar. biraz karışık gibi görünen bu tanımla örnekle basitleştirmek gerekirse; bir güneş piktogramı yani basit çizgilerle oluşturulmuş bir güneş resmi, güneşi anlatmaktan öte sıcaklığı, ısıyı, ışığı veya gündüzü anlatmak için kullanılmaktaysa ideogram olur.

³⁶ JEAN, Georges – Yazı, İnsanın Belleği – Çev: Nami BAŞER – YKY – İst. 2002 – Sf: 187



Henri Michaux - Kıpırdanmalar

Fransız yazar Claire Illouz ise çini mürekkebi ile çizmenin zorluğunu vurgular. “Fırçayı mürekkebe batırmak, onu bir kağıdın üzerinde tutarak bir çizgi çekmek yalnızca birkaç saniye alır. Kağıdın ya da ipeğin mürekkebi hemen emeceği, dolayısıyla düzeltmeyi ya da silmeyi engelleyeceği ve kılın son derece esnek yapısının elin ya da kolun her titreyişini kaçınılmaz olarak yazıya yansıtacağı bilindiğinde, arzulanan çizgiyi çizmenin zorluğu sıkıcı olabilir.”³⁷

Bunların dışında Adem Genç bir makalesinde informel sanata kaynaklık eden soyut sanatın kökenleri ile ilgili olarak Doğuyu göstermektedir. “Soyutun felsefi içeriğini kavramadan onun Batı’ya değil Doğu’ya ait bir dünya görüşü olduğunu anlamak pek olası görünmemektedir. Batı’da –ülkemizdeki genel kanının tersine-

³⁷ JEAN, Georges – A.g.e. - Sf: 179

soyutlama düşüncesinin ana kaynaklarının Doğu'ya ait olduğu bilinmektedir. Nitekim, Uzak Doğu, Hint, Çin, Mısır ve İslam sanatlarındaki soyutun Batı resmine yansımaları 19. Yüzyılın sonlarından itibaren ortaya çıkmıştır. Örneğin, Ondokuzuncu yüzyıl sembolizmiyle sanat bir soyutlama formuna ulaşmış ve gerçekliği aşkın (transcendent) kılmıştır. Daha sonraları, aynı akımın pesimist dünya görüşünü paylaşan dışavurumculukta, Friedrich Nietzsche'nin(1844 – 1900) geç dönem düşüncelerinin baskın olduğu görülür. Öyle ki Brucke Grubu kendi adını bile 'Thus Spoke Zaradusta / Böyle Buyurdu Zerdüş'tan almıştır:

...

Öte yandan 20. Yüzyıl akımları içerisinde neredeyse Doğu düşüncesinden etkilenmeyen bir yönelim/eğilim dahi bulunmamaktadır. Matisse'in yalın renk duyarlığı, Piet Mondrian'ın(1872 – 1944) Non-Figüratif perfeksiyonizmi, Kasimir Malevitch'in(1878 – 1935) süprematist sonsuzluğu, Pollock'un kesintisiz aksiyonları, Doğu mitolojisi ve Doğu düşüncesiyle açıklanmakta; daha özel olarak, Hint estetiğinin altı kuralından biri olan ve sanskritçede 'zevkin özü' anlamına gelen 'rasa' da somutlaşmaktadır.³⁸

Roland Barthes da Göstergeler İmparatorluğu kitabında Uzak Doğu yazı sanatının geleneksel ve estetik yönlerinden önemle bahsetmiştir. Mürekkebin, elin her türlü jestüel hareketini bir kerede ve geri dönüşsüz, düzeltmesiz, silme ve kazıma olmaksızın kağıdın üzerine aktarması, bu nedenle silginin hiç kullanılmaması, fırçanın özellikleri gibi konularda –aslında yazının özelliklerinden bahsederken- önemlerini ve etkilerini aktarması, günümüzde de bu kültürün etkili olduğunun birer göstergesidir.



Çin el yazısı

Sonuç olarak tezimiz dahilindeki informel sanatın oluşumunda etkilerini gördüğümüz Uzak Doğu, aslında gerek sanatı gerekse düşünce yapısıyla yüzyılın başından beri değişen boyutlarda sanatı etkilemiştir. Özellikle günümüzde insanın

³⁸ GENÇ, Adem – Yeni-Soyut'un Reddiyeleri – Artist Dergisi – Şubat 2004 – Sf: 52

üzerine yığılan pekçok sorundan kurtulmak, en azından ruhsal anlamda kurtulmak için kaynağı yine Uzak Doğu olan meditatif düşünsel uygulamalara vermiştir kendisini. Tıpkı informel sanatçıların kendi içe bakışlarını yaşarkenki transal durumları gibi.

1.3. İformel Sanatın Gelişim Süreci

Ortaçağda, ifade aracı olarak söz çok daha yaygın olarak kullanılmaktaydı, masallar, şiirler, dinsel konular genellikle sözle aktarılıyordu. Daha sonra matbaanın bulunuşu ile yazı oldukça etkin kullanımıyla hemen ön plana geçti. Özellikle roman sanatı bu dönemin ürünüdür. Yirminci yüzyıl ise daha çok ağırlıklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı bir dönemi oluşturmaktadır. Bu durumu sanat tarihçisi Michel Ragon(1924 -), "söz çağından, yazı çağına, yazı çağından sonra da yeni bir çağa görüntü çağına girdik"³⁹ şeklinde özetlemektedir. Bu oluşum, görüntü ile ilgili araştırma ve deneyleri gerektirdi. İzlenimcilik ile başlayan görsel anlatımın yapısını ve olanaklarını içeren araştırma ve deneyler resim sanatına yeni boyutlar kazandırdı. Daha önce duyusal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat şimdi bu görevi bırakır ve başka bir varlığı, duyusal ve görünür olmayan bir varlığı görünür kılmak ister. Böylece nesnenin yer almadığı, plastik (yoğrumsal) unsurların birbirleriyle olan ilişkilerine dayanan görsel bir örüntüyle karşı karşıya kalınır. Buna genel olarak soyut resim denilmektedir. İformel sanatın çıkış kaynağını da soyut resim oluşturmaktadır. Çok geniş bir kapsam alanı olan soyut resim, İkinci Dünya Savaşı'na kadar daha çok rasyonel yaklaşımları içeriyordu. Örneğin, "Mondrian'ın soyut sanatı bilgiye dayalı bir rasyonalizmin ürünüydü."⁴⁰

Bu noktada soyut resimle informel resim arasındaki ayrımları koymamız, kafamızda oluşan her iki resminde biçimsel olarak birbirlerine oldukça yakın durması ve bunların ne şekilde ayrılacağı ile ilgili soruları da cevaplamamızı sağlayacaktır.

Soyut resmin genel karakterine baktığımızda gördüğümüz ister soyutlamacı bir yaklaşım, isterse salt soyut olsun bir içerik olgusuyla karşılaşırız. Expresyonistlerdeki biçimsel çarpıtmalardan tutun da Malevich'in 'Siyah Kare'sine kadar bir mesaj kaygısı güdülmektedir. Rasyonalitenin getirdiği anlamlandırma

³⁹ RAGON, Michel – Modern Sanat – Çev: Vivet KANETTI – Cem Yay. - İst. 1987 – Sf:19

⁴⁰ KUBAN, Doğan – Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine Söyleşi – Boyut Plastik Sanatlar Dergisi 27. Sayı – Ankara - 1984

sorununun aşamadığını gözlemleriz. Hatta dadanın ya da sürrealistlerin otomatizm yöntemiyle yaptıkları uygulamalarda bile bir anlamlandırma bir alt metin görürüz. Manifestolar da bunun en önemli göstergeleridir. Birbirleriyle hiçbir bağ taşımayan ve rutinde organik ya da sentetik hiçbir ilişkisi olmayan nesne, şekil ya da biçimlerin mantığın bir kenara bırakılmasıyla, düşsel ortamlarda bir araya gelmelerini sağlayan sürrealistler, bu mantıksızlığın nedenlerini açıklamışlardır manifestolarında. Fakat informel sanatçılara dönüp baktığımızda görülen şudur: Herhangi bir denetimin etkisinden uzak, amacı kendinde bir süreç içerisindedirler. Anlamdan çok uzaktırlar. Rasyonel aklın bir edimi olan anlamlandırmadan, zaten rasyonel aklı, mantığın rasyonel denetimini yaratımdan çıkarmak istedikleri için uzaklaşmışlardır. Onları bu noktaya (savaş, yıkımlar, kaos, vs.) iten neden zaten akıldır. Onlar tamamıyla yaratım sürecine odaklanmışlardır. Trans halinde, bir ritüel gibi kısa sürelerde meydana getirilen çalışmalar ve bu çalışmaların başlangıcı ve bitişi arasında geçen süre ve o sürede çıkanlardır önemli olan. Sanatın kopan bağlarını hayata yeniden bağlama gibi bir istemleri yoktur. Eser kendi varlığını sürdürebilir ya da sürdüremez. Yaratım sürecinden sonrası sanatçının amacı dışındadır.

Dolayısıyla biçimsel olarak gördüğümüz benzerlik, salt bu noktada kalmalıdır. Evet, her ikisi de soyuttur. Daha spesifik yaklaşımlar sonucu alt yapı ile ilgili farklar kendini gösterir.

Geleneksel kültürü ve sanatı parçalayarak, dalga geçerek eleştiren, sorgulayan dada hareketi, önerileriyle ussal-düşünsel bir hareket olmuştur. Yine de rasyonel yapı içerisinde düşünülebilecek bir hareketti dada. Bu rasyonaliteyi en azından fikrîsel bağlamda bozan sürrealizmden söz edebiliriz. Fakat o da anlatım elemanları olarak geleneksel formlara takılıp kalmıştır. Nesnel anlatımlardan kurtulamamış literatürde gösterilen başarı belki de plastik alanda yakalanamamıştır. Fakat informel eğilimlerin oluşmasında, sürrealistlerin otomatizminin yeri oldukça büyüktür. Buna daha önce de değinmiştik.

İnformel eğilimlerin gelişiminde görebileceğimiz etkili olmuş izlerle ilgili olarak oldukça gerilere gidebiliriz. Örneğin informel tavırda gözlemlediğimiz plastik elemanların kullanım biçimi William Turner(1775 – 1851) ve Claude Monet'nin(1840 – 1926) resimlerindeki bazı noktalarla benzeşmektedir. “Deniz, fırtına, yangın temalarını yoğun bir biçimde resmeden Turner'in; “Nilüferler”, “Saman Yığınları” gibi resimleriyle Monet'nin, informel resmin yoğrumsal karakterine kaynaklık ettikleri

düşünülebilir.”⁴¹ Orada gözlemlenen dokular ve plastik etkilerin informel çalışmalar için ne denli etkili olduğunu tam olarak bilemeyiz. Ancak aktarım şekilleri düşünüldüğünde özellikle Monet’in ışık etkilerini yakalamadaki heyecanının informel sanatçılarda gözlemlenen duygu yoğunluğuyla benzeştiği düşünülebilir.

İki dünya savaşı arasında çok çeşitlilik gösteren resim sanatında informel resme kaynaklık eden önemli iki sanatçının Kandinsky ile Klee olduğundan daha önce bahsetmiştik. Her ikisinin de hem kuramsal yazıları, hem de resimleri informel resmin habercisi olacak niteliktedirler. Kendilerinin yaptığı çalışmaların biçimsel benzerliğinin dışında aslında farklı konumda oldukları da bir gerçektir. Bu sanatçıların etkilerine yinelemelere meydan vermemek açısından yeri geldikçe daha geniş açıklamalarla değineceğiz.

1933’lerde Nasyonal Sosyalistlerin Almanya’da yönetimi ele geçirmesiyle başlayan baskı yönetimi giderek İkinci Dünya Savaşı’nın doğmasına neden olmuş, savaş tüm dünyada özellikle de Avrupa’da sosyal, kültürel, ekonomik, sanatsal vb. alanlarda büyük tahribatlar meydana getirmiştir. Savaş öncesinde ve savaş sırasında Amerika Birleşik Devletleri’ne göç eden birçoğu Bauhaus kökenli Avrupalı sanatçı (Walter Gropius, Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Josef Albers, Herbert Bayer, Max Ernst, Roberto Malta, Andre Masson, Piet Mondrian, Hans Hofmann, Ferdinand Leger v.b.) savaş sonrasında ABD’de sanat alanında önemli gelişmelere zemin hazırlamışlardır. İkinci Dünya Savaşı’nın hem sosyal anlamda hem de psikolojik anlamda büyük zararlar verdiği Avrupa’da resim sanatı, savaştan sonra özellikle Fransa’da, savaşın derin izlerini taşıyarak yeniden canlanmaya başladı. Savaşın sürdüğü yıllarda soyut sanatın büyük ustaları, Kandinsky, Klee, Mondrian, Delaunay, Arp ölmüşlerdi. Savaştan sonra Paris’te çoğunu bu sanatçıların resimlerinin oluşturduğu **Somut Sanat** başlığı altında bir sergi açılmıştı. Soyut sanatın tam da kanıksandığı bu dönemde yeni bir resim anlayışı etkisini gösteriyordu. Bu anlayış Fransa’da, Wols, Jean Michel Atlan, Nicolas de Stael, Jean Fautrier, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean Dubuffet, Pierre Soulages gibi sanatçıların öncülüğünde gerçekleşiyordu. Aynı zamanlarda Amerika’da da benzer bir anlayış Jackson Pollock, Mark Tobey, Yves Kline, Hans Hofmann, Willem De Kooning, Robert Motherhewell vb. tarafından uygulanıyordu. Savaş yıllarında komünizm ve faşizm soyut sanatı yasaklamasına karşın bu sanatçılar, yeni bir anlayışla savaş öncesinin bütün yaşamsal değerlerine (sosyal, kültürel, sanatsal vb)

⁴¹ DUYULER, Gürsel – Informel Sanatta Devinim – Yüksek Lis. Tezi –Çukurova Üniv. – 2001 - Sf: 27

tepki gösteriyor, başka bir deyişle, bu değerlerle ilgili yeni öneriler getiriyorlardı. Getirilen öneriler genellikle yoğun bir devinim duygusu içeriyordu ve bu devinim mekanik bir hareketlilikten çok yaşamın akışını duyumsatan organik karakterli bir devinimdi.

1. 4 Uygulama Anlamında Plastik Elemanlarda Görülen Değişmeler

Öncelikle sanırım informelin anlattığı biçim ya da şekil kavramlarından yola çıkarak şeklin ya da şekilsizliğin nasıl anlamlandırılacağı sorununun açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

Bu hareketin yoğrumsal yapısı içerisinde informel resim şekle daha az önem vermektedir, bununla birlikte ne eski, ne de yeni eserlerinde şekilden de tamamen vazgeçememektedir. İformel, şekle bağlı olmamak şeklinde tercüme edilirse, bu daha çok, bu sanat akımında tamamıyla mutlak olarak adlandırılmayacak belirli bir eğilime dayanmaktadır. “Gördüğümüz gibi şekil, klasik olarak bir tabloda olduğu gibi onun uyum partneri olan rengi de içine almaktadır. Şekilden trendlere bağlı olarak vazgeçildiğinde klasik düzen prensibi çiğnenmiş olmaktadır. Resme tek taraflı yüklenilir; artık uyum açısından dengeli değildir. Klasik resim bağlamında burada düzensiz şekillerden veya düzensizlikten bahsedilebilir.”⁴² Bununla birlikte bu da, resimlerin henüz şekillendirilmemiş olduğu anlamına gelmez. Burada söz konusu olan sadece resimlerin istendiği gibi yapılması ve hiçbir yasaya bağlı olmamasıdır.

İformel ressamlar bu bakımdan klasik düzeni aşmışlardı. Çünkü artık şekilsel bir resim düzeninden hareket etmeyecek ve yukarı da adı geçen resim araçlarını tek taraflı ve bilinçli ve dengesiz olarak kullanabileceklerdi. Klasik resim yapısının aşılması çizgi, renkler, şekiller ve mekân fikirleri vs. ile oynanması açısından tamamen bir özgürlük kazanılması demektir. Ancak bu, Umberto Eco'nun çığır açan “Açık Sanat” kitabında açıkça tespit ettiği üzere, şekil kavramının ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Eco bu konuda şöyle yazıyor: “Şekle bağlı olmamak, klasik temel şart olarak iletişim için şekli ortadan kaldırmadan, onu başka yönde anlaşılacak bir yere yerleştirmektir. Her açık sanat eserinde olduğu gibi, şekilden bağımsızlık örneği de, şeklin tamamen öldüğüne karar vermek değil, kendini ifade etmek açısından bir başka olanak yaratmaktır.”⁴³

⁴² BELGİN, Tayfun - Kuns des Informel – Wienand – Çev: Türkan TUNCA – Sf:35

⁴³ ECO, Umberto – Açık Yapıt – Çev: Yakup ŞAHAN – Kabalcı Yay. – İst. 1992 – Sf: 42

Bu şu anlama gelmektedir: Eğilimlere bağlı olarak şeklin ortadan kalkmasına rağmen, şekil resimde artık şekil olarak ifade edilmese de, şekil kavramı bir şekilde devam etmektedir.

Hemen ardından biçimle birlikte bağımsız etkisi gitgide artan renk gelmektedir. Kendi kendini ifade etmekte, kendi başına hareket etmekte ve kendi referansını tanımlamaktadır. Geleneksel resim sanatında her zaman objelere ve şekillere bağlı ve kimliğini oradan alan renkler, informel resimde şimdiye kadar hiç bilinmeyen bir özgürlüğe kavuşmuştur. Renk resimde, şekiller tarafından kısıtlanmadan her türlü sınırı kaldırmış ve sadece renk olduğu için yer almaktadır ve (bazen) tek başına resmi taşımaktadır. Basit bir neden sonuç ilişkisi içerisinde biçimin bir ifade aracı olarak kullanılmaması diğer yörgümsal eleman rengin öne çıkmasına neden olacaktır. Rengin kullanımında, çizgi gibi Uzak Doğu sanatından etkilenilmemiştir. Bunun nedeni olarak Uzak Doğu sanatında(resminde) rengin herhangi bir metaforik anlamının olmaması olarak gösterilebilir. Renk daha çok sahne sanatlarında ya da mitolojik oyunlarında, tıpkı Ortaçağ Avrupa resminde her rengin farklı bir anlam ya da toplumsal statü ifade edişinde kullanıldığı gibi kullanılmaktadır. Rengin kullanımı ile ilgili etkilenilen kaynaklar içerisinde yine Kandinski'yi görürüz. Onun soyutlamalarındaki renk kullanımının benzerleri informel eğilimler içerisinde de bulunmaktadır.

Renkte görülen özerkleşme durumu çizgi için de geçerlidir. Çizgi formel bir resim anlayışı içerisinde kullanılan bir unsurdur. Figüre olan bağımlılık ortadan kalkınca onunla ilgili belirleyici niteliği olan çizginin de bu yanlı görevi kalmamış, bağımsız bir duruma gelmiştir. Çizgi bir durum, nesne ya da şeyi biçimlendiren sınırlandırarak anlamlandırmamıza yardımcı olan bir görsel değil, tek başına bir gücü ifade eden, bir duyguyu taşıyan organik yapıya bürünmüş bir eleman haline gelmiştir. Şöyle



Wols

demektedir Hans Hartung çizgi için: “Boyu iki metreye ulaşan bir tualı katedecek çizgi; güç, enerji ve şiddet ifade eder. Eğer bu tualin boyu ancak on santimetre ise, bu güç ve enerji önemini yitirecektir. Yirmi santimetre içinde, bir tutkuyu, bir heyecanı, bir başkaldını dille getirmeye çalışmak gülünçtür. Özellikle çizgi, lekeden (kaba, sıçratılmış olanları hariç) daha basit görünümüyle, ressamın tarzını izleyicide yeniden yaşatır ve ona, ressamın düzeyine yükselme olanağı sağlar. Böylece tam bir eylem duygusu içinde, ressamla özdeşleşir izleyici.”⁴⁴ Çizginin bu tür bir kullanım şeklinin farkedilmesi ve Uzak Doğu kültürlerindeki çizginin kaligrafik etkileri, çizgiyi informel sanat içerisinde önemli bir konuma oturtmuştur.

Bu noktada çizginin Uzak Doğu kültüründeki yeri ve kullanımına değinelim. “Uzak Doğulu bir sanatçı için resim, kusursuz biçimler aracılığıyla yaratılan bir atmosfer arayışıdır, dolayısıyla resmin amacı biçimdir. Böyle bir amaç için çizgi tek başına yeterli bir olup çizgiden beklenen ise ritm ve kesinliktir. Doğal bir sonuç olarak da mürekkep ve fırçayla yetinen sanatçı için fırçanın (Çin ve Japon) leke resminde önemi büyüktür... Uzak Doğulu ressamların resimlerinde çizgi ile yüzey arasındaki ilişki, herşeyin tözü olan sonsuz boşluğun renge benzer bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Figürler bu boşluğa yazılmış imgelerdir artık; çizgi bu sonsuz mekandan almaktadır gücünü. Burada resim yapılamaz yazılır. Bu yüzden resimde rengin değeri, yazı için mürekkep renginin taşıdığı önemden pek farklı değildir sonuç itibarıyla.”⁴⁵

Bunun yanısıra Avrupa’da gelişen soyut sanatın sağladığı olanakların da çizgi gibi elemanların serbestliğinde etkili olduğu bilinmektedir ki Canan Beykal’ın açıklamaları da bunu destekler niteliktedir: “Kandinsky çizgi bir nesnedir diyor ve sanatçıya bu nesneyi yalnızca bir araç olarak kullanma özgürlüğü tanıyordu. Böylelikle çizgi plastik amaç ve işlevinden kurtarılmış, o güne kadar ondan beklenmiş olan, bir evi, bir ağacı ya da herhangi bir imgeyi tanımlaması beklenmemiş oluyordu. Kendi kendisi için özgür kalmış çizgi, otonom ifade olanağına kavuşmuş ancak yorum yetimizi işletebileceğimiz bir anlam alanına sahip olmuştu.”⁴⁶ Renge göre daha yalın ve doğrudan anlatım olanağı olması da kullanımında etkili olan bir başka noktadır.

⁴⁴ DUYULER, Gürsel – Informel Sanatta Devinim – Yüksek Lis. Tezi –Çukurova Üniv. – 2001 - Sf: 40

⁴⁵ ERGÜVEN, Mehmet – Yoruma Doğru – YKY. – İst.1992 – S.60

⁴⁶ BEYKAL, Canan – Duchamp Sonrası Sanat - Artist Dergisi – Mart 2004 – S. 48

Yapısal göstergeler içerisinde resmin tuval sınırlarından taşması, devam etmesi de görülür. İç sınırlar tamamen kaldırılmaktadır. Genel olarak soyut resim şekilleri, değişik anaförler, yuvarlak şekiller ile şekilsiz renk izleri yanlara doğru, resim kenarından taşabilmektedir, yani açıktır. Bu yaratıcılık süreci içerisinde, resim yüzeyi üzerindeki kısıtlamaları dikkate almak tamamen çelişkili olacaktır. Yüzey burada, soyut olayın sadece taşıyıcısıdır; aksiyonu belirleyici değil. “Renk izlerini adeta ortadan kaldıran hareket ve güç, klasik olarak yapılan resimdeki referans ve referans kalitesine kıyasla, yüzeyleri adeta pasif bir konuma getirmektedir.”⁴⁷ Jackson Pollock gibi sanatçıların çalışmaları buna iyi bir örnek olarak verilebilir.

Tüm bunlar dikkate alındığında; yani bilincin denetimini dışarıda bırakmak, jestüel hareketler, kuvvetli çizgisel anlatımlar v.b., kısa bir süreç akla gelir. Aslında informel sanatçıların da üstüne basa basa belirttiği gibi burada önemli olan eserin ne anlattığı değil eserin nasıl yapıldığıdır. Süreç önemlidir. Düşünüldüğünde bu sürecin de çok kısa olabileceği çıkarılabilir. Çünkü bilinç istediğimiz sürece dışarıda bırakabileceğimiz bir olgu değildir. Dolayısıyla aktarımların büyük bir konsantrasyon içerisinde, yoğun ve anlık olarak yapılması gerekmektedir. Örneğin Karl Otto Götz’ün çalışma şekli hakkındaki açıklamalarına bir bakın: “Yaklaşık iki saniye, ilk taslağın süresi. Yapılan işin kontrolü, bundan sonra yapılacak iş için meditasyon. Yaklaşık bir saniye, fırça ile yapılan ikinci taslağın süresi. Mola. Yapılan işin kontrolü, bundan sonra yapılacak olan iş için meditasyon. Yaklaşık yarım saniye, boş fırça ile yapılan son müdahale. Uzun mola ve bitmiş resmin kontrolü: Kabul veya silme.”⁴⁸

1-5 Informel Eğilim İçerisinde Lirik Soyutlama

1-5-1 Lirizm ve Lirik Soyutlamanın Kavram Olarak Ele Alınışı.

Öncelikle lirik soyutlamayla ilgili açıklamalara başlamadan önce çerçevesini konumuz bağlamında belirlememiz gerekir. Çünkü lirik soyutlama informel sanat sonrasında özellikle 1960’lı yılların ortasından itibaren görülen bir akım, bir anlatım tarzı olarak karşımıza çıkar. Fakat informel sanat ya da informel eğilimler bağlamında ele alışımız onun bir tarz olması yönüyle değil bir yöntem olması yönüyle olacaktır. Bu nedenle geriden bakıldığında lirik soyutlamayı bir tavır, bir akım olarak düşünürsek informel eğilimlerle oldukça yakın durduğunu gözlemleriz.

⁴⁷ BELGİN, Tayfun - Kuns des Informel – Wienand – Çev: Türkan TUNCA – Sf:36

⁴⁸ BELGİN, Tayfun - A.g.e - 37

Hatta aynı şey olarak da düşünebiliriz. Bu saptama hatalı da değildir üstelik. Fakat ayırmamız gereken şudur; informel sanat bir tavır lirik soyutlama ise bu tavır içerisinde kullanılması benimsenen bir teknik, bir uygulama biçimi ya da yöntemdir aslında. Öncelikle lirik soyutlama kavramını içerik olarak ele alışımızın bu minvalde olması gerektiğini belirtmeliyiz.

Öte yandan kavram olarak 'lirizm'den bahsedeceksek o zaman konu üzerinde durulması gereken noktalar farklılaşacaktır. Ancak lirik soyutlamaya temel olması bakımından duygusallık, içtenlik, yaşanmışlık gibi ortak paydalarda buluşan lirizm kavramının anlaşılması da önemlidir.

Bunlardan hareketle lirizm kavramıyla yola çıkarsak; lirizm, insanın doğayı, dünyayı, kendini ve evreni kavrama yollarından ya da kavradıklarını, içselleştirdiklerini aktarma yollarından, yöntemlerinden biri olarak tanımlanabilir.

Köken olarak lirizm kavramına antik dönemde rastlanmaktadır. "Batı edebiyatında kullanılan Fransızca Lyrque (lirik) terimi, Yunanistan'da antik dönemde kullanılmış olan telli ve üçgen biçimli bir müzik aletine verilen 'Lyra' adından oluşmuştur ve özellikle Lied (şarkı) türünde yazılmış şiir anlamına gelmektedir. Bu sözcük daha çok kişisel yaşantıya anlam kazandıran edebi bir terim olarak değerlendirilmektedir. (...) Lirik edebiyatta daha çok hayale sığmayacak kadar özgür davranışlarla da karşılaşmaktadır. Bazen son derece aşırı duygusallıktan beslenen bu hayalin hiçbir sınır tanımadığı açıkça görülmektedir."⁴⁹ Platon, lirizmi bir nöbet, bir hastalık olarak algılıyor, histerik bir tavır olarak tanımlıyordu. Sanatçı ise bu durumda histerik bir kişilik olarak değerlendirilmekteydi. Diderot içinse bütün bu lirik yaklaşımlar büyük birer büyü niteliği taşımaktadır.

Sözlük anlamlarına bakıldığında ise kişisellik, duygusallık, coşku, tutku, etki gibi kavramları içerdiği görülür. Ali Püsküllüoğlu sözlüğünde lirik kavramı için: "Esinle dolu, coşkulu, coşkun"; lirizm içinse, "kişisel duyguların iç dünyanın esin yoluyla, coşkulu ve etkili bir biçimde aktarılması"⁵⁰ tanımlarını kullanmaktadır. Dolayısıyla üzerinde durulması gereken konu lirizmin içerisinde barındırdığı kavramlardır. Önemli olan nokta ise bu kavramların tercih edilme nedeni ve kullanım şeklidir.

⁴⁹ ALTAR, Cevat Memduh – Sanat Felsefesi Üzerine – YKY. İst. 1996 – S. 34

⁵⁰ PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali – Türkçe Sözlük – YKY. – İst. 1995 – 1055

1-5-2 Kavram ve Bir Uygulama Şekli Olarak Lirizmin Günümüz Sanatına Girişi

Lirizm kavramının yapı olarak sübjektifliği, bireyselliği içerisinde barındırdığını söylemiştik. Dolayısıyla bireyselleşme ya da başkaca bir söylemle bireysel düşüncenin olmadığı, bir hami, bir yönlendirici, bir kural koyucu yapı içerisinde lirik bir anlatım biçiminden söz etmek de anlamsız olur.

Bu noktadan hareketle, sanatçının bireysel, öznel söylemler geliştirmeye, türetmeye başladığı Ondokuzuncu Yüzyılın ilk çeyreği itibariyle lirizmden söz edebiliriz ki, kavram olarak da sanata girişi bu dönemdedir. Özellikle romantik dönem içerisinde oldukça artan bireyselleşme ile neredeyse püriten bir yapının kurallarından çıkan sanatçılar duygularını serbest bırakmışlardır. Aynı zamanda insanın varlık olarak önem kazanması ile bireyin kendini tanıması yolunda yapılan yoğun anatomik çalışmalar, eskizlerle birlikte sadece anatomik bağlamda değil psikolojik yönden de ilerlemeler kaydedilmiş; duygulara verilen önem de bu oranda artmıştır. Bu da beraberinde lirizmi sanatsal alana taşımıştır. Bu süreç içerisinde sanatçı durağan, geleneksel anlamıyla mimetik bir eylem olan aktarım işine kendisini katmaya başlamış; pathosformel bir anlayış içerisinde doğaya müdahale edebilme gücünü kendinde bulmuştur. (Burada akıl ve duygu ikiliği olarak karşımıza çıkan Apollon ve Dionysos benzeri bir ikilik olan Ethos ve Pathos kavramlarını da açıklamamız konunun duygusal yolla ele alınma yönünü daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu açıklamayı ayrı bir başlık altında inceleyeceğiz.) Bu müdahalelerle birlikte gerek plastik elemanların kullanımı gerekse gereçlerin



William TURNER – Fırtınada Gemi – Tuval Üzerine Yağlıboya - 1842

kullanım olanakları bağlamında bir takım değişiklikler gözlenmeye başlanır. Örneğin boyanın daha kalın tabakalar olarak kullanılması ya da özellikle Turner'in veya daha sonraları Monet'nin resimlerinde gördüğümüz fırça hareketleri gibi.

Elin duyguları yansıtacak hareketlerle tuval yüzeyinde dolanması sonraları informel sanatçılar için de (salt informel değil öncesinde ekspresyonizm, sonraları soyut ekspresyonizm ve yeni figürasyon gibi alanlarda da bu etkiler görülebilir) oldukça etkili olacaktır. Diğer yandan gelişen ve değişen dünya bünyesinde yeni keşifler, uzak kültürlerin yeniden keşfedilen sanatları, düşünce sistemlerinin de etkili olduğunu hatırlatalım. Nedenleri çok farklı olsa bile, bu nedenlerin insan ruhunda oluşturduğu bazı sonuçlar lirizm kavramını insan hayatına dolayısıyla sanatçının hayatına eklemler. Bu, doğa karşısında kalınan aciziyet veya aşırı heyecan olsun ya da gözlerinin önünde yok olup giden insanlar, inandığın değerler olsun... Tüm bu ve buna benzer olaylar karşısında içimizde kopan her neyse odur aslında lirizm. Lirizm sadece romantik duyguları barındırmaz içerisinde, öfke, tutku vb duygular da görünür lirik anlatımlarda. Dolayısıyla anlatılan duygunun kendisidir, en yalın haliyle.

Sanattaki ve dünya kavrayışındaki bireyselleşme ya da Tanrı-özne kavramının yerini alan insan-özne kavramı, bireyin kendinin farkına varması kendini araştırması gibi çalışmalar sonucunda kendi duygularının değerini ve önemini fark etmesi sanatçıların anlatım olanakları bakımından geniş hareket alanları keşfetmesini sağlamış, çevresinde gelişen toplumsal olaylara da yabancılaşmadan, kendini birey olarak var edebilme çabalarına girmelerine olanak sağlamıştır. Bu çabalar duygusal dışavurumların giderek artan bir şekilde görülmesine neden olmuş, sanattaki romantizmin başlattığı muhalif ruhla, izlenimciliğin açtığı yolda ilerleyen sanatçılar bilinçaltı keşifleri vs. gibi gelişmelerle içdünya anlatımlarına yönelmiş ve nihayetinde elemanlarıyla birlikte remin kendinden başka hiçbir şey anlatmadığı; konumuza da daha yakın duran dönemece girilmiştir. Fakat başında da belirttiğimiz gibi lirik soyut anlatımı bir yöntem olarak ele aldığımızda ve informel pencereden de bakarak konuştuğumuzda, resmin kendi başına bir şey anlatıp anlatmaması da sorun değildir. O eserin ortaya çıkış süreci, yaratım süreci önemlidir informel sanatçılar için. Dolayısıyla bu önemin vurgulanmasında onlara en rahat çalışma yöntemi olan lirik soyutlamayı benimsemişlerdir.



Claude Monet – Bulutlu Nilüferler – 87,6x97,2 cm – Tuval Üzerine Yağlıboya - 1906

2.3 Duygu ve Akıl İkiliği – Ethos ve Pathos Kavramları

Sanat tarihine şöyle bir bakıldığında bu süreç içerisinde sürekli olarak bir akıl ve duygu baskınlıklarının etken olduğu hareketleri görebiliriz. “Örneğin Gotik duygusallığını, Rönesans akılcılığı izler. Barok ise duygusallığını bir müddet sonra Klasizm’in akılcılığına bırakır. Klasik akılcılık bir sonraki aşamada Romantik duygusallığı karşımıza çıkarır. Romantizmden gerçekçiliğe, gerçekçilikten yine bir mistik dünyaya açar sanat kapılarını.”⁵¹ Aslında hayatta her şey zıttını da içerisinde barındırır düşüncesidir bütün bu oluşumlar. Biri diğerine göre daha baskın bir konuma gelmeye başladığında diğeri kendini bir şekilde ortaya çıkarır. Bir Ying-Yang düşüncesidir ya da... Zıt olmalarına karşın varoluşun dengelenmesinde birbirlerinin tamamlayıcısıdır aslında. Dionysos ve Apollon ikiliği gibi.⁵² Bu ikilik bizi iki felsefi kavrama götürür: Ethos ve Pathos.

⁵¹ KURT, Seher – Resimde Lirik Soyut Eğilimler – Sanatta Yeterlilik Tezi – İzmir 2000 – Sf: 14

⁵² “Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir. Ama bu güç, insanı bir seyirci ve taklitçi olmaktan da ileri götürmez, yaratıcılık insanın doğaya başka türlü coşkuyla karışmasını şart koşar, karanlık güçlerin gizlerine ermesini. İşte bu gücü de Dionysos, şarap tanrı simgeler. Dionysos doğanın kendisi değil, bir ana tanrıça değil de, insana doğayla birleşmeyi sağlayan bir araçtır sanki. İnsan için düşünülmüş, yaratılmış bir tanrıdır. Nitekim insan dışısından doğmadır, insana karışır ve insan çilesini çeker, ta ki taşkın gücünün nedenli bir nimet olduğunu anlatabilsin insana.”*

* ERHAT, Azra – Mitoloji Sözlüğü – Remzi Kit. – İst. 1989 – Sf: 48

Konumuz sınırları dahilinde bu kavramların açılımı bize lirik soyutlama ve geometrik soyutlama hareketlerini kavramamızda yardımcı olacaktır. Fakat esas olan burada lirik soyutlama sırasında kullanılan öznel-duygusal aktarım mantığı ve şekil bağlamında pathosformel anlatımdır. Bu nedenle de iki kavramın açıklanması sonrasında pathosformel anlatım üzerinde duracağız.

Ethos kavramı da tıpkı aşağıdaki açıklamada Apollon için söylenenler gibi akılla kavrananı, düzeni, geleneği savunurken, Pathos; duygulanıma verdiği önemle, gelenek kırıcılığı, ve düzensizliğe yatkınlığıyla ethos'un karşıtı, daha insancıl yanları ile Dionysos gibidir. Bu açıklamalar doğrultusunda lirik soyutlamaları pathosformel bir anlatım biçimi olarak değerlendireceğiz. Lirik soyut resmin karşıtı olan geometrik soyut sanat ise ethos geleneğinde bulur kökenini.

Ethos kavramı daha çok Platon'un güzellikle erdemi, iyiyi bir tutan düşüncelerine uygun düşer. Ethos, kişiselliği, özeli, gelip geçici eylemleri, görünümleri içine almaz. Düşünceyi ve nesneyi yüceltmeye çalışır. Bu gelenekte çalışan sanatçılar, konuları yer, çevre vs. sınırlarlar. Onlara göre nesnenin kendisi salt güzeldir, bir şeyi benzetmez, taklit etmez. Bu resimlerin eni, boyu, yoğunluğu kısıtlıdır, teknik açıdan çok doygunudur. Sanatçılar, matematiğin şaşmaz yasa ve biçimleriyle yetkinliğe, değişmezliğe ve kalıcılığa varmak isterler. Dolayısıyla renk, bu resimlerde çizginin yardımcısıdır, kimine göre gereksizdir bile. Asıl önemli olan konunun en iyi şekilde ifadesidir, anlatılmasıdır. Ortaçağ resimleri, bu anlamda ethos geleneğine yatkınlığıyla en iyi örnekleri vermektedir. Günümüze daha yakın bir örnek olarak da Malevich'in süprematist çalışmalarını bu alanda görebiliriz.

Pathos geleneği ise tutku, acı çekme, İnsan ve nesneyi değiştiren dış etkenleri içinde barındırır. Pathosçu yaklaşım, nesnenin değişen yüzünü göstermeye çalışır, bu resimlerde her tür konu işlenebilir. İfade gücü sanatçının kendisine aittir, sanatçı kendine özgü bir dil yaratır. Bu resimlerin en önemli özelliği sanat-yaşam arasındaki bağın kurulması istemidir. Burada belirtmemiz gerekir ki tezimiz dâhilindeki informel eğilimlerin, her ne kadar lirik anlatım olanaklarını kullansalar bile böyle bir amaçları bulunmamaktadır. Nitekim sanatçı için önemli olan yaşam karşısındaki heyecanı ve kuvvetli sezişin, duyuların ötesindeki bütünleşme duygusunu verecek şekilde ifade edilmesidir. Bu tür bir anlatım yolunu seçen sanatçı, resmini oluştururken çizgi, renk, ışık-gölge, vs. gibi elemanları kullanarak bu coşkunun lirizmini anlık duyularıyla ve en kuvvetli bir şekilde oluşturma yoluna gider. Devinim dolu bu resimlerde giderek rengin, biçimin

kendinde amaç taşımaya başladığını, özgürleştiğini görebiliriz. Bu resimler bir 'oluş' niteliği taşıdığı için gelişme ve değişmeye açık resimlerdir.

“Tam bu noktada Umberto Eco'nun, kitabında tartıştığı Açık-Yapıt kavramı, pathos geleneğine paralel bir gelişim izleyerek bizi Lirik soyut anlatımlara götürecektir; Eco, sanat yapıtını ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende varolan bir gösterilenler çoğunluğu olarak görmektedir ve bu da sonuçta çağdaş sanatçıları çoğun şekilsiz, düzensizliğe, sonuçların belirlenimsizliğine itmektir.”⁵³ Dolayısıyla bu gösterilenler çoğunluk izleyici için yapıtın kendi varlığını her seferinde yeniden oluşturması sonucunu doğurur ki bu da eserin devamlılığı ve sonsuz anlamlılığını sağlar.

Kısaca daha genel hatlarıyla hatırlamak gerekirse informel eğilimlerin ortak özellikleri konusunda şunları söyleyebiliriz:

- Resmin anlamından çok yapılış süreci ve bu süreç içerisinde sanatçının gösterdiği efor, aksiyon ve tavır önemlidir.
- Otomatizmin bir araç olarak kullanılması ve bunun yanısıra bu otomatizme ulaşmada özellikle Uzak Doğu kültürüne dayalı meditatif yöntemlerle birleştirilmesi informel uygulamalarda bir metod olarak görülür.
- Nesnel dünyadan çok, tinsel yaşantıya önem verilmesi. Resmin içsel bir sorun olarak değerlendirilmesi ve o sorunun çözümüne yönelik olarak yanıtların ve önerilerin geliştirilmesi. Varılan noktada primitif kültürlerle, Uzak Doğu inanç sistemleriyle ve varoluşçu felsefe ile örtüşmelerin görülmesi.
- Yoğrumsal araçların ifade ve etki olanaklarının araştırılması, yeni olanakların keşfedilerek uygulanması.
- Çizginin kontur görevinden arındırılıp salt bir görsel öğeye dönüştürülmesi.
- Boyanın damlayıcı, akıcı, ezilebilir vb. özelliklerinin ifadeye yönelik olarak kullanılması.
- Resim yapma teknikleri ile ilgili yeni deneyimlerin ortaya konulması.
- Tuvalin sehpadan indirilip yere serilmesi ve üzerinde gezilerek resmin oluşturulması.

⁵³ KURT, Seher – Resimde Lirik Soyut Eğilimler – Sanatta Yeterlilik Tezi – İzmir 2000 – Sf: 16

- Tuval boyutlarının normalin üzerinde büyütülerek resimsel etkiyi arttırmaya yönelik deneyler yapılması.

"Sanatçının bir biçim yaratma çabasından ve aklın denetiminden uzaklaşıp, bilinçdışı üretime girişmesi"⁵⁴, "zaman zaman kaligrafik yanıyla ortaya çıkan belli bir kendiliğindendik, resim gerecinin ya da farklı gereçlerin anlatım aracı olması"⁵⁵ informel resim sanatının en belirgin özellikleridir.

⁵⁴ SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur – Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü – Remzi Kit. – İst. – Sf:113

⁵⁵ Sanat Dünyamız - Y.K.Y. – 1995 – Sayı:59 – Sf:10



2. BÖLÜM

Alfred Otto Wolfgang Schulze – WOLS (1913 - 1951)



Wols, önceki bölümlerde de kısa kısa bahsettiğimiz gibi yaşamı boyunca dönemin parçalanmışlığını doğrularcasına parçalanmış bir hayat sürmüştür. Gerek yaptıkları, gerekse yaşadıkları bakımından hayatı, bu konudaki pek çok örnekle doludur. Tüm bunlar onun bir sanatçı ya da bir aktarıcı olarak çalışmalarına, yaşamına şekil vermiştir. Acılarını, sıkıntılarını kendisi için bir yaratım kaynağı olarak kullanmamış; bohemiğin ötesinde bir tercih olarak çalışmalarına yön vermiştir.

Tüm bu çalışmaların daha anlaşılabilir (bir akademik çalışma çerçevesinde. Çünkü bu çalışmaların amacı bir anlam üretmek değildir) olabilmesi ve O'nu daha iyi konumlandırıp tanımamız açısından yaşamına dair bilgiler vermek önemlidir.

2-1 Hayatı

Alfred Otto Wolfgang Schulze, daha kısa olarak sonradan alacağı adıyla Wols 27 Mayıs 1913'de Berlin'de doğmuştur ve üst sınıf bir devlet memuru ailesinden gelmektedir. Babası kendisini geliştirmiş birisidir. Pek çok alanla ilgilidir. 1919'da Dresten'e taşınırlar. Aile içerisinde sanata verilen değer büyüktür. Kandinsky, Klee gibi sanatçılar biliniyor olmasına rağmen plastik sanatlardan çok aile içerisinde müziğe ilgi daha fazladır. Fakat bu müzik yeteneğini geliştirmek yerine farklı alanlarla ilgilenmeyi tercih etmiştir.

Oldukça melankolik bir çocuktur Wols. Ailesi, özellikle de Wols'u derinden etkileyen babası, onun doğaya yönelik artan ilgisini sürekli olarak desteklemiştir. Sürekli olarak seyahat etmeleri, uzun uzun çıkılan doğa yürüyüşleri ya da çiftlikte geçirilen zamanlar ve bunların yanı sıra kayak, yüzme gibi aktiviteler onun doğaya olan ilgisinin daha da artmasında önemli rol oynamışlardır. Bu ilgilerini daha da derinleştirerek özellikle botanik ve coğrafya ile uğraşmıştır. Kendi kendine bakılması oldukça zor olan canlılarla uğraşmıştır. Hatta "1924 yılında, yalnızca 11

yaşındayken, Dresden hayvanat bahçesinin ondan aldığı bazı nadir bulunan tropik balıkları yetiştirmeyi başarmıştı. Bu çocukluk yılları Wols'un sonraki kariyeri açısından çok önemlidir. İlk olarak, söylediğimiz gibi doğaya olan hayranlığı o zamanlarda gelişmiştir. Nasıl olursa olsun her yaşayan canlı onun için narin ve gizemli, gelişim sürecinde olan kendine özgü bağımsız bir âlemdi, bu hayranlık evrenin kendi yaratıcı gücü, büyüleyip şaşkına çevirene kadar onu her geçen gün daha da fazla cezp etmiştir.”⁵⁶

Daha sonra müzikle ilgili çalışmaları başlamaktadır. Evde var olan müzik kültürünün de yardımlarıyla, keman çalması o kadar başarılı olmaya başladı ki, dönemin ünlü orkestra şeflerinden biri olan Fritz Bach tarafından orkestrada bir pozisyon bile önerilir. Fakat Wols, daha önce de söylediğimiz gibi bu ilgisini devam ettirmez. Bunun bir nedeni olarak da orkestraların şefleri ve müzisyenlerin rütbeleri ile otoriter yapısını sevmemesi gösterilir. Fakat aldığı ya da kendinde var olan bu yetenek daha sonraları resimlerine etki de etmiştir. “Müziksel arılık, saflık ve ritmin, yaptığı resimlerinde alt akıntı gibi davrandığı bir hissetme vardır.”⁵⁷

Aile yapısı olarak düşünüldüğünde üst sınıftan bir yapı içerisinde bu statünün getirdiği gereklilikler olması oldukça muhtemeldir. Dolayısıyla böyle bir yapının korunması bağlamında oldukça düzenli çalışmalar ya da çalışma sistemi olması, konu bağlamında daha yakın bir söylemle formel bir yaşam şeklinin kurulu Wols'un sonraki hayatında görülen belirli davranış biçimlerini muhtemelen açıklamaktadır: Onun anti-formalist tavırları aynı zamanda tepki biçimleriydiler de. Basit ve doğal olan her şeye karşı, örneğin ilkel topluluklar, banjo müziği, sirkler gibi, ilgi ve ötesinde sevgi duyması bunun bir göstergesi niteliğindedir.

1929 Yılında babasının ölümü, Wols'un gerçeklerle daha net bir şekilde yüzleşmesine ve bir şekilde ayaklarının yere basmasına neden oldu; ayrıca onu sonsuza kadar bağıni kopardığı kayıp bir çocuğun hayal dünyasının mirasını da terk etmeye zorladı. Babasını kaybettikten sonra lisedeyken haksızlığa uğradığını düşündüğü Musevi bir sınıf arkadaşını korumaya çalıştığı için Liseden uzaklaştırıldı. Wols formel dersleri tamamen terk etti. Fakat keman üzerinde çalışmaya devam etti ve aynı zamanda fotoğrafla ilgilenmeye başladı. Ayrıca oldukça becerikli bir motor

⁵⁶ Van DAMME, Claire – The Path To The Ocean: The Early Career of Wols, 1913-1942 - Circus Wols – Çev:Hüseyin YÜCEL– Arc Publications – UK 1978

⁵⁷ Van DAMME, Claire – A.g.e.

tamircisiydi ve 1931 yılında Dresden’de bir Mercedes tamirhanesinde çalıştı. Bütün bunların yanı sıra balıkçılık ve denizcilikle de ilgilendi.

1932 yılında Wols, Maggiori Gölünde aile dostları olan Frobenius’larla birkaç ay geçirdi. Bu süre içerisinde hiçbir şey yapmadı. Daha sonrasında, Frankfurt’ta Leo Frobenius Enstitüsü’nde antropoloji okumaya gitti. Burada yapılan grup çalışmalarında çok da uyumlu bir süreç geçiremez. Bu konuda Bayan Editha Frobenius, Wols’un enstitüde istenilen grup çalışmaları için pek de uygun olmadığını da söylemiştir. Nitekim birkaç hafta sonra oradan ayrılır. Sonrasında Wols, Berlin’e taşınmış olan Bauhaus’da çalışmaya gider. Akşam kurslarına katılabilir. Fakat Bauhaus’taki çalışma süresi de uzun olmaz. Gerçi bu sürenin kısılalığında orada tanıştığı Macar asıllı sanatçı Lazslo Moholy Nagy’nin(1895 – 1946) de etkisi vardır. Nagy Wols’un Bauhaus’un işlevsel eğitiminde bulunacağı düşüncesiyle ona, daha rahat edeceği, kendini daha rahat ifade edebileceği sürrealistlerin yanına Paris’e gitmesini önerir. Hatta bu konuda ona göz kulak olmaları amacıyla içlerinde Andre Mason gibi sanatçıların da bulunduğu arkadaşlarına Wols ile ilgili bir mektup da yazar. Dessau’daki Bauhaus’da kısa bir süre daha kaldıktan sonra, Maholy Nagy’nin önerisi ve gergin politik ortam nedeniyle Almanya’yı aynı yıl içinde terk eder. Bu kopuş aslında onun için bir dönüm; duygusal hayatındaki zirve noktasıdır. Çünkü Wols’un Almanya’yı terk edişi yalnızca o dönemde iktidara geçmiş olan nefret ettiği Nazi sitemine karşı bir isyan değil aynı zamanda içinde yetiştirildiği katı, formel çevreden kurtulup kişisel özgürleşmesi anlamına gelmekteydi.

Wols aynı yılın haziran ayında babasından kalan bazı şeyleri paraya dönüştürmek için kısa bir süreliğine Dresden’e geri döndü. Bir “Wanderer“ arabası ve bazı fotografik ve sinematografik ekipmanlar satın aldı ve Almanya’ya bir daha asla dönmek üzere Paris’e yerleşti.

Paris’te o dönem etkisi oldukça yoğun hissedilen ve sanatsal alana ağırlığını koymuş olan sürrealistlerin arasına katıldı. Hemen Andre Mason, J. Paul Sartre gibi sanatçılarla arkadaş oldu. Hatta hayatının bundan sonrasında beraber olacağı sürrealist şair ve ressam Camille Byren’in eski karısı Grety ile de burada tanıştı. Wols’un gerek fotoğraf gerekse resim çalışmalarında bu dönemde gördüğü sürrealizmin etkileri, özellikle fotoğraf çalışmalarında, görülür. Sonrasında resimlerini ortaya çıkarma sürecinde kullandığı otomatizm de bu dönemle birlikte çalışmalarına girmiştir. Bu konulara ileride çok daha ayrıntılı olarak değineceğiz. Paris’te bir süre daha kalan Wols, Grety ile birlikte Fransa’nın güneyindeki köylerde gezici sinema

gösterileri planı yaptı. Gerekli çalışma izinlerini alamadıkları için bu gezici sinema planları gerçekleşmedi. Bunun üzerine Wols ve Grety İspanya'ya gittiler. Bu seyahatle birlikte hayatındaki diğer bir dönüm noktasına geçer. İspanya hayatının geri kalanını oldukça etkileyecek gelişmelerle doludur.

Fakat İspanya'da da istediği ortamı hemen bulamaz. Şartlar hiç de beklediği gibi değildir. İstediklerini yapabilmek şöyle dursun elindeki özgürlüğünü de kaybedecektir Wols. Burada ilk depresyon krizlerini yaşamaya başlar. Daha da kötüsü, Almanya'dan askerlik için çağrı pusulası gelir. Fakat Wols bir daha dönmeyi hiç düşünmediği Almanya'ya hele de asker olarak dönmeyi reddeder ve kendisini sığınmacı olarak ilan eder. Bu kararla birlikte tamamen sefalet içerisinde, o, çok da önemsemediği acı ve sıkıntılarıyla dolu hayatı başlar.

Bunca sıkıntının üzerine bir de Wols'un İspanya'da bir Nazi ajanı olmasından şüphelenilmesi ve anti-faşistlikten suçlanması eklenince durum daha da berbatlaşır. Bütün bu sorunlar devam ederken Mayorka'ya taşınırlar. Grety kadın şapkacısı olarak bir iş bulur, Wols da fotoğraf çekmeye başlar. "Mayorka onların boşa geçen yürüyüşlerinde tam bir dönüm noktası oldu. Wols'un lüks köpeklerin ve bebeklerin fotoğraflarını çektiği ve Grety'nin de bir şapka fabrikasında iş bulduğu Ibiza Adası'na yerleşmeye karar verdiler. Deniz yakınlarında, güneye özgü bitki örtüsü içinde Ibiza'da geçirdikleri süre Wols'un zihnindeki verimliliği besledi."⁵⁸

Bu süre içerisinde fotoğraflarının yanı sıra resimler de yapmaya başlamışır Wols. "Temelde suluboya ile yapılan bu çalışmalar savaş öncesi resimleri yasaklayıcı gökyüzü altındaki hayali doğa manzaralarıydı. Bu resimler uçan yaratıklar, uçaklar ve kaçıışı ima eden objelerle doluydu. Rüyalar ne kadar çok dünyevi şeyleri uyandırırorsa o kadar bunaltıcı ve sıkıcı olurlar. İnsan burada metamorfozdaki bir karikatür, kendine özgü, yeryüzüne bağlı bir ucube olarak adsız bir bütüne kaynaşmaktadır. Bu süreç Wols'un çalışmalarını anlamak için anahtar konumundadır. Bu resimler genellikle zamanın Paris Sürrealizminden etkilenmiş gibi gözükmektedirler, örneğin Miro ve Giacometti."⁵⁹

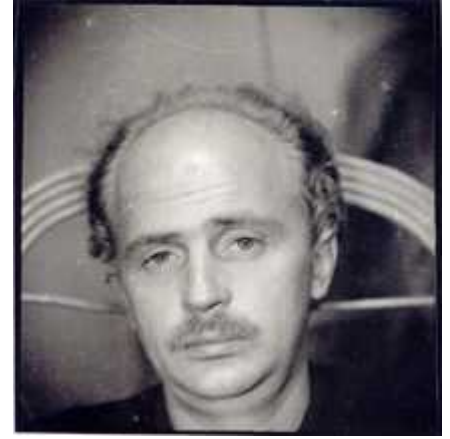
Yabancı personelin işe alınmasını yasaklayan bir İspanyol kanunundan dolayı, Grety işini kaybeder. 1935 yılının sonbaharında Grety sinir çöküntüsüne yakın bir noktada yalnız başına Paris'e geri döner, Wols ise orduya katılmayı

⁵⁸ Van DAMME, Claire – A.g.e.

⁵⁹ Van DAMME, Claire – A.g.e.

reddetmiş olmasından dolayı Nazi Konsolosluğunun girişimleri ile tutuklanır. Bir süre Barcelona'da hapisanede tutulur ve daha sonra 1935 yılının yılbaşı gecesi polis eşliğinde sınıra götürülüp sınır dışı edilir. "Kar yağıyordu. Wols Pirene'leri yürüyerek geçti ve daha sonra orada tekrar Grety ile bir araya geldiği Paris'e gitti. Paris'te küçük bir daire bulmayı başardılar fakat durumları Wols'un Barcelona'daki polis kayıtları Paris'e aktarıldığı için hala oldukça güçtü. Hayatının sonuna kadar Wols küçük düşürülüp aşağılanma korkusu ile yaşadı, daha da kötüsü bunun yetkililerden gelmesi korkusu ile. 1937, ismini Schulze'den Wols'a değiştirdiği yıl, (bu konuda farklı spekülasyonlar da vardır.⁶⁰) bir süreliğine rahatlama getirdi; bir fotoğrafçı olarak oldukça başarılı oldu. 1939 yılına kadar Wols hayatını iyi kötü fotoğrafçılıktan kazandı. Resim yapma ise onun varoluşunun gittikçe daha temel bir sebebi olmaya başlıyordu."⁶¹ 1937'deki Dünya Sergisi'nde 'Pavillon de l'Elégance' dergisinin fotoğrafçılığını yaptı.

Savaş başlayınca, Wols bu defa Alman olması nedeniyle gözaltına alınır. Dokuz gün süreyle "Stade de Colombes"da tutulur. Umutsuzluk, orada birlikte kaldığı mahkumların çoğunu intihara sürükler. Daha sonra sürekli güneye doğru olmak üzere bir kamptan bir diğerine Calvary'e doğru Wols'un kişisel yolculuğu başlar. Vierzon, Montargis, Neuvy sur Baranjon, Gariques les Nimes (burada Grety Wols'u ziyaret etti) ve son olarak da Aix yakınlarındaki Camp des Milles. Bu yolculuk 14 ay sürer. O dönemde Wols alkol kullanmaya başlar ve ilk olarak çalışmalarında şişe imgesi gözükmeye başlamıştır. Alkol ile daha psikodelik⁶² bir yapı içerisinde çalışmalar yapar. Bu aslında onun aradan çıkartmak istediği mantığın denetimi konusunda daha da rahatlamasını sağlamaktadır.



⁶⁰ Eşi Grety'nin hatırlattığı gibi, eşinin sıra dışı Almanca ismini anlayamayan bir telefon operatörü bu ismi Wols olarak kısaltmıştır ve ismi de öyle kalmıştır. Bir diğer açıklama ise sergi açılışına gelen bir telgrafın üzerindeki adının yazılı olduğu kısım yırtılmış ve adının 'Wol' ve 'S' kısımları kalmıştır. O da bunu varoluşunun bir parçası olarak düşünüp Wols olarak kabul etmiştir.

⁶¹ Van DAMME, Claire – The Path To The Ocean: The Early Career of Wols, 1913-1942 - Circus Wols – Çev:Hüseyin YÜCEL – Arc Publications – UK 1978

⁶² Psikodelik: Uyuşturucu türevi maddelerin alınmasıyla ortaya çıkan aşırı davranış durumları. Psikodelik terapide, bu durumlar LSD, psilosibin, ibogain, triptamin ya da amfetamin türevleri gibi zihinsel durumu değiştiren maddelerin verilmesiyle başlatılır. Holotropik solunum çalışmasında bilinç hızlı soluma, evokatif müzik ve enerjiyi serbest bırakan vücut çalışmasından oluşan bir kombinasyonla değiştirilir. Ani olarak ortaya çıkan ruhsal fenomenler ya da holotropik şuur halleri günlük yaşamın ortasında kendiliğinden meydana gelir ve nedeni genellikle bilinmez.

Kamplarda geceleri, Wols durmak dinlenmek bilmez bir biçimde mum ışığında çizim ve boyama yapmaktadır. O zamandan kalan resimler (çoğu yok olmuş ya da bozulmuştur) oldukça pesimistiktir. Ondört aylık tutukluluğu sırasında kâğıt parçacıkları üzerine küçük çini mürekkebi ve suluboya resimler yapar. Gerçekleştirdiği Staedle (Kentler) adlı dizisinde incecik çizgilerle bomboş alanları, sokak ve caddeleri düş dünyasının sahneleri olarak yansıttı. Bu dönemde ortaya çıkardığı çalışmaları ve amacını ya da nedenini kısa bir yazı ile Circus Wols - Wols Sirki başlıklı yazısında görebiliriz. Bu süreç içerisinde sadece resim yapmamış aynı zamanda aforizmalarını yazmıştır. (Ek – 1)

1940 Yılıının 29 Ekiminde, Wols serbest bırakıldı. Bu, Grety ile evlenmesinden birkaç gün önce oldu. Sonraki iki yıl boyunca Cassis'de yaşadılar. Oldukça fakir olmalarına karşın mutluydular. Hatta Amerika'ya kaçmak gibi asla gerçekleşmeyen belirsiz bir plan bile yaptılar. Fransa'yı terk eden son Amerikalılardan birisi olan yazar Kay Boyle, Wols'un resimlerinden bazılarını New-York'a götürdü ve orada bir sergi organize etti.

Almanlar Fransa'yı işgal etmeye başladılar. Bunun üzerine Wols ile Grety, Drome'daki Dieulefit'e doğru taşındılar. Bu kez kaçtıkları Almanlardı. Bu ironi içerisinde 1942 yılının yılbaşından Paris'e döndükleri 1945 yılına kadar büyük bir fakirlik içerisinde yaşadılar. Dieulefit'te Wols kendisini ve çalışmalarını oldukça geliştirmiştir. Çalışmalarında hayal gücünün garip tümörleri yükselmektedir. Görüntünün kağıt üzerindeki ilk izdüşümleri kazara gelişir, sonra büyür ve daha sonra da çoğalma ve biçim değiştirme başlar. Hala orada birçok doğal birliktelikler, böcekler, kurtçuklar, vücut parçacıkları ve benzeri şeyler vardır, fakat detaylı bir biçimde baktığımızda bütün soyuttur. Bunlar bizim geleneksel olarak bildiğimiz biçimlerinden farklı olan biçimlerdir. Ve yine de hepsi gerçektir.

Tutukluğu sırasında alkol bağımlısı haline gelen Wols, Sürrealistlerin psikolojik otomatizmini kendi yönünde geliştirdi ve kendini parmaklarının hareketine bıraktı. 40'lı yılların başında gerçekleştirdiği çalışmalarında kristaller, yıldızlar, fallus sembolleri ve mikroba benzer biçimler ayırt edilmektedir. Büyük resim üretmek kendi görüşüne göre bir tür jimnastik yapmak anlamına geldiği ve "hırslı" olmayı gerektirdiği için, Wols önceleri küçük boyutlarla yetindi. Ayrıca küçük boyutlarda ve kalemle yaptığı çalışmalar için esir kamplarında bulabileceği en iyi materyallerin bunlar olması da düşünülebilecek başka bir neden olabilir. Wols, resimlerinin çıkış noktası çoğunlukla, kendi durumunu bir benzetme yaparak uyarladığı, nesnel bir

motiften ibaretti. Birçok yapıtında şişe motifi ortaya çıkmaktadır, kâh nerdeyse ikona benzer bir nesne olarak, kâh yönlerin hepsine taşan, Wols'un sembollerle donattığı bir yaratık olarak.

Wols savaştan sonra Paris'e döndü. 1945'te Galeri Rene Drouin'de çini mürekkebi ile yaptığı resimlerini ilk kez sergiledi. Açılış kokteyline katılmadığı bu sergisi, genç resamlara, resimde yeni düşünceler açısından esin kaynağı oldu. Bu gibi hareketlerin sonucu olarak taşizm ve informel sanat akımları oluşmaya başladı. Bu sergi parasal açıdan bir başarı getirmeyse de, Wols artık sanatı için destek görmeye başladı. Destekleyicileri arasında varoluşçu yazar Jean Paul Sartre da bulunuyordu. Sartre'ın Wols için kaleme aldığı yazısı Wols'u tanımada en azından Sartre açısından Wols'u anlamada önemli ipuçları verir. Bu yazıyı da ekler bölümünde bulabilirsiniz. Sessiz, arkadaş canlısı ve oldukça hassas olan Wols derin düşünceler ve meditasyon içinde kaybolmakta, keman çalmadığı zamanlarda Meister Ekkehard, Novalis, Franz Kafka, Edgar Allan Poe ve Rimbaud, Percy Bysshe Shelley ve İsidore Lautreamont okumaktadır. Daha sonra Wols, kendisi ve diğer insanlar arasında var olduğunu hissettiği mesafeye rağmen birçok arkadaş bulmuştur. Bu arkadaşlar arasında Joan Miro, Max Ernst, Alexander Calder, Tristan Tzara gibi sanatçılar da bulunmaktadır ancak bunların hepsinin üzerinde hayattaki yoldaşı ya da hamisi Jean Paul Sartre gelmekteydi. Kendisi hayatının sonuna kadar Wols'a yardım edebileceği her an, başkalarının onu unuttuğu veya yolda bıraktıkları zamanlarda yardım etmiştir. Bunu izleyen zamanda Wols tekrar tekrar kitap resimlemek için siparişler de almıştır.

Wols bundan böyle yapıtları için daha büyük boyutları yeğlemeye başladı. Resmin yüzeyini duygularının "Rezonans Cismi" olarak ilan etti ve her yapıtıyla varoluşunun bir parçasını ortaya koymaya başladı. Nesnel olanlar ona yeni esin kaynağı olmadıklarından, kendisini alkol ve uyuşturucular yardımıyla sarhoş etti. Çini mürekkebi ve suluboya ile çoğunlukla yaraları, yaralanmayı ve yıkımı anımsatan çizgi ve boya lekelerinden oluşan dokulardan Psikogram'lar yapıtı.

Wols, boş içki şişelerinin istiflendiği ucuz otel odalarında yaşadı ve çalıştı. 1950'de New York'ta ilk sergisi açıldı. Ertesi yıl alkol bağımlılığından kurtulmak için gördüğü tedaviden sonra, 38 yaşında, 1 Eylül 1951'de yediği etten zehirlenerek öldü.

Hayatı boyunca yaşadığı pek çok şey ve gördükleri karşısında dönemin pek çok diğer sanatçıları gibi kendi ile yüzleşmeye çalışmıştır. Belki de kendi için düşündüğü Lautremont'un 'Le Chants de Maldoror'unda yazdıklarını "Wols Sirki"ne dahil etmesi oldukça dikkat çekicidir:

"Ben pisim, pislik beni kemirmektedir. Bana baktıklarında domuzlar kusarlar. Sarımsı bir irinle kaplanmış olan cildimi cüzamın kabuk ve acıları kapladı. Ne ırmak suyu nede yağmur çığı tanırım. Gübre yığnında olduğu gibi benim ensemde dikenleri olan büyük zehirli mantarlar sarkmaktadır. Biçimsiz mobilyalar güruhu üzerine oturtulmuş olan ben, dört yüzyıldan beri ayağımı bile kımılatmadım. Göbeğime kadar bacaklarım bir çeşit zararlı bitki örtüsü oluşturacak biçimde toprakta kök bulmuş ve iğrenç parazitlerle dolmuş. Buna karşın kalbim hala çarpıyor. Fakat bu kalp nasıl çarpabilir eğer benim bozulan ve pis kokan leşim (beden demeye cesaretim yok) onu bol biçimde beslemezse?

Benim sol koltuk altımda karakurbağasının bir ailesi yaşamaktadır ve her ne zaman onlardan birisi hareket ederse beni gıdıklar. Onlardan birisi kaçıp senin kulağından içeriye ağzı ile kazarak girmesin diye dikkatli ol: oradan beynine sızabilir.

Benim sağ koltuk altımda, açıklıktan ölmek için sürekli olarak bu kurbağaları takip eden bir kertenkele vardır: herkes yaşamak zorundadır. Fakat eğer bir taraf diğer tarafın hilelerini (tuzaklarını) engellerse, onların evde oturup benim koltuk altlarımı kaplayan lezzetli yağlı yalamaktan başka yapacakları bir şey yoktur; ben buna alışığım.

Kindar bir engerek yılanı benim cinsel organımı yuttu ve onun yerini aldı. Bu canavar beni hadım etti. Keşke kendimi felç olmuş kollarımla savunmuş olabilseydim, fakat sanırım artık onlar da kütüğe dönüştüler. Artık onların içinde kan kırmızı bir biçimde pompalanmıyor.

İki küçük tam erişkinliğe ulaşmış kirpi onları üstünden atamayan bir köpeğin üzerine atladılar – testislerimin içeriği; titizlikle ovalanmış skrotal keseye yerleştiler.

Kıç deliğim bir yengeç tarafından kapatıldı. Benim hareketsizliğimden cesaret bulan bu hayvan girişi kısıkaçları ile korumakta ve bana büyük bir acı vermektedir.

Geçerli olduğu ortaya çıkan bir umutla iki denizanası denizleri aştılar. İnsan kıçını oluşturan iki kalçayı dikkatli bir biçimde incelediler ve bu dışbükey şekillere kendilerini sağlam bir biçimde tutturdular ve onları sürekli bir baskı uygulayarak ögile bir sıkıştırdılar ki iki et kütlesi kayboldu ve ağdalılığın krallığından gelmiş olan bu iki canavar aynı renkleri, biçimleri ve vahşilikleri ile orada kaldılar. ⁶³

Wols da o dönemdeki değerlendirme kriterleri açısından varlığı burjuva değerleriyle çatışma üzerine kurulmuş bir lanetli ressam (peintre maudit) olarak değerlendirildi. “Dahası, yaşamları eski ahlaki ve insani değerlerin yitilmesiyle gölgelenen; savaş, acı ve sıkıntılarla geçen bir yaşamın belirleyici etkisi altında ürün veren kayıp bir kuşağın temsilcisi olarak görüldü. Bu nedenle Wols’un yapıtlarını bir hüznün ve acı güncesi olarak görme; bunları insan varlığının yok edilmesinin belgeleri olarak yorumlama eğilimi ağır basıyordu.”⁶⁴

2-2 Aktarım Şekli ve Nedenleriyle Sanatçı Olarak Wols

Wols, hayatı boyunca pek çok şeyle ilgilenmiş birisi olarak bakıldığında önemli olarak ya da onu anlamamız için durmamızı gerektiren odaklar olarak iki nokta vardır: Fotoğrafçılığı ve resmi. Hayatı konusunda geniş bilgi verdiğimiz Wols’u bu kez de hayatından referanslarla fotoğrafçılığı ve resmini inceleyerek açıklamaya çalışacağız.

2-2-1 Wols’un Fotoğrafları ve Çıkış Noktaları

Wols fotoğrafçılığı asla bir kariyer olarak düşünmemiş olmasına rağmen yetenekli bir fotoğrafçı idi ve onun bu alanda yapmış olduğu çalışmaların gelişiminin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Wols en önemli fotoğraf ürünlerini 1932 ile 1938 yılları arasında verdi. Zamanla birçoğu yok olsa da günümüze ulaşan 1800 negatfin yalnızca bir bölümü basıldı. Fox Talbot ve fotoğrafçılığın diğer öncüleri, basılan bu çalışmalar içerisinde bazı örnekleri incelemek için geldiklerinde, Wols’un fotoğraflarında buldukları tüm beklenmeyen detaylardan çok etkilenmiş oldukları söylenir; onların hayatlarında ilk defa gerçekliğin şaşırtan bolluğunun farkına varmaları sağlanmıştır. Fotoğrafçılığın da Wols üzerinde benzer etkileri var gibi

⁶³ Circus Wols - Çev:Hüseyin YÜCEL – Arc Publications – UK 1978

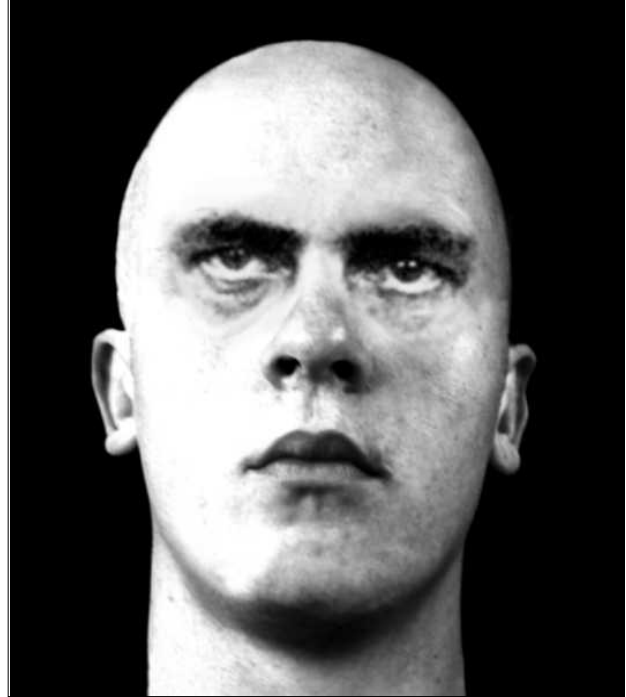
⁶⁴ RATHKE, Ewald – Wols Sergisi Kataloğu – İst. 2006 – Sf:11

gözükmektedir. “Onun kendi fotoğrafları fotoğraf makinesi tarafından objektif bir biçimde ortaya konulduğu gibi gerçekliğin tüm bu çoklukları arasında yeraltı bağlantılarını işaret etmekte ve resimlerinde de herkesin görmesi için bunların ısıtılmış detayları bulunmaktadır.”⁶⁵

Wols gençlik yıllarında fotoğrafçılıkla ilgilenmeye başlamıştır. 1931 yılında lise eğitimi aniden son erdiğinde, yani 18 yaşındayken, ünlü bir Dresdenli fotoğrafçı olan Genga Jonas'ın stüdyosunda asistan oldu. Daha çok fotoğrafların rötuş işleriyle ilgileniyordu. Fakat fotoğraf da çekerek bu işle ilgili bilgilerini hızla arttırıyordu. Werner Haftmann(1912 – 1999)⁶⁶ 1932'de zamanın en iyi Alman fotoğrafçılarından birisi olan Hugo Erfurt'a, O'nun fotoğraflarını gösterdiğini ve onun da kendisine bu çocuğun gelecek vaat ettiğini söylemiştir.

Muhtemelen Bauhaus ile ilgilenmeye başlamasının temelinde fotoğrafçılık yatmaktadır. Wols, orada öğretmen olan dönemin belki de en deneysel fotoğrafçısı olan Moholy-Nagy'i tanıdı. Wols yalnızca kısa bir süreliğine 1932 yılının son dönemlerinde Berlin Bauhaus'ta bulunmuştur; fakat bu kısa sürede içinde Alberto Giacometti(1901 – 1966) ve Joan Miro(1893 - 1983)'nun da içinde yer aldığı birçok insana eğitim vermiş olan Moholy-Nagy'i etkilemiş gibi gözükmektedir. Bu etki Wols'un Paris yolunun açılmasına neden olmuştur. O andan itibaren Wols'un fotoğrafları oldukça deneyseldir. Birkaç görüntü şekilleri itibariyle geometriktir ve bu da Bauhaus'un etkisini göstermektedir. Sık sık montajlar yapmış ya da negatifler üzerinde ışığın etkilerini test etmiştir.

Paris'te ilk bulunuşu ve daha sonra İspanya'daki geçirdiği süre boyunca özellikle portreler olmak üzere Wols, para kazanmak için iş amaçlı fotoğraflarda çekmiştir. (bu dönemde Almanca öğretmek ve



⁶⁵ RATHKE, Ewald – A.g.e. – Sf:11

⁶⁶ Werner Haftmann: 1912 – 1999 yılları arasında yaşamış, Alman sanat tarihçisidir. Berlin Ulusal Galerinin direktörlüğünün yanı sıra Kassel'de düzenlenen ilk Dokümenta sergisinin küratörlüğünü yapmıştır.

şoför olarak çalışmak gibi çeşitli işler de yapmıştır.) Fakat bu zaman içerisinde resim yapma onun için daha önemli bir hale gelmiştir.

Ne var ki, 1937 yılında Wols Paris'e geri geldiğinde, bir süreliğine fotoğrafçılığı tekrardan çalışma alanı olarak seçmiştir. Aynı yıl Paris'te açılan Dünya Sergisi, onun fotoğrafçılığının tanınması yolunda oldukça önemli olanaklar yaratmış, o dönem Fransız basınında ve birçok uluslararası dergide yer almış, çektiği fotoğraflardan sergi düzenlenmiştir.

Dünya Sergisi'nde Pavilion de l'Élégance'ın resmi fotoğrafçısı olarak çalışmıştır. "Çekmiş olduğu fotoğraflar takdir topladı ve Paris'teki Les Pléiades Sanat Galerisi onun çalışmalarından bir sergi açtı."⁶⁷ Bu tarihten itibaren Wols'un fotoğrafları onun resimlerinin bir göstergesi gibi olmaya başladılar. Aynı organik-trajik kaliteye sahiptiler. Fotoğraflarındaki şekiller, derisi yüzülmüş tavşan, açık böbrek, bazı kertenkeleler, soğan ve sarımsak gibi şekillerdi. Çeşitli bozuk insan figürleri de bu şekillerin arasında gözükmekteydi; travesti haline getirilmiş mankenler, sakatlanmış

insanlar, görkemli bir kapının yanında beklemekte olan topal, kolları yukarı doğru dikilmiş molozların arasında ceset gibi.



Wols sanatında özellikle de fotoğrafçılığında sürrealist hareketten oldukça etkilenmiştir. Fotoğraflarına biçim ve içerik açılarından bakıldığında aklımıza hemen sürrealizmle ilgili kurallar gelir. Wols'un çalışmalarını tanımlamak adına Novalis'in şu sözleri oldukça yakın görünür: "Garip nesnelere belli bir yerde, belli bir zamanda ve garip bir benzerlik içinde bir araya getirildiklerinde,

⁶⁷ INCH, Peter - Circus Wols, Photographers of Wols – Çev: Hüseyin YÜCEL - Arc Publications – UK 1978



kendi aralarında harika ve dikkate değer birliktelikler ve bağlantılar oluştururlar. Bir şey tüm öteki şeyleri anımsatarak birçok şeyin simgesi olur ve buna karşılık kendisi çevresindeki öteki şeyler tarafından anımsanır ve çağrıştırılır."⁶⁸

Özellikle 1930'lardan itibaren fotoğraf alanındaki gelişmelere bakacak olursak yine diğer sanatsal alanlar gibi gerçekliğin gizli yönlerine ilgi duyulduğunu, alışılmadık, şaşırtıcı öğeler üzerinde, yaşamın dış gerçekliğinin ötesinde var olduğu düşünülen büyülü yönleri üzerinde yoğunlaşıldığını görürüz. Ressamlar ve fotoğrafçılar da, gerçekliğin öteki yüzünü ortaya çıkarmak için benzer yabancılaştırma biçimlerini kullanılıyorlardı.

Wols da birbiriyle ilintisiz nesnelere, bu nesnelere karşıt ortamlara yerleştiriyordu. Bu birleşimleri oluşturan öğeler böylece kendi bireyselliklerini yitirip yeni bir bütünlük oluşturuyordu. Bu durumda alışıldık bir anlamlandırma yapılamıyor ve nesnelere tanımak güçleşiyordu. Dış biçimin maddi özellikleri önemini yitiriyor, uzamsal ilişkiler geçersiz kılınıyor ve görüş alanı kısıtlanıyordu. Buna karşılık, çelişkili görünse de, bu fotoğraflardaki nesnelere fiziksel varlığı daha da belirginleşiyordu. Genel olarak bakıldığında kaba bir izleyicinin göreceği türden bir bakış olarak, günlük hayatımızda gerçekte var olan bir takım görüntüleri görürüz. Çoğunda bir kurgulama ya da planlama yoktur. Gelip geçerken görebileceğimiz bir pencere, dükkanların vitrinleri, kaldırım taşları, bir sokak ya da park gibi vizörler vardır fotoğraflarda. Fakat bu çalışmalarındaki görüntülerin içerisinde sanki normal olmayan ya da daha öyle olmaması gerekiyormuşçasına bağlantılar görürüz. Örneğin

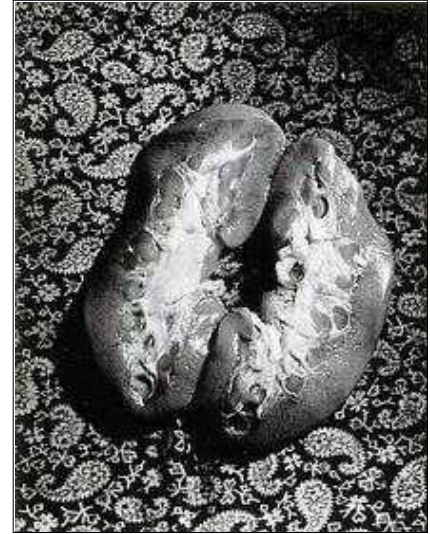


⁶⁸ RATHKE, Ewald – Wols Sergisi Kataloğu – İst. 2006 – Sf:12

baktığımız pencere aynı penceredir fakat sanki bu pencere dünyayı ikiye bölmüşçesine durmaktadır. Bir bölümünde gerçek, diğer bölümünde o gerçeğe ait olmaması gerekmiş gibi duran başka bir gerçek... Ama her iki gerçek başka bir gerçeklikte bir araya gelmişlerdir. Bu noktada sürrealistlerin rastlantısallığa verdikleri önemin payı büyüktür. Fotoğraflar sadece o ana ait, o anın tezatlıkları, olağan dışılıkları, olağanlıklarıyla yapaylıktan uzak bir görsel alan yakalamaya çalışır. Wols belli bir kişiyi kendi gerçekliği içinde, kendi var oluşu içinde yakalamaya çalışır. Çoğunlukla ve elbette herhangi bir poz verme duygusunun tümüyle unutulduğu o tek anı yakalamak için, kişilerin bir dizi fotoğrafını çeker. Wols Paris'te ve daha sonra Cassis'te serserilerin fotoğraflarını çekerken, toplumsal olarak dışlanmış bu kişilerin yaşam koşullarıyla değil, bu bireylerin buldukları ortamların rastlantısallıklarıyla ilgilidir.

Bu garip ilişkilerin yanısıra bir de bunların içerisine Wols tarafından yerleştirilen, daha önce de belirttiğimiz, böbrekler, et parçaları, derisi yüzülmüş tavşan, uzuvları kırılmış ya da koparılmış oyuncak bebekler vs, nesnelere de bulunmaktadır. Bu deneysel çalışmalar onun sürrealizme yakın yönünü daha iyi ortaya çıkarır niteliktedir.

Başta da belirttiğimiz gibi her ne kadar Wols fotoğrafçılığı bir meslek olarak ya da sanatsal anlamda devam ettirebileceği bir alan olarak görmese de fotoğrafçılığının son dönemlerinde başlayıp oldukça baskın olarak hayatında yer eden resim çalışmaları için verimli kaynak olmuştur. Özellikle 1940 öncesinde yaptığı resim çalışmalarında fotoğraflarıyla oldukça benzer noktalar göze çarpar. 1940 sonrasında ise birazdan daha ayrıntılı bahsedeceğimiz nesnel gerçeklikten gitgide uzaklaşan oldukça öznel bir sürreal yaklaşım içerisine girmiştir. Wols fotoğrafçılık yaptığı dönem içerisinde hakkında birkaç makale dışında fotoğraf alanında pek de adı geçmemiştir. Onun gerek resim gerekse fotoğraf alanında tekrardan keşfi 1978'den sonra düzenlenen sergilerle olmuştur.



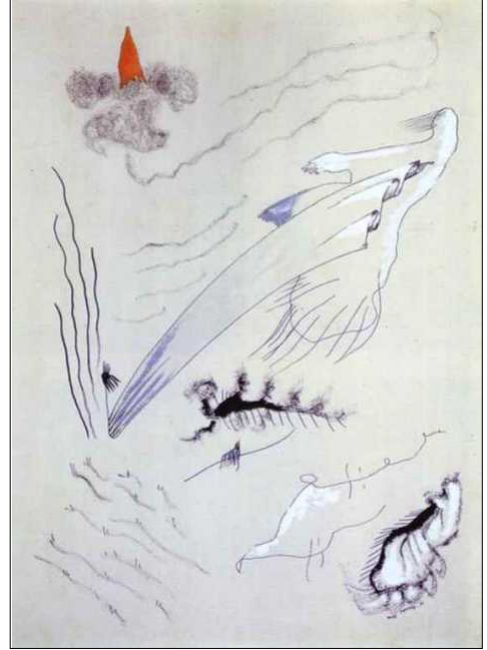
2-2-2 Resimsel Yaklaşımı

Wols'un resimlerinin özellikle 1937 – 1940 arasındaki ön döneminde sürrealizmden kaynaklanan, daha tanımlanabilir bir soyut yaklaşım içerisinde olduğu çok rahat söylenebilir. 1940'den sonra yaptığı çalışmalarında ise salt soyuta yönelik değişimler olduğu görülür. "Bu değişiklik herhangi bir zamana kesin bir biçimde atfedilemezse de, Wols'un gelişiminde önemli bir yeniden yön çizmeyi temsil eder. Jean-Paul Sartre'nin Wols hakkında yazmış olduğu makalesi, 'Doigts et non-doigts' ('Fingers and Non-fingers'), bu değişimi uzunlamasına inceler."⁶⁹(Ek – 2) Dolayısıyla bazı çalışmaları için ortaya koyduğumuz veriler diğer bazı çalışmaları için çok da geçerli olmayacaktır. Bu nedenlerden dolayı Wols'un sanatını birbirinden çok da kopuk olmayan iki dönemde incelemenin daha olumlu olacağını düşünüyoruz.

Özellikle savaşın başlaması ve öncesinde de yaşadığı hapisane deneyimleri içerisinde Wols, resimle çok daha ciddi biçimde uğraşmaya başlar. Tutukluluğu süresince fotoğraf makinesi, film, agrandizör vb. malzemeyi bulamamasının da bunda etkili olduğu düşünülebilir. Wols'un ilk dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1937–40 arası dönemde yaptığı çalışmalar Wols'un resmi ile ilgili ilk somut bilgilere ulaşabileceğimiz çalışmalardır. Bu dönemden önce yaptığı çok az sayıdaki çalışmalar onun resimsel anlamda bir sanatçı olarak nelerden esinlendiğini ortaya koymamızı

sağlayacak ipuçlarını yeteri kadar içermemektedir. 1937–40 Arasındaki bu

çalışmalarında gerek fotoğraflarında gördüğümüz gerekse düşünsel açıdan etkilendiğini bildiğimiz sürrealistlerin, özellikle de Yves Tanguy(1900 – 1955)'un etkilerini görmek mümkündür. Hatta Ewald Rathke'ye göre Tanguy'dan sayısız doğrudan alıntılar vardır. Bu alıntıların da biomorfik biçimler, iplik demetleri, sıra sıra kamış kesitleri ve yıldız biçimleri olduğunu söyler Rathke. "Çizimlerini konturlarla sınırlarken de yine Tanguy'yi örnek aldığı anlaşılır." der ve devam eder;



**Yves Tanguy –İsimsiz - Kağıt
Üzerine Suluboya – 31.5x24.3 cm. -
1926**

⁶⁹ CARDINAL, Roger - The Later Works Of Wols: Abstraction, Transparency, Tao – Circus Wols - Çev: Hüseyin YÜCEL – Arc Publications – UK 1978



André MASSON – Battle of Fishes – Tuval Üzerine Karışık Teknik - 1926

“Picasso'nun otuzlardaki ve Masson'un 1937-38'deki çizimleri, bu resimlerinin yapısını kesinlikle etkilemiştir. Karşıt ve birbiriyle ilintisiz öğeleri yeni bütünlükler oluşturacak biçimde bir araya getirdiği figürlerinde de Masson'un etkili olduğu düşünülebilir. Bu bireysel etkilenmelerden daha önemli olan nokta ise, Wols'un Sürrealizm'in şaşkırtıcı ve rastlantısal öğeler kullanma ilkesini benimsemesidir. Gerçekliği aşarak fantezi alanına ya da fanteziden gerçekliğe geçmek ve düşgücü ürünlerine yeni, farklı bir gerçekliğin inandırıcılığını kazandırmak amacıyla karşıtılığı, Tanguy ve Masson kadar bilinçli bir biçimde kullanır.”⁷⁰ Bununla birlikte Wols'un resimleri bir öyküyü anlatmaktan ya da olayları resimlemekten uzaktır. Renk ve biçimsel elemanlarıyla oluşmuş ruh durumlarını ve zihinsel durumları doğrudan yaşamamıza yardım edecek pentürel alanlar, dünyalar yaratma çabasındadır resimler. Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz bir noktaya geliriz bu aşamada: okuma zenginliği... Bizler Wols'un oluşturduğu o dünyalara kendi kafamızdakilerle ve her seferinde ayrı bir noktadan gireriz. Dolayısıyla erken dönem çalışmalarında nesnelere sonraki çalışmalarına oranla ipuçları veriyor da olsa okuma açısından zengin bir yapıya sahiptirler.

Sürrealizmin etkisinden bahsederken şunu da eklememiz gerekir; Wols aslında sürrealist düşünceden etkilenmiştir fakat onun benimsediği sürrealizm çok daha öznelleşmiş, hatta sürrealizmin sanatsal ve siyasal amaçlarının yol açtığı çatışmalar nedeniyle daha ileriye gitmesinin olanaksız olmaya başladığı tıkanma

⁷⁰ RATHKE, Ewald – Wols Sergisi Kataloğu – İst. 2006 – Sf:13

noktasında yeni açılımların oluşmasını sağlamıştır ki Wols'u ayrı bir noktada değerlendirme nedenimiz de budur aslında. Evet, sürrealist yapıyı son derece kişisel ve dogmatizmden uzak bir biçimde benimsemiştir çünkü gözaltına alındığı süreç boyunca gerçekte öteki sanatçıların yapıtlarıyla doğrudan bir bağlantı kuramıyordu. Bu durumda kendi kaynaklarına inmek ve dayanmak zorundaydı. Kendinde oluşan sorulara kendi kaynaklarıyla verdiği cevaplar ve bulunduğu doğrular üzerinden hareket etmeye başladı. Bu da onu sürrealizmden farklı bir noktaya getirdi ki bu da özellikle gözaltı sonrasında ürettiği çalışmalarda kendini belirgin bir şekilde göstermektedir. Bu noktada Wols'un o güne kadar (gözaltına alınması) gördüğü, okuduğu, ki r Ekkehard, Novalis, Franz Kafka, Edgar A. Poe, Rimbaud ve Lautreamont'un okumayı sevdiği insanlar olduğunu söylemiştik, özellikle sürrealist sanatçıların eserleri, O'nun bu yöndeki kaynaklarını oluşturmasında etkili olmuştur. Sartre, Byron ve Masson gibi varoluşçu yazarlar ve Lao-Tzu⁷¹, Chuang-Tzu gibi, varoluşçu düşüncenin de benzeştiği, Uzak Doğu felsefesini aldığı Çinli filozoflar da onun diğer kaynak noktalarını oluşturmaktadır. Wols'un bu alanlara gerek düşünsel gerekse resimsel yakınlıklarını birazdan daha ayrıntılı işleyeceğiz.

Wols'un çalışmalarına yaklaşırken onların biçimsel ve düşünsel boyutlarını birbirinden ayırarak düşünmek gitgide zorlaşan bir durum yaratır. Wols'un çok büyük zorluklarla geçen bir yaşamı olduğundan bahsetmiştik. Fakat O, bu yaşantısında karşılaştığı her türlü acı ve sefaleti büyük bir sakinlikle karşılamıştır. Bunların nedenlerini ya da kendisinden bedensel ya da ruhsal anlamda götürdüklerini düşünmemektedir bile. Bununla ilgili olarak Sartre, "Hastalık ve fakirlik, acılara dayanma ve gönüllülük ona çok yabancı şeylerdi. Perişanlıklarını hakir bile görmemekteydi. Onları tartıştı – nadiren belki ama uzak durarak değil ve kesin bir ortaklık bakışı ile. Onları normal bulduğunu ve onlardan bahsedildiğinde önemsiz

⁷¹**Lao-Tzu (604 BC) "Yaşlı Filozof":** Pisagor'un Tanrı'ya giden yolu araştırdığı, Buda'nın Dharma'yı yaydığı dönemde, bir üçüncü usta da Çin'de aydınlanmaya hizmet etmekteydi: "Tao Te Ching" öğretisi ile Lao Tzu. İsminin kelime anlamı "yaşlı-geç" olan Lao-Tzu, "Yaşlı Filozof" olarak da bilinir. Lao-Tzu insanın doğası gereği "iyi" olduğunu, kötülüğün ise arzular, tatminsizlik ve hırs gibi sapmalara yol açan uyumsuz sosyal etkileşimler ve aktiviteler sonucunda ortaya çıktığını savunur. İnsan doğasına ve yaşamın anlamına ilişkin öğretisi, ideal insanı simgeleyen "bilge"nin tanımlanmasına yöneliktir. Lao-Tzu'nun "bilge"si gündelik konularda tarafsız kalır. O, su gibidir, herşeyi besler ama onlarla çatışmaya girmez. (Lao-Tzu öğretisinde, rekabetin ve hırsla çabalamanın yıkıcı etkisi her fırsatta vurgulanır.) Bilge, bebek gibidir -- tüm potansiyeli ile sade ve mütevazı. O, erdemi temsil eder; dünyayı, insanı ve özdeki düzeni sever. Ona göre, bilge kişi iyiyi ve kötüyü aynı olumlu tavırla karşılar. Mal-mülk peşinde değildir, asıl kazancı verici oluşu ve verirken karşılık beklememesidir. Fazlalıklarla, gösterişle, abartıyla ilgisi yoktur. Lao Tzu'nun düşünceleri temelde siyasi değildir, ancak sıkça medeniyetin tuzaklarına dikkat çeker ve kanunların sadece suçlular yaratmaya hizmet ettiğini savunur.

"Tao Te Ching" Lao Tzu'nun tek yapıtıdır ve öğretisinin gelecek nesillere aktarılması gerektiği yönünde, öğrencisi Yin Hsi'nin ısrarları üzerine yazılmıştır. Kitap iki bölümden oluşur: ilk 37 kısım Tao (YOL), 38'den sonraki kısım ise Te (ERDEM) üzerinedir. Tao Te Ching'de dini ve ruhani dogmalara rastlanmaz, ama bir "yol" kavramı işlenmiştir. Bilgelik ve erdem öğretisi olan Tao Te Ching'in iletmek istediği mesaj basittir: Lao-Tze, yaşamın doğal ritmini vurgular ve insanlara özdeki sadeliği yaşama aktarabilmeleri yönünde öğütler verir. Gurur ve gücün akılsızlığına, sessizliğin bilgisine dikkat çeker.

bulduğunu söylemek yanlış olmaz. Onun gerçek acıları derinlerde bir yerlerde yatmaktaydı⁷² şeklinde yazmıştır. Çünkü inanmış olduğu düşünsel gerçekler aşkın bir noktadan hayata bakmasına, onun her ayrıntısının, ona ait her bir şeyin; şeyler arasındaki ilişkilerin farkındalığın aşkın mutluluğunu hissetmesine neden olmuştur. O kadar içine girmiştir, kendini o denli resmine vermiştir ki gerçek olan gerçeklik onun gördüğü gerçeklikle ya da farkındalıkla yer değiştirmiştir. Fakat bu, onun aynı zamanda hayaller dünyasında yaşaması anlamına gelmemektedir. Farklı bir farkındalık; nesnelere ve doğaya ait her türlü ayrıntıya değer vermesine ve sanki yüce bir güçle yapılmış olmasına duyduğu aşktır bu. Bu düşüncesinin temelinde Taocu felsefe yatmaktadır. Wols'un Uzak Doğu düşüncelerine oldukça ilgisi olduğu bilinmektedir. Bu konuda Chuang Tzu'nun şu sözleri Wols'un farkındalığıyla ilgili bize bir çıkış noktası sağlayacaktır:

*“Evren çok güzeldir fakat kendisini belli etmemektedir,
Dört sezon birbirlerinden farklıdır, fakat farklılıklarını tartışmazlar.
Her şey evrensel düzene uyar, yinede hiçbir şey söylemezler
Tao'nun hizmetkârı, evrenin mükemmel güzelliğini fark ederek anlayışa erdi.*

...

Evren her şeyin birliğidir. Eğer ki birisi bu bütünlük ile kendi kimliğini fark ederse, onun vücudunun parçaları onun için pislikten ve ölümden ve hayattan, sondan başka bir şey ifade etmez ve başlangıç bu sakinliği gece ve gündüzün bir birini takip etmesinden daha fazla bozamaz.”⁷³

Chuang Tzu⁷⁴

Sartre'a göre onun farkındalığı sadece evrene yönelik değildi. Onun derinlerindeki acısının temelinde kendisinin türümüze ait olduğu gerçeğin üstesinden gelememesiydi. Bunun nedeni olarak da şunu söyler: “Naziler onu dışa itmişlerdir, İspanyol faşistler onu hapse atmışlar, onu ülkeden sürmüşler, Fransız Cumhuriyeti

⁷² SARTRE, J. P. - 'Fingers and Non-fingers' – Circus Wols – Çev: Hüseyin YÜCEL – Arc Publications – UK 1978

⁷³ Chuang Tzu - Circus Wols – Çev: Hüseyin YÜCEL – Arc Pub. – UK 1978

⁷⁴ **Chuang-Tzu** "kelebek filozof": Felsefi Taoculuğun ikinci ismi olan Chuang-Tzu'nun milattan önce 4.yüzyılda yaşadığı bilinse de tarihler konusunda net bir bilgi yoktur. Onun dönemine kadar Taoculuk Sarı Hakan'ın ve Lao-Tzu'nun öğretisi olarak bilinirdi. Ancak bu yüzyıldan sonra, bu felsefenin genel adı "Lao-Tzu ve Chuang-Tzu öğretisi" olarak anılagelmiştir. Chuang-Tzu, Lao-Tzu'nun ağırbaşlı üslubuna karşın, şakacı, kıvrak, benzetmelerle ve mesellerle bezeli bir anlatımla hitap eder okuyucuya. Ve ona "kelebek filozof" da denmesine neden olan mesel:

Chou (Chou, Chuang-Tzu'nun asıl adı), bir gün kelebek olduğunu gördü düşünde... Sevinçle kanat çırpın, mutlu, Chou diye birinden haberi bile olmayan bir kelebek... Uyanıverdi birden, işte yeniden Chou olmuştu....

Düşündü,

"Acaba Chou mu gördü kelebek olduğunu düşünde, yoksa kelebek mi Chou olduğunu düşleyen...?"

onu gözaltında tutmuştur. Bunlarla ilgili tek bir kelime bile söylememiştir ve hatta onun bunları düşündüğünü bile sanmıyorum. Onu ilgilendiren şeyler bizim 'yaptıklarımızdı'.⁷⁵

Onun ilk dönemlerde yapmış olduğu çalışmalarındaki çabucak değişebilen denge ortadan yavaş yavaş kayboldu ve ham bir çirkinlik her şeye hakim olmaya başladı. Bu resimlerde görülen temalardan çoğu -kasaba manzaraları, gemiler, uçan ve havada süzülen yaratıklar- onun her gün karşılaştığı özgürlük problemine bir yanıt niteliğindedir. Fakat görüntüler daha fazla parçalı ve huzursuzdu. Bu çalışmalar Sartre'nin varoluşçuluğunun dengidirler. Bunlar kendisini plastik ifadelerle anlatan ve duygusal olarak oldukça bozuk bir yapıya sahip, direk fiziki rahatlama için söz konusu olan metotların aynısını kullanan birisi tarafından yapılmış izlenimini vermekteydiler. Bunlar saldırgan bir biçimde tepki veren bir insanın çalışmaları değildi.

Artık çoğu zaman hızlı bir biçimde biçim değiştirerek berbat bir şeye dönüşen yüzen nesnelere, sarmaşıklar ve su bitkileri vardı. Bu çalışmalar Wols'un sonraki dönemlerinde yapmış olduğu çalışmaların temel özelliklerinden bazılarını içermektedir. Aşağılarda bir yerlerden, Wols, kendi derin geçicilik, pislik, bozulma, fikrini çürüme alıp



Wols - 1947

⁷⁵ SARTRE, J. P. - 'Fingers and Non-fingers' – Circus Wols – Çev: Hüseyin YÜCEL – Arc Publications – UK 1978

çıkarmaktadır.

Bu bir taraftan da bir öfkeyi beraberinde getirir aslında. Düşünüyorum da Wols öfkeli miydi? Onca çizgiyi ona kazıtan bu muydu? Öyle ya, hayatını yiyip bitiren insanlar ve ülkelerde tüketti hayatını.

İşte şu anda tehlikeli bir noktada durmaktayız. Bu noktada gireceğimiz öznel yorumlar, Wols'un akademik bir incelemesini yaparken düşeceğimiz tehlikelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada geriye dönerek Wols'un bu farkındalığı içerisinde ürettiği çalışmalardan yola çıkalım.

Bu farkındalık düşüncesini 'diğerlik' olarak adlandırmıştır Sartre. Wols'un kendini konumladığı noktadır bu. Bu noktadan Wols'a dünyadaki her şey olduklarından farklı görünmektedir. Sartre, 1940'dan itibaren gelişen ve derinleşen bu düşüncesi içerisinde Wols'un stratejisini değiştirdiğini öne sürer, ki resimlerini dönemeleştirirken koyduğumuz ayırım da budur. " 'Birisinin parmaklarını kullanarak parmakların parmaklar olmadığını ispat etmesi, parmak olmayanları kullanarak parmakların parmak olmadıklarını kanıtlanmasından daha az etkilidir.' Sartre, Taoist düşünür Chuang-Tzu'nun aforizmasını, Wols'un stilinde göstermiş olduğu değişimin özetlenmiş bir karakterizasyonu olarak sunar."⁷⁶ Fakat bu değişim her ne kadar tanımlanabilirlikten soyuta doğru da olsa aslında doğaya ilişkin ilişkilere daha da derinlemesine giren bir noktadan kaynaklanmaktadır. Resimlerde biçimsel olarak her ne kadar gerçeklikle tüm bağlar kopmuş gibi görünse de tam tersine 40 sonrası gittiği önce Cassis ve ardından Dieulefit'te o zamana kadar hiç bu kadar derin olmayan bir doğa ilgisi olduğu bilinmektedir. Bu durum, Wols'a yaklaşırken düşülebilecek başka bir tehlikeye de işaret etmektedir. Sonuçta bir yandan saf soyutluktan hatta biçimsiz biçimden bahsederken bunların tamamen doğa kaynaklı olduğunu söylemek bir paradoksu da beraberinde getirmektedir. İşte bu noktada da başlarda değindiğimiz Wols'un doğa, evren ve 'oluş'la ilgili düşüncelerle, yok olmak pahasına kendini verdiği çalışmaları içerisinde kendini kaybetmiş/bulmuş olma durumu yer almaktadır (Aşkılık durumu). Wols'un resimlerinin doğadan kaynaklandığını düşünmemek bir açıdan yanlış olur. Tam tersine doğanın kendisidirler.

⁷⁶ CARDINAL, Roger - The Later Works Of Wols: Abstraction, Transparency, Tao – Circus Wols - Çev: Hüseyin YÜCEL – Arc Publications – UK 1978

Fakat “garipleştirilmiş, hayalileştirilmiş. Bu bakış açısından, doğa gerçeklidir ve çizilen resimler de bunun hayali versiyonudur; bunlar bir bağlantıyı yansıtırlarken bir taraftan da garip bir biçimde bu bağlantıyı reddeder gözükmektedirler... Resimsel gerçekliğin içerisine o kadar girer ki doğal dünya onun için tüm geçerliliğini kaybeder, hayali bir dünya; sanatın gerçekliği yanında ikincil öneme haiz bir biçim, bir metafor olur. Kendi yaratıcı çalışmalarına kendilerini tamamıyla kaptırmış olan sanatçıların önem verilen noktayı bu biçimde kaydırma eğiliminde olabileceklerini ve dünyayı ikincil bir yankı olarak görürken kendi çalışmalarını temel kaynak olarak



Wols – 17 x 13,3 cm.

görme eğiliminde olabilecekleri tasavvur edilebilir.”⁷⁷ Bu noktaya gelmesinde yine Uzak Doğu kökenli meditatif yöntemler ve tabii ki tutukluluğu süresince başlayıp bırakmadığı alkolün de etkisi vardır.

Yaptığı çalışmalarda dikkati çeken bir diğer nokta da tarih ve isim bulunmamasıdır. Bugün gördüğümüz çalışmalarındaki isimler onun ölümünden sonra çalışmaların ayrılabilmesi amacıyla eşi Grety Wols ve Henri-Pierre Roche⁷⁸ tarafından verilmiştir. Neden bir sanatçı, ki Wols'un kendini sanatçı olarak görme bakımından da bir kabullenme durumu vardır, çalışmalarına tarih ve isim koymaz? Bunun birkaç nedeni

olabilir. Bunlardan birincisi Wols'un belirli bir görüntüyü tanımlamak istememesinden kaynaklanabilir. Çünkü esere verilen isim eseri genel olarak bağlayıcısı olur. Yapıtlarla doğrudan ve engelsiz bir biçimde bağ kurmamızı engeller. “*Parlayan Büyük Bariyer, Yaban Domuzu, Direkler Üzerindeki Şehir*. Bir sergi kataloğunda bu türden isimleri okursak, doğal olarak bir bariyer, bir erkek domuz, direkler üzerine kurulu bir şehir arar ve görmeyi bekleriz. Eğer gerçekten görmek istiyorsak kesinlikle

⁷⁷ CARDINAL, Roger - A.g.e.

⁷⁸ Wols'un resimleriyle de ilgilenmiş ve isimlendirilmesinde Graty Wols'a yardım etmiş Fransız bir koleksiyoner.

bu şeyleri de görürüz. Fakat yalnızca bu şeyleri görürsek, Wols'un esas anlatmak istediğini kaçıırız. Wols kalemini kağıdın üzerine koyduğunda belki de aklında olan şey bir hayvan ya da bir kasaba olabilirdi, açıkça görünen bir nesne olabilirdi. Fakat bence çok nadiren onun global arzusunun odağı bu nesne idi.”⁷⁹

Bir diğer neden de Wols'u etkilediğini söylediğimiz Tao'cu düşüncedir. Wols'un çalışmalarında aktardığı doğanın kendine göre 'mutlak' yüzü Tao'cu düşünceye göre her şeyi içerisine almaktadır. Dolayısıyla isimlendirilemez. Çünkü her şey onun içerisinde. Sartre da Wols'un tamamen garipliklerle, hayali ve kısıtlanamaz biçimlerle dolu son dönem çalışmalarını 'isimlendirilemez şeyler' olarak adlandırmıştır. “Wols'un en fazla üzerinde durduğu Doğu kültürüne ait kitap olan Lao Tzu'nun '*Tao te ching*' ine bir bakış, bize Taoist fikirlerin sanatçıya ne kadar çekici geldiğini gösterecektir. Bu çalışmanın ilk satırları biraz önce ele almış olduğum isimlendirmeme düsturunu teyit etmektedir:

Söylenebilme yolu

Sabit yol değildir;

İsimlendirilebilen isim

Sürekli isim değildir.”⁸⁰

Dolayısıyla isimlendirilemeyen şeyler için getirdiğimiz bu gerekçe aynı zamanda birinci neden olarak söylediğimiz olasılığı da kapsamakta ve doğrulamaktadır.

Tezimiz dâhilinde öne sürdüğümüz savlardan biri de Wols'un çalışmalarının plastik sanatlarda informel eğilimlerin oluşmasına, informel sanatın ortaya çıkmasına öncülük ettiğidir. İlk bölümde geniş olarak yer verdiğimiz informel sanat içerisinde gördüğümüz her verinin, her özelliğin Wols'un resimlerinde karşılık bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunların en önemlilerinden biri de informel sanata adındaki informel tanımlamasını veren şekilsizliktir. Burada şekilsizliğin hangi anlamda kullanıldığını yine birinci bölüm içerisinde açıklamıştık. Wols'un ilk dönem resimlerinin daha tanımlanabilir bir soyut nitelikte olduğu, nesnelere saf soyutluktan uzak görsel ipuçları verdiğini de belirtmiştik. Fakat 1940 sonrasındaki çalışmalarında, yukarıda belirttiğimiz nedenlerden dolayı nesneyi, doğayı ve evreni kavrama şekli değişen

⁷⁹ CARDINAL, Roger - A.g.e.

⁸⁰ CARDINAL, Roger - A.g.e.

Wols, bu kavrayışını ortaya koymaya çalışmak için nesnel formülasyonlardan uzaklaşmıştır. Bu da onun, gerçeği kavrama ve aktarma şekli olarak tek bir yapı içerisinde, tek bir formülde duraksamamasına neden olur. Bu konuda da yine Lao Tzu'nun kitabındaki aforizması açıklayıcı ve Wols'un bu hareketini temellendirici olur:

*“Buna şekli olmayan şekil denir,
Maddesi olmayan görüntü*

Son dönemlerdeki Wols'un çizmeye çalıştığı şey şekilsiz şekil, maddesiz görüntü değil midir? Kalemni çizgileri ve noktaları vasıtasıyla bunların hepsini bir araya toplayan onların ayrılıklarını birleştiren ve yüce bir bütünlükte onları birleştiren bölünmezlik ve bütünlük hissini vermeye çalışmıyor muydu? Çoklu değerlilik, çoklu figürasyon, metaforik üretkenlik... Wols'un sanatının ana özellikleri sınırları olmayan bir farklılaşmama ve bütünlük içerisinde birleşir.⁸¹

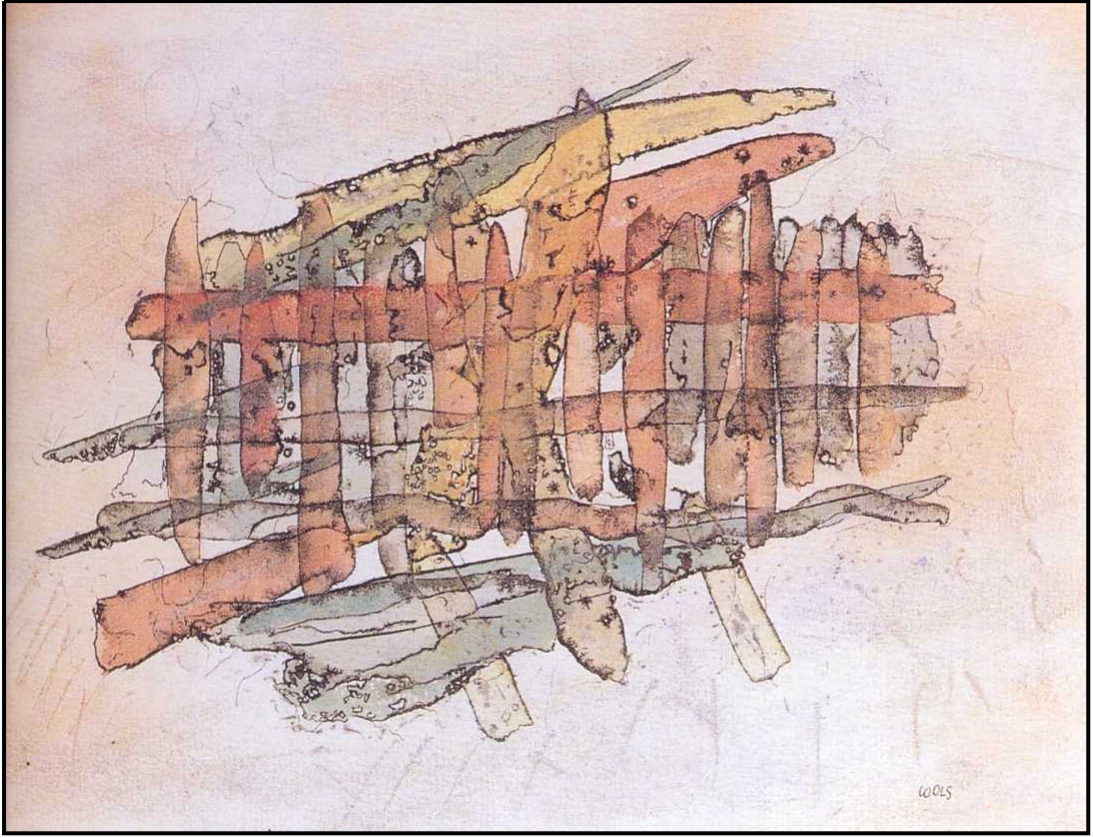
Bu yanıla Wols gerçekten de saf soyutun, malzeme kullanımının, çizginin ve rengin serbest kullanımının yolunu, istese de istemese de, açmış olmaktadır. Elbette öncesinde varolan bilgi birikimlerinin, örneklerin ışığında; fakat onlardan farklılaşarak...

“Reddedilemez bir biçimde, Wols ızdırap çekmişti, çalışmalarının çoğunda kederi hissederez (özellikle son dönem yağlı boyalarda). Haftman'ın 'onun resimlerinin her birisi heyecanlı ve yaralı bir canlılığın dışa atılması ve onun fiziksel hayat enerjisini tükettiği iddiasında' haklılık payı vardır. Bu zahmetli çalışmalar yaparken kendisini tüm gerçekliğin dönüşmüş olduğu fosforlu noktada yakıp tüketen Antonin Artaud⁸² ile aynı düzeyde Wols'un lanetli olduğu görüşüdür. Diğer bir taraftan ise, Wols'un kendi kendini tahrip etmesi pozitif karşılığı onun mistik algılaması olan negatif güdüye bir tepki olduğu düşünülebilir. Diğer bir anlamda Wols kendi kendini tahrip eden bir sarhoş değil ama herhangi bir kuşatılmışlık ya da acı algılaması olmaksızın onlarla ilişki kurarak taşları seven ve doğal süreçlere saygı duyan bir adamdır.”⁸³

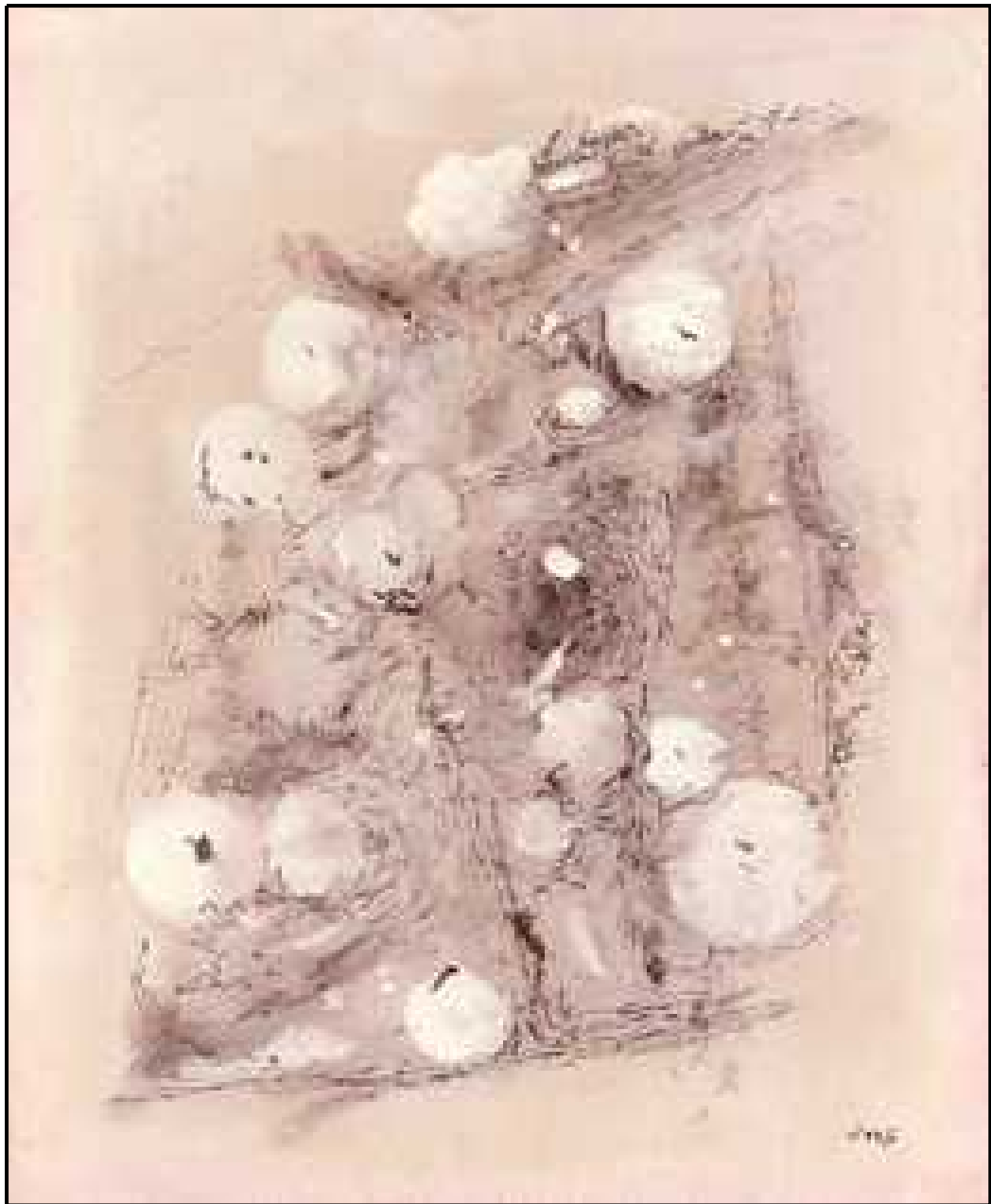
⁸¹ CARDINAL, Roger - A.g.e.

⁸² Antonin Artaud: 1896 – 1948 yılları arasında yaşamış, yaşamını varoluşçu düşünceye göre şekillendirmiş, Fransız asıllı tiyatro kuramcısı, şair ve düşünür.

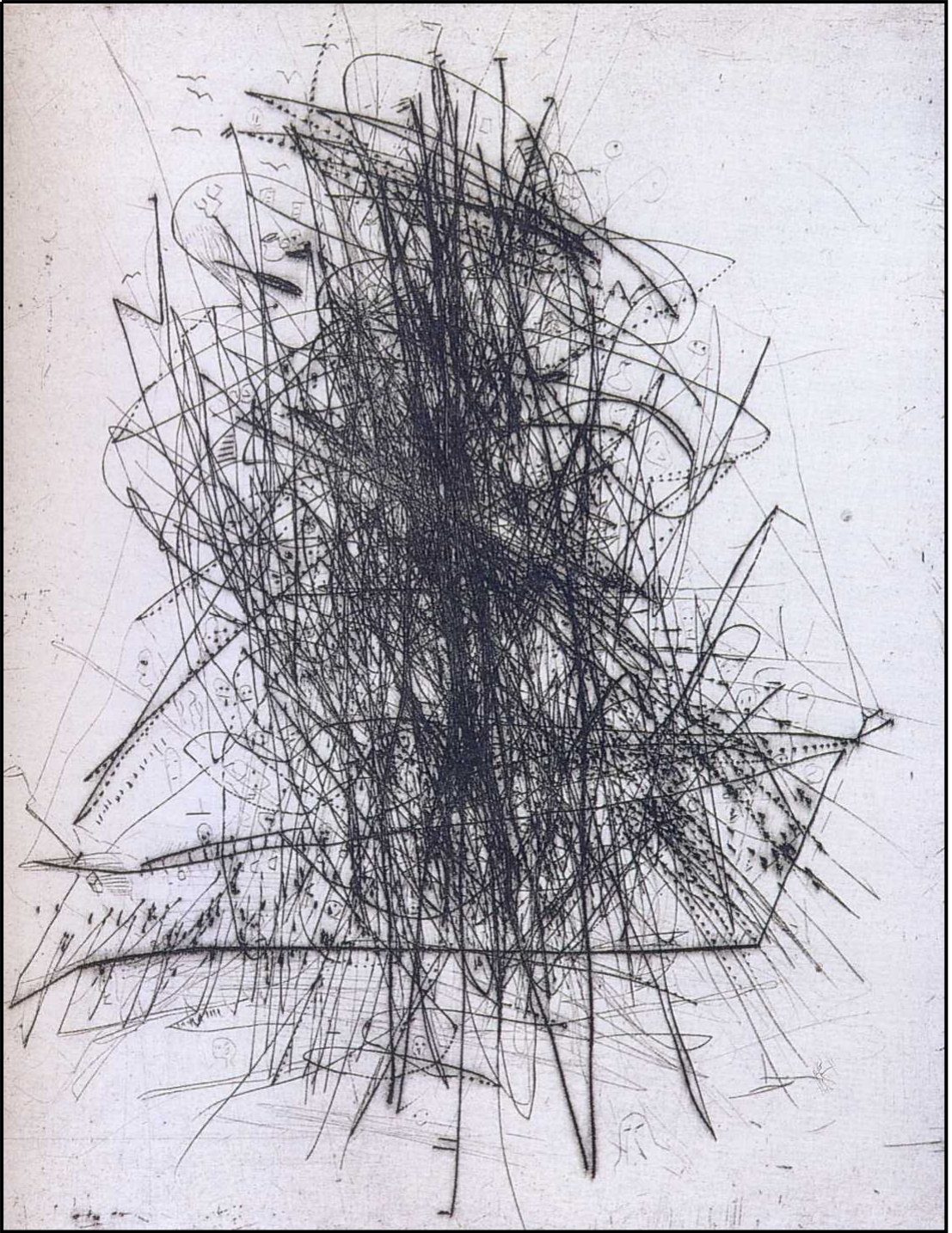
⁸³ CARDINAL, Roger - A.g.e.



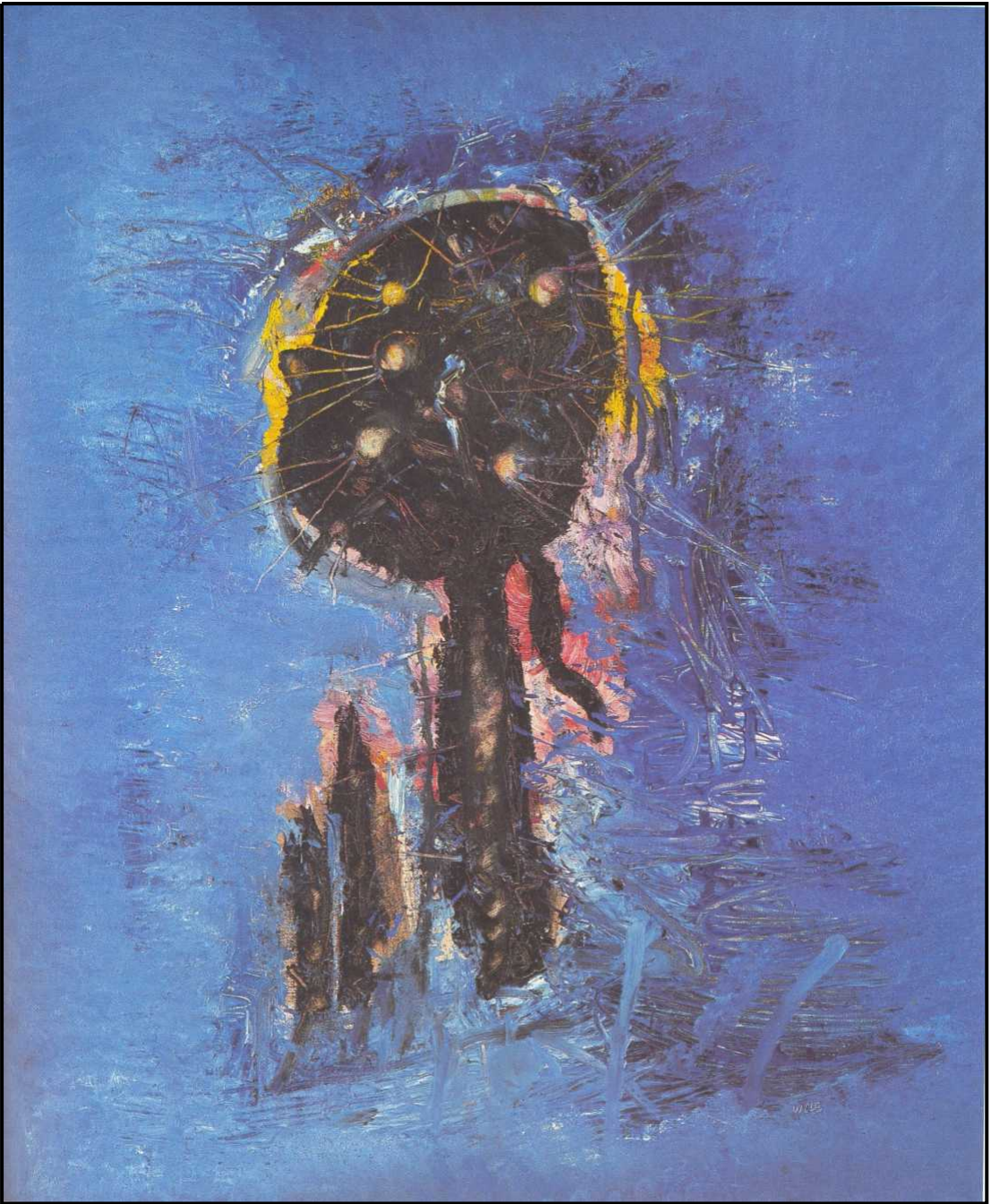
İlk başta da belirttiğimiz gibi sanat bir şeyleri bir şekilde aktarma dilidir. Wols ise bu dili kendine özgü kullanarak sanatsal süreç içerisinde farklı bir yol ayrımı oluşturabilmiş önemli sanatçılardan sadece birisidir.



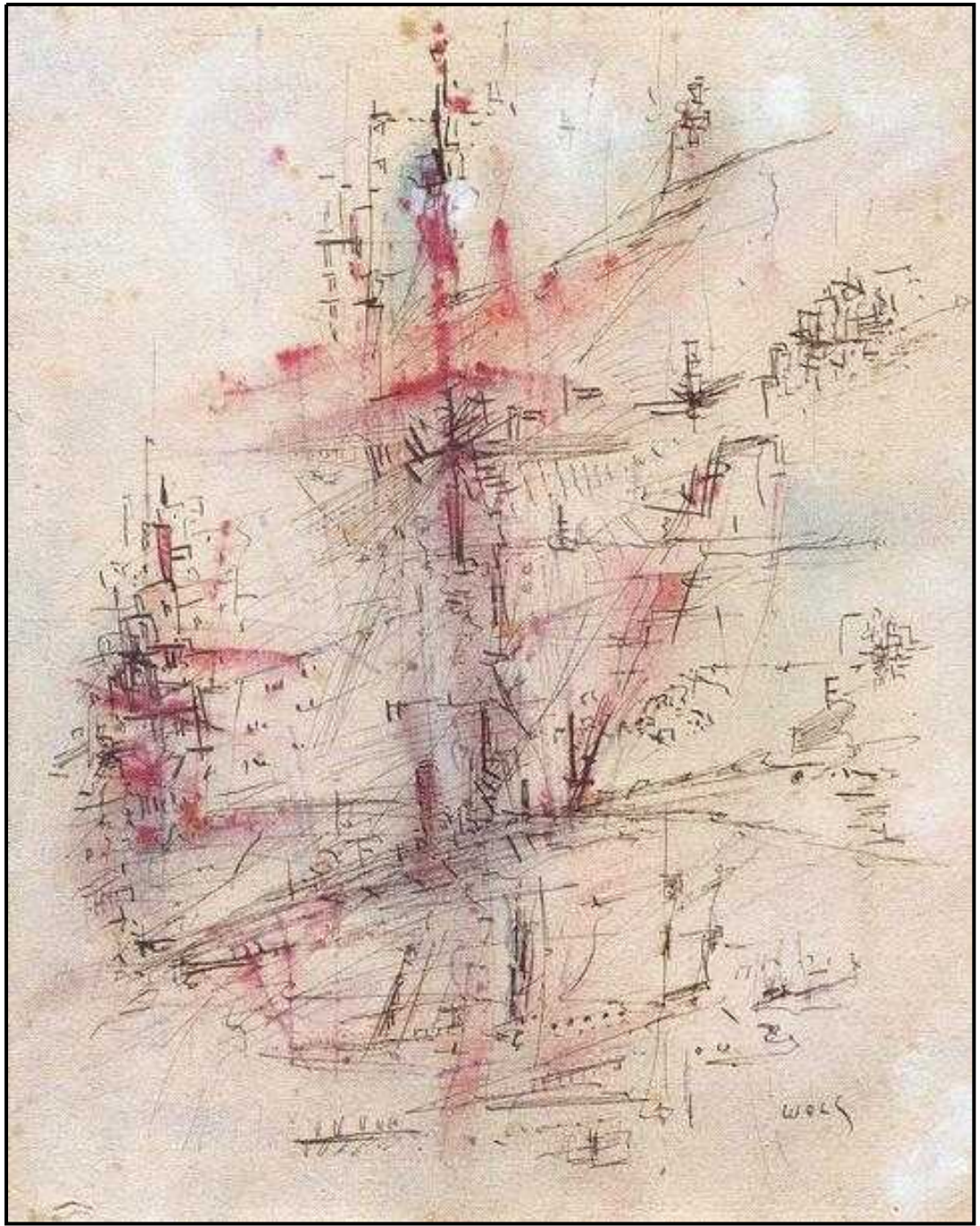




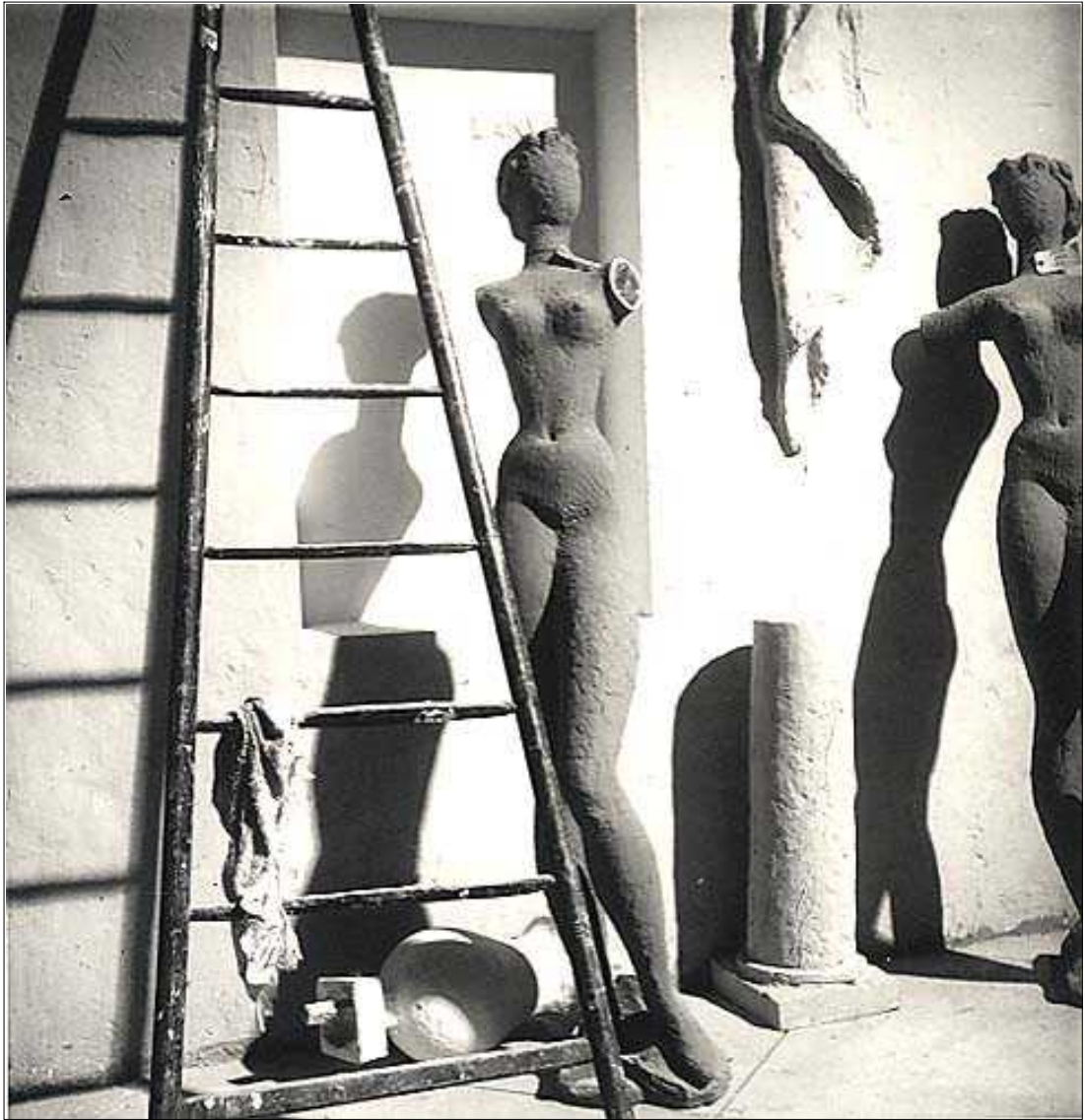














3. BÖLÜM

3-1 Wols'un Etkisi

Wols'dan bahsederken onun gerek sanat konusunda gerekse resimlerinin etkileri konusunda hiçbir düşüncesinin olmadığından, bu etki ya da düşüncelerin onun açısından hiç önem taşımadığından bahsetmiştik. Onun sanatçı olmak gibi ya da informel eğilimlerin oluşmasını sağlamak gibi bir tercihi ya da ideali bulunmamaktadır. Bunu gerek onun okuma önerilerini yapan Roger Cardinal'in yazılarından, gerekse en yakın arkadaşı olduğunu, yeri geldiğinde hamisi olduğunu söylediğimiz Sartre'ın onun hakkında yazdığı makalesinden anlayabiliriz. (Ek-2 ve Ek-3) Wols bu noktada çok farklı bir boyutta çalışmaktaydı. Tıpkı su içme ya da nefes alma ihtiyaçları gibi birincil derecede temel ihtiyaç halinde çalışıyordu. Dolayısıyla böyle bir gerçeklik içerisinde sanatçılık ya da sanatsal düşünceler farklı bir boyuta ait gerçeklikler olarak görülür. Wols'un da bulunduğu durum budur. Onu etkileyen gerçekliğe, ki bu gerçeklik Tao'cu düşünceden kaynaklanan bir gerçekliktir, öylesine inanmıştır ki o, artık kendi gerçeği olmuş diğer gerçeklikler ikinci bir boyuta indirgenmiştir.

Wols'un çalışmasındaki içsellik ve gereklilikler onun farklı bir noktada konumlandırılmasını gerektirmektedir. Fakat çalışmalarının etkilerine baktığımızda böyle bir yapı içerisinde üretilen çalışmalar Wols'la birlikte etkilerini göstermeye başlamıştır. Wols'un 1945'de açılan sergisi (kendisi katılmamıştır) o dönem içerisinde yetişen ve çıkış noktası arayan pek çok sanatçı için oldukça etkili kaynak olmuştur.

Sonuç olarak Wols tuvale, metale veya kâğıda fırça, çivi, tel ya da çekiçle müdahale ederek, sapıyla boyaya çizikler atarak, en yüksek duygusal ve fiziksel noktada çalışarak Werner Haftmann'ın da belirttiği gibi dinamik çizgi kılıfları ve sinirli, telkari işi vuruşlarla bir seri resim ortaya koymuş ve tamamen yeni bir resim sanatı meydana getirmiştir. Wols'un resimleri, tıpkı Pollock'un çılgınlıklarının Amerika'ya yaptığı gibi Avrupa'ya ikinci içerik dışı ve ilüzyon yoksunu modernite dalgasını tanıştırmıştır. 1951 Yılında ölümünden sonra Wols'un çalışmaları 1955 ve 1964 arasında Kassel'de Dokümenta 1-3'de sergilenmiştir. Bu sergilemeler onun çalışmalarının değerlendirilmesi ve informel eğilimlerin etkisini artırması bakımından önemlidir. "Kırk başyapıt" diye yazmıştır George Mathieu(1921-). "Her biri

diğerinden daha kırıcı, nefes kesici, kan gibi kırmızıdır; van Gogh'un çalışmalarından beri şüphesiz benim için en önemli olan olaydır. Sanki bir insanın çarmıha gerilişinden alınmış 40 anı göstermektedir...⁸⁴

Wols'un önemi sadece kendi çevresindekiler için geçerli değildir. Soyut ekspresyonizm olarak Amerika'da gelişecek ve informel sanatın Avrupalı sanatçılar tarafından Amerika'ya taşınmış hali olan yaklaşım dâhilindeki pek çok sanatçı için de önemli rol oynamıştır. Wols yorulmak bilmez bir şekilde sıra dışı teknikler denemiştir. Sanata tekrar duyarlılığı getirmiş ve boyanın tuval üzerine sıçratılması ve damlatılması ile serbest olarak akmasını; inceltilmiş boya ları çeşitli tabakalarca birbiri üzerine akıtarak yoğunlaşmalarını sağlamış ve birbirine karışmış dokular meydana getirmiştir, daha sonra boyayı bir fırça ya da keskin bir araç ile kazımış ve altındakinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Tüm bu çalışmalar ve bu çalışmalardaki içsel yanlar düşünülduğünde gerek fotoğrafçı olarak gerekse ressam olarak Wols, hak ettiği yere ulaşmış ve ulaşmaması kendi için çok önem taşımasa da, bu alanlarda oldukça olumlu etkiler yapmıştır.

Peki bu etkiler ya da benzer yaklaşımlar içerisinde çalışmalar yapan diğer sanatçıların durumu, konumu ve katkıları nelerdir. Wols her ne kadar tez dâhilinde bir ateşleyici ve değeri sonradan verilmiş bir sanatçı olarak çizilse de elbette informel sanat Wols'un üzerinde kurulmamıştır. Onun bu tür yaklaşımlar içinde görülen etkilerinin yoğunluğunun yanı sıra diğer sanatçıların sergilemiş olduğu tavırların da informel eğilimler içerisinde değerlendirilen diğer hareketlerin oluşumunda etkileri olmuştur.

Ayrıca İformel eğilimlerin Avrupa ve Amerika arasındaki köprü görevini üstlenen eleştirmen Michel Tapié(1909 – 1987) de Wols'un etkisinin artmasında etkin bir rol oynamıştır. Wols, onun en değer verdiği ressamlardanır. Wols'un ölümünden sonra kırktan fazla sanatçıyı biraraya getirerek düzenlediği "Un Art Autre" adlı sergiyle hem eleştirel bir ortam yaratmış, hem de Geometrik Soyut Sanatın yanında farklı anlatım olanaklarına sahip, farklı bir yönelim olarak informel sanatın anlatım olanaklarını tartışmaya açmıştır. Ve önceden de belirttiğimiz gibi bu gibi sergiler sonucunda informel sanat, çıkış yolu arayan pek çok sanatçı için de yeni etkilerle yeni kapılar açmıştır. Şimdiyse bu tür etkileri ve etkilenimleri

⁸⁴ A Gentle Anarchist / Wolfgang Schulze: a German Artist in Paris – Çev: Derya ÜRKMEZ – Taschen – Spain 2000 – Sf: 249

somutlaştırarak Wols'un ve informel eğilimlerin son olarak etkilerini ortaya koymaya çalışalım.

3-2 Informel Eğilim İçerisinde Değerlendirilen Diğer Sanatçılar ve Etkileri

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da informel eğilimler yoğun olarak Fransa'da görülmektedir. Aslında bunun da nedeni oldukça açıktır. Gerek iki dünya savaşı arasında gerekse İkinci Dünya Savaşı sırasında özellikle Paris bir sığınma yeri gibi olmuştur. Hemen bütün Avrupalı sanatçılar burada toplanmıştır. Bu aslında Paris'in sanat merkezi görünüşünün son çarpınışlarıdır da. Çünkü bu süre içerisinde kapitalist yapısıyla New-York savaştan kaçan sanatçılar da kullanılarak bilinçli bir biçimde sanatsal merkez, odak işlevini üstlenen yer haline getirilmeye başlanmıştır. Ve bir süre sonra da bu gerçekleşecek sanatın kalbi Amerika'dan atmaya başlayacaktır. Yaşanan olumsuzluklara karşın, savaş öncesinin usçu, geometrik sanat anlayışlarına tepki olarak, yine savaş öncesinin Kandinsky'sinden, Klee'sinden, sürrealistlerin otomatizminden, varoluşçu felsefenin ve uzak kültürlerin varlık ve doğayı kavrayış şekillerinden ve bireyselliğinden yararlanan informel eğilimlerin geliştiği görülmektedir. Bunlardan da uzun uzun bahsettik. Wols, Jean Fautier, Antoni Tapiés, Hans Hartung, George Mathieu, Jean Dubuffet, Pierre Soulages gibi sanatçılar bu eğilimlerin önemli isimleridir.

“Öfkeli hareketlerle boyları tuvale serpen, bilinçaltının dürtülerine kendilerini bırakan bu sanatçılar taşkın ve zapt olunması zor hareketleri, insana özgü sınırlardan kurtulmak, bilinmeyenle, varlığın ölçsüz derinlikleriyle, sonsuz varlıkla birleşmek, hayat hamlelerinin en derin ve en zorlayıcı tarafıyla birleşmek arzusunu ifade ettiğini bize söylüyorlar.”⁸⁵

Amerika'da ise ressamalar daha kaba, atak, el-kol ve vücut hareketlerini içeren bir dışavuruma yöneldiler. Fransa'da ise, Klee'nin saf psikolojik emprovizasyon(doğaçlama) kavramına bağlı kalarak, bilinçaltı bunalımlarını lirik olarak tanımladılar ve estetizme bağlı kaldılar. Mantığın denetimini ortadan kaldırarak kısa sürelerde yapıldığını daha önce de belirttiğimiz bu çalışmalardaki nesnel biçimlerden tamamen uzaklaşma ve biçimsiz bir sanat meydana getirmesi

⁸⁵ MULLER, Joseph Emile – Modern Sanat – Çev: Mehmet TOPRAK - Remzi Kit. – İst. 1972 –Sf:194

nedeniyle bu akıma Mathieu ' lirik soyutlama', sanat eleştirmeni Michel Tapiés 'Un Art Autre' ya da 'informel sanat', yine bir başka sanat eleştirmeni Estienne 'taşizm' (tachisme) adını verdiler. Fakat buradaki biçimsizliğin daha doğrusu şekilsizliğin istenildiği gibi resim yapma anlamına geldiğini de hatırlatalım.

Almanya'da informel eğilimler her şeyden önce şekilci bir sanata karşıt anlam taşır. Resmi oluşturan biçimler yine denetimsizdir. Parçalar arasında denge sağlamaya önem vererek bütüne ulaşan, sıra ve düzen gözetken, kurallara bağlı kurgulara yer verilmez. Amaç düzensiz bir görüntü sağlamak, şekiller arasındaki ilişkileri açık bırakarak bunları ağırlıksız bir biçimde tümüyle resmin içerisine dağıtmak, akılcı bir denetimi ve akılcı kuralları bir yana, bırakarak, zorlamasız kendiliğinden bir anlatım oluşturmaktır. Bu konuda özellikle Emil Schumacher (1912 – 1999)'i gösterebiliriz fakat onun resimlerinde görülen etkiler yine nesnellikten tam olarak uzaklaşmadığının göstergesidir. Bu nedenle her ne kadar serbestlik içerisinde yapılmış da olsalar bir denetim veya bir estetizasyon izleri de taşımaktadır. Oysaki Wols'a baktığımızda hiçbir denetimin olmadığı sonucuna varabiliriz. Herhangi bir duraksama belirtisi yoktur. Bunun yanısıra elbette ki nesnel bir takım çıkarımlar da yapılabilir fakat özellikle ikinci dönem resimlerinde bu da ortadan yitmiştir.



**Emil Schumacher - 70 x 53,5 cm -
Aquatinta -1983**

Gerek Fransa'da gerekse Amerika'da geliştirilen soyut dışavurumculuğun kaynakları da hemen hemen aynı şeylerdi. Uzak Doğu ve Zen Budizmi ile yakın ruhsal bağlar kuruluyordu. Mathieu ile Pollock'un izlediği yol aşağı yukarı benzeşti. Her ikisi de bedenlerini bir tür dans yaparcasına resme katıyorlardı. Gösteri yanı ağır basan bu çalışma eylemi tuval üzerinde, fırça sürüşlerinde, boya akıtmalarında ressamın her hareketini izleyebilme olanağı veriyordu. Düzeltmesi söz konusu olmayan ressamca rastlantılar sürekli doğaçtan yaratının hizmetindeydi ve burada sanatçıyı yöneten tek güç onun içgüdülerine kendini bırakıştı. Alışılmış resim kuralları burada artık anlamsızlaşıyordu. Ressam içsel anlatımını iletebileceği her tür gereci (boya bıçağı, kalın fırça, boya hamuru vb.) her tür kullanım tekniklerini uygulayarak (atma, dökme, damlatma, savurma v.b.) resmine katabiliyordu.

Bu tür boya hamurunun katmanlarını abartarak yaşadıklarından kaynaklanan lirik anlatımı doruğa taşıyan Jean Fautrier'i (1989 - 1964) görebiliriz. "İlk çalışmaları temsile dayalı, daha çok Rembrand ve Pascin etkisinde iken İkinci Dünya Savaşı boyunca yaşadığı şeyler, onu yeni bir ifade arayışına itmiştir."⁸⁶ Bu yeni ifade arayışı içerisinde Fautrier, öznenin kendisini resimsel pigmentin düzensiz kitlesiyle ifade etme yolunu benimser. Spatüllerle çalışılan renklerin, boya hamurlarının, macunların ve alçıların tuval üzerindeki lirik etkileri oldukça dikkat çekicidir. 1945'de Almanlar tarafından tutuklanan Fautrier, Nazi Partisi üyesi heykeltıraş arkadaşı Arno Brecker(1900 – 1991) tarafından kurtarılır. Bir kliniğe sığınarak ortamdaki uzaklaşmaya çalışır fakat aslında tam da içerisine düşmüştür. Kliniğin çevresindeki ormanlık alan Nazilerin işkence ve idamlarını gerçekleştirdikleri alandır. Dolayısıyla Fautrier burada her türlü vahşete tanık olur. Bu noktadan sonra yaptıkları sanatındaki büyük değişikliklerdir. Bunları 'Hostages' adıyla sergiler. Önemli yankılar uyandıran bu resimlerde "su yeşili fon üzerine kalın bir beyaz birikinti yayılıyor, bir fırça darbesi yüz biçimini belirtiyordu."⁸⁷ Serbestçe fırça işçiliği ve yoğun yüzey dokusu sanatçının serbest biçimli sanatla (informel) bağını ortaya koyar. Tuvale tutkallanmış kağıt üstüne spatula ile uygulanan kalın boya hamuruyla oluşturduğu resimlerin yüzeyini, cila ile yapıştırdığı renkli pudralarla kaplıyordu. "Ortaçağ insanı nasıl cüzamlılarıyla yaşamaya alışmışsa, yirminci yüzyıl insanı da işkence edilen rehinelereyle yaşamaya alışıyor."⁸⁸ Tuval yüzeyindeki kalın boya hamurunun oluşturduğu kıpırtılı devinimlerle son derece deforme edilmiş (belki de tank paletiyle ezilmiş) insan başları, yaşanan trajedinin belgeleri durumundadır. Fransız yazar ve maceracı Andre Malraux(1901 – 1976) ise 'acının hiyeroglifi'⁸⁹ olarak değerlendirir bu çalışmaları. Fautrier resimlerinde dehşet içerisindedir. Fakat bu dehşet duygusunun ifadesinde Wols'a göre daha yüzeysel bir söylem içerisinde olduğu gözlemlenir.

Wols'ta gördüğümüz sert fırça kazımları tuvale yapılan gergin müdahaleler Fautrier'in çalışmalarında daha yumuşak kalır. Bu noktada Fautrier ile ilgili olarak bazı çelişkilerden söz etmek de olasıdır. Çünkü sanatçı acı, şiddet ve ölüm gibi duyguların ifadesini üslenmesine rağmen ince ve zarif bir kurgu gerçekleştirir.

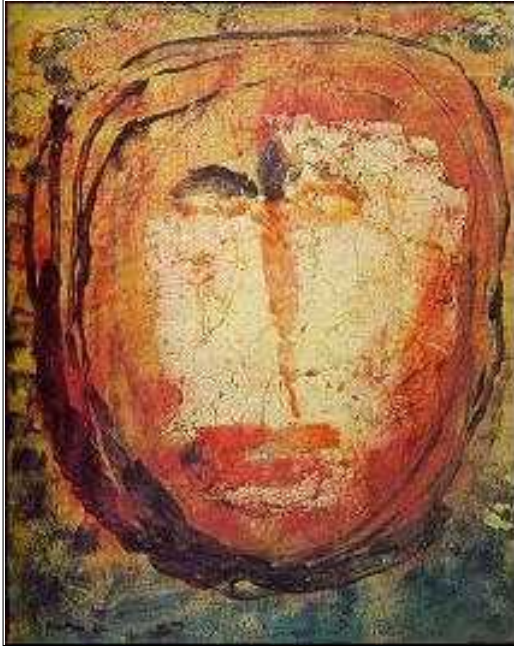
⁸⁶ WHEELER, Daniel – Art Since Mid-Century 1945 To The Present – Thames&Hudson –New-York 1991 – Sf:71

⁸⁷ RAGON, Michel – Modern Sanat – Çev: Vivet KANETTI – Cem Yay. - İst. 1987 – Sf:37

⁸⁸ RAGON, Michel A.g.e. - Sf:38

⁸⁹ MOSZYNSKA, Anna – Abstractions in Europe, Abstract Art – Çev: Türkan TUNCA – Thame&Hudson – Londra 1990 – Sf: 124

Fautrier'in -tıpkı Wols'ta olduğu gibi- resimlerindeki göstergelerin düzensizliği bizi ister istemez (figürlerin dağılması, konturların erimesi) resim yüzeyinde bağıntı kurmaya zorlamaktadır. Özellikle açık yapıt kapsamında ele alınan lirik soyut resimlerin genelinde bu durumla karşılaşırız. Bu resimlerin hemen hepsinde göstergenin bizi direk olarak göndereceği bir gönderme bulamayız. Çünkü yoktur. Bu resimlerin okunması tıpkı bir oyun gibi göstergeler arasındaki bağıntıların bulunmasına yönelik bir dizi okuma önerir. Bu oyunda galip gelebilmek için izleyen telkin edilen tepkilerin özgür oyununa kendini bırakmalıdır. Ancak o zaman yalnızca kişisel bir serüvenin değil yapıtın kendi niteliklerinin de tadına varabilir, estetiksel doyuma ulaşılabilir. Bu noktada yapılması gereken ilk şey çağrışımların özgür oyununun gerçekte göstergelerin birbirleri ile olan ilişkilerinde olduğunu göz ardı etmeden yapıtı oluşturan parçaları tek tek okumak, tüm dinamizmi, birimler arası ilişki kurarak, içerik arasına yerleştirmek olmalıdır. Karmaşık görünen Fautrier'in resimleri böyle bir bakış açısından yola çıkıldığında daha kolay okunabilir ki informel ressamların hepsi için geçerlidir bu okuma yöntemi.



Fautrier – Rehine Başı



Wols

Yukarıda benzer formları içeren çalışmalarında da görüldüğü gibi Wols'taki nesnellikten uzaklık Fautrier'de tam olarak bulunmamaktadır. Zaten bir diğer ayırım da ad vermektir kaynaklanır. Wols ile ilgili bölümün sonuna doğru belirttiğimiz ad vermenin bu tür çalışmalar için bağlayıcı ve aslında eseri yok edici olduğunu



**Jean FAUTRIER – Rehine Başı –
287 x 400 cm. – Tuval Üzerine
Karışık Teknik**

söylemiş ve Wols'un ad vermeme nedenini açıklamıştı. Fakat burada Fautrier dikkat çekmek istediği şeye direkt göndermesini hem çalışma hem de farklı okumaları engellemek adına isimle yapmakta gibi görünmektedir. Fakat Fautrier'in de boya kalınlığının kullanım olanakları açısından informel eğilimlerin sonrası için önemli etkileri olmuştur. Dokusal anlamda da lirik bir takım anlamların yaratılmasında çizgi ve rengin yanında dokuyu da kendi varlığıyla bırakmayı başarmıştır Fautrier.

Çizgi ve rengin tamamen lirik bir tavırda kullanan sanatçılardan biri de George Mathieu'dur(1921 -). Onun çalışmaları Wols'un ki kadar ya da Fautrier kadar acının yüzleri değildir. Daha atraktif ve gösteri havasında çalışmalarını yapmaktadır. Bunu da gerçekleştirmiştir. Hatta bu tavrından dolayı 'Dandy' ve 'züppe' olarak da nitelenmiştir. Fakat dil bilimi, matematik, felsefe ve edebiyat eğitimi alan sanatçı tüm bu bilgi birikimini sanatında kullanmıştır. Onun ilk resim yapmaya başladığı dönem Wols'un artık olgunlaşmaya ve saf soyut çalışmalarının görüldüğü dönemle çakışmaktadır. 1942'de resim yapmaya başlayan Mathieu özellikle İngiliz yazar ve

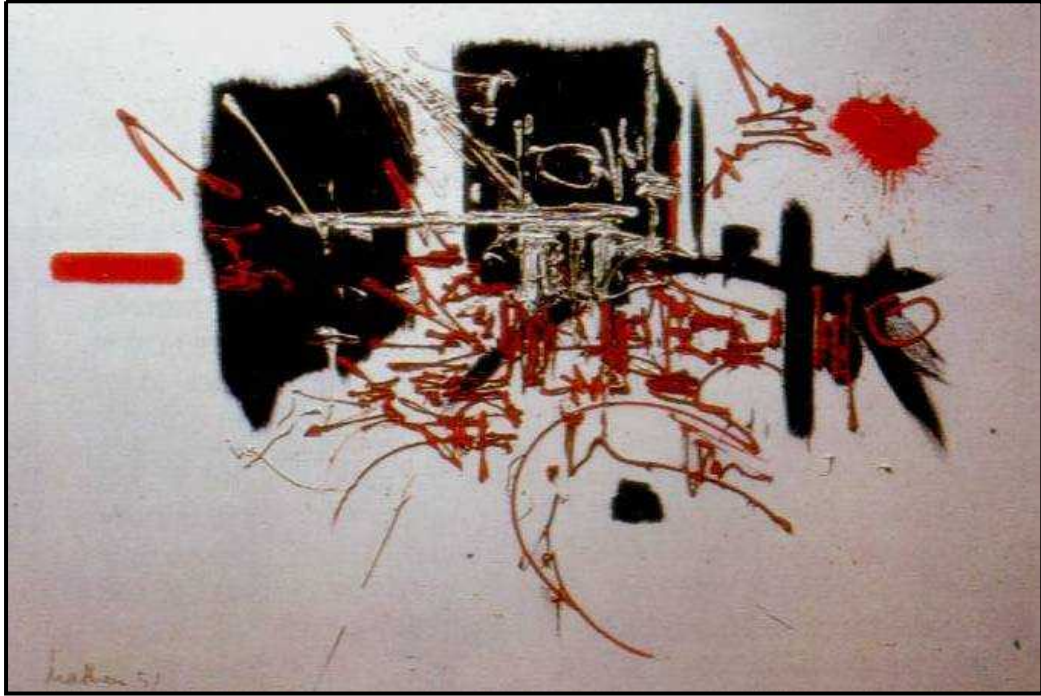


**George MATHIEU – Regards De Flamme – 114 x
146 cm. – Tuval Üzerine Akrilik - 1988**

tarihçi Edward Crankshaw(- 1984)'ın 'Conrad'ın El İşçiliği' kitabını okuduktan sonra sanat üzerine yapmak istediği şey konusunda tavrı netleşir ve gerek Wols'un kaynaklarından etkilenerek gerekse otomatizm gibi yöntemlerle çizginin ve çizgisel ritmin ağırlık kazandığı çalışmalar yapmaya başlar. Hatta çalışmalarındaki çizgisellik Arapça ya da Uzak Doğu yazı karakterlerine benzediğinden "Batı'nın ilk hattatı" olarak da

tanımlanır. Seyirciler önünde çok kısa sürede (20–30 dakikalık) ve çok hızlı jestüel hareketlerle resimler oluşturan Mathieu'nun bu tavrı resim oluşturma sürecine verdiği önemi göstermektedir. Bu konudaki bir röportajında şunları söyler: “Rekorlar kırarcasına hızlı resim yapmamın nedeni benim ritmimin böyle olmasıdır.”⁹⁰ Sanatçı yakaladığı büyüü anlık lirik duyguları kaybetmemek için bu yöntemi kullanmaktadır. Savaş sonrası Paris'te gördüğü Wols'un resimlerinden çok etkilenmiştir. O kadar ki Wols'tan sonra her şeyi yeniden yapmak gerek diyordu. ‘Sadece var olmak ve seyretmek değil, yaşamak ve katılmak gerek. Resim hareketli olacaktır’ söylemi onun resim anlayışını özetlemektedir.

Dada ve Sürrealistlerin kullandığı otomatizm yönteminden ya da denetim dışı heyecanla kendinden geçmeye bağlı tam kendiliğindenliğe bel bağladığı görülmektedir. Hız ve kendiliğindenlik, dolaysız ve baş döndürücü bir hareketliliğin temel unsurları olarak ortaya çıkar. O dönemde Paris'te geometrikleştirilen akademikiliğe karşı tepkinin öncülüğünü yapan Mathieu'nun resimlerinde, tuvalin içinde bir yere odaklanan ilgi merkezi ve bu ilgi merkezini gözetten kaligrafik yapılanma görülmektedir. Kaligrafiyi öyle bir ustalıklarla kullanmaktadır ki resim bittiğinde dev bir imzaya benzemektedir.



George Mathieu – Büyük Beyaz Algoritma - 1951

⁹⁰ KURT, Seher – Resimde Lirik Soyut Eğilimler – Sanatta Yeterlilik Tezi – İzmir 2000 – Sf:221

Gerek 1956'da Sarah Bernhard Tiyatrosu'nda gerekse 1957'de Tokyo gezisi sırasında yaptığı gösteriler izleyicileri oldukça etkiler. 1956'da Sarah Bernhard Tiyatrosu'ndaki oyun sırasında 11,06 x 3,7 m boyutlarındaki bir tuvali oyundan daha kısa bir sürede bitirmesi insanları oldukça etkilemiştir. "Resimlerde boya tüpünün tamamını yüzeye boşaltır, değişik görüntüler yakalar ve resmin üzerine diz çöküp bu oluşumların birbirleriyle kaynaşmalarını sağlayan sanatçı, daha sonra tuvali yerden kaldırarak duvara yaslayıp imzası için renkleri yine tüpten çıktığı gibi fişkırtarak keskin uçlu fırçayla müdahale edip tamamlardı."⁹¹

Mathieu'nun bu çalışma yöntemi, sonradan ortaya çıkacak olan Happening hareketi için kaynak olacaktır. Benzer şekilde çalışmakla birlikte hiç karşılaşmamış olan Jackson Pollock için de durum aynıdır. Pollock, Wols'un Avrupa'da gösterdiği etkiyi Amerika'da göstermiştir. Fakat teknik olarak Wols'tan farklı bir yapıdadır. Mathieu'nun lirik anlatımları ve çizgi kullanımı ile daha çok benzeşir. Fakat Mathieu'nun çalışmaları duygusal izler taşımaları bakımından Pollock'un çalışmalarından daha derindir.



Jackson POLLOCK - Alev - 51.1 x 76.2 cm.- Panoya Monte Tuval Üztüne Yağlıboya - 1934-38

⁹¹ WHEELER, Daniel – a.g.e. – Sf: 74

Çizgi, renk ve biçimlerin belirgin bir devinimi Pollock resminin en önemli özelliği olarak görülmektedir. Sanatçı tuval bezini çerçeveye germek yerine duvara ya da yere tutturarak boyalan üstüne dökmekte, sonra bunları bıçak ya da çubuklarla yaymaktadır. Bütünüyle özgür bir eylemi içeren Pollock, resmini tuvalin üstüne boya damlatma olarak uygulanan dripping tekniğine dayandırmaktadır. Bunu da action painting (eylem resmi) olarak adlandırmaktadır. "Çocuksu yalınlık ve kendiliğindenliğe duyulan özlem ile katıksız resmin sorunlarına duyulan beyinsel ilgi"⁹² Pollock resminin çıkış noktasını oluşturmaktadır. "Bu resimlerin herhangi bir imgeyi ya da figürü gereksinmesi söz konusu değildi. Resmin kendisi hem nesne, hem de içerikti"⁹³



Jackson POLLOCK - CR33(Overall Kompozisyon) - 38.1 x 50.8 cm. Tuval Yağlıboya - 1934-38

"Pollock'un ressamlık çizgisinin Jung'cu düşünceden, Meksika ve Kızılderili sanatından, ilkel sanatlara yönelik ilgilerden, Kandinsky, Masson ve özellikle New-York'a yerleşmiş gerçeküstücülerden geçerek oluştuğunu biliyoruz."⁹⁴ Bu da aslında

⁹² GOMBRICH, E H. – Sanatın Öyküsü – Remzi Kitabevi – İst. 1992 – Çev: Bedrettin CÖMERT – Sf:478

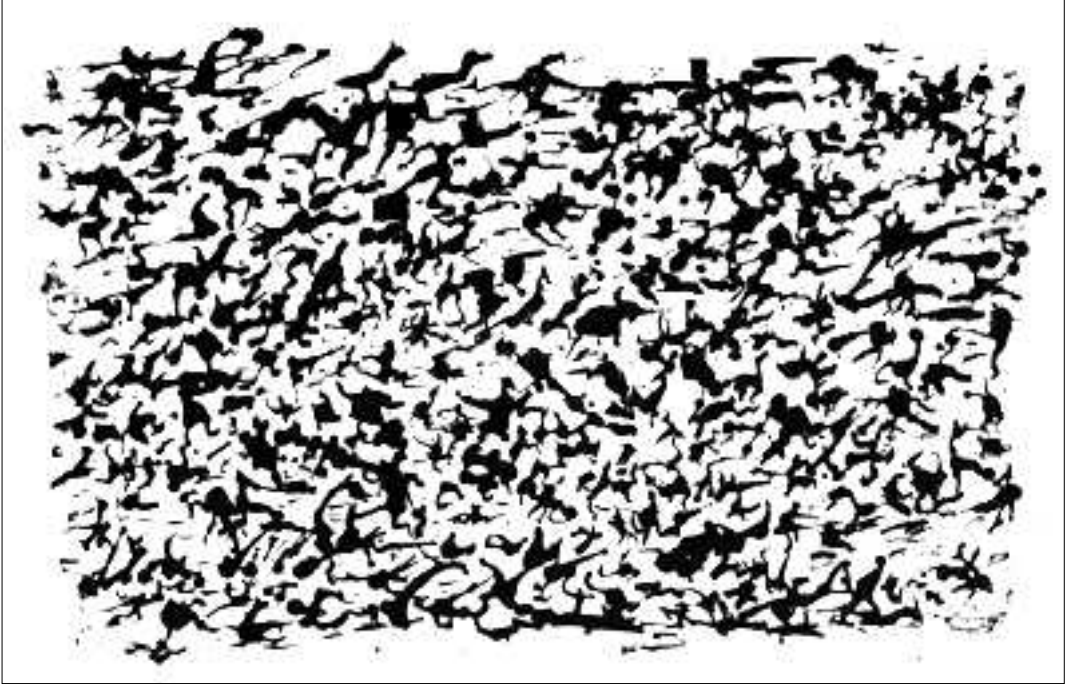
⁹³ KAHRAMAN, H. Bülent – Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Açısından – Gösteri Dergisi – İst. 1991 – Sf: 64

⁹⁴ KAHRAMAN, H. Bülent – Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Açısından – Gösteri Dergisi – İst. 1991 – Sf: 64

başta söylediğimiz Avrupalı sanatçıların Amerika'nın sanat merkeziheline gelmesinde ve yeni eğilimlerin ortaya çıkmasında ne kadar etkili olduklarının bir kanıtıdır.

Pollock'un resimlerinde belirli bir ilgi merkezi görülmez, tuvalin bütün yüzeyi resimsel unsurların yoğun devinimi ile örülmüştür. All over denilen, resimsel unsurların çerçevenin dışına taşma durumu görülmektedir. Bu olguyu Rollo May(1909 – 1994) şöyle tanımlamaktadır, "kendiliğindenlik adına bir başka başkaldırı da resimde çerçevelemeye karşıdır; bu başkaldırıya, daha önceki aşırı kısıtlayıcı sınırlamaları kırıp çerçevelerinin dışına taşan resimlerde rastlıyoruz. Bu hareket, kendiliğindenlik gücünü, daha başlangıçta bir çerçeveyi varsaymasından alıyor."⁹⁵

Yine action painting hareketine kaynaklık eden bir diğer sanatçıyı görürüz: Henri Michaux (1899 – 1984). Edebiyat alanından gelmesi, yazı ile ilgilenmesi onun Doğu yazı karakterlerine ilgisinin temellerini oluşturur ki bu konuda incelemeler yapmak amacıyla Uzak Doğu'ya gittiğini ve burada ideografik yazıyı incelediğini söylemiştik. Bu incelemelerden sonra bu tür karakterlere benzer nitelikler taşıyan ve resim yüzeyinin tamamını doldurması ve dışarıda da devam esiyormuş izlenimi vermesiyle Pollock ile yakınlaşan çalışmalar yapar. Onun bu çalışmaları ve bilgileri



Henri Michaux – 75 x 105 cm. – Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi

⁹⁵ MAY. Rollo – Yaratma Cesareti – Çev: Alper OYSAL – Metis Yay. – İst. 1992 – Sf: 125

bir kitapçık olarak hazırlaması elbette ki bu yönde ilgisi olan informel sanatçılar için de etkili olmuş, jestüel hareketlerin kullanımının daha yetkin kullanımını artırmıştır. Michaux'un bir başka etkisi de yaptığı çalışmalarla aslında Op-Art için bir temel oluşturmasıdır. Michaux'un çalışmalarında görülen titreşimsel etkiler görsel yanılısamaya yönelik araştırmaları da etkilemiştir. Michaux'un amacı yakalanması imkansız anlık anlamlara ulaşabilmektir. Bunu da tam anlamıyla yapabilmek için diğer pek çok informel sanatçının da yaptığı gibi halüsinasyonlara neden olan ya da bilinci devreden çıkarabilen ilaçlar alıyordu..

Burada Wols'un da bilinci devre dışı bırakmak için alkol aldığını hatırlatalım. Fakat özellikle 1940 sonrasında alkol tedavisi görmeye başlaması, fakat çalışmalarındaki yetkinliğin artarak ve nesnellikten uzaklaşarak farklı bir gerçekliğin anlatımlarını yapması onun aslında bu tür uyuşturuculara ihtiyacı olmadan iç gerçekliğine ulaşabildiğini göstermektedir ki bu da onu diğer informel sanatçılardan ayıran bir özelliktir.



Informel eğilimler içerisinde özellikle taşizm ve action painting hareketlerine kaynaklık ettiği bilinen bir diğer sanatçı da Alman asıllı olan Hans Hartung(1904 – 1989)'dur. Soyut resme Kandinsky etkisiyle başladığı bilinmektedir. Hartung'un resimleri; "tamamen yararlılık dışı, karşılıksız ve yapımında mutlak bir özgürlüğe sahip bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu."⁹⁶ Hartung lekeye, çizgiye ve eyleme dayalı resmi tanımlanırken, "rastlantı, kaos ve dinamizm en sık yinelenen üç sözcüktür."⁹⁷ Hartung resimlerini doğaya ya da olaylara başvurmadan oluşturmaktadır. Genellikle soluk, yumuşak bir arka plan üzerine sert ve dramatik çizgilerle oluşturduğu çizgi demetlerinde güç, enerji ve devinim hissedilmektedir. Zarif ve dikkat çekici yapıtları, genellikle Çin Sanatındaki gibi kaligrafi içerir. Fakat kendisi bu belirlemeyi kabul etmemektedir. Onun çizgileri bastırarak hatta bazen boyanın içinden kazınarak oluşturulmuş sert çizgilerdir. Buradaki ve diğer informel sanatçılarda da gördüğümüz bu tür kazımlar genelinde Wols'taki gibi bir yara metaforuna karşılık gelmektedir. Çalışmalarının çoğu isimlidir ve yalnızca numaralandırılmıştır. Buradaki isim verilmeme nedeni olarak Wols için söylediğimiz gerekçeyi Hartung için de söyleyebiliriz. Sezgisel ve spontane hareketlerin izlendiği bu resimlere başlanırken herhangi bir ön kabulün olmadığı

⁹⁶ RAGON, Michel – Modern Sanat – Çev: Vivet KANETTI – Cem Yay. - İst. 1987 – Sf:52

⁹⁷ RAGON, Michel – A.g.e. - 53

anlaşılmaktadır. Batı resminde jestüel soyutlamanın öncülerinden biri sayılan Hartung'un kendi kişiliği, yaşamı ve sanatı üzerine kaleme aldığı 'Autoportrait' adlı kitabından Kaya Özsezgin çevirisiyle sunulan bölümler onu daha iyi tanımamıza yardımcı olacaktır:



Hans HARTUNG – 81 x 130 cm. - Tuval Üzerine Akrilik - 1966

“Resim yaparken, doğayı yöneten güçlere katıldığım duygusunu taşıyorum. Rastgele kullanılmış ve bozulmuş gibi görünen malzemenin kurallarını, imgeler ve biçimlerle yeniden kurmak isterim. Ne var ki bu kuralların bozulmuş ve rastgele görüntüsü, sonunda düzeni sağlar ve uyumlu kılar. Bir düzensizliğin dönüşümü, mükemmel bir hareketin organize edildiği tek amaçlılığı ortaya çıkarır. Bu çaba, düzensizlik içinden düzen yaratmak, düzensizlik yoluyla düzen oluşturmak anlamına gelir.

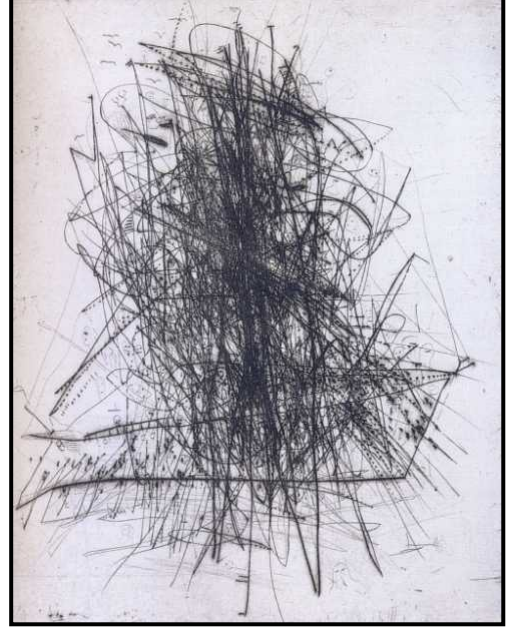
Bence yaşama sevinci ile resim üretme süreci iç içedir. Bütün bir yaşam, resim sanatına adanır, her zaman bozulmuş olanın daha ötesi araştırılır. Bir kez böyle başlanırsa insanın kendini sınırlaması mümkün olmaz.

Soyut resimde, ister şiirsel, ister jestüel ya da informel olsun, resmetme eylemi, bu resmin özünü uyum içinde olacak bir boyutu kapsamak zorundadır. Boyu iki metreye ulaşan bir tuvali katedecek çizgi; güç, enerji ve şiddet ifade eder. Eğer bu tuvalin boyu ancak on santimetre ise, bu güç ve enerji önemini yitirecektir. Yirmi santimetre içinde, bir tutkuyu, bir heyecanı, bir başkaldırıyı dile getirmeye çalışmak

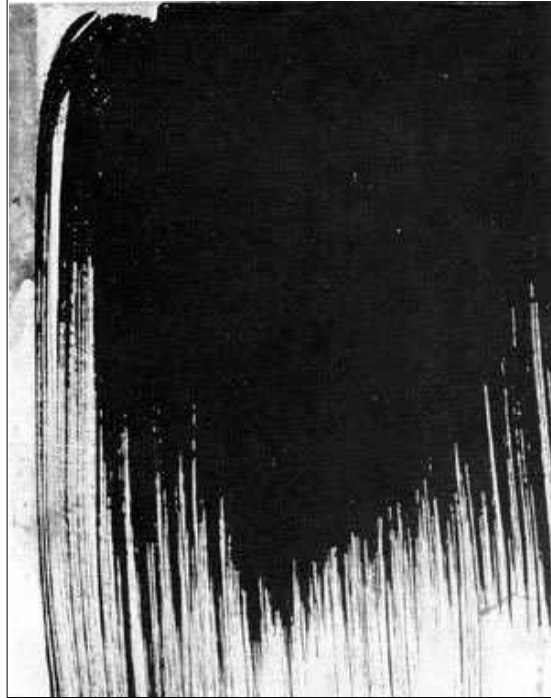
gölünçtür. Özellikle çizgi, lekeden (kaba, sıçratılmış olanları hariç) daha basit görünümüyle, ressamın tarzını izleyicide yeniden yaşatır ve ona, ressamın düzeyine yükselme olanağı sağlar. Böylece tam bir eylem duygusu içinde, ressamla özdeşleşir izleyici.



Hans Hartung



Wols



Hans HARTUNG – 14 x 18 cm. – Karton Üzerine Yağlıboya - 1938

Duyularımın tümünü aktarmadan, yapabileceklerimi henüz tamamlamamışken, ölümün ansızın gelip beni buluvermesinden kaygı duyuyorum. Sanat, bana, ölüme meydan okumanın bir yolu gibi görünüyor. Taş üzerinde bir işaret, oyulmuş bir çizgi, resim yoluyla dışavurma isteğinin, tarih öncesine kadar uzandığını göstermektedir. Anlamı kısaca şöyle: Burada bir insan yaşadı.”⁹⁸

Aslına bakıldığında yazdığı açıklamalarla Wols’un çizgisine yakın bir çizgide olduğu görülebilir. Düşünce boyutunda resmi yaparken evreni yaratan doğal güçlerle birleştiğini düşünmesi Wols’ta gördüğümüz o güçlere hayranlık ve sevgi duygularına karşılık gelen ve örtüşen bir yapıyı gösterir. Yine yaşamın adanması konusunda da örtüşükleri görülür. Bu aynı zamanda şunun da göstergesidir. Aslında aynı dönemlerde yaşayan insanların, anlatım dili olarak da yakın bir çizgide gidiyorlarsa benzer kaynaklara yönelmeleri de doğal ve olasıdır. Birbirinden etkilenmese ya da haberi olmasa bile beslendikleri kaynaklar onları bir noktada benzer yapı altına sokacaktır.



Antoni Tàpies – 60 x 80 cm. - 1973

Wols’un dünyaya yaklaşımı, yaşamsal kavrayışı konusunda oldukça yakın olduğu görülen diğer bir sanatçı ise Antoni Tàpies’dir. O da Wols gibi her türlü

⁹⁸ ÖZSEZGİN, Kaya – Hans Hartung Anlatıyor – Milliyet Sanat Dergisi – Sayı 246 İst. 1990 – Sf:52

ayrıntının çok değerli olduğunu, sohbetle çizilen karalamaların, bir paslı çivinin, bir şaşkınlık belirtisinin pek çok şeyi anlatabilecek değerlerle dolu olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncesinin altında yine Wols'taki gibi Tao'cu düşünce yatmaktadır. Aslında 1940'lardan sonra resimle ilgisi başlayan Tapiés, çevresindeki bu düşüncelerde birleşen sanatçılardan ve bu sanatçıların düşüncelerinden, çalışmalarından etkilenerek resimler yapar. Resimleri anlık ve informel sanata ilişkin özellikler taşımasına rağmen bilinçli bir takım göstergelerin de bulunduğu görülür.

Bu bilinçli göstergeler, aslında informel sanatçıların, her ne kadar duygusal, melankolik vb. de gözükse, yaşamın ağırlığını olanca yoğunluğuyla hisseden, bu nedenle de toplum içerisinde sıkışıp kalmış yüksek duyarlığa sahip yalnız kişiler olarak o yalnızlığa gömen nedenleri aktarmalarından kaynaklanmaktadır. Yaratıcı sürecin önemli olduğunu söylediğimiz informel eğilimler içerisinde bilinç safdışı bırakılsa bile bilinçaltının imgeleri arasında elbette yaşamsal ipuçları da olacaktır. Bu

noktada da şekilsizlikle ilgili açılmayı tekrar hatırlamak gerekir. Dolayısıyla Wols'u da bu noktada eklemelersek, yapılan aslında resimlerden fişkırان sertlikler, ürküten biçimlendirme yöntemleri, çok çeşitli malzemelerle yapılan denemeler, yaşamın kendisinden beslenen kişilerin yine bu yaşam içerisinde olup bitenlere tepkileridir.

Bu tepkisellik içerisinde Soulages da önceleri Doğu etkisiyle çizgisel, kaligrafik etkilerle çalışmalar yapmaya başlamış fakat sonrasında bunun sınırlayıcı bir yapı



Pierre SOULAGES – Soyut Kompozisyon – 50 x 65 cm.
– Kağıt Üzerine Mürekkep – 1948

olduğu düşüncesiyle geniş fırça sürüşleri ile siyahın hakim olduğu bilinen çalışmalarını oluşturmuştur. Onun için de süreç önemlidir. Bu nedenle kendisinin de belirttiği gibi resimde ne aradığını resmi yaparken öğrenir. Soluages'ın bir başka katkısı da resimsel gelenekte yeri olmayan pek çok aletle çalışarak resimde araç kullanımını arttırmasıdır. Nakışta, dericilikte ya da marangozlukta kullanılan pek çok alet kullanmıştır çalışmalarını yaparken. Bu aynı zamanda resimlerinde dokunun da ortaya çıkmasını sağlamış, Dubuffet gibi gereççilik hareketinin öncüleri için kaynak oluşturmuştur.



Amerika'da savaş sonrasının informel eğilimlerin devinimsel karakterine önemli katkıları olan sanatçı öğretmenlerden birisi olan Hans Hofmann (1880 - 1966), Amerika'ya 1932'de güçlü bir sanatsal ve kuramsal birikimle gelmişti. Önemli sayılabilecek kuramsal birikimine rağmen kuramdan çok, özgürce resim yapma kaygısına dayanan bir anlayışı benimsedi. Birçok sanatçının da benimsediği bu anlayış, boyayı bilinçli olarak kullanmaktan kaçınan, yapılacak resimle ilgili bir ön kabulü içermeyen, gerektiğinde fırçayı bırakıp boyayı doğrudan tuval üzerine akıtma (dripping) ile resmi oluşturmaya dayanan bir anlayıştı. Bu anlayış sonuçta hem resmin oluşum sürecinin, hem de ortaya çıkan resmin devinimselliğini getiriyordu. Resimlerin figüratif ya da figürsüz olması sonucu değiştirmiyordu.



Hans Hofmann - Katalizm

Eylemin mutlak bir değer olarak yer aldığını gördüğümüz Hofmann'ın resimleri, görsel yönü kadar kılıgısal bir edim olması nedeniyle de devinim içtepisine tipik bir örnek oluşturmaktadır. Bu yönüyle "gövdenin adale gücüne dayanan insanı geliştirmek değil, duyarlılığın serpilmesi için kullanılması"⁹⁹ olgusunu görmekteyiz. Bu, Nietzsche'nin bahsettiği gibi gövdeyle düşünmeyi öğrenmek olarak anlaşılmaktadır. Birçok informel

⁹⁹ MAY. Rollo – Yaratma Cesareti – Çev: Alper OYSAL – Metis Yay. – İst. 1992 – Sf:44



Hans HOFMANN – Holocaust – 25” x 30” – Panel Üzerine Yağlıboya – 1952

anlayışla resim yapan sanatçının Uzak Doğu inanç ve geleneklerine (Zen Budizm, Taoizm, yoga v.b.) ilgi duymasında bedensel devinime verilen önemin payı büyüktür. Çünkü bu türden geleneklerde gövde lanetlenmiyor, haklı bir övünç kaynağı olarak değerlendiriliyordu.

Mark Tobey (1890 - 1976) de informel sanatçılar gibi aynı kaynaklardan beslenmiş fakat bunları kendi ustalığında eritmiş ve sonrasında Michaux gibi op-art içerisinde kullanılabilir etkilere ulaşmıştır.

Çin'e ve Japonya'ya giderek bu ülkelerin sanatıyla, inanç ve felsefeleriyle yakından ilgilenmiş, resimlerinde bunları yoğun bir şekilde kullanmıştır. Beyaz yazı (white writing) adını verdiği kaligrafik uslubu Doğu ve Uzak Doğu sanatlarının yoğun devinim duygusunu içermektedir. Vecd halinde resim yaptığını bildiğimiz Tobey'de de bedensel hareketler ve jestüalite, yaratma sürecinin önemli birer unsurudur. "Mark Tobey tuvalerini, eliptik, kaligrafik çizgilerle, ilk bakışta tümüyle soyut görünen



**Mark TOBEY – Bulut – 21 x 20 cm. – Kağıt Üzerine Guaj
- 1954**

ve onun kendi öznel temasından başka hiç bir yerden gelemez gibi görünen güzel kıvrımlarla doldurur."¹⁰⁰

Tobey'nin atölyesinde etrafa yayılmış astronomi kitaplarını, Samanyolu fotoğraflarını gören Rollo May, "o zaman Tobey'nin yıldızları ve burçların devinimini, karşılaşmasının dış kutbu olarak deneyimine konu seçtiğini anlamıştım"¹⁰¹ şeklinde yorumlamaktadır. Resimleri "kaynaşan, kıpırdar gibi görünen harf parçacıkları, çizgi kırıntılılarıyla, tümüyle kaplıdır."¹⁰² Pollock'un resmiyle büyük benzerlikler gösteren Tobey resmi de all over denilen resimsel unsurların çerçevenin dışına taşma olgusunu görmekteyiz.

¹⁰⁰ MAY. Rollo – A.g.e. – Sf: 94

¹⁰¹ MAY. Rollo – A.g.e. – Sf: 94

¹⁰² KINAY, Cahit – Sanat Tarihi – Kültür Bak. Yay. – Ank. 1993 – Sf: 315



Mark TOBEY – Advance of History – 1964

Oldukça geniş bir yüzey üzerine siyah lekeleri, yalın enerjik fırça vuruşları uygulayan ve pozitif-negatif alan gerilimi görülen Franz Joseph Kline'ın (Pennsylvania 1919 - New York 1962) resmi de yoğun bir devinim duygusunu içermektedir. Kline resminin çıkış noktasını, New York'un kısmen inşaa edilmiş ya da yıkılmış kirişleri ve köprüleri oluşturmakla birlikte bu unsurların simgesel bir anlam taşıdığı söylenemez. Kline resminin gücü, koyu boyayla simgelenen masif mekan ile beyazla anlatılan geniş açık mekan arasındaki şiddetli gerilimden gelmektedir. Bu gerilim Kline resminin devinim duygusunun kaynağını oluşturmaktadır. Doğu kaligrafisinden etkilenen sanatçı doğal olarak renk kullanımını siyah, beyaz ve griyle sınırlamış, ancak 1959'lardan sonra resimlerine tayf renklerini de kullanmaya başlamıştır. Son derece spontane fırça hareketleriyle oluşturduğu ve kalın çizgilerin resim yüzeyinde en aza indirgenmiş biçimiyle dinamik atılışlar göstermektedir. Kline resminde, Pollock resminde olduğu gibi resmin oluşum sürecini, el kol hareketini izlemek mümkündür. Kline resminde de Pollock ve Tobey'de olduğu gibi resimsel unsurların resim çerçevesinin dışına taşıdığı görülmektedir.

Bilindiği gibi dönem olarak informel sanatın/eğilimlerin baskın olarak görüldüğü 1945 – 1960 arası, sanatsal aktiviteler olarak pek çok hareketin birbiri içerisine girdiği bıçak sırtı gittiği kısacası çok yakın benzerliklerin görüldüğü bir dönemdir. Bu nedenle incelenen her hareket içerisindeki sanatçılar büyük oranda bir başka harekete kaynaklık etmiş ya da bir hareketin içerisindeyken aynı anda başka bir hareketin de içerisinde yer almışlardır.

Dolayısıyla burada gördüğümüz her sanatçı da kendi sanatsal hareketinin yanı sıra mutlaka bir başka hareketi etkilemiş, gelişimine ya da ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Franz Kline - New York, N.Y. 200.6x129.5cm – Tuval zerine Karışık Teknik - 1953

SONUÇ

Umberto Eco tarafından ortaya atılan tez, modern sanatın romantik dönemden beri tamamlanmamış, parçalı ve açık bir sanata doğru yöneldiğini iddia etmektedir. İformel resim, yeniçağdan beri belirlenmiş resim yapısını tamamen aşmıştır. İformel ressamın amacı, geleneklere sadık kalmak değil, aksine onları aşmaktır. Werner Haftmann'ın bir röportajında dediği gibi, "kararsız bir dönemde sanatçıları kararsız resimler çizdikleri doğru olabilir."¹⁰³ Bununla birlikte, informel ressamlar resimlere bir hareket getirdiler. Geleneklere uymayan resim çalışmaları ile resim sembolliğini gerçek açıdan genişlettiler. Sadece bu açıdan baktığımızda bile, onların yaratıcılığının önemi anlaşılmaktadır.

İformel sanatçılar hareketli resimler çizme özgürlüğüne kavuşmuşlar, malzemenin büyüsunü seyirciye sunmuşlar ve mekâna nüfuz etmişlerdir. Hangi çalışma tarzı geliştirilse geliştirilsin, bu durum resim ve plastik sanatın gelişmesi için sadece bir kazanç olmuştur. Ancak bazı taklitçi sanatçılar vakit geçirmeden, daha önceden hazırlanmış olan yapıları oldukları gibi devir almışlardır.

İformel sanatın gelişmesi için önemli olan, ABD'deki soyut ekspresyonistlerden gelen uyarıcı sinyallerdir. Hans Hofmann, Max Ernst, Josef Albers veya Piet Mondrian gibi meşhur Alman göçmen sanatçıları, Amerikan sanat sahnesini sonradan canlandırmış ve etkilemişlerdir. Avrupa'daki Nazi rejimi ve onun savaş aktiviteleri kültür yaşamını değiştirmişti. İstenmeyen birçok sanatçı sapkın olarak dışlandılar ve ya başka ülkelere gittiler, ya da kendi içlerine kapandılar. Buna karşın Amerikalılar, sanatlarını herhangi bir engelleme olmadan geliştirmek için gerekli zamana sahip oldular. Kübizm, sürrealizm veya diğer Avrupalı öncü akımlarla ilgili tartışmalar kısıtlı bir zaman süresinde yapılmadı. Almanya'da ise sanatçılar, yıkılan şehirlerin harabeleri arasından güncel eğilimlere ayak uydurmaya çalıştılar. ABD'deki soyut ekspresyonistler, son derece büyük boyutlu ve tamamen serbest resim sathı olarak kabul edilen dev tuvaler üzerinde deneyler yaptılar. Bu yüzden Amerikalılar bu konuda Avrupalı meslektaşlarından çok daha fazla deneyime sahiptiler. Örneğin Jackson Pollock, altına delikler açılmış bir boya kutusunu yerde yatan bir tuvalin üzerinde gezdirdikten sonra, akan renkleri fırçasıyla işleyerek meşhur damlatma yöntemini geliştirdi. Action Painting'de her türlü düzen

¹⁰³ BELGİN, Tayfun - Kuns des Informel – Wienand – Çev: Türkan TUNCA – Sf:44

fikri adeta sürgüne gönderilmiştir. Bu esnada ressamın vücudunun bizzat kendisi resim aracı olarak resme entegre edilmiştir.

Yeni Amerikan sanatının hâkimiyetine rağmen – bunlar ilk documenta sergilerinde de gösterilmiştir-, informel Avrupalı ve Alman resim sanatçıları kendi yollarını bulmuşlar ve kısa zamanda soyut ve şekilsiz resim sanatını geliştirmişlerdir. Özellikle Alman sanatçılar tekrar kazandıkları özgürlüklerinden yararlanarak, önleri kesilmeden kendi sanatlarını yaratmışlardır. 1950 yılında Darmstadt'da, somutluk ve soyutluk hakkında yapılan tartışmayı bu Alman sanatçıları kazanmışlardır. Informel sanatçıların tarihsel olarak sanata bağlı düşüncelerini daha sonraları ifade edebilmelerine rağmen, aynı Amerikalılar gibi büyüleyici resimler yapmışlardır. – Buna somut bir kanıt işte bu sergidir.

Tüm bunların arasında, aynı kulvarda fakat çok ayırık bir noktadaki Wols'u görürüz. Yaşadığı onca acıyı ve olumsuzluğu büyütmeden ve hakir de görmeden damıtıp eser eyleme kudretinde bir derviş gibidir Wols. Kendisinin sanat ve sanatçılık adına bir kaygısının, düsturunun ya da amacının olmaması ilginçtir. Fakat daha ilginç olan ise onun yine de varolmak için, uyum için, karşı çıkmak için seçtiği yolun resim olması ve hatta yaptığı çalışmaların informel eğilimler ve daha sonrasındaki diğer benzer yaklaşımlar için kaynak teşkil etmesidir. Bunun nedeni Wols'un farklı bir duyarlık içerisinde üretmesinden kaynaklanmaktadır. O ciddi bir farkındalık ve aşkınlık içerisinde yapmıştır çalışmalarını. Tıpkı çile dolduran, nefis körelten dervişler gibidir. Kendi için önemli olmasa bile hak ettiği konuma günümüzde ulaşmaya başlayan Wols, gerek fotoğrafları özellikle de resimsel çalışmaları ile informel sanatın oluşumunda oldukça etkili olmuş, nirvana yolunda bir derviştir aslında.

Peki, - sonuç olarak - informelin anlamı nedir? Bunun olası bir cevabını, 1957 yılında Berlin Springer Galerisinde sergilenen bir Sonderborg eseri hakkında yazan Will Grohmann'ın sözlerinde bulabiliriz: "Resimlerin içeriği bilimsel değildir. Bunlar yaşamımızın güncel durumunu yansıtmaktadır. Bizler daima ve her zaman şimdiki zamanda yaşıyoruz. Yaptığımız şeyler geleceğe yansıyor. Ama bu çok genel bir tanımlama olacaktır. Kabiliyet aynı zamanda insanın genlerinden ve dünyaya nasıl tepki verdiğiinden de kaynaklanmaktadır. Bunu direkt olarak söylemek, her türlü betimsel gerilimi bozacaktır. Buna örnek olarak ister Mallarme'nin isterse Rimbaud'un bugünkü lirik şiirlerini verebiliriz. Bunlar çok kişiye mantıksız ve gerçek üstü gelebilmektedir. Sonderborg daha çok, lisan

araçlarının bir yankısı şeklinde şiir yazar Mallarme ve Valery'ye benzemektedir. İşte tam bu nedenle şiirler, Sonderborg'un resimleri gibi gerçeğe üstün gelmekte ve sanki onlardan daha gerçekmiş gibi gelmektedir."¹⁰⁴ "Var olan gerçek, bizim varlığımızın da bir referans kaynağıdır. Resimler, genel anlamda sanat, hayatın bir başka akış şeklidir. İnfornel sanat eserleri modern toplumda en yüksek olgu olarak gördüğümüz özgürlüğün estetik bir örneklemesidir. Bu olgu, bu resimleri temsil edenler için aynı serbestiyeti ifade etmektedir. İnfornel eserlerin açıklığı, seyirciyi kendi özgürlüğü ile resimdeki özgürlüğü bağdaştırmaya ve aynı dalgada iletişim kurmaya davet etmektedir. Sadece estetik ifadeler olmayan bu resimler, modern sanatın bir yansımasıdır."¹⁰⁵

Bana göre ise hiç bilmediğim bir mekanın, o mekanda yaşayan hiç bilmediğim insanın hiç tanımadığım kültüründen çıkmış bir müzikteki kızgınlığı, sevgiyi, aşkı ya da tutkuyu; kısaca her duyguyu anlamamdaki ironidir. Başka bir dünyamdan gelen tamamen soyut tepilerdir.

¹⁰⁴ BELGİN, Tayfun - Kuns des Informel – Wienand – Çev: Türkan TUNCA – Sf:40

¹⁰⁵ A.g.e. – Sf:41

EKLER

EK – 1

CIRCUS WOLS – WOLS SİRKi

Mutsuz, pürüzlü ve tutarlılıktan çok uzak bir çocukluk geçirdim ve çocukluğumun sonuna geldiğimde birden birkaç problemle kendimi karşı karşıya buldum. Bana ne olduğu ya da çevremde nelerin olup bittiği konusunda pek bir fikrim yoktu. Bu tüm yapmış olduğum işlere ve olayları seyretmek için harcadığım tüm zamana rağmen böyleydi. Ortaokul eğitimim birden bire kesintiye uğradı ve kendimi bir araba tamirhanesinde çırak olarak buldum. Fotoğraflara düzeltmeler yapma işi ile de uğraştım ve denizcilik okuluna da gittim, fakat hepsinin ötesinde keman çaldım ve J.S. Bach'ın eserleri konusunda uzmanlaştım. Kısa bir süreliğine de olsa bu aktivitelerin tamamı Leo Frobenius'un kontrolünde çalışırken bir kenara itildiler. Orada tahmin edebileceğimden çok daha fazla şey öğrendim. O günlerden beri çizimler ve resimler yaptığım sanat ortamının içinde yer almaktayım. Bunu da serbest stilde yapmaktayım ve tecrübeye güvenmekteyim. Bu enteresan olay beni fotoğrafçılık mesleğini öğrenmeye itti ve bu aktiviteyi belli bir noktaya kadar sürdürdüm; bunu daha sonra bir biçimde açıklayacağım. Ayrıca kaderin kucağıma indirdiği her türlü aktiviteyle uğraştım.

Şimdi bir yıldan beridir gözaltındayım ve tüm problemlerimi hayatımın bilinmeyen amacına doğru genelleme ihtiyacı ile karşı karşıya geldim; bu yüzden de *Circus Wols* diye adlandırdığım bir hipotezi yarattım. Bu ismin mantıklı olduğuna inanıyorum, çünkü bir sirk (circus) benim harcamış olduğum emeğin bir merkezi olarak faaliyette bulunması için gerekli her şeyi içinde barındırır– bu asla gerçekleştirilmese bile. Wols ismine gelirsek, bunu birkaç yıl önce üstlenmiş olduğum önemli bir proje esnasında benimsedim. Ve o zamandan beri kullanmaktayım.

Anlaşılır bir biçimde hipotezimi tanımlamak için Circus Wols'u açıklayacağım.

Wols [Prisoner, Camp des Milles, 1940]

EK – 2

WOLS UN SONRAKİ DÖNEM ÇALIŞMALARI: SOYUTLAMA, ŞEFFAFLIK, TAO

Anlamaya çalışmak boşuna

Benim mürekkebim donmuş

Şubat

Hiç bir şey faydasız değil – hiçbir şey faydalı değil

1940 yılından sonra Wols Cassis'de yaşamaya başladı, bu tarihte resim yüzeyinin Werner Haftmann'ın ifadeleri ile hayal edilen gerçekliğe açılan bir pencere ya da ona giden bir basamak olarak değil, fakat içinde fantezi oyununun kendine uygun bir dünya yarattığı materyal olmayan zemin olarak düşünüldüğü 'sonraki (geç dönem)' yaklaşımının ilk işaretleri ortaya çıkmaya başladı. Basit bir biçimde ifade edersek, bu az çok tanımlanabilir, kaba fantastik biçimler sanatından tanımlanabilirliğin büyük oranda azaltıldığı bir sanata yönelik bir harekettir; bu değişiklik herhangi bir zamana kesin bir biçimde atfedilemezse de, Wols'un gelişiminde önemli bir yeniden yön çizmeyi temsil eder. Jean-Paul Sartre'nin Wols hakkında yazmış olduğu makalesi, 'Doigts et non-doigts' ('Fingers and Non-fingers'), bu değişimi uzunlamasına inceler.

1940 Ya da yaklaşık bir zamana kadar, Sartre bize Wols'un çizimlerinin 'diğerlik' (*alterite*) olgusu üzerine uzatılmış bir meditasyonu yansıttığını söylemektedir. Dünyadaki şeyler Wols'a olduklarından farklı gözükmetedirler: deniz yosunu, ağaç kabuğu, kökler, mantarlar, duvardaki çatlaklar, - bunlar Sartre'nin romanı '*La Nausee*' daki Roquentini çok endişelendiren yabancılik havası ile sarılmışlardır. 1940 öncesi Wols'un çizimlerindeki bitki ve hayvan örtüsü, Sartre'nin iddiasına göre, belirsiz ve rahatsız edici bir izlenim bırakacak biçimde bakanların önünde açılır. Bakan birisi hemen bir adamı, evi, bitkiyi ve benzeri şeyleri fark edebileceği için görülebilen dünyanın özellikleri hala açıkça görülmektedirler: Ne var ki bu özellikler öyle bir biçimde sunulmaktadırlar ki normalden normal olmayan bir safhaya geçiş izlenimi vermektedirler. Burada Wols'un sürrealist çizgiler boyunca mantıklı olmayan yapı ve şekil değişikliklerini kullandığı söylenebilir. Ve daha sonra, Sartre Wols'un stratejisini değiştirdiğini öne sürmektedir. 'Birisinin parmaklarını kullanarak parmakların parmaklar olmadığını ispat etmesi parmak olmayanları kullanarak parmakların parmak olmadığını kanıtlanmasından daha az etkilidir'. Sartre

Taoist düşünür Chuang-tzu'nun veciz aforizmasını, Wols'un stilinde göstermiş olduğu değişimin, özetlenmiş bir karakterizasyonu olarak sunar. Aslında son dönem resimlerden Sartre'nin çıkardığı mesaj daha önceki ile aynı olarak kalmıştır: Hala Wols'un 'diğerlik' hissini ya da huzursuzluk hissini ifade ettiğini bulmuştur – bunu ifade etmek içinde Sartre 'varolmak yabancılıktır' ifadesini kullanmıştır. Fakat bu temaladığı yeni muameleden dolayı şimdi daha da güçlenmiştir. Buradaki temel nokta Wols'un göründükleri şeyler olmadıklarını göstermek için parmakların kendilerini artık kullanmamasıdır. Yani bizim fark ettiğimiz olguyu o artık bizim aşinalık duygumuzu bozmak ve yabancılık duygusu yaratmak için tasvir etmemektedir. Daha ziyade aynı sona ulaşmak için 'parmak olmayanları' kullanıyor, objektif tecrübe bakımından açık bir önemi olmaksızın temsili olmayan biçimleri manipüle ediyor. Bunlar dünya ile bağlantıları sıfır olan şekilleridir. Ve bu mükemmel nesne olmayanlar, bize yabancı olmanın mükemmel tecrübesini sağlar.

Bence 1940'daki değişim vasıtasıyla Wols'un mecaziden soyut bir aktarıma kaba bir biçimde geçiş stilistik bir değişim olarak görülmemelidir. Daha ziyade önceki çalışmalarında bir özelliği olan farklı biçimlerin düzensizliğidir. İlk dönemlerdeki görüntülerde, bir nesnenin biçimi genellikle bozulmuştu, onun dış hatları diğerleriyle karışmaktaydı ve böylece şekil, ona has özelliği olan farklılığını kaybetmeye başlamaktaydı. Tanımlamayı zor yapan ve bu yüzden de garip olan budur. İlham ne kadar çılgın olursa, varlıklar arasındaki üst üste binmeler de o kadar belirli ve garip olmaktaydı; saçmalık duygusu ne kadar vurgulanmış olursa bağlantı da o kadar çökmekteydi. Parmaktan parmak olmayana geçiş, zaten var olan farklılaştırmama tekniğinin bir uzantısı idi ve bu yüzden de 'diğerlilik' izlenimini geliştiriyordu.

Ne var ki, Wols'un yeni stratejisinin mantığı resimlerinin gerçeklikle olan tüm bağlantılarından sıyrılmaları değildi. Tam aksine, Cassis'deki ve daha sonra da Dieulefit'teki kırsal bölge için sanatçının beslediği şevk ve heyecanı konusunda var olan bilgilerimizden sanatçının doğayla olan ilgi ve alakasının asla o anda olmadığı kadar derinlemesine olmadığı ve bu yüzden çalışmalarının toplam soyutsallığının 'diğerliğine' doğru yöneliyor olduğu çıkarımı yapılabilir. Bu paradoksu çözmede kullanacağımız yolun bir işareti Wols'un bir şiirinde verilmektedir. 1944'de Dieulefit'te yazılmış olan 'At Cassis', bir taraftan, maddi dünyanın abartılı bir övgüsünü yansıtırken:

*Cassis de, çakıllar, balıklar,
Kayalar büyüteç altında*

Denizin ve gökyüzünün tuzu...

Diğer bir taraftan, kapanışta görüldüğü gibi, şunu ima eder:

Büyük gizem

mutlak

X

Tao (. . .)

Her şeyin içine sızan soyut

Bu satırlar Wols'un fiziksel gerçekliğin somut önemsiz detayları için söz konusu olan hayranlığını bunların bir kozmik içerisinde toplanmış olmasının gizemli his ile birleştirebildiğini işaret etmektedir ('mutlak/ X/Tao').

Dolayısıyla olgusal dünyanın soyut çeşitliliğinin soyut teklik ya da birlik ile uyumlu kılındığı bu tür bir sezgi birçok mistikte ortaktır. Buradaki iddia ile ilgili olduğu kadarıyla, çeşitlilik ve birlik arasında ve somut ve soyut arasındaki eşitlemelerin elde edildiğini belirtmek yeterlidir. Mecazi referanslarının eksikliğine rağmen var oluşun toplam sistemi ile bu perspektifte Wols'un 1940 sonrası resimlerinin alakalı olduklarını iddia edebiliriz. Bir süreliğine bu yeni deyim direkt anıştırmadan sakınan bir deyimdir. Bu, anlam ve mananın tüketilmesini ifade etmemektedir, fakat bu olası anlamların sonsuzluğunu onun kapsamasını işaret etmektedir. Kısaca eğer yeni deyim, tanımlanabilir nesnelere açık bağlantılardan yoksunsa, onun yüzen biçimleri ile şekiller arasında sınırsız olası bağlantıları keşfetmek için daha fazla özgürdür. Bu bağlamda, 1940 sonrası strateji 1940 öncesi kafa karıştırıcı metamorfoz (yapısal ve biçimsel değişim) prensibinin mantıksal bir uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Daha sonraki döneme ait resimler birbirleri ile bağlantılı ve sürekli değişen biçimleri işaret eden binlerce şekille dallanıp budaklandıkları için metamorfoz ya da düzensizliği anlatır. Haffmann'ın ifade ettiği gibi Wols melezleme ve metamorfoz stilinden 'benzeşimde bulunan bir dile', yeni ve saf grafik deyimle 'ressama tam özgürlük sağlayan transparan bir söz dizimi' Wolsun oldukça genişlemiş olan ifade biçimlerini kullanmasını mümkün kılan mecazi olamayan deyimle geçmiştir.

Wols'un son dönemlerinde kullandığı stilin görünen dünyanın direk yeniden üretimini reddettiği ifadesi ile tatmin olmamak önemlidir. Onun 'transparan söz dizimi' estetik hijyen için istekle dolu olan soyutçuların çalışmalarında olduğu gibi yalnızca anlamsız bir biçimde kendisi ile ilgili olan bir noktaya gelecek kadar

kendisini gerçeklikten soyutlamaz. Bunun aksine, eğer ki Wols'un sonraki dönem resimlerini soyut olarak adlandıırırsak, bu özün soyutluğu anlamında, doğal olguların çeşitliliğinin temelini oluşturan bütünlüğün kristalleşmesi olarak algılanır. Burada 'nesnenin fiziksel yönlerinden tamamıyla ayrılmış olan fakat yinede bütün bakış açısından onu sınırlamayan biçimlerden' bahseden Paul Klee'nin kastettiğine çok yakın bir noktaya geliriz. Haftmann'ın ifade ettiği gibi; Klee'nin gözleri gerçeğin yüzeyinden içeri sızmış ve nesnelere ve yapılardan doğayı transparan yapan, doğanıninkine benzer biçimlendirici eylemler için insan ruhunu hazırlayan formel kodlardan damıtmıştır. Benim buradaki iddiam Klee'ninkinden daha volatil (oynak) olmasına rağmen Wols'un bakışı aynı ruhla olgusal gerçekliğe sızmış ve ressamının ellerini doğal süreçle uyumluluğu ve onun anlaşılabilirliğini yansıtan ama bunu tam bir taklitçilik biçiminde yapmayan yaratıcılık eylemleri için hazırlar. Burada yeni bir deyim dönüşen şeyler ilkine benzer olan fakat onunla tam bir simetri arz etmeyen doğal biçimlerin diliymiş gibi gözükmektedir. Wols dünyanın edebi çevirisi ile değil ansımlar, bağlantılı anlamlar ve imalar ile uğraşmaktadır. Bu noktada Sartre'nin liderliğini takip edelim ve Chuang-tzu'ya danışalım. Bu Çinli bilgenin Wols'un soyut görüntüleri ile normal doğa arasındaki ilişkiyi anlamamıza yardımcı olabilecek şaşırtıcı kelime oyununa dayalı bir bilmecesi vardır. Chuang-tzu şu hikayeyi anlatır: *'Bir zamanlar, ben, Chuang-tzu, kendimi kelebek olarak hayal ettim. Orada burada mutlu bir biçimde uçan bir kelebek; kim olduğunu bilmeden hayattan zevk alan... Birden bire uyandım ve gerçekte benim Chuang Tzu olduğumu fark ettim. Chuang Tzu kendisinin bir kelebek olduğu rüyasını mı gördü, yoksa kelebek kendisinin CHuang Tzu mu olduğu rüyasını gördü?'* Bu durum iki biçimde görülebilir. Bunlardan birincisi Chuang-tzu' nun bir adam olduğunu ve gerçek dünyada yaşadığını, kelebek olarak söz konusu olan hayatının ise hayal dünyasında gerçekleştiğini ve bir yanılsama olduğunu söylemek. Bir diğeri ise Chuang-tzu' nun gerçekte kelebek gerçekliğinde yaşayan bir kelebek olduğunu, fakat geçici bir süreliğine hayal dünyasında yaşayan bir adama dönüştüğünü söylemektir. İnsanın ve kelebeğin dünyaları olan bu iki dünya tamamıyla karşıt olarak gözükmektedirler. Her birisi gerçek olduğunu iddia edebilir fakat bunu ancak diğerrinin gerçek olmadığı iddiası ile birlikte yapabilir. Ne var ki bu iki dünya tamamen bir birine yabancı değildir: Gerçekte bunlar aralarında hareket eden ortak farkındalık; ki burada bu Chuang-tzu'nun farkındalığıdır, (ister adam ister kelebek olsun, bir biçimde o her zaman Chuang-tzu'dur) dolayısıyla bir arada dururlar. Sonuçta ortaya çıkan şey bu durumu görmenin iki farklı yolu simetrik dengelenmiş olmak kadar birbirleri ile zıtlık içinde değildirlerdir. Her bir dünya gerçekte diğerrinin bir yansımasıdır. Bunları birbirlerinden ayıran fakat aynı zamanda da bir biçimde birbirlerine bağlayan iki

yönlü bir ayna vardır. Bunların ikisi arasında seyahat eden '*farkındalık*' gerçeklikten bir bu biçimde bir de diğer biçimde fayda sağlamayı mümkün kılar ve böylece her bir dünya sırasıyla bir diğerinin hayali (fictional) karşılığı olur.

Bu hikâye Wols'un sanatına aşağıdaki biçimde uygulanabilir. Wols'un ortaya koyduğu görüntülerinin doğaninkilere denk olabileceğinden şüphe etmemizi sağladığı düşünülebilir. Bunlar kesinlikle doğadakilerden farklıdırlar, bu yüzden de aynanın diğer yanında bulunmalıdırlar. Bunlar doğanın imgesidirler (hayali, görüntüsü); ama garipleştirilmiş ve hayalileştirilmiş... Bu bakış açısında, doğa gerçekliktir ve çizilen resimler de bunun hayali versiyonudur; bunlar bir bağlantıyı yansıtırlarken bir taraftan da garip bir biçimde bu bağlantıyı reddeder gözükmedirler. Tezat bakış açısı ele alınması daha zor olan bir bakış açısıdır. Bu birisinin çizimler ve su bazlı boyalarla çok fazla vaki geçirmesini ve çerçeve ile sınırlı görüntülere kendisini çok fazla vermesini (kaptırmasını) gerektirir. Resimsel gerçekliğin içerisine o kadar girer ki doğal dünya onun için tüm geçerliliğini kaybeder, hayali bir dünya; sanatın gerçekliği yanında ikincil öneme haiz bir biçim, bir metafor olur. Kendi yaratıcı çalışmalarına kendilerini tamamiyle kaptırmış olan sanatçıların önem verilen noktayı bu biçimde kaydırma eğiliminde olabileceklerini ve dünyayı ikincil bir yankı olarak görürken kendi çalışmalarını temel kaynak olarak görme eğiliminde olabilecekleri tasavvur edilebilir.

Wols'u bu ikinci bakış açısıyla okuma (anlama) işi, devam ettirilmesi zor bir şeydir. Kullanılabilir ve açıklayıcı bir sentez olarak üçüncü bir yol önereceğim. Bunlarının ikisinin ortasında bir yolda durmaya çalışalım. Ne bir resme hayal ürünü bir metafor olarak bakarken gerçeklik dünyasında olmama, ne de doğaya bir serap olarak bakarken de resmin içinde olmama. Fakat bunların ikisinin arasındaki dar alanda; her iki dünyayı ayıran ve bağlayan cam aynanın içinde... Bu benim görüntünün transparanlığı olarak adlandırdığım şeyi yaşamak, ve artistik ile olgusal gerçekliğin karşılıklı aydınlatmasını anlamaktır. Bu noktaya başka bir açıdan yaklaşayım.

Wols'un son dönem görüntülerinin realistik bir gözlemcisi, bunların temsil etme girişimleri olduklarını iddia etmektedir. Onları, bazı yorumcuların yaptıkları gibi hayvanlar ve bitkiler krallığının edebi görünümüleri olara görmek caziptir. Kendisini bu işe vermiş olan bir araştırmacının Wols'un benzeşmesini gerçek nerofizyoloji sisteminin mikrogramlarında, çok küçük deniz canlılarında ve benzeri şeylerde bulabilir. Farklı bir gözlemci, yaklaşımında edebi olmayabilir ve Wols'un resimlerini

metaforik biçimlerde anlamlandırmaya çalışabilir. Bu durumda bu bitki ve hayvanlar dünyasındaki dokungaçlar ve sporlar, mesajları en iyi bir biçimde hareket ve dönüşümün soyut isimleri ile ortaya konulabilen mecaz diskorstaki unsurlar olurlar. Wols karıştırma, dönme, kıvrılma, açılma, çoğalma, bağlanma, kirlenme ve benzeri kavramların görsel denkliklerini sunmaktadır. Bunların insan duyarlılığına, onun psişik ve fizyolojik heyecanlarına ve ritimlerine karşılık gelmeleri olasılıktan uzak gözükmemektedir ve bu yüzden de kâğıttaki çizgileri dölleme ve büyümenin süreçlerinin ifadeleri olarak okumak da olası gözükmemektedir. Bu yorumlamada resimler yaratıcılığın kendisinin görüntüleri ve varlıklarını borçlu oldukları yaratıcı hareketlerin temsilleri olurlar; yaratıcı sürecin görüntüleri olarak, kendi yaratılışlarının şahitliğini yaparlar.

Gerçek sarmaşıklar veya antenler ya da metaforik heyecanlar ve dölleme, bunların hepsi gerçekle mecaziyi tezatlar olarak gören kişinin alternatif okuma biçimleri olabilir. Fakat benim Chuang-Tzu'nun paradoksuna bir cevap olarak önermiş olduğuma benzer bir yaklaşım, üçüncü bir alternatif yaklaşım olabilir. Eğer Chuang-tzu kendisini aynı zamanlı olarak hem insan hem de kelebek, hem hayal gören hem de hayalde görülen gerçek ve hayali, gerçeklikte aynı anda var olan olarak görseydi bu durumda buna benzer bir biçimde Wols'un son dönem resimlerini de her iki alternatifte zihnimizdeyken görmek ve görüntüleri hem gerçek ifadeler hem de metaforik imalar olarak algılamak mümkün olacaktı. Bunu böyle yapmak görüntüyle gerçeği mecaziden ayıran aynanın bir ya da diğer tarafından şahit olmayı değil fakat ayna camının içinden şahit olmayı gerektirir; yani görüntünün sabit bir biçimde hem içsel ifade hem de sembolik öneri olduğu dar transparanlık bandında.

Birbiriyle çelişki içerisindeki pozisyonlara karşı bu türden bir açıklık tavrı en canlandırıcı ve harekete geçirici olabilir ve birçok sanat biçimiyle bağlantılı olarak faydalı olacak biçimde adapte edilebilir. Bu özellikle Wols'un çalışmaları için uygundur. Aslında bu, seçim yapmayı bertaraf etmenin ve böylece resmi ya bir şey ya da başka bir şey olarak görme tecrübesini azaltmanın bir yoludur. Her iki biçime de sahiptir, bir Janus-benzeri perspektif ikilemesidir (belki de burada Wols'un Janus'un figürlerinin bir iki resmini söylemeye gerek vardır). Fakat benim burada önerdiğim şey kolay bir seçenek değildir. Aynı zamanda alternatif okumaları birlikte kullanmak, parmak ve parmak olmayanı aynı zamanda var olanlar olarak algılamak kolay değildir. Wols'un transparan ifadelerinin okuyucuları olarak, söz konusu bir biçimi hem kendisi hem de kendisi olmayan olarak, tek bir varlık ve hayali rollerin bir sağanağı olarak algılamalıyız. Gerçekten bir sağanak; şeklin kendisinden de başka

bir şey olması, onun tek değil birçok başka anlamı olduğu manasına gelmektedir. Gerçekle mecazi arasında transparan aralıkta görüntüyü tuttuğumuzda ortaya çıkan heyecan Andre Breton' un çarpınmalı güzellik '*kuşu elinde tutarken aynı zamanda da onun uzaklaştığını hissetmek*' tecrübesinde atfettiği heyecandan farklı değildir. Resim tek bir gerçek anlama bağlanırken onun binlerce metaforun da yaratıcısı olma potansiyeli de belirtilmektedir.

Unutulmamalıdır ki Wols son dönem çalışmalarına nadiren isimler verirdi. Şu anda elimizde olan isimlerden çoğu Grethy Wols ve Henri-Perre Roche tarafından verilmiştir. Çok sayıdaki çalışma içinde ayrı öğeleri ayırmanın bir yolu olarak, bu yapılması aptalca olmayan bir şeydi, *İsimsiz* ya da *Kompozisyon* gibi tarafsız formülasyonlar belirli bir görüntüyü tanımlamak isteyen birisine bir fayda sağlamaz. Sözel adlandırmalar genellikle açıkça görülmektedirler: *La Grande Barriere qui brille*, *Le Sanglier fou*, *Ville sur pilotis*. Bir sergi kataloğunda bu türden isimleri okursak, doğal olarak bir bariyer, bir erkek domuz, direkler üzerine kurulu bir kasaba arar ve görmeyi bekleriz. Eğer gerçekten görmek istiyorsak kesinlikle bu şeyleri de görürüz. Fakat yalnızca bu şeyleri görürsek, Wols'un esas anlatmak istediğini kaçıırız. Wols kalemini kağıdın üzerine koyduğunda belki de aklında olan şey bir hayvan ya da bir kasaba olabilirdi, açıkça görünen bir nesne olabilirdi. Fakat bence çok nadiren onun global arzusunun odağı bu nesne idi.

Sanırım anlatmak istediğim şey netleşmeye başlıyor. Bu Wols'un ilk başlardaki bir şeyleri referans alan stilinden kurtulduğunda, Rene Guilly'nin ifadesi ile onun çizim tarzı 'tükenmez tasvir' oldu. Daha sonraki çizimleri birbiri üstüne binmiş çok sayıda şekil ile doludur, mecazi imanın bir hızla çoğalmasında. Wols bir keresinde şöyle yazmıştı 'kelimeler bukalemunlardır': onun çizimlerinde anlamlı çizgi, sonsuz varyasyon ve esneklik yaratmaya muktedir bir bukalemun gibidir.

Zaman zaman bu etki ezici bir hal almıştır. Yapı ve biçim değiştirme (metamorfoz) aynı türden dölleyici her şeyden anarşik bir biçimde bağımsız olarak hayvan, mineral ve bitki krallıklarını birbirlerinden ayıran sınırlar boyunca deli gibi koşuşturuyorlar gibi. Sartre Wols'un yaratıcılığının kanunundan 'çapraz doğrulama' olarak bahsettiğinde, kahramanın fark edilmez bir biçimde insan, köpek balığı, böcek ya da bitki olduğu Lautréamont'un *Les Chants de Maldoror*'undaki birbirini takip eden melezleşmeleri bize hatırlatmaktadır. İlk başta şaşırtıcı gibi gözükse de Sartre geçerli olduğu düşünülen bir sonuca ulaşır. Resim alanındaki sürekli değişim prensibi radikal belirsizlik hissine katkıda bulunur: 'İma hiçbir zaman kendisini anlam

düzeyine doğru yukarı çıkaramaz; bunun aksine, aşağıya doğru dalışa geçer ve algılayamadığım bir biçimde çoklu anlamlar olarak ortaya çıkarlar'. Bu bakış açısından Wols'un sanatının yönlendirici prensibi belirsizlik prensibi olarak ortaya çıkar. Anlamsal içeriğin benzerliğine rağmen –ya da daha ziyade, bizim isimsiz biçimlere etiketler yapıştırmamız veya her bir çizimi ayrı bir bireysel ifade olarak tanımlamak için bu türden bir içerik çıkarma eğiliminde olmamıza rağmen– Wols'un görüntüleri gerçeğin tek bir boyuta indirgemek anlamına gelmeyen genel bir projedeki bir çok dürtüsü olarak görülebilir ve metaforik imaya referansta bulunarak ayırt edilemeyen belirsiz bütünü teke indirgeyemeyeceğimiz konusunda bizim dikkatimizi çeker. Wols'un en nihayetinde farkına vardığı şey nesnelere isim verilmemesi gerektiğidir. Onun için isimlendirmek, tanımlamak izole etmek ve kısıtlamaktır. Wols'un Taoism'e karşı bilinen ilgisini ciddiye almak doğru ise, şu çıkarımda bulunulabilir; tamamıyla gariplikle dolu, hayali, kısıtlanamayan biçimlerlerle dolu son dönem resimlerinin – Sartre'nin ifadesi ile 'isimlendirilemeyen şeyler' in – amacı bir ve bir çok şeyin sentezi ile benim transparan kategorimin bile ötesine geçen bir şeyi ifade etmektir. Wols'un çizmeye çalıştığı şey ve bizim tek bir çizimmiş gibi değil de bir bütünsel çalışmamış gibi düşünmemizi sağlamaya çalıştığı şeyin kendisi, isimlendirilemezdir; 'mutlak/X/Tao', bir tek şey değil her şey olan şeydir.

Wols'un en fazla iltifatta bulunduğu Doğu kültürüne ait kitap olan Lao Tzu'nun *Tao te ching'* ine bir bakış, bize Taoist fikirlerin sanatçıya ne kadar çekici geldiğini gösterecektir. Bu çalışmanın ilk satırları biraz önce ele almış olduğum isimlendirmeme düsturunu teyit etmektedir:

Söylenebilme yolu

Sabit yol değildir;

İsimlendirilebilen isim

Sürekli isim değildir

Lao Tzu tüm varoluşun temelinde yatan prensibin, 'yol' ya da 'Tao', insani isimlendirmeye ve tanımlamaya direnç gösterdiğini söylemektedir. Onu ortaya koymaya çalışmak için onu belirli bir formülasyona oturtmaktan daha ziyade onun geniş genel heyecanlarını taklit (mimik) etmek gereklidir. Temel gerçek tek bir formüle indirgenemez:

Buna şekli olmayan şekil denir,

Maddesi olmayan görüntü

Son dönemlerdeki Wols'un çizmeye çalıştığı şey şekilsiz şekil, maddesiz görüntü değımlidir? Kalemını çizgileri ve noktaları vasıtasıyla bunların hepsini bir araya toplayan onların ayrılıklarını birleştiren ve yüce bir bütünlükte onları birleştiren bölünmezlik ve bütünlük hissini vermeye çalışmıyor muydu? Çoklu değırlilik, çoklu figürasyon, metaforik üretkenlik – Wols'un sanatının ana özellikleri sınırları olmayan bir farklılaşmama ve bütünlük içerisinde birleşir.

Wols'un bu bakış açısının avantajı, bir sanatçı olarak onun ne olduğunun iki farklı ve iyi oturtulmuş kritik fikrini birbirleriyle uzlaştırmasıdır. Bunlardan ilk karşılaştığımız: Wols, doğanın yaradılışına benzer bir şey açıklıyordu. İkinci fikir daha da dramatiktir ve önemli bir mit (efsane) gibi olmuştur: Wols, kendi kişisel duyarlılığını ifade ediyordu ve bunu da ona acı vermeyen biçimlerde yapıyordu. Şimdi bir noktaya kadar bu iki fikirden her birisi uygundur, fakat her ikisi de Wols'un tüm bakışını kapsayamamaktadır. Sanırım aşırı düzeydeki kişiye bağılı keder ile aşırı mistik sevinç arasında bir denge kurmalıyız. Reddedilemez bir biçimde, Wols ızdırap çekmişti, çalışmalarının çoğunda kederi hissedimiz (özellikle son dönem yağlı boyalarda). Haftman'ın 'onun resimlerinin her birisi heyecanlı ve yaralı bir canlılığın dışa atılması ve onun fiziksel hayat enerjisini tükettiği' şeklindeki iddiasında haklılık payı vardır. Bu zahmetli çalışmaları yaparken kendisini tüm gerçekliğin dönüşmüş olduğu fosforlu noktada yakıp tüketen Antonin Artaud ile Wols'un aynı düzeyde lanetli olduğu görüşüdür. Diğer bir taraftan ise, Wols'un kendi kendini tahrip etmesinin pozitif karşılığı onun mistik algılaması olan negatif güdüye karşı bir tepki olduğu düşünülebilir. Diğer bir anlamda Wols kendi kendini tahrip eden bir sarhoş değil ama herhangi bir kuşatılmışlık ya da acı algılaması olmaksızın onlarla ilişki kurarak taşları seven ve doğal süreçlere saygı duyan bir adamdır. Bunu sanatçı kendisine yarı şaka biçiminde bir aforizma ile işaret eder: '*Fakat Wols samimi bir biçimde bizi çevreleyen maddeye düşkündür*'. Ve yalnız Robinson bir keresinde Wols'un ona işaret ettiği kaldırımdaki bir çatlak ve bir doğal biçim olarak onun güzelliğinden şevkle bahsetmesi ile ilişki kurarak şunu söyler: 'Bu çatlak yaşayan bir şeydir. O büyüyecek ve her gün bir çiçek gibi değışecektir. Bu bizim hiçbirimizin gerçekten anlayamadığı bir şey tarafından yaratılmıştır; doğanın inanılmaz gücü tarafından. Çatlak gerçekten güzeldir çünkü gerçek olan tek gerçeklik tarafından yaratılmıştır; sizin ve benim çok ötemizde olan bir güç tarafından. Bu ifade Haftmann'ın edebi ifadelerle acı çeken vücudun berbat parçalanmaları, yırtılmış vajinaları, kanayan yaralarında ifade ettiği Wols'un son dönem çalışmalarına taze bir

ışık tutar. Bu Wols'u yorumlamamızın en azından uç noktalar arasında gidip geldiğini ve nesnelerin farklı bakış açılarından farklı görülebileceğini ortaya koyar.

Son analizde, Wols'u ya ekspresyonist kederli-ressam ya da romantik doğa mistiği olarak etiketlendirmek vasıtasıyla sınırlamanın yetersiz olduğu görülmektedir. Bu iki uç nokta, farklı zamanlarda onun resimlerine hükmetmiştir. Teoride onun resimlerini 'karamsar (karanlık)' ve 'güneşli' başlıkları altında ikiye ayırmak bu geniş ayrımı yansıtmak için uygun gözükmemektedir. Ne var ki, Wols'un en son ideali mükemmel bir denge duruşu olurdu, bu onun keder ve aşırı mutluluk, karanlık ve ışık zıtlığının sınırını geçmesine olanak tanıyan bir duruş. Buraya onun Taoist denge doktrinini tam olarak ifade eden aforizmalarından birisi tarafından getirildim:

Sıfır pozisyonu

Tek doğru pozisyondur

Ve başarması en zor olandır.

Lao Tzu', hiç kimsenin Tao'nun arkasında koşturarak ona yetişemeyeceğinde ısrarcıdır. 'Durağanlık' ve 'boşluk' orada burada dolaşmadan birisinin tüm dünyayı bilebileceği geliştirilmesi gereken erdemlerdir. Sakin bir ilgisizlik tavsiye edilir ya da daha ziyade, rakip dürtülerin mükemmel bir sentezi... Bu aynanın ortası pozisyonudur. Yani, zıtlıkların uzlaştığı, -teklik ve farklılık arz etmeyişi, gerçek ve hayali, ifade edilen ve edilmeyen, mükemmel ve berbat, zafer ve umutsuzluk- tüm bakış açılarına tarafsız olan bir bakış açısı Chuang-tzu'nun tavsiye ettiği pozisyon; "bu" ve "şu" arasında artık bir ayrım olmadığı zamandır ve Tao'nun sabit noktasıdır. Benzer biçimde Wols da zıt pozisyonları aşmak istemiştir. Tao onun içinde hareket ettikçe paslanmış kaleminin, onun hareketlerini kaydetmesine izin vermiştir ve ne bir şeye alaka kuran ne de boş kalan; onu zorlamadan ve hatta anlamaya bile çalışmadan esinlenmeye teslim olan biçimler yaratmıştır.

Anlamaya çalışmak boşuna

Benim mürekkeğim donmuştur

Aylardan Şubat

Hiçbir şey faydasız –hiçbir şey faydalı

Bu yüzden belki de Wols'un çalışmalarını sıfır pozisyonundan görmeliyiz. Orada en fazla anlamı yaratan onun belirsizliğidir ve şu biçimde yeniden ifade

edebileceğim onun '*hiçbir şey sanattır – hiçbir şey sanat değildir*' mesajı, kendimizi alıştırabileceğimiz en derin mesajdır.

Roger Cardinal

EK – 3

FINGERS AND NON FINGERS

Wols ile '45 de kel, elinde bir şişe ve bir dilenci çantası olan bir adam olarak karşılaştım. Çantada dünya, onun endişesi, şişede ise ölümü vardı. Eskiden yakışıklıysa bile artık değildi: gözlerinde gençliğin hüznü olmayan 50 yaşında gibi gösteren 33 yaşında bir adamdı. Başta kendisi olmak üzere herkes onun yaşlanmış bir vücuda sahip olduğunu düşünebilirdi. Sınırlarını vurgulamak için birkaç kez şikâyette bulunur bir havası olmadan bana bunu ifade etmişti. Birkaç projesi vardı; her an durmadan sonu gelmez bir biçimde kendisini yenileyen bir adamdı. Bir seferde her şeyi söylerdi ve tekrar bir kez daha her şeyi: başka bir biçimde.

Kendilerini tekrarlamadan yenileyen

Limanın küçük dalgaları

Gibi

Onun hayatı, her birisi dünyayı yansıtan dizilmiş tomurcuklardan oluşmuş bir gül bahçesi idi; hiçbir zarar vermeden tomurcukları dizide tutan ip herhangi bir yerinden kesilebilirdi. Bu onun söylediği şey idi. Doğrusu bence o kendisini öldürmek olan tek kısa dönemli bir projeye kendisini vermişti, çünkü kişisel yok olma olmaksızın herhangi bir ifadenin mümkün olmadığına kendisini inandırmıştı. Şişe çok erken dönemlerde resimlerinde gözükmeye başlamıştır. Bununla övünmemektedir. Hastalık ve fakirlik, acılara dayanma ve gönüllülük ona çok yabancı şeylerdi. Perişanlıklarını hakir bile görmemektedir. Onları tartıştı – belki nadiren ama uzak durarak değil ve kesin bir ortaklık bakışı ile. Onları normal ve onlardan bahsedildiğinde önemsiz bulduğunu söylemek doğrudur. Onun gerçek ızdırapları derinlerde bir yerlerde yatmaktaydı.

Bizim türümüze ait olduğu gerçeğin üstesinden gelememekteydi: “Ben bir erkek ve kadının oğluyum ya da bana öğle söylendi.” Kendi türünden olanlara şüpheyle yaklaştı ve daha ziyade köpeğini tercih etti. İlk başlarda buna karşı ilgisiz değildik ama sonra olaylar geliştikçe bir şeyler kayboldu. Kendi alışılmış tarzıyla bizim “yaptıklarımız” olarak adlandırdığı çılgın aktivizme kendimizi bırakmamızın sebebini unuttuk. Yanı başındaki insanlar ona o kadar yabancı kaldılar ki onların çığlıklarına rağmen aralarında çalışabilirdi. Mercanlar arasında mercanlar, yatağında yatar, gözlerini kapatırdı, resimler “sağ gözünde toplanırdı”. Kalabalıkları hayvan

kolonileri gibi çizilmemekteydi: insanlar bir birlerine dokunur, belki bir birlerini hissederek, kesinlikle bir birlerini görmez ya da konuşmazlar, her birisi yalnızlığın içine çekilmiştir. Bizi gücendirmek için dünyadaki her türlü sebebe sahiptir: Naziler onu dışa itmişlerdir, İspanyol faşistler onu hapse atmışlar, onu ülkeden sürmüşler, Fransız Cumhuriyeti onu gözaltında tutmuştur. Bunlarla ilgili tek bir kelime bile söylememiştir ve hatta onun bunları düşündüğünü bile sanmıyorum. Onu ilgilendiren şeyler bizim “yaptıklarımızdı”. Sıcaklığı olmayan cömert, ilgisiz fakat dikkat eden, bu dilenci prens gece gündüz kendi intiharın peşinden gitmiştir. Sonunda, arkadaşları akşamları onu Rhumerie Martiniquaise taşımak ve gecenin bir yarısında da geri getirmek zorunda kalmışlardır; her gün biraz daha ölü ve biraz daha hayalci. Neden olmasın? Bu yaşamak.

Klee için dünya bitim tükenmez olarak yapılmıştır, Wols için ise o içindeyken yapılmıştır. Klee, aktif “olmanın hesaplayıcısı” kendisine oldukça uzaktır, kendisi bile ‘*diğerdir*’. Wols kendisi ızdırap çeker, en derin kendisinde bile kendisinden başka. Wols’un oluşu onun diğer oluşudur; dışarıdan gelen şeyler içeriden gelenlerle aynı orantıdadır. Bir keresinde bana şu ifadede bulunmuştur: “*nesnelere... bana dokunur, bu katlanılmaz. Onlarla temasta bulunmaktan korkuyorum.*” Bu kelimelerin burada ne anlama geldikleri benim için hemen hemen hiçbir fark yaratmaz. Onun anlatmak istediği nesnelere ona dokunduğu çünkü onun kendi dokunmasının onların üstüne değmesinden korktuğu dur. Onlar onun için onun dışındadırlar, onları görmek kendisini hayal etmektir, onu hipnoz ederler; deniz yosunu ve kırkayak onun kendi doğasını yansıtır, ağaç kabuğunun boğumlarında, duvarın çatlaklarında kendisini çözümler; kökler, sarmaşıklar, doku boşlukları, çoğalan virüsler, kadının kıllı cildi, erkek mantarın şişmiş gevşekliği onunla uzlaşır: onlarda o kendisini bulur. Diğer taraftan, gözleri kapalı, gecesinin içine çekilmiş bir biçimde dünyada olmanın evrensel korkusunu hisseder; bir taş üzerindeki siğilin rezil ortaya çıkışını, varlıklarının imkânsız reddince çiçeklere sebep olunan larva biçimindeki hayvan ve bitkilerin somurtkanlığını, her şey onun gölgeyle kapatılmış retinasında belirir. Sadece bir olan iki yol: büyülenme (cezbedilme), otomatizm (otomatik oluş). Otomatik yazımının bir ürünleri olarak gözüküklerinde dışsal nesnelere büyülenebilir; onun otomatikleşmesi yalnızca ona kendilerini dışsal nesnelere verdiklerinde kendi ürünleri için olan büyülenmiş dikkatidir.

I-P Sartre, extracts from 'Fingers and Non-fingers'

KÜÇÜK KAĞITLAR ÜZERİNE ÇALIŞMALAR

Wols ironik bir sevgiyle “küçük kağıt parçacıklarından bahseder”. Felaketimsi hayatından geriye kalan bir çok çizimler ve su renkleri ile yapılmış olan boyamalar, ayrıca kağıt parçacıkları üzerine yazmış olduğu aforistik (vecize kabilinden) ifadeler kadar meditasyonlarıdır. Yazılmış olanlarla çizilmiş olanlar arasında her bir sanatçı jenerasyonu ile yeniden doğan bir mizaç söz konusudur. Bu türden mizaçlar için çizim ve yazı bir birleri ile bütünleşir. Uyarlamalarını ister sembollere dönüştürsün, ister esinlenen bir soyutluğun şiddetli arzusu ile çizsin ya da kısa şiirsel ifadelerle anlatsın, bir fark yaratmamış; gerçek içsel monolog asla kesintiye uğratılmamıştır.

Wols’un kendilerini var oluşçu olarak gören farklı sanatçı guruplarının kısa bir süreliğine standart bir modeli olması gariptir. Bunların isyanı formel Fransız resim yapma geleneğini reddetme üzerine odaklanmıştır ve daha ziyadesiyle 19 yüzyıldan miras alınan anti-sanat geleneğini düşüncesizce genişletme üzerine odaklanmıştır. Bir keresinde Avrupa’yı saran yeni bir ruh hali için peintres maudits (lanetli ressam) ve ideolojistler olmuşlardır. O zaman bile, Wols’un yoğun küçük kağıt parçacıkları anakronistik (anachronistic) olarak görülmüştür. Onun sevdiği şey yalnızlık ve kapanmaydı. İformel retoriğin abartılması ve tiz tonu hayattayken sürekli olarak ifade ettiği gibi Wols için yabancıydı.

Wols Paris’e vardığında, sanatın yolunu açmak ve sanatı kutsamak için mücadele veren, sürrealistlerin içine düştü. Sırtını Almanya’ya dönmüş olan genç bir Alman için bunların değerleri, özellikle edebi değerleri, cazip gözükmekteydi. Novalis, Poe, Baudelaire ve Rimbaud onun ilahlarıydılar. Bu edebi öncüler ortak bir şeye sahiptiler: Karışık (girift) ilişkileri olan içgüdüsel bir evrene inanma arzusu.

Baudelaire Swedenborg’un çok eski ifadelerle anlattığı benzerlikler teorisini bir kenara fırlatıp atmadan çok önce, ressam ve şairler çabalarının gizli ilişkileri ortaya çıkarmanın kutsal bir mücadelesi olduğuna inanmaya başlamıştı. Onun seçilmiş öncüleri gibi, Wols da kendi varlığını bu geniş ilişkiler ağının işaretlerinin algılanmasının ciddi bir hazırlığı olarak görmekteydi. Eğer ki, gerçek tecrübe ile her şeyin uyumlu (benzer) olduğu ve tüm hayatı motive eden bir kozmik uyum olduğu ortaya koyulabilirse bu durumda sanatçının pozisyonu kabul edilebilir. Aksi takdirde yalnızca sanat vardır.

Wols ve başlangıç bütünlüğü için var olan tüm bu uyumlu özlem de, Baudelaire ve Rimbaud gibi, grotesk ve canavarımsı iki farklı melodinin birleşimi olarak iyi anlamıştı. Savaş öncesi yılların tırmanışta olan korkularına karşı duyarlıydı. Onun kale burçlarından, güçlendirilmiş olan yerlerden ve suçluların tutulduğu yerlerden bahsettiği resimlerinde bu korkular ifadelerini bulmuşturlar. Kamplarda ve daha sonrada Midi'de duvarlı şehirleri ve mavi gökyüzlerini hayal etmiştir. Fakat bu surlarla çevrilmiş alanların içinde bol miktarda korkuların olduğunun imaları vardır. İşkenceye maruz bırakılmış ve asılmış figürler hiyeroglifler ve belirgin endişe ile güçlendirilmiştir.

Hala içinde Wols'un elinin tekrar tekrar bütüne ait parçalarının ifadesini aradığı sayısız huzursuz çizimler vardır. Bu oldukça soyutsal ifadeler, kendilerini yumaklar halinde yuvarlayan incecik hatları ile çekirdekleri, yumruları, hayat veren merkezleri şaşmaz bir biçimde ifade etmektedir. (Klee her bir tohumun bir kozmos olduğunu söylemektedir). Çizimlerinde Wols kendisini ortaya koyduğunda ortaya koyma anını özenle ifade etmiştir. Onun Spinozan panteizmi (tüm tanrıçılık) yazılarında o kadar kolay biçimde fark edilir ki, çizimlerinde onu konsantre enerjinin görülebilir olduğu çok küçüklüğün alanına götürür. Bekli de umutsuzluktan kaynaklanan biraz ironik bir vurgu ile "fakat" diye ifade etmiştir, "Wols samimi bir biçimde bizi çevreleyen maddeye düşkündür".

Wols'un hayatının son on yılı zordur ve bazen de kabusumsudur. Midi'de köyde, kendi içindeki diğer insanlara karşı nefretine destek bulmuş gibi gözükmektedir. Doğal ortam onun bu yabancılaşmasını (ruhsal hastalığını) biraz rahatlatmıştır. Büyük bir kolaylıkla onu doğal olmayan bir biçimde ziyaret eden hayvani bitki ve mineral düşünceleri çizmiştir. Büyük oranda Arshile Gorky gibi hemen hemen aynı zamanda ayakları altındaki dünya ile evinde içsel bakışlarını çimene yöneltti. Wols için şehirler kirlenmiş olarak ve derin bir biçimde rahatsız edici olarak gözükmekteydi. 19. Yüzyıl romantizmi ile dolu bir trans anında şunları yazmıştır:

"Hayal ettiğim her şey çizmeye cesaret edemediğim geniş şehir kenarı yerleşim yerleri ve caddeleri ile çok büyük ve çok güzel bir şehirde olmaktadır."

Bunu okuyan birisi bu şehrin insan varlığından mahrum olduğu izlenimini edinebilir. Kalabalıkları ile birlikte bir şehir genellikle şairler ve romantik zamanlar

için eski bir problemdir. Bu konu üzerinde 18. Yüzyıldan günümüze kadar bu konuyla ilgilenmeyi bırakmamış olmalarına karşın, onunla uzlaşmamışlardır. Nazi Almanyası'ndan kaçan, sığınmacı olan diğer bir Alman da Paris'e gelmiştir ve bu konu üzerinde uzun ve düşünülmüş bir yazı yazmıştır. Walter Benjamin'in çalışması aynı zamanda bir 'şehir boş gezeni' üzerinedir. Benjamin keskin bir biçimde kalabalıkların arasında sıkışmış olan şehre bağımlı sanatçıyı ayırt etmektedir. Ve Wols, belki de bilinçsiz olarak, Benjamin'in – E.A.T den- ortaya koyduğu gelenekleri yansıtmaktadır. Hoffmann'ın kalabalık algılaması Edgar Allen Poe'nun çetelerin arasında sınırları harap olmuş yürüyüşçüsünün izole edilmiş üst kattaki odasından gördüğü gibidir. Wols Poe'nun tanımlamış olduğu parya (toplum dışına itilmiş kişi) olarak kendisini algılıyor gibi gözükmektedir:

“Resim yapsın ya da yapmasın

Wols umursamamaktadır

Fakat onun E. Poe' nun kalabalıklar arasındaki adamı gibi yürüyor olabilmesi ilginçtir

Ve bazen

Bir içki için dilenir

Haydutlar konforlu bir biçimde literatürü

Ve bifeği solurken.”

Burada da diğer yerlerde olduğu gibi Wols kendisinden üçüncü bir şahıs gibi bahsetmektedir. Çılgınlık ya da yüce bir yalnızlık? Sartre muhtemelen bu duruma: yabancılaşma (sapkınlık) adını verirdi. Benjamin, Baudelaire, *boş gezen*, 'in kalabalıktan farklı bir adam olduğu gerçeğini fark etmiştir; büyük, güzel ve bilinmeyen şehirleri hayal edebilen modern bir insan; fakat kendisini acı bir biçimde diğerlerinde, kalabalıkta fark etmekle sınırlanmış bir adam. Belki de aşırı bir biçimde rahatsız olan bu modern adam, ki bu adam Wols'tur, Sartre de tam olarak kendisini ifade edebilen anlayışlı bir yorumlayıcı (çevirmen) bulabilmiştir, çünkü o tam bir Baudelairean prototipi idi.

Savaştan sonra tekrar Paris'e gelen Wols düşünse geçti. Fakat bu çok iyi bilinen şehrin gürültüsü patırtısı Wols'un en somut ifadelerini boyaması bağlamında bir takım gizli amaçlara hizmet etmiş olmalıydı. Yağlı boya tablolarında, asla çok büyük olmayan, *matiere* ona gücünü vermiştir. Onun ifade ettiği sargı güçleri, genellikle bir merkez etrafında sarmalanmıştır, ölçülemez bir yoğunluk kazanmıştır. O, Swedenborg'dan itibaren mistiklerin (kendilerini dünyadan soyutlamışlar)

kendilerini en huzurlu hissettikleri soyutluğun içine oldukça serbest bir biçimde girmiştir. Onun tanrısal mavisi, Poe-tipi soyutlaması tamamıyla ikna ediciydi.

“Eğer içinde onun bir parçası yoksa nasıl olurda insanoğlu herhangi bir şey için bir hisse sahip olabilir? Anlayacağım her şey organik olarak benim içimde gelişmelidir; ve öğreniliyor gibi gözükken her şey yalnızca bir tür beslenme, organizmaya bir teşvik. “

Novalis

DORE ASHTON

EK – 5

AFORİZMALARINDAN ÖRNEKLER

Kayalar – kırılğanlıklarına rağmen
ne kadar kırılğan olduğumuzu öğretebilirler.

...

Öncelikle, eğer insan
gerçekten kendisiyle ilgileniyorsa
soruya verdiği cevaplarını biçimlendirmelidir
ben bir kap mıyım,
bir huni mi
bir çeşme mi?
ya da hiçbir şey mi?

...

Şeylerin altındakine bakmak sadece bir tek şeyi görmektir.
Bakmak biricik olanı görmektir.

...

Hayvanların sadece birkaç gizli güdüsü vardır
Devekuşu insandan daha hızlı koşar
Bir böcek duvara karşı döndüğünde ezemez
bir uçak gibi dağlara dokunamaz
ağaçların sağlam bir kalbi vardır
burada iyi mimari var
kuşlar şarkı söyler ve uçar
zerafet ve zevkle
daha fazla gürültü olmadan
kelebek bir günlük güzelliğinden memnundur
termitlerin yuvaları saf ve devasa yapıdadır
büyük şehirlerimizin kötü tadı olmadan
hayvanların, bitkilerin ve taşların nefretinin

kini olmaz ve doğaldır,
bizim gibi yapmacık ve zorlama değildir...
(bir hayvan ne olduğunu bilmediği şeyi aşağılamaz)

...

Eğer şeylerin altındaki görebilirsen sendeki benin tek ve aynısını farkedeceksin.
Fakat bu, buradakini görmeye yeter mi?
Hissetmek için, sevmek için.

...

Güzeli bilmek için çirkini bilmek gerekir

...

Cehennem çukurundan korkmak sonsuzluktan korkmak;
ölümden korkmak
doğumdan korkmaktır.

...

Eğer tek ve yüce, üstün ilkeyi hissederse en aptal insan bile her şeyi gücü yettiğince
anlayabilir. Bir aptal bile en iyi müzisyen olabilir.

...

Dünyadaki her şey bir şey gösterir
en rahatsız edici şey insandır.

...

Sabır ve umut hemen hemen aynı şeydir.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali; "21. Yüzyılın Eşiğinde", **Toplumbilim Dergisi** Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran 1996, Sayı:4

ARAL, Cihat; "Sanatçının İçsel Duyarlılığı ve Sezgileri ya da Sanatta Biçim-İçerik Sorunu", **Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, 2002 Kasım/Aralık, Sayı 2

BARAZ, Yahşi; "Rothko Şapel", **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, 2003 Aralık, Sayı 14

BELGİN, Tayfun; **Kunst Des Informal Malerei und Skulptur nach 1952**, Wienand, Germany

BEYKAL, Canan, "Duchamp Sonrası Sanat", **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, 2004 Mart, Sayı 3/17

BOZKURT, Nejat; **20. Yüzyıl Düşünce Akımları**, Sarmal Yay., İstanbul/1995

CHARLES, Daniel; "John Cage ile Söyleşi", **Sanat Dünyamız**, YKY., Sayı:67, 1998

CLAUDON, Francis; **Romantizm**, Çev: Özdemir İNCE ve İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İst./ 1988

COGITO, Yüz Yılın Psikanalizi, Sayı:9, 1996

ECO, Umberto; **Açık Yapıt**, Kabalcı Yay., İstanbul/1992, Çev: Yakup ŞAHAN

ERGÜVEN, Mehmet; "Biçim ve Oluş", **Sanat Dünyamız Dergisi**, YKY, Sayı: 67, 1998

ERHAT, Azra; **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kit., İst./1989

EROĞLU, Özkan; "**Dışavurum, Soyut ve Özdemir Altan**", Konferansı Metni, 28 Mart 1988, Beyoğlu Emlak Bankası Sanat Galerisi

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat ÇAPAN, De Yayınevi, 1968

GENÇ, Adem; "Yeni Soyutun Reddiyeleri", **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, 2004 Şubat, Sayı 2

GENÇ, Adem; "Makina Uygarlığı ve Plastik Sanatlar", **Çağdaş Teknoloji ve Sanat**, Hacettepe Üniv. GSF. Yayınları: 8; Ankara

GEZGİN, Ümit; "Ritmin Coşkusallığı Ve Estetiğin Özgün Karakteri", **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**, Mayıs 2003, Sayı 8

GEORGES, Jean; **Yazı İnsanlığın Belleği**, Çev: Nami BAŞER, YKY, İst. 2002

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İst./1970

HARRISON, Charles & WOOD, Paul; **Art in Theory 1900–1990**, J.P.Sartre, “The Search for the Absolute”, Blackwell Publishers Ltd., USA 1996

HARRISON, Charles & WOOD, Paul; **Art in Theory 1900–1990**, J. Dubuffet; “Notes for the Well Lettered” - Blackwell Publishers Ltd., USA 1996

HAUSER, Arnold; **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız GÖLÖNÜ, Remzi Kit., İst./1984

Hoffmann, Carla Schulz; Wols, **Deutsche Kunst im 20.Jahrhundert**, München, 1986

INCH, Peter; **Circus Wols: The Life and Work of Wolfgang Schulze**, Arc Publications, England/1978

INCH, Peter / FATET, Annie, **Wols, Aphorisms and Pictures**, Arc Publications, England/1971

İPŞİROĞLU, Nazan, Mahzar; **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İst./1993

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yay., İst./2002

KANDINSKY, Vasili; **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, YKY., İstanbul/1993, Çev: Tefik TURAN

KARAYAĞMURLAR, Bedri; **Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri**, DEÜ.Sos. Bil. Ens. Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 1993

KINAY, Cahid; **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara/1993

KLEE, Paul; **Çağdaş Sanat Kuramı**, Ürün Yay., Ankara - Çev: Mehmet DÜNDAR

KURT, Seher; **Resimde Lirik Soyut Eğilimler**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir/2000

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Ayrıntı Yay., İstanbul/2002, Çev: İsmail TÜRKMEN

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kit., İst./1991, Çev: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ

MAULPOIX, Jean Michel; “Lirizm, Öykünme ve Modeller”, Çev: Aytekin KOÇÇOBAN, **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, Mart-Nisan, Sayı:41-42

MOSZYNSKA, Anna; **Abstract Art**, Thames And Hudson, Londra 1990

NALBANTOĞLU, Hasan Ünal; “Sanat Üretimi ve Çağdaş Öznenin Kurgulanışı”, **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı / Yeni Ontoloji**, a+A Yay., İst./1993

OKAN, Mustafa; "Antoni Tapiés: Ayrıntıların Saklı Dili", **Adam Sanat Dergisi**, Temmuz 1994, Sayı:104

ÖZDEMİR, Murat; "**Soyut Dışavurumcu İlgiler Dâhilinde 1945 Sonrası Alman Sanatından Bir Kesit**", Sergi Metni, İzmir, 2005

ÖZSEZGİN, Kaya; Bir Yaşam Şiirinden Kalan, **Türkiye'de Sanat**, 1995 Sayı 18

PASSERON, René; **Sürrealizm**, Çev: Sezer TANSUĞ, Remzi Kitabevi, İst./1990

POLLOCK, Jackson; "İç Açıklama", **Sanat Dünyamız**, YKY, Sayı: 67 - 1998

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali; **Türkçe Sözlük**, YKY., İst./1995

RAGON, Michel; **Modern Sanat**, Cem Yay., İstanbul/1987, Çev: Vivet KANETTI

RIGHT, William; Jackson Pollock İle Söyleşi, **Sanat Dünyamız**, YKY., Sayı:67, 1998

RUHRBERG, Karl; "A Gentle Anarchist - Wolfgang Schulze: a German Artist in Paris", **Art of the 20th Century**, Taschen, Köln/2000

SAĞLAM, Mümtaz; "**Wols**", Sergi Açılış Konuşma Metni, İzmir 2006

Sanat Dünyamız, Sayı 59, YKY,

SÖZEN, Metin - TANYELİ, Uğur; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul/1992

TUNALI, İsmail; **Sanat Ontolojisi**, İnkılap Yay., İstanbul/2002

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İst. 1992

TURANİ, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İst. 2003

WHEELER, Daniel; "**Art Since Mid-Century 1945 to the Present**", Thames and Hudson, New-York 1991

WHITFORT, Frank; "Bayağılığın Utkusu Nazi Almanya'sında Sanat", **Adam Sanat Dergisi**, Sayı 47, Ekim 1989

Wols, Goethe Institute, **Sergi Kataloğu**, Almanya/2005, Çev: Dr. Sema BULUTSUZ

İNTERNETTEN YARARLANILAN KAYNAKLAR

<http://www.goethe.de/ins/tr/ist/trindex.htm>

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=294>
<http://www.antiquariat-lenzen.de/det12834.html>

http://www.denktag.de/denktag2002/denktag2002/77_Remember/images/bildergalerie/gefangene-auschwitz.gif

<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Nagasakibomb.jpg>

[http://faculty.smu.edu/sweisenb/Incidents%20of%20the%20War%20\(Gettysburg\).gif](http://faculty.smu.edu/sweisenb/Incidents%20of%20the%20War%20(Gettysburg).gif)

<http://www.harunyahya.org/kitap/soykirimp/res/picture35a.jpg>

<http://images.google.com.tr/images?q=%22Alfred+Otto+Wolfgang+Schulze%22&hl=tr>

http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.ubugallery.com/phpwcms/content/images/1_291_4MF7MD72aF-335x280.jpg&imgrefurl=http://www.ubugallery.com/phpwcms/%3Fid%3D32,58,0,0,1,0&h=280&w=208&sz=18&tbnid=mTunLmbYuQsJ:&tbnh=109&tbnw=80&hl=tr&start=11&prev=/images%3Fq%3D%2522Alfred%2BOtto%2BWolfgang%2BSchulze%2522%26svnum%3D10%26hl%3Dtr%26lr%3D

<http://img187.exs.cx/img187/815/belsencamp5ue.jpg>

<http://lib.userline.ru/media/494997bd.jpg>

http://www.oz-artfocus.com/pages/mimi/lyrical_abstraction.htm

<http://www.ubugallery.com/phpwcms/?id=34,64,0,0,1,0>

<http://web.umr.edu/~rogersda/umrcourses/ge342/World%20War%20I%20Logistics.jpg>

<http://www.wyolife.com/kerryfest/auschwitz%20children.gif>

www.sozluk.sourtimes.org

www.wikipedia.org

www.artchive.com

<http://www.ozkaneroglu.com/yazilar.asp>

<http://www.antiquariat-lenzen.de/>

<http://www.huntfor.com/arthistory/>

<http://www.wwar.com/arthistory/>

<http://www.artnet.com/ag/artistindex.asp?N=1>

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.ifa.de/kunst/wols/pics/foto01.jpg&imgrefurl=http://www.ifa.de/kunst/wols/&h=309&w=214&sz=27&tbnid=5XWNAAnLnAz4J:&tbnh=112&tbnw=77&hl=tr&start=29&prev=/images%3Fq%3DWols%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Dtr%26lr%3D%26sa%3DN>

<http://www.wolman-prints.com/>

<http://www.babelfish.altavista.com/tr>

<http://www.kimkimdir.gen.tr/ara.php>

<http://ets.freetranslation.com/>