

Yazılar:

GRA F İ K E R L E R M E S L E K K U R U L U Ş U
Yüzbaşı Kaya Aldoğan Sokak, No: 9 Zincirlikuyu 80300 İstanbul Tel: 275 34 01

Keith Haring Ölümsüzlük için Bir Arayış:

Keith Haring

Keith Haring, 1992

Çeviri: Mine Haydaroglu



Keith Haring

Keith Haring'in bir heykeltraş olarak resmîyet kazanışı 26 Ekim 1985'de, New York'taki Leo Castelli'nin Green Street Galerisi'nde çelikten, parlak cilalı, serbest duran bir seri figürünü sergilemesiyle başladı. Haring, Castelli'nin hayret dolu bakışları önünde, galerinin 5 metre uzunluğundaki yan duvarlarını bir gün içinde, karton karakterlerden oluşan bir freskoyla kapladı. Sanatçının amacı "vahşi bir oyun alanı atmosferi" yaratmaktır ve okul gruplarını sergiye davet etti.

"Çocukların heykellerin üzerine tırmanmalarını" da özellikle istedi. Haring'in sanatın komünel, hatta kabile türünden işlevine ait inancına çok uygun bu isteği, zamanından önce kavradığı bu yeni alan, bir anlamda onun heykel alanında ciddiye alınmamasının nedenlerinden. Castelli'de sergilenen heykellerinden üçü Dag Hammarskjöld Meydanı'na yerleştirildiğinde Keith Haring'in çok sevdiği ve kolaylıkla kullanabileceği bir medya olayı gerçekleşmiş oldu; ama umduğu takdiri almaktan çok uzak kaldı.

Yine de, sonraki 5 yıl içinde heykel repertuarını genişletti. Üç boyutlu formlarla deneyler yapmaya olan hevesini ve kendine güvenini ortaya çıkardı. Bu anlamda, onun heykel çıraklığı Castelli prömiyerinden çok önce, bulunmuş objelerle başlamıştı. Bunlarla mekânı hacim olarak düşünmeyi, sadece grafik eylem için düz bir alan olarak görmemeyi öğrenmişti. Kanvas ya da kağıt üzerindeki çalışmalarına tamamlayıcı olarak da bu tür objeleri sık sık kullanmıştı, Castelli'deki ilk fabrike heykeller sergisinin bağlamında duvar resimlerini kullanması gibi. İlk olarak Haring'in kendi galericisi Tony Shafrazi ona şunu önermişti: "Arazi üzerine imzanı at. Dışarı-

da, gerçek dünyada...". Shafrazi ilk serinin finansmanını da ayarladı ve kendisinin Mercer Sokak'taki galerisindeki sergiyle aynı anda Leo Castelli'nin de paralel bir gösterimi üstlenmesi için ikna etti. Bir sonraki yıl Haring, Hans Mayer ile bir Alman serisinin üretiminde birlikte çalışmayı kabul etti. Bu grubun ilk çalışması Haring'in Avrupa'da tanınması yolunda önemli bir temelti oldu. 1987'de Münster'deki "Heykel Projeleri" kapsamında sergilendi. Kasper König'in Klaus Bussmann ile birlikte küratörlüğünü yaptığı, Münster'deki ikinci açık-alan heykel sergisi önemliydi. Sergiyi gezen pekçok izleyici Münster'in o sırada Kassel'de sürmekte olan "documenta 8"i aşan bir profesyonellik ve uluslararasılık sağladığını hissettiler. Kendi ülkesinde çoğunlukla graffiti manyasının bir yan ürünü olarak görülen Haring'in Richard Serra, Sol LeWitt, Per Kirkeby ve Ulrich Rückriem gibileriyle aynı alanda yer alması sonuçsuz kalamazdı.

Münster'e katılan tüm sanatçılar gibi Haring'den de kendi seçtiği bir alanda bir çalışma sergilemesi istenmişti. "Red Dog for Landois" (Landois için Kırmızı Köpek) "King and Queen"inden (Kral ve Kraliçe), resmi ismi olan birkaç eserinden biridir. Ve bu Haring'in yerel tarihe kendi terimlerini uyarlamak istediğini bir dereceye kadar belirtir. Çalışmasının yer aldığı park alanında önceleri, içinde geniş bir hayvanat bahçesini de barındıran geniş bir kompleks yer almıştı. 1875'de Profesör Landois tarafından kurulan bu hayvanat bahçesi 1960'larda bir banka inşası için yıkılmıştı. "Kırmızı köpek, hayvanat bahçesinin ve Landois'

nin ruhudur; yeni binaya bir protesto havlamak için yeraltından çıkmışlardır... 'Landois için Kırmızı Köpek' hayalgücünün anıttır ve kör ilerleyişine karşı bir protestodur," diye açıklamıştı Haring. Bu, Haring'in Avrupa'daki heykel çalışmalarında da bir alt motif olarak toplumsal konulara duyduğu içgüdüsellik ortaya çıkarır. Yine de, tebeşirle çizdiği havlayan köpeklerinin başkaldırıci şekiller aldığı ortamdaki çok farklı bir yerdedi. Çelikten çalışmaya geçişi, metrolarda ilk ortaya çıkan ideogramlara, yeni anlamlar, onları sanat ortamına sokan resimlerinden daha bile fazla, yeni bir gerçeklik boyutu ekledi. Haring'in kendi sözleriyle: "Bir resim, bir dereceye kadar hala malzemenin bir illüzyonudur. Ama bu şeyi çeliği keserek yaptığınızda ve ayağa kaldırdığınızda, bu gerçek birşeydir, yani sizi öldürebilir bile. Eğer düşerse sizi öldürür. Bir resmin sahip olamadığı bir gücü vardır. Onu yakamazsınız. Belki bir nükleer patlamadan sonra bile ayakta kalabilir. Benim yaşamımdan çok daha uzun bir süre varlığını sürdürecektir; öyle bir süreklilik ve gerçek hissi var. Yani bir tür ölümsüzlük bu. Sanırım hepsi bir dereceye kadar böyle... Yaptığınız herşey bir tür ölümsüzlük arayışıdır."

Almanya'da yaptığı son heykeller -birkaçı ölümünden sonra tamamlandı- bu tür arayışlara kahramanlık ölçeği verdi: Bazılarının yüksekliği 7 metreyi bulur ve eski anıtlar ile dikili taşların güçlü varlığına sahiptirler; yine de zerafet ve dengenin şiirsel niteliğini kaybetmezler.

Bu temiz çizgi, Haring'in Alexander Calder, Jean Tinguely, Jean Dubuffet ve Claes Oldenburg'in hem çizim hem de heykel çalışmalarında takdir ettiği ve ona esin kaynağı olan bir nitelikti. Büyük boy Amerikan heykellerinin monte edildiği Lippincott'da çalışırken Claes Oldenburg ile tanıştı. Calder'in bazı çalışmaları da burada bazen tamir edilir; böylece Haring çocukluğunda hayran olduğu sanatçının başarılarını daha yakından inceleme fırsatı buldu. Hayran olduğu şey: "Herkesin etkilebileceği sade, temiz, şiirsel bir nitelik. Çocuklar da onu seviyorlar; çünkü çalışmalarının ruhu var, bu ruhtan ortaya çıkmışlar." Haring benzer yorumları Tinguely'nin garip bileşimleri ve Vito Acconci'nin çingene pembesine boyanmış, abartılı boyutta atletik donanımının bulunduğu oyun alanı için yaptığı planlar için de getirdi. (Haring de açık-alan heykelleri yapmaya başlamadan önce bir oyun alanı tasarlamıştı.) Haring, ilk çalışmalarından ikisinin geçici olarak yerleştirildiği Riverside Park'ı da insanların onlara nasıl tepki verdiğini, kendi

deyişle "nasıl kullandıklarını" görmek için sık sık ziyaret ederdi. Çocukların bulunmadığı ender zamanlarda da çimeni kontrol edip hareketlerini izlerdi. İncinmeleri önlemek için yapıtlarının kenarlarının törpülenmesi için ısrar etmişti. Sonuçta heykellerindeki formların çelikten ziyade tebeşir çizgilerine yaklaşması renklendirmeye de desteklenmişti. Haring "Boyanmışları zaman artık metale değil parlak oyuncaklara benziyorlar" diyordu. Bu tür sözleri onun "ölümsüzlük" üzerine konuşmalarının onun sadece anıtlar yerleştirmek peşinde olmadığını gösteriyor. Öyle olsaydı, azami görülebilirlik onun birincil kaygısı olurdu. "Bir çalışma açık alanda olacaksa hem o araziyle hem de oradaki insanlarla uyum sağlamalı" diyordu. Bu nedenle, Haring her ne kadar Richard Serra'nın "Tilted Arc"ının (Eğik Kemer) 1989'da kaldırılmasına karşı çıkmıştı da bu parçayı uyumsuz bulan Serra'nın "kültürsüz" karşıtlarına da sempati duyuyordu.

Çalışmalarının çok azının alana özgü olması dolayısıyla (her ne kadar "Landois için Kırmızı Köpek" gibi bazı çalışmaları alandan etkilenmiş olsa da) yarışma sonucu yaptırılan açık-alan heykellerinin karşılaştığı tartışmaların hiçbirini yaşamadı. Daha da önemlisi, Riverside Park'taki heykelleri, kalabalık 47. sokakta ve Leo Castelli'nin şık galerisinde de aynı derecede güzel durdular. Kırmızı Köpek de farklı boyutlarda ve yerlerde bulunmaktadır. Güney Almanya'da bir özel konutun bahçesindeki 2 metrelik Kırmızı Köpek'i, Münster'deki daha büyük prototipinden daha az etkileyici değildir (bu heykeli, zaman içinde finansmanını karşılayan kişi tarafından kaldırılabilir). Bu çok yetenekliliği, comix üslubunun sadeliği ve lolipop ortaklığıyla açıklamak yeterli olamaz. Gerçek şudur ki, Haring muhteşem meslek yaşamının ilk günlerinden beri üç boyutlu formlara ilgi duymuş ve yaşamının son yıllarında heykelde somut ve incelikli dışavurum geliştirmişti.

Keith Haring kendi stüdyosunda, 1983





isimsiz, 1985

Öte yandan, burada açığa vurulan duyarlılık, dekorasyon, mobilya ve vazolarında ürettiklerinden son derece farklıdır. Bu deneyler Haring'in heykel çıraklığı için bir başlangıç teşkil ettilerse, bunlar mevcut bir yüzey üzerine bir tür toplu çizimdir. Örneğin bir vazoda üzerindeki çizimi, grafik anlamından hiçbir şey kaybetmeden, kolaylıkla bir freskoda düzleştirilebilir. Bu zengin yüzeylerin, "ilkel" denilen insanların günlük yaşamlarını güzelleştirmek için gündelik aletleri, silahları ve ritüel objeleri üzerinde çizimle, kazıyarak ya da boyayla yaptıkları motiflerle çok ortak yanı vardır. Ama kökenleri Amerikan folk sanatında da yatar. Bu folklor Pennsylvania taşrasında çok zengin, farklı bir üslup olarak gelişmiştir. Pennsylvania doğumlu Haring de bu objelere, en fazla da, bunların tasarımlarının güçlü yapısıyla birleşmiş spon-tane, çocuksu tazeliklerine hayranlık duyuyordu. New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki Michael Rockefeller Primitif Sanat Koleksiyonu onun en sevdiği ve sık sık seyrettiği bir koleksiyondur. Picasso, Braque ve Brancusi'nin öncülüğünü yaptığı Primitif gele-nekte Haring'in önemli konumu zamanla daha iyi anlaşılacaktır. 1983'te yaptığı "Totem" ve 1987'de yaptığı metal masklarda kendinden önce gelen sanatçılara doğrudan atıfta bulunmuş olsa da... Bulunmuş objelerle de, örneğin 1983'de boyadığı beşikte, onun günlük objeleri güzelleştirme ve onlara kendi kodlu üslubunu verme güdüsü görülür. Bu çalışmaları daha sonra yaptığı açık-alan heykellerinden biçimde çok farklıdır, ama nitelikte hiç daha az değerli değildir. Bazı abartılı boyadığı figürler, örneğin Milo'nun Venüs'ü, Michelangelo'nun David'i, hatta Özgürlük Heykeli bile, baştan önemli vurguyu veren rahatsız şakalar olsa da. Bu sözler 1980'de dekore etmeye başladığı vazolar için söylenemez. Sade, klasik ve nötr formlarıyla bunlar, Şaman'ın albenisine kendilerini bıraktılar. Bunlar heykel çalışmaları değildi, ama günümüzde ressam için alışılmadık bir yüzeydi. (Haring'in Metropolitan Müzesi'nin Rockefeller Kanadı'nı gezmeden önce mutlaka Grek vazola-

rı bölümünü gezmesi şaşırtıcı değildir.) Yine de, bulunmuş objelerin, en çok da kendi evindeki objelerin üzerinde yaptığı çalışmalar, onun zamanla mekan içinde formlar için geliştirdiği duyarlılığını yansıttığı heykelleri için ön çalışmalardır. Bu ilgi alanı, daha sonra yaptığı tablolar, ve en dramatik olarak da William Burroughs'la birlikte yaptığı "Apocalypse" ve "Vadi" litografyalarındaki görsel derinliği de açıklayabilir. Başlarda, Haring'in çizimleri eğilen, dönen, takla atan figürleriyle grafik olarak derinlik, hacim ve hareket duygusu veriyordu. Comix çizimleri -örneğin koşan bir figürün ayağının altındaki kısa çizgiler- bu hareket hissini bazen vurguluyordu; ama esas dinamizm figürün dış hatlarının çizimindedir. Gerçekten de, zamanla Haring'in heykeltraşlığının gücü ironik olarak onun yanıtlı biçimde "indirgeyici" grafik üslubundan ortaya çıkacaktı, ama potansiyelini gerçekleştirmek için ona ilk popülaritesini sağlayan yüzey silüetlerinden ileri gitmesi gerekecekti. Son yaptığı heykeller onun gelişimini gösteren önemli bir ipucu sunar. Haring'in öğrencilik zamanındaki soyut ideoloji onun estetiğini beslemeye devam etmiş ve sadece ilüstratif olmanın ilerisine götürmüştür. Figüre yeni, hacimsel bir yaklaşım geliştirirken eski tekniklerinden vazgeçmemiş, onları zenginleştirmiştir. Mevcut yüzeyler üzerinde uyguladığı "totemsel" üslubu da grafik eylem için bir alan seçerek, çalışmalarında sürdürmüştür - bu yüzey ister Berlin Duvarı, ister Grace Jones'un vücudu, ister Sean Lennon'ın en sevdiği gitar ya da 1987'de yaptığı yapay Afrika maskaları olsun... Bunlarda, dekorasyon süslü, soyut motifler olarak form kazanırlar. Habrike heykellerinde, gözle görülür insan ve hayvan formlarını kullanmıştır, ama bunlar figüratif değildirler ya da iç yaşamları vardır. Stresle ve dinlenmeyle ilgilidirler, nesne ve boşlukla, dengeyle, dondurulmuş hareketle, dikey karşıtı yatay vuruşla... Böylece resmi düzeyde Haring, Calder'in diline daha yakındır; "mobil" bir aneyle çocuğunun heykelini yapacak kadar... Haring'in ünlü ideogramlarını üç boyutlu formlara çevirmesi bir dolu high-tech donanım gerektirdi; bu da onun performans alanını genişletti. Bu süreç Lippincott gibi bir dökümhanenin kompleks mekanizmalarının harekete geçirilmesiyle başlıyor, nakliye ve enstallasyonla sürüyordu. Ton Shafrazi "Çizimleri anıtlara dönüştürmenin komedi ve merhamet uyandıran durumudur" diye gözlemlemişti. Bazen bu transformasyon sanatçının hissiyatına çok uygun bir yaratıcı oyun süreci olarak, makasla kartondan modelleri kesme-

siyle, özgürce "heykelleştirmesiyle" başlıyordu. Diğer zamanlarda, çizimlerden çıkarak plastik ya da ahşap maketler oluşturuluyordu. Haring, Lippincott'ta arada bir konstrüksiyon sürecine doğrudan karışır; çeliğin üzerine form çizer ya da öğelerin yerlerini değiştirirdi. Bu doğrudan müdahale tüm çalışmalarının bir özelliğiydi. Kendi tuvalini hep kendi gererdi ve atölyesinde yapılan işlerin çoğunda çok seyrek yardım alırdı. "Ellerimin işin üstünde olması benim için çok önemlidir" diyordu. "Belli bir başı ve belli bir sonuyla ritüel bir sürecin parçasıdır". Lippincott'da çalışanlar bu yeni gelenin yeni teknikleri çabuk öğrenmesi ve "kendi atölyesinin bir uzantısı" olarak gördüğü dökümhanedeki rahatlığı karşısında hayrete düşmüşlerdi. Heykelleri büyüdükçe, "ellerini üzerinde bulundurduğu süreç" ister istemez biraz bulandırıldı. Ölçüleri çok belli olan bir modeli bile 7 metre yüksekliğindeki bir parçaya dönüştürmek, çok dikkatli ve kesin statik, ağırlık ve gerilim gücünün ölçülmesini gerektirir. Rüzgara ve donmaya dayanıklılığı da ölçülmelidir. Hepsisi Almanya'da yapılan en büyük heykelleri için bu süreç en karmaşık olanıydı; çünkü çoğu Haring'in yokluğunda yapılmıştı. Çizimlerini bilgisayar aracılığıyla büyütme uğraşı da çok az yardımcı oldu, çünkü eğimli çizimleri testere dişi şekilli kontürlere dönüştü. Daha sonraları, endüstriyel fotokopi makineleriyle heykellerin her parçası için birebir çizimler üretildi. Planlama ve üretim Haring'in diline çok yakın bir dile sahip, Düsseldorf'lu sanatçı Klaus Richter tarafından denetlendi. Fabrikasyon sürecinde ikisi çok yakın iletişimdeydiler ve Haring çalışmaları izlemek ve değişiklik emretmek için sık sık ziyarete geliyordu. Diz boyu bir modelde doğru gözüken bir kıvrım, insan boyunu geçtiğinde çok bariz bir şekilde kötü görünebilir. Arada mesafe olduğu için bu prosedür dezavantajlar yarattı, ama aynı zamanda sistematik düşünmeyi ve sorunlar ortaya çıkmadan onları tahmin etmesine teşvik etti. Sonuçta elde edilenler, yaratıcı

Güney Afrika, 1985



enerjinin bulandırılmasından ziyade bir konsantrasyonu sergilediler, son eserlerinin dışavurduğu kendine güven ve teknik üstünlüğünde görüldüğü gibi... İlk büyük-ölçekli çalışmaları grafik dilinin varyasyonları olarak görülüyorlarsa -çizgi çizimlerin büyük boy kesilmişleri- bunlar otonom yaratımlardır. "King and Queen"deki iç içe geçmiş iki figür çalışmasında Haring, renk kullanmamayı yeğledi ve Cor-Ten çelik kullandı; buradaki pas rengi arkaik bir "aura" getiriyordu. Ayrıca, figüratif atıflamalarına karşın, "King and Queen", Haring'in Calder'ın çalışmaları için söylediklerini anımsatır: "Akıcı bir şiir". Haring "Yaptıklarımın çoğu şans eseridir" diyordu. "Figür yaratmıyorum, ortak bir imaj bankasının kapısını tıklıyorum". Ancak şans, Louis Pasteur'un söylediği ve Haring'in de sık sık tekrarlamaktan hoşlandığı gibi, her zaman hazır bir zihni tercih eder. Bu anlamda Haring'in tüm meslek yaşamı, çocukluğunda yaptığı çizgi romanlardan soyut resimlerine, metroda yaptığı resimlere, boyadığı bulunmuş objelere, totemlere ve maskalara kadar, bu üç boyutlu karşılaşmalara doğru akıtılıyor gibiydi. Açık arazi ve kent bağlamında incelendiğinde bu çalışmalar, Haring'in bir zamanlar Manhattan'ın sokaklarına yapıştırdığı değiştirilmiş ilanlar ve uydurma başlıklarla diyalogu sürdürüyorlardı. Ancak heykellerde görülen neşeli hava yanıltıcı olabilir. Bunlar karmaşıklıkla giderek artan konulara hitap ediyorlar ve pek çoğu, geleneksel oyun-alanı mobilyası olmayan şiddet, erotizm, ve acı gibi temalara gönderme yapıyorlar. Kendi ölümcül hastalığını öğrenmeden önce bile, Haring'in vizyonu bu denli neşeli ve bu denli sade değildi. Çalışmalarının amacı olan "sade ritüelistik, ikonik tecrübe", asla korku, şiddet ve ölüm bilincini dışta bırakmamıştı - bunlar primitif sanatta da sık sık yansıtılır ve böylece azat edilir. Haring "çağdaş sanatçının insanlığı kutlamaya devam etme sorumluluğunu taşıdığını" söylerdi ama bu kutlama kaygısız bir festivali ima etmez. Bu, aynı zamanda Aşayi Rabbani ayinlerinde olduğu gibi ciddi ve kendine dönük bir olaydır. Haring'in çalışmalarında en başından beri varolan bu ikilik, bizim onun en sade ideogramlarına bile, bir tür şok içinde, tekrar bakmamızın nedenidir. Onların vurduğu bu evrensel görünen tını, en tutarlı ifadesini de sanatçının bir heykeltraş olarak yaptıklarında bulmuştur. ●



Kendi portresi, 1985. Canvas üzerine Acrylic boya (48x48) özel koleksiyon

Yaratıcı Süreç ve Sanatçının Rolü Üzerine

David Galloway

Keith Haring, 1992

Çeviri: Mine Haydaroglu

New York şehrinde metroları boyarken sık sık bir seyirci yanımda, işimi bitirene kadar beni izleyen biri olur ve ben tam giderken arkamdan, "iyi ama ne demek bu?" diye seslenir. Benim cevabım da çoğu kez "Bu sizin işiniz, ben sadece resimleri yapıyorum" olur. Flash Art için bir yazı yazmam istendiğinde de benzer bir durumda buldum kendimi. Sanatçının kendisinin çalışmaları konusunda konuşacak en iyi kişi olmadığı inancını hâlâ taşıyorum. Benim açımdan, benim tavrımın ve çalışmalarım konusunda kendi düşüncelerimin sürekli bir değişim içinde olduğunu biliyorum. Hep başkalarından ve başka kaynaklardan yaptığım işlerin neler hakkında olduğunu öğreniyorum. Faal olarak çalışan bir sanatçı çoğu kez (ve inşallah) işiyle o kadar haşır neşirdir ki işinin dışına çıkıp, ona belli bir açıdan bakma şansı yoktur. Gerçek sanatçı onun içinden geçen şeyler için sadece bir araçtır. Bazen enformasyonun kaynağı dışavurulabilir, bazen etkileri tesbit edilebilir, fakat sanatçının asıl gereken konumu bütünüyle işine bağlılığı ve işine kendini tümüyle bırakmasıdır, bu da tanımlama değil, kendine güven gerektirir sadece. Açıklama izleyiciye kalır (ve de görece olarak, eleştirmenlere). Oysa, geçen iki yıl içinde düzinelerce söyleşi yapıldı benle, ve ben de sık sık yaptıklarım hakkında konuşur oldum. Yine de, en çok kazandığım para ve başarıyı bir fenomen olarak görme takıntısı dışında, çalışmalarımı inceleyen gerçek eleştirel araştırmalara çok az rastladım. Bu nedenle de hiç kimsenin sözünü etmediği, oysa çalışmalarımın merkezinde (bence) yatanlar hakkında birkaç noktaya değinmeye karar verdim.

Benim en çok ilgimi çeken şeylerden biri durumlardaki şans

faktörüdür- şeyleri oluşumunda serbest bırakmak. Benim çizimlerim asla önceden planlanmış değildir. Bir çizimim için asla eskiz yapmam, büyük duvar resimlerim için bile. İlk yaptığım resimler hep soyuttu ve imajlara gönderme yapıyorlardı, fakat hiçbir spesifik imaj içermiyorlardı. Bunlar otomatik yazım ya da hareketlerin soyutlanması gibidir. Bu benim Cobra grubuna (özellikle de Pierre Alechinsky) ve Doğu kaligrafisine olan birincil ilgimdir. Hiç kontrolü olmayan tümel bir kontrol. Resimde gördüğüm sanatsal vizyonun edebiyattaki en yakın örneği William Burroughs ve Brian Gysin'dir (The Third Mind - Üçüncü Zihin'in yazarı). Sanatçı dünyanın içinden aktığı bir damar olur. Biz bu sanat ruhunun izlerini, boyayla ortaya çıkarılan fiziksel sonuçlarında görürüz.

Bu "şans" durumlarına açıklık sanatçının belli bir performans düzeyini tutturmasını gerektirir. Sanatçı bir damar olduğu kadar bir gösteri sanatçısıdır da. Benim için en ilginç bir durum artık geriye dönüşü olmayan bir durumdur. Halk önünde çizdiğim zamanlar sık sık kendimi durumlar içinde bulurum. Yaptığım işaretler ne olursa olsunlar hemen kaydedilirler ve hemen izlenirler. Hiçbir "hata" yoktur, çünkü hiçbir şey silinemez. Metro trenlerinin içindeki graffiti "etiketler"ine ve Japon ustaların fırça resimlerine benzer şekilde, imaj doğrudan zihinden ele geçer. İfade sadece o anda gerçekleşir. Sanatçının performansı üstündür.

Çalışmaya bu tür bir yaklaşım sadece rasyonel düşünce ve paraya bağlı faaliyetlerin giderek daha baskın olduğu dünyada özellikle geçerli görünür. Teknolojinin gelişmesi ritüele dönüşü gerektirdi. Bilgisayarlar ve yazılım aletleri sadece numaraların ve rasyonelitenin dünyasında işlerler. İnsan yaşıntısı temelde irrasyoneldir.

1978'de New York'a geldim ve Görsel Sanatlar Okulu'na başladım. New York'taki ilk günlerimde bir günlük tutuyordum, geçenlerde bu günlüğü tekrar okuduğumda beni çok şaşırtan birkaç notumla karşılaştım. Bunlar çağdaş sanatçının rolü üzerine hissettiğim bir çatışma üzerineydi. Minimal ve kavramsal sanatla sanatçının rolünün, giderek, çok hesaplanmış, gerçeği ispatlanabilir, bilgisayar hakimiyeti altında, plastik "gerçeğin" kabul edilmesinde öncülük etmeye dönüştüğünü düşünmüşüm. Bir insanla bir bilgisayarın karşılaştırması yapıldığında (yeterlilik açısından) mikrochip'in yapabildikleriyle insanın bastırıldığı ve hatta insanın yerini aldığı ispatlanıyordu. İnsan düzeyinin ötesinde bir evrimin olasılığı korkutucu bir gerçektir. Sadece enformasyon ve kavramlardan oluşan bir sanat yapan sanatçılar, firmalar

ve müzeler tarafından destekleniyordu. İnsan gereksinimlerine yönelik olmak yerine sadece kâr amacı güden firmaların ideolojileriyle aynı çizgide görünüyorduk. Bu biraz abartılmış olsa da, bence çağdaş sanatçının insanlığı kutlamak ve kültürümüzün insandışı kılınmasına karşı çıkmayı sürdürmek için insanlığa karşı bir sorumluluğu vardır. Bu teknolojinin sanatçı tarafından kullanılmaması anlamına gelmez, ama insanlığın hizmetinde olmalıdır, tersine değil. Bence şimdi çalışan her sanatçı geçmiş yüzyılın teknolojik gelişmelerinden faydalanmalı ve bunları yaratıcı bir şekilde kullanmalıdır. Andy Warhol bir makine olmak istediğini söyledi, ama ne tür bir makine?

1984'de yaşayan bir sanatçının rolü 50, hatta 20 yıl öncesinden farklı olmalıdır. Sanki fotoğraf makinası icat olunmamış, Andy Warhol hiç olmamış, sanki uçaklar ve bilgisayarlar ve videolar hiç duyulmamış şeylermiş gibi düşünen ve çalışan sanatçıların sayısı beni hâlâ hayrete düşürüyor.

Uluslararası bir kültürün içine savrulan ve dünyanın her ülkesinde sergi açması beklenen bir sanatçının sorumluluklarını düşünün biraz. Geriye dönmek olanaksızdır. Dünyayla iletişim kurmak isteyen bir sanatçının rahatça fotoğrafı çekilebilmeli, kendisiyle söyleşi yapılabilmeli ve videoya çekilebilmelidir. Reprodüksiyon sanatı kullanılmalıdır. Bir yerden fazla yerde bulunmak fiziksel olarak olanaklıdır (en azından şimdilik). Sanatçının yarattığı imajlar kadar kendi imajı da vardır. Tüm bu permütasyonlardan geçtikten sonra da sanatçının içinde yaşadığı dünyaya ve aynı zamanda kendi içinde yaşadığı hayal dünyasına ait vizyonunu koruyabilmesi gerekir.

Ritüel ile teknolojinin arasındaki ince denge çalışmalarımın her yanına uygulanmaktadır. İster kum üzerinde bir sopayla çizeyim, isterse hareketli bilgisayar grafiğini kullanayım, aynı konsantrasyonu korurum. Bir metro treninde yaptığım bir resim ile binlerce dolara satılacak bir resmi yapmam arasında benim açımdan hiçbir fark yoktur. Bağlam ve araç açılarından belirgin farklar vardır aralarında, ama amacım aynıdır. Sanat "pazarı"nın yapısı ben içine girmeden çok önce yerleşmişti. Bu benim çağdaş sanatçının rolü açısından en hoşuma gitmeyen yanıdır, ancak gözardı etmek de olanaklıdır. Galerilerin ve ticari projelerin kullanımı, benim tanınmayan bir sanatçı olarak hiç bir zaman erişmeyeceğim milyonlarca insana erişmemi sağladı. Sonuçta, sanat yapmanın, iletişim kurmak ve kültüre katkıda bulunmak olduğunu düşündüm.

Sanat, onu gören insanların hayalleri aracılığıyla yaşar. Bu bağlantı

olmadan sanat olmaz. Ben kendime 20. yüzyıl için bir imaj-yapıcısı rolünü kabul ettim ve bu konumun getirdiği sorumlulukları ve anlamları her gün anlamaya çalışıyorum. Sanatın sadece birkaç kişinin takdirine açık, elitist bir faaliyet olmadığı, herkes için olduğu benim için giderek netleşmiştir. Ve ben çalışmalarımı bu sonuca doğru sürdüreceğim. (İlk olarak Flash Art, Mart 1984, s. 20-24'de yayımlandı.)



Kendi portresi, 1984. Canvas üzerine Acrylic boya

Keith Haring ile Yapılan Söyleşilerden Alıntılar

ÇİZİM VE RESİM YAPMA ÜZERİNE

Benim çizimlerimin, yaşamı taklit etmeye çalışan ya da yaşamdakine benzer görünmeye çalışan, klasik, Post-Rönesans üsluplu çizimlerle hemen hemen hiç ilgisi yoktur. Benim çizimlerim yaşamı taklit etmezler; yaşam yaratmaya, yeni yaşam keşfetmeye çalışırlar. Bu genellikle primitif olarak tanımlanan düşüncedir. Çizimlerimin Aztek, Eski Mısır ya da Aborijin ve benzeri kültürlerin çizimlerine benzermesinin nedeni de budur; bu nedenle onlarla çok ortak yanı vardır. Çizime yaklaşım tarzı aynıdır. İmajlar yaratmak. Yaşamı tasvir ediyorsunuz, ama yaşama benzer olmasına da çalışmıyorsunuz. Renkleri ve çizgileri yaşama benzerler diye kullanmıyorum. Ayrıca, çizgi roman ve comix'le dolu bir dönemde büyümenden dolayı çok daha Pop sanırım. Ve, aynı zamanda, Pop Art'la birlikte büyümenden dolayı da böyle.

(Cliff Flyman, Interview with Keith Haring, Eylül 26, 1980) Çoğu zaman resim yaparken ilk önce yapacağım figürün etrafında sınır çiziyorum. Yani önce sınırları belirliyor, sonra içeri giriyorum. İki comix türü yüz yapıyordum, parçalar olarak; biri Mickey Fare'den, 1950 ve 60'ların jenerik ağzını, ama bu resmi bir comix olarak yapmamla ilgiliydi. Resmimin tamamı bir comix'in comix'ini, bir resmin comix'ini yapmaktı.



Macho Camacho'nun portresi, 1985

("Interview: Keith Haring Talks with Paul Cummings," Drawing Mayıs/Haziran 1980, s. 11)

Resim yaparken yaşadığım (en iyi durumunda) gerçeği aşan bir tecrübedir. Bu olduğu zaman, tamamiyle başka bir yere gidersiniz; tamamiyle evrensel olan, toplu bilince ait şeylere dokunursunuz, egonuzun ve kendi varlığınızın ötesinde şeylere... Yaptığının esası budur. Bu nedenle insanların bana "sattığımı" söylemeleri bana yapılan en büyük hakarettir. Tüm yaşamımı bunu yapmamaya adanmış; şeylerin insanların neden başlarına geldiğini, olan şeylerin anlamlarını anlamaya çalışmakla geçti bütün hayatım. Dünyaya kişiliğinizi kaybetmeden nasıl katkıda bulunursunuz? Sürekli bir uğraştır bu. Büyümenin bir parçası kendinize yeterince boş olmayı öğretmektir ki şeyler içinizden olduğu gibi geçebilsin, bir sanat yapıtının ne olması ya da bir sanatçının neler yapması gerektiği konularında önyargılardan etkilenmeden. Yaptıklarımı satın almayı bekleyen çok insan olduğu için, insanların beklemediği ya da onların isteyecekleri şeyleri yapmak isteseydim, bunu kolaylıkla yapabilirdim. Bunun sizi etkilemesine izin verdiğiniz anda herşeyi kaybedersiniz. Biraz ün kazandığınızda bu ünü sizin değil kendilerinin hakettiğini sanan insanlar yabancılaştırırsınız. Böylece satmış olursunuz. Ben hiç satmadım.

(David Sheff: "Keith Haring: An Intimate Conversation", Rolling Stone, Ağustos 10, 1989. s. 64.)

SANAT VE KAMU ÜZERİNE

Ben televizyonla ya da medyayla yarışmaya çalışmıyorum; onları kullanmaya çalışıyorum. İnsanlar pek çok enformasyonu alma gücüne sahipler. İnsan beyni sürekli büyüyor ve genişliyor. O kadar dolup da şeylerin anlamını kaybettiğini bilmiyorum. Eğer çok fazla dolmuşsa, şeyler kendileri için doğru olan yerleri bulurlar. Marjinal önemi olan şeyler bir kenara atılır, ama bazı şeyler daha önem kazanır. İnsanlar beyinlerine giren şeyleri süzgeçten geçirir ve bunları ne yapacaklarına bağlı olarak "redakte" ederler. Yani, bir imaj, onu alan kişinin ona verdiği

önemle bağlıdır.

(Daniel Denger: "Art and Life: An Interview with Keith Haring," Columbia Art Review (Bahar 1988), s. 52.)

Belki sanatçının halkın sanatçısı olduğu, halk için iletişim sağlayan kişi olduğu ve genel nüfus ile kültürün bir parçası olduğu düşüncesi oldukça romantik bir düşüncedir. Pekçok sanatçı böyle olmak için çalıştı ve pekaz insan bunu başardı. Metro resimlerim bana giderek sanatın koruyucuları olacak çok sayıda insanla iletişim kuran ve onları etkileyen bir sanat anlayışına gözlerimi açtı gerçekten. Sanat burjuvazinin sembolüydü ve insanlar bunu satın alabilirlerdi ve "anlayabilir"lerdi. Zaman içinde neredeyse abartılı bir entelektüelliştirme sürecinden geçirildiyse de sanat, genel nüfusu yüksek sınıftan ayıran ve birçok bakımdan nüfusun geri kalanına karşı bir araç olarak kullanılmıştı. İnsanlar sanatı anlamadıkları zaman sevmiyor, ve bir parçası olabileceklerine inanmıyorlardı. Bence bu sınırlar Madison Avenue, reklamcılık, televizyon, ve Andy Warhol'la birlikte kırılmaya başladı, ama yine de daha katedilecek yol çok uzun. 80'lerin başında, sanat için daha geniş nüfusları tanıma ve onlara ulaşılır kılma konusuna eğilen tek sanatçı ben değildim; Colab (Collaborative Artists) aracılığıyla çalışan Jenny Holzer ve John Ahearn, Fashion Moda, ve graffiti sanatçıları da vardı.

İçinde çalıştığınız bağlam sizi her zaman etkileyecektir. Metro çizimlerim, çizim oldukları kadar performanslar da. Ben orada halk içinde çizmeyi öğrendim. İnsanların önünde çizersiniz. Benim için bu tamamiyle felsefi ve sosyolojik bir deneyimdi. Gündüzleri çiziyordum, böylece beni seyredenler oluyordu hep. Sürekli bir çatışma vardı, ister yaptıklarına bakmak isteyenlerle olsun, ister bana orada çizmemin doğru olmadığını söylemek isteyenlerle olsun. İnsanların benimle ve çizdiklerimle ilişkilerini ve tepkilerini izleyerek ve buna bir fenomen olarak bakarak öğreniyordum. İnsanlardan bu inanılmaz "feedback"ı almam, her yaştan, her türden insanın, küçük çocuklardan sanat tarihçilerine kadar, bana söyledikleri, sordukları ve izlenimlerinin katkısı, benim bu kadar uzun süre çalışmamın başlıca nedenlerinden biridir. New York'un metrosu türlü türlü insanlarla dolu. Çizimlerimi Maya kazılarına benzeten birisiyle Mayalarla konuştum. Sarhoş evsizlerle konuştum. Okul çocuklarıyla konuştum. İçinde bulunduğum durumdan dolayı, malzemeler bile (bu yumuşak siyah kâğıt üzerine tebeşirle çizdiğim bu ince malzemeler bile) daha önce üzerinde çizdiğim hiçbir şeye benzemiyor-

du. Sürekli bir çizgiydi, durmam ya da birşeye batırmam gerekmiyordu. Sonsuz bir çizgiydi, grafik olarak gerçekten çok kuvvetli bir çizgiydi ve zamanla sınırlıydım. Yaptıklarımı mümkün olduğunca çabuk yapmalıydım. Silemiyordum. Böylece sanki hiç hata yapmıyordum. Yakalanmamak için dikkatli olmalıydım. Ve dondurucu soğukluktaki yerlerde, ya da bir çiş ya da kusmuk gölü üzerinde durarak, çizmek için böyle garip pozisyonlarda bulunmak, tüm bu faktörler, ilginç kılıyordu yaptığımı.

(Jason Rubell: "Keith Haring: The Last Interview", Arts Magazine, Eylül 1990, s. 55,59.)

AIDS VE SON ÇALIŞMA DEVRESİ ÜZERİNE

Bugün büyüyen binlerce çocuk AIDS'in varolduğunu bilme avantajına sahipler. Daha önce, hiç aklınıza gelemeyecek birşeydi bu. Aşk ya da kan ya da spermin ölüm taşıyıcılarıyla ilintili olabileceğini düşünemezsiniz. Kan ve sperm yaşamla ilgili olması gereken şeyler. Hayatta olmak için çok garip bir zaman. Özellikle bir sanatçı olarak insanların çabucak öldüğünü görmek, başka iyi sanatçıların ve tasarımcıların, pek çok yaratıcı insanın öldüğünü görmek... Bundan çıkan tek iyi şey zamana karşı bu yoğunluğu oluşturmaları oldu. İnsanların neden burada ve neden hayatta olduklarını yeniden düşünmeye zorladı, ve her saniyenin değerini bilmelerini sağladı. Benim üretimim, benim çalışma zamanım tamamiyle önemli şimdi. Bir yıl ara vermeyi ya da 3 ay tatil yapmayı düşünemem ben. Her gün çok değerli. Bir yere kadar, ben hep böyle düşünmüşümdür, çünkü büyürken de bir gelecek ya da öyle birşey hiç planlamamıştım kendim için. Yapabildiğinizi şimdi yaparsınız, çünkü nükleer patlama ya da savaş korkusuyla büyüyünce, ve hep uçaklarla uçup sürekli araba kullanıyor olunca, gelecek konusunda böyle bir inançsızlık doğabiliyor içinizde. Ben küçüklüğümde beri hep böyle düşünmüşümdür, gerçekten. 12 ya da 13 yaşındayken de hiç plan yapmak istemediğimi hatırlıyorum. Yapmak istediğim herşeyi şimdi yapmak istiyorum, bekleyemem. Annemler bana "Para biriktir, böylece bir ailen ve iki arabalık bir garajın olabilir; ticari sanat okulunu bırakma, şunu yap, bunu yap", dediler. Bense bunun böyle olmadığını hep bildim.

(Daniel renger: "Art and Life: An Interview with Keith Haring," Columbia Art Review, Bahar 1988, s. 50.)

Keşke uyumak zorunda olmasaydım. Ama öte yandan, herşey çok eğlenceli. Hepsini oyunun bir parçası. [Sessizleşir ve sonra yukarı ba-

kar]. Kafamda son birşey var. Hepsini özetlemek düşüncesiyle. New York'taki son gösterimi yapabileceğim en iyi resim olmak zorunda gibiydi. Herkese resim hakkında öğrendiğim herşeyi gösterebileceğim. Şimdi üzerinde çalıştığım projelerin hepsiyle ilgili (has-tanedeki bir duvar ya da yeni resimler) şu var, herşeyi bunlarda biraraya getirme, özetleme duygusu... Şimdi yaptığım herşey hepsinin üzerine bir- bir taç koyma şansı. Şimdi yaptığım çalışmalara farklı bir yoğunluk getiriyor; hasta olmanın getirdiği iyi şeylerden biri.

Eğer bir hikâye yazıyorsanız, bir şekilde bol bol konuşur, konuşabilirsiniz ve her yöne gidebilirsiniz, ama hikâyenin sonuna yaklaştığınızda herşeyi tek bir yöne doğru göstermeye başlamalısınız. Bu benim şimdi içinde bulunduğum durum, nerede duracağımı bilmemek ama şimdi yapmanın ne kadar önemli olduğunu bilmek. Herşey çok daha fazla ifade gücüne sahip oluyor. Bir anlamda gerçekten özgür kılıcı.

(David Sheff: "Keith Haring: Özel Bir Konuşma", Rolling Stone, Ağustos 10, 1989, s.102.)



Kendi portresi, 1985. Canvas üzerine Acrylic boya (48x48) özel koleksiyon

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Yurdaer Altıntaş
Sorumlu Yayın Yönetmeni
Bülent Erkmen

Uygulama: Aylin Başar
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.
Dizgi: Osman Tülü TIPOGRAF
Basıldığı yer: OFSET YAPIMEVİ