



## günther uecker ile söyleşi hans ulrich obrist\*

**Hans Ulrich Obrist** *Konuştuğum bilim insanları buluşlarını tam hangi anda yaptıklarını söyleyebiliyorlar. Aydınlanma anları vardır. Belki 1950'ler ve 1960'lara odaklanarak sizin de en önemli aydınlanma anlarınızı konuşabiliriz. Baştan başlayalım; ilk aydınlanma anınız hangisiydi? Siz mi sanata yöneldiniz, sanat mı sizin içinize girdi?*

**Günther Uecker** İşlerimi biçimlendiren, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Doğu Almanya'daki koşullandırılmamdır. Sanatsal olarak ise her şey Kandinsky'nin 1910'da yaptığı ilk soyut resimle başladı. 1951'de Batı Berlin'de bir Kandinsky sergisi görebildim. Gerçekten beni çok etkiledi, bu resimler benim zihinsel durumuma çok yakın şeyler ifade ediyor gibi gelmişti bana. Ama beni biçimlendiren yalnızca Kandinsky değil, aynı zamanda 20. yüzyıl başlarında genel olarak sanatın sorduğu soruydu: "Gerçeklik nedir?" Mesele gerçekliğe özgün bir yaklaşım bulmaktı. Gözlerimle gördüğüm bir nü, bir manzara ya da bir nesne çizersem onu küçültüyorum, sonra gerçekteki durumunu değiştiriyor, küçük ölçekte bir eskize çeviriyorum. Bir vajina ya da çıplak bir modelin gözbebeğini kalemimle izleyip çiziyorum ve onu kâğıt üzerinde gerçek olarak yeniden yaratmaya çalışıyorum. Bu saçma ve gerçeküstü bir icattır. Yumruğum kalemle bir çizgi yaratıyor, bu da gerçeği yaratıyor. Mayakovski "Şiir çekiçle yapılır" demişti. Dolayısıyla, elimde tuttuğum kalem bir alettir ve benim duygum yumruğum hareketiyle görünür olur. O halde işin kendisi psikogramatik bir eskizdir. Benim sonunda anladığım gerçek buydu.

\* Küratör, sanat eleştirmeni ve tarihçisi.

**HUO** *İlk eserinizi ya da öğrenci olarak ilk eserinizi neydi?*

**GU** Şimdi Berlin Ulusal Galerisi'nde bulunan ilk işim sulu çamur gibi birşeydi. Bir çocuğa, çorbanı içmelisin dersin, ama aslında yutması çok zordur, onun gibi bir şey. Ya da kendi kusmuğuma basıp kaymışım gibi bir şey. Renk meselesini de çiviler yardımıyla halletmeye çalışmışım. Buna çok benzer, 1975 tarihli bir parça var, Çivilerle Kaplı İsimsiz Resim. Dünyayı gözlemlemek ile insanın dünyaya karşı öznellikten doğan duyguları arasında bir diyalektik vardır. İnsanın içinde bir araya gelen çelişkiler onun şiirinin ifadesidir. Çizim sürecinde sadece kâğıdın üzerine çizilmiş bir çizgi yoktur, aynı zamanda kâğıdın üzerine gölgesi düşen parlak, canlı üç boyutlu bir obje olarak kalem de vardır. Çivilerle olan da, kalemle olana benzer bir fenomendir. Bunların yoğunlaşmasında ya da birbirlerini izleyişinde ya da gruplanmalarındaki çeşitlilikte, benim ışığı biçimlendirmeme yarayan karmaşık bir yapı ortaya çıkar. Sonra, genellikle renkte ya da resim formunun bir yerlerinde bulunanlara benzer ışık parçacıkları içinden, ardından yapılanma ve gruplamanın içinden, gerçek uzam ortaya çıkar; öyle ki, birinin parmağıyla insanlara işaret ettiği gibi, resimlerin de göze daha fazla yaklaştığını söylebilirsiniz.

**HUO** *Daha önceki bir konuşmamızda, bana bu ilk, neredeyse strüktürel parçalar konusunda Wladyslaw Strzemiński'nin yanı sıra Maleviç ve Mondrian'ın da bu ilk yıllarda sizin için önemli olduğunu söylemişsiniz. Sizi en çok etkileyen kimdi?*

**GU** Aslında beni o zamanın Amsterdam'ında bulunan birçok eserle tanıştıran, Stedelijk müzesinin eski müdürü Willem Sandberg'di. Tarihe bir kez daha dönmeye çabalarırken bana o eşlik etti. Almanya'da onca kitap yok edildikten sonra görsel malzeme bulmam için bana yardım edenlerden biri de oydu. O zamanlar bana Maleviç'e ait bir yığın kâğıt da getirmişti. Bunların arasından Strzeminski ile Maleviç'in birbirlerine yazdıkları mektuplar çıktı. Strzeminski o sırada Maleviç hakkında bir şeyler söylemişti; kendi strüktürel üslubuyla karşılaştırıldığında Maleviç'in çok güçlü bir sembolizmi olduğunu, artık resim hiyerarşisi diye bir şey olmaması gerektiğini ve resimlerde tüm strüktürlerin homojen ve önemsiz olduğunu söylüyordu. Bunun benim üzerimde büyük etkisi oldu, tabii. Aslında bir şekilde bütün bunları aştık. Şimdi benim sanatsal etkinliğimi gerçekleştirmemi sağlayan yaratıcı ifadenin yapısal biçimi var, insan olmanın ritmi, ve neredeyse müziğin sekanslarıyla karşılaştırılabilen bu *tremole*. Bunu 1950'lerde New York'ta John Cage ile tartıştım. John Cage anısına saygı olarak, bir strüktürün homojenliğinin insan duygularının ya da bilişsel süreçlerin temel bir ifadesi olabileceği hakkında bütün bir *Görsel Partisyonlar* dizisi yaptım. Dünyayı biliş süreci içinde, dünyanın analog figürü olarak yaratırsınız. Bu beni müthiş etkiledi. Dolayısıyla, malzemenin kendisi bir resmin dolaysız ifadesiydi ve olduğundan başka hiçbir şeyi ifade etmiyordu. Strüktür de temelde dil gibiydi, görsel bir dil, alfabetik olmayan bir düzen. Tek sesli Gregoryen ilahiler gibi. Strüktürler uzayıp esniyor, böylece algılanabilir oluyor ve yeni keşiflere zemin oluşturuyorlardı. Sanki Atlas Okyanusu'nda ya da büyük bir denizdesiniz ve suyun yüzeyi durmadan değişen bir form halinde algılanıyor.

**HUO** 1980'lerde ilk kez tanıştığımızda ve çok daha öncesinde de bir çeşit yolculuktaydınız. Büyük yolculuklar sizin için önemliydi, değil mi?

**GU** Evet, bir adada büyüdüğüm ve sürekli ufku gözetlediğim için olmalı, her zaman "Orada ne var kimbilir" diye düşünürdüm. Bu özlem ve merakla şekillendim.

**HUO** Çocukluk dönemini adada geçirmek önemli bir tecrübe, ama siz aynı zamanda savaştan etkilenmiş bir sanatçı kuşağındansınız. Okuduğum çeşitli söyleşilerde

*bana ilginç gelen bir şey var: Çiviler konusundaki aydınlanma anınız. 1956'da çalışmalarınızda birdenbire çivi ortaya çıkmıştı ve siz, çivilerin savaş ve barikat kurulmuş evlerle ilgili olduğunu söylemişsiniz. Bu konuda konuşabilir miyiz? Bu, nasıl oldu da 1956'da çivili işlere yol açtı?*

**GU** Kızkardeşlerimi ve annemi korumak için giriştiğim bir şeydi bu. Cephe yaklaşıncı, evimize içerden barikat kurdum, tabii ki güvenlik sağlaması bakımından sadece hayaldi. Bununla birlikte bana kesinlikle bir korunma duygusu verdi. İşimde çivilerin temsil ettiği budur: Bir yandan karışmış saçlar gibi, kirpinin kıvrılıp dertop olması gibidir, bir yandan da yumuşaklığı olan bir savunmadır. Dokunmuş algıları, görsel algılarında oldukça kırılabilir ve şiirsel açıdan sürdürülebilir. En genel anlamda, bir dil bulmakla ilgilidir bu. Bana göre, bir parçada bir çivinin müdahaleci küstahlığı, yaratıcı bir ifadenin alfabetik olmayan anıdır; bunu sonraki yıllarda geliştirebildim ve mobilyaları çiviledim, bütün bir iç mekânı çiviledim. Frankfurt Kowallek'te bütün bir oda, televizyon dahil, halılar ve resimlerle döşenmişti; sonra ben her şeyi çiviledim. Bu gündelik eşyalar birdenbire kutsal objeler haline geldi.

**HUO** İlginç bulduğum bir nokta, resimden koptuğunuz an. Resimden koptuğunuzu söyleyebilir misiniz?

**GU** Resim düşüncesine hiçbir zaman ulaşamadım. "Artık ressam oldum" diyebilme yetecek kadar yaşamamıştım, olgunlaşmamıştım. Ama resim yapma yöntemlerini kullandım. Deyim yerindeyse, resmin kalelerine saldırmak için setler inşa ettim ve şimdi resme doğru başarısızlık yolunda ilerliyorum. Ama asla yalnızca resimden söz etmiyorum, daima resme *doğru* giden yoldan söz ediyorum. Benim sanatım işte bu başarısızlık. Denebilir ki, "Ben dünyanın resimlerini yapmıyorum," iç varoluşsal duruşumun tanıklıklarının yanı sıra, "resimleri dünyaya uzatıyorum."

**HUO** Bu sizin 1950'lerde Paris'te olduğunuz dönemdi, Sartre ve Camus'un yanı sıra sizin de varoluşçulukla uğraştığınız yıllar.

**GU** Tam da öyle. Ayrıca Bertrand Russell ve kuramsal olarak beni çok etkileyen Ludwig Wittgenstein. Bunlar paralel deneyimlerdi.

**HUO** *Bu ilginç, çünkü Fred Kaplan'ın 1959: The Year Everything Changed (1959: Her Şeyin Değiştiği Yıl) kitabında belirtildiği gibi, 1960'ların devrimlerinin pek çoğu 1950'lerin sonunda hazırlanmıştı. Siz de bunun bir parçasıydınız.*

**GU** Evet. O zaman her şey sanki gökten zembille inmiş gibiydi. 1962-1966 arasında New York'ta birkaç sergim açılmıştı, iki yıl orada oturdum. Dünyanın gidişatına tanık olma anı, kendi kendini mahveden bir dünyayı deneyimlemenin travması, insanın insana verdiği zarar, benim bugüne kadar devam eden ana tamam oldu. İnsanın hem iyi hem kötü olması, kendi yıkımıyla sonlanacağını bilse bile bütün kötülükleri yapabilmesi... İçimdeki bu travma, insanın ölmeyi dileyebileceği travması muazzam yoğun bir varlık bilinci uyandırıyor. Bunu bir şekilde içerden ifade etmeye zorlanmak gibi delice bir duyguya yol açıyor. Sanki insan bütün bir evreni kendi başına birleştirebilmiş gibi.

**HUO** *Bunu, ancak çok büyük zorlukla yapılandırılacak büyük bir kozmik uzamdan bahsettiğiniz bir söyleşide de belirtmişsiniz. Daha ilk eserlerinizde belliydi bu, değil mi?*

**GU** Evet öyle. İlk çalışmalarımın, yeryüzü sanatını ele alan *Kum Değirmeni*, şu anda Mecklenburg'da bir müzede bulunan İp İskemle, ayrıca *New Yorklu Dansçı I* ve *Ateşle Resim* var.

**HUO** *Kum Değirmeni hakkında bir şeyler söyley misiniz?*

**GU** Fikir şuydu, ipler kumun yüzeyinde kayıyor ve iz bırakıyor, sonra arkadan gelen yeni izler onları siliyor. Benim için bu ölümlülüğün rehin alınması ve zamanın rehin alınması. Aynı şey daima aynı yerde oluyor, ama yine aynı anda siliniyor.

**HUO** *İp İskemle sıradan tahta bir iskemleyi ele alıyor. Baştan beri çivilenmiş nesnelere çalıştınız; örneğin İskemle II ya da Çivilenmiş Masa. Bunlar hazır-yapım değil. Bunlar üzerinde değişiklik yapılmış hazır-yapımlar mıdır? Hazır-yapım sanat ve "kendine mal etme"yle ilişkiniz nedir? Duchamp'la bağınız nedir?*

**GU** Bunu daha çok alet gibi düşünüyorum. Elimize geçen hemen hemen her şey, algı dünyasını kurcalamak için bir alet gibi kullanılabilir. Tıpkı bir saban veya tırmığın toprak verimli olsun diye bir işkence aleti

gibi kullanılması gibi, ben de tüm nesnelere yaygaracı gibi görebilirim, bir bar kavgasında fırlatılan iskemleler gibi. Böylece bu nesnelere patlayan yeni kümelere yol açabilsinler. Bu, ifadenin güctüdü.

**HUO** *Peki New Yorklu Dansçı I'e ne diyebilirsiniz? Çivili kinetik bir heykele benziyor.*

**GU** Evet, fallik bir yapının üzerine geçirilmiş bir çuvaldır o; içinde tüm çuvalı bir şekilde fırlatılan bir motor var, dolayısıyla çuvaldaki çiviler onu deliyor. Fontana olsa buna "furiosum" (delilik) derdi.

**HUO** *Bu Fontana'yla mı ilişkiliydi?*

**GU** Evet, kozmik hayal budur. En önemli parçası, *Beş Işık Çarkı, Kozmik Hayal*. Yandan ışık alan, tek başına kendi etrafında dönen, hareket halindeyken yapılanan beş çarktan oluşuyor; her biri farklı hızda dönüyor, deyim yerindeyse, her biri tek başına bir kozmik hayal oluşturuyor.

**HUO** *Bunun 1960'ların Yeni Avangart'ının parçası olduğu söylenebilir. Yeni Avangart ile 20. yüzyıl başlarındaki avangart arasındaki bağlantı son derece ilginç olacaktır. Özellikle insan böyle bir parçayı görünce Duchamp, Moholy-Nagy, ya da Naum Gabo'nun kinetik heykellerini hatırlıyor. Yeni Avangart'ın bir parçası olarak sizin tarihsel avangartla ilişkiniz neydi?*

**GU** Ashında, hocalarımız olmadığını düşünürsek bu bir keşifti. Hocaların çoğu, benim doğup büyüdüğüm yer olan Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne sığınmacı olarak dönenler hariç, Naziydi. Bizleri ilk kez 20. yüzyıl başındaki uyanış ruhunun kültürel etkinlikleriyle tanıştıran DAC'ye dönenlerdi. Bu bize hayatta olduğumuz duygusunu veriyordu. Kendi kendini mahvetmiş, anormal diye görülen kültür nesnelere yok edildiği yıkım dolu günlerden geçmiş bir 20. yüzyılın yeniden doğuşu, rönesansı gibi bir şeydi. En derindeki varoluşsal duyguları yaratıcılıkla ifade etmenin sanatsal imkanlarını keşfetmek de diyebiliriz buna. Bir yandan birer katil olan, bir yandan sahtekârca kendilerine yeni bir kimlik yaratmaya çalışan yaşlıların sessizliğiyle kuşatılmıştık. Biz gençler olarak yalnızdık, özellikle de ben. 20. yüzyılın uyanışının anısını içlerinde taşıyan sığınmacılarla yüzleşme ihtiyacını hissettik. Onlar Antwerp ve Amsterdam'da Sandberg'le başlayıp

İngiltere ve New York'ta tanıştığım önemli kişilerdi. Yeniden keşfetmeye henüz yeni başladığım kültürel koşullarla oluşmuş kendi kimliğim hakkında bir şeyler öğrenmek için beni başka bir yere gitmeye iten ihtiyaç buydu.

**HUO** *Daha önce size ZERO'ya götüren yalnızlık ve başkalarıyla diyalog kurma ihtiyacı üzerine bir şey söylediniz. Çünkü öteki sanatçılarla o zaman biraraya gelmiştiniz. Ben, şu anda ZERO'ya tekrar bakmanın ilginç olacağını düşünüyorum. Manifesto'yu dün yeniden okudum, ZERO'nun sessizlik olduğu söyleniyor, bir başlangıç, bir daire, dönüyor, ay, güneş vb.*

**GU** Evet. Kendi felsefi öğretisinin "ideallerini" manifestoya yedirmek Piene'nin fikriydi ama ben buna şiddetle karşı çıktım, o yüzden de onlarla arama mesafe koydum. ZERO'nun 1966'da dağılmasının nedeni de buydu. Birdenbire bir ideolojiye eklenmiştik.

**HUO** *Peki ZERO nasıl ortaya çıktı?*

**GU** Demokratik Alman Cumhuriyeti'nden ayrıldığımda hırslıydım, ama Batı Almanya'da daha yalnız ve tecrit edilmiş hissettim kendimi. Vallauris'ta Picasso ve Léger'i görmek istediğimden otostopla Côte d'Azur'a gittim. ZERO'dan çok önce, 1954, 1955 ve 1958 orada çok önemli deneyimlerim oldu. Arman'la orada tanıştım, onun aracılığıyla da Yves Klein'la. Yıl 1956'ydı Picasso'nun seramik çalışmalarını hayranlıkla gözlemledim. O kasabalarda yaşamış olan direnişçilere de hayrandım. Biot'da Léger ve yaptığı filmlerle Cocteau bu atmosferi yaratıyorlardı. Ama ben onlara ait değildim; deyim yerindeyse röntgenci gibiydim. Her kuşağın kendi kimliği olduğunun farkına vardım. Bu nedenle, Martial Raysse, Arman ve Yves Klein'la ilişkilerim çok önemliydi. Benim ait olduğum yer orasıydı. Sonra 1958'de, Düsseldorf'ta çalışmalarımı gösterirken Mack beni Piene ile kendisine ait stüdyolarındaki bir ZERO sergisine davet etti. Mathieu ve Yves Klein da oradaydılar, benim de bu işe takılmam böyle oldu. Piero Manzoni de Paris, Antwerp, Düsseldorf ve Kopenhag arasında gezer dururdu. "Şu öteki oralarda ne yapıyor?" bizim için müthiş bir merak konusuydu.

**HUO:** *ZERO hakkında bir şeyler okunduğunda her zaman yeni bir başlangıçtan,*

*bir tabula rasa'dan bahsedilmesi ilgimi çeker. Bu konuda bir şeyler söyler misiniz?*

**GU** 1961'de Galerie Schmela beni Manifesto'ya davet etmişti. Gerçek sanatsal ifadeye temel sağlayan beyaz bir bölge olduğunu göstermek için binanın önündeki sokağı beyaza boyadım. Ben suçlular kuşağının değil suçluların mirasçısı olan kuşağın mensubuydum. Bu mirası kabul etmek, insanın dünyaya doğru sözlülüğünü anlatabilmesi için, bu kez sanatsal olarak başka ilkeler oluşturması zorunluluğuna yol açmıştı. Sokağı ıslak boyayla boyadım, böylece basıp geçenler boya izlerini kent merkezine kadar götürdüler. Beuys o kadar heyecanlanmıştı ki, beyaz boya dolu fiçiyi bir tekmeyle devirip kakhahalarla güldü. Benim için ZERO işte buydu. Ondan önce benzer sanatsal yaklaşımların ortaya çıkışında bir eşzamanlılık vardı, sanki telepatik bir iletişim vardı, tıpkı 1959'da Antwerp Hessenhuis'teki "Vision in Motion: Motion in Vision" sergisindeki gibi. Yves Klein havaya duman üfürüyordu, Tinguely neredeyse kavga çıkaracaktı; gerilim çok yüksekti çünkü tüm bu sanatın biraraya gelmesi böyle bir şeydi.

**HUO** *Sonra 1960'larda Leverkusen'de Schloss Morsbroich Müzesi'nde "Monokrom Resim" sergisi açıldı. Sizin için de önemli miydi?*

**GU** Evet, hem de nasıl. Müzenin henüz yöneticiliğine getirilmiş olan Udo Kultermann, Bremen'den geldi. Bu sergi ile Max Bill'in 1960'da Zürih Helmhaus'da düzenlediği "Somut Sanat 2" sergisi arasında pek çok ilişki olduğunu düşünüyorum. Max Bill Leverkusen'e kendi resimlerini getirdi, ayrıca "Somut Sanat 2"de sergilenecek eserlerimi seçmek üzere beni stüdyomda ziyaret etti. Benim de akıl hocam olduğunu söylemem gerekir. Orta Avrupa'da büyük bir ilişki ağı gibiydi bu. Adorno da Leverkusen'de bir sergi açtı. Açılıştaki eserler hakkında bir konuşma yapmasını bekliyorduk. Ama Adorno hiç oralı olmadı, konuşmasında sadece kendi kavramsal katkısını yaptı. O zamanlar resmin görüngübilimi hakkında birkaç söz söyleyeceğini düşünmüştüm. Ama belki onun için de olağandışı bir karşılaşmaydı bu. "Monokrom Resim", "Somut Sanat"a çok yakındı. İlk "Somut Sanat" sergisi 1944'te Basel'de açılmıştı. Bauhaus'ın yerini alması düşünülmüştü. Ulm ve Donaueschingen'deki akademiler de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage ve LaMonte Young'ın yönettiği başarılı müzik yapıtlarıyla elbette büyük rol



oynadılar. Bütün bunlar 1950'lerde başladı; Wolfgang Fortner ile kompozisyon çalışmaları yapan Nam June Paik 1958'de bir Dada sergisi nedeniyle Düsseldorf'a gelmişti. İşte bütün bunlar bir atmosfer oluşturdu. Twombly'nin 1960'da Wilhelm'de, kâğıt üzerine dışkıyla yapıldığını tahmin ettiğim çizimlerini sergilemesi inanılmayacak kadar duygulandırıcıydı; insanın, tarihe yönelmeyen görsel dışavurum yeteneğiyle ilgili bir şeydi.

**HUO** *Burada heyecan verici olan, betimlediklerinizin bizi Gesamtkunstwerk'e, tüm sanatların sentezi sorununa götürmesi. Tek tek objelere bağlı görünmüyor; daha ziyade, her şeyi kucaklayan bir sanat fikrine bağlı sanki.*

**GU** Evet ve bu doğal bir biçimde olmalı, bütün bunlar durdurulamaz süreçler; insanın sakalının her gün uzaması gibi. Bu olaylar stratejik biçimde manipüle edilmedi. Dedik ki, gerçekten her şeyin arkasındayız, biz gezgin ZERO sirkiziyiz ve her yerde işimizi sergiliyoruz, tuvalette bile, hiç önemi yok. Sanatın sergilenemeyeceği tabu bir yer yok. Bu bizi öyle özgür kıldı ki, işlerimizi her yerde sergileyebiliyoruz ve sanatı uzamda genişleyen bir güç olarak kabul ediyorduk. Ama bu, daha çok bir müzede veya bir galeride sergi açmanın imkânsız olmasındandı. O zamanlar Almanya'da zaten yalnızca üç galeri vardı.

**HUO** *Beş Işık Çarkı, Kozmik Hayal gibi birer "birleştirme" düşüncesi de vardı. Sonuçta düşünülen, bütün bir iç mekân yaratmaktı.*

**GU** Böyle şeyleri dış mekânlarda da yaptım. Şu anda bir yandan taşınabilir olan, bir yandan da sergi mekânının mimari yapısıyla gerçek bir ilişkisi olan sergi parçaları seçiyoruz. Bazen taşınabilir olmalı, ama onları çevreleyen mekânla da çok yakın ilişkide olmalılar. Çiftlik araç gereçleri gibi. Tarımdan çok etkilenen biriyim ben; heykeller, kültürel alanı ekip biçen çiftlik araç gereçleri gibi görülmeli. Strzeminski'nin eserleri gibi: düz çizgiler çizmek, toprağı sürmek ve toplamak, çocukken benim yaptığım gibi. Tarla strüktürlerini sanat dünyasına tercüme etmem bu şekilde oldu. Birçok işime çiftçilikle çağrışımı nedeniyle, "tarlalar" adını veririm.

**HUO:** *Bu bizi, "yeryüzü sanatı"yla uğraşan, arazinin gerçekten tarlalara*

*dönüştüğü belki ütopyacı denebilecek projelere götürüyor.*

**GU:** Toprak anayı katletme temasıyla çok eskiden beri uğraşıyorum. Bunu Amerika, Güney Dakota'da "Black Mesa" ile ifade edebilmişim. Amerikan hükümeti uranyum çıkartmak için bu kutsal dağı Amerikan yerlilerinden almıştı. Yerliler için o dağı tanrıların her şeye kadir oluşunun sembolüydü; atom enerjisi ise bilim yoluyla doğa güçlerine hakim olma girişimidir. Ama bu aynı zamanda ölümcül bir yıkıma yol açabilir. Bu insanın düşündüğü her şeyi gerçekleştirebileceği vizyonu ile ilgili bir şeydi.

**HUO** *Proje aynı zamanda ışık tiyatrosu olarak da betimlenebilir. "Gezgin Tiyatro" projesi de 1960'lara ait. Bunun hakkında da bir şeyler söyleyebilir misiniz?*

**GU** İnsanın terk etmek zorunda kalmadan özlemlerini gerçekleştirebileceği bir yer yaratmayı hayal ettim. İnsanlar tarafından hareket ettirilerek dönen devasa bir bir çarktı bu, bir çukurun içinde kölelerin çarkları ağır ağır itmesi gibiydi. Çarkın birinin üzerinde, öncü kahramanlar olan özlemle dolu bir grup yaratık vardı. Bu öncü kahramanların üzerine dışardan, gezi broşürlerinden alınma görüntülerin izdüşümü yapılıyordu. Dünyanın her tarafından palmiye ağaçları, okyanus ve bir sürü dağı fotoğrafımız vardı. Özlenen yer merkezdeki bir çarkın üzerine izdüşüm yapacaktı, katılımcıların gölgeleri de çarkı çevreleyen büyük beyaz duvarlara düşürülmüştü. Bu hayali gerçeklikte insan bir gölge olarak var olur, orada değildir, yine de orada, özlemlerin bu bir tür çöplüğünde.

**HUO** *Gerhard Richter ile 1968'de Baden-Baden Kunsthalle'de birlikteyken yaptığınız bir proje beni çok heyecanlandıran bir başka işinizdir. Aklınızdaki fikir, müzelerin içinde oturulan yerler olabileceği ve hayatla sanat arasındaki ayrım bulanıklaştırılıyordu.*

**GU** O zaman müzenin başında olan Klaus Gallwitz, beni 14 sergilik bir programa katılmaya davet etmişti, 14 sanatçının birbirini izleyen 14 sergisinden oluşan bir programdı bu. Ben de ona bir başkasını getirmeyi tercih edeceğimi söyledim. Ondan sonra Gerhard Richter ve ben bir manifesto yarattık: "Sanat müzeleri oturulabilir yerler olabilir"; kültür içinde oturulabilen bir yerdir, seyredilen değil, oturulabilir yerler. Böylece biz çalışma yapmadık, ama başkaları yapıyordu. Ben "terör

orkestra"mı getirdim, sergiledim ve icra ettim, Richter kendi "Alpler Vizyonu"nu kalın tabakalar halinde boyamayı sürdürdü. Yatak odamız vardı yemek pişirip yiyecek araç gerecimiz vardı, o dönem boyunca sanat müzesinde yaşadık. Ayrıca duvarlar boyunca raflar vardı. Richter kar manzaralarını onların tepesine astı. Sonra Alpler üzerinden balonla "hava uçuşları"na çıktı ve salonun içinde bir raftan ötekine atlamaya başladı. Bunu bütün bir gün yaptı. Bütün bunlar müzenin normal çalışma saatleri içinde olup bitiyordu; ziyaretçilerin çoğu bilet paralarını geri istedi, çünkü serginin hâlâ yapım aşamasında olduğunu sandılar. (güler). Bir çeşit "happening"di; yalnızca bir sanatçının günlük hayatını bir müze mekânına dönüştürme girişimiydi. Böylece sanatın nasıl yapıldığı, nasıl sergilendiği, ziyaretçinin tanıyabileceği bir sergi teması oldu.

**HUO** *New York'ta bireysel sergi açtınız mı?*

**GU** Evet. Bu dönemde benim için çok önemli olan dizi *Ok Resimleri* olmuştur. Bu dizide altta yatan düşünce şuydu: bir sanat eseri eylem ve düzeltmeden o kadar etkilenir ki, onu düzeltmelerle yeniden etkileyebilmeniz, tekrar bir başa bir sona gidebilmeniz için, sanatsal bir hedefe doğru iradenin hayata geçirebilmesi için, ona her zaman müdahale etmek mümkündür. Oberkassel'de işyerim olan evde pencereleri beyaza boyadım, beyaz panolar astım ve bunların üzerine beyaz ahşap oklar attım. Şöyle bir yanılısma içindeydim, eğer bunu bıkmadan ve uzun bir süre yaparsam o zaman kendini belli eden belirli işaretler ya da sembollerini tanıyabilirdim, çünkü onlar kendilerini tekrar edecekti. Bazı kümeler balistikten ya da benim sağ elimle çalışmamdan etkilendikleri için kendilerini tekrar ettiklerinden, birdenbire, bir işaret, kişinin genetik yapısıyla derinden ilişkili bir işaret kendini gösterirdi. Başlangıçta sözcükler ve soyutlama yeteneği vardı, bunlar manevi tarihimizde dilin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu, insanın kendini ve kendi içindeki dünya yapılarını –bugün mikro yapılar ve genetik yapılar olarak bildiğimiz şeyler– deneyimleyebileceği, yaratılışla bir benzerlik kurma yeteneğimize yol açar. İçimizdeki evreni gitgide keşfediyoruz. Bu eylemlerimizde ifadesini bulur ve seyredilebilir hale gelir. İnsan dışarıda ortaya çıkan faaliyetler aracılığıyla, tıpkı içteki bir şeyin ifadesi olarak esere atılan okun etkisi gibi, içerdeki bir şeyi tanıır. Bu daha sonraki çivilerin temeli oldu.

**HUO** *O halde, ok resimlerinizin, çivilerin öncüsü olduğu söylenebilir mi?*

**GU** Paralel gittiler. 1961'deydi bu. Daha önce de çiviler vardı. Ama burada uzamsal mesafeye taşınmışlardı. Artık dokunulmaz olmaları, artık hiç bir şeyi düzeltip değiştirmemin mümkün olmaması ilginçti.

**HUO** *New York'taki bireysel sergi açtınız. Ama bir bütün olarak çalışmalarınızda başka sanatçılarla işbirliğinin büyük rolü olmuş. Demek istediğim, ZERO'nun hikâyesi birçok grup çalışmasından yalnızca biri. İşbirliği yaptığınız daha birçok kişi var –Gerhard Richter'le, Klaus Staack'le vb. Christa Wolf'la da bir kitap çıkarttınız. Edebiyatla köprü kurmanın genellikle azaldığı bir dönemde yaşadığımız için bu bana çok ilginç geliyor. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı avangartında edebiyatla köprü kurmanın rolü büyük olurdu. Siz bunu hep devam ettirdiniz. Christa Wolf'la birlikte çalıştığınız kitap hangisiydi?*

**GU** Kitap Çernobil'den sonra yaptığım işe kadar geriye uzanıyor. Çernobilden sonra bir kül dizisi yaptım: "Küllerde doğurganlık olur mu?" Bu kül dizisi Leipzig'de bir yayınevinin ilgisini çekti. Christa Wolf, Çernobil faciasından hemen sonra *Störfall*'ı [Kaza] yazmıştı. Yayıncı, "Bunu bir kitap halinde bir araya getirebiliriz" dedi. Böylece kitap çıktı, Neuhausenberg'de sunduk. İşbirliği yaptığım bir başka kişi Jürgen Habermas'tı. 1960'larda yayınladığı bütün o gerçekten zor metinleri birlikte seçtik, sonra St. Gallen'de, Erker Galerie'nin avlusunda onları üç metre yüksekliğinde büyük tuvallere astık. Çamaşırlarını bahçede ipe asan insanlar gibi, ama bu sefer asılan bu önemli metinlerdi. Yalnızca içeriğin bilinmesinin bile farklı bir deneyim haline gelmesi istemiştik.

**HUO** *300'den fazla kitap yaptığınız doğru mu?*

**GU** Bunlar normal anlamda kitap gibi değil, belirli koşullarda ortaya çıkmışlar. Örneğin Londra'da Leaman'la, *İlk Taşı Kim Atacak?* başlıklı bir kitap yaptık. Şöyle bir şey geldi aklıma: bir taş alıp insanlara atayım ya da camlara fırlatayım. Bir kutunun içinde birkaç sayfa serigrafı var, kutu kumla kaplı, en üste de taş bırakılmış. Bu aslında "ilk taşı atan"ın içsel sonuçları hakkındadır. İnsanı hor gören bir tavidir, ama aynı zamanda bir isyandır. Bir de *Siyah Oda Beyaz Oda* var, siyah odayı baştan aşağı beyaza

boyadığım bir happening. Bunun üzerine Klaus Biesenbach'ın MoMA Hikâyele-ri'nde sunduğu bir film var.

**HUO** *Çalışmalarınızın tüm medyayı kapsaması çok ilginç. Çizimler, heykeller, enstalasyonlar kitaplar ve yaklaşık 45 film var.*

**GU** Elli yıldır hergün çalışıyorum. Yılbaşında bile sabah beşe kadar çalıştım, ertesi gün de çalışmaya devam ediyordum.

**HUO** *Fotoğraf da önemli sizin için.*

**GU** Çok ilginç bir konu üzerinde çalışıyorum, ama henüz kitaplaşamadı. Heidegger'in betimlediği gibi, bir açıklık ormanda bir ağacın devrildiği ve ışığın vurduğu yerdir. Ben o açıklıkta ne buluyorum? Yalnızca devrilmiş ağacı değil, bir cinayeti de görüyorum. Yani, doğaya karşı açıklık şekline bürünmüş bir cinayet işlenmiş. Elimde Basel'in ceza mahkemeleri daire-sinden alınmış şu fotoğraflar var. Onları dışarı kaçırdım. Cinayet vakaları gerçek; korkunç fotoğraflar. Kimse hiçbir şeyi tanımasın diye hepsinin üzerinde yeniden çalışıldı. Kalın bir kitap olacak; sonuçta bir tür mumyalama olarak ölüsevicilik. Başka koşullar altında hepsi kazana atılıp yakılırdı. Ama ben, sanatsal eylemin yardımıyla bunu heykele dönüştürüyorum ve ormanı korumayı başarabiliyorum.

**HUO** *Filmler çalışmalarınızda nasıl bir rol oynuyor?*

**GU** Filmler daha ziyade otobiyografik bastır-malar. Yoksa işimin içine akarlardı. Bu yüz-den ben filmlerimi bir rahatlama, küvette ya da tuvaletteki su gideri gibi ele alırım. Filmlerin yardımıyla otobiyografik duygu-sallığının geçip gitmesine izin veririm.

**HUO** *Peki suluboyalar?*

**GU** Onlar, yabancılaştırıcı bulduğum her şeyle en derin duygusal bağımın notlarıdır.

**HUO** *Peki, çizimin rolü nedir, çizimleriniz oldukça fazla; şurada burada, stüdyonu-zun her yerinde eskizler var. Her gün çizer misiniz?*

**GU** Evet. Kazımak ve oymak gibi bir şey. Biraz önce dediğim gibi, kendi kusmuğunuz basıp kaymaya benziyor. Arkasında harika izler bırakıyor. (güler).

**HUO** *Bir mucit olarak rolünüz ve icat etme düşüncesi hakkında birkaç şey söy-ler misiniz?*

**GU** 1968 yılıydı, inanılmaz işlere yol açan icatların çok önemli olduğunu düşünüyordum. Burada ana fikir, bir sanat eserine yol açan icat beyinde soğurul-duğu ve anlaşıldığı an, eserin kendisinin çöpe atılabileceğiydi. Bir sanat eseri icat edersiniz ama bir sanat eserine yol açan düşüncenin, beyin sürecinde epistemik de-ğeri vardır; ve nesne atılabilir. O, varlığın gölgesidir.

**HUO** *Son bir soru. Rainer Maria Rilke genç şairlere öğütlerini içeren bir kitap yazdı. 2011'de genç sanatçılara öğüdünüz ne olurdu?*

**GU** Öğrendiğiniz her şeyi sanatsal ya da yazılı ifadenin tam bir zemin çalışması olarak almamayı, bunun yerine kendinizi sürekli tekrarlayıp gizlemeye çalıştığınız hatalara yönlendirmenizi önerirdim. Genellikle bu yalnızca maskenin arkasında saklanmaktır; yanlışların kötü bir taklidi-dir. En önemlisi maskeleyen gerektirme-yen şeyler üzerine yoğunlaşmak, kendini açığa çıkarmak, hatalar ve hayatın varolu-şu için çıkış noktaları bulmaktır.

(Kısaltılmış metin)