

RESMİN MİMARİ

Ben Willikens'in Etkisinde

Hazırlayan: Fulya Turan

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim
Bölümü, Yüksek Lisans Programı, 20. yy Sanatı dersi
kapsamında hazırlanmıştır.

09.12.2010

I. Giriş:

Artnet’de¹ yer verilen biyografisine göre Ben Willikens 1939 yılında Leipzig’de doğmuştur. Öncelikle, felsefe ve edebiyat eğitimi almıştır. Stuttgart Devlet Akademisinde Resim eğitimi aldıktan sonra Stuttgart, Floransa, Roma, Pforzheim, Braunschweig, Stuttgart ve Münih’de çalışmalarını sürdürmüştür. Galerî Artist tanıtım broşüründe² özellikle vurgulandığı gibi yaptığı çalışmalarda modern’in kurallarını benimsemek yerine kendi perspektif ve ışık değerlerine sahip çıkmıştır. Sıradışı mekan, alan ve ışımaya kurgulamaları ile yapmacıksız ve yalın bir bir görsel anlatım yaratmıştır.



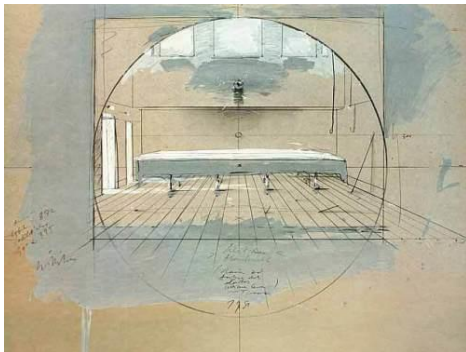
Şekil 1 Ben Willikens “Son Akşam Yemeği”nin önünde

Aynı kaynaktan Willikens’in şu ifadesine yer verilmiştir: “Düz alan üzerinde bir mekânın oluşturulması olgusu modern’de artık terkedilmişti. Ancak ben sanatta konstruktivisttim, ama yaşamsal algılamalarımda içimde yorumlayamadığım bir boşluğun varlığını hissediyordum ve bunu sanatıma yansıtamadığımı düşünüyordum. 1970’lerde, boş mekan tasarımılamalarımda ve bu mekanı resimsel olarak kurgularken, aniden sözünü ettiğim “yorumlayamadığım boşluk”u çözdüğümü hissettim. “Yokluğun Tiyatrosu” diye tanımlayabileceğim bu çözümde, mekândaki boşluğu “orada hazır bulunmayanların” anılarının, izlerinin doldurabileceğini düşündüm.”

Willikens 1970’de Floransa’da “Yokluğun Tiyatrosu” (Il teatro dell’ assenza) anlatımıyla “Villa-Romana” ödülünü kazanmıştır. Bu ödülü 1972’de Roma’da “Villa-Massimo”, 1983’de Stuttgart’da “Hans Molfenter” izlemiştir.

II. Zıtlıklarla Anlatım:

Savaş Çağman’ın³ eleştirisinde yer verdiği gibi Willikens’in eserleri yer yer bir mimari ön çizimi ya da ayrıntılı müsveteleri andırmaktadır. Uslubu, iyi işçiliği izleyici üzerinde klasik bir tat bırakmaktadır. Ancak bu bir yanılsamadır çünkü Willikens’in resimleri bunun gibi pek çok açıdan zıtlıklarla doludur.



Şekil 2



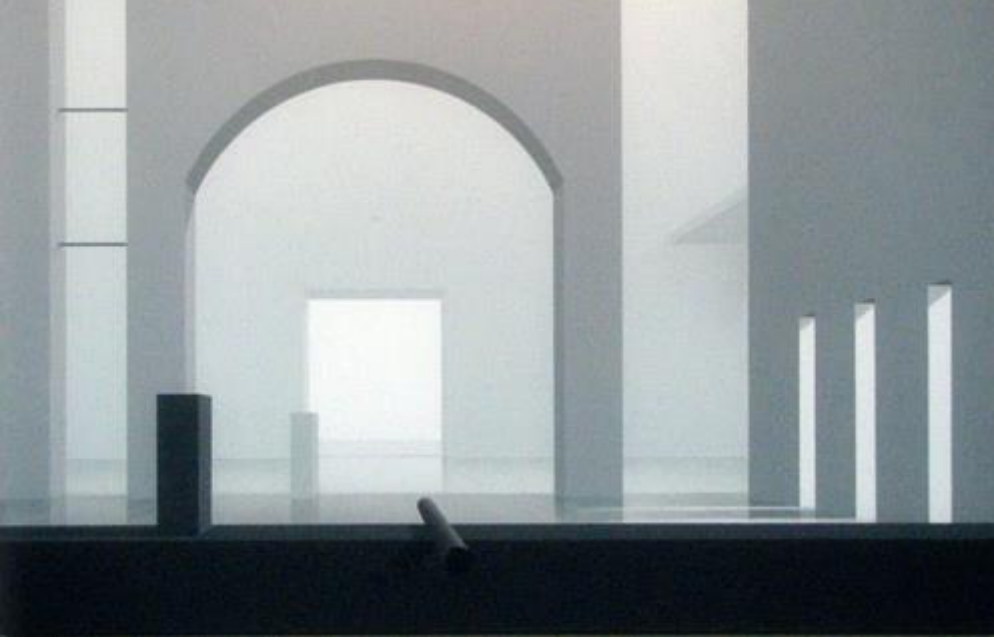
Şekil 3 Raum 367

¹ <http://www.artnet.com/artist/17932/ben-willikens.html>

² Artist Ankara Sezon Açılışı; Ben Willikens, 15 Eylül 2010 Çarşamba, tanıtım broşürü

³ Savaş Çağman, Eleştiri, 20 Eylül 2010, <http://savascagman.blogspot.com/>.

Zıtlıklarla görsel anlatım, resimlerin geometrik düzeninin düşsel çizgilerle bölünmesiyle, renk-siyah (ve beyaz), sağ-sol, perspektif-düz alan, yukarı-aşağı, gölge-ışık arasında kurulan çelişkilerle sağlanmıştır.



Şekil 4 Raum 373

Zıtlık anlayışta da devam etmekte, hiperrealist bir anlayıştan gerçeküstücü bir uzam anlayışına aynı resim üzerinde geçilebilmektedir. Resimler değişik zaman-uzam kesitleri içermektedir. Ben Willikens'in uzam, zaman konusuna sanatında yer veriş şekli hayranlık uyandırıcıdır.

III. Yokluk Boşluk:

Ben Willikens'in resimlerinde yer verilen "yokluk" örneğin Çin piktürel sanatında gördüğümüz türden bir "boşluk" değildir. Çin sanatında "boşluk" bir varlıktır, kavramsal olarak örneğin evrendir, biçimsel olarak renk ya da lekedir. Willikens da "*Yorumlayamadığım boşluk*" derken aslında bu kaygıyı dile getirmektedir, çünkü gerçekte resmetmeyi arzuladığı şey boşluk değil yokluk olmuştur. Willikens'in resimlerindeki "yokluk" varlık ile anlamlandırılmıştır ve bu bağlamda Çin sanatındaki görünür ve görünmez ilişkisi ile benzeşmektedir. Görünür olan dış yüzeylerdir, görünmez olan ise iç imgedir.⁴

Öte yandan, yok olan var olmayandır. Resim sanatının geleneksel işlevinin, tuval üzerinde varoluşu taklit ederek bir yokluğu doldurmak olduğunu varsayarsak⁵ Willikens'in yok olanı yok ederek "var" etmekte olduğunu görürüz.

⁴ "Görünür olan, onların dış yüzeylerdir; buna nesnenin Yang cephesi diyoruz. Görünmez olan ise, onun iç imgedir" Shf. 119, François Cheng, Boşluk ve Doluluk.

⁵ "Yazının Başında, resim sanatının geleneksel işlevinin, tuval üzerinde varoluşu taklit ederek bir yokluğu doldurmak olduğunu anımsatmıştık." Shf. 31, Başka Yerde ve Başka Biçimde, Claude Gintz.

“Görme gereksinimi Christian Metz’in de yazdığı gibi, “kendi nesnesinin var olmamasından” kaynaklanıyor ve bu andan itibaren özne, ulaşamadığı hayali nesnenin yerine temsil edilen gerçek nesneyi görmek istiyor ”⁶ ise, Willikens’in eserlerinde bu gereksinimden de zeki ve zarif bir biçimde yararlandığını görüyoruz.

IV. Manyerizme getirdiği kişisel yorum:

Savaş Çağman’ın da saptadığı gibi resimler insansızdır ve insan yapıları resmedilmektedir. İnsanın kendi yoktur ama izleri vardır. Klasik tadına rağmen insansız ve zamansız bu insan yapısı mekanlar bir bakıma manierizme karşı bir duruştur.

İdealize figür Ben Willikens’in resimlerinden özellikle silinmiştir. Bu da ideal insanın yokluğunu, boşluğunu, yitmişliğini daha da keskinleştirmektedir. Yüksek Rönesans’ın Manierist anlayışı Ben Willikens’in yorumu ile başkalaşmaktadır. Manierist resimde mekân neredeyse iki boyutlu dekoratif bir biçim almıştı, bu mekan Ben Willikens’in resminde tamamen yalnızlaştırılmıştır. Tablolar figürü reddetmiş, yüksek Rönesans’ın abartılı figürü tamamen yok olmuştur.

Buradan Savaş Çağman’ın vurguladığı gibi Batı resminin ve düşüncesinin 20nci yüzyılın 2nci yarısında bir intihara dönüşen öz eleştirisine, incelikli, sade ve içten bir sanat anlayışı ile gönderme yapılmaktadır.

V. Zamansızlık:

Willikens biyografisine göre 1943’de Leipzig bombardımanında 4 yaşındadır. Bu bombardıman sırasında kentte taş taş üstüne kalmamış, ve Kenthaber’de ⁷ yayınlanan makalede değinildiği üzere bu olay Willikens’in yaşamında derin izler bırakmıştır. Bir konuşmasında “Ben o yüzden Caspar David Friedrich gibi mekanlar resmedemem, bir yerde uzun süre kalamam. Bu yüzden boş mekanları yaratırım, kendi öykülerini anlatsınlar diye...” demiştir.

Alper Karabatak’ın Kenthaber’de ifade ettiği gibi Ben Willikens tablolarında olağandışı bir olağanlıkta sade mekanlar kurgulamaktadır. Willikens, resmin sağladığı yapışöksüz bütünlük içerisinde mekanlarını yaratmaktadır.

Gene Alper Karabatak’ın işaret ettiği bir diğer husus Willikens’in yapıtlarındaki zaman kullanımıdır. Zaman-mekan beraber algılanıla gelen hususlardır. Zaman ve mekan Willikens’in resminde de beraber irdelenmelidir. Sanatçının da aynı kaynakta yer verildiği üzere dediği gibi resimleri zamansızdır, mekanlar kendi zamanları yaratmaktadır:

“Kanımca ben bir tür zamansızlık duygusuna sahibim. Resimlerimde geçmişi geleceğe aktarabildiğimde ve böylece zamanı kaybettirdiğimde, mutluluk duyuyorum. Resmettiğim mekanlar kendi zamanlarını kendileri yaratıyor, bugün, yarın, şimdi, her neyse...”

⁶ “Görme gereksinimi Christian Metz’in de yazdığı gibi, “kendi nesnesinin var olmamasından” kaynaklanır. Bu andan itibaren özne, ulaşamadığı hayali nesnenin yerine hiç durmadan yinelenen/temsil edilen gerçek nesneyi görmek ister.” Metz alıntı, Shf. 66, Başka Yerde ve Başka Biçimde, Claude Gintz.

⁷ Alper Karabatak, Kenthaber Yayın Tarihi : 20 Mayıs 2007, <http://www.kenthaber.com/Haber/kultur-sanat/Normal/resmin-mimari-willikens/4e79d4e6-956d-4d39-abdf-26d881b82f07>

Geçmiş zamanlar kişinin belleğinde hep var olduğu için aslında bir çeşit boyunduruktur, gelecek zamanın düşünmesi de bu bağlamda bir özgürlüktür. Zaman boyutunun etkiyeciliğini yok kılarken zaman aşılmakta, mekanlar arası geçişkenlikler mümkün olabilmektedir. Bu amaca görsel olarak perspektif ve ışıma öğelerini üstün bir estetik anlayışta bütünleştirerek ulaşmaktadır.

Alper Karabatak'ın dikkat çektiği gibi Ben Willikens'i izlerken seyirciyi mutluluk, ferahlık, hafiflik ve bir metafizik büyü doldurmaktadır. İzleyici zamanlar ötesine geçiyor gibi hissetmekte, ama gene oralarda bir yerde ve mekanlar arasında yer almaktadır. Bu da meditasyon benzeri bir haz ve tatmini mümkün kılmaktadır.



Şekil 5 Raum 38

Eserleri bir mimari çizimden ziyade resim kılan temel özelliklerden biri ışığın kullanımınıdır. Işığın hareketiyle orada bulunmayan izlerini tasvir etmektedir, kendi öykülerini anlatan ve kendi zamanlarını yaratan mekanları bu yolla resmetmektedir.

Sanatçının öz geçmişi de hatırlandığında zamansızlığın ardında gizli anıların saklı olduğu düşünülmektedir. Geometrik sonsuzluk algısı mekansızlığı, realist kaçış noktaları sürrealist bir mistizmi mümkün kılmaktadır ve empresyonist ışıldamalar resimlere egemen olmaktadır.

Mimari atmosferin kesinliği ile diğer etkenlerin yarattığı muğlaklık arasına düşünsel bir algılayış yaratılmıştır. Bu resimler eksik olanın (insan) ardındaki (insan yapısı) doluluğa şaşırıp kalmak için yapılmış gibidir. Alper Karabatak'ın da vurguladığı gibi izleyici zamandan ve mekandan öte bir yeredir, mekana ve zamana dayalı koşuşturma, rekabet ve çabaların artık dışındadır. İzleyici günlük yaşamın treninden inmiş, bir aydınlanma ile zamanın ve mekanın dışında kalmıştır.

VI. Nazizm

Willikens'in eserleri bugünün baskıcı toplumlarındaki izleyiciyi başka türlü sarsmaktadır. Ötekileştirilmiş, sosyal hayatı yok edilmiş, kapalı mekanlar içine sürgün edilmiş bir toplumun yok edilmiş izlerini görmek sarsıcıdır.

Willikens'in resimlerinde insanlar orada değildir. Ya başka yaşamlara, mekanlara sürgün edildikleri için orada değildirler, ya da artık orada olabilenler orada olmayı hak etmedikleri için Willikens tarafından yok sayılmışlardır.

İzleyicinin de, Willikens'in da belleğindeki en dramatik örnek Nazi dönemidir. Nazi döneminde yaratılmaya çalışılan üstün, saf insan ırkına duyduğu bir tepki ile resimlerinde insana yer vermemiş olabileceği de düşünülmelidir. Willikens yaşamın gerçekliğine ve materyalistliğine vurgu koymak adına Rönesans'ın romantik üstün insanını da, Nazizmin ari ırkını da bu yolla yadsımaktadır. İnsan binalardan savaşlar yolu ile silinmiş ve insanın varlığının geçiciliği bu yolla vurgulanmıştır. Binaların kalıcılığı ise trajiktir ve insansız insan yapısı görüntüleri gelecekte bir zamanı çağrıştırmaktadır.

VII. Willikens'in Mekanları ve Son Akşam Yemeği:

Sanatçının mekanlarında iç içe geçen labirentler biçimindeki düzenlemelere yer verilmiştir. Mekansal labirentler ışık yardımıyla birbirleriyle ilintilendirilmiştir. Sanatçı klasik bir empresyonist ışık yorumuyla yetinmemiş, sürrealizmi çağrıştıran ve Alper Karabatak'ın da ifade ettiği gibi bir "ışık"tan çok bir "ışma"yı andıran alan tonlamaları kullanmıştır.

Bu ışma ile beraber ele alınan, her yer ya da hiç bir yer olabilecek şekilde kurgulanan metafizik mekanlar izleyiciyi mekanlar ve zamanlar arası bir boyuta sürüklemekte ve izleyici mekanın ve zamanın hem içine çekilerek hem dışında bırakılarak bu değişik ortamı ve duyarlılığı paylaşmaktadır.

Willikens'in anlatımı ve meseleleri üzerinde fikir sahibi olduktan sonra izleyiciye sunduğu nesnel estetiğin altında yatanlar daha iyi anlaşılacaktır.



Şekil 6 Anstalts – Triptychon II – Spind Nr. 6, Betten 8/9, Spüle Nr. 27

20 Mayıs 2007 tarihli Kenthaber'de de ifade edildiği üzere 1970'li yıllara kadar kendini kaderci olarak tanımlamakta, resmettiği mekanları bu nedenle kapalı mekanlardan seçmektedir ve kendisi de hastanede kalırken yaptığı hastane odası resimleri bu dönemin örneklerindedir. Kendi ifadesiyle, "Birey kaderini etkileyemez..." görüşü etkisi altındadır. Daha sonra Rönesans etkisinde kalmıştır. Floransa ve Roma'da yaşadığı yıllar onun mekân kurgusunu değişikliğe uğratmıştır.

Mekan kurgusundaki yeni düzenlemeleri Giorgio de Chirico'nun eserlerini düşündürmektedir. Eserlerinde Chirico'nun "fizikötesi şehir meydanı" serileri benzeri ilhamlar görülmektedir. Ancak, Chirico'nun parlak bir Akdeniz güneşinde yıkanan şehir manzaralarının yerini Willikens'in resimlerinde soğuk, gri bir atmosferde barınan insan yapıları almıştır. Chirico'nun manken benzeri hibrid figürlerinin izlerine ya da benzerlerine de rastlanmaz. Willikens'in resimleri daha sade daha yarına ait gibidir. Gene de gerçek üstü ve metafizik etkiler bakımından iki sanatçının eserleri birbirlerine nispeten yakındır .



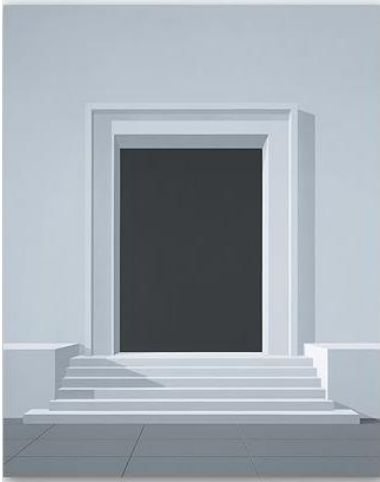
Şekil 7 Bir Sokağın Melankoli ve Gizemi, 1914



Şekil 8 Raum 440'dan detay

Aynı kaynaktan yer verildiği üzere “Yerler” serisinde guaj ve akrilikle eserler üretmiştir. Eserlerinde “küçük kara kapı” vurgulamalarına yer vermiştir. Bu kapıları bireyin yaşamının kapalı ölümcül kurgusundan çıkışlar, kaçışlar yaşayabileceğini simgeleyen “ümit kapı”ları olarak yorumlanmıştır.

Kendisini etkisi altına almış olan Existensiyalizm ve Kafkasal olgulardan zamanla uzaklaşmış, mekanlarının hapishaneleri çağrıştırdığı eserleri yerine yeni eserlerindeki mekânlar geçişkenlik ve ışık kazanmıştır.



Şekil 9 Raum 272



Şekil 10 Raum 38

Alper Karabatak'ın yorumuyla “artık kendisi de Rönesans’ın aydınlık insanına dönüşmüş olan sanatçı” en büyük ve ses getiren yapıtı olan 300 x 600 cm.lik boyutuyla “Son Akşam Yemeği”ni yapmıştır. 1976’da başlayıp 1979’da tamamlanan bu eserinde Willikens 2000 yıllık olguyu çağdaş bir görüşle ve kendine özgü mekansal anlatımıyla yorumlamış ve Leonardo da

Vinci'yi 20nci yüzyıla taşımıştır. Yapıt orjinali gibi artık düne ya da bugüne değil, geleceğe aittir. Savaş Çağman'ın işaret ettiği gibi, Rönesans'ın dekoratif mekanının yorumuyla, Willikens batı resminin tarihini (minyatürlerden non-figüratif soyutlamaya) adeta bir tablo üzerinde özetlemektedir.



Şekil 11 Orjinal Son Akşam Yemeği

Orjinal “Son Akşam Yemeği”nde geride kalan mekan, Willikens’in yorumu ile ön plana, zamanın ötesine ya da dışına çıkmıştır. Rönesans’ın üstün/ideal insan figürü resmin dışına itilmiş olmasına rağmen idealizm yok olmamıştır. Zaten “sanatta idealizmi yok etmek zordur, adeta boş mekan kendisi sanatmış gibi yapmış ve sanatı korumuştur”.⁸ Artık eser, konusu ile uyum içinde bir ibadet alanı, ya da kendisi bir galeri mekanı gibi bulunduğu yeri kutsamaktadır.



Şekil 12 Willikens’in Son Akşam Yemeği

⁸ “Sanatta idealizmi yok etmek zordur, çünkü boş galeri kendisi sanatmış gibi yapar ve sanatı korur.” Beyaz Küpün İçinde, Brian O’Doherty, SEL Yayıncılık, 2010 Sahife: 64.

VIII. Sonuç (değil, bugün):

Alper Karabatak “Son Akşam Yemeği”nden sonra Willikens’in, iki yeni projeyi daha hayata geçirdiğinden bahsetmiştir. Önce Andrea del Sarto’nun “Akşam Yemeği”ni ve sonra da Bartholomaeus Bruyn the Elder’in “İki Altar-mihrap Kanadı” adlı yapıtlarını yeniden yorumlamıştır.

Bu dönemin ardından Willikens “Modern Mekanlar” serisine başlamıştır. 80’li yıllar ve sonrasının mekan yorumları ferah, realist nitelik gösteren mekansal geçişkenliklerini vurgulayan, metafizik estetiği yakaladığı aydınlık ve yumuşak işler olmuştur. 70’li yılların nörotik ve karamsar kurgulamaları geride kalmıştır. Sanatçı kendi yaşamında da Rönesans’ı yaşamış ve aydınlığa kavuşmuştur.

Willikens sanatı için “Yokluğun Tiyatrosu” demektedir ne kadar haklıdır, dünden bugüne eserlerindeki boş mekanları aslında boş değildir. Mekanları yaşamın, geçmişin ve geleceğin sahnesidir. Öte yandan bu iddialı görevi ne kadar sade bir anlatımla ve ne az şey kullanarak gerçekleştirmektedir. Sanatta görmemişliğin göstergesi fazla şey içermesi ise, aşırı tüketimin esiri olmuş 21nci yüzyılın tüketicisinin ihtiyacı olan da zaten, görsel olarak bu boş mekanlar olmalıdır.⁹ Az yerine göre yeterince çok olabileceği gibi, yaşam sahnesi ve bu boş mekanlar sonuçta izleyicinin varsayımlarından ibarettir.¹⁰ Sanatçı incelikli ve yalın anlatımıyla, kendi varsayımlarıyla, izleyicinin varsayımlarını her türlü gösterişten ve görmemişlikten uzak, zaman ve mekanın dışında bir ara yerde buluşturmaktadır.

⁹ “Sanatta görmemişliğin göstergesi fazla şey içermesidir.” Beyaz Küpün İçinde, Brian O’Doherty, SEL Yayıncılık, 2010 Sahife: 100.

¹⁰ “Beyaz duvar sonuçta bizim varsayımlarımızdan ibarettir.” Beyaz Küpün İçinde, Brian O’Doherty, SEL Yayıncılık, 2010 Sahife: 101.