

ÇAĞDAŞ SANAT ÜZERİNE “JENA” KONUŞMASI (*)

Paul KLEE

Çeviren:
Nabi AVCI

Paul Klee'nin çağdaş sanat üzerine bu kısa risalesi, 1924 yılında Jena'daki müzede düzenlenen bir serginin açılışında yaptığı konuşmaya temel olmak üzere hazırlanmıştır. Bu sergide kendi yapıtlarının bazıları da vardı. Konuşma tarihinde, Weimar'da Walter Gropius'un yönetiminde kurulmuş ünlü çizim okulunda (Bauhaus) dördüncü öğretim yılını doldurmuştu. Bu notlar, öğreticiliği sırasında sanat sorunları üzerine uzun uzun kafa yormasının sonuçlarıdır. Bence bunlar, çağdaş sanat hareketinin dayandığı estetik temeller konusunda eylemli bir sanatçı tarafından yapılmış en kapsamlı ve en aydınlatıcı açıklamaları oluşturmaktadırlar. -Matisse, Picasso, Moore gibi-başka sanatçılar da, amaçları, yöntemleri, araçları konusunda ustaca açıklamalarda bulunmuşlardır; ama Klee açıklamalarının mantiki tutarlılığı açısından tektir. Klee, metafizikçi bir kafa yapısına sahipti ve gerek felsefe, gerek bilim konularında çok okumuştur. Ayrıca kendi sanatından başka bir sanatta da -müzikte- ustaydı. Bütün bunlar, kendisine geniş bir kaynakça olanağı sağlıyordu.

Bununla birlikte, okuyucu bazı güçlükleri kendini hazırlamalıdır. Bunlar bir ölçüde yazımın, kapalı, 'aforistik' (özdeyişsel) niteliğinden; bir ölçüde de İngilizce'den daha soyut ve daha kavramsal (ve dolayısıyla tam çevrilmesi bazen olanaksız) bir dil olan Almanca'nın yapısından ileri gelmektedir. Ama en büyük güçlük, konunun kendi özünden gelmektedir. Resim gibi bir sanatın kendisi bir dildir-karmaşık sezgileri dile getirmeye yarayan bir biçim ve renk dili. Resim sanatında 'plastik' simgelerin zorunlu olması, bir dereceye kadar bizim dilbilimsel (linguistic) iletişim araçlarımızın yetersizliğinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden sanatı açıklamak, sözcükleri

(*) Paul Klee, *On Modern Art*, (Trans.: Paul Findlay), Faber and Faber, London: 1974.

-başka zaman içgüdüsel 'jest'lerle idare edilen- davranışları ve belirsiz süreçleri yüklenmeye zorlamak demektir.

Sanatı açıklamak: Bu, Klee için bir öz-çözümleme idi. Bu yüzden, 'kompozisyon' sürecinde sanatçının zihninde olup bitenleri (malzemesini ne amaçla kullandığını; onları hangi tanım ve boyutlarda, hangi özel etkileri sağlamak için nasıl değerlendirdiğini) anlatmaktadır. Gerçeğin değişik derecelerini ve değişik düzenlenişlerini dikkatle birbirinden ayırmakta ve sanatçının kendi gerçek düzenini yaratma hakkını savunmaktadır. Fakat şunu da özellikle belirtmektedir: Bu aşkın dünya, doğada üstü örtülü bir biçimde var olan belli kurallara uyulursa, yaratılabilir ancak. Sanatçı, hayat gücünün ('bütün zamanın ve mekanın güç merkezinin') kaynağına sızmalıdır. Ancak o zaman, uygun 'teknik' araçlarla hayati bir sanat eserini yaratma güç ve özgürlüğünü edinebilir. Ama 'hiç bir şey aceleye gelmez'. Klee, çağdaşlarında pek görülmeyen bir berraklık ve alçakgönüllülükle, bireysel çabanın yeterli olmadığını farkına varmıştır. Sanatçının en sonunda başvuracağı güç kaynağı toplumdur ve çağdaş sanatçının eksikliğini duyduğu da budur: 'Uns tragt kein Volk'. Bizim, kendileriyle birlikte ve kendileri için çalışabileceğimiz insanlardan oluşan bir cemaat duygumuz yok. Çağdaş sanatçının 'trajedi'si işte budur. Ancak kendi toplumsal uyumsuzluklarını, manevi kopukluklarını görmezlikten gelenler çağdaş sanatçıyı anlaşılmazlıkla suçlamaktadırlar.

Herbert Read

Burada, kendilerini kendi dilleriyle anlatabilecek yapıtlarımın yanında konuşmaktan, acaba bunu haklı gösterecek gerekçem var mı ve acaba doğru yaklaşımı bulmaya gücüm yetecek mi, diye biraz tedirginlik duyuyorum.

Zira, kendi sürüklendiğim yöne başkalarını da çekebilecek araçlara bir ressam olarak sahip olduğumu hissettiğim halde, aynı şeyi, yalnızca sözcükleri kullanarak başarabileceğimden kuşkuluyum.

Fakat sözlerimin size yalıtılmış olarak değil de, -henüz sisli olsa bile- biraz önce resimlerimden almış olduğunuz izlenimleri gözünüzde canlandırarak ve onları tamamlayarak ulaşacağı düşüncesi beni rahatlatıyor.

Eğer bunda bir dereceye kadar başarılı olabilirim bu bana yetecek ve aradığım gerekçeyi bulduğuma inanabileceğim.

Dahası, 'Ressam! Konuşma, resim yap!' uyarısından yakamı kurtarabilmek için kendimi sınırlandıracağım ve büyük ölçüde, sanat eserinin serpilip boyatması sırasında bilinçaltında yeralan yaratıcı sürecin unsurları nelerdir, onu açıklığa kavuşturmaya çalışacağım. Bana göre ressamın sözcüklere başvurmasının asıl gerekçesi, yeni bir bakış açısını uyandırarak vurguyu başka yöne kaydırmak olmalıdır: Bilinçli vurgunun bazı biçimsel unsurlar

üzerindeki baskısını hafifletmek ve yerine, içerik üzerindeki vurguyu güçlendirmek....

İleri sürmekten zevk duyduğum ve bana bir 'diyalektik' çözümlmeye girişmek gücünü veren gerekçe bu.

Fakat bu, aşırı derecede kendi eğilimlerimi kolladığım ve çoğunuzun biçimden çok daha fazla içerik konusunda bilgili olduğunu unuttuğum anlamına gelebilir. Bu yüzden, biçim konusunda birkaç söz söylemekten kendimi alamayacağım.

Bir ressamın 'mutfağını' gözünüzde canlandırmaya çalışacağım. Sanıyorum sonunda karşılıklı bir anlayışa ulaşmamız mümkün olacak.

Zira sanatçıyla halktan bir kişi arasında öyle bir alan olmalı ki, orada karşılıklı yaklaşım mümkün olsun ve artık sanatçı bütünü farklı bir varlık gibi görünmesin.

Sizin gibi bu çeşitlikler dünyasına getirilmiş; bunun için kendisine sorulmamış ve yine sizin gibi, iyi veya kötü, kendi yolunu kendisi bulmak zorunda olan biri olarak görünsün.

Sizden ayrıldığı tek nokta, hayat kavgasında kendi özel yeteneklerini kullanan bir varlık olması. Yaratıcı ifadenin araçlarından ve biçimsel yaratış yoluyla kendini kurtarma imkanından yoksun olan bir insandan belki biraz daha mutlu olan bir varlık.

Bu alçakgönüllü üstünlük de sanatçıya tanınmalıdır. Başka bakımlardan yeteri kadar zorlukla karşı karşıyadır.

Bir benzetme yapabilir miyim? Bir ağaç benzetmesi? Sanatçı bu çeşitlilikler dünyasını inceledi ve diyelim ki, uygun bir biçimde kendine buradan bir yol buldu. Onun yön duygusu, geçip giden "imge" ve deneyim seline bir düzen getirdi. Doğadaki ve hayattaki bu yön duygusunu, bu dallanıp budaklanmayı, bu yayılan düzeni bir ağacın köküne benzeteceğim.

Bengisu, kökten sanatçıya akar, içinde dolaşır, oradan gözüne akar.

İşte böyle, bir ağacın gövdesi gibidir o.

Akıntının gücüyle ırgalanır, sağa sola kaykılır; gördüğünü, aldığını eserinde kalıba döker.

Ağacın yaprakları nasıl açılır, zamana ve mekâna nasıl yayılırsa, onun eseri de öyle...

Hiç kimse ağacın, yapraklarını kökünün 'imge'sine göre büyüttüğünü savunamaz. Aşağısıyla yukarısı arasında aynaların yansıtması gibi bir ilişki yoktur. Değişik unsurların geliştirdiği değişik işlevler, elbette temelden farklı çeşitler türetecektir.

Fakat, sanatının gereği olan bu doğadan kopuşu bir zamanlar görmezlikten gelmiş olan, yine sanatçının kendisidir. Hatta çarpıtmak, değiştirmek sanatçının boynunun borcudur.

Ama yine de, kendisine gösterilmiş olan yerde, ağacın gövde yerinde durmuş, derinlerden gelenleri toplayıp yukarıya göndermekten başka bir şey yaptığı yok. Ne hizmet ediyor, ne yönetiyor; aracılık yapıyor.

Alçakgönüllü bir yeri var. Yapraklardaki güzellik onun kendisinden değil. O yalnızca bir geçit.

Ağacın yapraklarına ve köklerine benzettiğim iki alanı tartışmaya başlamadan önce, bir iki sınırlayıcı kayıt daha koymak istiyorum.

Değişik boyutlara yayılmış parçalardan bir **bütün** kavramına ulaşmak kolay değil. Ve yalnızca doğa değil, onun biçim değiştirmiş imgesi olan sanat da böyle bir bütündür.

İnsanın, ister doğa, ister sanat olsun, bu bütünü gözlemesi yeterince zordur ama; böyle kapsamlı bir bakışa bir başkasının da ulaşmasına yardım etmesi daha da zordur.

Bunun nedeni de, uzayda yer kaplayan üç boyutlu bir simge kavramını anlatmakta kullanabileceğimiz yöntemlerin ardışık (müteselsil) bir nitelik taşıması; söylenen söz'ün ise özünde bir kesintiyi barındırmasıdır.

Çünkü böyle bir anlatım aracıyla, aynı anda birkaç boyutu birden içeren bir imgeyi, bütün bileşenleriyle tartışma olanağımız yok.

Yine de, bütün güçlülere rağmen, en küçük ayrıntılarına kadar, bileşenlere eğilmemiz gerekiyor.

Ne var ki, her bir bileşenin kendisi ne kadar yoğun bir incelemeyi gerektirirse gerektirsin, bunların, bir bütününe yalnızca bileşenleri olduğunu hiç bir zaman gözden irak tutmamamız gerekiyor. Yoksa, büsbütün başka bir yöne, bambaşka boyutlara giden yeni bir bileşenle karşı karşıya kalırız. Belki de, daha önce bulduğumuz boyutları derleyip toparlayamayacağımız bir uzaklığa düşeriz. İşte o zaman yılğınlık başlar.

Zamanla, her boyut gözden yitip gittikçe, 'işte', deriz, 'şimdi Geçmiş (zaman) oluyorsun'. Fakat daha sonra bıçaksırtı -ve belki de talihli- bir anda, tekrar yeni bir boyutta buluşabiliriz. O zaman, yine Şimdiki (zaman) olabilirsin.

Ve boyutların sayısı çoğaldıkça, eğer "yapı"nın bütün bölümlerini aynı anda gözümüzde canlandırmamız gittikçe zorlaşırsa, büyük bir sabır denemesine girişmemiz gerekir.

Uzamsal diye adlandırılan sanatların nicedir başarıyla dile getirdikleri; zaman'la sınırlanmış bir sanat olan müziğinse, çok sesliliğin uyumunda görkemli bir biçimde gerçekleştirdiği; eşzamanlı boyutların, "dram"ı zirveye çıkardığı bu olgu, öğretim amacı taşıyan sözlü anlatım alanında ne yazık ki gerçekleşmiyor.

Boyutlarla kurulan ilişki, ister istemez, bu anlatım biçiminin dışında ve onun peşinden gerçekleşmelidir.

Ama yine de, belki kendimi öyle anlatabilirim ki, sonunda, herhangi bir resim karşısında kendinizi daha iyi bir durumda bulabilirsiniz, bu çok yönlü boyutlarla kolay ve çabuk ilişkiler kurmayı deneyebilirsiniz.

(Ağacın yapraklarıyla özdeşleştirilmeksizin) alçakgönüllü bir aracı olarak size zengin, parıltılı bir görüş kazandırmayı başarabilirim.

Şimdi konumuza dönelim: Resmin boyutları.

Köklerle yapraklar, doğa'yla sanat arasındaki ilişkiye daha önce bir karşılaştırma yaparak değindim ve bunların toprakla hava gibi farklı unsurlar olduklarını, bu farklı unsurların aşağıda ve yukarıda farklı işlevler geliştirdiğini anlattım.

Bir sanat eserinin yaratılması (ağacın yapraklanması) resim sanatının özel boyutlarına girmenin bir sonucu olarak, ister iste-

mez, doğal biçimin çarpıtılmasını da beraberinde getirmektedir. Zira doğa burada yeniden doğmaktadır.

O zaman bu özel boyutlar nelerdir?

Birincisi, çizgi, ton değeri ve renk gibi, az veya çok sınırlı biçimsel unsurlar var.

Bunlardan en sınırlı olanı, yalnızca bir Ölçü sorunu olan çizgi'dir. Çizginin özellikleri, boy (uzun veya kısa), açı (dar veya geniş), çap uzunluğu ve merkez uzaklığıdır. Bunların hepsi ölçülebilir niceliklerdir.

Bu unsurun özelliği ölçüdür. Ölçülebilme olanağı zayıfladıkça çizgi saflığını yitirir.

Bir diğer unsur da "ton" veya 'gölge oyunu' dediğimiz, siyahla beyaz arasında değişen çeşitli derecelerdeki gölgelemelerdir. Bu ikinci unsur Ağırlık'la nitelenebilir. Bir görüntü beyaz "enerji" açısından az veya çok zengin olabileceği gibi, bir diğeri siyaha daha çok ağırlık verebilir. Değişik görüntüler birbiriyle tartılabilir. Dahası, siyah (beyaz bir fon üzerinde) beyaz ölçüsüne bağlanabileceği gibi, beyaz da (bir karatahta üzerinde) siyahlık ölçüsüne bağlanabilir. Veya her ikisi de ortalama bir gri ölçüsüne.

Üçüncüsü, bambaşka özellikleri olan Renk'tir. Ne ağırlığıyla ele alınabilir; ne de ölçülebilir. Biri saf sarı, diğeri saf kırmızı, aynı derecede parlak iki yüzey arasındaki fark, ne teraziyile, ne de cetvelle bulunabilir. Ama yine de aralarında bizim sarı ve kırmızı sözcükleriyle gösterdiğimiz köklü bir fark vardır.

Aynı şekilde, tuz ve şeker de tuzlulukları ve tatlılıkları içinde karşılaştırılabilir.

Bu yüzden renk, Nitelik olarak tanımlanabilir.

Şimdi buyruğumuzda, aralarında köklü farklılıklar olmakla birlikte birbirleriyle kesin ilişkiler içinde bulunan üç biçimsel araç var; Ölçü, ağırlık, nitelik.

Bu ilişkinin biçimi, aşağıdaki kısa çözümlerde gösterilecektir.

Renk, öncelikle Niteliktir. Aynı zamanda, ikincil derecede Ağırlıktır; zira yalnız renk değeri değil; aynı zamanda bir parlaklığı da

vardır. Üçüncü olarak Ölçü'dür. Zira nitelik ve ağırlıktan başka, sınırları, alanı, derecesi vardır ve bunların hepsi ölçülebilir.

Ton değeri öncelikle Ağırlık'tır. Fakat derecesi ve sınırları içinde aynı zamanda Ölçü'dür.

Çizgi ise, sadece ölçüdür.

Böylece, saf renkte hepsi birbiriyle, saf gölge alanında ikisi birbiriyle ilişkide bulunan; saf çizgide ise yalnız biri boy gösteren üç nitelik bulduk.

Bu üç nitelik, herbiri kendi katkısına göre, içiçe geçmiş üç bölmeye bir özellik kazandırıyor. En büyük bölme, üç niteliği birden içeriyor; ortancası ikisini, en küçüğü de yalnız birini...

(Bu açıdan bakıldığında Liebermann'ın "Çizim sanatı, ayıklama sanatıdır" sözü daha iyi anlaşılır)

Bu, belirlediğimiz niteliklerin seçkin bir karışımını gösteriyor ve mantıken aynı düzen; "kullanıldığı" açıklıkla, "gösterilebilir" de.. Böyle birçok bileşimler üretmek mümkün.

Renkli veya çok soluk çizgilerden ve hatta sarıdan maviye kadar değişik gölgelerin oluşturduğu bir karanlığın kullanılmasını haklı gösterebilecek bir iç-gereksinim.

Bu yüzden, bir yapıtta alacakaranlığa ancak bir iç-gereksinim söz konusu ise izin verilebilir.

Saf çizginin simgesi, değişik uzunluklarıyla birlikte, doğrusal çizelgedir.

Saf gölgenin simgesi, değişik derecelerdeki beyaz ve siyah ağırlıklardır.

Saf renk için nasıl bir simge uygun olur şimdi? Onun özellikleri, en güzel anlatımını hangi birimde bulur?

Renkler arasındaki ilişkiyi tanımlamak için gerekli verileri sağlamaya en yatkın biçim olan renk aynası'nda.

Bu "ayna"nın merkezi; çemberinin altı yaya bölünebilmesi ve bu yayları karşılıklı bağlayan üç çap, önemli noktaları belirtmektedir.

Bu ilişkiler, öncelikle çap'sal (diametrical) niteliktedir. Üç çap olduğundan, sözünü etmeye değer üç çap ilişkisi vardır. Bunlar:

Kırmızı Yeşil Sarı Mor Mavi Turuncu

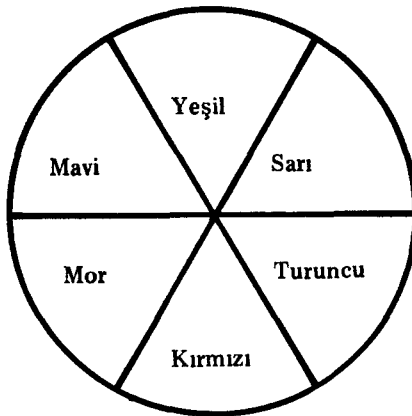
dur. (Yani birbirini tamamlayan temel renk çiftleri).

Temel renkler, çember üzerinde, bellibaşlı karışık ve ikincil renklerle peşpeşe gelmektedirler. Öyle ki, üç karışık renk kendilerini oluşturan temel renkler arasında yer almaktadır. Yani yeşil, sarıyla mavi arasında; mor, kırmızıyla mavi arasında; turuncu, sarıyla kırmızı arasında (*).

Çaplarla birbirlerine bağlanan tamamlayıcı renk çiftleri, çap boyunca uzanan karışımları gri olduğundan, karşılıklı birbirlerini etkisiz hale getirirler. Üç çapın merkezde kesişmesi ve merkezin gri olması, bunun her üçü için de geçerli olduğunu gösterir.

Dahası, üç temel renk (sarı, kırmızı ve mavi) arasında bir üçgen çizilebilir. Bu üçgenin köşelerinde temel renkler bulunmakta ve köşeler arasındaki herbir kenar da, o köşelerdeki renklerin karışımını göstermektedir. Böylece yeşil kenar kırmızı köşenin, mor kenar sarı köşenin ve turuncu kenar da mavi köşenin karşısına düşmektedir. Böylece üç temel, üç ikincil; veya altı bitişik renk; veya üç renk-çifti ortaya çıkmaktadır.

(*) ÇEVİRENİN NOTU: Sözkonusu "renk aynası" kabaca şöyle çizilebilir:



Biçimsel unsurlarla ilgili bu konuyu bir kenara bırakıp, şimdi, yukarıda saydığım üç “kategori”yi kullanan ilk “konstrüksiyon”a geliyorum.

Bu bilinçli yaratıcı çabamızın doruğudur.

İşimizin özüdür.

Canalıcı noktadır.

Bu noktada araçlar iyi kullanılırsa yapı öyle sağlam temeller üzerine oturtulabilir ki, bilinçli çabanın ötesindeki boyutlara taşabilir.

Oluşumun bu aşaması, olumsuz anlamda da aynı canalıcı öneme sahiptir. Kişinin, belki de çok büyük bir yeteneğe sahip olduğu halde, içeriğin en büyük ve en önemli yönlerini gözden kaçırıp, başarısızlığa uğrayabildiği noktadır bu. Zira kişi, biçimsel düzeyde dayanaklarını yitirebilir. Kendi deneyimime dayanarak söyleyebilirim ki, bu, bütün unsurların, “konu” denilen yeni bir düzene, yeni bir biçim ve görünümüne kavuşturulmak üzere ortalığa döküldüğü, genel düzenlerinin, belirli dizilişlerinin sarsıldığı sırada sanatçının içinde bulunduğu havaya bağlıdır.

Biçimsel unsurların ve bu unsurlar arası ilişkilerin niteliğinin seçimi, dar çerçevede, müzikteki “motif” ve “tema” düşüncesine benzer.

Böyle bir görüntünün yavaş yavaş gözde canlanmasıyla birlikte bir düşünce küme’si de kendisini usul usul kabul ettirmeye başlar ve bu da insanı nesnel açıklamalarda bulunmaya kışkırtabilir. Zira hayal gücünün biraz çaba göstermesiyle, herhangi bir karmaşık yapı, doğadaki benzer görüntülere benzetilebilir.

Yapının bu çağrışım özellikleri bir kere açığa çıkartılıp adlandırıldıktan sonra, artık sanatçının iradesine (hiç değilse en yoğun isteğine) tam anlamıyla boyun eğmezler. Sanatçıyla sokaktaki adam arasındaki yanlış anlamaların kaynağı da işte bu çağrışım özellikleridir.

Sanatçı bütün gücüyle biçimsel unsurları katıksız halleriyle ve birbirleriyle çatışmayacakları bir mantık düzeni içinde yerli yerine yerleştirmeye çalışırken, meslekten olmayan biri kenarda durmuş, bozguncu laflar etmektedir: “Ama bu hiç amcamı andır-

mıyor”. Sanatçı eğer sınırları sağlamsa, kendi kendisine düşünmektedir: “Amcanın canı cehenneme! Ben duvarımı örmeliyim. Bu tuğla burada biraz ağır kaçtı. Zihnim sola fazla ağırlık veriyor. Dengeyi sağlayabilmek için sağa ölçülü bir karşı-ağırlık koymalıyım.”

O tarafa koyar ağırlığını.... ta ki terazi dengeye kavuşuncaya kadar.

Ve sonunda, yapıda gerçekleştirdiği bu değişiklik -ister istemez yaptığı bu oynama- resimde tezat (contrast) dediğimiz karşı-dengeyi sağlamaya yetmişse rahatlar ancak.

Ama önünde sonunda, sokaktaki adam karışmadığı halde, onun zihninde de çağrışımlar uyanabilir. Hiçbir şey, onu bu çağrışımları kabul etmeye zorlayamaz. Yeter ki çağrışım kendisini “çağrışım” olarak sunsun.

Konu bir kere “formüle” edildikten sonra, bu nesnel çağrışımların kabul edilmesi yeni eklentileri gerektirebilir. Eğer sanatçının talihi varsa bu doğal biçimler, daha önceki “kompozisyon”un boşluğuna, sanki eskiden beri oranın malıymışçasına yerleşirler.

Bu yüzden tartışma, bir nesnenin “olması”ndan çok; belirli bir andaki görünüşüyle, niteliğiyle ilgilidir.

Bir resimde daima kendi “gözde konu”sunu arayan sokaktaki adam bence yavaş yavaş ortalıktan toz olup, geride yalnızca hayaleti kalacak. Zira, insan yalnızca kendi nesnel tutkularını bilebilir ve şans eseri olarak resimde tanıdık bir yüz kendiliğinden beliririrse bu, kişiye büyük mutluluk verir.

Resimlerdeki nesnelere bize berrak veya kasvetli, gergin veya gevşek, dinlendirici veya ürkütücü, muzdarip veya gülümser bir yüzle bakarlar.

Bize “trajedi”den “komedi”ye kadar “psişik-fizyognomik” (*) alandaki bütün çelişkileri gösterirler.

Ama burada bitmiyor.

(*) **Fizyognomi:** Yüze ve endama bakarak insan kişiliği konusunda yargılara varmak. (Çeviren)

Şekillerin (ki ben onlara çoğunlukla **nesnel imgeler** diyorum) de, seçilmiş unsur kümelerinin nasıl hareketlendirildiğine bağlı, kendi ayırıcı özellikleri vardır.

Eğer durgun ve katı bir görünüşe ulaşılmışsa, o zaman yapı, ya-dikine çizgilerle bölünmeyen-uzun yataylarla, veya yüksek, yaygın dikeylerle bir düzen sağlamaya çalışacaktır.

O zaman görünüş durgunluğunu korurken, katılığını biraz kaybedecektir. Yüzerken veya uçarken olduğu gibi, bütün hareket, baskın dikeylerin olmadığı su ya da hava gibi bir ara-duruma (geçiş) aktarılabilir.

Ara-durumu, nesnel dünyaya bütünüyle bağlı birinci durumdan ayrı sayıyorum.

Bundan sonraki aşamada yepyeni bir boyut çıkıyor ortaya. Aşırı derecede karmaşık olan niteliği, onu canlandırıcı bir etkiye sahiptir.

Neden olmasın?

Bir resimde, nesnel bir kavramın yerli yerine oturtulabileceğini ve böylece yeni bir boyut kazanabileceğini daha önce kabul ettim.

Biçimsel unsurları tek tek ve kendi özel bağlamları içinde belirledim.

Onların bu bağlamdan nasıl doğduklarını anlatmaya çalıştım.

Kümeler halinde nasıl ortaya çıktıklarını, önceleri sınırlı; ama daha sonra biraz daha yaygın bir biçimde imgelerin içinde (soyut olarak **yapı**; ama somut olarak göründüklerinde, uyandırdıkları çağrışımlara göre, yıldız, vazo, bitki, hayvan, baş ya da insan diye adlandırılan imgelerin içinde) nasıl eriyip kaynaştıklarını anlatmaya çalıştım.

Bu en başta, resmin ilkel unsurlarının boyutlarını çizgi, ton değeri ve renkle özdeşleştirmiş; daha sonra bu unsurların ilk yapısal (constructive) kaynaşması da bize “figür”ün veya dilerse-
niz “nesne”nin boyutunu vermişti.

Bu boyutlar şimdi içerik sorununu belirleyen başka bir boyutla birleştiler.

Çizginin belli oranları, ton değerleri çizelgesinden belli tonların birbiriyle kaynaşması, belli renk uyumları, kendileriyle birlikte, zaman zaman oldukça seçkin ve göz alıcı üsluplar getirirler.

Doğrusal oranlar, sözgelışı **açı** oluşturabilirler: -düz ve yatay hareketlere karşı kullanıldığında- karşıt ifadeleri yansıtan açısız ve zigzag hareketler.

Bunun gibi, karşıtlık kavramı, iki tür doğrusal yapı aracılığıyla verilebilir: Biri sıkıca kaynaşmış bir yapı; diğeri gevşek bir biçimde serpiştirilmiş çizgilerden oluşan bir yapı.

Ton değeri alanında, birbiriyle çatışan (contrasting) anlatımlar şu yollarla sağlanabilir:

Siyahı beyaza bütün tonların alabildiğine kullanılması.

Ya da çizelgenin aydınlık -üst sırasıyla karanlık- alt yarısının sınırlı olarak kullanılması.

Ya da aşırı veya yetersiz ışık altında solgunluk gösteren, gri'nin çevresindeki ılımlı gölgeler.

Ya da ortadan belli belirsiz gölgeler. Bunlar anlam bakımından yine büyük tezatlar gösterirler.

Ve renklerin biraraya gelmesinden, kaynaşmasından ne dehşetli anlam çeşitlemeleri olanağı çıkar ortaya.

Ton değeri olarak renk: Sözgelışı, kırmızı içinde kırmızı; yani ister yaygın, ister sınırlı bir aralıkta olsun; kırmızı yetersizliğinden, biktirici bir kırmızıya kadar... Sonra sarıda aynı şey. (Bu defa bambaşka bir sonuç) Aynı şey mavide... Ne tezatlar!

Ya da taban tabana zıt renkler-yani kırmızıdan yeşile, sarıdan mora, maviden turuncuya geçişler.

Dehşetli anlam parçaları.

Ya da kirişler boyunca ilerleyen, gri merkeze varmayan; ama açık ve koyu griye kadar sokulan renk değişiklikleri.

Daha önceki tezatlara göre ne gölgeleme incelikleri...

Ya da çember yayları doğrultusunda, turuncunun üstünden geçerek, sarıdan kırmızıya, olmazsa morun üstünden geçerek kır-

mızdan maviye; olmazsa bütün çember üzerinde dolaşan renk de-
ğişiklikleri...

En küçük gölgeden, pırıl pırıl, canlı renklerin cümbüşüne ka-
dar ne olağanüstü çeşitlemeler. Anlam boyutlarında ne açılımlar!

Ya da son olarak, gri merkez de dahil olmak üzere, bütün
renkleri gezmek... Siyahtan beyaza bütün çizelge...

İnsan, bu son olanakların ötesine ancak yeni bir boyutta ge-
çebilir. Sınıflandırılmış renkler için en uygun yerin neresi oldu-
ğunu artık düşünebilirsiniz; çünkü her sınıflandırma, kendi bile-
şim olanaklarını birlikte getirir. Ve her oluşumun, her bileşimin
kendine özgü yapısal ifadesi, her "figür"ün kendi yüzü, kendi özel-
likleri olacaktır.

Anlatımın bu tür güçlü araçları, üslûbun boyutunu açıkça
göstermektedir. Burada, kaba-saba dokunaklılığı ile Romantizm
ortaya çıkmaktadır.

Bu anlatımın türü, şiddetle dünyadan kopmak ister ve onun
üstüne çıkarak gerçeğe ulaşır. Kendi gücü, yerçekimini de yene-
rek onu zorlamaktadır.

Eğer, son olarak, dünyayı böylesine horlayan bu güçleri daha
da irdelememe izin verilirse; bu insanı bıktırarak kadar dokunaklı
üsluptan yakamı kurtarıp, Kainat'la bir olan Romantizm'e gel-
mek istiyorum.

Böylece yaratıcı sanatın işleyişindeki durağan ve devingen
güçler, Klasisizm'le Romantizm'in karşıtlığında güzelce birleşmek-
tedirler.

Resmimiz, anlatıldığı üzere, böylesine çeşitli, böylesine önem-
li boyutlardan adım adım ilerleyerek oluştuğu için bundan böyle
onu "konstrüksiyon" diye adlandırmamız biraz haksızlık olabilir.
Bundan sonra, daha yaygın bir adlandırmayla ona "Kompozisyon"
diyeceğiz.

Boyutlar konusunda ise, bu zengin açılmıdan ilerlemeye de-
vam edelim.

Şimdi, nesnenin boyutlarını yeni bir ışık altında incelemek
ve böylece sanatçının nasıl olup da doğal biçimleri böylesine sık
sık "bozduğunu" göstermek istiyorum.

Birincisi, o, birçok gerçekçi eleştirmenin yaptığı gibi doğal biçimleri pek fazla önemsemez. Çünkü onun için bu nihai biçimler, doğal yaratım sürecinin gerçek malzemesi değildir. Zira o, oluşumu biçimleyen güçleri, nihai biçimlerin kendilerinden daha değerli bulur.

O, belki de istemeden, bir filozoftur ve eğer iyimserlerle birlikte bu dünyanın, mümkün dünyaların en iyisi olduğunu söylemese bile bir “model” olamayacak kadar kötü olduğunu da söylemez. Ama şunu söyler:

“Bu şimdiki biçimiyle, bu dünya olabilecek biricik dünya değildir”.

Böylece, doğanın önüne serdiği bitmiş biçimleri derinlemesine gözden geçirir.

Ne kadar derine bakarsa, görüşünü **şimdi**'den geçmiş'e doğru o kadar genişletebilir; doğanın görüntüsünden, bitmiş ürününden değil de, yaratılışın kendi temel görüntüsünden, Hilkat'ten o kadar etkilenebilir.

O zaman, kendisini, yaratılışın henüz bitmediğine, dünyanın yaratılmasının geçmişten geleceğe doğru uzandığına inandırabilir. Bitmeyen...sonsuz Hilkat!

Daha da ileri gider!

Kendisini çevreleyen hayatı düşünerek, kendi kendisine, “bu dünya bir zamanlar bambaşkaydı; gelecekte gene bambaşka olacak” diye söylenir.

Sonra, sonsuza kayarak, çok mümkündür ki yaratılış başka yıldızlarda büsbütün değişik sonuçlar vermiş olsun, diye düşünür.

Doğal yaratılış süreci üzerinde böyle esnek düşünmek, yaratıcı işler için iyi bir eğitimidir.

Bunun, sanatçıyı temelden harekete geçirici bir gücü vardır ve zaten o devingen olduğundan, kendi yaratıcı yöntemlerini geliştirme özgürlüğünü sürdürecektir.

Böyle olduğu için, eğer sanatçı, kendi özel dünyasındaki dış görünüşlerin şimdiki durumunun, zaman ve mekanda gelişigüzel belirlenmeler sonucu olduğunu (ve bunların, kendisinin-bunların

ötesinde- gördüklerine oranla toptan işe yaramaz olduklarını) düşünürse bağışlanmalıdır.

Ve gerçekten, mikroskopta gördüklerimiz bile, bir yerde tesadüfen karşımıza çıksa “fantastik” ve “kurgusal” sayacağımız; anlamakta güçlük çekeceğimiz türden şeyler değil midir?

Ama sizin gerçekçileriniz, “sansasyonel” bir dergide böyle bir resimle karşılaştılar mıydı, basarlar yaygarayı: “Bu doğa mıymış? Ben buna, ‘kötü resim’ derim”.

Öyleyse sanatçı mikroskopla mı uğraşır? Tarihle, paleontolojiyle mi uğraşır?

Sadece karşılaştırma yapmak, zihninin devingenliğini yitirmemek için.

Doğa'nın gerçekliğini bilimsel bir denetimle pekiştirmek için değil.

Sadece özgürlük için.

Gelişmenin bir aşamasına saplanıp kalmayan, doğanın bir zamanlar ne olduğunu veya ilerde ne olacağını veya (belki bir gün kanıtlanacağı üzere) bir başka yıldızda ne olabileceğini simgeleyen bir özgürlük anlamında.

Ama sadece haklarını isteyen, büyük Doğa'nın kendisinin geliştiği gibi gelişme hakkını isteyen bir özgürlük anlamında.

Örnekten ilkörneğe.

Kibirli sanatçı, koyulduğu yolu sonuna kadar yürümeyen sanatçıdır. Ama seçkin sanatçılar, en başta var olan gücün bütün evrimi beslediği o gizli alana giren sanatçılardır.

Kim oraya, bütün zamanın ve mekanın güç merkezinin (ona isterseniz yaradılışın beyni veya yüreği deyin) her işlevi harekete geçirdiği o alana varıp yerleşmeden sanatçı olmuştur?

Bütün bu sırların anahtarı, doğa'nın rahminde, yaradılışın kaynağında yatmaktadır.

Ama herkes giremez oraya. Herkes yüreğinin çarptığı yere gider.

Onun için izlenimciler (dünkü karşıtlarımız) kendi dönemlerinde, günübürlük görüntülerin değişken matlığına sığınmakta haklıydılar.

Ama gümbürdeyen yüreğimiz, bizi daha derinlere, herşeyin kaynağına çekiyor.

Bu kaynaktan kaynakayan her ne olursa olsun; düş, düşünce, hayal, -ona ne ad verilirse verilsin; eğer ortaya bir sanat eseri çıkarmak için gerçek yaratıcı araçlarla birleşiyorsa, ciddiye alınmalıdır.

O zaman bunlar hayatı kendi aleladeliliğinin üstüne yükselten birer gerçek olur.

Zira onlar, sadece görünene bir dereceye kadar bir ruh katmakla kalmazlar; aynı zamanda gizli görüntüleri de görülebilir hale getirirler.

“Gerçek yaratıcı araçlarla” dedim. Zira doğacak olanın, resim veya bir başka şey; (resimse ne tür bir resim) olacağı bu aşamada kararlaştırılır.

Kararlaştırılmadığında, kargaşa ve karışıklık çıkar ortaya (veya, eğer yargılayamayacak kadar uzaksak bize öyle gelir.)

Ama sanatçılar arasında (hatta en gençlerinin arasında bile) bir iştihak gittikçe güçleniyor gibi:

Yaratıcı araçlara özgü kültüre, onların katıksız “cultivation”ına ve kullanımına duyulan iştihak.

Resimlerimin çocuksuluğu efsanesi; katıksız çizgi unsurunu kullanarak somut bir imge (sözgelişi bir adam) oluşturmaya çalıştığım çizgisel “kompozisyon”larımdan kaynaklanıyor herhalde.

Eğer adamı “olduğu gibi” göstermek isteseydim, çizgiyi öylesine belli olmayacak bir şekilde kullanmam gerekirdi ki, katıksız bir unsur olarak kullanımı sözkonusu bile edilemezdi. Hiçbir şeyin seçilemediği bulanık bir sonuç çıkardı ortaya.

Ve zaten ben de adamı olduğu gibi değil; sadece olabileceği gibi göstermek istiyorum.

Ve böylece dünya görüşümle (Weltanschauung) katıksız zanaatkarlığımı (sanat işçiliğimi) mutlu bir biçimde bağdaştırabiliyorum.

Ve böylece, biçimsel araçların kullanılması konusunun sonuna geldik: Herşeyde, hatta renklerde bile belirsizlikten kaçınmak gerekir.

Bu, çağdaş sanatta **sahte boyama** denilen şeydir.

Şu “çocuksuluk” örneğinden görebileceğiniz gibi, sanat süreçleriyle kısmen ilgileniyorum. Aynı zamanda bir taslak çizimcisiyim ben.

Katıksız çizimi denedim. Katıksız ton değerlerini denedim. Renk çemberinde, yön duygumun beni yönelttiği bütün yan-yöntemleri denedim. Sonuç olarak, renkli ton değerleriyle, tamamlayıcı renklerle, alaca renklerle resim yapma yöntemlerine; yekpare renkle resim yapma yöntemlerine çalıştım.

Resmin bilinçaltı boyutlarıyla daima biraz daha fazla bütünleşerek.

Sonra iki yöntemin mümkün olan bütün “sentez”lerini dene-dim. Tekrar tekrar alışmalar bulmaya çalıştım. Ama her defasında saf unsur “kültür”ünü koruyup sürdürerek tabii.

Arasıra, gerçekten çok kapsamlı bir çalışma düşünüyorum: Unsuru, anlamı, üslubu içine alan bir çalışma.

Bu, korkarım bir düşünce olarak kalacak. Ama şimdi bile, bu imkanı arasıra hatırlamak iyi oluyor.

Hiçbir şey aceleye gelmez. Olgunlaşmalı...Kendi kendisine olgunlaşmalı...Eğer gün olur da bu çalışmaya da sıra gelirse —oh ne âlâ!

Onu aramaya devam etmeliyiz.

Parçalarını bulduk. Ama bütünü değil!

Hâlâ nihâî güçten yoksunuz; çünkü:

Halk bizimle değil.

Ama biz bir halk arıyoruz. Orada Bauhaus'ta başladık. Orada, herkesin nesi varsa verdiği bir cemaat'le başladık.

Daha fazlası elimizden gelmez.