

SAMİ TARICA

Sanat Dünyasına Nasıl Girdim?

ve

Yves Klein Üzerine Bir Söyleşi

GALERİ**nev**

SAMİ TARICA

Sanat Dünyasına Nasıl Girdim?

ve

Yves Klein Üzerine Bir Söyleşi

GALERI**nev**

*Comment je suis devenu marchand de tableaux
suivi de à propos d'Yves Klein*

© Sami Tarıca ve L'Échoppe, 2003

Sanat Dünyasına Nasıl Girdim?
ve Yves Klein Üzerine Bir Söyleşi

© Galeri Nev, 2007

Gezegen Sokak 5, 06700
Gazi Osman Paşa, Ankara
T +90 (312) 437 93 90
F +90 (312) 436 39 47
E ankara@galerinev.com

ISBN 975-7529-26-2

Editör: Deniz Artun
Fransızcadan Çeviri: Ali Berktaş
Son Okuma: Gözen Müftüoğlu

Tasarım: Emrah Çiftçi
Baskı: Pelin Ofset

İçindekiler

Sunuş	
<i>Ali Artun</i>	7
Önsöz	
<i>Castor Seibel</i>	39
Tablo Satmaya Nasıl Başladım?.....	43
Ek Olarak İki Mektup	116
Jean Fautrier	121
Ek Olarak Bir Mektup	129
Fautrier'nin "Nü"leri	133
Yves Klein Hakkında	
<i>Castor Seibel ile Söyleşi</i>	138

Sami Tarıca ile 2004 yılının Aralık ayında telefonla konuştuk. Türkiye’den aranmak onu başta şaşırttı. Galeri Nev’in temsil ettiği sanatçılar hakkında küçük bir sözlü sınav yaptı; ilgisini çeken hangi adları sergilediğimizden çok seçimlerimizin nedenleriydi. Ardından, kendi seçimlerinden, Cenevre’deki evinin duvarlarında, konuştuğumuz sırada belki de karşısında olan tablolardan söz etti. Türkiye’deki koleksiyonerler ve yeni müzeler üzerine de sohbet ettik; Türkçe’yi çok az hatırlıyordu ama kızgınlığını ifade ederken kullandığı Türkçe deyimler tam yerindeydi. Kitabını yayımlamayı arzu ettiğimizi duyunca çok sevindi. Ancak birkaç gün sonra bize bu konuda yazdığı ve kitapta yer alacak bazı belgeleri de içeren mektubu hastanede kaleme alınmıştı. Konuşmamızın ertesinde düşüp hastaneye kaldırılan Tarıca, Ocak ayında, yüz yaşına yaklaştığı sırada hayatını kaybetti. 27 Nisan 2007’de, yüz birinci yaş gününde yayımlanan bu kitap, son yıllarında yanında olan doktoru ve dostu Madeleine Christe’in yardımlarıyla gerçekleşti. Madam Christe’e ve Sami Tarıca’nın fotoğrafını bize ileten oğlu Alain Tarıca’ya teşekkür ederiz.

Deniz Artun



Sami Tarıca
1906 İzmir - 2005 Cenevre

Galeri tarihi ve Sami Tarıca

“Sanat Tarihi”nde galerilerin pek yeri yoktur, oysa sanatın tarihinde galerilerin rolü belirleyicidir. Bugün bildiğimiz formatıyla kişisel sergiler ve retrospektifler onların eseridir. Gerçi 1699-1880 yılları arasında, Fransız devletinin himayesi altında Salon sergileri düzenlenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Ancak yıllarca Louvre Sarayı’nda yapılan ve başta Saray’ın ve Kraliyet Akademisi’nin denetiminde olan bu sergiler, sonradan resmî ve popüler beğenilerin rekabet alanına dönüşmüş ve duvarların tıka basa resim doldurulduğu harcıâlem bir sanat pazarı halini almıştır. Bugün izleyici çekmekteki hünerleriyle övünen bienallerin ve fuarların kalabalığı, Salonlarınkinin yanında devede kulak kalır. İki milyonluk Paris’te, Salon’u bir milyon izleyici gezer. Ancak avamlaşan ve iktidarların kitleleri yönetme aracına dönüşen Salonlar, 19. yüzyıl sonlarında yeni yeni uyanan modernist estetiğin karşısındaki en düşmanca ortamı oluşturur. İşte bu zamanlarda açılan galeriler, bir yandan bütün bir geleneğe ve akademizme, diğer yandan hızla kitleleri saran görsel

kültürün bayağılığına başkaldıran modernist ve avangard önderlerin hücrelerini oluşturmuşlar, çağdaş kişisel sergiler çığrını açarak resim satmak yerine kariyer inşasına öncelik vererek, "zamanın ruhu"nu (*zeitgeist*) yakalayan bireysel yaratıcılığın tarihini yazmaya girişmişlerdir. Böylece, birkaç onyılıda modernizmi bütün Batı metropollerine pazarlayarak, bu estetiği 20. yüzyılda sanat tarihinin ve piyasasının zirvesine taşımışlardır. İşte İzmirli Sami Tarıca, bu soydan gelen sanat tacirlerinin geç ve mütevazı bir örneğidir. Sık sık yinelediği gibi, Tarıca için de özgünlüğün özü, tarihsel, dönemsel temsildir. Baudelaire'in tanımıyla, "gelip geçici, ele avuca sığmaz" olan modern zamanın yakalanmasıdır.

Peder Durand Ruel ve müritleri

Zamanlarında geçerli olan beğeniye istismar ederek tablo satmaktan ibaret bir esnaflığı kabul etmeyen modernist galerilerin kurucuları geleceğe oynarlar. Onlar birer kâşiftirler ve bu bakımdan sergiledikleri sanatçılarla kardeş bir ruh taşırlar. Şimdi değil, gelecekte, kendi zamanlarını, dönemlerini temsil edecek sanatı keşfederler. *Fin de Siècle Avrupa'sında Modernizmin Pazarlanması* kitabının yazarı Robert Jensen onlara 'ideolojik tacirler' der ve pirlerinin Durand Ruel olduğunu anlatır. Durand Ruel koyu bir Katolik ve kralcıdır ama en asi sanatçılara kucak açar. Sanatçıları arasında en yakın olduğu, anarşist Pissarro'dur. Salonlardan, resim satan dükkânlardan durmadan kovulan, müza-

yedecilerin, koleksiyonerlerin ve sanatseverlerin alaya aldığı ressamaları henüz denenmemiş yöntemlerle sergilemeye başlar. Zamanla onlar yücelirken berikiler ezilir. Kısacası o bir sanatperesttir. Asıl dini Katoliklik de, para da değil, sanattır; galeri âleminde "peder" olarak anılır. Aynı dinden olan meslektaşları hâlâ onun müritleri sayılır.

Modern galeriler öncesinde resim, antikacılar da, eskicilerde ve özellikle sanat malzemeleri de bulunduran kırtasiye dükkânlarında alınıp satılır. Sanat piyasasının en erken geliştiği Hollanda'da ise, tablo ticaretinin merkezleri badanacıların da bağlı olduğu Aziz Luka Loncası ve hanlardır. Örneğin Vermeer (1632-1675) babasından böyle bir han devralır ve ressamlığın yanı sıra sanat tacirliği de yapar. Ruel'in başlardaki işyeri de, ailesinden kalan ve resimlerin fırçalarla ve boyalarla mübadele edilebildiği bir kırtasiye dükkânıdır. Burası zamanla, bir dükkân olmaktan çıkar ve 'tablo' satmak yerine, 'eser' sergileyen çağdaş bir mekân olur. Sanatçıların eserleriyle birlikte, mizaçlarının, dehalarının, özgünlüklerinin, yeniliklerinin, aykırılıklarının da öne çıkarıldığı bir *aura* kazanır. Durand Ruel, Paris'in arkasından Londra (1870) ve New York galerilerini (1888) kurar; ayrıca sanatçıların düzenli olarak Brüksel'de de sergilemeye başlar. New York galerisini açmadan iki yıl önce, bu kentteki Amerikan Sanatçılar Birliği galerilerinde Pissarro, Manet, Monet, Signac, Degas, Seurat, Sisley ve Renoir'a ait üç yüz eserlik bir sergi düzenler. "Paris'ten

Empresyonistler” adını verdiği serginin “akademik geleneklere karşı bir ayaklanma” olduğu yazılır. Bu ayaklanmanın Amerika’daki temsilcileri sayılan *The Ten* grubunun, 1898’deki ilk sergilerini düzenleyen de yine Durand Ruel’dir.

Durand Ruel’den de önce, ilk uluslararası sanat ticareti ağını örgütleyen Adolphe Goupil’dir. 1829’da Paris’te açtığı bir atölyede giriştiği röprodüksiyon basımı ve ticareti, zamanla dev bir endüstriye ve satış ağına dönüşür. 1841-1877 yılları arasında Berlin, Brüksel, Londra, Viyana, Lahey ve New York’ta *Goupil* galerileri açılır; İskenderiye, Atina, Johannesburg, Dresden, Cenevre, Zürih, Barselona, Floransa, Havana, Melbourne, Sydney ve Varşova’da da Goupil’in satış noktaları kurulur. Sanatın endüstrileşmesinin ilk adımı sayılan bu girişim, önemli bölümü sipariş yoluyla elde edilen ve çoğunluğun beğenisini kolayca tatmin eden sıradan işlerin pazarlanmasına dayanır. Goupil’in en çok sattığı sanatçı, aynı zamanda damadı olan Gérôme’dur. Durand Ruel ise Goupil’e tamamiyle karşıt güdülerle hareket eder. Onun kurduğu uluslararası bağlantılar, bir ticaret şebekesi değil, evrensel bir sanat hareketi örgütlemeye yönelir. Ayrıca bu sanat hareketi, *Goupil*’in de, o sıralarda Paris’te etkin olan yüz kadar ticari galerinin de piyasasını oluşturan akademizm, klasizm taklidi sanata karşı bir isyandır. Bu isyan, sanatta modernizm çizgini açan Empresyonizm’dir.

Empresyonist Weltanschauung

Durand Ruel'in galeri dünyasındaki devrimi, değişik sanat merkezlerinde kendi açtığı galerilerden ve sergilerden çok, özellikle Berlin, Münih ve Viyana'daki meslektaşlarıyla giriştiği işbirliği ve onun modelinden türeyen uluslararası galeriler ağının gücü sayesinde yayılır. Temsil ettiği Empresyonizmle birlikte sonunda o da bir akımdır artık. Bu akımın Berlin'deki en etkili temsilcisi Bruno ve Paul Cassier'nin 1898'de açtıkları *Cassier Galerisi*'dir. Durand Ruel'le geliştirdikleri sıkı işbirliği sayesinde Empresyonizm'in Berlin çıkartmasını gerçekleştirirler. Onlar, aynı yıllarda açılan *Kellner&Reiner* ve ayrıca *Schultze* galerileri ile birlikte, Paris'teki meslektaşlarıyla başlattıkları dayanışma sonucunda, modernizmi Almanya'ya sunmakla kalmamışlar, akademik geleneğe ve resmî Alman ekolüne karşı bir özgürlük hareketi olan *Secession*'a da önderlik etmişlerdir. Öyle ki, Paul Cassier *Berlin Secessionu*'nun başkanlığına kadar yükselmiştir. Onların davası, Winckelmann tarihinin Greko-Romen geleneğe bağladığı ve 19. yüzyıl sonuna kadar kurulan bütün müzelerin sahnesini oluşturan ulusal ekollere karşı modernizmin ulus ötesi ruhunu Avrupa'ya yaymaktır. Cassier ve Schultze'un galerilerini, aynı zamanda Empresyonist bir ressam da olan, mimari modernizmin ve "Uluslararası Stil"in öncülerinden Belçikalı mimar Henry van de Velde'ye tasarlatmaları bu davaya olan bağlılıklarının bir göstergesidir. Bu galerilerin zaferi sonucu, 20.

yüzyılın başında Berlin ve Münih, çağdaş sanatın Paris'ten sonraki en canlı merkezleri haline gelir. Bir dönem Münih, düzenlediği uluslararası çağdaş sergiler ve *Münih Secessionu*'nun başarısı sayesinde orta Avrupa'nın sanat başkenti kabul edilir. Bu nedenle, Picasso, tıpkı Kandinsky gibi, o zamanlarda Paris yerine Münih'e yerleşmeyi tasarlar.

Empresyonizmin mirasçıları olan *Secession* taraftarları, bu stilin bir dünya görüşüne dönüşmesini sağlarlar: *Empresyonist Weltanschauung*. Bunun için gereken tarihsel-kuramsal ivmeyi kazandıran, eleştirmenliğinin yanı sıra sanat taciri de olan, Meier-Graefe'dir. Paris ve Londra seyahatlerinde ünlü edebiyatçı Oscar Wilde ile tanışmış ve onun hem formalist estetiğinden, hem de "Sanatçı Olarak Eleştirmen" yazısındaki görüşlerinden etkilmiştir. O nedenle kendini bir sanatçıdan ayırmaz. Çağının sanatını modernizm üzerine temellendiren sergiler düzenlemiş, kitaplar yazmış ve sonuçta modernist eleştirinin ve tarih yorumunun yolunu açmıştır. Bu nedenle, Alman müzelerinin modernizme açılmalarında ve bunu başarmak için de galerilerle sıkı bir işbirliğine girişmelerinde etkisi büyüktür. Öyle ki, modernizmi ve onun kozmopolit ruhunu aşağılamak amacıyla 1937'de Münih'te "Dejenere Sanat" sergisini düzenleyen Naziler, serginin giriş salonuna Meier-Graefe'in portresini asmışlardır. Çünkü Naziler, modernizmin, galeriler çevresinde örgütlenen "Büyük Alman Sanatı" düşmanlarının bir imalatı,

bir komplosu olduğunu yayarlar. Yalnızca 1937 yılında otuz iki müzeden el koydukları ve çoğu yakılan, 'kaybolan' ve satılan modernist eser sayısı 16,000'dir.

20. yüzyıl başında *Secession* hareketinin en devrimci etkiler yarattığı merkez kuşkusuz, Freud, Schoenberg, Klimt, Schiele ve Kokoschka'nın Viyana'sıdır. Yedi yıl boyunca Klimt'in başında olduğu *Viyana Secessionu*, 1903 yılında Meier-Graefe'in de katkılarıyla ve galerilerle birlikte bir Empresyonizm retrospektifi düzenler. Bu sergi, sunulduğu tarihsel fon sayesinde, birbirinden türeyen evrensel stiller üzerine inşa edilecek modern sanat tarihi anlatısında kilit bir rol oynayacaktır. 1914 öncesinde, modernist sanatın Batı sanat dünyasını fethettiği retrospektiflere model olacaktır. Bunların en çarpıcı olanları, 1905'te Londra'da düzenlenen Empresyonizm sergisi, eleştirmen-ressam Roger Fry'ın yine Londra'da 1910 ve 1912 yıllarında *Grafton Galerisi*'nde düzenlediği Post-Empresyonizm sergileri, 1912 Köln *Sonderbund* sergisi, ve 1913'te Paris ve New York galerilerinin işbirliği ile New York'ta gerçekleşen *Armory Show*'dur. Empresyonizm'in antitezleri olarak tanımladığı "Post-Empresyonizm", "Ekspresyonizm" gibi stillerin isim babası olan Roger Fry, Meier-Graefe'den sonra, modernist eleştiri yazınının ve formalist sanat tarihinin biçimlenmesinde en etkin rolü oynayacaktır. Böylece Birinci Dünya Savaşına girilirken, Modern Sanat Tarihi stiller üzerinde yükselmeye

başlamıştır. Ancak bu stilleri tanımlayan eserleri -formları- daha sanatçı atölyelerinde gizliyen ilk kez fark edenler ve onları kamunun, tarihin huzuruna getirenler galerilerdir. Formalist tarih anlatılarında yerleri olmasa da, daha onlar yazılmadan çok önce modernizmi Batı'nın sanat metropollerine pazarlamayı, modernist sanatçıları yaşatmayı ve yüceltmeyi başaranlar onlardır. Nitekim, tarihin en çok para eden sanat eseri 2006'da 135 milyon dolara satılan *Viyana Secessionu*'nun önderi Klimt'in "Adele Bloch-Bauer Portresi" olacaktır.

Avangardın örgütlenmesi ve galeriler

Avangard sanat, avangard galeri mekânlarında örgütlenir. Paris'te Durand Ruel'i, müritleri Vollard ve Kahnweiler izler. Cézanne, Matisse ve Picasso'nun ilk kişisel sergilerini Vollard açar. Zamanının sanatçılarıyla, dostları olan Apollinaire ve Mallarmé gibi avangard edebiyatçıları galerisinde düzenlediği toplantılarda bir araya getiren odur. 1815'te açılan ve Akademi'nin denetiminde de olsa Batı'da ilk kez yaşayan sanatçıları sergileyen *Musée Luxembourg*'a Cézanne'ın ve diğer modernistlerin girmesi için mücadele eder.

Eğer Vollard, Cézanne'ın galerisiyse, Kahnweiler da Picasso'nun ve Kübizm'in galerisidir. Picasso Kübizm'in kaderini sanki ona bağlar: "Eğer Kahnweiler olmasaydı, halimiz nice olurdu?" Kübizmi avangard bir estetik olarak kuramlaştıran,

şair Apollinaire'ın 1913'te yayınladığı *Kübit Ressamlar* incelemesidir. Ama ondan çok daha derinlere giden, neo-Kantçı "analitik Kübizm" kuramını geliştiren Kahnweiler'dir. Onun *Kübizmin Yükselişi* kitabı (1920) sadece bu akımın değil, bütün formalist tarihin temel metinlerinden sayılır.

20. yüzyıl başının efsanevi galericileri arasında Félix Fénéon'u anmadan olmaz. İpek silindir şapka, pembe bir takım elbise, kırmızı eldivenler ve rugan ayakkabılardan oluşan giysisiyle dikkat çeken Fénéon, hem bir *dandy*, bir estetik, Sembolizmin manifestocularından bir "İroni Prensi", hem de anarşist bir yazar ve eylemcidir. Bir Paris seyahati sırasında Galler Prensi'ne düzenlenen başarısız suikastta kullanılan bombanın yapıldığı malzemeler onun galerisinde bulunmuş ve bunun üzerine tutuklanmıştır. Bir süre sonra on biri hırsız olan otuz anarşist militanla aynı davada yeniden yargılanır. Anarşist *Libre Revue*'nün baş editörüdür ve birçok siyasi yazı kaleme alır. Bir yandan da, Jensen'e göre "belki de çağının en iyi sanat eleştirmenidir." 1887'de yazdığı "*Le Neo-Expressionisme*" makalesiyle bu terimi dolaşıma sokan Fénéon'dur. Neo-Empresyonizm'in mucidi sayılan Seurat'ya 1900 yılında düzenlediği retrospektif de bu akımın farklı bir estetik, bir stil olarak kavranmasında etkili olur. Arkadaşı Pissarro'yla birlikte, onun ve diğer kimi Empresyonistlerin açtıkları kişisel sergilerin yer ve tarihlerini kayda geçirir. Böyle kayıtlar ileride kariyer inşa etmenin ve katalog formatının vazgeçilmez

ögeleri olacaktır. Fénéon 1906'da döneminin Paris'teki en itibarlı çağdaş sanat galerisi *Bernheim-Jeune*'ün yönetimini üstlenir ve bu galeriyi Durand Ruel ve Vollard'ın yanısıra modernist galeriler arasındaki uluslararası ittifakın en etkin kuruluşu haline getirir. 1908 yılında galerisinde düzenlediği ve yüz eserden oluşan Van Gogh retrospektifi, sanatçının bütün kariyerini tarar. Bu sergi, yirmi beş eser daha eklenerek aynı yıl Amsterdam'da da açılır. Matisse yirmi dokuz yıl, Bonnard kırk yıl boyunca Fénéon yönetimindeki *Bernheim-Jeune*'le çalışır. Félix Fénéon, siyasetin sanatla kaynaşmasının sembolüdür.

Amerikan modernizmi ve New York galerileri

Avangardın Atlantik-aşırı çıkartması, 1913'te eski bir silah deposunda düzenlenen *Armory Show* ile gerçekleşir. Bu sergi Amerikan sanat çevrelerinde bir devrim yaratacak ve II. Dünya Savaşı sırasında New York'un Paris'in yerini almasıyla modernizmin Amerika'ya mal edildiği süreci başlatacaktır. Amerikan Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği tarafından düzenlenen *Armory Show*, ilk olarak *Madison Galerisi*'nde gündeme gelir ve başta Vollard ve Kahnweiler olmak üzere, değişik Avrupa galerilerinin ve Duchamp, Brancusi gibi sanatçıların yoğun işbirliği sayesinde gerçekleşir. Yukarıda anılan ve modernizmi tarihsel olarak kökleştiren büyük sergiler zincirinin Amerika ayağını oluşturur. Ancak avangardın New York'taki ilk köprü başı,

Manhattan'da, Beşinci Cadde, 291 numarada açılan 291 Galerisi'dir (1908). Ondan üç yıl önce kurulan *Photo-Secession'un Küçük Galerileri'nin* devamıdır. Kurucusu fotoğraf meraklısı Stieglitz'dir; Paris'teki ilişkilerini orada bulunan arkadaşı Steichen yürütür. Matisse, Picasso, Brancusi ve Picabia'nın sergilerini açar. Galerisi avangarda yeni yeni uyanan tek tük New York'lu sanatçıların buluşma ve tartışma merkezidir. I. Dünya Savaşı sırasında New York'a gelerek Dada'yı yaymaya çalışan Duchamp, Man Ray ve Picabia'nın da uğrak yeridir. Duchamp, 1917'de Amerikan Müstakil Sanatçılar Birliği'nin düzenlediği sergiye Richard Mutt diye imzalayarak gönderdiği "Çeşme"si reddedilince, pisuarını kaparak hemen 291'e gelir. Orijinal "Çeşme"den bugüne kalan tek iz, Stieglitz'ın bu sırada çektiği fotoğraftır.

1920 yılında New York'ta açılan *Société Anonyme, Inc.* galerisi, avangard ve soyut sanata hasredilmiş ilk "Amerikan modern sanat müzesi" kabul edilmektedir. Katherine Drier tarafından, dostları Duchamp ve Man Ray'in katkılarıyla kurulan galeri, sonraki yıllarda etkinliklerini Kandinsky'nin onursal başkanlığında, Léger ve Schwitters'in desteğiyle sürdürür. *Société Anonyme* aslında 1870'lerde Paris'te, üyelerinin sergilerini düzenlemek amacıyla oluşturulan sanatçılar arası bir birliktir. Empresyonistlerin etkin olduğu bu birlik, 1890'lardaki *Secession'lara* model oluşturur. Kendisi de ressam olan Drier'in galerisine bu adı öneren Man Ray'dir. Fransızca ve İngilizce karşılıklarıyla hem "anonim

şirket”, hem de “anonim topluluk” anlamlarına gelebilecek “*société anonyme*” sonuna bir de *Inc.* (A.Ş.) kısaltması eklenince sürrealist bir sözcük oyununa dönüşür. Drier’in sergileri, ulusa, tarihe, forma, kanona, hatta sanatçıya dayalı her türlü tasnif sistemini reddettiği için zamanının küratoryal disiplini ni alt üst eder.

1930’larda, Sürrealist ve Dadaistlerin merkezi Julien Levy’nin açtığı galeri olur. Levy’nin kendisi de bir Sürrealist’tir ve hatta bir ara Man Ray’le deneysel filmler çekmek üzere Duchamp’la birlikte Paris’e gider. Ernst, Dali, Giacometti, Kahlo, Magritte ve de Chirico’yu New York’a tanıtan odur. Joseph Cornell ve Arshile Gorky’i ilk o keşfeder. Galerisinde düzenlediği fotoğraf sergileri ve deneysel sinema gösterileri ile Amerika’nın ilk multimedia galerisini gerçekleştirir. Ancak yakın arkadaşı Gorky’nin intiharı üzerine ve Soyut Ekspresyonistlerin giderek şovenleşmeleri karşısında 1949 yılında galerisini kapatır. André Breton’un New York’taki üssü ve Duchamp’ın uğrak yerlerinden olan *Julien Levy Galerisi*’nin çalışmalarına onlar da katılırlar. Birlikte proje geliştirirler, kimi katalog metinlerini Breton yazar.

1940’lara gelince, New York’taki en gözde avantgard galeri Peggy Guggenheim’in 1942’de açtığı *Art of This Century*’dir. 1920’den beri Paris’te ve zaman zaman da Londra’da avantgard bohemya çevresinde yaşayan Peggy Guggenheim, çoğu arkadaşı olan bu çevreden sanatçıların işleriyle hatırı sayılır bir kole-

siyon oluşturur: Kandinsky, Klee, Picabia, Braque, Gris, Severini, Balla, Mondrian, Miro, Ernst, de Chirico, Tanguy, Giacometti, Brancusi, Moore, Arp... Londra'da bir galeri amaya Samuel Beckett'le son derece tutkulu bir aşk yaşarken karar verir ve 1938'de açtığı *Guggenheim Jeune* galerisini bir yıl sonra müzeye dönüştürmeye kalkışır. Sergilerinin büyük bölümünü Duchamp ayarlar, hatta Paris'ten gelip asılmalarına bile o yardım eder. Müze tasarısını ise Peggy Guggenheim, ünlü sanat tarihçisi ve anarşist Herbert Read'e emanet eder. Ancak savaşın Londra'yı tehdit etmesi üzerine bu tasarısını gerçekleştiremez ve New York'a taşınarak *Art of This Century*'i açar. Galerinin adı kendi koleksiyonu üzerine yıllardır hazırladığı kitaptan gelmektedir ancak sonunda bu kitabı tamamlamak büyük ölçüde André Breton'un üstüne kalır. Zaten savaş nedeniyle New York'a göçmüş olan dostu Breton, kocası Max Ernst ve sevgilisi Marcel Duchamp galerinin yöneticileri gibi görev yapmaktadırlar. *Art of This Century*, Peggy Guggenheim'in koleksiyonuyla açılır ve üç bölümden oluşur: Sürrealist işlerin Sürrealist bir dekorda sergilendiği esas galeri, "Soyut Galerisi" ve "Kübist Galerisi". Avrupa avangardını New Yorklu Soyut Ekspresyonistlerin ilk kişisel sergileri izler: Pollock, Baziotes, Rothko, Still. Peggy Guggenheim, koleksiyonunu sergilemek üzere 1948'de Venedik Bienali'ne davet edilir. Bu fırsatla Pollock'un sanatını Avrupa izleyicisiyle tanıştıtır. "Picasso'dan sonraki en büyük ressam" olduğuna

inandığı Pollock'un hem Amerika hem de Avrupa müzelerine girmesine ön ayak olan odur. Bienal'in ardından Venedik'e yerleşmeye karar verir ve koleksiyonunu 1951'den başlayarak *Canale Grande* üzerindeki malikanesinde kamuya açar. Halen *Venedik Peggy Guggenheim Müzesi*, amcası Solomon R. Guggenheim adına kurulan vakfın yönettiği ve New York, Bilbao, Las Vegas, Berlin ve Abu Dabi'de örgütlü olan müze zincirine bağlıdır.

Modernizmin Amerika'daki havarileri olan galeriler, modernist bir beğenin gerek koleksiyonerler, gerekse eleştirmenler ve sanat tarihçileri arasında kökleşmesinde öncülük etmişler, *New York Modern Sanat Müzesi MoMA*'yla başlayan "modern sanat müzeleri" çağında onlara rehber olmuşlardır. Hitler'den kaçarak New York'a göçen sanatçılara kapılarını açmakla kalmamışlar, onların etkin olmaları için gerekli olanakları ve ortamı da sağlamışlardır. Öte yandan onlar da birikimlerini yerli sanatçılarla paylaşmakta son derece cömert davranmışlar ve Amerika'nın Realist geleneğini parçalayan Soyut Ekspresyonizm'in doğuşunda rehberlik yapmışlardır. Paris avangardının New York macerası, II. Dünya Savaşı'nın ardından Amerikan modernizminin dünyaya ilan edilmesiyle sonuçlanır.

Peggy Guggenheim'ın Venedik'e yerleşmesinin ardından Soyut Ekspresyonistler *Betty Parsons*, *Samuel Kootz* ve *Sidney Janis* galerilerini mesken tutarlar. Sonra da *Leo Castelli* ile çalışmaya başlarlar. Ama *Castelli* asıl Pop sanatın galerisidir. Trieste'de doğan, Viyana ve

Budapeşte’de okuyan, Bükreş, Paris ve Londra’da yaşayan, ömrünü Avrupa müzelerinde geçiren Castelli, 1941’de, artık Batı sanatının merkezi olduğuna inandığı New York’a yerleşmekte karar kılar. Önceden Paris’te Sürrealistleri sergilediği kısa bir galeri deneyi vardır. 1957’de New York’ta oturduğu apartman dairesinde açtığı galeri, başta Jasper Johns ve Robert Rauschenberg olmak üzere, Cy Twombly, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg gibi yıldızların kariyerlerinin temelini atar. İlk eşi Iliana Sonnabend’in Paris’te açtığı galeri sayesinde, Pop’u sanat dünyasının odağı durumuna getirirler. Castelli ile çalışan Willem de Kooning’e göre, “o her şeyi, hatta bira tenekelerini bile satar.” Bu söz Jasper Johns’un bronzdan döktüğü bira tenekelerinin esin kaynağı olur. Castelli’nin temsil ettiği Jasper Johns’a ait “*False Start*” tablosu, 1988 yılında 17,1 milyon dolara satılınca yaşayan bir sanatçının eserine ödenen en yüksek rakam rekorunu kırar. 2006 yılında ise, Johns’un “*False Start*”ı ile De Kooning’in “*Police Gazette*” tablosuna birlikte ödenen para 143,5 milyon dolara tırmanacaktır.

Sanat ve para

Sanat Tarihi, galerilere, sanatın ticaretine mesafelidir. Çünkü ‘icat olduğu’ modern zamanlarda sanat, paranın devrede olduğu her ilişkiye, ucu paraya dayanan her değere ve zihniyete karşıt, özerk ve dünyevi ilgilerle ilişkisi olmayan, âdeta tanrısal bir

etkinlik olarak tanımlanır. Kant "estetik muhame"nin, yani birşeyin "güzel" olup olmadığına ilişkin yargının, "yararsız ve çıkarsız" olduğunu ortaya atar. Ona göre "güzelin amacı, amaçsız olmasıdır" ve "güzellik herhangi bir kavramla tanımlanamaz". Sanatın maddiyatla ve maneviyatla bir ilgisi yoktur, çünkü maddi bir ihtiyacımızı karşılamadığı gibi, ahlaki bir görevi de yoktur. Sanat özgürdür ve yönetilemez. İşte bu gibi modern, tözsel nitelikleri gereği, sanatın bir meta gibi değişime girdiği ilişkiler; yarar ve çıkar sağlamaya, ihtiyaç gidermeye aracı olan parayla ölçüldüğü ortamlar, onun idealleştirildiği tarih, estetik gibi alanlara uzak düşer.

Oysa ilk madeni para icat olduğundan beri para ve sanat birbirinin değerine değer katar. Lidyalıların M.Ö. 600'de dolaşıma soktuğu ilk madeni paranın üzerinde kralın otoritesini temsil eden bir aslan ve güneş nakşolmuştur. Büyük İskender'in paralar üzerindeki kabartma başı, antik portreciliğin başlangıcı sayılır. Georg Simmel *Paranın Felsefesi*'nde (1900) para ve sanat arasındaki daha derin bağlara değinir: her ikisinin de kendi başlarına bir kullanım değeri yoktur, örneğin her ikisini de ne yiyebilirsiniz, ne giyebilirsiniz; ancak para da sanat da hayatın ilk anda ilişkisiz görünen farklı öğeleri arasında, apayrı kullanım değerleri arasında bir ilişki sağlar. Ayrıca her ikisinin de doğası soyut ve evrenseldir...

Sonuçta "sanat mı önce gelir, para mı?" ya da "değeri kim üretir? Sanatçı mı yoksa sanat eserini

topluma sunan, talebi ve beğeniği inşa eden tacir mi?” gibi soruları yanıtlamak güçtür. Örneğin, *Sanatlar ve Tarihleri* kitabının yazarı Steve Edwards, “20. yüzyılın büyük diliminde sanat tarihinin, sanatın piyasadaki rolü tarafından şekillendiğini” savunur. Ona göre özgünlük, yenilik, yaratıcılık gibi sanat tarihinin temel söylemleri piyasaya ayarlıdır: “Sanat tarihinin bu gibi prosedürleri, yüksek piyasa değerinin dehaya ve bireysel yaratıcılığa dayandığı fikrinden kaynaklanır. Dolayısıyla denebilir ki, burada asıl satılık olan, sanatsal kişiliğe ilişkin mitik düşüncedir, dehadır.” Benjamin de, “sanat piyasasının fetişi, usta ressamın adıdır” der. Bourdieu de bu görüşleri pekiştirir, “yaratı ideolojisi”nin, yaratıyı kutsallaştıran ilişkileri gizlediğini savunur. Peki, gerçekten bu ideolojinin, fetişe dönüşen sanatsal dehanın arkasındaki nedir? Tarihsel kanonu, başka terimlerle estetik hiyerarşiyi, yani hangi sanatçının ‘büyük’ olduğunu belirleyen kimdir?

“Sanatın değeri”ne, sanatın ekonomi politigine ilişkin konular son derece karmaşıktır. Ama şurası açıktır ki, sanatın özerkliğini kazanmasındaki en hayati etmenlerden biri piyasadır ve özerklik olmadan modernizm düşünülemez. Piyasa, sanatı, zanaat olduğu dönemlerdeki sipariş düzeninden, kilisenin, sarayın ve aristokrasinin himayesinden, Salon sergilerindeki gibi devlet güdümünden kurtarır. Sanatın sanat için var olacağı koşulları hazırlar. Başka deyişle, sanatın paradan uzak durmasını

sağlayan yine paradır. Sanatın piyasadan özerk olduğunu kutsayan yine piyasadır. Bu paradoksu galeri perdeler. Sanatla hem para arasına, hem yabancılaştığı toplum ve horladığı burjuvazi arasına, hem de yıkmak istediği, müze, eleştiri, sanat tarihi gibi kurumlar arasına giren galeridir. Modernist galeri "ticari sanat"la, "piyasa resmiyle" uğraşmaz. O, pazara karşı olanı pazarlar; satmamayı satar.

Paranın sanatı satın alma gücüne karşı direnmek, 20. yüzyıl sanatına biçim veren başat güdülerden biridir. Sanat paraya galip gelmeli, sanatçı sanatını satmak zorunda kaldığı para sahibine direnebilmedir. Hemen hatıra gelen sansasyonel örnekler, Manzoni'nin konservelediği "Sanatçının Boku", Duchamp'ın şişelediği "Paris Havası", ya da Tinguely'nin çalıştırılınca kendi kendini imha eden makineleridir. Sami Tarıca, Klein'in boş galeri duvarlarını satılığa çıkarmasını anlatır. Klein'a göre sattığı "hiçlik" karşısında verdiği senetlerin değeri zamanla öylesine katlanacaktır ki, dünyadaki bütün para bir hiçlikten ibaret olan sanatını satın almaya yetmeyecektir. Bütün bu işlerde, yaratıcı dehayı fetişletiren ilişkiler kadar, bu fetişin kendisi de sorgulanır. Sanatın metalaşması karşısındaki tavırlar, sanatın birtakım nesnelerde temsil edilmesine son vererek, sanatla doğayı, sanatla bedeni, sanatla kavramları ya da, Sitüasyonizm gibi, sanatla hayatı birleştirmeye yönelen hareketlerin doğmasında önemli bir rol oynar. Ancak yüzyıl sonuna doğru, sanatla paranın çatışmasına son vermeye

yönelik karşıt bir kamp belirir. Modernist sanatı tanımlayan normları göreceleştiren postmodernizm, neyin sanat olduğu, neyin olmadığı sorusunu anlamsızlaştırır. Sanatın özerkliğini parçalar ve onu paranın günahlarından arındırır. 1970'lerde Andy Warhol, "paranın sanat, sanatın da para olduğunu" açıklar. Ona göre, "en müthiş sanat para yapmaktır." Gerçekten de, iş dünyası yaratıcılığı kendine mal ettiği ölçüde ve kültürel üretim, girişim kültürüne ve yönetim (*management*) disiplinlerine teslim oldukça, para yapmak ve sanat yapmak giderek yakınlaşır. Ticaret sanatı ve sanat ticareti birbirine karışır.

Sanatı sömürmek

Sanattan en büyük serveti yapan tacir Joseph Duveen'dir (1869-1939). Uzmanlığı, Avrupa aristokratlarına ait koleksiyonları Amerikalı para imparatorlarına satarak, onlara sahte bir soyluluk payesi kazandırmaktır. Duveen, Avrupa'nın kültürel mirasının üzerine oturma hırsına kapılan tekelleri tekeline alır. 19. yüzyıl sonunda, ABD'deki ilk müze salgınını besleyen koleksiyonların ardındaki en etkili galerici, kuşkusuz, odur. Kıtalararası sanat transferindeki cüreti sınır tanımaz. İtalya'dan sonra en çok İtalyan resmine sahip ABD'ye, bu resimlerin yüzde yetmiş beşi Duveen aracılığıyla girmiştir. Ucuz Alman resimleri karşılığında Hitler'in gözden düşürdüğü İtalyan sanatının birçok eserini Alman müzelerinden boşaltan Duveen'dir. Bu operasyonda safkan Ari ırkına ait bir İngiliz şirketini paravan

olarak kullanır. *Ermitaj Müzesi*'ndeki bir takım Rönesans şaheserlerinin Amerikan finans devi ve Hazine Bakanı Andrew Mellon'a transferi konusunda Sovyet hükümetiyle de işbirliğine girer. Ancak bu partiyi rakibi olan, *Goupil* galerilerinin New York'taki temsilcisi Knoedler'e kaptırır. Ne var ki, bu işle ilgili Mellon aleyhine açılan vergi kaçakçılığı davasındaki tanıklığı sayesinde onu bu suçtan kurtarır. Onun aslında bu eserlerle kamusal bir müze açmak amacıyla olduğuna mahkemeyi inandırır. Sonuçta Mellon'un vergi borçları karşılığında devlete armağan ettiği *National Gallery*, 1941 yılında Washington'da kamuya açılır. Elbette bütün lojistik entrikalarıyla rakiplerini ezen Duveen'e aittir. Kömür ve çelik kralı Henry Frick de New York'taki müzesinin kurulması sırasında ona teslim olacaktır.

Duveen'in Avrupa'nın sanat mirasını tehdit eden girişimleri ve kullandığı karanlık yöntemler doğal olarak büyük tepkilere yol açar. Öyle ki, Almanya'nın en nadir koleksiyonlarından biri olan Hainauer koleksiyonunu Paris'e kaçırması üzerine bizzat Kaiser, Duveen ile her türlü ilişkiyi yasaklar. Londra'daki *National Gallery* mütevelli heyeti üyeliğini kendi çıkarları için istismar etmesi nedeniyle Başbakan Chamberlain tarafından bu görevinden uzaklaştırılır. Ama o değişik manevralarla karşısına çıkan engelleri aşmayı becerir. Örneğin müzelere gösterişli bağışlarda bulunur. Zamanın İngiliz sefiri Lord Elgin tarafından Osmanlı'dan kaçırılarak *British Museum*'a satılan Parthenon tapınağına ait kabart-

maların sergilendiği ve kendi adıyla anılan özel bir galeri yaptırır.¹ *Tate Gallery*'nin Turner koleksiyonunu sergileyeceği bölümü inşa ettirir. Bu 'cömertliği' karşısında, *Tate*'in bulunduğu semtin adıyla, Millbank Lordu ilan edilir. Sir Osbert Sitwell otobiyografisinde bu bağışlara şöyle değinir: "Lord Duveen'in ülkemize sunduğu değerli armağanlar onun adına dikilmiş birer anıt gibi yükselmektedir. Ama çok acıdır ki, bu görkemli armağanları sağlayan para, İngiliz resminin en seçkin eserlerini ABD'ye satarak kazanılmıştır. Şimdi müzelerimize ait sanat galerileri çok, ama bu galerilere koyacak resmimiz yok."

Duveen, uluslararası ölçekteki sanat spekülâtörlüğünü Londra, Paris ve New York'taki galerileri, Avrupalı müze yöneticileri ve diğer sanat otoriteleri arasından cömertçe ödüllendirdiği hafiyeleri ve sanat âlimi danışmanları sayesinde başarır. En gözde danışmanı, ilerde gizli ortağı gibi çalışacak, Rönesans sanatının en yetkili uzmanı kabul edilen,

¹ Duveen yaptırdığı bu özel galeri sayesinde Avrupa sanatının ikonlarıyla adını birleştirdiğini sansa da, gerçekte altından kalkamayacağı yeni bir skandala yol açar. Parthenon heykelleri aslında kırmızı, mavi aşıboyası ve altın renklerine boyanmıştır; ancak, "sanat tarihinin babası" Winckelmann'ın hatası ve bu heykellerin Avrupalı beyaz ırkı temsil ettiklerine ilişkin bir inanç nedeniyle baştan beri beyaz oldukları varsayılır. Bu varsayımdan hareket eden Duveen de, tahrip edici bir takım yöntemlerle heykellerin özgün patinalarını kazıtır. Zaten müşterilerinin gözünü boyamak amacıyla, büyük ustalara ait kimi tuvaleri de hiç sakınmadan tadil ettiği için sicili bozuk olan Duveen'in bu skandalı müze yönetimini de itham altında bırakır. (St. Clair, *"The Sculptures of the Parthenon, Questions of Authenticity and Stewardship"*).

Harvard Üniversitesi'nden sanat tarihçisi Bernard Berenson'dur. Floransa'daki villasında âdeta bir Rönesans araştırmaları merkezi kuran Berenson, büyük güven uyandıran uzmanlığı ve itibarıyla geliştirdiği ilişkiler sayesinde, kendi alanında Avrupa'da olan biten her şeyden haberdar olur. Sahip olduğu bilgiler ve örtülü ya da açık kurduğu ilişkiler yoluyla Duveen'in Avrupa koleksiyonlarına erişimini sağlar. Üstelik sarsılmaz otoritesiyle onlara Duveen'in biçtiği estetik ve parasal mertebeyi tasdik eder. Her zaman doğru çıkmasa da, satılacak eserlerin ait oldukları ressamı ve sahiciliklerini saptar. Duveen'le yirmi altı yıl süren işbirliği sonunda 150 milyon dolar kazanır. Hizmetleri karşılığında her yıl yapılan en az yüz bin dolarlık ödeme bu rakamın dışındadır. Duveen'den nefret ettiği ve sonunda bu ilişkiden büyük bir pişmanlık duyduğu bilinir. Anılarında ondan tek kelimeyle bile söz etmez. Duveen'in ölümü üzerine, onun "*British Museum*'un en alttaki hizmetlisinden, ta Kral'a kadar ulaşan devasa bir yolsuzluk çemberinin merkezinde durduğunu" söyler.

Duveen'in ve Berenson'un değişik biyografileri yazılmıştır. Bunlardan biri müzayedeci Rafi Portakal'a ait P Kitaplığı tarafından Türkçe'de de yayımlanır: *Antikacılığın Piri Duveen*. Bu kitaba yazdığı önsözde Portakal, hayranlık beslediği Duveen'i "bir üstat" olarak anar. Oysa Duveen'in çevresindeki her şey gibi bu kitaba dahi bir şaibe sinmiştir. Duveen-Berenson ortaklığını inceleyen Colin Simpson'a

göre, yukarıda anılan kitabın yazarı Sam Behrman'ın ilk olarak *New Yorker* dergisinde tefrika ettiği kitabında yer alan malzemenin büyük bölümü, ortakların her ikisinin de avukatı olan Louis Levy'e aittir. Müvekkillerini birçok badireden kurtaran Levy, Duveen ölüm döşegindeyken Berenson'la birlikte onun şirketini ele geçirmek için bir düzen kurmuş ancak mirasçılarının fark etmesi sonucu oyunu bozulmuştur. Ayrıca meslek ahlakını çiğnediği için mahkemelere katılmaktan da men edilmiştir. Bu nedenlerle gerek kendisini, gerekse müvekkillerini aklamak üzere kaleme aldığı metni, onurunu kaybettiği için kendi yayımlayamayacağından, *New Yorker* yazarı Behrman'a vermiştir.

Galericilik tarihinin en çok para yapan siması muhakkak ki Duveen'dir, ama en kötü şöhretlisi de odur. Her ne kadar, sattığı koleksiyonlar sonunda müzelerde kamunun önüne çıksa da, onun derdi galericiliğin şartı olan sanatın sergilenmesi değil, sanat görgüsü ve bilgisi olmayan egemenlere kendilerini teşhir edecekleri dekorlar pazarlamaktır. Modernizmi kuran estetik devrimi paylaşmak ve temsil etmek gibi bir meselesi kesinlikle yoktur. Dolayısıyla, sanatı diğer insan etkinliklerinden ayırt eden ve onun akılla, doğayla, tanrıyla, toplumla, gerçeklikle sürdürdüğü mücadeleden tamamıyla habersizdir. Zaten koyu bir modernizm düşmanıdır. Tabii bu nitelikleriyle de, özellikle zamanımızdaki pazarlamaya odaklanmış pek çok sanat simsarının üstadı sayılabilir.

Galeri, tarihyazımı ve eleştiri

Müze ve galerilerin ortaya çıktığı 19. yüzyılın öncelerinde dahi, sanat eserlerinin değişim değerinin öne çıkmasının, sanatı ticarileştireceğinden ve nihayetinde “sanatı senete” çevirebileceğinden söz edilmiştir. Ancak her galeri, basitçe, sanat eserlerinin herhangi bir meta gibi değişime girdiği ve bu amaçla da teşhir edildiği bir mağaza gibi değerlendirilemez. Modernist galeriler sanatın özerkleşme sürecinin bir ürünüdür. Sanatın özerkliğini temsil eder ve korurlar. Galeriler sanatın kamuya açıldığı 19. yüzyıl Salon sergilerinin işlevlerini devralır ve dönüştürürler. Ancak galeri sergilerinin kamusalılığı sadece onların herkese açık olmasından değil, sanat tarihi ve eleştiri gibi sanatın özerkliğini pekiştiren diğer kurumları harekete geçirmesinden kaynaklanır.

İlk müze kabul edilen İskenderiye Müzesi’nden beri (M.Ö. 4. yüzyıl) kataloglar sanatın anlamlandırılmasında ve tarihyazımında en temel kaynaklardandır. Modern zamanlarda kişisel sergi katalogları bu sergileri düzenleyen galerilerin görevleri arasına girer. Bunlar sergilenen eserleri belgelemekle kalmaz, sanatçının kariyerinin tutanaklarını ya da arşivini oluşturur. Bir kariyerin her şeyden önce sergi kaydından okunması âdet haline gelir. Durand Ruel döneminden beri kataloglar, sergilenen sanatçının “hayatını ve sanatını” yorumlamakta en yetkin olan eleştirmen ya da tarihçiler tarafından kaleme alınan metinlerle takdim edilir. Sonuçta,

özellikle biyografik anlatıların çatısını sergi katalogları kurar.

Bir eser ancak sergilendiği zaman herkesin onu yargılama hakkı geçerlik kazanır. Eleştiri, bu hakkın kullanılmasına olanak sağlayan Salon sergileriyle başlar. Fransız Akademisi kamuya açık ilk Salonu 1677 yılında düzenler. Salonlar sayesinde "sergilenen bir resmin herkesin yargılama hakkına sahip olduğu bir kitap, bir tiyatro oyunu"na benzediği yazılır. Gerek eleştiri türünün ilk örnekleri sayılan Diderot'nun yazıları, gerekse modern eleştirinin kurucusu Baudelaire'in metinleri Salon sergileri üzerinedir. Salonların eleştirel ortamını galeriler devralır ve bu ortamı Akademi'nin ya da iktidarların yönetiminden kurtarır. Akademi-Salon düzeninin yerini eleştiri-galeri düzeni alır. Ayrıca galeriler gerçekleştirdikleri ya da destekledikleri toplantılarla ve özellikle yayınlarla da eleştiri etkinliklerini canlandırır.

Durand Ruel önce aylık bir dergi çıkarır: *Uluslararası Sanat Harikaları Dergisi*. Bu dergiyi haftalık bir yayın izler: *İki Dünyada Sanat*. *Cassier Galerisi*'nin kurucusu Bruno Cassier, modernist eleştirmen ve tarihçileri topladığı *Sanat ve Sanatçı* dergisini çıkarır. Ayrıca Empresyonizm'in Fransızca kaynaklarının Almanca olarak yayınlarını gerçekleştirir.

Galeri 291'in kurucusu Stieglitz, daha 1897'de *Fotoğraf Notları*'nı, arkasından da *Fotoğraf Eseri*'ni yayımlar. İngiltere, Almanya, Fransa, Norveç ve Japonya'dan yazarların da katkıda bulunduğu bu

uluslararası dergiler, fotoğrafın bir sanat mecrası olarak kabul görmesinde öncülük yapar. *Galeri 291*, 1915 yılında avangard sanat ve edebiyat seçkisinden oluşan bir dergi daha yayımlayacaktır. Örnekleri saymakla bitmeyecek bu tür yayınlar, galerilerin tarih-yazımı kadar, eleştiri alanının örgütlenmesinde de etkin olduklarını gösterir.

Galerilerin kurulduğu sıralarda sanatla kamunun arasına giren önemli bir engel spekülasyondur, müzayedelerdir. 1880'lere kadar Fransız sanat piyasasına onlar egemendir. Modernist galerilerin açılması ve özellikle Empresyonizme merak salan Amerikalı koleksiyonerlerin galerilerle çalışmaya başlaması bu egemenliği kırar. Galeriler, sanatın sergilenmesine öncelik vererek, sanat eserlerini tüccarlarla müzayedeciler arasında el değiştiren bir spekülasyon metayı olmaktan çıkarmışlardır. Onların, bir zamanın, bir dehanın işaretleri olarak görülmelerini sağlamışlardır. Böylece, müzayede salonlarını terk eden sanat, 'antik' nesnelerle aynı muameleyi görmekten kurtulmuş, galeri mekânında 'modern' suretine kavuşmuştur. Ayrıca galerilerle çalışmaya başlayan çağdaş sanatçılar, yaptıkları anlaşmalar çerçevesinde, hiç olmazsa ilk aşamada, ürünlerinin kaderini ve kendi yaşam koşullarını denetleyebilme olanağı kazanmışlardır. Durand Ruel'e göre "hakiki bir sanat taciri, çıkarlarını her zaman sanatsal inanışlarına feda edebilmeli ve spekülâtörlerin çevirdiği dolaplara bulaşmaktansa onlarla savaşılabilmelidir." Ne yazık ki, Ruel'in bu

idealinin uzun ömürlü olduğu söylenemez. Özellikle modernizmin iyice aşındığı çağımızın restorasyon sürecinde, galerilerin rolü de geriye saymakta ve galeriler, âdeta yüz yıllık kayıplarının acısını çıkaran müzayedelere ve Salonların popüler havasını hatırlatan fuarlara her geçen gün daha bağımlı hale gelmektedir.

Sami Tarıca ve galeri tarihi

Daha 1913 yılında Meier-Graefe, sanat piyasasının “tamamıyla tüccarların eline geçtiğini, artık konosörlerin kalmadığını” söyler; “zaten yakında sanatçıların yerini de iş adamları alacaktır.” Sami Tarıca bu yargıya bir istisna oluşturur çünkü gerçek bir konosördür. Estetik hazzı ve birikimi her şeyden önce gelir. “Güzel nedir? Ne güzeldir?”, “Sanat nedir? Ne sanattır?”: O, bu sorularla uğraşır. Konosörlük, onun sanatçıyla, tarihçiyle ve eleştirmenle paylaştığı bir yetidir. Tarihi sanat tacirlerinin değil, sanat eserlerinin yaptığına inanır. Sanatın hayatı değiştirebilme gücünü tanır. Oldukça geç bir yaşta, onca yıl yatırım yaptığı halıcılığı terk ederek galeri kurma macerasına atılırken, besbelli servet ve şöhret peşinde değildir. Zaten “dünya çapında tanınan bir halıcıdır.” Ama hayatını sanata kaptırmıştır. Müzelerden, galerilerden, atölyelerden çıkmaz. Müşterilerine halı satacağı yerde, onları, Serge Poliakoff, Atlan, Vieira da Silva, Hans Hartung gibi sanatçıların atölyelerine götürerek bu sanatçıların işlerini satmalarına destek olur. Şairler-

le, ressamlarla düşer kalkar. Kısacası, Tarıca avant-gard ruhlu bir romantiktir. 1960'larda zamanını doldurmak üzere olan bir estetik devrimin nevi şahsına münhasır son simalarındandır. Onun öyküsü galerilerin öyküsü içinde anlam bulur.

Sami Tarıca'yı adım adım galericiliğe sürükleyen, özellikle iki sanatçının işlerinin onda uyandırdığı etkidir: Jean Fautrier ve Yves Klein. Meslek hayatını âdeta onların davasına; sanatlarının anlaşılmasına, benimsenmesine, satın alınmasına ve onlarla kurduğu dostluğa adar. Fautrier'e gösterdiği ilgi, kimsenin almaya yanaşmadığı işlerini hiçbir karşılık beklemeden satmayı becermesiyle başlar; New York'ta *Sidney Janis Galerisi'*nde ve Almanya'nın farklı sanat merkezlerinde düzenlediği sergileriyle sürer; 1960 yılında Venedik Bienali'nde Büyük Ödül'ü kazanmasındaki çabasıyla zirvesine çıkar.

Fautrier ve Klein, Peter Bürger'in "tarihsel avant-gard"ın sonlandığını savunduğu II. Dünya Savaşı'nın yıkımından sonraki estetik arayışların iki önderidir. Fautrier'nin meselesi, Nazi terörünü gösterileştirmeksizin sanatın ona nasıl tepki verebileceğidir. Âdeta güzelliğin nasıl imha edilebileceğini arar. *CoBrA* grubu gibi, Dubuffet ve Antoni Tàpies gibi, Avrupa sanatının Savaş ertesindeki en güçlü temsilcilerini barındıran *Art Informel* üzerinde büyük etki uyandırır. Bu akımın izleyicileri daha ziyade 20. yüzyıl avangardının deneyimlerini yoğunlaştırır ve bu deneyimlerden farklı soyut ifadeler türetir. Oysa Yves Klein'in önderi kabul

edildiği *Nouveau Réalisme*, Kurt Schwitters ve Marcel Duchamp'ın yerleştirme ve hazır nesnelerini hatırlatsa da, sanki avangardın vaktini doldurduğunu haber verir ya da onu aşmaya çabalar. Arman, Césaire, Christo, Tinguely gibi sanatçılarla anılan bu akımın mayası, zaten *Art Informel*'e, soyuta, hatta tamamıyla pentüre gösterdikleri tepkidir. Pop'un, "post-modern" çözülmenin ilk belirtileri, bu sanatçıların işlerinde görülür.

Sami Tarıca, II.Dünya Savaşı gibi bir insanlık mahşeri ertesinde, geçmişiyle nasıl başa çıkacağını arayan bir bunalım estetiğinin, bir ölüm mü yoksa bir doğum mu olduğu hâlâ kestirelemeyen bir kültürel oluşumun işaretlerini okuyabilmenin hazzına ermiştir. O sanatın zamanında yaşamayı başarabilen, onun nadir kullarından biridir.

Ali Artun

Kaynaklar

- Artun, Ali, *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri: Müze ve Modernlik*, (İstanbul: İletişim, 2006).
- Assouline, Pierre, *Discovering Impressionism-The Life of Durand Ruel*, (New York, The Vendome Press, 2004).
- Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, (İstanbul: İletişim, 2004).
- Behrman, S.N., *Antikacıların Piri Duveen*, (İstanbul, P Kitaplığı, 1999).
- Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, (İstanbul: İletişim, 2003).
- Camard, Florette, "Sami Tarıca", *Galleries Magazine*.
- Cohan-Solal, Annie, *Painting American-The Rise of American Artists, Paris 1867-New York 1948*, (New York: Alfred E. Knopf, 2001).
- Edwards, Steve (ed.), *Art and Its Histories*, (New Haven: Yale University Press, 1999).
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain; Buchloch, Benjamin, *Art Since 1900*, (Londra: Thames and Hudson, 2004).
- Guggenheim, Peggy, *Out of This Century-Confessions of an Art Addict*, (Londra: André Dutsche, 1979).
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere-An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, (Cambridge: Polity Press, 1989).
- Jensen Robert, *Marketing Modernism in Fin de Siècle Europe*, (Princeton: Princeton University Press, 1994).
- Kuspit, Donald, *The End of Art*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Lafont-Couturier, Hélène, "Mr. Gêrôme Works for Goupil", *Gêrôme & Goupil-Art and Enterprise içinde*, (New York: Dahesh Art Museum, 2000).
- Lublin, Mary, "American Galleries in the Twentieth Century. From Stieglits to Castelli", *American Art in the Twentieth Century içinde*, (Londra: Royal Academy of Arts, 1993).

- Mainardi, Patricia, *The End of the Salon-Art and the State in the Early Third Republic*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- McIntosh, DeCourcy, "Goupil and the American Triumph of Jean Léon Gérôme", *Gérôme & Goupil-Art and Enterprise* içinde, (New York: Dahesh Art Museum, 2000).
- Moore, Susan, "Modern art bubble keeps on rising", *Financial Times*, (Dec. 30-31, 2006).
- North, Michael, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, (Londra Yale University Press, 1997).
- Schorske, Carl E., *Fin de Siècle Vienna-Politics and Culture*, (New York: Vintage Books, 1981).
- Simmel, Georg, *The Philosophy of Money*, (Londra: Routledge, 1978).
- Simpson, Colin, *The Partnership-The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, (Londra: The Bodley Head, 1987).
- Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen-Surrealism and the American Avant-Garde, 1920-1950*, (New York: Thames and Hudson, 1995).
- Turner, Jane (ed.), *From Expressionism to Post-Modernism*, (New York: Groveart, 2000).
- Watson, Peter, *From Manet to Manhattan-The Rise of Modern Art Market*, (New York: Random House, 1992).

Önsöz

Sami Tarıca'nın hayatının seyrini ve 20. yüzyıl sanatı hakkındaki düşüncelerini yazıya dökmesini sağlamak kolay olmadı. Önemli şeyler bilen insanların, kendilerinde saklı bu bilgileri kaleme almaya, şu ya da bu nedenle, burun kıvrımları beni sık hayrete düşürmüştür. Halbuki bu durum, piyasaya incir çekirdeğini doldurmayacak yayınlar süren yazarların bolluğu karşısında, o kadar da şaşırtıcı olmasa gerek... Sami Tarıca ciddi bir adamdır, yargıları kesindir. Sanat alanında taklit ve tekrardan onun kadar rahatsız olacak, takipçileri onun kadar aşağılayacak birini daha bulmak zordur. Muhteşem bulduğum kübist bir Masson karşısındaki hayranlığımı ona anlattığım anı hiç unutmam. Sami Tarıca biraz da kaba bir üslupla lafı suratıma çarpıvermişti: "Zavallı dostum, bu tablodaki fikrin Masson'a değil, Braque'a, Picasso'ya ait olduğunu görmüyor musunuz?" Bu bana ders oldu ve o günden sonra Masson'un üzerimdeki etkisi haliyle azaldı.

Bir halı satıcısının sanat eseri satıcısına dönüşmesi her gün rastlanacak işlerden değildir. Ama önce ne tür halıların söz konusu olduğuna biraz daha yakından bakalım. Örneğin 1964 yaz kataloğunu elimize alalım. Ortaçağdan 16. yüzyıla kadar uzanan dönemin (la Haute Epoque), ardından 16. ve 18. yüzyılların

halıları: Bizans'ta dokunmuş bir halı parçası, 6. yüzyıl; düğümlü İspanya halıları (Alcaraz), 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başı; ilmipli Portekiz halısı, 17. yüzyıl. Demek ki söz konusu olan şaşmaz bir gözle yapılmış tercihlerdir.

Sami Tarıca beklenti çitasını her alanda, en başta da kendine karşı, çok yüksek tutan bir insandır. Düsturu şöyledir: Hayat neyse odur, doğanın bize sunduğu şekildedir ve aynı zamanda hayat, bizim ona verdiğimiz şekle bürünür. Burada hem tevekkül hem irade vardır. Şekillendirilecek bir şey olarak hayat, öncelikle gerçeklik argısında gizlidir. Ve Tarıca bu gerçekliği —söz konusu olan sanat ise— yenilikte, yaratıda bulur. Bir eserin yapılış tarihine o denli önem vermesinin nedeni de budur. Tekrar olan, bir reçetenin uygulanması sayılabilecek her şey, kübist de olsa, onun gözünde bir hiçtir. Onun ilgisini, üzerlerine tutulmuş kuvvetli moda projektörlerinin göz alıcı ışıyla bilgisiz kalabalıkları derinden etkileyen takipçiler değil, gerçek yaratıcılar, ilham sahipleri çeker. En fazla yatsıya kadar yanan hileli mumların bile akılları fazlasıyla karıştırdığına inanan Tarıca, her şeyi kendi ışığında, net olarak görmeye gayret eder.

1955 ve 1956'da —yani Tarıca'nın hâlâ halı işinde olduğu yıllarda— Fautrier'in sırasıyla Les Objets ve Les Nus¹ sergilerini açan Jean Larcade, bir gün benimle şu anısını paylaşmıştı: "Ara sıra bana müşteri gönderir, hatta kimi zaman kendi de onlara eşlik ederdi. Ama benim galerimde yaptığı satışlardan —çünkü gelenlere tabloları ben değil o satıyordu çoğunlukla— komisyon almayı asla kabul etmedi. Hatta bu cömert insan bir gün şöyle bir laf etti: Eğer bana bir daha komisyon teklif ederseniz, kızarım ve artık size müşteri göndermem!" Tarıca, kendisine teşekkür edilmesinden nefret eder. Fautrier de 1960'ta, Venedik Bienali Büyük

¹ Nesneler; Çıplaklar.

Ödülü'nü, özellikle Tarıca ve Ungaretti sayesinde kazandığını öğrendiğinde, onun bu tavrına uyacak bir tepki vermişti: "Bu ödülü almak, on yıl önce belki bana zevk verebilirdi, ama şimdi umurumda bile değil!"

Haydi artık Sami Tarıca'nın dersine, daha doğrusu "tedavi seansı"na katılalım; "tedavi" diyorum, çünkü o görüş bozukluklarını iyileştiren büyük bir hekimdir!

Castor Seibel¹

¹ Özellikle Fautrier, Braque ve Picasso üzerine yazılarıyla tanınan sanat eleştirmeni ve koleksiyoner - e.n.

Tablo satmaya nasıl başladım?

Hayat takviminin yapraklarını çevirmeye başladığım yer

1906'da İzmir'de, derin bir körfezin kıyısında kurulu, antik Tismurna'da, Pagos'u¹ taçlandıran surlarla çevrili, görkemli kalenin eteklerinde doğdum. Tepeden bakıldığında, beyazlar ve pembeler içindeki İzmir ve benzersiz körfez görülürdü. Bu manzara karşısında büyülenen Flaubert, *Doğu Seyahatleri* isimli eserinde onu şöyle tasvir etmişti: "Gece yavaş yavaş iniyor ve ben güneşin batışını seyrediyorum. Daha önce hiç, güzelliği böylesine çeşitlenmiş bir gün batımı görmedim; bunu arkalarından vuran ışıktaki tek tek ortaya çıkan dağlar ve körfez sağlıyor: Solda, İki Kardeş Dağları'nın² ardında, koyu arduvaz mavisi, yukarıda kızıla boyanmış gökyüzü. Bournabat³ tarafında dağlar sarıya, sarının akla gelebilecek her tonuna bürünmüş, sonra pembeye kesiyorlar!... derken kırmızıya!... Tanrım!..." Hafızamda çocukluğumla ilgili güzel

¹ Yunancada "tepe"; Kadifekale - ç.n.

² Çatalkaya - ç.n.

³ Bornova - ç.n.

görüntüler canlanıyor. Evimizin yakınında bostanlar... Arkadaki geniş düzlükler ilkbaharda gelinciklerle bezenir, bir çiçek ummanı gür dalgalar halinde kabarırdı. Sağda solda yükselen dut ağaçlarının dalları beyaz ya da kara dutlarla yüklü olur, elinizi uzattığınızda nereden ve nasıl yükseldiği belirsiz bir incir ağacının dalından nefis bir yemiş koparabilirdiniz. Şafak henüz sökerken üzeri hâlâ çiy damlalarıyla kaplı, buğulu meyvalar toplardı yoldan geçen biri. Bunlar bir çocuk için çok yoğun duyumlardı!

Belki de hiçbiri yok artık!

Evimiz antik Yunan sit alanlarının yakınındaydı; bu muazzam kalıntı yığınının komşu olmak, içeri girip keşfe çıkmayı kolaylaştırırdı. Akıl işlerine önem veren babam, beni sürekli mitolojik kahramanların ve tanrıların efsanelerini okumaya teşvik ederdi. Hayalgücü kuvvetli ve düş kurmayı seven bir ufaklık olduğum için, okuduklarıma kendimi tutkuyla kaptırırdım. Bu yazılardan beslenip, büyülenmiş bir halde içime çevirdiğim bakışlarımın önünde, Antik Yunan'ın perileri ve kır tanrıları büyük bir curcuna içinde çılgınca dans ederlerdi. Akhilleus, Agamemnon, Jüpiter, Neptün, bu isimlerin büyüğü daha küçücükken iz bırakmıştı bende. Zaten İzmir'in Homeros gibi, Seferis gibi büyük ozanlar çıkarması da bir rastlantı değildir! Toprak konuşur!

Dağların koruduğu körfeziyle, Lidya'dan, Frigya'dan ve bir zamanlar Hitit Krallığı'nın

başkenti olan Hattuşaş'tan geçen Krallar Yolu'yla İzmir, Yakındoğu'nun en batılılaşmış ve en kozmopolit şehri haline gelmişti. Bu şehirde birçok etnik azınlık bulunuyordu. Ermenilerden, Kürtlerden, Rumlardan, Musevilerden ve Avrupa asıllı "Levantenler"den oluşan rengârenk bir kalabalık birbirleriyle gül gibi geçinip gidiyordu. İngiliz, Venedikli ya da Fransız asıllı olan bu Levantenlerin arasında, Fransa'da Sinematek'i kuran Henri Langlois ve *Le Matin* gazetesinin eski sahibi, Misia Sert'in ilk kocası, Alfred Edwards gibi isimler vardı. Edwards'ın, genç kızlık soyadı Caporal olan annesinin ailesi de İzmirliydi.

Ailemin özellikleri ve uğraşları

Annemle babamın¹ şefkati ve sevgisi sayesinde bende mutlu anılar bırakmış bir dönem olan çocukluğumun başlangıç safhasına değinmemde fayda var. Çok değerli bir hukukçu olan babam İstanbul'da ve Aix-en-Provence'ta hukuk eğitimi görmüştü. Üstün zekâlı bir insandı –bizi tanıyanlar benim bu konuda ondan epey geride kaldığımı bilirler– ve Fransa'dan dönerken beraberinde bir kütüphane dolusu harika kitap getirmişti; bunların içinde Racine'in tiyatrolarının, Molière, Voltaire, Montaigne, Balzac'ın toplu eserlerinin yanı sıra, 19. yüzyıl modasına uygun hafif romanlar ve masallar, örneğin ruhuma hükmeden okuma açlığını

¹ Catherine (Levy) ve Albert Tarica – e.n.



"Dedem Marsilyalı mühendisler içinde hidrolik bir asansör bulunan ve kışın evlere ulaşımı kolaylaştıran bir kule yaptırmıştı."

bastırmak için okuduğum Alphonse Allais ve Paul de Cock gibi yazarların eserleri de vardı. *La Fontaine'den Masallar'ı*, zaman zaman bilerek, görmezden gelmişsem, bunun nedeni duyduğum korkuydu, çünkü onları hafızama kazımaya mecbur edilmem yetmiyormuş gibi, bir de benim kadar çekingen ve utangaç bir çocuğu, cemaatten hanımların haftalık ziyaretleri sırasında bazı masalları ezbere okumam için sıkıştırırlardı. Bu tatsız durum beni bunaltırdı. Ancak ömrümün sonuna doğru yaşadıklarım, bu okuduklarımın anılarını yeniden canlandırdı.

Dedem¹ –annemin babası– tüm Anadolu’da isim yapmış bir tüccardı. Musevi cemaati için yaptırdığı sinagogun yanısıra, bir de hastane inşa ettirip İzmir’e bağışlamıştı. Kendisine teşekkür etmek için mermerden bir büstü yaptırılıp hastaneye konmuştu. Evimizin yakınında bulunmuş 2000 yıllık bir Korint sütun başlığı üzerine yerleştirilen bu büst, hâlâ hastanenin koğuşlarından birinde duruyormuş. Müteahhit ve işadamı olan dedem, 20. yüzyıl başında bir tepenin üzerine evler inşa ettirmişti. Bu tepeye giden patikaların kış aylarında dereye dönüştüklerini görünce, 1900’e doğru Marsilyalı mühendislerle içinde hidrolik bir asansör bulunan ve kışın evlere ulaşımı kolaylaştıran bir kule yaptırtmıştı.

¹ Nessim Levy - e.n.

Diğer dedem, yani babamın babası ise Milas'ta yaşıyordu. Antik Karya'nın bu kasabasında, dünyanın yedi harikasından biri olarak kabul edilen Halikarnas Mozolesi'nin küçültülmüş bir modeli saklıydı. Bu dedem hem hâkim, hem arabulucu, hem dava vekili, hem noter, hem "şaman", hem de şifacıydı. Uzak köylerden ve mezralardan kalkıp, öküzlerin çektiği kadim kağnılarına ya da katırlarına binerek gelen köylüler, bir çare bulmasını bekledikleri ihtilaflarını, derterini ona anlatırlardı. Bu yüzden köylüler ona "Şeytan Yakup" ismini takmışlardı; bu söz onların gözünde bir iltifattı. Dedem öldükten on yıl sonra bile, aksakallı, Hz. Eyüp kadar yaşlı bu köylüler hâlâ onun evine gelir, ortaya çıkmasını beklerlerdi! Dedem sağlığında bir zımpara taşı —elmaştan sonra en sert taş— madeninin imtiyazını almıştı. Bu taşın satışı 1918'de başlamıştı. Kısa bir süre sonra babam bu işle uğraşmaya ve çeşitli Anadolu ürünlerinin, incirin, kuru üzümün, tütünün ihracatını da bunun yanına eklemeye karar verdi; çoğu Rumlardan oluşan ve hukuki danışmanlığını üstlendiği ihracatçılarla ilişkileri nedeniyle bu ticaretin yabancı sayılmazdı. Dolayısıyla, kendi çevresinde iyi bir isim yapmış olmasına rağmen, yüklü işletme giderleri olan avukatlık bürosunu kapatmaya karar verdi.

Yaprak tütün ticareti yapan her iş yerinde bir usta çalışıyordu. Çok ilginç bir şahsiyet olan bizim ustamızın ne okuması ne yazması vardı gerçi ama,

uzun yılların birikimi ve Allah vergisi kabiliyetleri sayesinde, önüne konan tütünlerin menşeyini saptayabiliyordu. Yaprakların rengine, şekline ve dokusuna, liflerin dallanma şekillerine bakarak, üzerlerindeki olukçuklara dokunarak inanılmayacak kadar kesin sonuçlara varabiliyordu. Bu nedenle tecrübeli uzmanlar olan ustalar çok revaçtaydı ve çok iyi para alıyorlardı, maaşları bazen banka müdürlerinininkileri bile geride bırakıyordu.

Babam, çoğu eğitimsiz olan ama çekirdekten yetişmiş tüccarların, serbest meslek sahibi diplomalılardan çok daha fazla para kazandıklarına defalarca şahit olduğu ve iş hayatındaki başarıyı en büyük talih saydığı için, beni tüccar yapmaya karar verdi. Yine de, hümanist bir adam olduğundan, nefret ettiği "açgözlü tüccar" tipinden uzak durmam konusunda beni sürekli uyarırdı. İlk adım olarak, sanatını bizim yanımızda icra eden ustaya beni emanet ederek yetiştirmesini istedi. Bir aylık çıraklığın sonunda, ben de ustanın bildiklerinin hemen hemen hepsini öğrenmiştim ve babam bana şöyle dedi: "Sen yaptığın işi iyi bilecek, ama kötü bir idareci olacaksın!" Bu kehaneti aynen çıktı!

İlk yurtdışı seyahatim ve sonraki seyahatlerim

İngilizcenin, küresel ticaret dili olarak zamanla kazandığı üstünlüğün farkına varan babam, beni Londra'da bir koleje gönderdi. Bu okula dünyanın dört bir yanından gelmiş çok sayıda öğrenci devam ediyordu. Kafamızı bilgiyle tıka basa doldurdıkları

söylenemezdi ve duygularını belli etmek iyi karşılanmazdı: “*Don’t show your feeling!*”. Zamanımızın çoğu tenis, kriket ve futbol oynayarak, boks yaparak geçiyordu! Haftada iki kez bir öğretmen bize İngilizce dersi vermeye geliyordu.

Daha sonra 1922’de, alevleri benim yaşadığım uzak semtten bile görünen İzmir yangınını izleyen o karışık günlerde, Türkiye’den ayrılıp, Avrupa’da bir “olgunlaşma” seyahatine çıktım. Babam –benim gözümde her şeyi bilen bir tür tanrı– beni önce Dresden’e gönderdi. Çok genç yaşta hayata atılmış bir tüccar olarak, yurtdışında kendimi ilk kez gerçekten tek başıma hissettim, her şey benim girişimlerime bağlıydı. Çocukluğun hayalci yanını bir kenara bırakıp, tüccar zırhına bürünmeliydim! Dresden’de ismi gayet isabetli seçilmiş bir sigara imalathanesi vardı: “Salem Aleikum”. Binası gülünç bir cami taklidiydi ve sigara paketlerinin üzerine bu binanın resmi basılıyordu. Hayatımda ilk kez bir alım-satım işi yaptım. Duyduğuma göre, ismi “Salem Aleikum” kalan bina, II. Dünya Savaşı’ndaki yoğun Dresden bombardımanlarına rağmen bugün hâlâ ayaktaymış.

1923’te Hamburg’da, ihracatçı olan bir akrabamın yanında, Almanca öğrenmek amacıyla bir yıl staj yaptım. Daha sonra bilgimi ve görgümü artırmak için Viyana’ya gittim. Bu şehre ancak yıllar sonra, 1955’te geri dönecektim: Ama Viyana artık eskinin o sevimli ve mutlu Viyana’sı değildi. Nazizmden kaçan entelektüel seçkinler ülkeden

ayrılınca, şehrin o kalender canlılığı da buharlaşıp yok olmuştu. Tıpkı Hugo Bettauer'in 1922'de, *Yahudisiz Şehir*¹ isimli kitabında kehanet ettiği gibi, bu başkent kocaman bir köye dönmüştü. Kitap yayımlandıktan sonra, 1923'te, Bettauer aşırı sağcı fanatikler tarafından öldürüldü. Son piyano derslerimi de yine Viyana'da, dönemin meşhur yazarı Jakob Wassermann'ın oğluna da ders veren öğretmenden aldım.

1924'te Trieste'nin çok büyük ve eski bir firmasında, Fransızca-İngilizce mümessil ve irsaliyeci olarak işe girdim. Her milletten gemilerin yanaştığı bir transit limanı olan Trieste, Orta Avrupa ülkelerinin çeşitli mal ihtiyaçlarını karşılıyordu. Mal taşımacılığında şileplerin yerini uçaklar alınca, deniz taşımacılığında önde gelen bir liman olan Trieste yıkıma sürüklendi. Daha sonra Cenova'da bir yıl kalıp, Ruhr havzası kömürlerinin (*Rheinisch Westfälisches Kohlen Syndikat*) İtalya'daki yegâne yetkili acentesi olan bir akrabamın yanında kâtip olarak çalıştım. Bu akrabam, İtalyan devlet demiryollarının —*Ferrovie dello Stato*—, deniz kuvvetlerinin —*Marina Nazionale*— ve o sıralarda kömürle çalışan ağır sanayinin tek kömür satıcısı olmuştu.

Tüm bu seyahatler ve sağladıkları tecrübeler sayesinde, isteğim dışında da olsa, iyi bir ticari eğitim alıyordum.

¹ *Die Stadt ohne Juden.*

Sanatkârların dünyasına girişim

19. yüzyılın ilk yarısında, her türden ve her menşeden Doğu antikalarının ticari merkezi İstanbul olmuştu. Bu, zengin Amerikalıların, çok büyük paralar harcayarak Avrupa'dan getirttikleri şatoları ve manastırları taş taş söküp yeniden kurdukları şatafatlı bir dönemdi; üstelik bu şatoların süslenmesi de gerekiyordu: dolayısıyla antik eserlerin fiyatları sürekli ateş pahasıydı. Söz konusu zengin dönem, 24 Ekim 1929'a, yani New York Borsası'nın çökmesinin büyük ekonomik buhranı başlattığı güne kadar sürdü. Üstelik köylerde ve kutsal mekânlarda, şahsi ya da dinsel kullanım için aşkla dokunmuş halılar ve kilimler tükenmiş, ne ruhu ne de albenisi olan standartlaştırılmış "mallar" üreten fabrikalar kurulmuştu. Ben, halı ticaretine işte böyle bir zamanda atıldım.

Bu alandaki çıracılık dönemimin çilesini 1926'da Paris'te doldurdum. İlişkiler sayesinde, perakende Doğu halıları satan büyük bir firmada, Fernandez Şirketi'nde, işe alınmıştım. Ama, bana ayrılan görev bu sırada dolduğu için, beni bir tür depo olan, Royale sokağı, 15 numaraya göndermişlerdi. Orada öğrenecek hiçbir şey olmadığı gibi, gün boyu yapacak bir iş de yoktu; tabii her akşam vitrinleri silip, dükkânı kapatmadan önce galeriyi özenle süpürmeyi saymazsak. O sırada Paris'te bulabildiğim tek iş olan bu ayakçılık görevi ne hoşuma gitmiş, ne de beni tatmin etmişti. Hiç kuşkusuz ticaret hayatımın en tatsız dönemi idi ve mesleki alanda vaktimi bundan daha aptalca harcadığım hiçbir

dönem —Alman işgali dışında— olmadı. Meşhur sinema yönetmeni Elia Kazan'ın hayata, İstanbul'da halı tüccarı olan amcasının yanında çıraklık yaparak atıldığını düşünerek teselli buluyorum.

1927'de Paris'ten ayrılıp Anadolu'nun güneybatısında bir kasaba olan Milas'a, askerliğimi yapmaya gittim. Bu, aldığım eğitimle pek de uyumlu sayılmazdı! Milas çevresindeki dağların tepesine tünemiş, kuş uçmaz kervan geçmez mezralarda, bir zamanların büyük antikacılarının nasılsa gözden kaçırdıkları birkaç kilim kalmıştı yine de, ben de onları topladım. Perakendeci tüccarlar için Paris'te, Trévisé sokağında bir avlunun dibinde açtığım toptan satış depo-mağazasının ilk adımı böylece atılmış oldu. Aynı dönemde, 1929'da, Poissy'de, demiryoluna bitişik bir bina kiralayıp zımpara taşı kırabilecek kuvvette taşkıranlarla donatmıştım. Sabahlarım, fabrikaya uğrayıp işlerin yolunda gidip gitmediğini denetlemek ve usandırıcı bir evrak yığınına incelemekle geçiyordu. Bu kırtasiye işleri hiç bana göre değildi ve beni biteviye yinelenen bu idari uğraştan daha çok tiksindiren bir şey yoktu. Akşamüstlerini ise, *Haute Epoque* halılarını sattığım galeriye ayırmıştım; Trévisé sokağındaki mağazanın yerini şimdi Faubourg Saint-Honoré sokağındaki galeri almıştı.

Kalite bakımından sıkı bir seçim yapıldığı takdirde halılar —şekil, renk, stil ve dönemlerin ahenk içinde düzenlenişi— kadim ya da yenilikçi sanatın, her zaman ve her şartta, biraz silik, geride, dolayısıyla zor



"1927'de Paris'ten ayrılıp Anadolu'nun güney-batısında bir kasaba olan Milas'a, askerliğimi yapmaya gittim."

algılanır bir yanı olduğunu insana öğretirler. Ama nasıl ki fazla kuvvetli esen rüzgârın soluğu çabuk kesilirse, takipçilerin göz alıcı sanatı da, zaman içinde bu gösterişsiz sanata yenik düşer. Ayrıca her gün halı görmek, İstanbullu satıcıların vaktiyle “alışkanlıktan kaynaklanan bilinçaltı kültür” dedikleri vasfı geliştirir; bu hafızaya kazınmış bir tür gökkuşağıdır.

1940'ta, Paris'in Alman ordusu tarafından işgalinden üç gün önce, Cannes'a gittim. Paris'in bütün kaymak tabakası oraya sığınmıştı ve adım başı tanıdık birine rastlayıp selamlaşıyordunuz. Voleybol oynuyor, denize giriyor, Cannes güneşinin sağlıklı ışınları altında, mutlu ve uyuklu bir gevşeklik hali içinde, tembel tembel kumlara uzanıyorduk. Parlak renklerdeki şemsiyelerin gölgeleri kumlara vuruyordu. Orada bulunan şöhretli kişiler arasında çok kabiliyetli bir mizahçı olan Tristan Bernard da vardı ve —o derin elem döneminde bile— lafı tam gediğine oturtan nükteler yapmaktan kendini alamıyordu: “Sıradan sayıp Bloch'ları, bloke ediyorlar hesapları!”; “Cannes-Kahn, son durak, herkes insin vagondan!”¹

*Chance is the fool's name for fate*²

Her gün, güneş batarken Prens Marguerite de Broglie ve sekreteri M. de Pariente ile Carlton

¹ Kelimeler arasında ses benzeşmelerine dayandırılmış espriler: “On compte les Bloch et on bloque les comptes!” ve “Cannes-Kahn—tout le monde descend!” — ç.n.

² Budalalar kadere şans derler.

Oteli'nin verandasında buluşuyordum. Serin bir Ağustos sonu akşamı, bana son derece yaygın olan "Walter" ismiyle tanıştırdıkları, ama tam da tahmin ettiğim gibi, sıradışı bir kişiliğe sahip olan bir hanım masamıza oturdu. Bu alinyazısı mıydı? Gençliğin o katıksız küstahlığıyla "Bayan Walter"ı¹ akşam yemeğine davet ettim, kabul etti.

Gecenin erken saatlerinde restorana doğru yürürken bana sırrını açtı: Elinde birçok Cézanne, Matisse, Degas —bu isimlerin hiçbirini tanıımıyordum— tablosunun yanısıra, başka meşhur ressamların eserleri de bulunuyordu. Resim sanatı, Ortadoğu'da yetişmiş insanların algı ve zevklerinin zıt kutbunda yer aldığından, benim için söylediklerini anlamlandırması zordu. Bu gösterişçi ve gereksiz sayıp dökme —üstelik sayılanlar umrumda da değildi— beni hayal kırıklığına uğratmış ve hoşuma gitmemişti. Birden sözünü kesip "sahip olduklarınız beni ilgilendirmiyor" dedim. Konuşmayı bir sonraki buluşmaya getirdim ve ayrılmadan önce randevulaştık. Daha sonra sık sık beraber yemeğe çıktık, dostça tartıştık; bu sohbetlerin hayalgücümü kamçıladığını hissediyordum.

Haziran 1941'den Temmuz 1942 sonuna dek Saint-Paul de Vence'da ünlü bir han olan La Colombe d'Or'da kaldım. Köy, sanki sihirli bir değnekle dokunulmuş gibi boşalmıştı ve ben de La Colombe d'Or'un tek müşterisi olmanın keyfini

¹ Domenica Walter-Guillaume - e.n.

çıkarıyordum. Zaman zaman, kaskatı enseleriyle Alman generalleri çıkageliyor ve nefis yemeklerle kendilerine ziyafet çekiyorlardı. Café de la Place'da Prévert kardeşler ile, Marcel Carné filmlerinin müziklerini besteleyen Cosma ve dekoratörü Trauner ile, birçok sanat kitabı yazmış, Saint-Paul de Vence doğumlu André Verdet ile yan yana oturuyordunuz. Verdet'nin en önemli kitapları Léger, Malevitch, Fautrier ve Picasso hakkında kaleme aldıklarıydı; Picasso ile ahabtı, senli benli konuşurlardı. Jean Arp, Magnelli ve Victor Brauner de o civarda oturuyorlardı. Burası benim için Paris'ten ayrıldığımdan beri ilk kez huzur ve sükûnetin tadına vardığım bir parantez oldu.

SS Subayı Barbie'ye yapmak zorunda kaldığım tedbirsiz ziyaret ve onu nasıl atlattığım hakkında

Lyon'da Doğu halıları alıp satan Beylerian isminde namuslu bir tüccar vardı; dükkânı, Terreaux meydanı yakınındaki Constantine sokağındaydı. Savaştan önce ona bir duvar halısı ve on dört kilim emanet etmiştim; neyse ki Nazilerin ellerinin ulaşamayacağı bir yerde bulunan bu mallar, "serbest" denilen bölgede geçinebilmemi sağlamıştı. Saint-Paul günlerimin üzerinden bir yıl geçmişti. 1943'te Lyon'a yakın bir sanayi banliyösü olan Décines'in sınırındaki küçük bir sokakta oturuyordum. Nüfusunun çoğu Türkiye'de doğmuş Ermenilerden oluşan bu semtte, ahalinin arasına karışıp göze çarpmayacağımı umuyordum. Tedbir

gereği, Beylerian'dan izin isteyerek, yazışma adresi olarak onun dükkânını kullanıyordum ve her cuma uğrayıp postamı alıyordum.

Şimdi, hafızamda sadece tatsız anılar bırakmış bir olayı anlatmam gerekiyor. Diğerlerinden farklı bir cumaydı; korkudan beti benzi atmış Beylerian, Lyon Gestaposu'nun şefi olan ve ismi geçtiğinde herkesin dehşetle ürperdiği Barbie'nin adamlarının beni aradıklarını haber verdi. Ona, "Eğer Tarıca bize uğramazsa, sizi tutuklarız" demişlerdi. Bütün günü endişeye boğulmuş bir halde geçirdim ve o gece pek de uyuyamadım! Yürek paralayıcı bir tefekküre dalıp, kendimi sorguladım; doluya koysam almıyor, boş koysam dolmuyordu. İçimden bir ses, "polis baskınlarının ayyuka çıktığı şu dönemde oraya gitme!" diyordu. Ama bana yardımını dokunmuş bir insanın benim yerime tutuklanmasına hiç sesimi çıkarmadan izin verebilir miydim? Aslında tercih hakkım yoktu, hatta oturup düşünecek vaktim bile yoktu. Her zamanki gibi talihime güvenmek zorundaydım ve çok geçmeden görev duygum ağır bastı.

Sık sık uzun Almanya seyahatleri yaptığım için, Alman halkının, Prusya geleneğinin bir sonucu olarak, üstlerine kul köle olduklarını gözlemlemiştim. Her emir kanun gibiydi ve köle gibi davranmalarına yol açıyordu; biz Akdenizliler açısından anlaşılmaz olan bu tutum aynı zamanda onların kuvvetini oluştuyordu. Bir Alman memuruna otoriter bir tavırla hitap ettiğinizde, size saygı

duyuyor, itaat ediyordu ve beğensek de beğenmesek de, Barbie tipik bir Alman memuruydu.

O sırada Almanya'da çok yaygın olan bu ruh haline bel bağlayarak, Gestapo'ya gitmeye karar vermiştim. Yerine getirmem gereken tehlikeli bir zorunluluktan bu; hesaplarımı, bir Yahudinin kendi ayaklarıyla tıpış tıpış gelip, üstelik bağıra çağıra şikâyetçi olabileceğini rüyalarında bile akıllarından geçiremeyecekleri üzerine kurmuş-tum. Haksız da sayılmazdım, onlar bir Almanın gölgesi köşeden belirmediği anda Yahudilerin taban-ları yağlamasına alışmışlardı! Gerçi o tarihte Stalingrad yaşanmış ve bu nedenle benim de gözüpekliliğim biraz artmış, savaşın sona ermesinin artık bir an meselesi olduğu düşüncesine kapılmıştım —bu konuda yanıliyordum tabii ki...

Güzel bir yaz sabahı, dalgın, ağır adımlarla ve kalbim küt küt atarak Bellecour meydanındaki eski bir konakta bulunan Gestapo merkezine gittim. Bakır yeşili üniformalı, silahı omuzunda bir nöbetçi, kapının önünde volta atıyordu. Onu görünce birdenbire durdum, içimi endişeli bir heyecan kaplamıştı. Ama yeniden cesaretimi topar-ladım ve kendimi gösterip dikkat çekmek için bağırıp çağırmaya başladım: Almanya'da önemli şahsiyetlere verilen isimle, herhangi bir "Prominenter" in yapacağı gibi, yüksek sesle "Hiç hoşnut değilim!" diyordum. Ben bu sözü tekrar-layıp dururken, düşüncelerim biraz sonra karşıma dikilecek adama yoğunlaşmıştı. Beni birinci kata

çıkardılar ve herkese tepeden bakan havamı koruyarak hoşnutsuzluğumu ifadeye devam ettim. Son bir “hiç hoşnut değilim”in ardından, kendimi Barbie’nin karşısında, onun hiç de Dante’vari olmayan ofisinde otururken buldum ve sözüme ara vermeden adamı tepeden tırnağa süzdüm: Kısa boyunu, telaşsız ve bebeksi yüzünü, uçuk pembe cildini, tepesi açılmış kafasını, ferî sönmüş gözlerini, koyu sarı seyrek saçlarını hâlâ hatırlıyorum; başkalarından farkı olmayan sıradan bir adamdı. İfade-siz yüzü Bavyera’daki herhangi bir tarım işletmesinden dürüst bir muhasebecinin yüzünü öyle andırıyordu ki, herkes gibi birisi işte diydünüz; ama öte yandan, tam çözemediğim nedenlerden dolayı, bu babacan yüzden etrafa endişe verici bir hava yayılıyordu. Masanın diğer tarafında küçük rütbeli bir memur oturuyordu; sanki Hollywood’un gangster filmlerinden fırlamış bu koruma ile Barbie arasında, bu izlenimimi iyice kuvvetlendiren bir tezat vardı. Barbie sözümü kesti: “Kimlik!”. Türkiye’de askerliğimi bitirdiğimde verilmiş terhis belgemi uzattım; Arap harfleriyle basılmış bu evrakta beni üniformalı halde ve başımda Osmanlı ordusunun “şapka”sıyla gösteren bir fotoğraf da vardı.¹ Barbie’nin önce çok ciddi duran yüzü gölgelendi, aklı karışmıştı; hiç bilmediği, ne dendiğini anlamadığı ve önemini

¹ Askerliğini 1927-1928 yılları arasında yapan Tarıca’nın kastettiği Türk Ordusu olmalıdır - e.n.

kestiremediği bu belgenin onu afallattığını hissettim. O sırada Barbie bana gönderilmiş ve el koydukları bir kartpostalı gösterdi; karttaki bilmece gibi sözcüklerin içinden çıkamayınca şüphelenmişlerdi. Tam o esnada gözlerini üzerime dikti: Bakışı tüylerimi ürpertti. Bunun üzerine koca bir kakhaha attım; bilerek, hatta oynayarak attığım bu gürültülü kakhahanın doğal ve samimi gözükmesine gayret etmiştim. O, masadaki meslektaşıyla konuşurken ne söylediklerini hiç anlamıyormuş gibi yaptım. İçimden her yönde, bir sürü düşünce geçiyordu: Aynı anda birçok şey birden tasarladım ve konuyu değiştirebilmek için —onları aldatmak niyetiyle— fıkralar ve atasözleriyle süslediğim bir açıklama uydurdum; fıkradan ve atasözünden yana bohçam dolu olduğu için, açıklamam onları güldürdü! Barbie, saygılı, neredeyse kibar bir tavırla beni ofisinin kapısına kadar geçirdi. Dışarı çıktıktan sonra görüşmenin detaylarını yeniden düşündüm ve her şeyin neyse ki sona erdiği, maçın kesin olarak kazanıldığı sonucuna vardım, ama ardından olup bitenler işlerin benim düşündüğüm gibi gelişmediğini gösterdi.

Bir hafta sonra Décines’de oturduğum müstakil eve bir ziyaretçi geldi; tabancası kemerinde asılı bu iriyarı adam bana “Yahudi olduğunuzu büromuza niçin bildirmediğiniz?” diye sordu. Ona “Sormadılar ki” dedim. Bunun üzerine evi gezmeye başladı ve tüm odaları dikkatlice dolaştıktan sonra, “Nasıl oluyor da, sizin gibi bir beyefendinin tek bir

ceketten başka bir şeyi bulunmuyor?” dedi. “Meslektaşlarınız sizden önce uğradılar” diye cevap verdim. O gelmeden önce dışarıya çıkmış olan karım¹ eve döndüğünde kapının önüne park etmiş otomobili görmüş ve bir ağacın arkasına saklanmıştı.

Adresimi nereden öğrenmişler ve Yahudi olduğumu nasıl anlamışlardı, hiçbir zaman bilemedim. Kramer –ismi buydu– teftişini tamamladıktan sonra, özgürlüğümün bedelini bana ait olan ve Beylerian’ın dükkânında bulunan mallarla ödemem gerektiğini açıkça ifade etti. Hatta şöyle bir izin belgesi bile yazdı: “Fransız ve Alman makamlarından Bay Tarıca’nın geçişine izin verilmesini rica ederim. İmza: Oskar Kramer. *Sturmabannführer der SS und SD.*”

Kramer gidince, direnişçi arkadaşlarımla gözünde şüpheli duruma düşmemek için, onun bu kâğıttan “yem”ini yırttım. Yaşadığım bunalımın ardından, ağır, boğucu, kavurucu bir sıcak hava dalgası gibi dört bir yanıma kuşatan tehlikeyi hâlâ hissediyordum. Sonra karıma, “hiç vakit kaybetmeden buradan çekip gitmeliyiz” dedim; eşyamız da kalmadığı için bunu yapmak zor olmadı. Tanıdığım bir ziraatçının çiftliğinde kaldık; en başından itibaren direniş hareketi içinde yer almış bir adamdı. Köşeme çekilerek yaşamaya mahkûm olduğumdan, birbirinden farksız günlerin biri bitip diğeri başlıyordu. Benim için çok zor geçen

¹ 1942 yılında evlendiği eşi Elsie - e.n.

bu dönemin o aşırı tedbirli ve endişeli havası içimde silinmez izler bıraktı.

Décines'den ayrılmadan önce, Beylerian'a telefon etmiş ve halılarıma el koyarsa şahsen tanıdığım Türkiye büyükelçisine şikâyetle bulunacağımı Kramer'e söylemesini rica etmiştim. Aslında o dönemde –Kramer bunu bilmesede de– gayrimüslim tebaasını koruyan Osmanlı diplomatlarının¹ sayısı çok azdı. Savaş sona ermeden kısa bir süre önce hava değişince, Türkiye, Almanya ile diplomatik ilişkilerini kesti, Kramer de benim mallarıma el koydu. Ben ise bu arada Gestapo şeflerinin yağmalananlar arasından, yükte hafif pahada ağır ne varsa kendilerine ayırdıklarını öğrenmiştim. Daha sonra saf ve masum kurbanlarını, "artık burada rahatça kalabilirsiniz, korkacak bir şey yok. Başınıza hiçbir şey gelmez" diyerek, ikiye bölünmüş bir tavırla rahatlatıyorlardı. Ama birkaç gün sonra kapıya bir kamyon dayanıyor ve insanların yaşına başına, sağlık durumuna hiç aldırılmadan, içeride kim varsa tutuklanıp Auschwitz'e gönderiliyordu; bu arada evdeki eşya –mobilyalar, karyolalar, döşekler, ağır eşyalar– Almanya'daki "Winterhilfe"ye naklediliyor olmalıydı.

İnsan uzun süre gizlenince düşünmeye zaman buluyor

Birkaç ay geçti ve güneş ışınlarının karanlık bir ormanı apansız aydınlatması gibi Lyon kurtarıldı, Barbie uçup gitti! Kramer ise, metresi olan bir

¹ Söz edilen 1940'lar olduğuna göre, Tarica'nın kastettiği Türk diplomatları olmalıdır – e.n.

Fransız kadına bağlandığı ve biriktirdiği zengin ganimete tutkaldan daha beter yapıştığı için zamanında kaçamamıştı, Almanya trenleri artık işlemiyordu. Bana ait az sayıda malı geri alabilmek için onu bulmalıydım; yüklü bir varlık sayılmazdı belki, ama yine de Paris'te mütevazı bir iş kurmamı sağlayabilirdi. Ama savaş zamanı çalınan nesnelerin yeniden bulunmasının ne denli zor olduğu ve gizlendikleri yerleri keşfetmenin ne kadar çok zaman aldığı bilinir.

Dolayısıyla Beylerian'a gittim ve o da bana, Kramer'i kastederek, "onunla sık sık karşıdaki kömürcüde bir kadeh bir şey içmek zorunda kalıyordum" dedi. Madem ki Kramer içmeyi seviyordu, Lyon'daki çok sayıda bardan birinin müdavimi olmalıydı diye düşündüm. Elimdeki tek ipucu buydu; yeni bir azimle teker teker Lyon sokaklarını ve barlarını dolaşmaya koyuldum. Tam anlamıyla uzun soluklu ve giderek usandırıcı olan bir soruşturma yürütüyordum; ta ki bir gün barmenin biri bana: "Haaa, Fulchiron rıhtımındaki Blanc lokantasının sahibinin kızının, Matmazel Blanc'ın sevgilisi olan adamdan söz ediyorsun sen!" diyene kadar. Hiç vakit kaybetmeden Fulchiron rıhtımına gittim ve Alman subaylarıyla memurlarının her zamanki toplantı mekânları olan bu lokantanın direnişçiler tarafından yakılmış olduğunu gördüm.

Lokantanın karşısında bir köprü vardır. Karşı kıyıdaki toprak tümseğin arkasında, Saône ile Rhône nehirleri arasında kalan büyük Perrache

meydanı bulunur. Perrache meydanı civarındaki apartmanların ve konakların kapıcılarını ve bekçilerini sorguya çekmeye başladım; sonunda içlerinden biri, “valizi hâlâ burada” dedi. Oturduğu yerin gözlendiğini, kendisinin arandığını bilen Kramer valizini yanına almaktan vazgeçmişti! Eldivenlerimi geçirip valizi açtım: İçindeki giysilerin ve özel eşyaların arasında bulunan bir takım elbisenin üzerinde “Terzi Marboutin, Molière sokağı, Paris” diye bir etiket vardı.

Kramer’i ararken ortaya çıkanlar

Soruşturmalarım sürerken Matmazel Blanc’ın Lyon’a 70 kilometre uzaklıkta, Ain bölgesinde küçük ve ücra bir köy olan Attignat’da akrabaları olduğu bilgisini almıştım. Ertesi gün şafak sökerken bisiklete atlayıp oraya gittim ve direnişçilerin lideriyle görüşmek istediğimi söyledim: Bana berberi gösterdiler, ben de onu dükkânında ziyaret ettim. Kramer hakkındaki sorularıma cevaben bu berber “Biraz bekleyin” dedi. Bir süreliğine gözden kayboldu ve hepsi hafif makineli silahlı, namlularını bana doğrultmuş dört adamla geri geldi. Birbirimizi yanlış anladığımızı fark etmiştim: Beni Kramer’in suç ortaklarından ya da dostlarından biri sanmışlardı! Sayısız açıklamanın ve Lyon’a edilen bir telefonun ardından gitmeme izin verdiler. Daha sonra Kramer ile metresinin kurşuna dizildiklerini ve cesetlerinin de bölgede bir yere gömüldüğünü öğrendim. Hatırlayabildiğim kadarıyla bu berberin ismi

Perrin'di. Adam öldükten sonra Attignat'daki berber dükkânını kızı devraldı.

Ardından Paris'e, Marboutin'in terzihanesine gittim. Orada, Kramer'in işgalin başında evlendiğini ve karısının da Oratoire sokağındaki bir dairede oturduğunu öğrendim, binanın numarasını da verdiler. Kendimi kocasının bir arkadaşı, Lyon'dan gelen bir kaçak olarak tanıtip ona halı gönderilip gönderilmediğini sordum. Gönderileceği bildirilen halılardan sadece birinin, çok kıymetli bir ipek halının eline geçtiğini söyledi. Bunun üzerine mallarımın hâlâ orada, büyük ihtimalle, taşıt bulunmadığı için onları Almanya'ya gönderememiş bir nakliyecide oldukları düşüncesiyle Lyon'a geri döndüm. İnsanı yorgunluktan bitiren girişimlerime yeniden başladım; telefon rehberinde yer alan her nakliyecinin kapısını çalıp, "deponuzda Kramer'in bıraktığı halılar olduğunu biliyorum" diyordum. Sorguya çektiğim nakliyecilerden birinde hafif bir duraksama sezince, sahte öfkemi arttırdım. Ertesi gün Lyon'lu bir noter telefon edip, bürosunda bulunan bana ait bir paket malı almamı istedi.

Yeniden faaliyete geçiyorum

Nihayet Paris'e dönmüştüm. Yıllar süren aylıklığın ardından iş hayatına yeniden atılmak için sabırsızlanıyordum. Aslında geç bile kalmış sayılırdım, çünkü kırkıma merdiven dayamıştım. Poissy'de kurduğum fabrikayı ve Faubourg Saint-Honoré sokağındaki -Luftwaffe tarafından işgal

edilmiş— dükkânı yeniden devraldım. Böylece günün büyük bölümünü, sabah fabrika, akşamüstü de dükkân olmak üzere, kendi işlerime hasredebildim. Geri aldığım on üç halının serili durduğu dükkânın hali içler acısıydı. Sermayem olmadığı için, o sırada epey pahalılanmış Doğu halılarından bir stok oluşturamıyordum. Dolayısıyla eski toptan ticaret işini sürdürme olanağım kalmamıştı. İçimdeki pusula beni bit pazarına doğru yönlendirdi. Orada bir kenara atılmış bir sürü eski püskü şey bulunuyordu; bunların arasında, düğümlü Ukrayna halılarına, Besarabya kilimlerine, manastırlarda kaneva üzerine dokunmuş ilmikli halılara, genelde Balzac dönemi perdelerinin kenarlarını süsleyen tığ işi şeritlere de rastlanıyordu. Lyon'da geri aldığım Doğu halılarından birini satın, yukarıda söz ettiğim türde ne bulduysam topladım. Perde süsleme şeritlerini bir araya getirip kilim yapıyor, böylece onlara hem bir kullanım değeri kazandırıyor, hem de fiyatlarını yükseltmiş oluyordum. Böylece fazla para harcamadan meslektaşlarımınkinden farklı ve alışılmadık bir stok oluşturmuştum. O sırada tanınmayan bu halıları değerlendirmek, onlara yönelik bir beğeni oluşturmak gerekiyordu, ama bunu nasıl yapacağımı henüz bilemiyordum.

Meşhur bir tiyatro dekoratörü mağazamı ziyaret ediyor

Bu halılardan birini vitrinlerimden birine koyup sergiledim, ama kimse oralı olmadı. Bir akşam

dükkâna, kirpi gibi sakalları, soluk kızıl fitilli kadife ceketine karışmış gibi duran bir adam girdi. Bir Türk halısı dikkatini çekmişti, onun fiyatını sordu. Pahalı bulup çekip gitti. Orada bulunan bir arkadaşım, "Biliyor musun, bu adam Christian Bérard'dı" dedi. Ondan bir tür "şaman", moda hamisi, neyin şık olup olmadığına karar veren bir hakem ve şöhret yaratıcısı olarak söz edildiğini duymuştum. Arkasından hemen dışarı fırladım, ama Faubourg Saint-Honoré sokağının kalabalığı içinde gözden kaybolmuştu. İki gün sonra ona telefon ettim: "Sizin isminize bir paketim var, izin verirseniz takdim edeceğim" dedim ve Boris Kochno ile paylaştığı daireye gittim. "Sizin gönderdiğiniz bir hanım geldi ve alışveriş yaptı, onun için lütfen siz de o gün hoşunuza giden bu halıyı kabul edin" dedim. "Bu hanımın ismi neymiş?" diye sordu. "İsmi söylemedi" diye cevap verdim. "Anladım, dedi, Brezilyalı bir kadın, oğul Giraudoux'nun metresi." Birkaç gün sonra Bérard galeriye geldi. Ona bazı halılar gösterdim, içlerinden biri dikkatini çekti ve telefon etmek istediğini söyledi. Telefonda konuştuklarını işitiyordum: "Alo Wally, Tarıca'nın ordayım ve önümde bir şaheser duruyor, sana bunu satın almanı tavsiye ediyorum." Ertesi gün Windsor düşesi geldi ve o halıyı satın aldı. Bunu, Bérard'ın çevresine yapılan başka satışlar izledi. Daha sonra işler zincirleme ilerlemeye, kulaktan kulağa söylenenlerin yardımıyla o sırada rağbet gören Georges Geffroy,

Henri Samuel, Grandpierre, Gérard Mille, Madeleine Casting gibi büyük dekoratörler gelip benden alışveriş yapmaya başladılar. Ben de gerçek değerimi ancak onların sayesinde ortaya koyabildim. Üstelik onların Charlie Bestegui, Harcourt dükü, Pamela Churchill, Louise de Vilmorin, Ağa Han, Rotschild'ler gibi müşterilerinden de faydalandım. Galerim, Paris'in kaymak tabakasının bulunduğu bir salon haline geldi.

En büyük Yunan armatörü birkaç saatliğine benim yanımda çalışıyor

Dekoratörler arasında özellikle Georges Geffroy kabiliyetiyle sıvrılıyordu. Ondan çok şey öğrendim ve kendisine ebediyen şükran borçluyum. Geffroy'un, dönemleri ve nesnelerin özünü bir bakışta anlamak konusunda olağanüstü bir kabiliyeti vardı ve bu konuda, sıradışı, pek bilinmeyen, kitaplarda ismi geçmeyen bir nesne karşısında afallayan tecrübeli uzmanları geride bırakırdı.

Geffroy'un tasarımlarına büyük hayranlık besliyordum ve bu coşkumu Basile Goulandris de paylaşıyordu; medyada en az yer almış bu en büyük Yunan armatörü kibar, zevkli, az konuşan ve alçakgönüllü biriydi. Goulandris 1981'de Andros adasının küçük başkenti Hora'da bir arkeoloji müzesi kurup Yunan devletine hediye etti. Ardından Pei –Louvre Piramidi'nin mimarı– ile birlikte Atina'da bir modern sanat müzesi kurmak

için çalışmaya başladı; dünyanın en önemli tablo koleksiyonlarından birine sahipti ve bu koleksiyonu yeni açılacak müzeye bağışlayacaktı. Ama vakitsiz ölümü projesinin gerçekleştiğini görmesine izin vermedi. Şu anda söz konusu olan 25.000 metre karelik bir binadır ve Atina'nın Pei-Goulandris Müzesi'ni yakında gezebilmek için bekliyoruz.

Bu büyük beyefendiye ilişkin en olağanüstü hadiselerden biri de hiç kuşkusuz aşağıda anlatacağımdır. Bir gün Bay Goulandris benden, Neuilly'de, St. James sokağı 14 numarada bulunan tadilat halindeki güzel konağı ziyaret etmesini sağlamamı istedi. Konak, Brezilyalı bankacı Bay Rueff'e aitti ve o da Beghin ailesinden bir hanımefendiyle, şeker kralı Ferdinand Beghin'in kızkardeşiyle evliydi. Armatörün isteğini reddettim, çünkü son derece mükemmeliyetçi olan Bayan Rueff her gün şantiyede Geffroy ile buluşup işleri denetliyordu; dolayısıyla oraya gidersek pekâlâ onlarla karşılaşabilirdik. İşte bunun üzerine Goulandris bana, "siz de sanki yanınızda çalışan biriymişim gibi götürün beni" dedi. O sırada sekiz yıllık küçük bir Auto-Bianchi'm vardı; arka koltukta Bay Goulandris için ufacık bir yer bırakıp arabanın içini halıyla doldurdum. Kendim direksiyona geçtim, yanımda çalışan Rafael Béjar ise sağımda oturuyordu —Béjar şimdi Levallois-Peret'de kendi hesabına çalışıyor. Neuilly yolunda her dönemeçte birkaç halı Goulandris'in üzerine yuvarlanıyor, ama o hiç şikâyet etmiyordu!

Vardığımızda Béjar, Goulandris'in de yardımıyla, halıları salona taşıdı ve ben de onlara emir verdim: "Şu kanapeyi kaldırın, şu halıyı altına doğru serin!" Daha sonra Bay Goulandris'i Foch caddesindeki evine bıraktım; bu küçük casusluk faaliyeti sayesinde dekorasyonun olağanüstü zerafetini hayranlıkla izleyebildiği için çok memnun olmuştu

Bayan Walter yeniden sahneye çıkıyor

1949 yılında bir sabah, fabrikada can sıkıcı bir kırtasiye işini denetlerken, Bayan Walter dükkâna uğrayıp asılı duran gotik bir duvar halısının fiyatını sormuş. Dükkânda benimle çalışan adama, bu hanıma asla fiyat vermemesini tembih etmiştim. Ama bu halıyı çok sevmiş olmalıydı ki peşpeşe birçok kez dükkâna uğradı ve sonunda bir akşamüstü galeride bana rastlayınca "Siz burada ne arıyorsunuz?" diye sordu. "Burası benim" dedim. "Neden duvar halısının fiyatını bana bildirmedi-niz?" Cevap verdim: "Tanıdıklarına mal satmaktan hoşlanmam." Öyle ısrar etti ki sonunda göz koyduğu duvar halısını alıp gitti. Ardından Dordives'deki kır evine birkaç halı getirmemi istedi. İlkbaharda, güneşli bir pazar günü oraya gittim. Zengin çiçek tarhlarıyla çevrelenmiş uzun ve alçak evi, sazan balıklarıyla dolu derelerin ortasında kalan bir adacığa yerleştirilmişti. Eve ancak, parmaklıkları sanatkârane bir şekilde yontulmuş tahta köprülerden geçilerek ulaşılabilirdi. Bir rüya! Her şey son derece zevkliydi! Yanımda götürdüğüm

adamımla beni içeri aldılar. Bay ve Bayan Walter beni son derece sade döşenmiş bir salonda kabul ettiler. Zaten böyle dingin ve cennet gibi bir yere de ancak bu mobilyalar yakışırdı. Ben her zamanki alışkanlığımla hiç orali değilmiş gibi davrandım ve bu tavrım sonucu bir halı satıldı; bunu, diğer evlerine aldıkları birçok başka halı izledi.

Kasım ayının başlarında —acaba hâlâ 1949’da mıydık?— Gabriel caddesindeki dairesinde Bayan Walter’ı ziyaret ettim. Bana, “Oturun ve beni dikkatle dinleyin” dedi. Belki tevazuma halel gelecek, ama yine de sözlerini aynen aktarıyorum:

Bayan Walter: “Paris’te bir tek büyük tablo satıcısı bile kalmadığını görmek beni üzüyor. Siz bu iş için gereken tüm vasıflara sahipsiniz.”

Ben (bir yandan da böbürleniyor gibi gözükmeye dikkat ederek): “Kendi alanımda kral benim! Resim konusunda ise hiçbir şey bilmiyorum!”

Bayan Walter: “Ben sizi tanıyorum, bu işi altı ay içinde herkesten iyi öğrenirsiniz!”

Ben: “Elimde stok yok.”

Bayan Walter: “Eğer size kendi stoğumu veririm, herkes onu görmek için sıraya girer! Bir galeri açalım, ben sizin hamiliğinizi üstleneceğim!”

Ben: “Fakat ben galeriyi yürütüp yürütemeyeceğimden şüphe duyuyorum.”

Bayan Walter: “Siz her halükârda altından kalkarsınız bu işin.”

Tedbirli bir adam olduğum için, alıştığım sulardan uzaklaşmak konusunda tereddüt gösteriyordum!

Daha yüksek hedeflere yönelmediğim için eleştiriliyorum

1950 yılının sonlarına doğru biraz kayak yapmak üzere Megève'e gittim ve Mont d'Arbois Otel'i'nde kaldım. Bir sabah telefon çaldı: "Ben Bayan Walter. Demek Megève'e geliyor ve beni aramıyorsunuz ha?" dedi suçlayıcı bir tonla. "Bari gelin de şaleimde bir kadeh bir şey için, otelinize iki adım uzaklıkta; ismi *Meçhul Adam Şalesi*, cephesindeki fresklerden çıkartırsınız" diye ekledi.

Vakit geldiğinde şaleye gittim; Bay ve Bayan Walter tarafından karşılandım. İçkilerimizi aldıktan sonra Bayan Walter sordu: "Teklifim üzerinde düşünebildiniz mi?". "Hayır" diye cevap verdim. Her zamankinden daha gür bir sesle, "ne kadar budalasınız" dedi. "Size başımdan geçen bir hadiseyi anlatayım. Bir gün senatör ve Vendôme meydanının büyük antikacısı Jonas beni görmeye geldi. Ziyareti sırasında zil çaldı: Lachaume'dan çok güzel bir buket çiçek göndermişlerdi. Bukete hayranlıkla bakan Jonas, "Bu çiçekler ne kadar güzel!" dedi. Hiçbir art niyet gütmeyen cevap verdim: 'Müşterim olan bir hanım göndermiş.' Dalgınlaşan Jonas şöyle dedi: 'Modern eser satıyorsanız müşteriniz size çiçek gönderir, ama antika satıyorsanız, çiçek göndermek satıcıya düşer!'"

Bayan Walter bu küçük hikâyeyle bana, ticarete satıcı ile alıcı arasında her zaman gizli bir üstünlük mücadelesi bulunduğunu ve çok değerli modern tablolar söz konusu olduğunda, ilişkilerin tersine döndüğünü anlatmak istemişti: Alıcı artık efendi

konumunda değildi; bu sıradışı durumda, kaderi satıcının insafına kalmıştı!

O zaman, o güne dek uğraşıp durduğum "sanatkârlık"tan daha derin bir şeyin söz konusu olduğunu anladım. Düşüncemin yeterince gelişip Bayan Walter'ın beni aydınlatabilmesi, öğütlerinin amacını ve aslında haklı olduğunu anlamam için 50 yaşına gelmem gerekmişti. Gecikmemin nedeni, tereddütlü düşüncelerim ve ilerlemiş yaşımdı; uyum sağlama kabiliyetime güvenmiyordum! Her kaderde can alıcı anlar vardır; benim açımdan bu an, 1950 yılının sonunda Bayan Walter'a yaptığım ziyaretti. O kısacık zaman diliminde kaderim, benim iradem dışında belirlendi. Farkına varmadan, kendimi başka bir dünyada buldum.

Düşünmek için istediğim sürenin sonunda, tablo koleksiyoneri olmaya karar verdim.¹ Bu alanda bilgim sıfırdı, sanatın beni düşünmeye teşvik etmesini ve düşüncelerimin de beni eğitmesini bekliyordum. Uzmanlık alanımda, para getiren rutin bir alışverişin dışında, hiçbir şey bilmiyordum. Tecrübesizdim ve bana rehberlik edecek kimse yoktu. Konuştuğum dilleri bile "taklitçilik"le öğrenmiştim: Birçok dili konuşurum, ama hiçbirini derinlemesine bilmem. Bu nedenle kendimi

¹ Tarica, koleksiyonun ilk eseri olan Nicolas de Staël tablosunu, 1950'lerin başında, Amerikalı tablo satıcısı Theodore Chemp'ten, 400.000.- Fransız frankı karşılığında satın aldı. Ardından, Fautrier ve Klein'in yanı sıra, Ernst, Léger, Miró, Arp, Hartung, Wols ve Schwitters'in de aralarında bulunduğu pek çok sanatçının eserlerini satın alarak koleksiyonunu genişletti - e.n.

ifade etmek için basit bir dil kullanmak zorunda kalırım. Ayrıca burada, hesaplı bir hoşgörüyü yazıp değerimi artırmaya çalıştığım izlenimi vermek de istemem. Ama uzun süredir icra ettiğim mesleğim, hangi alanda olursa olsun, içerisi sağlam değilse dış görünüşün beş para etmediğini bana öğretmiştir ve buna, okuyucuyu usandırma pahasına da olsa, işin özünün yüzeyde değil dipte bulunduğunu da eklemeliyim. Ben her zaman, sanatçının şöhretinden çok, bu dipteki şeyi aradım; örneğin bir mobilya söz konusuysa, işin özü onun ait olduğu "dönem"de, modern bir tablo söz konusuysa "tarih"inde, onu kutsayan "tarih ölçütü"nde bulunur.

Sanat dünyasına nasıl girdim?

İyiye kötüden ayırmak için, galerileri dolaşmalıydım. Dükkânımın civarında çok sayıda galeri vardı. Bir avlunun dibinde Galerie de France, benim dükkânımın karşısında Galerie Charpentier, sonra Bernheim, Drouant-David, Pétrides ve Leiris galerileri. O güne dek onlara en küçük bir ilgi göstermemiştim, çünkü buna ayıracak vaktim yoktu. Kendimi eğitmek üzere bazılarını ziyaret ettim, ama antik halı tüccarlığından gelme tecrübemle modaların geçici olduğunu biliyordum; geçmiş yüzyılların eserleri konusunda herhangi bir zorluk yaşanmıyor, zaman kendi elemesini yapıyordu, ama çağdaş ressamalarda işin içinden çıkmak zordu. Doğrunun ve sahicinin peşinde,

sergilenen eserleri incelemeye koyuldum; kimi zaman onlara inanıyor, çoğunlukla reddediyor, kalıcıyı geçiciden ayırmayı pek başaramıyordum. Beni en çok rahatsız eden ise, sergilenenler içinde, yolundan sapmış bir hayalgücünden çıkmış gibi görünen eserlerin anlamını kavrayamamaktı! Tüm bu tutarsızlıklar birbiri ardına beynime nüfuz ediyordu: Hepsi birden keşfedilemeyecek kadar fazla şey söz konusuydu. Bir süre benim olağan yaşamımın parçası olan bu çelişkili ifadeler yığınının ilişkin, ilk kez sadece genel bir fikre sahiptim. Ama, vasat bile olsalar, eserleri sürekli seyretmenin yargı kabiliyetimikeskinleştirdiğini hissediyordum. Yine de galerilerden ayağımı kesmeye ve ressam atölyelerini dolaşmaya karar verdim.

İşte o zaman içimden yükselen gizli bir ses bana şu öğüdü verdi: "Madem ki resimden hiç anlamıyorsun, senin şahsi zevkini ifade eden eserler arama, dış görünüşteki güzelliğin seni baştan çıkarmasına izin verme, onun yerine 'temel olanı, özü' aramaya yoğunlaş." Belki de bir sürü şekilden, renkten ve stilden, çizgi ve dış hattan oluşan halılarla günlük görsel temas kurma alışkanlığım sayesinde, belli bir algılama kabiliyeti edinmiştim ve aşçılık nasıl Michelin'den öğrenilecek bir şey değilse, algı da kitaplardan öğrenilecek bir şey değildi. Bence, bir tablonun "özü"nü keşfetmek için, ona şöyle bir bakıp geçmek yeterli değildir, çünkü görsel algı ile kronolojiye dayanan tarihsel boyut arasında bir bağ kurulmazsa, algılayamayız. O halde geçmişin

yaratılarını gidip görmekten ve üzerlerinde düşünmekten, ders çıkarmak için onları örnek almaktan ve hele ki sanatsal ilerlemede bir adımı temsil ediyorsa, basit bile olsa bir resmi takdir etmeyi öğrenmekten hiç vazgeçilmemelidir.

Maine caddesinde, avangard sanatçıların ve entelektüellerin her pazar buluştukları bir kafe olduğunu öğrendim. Sanat âlemi içine "gömülme" hevesiyle, bir sabah oraya gittim. Kafenin barında tiyatro yönetmeni Jean Vilar'dan o sırada meşhur moda fotoğrafçıları olan Jean Moral ve Meerson'a, bale librettocusu Boris Kochno'ya, Alman şairi Ivan Goll'a varıncaya dek birbirinden son derece farklı birçok şöhret toplanmıştı —her biri bağıra çağıra konuşuyor, kendi alanları hakkında tartışıyorlardı. Ayrıca gazeteciler, üniversite öğrencileri, heykeltıraş Gilioli, daha önemsiz birkaç ressam ile Degottex, Dominguez, Pignon ve arada sırada uğrayan Poliakoff gibi biraz daha tanınmış kimi sanatçılar da vardı. Poliakoff hakkında başımdan geçen küçük bir hadiseyi anlatmak isterim. Birlikte gezinirken, bakışlarını yukarı doğru kaldıran Poliakoff, Vaugirard sokağıyla kesişen bir sokağın köşesinde "de Staël" isminin yazılı olduğu bir tabela gördü. Ressam Staël'in söz konusu olduğunu düşünüp, bozuk ve kendine has —Rusçanın sözdiziminden izler taşıyan— Fransızcasıyla şöyle dedi: "De Staël şimdiden sahip olmak bir sokak, ben, henüz sahip olmamak bir sokak!" Poliakoff, kendi gibi Rus ve kübist bir

ressam olan Staël'in çok erken gelen bu başarısını kıskanmıştı!

Pek tanınmamış ressamlarla çene çalarken sanat hakkında "yeterince pişmemiş" fikirleri olduğu, bunun da esas olarak, kendi değerlerini "dolambaçlı yollardan" takdir ettirmeye çalışmalarından kaynaklandığı dikkatimi çekmişti: Halihazırda kabul edilmiş ve eserleri kendi resimleriyle benzerlikler taşıyan sanatçıların tablolarını övüyorlardı. Bunu anlamam epey zaman aldı. Tabii, bu usta tilkilerin bu alanda benim gibi bir acemi çaylaktan çok daha fazla numaraya sahip olduklarını o sırada bilmiyordum.

Epey düşünüp taşındıktan sonra, hızla yapılmış empresyonist bir tablonun piyasasının neden incelikli bir el emeği gerektiren, yapımı uzun süre almış, üstelik yüzyılların içinden geçip gelerek sınanmış gotik bir duvar halısından daha yüksek olduğu gibi aptalca bir soruya gelip takılmıştım. Bana mantıksız gelen bu gerçeklik karşısında, empresyonizmle ilgilenmekten vazgeçip –zaten çoktan fazlasıyla pahalılanmıştı– kübizmle tanışmaya karar verdim. Nadir bulunan Picasso, Braque ve Gris tabloları pahalıydı. Léger'nin tuvaleri ise pek revaçta değildi. Bunun nedenlerini kavradım: Onun, diğer kübist meslektaşlarından daha modern ve dinamik olan eserleri, mesleğim gereği yakından tanıdığım burjuva müşterilerin şatafatlı geleneksel dekorlarına uymuyordu. Bu nedenle Léger'nin resimleri her eğilimden galeride bulunabiliyordu. André Verdet

sayesinde Fernand Léger ile tanışıp birçok tuvalini satın aldım. Sonra, iş yerime komşu galerilerden biri olan Drouant-David'den başka Léger tabloları da satın aldım; bu galerinin sevimli yöneticisi David avangard resimden nefret ediyordu, öyle ki Léger'yi, non-figüratiflerle bir arada sınıflandıırırdı! Bu ressamın birçok tablosunu bana sattıktan sonra, bir gün David şöyle dedi: "Sen artık dostum sayılırsın, daha fazla Léger satın alma, büyük mağazaların vitrinlerine lâıık bir ressam o! Onun yerine Gromaire, Goerg ve André Marchand topla." O sırada birçok kişiden aynı tavsiyeyi işitiyordum, çünkü bunlar devrin moda ressamlarıydı. Dürüst David, tüm iyi niyetiyle, bana daha sonra tam zıttı gerçekleşecek bir tavsiyede bulunuyordu!

Ressamlara gide gele bir şeyler öğrendiğime inanarak, zengin müşterilerimi artık sofradaşlarım olmuş Poliakoff, Atlan, Vieira da Silva, Hajdu, Hartung ve Gilioli'nin eserlerine yönlendiriyordum. Bana acemilere özgü kaba bir dinamizm kazandıran aşırı coşkumu bulaştırdığım müşterilerim, kendilerine ne tavsiye etsem satın alıyorlardı. Zaten başarılı olmamın nedeni, bir kural haline getirdiğim umursamaz, çıkar gütmmez tavrımdı. Ben de ödölümü sanatçılarla yaptığım sohbetlerle alıyordum. Kendimi yetiştirme çabalarım uzun sürdü ve daha ileride, Fautrier'ye yakın edebiyatçılarla ahabpılık ederken çok daha fazlasını öğrendim.

Benim için aşikâr olan şeyler çoğunlukla başkalarının gözünden kaçıyor

Resmi yeni yeni öğrendiğim bu devirlerde, Atlantik Okyanusu'nu aşan şanımin eriştiği ve merakın mıknaatı gibi çektiği bir kişi, yanında bir çiftle birlikte, o sırada dev bir halı yığınıyla dolu dükkânıma girdi. "Ben Clement Greenberg" diyerek kendini takdim etti, "ve karısıyla birlikte bana eşlik eden dostum da ressam Kenneth Noland." Amerikan kültürünün en seçkin kişiliği olarak kabul edilen Clement Greenberg'in ismini çok duymuştum; 20. yüzyılın en etkili eleştirmeni, "soyut-ekspresyonist" denen akımı başlı başına bir sanat eseri statüsüne yükselttiği için göklere çıkarılan, uluslararası şöhrete sahip bir sanat kuramcısı olarak tanınıyordu. Röprodüksiyonlar aracılığıyla tanıştığım bu sanat akımı, şekil olarak, geçmişteki benzerlerine kıyasla hiçbir kayda değer farklılığa sahip olmadığı için, bakışımda herhangi bir değişiklik –Van Gogh ve kübizmin yaratmayı başarabildiği gibi– yaratmamıştı. Bu önemli şahsiyetin beklenmedik ziyareti karşısında şaşırsam, hatta hayretten ağzım açık kalsa bile, için için gurur duyduğumu da itiraf etmeliyim. Greenberg ve arkadaşlarını küçük Mouton-Duvernay sokağında mükemmel bir bistroya öğle yemeğine davet ettim; meşhur buz patencisi Sonia Henie'nin en sevdiği masaya oturduk; Henie'nin armatör kocası da benden bir Fautrier tablosu satın almıştı: *L'Ilot mauve*¹.

¹ Mor Adacık.

Greenberg yemekte sanat, özellikle de çok önemse-
diği anlaşılan “soyut ekspresyonistler” üzerine
konuşmaya başladı; Anadolu’nun Mevlevi
semazenleri gibi neredeyse kendinden geçmiş,
tutkuyla anlatıyordu! O konuşurken, sanki sanatın
geleceği onun çözümlemelerine bağlıymış izlenimi
uyanıyordu! Tatlıya geçildiğinde, şöhretinin getir-
diği bir güvenle bana şöyle dedi: “Noland kesinlik-
le ‘soyut ekspresyonistler’in yerini alacak çok büyük
bir sanatçı. Avrupa’da onu tanıtabilirsiniz.” “Bana
birkaç röprodüksiyon gösterebilir misiniz?” diye
sormam üzerine, Noland cebinden bir zarf çıkardı;
içindeki renkli fotoğraflarda ok nişangâhları
görülüyordu. Robert Delaunay’ın yaratıcı geçmi-
şini, 1910/1911’de çizdiği nişangâhı unutmuş
olmalıydılar herhalde. Tam hafızalarını tazelemeye
hazırlanıyordum ki kendime hâkim oldum ve misa-
firlere saygı gereği çenemi tuttum.

Ben, bu düzeyde bir ressamla seyahate çıkıp kendi
itibarımı zedelemek tehlikesine asla girmezdim!
Üstelik bir de Greenberg, *Sanat ve Kültür*¹ isimli
kitabında, kendinden 33 yaş büyük Mondrian’ın
dümen suyundan ayrılmadığı tartışma götürmeyen
Newman’ın, neo-plastisizmin kurucusuna hiçbir
şey borçlu olmadığını ileri sürüyor. Aslında bunu
söylerken, Mondrian’ın eskiliğini, farkında
olmadan kabul ve teyit etmiş oluyor.

Greenberg’in entrikalarını aydınlatmak için,

¹ *Art et Culture*; Fransızca çeviri, Macula, Paris, 1988 – ç.n.

psikanalist ve yazar Daniel Sibony'nin 14 Ocak 2003'te *Le Figaro*'da çıkmış bir makalesinden birkaç satırı izninizle aktaracağım; yazar bu makalede "ikinci-birinci kompleksi" ismini verdiği olguyu çözümlüyor: "Tarihte çok sık rastlanan bu tür büyük intihaller (...), ikinci sırada gelenin, birinciye olan borcunu kabul etmemesinden ve kendi projesinin daha iyi ya da daha farklı olduğunu söylemesinden ibarettir; aslında olmadığı halde *birinci olmak* için elinden gelen her şeyi yapar. Ve kronolojiye yönelik bu tecavüz onu birçok delilik yapma noktasına götürür."

Alıntıları fazlaca kabarık ve usandırıcı bir yığın haline getirmemek için, sadece Vantongerloo'nun bir eserine değinmekle yetineceğim: 1937 tarihli, *Fonctions des verticales vert et rouge*¹. Tarih bakımından Mondrian'ınkilere daha yakın olan bu iki dikey çizgi, bence, kavramsal açıdan Newman'ın dikey çizgilerinden daha iyidir; çünkü Newman'ın çizgileri, neo-plastisizm şekillerinin zihinlere çoktan kazındığı bir dönemde yapılmıştır!

Hepsi bu değil. Greenberg'in körlüğü, kitabının 140. sayfasında Fautrier'yi *soyut* ressam olarak nitelemesiyle, iyice anlaşılabilir bir hal alır; çünkü hiçbir zaman soyut bir ressam olmamış ve olmadığını da şiddetle savunmuş olan Fautrier, ancak ilk bulunduğu tarihte bir anlamı olan non-figüratif sanatı sadece ilk ustaları için *geçerli*

¹ Yeşil ve Kırmızı Dikeylerin İşlevleri.

gördüğünü, son derece haklı olarak açıklamıştır. İşte bu nedenlerle Greenberg'in itibarı benim gözümde bir balon gibi sönuvermiştir!

Newman'dan söz etmemin nedeni de, Amerikalı tarihçiler, özellikle de *New Yorker*'ın sanat eleştirmeni ve Chicago Üniversitesi'nin Sanat bölümü profesörlerinden Harold Rosenberg tarafından ona verilen seçkin yerdir. Rosenberg, *Sanatın Tanımlan(ma)ması*¹ isimli kitabında, koca bir bölümü ona ayırmıştır.

Amerikalı tablo satıcıları Théodore Schempp ve Sidney Janis 1950'li yıllarda Paris'e gelmişlerdi; çeşitli eserlerin yanısıra, Léger'nin 1923'ten önce yaptığı tabloları, özellikle de 1913-1914 yıllarındaki *Contrastes de formes*'lerini² satın almak istiyorlardı. Bunun üzerine Léger'ler birden ateş pahası oldu! Dolayısıyla, epey Léger tablosu alıp biriktirdiğim için, benim ismim de bu işlerin büyük uzmanına çıktı —ki bu kesinlikle doğru değildi. Aslında elimde "fındık ağacından değneğim"³ yoktu, hâlâ bir acemiymdim; zevkinden çok mantığına güvenen ve tarihin, dönemin —nesnelerin otantik olmalarının özü tarih ve dönemdir— dış görünüşten ya da görsel çekicilikten daha önemli olduğuna inanan, herhangi bir antikacı gibi akıl yürütüyordum. Kübist ressam Léger "o döneme ait"ti; güzel

¹ *La Dé-définition de l'art.*

² Şekil Kontrastları.

³ Eskiden su kaynağı arayanlar kaynağın yerini tespit edebilmek için fındık ağacından bir değnek kullanırlardı - ç.n.

ve eski bir nesne karşısında ağzı sulanan antikacının kullandığı kutsal terimdir bu.

Henüz tanınmamış ressamlara yaptığım ve genellikle başarıyla sonuçlanan ziyaretlerim nedeniyle, söylentiler yayılmaya başladı: Bana, koleksiyoner yaratma konusunda esrarengiz bir kabiliyet atfediliyordu. Hiç bilmeden ve istemeden sanat dünyasının şahsiyetlerinden biri haline gelmiştim. Biraz ilişki ve medyanın yardımıyla herhangi bir efsane ortaya çıkarılabileceğini ve aldatıcı bir rüya olan şöhretin doğası gereği, son derece gelip geçici olduğunu bildiğimden, buna fazla önem vermiyordum.

Kendi değerlendirmelerim konusunda asla geri adım atmasam da —itidal, karakter özelliklerimden biri değildir ve bu yüzden sık sık suçlanmışımdır— ve dört büyük kübist ressam arasındaki hiyerarşi sorununu gündeme getirmek gibi bir derdim olmasa da, stil açısından akrabalıkları aslında farklarını da ortaya çıkaran Léger ile Picasso arasında bir karşılaştırma yapılmasını öneririm. Benim naçizane kanaatime göre, sadece tam bir tarafsızlık içinde gerçekleştirilen ve kronolojiyle de desteklenen *karşılaştırma*, sanatı *algılayıp* gerçek yaratıcıyı belirlemeyi sağlar. Ben Léger’yi takdir edebilmemi bu karşılaştırmayı yapmış olmama borçluyum. Kamuoyundaki genel kanaate göre hiyerarşinin tepesinde Picasso yer alıyor madem, onun tablolarını, 1909, 1914, 1918 ve son olarak da 1955 yıllarında —Léger’nin öldüğü yıl— Léger’nin

yaptıklarıyla karşı karşıya koyalım. Sonra da düşünme ve hüküm verme işini konunun uzmanlarına bırakalım!

Servet sahibi amatör resim meraklılarını sanatçılarla tanıştırmayı sürdürdükçe, şöhretim büyüdü. Bunun üzerine bir kovana üşüşen arılar gibi, koltuğunun altında bir resimle dükkânımın kapısını açıp içeri dalan, tanınmamış ressamların sonu gelmez tacizi başladı. Beni asıl işimden alıkoyuyor, resimlerini incelemem için hiç bıkmadan ısrar ediyorlardı! Bu rahatsız edici davetsiz misafirlerin işime zararı dokunuyordu, onlardan kurtulmaya karar verdim. Üstelik bir işe yeni adım atan herkesi saran şüphe de yakamı bırakmıyordu. Ortaya çıkıp duran ve içimde tatsız bir doyumluk hissi uyandıran çeşitli sanat eğilimleri yüzünden aklım karışmıştı. Yine de galerisi benimkinin tam karşısında bulunan Larcade'ı ziyarete devam ediyordum.

Kaliteli bir insan, ileri görüşlü büyük bir beyefendi olan Jean Larcade hakkında bir çift söz etmeliyim: Pratik olma kabiliyeti olmadığı için bir tüccar sayılmazdı. Onu takdir ediyordum, çünkü tanışabildiğim tablo satıcılarının en düzenlisiydi—bu meslekte böylelerine az rastlanır. Birçok farklı işte çalıştığım için, tablo ticaretinde diğer mesleklerden daha büyük bir ticari açgözlülük bulunduğunu saptamıştım. Çünkü sanat oldukça farklı bir ticaret dalı olmakla birlikte, sonuçta sanat “ticareti” diye bir şey vardı! Tek amacı para kazan-

mak olan galericiler hiç ilgimi çekmiyordu, çünkü benim açımdan şiddetli bir tutku haline gelmiş bir şeyle, onlar oyun oynuyorlardı.

Fautrier'nin tablolarını keşfediyorum

1955 Şubatında Larcade bana telefon etti: "Çok tuhaf bir sergi var, gelin bir görün." Galerisine gittim: Fautrier'nin *Objets*'ini sergiliyordu. Fautrier'nin on yıldır, yani René Drouin galerisindeki *Otages*'dan¹ bu yana açtığı ilk resim sergisiydi. Ressam bu tablolarla şekillerin renklerle ilişkisini öyle ince kontrastlara indirgemişti ki, sanki hiçbir kuvvet ögesi yokmuş gibiydi. Tablolarında kalın bir malzeme kümesi bulunuyor, bunun pürüzlü yüzeyi, bende hoş olmayan bir izlenim uyandırıyor; üstelik bunun, nüanslarının algılanması zor ve sıradışı zerafetiyle hiç uyuşmadığını düşünüyordum. Ayrıca gerçekçilik yönündeki bu devamlılık, onun en uç yeniliklerin peşindeki duraksız arayışıyla derin bir tezatlık oluşturuyordu. Ungaretti, bir eserin güzelliği için şart olan bu tezatlıktan, ruhsal sezgilerle oluşan, yeni ve farklı bir ahenk doğduğunu ve bu sezgilerin sağladığı hazzın daha üstün nitelikte olduğunu savunuyordu —bu sözler, konuyu zihninde uzunca bir süre evirip çevirdiğini ele veriyordu. Eserlerin, *Le verre*, *Le godet*, *Le pain*, *Le flacon* gibi başlıkları² vardı, ama bu tabloların hepsi bana

¹ Rehineler.

² Bardak; Kadeh; Ekmek; Sürahi.

kesinlikle soyut çalışmalar gibi görünüyor ve bariz benzerlikleri bende bıktırıcı bir tekdüzelik izlenimi uyandırıyor. Ayrıca opal taşı gibi alacalı, renkleri soluk bu eserler bana yabancıydı. Seyrek izleyici topluluğu içinde, bazıları kıkırdıyordu: “Ezilmiş kamamber peynirine benziyor” diyordu biri; bir başkası, “Isigny kreması” diye yorum yapıyordu; aynı sözler galericiler arasında da tekrarlanıyordu! Fautrier, dar bir evre olan Parisli koleksiyonerler içinde meraklı bir alıcı bulamadığı gibi, izleyici kitlesi içinde de fazla bir yankı yaratamadı. Sanat ticareti açısından oldukça görkemli geçen 1955 yılında yaşanan bu durum tartışmasız bir fiyaskoydu: Hiçbir şey satılamamıştı! Bunun zerine Fautrier, Jean Paulhan’a¹ şöyle bir mektup yazdı: “Bana her zaman çok büyük ressamların başlarda hiçbir şey satamadıklarını söylediniz. Artık sevinebilirsiniz: Bu sergide hiçbir şey satılmadı!”

Objets sergisinin başarısızlığına rağmen, Larcade, şubat 1956’da Fautrier’nin *Nus* sergisini açma riskini aldı. Katalog için Francis Ponge’un kaleme aldığı muhteşem makalenin başlığı *Fautrier’nin ıplaklarına Dair Sözler* idi. Jean Larcade’a duyduğum saygı nedeniyle, 1955’in Ekim ayında ona müşteri göndermeye başlamıştım; ama ticarete pek kabiliyeti

¹ özellikle “informel” sanat üzerine yazan sanat eleştirmeni ve filozof. 1920’lerden itibaren pek çok dergide yazarlık ve yöneticilik yapmış; Fransa’nın tanınmış yayınevlerinden *Éditions de Minuit*’nin kurucusu, ardından *Éditions Gallimard*’da edebiyat bölümü şefi, Fransız Akademisi yesi - e.n.

olmayan Larcade bir türlü satış yapmayı başaramıyordu. Bu nedenle fazla belli etmemeye çalışarak müşterilerini ona bizzat götürüyor ve asla kendime bir kazanç temin etmeyi düşünmeden onun hesabına satış yapıyordum. Geçtiğim çeşitli stajlar dolayısıyla, insanları bir şeyin değerli olduğuna ikna etmek konusunda donanımlıydım. Anlaşılan benim sayemde ve tüm kötü niyetli görüşlere rağmen, Çıplaklar'dan pek çoğu satıldı. Şaşıran Fautrier sordu: "Geçen yıl hiçbir şey gitmemişti, nasıl oldu da bu sergide hemen her şey satıldı?" Bir dürüstlük timsali olan Larcade cevap verdi: "Tarıca, şu karşı dükkândaki adam sattı hepsini." Nus sergisindeki bu satış, bir önceki başarısızlığı unutturdu.

Paris sanat sahnesinde oynadığım —ve yankılarından habersiz olduğum— rolün tüm detaylarının farkında olan Fautrier ziyaretime geldi. O sırada maddi zorluklarla boğuşan bir ressamdı; gerçekçilikle, kalın, soyut boya tabakasını yan yana getirerek yeni bir teknik yaratmış olsa da mücadelesini sürdürüyordu. Yaptığım densizlikti, kabul ediyorum, ona Poliakoff'un çok gurur duyduğum on iki tablosunu çıkarıp gösterdim ve Fautrier, dudaklarında, o ciddi havasını tekzip eden bir gülümsemeyle, tabloları kayıtsızca bir göz gezdirip, "tüm şu post-kübitler içinde —*post* kelimesini üzerine basa basa söylemişti— kesinlikle en iyisi bu" dedi. Bu vurguya eşlik eden kayıtsızlık karşısında, *post* ile otantik arasındaki farkı ilk kez tam anlamıyla

kavramıştım. Bu ziyaretin ardından, daha önceleri savunduğum eserlere karşı tepkilerim değişti! Konuyu değiştiren Fautrier, onun tablolarıyla, bendeki bir halıyı —halıya hiç ihtiyacı yoktu aslında— değiş tokuş etmeyi önerdi. “Siz halınıza en yüksek fiyatı koyun, ben de sizden tabloların piyasa fiyatının yarısını isteyeceğim” dedi; özsaygı gereği bu teklifi önce reddettim, ama ısrarı karşısında boyun eğmek zorunda kaldım. Cömertçe sunulan bu imtiyazın aslında beni borçlu duruma sokmayı amaçladığını anlamıştım. Ona karşı ödemem gereken bir minnet borcum olmuştu, bu nedenle, ilk gelecek müşteriye ona götürmeye karar verdim. Bir yandan da kendimi bir türlü alamadığım, ressamı meşhur etme konusundaki o kaçıkça hevese yeniden kapılmaktan çekiniyordum. Bu rahatsız edici tutsaklık hali içinden çıkamamamın asıl nedeni, sanatın ve sanatçıların üzerimde büyüleyici bir etkiye sahip olmalarıydı.

Beklediğim müşteri bir Amerikalı oldu ve bir duvar halısı sattıktan sonra onu, büyük bir sanatçı olarak tanımladığım Fautrier’nin atölyesine birlikte gitmeye ikna ettim. Ressamın, gösterdiği bir tablo için bin frank istediğini hatırlıyorum. Amerikalı bunu *expensive*¹ bulunca, Fautrier bir dolabın içinden ilk gösterdiği tuvalin tıpatıp benzeri olan altı tablo daha çıkardı ve “bunların tanesi sadece on frank” dedi. Meraklanan Amerikalı

¹ Pahalı.

sordu: "Niçin?"; Fautrier, sabrını kaybetmeye başladığını ele veren alaycı bir tebessümle cevap verdi: "Bunları temizlikçi kadın yaptı da ondan." Daha sonra öğreneceğim üzere, söz konusu olan *Originaux multiples*¹ isimli diziydi. Şaşıırıp kalan Amerikalı hiçbir şey satın almadan çıkıp gitti. Ben kaldım; havadan sudan bir konuda sohbe başladı, derken Fautrier beni bir sonraki pazar günü, Châtenay-Malabry'deki evinde çaya davet etti. Edebiyatçılar üzerinde büyüleyici bir etki bıraktığını sık sık duymuştum. Merak ettiğim için, "pazar daveti"ne gittim. Mayıs ayında çok güzel ve güneşli bir akşamüstüydü. Mayıs doğumlu Fautrier doğum gününü kutluyordu. André Malraux, Jean Paulhan, Francis Ponge, André Frénaud, Robert Ganzo oradaydı. Bu seçkin edebiyatçılar topluluğu karşısında kendimi ezilmiş hissettim. Daha sonra sıcakkanlı şair Ungaretti —iyi niyetli yüz ifadesi, iyi yürekli karakterini yansıtıyordu— ileride Nobel edebiyat ödölünü alacak olan Yunan şair Seferis'le birlikte geldi. İzleyicinin kendine gösterdiği ilgisizlikten dolayı yıllar boyunca ıstırap çekmiş Fautrier'ye şairlerin verdikleri bu değerin ayrı bir önemi vardı. Onların desteğı olmasa kimse resmine bakmayacak ve anlamayacaktı. "Kendi kendini yetiştirmiş" birine yapılmış bu ani davet acaba beni etkilemeye mi yönelikti? Edebiyat dünyasının bu önemli şahsiyetleri karşısında o anda hissettik-

¹ Çoğul Orijinaler.

lerim, servet sahibi müşterilerim karşısında hissettiklerimden —çoğuna karşı belli bir saygı duysam da— öz itibariyle daha üstündü, orası kesin. Bu buluşmaların benim açımdan başdöndürücü bir yanı vardı. Bu yazarların yanında hayatım zenginleşti ve onlarla temas ettikçe içime, farklı bir duyarlılığa ait şeyler nüfuz etti. Ama o gün, onların karşısında tarif edilmez bir utangaçlığa kapılmıştım. Salonun en loş köşesine çekildim ve konuşulanları dinledim. Aragon’la arası açıldığı için sarsılan Fautrier —çünkü Aragon siyasal ölçütlerden yola çıkarak komünist bir ressamı ödül vermek istiyordu— giderek Paulhan’a yaklaşmıştı. Daha sonraları her pazar öğle yemeğini Châtenay-Malabry’de, Paulhan ve Fautrier ile birlikte yemeye başladım; Fautrier’nin o dönemde bana gönderdiği bir mektupta şu satırlar yazılıydı: “Size sadece bir şey söyleyeceğim. Benim için her şeyi —hem de ne kadar çok şeyi— en güzel şekilde yaptınız! Ama ben size bu noktadan bakmıyorum. Sizi gerçekten takdir ediyorum ve size karşı, tüm bu menfaat meselelerinin dışında, gerçek bir dostluk besliyorum.”

Borcum henüz kapanmadığı için, kendimi minnettar ve taahhüt altında hissediyordum. Etats-Unis meydanındaki evi için bir halı satın alan, uluslararası para babası Serge Landeau ile tanışmıştım. Büyük salonunun tablosuz duvarları inci grisi, güzel bir ipekle kaplanmıştı. Onu sanat eserleri almaya ikna etmem zor olmadı ve ona

Poliakoff'un iki büyük tuvalini sattım. Aldığı ilk tablolar bunlardı. Başlarda yardım ettiğim Poliakoff, Fautrier ile yeni kurduğum ilişkiyi öğrenince, o kendine has tuhaf diliyle şöyle demişti: "O çok büyük bir usta olmak ve kimse bunu bilmemek." Ama giderek kendisini bırakıp Fautrier ile uğraşmaya başladığımı fark eden Poliakoff daha sonra şu yorumu yaptı: "Fautrier modern ressam olmamak, o 18. yüzyıl ressamı, Dewasne modern ressam." Kendi gibi bir post-kübist olan Dewasne hakkında bu yorumu yaparken, aslında kendi eserini de yorumlamış oluyordu!

Ben de Landeau'yu, yenilikçilik üzerine dayalı sanatsal ideallerimi paylaşmadığını unutarak, Fautrier'nin atölyesine sürükledim. Landeau hiç duraksamadan bir tuval alıp, 1200 frank ödedi. Bu, benim aracılığım ile yapılan ilk satıştı. On beş gün sonra bir sabah Landeau, daha gözlerini açmadan beni aradı: "Ressamın gerçekçi olduğunu iddia ettiği bu tablo ile yaşamam imkânsız" dedi. Ona biraz da latifeye karışık bir sürü dil dökerek, bir yaratıcı için gerçekçiliğin sadece malzeme olarak kullandığı boyanmamış tuvalle sınırlı olduğunu ve kılık değiştirmiş gerçekçilik türleri olarak da kabul edilebilecek "çağrışım" ya da "ima" gibi dolaylı tarzların, dolaysız tarzdan daha üstün ifade şekilleri sayıldığını anlatmaya çalıştım, ama çabalarım boşa gitti. Bu kapalı, kendi içine dönük eserin zor anlaşıldığını farketmiştim. Hiçbir şey kâr etmedi:

Tuvali bana getirdi ve hiçbir suçum olmamasına rağmen, tabloyu alıp parasını geri ödedim. Bir sabah uğradığında tablonun benim çalışma odamın duvarında asılı olduğunu gören Fautrier, "Bu ne arıyor burada?" diye sordu. "Landeau onunla birlikte yaşamak istemiyormuş" diye cevap verdim. "Yaa öyle mi" dedi Fautrier, "bir daha sakın atölyeme ayağını atayım demesin, yoksa kışına tekme basarım!" 1960'ta Venedik'te onları barıştırmayı başardım ve Serge'in oğlu olan Marc Landeau bugün en güzel Fautrier koleksiyonlarından birine sahip.

Sanat, üzerimde, bilinçaltıma işlemiş bir kuvvete sahip olduğu için, bir sanatçıyı tanıma uğraşına girdiğim anda bana zalimce hükmeden çark, işte yine dönmeye başlıyordu. İçimden yükselen gizli bir ses, "Don Kışotluk yapmayı kes, yeniden sürüklenme böyle, ressamın kendini ilgilendirmesi gereken şeylerle sen uğraşıp geçimini asıl sağlayan şeyleri boş vermemelisin; sonuç olarak bu senin işin değil" diyordu. Ama kendimi çarka yeniden kaptırmamın asıl nedeni, yediğim sayısız paparaya rağmen henüz yenilgiyi kabullenmeye hazır olmamamdı. Nasıl bir işe sürüklendiğimi tasavvur edemezdim ve bunun farkında da değildim. Fautrier meselesi, bana rağmen, Almanların "*eine Kraftprobe*" dedikleri, bir "kuvvet denemesi"ne dönüşmüştü. Böylece, istesem de istemesem de benim olan bir dünyaya giriyordum.

Sidney Janis ya da kendisi istemese de "Janus"

Israrla Fautrier'ye müşteri bulmayı sürdürdüm, bu da onun mali durumunu düzeltti. Bu müşteriler René de Montaigne, Ulmann, André Lefebvre ya da René Gaffé gibi tescilli koleksiyonerler değildi. Zaten Fransa'daki modern sanat meraklılarının sayısı bir elin parmaklarını geçmezdi. Ona tanıştırdığım alıcılar, mühürlü mobilya, eski porselen ya da tunç eşya, duvar halısı ve kilim alıcılarından oluşan, her zamanki müşterilerim içindendi. Onları nazıkçe karşılasa da, anlaşılan, bu zengin müşteriler, ressamın egosunu tam anlamıyla tatmin etmiyorlardı; o, eserlerinin bilgili sanat meraklılarının duvarlarını süslemesini istiyordu. Dolayısıyla uluslararası büyük koleksiyonerlerin, onun –artık benim de sahiplendiğim– davasına katılmalarını sağlamak gerekiyordu.

Jean Fautrier'nin Sami Tarıca'ya Mektubu

Châtenay, perşembe 1956

Sevgili Tarıca,

Yola çıkmadan (yarın sabah) önce size küçük bir not.

Pollock'un karısı ve C.'nin karısıyla birlikte Amerikalı bir meraklı geldi (ismini unuttum). Çok ilgiliydi, ama siz olmadığınızı için haliyle hiçbir şey satın almadan gitti. Yazık oldu, Janis'in kataloğuna bir meraklı daha ekleyebilirdik.

Siz olmadan hiçbir şey yapamıyoruz.

New York'a, Janis ve Jaffé'ye yazdım.

Ekim başında burada olacağım.

Biraz çalışırım diye umuyorum, döner dönmez sizi görmeye geleceğim. Take care of yourself.¹

Sevgiler

Fautrier

¹ Kendinize dikkat edin.

Amerikalı tablo satıcılarının en dinamiği olan Sidney Janis o sırada Paris'teydi. Sanatsal tanıtım kampanyasının, zamana karşı yarışmak anlamına da geldiğini bildiğimden, onu Récamier sokağındaki bir lokantada akşam yemeğine davet ettim. Fautrier'nin eserlerini sergilemesini önerdim, o da hemen kabul etti. Bu sergi Şubat 1957'de açıldı.

Açılış kokteylinden birkaç gün önce Fautrier ile birlikte New York'a gittim. İnsanın ufkunu kesen devasa dikilitaşlar gibi yükselen, ısıltı ısıltı yanan gökdelenleriyle bu kuvvetli megapolu keşfetmek benim için tam bir şok oldu.

Ertesi gün meşhur besteci Edgar Varèse'i görmeye gittik; Fautrier onunla yıllar önce Paris'te tanışmıştı. Varèse bize "soyut polifoniler"inden birini dinletti.

Aynı gün bazı galerileri ziyaret ettik. Sergilenen ressamın adları –unutmayalım ki, bir süreliğine o dönemin yıldızları olmuşlardı– Morris Louis, Gottlieb ve Clyfford Still'di (Still tek renkli fon üzerine belirsiz konturları olan –tek kelimeyle "informel"– lekeler boyamıştı). Birçok galeri Hans Hofmann'ın tablolarını sergiliyordu; Amerikalı sanatçılardan çoğunun hocalığını yapmış olan bu ressam o sırada çok takdir ediliyordu. Üstelik Clement Greenberg de Hofmann'a hayrandı; *Sanat ve Kültür* isimli kitabında, onu göklere çıkardığı koca bir bölüm bulunuyordu. Başarısını tablolarında açıklık bulunmamasına borçlu olan Hofmann, tuvallerini uyumsuz renklerle "lekeliyor", bunların

üzerine de 1920'lerin konstrüktivist tarzına uygun bir kare ya da dikdörtgen çiziyordu. Daha sonra Ben Shahn, Tworokov, Guston, Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Franz Kline, Rothko gibi sanatçıların eserlerini, Newman'ın bir tablosunu ve Anne Ryan'ın kolajlarını gördük. Kısa bir zaman önceki benzerleriyle aralarında plastik bir kopma olmadığını gördüğüm için, bu eserlerin hiçbirini takdir edememiştim. Artık zamanı geçmiş bu soyut-lamanın böylesine hızla önem kazanması karşısında şaşırıp kalmıştım.

Bu sanatçıların çoğu, "soyut ekspresyonizm" ismi verilen akıma dahildi. Benim belki basitleştirici, ama aynı zamanda da akılcı bakışıma göre, 20. yüzyılın ilk otuz yılını –resim sanatı için olağanüstü yıllar, avangardların doruk noktası, bunu 30'lu yılların sonunda görülen bir yozlaşma izlemiştir– beslemiş yaratıların, New York "havası" içinde –iklim ve "hava" sanat tarihini zenginleştiren unsurlar değildir!– büyütülmüş taşkın bir örneğinden farklı olmayan bu akımı kabul ettire-bilmek için bir "isim" ve inandırıcı bir söylem zaten şarttı. "Soyut ekspresyonistler" in –her zaman olan ve her zaman olacak o içi boş dönemlerden birine denk gelmişlerdi– doğru zamanda doğru yerde bulunmadıkları görülüyordu. Kandinsky, Mondrian ve Malevitch çoktan ekol olmuşlardı! Benim bilgim, Mondrian'ın çizgilerinin, Kandinsky'nin lekelerinin, Malevitch ve Albers'in karelerinin yorumu üzerine kurulu bir sanatı

değerlendirmek için yeterli değildi muhtemelen. Ama “*troppo dolce*”¹ bir estetizmin sürdürülmesi nedeniyle soluğu kesilmiş *École de Paris* ressamlarının çoğunun tabloları kadar kof olan bu şövale tablolarında, canlılık ve tazelik olmadığını kabul etmek lazım. Bunun üzerine Fautrier’ye şöyle dedim: “Aşırı medyatikleştirilmiş, ortamdan beslenen bu sanat bana büyük Roma İmparatorluğu’nun heykellerini çağrıştırıyor; onlar da, küçük Yunan krallığının ‘arkaik’ heykelleriyle karşılaştırıldıkları anda gözden düşüverirler.”

Bu eserlerin karşısında –bazıları 1920’lerin ikinci yarısındaki Fautrier’lerin kara atmosferinden çıkmışlardı– sohbetin yönünü beklenmedik bir şekilde değiştiren Fautrier içini döktü: “Değerlerin, sanatçının ilerlemesini ve bağımsız kalmasını engelleyen modaya kurban edildiği bir dönemde, sanatçı kendi *ben*’inin o korunması zorunlu olan bütünlüğüne nasıl sahip çıkabilir ki... Kabiliyetin kuvveti zamanla azalır: Zayıflamasına vakit bırakmadan onu kullanmak, günbegün savunmak gerekir!” Sözleri burada, hafızamın izin verdiği ölçüde aslına sadık kalarak aktarıyorum. Bağımsız kalmak bir sanatçı için kesinlikle önemlidir ve kimseye bağlı olmayan Fautrier, böyle kalmaya gayret ediyordu. Bu nedenle şüpheyle karşılanıyor, tüccarlar ve simsarlar serbest ve bağımsız bir sanatçı karşısında ne hissederlerse,

¹ Fazla yumuşak, süslü.

sanat ortamındakiler de Fautrier'ye karşı aynı duyguları besliyorlardı.

Sergi tam bir sessizlikle karşılandı. *Art News* dergisinin sorumlusu olan nüfuzlu Thomas B. Hess, *New York Times*'dan Dore Ashton –ileride *New York Ekolü* (1972) başlıklı denemeyi kaleme alacaktı– gibi şöhretli uzmanlara ve onlar kadar önemli olmayan birkaç gazeteciye başvurarak bu suskunluğu kırmaya çalıştım. Küçümsemelerini hiç gizlemeden, benimle açık açık alay ettiler! Eleştirmenler, tarihçiler ve gazeteciler –kamuoyuna hükmeden topluluk– sergi hakkında berbat şeyler söylediler! Salonun ortasına toplanan ressamalara gelince, sergiyi dalgın bir edayla dolaşıyorlardı. Eserleri görmüyormuş havalarda yanından geçiyor, her biri onları kendince karalıyordu; sadece o sırada şanın zirvesinde bulunan Rothko, sessizce, birkaç tabloyu yakından inceliyordu. Bu nedenle yanına yaklaştım ve kısa bir duraklamanın ardından, orada bulunan meslektaşları tarafından eleştirilme korkusuyla, kısık sesle ve içinden gelmeden “*Not too bad*”¹ dediğini duydum.

Sergi bir fiyasko oldu; belki de nedeni, yeni bir gerçekçiliğin bu tektonik yaratımının yol açtığı yabancılık duygusuydu.

O sırada Amerikalı olmayan her türlü sanata karşı var olan dışlayıcılıktan etkilenen Janis, bir anlamda da kendini “baskı altında” hissederek geri çekilmişti. Yine de Paris'ten tanıdığım bazı

¹ Fena değil.

müşterilere, bu arada da Ira Haupt, William Jaffé, Joseph Hazen’a –hepsi de meşhur basın kralı Annenberg’in kayınbiraderleriydi– birkaç tablo sattım; satışların hepsini Janis’in hesabına gerçekleştirmiştım.

Benim sanat hakkındaki şahsi fikrim belki de büyük çoğunluğun hoşuna gitmeyecektir, ama ben, benim olan bir dünyada, kendi anlayışına göre yaşamaktan mutluyum!

Görmesini bilmeyenleri hiçbir gökcisminin ışığı aydınlatamaz

Fautrier’nin tablosunun Serge Landeau’ya satışında yaşanan başarısızlığın ardından, ki bu ilk başarısızlık değildi, Fautrier’ye, “Belki de resim meraklıları, herhangi bir kurumda bir tablonu yer almadığı için seni sanat sahnesinin önemsiz bir aktörü olarak görüyorlardır; oysa Modern Sanat Müzesi dekorasyon ve gereksiz tekrar düşkünlüğünün ürünü oldukları apaçık post-kübist ve post-ekspresyonist resimlerle ağzına kadar dolup taşıyor. Sen de bu müzeye bir resim hediye et” dedim. Fautrier teklifimi kabul etti. Ben de 1947 tarihli muhteşem bir “Nü” seçtim ve Müze’nin konservatörü olan tanınmış sanat tarihçisi Jean Cassou ve iki meslektaşıyla buluştum. Hediye, bunun bir resim olmadığı gerekçesiyle reddettiler!¹ Acaba malzemenin bileşimi mi onları yanıltmıştı?

¹ Söz konusu eser daha sonra Landau tarafından satın alınmıştır – e.n.

Halbuki Aragon, çöplerle, artıklarla şaheserler yaratılabileceği gibi, yağlıboya türü soylu malzemelerle de değersiz işler ortaya konabileceğini savunuyordu! Bu sanat tarihçisinden gelen hiç beklemediğim ret, bana Stefan Zweig'in *Dünün Dünyası*¹ isimli eserindeki şu satırlarını hatırlatmıştı: "Hayatın pratiği içinde yaşadıklarım, sahafların kitaplar hakkında en yetkin profesörlerden daha bilgili oldukları ve tablo satıcılarının o bilgiç sanat tarihçilerine göre resimden daha iyi anladıkları konusundaki kanımı sık sık doğrulamıştır."

Ünlü şairlerin ve yazarların yüce gönüllülükle kutladıkları bir şeyin, değişimlere yol açacağı kolaylıkla düşünülebilir ama *nada*!² Sıfır, hatta sıfır bile değil! Çok erken haklı çıkmanın hiçbir işe yaramadığını öğrenmiştim. Tek başına hareket etmek biraz tehlikelidir. Bir Anadolu bilgisi, süründen ayrılanı kurt kapar demişti!

Bir ödül kazanmanın yolu Bizans entrikalarından geçer

Bu retler karşısında, Fransız siyasetçileriyle sürdürdüğüm mükemmel ilişkilerime güvenerek Fautrier'ye, "Seni Venedik Bienali'ndeki Fransız pavyonuna davet ettirmemi ister misin?" diye sordum. "Gösterdikleri bütün *pisliklerden* sonra o pavyonda asla resim sergilemem!". Kestirip atmıştı ve ben, biraz müdahale etmediğim takdirde, olay-

¹ *Le monde d'hier*.

² İspanyolca bir ünlem; burada "ne mümkün!" anlamında.

ların olgunlaşmayacağını anlamıştım. Demek ki onu uluslararası pavyona davet ettirmek gerekiyordu ve Fautrier bu konuda önemli bir koza sahipti: hayranı ve dostu olan İtalyan şair Giuseppe Ungaretti.

1959 yılında, girişimimin nasıl bir sonuç vereceğini bilememenin endişesi içinde Roma'ya gittim. Ungaretti ile öğle yemeği yedik; Roma civarındaki bir lokantanın bahçesine, çok keyifli bir vaziyette yerleşmiştik. Oranın spesiyalitesi olan ve kendinin de pek düşkün olduğu anlaşılan "pollo alla diavola"¹ yememi tavsiye etti. Bu görüşmenin ardından beni sanat tarihi profesörü olan ve ertesi yıl Fautrier, *Malzeme ve Hafıza*² başlıklı bir kitap yazacak Giulio Carlo Argan ve Roma Müzesi'nin baş konservatörü Palma Bucarelli ile tanıştırdı; bu müzenin hazırladığı 1960'a kadar getirilmiş açıklamalı Fautrier katalogunun güzel önsözünü Ungaretti yazmıştı. İtalyan kültürünün bu iki önemli şahsiyetiyle görüşmelerimde, Roma'ya geliş nedenimi açıklamaktan özenle kaçındım ve işi Ungaretti'ye bıraktım. Sonuçta Fautrier –Bienal'in odak noktası olan– Uluslararası Pavyon'a davet edildi ve bu haber, Paris sanat camiasında tepki ve şaşkınlıkla karşılandı!

O sırada başında –mükemmel bir insan olan– Gildo Caputo'nun bulunduğu Fransız Tablo

¹ Şarap ve baharatla pişirilen bir tür tavuk yemeği.

² Fautrier, *Matière et Mémoire*.

Satıcıları Sendikası, dönemin en moda sanatçılarından biri ve Galerie de France'ın tartışılmaz yıldızı —ama bu konumunu fazla koruyamayacak— olan Manessier'yi öne çıkararak, Fautrier'nin adaylığının yolunu kesebileceğini düşünmüştü. Uluslararası bir yarışma için post-kübit bir ressam seçmenin hiçbir işe yaramayacağını çabuk kavrayan sendika, tercihini Hartung'dan yana kullandı.

İki yılı aşkın bir süre önce, *XXe Siècle* sanat dergisinin editörü ve İtalya'nın en büyük galerisi olan Galleria del Naviglio'nun Fransa temsilcisi olan Gualtieri di San Lazzaro, Fautrier'nin eserlerinin İtalya içindeki münhasır temsilcilik haklarını bu galeriye devretmemi istemişti. Galerinin sahibi Carlo Cardazzo'nun imkânları genişti. Galerimi ziyaret edip tabloları baktı. Piyasa tarafından tanınmayan bir ressamın eserlerinin onu pek ilgilendirmedığı ve fazla heyecanlandırmadığı görölüyordu.

Halbuki ondan bir gün önce, hararetli el kol hareketleriyle konuşan, kollarını sanki tiyatrodaki bir kucaklaşma sahnesi gerçekleştirecekmiş gibi yukarı doğru kaldıran, Fellini filmlerindeki sempatik karakterleri hatırlatan tuhaf bir adam çıkagelmişti. Kendini, "İsmim Le Noci" diye takdim etmişti: "En küçük ve en tanınmamış İtalyan galerisinin sahibiyim ve tablo satıcılarının en fakiriyim!" Ve kollarını yeniden yukarı kaldırıp iki yana açarak, Fautrier'yi İtalya'da sergileme onuruna kavuşmak

istediğini hem sözleriyle hem de hareketleriyle ifade etmişti. Böylesine ateşli bir tavır karşısında afallamış, ruhuna hâkim olan coşkuya şaşırmıştım: “Paris’te hiç tanınmayan bu ressamı nasıl oluyor da siz ta Milano’dan böyle takdir ediyorsunuz?” diye sordum. Kollarını yine kendine özgü o abartılı tarz içinde yukarı kaldırarak ve sesini yükselterek, “*Noi da lontano vediamo le punte delle montagne, da vicino non si vedono!*”¹ dedi. Fautrier’nin eserlerine olan bu bağlılığı, bence onun mali yetersizliğini rahat rahat telafi edecek düzeydeydi ve sanatta bir şeye tutkuyla bağlanmanın son kertede diğer tüm değerlendirme ölçütlerinden üstün olduğunu hesaba katarak Fautrier’ye, yerinde duramayan bu cin gibi adamı İtalya’daki tek yetkili temsilcisi yapmasını tavsiye ettim. Bu onun şanslı günüydü ve bu tercihin ne derece faydalı olduğu sonradan ortaya çıktı. Yoksul Le Noci Paris’e üçüncü mevki tren biletiyle geliyor, masraf olmasın diye tabloları kendi yanına alıyor ve yine üçüncü mevki gece treniyle geri dönüyordu.

Başlangıçta Roma’da, belki Ungaretti’nin de sayesinde, Fautrier’dan yana bir jüri oluşturulmuştu. Ama daha sonra Venedik’te, geçmiş yılların tecrübesine sahip, Bienal yönetimiyle her zaman iyi ilişkiler içinde olan ve yerel ressamlarla tarihçilerin de desteğini alan Fransız Tablo Satıcıları Sendikası jüriyi değiştirmeyi başardı. Talihsizliğin en büyüğü de, jüriye önemli bir müzenin konservatörünü

¹ Biz uzaktan, dağların yakından görünmeyen zirvelerini görürüz.

sokmalarıydı; Fautrier vaktiyle bu adama hakaret etmişti. Her zamanki gibi Fautrier kendi bindiği dalı kesmişti, bu da onun kişiliğine son derece uygun bir davranıştı. Üstelik, tabiatları gereği kabiliyetli insanlardan nefret edenlerin baskı yapmak üzere bir araya geldiklerini de fark ediyordum.

Küçük bir Bienal hikâyesi

Venedik'te yaşayan tarihçiler arasında, Serenissima'da¹ çok nüfuzlu bir adam olan Marchiori'nin –kelimenin tam anlamıyla– saltanatı sürüyordu. Karısı, kızları ve dostlarıyla birlikte Paris'e ziyaretime geldi. Amacımıza –sanat camiasında uluslararası düzeyde tanınmanın itibarlı simgesi olan *ödüle*– ulaşabilmek için, bu kalabalık "aile"yi öğlenleri iyi lokantalara, geceleriye gösterili gece kulüplerine davet ediyordum. Marchiori, Paris'ten ayrılmadan önce, ben hiçbir şey istemeden Fautrier'yi destekleme sözü verdi. Ama ben o sırada saftım ve bienallere özgü "püf noktaları"nı, sonradan keşfedeceğim Bizans entrikalarını henüz bilmiyordum.

İlk kez bir bienale maceraya gider gibi gittim, gerçekten macera da maceraydı hani! Vapurdan inerken, içimdeki tüm şevkin kırılmasına ramak bırakan, hiç beklenmedik bir olay yaşandı: Tam karşımda Marchiori'yi gördüm; göz göre göre başını çeviriyor, selam vermek zorunda kalmamak

¹ Venedik için kullanılan bir isim – ç.n.

için beni görmemezlikten geliyordu. Yine de karşıma neler çıkacağıının ve olayların akışı içinde ne tür kararlar almam gerekebileceğinin derdine düştüğümünden, buna fazla önem vermemeye gayret ettim.

Giardini'de¹ dolaşırken keyfi biraz kaçmış gibi görünen Ungaretti ile karşılaştım. Haysiyetle dolu bu adama saygı duyuyordum, çünkü bakışlarındaki dostluk İtalyan aksanının ezgisiyle birleşince, kendini üstün gören, baskın birisi olduğuna dair izlenim yumuşuyordu. Ungaretti, birlikte pavyonları gezmeyi teklif etti. İçeriği dikkate değer tek bir tablo bile göremedi. Bunun üzerine şöyle dedi: "Onlar –kimi kastediyordu?– bizim gördüğümüzü görmüyorlar; gözleri düşüncenin ataletiyle, üslubun korkaklığıyla, modayla kapanmış. Ama er ya da geç Fautrier'nin büyüklüğünü kabul etmek zorunda kalacaklar, zamana biraz zaman tanıyalım!" Daha sonra uluslararası pavyona gittik. Le Noci eserleri mükemmel bir şekilde asılmıştı. 1928 tarihli *Enfer*¹ dizisinin küçük ebatlı resimleri ve taşbaskıları iyi bir yere konmuştu ve *Otages* –Fautrier'nin bütün içini, bir ressamdan çok bir şair gibi döktüğü, heyecan verici bir şahitliğin, yaratıcılık ateşiyle aydınlatılmış resimleri– dikkat çekiyordu.

Dönemin sanat ortamının yanıbaşında gerçekleşen bu kendini dışa vuruşun yankısına rağmen,

¹ Venedik Bienali'nin de içinde düzenlendiği bahçeler - ç.n.

² Cehennem.

Fautrier'nin dişimle tırnağımla savunduğum, hem ince imalardan hem sertlikten, arkaik çizgilerle renklendirilmiş bir moderniteden oluşan, sadece birkaç saf göz için yapılmış ve Francis Ponge'a göre, salt resimsel yaratıdan üstün bir şiirsel yaratı olan resmi, henüz beni *etkilememişti*. Çünkü ben, kendi payıma, sanatçıya yakın edebiyatçılara güveniyordum aslında: Onu ancak onların gözüyle görüyordum! Hem derin bir dostluk hem de sınırsız bir hayranlık beslediğim Ponge'un bir ziyareti sırasında, ona şöyle demiştim: "Nasıl oluyor da sevmediğim bu resmi tam iki yıldır savunuyorum?" "ok büyük resim, hep başlangıçta insanı iter" diye cevap verdi. Zaten benim de bu resme güven duymamı sağlayan, eleştirmenlerin ve tarihçilerin çoğundaki krlkt; bu, Paulhan, Malraux, Ponge, Ungaretti'nin yazılarında Fautrier'nin resmine duyduklarını ifade ettikleri güvenle aynıydı.

Ancak aradan iki uzun yıl geçtikten sonra, *Nus ve Objets* sayesinde anlamaya başladım ki, Fautrier sadece *Otages* nedeniyle –ressamların yüzyıllar boyunca tasvir ettikleri savaşlardan ve çatışmalardan farklı trajik olaylar olan Nazi vahşetini temsil eden hayali figürler– "büyükler" arasında kabul edilmemişti. Yeni bakışım 1947 tarihli bir *Objet*'yi, –ilk satın aldığım– *Le Moulin  caf*'yi¹ uzun süre seyretmem sonucunda doğmuştu; bu tablo bugün Durand Ruel koleksiyonundadır.

¹ Kahve Değirmeni.



Soldan sağa: Sami ve Elsie Tarica, Markus Mizne, Palma Bucarelli ve Jean Fautrier 'La Fenice' restoranında. 16 Haziran 1960, Fautrier'nin Venedik Bienali sergisinin açılış akşamı.

Bienal pavyonları arasında, Franz Kline'in habercisi de sayılabilecek, Hans Hartung'un ki en iyisi gibiydi. Kline ise yaklaşık 10 ila 20 metrekarelik dev tablolar sergiliyordu; büyük fırçayla boyanmış bu tablolarda krem rengi fon üzerinde kalın siyah çizgiler vardı. Amerikalılar Kline sayesinde büyük ödülü kazanacaklarından emin görünüyorlardı. Pavyonlarının sorumlusuyla tartışırken şu çok basit soruyu yönelttim: "Sizce hangisi daha önemli: Fotoğraf makinesi mi yoksa agrandisman odası mı?" "Fotoğraf makinesi" diye cevap verdi, ama tuzağı fark edip hemen ekledi: "Resimde böyle bir ölçüt ne uygulanmıştır, ne de uygulanabilir!"

Yanımda Ungaretti ile, kozmopolit bir kalabalığın ortasında Giardini'yi dolaşırken, Yunan pavyonuna girdim ve oranın temsilcisi olan dünyaca tanınmış Bizans sanatı uzmanı Tony Spiteris ile tanıştım. Yunanca konuştuk. Çok duygulanan Spiteris, Ege denizinin iki kıyısındaki komşular arasında eskiden âdet olduğu üzere beni hararetle kucaklayıp öptü. Bu adamdan doğal bir asalet, candan bir nezaket yayılıyor, bu, palikarya sertliği ile birleşiyordu; onun kadar eğitilmiş birinde böyle bir sertlik şaşırtıcıydı, bana Henry Miller'ın hikâyesi *Maroussis Kolosu*'nun kahramanı Katsimbalis'i çağırıyordu. Jürinin toplandığı salona girip çıkabilen Spiteris, her akşam tartışmaların seyri hakkında beni bilgilendiriyordu. Onun sayesinde dört jüri üyesinin Hartung lehine oy kullanacaklarını, Marchiori'nin dostu olan Polonyalı üyenin de bunlardan biri olduğunu, içlerinde –ileride Roma belediye başkanı olacak– Argan'ın da yer aldığı diğer üç üyenin ise Fautrier lehine oy kullanacaklarını öğrenmiştim. Durum bana lehte gözüküyordu, daha da umutsuz olan Ungaretti ise, Tablo Satıcıları Sendikası'nı sorumlu tuttuğu jüri değişimine duyduğu isyanla, her yerde öfkeyle ve hiç çekinmeden "*Questa banda di mercanti!*"¹ diye haykırıp duruyordu. Sonunda çileden çıkan Argan beni uyardı: "Jüri üyeliği, durmadan bağırıp çağırarak engellenmemesi gereken hassas bir iştir";

¹ Tüccar takımı, ne olacak !

sonra da şairin bu taşkın öfkesini dizginlememi, yoksa jüriden çekileceğini ekledi. Böylece omuzlarıma Ungaretti'nin beddualarını, sövüp saymalarını yatıştırmak gibi tatsız bir görev daha yüklenmişti. Argan olmazsa her şey bozulurdu. Bu nedenle Ungaretti'nin yanından bir saniye bile ayrılmamaya başladım. Ne zaman bağırıp çağırmaya kalksa koluna yapışıyor ve bu görevi yerine getirme zorunluluğu kanıma fena halde dokunsa da, hem hayranlık duyduğum hem de sevdiğim o asil insana, kesin bir ifadeyle "Susun!" diye emrediyordum.

Ungaretti sayesinde Venedik günleri çok hoş geçti. Onun sıkıntıları bertaraf etme konusundaki kabiliyeti ilişkileri sakinleştiriyordu. Her yerden yemek davetleri alıyor, ama bunların hepsini kabul edemiyorduk; ev sahiplerimizin saygı ve itibar göstererek ağırladıkları şairin her isteğini yerine getirmek için uğraştıklarını gözlemliyordum. Peggy Guggenheim, *Venier dei Leoni* isimli "saray"ında kendisiyle birlikte akşam yemeği yememizi rica etti; *palazzo*, çeşitli danışmanların, ama özellikle de Marcel Duchamp ve Max Ernst'in de tavsiyeleriyle toplanmış şaheserlerle doluydu. Buna karşılık, yerel ressamlardan kendi başına, sempatiyle, duygusal bir eğilimle aldığı eserler hayal kırıcıydı. Ungaretti birçok daveti geri çevirmek zorunda kaldı, ama hiç hoşlanmadığı bir basın toplantısından yakasını kurtaramadı.

Markus Mizné konusunda da birkaç kelime söylemek isterim, çünkü o, bu Bienal'de çok önemli bir

rol oynadı. Polonya asıllı bir sanat tutkunu olan Mizné, çok kabiliyetli bir piyanist olan Felicja Blumental ile evlenmişti. Paris'te yaşarken Nazizm dalgasının yükseldiğini içgüdüsel olarak fark edip, o sırada sınırsız imkânlar sunan yeni bir ülke olan Brezilya'ya gitmişlerdi. Mizné orada zengin oldu. Onunla Saint-Paul de Vence'taki Café de la Place'da tanışmış ve içindeki tutkuyu fark edince ona, gelip beni Paris'te görmesini söylemiştim. Aramızda hızla dostluk bağları kuruldu ve onu Fautrier'nin atölyesine götürdüm; birçok tablo satın alıp, Fautrier'nin ateşli bir destekçisi haline geldi.

Savaşın sonra Paris'e dönen Mizné, Jean Goujon sokağında güzel bir apartman inşa ettirmiş, birinci kattaki en geniş daireyi de kendisine ayırmıştı. Daha sonra devlet daireleriyle çeşitli sorunlar yaşayınca Paris'ten ayrılıp Tel Aviv'e yerleşti, giderken tablolarını da yanında götürdü. Ölümünden kısa bir süre önce koleksiyonunun bir bölümünü, yani "müzelik" altmış tuvali bu şehrin müzesine miras bıraktı; içlerinde benim tavsiyemle aldığı Léger'den bir *Contraste de formes*, kübist Braque'lar, Mondrian'lar, Kandinsky'ler, büyük bir Klimt, "luçist"¹ Larionov'lar, Pevsner'in heykelleri vardı.

Şüphesiz, Giardini kaynaşması içinde *ödül* de ara

¹ Nesneyi yaydığı ışıklardan yola çıkarak yorumlayan bir estetik anlayışına dayalı akım —ç.n.

sıra aklıma geliyordu, ama onu uzak, çetrefil bir mesele olarak düşünüyordum daha çok; sonra bir sabah Polonyalı Mizné'yi vapurdan inerken gördüm. Bu, istifade etmeden duramayacağım benzersiz bir fırsattı. Onu geçerken "enseledim" ve şöyle dedim: "Hartung için oy kullanmaya kararlı Polonyalı bir jüri üyesi var ve onun şefi olan Polonya pavyonunun başdelegesi de bir ressam! Onu ziyarete gidelim, adamla Lehçe konuşursun ve bir tablosunu satın alırsın, bu onun gururunu okşayacaktır. Sonra onu Ungaretti ile öğle yemeğine davet et; ben ondan bizi bir kafede beklemesini rica edeceğim." Polonya pavyonuna gittiğimizde, Mizné'nin hiç anlamadığım bir dilde gevezelik edip durduğunu, bir tabloya hayran kalmış numarası yaptığını, sonra da bir çek imzaladığını gördüm. Ardından üçümüz —Mizné, Polonyalı ve ben— kafeye gittik; Mizné naylona sarılı tabloyu itinayla taşıyordu. Ungaretti'ye takdim edilen ve şairden etkilendiği hemen belli olan Polonyalı "başdelege", onu selamlamak için Japon usulü eğildi.

Ungaretti, artık diline pelesenk olmuş "*Questa banda di mercanti*" cümlesiyle, tablo satıcılarına sövüp saymadan edemiyordu; Polonyalı "başdelege"nin komünist olduğunu bildiğim için, çorbada benim de tuzum olsun diyerek lafa karıştım: "Bu kapitalist tüccarlar mafyası, arkasında sırtını dayayacak tüccarı bulunmayan bir sanatçıya karşı birleşmiş durumdalar."

Aynı akşam buluştuğumuzda, Spiteris şaşkına dönmüş bir halde bana: "Hiç beklenmedik bir gelişme oldu, Polonyalı jüri üyesi fikir değiştirdi, Fautrier lehine oy kullanıyor!" dedi. Karar alma sürecindeki, alışılmadık derecede ateşli tartışmaların sonucunda, Fautrier ödülü Hartung'la paylaştı. O yıl bir istisna olarak heykel ödülü de resim ödülüne dönüştürüldü ve Hartung'a verildi.

Ödüller verildikten sonra, bile bile beni tanımazlıktan gelen Marchiori telefon etti ve sanki kendinin de bunda bir payı varmış gibi, hiç utanmadan bana "*Sei contento?*"¹ diye sordu!

Fautrier ile birlikte San Marco meydanının kolonadları altında piyasa yaparken Franz Kline'a rastladık, Florian Kafesi'nde bir masada uslu uslu oturmuş, Sicilya usulü *cassata*² yiyordu. Fautrier laf attı: "Siz, Hartung'un bundan otuz yıl önce yaptığını şimdi yapıyorsunuz", Kline da cevap verdi: "*French cook!*"³ Dönemin atmosferindeki bu yumuşamanın ardından, yeni umutlara kapılan Fautrier Paris'e iyimser bir havada döndü. Ödül, Paulhan'ın "kudurmuş Fautrier" lakabı taktığı sanatçıyı geçici olarak biraz olsun sakinleştirdi ve görünür şöhret işaretlerini sözde küçümseyen —kâh Châtenay-Malabry'de inzivaya çekilip kendi iç dünyasına dalan, kâh sosyetik yaşamın beyhude çalkantısına kapılan— ressam, bir süreliğine çok

¹ Memnun oldun mu?

² Peynirle yapılan bir tür tatlı.

³ Seni Fransız aşçı!

Parizyen bir şahsiyet oluverdi. Yine de bu ödöl ona önemli bir pazar yaratamadı. Buna karşılık Fautrier'nin şöhretinden ben de kendime küçük bir pay çıkarmıştım.

Son söz

Stockholm ve Oslo müzelerinde; Almanya'da Düsseldorf, Köln, Fribourg-en-Brisgau, Leverkusen ve Berlin'de; İtalya'da da Roma ve Milano'da başka sergiler açıldı. Kendi düzenlediğim bu sergilerin açılış kokteyllerinde hep hazır bulundum. Bu ülkelerde Fautrier'nin eserleri özel koleksiyonerler tarafından takdir ediliyordu –özellikle de Almanya'da; onların arasında, esasen Fautrier'ye ayrılmış bir müze olan Insel Hombroich'u inşa ettiren, Karl H. Müller'i sayabilirim.

Bu aynı yıllarda, hep aynı ateşli gayretle, kendimi Yves Klein'ı tanımaya da adadım, çünkü 1955 yılının Aralık ayı sonunda ya da 1956 Ocağında, Nice'te, portakal renginde, küçük bir monokrom tablo satın almıştım; bu tablonun yoğunluğu, yüzeyin “dibinde” gizli bir kuvvet saklıyor gibi gelmişti bana. Eser, Yves Klein'ın, bana judo antrenörü ya da hocası olduğu söylenen bir kişi için yazdığı, büyük bir de ithaf yazısı taşıyordu.

1967'de oğlum Alain¹, beni çok memnun eden bir hareketle, benimle birlikte çalışmak istediğini

¹ Sami Tarica, 1984 yılında galerisini tamamen oğlu Alain Tarica'ya bırakarak emekli olur - e.n.

söyledi. Onun sayesinde halı mağazası sanat galerisine dönüştü ve ben, ancak o andan sonra, onun olmazsa olmaz yardımcı sayesinde, bir tablo satıcısı oldum. Ve onun sayesinde tutkum bir mesleğe dönüştü!

Ek olarak iki mektup

Jean Paulhan'dan Sami Tarıca'ya
(NRF antetli kâğıt üzerine)

4-XII-1958

Sayın Bayım,

Bu harika halı için size nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum. İnsanın gözünü hem şenlendiriyor hem dinlendiriyor: Tadına bakmaya doyamadığım, sıcak bir büyü.

Başarısıyla birlikte Jean Fautrier'nin karşılaştığı beklentileri düşünüyordum, New York'tan ayrılıp güneydeki ismini bilmediğim bir köye giden Charlie Chaplin'in yaşanmış hikâyesi aklıma geldi. Chaplin o sırada birdenbire meşhur olmuş. Uğradığı birinci garda, yolda gezen dört ya da beş kişi onu tanımış ve alkışlamış; ikinci garda alkışçıların sayısı elliye çıkmış; üçüncü garda ise yolunu bir kalabalık beklemekteymiş. Bunun üzerine Şarlo trenden inmiş,

karşısına çıkan ilk otelde bir oda tutmuş ve içeri girip oturur oturmaz ağlamaya başlamış, tüm akşamüstü boyunca susmamış. Çünkü ansızın fark etmiş ki, bundan böyle hep başkalarına bağımlı olacak ve onu alkışlamak için bekleyen elli bin kişi, hayal kırıklığına uğrarlarsa, ıslıklamak ve hırpalamak içinde orada olacaklar.

Bu Fautrier'nin de ilk başarıları sırasında tanıştığı bir duygu, bir korku olmalı. Bugün bu duyguya kapılmak için daha da fazla nedeni var. Ve viski, kadınlar ve diğer her şey bu duyguya karşı birer savunma aracı.

Size son derece minnettar ve bağlıyım

Jean Paulhan

*

Jean Fautrier'den Sami Tarıca'ya
(Eden Hotel-Roma 49 via Ludovisi antetli kâğıt
üzerine)

30-12-1962

Sevgili Samy,

Öncelikle sana ve hepinize olabilecek en iyi yılı içtenlikle dilememe izin ver.

Aynı zamanda Contessa'yı gördüğümü de izninle söyleyeyim.

Unga(retti) ve benim zavallı Le Noci yüzünden çok telaşlandığımızı sana itiraf ediyorum -ama bu kadınla yaptığım konuşma beni çok şaşırttı! Le Noci'nin tablolarını bile satmaya hazır olduğunu söyledi!! Böyle bir kadına çok nadir rastlanır -tablo satıcılarının çoğunun ne denli küçük hesapçı olduğunu sen de en az benim kadar bilirsin. Bana Londra'da bir sergiden söz etti -bırakın S... kendi sergisini açsın, dedi, sonra da kendi birşeyler ayarlayacakmış. Hiçbir şeyden rahatsız olmuyormuş gibi duruyor, özellikle de hiçbir şekilde savaştırmak istemiyor ve esas olarak seninle çalışmak istiyor -sana çok büyük bir saygı duyduğunu hissettim.

Ama bu konuda sana bir şey söylemeliyim. Paris'te ve burada iki kişi sana hak ettiğin değeri vermediğimi ima ettiler -seni küçümsediğimi söylediler- ama bu çok saçma bir şey! Özellikle de ben herkese seni methedip dururken! Kesinlikle bazı iftiracılar tarafından -muhtemelen aramızı açmak için- çıkartılmış dedikodular söz konusu.

Sadece zarar vermek amacıyla, içinde hiçbir gerçeklik payının yer almadığı yalanlar uydurabilmesi -abartmadan söylüyorum- beni öfkeden deliye çeviriyor! İnsanlar korkunç pislikler.

Senin tavrındaki, ancak iki ay önce düzelen değişikliğin altında da sakın bu dedikodular yatıyor olmasın?

Benimle açık açık konuşmalı ve tüm bunları

bana söylemelisin.

Pes yani! Bu iftiracılar epey bir insanı kapıştırtıyorlar herhalde.

Hepsi seni, beni, bizim dostluğumuzu kıskanıyor -bunlar zavallı insanlar.

Sen tablo ticaretine atılalı en fazla 7 ay oldu -ve harika işler başardın, bunun farkındayım.

Sana mutlak surette güveniyorum ve senin de bana böyle güvenmeni istiyorum.

Hoşçakal, yakında görüşmek üzere -ayın 3'ünde geri dönüyorum.

Sevgiyle

Jean



Karanlık, bir ışık eksikliği değil; genç ressamın yıldızı artık solmaya başlamış ekollere karşı gösterdiği ilk tepkiydi. Siyah zaten kendi içinde bir protesto, bu protesto 1927'ye kadar sürdü.

Jean Fautrier

Devrinin gösterişçi sanatlarına hiçbir taviz vermediği için zor bir yaşama mahkûm olan, sinirli bir dış görünüşün altında yeterince seilmemiş bir çocuk ruhu gizleyen, bir gruba sokulması imkâsız bir sanatçı Fautrier'i, öteki ressamı için sık sık kullanılan terimlerle tarif etmek çok zordur, çünkü o hem insan olarak farklıydı, hem de sanatçı olarak apayrı düşüncelere sahipti.

1924'te, aklını karanlık bir şeyin çağrısına takıp, anlaşılmazın ve meçhulün cazibesine kapıldığında ilk "siyah" tablolarını boyadı: bir ayna gibi saydam, donmuş göller, fosforlu ışıklar saçan çiçekler, şeffaf gölgeli nüveler, ölmüş yıldızlarla benzerlikleri Baudelaire'in söz ettiği "hiçbir ölümünün asla görmediği korkunç manzara"yı çağrıştıran, üst çizgileri gümüş renklerle parlatılmış buzullar. El yordamı vaatler; gecenin ve gizemin şiirsel yoğunluğunu arttırdığı, siyahların sessiz şarkılar söylediği, çoktan unutulmuş karanlıkların çözülmez muammaları. Karanlık, bir ışık eksikliği değil; genç ressamın yıldızı artık solmaya başlamış ekollere karşı gösterdiği ilk tepkiydi.

Siyah zaten kendi içinde bir protestoydu —bu protesto 1927’ye kadar sürdü. Gölgenin ve sessizliğin şairi Fautrier, paletini bizim zevkimize göre renklendirmeye pek meyilli değildi. Resmin çekici yanını oluşturan çokrenkliliği feda ederek, bu sanatı yoksullaştırmakla suçlanıyordu. Onun tablolarında bizi heyecanlandıran sadece bu tabloların fevkalade mazileri değil, hiçbir baştan çıkarma girişimi içermemeleridir. Sanatçının renk olarak sadece siyahın farklı tonlarını kullanması —bu tonlarla gözkamaştırıcı bir virtüözite içinde oynamayı tek bilen odur— bu tabloları daha da güzelleştirmektedir. Tıpkı empresyonistler gibi o da şekillerin somut ve açık görünümlerinden uzak durur, ama bunu onlara tamamen zıt olan yöntemlerle başarır. Van Gogh’un Hollanda kışı tablolarından, güneşli Arles ilkbaharına doğru ilerlemesi gibi, Fautrier de, geleneksel olarak ustalara uygun görülen süssüz, soğuk resmi giderek terk etmektedir. Bu resmin yerine koyduğu tasvir anlayışı içinde hiç eksik olmayan zerafet, ciddiyet olarak adlandırmayı doğru bulduğu olguyu bozmaz.

Antik sanatı ikili bir yolla, hem ifade hem çağrışım olarak sahiplenir ve klasik sanatın eşsiz özünü yeniden bulmak amacıyla onu yetkin bir şekilde yeniler. Bir şeklin estetik kuvvetinin, onun başka şeylere dönüştürülebilme potansiyeliyle ölçüldüğünün bilincinde olan Paulhan, Tiziano’nun, Greco’nun, Turner’ın cazibesıyla yeniden buluşmak ve daha da önemlisi onları,

ihtiyatlı havası, tumturaktan, anekdottan, detaylardan nefret eden tavrı, çağrışımlara, imalara, ifadenin canlılığına olan bağlılığı, kısacası özden yana tercihiyle, modern tavrı kararlılıkla benimsemiş olan bir resim içinde, tanınmaz halde bulmak ne büyük mutluluk, diye haykıracaktır.

Berne-Joffroy, Fautrier'nin resimlerini kalın tabakalar halinde boyadığı döneminde birdenbire, sıvayla, bir takım toz boyalar ve katı malzemelerle gerçekleştirilen, baştan aşağı yeni bir resim tarzının olağanüstü mucidi olarak ortaya çıktığını, son derece haklı olarak vurgular. Sözü Fautrier'ye bırakalım: "Kendime ait bir palet oluşturmak istiyorum; burada desenin kendi yeri olmalı ve bu önemli bir yer olmalı, renk ya da boya tabakası desenin manasını bozamamalı, sonra bir şey daha var: yağlıboya resimden tiksiniyorum, 400 yıldır kullanılan ve her şeyin zaten denenmiş olduğu bir yöntem gibi geliyor bana."

Fautrier'nin kronolojik açıdan "informel"lerin en eskisi olduğunu, bu hareketi tek başına başlattığını, halbuki empresyonizm, kübizm ve diğer pek çok "-izm" in kolektif maceralar olduklarını hatırlatmakta fayda var.

Bana, "Önem taşıyan sanat, geleceğin içinden, donmuş bir anın yakalanmasıyla gerçekleştirilir" derdi. "Kökleri sanatçının ruhuna yoğun bir şekilde uzanmayan ifadeler, derinliklerin dili olan, hayalgücünün can kattığı bir dil olan resme ait değildir." Fautrier'nin geliştirdiği görüşe göre, ruh



"Otages, Fautrier'nin bütün içini, bir ressamdan çok bir şair gibi döktüğü, heyecan verici bir şahitliğin, yaratıcılık ateşiyle aydınlatılmış resimleri..."

tarafından süzölmüş bir bakıştan doğan sanat, kesin, somut yapıyı görmezden gelip, hissetmenin o hassas ve nüanslı izlenimini öne çıkarır. Ona göre sanat bir kopya, bir röprodüksiyon değil, gerçekçiliktir; ama buradaki gerçeklik, pozitif gerçeklikten uzaklaşıp imalar, göndermeler yoluyla gizlenir, amaç bir yanılsama yaratmaktır –çünkü sanatçının gerçekliği yanılsamadır; bundan öyle beklenmedik şekiller doğar ki, model tam resimde dirildiği sırada, bu şekiller bize modeli unuttururlar.

Fautrier ışığı, katı kütlelerinin sayısız çatlaklarıyla yakalama yolunu tercih etmişti. Onun, hızını aldığı heykel sanatıyla olan zihinsel akrabalığı, kuvvetli rölyefleri olan figürler yaratma ihtiyacına yön vermiştir. Kıpırtılar, çıkıntılar, kraterler, üzerine düşen ayışığı altında gümüşlenen denizin ürpermesini andıran bir dalgalanma yaratır; önceden kendisini hapseden konturlar ortadan kalkınca, malzeme, binbir değişken görüntü verebilecek hale gelir. Sanatçının eserine kattığı rastlantının da kullanılmasıyla, alt-anlamların, göndermelerin en incesi mümkün olur. Ama sanatçı, Pollock'un resimsel informelinde ya da Wols'un psişik informelinde olduğu gibi, kendini aktif bir otomatizme kaptırmaz: Bütünün yarattığı etkiyle malzeme arasındaki uzlaşma, bilinçli bir düşünceyle kurulmuştur. Bunun sonucunda ortaya, gerçek dünyanın dingin ve daha önce hiç görülmemiş bir şekilde kutlanması çıkar. Renkli toz zerrecikleri boya tabakasının üzerinde süzölür ya da onun

derinliklerine çöker; o bulanık kıvrımları, şafak kadar açık renkleri tuvale döker. Paulhan bu açık renklerin bir tablo üzerinde bugüne dek görülmüş en ince, belki de en şiddetli tonlar olduğunu söylüyordu: Bu tonlar düşünceyle kaynaşarak, şiddet ve incelik kabiliyetlerinin hem fikri, hem de cismi varlığına katkıda bulunurlar. Ressamların çoğu bu rafine malzemeden uzaklaştıkça ve izleyici kitlesi, çekicilik kaygısı fazla göze batan figüratif düşüncelerin damgasını taşıyan soyut görünümlü eserlerin ince lezzetinden faydalanmayı utanç verici buldukça, Fautrier bu malzemeye daha da bağlanıyor. Şekillerin ötesinde, üst üste gelen görüntüler gibi bir şeyin varlığını hisseden sanatçı, kendiliklerinden dağınık durumda bulunan armonileri, lirik ve şiirsel gereklilikler içinde bir araya getirerek, zihninin iç ekranına bir yapı taslağı yansıtıyor, nesnelerin içsel ruhu önündeki perdeyi indiriyor. Daha sonra da kendi sessiz düşünce dünyası içinde gerçekleştirdiği tabloyu resme döküyor ve alışılmış şartlarda eserin arkasında kalanı, onun derinliklerine gömülü duranı ön plana çıkarıyor; işte o zaman mucize gerçekleşiyor ve ortaya çağımızın en alışılmamış eseri çıkarken, sanki sanatçı buna hiç müdahale etmemiş gibi görünüyor.

En tamamlanmış eserleri bile, sanatçının elinden yeni çıkmış eskizler, hâlâ ıslak suluboyalar gibi duran Fautrier, yaratıcı gözüyle seyredilen sıradan tek bir nesnenin bile en zengin ezgiyi barındıra-

bileceğini bize kanıtlıyor. Ama bu ifade yoğunluğu, bir nesneyi birkaç basit çizgiyle tasvir etme konusundaki bu kabiliyet, nüanslar yoluyla yarattığı dönüşümler kadar öne çıkmıyor: Nüanslar daha önce hiçbir zaman böyle nefis bir inceliğe erişmemişlerdi; bunun sonucunda, kesintisiz, kusursuz bir doğallığa sahip gibi görünen eserler ortaya çıkıyor. Onun bilinçli olarak tamamlanmamış bırakılan sanatı izleyicinin de katılımını gerektiriyor.

Onun sezgisel isyanı, şairlerin de doğal sığınağı olmuş ve onda, kendini, yazıdan farklı bir şekilde ifade eden bir kardeşlerini bulan şairler, manevi varlıklarının bütünlüğünü, ortak doğal kaynakları kullanarak sürdürmeyi amaçlamışlardır. Hepsinin duyarlılıkları aynı aşkın amaca yönelmiştir. Zola'nın Cézanne, Max Jacob'un Picasso karşısında duyduklarına benzer bir şekilde, –sadece birkaç isim sayacak olursak– Bataille, Malraux, Paulhan, Ponge, Ungaretti de Fautrier'nin, ışığı yakalayıp bırakmayan armonilerini seyretmekten büyük bir zevk almışlardır.

Bu zevki paylaşan bir ressam da vardır. Dubuffet, 1944 sonunda Fautrier'ye yaptığı ziyaretlerin ardından, "göklere çıkardığı" Fautrier resminin "bugün etkili olan tek resim" olduğunu Marcel Arland'a açıklamıştı. Marcel Arland, *Resim Dostluğu İçinde*¹ isimli kitabının 257. sayfasında bu olayı

¹ *Dans l'amitié de la peinture.*

anlatır. Dubuffet'nin bu coşkusunun en azından, 1945 yılının sonunda beyaz malzemeye gerçekleştirdiği ilk kalın boya tabakalarında ve hayranlık duyduğu insanlar dizisi içinde yer alan 1947 tarihli Fautrier portresinde de fark edildiği söylenebilir.

Sık sık karşılaştırıldığı Klee gibi (yüzyılımız resminin büyük şairi), Fautrier için de tablonun boyutlarının hiçbir önemi yoktur. Resmi öyle uçsuz bucaksız gibidir ki, küçücük tabloları bile gözümüze büyük eserler olarak görünürler; büyük olan, onların içine soluğunu üfleyen ruhun kuvvetidir. Hiçbir şeyin birebir ifade edilmediği bu simgesel dil aracılığıyla, hayalgücü gördüklerinin çok ötesinde gezintiye çıkar, bir belirsizliğin, bir gizemin sisleri içinde coşar ve her türlü kısıtlamadan kurtulmuş bu sanat insana pek çok rüya gördürür.

Resim yapmak, kendi sesiyle konuşmaktır; "informel" in sesi, Fautrier'nin sesidir.

Sami Tarıca

Catalogue Jean Fautrier, Insel Hombroich, Neuss 1987

Ek olarak bir mektup¹

Jean Dubuffet'den Jean Paulhan'a
(Jean Fautrier'in 1945 yılı Ekim ayının
son günlerinde açılan *Otages* sergisi ile ilgili)

Cumartesi akşamı

Düşüncelerim Fautrier ile dopdoludur. Kişiliğiyle. Sanatıyla. Bu kadarı fazla. Rahatsız edici, biraz acı verici. Kendimi sıırılsıklam bir sünger gibi, abartılı bir renge bürünmüş bukalemun gibi hissediyorum; kendi renklerinden farklı, hatta biraz seninkine benzeyen renkte bir bukalemun. Aslında yeşilimsi olup, kendini doğal yeşil değil, elma yeşili, hatta biraz elma gibi hisseden bir bukalemun. Fautrier, oldukça zor bir fetih yaptığı için kendisiyle övünebilir: Lili'den söz ediyorum. Lili - gri fon üzerine- pembe ve yeşil - Cadavre² başlıklı

¹ *Samedi Soir*, ADAGP, Paris, 1989. Fransızcadan çeviren: Figen Cebe.

² Kadavra.



"Fautrier ışığı, katı kütlelerinin sayısız çatlaklarıyla yakalama yolunu tercih etmişti. Onun, hızını aldığı heykel sanatıyla olan zihinsel akrabalığı, kuvvetli rölyefleri olan figürler yaratma ihtiyacına yön vermiştir."

erkek torsosunu beğendi (oldukça büyük bir tablo). Neredeyse satın alacak. Onun hiç böyle bir tepki verdiğini görmemiştim. “Resim yapmaya başlayan ilk insanlar gibi, bir insanın ilk defa resim yapması gibi” diyor. Bugün öğleden sonra birkaç saatimi, her tablo hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmaya ayırdım. Dünkü heyecanım bir nebze bile azalmadı: Aksine. Yine Lili’ye kulak verecek olursak o, Fautrier’in resimlerinin kendisinin birer uzantısı olduğunu söylüyor; onun kötü zevki hakkında konuşuyor (dün yılan derisi ayakkabıları çok dikkat çekti; ayrıca ateş rengi mektup kâğıtları, lâl rengi mürekkebi, vesaire). Bütün bunların birbiri ile feci uyumlu olduğunu kabul etmek lâzım... Malraux da oradaydı ve (Fautrier’e dair) her şey hakkında mükkemmel bir şekilde anlaşıyorduk (hayranlığımız, büyülenmemiz de ortak). Yalnız, rehine, Oradour¹ gibi konularla hiç ilgilenmediğimi, bu sergide rehinelerle ilgili hiçbir şey görmediğimi ve bunun sadece ressamın bir takıntısı olduğunu ama rahatsız etmediğini, aslında doğal hatta sempatik bir takıntı olduğunu söylediğimde, abarttığımı düşündü.

¹ Tarihte, bağımsızlıklarını, kendilerini yönetenlerden satın almış kimselerin kurdukları yerleşim birimi, özgür kent.

Senin, bu hususta, bana hak verdiğinden eminim.
Öte yandan neden “Rehineler” olmasın ki, hem
yılanderisi ayakkabılara da uyuyor, çok hoş.

...

Seni kucaklıyorum.

J.

Perşembe görüşmek üzere.

Fautrier'nin "Nü"leri

Düşlerinin şehvetli dünyasını keşfeden bir ressamın kamaşmış gözlerle gördükleri... Fautrier'nin, cinsel zenginlik yolunda şaşırtıcı vesileler oluşturan nüleri, zerafete adanmış bir ihtişamın doğuşuna, hiç beklenmedik bir şekilde işaret ediyor.

Yılankavi kıvrımlarının tadına varabilmemiz için üzerlerine hiçbir şey giydirilmemiş bedenler; onların pembe ya da amber rengi ciltlerinde, dişiliğin yüzlerce yıllık muammasının gizlendiği o nefis malzemede, güzelliğin yolunu çizmek için doğmuş arabesklerde kendi yansımanızı seyredin.

Fautrier, gözle görülenin ötesinde, anlamı saklı bir peri masalını yönetiyor; sanatçı, bu gizli hayatı yarıda, bitirilmemiş olarak tutuyor. Fırçasının ucuyla, belirsiz bir ufuk fonu üzerindeki şekli belirlenmemiş şeylere değip geçiyor ve bu fondan ateş fiskiyeleleri, yırtıcı parıltılar, altın yaldızlı tozlar çekip çıkarıyor.

Işığı nasıl da kolaylıkla düşürüyor; ışık onun aris-



“Yılkavi kıvrımlarının tadına varabilmemiz için üzerlerine hiçbir şey giydirilmemiş bedenler, güzelliğın yolunu çizmek için doğmuş arabeskler...”

tokratik bedenlerini, gerçekdışı bir atmosferin çıplaklığına erişinceye kadar kaplıyor; yumuşak renklerin buharı, sanki kendi içlerinden çıkma pasteller, ışığı sıcak bir akşam hâlesi gibi sarıyor; öyle ince bir hâle ki bu, onun içinde sesler bile silinip gidiyor. Fautrier’nin ortaya attığı soru, aynı zamanda, —Ungaretti’nin ressamın ana dili olduğunu söylediği— nüansların müzikal olguyla ilişkilerinin ne olduğudur. Fautrier, sesler arasındaki ahengi yakalamak için resim yapar.

Ressamın, bizim hafızamızda yer etmiş şeylere benzemeyen yüzeylerine ve hacimlerine nüfuz

etmektense, şairin hayal dünyasına girmek daha kolaydır. Burada kadın maskelidir. Yenilenmiş plastik yöntemler sayesinde Fautrier, gerçekçiliği soyutlamayla birleştiren bir tasvirin vefasızlığına erişir. Oradan hareketle, resmin beylik kalıplarını parçalar ve kendi olağanüstü büyücülük kabiliyetlerini sergiler.

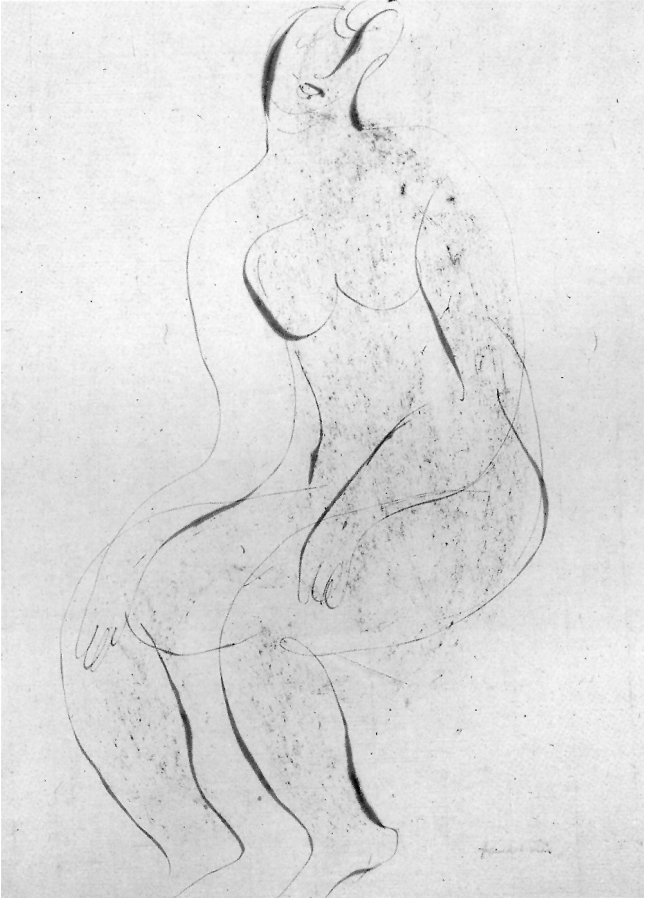
Gölgeler bize sürtünerek geçer, gökten daha mavi bir gökte, bulutlardan daha beyaz bulutlar belirir, sütle ıslatılmış pembelerin içine doğru taşar, o süt tendir.

Dans ve aşk için yaratılmış bedenler öyle yumuşaktır ki, çekirdeğin o pütürlü sertliği, o kalın aydınlık dışında, hava da göğün meleksi rengindedir. Şekli olmayan bulut, onu, eserlerini günün ilk ışıklarının sedefsi havası içinde gerçekleştirmek zorunda bırakmış ve bu hava, genellikle şaheserlerin iliklerine kadar nüfuz etmiştir. Rüya için tülün şart olduğunu ve rüyalar da her şeyin daha iyi görüldüğünü son derece iyi bilen Fautrier'nin bir işvesi bu.

Öyle gururlu nüer ki bunlar, parıltılarını sonsuzluğun derinliklerinde gizliyorlar. Nasıl da edepli kaldırıyor onların tüllerini.

Faydalı olmayı bilen Fautrier'nin yüceliği...

Chardin, Watteau, Fragonard; Fautrier bu ustalardan ayrılamaz, dehalarının yaratılma amacını oluşturan zerafette, onlarla ruh ortaklığı içine girer. Her şeyi birbirine bağlayıp, Fransız inceliği denen şeyin değişmez öğelerini sonsuza dek sabitlemiştir.



"Fautrier'nin, cinsel zenginlik yolunda şaşırtıcı vesileler oluşturan nüleri, zerafete adanmış bir ihtişamın doğuşuna, hiç beklenmedik bir şekilde işaret ediyor."

Görme duyumuzun yenilenen zevki adına, neyse ki Fautrier farklı! Kadını güzel ve ahenkli bir nesne gibi resmetmiyor; onda, ham ve çıplak ten, çıkıntılarının ve çukurlarının kuvvetli zıtlığı içinde, canlılıkla sergileniyor.

Böylece aradan geçen yüzyıllar içinde yenilenen bu eski ustalar yeniden yaşam buluyor; yaratıcılar bir devamlılık içinde birbirlerini izliyor, aralarındaki kabiliyet yakınlıkları, ilkbaharda yeniden görmekten mutluluk duyduğumuz büyülmüş bir sonbahar manzarasından nasıl zevk alırsak, gönlümüzü öyle çeliyor. Böylece Fautrier, özgün cazibesine kendinden öncekileri kattığı gibi, kendinden sonra geleceklerin de habercisi oluyor.

Her şeyin ve herkesin uzağındaki Fautrier, kübizme, dadaya, sürrealizme ve çağının tüm büyük akımlarına mesafeli durmuştur. Resminin temalarını ve bunları tasvir etmenin tarzlarını kendi icat ederek, bir anlamda hep aynı şeyin resmini yapmış, tüm sanatı özetleyecek felsefe taşının arayışını hep sürdürmüştür.

Sami Tarıca
*Catalogue Jean Fautrier "Die Erschaffung der Frau",
Galerie Limmer, Freiburg, 1986.*

Yves Klein hakkında

Castor Seibel ile Söyleşi

CS: Meşhur ettiğiniz tüm ressamalar içinde Yves Klein en gençti. Önce kendisiyle mi tanıştınız, yoksa tanışmadan önce sizi etkileyen tablolarını mı gördünüz?

ST: Kendisiyle tanışmadan önce, portakal rengi bir fon üzerine, küçücük bir tablosunu gördüm; sırtında, şimdi ismini unuttuğum bir beyefendiye ithaf yazısı vardı; bana bu beyin Klein'in judo hocası ya da antrenörü olduğunu söylediler.

Peki, bu tabloyu bir galeride mi gördünüz?

Hayır, bir antikacıda gördüm, çünkü tatildayken ilginç bir şey bulabilir miyim diye kapı kapı antikacı dolaşıyordum. Bu portakal renkli tabloda öyle bir pırıltı, öyle bir ifade vardı ki onu, çok para da vermeden, satın aldım. Sonra büyük koleksiyoner Hubertus Wald'ın eşine sattım; o da tabloyu bir pencerenin önüne, sırtı gün ışığına gelecek şekilde yerleştirmiş, öyle ki tabloyu daha sonra onun evinde yeniden gördüğümde, sırtındaki ithaf yazısı güneş yüzünden olduğu gibi silinmişti. Daha sonra onu Frankfurtlı bir tablo satıcısına satmak istedi,

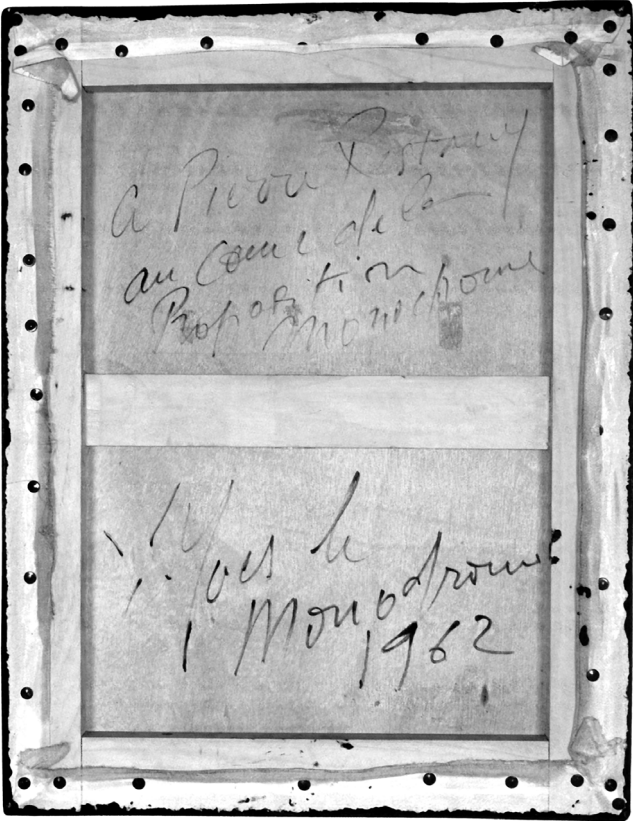
bu satıcı da benden bütün hikâyeyi anlattığım bir vesika almak şartıyla bunu kabul etti. Kısacası, gördüğüm ilk Yves Klein tablosu buydu. İkinci tabloyu daha geç bir tarihte, Atina’da, Lady Norton’un evinde gördüm.

Lady Norton kim?

Lady Norton, sanırım, Yunanistan’daki İngiliz büyükelçisinin eşi idi. Ona çaya gitmiştim ve orada monokrom, mavi bir tablo gördüm; bana portakal renkli tabloyu hatırlattığı için, bu da ilgimi çekti. Paris’e dönünce Klein’in nerede oturduğunu öğrendim ve evine gittim; işte böyle tanıştık ve kısa sürede öylesine dost olduk ki, artık birbirimizi duymak için konuşmamıza bile gerek kalmadı!

Şaten en iyi dostluk da budur! Peki ama, Sami Tarıca, birincisi portakal renkli bir tabloydu, öteki bir maviydi, ama bunlar resim bile değildi, sadece boyanmış birer yüzeydi, niye böyle birdenbire vuruldunuz?

Vurulmamın nedeni şuydu: Birincisi, Fautrier’nin ardından gelen kuşakta onun yerini alabilecek birini bulmam gerektiğini düşünüyordum. Ama Seine Nehri’nin her iki yakasındaki galerilerin de hemen hemen tamamını dolaşmışım ve artık “açılmaya” başlayan gözlerim, sergilenen her şeyi sanki daha önce görmüş gibiydi. Bu yüzden Klein’in o tablolarını görünce, bana çok ilginç geldi. Kendi kendime, sanatçı bu eserleriyle soyutlamaya kapısını kapatmış dedim.



"Ön yüzünü imzaladığı başka hiçbir tablosunu bilmiyorum:
Klein, imzasını hep arkaya atardı."

İşte bu çok önemli. Demek ki orada, belki de hayatınızda ilk kez, yeni bir “çağ”ın doğuşuna şahit oluyordunuz, öyle mi?

Aynen öyle. Klein’in etkili bir sanatçı olduğuna –emin olmasam da– inanıyordum, ama geri kalanların hiçbirinin etkili olmadıklarına emindim. Dolayısıyla onu tersten, olumsuzlamadan giderek seçtim.

Ve sizin gözünüzde yaptığı yine de resim sayılıyordu, öyle mi? Çünkü Klein’in resmi, tablo ve resim kavramlarını kuşkulu kılar... “çizilmemiştir”... fırça değmemiştir... Tüm bunları hissettiniz mi? Bu yeni şeyi nasıl tanımlarsınız?

Bu soruya açık bir cevap veremem, ama size söyleyebileceğim, bu tabloların, özellikle de mavinin beni kuvvetle cezbedtiğidir. Bir parantez açalım: Puteaux’da genç resamlara yemek ikram eden, ismini unuttuğum bir lokantacı vardı. Ondandır söz edildiğini işittiniz mi?

Hayır.

Tanınmamış genç resamlara, tablo karşılığı yemek ikram ediyordu. Jacques Villon’un ahabıydı, zaten Villon da Puteaux’da oturuyordu. Ben de bir akşam Villon’la birlikte bu lokantada yemek yedim. Ve para bakımından pek de iyi durumda olmayan Yves Klein da orada tablo karşılığı yemek yemek istemişti. Üç monokrom tablo götürmüştü; biri portakal rengi –başlangıç dönemine ait bir monokromdu–, diğeri yeşil, üçüncüsü ise mor. Lokantacı bunları görünce “Bakın” demişti, “bunları imzalamazsanız kabul edemem!” Bunun

üzerine Klein da mecburiyetten ötürü imzalamıştı! Daha sonra, bu üç monokrom tablonun lokantacıda olduğunu öğrenince, Puteaux'ya gittim, tabloları satın aldım ve eserlere o saf, bozulmamış tek renkli hallerini iade etmek için imzaları kaldırttım, çünkü üzerlerinde imza olunca bunlar, bir anlamda, soyut tablolar haline geliyorlardı —oysa Klein bunu eski- miş bir şey olarak kabul ediyordu.

Bu yaptığınızı Yves Klein onaylamış mıydı?

O öldükten sonra oldu. Karısını, Rotraut'yu çağırdım, o, zaten sırtları da imzalı olan, bu tabloları hatırladı ve arkalarına bir tür küçük yıldız —yıldızlı bir mühür— koydu; Klein tabloların arkasına hep böyle bir mühür basardı.

Sizin söz ettiğiniz bu üç monokrom dışında, ön taraflarını imzaladığı başka resim biliniyor mu?

Zaten Klein o üçünü imzalamak niyetinde de değildi, ama o dönemde bunu yapması gerekmişti. Ön yüzünü imzaladığı başka hiçbir tablosunu bilmiyorum: Klein, imzasını hep arkaya atardı. Hatta elime bir Klein tablosu geçtiğinde imzanın üzerine ışıktan korumak için bir kâğıt koyardım, çünkü Klein'ın imzası ticari açıdan eserin gözle görünen kısmından çok daha önemliydi!

Şimdi bana Yves Klein'in kendi resmini, mevcut resim sanatına göre nasıl algıladığını ve tasarladığını anlatabilir misiniz?

Klein'in çok erken bir yaşta çağdaş sanatla içli dışlı

olduğunu bilmekte fayda var: Figüratif bir ressamın oğluydu, babasının ismi de haliyle Klein'dı, annesi ise savaştan [II. Dünya Savaşı] hemen sonra soyut ressam olarak hatırı sayılır derecede başarıya ulaşmış bir kadındı: İsmi, Marie Raymond'du. Dolayısıyla muhtemelen Klein, bebekliğinden itibaren sanatsal ortamın içinde büyümüş, akıllı bir çocuk olarak, hem soyutlamanın hem de figüratif resmin öldüğünü fark etmişti! 1962 Paskalyası'nda benim kır evimde on-on beş gün geçirmeye geldiğinde (bazı dergiler bu seyahatin yazın gerçekleştiğini yazdılar, ama yaz değildi) ona *bu* soruyu sordum, Klein da şöyle dedi: "Ben ressam değilim; bana göre artık ressam diye bir şey yok." "Nasıl ressam olmazsın? Tablo yapıyorsun, tablo satıyorsun!" diye cevap verdim. Klein da dedi ki: "Evet ama bir ressamı ayırt eden alet fırçadır. Ve benim fırçam yok. Ben çıplaklar yaparken fırça olarak –canlı fırça dediğim– çıplak kadınları kullanıyorum; yağmurla tablo yapıyorum, rüzgârla tablo yapıyorum ve ateşle de tablo yaptım. Dolayısıyla ben ressam değilim, benim gözümde ressam ölmüştür!"

"Antropometriler" konusunda, kadınları boyaya bulayıp yuvarladığı zaman, Klein'ın resim sanatına ait alanın dışına çıktığı sık söylenmiştir. Bunun happening ve "mekân düzenlemesi"nin başlangıcı olduğu da söylenmiştir: Çünkü seyirciler vardı, bir orkestra vardı...

Klein reklamı kendi lehine kullanmayı bilen bir adamdı. Büyük işler peşinde olan büyük bir hırsın



"Benim fırçam yok. Ben çıplaklar yaparken fırça olarak —canlı fırça dediğim— çıplak kadınları kullanıyorum."

kurbanıydı. Ezeli bir coşkun ruh, ezeli bir ütopist olduğu için, ütopyalarını sonsuzluğa doğru uçup giden plastik gerçekliklere dönüştürüyordu. Ne zaman gökyüzüne baksa bir “halüsinasyon”un pençesine düşerdi; sürekli baskı altındaydı. Kamuoyu, bu tuhaf adamın kaydettiği muazzam ilerlemenin farkında değildi; kimse gerçek bir şaman olan Klein’ın yeryüzü-dışı bir atmosferde soluk alıp verdiğini görmüyordu. Olağanüstü bir dinamizmi vardı... çok kuvvetliydi, gerçek bir karizmaya sahipti...

Manevi bir kuvvet mi?

Evet, manevi bir kuvvet. Levitasyon¹ yapabileceğini iddia ediyordu –sanırım buna kendisini inandırıyor.

Evet, bir de meşhur fotoğraf var...

Ama sanırım o bir fotoğraf hilesi.

Bir hile ama bu onun rüyasydı...

Yine de buna kendini inandırmıştı. Tiyatrocu bir yanı vardı. Çok kolay ürettiymiş izlenimi verirdi. Bir fikirden plastik bir gerçeklik yaratırdı; hayalgücü sürekli baskı altındaydı, gözleri dört bir yanı kolaçan eder, yeni bir şey hayal etmesini sağlayacak bir fikir arardı. *Mondo cane* filminden önce, onu her gün

¹ İnsanın nesneleri ve kendi bedenini hiçbir görünür destek ve güç almadan yerden yukarı kaldırabilmesi - ç.n.



“Ezeli bir coşkun ruh, ezeli bir ütopist olduğu için, ütopyalarını sonsuzluğa doğru uçup giden plastik gerçekliklere dönüştürüyordu.”

görüyordum, çünkü ikimizin arasında bir tür fiili ve fikri kaynaşma vardı; bana, durmadan, hazırlanan bu filmde büyük bir gururla söz ediyordu.

Özür dilerim, ben bu filmi bilmiyorum, nasıl bir film olduğunu anlatabilir misiniz?

Bu film, skeçler şeklinde ele alınmış birçok konudan oluşuyordu; Klein'a ilişkin bölüm sanatçının alaya alındığı bir skeçti.

Kendi bunu biliyor muydu?

Hayır, çekim 1961 Temmuzundaydı, kamera karşısında "antropometriler" yapılması söz konusuydu. Klein bana hep bu filmde söz ediyor, bundan büyük gurur duyuyordu. Ben orada değildim, anlattılar, Mayıs 1962'de Cannes'da yapılacak gala için Klein mavi bir smokin giymiş, bir Rolls-Royce'u maviye boyamış ve *Mondo cane*'nin ilk kez gösterileceği sinemaya bu halde gitmiş. Önce onu içeri almak istememişler, ama sonunda girmeyi başarmış. Gösterim Klein için korkunç bir şok olmuş; onun çekimlerinden geriye sadece birkaç dakikalık bir montaj kalmış; orada da Klein bir soytarı, moda olan soytarıların sonuncusu gibi takdim ediliyormuş; anlaşılan çok acımasız, gaddar, saptırılmış bir şeymiş yapılan. Aynı akşam Klein bir kalp rahatsızlığı geçirdi. Bu hikâyeden sonra Paris'e döndü. Mayıs sonunda bir akşam Montparnasse'da La Coupole'a gittim: Orada Cannes'dan dönmüş Klein'ı görünce neye uğradığımı şaşırırdım; karısı-

nın yanında yenik, beti benzi atmış, mahvolmuş bir adam oturuyordu, o hiç yerinde duramayan, dinamizmi çılgın bir seli andıran, her yanından karizma fışkıran adam tarif edilmez bir hüznün içine gömülmüştü. Bu yıkılmışlığa, gösterimden önce filmde bana, sanki kendine adanmış bir yapım gibi söz etmiş olmasından kaynaklanan bir eziklik de eşlik ediyordu. Gösterimden beri aşağılanmış ve ihanete uğramış olduğunu hissediyordu. Ne tuhaf, o gün içkisini, benim savaştan önce sık sık, büyük Avusturyalı yazar Joseph Roth'la bulduğum masada yudumluyordu... bir süre sonra Roth intihar edecekti! Bana Joseph Roth'u tanıştıran mülteci gazeteci, onun yüzyılın en büyük yazarı olduğunu söylemişti. O sırada Nazilerden kaçmış Viyanalı doktorlar, üniversite profesörleri ve gazetecilerle görüşüyordum; çoğu sefalet içindeydi, ama seçkinlik ve saygınlıkları beni çok etkilemişti; derilerinin her gözeneginden kültür fışkırıyordu. 16. bölge¹ apartmanlarını kapı kapı dolaşıp ipek çorap, elektrik lambası, bazen de kendilerine emanet ettiğim halıları satıyorlardı. Klein'ı aynı masada, o halde görünce içimden, bu kötüye işaret dedim; La Coupole kadar büyük bir yerde nasıl olur da kederli, küçülmüş bir Klein gidip Joseph Roth'un oturduğu yuvarlak masayı, aynı *Stammtisch*'i² bulup oraya çöker? Yanına gittim,

¹ Paris'in en seçkin semtlerinden biri - ç.n.

² Almandada, bir kimsenin her zaman gittiği yerde, hep oturduğu masa.

Mondo cane filminden de, herhangi başka bir şeyden de söz etmedim, sadece onu sevdiğimi, ona değer verdiğimi hissettirdim, çünkü gerçekten de, resmine verdiğim değer ötesinde, onu da seviyordum. Klein'ı "monogold"¹ bir lahit kapağı altına defnedilmiş halde gösteren fotoğraf ("Uzam burada yatıyor") ve Miró'nun Rotraut'ya gönderdiği o inanılmaz başsağlığı telgrafı hikâyesi de (Miró'ya Kline'in öldüğünü haber vermişler, o da Klein öldü sanmış!) aklıma gelince, iyice endişelendim; bütün bu olguların bir araya toplanması bana uğursuzluk işareti gibi görünüyordu. Birkaç gün sonra Klein öldü.

Eserlerine dönecek olursak, bana meşhur "Maddedışı resimsel duyarlılık bölgeleri"nden (Zones de sensibilité picturale immatérielle) söz edebilir misiniz lütfen?

Bu, 1959'daydı. Fakat, bu hikâyede pek iyi bir rol oynamadığımı da söylemeliyim.

Niçin?

Size açıklayayım. Benim evimde her pazar tavuk yenirdi; ben normalde vejetaryenim, ama pazarları tavuk yiyordum. Bir pazar tam yemek vakti telefon çaldı: "Alo Sami, ben Yves. —Ne oldu? —*Comparaisons* salonunda benim de bir eserim sergileniyor ve bu eserin alıcısı olarak senin isminin gözükmesi için izin vermeni rica ediyο-

¹ Sadece altın rengine boyalı.



"Bu 'hiçbir şey'in var olabilmesi için, senin bana bedelini altınla ödemen, altının yarısının Seine nehrine atılması ve olayın fotoğraflanması gerekiyor."

rum. –Büyük bir zevkle kabul ediyorum, yapabilirsin tabii!” Koleksiyonerler arasında belli bir namım olduğu ve ben bir şeyi satın alır almaz fiyatı yükseldiği için, Klein’ın da bu durumdan istifade etmek istediğini düşünmüştüm. Tekrarladım: “Yapabilirsin.” “Ama sorun şu ki, ben bir *Maddedışı resimsel duyarlılık bölgesi* sergiliyorum.” “Bu da ne demek?” O dönemde bu söylediği bana, benim kulaklarıma henüz “erişemeyecek”, çok karmaşık bir cümle gibi gelmişti. “Durum şu: *Comparaisons* salonunda tuvalerin asıldığı duvarda benim de yerim var: Ama orada hiçbir şey yok; katalogda da bir yerim var, orada da hiçbir şey yok... ve bu ‘hiçbir şey’in var olabilmesi için, senin bana bunun bedelini altınla ödemen gerekiyor... ve bu altının yarısının da iki müze konservatörünün şahitliğinde Seine nehrine atılması ve olayın fotoğraflanması da gerekiyor.” Ben tavuğumun soğuduğunu düşünüyorum ve akılcı sayılabilecek bir şehir olan İzmir’de doğmuş birisi olarak içimden, “hiçbir şey” satın almak için mi altın vereceğim yani, diye geçiriyordum. Lafı bağladım: “Dinle Yves, şimdi yemek yiyorum, sonra seni ararım.” Aslında, utanç verici olsa da söylemeliyim ki, aramaya niyetim yoktu.

Demek o sırada bu işe bir çılgınlık olarak baktınız, öyle mi?

Evet. Buna karşılık, çok sonraları bir gün Venedik’e gittim ve Marlborough Galerisi’nden Lloyd ile karşılaştım. “Birlikte bir çay içelim mi?” dedi. Çay içiyorduk. “Milano’ya gidiyor musun?,

diye sordu. – Evet. – Hangi otelde kalıyorsun? – Principe di Savoia. – Ben de öyle, orada kahvaltıda buluşalım mı? – Tamam.” Buluştuktan sonra, galerileri dolaşmaya çıktık ve yolumuz Galleria Blu’ya da düştü. (Halbuki Galleria Blu’nun sorumlusu olan Palazzoli’ye fazla önem vermezdim, çünkü parasının bir sosis fabrikasından geldiğini öğrenmiştim... bu söylenti doğru muydu değil miydi bilmiyorum...) Birinci kattaki çalışma odasında birdenbire bir “Duyarlılık Bölgesi” “makbuzu” gözüme çarptı (Klein’den bir “Bölge” satın aldığınızda, çek şeklinde düzenlenmiş bir makbuz verirdi). İşte makbuz orada, duvarda duruyordu... duvarda bundan başka hiçbir şey yoktu! Utanç içinde kendi kendime söylendim: Senin hiç önem vermediğin şu adam bile Klein’den bir “Bölge” satın almış ve onun dostu olan sen, bunu yapmak istemedin ha! Bunun üzerine Palazzoli’ye, “Satın bana bunu, size fiyatının iki katını öderim” dedim. Çünkü “Duyarlılık Bölgeleri”nin kuralına göre, her yeni alıcı fiyatı ikiye katlamak zorundaydı; böylelikle sonunda öyle bir an gelecekti ki dünyada bu makbuzlardan birini satın almaya yetecek para olmayacaktı. Palazzoli cevap verdi: “Hayır, size burada ne isterseniz satarım, ama onu satmam!” “Verdiğiniz bedelin dört katını öderim!” “Hayır” diye yineledi. Klein’in –ölümünden sonra– hoşuna gidecek bir şey yapma arzusuna kendimi kaptırmıştım. Konuşmaları duyan Lloyd yanımıza yaklaştı ve “Ne satın almak istiyor?” diye sordu. Palazzoli, “fiyatının dört katını ödeyip hiçbir

şey' satın almak istiyor" diye cevap verdi. Bunun üzerine Lloyd, "Ya ben hiçbir şey görmüyorum, ya da eşeğin tekiyim!" dedi. Ben ise "hiçbir şey"i satın alamadan oradan ayrıldım.

Bu "Bölgeler"den birini daha sonra satın alabildiniz mi?

Hayır alamadım, çünkü yapıp kayda geçmiş sadece dokuz "Bölge" vardı.¹ Bu makbuzlardan biri şu anda Insel Hombroich Müzesi'nden dostum Karl Heinrich Müller'e aittir.

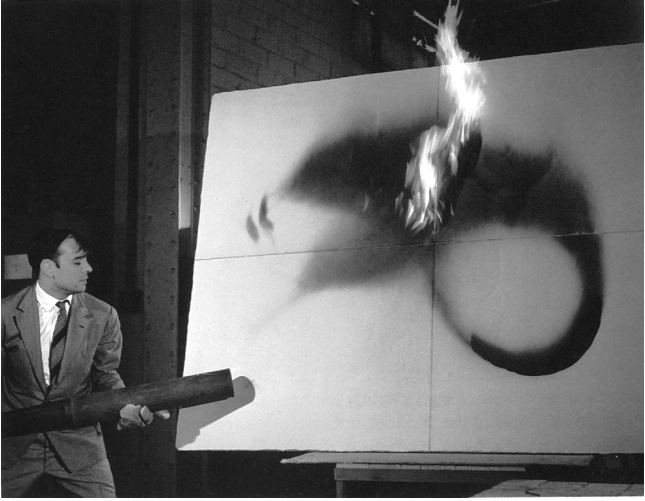
Sizin sayenizde mi?

Hayır, makbuzu kendi bulmuş.

Dün konuşurken, bugüne kadar düzenlediğiniz tek sergiyi Klein için ve o öldükten sonra açtığınızı söylemiştiniz.

Doğru, ateş tabloları sergisiydi bu. 1961'de içler acısı bir hale gelen dükkânımda tadilat yaptırmaya karar vermiştim ve çalışmalar sürerken (zemin döşemeleri olduğu gibi kaldırılmıştı) Klein da benimle birlikte duruma bakmaya gelmişti. Mekânı görünce haykırdı: "Ben işte burada sergi açmak isterdim!" Bunun üzerine ben de ölümünden sonra, karısı Rotraut'dan bir sergi düzenleme isteğimi kabul etmesini rica ettim. Ateş tabloları henüz hiç sergilenmemişti. 30 Nisan-20 Mayıs 1963 tarihleri arasında açık kalan bu serginin bir de

¹ Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, ENSBA, Paris, 2003, s. 411-413.



"Yağmurla tablo yapıyorum, rüzgârla tablo yapıyorum ve ateşle de tablo yaptım. Dolayısıyla ben ressam değilim, benim gözümde ressam ölmüştür!"

katalogu basıldı. Ateş tablolarının büyük miktarı bende kaldı. Bunların bir bölümü kızımda duruyor, geri kalanları da oğluma verdim.

Sergi sırasında tablolar satılık mıydı?

Evet, ama ben bu sırada bir tanesini bile satmadım. Çok daha sonraları sattım, hatta telefonla sattıklarım bile oldu. Fransızlarla ve başka milletlerden alıcılarla asla yapılamayacak bir şeyi Almanlarla yapabiliyorduk: Eserleri telefonla satın alan birkaç Alman müşteri vardı.

Almanya deyince aklıma geldi: Sanırım 1958'de Gelsenkirchen Tiyatrosu Yves Klein'a büyük bir sipariş vermiş ve böylece Klein bu ülkede çok meşhur olmuştu. Peki Milano'da Klein'ın eserlerini kim sergiliyordu?

Klein'ı Milano'da ilk sergileyen Guido Le Noci idi; Galleria Apollinaire'deki sergi sırasında yazar Dino Buzzati ile tanışma olanağını buldum, çok hoş bir insandı.

Resim ve desen de yapıyordu.

Resim de yaptığını bilmiyordum, ama Buzzati, Klein ile çok ilgileniyordu, ona "Il folletto"¹ ismini takmıştı. Hatta bir Maddedışı resimsel duyarlılık bölgesi için Klein'la birlikte Seine nehrine altın atarken çekilmiş bir fotoğrafı var.

Demek Buzzati Klein'ın önemini görmüştü?

Hatta, sanıyorum, satın almıştı.

Guido Le Noci'yi de Klein'a siz götürdünüz, değil mi? Peki o görür görmez anladı mı?

Evet. Le Noci resmi bilen, görmeyi bilen olağanüstü bir tablo satıcısıydı.

Peki, Yves Klein hakkında Fautrier ile hiç sohbet ettiniz mi, yoksa o bu konuyla hiç ilgilenmedi mi?

Hayır. Yves Klein ve o sırada hamile olan karısı, 1962 Paskalyası'nda benim Boisemont'daki kır

¹ İtalyancada, yaramaz, cin gibi, ufak tefek kimse.

YVES KLEIN

Le Monochrome

Peintures de feu

30 avril - 20 mai 1963

Galerie TARICA, 43, Faubourg Saint-Honoré, PARIS - ANJ. 69-08

evimde kaldıklarında (karım ve çocuklarım Balear adalarındaki bir dostumuzun yanına gitmişlerdi), içimden şöyle geçirdim: dur bakalım, Fautrier ile Klein'ı buluşturmayı, benim gözümde her biri kendi kuşağı içinde en etkili iki sanatçıyı karşı karşıya getirmeyi bir deneyeyim. Zaten Klein'ın Campagne-Première sokağındaki dairesinin duvarında Fautrier'nin kurutma kâğıdı üzerine büyük bir eserinin asılı olduğunu görmüştüm. Fautrier'ye telefon ettim, o da gelmemizi söyledi. Fautrier'nin evine gittik. Klein'ı takdim ettim: Her ikisi de kanapenin birer ucuna oturdu! Onları izliyordum, çünkü ikisi, başlı başına bir tablo oluşturuyorlardı. Aralarında hiçbir elektrik oluşmadı: Rahatsızlıklarını yansıtan bir ifadeyle, hiç konuşmadan düşmanca bakışıyor, nasıl davranacaklarını bilemiyorlardı. Uzun bir sessizlik oldu, sonra da gittik.

Öğle yemeğinden sonra mı?

Hayır, bir akşamüstü gitmiştik. Şunu da eklemeliyim: Klein'ı —başkentten karmaşasından biraz çıksın diye— ve karısını kır evimde kalmaya davet ettiğimde Klein, Nice'li arkadaşlarından birini, ressam Martial Raysse'i de yanında getirmek için izin istemişti. O sırada henüz tanınmayan bu ressam Klein ve Arman'ın himayesindeydi. Bir pazar günü ressam Appel, Rotraut'nun da arkadaşı olan karısıyla birlikte, bizi ziyarete geldi. Ben, hem Amerikalılardan kabul gördüğü (orada *Betty Parsons*

Gallery tarafından temsil ediliyordu) hem de *Amsterdam Stedelijk Museum*'un sanat dünyasında büyük itibar sahibi olan müdürü Willem Sandberg tarafından desteklendiği için, 1950'li yıllarda büyük bir ticari başarı yakalayan Appel'in eserleriyle ilgilenmemiştim. Dolayısıyla o pazar günü epey kalabalıktık ve öğle yemeğini her zaman yaptığımız gibi evde yiyeceğimize –menüyü ve yemekleri Rotraut hazırlıyor, ben de Triel'e gidip alışverişi yapıyor ve tatlıları alıyordum– lokantaya gittik. Büyük bir masanın çevresine oturmuş, siparişlerin gelmesini bekliyorduk. Servis gecikince, her zaman kendine hâkim bir adam olarak düşündüğüm Klein'in birden inanılmaz bir öfkeye kapıldığını gördüm. Hayatımda böyle bir öfkeye hiç şahit olmamıştım. Onun zincirlerinden boşanabilecek bir adam olduğunun farkına orada vardım.

Öfkesi tam olarak nasıl yansıdı? Çekip gitti mi?

Ona dedim ki: Dinle Yves, takma kafana, zamanımız var nasıl olsa. Onu tuttum, ama hayal bile edemezsiniz, ben hayatımda böyle bir patlama görmedim. Yine de kaldı.

Fautrier-Klein görüşmesinin tamamen sessiz geçtiğini söylemişsiniz; peki, dışarı çıktıktan sonra Klein size Fautrier hakkında bir şey söyledi mi, ya da daha sonra Fautrier, Klein hakkında konuştu mu?

Hayır ne Fautrier bir şey söyledi ne de Klein. Benim açımdan eğlenceli bir hadise söz konusuydu,

bunun temelde nasıl bir öneme sahip olabileceğini kestiremiyordum, çünkü kendimi tamamıyla işime, ekmek paramı çıkardığım mesleğime vermiştim. Bu arada, biliyorsunuz, zavallı Klein gökyüzünü, Güney Fransa (*Midi*) göğünü sahiplenmek istiyordu.

Gökyüzüne imza atmak mı istiyordu?

İmza atmadan sahip çıkmak istiyordu! Bir gün bana: "Keşke göğe sahip olabilseydim!" demişti. Zavallı, ben o meşhur yuvarlak masada onu otururken gördükten kısa süre sonra sahip oldu göğe; Klein'in ölümünden sonra, ne zaman La Coupole'a gitsem, o masadan uzak durmaya çalışırım. Klein'in bazı düşünceleri geliyor aklıma; "Ateş, rengin bir başka şekile bürünmüş halidir. Alevin rengine bakın, kırmızı, mavi ve sarıdan yapılmıştır" derdi. Ayrıca, "benim resmim bir enginlik şiiridir. Monokromların mavisi, plastik bir şekilde ifade edilen göğün enginlikleridir... dönüştürülmüş gökyüzüdür; benim mavi monokromlarımın amacı göğü kopya değil, ifade etmektir" de derdi. Ve eklerdi: "Benim resmim gerçekleştiriliş şeklinden bağımsız olarak var" ve "İnformel akımın yandaşları, şekli kırmak istediler, monokrom daha da ileri gidiyor, şekli yadsıyor." Biliyor musunuz, Boisemont'da kaldığında bir gün Klein'a sordum: "Doğum günün ne zaman?" "28 Nisan." "Benimki de 27 Nisan" dedim. Rotraut ile benim karımın doğum günleri de Aralık ayında olduğu için, Klein'a, "Bir oğlunuz olacak ve

Ağustos'un ilk on günü içinde doğacak" dedim. Gerçekten de böyle oldu, ama kalp krizinden, 6 Haziran 1962'de, henüz 34 yaşındayken ölen Klein, 6 Ağustos 1962'de doğan oğlunu hiç göremedi.

Klein'a hiç parasal olarak yardım ettiniz mi?

İnsanların çeşitli yazılarda okuyabilecekleri hakkında bir düzeltme yapmanın yerinde olacağını düşünüyorum. Klein'ın ihtiyacı olan parasal yardıma Jean Larcade'ın da katılmış olması gerektiğini yazıyorlar ama bu doğru değil. Yves Klein, bir atölye satın almasına yetecek miktarda parayı borç olarak sadece benden istedi; bu borcunu uygun fiyata vereceği tablolarla ödeyecekti. Bir parantez açmama izin verin: Uzun kariyerim boyunca hiçbir zaman reklam yapmadım; ağzı sıkılık, ölçülülük hep kuralım oldu. Ama Klein hiç beklenmedik ve görkemli bir düğünle güzel Rotraut ile evlendikten sonra, en küçük davranışı, en küçük olayı etrafında büyük bir gürültü kopuyordu. Bu yüzden her zamanki işimin dışında bir alışveriş içinde görünmek istemediğimden, Foch caddesi 32 numaraya gittim; koleksiyoner olmaya ikna ettiğim Gunter Sachs orada oturuyordu. Ondan, Klein'a verilecek bu borca benimle birlikte iştirak etmesini istedim; borcun tamamı resmen Gunter Sachs adına verilecekti; o da bunu kabul etti. Eserleri daha sonra aramızda olabildiğince eşit şekilde paylaşmayı ve gelen partiden ilk seçimi kimin

yapacağını yazı-tura ile belirlemeyi karar-laştırmıştık. Kısa bir süre sonra Lozan'a gittim; Gunter'in malikânelerinden birinde, Pully'de olduğunu duymuştum. Ona telefon ettim, beni Lozan sırtlarında, bir kilisenin yakınında bulunan bir lokantada öğle yemeğine davet etti. Oraya git-tim; büyük bir masanın etrafında on kadar misafir toplanmıştık. Öğle yemeğinde Klein'dan ve ben-den söz açıldı; ben de hiç düşünmeden *Maddedışı resimsel duyarlılık bölgeleri* hikâyesini anlattım! Bunun üzerine Gunter ayağa kalktı ve "Ne yani, bana bir hiç satın aldirtmak ve üstelik bedelini de altınla mı ödetmek istiyorsunuz? Ben yokum bu işte" dedi. Borç işinden çekildiğini o zaman anladım. Onsuz hiçbir şey yapamazdım ve hem dostane, hem de, ne yalan söyleyeyim, ticari nedenlerle çok önem verdiğim bu projeden vazgeçmek zorunda kaldım. Geçenlerde bir Klein tablosu New York'taki bir müzayedede çok yüksek bir fiyata satılınca Gunter Sachs bana telefon edip, "Ömrümdeki en güzel fırsatlardan birini kaçırmışım meğer" dedi.

