



## otto piene ile söyleşi hans ulrich obrist\*

2011

**Hans Ulrich Obrist** *En baştan başlamak istiyorum. Sanata nasıl başladınız, sanat içinize nasıl girdi?*

**Otto Piene** Sanırım annem ve büyükan-nem resim yapmaya teşvik etti beni, ilk tuvalimi de büyükanem hazırladı. On yaşlarındaydım. II. Dünya Savaşı'nda her şey kıttı, fakat dayılarımdan biri mimardı ve Breslau teknik yüksek okulunda ders veriyordu. Bana bir yağlıboya takımını getirdi; bu sayede tuval üzerine ilk yağlıboya resmimi yapabildim.

**HUO** *O yıllarda kahramanlarınız kimdi?*

**OP** On üç on dört yaşlarındayken Lovis Corinth'ten hoşlanırdım. Anne-babamın kitaphı vardı. Portre ressamı Leo von König hakkında bir kitap okudum. Sonra, annemin kitaphında, Paula Becker-Moder-sohn ve Alman ekspresyonistleri hakkında kitaplar keşfettim. Savaş sona erene kadar hiçbir ressamla karşılaşmadım. On altı yaşlarındayken, Münih'e giderek portföyümü o yıllarda Münih'in sanat yaşamında önemli bir yeri olan Adolf Hartmann'a gösterdim. O da beni Münih'te Blocherer Schule adlı bir sanat okulunun sahibi ve yöneticisi olan sanatçı bir çifte yönlendirdi. Eğitimimin ilk iki yarıyılı 1948'de, bu özel sanat okulunda geçirdim.

**HUO** *Bütün eserleriniz arasında, kendi üslubunuzu bulduğunuzu hissettiğiniz bir numaralı eseriniz hangisi?*

**OP** Şablon resimlerde, 1956-1957 yıllarında Düsseldorf'ta. Sadece çizim ve yağlıboya resim değil, metal işler ve biraz da mine işleri yaptım. Metal panellerde

delikler açıp içinden ışık geçirdim. Bu, karton şablon yapma ilhamı verdi. Bu şablonları kullanarak tuvallere yağlıboya püskürttüm. *Raster* resimler böyle ortaya çıktı. Karton şablonlardan ışık geçirdim, bu da ışık çizimlerinin ve ışık balelerinin başlangıcını oluşturdu. 1957 yazında böyle kırk pano yaptım ve içlerinden duman geçirdim, bu duman çizimlerin başlangıcı oldu, bunun bir adım ötesi de ateş kullanmaktı. Oldukça mantıklı bir aşamalar silsilesi.

**HUO** *Bilime duyduğunuz ilgi ne zaman başladı?*

**OP** Babam fizikçi ve lise müdürüydü; ilginç bulacağımı düşündüğü neon ve argon ışıkları gibi şeylerle oynardı. Sonra başka şeyler de oldu, savaş ve savaşın beraberrinde getirdikleri dahil. Yaşam ve ölüm; gökyüzündeki harikalar, onlara uzaktan bakma fırsatı; insanın yanı başında yanan şeyler ... eğer geri adım atmaya ya da ne kadar çok gürültü yaptıklarını ya da ne kadar tehlikeli ve tehditkâr olduklarını 'görmek' için sırtüstü yatmaya cesaretiniz varsa, estetik bir yanı da olan şeyler.

**HUO** *Uecker bana, 1956'da geliştirdiği çivilerin, annesi ve kızkardeşleri için, savaş karşısında bir koruma yaratma çabasının sonucu olduğunu anlatmıştı. Sizin eserlerinizin bu savaş deneyimiyle ilişkisini merak ediyorum.*

**OP** Işığın büyümesine kapılmam muhtemelen savaşın bir sonucu. Savaşta, yasalara göre karartma yapılıyordu. 1945'te savaş

\* Küratör, sanat eleştirmeni ve tarihçisi.

sona erdiğinde, insanların ışıkları açmasına izin verildi, pencerelerden ışık görünüyordu artık. Bir tür varoluşsal değişim ve gerçekten önemli bir deneyimdi. Savaş sırasında ışıl ışıl güzel gökyüzü en tehlikeli gökyüzüydü, çünkü hava saldırısı demektir. Güvenlik önlemi karanlıkta saklanmaktı. Gece pek bir şey görünmezdi, fark edilmek daha zordu. Işık ve karanlık deyim yerindeyse yer değiştirmişti, karanlık iyi, ışık kötüydü. Savaş sona erdiğinde “normale dönüş” benim kuşağım için önemliydi.

**HUO** 1957’de Heinz Mack ile birlikte, ZERO grubunu kurdunuz. 1957’de birçok şey billurlaşmıştı: Buluşlarınız, kendi eserleriniz, ZERO... Sizin açınızdan ZERO’nun nasıl başladığını merak ediyorum.

**OP** Ağustos 1957’de şablon resimlerin ortaya çıkışını hatırlıyorum. ZERO’nun temeli oydu. Hatırlıyorum, çünkü o sırada Düsseldorf’ta bir moda okulunda ders veriyordum. Yıllık iznim üç haftaydı ve bu üç haftanın neredeyse tamamını stüdyomda geçirebildim. Çalışmalarına yoğunlaşabiliyordum. Bütün o şablonları yapıp şablon resimlere başladım. Stüdyom Heinz Mack’in stüdyosuna yakındı, fakat o da yoktu, seyahatteydi, dolayısıyla stüdyomda konsantre olarak çalışabildiğim bir dönemdi. Raster resimleri, Eylül ayında stüdyomda Heinz Mack ile birlikte düzenlediğim dördüncü akşam sergisinde gösterdim. Epey bir heyecan yarattılar. Bundan sonra, Kasım ya da belki Aralık ayında, Peter Brüning, Heinz Mack ve ben, bir grup kurmamız ve belki de bir yayın yapmamız gerektiğine karar verdik. Ertesi bahar, Nisan ayında, ZERO 1’i çıkardık. Bu, benim fikirlerimin, bizim fikirlerimizin epeyce metodik şekilde anlatılmasının başlangıcıydı, ZERO’nun başlangıcıydı. ZERO adı, Aralık 1957’de gündeme geldi. Ve ZERO 1 dergisini yayımladığımızda da duyuldu.

**HUO** Zaman sanatta büyük bir rol oynamıştır. Rönesans’ta, Rauschenberg’de var. John Cage, Rauschenberg’in beyaz tuvallerine “zaman saatleri” demişti. ZERO’da da zaman çok önemli. ZERO sergileri kısa süreliydi, yine de efsane oldu.

**OP** Eh, o sırada insanlar öyle düşünmüyordu. Birkaç kişi dışında. Onlar bunun sansasyonel olduğunu, devrimci bir duruş olduğunu söyledi. Ama, biliyorsun, çok ‘özel’di bu sergiler. O zaman sanat çalışmalarımızın çoğunu gece yapardık.

Gündüz ders veriyorduk. ZERO metinlerini falan da çalışmadığımız saatlerde pub’larda yazardık, çünkü oralarda oturabilir, ışıktan yararlanabilir ve sözcükler, cümleler ve fikirler üretebilirdik.

**HUO** Bir röportajda, ZERO’nun bir hareket ya da gruptan çok, bir arkadaşlık olduğunu söylemişsiniz. Mack’ın stüdyosu sizinkinin yanında, belki sanat konusundaki duruşlarınız benziyordu. Japon metabolistleri gibi ideolojik değil de pragmatik bir bağlılıkları olduğunu söyleyebilir misiniz?

**OP** İkisi de olabilir, fakat hence en önemlisi ruhsal bağlılıktı. ZERO ve ZERO 1 dergisi ortaya çıktıktan sonra, insanlar ilgilendi ve komşu ülkelerden, mesela Paris ve Milano’dan sanatçılar davet ettik. Onlarla konuştuk, görüş alışverişi hararetliydi, deyim yerindeyse. Gerçekten bir anda gelişen bir dostluktu. Yani bu anlamda, ZERO’nun temelinin dostluk olduğu doğru, ama dostluklar fikirlerin paylaşılmasına ve coşku ve enerjinin paylaşılmasına, o sözcüğü kullanmak gerekirse vizyonun paylaşılmasına yol açtı. Sonra da, insanlar sanat dünyasında iyi yerler edinene, daha çok seyahat etmeye başlıyana ve başarılı olana kadar, çok yoğun bir dönem boyunca devam etti. Başlangıçta ZERO’nun çok gerçek, çok kişisel, çok insani bir yanı vardı, dünyevi başarıyla çok daha az ilgiliydi. Önce Gladbacherstrasse Caddesi 69 numaradaki stüdyoda başladık. Yarı-açık etkinliklere kucak açan bir yerden başka bir şey değildi; öte yandan akşam sergileri ilginçti. Sıradışı bir yerde oluyordu bu sergiler ve Düsseldorf halkı bundan hoşlanıyordu. Sergiler yeni yeni ortaya çıkmakta olan yeni sanat kurumlarında düzenlenenlerden farklıydı, çok güçlü insanın yanları vardı. ZERO gerçekten de dostluklara çok dayanıyordu; hızla yaratılan bütün o enerji vardı.

**HUO** ZERO manifestosundan söz eder misiniz, çünkü ZERO’nun sessizlik, başlangıç olduğunu, yuvarlak olduğunu, döndüğünü, ay ve güneş, beyaz olduğunu vb söylüyor. Uecker, felsefi öğretilerinizin fikirlerinin manifestoya alınmasının sizin fikriniz olduğunu söylemişti.

**OP** Sanat çalıştığım kadar ya da daha bile uzun süre felsefe çalıştım. Gündüz çalışıyor, Köln Üniversitesi’nde felsefe derslerine giriyordum. Felsefe öğretmenim Bruno Liebrucks’tan, sanat öğretmenlerimden öğrendiğimden daha çok

şey öğrendim, çünkü hayata ve akademik hayata yaklaşımı çok daha üstündü. Düsseldorf akademisinde yanımızdaki sınıfta, Profesör Magas'ın heykel öğrencilerinden biri, sonra yazar olacak ve siyasal alanda başarı kazanacak olan Günther Grass vardı. Yani demek istiyorum ki, etrafımızda bazı ilginç insanlar vardı, hence en ilginç, sanat öğrencisi Beuys idi. Düsseldorf 'sahnesi'nde iyi dostlardık. Varoluş felsefesi ve Liebrucks'un sanatçıların enerjisine ilişkin sezgileri düşüncelerimizi ateşliyordu. Bu öğretmenle kişisel bir sohbetim hiç olmadı, o dönemde akademik kurumlarda böyle bir alışkanlık yoktu. Üniversiteden ayrıldıktan sonra, tamamen farklı bir bağlamda, benimle ilgilenmiş olduğunu ve neler yaptığımı bildiğini fark ettim. Ama felsefeyi resme dökmeye ya da felsefi öğretileri resimlemeye hiç çalışmadım.

**HUO** *Modern mimarinin gelişimine hep ilgi duydunuz. Bundan bahsedermisiniz?*

**OP:** Mimar arkadaşlarım vardı ve Düsseldorf Sanat Akademisi'nde iyi öğrencileri ve bazı iyi öğretmenleri olan bir mimarlık bölümü vardı. Bir de tabii, 1950'lerde ilk kez mimarlık literatürü ortaya çıkmaya başladı. Ayrıca ailemde mimarlar vardı. Annemin erkek kardeşi, Reinhold Niemeyer, Şehir Plancılığı Akademisi'nin kurucusuydu. Mimarlığa ve kamusal yaşam dünyasındaki rolüne ilişkin geniş bir bakış açısına sahip çok aktif bir insandı. Çok sonraları, MIT'ye gelip yeniden mimarlarla çalıştım; çünkü o zaman MIT'de Mimarlık ve Planlama Fakültesi'nde profesördüm ve Gyorgy Kepes'in kurduğu, Mimarlık ve Planlama Fakültesi'ne bağlı İleri Görsel Çalışmalar Merkezi CAVS'ın 20 yıl kadar direktörlüğünü yaptım. Dolayısıyla bir kere daha mimarlıkla çok yakın oldum. Mimarların yaptıklarına hep ilgi duymuşumdur.

**HUO** *Gerçekleşmemiş mimari projeleriniz, ütopyik projeleriniz, kurmak istediğiniz şehirler var mı?*

**OP** Evet var. Soleri'yi tanırdım. Mimarlığın ufkunda ya da gerçek hayatta belirmediği anda ilgimi çeken tipte bir mimar o. Şu ana kadar gerçekleşmeyen projelerin bazıları özünde gökyüzü sanatı projeleri. Demek istiyorum ki, bu sanat aynı zamanda hareketli ve uçan mimarlık sanatı; taşınabilir medya kompleksleri, medya mahalleleri, mesela uçan ya da yer altı ses kentleri ve ışık kentleri gibi içerikle

bağlantılı binalara, antropomorfik olana ve kentsel örgütlenmelere ilgi duyuyorum.

**HUO** *Mimariyle bağlantı bizi Mimar Claude Parent ile işbirliği yapan Yves Klein'a da götürüyor. Raymond Hains bana Yves'in kozmik itkisini, sık sık kozmik mimariden söz ettiğini anlatmıştı.*

**OP** Yves ile çok iyi arkadaştık. Önce Düsseldorf'ta, sonra da Yves ile birlikte çalışan mimar Ruhnau aracılığıyla dost olduk. Yves ile bir anlaşma yaptık, ikimiz de ateşi kullanma ve başka şekillerde resim yapma konusunda birbirimize bulaşmayacaktık. Anlaşma gerçekten işe yaradı. Kozmik unsuru savaş deneyimim de teşvik etti tabii; gecelerinizi gökyüzüne bakarak, orada olup bitenleri izleyerek, iyi bilerek ve anlamaya çalışarak geçirirseniz, iyi kozmos ve kötü kozmos bir bütün olarak hayata dönüşüyor. Kozmosa duyulan bu sevgi, bu devasa küreye duyulan saygı ve hayranlık ZERO'nun odağı olduğu gibi, Yves'in de, onun felsefesinin, "kayıp"larının ve sanatının da çok önemli bir unsuruydu. ZERO grubundaki sanatçılar, kendilerini kozmosa duyulan sevgi ve hayranlığa adanmıştı.

**HUO** *Son zamanlarda Fontana hakkında epeyce düşünüyorum. 1900'de doğan Fontana, yaşlandıkça radikalleşti. Sanatçının, kendini ilahlaştırmaktan vazgeçme, dünyanın merkezinde olduğunu düşünmekten vazgeçme cesaretini göstermesi gerektiğini söyledi. Kayıp röportajlarının birinde de sanatın bir nesne değil, bir form değil, tamamen farklı bir şey olacağını söyledi. ZERO'nun, sizin ve Almanya'daki çalışmanızın Fontana'dan ne kadar etkilendiğini merak ediyorum.*

**OP** Fontana'yı epeyce geç tanıdım, Paris'te Stadler Galerisi'nde bir Tâpies sergisinde karşılaştık. Daha sonra, Leverkusen'in müzesi Schloss Morsbroich'te ilk bireysel Fontana gösterisinin açılışında konuşmacıydım. Fontana harika birisiydi, centilmendi, dünyaya ve evrene âşıktı ve bu güzel sanatçının zihni zengin, kalbi yetenekliydi. Yani evet, Fontana, ZERO'nun başlangıcında yoktu, ama çok önemliydi. Sanırım 1959'da Kassel'de düzenlenen documenta'da Fontana'nın hangi eserlerle yer aldığına baktık ve iki küçük resim bulduk; bunun, hak ettiğinin çok altında olduğu kanısındaydık. Bu nedenle, documenta'daki ortak ZERO çalışmamıza Fontana'ya Saygı adını verdik. Documenta, Amerikan ekspresyonizmine ilk defa büyük bir yer ayırmıştı. Fontana'nın bir tablosunu ilk defa orada gördüm, adımı ilk

defa Düsseldorf'taki müthiş heykeltıraş, güçlü ve inatçı ve aynı zamanda müthiş parlak bir sanatçı olan Kricke, "bu Fontana'nın işine benziyor" dediğinde duydum. "O kim?" dedim. Gerçekten de Fontana'nın kim olduğunu bilmiyordum. Öte yandan Fontana'nın tablolarını ilk gördüğümde "çok güzel" dedim. Biri beni Fontana ile karşılaştırdığında gururum okşanıyor.

**HUO** "ZERO" sözcüğünün nasıl ortaya çıktığını hatırlıyor musunuz?

**OP:** Çok iyi hatırlıyorum. Olası bir sergi ve yayım düşüncesiyle bağlantılıydı; Düsseldorf'ta, Galerie Schmela'nın karşısındaki sanatçı lokantası Fatty's Atelier'de, Heinz Mack, Hans Salentin ve Wehling adında bir fotoğrafçıyla sergi adı düşünüyorduk. 1957 yılıydı. Önce *chiaro* ya da *puro* gibi bir şey önerdim, sonra aslında adını ZERO koymak istediğimi söyledim. Fakat bu kolayca bir nihilizm ya da negativizm ifadesi olarak anlaşılabilirdi. Dolayısıyla bu isimden vazgeçtik. Yarım saat sonra birimiz yeniden, "Evet, ZERO'ya ne dersiniz?" dedi. İnsanların bunu duygusal varoluşçuluk ya da onun gibi bir şeyle bağlantılandırabileceğini biliyorduk, ama bu ismin iyi olacağına karar verildi, yapalım, bu adı verelim dendi. Böylece derginin adı ZERO oldu. Nisan 1958'de ZERO çıktı. O noktadan itibaren Gruppe ZERO olarak yazıştık. Grup hiçbir zaman resmen örgütlenmedi, bir kuruluş girişimi olmadı. Onu bir alameti farika olarak kullandığımız ve kataloglarda, posterlerde, davetiyelerde iyi durduğu, kulağa doğru geldiği ve sihirli gibi olduğu için ZERO oluverdi. Hemen tutuldu.

**HUO** ZERO'yla ve genel olarak işinizle bağlantılı olarak 'ütopya' sözcüğünü nasıl tanımlardınız?

**OP** Bunu sıkça kullandık. ZERO Düsseldorf'ta ilk çıktığında yerel basının hemen tamamı tarafından çok sert bir şekilde eleştirildi ve olumsuz değerlendirildi. O yazarlardan biri, spor yazarlığından sergi değerlendirmesi yazmaya terfi etmiş olan Karl Ruhrberg'di. "Sanat Öğretmeninin Devrimi" başlıklı neredeyse sadistçe bir makale yazdı. Aynı Karl Ruhrberg daha sonra DAAD'ın başına ve Köln Müzesi'nin, Wallraf-Richartz-Museum'un başına geldi ve kısa bir süre sonra, o kötü makalesi için kamuoyu önünde özür diledi. Deyim yerindeyse, kamu bilincine girmek için savaşmak zorunda kaldı, ama iki üç yıl sonra uluslararası bir güç haline geldi.

**HUO** İlk şablon işlerinden ve ZERO'nun oluşumundan sonraki büyük buluşunuz Işık Balesi oldu. Işık Balesi'ni bulduğunuz günü hatırlıyor musunuz? İlk halka açık gösterimlerinden birinin Mary Bauermeister'in stüdyosunda gerçekleştiğini biliyorum.

**OP** Mary Bauermeister, Stockhausen'ın karısıydı. Işık Balesi'nin ilk gerçekleştiği yer onun stüdyosu değildi, ama balesinin başlangıcıydı. Çok basit bir şekilde başladı, elde yapılmış delikli panolar ve el fenerleriyle. Sonra gelişti, renkler ve daha güçlü ışık kaynakları kullanmaya başladım. Işık Balesi'nin ilk gösterimini Galerie Schmela'da, 1959'da ilk bireysel sergimin açılışında gerçekleştirdim. İzleyicilerin üzerinde güçlü bir etki yaptı.

**HUO** Pek değinmediğimiz konulardan biri teknolojiyle olan bağlantı. Merak ediyorum, teknolojiyle bağ kurma fikri birdenbire mi ortaya çıktı, yoksa zaman içinde mi gelişti?

**OP** Sekiz yaşlarımdayken başlayan ve zaman içinde gelişen bir süreçti. Babam, okulundaki laboratuvarında bana bütün aletleri ve deneyleri gösterirdi, örneğin neon ve argon lambalarını ve beni o kadar etkileyen başka kinetik olguları ve aletleri. 1936 civarı olmalı.

**HUO** Geçmişte teknolojiyle bağı olmuş sanatçıların bunda bir etkisi oldu mu, yoksa bu kendi başınıza keşfettiğiniz bir şey miydi?

**OP** İlk yıllarımda özel olarak teknoloji-yönelimli sanatçı yoktu sanırım. Savaşın hemen ardından öğrendiklerim dışında tabii, örneğin Bauhaus. Gyorgy Kepes beni 85 yaşındaki Gropius'la tanıştırdı, o da beni Harvard Square'de öğle yemeğine davet etti. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, savaş öncesinde ya da sırasında saklanan, yakılan ya da görmezden gelinen literatür yavaş yavaş ortaya çıktı. Bunlar genellikle eski kitaplardı. Başka insanların hayatlarındaki normal bir zamanda neler öğrendiklerini görmek ilginçti. Almanya'da önce bir şekilde savaştan sağ çıkmayı başarmamız gerekiyordu; sonra da eğitimin, bilginin bir kısmı yavaş yavaş erişilir oldu ve tabii hepsini hızla ve telaşla yalayıp yuttum, özellikle de Bauhaus ve "komşuları" hakkındaki bilgileri.

**HUO** Fred Kaplan'ın, 1960'ların bellibaşlı keşiflerinin pek çoğunun aslında 1950'li



*yılların sonlarında yapıldığını gösteren kitabı 1959'u yeni okudum. Demek ki 1959 uzay yarışı, yeni tip gazetecilik, siyasal ve cinsel özgürlük, sizin de Işık Balesi'ni yarattığınız yıldır.*

**OP** İlk raster tablolarımı 1957'de yaptım, bunlar için kullandığım delikli panoları *Işık Balesi* için kullandım. Dolayısıyla raster resimlerinden sonra yaptığım anahtar keşif *Işık Balesi*'ydi. Gladbacherstrasse'deki stüdyoda el feneri ve diğer basit araçlarla gerçekleştirdim önce. Sonra, balenin ilk halka açık gösterimini, ilk bireysel sergimin açılışında Düsseldorf'ta, Galerie Schmela'da 1959'da gerçekleştirdim. *Işık Balesi* tanındı; ama Moholy'nin rolü daha sonra Cambridge'e geldiğimde ışık-uzay modülatörü nedeniyle güçlendi. Bu çok sonraydı tabii, çünkü ben ZERO'nun oluşumuna yol açan bu buluşları yaptığımda sene 1956-57 idi.

**HUO** *Tarihsel avangart'la nasıl bağlantı kurdunuz; geçmişin parçacıklarıyla mı inşa edildi yoksa bir tabula rasa mı mıydı?*

**OP** Daha ziyade tabula rasa idi, çünkü başlarda literatür yoktu. Moholy'den ilk okuduğum metinler, fotoğrafçı Manfred Tischer'in bulduğu, daktilo edilmiş birtakım yazılardı, karısına benim için kopya ettirdi bu yazıları. 1959 ya da 1960 olmalı; *Işık Balesi*'ni ilk kez göstermişim ve fotoğrafımı çekmeye çalışıyordum. Sürece dahil ettiğim tek kişi fotoğrafçı Manfred Tischer oldu ve hemen hem benim çalışmalarımı hem de ZERO'nun işlerini belgelemeye başladı.

**HUO** *Bazı ZERO sergileri bir ya da iki gün sürüyordu; zaman konusundaki düşünceleriniz sanki daha farklıydı o sırada.*

**OP** Akşam sergilerinin uzun sürmemesinin nedeni, sergiyle uğraşacak vaktim olmayıştı. Yandaki stüdyoda çalışan Heinz Mack için de aynı şey geçerliydi. Gündüzleri bir serginin gerektirdiklerini yapacak vaktimiz yoktu, çünkü ders veriyorduk. Bizler, okullarda çalışarak ailelerimizin geçimini sağlayan genç öğretmenlerdik. Düsseldorf'taki moda enstitüsünde (Modeschule Düsseldorf) toplam on üç yıl ders verdim, son beş yılında yardımcı müdür olarak çalıştım. Çizim, sanat tarihi, kültür tarihi, kostüm tarihi ve anatomi dersleri verdim. Böylece, o zaman hür bir ülkede yaşamadığımız için bize kapalı olan dünyada neler olup bittiğini

de öğrenebiliyordum. Burada, Heinz Mack'tan söz etmeliyim. Onunla 1950'de Düsseldorf sanat akademisinin ilk gününde tanıştım. Çeşitli düzeylerde, çeşitli acı günlerde dost olduk; onun öğrenci çalışmalarını eleştirmemle başladı bu dostluk, sonra yakınlık, sempati ve eleştiri aşamalarından geçti. Köln'deki Albertus Magnus Üniversitesi'nde felsefe dersleri de aldık.

**HUO** *Duman resimlerini nasıl yarattınız?*

**OP** Tam hangi gün olduğunu hatırlamıyorum, ama ilk bireysel sergimi açıştımdan önce olduğunu hatırladığıma göre, 1957 yazında başladığım raster resimlerinden hemen sonra olmalı. Duman resimlerinin sigara içmekle ilgisi olmalı; yani sigaramın dumanını panoların deliklerinden üfleynce, eğer panonun arkasına kâğıt yerleştirmişsem, o kâğıtta dumanın lekesi beliriyordu. Mum isisi kullanırsam daha etkili işler çıktığını fark ettim. Epeyce doğrudan bir süreçti bu. Sonra kâğıtta kalan islekelerine sabitleyici madde sürdüm, bir yıl sonra da duman resmi süreci yoluyla ateş resimlerini geliştirdim.

Bütün bunlar hızla, birbiri ardından geliştirdi. Schmela'daki ilk sergim raster resimlerinden ibaretti. Hepsisi beyaz ve sarıydı, ertesi yıl gümüş ve altın oldular. Ertesi yıl Schmela'daki ikinci sergimde duman çizimlerini, duman resimlerini sundum, bir sonraki yıl ise çoğu ateş resimlerinden oluşan bir sergi daha açtım. Sergilerin açılışında Yves Klein da vardı; duman ve ateş resimlerini görünce çok heyecanlandı. Bugün bile benim duman ve ateş resimlerimin onunkilere mi esin verdiği, yoksa bu süreci kendi kendine mi bulduğu belli değil. Ama çok iyi dost olduğumuzdan, kimin ilk olduğu konusunda birbirimize meydan okumayıp işimize bakalım diye bir anlaşma yaptık.

**HUO** *Gerry Schum Televizyon Galerisi'ni yayınlamaya başladığında, birçok sanatçıyı televizyon için çalışmalar yapmaya davet etmişti. Sizin televizyon için çalışmalarınız nasıl gelişti?*

**OP** Düsseldorf'taki akşam sergileri sayesinde Köln'deki bazı Alman televizyoncularıyla tanışmıştım. Böylece Wibke von Bonin'le de tanıştım. Aldo Tambellini'yle birlikte *Kara Kapı*'yı geliştirdiğimizde, Wibke'ye bunu anlattım. WDR 3'ün program müdürü olduğundan, bu çalışmayla ilgilenmesi gerekirdi. İlgüdüsi ona bu çalışmanın önemli olduğunu söyledi; birlikte

*Kara Kapı Köln* adlı ilk canlı televizyon yayını performansının planlarını yaptık. Bu kadar yoğun ve önemli bir performans ABD’de yapılmadan önceydi bu; orada bizimkiyle karşılaştırılabilecek bir şey altı ay sonra ortaya çıktı. ‘Ortam ortamdır’ yapıldı, *Kara Kapı* sanatçıları temelde yine dahil oldu. Bütün sanatçılar birbirlerinin çalışmalarını heyecanla izliyordu. Çirkin rekabet değil, dostluk, gelişme, evrilme zamanıydı. *Kara Kapı Köln*’ün kökleri *Aşağı Doğu Yakası*’ndaki *Kara Kapı*’daydı, teknik gelişimi ise “medya”nın dahil oluşu, Köln’deki yeni stüdyolardaki kocaman medya araçlarıyla sağlandı. Yeni kameralar vardı, kameracılar ve montaj makineleri ve bu olanaklar ve fırsatlar, önemli, büyük adımlar atmamızı sağladı; oysa daha önce elimizde sadece elde taşınan kameralar vardı. 1964’ün sonbaharında Pennsylvania Üniversitesi’nde ders vermek üzere ABD’ye geldiğimde, ilk elde taşınan kameralar ve Kodak Carousel projektörler piyasaya çıkmıştı. Ve işte multimedya araçları hizmetimizdeydi, böylece multimedya neredeyse “bir gecede” ortaya çıktı, sonucunda da performans sanatı. Son derece heyecanlı bir dönemdi, sanatın yüzü hızla ve olumlu biçimde değişti. Coşkuyu sağlayan *Aşağı Doğu Yakası*’ndaki sanatçılardı. Sonra Almanya’ya geldik, tecrübelerimizi ve geliştirdiklerimizi Köln’deki yepyeni ve büyük televizyon stüdyolarına getirdik.

**HUO** *Gökyüzü Sanatı*’nı 1969’da yarattınız, *Mack da açık havada çalıştı. Galerilerden çıktınız ve açık ki bu da Yaz Olimpiyatları açılış törenindeki çalışmanızla noktalandı.*

**OP** Savaşın kuşkusuz büyük etkisi vardı. Savaşın sonuna doğru, Gütersloh hava üssünde uçaksavarlar yığılmıştı. İkinci Dünya Savaşı’nın son önemli, umutsuz savaş alanıydı. O inanılmaz Messerschmidt 262’yi, ilk Düsenjaeger’i gördüm, o zamanın standartlarına göre bir bilim kurgu canavarı gibiydi. Bulduğumuz uçaksavar pozisyonuna doğru ilerlemişti. Öyle enerji salıyordu ki çevresindeki hava şiddetle titreşiyordu; bir enerji gösterisiydi, gençler için bir ilk. On altı yaşındaydım, savaşın son yılı, ve bu, teknolojiydi, hava teknolojisi ve hava tabii ki gökyüzüydü. Bu deneyim bende kalıcı bir büyülenme duygusu uyandırdı. Gündüzleri bombalanıyorduk, geceleri de. Ama gece aynı zamanda hedef tayini, kör edici aydınlatma fişekleri ve izli mermiler demekti; savaşın kakofonisi. İnanılmaz

derecede büyüleyici, inanılmaz derecede korkutucuydu. Yeni teknoloji, yeni hava savaş araçları, bütün bunlar unutulmaz yoğunlukta teatral gümbürtülerin, hayat ve ölümün birbirine karışmasıydı. Gece-leri savaş uçakları hava üssünde kalırdı. Gelirler, giderler ABD ve Britanya’nın aynı türden uçakları tarafından düşürülürlerdi. Gümbürtü ve ölüm savaşın en dramatik olaylarındandı. Bizim arzumuz ya da seçimimiz değildi savaş, bize dayatılmıştı. Şansım varmış ki, uçaksavarları öğrenen bazı arkadaşlarım gibi, ben de hayatta kalıp bütün bunları hatırlayabildim.

**HUO** *1972 Münih olaylarını anlatır mısınız?*

**OP** Münih Olimpiyatları; yüreğimizi delen, insan doğasının bir bölümünün korkunç olduğunu bize gösteren deneyimler. İkinci Dünya Savaşından sonra Birleşmiş Milletler’in sağladığı barışın müthiş ama kırılğan olduğunu bize gösteren olaylardan biriydi. İğrenç bir şekilde yanıtıcı bulduğum ilk olay, Kruşçev’in Birleşmiş Milletler’de Batı dünyasına bağımsızlığını ve nefretini göstermek üzere masaya ayakkabısını vurmasıydı. Bunu korkunç derecede insafsız ve Birleşmiş Milletler’e duyduğumuz inancın karşısında bulmuştum. O zamanlar muhalefet yoluyla barışçıl bir dünya yaratılmasına yardım etmişti, ama sonra Münih felaketi geldi; bu barışçıl bir dünya istemeyen güçlerin ölümcül bir gösterisiydi. Münih Olimpiyatları iyimserlikle düzenlenmişti; benim *Olimpik Gökkuşağı*’m da gösterildi (çok tartışılmıştı ama birçokları bu işi bir barış sembolü olarak gördü, bazıları da Kutsal Kitap’tan bir sembol).

**HUO** *MIT ve oradaki ufuk açıcı çalışmalarınızdan söz edelim. Bir süredir CAVS’ın (İleri Görsel Araştırmalar Merkezi) kurucusu Gyorgy Kepes’i araştırıyorum ve hakkında yazılar yazıyorum. Kepes’le ilişkinizi anlatır mısınız? Size ilham verdi mi?*

**OP** Kepes önce bir ilham kaynağı değildi, çünkü onu tanıımıyordum, ama anlaşılın daha sonra o beni duymuş ve dosdoğru ilk bireysel sergimi açtığım Howard Wise Galerisi’ne gitmiş. Sergimi görmek istemiş, çünkü beni o sırada henüz var olmayan CAVS’a davet etmek istiyormuş. CAVS kurulmadan iki yıl önceydi bu. Kepes’in en büyük erdemi ve öncü çalışması CAVS’ın kurulmasını mümkün kılmak, bilimlere katkısı su götürür olan bu merkezi çatısı altına almaya MIT’yi ikna etmek

olmuştur. Kepes'in yine büyük bir yeteneği, entelektüel araçları bilimle ilgilenmeye yetmeyecek birçok insanı ikna edebilmesiydi. Kepes'in bu yeteneği sayesinde, aralarında birkaç sanatçı da olan bazı kişiler onun sözleriyle etkilendiler ve davetine uyup merkeze geldiler. Kepes emekli olup da yerine ben geçtiğimde merkezde beş kişi vardı. İki yıl sonra bu sayı yirmi beşe çıktı, bir de lisans programı düzenledik. CAVS kurulduğunda dünyada tekti, ama şimdi bilim ve mühendislikle bağlantılı sanat üzerinde çalışan yüzlerce kurum var.

**HUO** *Genç sanatçılara ne öğütlersiniz?*

**OP** Leonardo gibi bilim öğrenin. Bilim ve yeni icatlara heyecanlanıp sanatı unutmayın. Yeni sanatta bilim insanları sanatçılarla el ele çalışmalı. Hep birlikte

bilimin beyni kadar şiirinin de peşinden koşun. Sanatçılar ile bilim insanları aynı zekâya sahiptir, ama zekâ farklı biçimlerde tezahür eder; gençler her şeyin içinde olmalıdır. Zekânın kötü ekonomisi, kötü savaşlar nedeniyle kaba tehditler ve dünyanın huzursuzluğuyla sarılı olduğu bir zamanda, bazı sanatçıların ne kadar naif olduğunu görebiliyorum. Dolayısıyla genç sanatçıların daha zekice eğitilmeleri gerektiğini düşünüyorum, sanat eğitimi standartı da bugünkünden daha yüksek olmalı. KHM Köln ve ZKM Karlsruhe gibi kurumlar gerçekten de doğru yerdeler; ikisi de CAVS modeline göre kuruldu, ama CAVS küçük, bu yeni kurumlar ise çok daha büyük ve daha çok paraları var. Yine de bu önemli değil. Daha zekice sanat yapmak için daha çok sanat ve teknoloji kurumlarına ihtiyacımız var.