

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PIERRE SOULAGES'IN SANATINDA İNDİRGEMECİ
TAVİR VE SİYAHTA SOMUTLAŞAN IŞIK**

145305

Özgür ÖZKAN

145305

Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR - 2004

Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "*Pierre Soulages'ın Sanatında İndirgemeci Tavrı ve Siyahta Somutlaşan Işık*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02 / 08 / 2004

Özgür ÖZKAN



TUTANAK

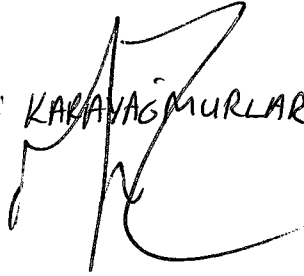
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 03.108.2004 tarih ve 15 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Özgür ÖZKAN 'nin Pierre Soulages'ın Sanatında İndirgemeci Tavrı ve Siyahta Somutlaşan Işık konulu tezi incelenmiş ve aday 18.108.2004 tarihinde, saat 11.00, da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilimdallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BASARILI olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BASKAN
Prof. Mümtaz SAĞLAM

ÜYE

Doc. Bedri KARAYAGMURLAR



ÜYE

Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKÇI



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv.Kodu

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **ÖZKAN** Adı: **Özgür**

Tezin Türkçe Adı: **Pierre Soulages'ın Sanatında İndirgemeci Tavrı ve Siyahta Somutlaşan Işık**
Tezin Yabancı Dildeki Adı: **The Reductionist Attitude in The Art of Pierre Soulages and Light Emanating From Black**

Tezin Yapıldığı
Üniversite: **Dokuz Eyl. Ü.** Enstitü: **Güzel Sanatlar E.** Yıl: **2004**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: Dili: **Türkçe**

Doktora: Sayfa Sayısı: **126**

Tıpta Uzmanlık: Referans Sayısı: **55**

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Prof.** Adı: **Mümtaz** Soyadı: **SAĞLAM**

Türkçe Anahtar Kelimeler: İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- İndirgeme
2- Işık
3- Siyah
4- Lekecilik
5- Soyut Dışavurumculuk

1-Reduction
2-Light
3-Black
4-Tachism
5-Abstract Expressionism

Tarih: **02 Ağustos 2004**

İmza: 

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet Hayır

ÖZET

Fransa'da bulunan Fanaille müzesindeki Kelt oymaları, Roma sanatı ve yaşadığı yerin mimarisi gibi çeşitli kaynaklardan etkilenen Pierre Soulages, erken yaşlarda sanata ilgi duydu ve resim yapmaya başladı. İkinci Dünya Savaşı yıllarında tanıştığı Sonia Delaunay ve Nazi ideolojisinin propagandasını yapan 'Signal' adlı bir dergide okuduğu bir makale ile ilk defa soyut sanatla tanıştı. Böylece 1947 yılında ilk soyut resmini yaptı. Soulages'ın soyuta varması doğadan ve figürden başlayan kademeli bir sürecin sonucu değildi. Onun yerine, Soulages ani bir dönüşle doğayı referans alan anekdotçu resim geleneğinden ayrıldı ve resimlerinde farklı ve kendine has araçlarla ışık yaratma çabasına girişti.

Adı İkinci Dünya Savaşı sonrası soyut sanat hareketleri ile birlikte anılsa da, Soulages'ın Jestüel resme (Aksiyon Resmi - Taşizm) ve Uzakdoğu sanatından etkilenen Lirik Soyutlamaya uzak duruşu, onu zamanının diğer sanatçılarından ayıran bir özellikti. İkinci Dünya Savaşı sonrası soyut resimlerde görülen genel resim yapma biçimi yerine, Soulages ışığı resminin ana ilkesi yaptığı kendine has tarzını geliştirmeye koyuldu. 1979 yılında yaptığı ve "Siyahötesi" olarak adlandırdığı resimlerle Soulages rastlantısal olarak keşfettiği, temelde boyanın fiziksel yapısından kaynaklanan bir tür ışık yaratmaya odaklandığı bir döneme girdi. O andan itibaren Soulages paradoksal bir biçimde resminde ışık yaratmak için siyah renk dışında her şeyi ayıkladı.

Bu çalışmada amacım Soulages'ın sanatının ve kendine has tarzının gelişimini, İkinci Dünya Savaşı sonrası soyut tarzda çalışan diğer sanatçılarla kıyaslayarak incelemek, ve böylece onun Yirminci Yüzyıl soyut sanatı içindeki yerini belirlemektir.

ABSTRACT

Influenced by such various sources as the Celtic carvings in the Fenaille Museum in France, Roman art and the architecture of the place where he lived, French painter Pierre Soulages became interested in art and began painting early in his life. In his early paintings, he often placed black colored tree branches against the sky to create high sense of contrast. It was through Sonia Delaunay, with whom he met during the Second World War years, and an article he read in a journal called 'Signal', which propagated Nazis' ideology, that he for the first time became acquainted with abstract art. Thus, in 1947 he painted his first abstract painting. His arrival at abstraction was not a result of a gradual process which began from nature and figure. Instead he, with a sharp turn, broke away from an anecdotal painting tradition which had nature as its reference, and began his endeavour to create light in his paintings with different, peculiar methods and means.

Although his name was associated with the abstract art movements after the Second World War, Soulages' distant attitude towards Gestural painting (Action painting - Tachism) and Lyrical Abstraction influenced by the Far-Eastern art was what distinguished him from other artists of his time. Instead of employing the general way of painting seen in abstract paintings after the Second World War, he set out to develop his peculiar manner in which he treated light as the main principle of his paintings. With 1979 paintings which he called "Beyondblack", Soulages entered into a new period in his art where he primarily focused on creating a kind of light resulting from the materiality of paint, a property which he was to discover coincidentally. From then on, he paradoxically eliminated everything in his paintings but the black color to create light.

In this study, my aim is to examine the development of Soulages' art and his peculiar style in comparison with other artists working in abstract manner after the Second World War, and thus determine his place in the abstract art of the Twentieth century.

İÇİNDEKİLER

PIERRE SOULAGES'IN SANATINDA İNDİRGEMECİ TAVİR VE SİYAHTA SOMUTLAŞAN IŞIK

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ	xiii

BİRİNCİ BÖLÜM

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI GELİŞEN

SOYUT VE SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM HAREKETLERİ

1.1	Soyut Sanatın Genel Gelişim Aşamalarında Yeni Yaklaşımlar	1
1.2	Fransız Resminin Değişim Ekseninde Soyut Algılamının Gelişimi ve Soulages	12

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA ALGISI İLE BAŞKALAŞAN BİR

TAVİR: PIERRE SOULAGES

2.1	Yaşamı	24
2.2	Sanatsal Gelişim Süreçleri	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AYKIRI ESTETİK BAĞLAMINDA NETLEŞEN BİR YARATICI İFADE:

SOULAGES'IN SANATINDA TEMEL AYRIMLAR

3.1	Monokroma Uzanan İndirgemeci Süreç	64
3.2	Nesnesiz Uzam ve İmgesiz Bir Alanda Yeni Kompozisyon Olanakları	69
3.3	Resmin Kendisine Dönüşen Yüzü: Malzemeyle Bütünleşen Biçimsel Dizgeler Çizgi ve Doku Yapılanması	75

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TEKİLLEŞEN BİR PLASTİK YAPIDA, BİÇİM-ANLAM İLİŞKİLERİ YA DA
SOULAGES'IN SANATINDA İÇERİK BELİRLEME ÇABALARI

4.1	Siyah'ta Odaklaşan Simgesel Alan, Çağrışımsal Anlamlar	89
4.2	Paradoks Bir İlişkinin Yarattığı Estetik – Siyahtan Gelen Işık	92
	SONUÇ	101
	KAYNAKLAR	104
	EKLER	108

EKLER LİSTESİ

Ek 1	Pierre Soulages Kronolojisi	108
Ek 2	Pierre Soulages İçin Hazırlanmış Monografilerin Listesi	118
Ek 3	Pierre Soulages'ın Açtığı Sergiler İçin Hazırlanmış Katalogların Listesi	120
Ek 4	Filmografileri	124

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Willem de Kooning - İsimli XII, tuval üzerine yağlıboya, 1976.....	5
Resim 2: Jackson Pollock -Number 8, 1949 (ayrıntı).....	7
Resim 3: Franz Kline - West Brand, tuval üzerine yağlıboya, 1960.....	8
Resim 4: Barnett Newman – Sarı Kenar, tuval üzerine akrilik 1968.....	9
Resim 5: Jean Fautrier- “Başka Hiçbirşey Değil Sadece Aşk”, 1960.....	15
Resim 6: Hans Hartung - "Kompozisyon P1960-14", Kağıt üzerine pastel, 1960.....	20
Resim 7: Pierre Soulages.....	23
Resim 8: Conques Sainte-Foy Manastır Kilisesi İç Görüntüsü.....	25
Resim 9: Menhir - Fenaille Müzesi.....	26
Resim 10: Menhir - Fenaille Müzesi.....	26
Resim 11: Claude Lorrain - “Roma'nın yukarısında Le Tibre ”, Lavi.....	29
Resim 12: Claude Lorrain - “Roma'nın yukarısında Le Tibre ”, Lavi, (Ayrıntı).....	29
Resim 13: Rembrandt - “Yarı yatmış kadın”, Lavi.....	29
Resim 14: Rembrandt - “Yarı yatmış kadın”, Lavi, (Ayrıntı).....	29
Resim 15: Vincent Van Gogh - “Ağaç Çalışması”, 1882.....	30
Resim 16: Pierre Soulages -“Resim”, karton üzerine yağlıboya, 1938.....	31
Resim 17: Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi Afişi 1.....	39
Resim 18: Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi Afişi 2.....	39
Resim 19: Pierre Soulages -1948-2, cam üzerine katran, 45,5x45,5cm.....	39
Resim 20: Pierre Soulages -1948-1, cam üzerine katran, 45,5x76cm.....	39
Resim 21: Pierre Soulages - “Resim”, tuval üzerine yağlıboya, 36,5x45,5cm, 1934.....	44
Resim 22: Pierre Soulages - “Resim”, tuval üzerine yağlıboya, 60x73cm.1936-37.....	45
Resim 23: Pierre Soulages -1947-1, kağıt üzeri ceviz kabuğu boyası, 78x55,5cm.....	48

Resim 24: Pierre Soulages -1947-2, kağıt üzeri ceviz kabuğu boyası, 65x50cm.....	48
Resim 25: Pierre Soulages -1948-12, kağıt üzerine ceviz kabuğu boyası, 65x50cm.....	49
Resim 26: Pierre Soulages -1949-14, kağıt üzerine çini mürekkebi, 65x50 cm....	53
Resim 27: Pierre Soulages - tuval üzerine yağlıboya, 195x130cm., 1953.....	54
Resim 28: Pierre Soulages - Gravürler ve bakır plakaları, 1974.....	55
Resim 29: Pierre Soulages - Bronz, no 1, 111x86cm, 1955 - Bronz, no 3, 117x95cm, 1977 - Bronz, no 2, 68x88cm, 1976.....	56
Resim 30: Pierre Soulages - "Resim", 16 Ağustos 1971, 130x350cm.....	57
Resim 31: Pierre Soulages-"Resim", 14 Nisan 1979, tuval üzerine yağlıboya, 162x130cm.....	58
Resim 32: Pierre Soulages - "Resim", tuval üzerine yağlıboya, 6 Aralık 1950.....	59
Resim 33: Pierre Soulages - "Resim", 324X181cm, 19 Ocak 1997, "Resim", 324x181cm, 30 Aralık1996, (Fabre Müzesi , Montpellier).....	60
Resim 34: 1979, Ulusal Modern Sanat Müzesi Georges Pompidou Merkezi, Paris.....	60
Resim 35: Pierre Soulages-Conques Sainte-Foy Manastır Kilisesi Vitrayları.....	61
Resim 36: Pierre Soulages - "Resim", 9 Nisan 1997, tuval üzerine yağlıboya, 222x137cm.....	62
Resim 37: Pierre Soulages.....	63
Resim 38: Pierre Soulages - "Resim", 30 Aralık 1996, tuval üzerine yağlıboya, 324x181 cm.....	68
Resim 39: Pierre Soulages - "Resim", 6 Şubat 1997, tuval üzerine yağlıboya, 324x181cm. - "Resim", 9 Ocak 1997, tuval üzerine yağlıboya, 324x181 cm.....	68
Resim 40: Pierre Soulages- "Resim", kağıt üzerine ceviz kabuğu boyası, 65x50cm, 1948.....	71
Resim 41: Pierre Soulages- "Resim" 1948-3,kağıt üzerine ceviz kabuğu boyası 65x48cm, 1948.....	71
Resim 42: Pierre Soulages -- "Resim", 202x255cm, 10 Ekim 1963.....	73
Resim 43: Pierre Soulages - "Resim", tuval üzerine yağlıboya, 324x362cm, 1985.....	74

Resim 44: Pierre Soulages- Fügen, 1946-2, kağıt üzerine füzen, 65x50 cm.....	77
Resim 45: Galande sokağındaki atölyesi, 1960, Foto: Izis.....	81
Resim 46: Galande Sokağındaki Atölyesi, 1967.....	81
Resim 47: "Resim" 202x143 cm. 30 Kasım 1967 önünde oluk.....	82
Resim 48: Galande sokağındaki atölyesinde toprak üzerinde arıcı bıçağı, badana fırçası ve Soulages'ın yaptığı spatüller. 1960.....	83
Resim 49: Soulages'ın resimlerinde kullandığı aletler.....	84
Resim 50: Pierre Soulages'ın kauçuk veya ayakkabı tabanlığı parçası ile yaptığı "fırçalar".....	85
Resim 51: Pierre Soulages - "Resim", tuval üzerine yağlıboya, 324x362cm, 1985.....	86
Resim 52: Pierre Soulages	88
Resim 53: Pierre Soulages - "Resim", 162x230, 21 Haziran 1971.....	90
Resim 54: Pierre Soulages - "Resim", 200x234 cm, 19 Ocak 1995.....	95
Resim 55: Pierre Soulages - "Resim", 290x654cm, Ocak 1997, poliptik.....	99

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resim hareketleri içerisinde, özellikle Avrupa'da isminden çok söz ettirmiş bulunan Pierre Soulages'ın yaşamı ve sanatı arasındaki ilişkiler, resimlerinde üzerinde durduğu 'ışığı' yakalamak için temel plastik problemler konusunda geliştirdiği çözümler ve ortaya koyduğu paradoks bir ilişki sonucu ortaya çıkan estetik (siyahtan gelen ışık) üzerinde durulacaktır.

Bu araştırmada karşılaştığım en büyük sorun, sanatçının yapıtlarının orijinallerini görmemiş olmamdır. Resimlerinde ışığı problem edinmiş bir sanatçı olan Soulages'ın, malzemeye girdiği süreçteki fotoğrafla yakalanamayacak resmin yüzeyindeki fiziksel farklılıklar ve izleyicinin hareketinin de buna katılması süreciyle değişime uğrayan bu çalışmaları, birebir resimle yüzleşmeden algılamak çokta kolay değildir. Sanatçının çalışmalarını yurtdışından getirttiğim kataloglar, yurtiçindeki kütüphanelerden ulaştığım kataloglar ve internet yoluyla ulaştığım kaynaklarda daha ayrıntılı inceleme fırsatı buldum. Resimlerinin orijinallerinin görülmemesinin dışında araştırmayı güçleştiren bir diğer etken ise sanatçıyla ilgili kaynakların çoğunun yabancı dilde olmasıdır.

Tez çalışmasının oluşum sürecinde yardımlarını esirgemeyen tez danışmanın Prof. Mümtaz SAĞLAM'a, Fransızca çevirilerde Alev YILMAZ'a, İngilizce çevirilerde Merve YILMAZ'a ayrıca sürekli desteklerini yanımda hissettiğim aileme teşekkür ederim.

Özgür ÖZKAN, 02 Ağustos 2004, İZMİR

GİRİŞ

Resimde ifadeyi arttırmak için sanatçılar zaman zaman resimdeki bazı unsurlarda (renk, biçim, kompozisyon) indirgemeye giderek, farklı sanatsal ifadeler yakalamaya çalışıyorlardı. Resimde indirgemeye gitme, sanatın en başından ta mağara resimlerinde bile görebileceğimiz bir süreçtir. Aslında yine primitif sanatlara olan ilgi de ilerleyen süreçte resim sanatında indirgemeye ilişkin örneklerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Fransız resim sanatında, özellikle post empresyonist sanatçıları içerisinde yer alan Gauguin, resimlerinde indirgeme üzerinde durmaya başlıyordu. Gauguin, primitif sanatlara duyduğu ilgiden dolayı resimlerinde kullandığı renklerin uygulanış yöntemiyle hacimsel oluşumları kullanmayarak, yalın ve düz bir boyamayı resimlerinde tercih ediyordu. Matisse ise Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde Gustave Moreau atölyesinde eğitim almıştır. Gustave Moreau'nun eğitim konusundaki yaklaşımında indirgemeye önem vermesinden dolayı, Matisse'in resimlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Gustave Moreau, öğrencilerine şunları söylüyordu: "*Resmi sadeleştireceksiniz*"¹ ve "*Sanatta, araçlar ne kadar basitse, duyarlılık o kadar ortaya çıkar.*"² Buradan da görebildiğimiz gibi, Fransız resim geleneğinde indirgemeye ilişkin farklı arayışların daha 20. yy'ın başlarında gelişme gösterdiğini görebiliyoruz. İlerleyen süreçte ortaya çıkan soyut eğilimli hareketlerde de indirgemeye ilişkin arayışların yoğun bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz.

XX. yüzyıl, birçok alanda özellikle teknolojide yaşanan hızlı gelişmelere sahne olurken, plastik sanatlarda da figüratif olsun, soyut olsun, bir çok resim hareketin birbiri ardına geliştiği bir süreç olmuştur. Bu süreçte ortaya çıkan hareketlerin başında soyut resim gelir. Soyut resim de, bilinen nesnelere uzaklaşarak çizgi, renk, kütle, ton gibi öğeler önem kazanırken, iki farklı eğilimin ortaya çıktığını görüyoruz. Birincisi, doğanın giderek basit formlara indirgenmesi, yani bir soyutlama süreci sonucunda elde edilen, diğeri ise hiçbir referanstan yola çıkmayan amorf* imgelere dayanan bir tavidir. Soyut resmin ortaya çıkması da, XX. yüzyıl resim sanatında önemli unsurlardan birisi olan resimde indirgemeye ilişkin farklı arayışlara sebep oluyordu. Bilindiği gibi soyut resim, 1910 yılında

¹ Bernard Dorival, "Matisse'in Sanatı", Çeviren: Esin Talu Çelikkan, *Sanat Dünyamız*, sayı: 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 10.

² Georges Charensol, "Matisse İçin Portre Denemesi", Çeviren: Işık Ergüden, *Sanat Dünyamız*, sayı: 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s.22.

* 'amorf' biçim olarak tanımlanamıyacak bir şekilde (şekilsiz) olan şey için kullanılır.

Kandinsky'nin yaptığı bir peyzaj çalışmasına farklı bir açıdan bakması sonrası gerçekliğin kayboluşuyla ortaya çıkıyordu. Tabii ki bu gelişmede Cézanne'ın ve Kübizm'in de rolü büyüktür. Cézanne farklı açılardan ele aldığı görüntüleri üst üste getirmeye çalışarak, soyutlamaya giden bir yönü ortaya koyar. Yeni bir yöntem geliştirerek, nesnelere "silindir, küre ve koni" olarak resimde düşünme fikrini ortaya koyarak da indirgemeye ilişkin önemli bir gelişmeyi sağlar. Cézanne'ın bu görüşlerinden de etkilenecek ortaya çıkan Kübizm de, çeşitli yönlerden ele alınan nesnenin tek resim üzerinde görünmesine giden yolda, biçimin önem kazanmasıyla, renk konusunda indirgemeye gidilerek, tek renge yakın bir çalışma ortaya konuluyordu. Bu yaşanan gelişmeler, soyut resmin ortaya çıkışını hızlandıran bir etki yaratırken, bu süreçte ortaya çıkan bir çok önemli sanatçı da resimlerinde indirgemeye ilişkin arayışlarını ortaya koyuyorlardı. Mondrian, doğal görünümü basit formlara indirgemeye çalışmasıyla elde ettiği yalın soyut bir dille, bu süreçte resimler ortaya koyar. Resimlerinde bir çok unsuru yok sayarak, yalnız resim düzleminde dik ve yatay üzerine geometrik bir sanat anlayışı geliştiren Mondrian, aynı zamanda renk konusunda da indirgemeye giderek, yalnız ana renkleri resimlerinde kullanmaya başlar. Resimde indirgemeye ilişkin çarpıcı çalışmalar yapan diğer bir sanatçı da Malevich'dir. Suprematizm*'in öncüsü olan sanatçı, resimde betimlemeye ilişkin bütün unsurları resminden arındırarak, monokrom (tek renk) üzerinde ilerleyen 'siyah üzerine siyah', 'beyaz üzerine beyaz' olarak adlandırdığı resimleriyle geometrik bir sanatsal dil ortaya koyarak, resimde indirgemeye ilişkin en çarpıcı örnekleri verir. Ve bu resimlerinde hiçliğe giden bir yönü de ortaya koymaktadır. Bu tarz soyut resim içerisinde yer alan sanatçılar da indirgemeye ilişkin örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı sonrası soyut resim bir patlama yaparak, hem Amerika'da, hem Avrupa'da yeni sanatsal bir dil yaratma çabasıyla ortaya çıkıyordu. Amerika'da ve Avrupa'da birbirine çok benzer, ancak birbirinden bağımsız gelişen bu hareketler içerisinde özellikle Avrupa'da isminden sık sık bahsettirmiş olan

* Suprematizm: Sovyet ressam Malevich'in geliştirdiği bir soyut sanat akımı ve felsefesi. Sanatçı, 1913'te Aleksey Krucenik'in Victory over the Sun (Rusça Pobedi solntse / Güneşe karşı kazanılan Zafer) adlı Gelecekçi operası için hazırladığı dekor ve kostüm tasarımlarında temel geometrik biçimlere yer vererek Suprematizm'in ilk adımlarını atmıştır. Daha sonraki çalışmalarını bu doğrultuda geliştirmiş, 1915'te kare, dikdörtgen ve daire gibi geometrik biçimlerden oluşturduğu kompozisyonlarla akımın ilk örnekleri vermiştir. Suprematizm, nesnelere çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesinden kaynaklanan Kübizm'den farklıdır; doğadada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin Yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Bkz. R. Zona, "Suprematizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, YEM. Yayınları, İstanbul, 1997, s.1710-1711.

Fransız ressam Pierre Soulages'la karşılaşmaktayız. Pierre Soulages da yaptığı resimlerle indirgemeye ve ışığa ilişkin çarpıcı örnekler vermiştir.

Birinci bölümde, Pierre Soulages'ın sanat yaşantısına başladığı II. Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut eğilimli hareketler (Amerika'da gelişen, Soyut Dışavurumculuk: Jestüel Resim - 'Aksiyon Resmi, Hareketli Soyut; Action Painting', Renk Alanı Resmi - 'Color Field Painting'; Ressam Sonrası Soyutlama - 'Postpainterly Abstraction'; Sert Kenar 'Hard Edge'; Fransa da gelişen İformel Sanat - 'Serbest Biçimli Sanat, Enformel Sanat; Art Informel'; Lekecilik - 'Taşizm; Tachisme'; Lirik Soyutlama; Art Brut 'Ham Sanat' ve Kobra Grubu) üzerinde durulmuştur. Soulages'ın resimlerinin sürekli II.Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Lekecilik ve Kaligrafi ile ilişkilendirildiği için, bu bölümde böyle bir tarih aralığı içerisinde bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Ancak Soulages'ın dönemin sanatında öne çıkan jestüel resim hareketlerine karşı tutumu ve Uzakdoğu'ya ilişkin bir etkilenmesinin de olmadığı için, bu bölümdeki sanat hareketlerine değinilirken daha genel bir yaklaşım sergilenip, özet bir bilgi verilmeye çalışılmıştır. Soulages'ın resim yapmaya başladığından günümüze kadar geçen süreçte, resminin ana merkezini 'ışık'la oluşturduğu resim tarzıyla, İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen sanat hareketlerinden farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Bu farklılıklar üçüncü ve dördüncü bölümde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

İkinci bölümde, Soulages'ın yaşamı ve sanatsal gelişim süreçleri üzerinde durulacaktır. Bu bölümde, sanatçının çocukluk ve gençlik döneminden başlayarak, sanata ilk ilgi duymasına sebep olan etkenlerle başlayan süreçle, sanatçının ilk sanatsal ürünlerini vermeye başladığı 1947 tarihinden günümüze kadar olan resimlerindeki gelişim ele alınacaktır.

Üçüncü bölümde ise daha çok sanatçının resimde yakalamak istediği ışığı elde etmek için temel plastik problemlere nasıl yaklaştığı konusunda bir açıklık getirilmeye çalışılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, resmi resim yapan değerlere verilen önemden kaynaklanan, malzemeye yönelik tercihlerin önem kazanması ve geleneksel bir resim uygulamasından uzaklaşan resim sanatı içerisinde Soulages da resimlerinde bu açıdan farklı arayışlar içerisine giriyordu. Bu bölümde, Soulages'ın resimlerinde aykırı estetik bağlamda ortaya çıkan yeni bir ifade biçimi yaratma amacıyla, renk konusunda yaptığı tercihle (monokrom 'tek

renk': siyah), farklı araç gereçler ve kompozisyona ilişkin arayışlarla ortaya koyduğu sanatsal tavır değerlendirilecektir.

Son bölümde ise İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen resim sanatında siyah rengin kullanımının yaygınlaşması ve bu rengin dönemin sanatındaki çağrışımsal anlamları üzerinde durulacak ve Soulages'ın siyah renge olan yaklaşımı ortaya konulacaktır. Son olarak, aslında tezinde başlığını oluşturan indirgemeyele girilen süreçte, siyahta somutlaşan ışık üzerinde durularak, Soulages'ın resim sanatına getirdiği yeni açılımlar ortaya konulacaktır.





Pierre Soulages, 1996

BİRİNCİ BÖLÜM

BATI AVUPA RESMİNDE, 1945 SONRASI GELİŞEN SOYUT VE SOYUTLAMA EĞİLİMLİ RESİM HAREKETLERİ

1.1 Soyut Sanatın Genel Gelişim Aşamalarında Yeni Yaklaşımlar

XX. yy'ın ilk yarısında Amerika'da, Avrupa'dan ayrılarak kendi sanatını ortaya koyma çabalarının sürekli gündeme geldiğini görürüz. *"Amerikan sanatının Avrupa'dan ilk kopuşu 20.yy'a girerken, önceleri Sekizler diye bilinen, ilk kez 1890'ların başında Philadelphia'da bir araya gelen Ashcan Okulu'yla olmuştur. Henri Öncülüğünde Sloan, Glackens, Luks ve Everett Shinn (1876-1953) gibi sanatçılardan oluşan, aynı zamanda 'New York Gerçekçileri' olarak da bilinen bu grup bu kez New York'ta bir araya gelmiştir. Amacı Avrupa etkisinden arınmış bir Amerikan sanatını oluşturmaktır. Toplumsal gerçekçi bir yaklaşımı işleyen grup sanatçıları, sıradan insanları, yoksul halkın yaşamını ve kent dokusunu tuvale aktarmışlar; estetik açıdan büyük yenilik getirmemiş, ancak Amerikan sanatına bir canlılık kazandırmıştır."*³ Resim sanatında böyle gelişmelerin yaşanıyor olması, Amerika'nın kendi sanatını yaratma isteğinin olduğunu bizlere gösteriyorsa da, bu değişim tam anlamıyla ilerleyen süreçte Soyut Dışavurumculuk'la gerçekleşecektir. Çünkü Amerika Sanatı, XX. yy'ın ilk yarısında daha çok Avrupa'daki sanat hareketlerinin devamı şeklinde gelişme göstermiştir. Kübizm ve ilerleyen süreçte Delaunay'ın ortaya koyduğu Orfizm'inde* Amerika resim sanatını etkilediğini ve resimde buna benzer uygulamalar yapıldığını görmekteyiz. Ancak, Aschan Okulu'nun ortaya çıkışı ve ilerleyen süreçte Amerika'da yaşanan gelişmeler (Armory Show) Amerika'nın kendi sanatını ortaya koyma çabaları olarak görünür. 1913 tarihinde Amerika'da, Avrupalı önemli ressamların (Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse) resimlerinin sergilendiği Armory Show bu tarihte büyük bir etki yaratır. *"Bu serginin amacı Amerikalı sanatçıları tanıtmak ve Avrupalı sanatçılarla aynı düzeyde olduklarını kanıtlamaktır. Ancak sergide tüm ilgiyi Avrupalı sanatçıların çekmesi, Amerikalı sanatçıların ileriki yıllarda yaptıklarına karşı daha eleştirel bir bakış açısı geliştirmelerine yardımcı olmuştur."*⁴ Amerika'da resim sanatında yaşanan böylesi gelişmeler, ilerleyen yıllarda hükümetinde verdiği destekle daha bir hız kazanır. 1933-1943 yılları arasında Federal Sanat Projesi, Amerikalı sanatçılara bir destek

³ Z. Rona, "ABD-Resim", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İstanbul, YEM. Yayınları, 1997, s. 8.

* Orfizm, Kübizm'in farklı bir versiyonu olarak görünen ve Robert Delaunay'ın 1910'lu yıllarda yaptığı, daha çok renk üzerinde duran; ışığın, hareketin ve transparan etkilerin de yer aldığı resimlerini tanımlamak için ilk defa şair Apollinaire'in kullandığı isimdir.

⁴ Z. Rona, "ABD-Resim", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 1 İstanbul, YEM. Yayınları, 1997, s. 8.

amacıyla uygulanırken, sanatçıların toplumsal gerçekçi bir tarzda Meksikalı duvar ressamı Rivera ve Orozco'nun da etkilerinin görüldüğü duvar resimlerini kamu binalarına yapmaları sağlanmıştır. Bu da ekonomik anlamda sanatçılara destek olunma açısından önemli bir gelişmedir. Yapılan duvar resimlerinin toplumsal gerçekçi olmasında, dönemin Amerika'sının 1920'li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan ekonomik ve politik çalkantılı bir dönemde, milli duyguları güçlendirmek amacı yatmaktadır. Amerika'da böylesi toplumsal gerçekçi resimler yapılırken aynı zamanda Avrupa etkisinin de bir sonucu Kübizm ve Sürrealizm* (Gerçeküstücülük) etkisinde resimler de üretilirken, 1936 tarihi, Amerika'da ilk soyut eğilimli resim anlayışının yoğun bir şekilde yer bulmaya başladığı tarih olur. *"1936'da kurulan Amerikalı Soyut Sanatçılar Derneği'nin amacı, Soyutlama Yaratma grubunun işlevlerini benimseyerek o dönem için "modası geçmiş" olarak nitelendirilen soyut sanatı geçerli kılmak ve New York'u uluslararası bir soyut sanatlar merkezi yapmaktır. Gerek derneğin düzenlediği uluslararası sergilerle, gerek o dönemde ABD'ye gitmeye başlayan Avrupalı sanatçıların etkisiyle soyut sanata karşı alınan tavır değişmiştir."*⁵ Böyle bir yaklaşımın sergileniyor olması da ilerleyen süreçte Amerika'da Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkışını güçlendiren bir etki yaratacaktır.

XX. yy'ın ilk yarısında Amerika'da, Toplumsal Gerçekçilik, Avrupa etkisiyle ortaya çıkan Kübizm, Orfizim ve Sürrealizm gibi resim anlayışlarında resimler ortaya koyulurken, Amerika kendini Avrupa resmine bağlı gibi gören bir sanat anlayışından, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte tamamen kurtulup, kendi özgürlüğüne kavuşacak hamleyi gerçekleştirme fırsatı bulacaktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası soyut eğilimli yeni bir anlayışın sanatta ortaya çıkışında savaşın etkisi büyüktür. Hitler Almanya'sının Avrupa'yı egemenliğine alma isteğiyle Polonya'ya girerek başlattığı İkinci Dünya Savaşı, altı yıllık süreçte bir çok dehşete sahne olmuş ve bir çok insanın ölümüne sebep olmuştur. Yaşanan bütün bu gelişmeler insanlığın dünyanın ilerisine dönük bakış açısında önemli değişikliklere sebep olurken, insanlarda yok olma korkusu gelişmiştir. Bu olumsuz

* Apollinaire'in adını vermiş olduğu Sürrealizm, Dada hareketinin de etkisiyle 1920'li yıllarda hız alırken İkinci Dünya Savaşı yıllarına kadar devam eden süreçte resim sanatında sanatçıların bilinçaltına inerek aklın denetimine izin vermeksizin kendiliğinden (otomatizm) olarak akla gelen ve düş gücünü savunan sanat akımıdır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Ayrıntılı bilgi için Bkz R.Passeron, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul,1990.s.8-13.

⁵ Z. Rona, "ABD-Resim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1 İstanbul, YEM. Yayınları, 1997, s. 9.

gelişmelerin dışında dünya, İkinci Dünya Savaşı sonrası başlayan süreçte iletişim araçları, nükleer enerjinin kullanımı gibi teknolojik alanlarda büyük gelişmelere sahne olması, uzay konusunda yeni bulgulara ulaşılması da insanlığın kendi kendisini sorgulaması gibi bir süreci ortaya çıkarıyordu.

Böyle bir sürecin sonucu olarak da sanatçılar kendilerini baskı altına alan güçlerden (yabancılaşma) kurtulmak amacıyla kendi iç dünyalarına yönelerek yeni bir soyut eğilimli sanatın ortaya çıkmasını sağlıyorlardı. Böylelikle sanatçılarda, savaşla birlikte gelişen çağın boş, umutsuz ve trajik gerçekliğe karşı ortaya çıkan bir tutumla karşılaşmaktayız. İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte sanatın merkezi olan Paris gücünü yitirirken, Amerika, endüstriyel ve politik alandaki gücü eline geçirmesiyle; ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda hızlı bir gelişme katederek, New York'u sanatın yeni merkezi haline getiriyordu. Tabi ki bunda Avrupa'nın önemli sanatçılarının; Dali, Tanguy, Léger, Mondrian, Breton, Chagall, Ernst, Masson ve Duchamp'ın savaş ortamından kaçarak Amerika'ya yerleşmelerinin de önemi büyüktür. Amerika'nın büyüyen gücüyle ve kendine ait bir sanat hareketi yaratma isteğiyle birleşen bu sanatsal göç, değişimin daha hızlı yaşanmasına sebep olmuştur. Amerika'ya, sanatın yaşadığı bu göçle *"Avrupalı sanatçılar, Avrupa'da uzun zamandır yaşanan siyasi çalkalanmaların dışına çıkarak kendilerini, daha özgürce yaratabilecekleri bir ortamın içinde bulmuşlardı. Amerikalı sanatçılar ise Avrupa'nın önemli ustalarıyla karşılaşarak, bu sanatçılardan yararlanma olanağını buldular. Bu durum, New York'ta gelişmeye başlayan yeni sanat okuluna güçlü bir ivme kazandırdı. New York Okulu, çeşitli modernist biçemlerden alınan öğeleri kaynaştırarak yeni dünya sentezi içinde bir araya getirdi. Bu köklü değişimin ilk sonucu kuşkusuz Amerika'da soyut dışavurumculuğun doğması oldu."*⁶

Soyut Dışavurumculuk'un oluşmasında en büyük katkıyı Avrupa'dan gelen sanatçılar yapıyordu. Bu sanatçılar Sürrealizm'i Amerika'ya taşıyorlardı. Sürrealistler resimlerinde elin bilinçli bir müdahale olmasına izin vermeksizin, amaçsız bir şekilde taval üzerinde hareketine izin vererek gerçekleştirdikleri tekniği otomatizm* diye

⁶ Nilgün Yüksel, "II. Dünya Savaşı Ve Paris", *rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı: 04, 2003, s.36.

* Otomatizm: "Sürrealizm saf psişik otomatizmdir. Düşüncenin gerçek işlevlerini sözlü veya yazılı olarak ya da daha başka bir yolla ifade etme girişimi, herhangi bir moral ya da estetik önkoşullandırmaya bağlamadan, mantık kontrolü da olmaksızın düşüncenin yönlendirilmesidir. (Birinci Manifesto, 1924, Les Manifestes du surréalisme. Sy.45)" Ayrıntılı bilgi için Bkz. R.Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul,1990, s.267.

adlandırıyorlardı. 1940'lı yıllarda otomatizm tekniğinin Soyut Dışavurumculuk içerisinde kabul bulması, soyut eğilimli resim hareketinin Amerika'daki gelişmesini sağlayan en önemli faktör olmuştur. Başta Pollock olmak üzere Soyut Dışavurumculuk içerisinde yer alan sanatçılar, özellikle sürrealist sanatçılardan ve onların düşüncelerinden etkileniyorlardı. Amerikalı sanatçıları düşünceleriyle etkileyen diğer bir isim ise İsviçreli psikoanalist Carl Jung'dır. Amerikalı sanatçıların bir çoğu (Gottlieb, Pollock vs.) onun düşüncelerinden etkilenerek resimler yapmışlardır.

Soyut Dışavurumculuk'un çıkışındaki diğer bir etken ise sanatçıların, Uzakdoğu'ya seyahatler düzenleyerek, Çin yazısına ilişkin bilgi edinmeleriyle gerçekleşir. *"Soyut-Dışavurumcular, Mondrian ve Kandinsky aracılığı ile Doğu-Çin/Japon Resmine, Klee ve Matisse yolu ile Doğu/İslam Resmine yaklaştılar. Doğu-Çin/Japon Resmi, örneğin ortaçağ Çin Resmi, resim yüzeyinin büyük bir bölümünü boş bırakarak ve bu boşluğu biçimleri vurgulayarak "sonsuz bir evren" duygusu yaratabilmişlerdir. Batı'da Cézanne ve onu izleyenlerde, tuvalin "sınırsız bir mekan" olarak kullanıldığı görülür. Sonsuz mekan anlayışı Analitik Kübizm'de hiçbir ruhsal duyguya yer vermemiştir. Oysa Kandinsky ve Mondrian bu anlayışa metafizik çağrışımlar getirdiler. Bu sanatçıların etkisinde, beyaz tuval, Soyut-Dışavurumcular içinde tüm metafizik çağrışımlarıyla sınırsız bir mekanın simgesi oldu."*⁷

Zaman zaman New York Okulu* olarak adlandırılan Soyut Dışavurumculuk'un oluşmasında, sanat eleştirmenleri Clement Greenberg ve Harold Rosenberg kuramsal açıdan önemli bir yere sahiptirler. Arshile Gorky'nin Sürrealizm'den yola çıkarak başladığı soyut resimleriyle de hız alan Soyut Dışavurumculuk içerisinde yer alan diğer önemli sanatçılar: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Mark Tobey, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolph Gottlieb, Helen Frankenthaler, Robert Motherwell, Franz Kline'dır.

Soyut Dışavurumculuk içerisindeki sanatçılar, geleneksel resim yapma tekniklerinin dışına çıkarak, resim sanatında yeni ifade olanaklarını araştırıyorlardı.

⁷ İpek Aksüğü, "Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk", *Milliyet Sanat Dergisi*, No:49, İstanbul, Haziran, 1982, s.17.

* New York Okulu 1940-50'li yıllar arasında New York'ta çalışan ve temelde "soyut" ve "Dışavurumcu" ilkeleri benimseyen yenilikçi ressamların tümü. Bkz. Z. Rona, "New-York Okulu", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2, İstanbul, YEM. Yayınları, 1997, s. 1346.

Resimde kullanılan araç gereçler değişiyor; sanatçılar için yapılmış fırçaların yerini badana fırçaları alıyor, resim artık Pollock'un da yaptığı gibi yer düzlemine serilen tuval üzerinde de uygulanabiliyordu. Artık, resim bazen geniş fırça darbeleri, bazen damlatarak ve bazen de boya'nın resim yüzeyine fırlatılmasıyla oluşturulabiliyordu. Yine burada öne çıkan bir nokta ise resimlerin boyutlarının çok büyük ebatlara ulaşmasıdır. Bu da resimlerin izleyici üzerindeki etkisini arttırmaya yardımcı olan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların üzerinde dikkatle durdukları diğer bir nokta ise, resimde eylemin ön plana çıkmasıyla, bunu resimde en iyi ifade edebilecek olan yüzey üzerindeki fırça darbelerinin ve dokunun kalitesinin önem kazanmasıdır. Bu da 'süreç'i ortaya çıkaran ve görünür kılan, sanatçının resim yüzeyinde oluşturduğu jestsel boya hareketleriyle sağlanıyordu. Bunu da Willem de Kooning'in çalışmalarında, fırçanın tuval üzerindeki hareketinin kalın bir boya tabakasına verdiği şekil ve kullanılan renklerin karışımlarında çarpıcı bir şekilde görülebilmektedir.



Resim 1 : Willem de Kooning - Isimsiz XII, tuval üzerine yağlıboya, 1976

Soyut Dışavurumculuk içerisinde yer alan sanatçılar, çalışmalarında özellikle açık bir kompozisyonu tercih etmişlerdir. Resim düzleminde yer alan biçimlerin tuvalin sınırları dışına doğru çıkacak bir şekilde yerleştirilmesi, açık bir

kompozisyonu bizlere göstermektedir. Soyut Dışavurumculuk'ta ortaya konulan bu kompozisyondaki tavır "All-over"^{**} olarak adlandırılmıştır. Jackson Pollock ve Tobey, resimlerdeki çizgisel oluşumun yüzeye homojen bir şekilde yayılımı sonucu tuvalin sınırlarını aşan özellikleriyle, All-over kompozisyon anlayışının en iyi örneklerini ortaya koymuşlardır.

Soyut Dışavurumculuk içerisinde 1950'li yıllara gelindiğinde, resimde iki farklı eğilimle karşılaşırız. Bunlardan birisi, Jackson Pollock ve Willem de Kooning'in başını çektiği Jestüel Resim** (Aksiyon Resmi, Hareketli Soyut; Action Painting), diğeri ise Color Field Painting (Renk Alanı Resmi)'dir. Renk Alanı Resmi'nde ise öne çıkan isimler; Mark Rothko, Kenneth Noland ve Jules Olitski'dir.

Jestüel Resim terimini ilk defa 1952 yılında ortaya atan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, bu hareketi şöyle açıklıyordu: *"Bir dönem geldi ve tuval, Amerikalı sanatçılar için bir arenaya dönüştü. Tuval artık gerçek ya da düşsel bir nesneyi temsil etmek, yeniden kurgulamak, çözümlenmek ya da dile getirmek için kullanılan bir yüzey olmaktan çıkmıştı. Tuvale aktarılan, artık, bir resim değil, bir olaydı..."*⁶ Bu sözlerden de resim sanatında, resim yapma eyleminin ne kadar önem kazandığını görebiliyoruz.

Jestüel Resim (Action Painting) *"... içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma istemiyle oluşur, biçimin anlamı yoktur. Önemli olan eylemin kendisi, oluşum süreci ve oluşum biçimidir ki, sanatçıyı önceden kestirilmeyecek sonuçlara götürür. Bilinçaltının aktarılmasında yalnızca gövdenin denetimsiz ani hareketlerinden yararlanır. Resim yapma eylemi bu fiziksel vücut hareketleriyle oluşurken, Freud ve gerçeküstücülerin otomatizm yöntemi de kullanılır."*⁶ Jestüel Resim'in ortaya çıkmasında önemli bir yeri olan sanatçı Jackson Pollock'tur. Jestsel bir hareketle

* All-over: İlk kez Jackson Pollock'ın 1940'lı yıllarda yaptığı resimlerin açıklanmasında kullanılmış olan İngilizce sözcük. All-over, resmin unsurlarının, tablonun tüm yüzeyine kenarlardan taşacakmış gibi bir izlenim uyandıracak biçimde dağıtılmasıdır. Bu tekniğin kullanıldığı resmin belirgin özelliği yüzeyin kesinlikle bir ilgi merkezi çevresinde düzenlenmemiş olmasıdır. Tuvalin istilası diyebileceğimiz bu tekniğin ilk belirtileri Monet' nin *Nilüferler* dizisinde görülür. Bkz. **Sanat Dünyamız**, Avant-garde (1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları), Yapı Kredi Yayınları, Sayı : 59, İstanbul, bahar 1995

** Action Painting, zaman zaman İngilizcede Gestural Abstraction olarak geçmektedir. Bu tezde, bunu karşılayacağımı düşündüğüm 'Jestüel Resim' adı kullanılmıştır. Jestüel Resim, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'da gelişen, el ve kol hareketine dayalı (jestsel) soyut eğilimli resimleri tanımlamak için kullanılmıştır.

⁶ Ahu Antmen, "A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı", **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, sayı:16, İstanbul, s.10.

⁹ Nilgün Özayten , "Dışavurumculuk", **Kalın**, No: 7; Dışavurumculuk Özel Sayısı, İstanbul, 1987,

tuval üzerinde ortaya çıkan bir resim hareketine öncülük etmiştir. Pollock'un yere yaydığı tuval bezi üzerine damlatma tekniğini kullanarak yaptığı resimler, bu hareket içerisinde önemli bir yere sahiptir. Mehmet Ergüven, Jackson Pollock'un damlatma tekniği (drip painting) konusundaki görüşünü şu şekilde dile getirir: "... *drip painting de fırçanın aracılığını reddetmek bu sorumluluğun usulca savuşturulmasıdır sanki*"¹⁰ Bu da geleneksel olana nasıl yaklaştığı konusunda bize ipucu vermektedir. Jackson Pollock'un resimleriyle özdeşleşen damlatma tekniğinin ortaya çıkışında sürrealist sanatçıların etkisi büyüktür. Jackson Pollock, süreslist sanatçılar "Max Ernst ve Mason tarafından arasına kullanılan damla tekniğini aldı ve bundan, yepyeni bir resim tekniği olarak yararlandı."¹¹



Resim 2 : Jackson Pollock -Number 8, 1949 (aynntı)

Jestüel resim hareketinde "... *beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde "temsil edilen şey" olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın "izleri"yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki "hareketsizliği"ni veren bir alan olmuştu.*"¹²

¹⁰ Mehmet Ergüven, **Görmece**, İstanbul, Metis Yayınları, 1997, s.232.

¹¹ René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990, s.232.

¹² Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Özış, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983, s. 234.

Willem de Kooning de ilk dönem siyah beyaz çalışmaları sonrası, 1950'li yılların başında başladığı "Kadın" serilerinde, enerjik fırça darbeleriyle elde ettiği hareketin izlerini tuval üzerinde ortaya koyan resimleriyle, Jestüel Resim içerisinde önemli bir yeri olan sanatçıdır.

Diğer önemli bir sanatçı ise Franz Kline'dir. Geniş fırça lekesiyle oluşturduğu resimleriyle kaligrafiyi andıran resimler yapmıştır. Geniş fırçanın düz bir şekilde kullanımına ilişkin benzerliklerinden dolayı da her zaman Pierre Soulages'ın resimleriyle bir karşılaştırma eğilimi ortaya çıkmıştır. Gombrich de Sanatın Öyküsü kitabında sanatçıların eserlerinde bir karşılaştırmaya giderek, Soulages'ın fırça vuruşlarının derecelenmesinden kaynaklanan bir espas anlayışını, Franz Kline'in çalışmasına göre daha hoş bulduğunu söylemektedir.¹³



Resim 3 : Franz Kline - West Brand, tuval üzerine yağlıboya, 1960

Amerika'da Soyut Dışavurumculuk içerisinde gelişen diğer soyut eğilimli resim hareketi ise Renk Alanı Resmi (Color Field Painting) dir. Bu soyut eğilimli resim hareketi, Newman ve Reinhardt'ın monokrom (tek renk) gerçekleştirdiği çalışmalarla başlayan süreçte onlarla birlikte değerlendirebileceğimiz; Mark Rothko, Kenneth Noland, Morris Louis, Frankenthaler ve Jules Olitski'nin çalışmalarını

¹³ Bkz., E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976, s. 479-480

tanımlamak için kullanılmıştır. "Monet'in 1920'lerde yaşamının son döneminde yaptığı büyük tablolar Renk Alanı Resmi'nin ilk habercisi olarak değerlendirilir."¹⁴ Renk Alanı Resmi'nde derinlik izlenimi uyandırmayacak resim yüzeyinin tamamını kaplayacak şekilde yerleştirilen geniş renk alanları, bu hareketi Jestüel Resim'den ayıran en önemli özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Geniş renk alanlarının kullanımı izleyiciyi saran bir atmosfer yaratırken, aynı zamanda insanı kaplayan büyük bir boşluk ve uzay etkisi yaratılmasını sağlamıştır.



Resim 4 : Barnett Newman – Sarı Kenar, tuval üzerine akrilik 1968

1950 ve 60'lı yıllar arasında Jestüel Resim'den ayrı bir duruş sergileyen Renk Alanı Resmi, ilerleyen süreçte eleştirmenler tarafından farklı başlıklar altında değerlendirilmiştir. "Clement Greenberg 1964'te Los Angeles'ta County Museum'da düzenlediği bir sergiye "Post-Painterly Abstraction" (Resim Sonrası Soyutlama) adını vermiştir. Bugün resim sonrası soyutlama deyiimi daha genel bir anlam kazanmıştır ve Hard-Edge kavramını da içermektedir. Lawrence Alloway 1966'da Solomon R. Guggenheim Museum'daki sergisine "Systemic Painting" adını vermeyi yeğlemiştir."¹⁵

¹⁴ J.N. Erzen, "Renk Alanı Resmi", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 3, İstanbul, YEM. Yayınları, s. 1547.

¹⁵ Sanat Dünyamız, Avant-Garde (1945-1995 Son Yarıyın Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları) Sayı : 59, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, bahar 1995

“‘Sert Kenar’ adını ilk kez 1959’da Claremont’ta (Cal.) açılacak bir sergi için California’lı eleştirmen Jules Langsner önermiş, ama sergi ‘4 Soyut Klasikçi’ adı altında açılmıştır. Bu terim ise giderek yüzey düzgünlüğünü, renk canlılığı, biçim yalınlığı taşıyan resim türleri için kullanılmış, biçim ve renk alanlarının sınıрыyla oluşan kesin çizgiyi vurgulamıştır.”¹⁶ Sert Kenar 1950’li yılların sonunda ortaya çıkarken, Resam Sonrası Soyutlama da aynı görüşlerle 1964 tarihinde Greenberg tarafından ortaya koyuluyordu. Bu iki hareket birbiriyle çok benzerlikler gösterdiği için, bu sanat anlayışlarını benimsemiş sanatçıların isimlerinin her ikisi içerisinde de geçtiğini görebiliriz. Ancak yukarıda değinildiği gibi, Ressam Sonrası Soyutlama’nın ilerleyen süreçte daha genel bir şekilde ve Sert Kenar’ı da içerisinde alacak şekilde kullanıldığını görmekteyiz.

Türkçe’ye Geç Resimsel Soyutlama, Ard-Ressamca Soyutlama, Resim Sonrası Soyutlama, Ressam Sonrası Soyutlama (Fransızcası; Nouvelle Abstraction ya da Abstraction Post-plastique, Amerikancası; Postpainterly Abstraction) olarak da geçen bu resim hareketi, temelinde Avrupa resminde 1920’ler ve 30’lu yıllarda öne çıkan Geometrik Soyutlama* hareketiyle yakınlık gösterir. Ressam Sonrası Soyutlama içerisinde yer alan sanatçılar, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve soyut resim hareketine karşı bir duruş sergileyen Pop Sanat’a** karşı bir çıkış sağlamak amacıyla yeni bir soyut eğilimli resim ortaya koymayı amaçlamışlardır.

John Ferren, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Artur McKay, Ellsworth Kelly, Jules Olitsky gibi sanatçıların bu hareket içerisinde yer almaktadır.¹⁷

“Hafif, ince bir boya kullanımı, dokulu yüzeylerden kaçınmak, boya tabakasının altından tuvalin görünmesini öngören saydam bir kompozisyon ve dolayısıyla biçim ve atlık arasındaki hiyerarşinin kalkmış olması, yalın ve özentisiz, çoğu kez -önceki kuşağın tersine- kişisel fırça vuruşları ve jestlerden arınıklık ve

¹⁶ J.N.Erzen, “Sert Kenar”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, İstanbul, Yapı-Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1997, s. 1647.

* 1920’li yıllardan başlayarak Avrupa’da yaygınlaşan Geometrik Soyutlama, resimde geometrik biçimlere önem vermesi ve aynı zamanda düz bir boyama tercih etmesiyle malzemenin yoğunluğuyula ortaya çıkan dışavurumcu bir ifadeden uzak duran bir resim anlayışını ortaya komayı amaçlamıştır.

** Pop sanat, 1960’lı yıllarda Amerika ve İngilterede ortaya çıkan sanatçıların çağın içerisinde bulunduğu gerçeklere yönelerek günlük yaşantıda öne çıkan popüler unsurlara (medya, tüketim malları, reklamlar) yer veren yeni bir sanatsal ifade biçimi ortaya atan akımdır.

¹⁷ Bkz. Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997, s. 35.

ön plana çıkmış canlı renkler Post Painterly Abstraction'ın tanıtıcı yönlerini oluşturmaktadır."¹⁸

Soyut Dışavurumcu sanatçıların resimleri, düşünce ve duyguların bir ifadesi şeklinde gelişirken, Ressam Sonrası Soyutlama tuvalin üzerindeki başka hiçbir anlam kaygısı olmaksızın gerçekleştirilmiştir. "Resim imgenin, kendisi, imgede resmin kendisi olmuştur artık. Her şey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayrım yapmak mümkün değildir. Boşluk yanılması veren bir netlik te yoktur (tuale bir nokta konduğunuz anda, derinlik çağrışımı kaçınılmazdır, ancak sözü edilen ressamlar bu etkiyi ortadan kaldırmada insanı şaşırtacak kadar ileri gitmişlerdir). Açık seçik bir ağırlık duygusu, resmin üstü ve altı kavramları ortadan kaldırılmıştır (resmin nasıl asılacağı konusunda tartışmalar çıksın diye Louis, birkaç tablosunda bunu belirtecek hiçbir işareti bırakmamıştı). Bu tablolarda ressamın imzası gibi kişisel hiçbir unsur bulmak mümkün değildi. Bunlarla daha çok, yansız bir davranış biçimi ve Reindhardt'inkine benzeyen kusursuz bir işçiliğe saygının varlığını gözlemleriz"¹⁹

Ressam Sonrası Soyutlama içerisinde yer alan sanatçılar, resimlerindeki bütün çağrışımsal öğelere tam anlamıyla son verecek şekilde resimlerinde derinlik duygusunu yaratacak etkilerden tamamen uzak durarak, resimlerinde yüzeysel bir boyama anlayışını benimsemişlerdir. Hiçbir simgesel, yazınsal olan unsura izin vermeyerek, resimlerinde karakteristik bir özellik ortaya koyacak etkiden uzak durmuşlardır. Geometrik bir tavır sergileyen bu harekette sanatçılar, kesin ve keskin konturlara sahip çalışmalar yapmışlardır. Böylece tuvalin içerisine yerleştirilen biçimsel öğelerin sınırları önem kazanmıştır.

Amerika'da soyut eğilimli resim 1950'li yıllarda başlayan süreçte Soyut Dışavurumculuk başlığı altında iki farklı tavır sergileyerek devam ederken, 1964 yılında Ressam Sonrası Soyutlama diye adlandırılan hareketle de Renk Alanı'nı ve Sert Kenar'ıda kapsayan bir hal almasına rağmen, bu hareket ilerleyen yıllarda daha çok Minimal Sanat olarak adlandırılmasından dolayı bunun içerisinde yer alan ancak keskin bir geometriyi ve sert kenarlı renk alanlarını kullanmayan, daha yumuşak ve atmosferik resimler yapan Olitski, Frankenthaler ve Francis'in çalışmaları bu hareket

¹⁸ Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 1997, s. 35.

¹⁹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Özış, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983, s. 252.

içerisinde farklı bir duruş sergiledikleri için yeniden Renk Alanı içerisinde değerlendirilmişlerdir. Ancak, Ressam Sonrası Soyutlama ilerleyen süreçte Minimal Sanat* olarak devam etmiştir.²⁰

1960 öncesi yaşanan toplumsal gelişmeler, Amerika ve İngiltere'deki popüler kültürü sanatın merkezine taşıırken, Amerika ve İngiltere'de sanatta ortaya çıkan, yaşanan günlük gerçeklere yönelen tutum; medya, tüketim malları, reklamlar, afişlerin gündeme gelmesini ve yeni bir resim sanatının doğuşunu sağlar. Soyut Dışavurumculuk ile sanatçıların bilinçaltına inmeleri sonucu kendi iç dünyalarına yönelmelerinin, onları dış dünya gerçekliğinden uzaklaştırması bu kopuşu ortaya çıkaran önemli bir etkidir. Böylece soyut eğilimli resmin etkisini yitirmesine sebep olurken, bundan faydalanarak popüler imgelere ve günlük yaşantıdan alınan görüntülere yer veren Pop Sanat'ın ortaya çıkmasının yolunu açmış olur. Amerika'da 1940'lı yıllardan 60'lı yıllara kadar soyut resim böyle bir gelişim izlerken, Avrupa'da da İkinci Dünya Savaşı sonrası Soyut Dışavurumculuk ve onun içerisinde yer alan Jestüel Resme yakın sanat hareketlerinin ortaya çıktığını görmekteyiz.

1.2 Fransız Resminin Değişim Ekseninde Soyut Algılamının Gelişimi ve Soulages

Fransa (Paris), XX. yy'ın ilk yarısında hem Fransız ve Avrupa'nın diğer ülkelerinden dönemin önemli sanatçılarının burayı tercih etmesiyle, hem de Paris Okulu'nun da etkisiyle modern sanatın merkezi olmuştur. XX. yy, resim sanatında birbiri ardına hem figüratif, hem soyut eğilimli bir çok farklı akımın ve grubun (Dışavurumculuk, Fütürizm, Soyut Sanat, Fovizm, Kübizm, Dada, Gerçeküstçülük, Orfizm, Pürizm, Geometrik Soyutlama; Soyutlama Yaratma vs.) doğuşuna sahne olurken, Fransa da bu eğilimlerin bir çoğunun ortaya çıktığı, birçoğunun da en yoğun şekilde uygulandığı yer olmuştur. Bu da, XX. yy'ın ilk yarısında Fransa'nın sanatın kalbinin attığı yer olmasını sağlamıştır. Ancak, İkinci Dünya Savaşı'yla sanattaki

* Minimal Sanat 1960'li yıllarda ortaya çıkan daha çok üç boyutlu çalışmalarda yoğun bir gelişme göstermiş olan akımdır. Resimde Stella'nın öncülüğünde Albers, Newman, Reinhardt resimde hertürlü göz yanıltıcı görüntüden uzak durarak resimde arı bir dil yakalamak için basit geometrik biçimlere yer vererek resimde indirgemeye ilişkin tavrı sergileyen akımdır. Ressam Sonrası Soyutlama ile bir çok benzerlik göstermektedir.

²⁰ Bkz J.N.Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul, Yapı-Endüstrisi Merkezi Yayınları, 1997, s.126.

gücünü Amerika'ya kaptıran Fransa, resim sanatında yeni arayışlarla eski gücünü elde etme çabasına girmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonucu Avrupalı bir çok sanatçının Amerika'ya gidişyle New York sanatsal gücü eline geçirirken, Paris biraz daha ikinci plana düşmüştür. *"Unutmamak gerekir ki, geri palana düşen kent, her şeye karşın yeni patlamaların merkezi olmayı sürdürecektir savaşın ardından:*

- *Absurd Tiyatro (Beckett, Ionesco, Adamov)*
- *Varoluşçuluk (Sartre, Genet, vb.)*
- *Yeni Dalga Sineması (Godard, Truffaut, Chabrol, vb.);*
- *Yeni Roman (Robbe- Grillet, Butor, Simon, vb.)*

*gibi kolektif çıkışların kaynağı olur*²¹ Paris'te böyle gelişmeler yaşanırken, plastik sanatlara da baktığımız zaman, eski sanat merkezi özelliğini yitirmiş olmasına rağmen, yeni çıkış yolları araması sonucu, soyut eğilimli bir resim sanatının ortaya çıktığını görüyoruz. Bunlar Avrupa'da II. Dünya Savaşı sonrası gelişen; İnfornel Sanat (Serbest Biçimli Sanat, Enformel Sanat; Art infornel), Lekecilik (Tachisme), Lirik Soyutlama'dır. Ancak İnfornel Sanat'a İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da çıkan soyut eğilimli resim hareketlerini daha bir kapsayacak şekilde yaklaştığını görmekteyiz. Avrupa'da ortaya çıkan soyut eğilimli resim hareketlerinin, hem kendi aralarında birbirleri yerine geçecek şekilde kullanıldığı gibi, hem de Amerika'da yine savaş sonrası ortaya çıkan hareketlerle eşdeğer oluşturacak şekilde de kullanıldığını görmekteyiz. Lekecilik zaman zaman İnfornel Sanat ve Lirik Soyutlama yerine geçecek şekilde kullanıldığı gibi, Soyut Dışavurumculuk içerisinde yer alan Jestüel Resim (Action Painting)'i de karşılayan bir şekilde kullanıldığını görmekteyiz. Tabi ki böyle bir yaklaşımın sergilenmesi de ortaya çıkan bu soyut eğilimli hareketlerin çıkış kaynaklarının birbirinin aynı olmasının sonucudur. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resim hareketleri, Freud'un Psikanaliz'mine* ve sürrealistlerin otomatizm yöntemini de

²¹ Enis Batur, "Özgürlük ve disiplin: 20. yüzyıl fransız resmi", **Sanat Dünyamız**, sayı:75, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 5.

* "Psikanaliz. Özel olarak, Freud'un düşünce çalışma ve eserleriyle birleştirilen psikoloji ve ruhsal tedavi anlayışı, daha genel olarak de Breuer ve Freud'un 1880 ve 1890'lı yıllardaki araştırma ve düşüncelerinden çıkan psikoloji akımı. En önemli unsurları 1 Hiçbir insan davranışının gelişigüzel, rastgele olmadığını, tüm davranışların bireyin psikişik yaşantısı tarafından belirlenmiş olduğunu öne süren psikişik bir determinizm anlayışı. 2 Bilinç alanının dışında kalan, fakat bireyin yaşamında ve bireyin davranışlarını açıklamada çok önemli bir rol oynayan bilinçdışı öğretisi..." Ayrıntılı bilgi için Bkz. Ahmet Cevizci, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, Şubat 2000. s.283 Freud'un ortaya koyduğu 'psikanaliz'min Sürrealizm ve ilerleyen süreçte Soyut Dışavurumculuk'ta sanatçıların bilinçaltına inerek ürettikleri resimlerin çıkışında önemli bir yeri vardır.

resimde kullanarak, geometrik bir resim anlayışından uzaklaşıp kendiliğinden ve serbestlikle ortaya çıkan, aynı zamanda farklı araç gereçlerin de bir anlatım aracı olarak resimlerinde kullanımına da olanak sağlayarak yeni bir sanatsal ifade yaratmaya çalışmaktadırlar. Geometrik Soyutlama, resimde geometrik biçimlere önem vermesi ve aynı zamanda düz bir boyama tercih etmesiyle malzemenin yoğunluğuyla ortaya çıkan dışavurumcu bir ifadeden uzak duran bir resim anlayışı ortaya koyarken, Informel Sanat bunun tam tersini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Pierre Soulages, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da gelişen soyut eğilimli resim hareketleri içerisinde önemli bir isimdir. Zaman zaman Jestüel Resim, Lekencilik (Taşizm; Tachisme) içerisinde değerlendirilmeye çalışılmış olsa da, Soulages jestsel bir harekete dayanan sanat tavrına güven duymamaktadır. Jestüel Resim için güvensizliğini "...mitlerin peşinden koşmaları yada bütün kültürü bir yana bırakarak, bilinç altının iradesizliğine, iç güdünün canlılığına tekrar kavuşmak istemeleri sebebiyle, masum olmadıklarını, böylece de figürasyona geçtiğini söyler."²² Pierre Soulages, Bernard Ceysson'un* aktardığı bu ifadesiyle Jestüel Resim içerisindeki Jackson Pollock ve Willem de Kooning'i kastederek, onların çalışmalarında figüre dönmelerinin, bu hareketin tutarlılığını bozduğunu düşünmektedir. Soulages da hem bu yüzden, hem de resimlerinde yakalamayı çalıştığı izleyicinin anlık okumasına verdiği önemle, eylemden daha farklı bir duruş sergilediği için, resimlerinin Jestüel Resim olarak değerlendirilmesinden duyduğu rahatsızlığı sürekli dile getirmiştir.

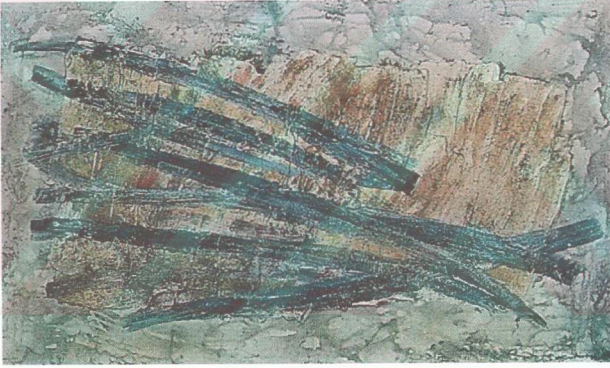
Her ne kadar İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanatın merkezi Paris'ten, New York'a taşınmış gibi görünse de, Fransa'da ortaya çıkan bu yeni soyut eğilim, Amerika'da gelişen soyut eğilimli resim hareketinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkarak, yeni bir sanatsal dil yaratma çabasına girmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut eğilimli resim hareketinin Amerika'da yoğun bir şekilde kabul bulması ve yoğun bir şekilde uygulanmış olması, zaman zaman bu hareketin Avrupa'da gelişen soyut eğilimli resim hareketine bir öncülük yaptığı gibi bir kanı ortaya çıkarmıştır. Ancak bu çokta doğru bir saptama değildir. "1945-50 arasında FAUTRIER, Maurice Esteve (1904-?), BAZAINE ve Édouard Pignon (1905-?),

²² Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996, s. 41.

* Bernard Ceysson, Saint-Étienne Modern Sanat Müzesi Müdürü, ve Centre Georges Pompidou Ulusal Modern Sanat Müzesini Yönetmiştir.

Serbest Biçimli Sanat'ın ilk aşamaları olan soyut ve anlatımcı eğilimli, yüzey dokusunun hareketliliği ve boyanın dokunsal niteliğiyle belirginleşen resimler yapmışlardır. 1950'lerde uluslararası yaygınlığa ulaşan Amerikan SOYUT DİŞAVURUMCULUK'unun etkileri Fransa'ya gelmeden bu eğilimin belirmesi, savaş sonrası Batı dünyasında sanatsal gelişmelerin uluslararası niteliği ortaya koyar.²³

Avrupa'da ikinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan İnfornel Sanat'ın iki farklı yönde geliştiğini görmekteyiz. Birincisi, gerece önem vererek resimlerinde dokusal bir özellik kazandıran; Wols, Fautrier, Atlan ve Dubuffet'in yaklaşımı, İkinci olarak da el hareketine önem vererek daha bir kaligrafiye yaklaşan; Hartung, Zao Wouki, Degotex ve Mathieu gibi sanatçıların oluşturduğu yaklaşımdır.



Resim 5 : Jean Fautrier- "Başka Hiçbirşey Değil Sadece Aşk", 1960

Tüm gelişen savaş sonrası soyut eğilimli resim sanatı varoluşçuluk*un da etkisinde dış-dünya gerçeklerine karşı bir duruş sergilemektedir. Çağın getirdiği

²³ J.N. Erzen, "Serbest Biçimli Sanat", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1641.

* Varoluşçuluk. Genel olarak kökleri S. Kierkegaard, F Nietzsche gibi düşünürleri dayanmakla birlikte, 20. yüzyıl felsefesinde J. P. Sartre, K. Jasper, M. Heidegger ve G. Marcel gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan; insanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesnelere dünyasına fırlatılmış olduğunu önem süren felsefe okulu. Bkz. Ahmet Cevizci, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, Şubat 2000. s.354

gelişmelere (savaş, teknolojik gelişmeler) sahne olan dünya, her şeye şüpheyle bakılmasına yol açarken, varoluşçulukta aynı görüşlerle ortaya çıkar ve dünyaya farklı bakış açıları getirirken, dönemin sanatında sanatçıların kendi iç dünyalarına dönmeleriyle gelişen sanat anlayışının ortaya çıkışında önemli bir yeri vardır. Varoluşçuluğun yanı sıra 1945 sonrası Avrupa'da soyut eğilimli resim sanatının ortaya çıkmasında diğer önemli bir etken ise II. Dünya Savaşı'dır. Bu savaşla birlikte tüm değerleri alt üst olmuş bir dünyayla karşılaşırız. Avrupa'da böylesi bir resim hareketinin kısa zamanda popüler hale gelmesinde, Avrupa'daki insanların savaş sonrası içerisine girdikleri ruh haline uygun düşmesinin önemli bir yeri vardır. Bilindiği gibi Paris İkinci Dünya Savaşını birebir yaşamış, aynı zamanda 1940 tarihinde de Nazi işgaline uğramış bir yerdir. Böyle bir yerde yaşayan sanatçıların da savaş sonrası insanlığı saran boşluk ve umutsuzluktan etkilenmeleri de böyle bir resim hareketinin ortaya çıkışını sağlayan önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Amerika'da zaman zaman soyut eğilimli resim içerisinde yer alan sanatçıların resimlerinde figüratif eğilim gözlemlenmiştir: Willem de Kooning, Jackson Pollock (son dönem resimlerinde). Informel Sanat da figürasyonu reddeden bir tavır sergilemesine rağmen, içerisinde yer alan; Fautrier, Dubuffet ve Wols'un çalışmalarında figürden de bir yola çıkış olduğu sezilebilir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan resmin kendine dönme sürecinde, resmi oluşturan öğelerin önem kazanması sonucu, malzemeye verilen önemle birlikte, bu sanatçılar yoğun malzeme kullanarak elde ettikleri dokusal özelliğin daha fazla ön plana çıkması ile resimlerinin de soyut bir karakter kazanmasını sağlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'da Soyut Dışavurumculuk hızlı bir gelişme gösterirken, Avrupa'da da ortaya çıkan Informel Sanat'la bir çok nokta da benzerlikler gösterirken, bazı ayrılan tarafları da oluyordu. Her iki resim hareketi için:

"Figür ve çevresi gibi bir ayrım kesin kes ortadan kalkmış, çizgi, kontur görevini yitirmiş, yepyeni bir resimsel mekan yaratılmıştır. Resim yüzeyi her an hareketlendirilebilen sonsuz, sınırsız bir alandı. Bu alan, otomatik yöntemde bulunan çizgi ve renklerin yarattığı enerji ile harekete geçiriliyor ve bu hareket sanatçının iç dünyasının ve dünya ile ilişkisinin resmi oluyordu. Resim yüzeyinin tümünü içeren negatif ve pozitif mekanların eş zamanda oluşturduğu tek bir imge

belirliyordu. Bu genel çerçevede içinde Amerikan resmi daha kaba ve cesur, kol ve vücut hareketlerini içeren bir Dışavurumculuğa kaydı. Çok büyük boyutlarla seyirciyi çevreleyen, aynı zamanda onu acımasızca karşısına alan nitelikler geliştirdi. Fransız ekolü ise, Klee'nin "saf psikolojik emprevizasyon" kavramına, Lautremot ve Rimbaud'nun dünya görüşüne bağlı kalarak bilinçaltının hareketli bunalımlarını lirik olarak tanımladı. Dolayısıyla bu akıma Fransa'da önce Mathieu (1947) "Lirik Soyutlama", daha sonra Tapies (1950) "Enformel Sanat" ve Estienne (1954) "Taşizm" adını verdiler. Fransız George Mathieu'nün başvurduğu yöntemler: Derin düşünme (meditation), yoğunlaşma (concentration), sürat ve emprovizasyon ve entelektüel öncüler: sanrı (hallucination), cüret, kendini bırakma, ritimde arabesk dans, Doğu kaligrafisi ve şenlikli hava ... Fransız resmini Amerikalılardan ayıran bir başka öge, resmin daha bitmiş bir hava taşıması, seyirciyi savunmasız bırakan bir tavırla karşısına almadan resimle seyirci arasındaki geleneksel mesafeyi belli ölçüde korumuş olmasıydı.²⁴

Fransızca "tache", "leke" sözcüğünden türetilen (tachisme), Türkçe'de Lekecilik veya Taşizm şeklinde kullanılmaktadır. Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi kitabında Jestüel Resim içerisinde yer alan Tobey'i ve Jackson Pollock'u Taşist olarak adlandırır ve ilk defa bu anlayışta resim yapan sanatçı için "Taşist anlayış ilk olarak Amerika'da Mark Tobey (1890 doğumlu) de görülmüştü."²⁵ der. Buradan da Lekecilik ve Jestüel Resim (Action Painting) arasındaki benzerliğin ne kadar çok olduğunu ve sanatçıların birbirleri içerisinde değerlendirildiğini görebilmekteyiz. İki resim anlayışı da; spontane, jestsel bir hareket ile oluşturulan bir resim tavrını ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Lekecilik'te sanatçılar resimlerinde hiçbir ön tasarım olmadan, bilinçaltını kontrolsüz ve özgür bir biçimde aktarmaya çalışmışlardır. Fransız lekeciler (taşistler) boya yükledikleri fırçalarıyla, daha çok siyah ve koyu renklerle, geniş fırça vuruşları, damlalar, mürekkep izleri, lekeler ve sıçratılan boyalar ile üretilen büyük çalışmalar yapmışlardır. Bu resim hareketi içerisinde yer alan diğer önemli sanatçılar ise; Hans Hartung, Gerard Schneider, Wols, Chao Wu Chi, Georges Mathieu'dur. Daha önce de değindiğim gibi bu sanat hareketleri birbiri yerine geçecek şekilde kullanıldığı için, bu sanatçılar Lirik Soyutlama içerisinde de yer almaktadırlar.

Fransa da ortaya çıkan soyut eğilimli resmin çıkışında Uzakdoğu'daki Çin

²⁴ İpek Aksüğürl "Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk", **Milliyet Sanat Dergisi**, No:49, İstanbul, Haziran 1982, s. 18.

²⁵ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.554.

yazısının da etkisini görmekteyiz. Avrupa'nın diğer kültürlere olan merakı yalnız bu dönem için geçerli olan bir gelişme değildir. Avrupa sanatının, zaman zaman kendisine yeni çıkış yolları bulabilmek için diğer kültürleri araştırma yolunu seçtiğini görmekteyiz.

*"Gerçekten XX. yüzyıl Avrupa resminin en büyük özelliklerinden biri, ilk kaynaklardan bu yana bütün dünya sanatlarıyla birden alışverişe girişmesi, en ilkel resimlerde hatta çocuk karalamalarında bile kendine katacak değerler bulmasıdır. Bu dönemin en tipik ressamı sayılabilecek olan Picasso'nun bütün eserleri bir araya getirilecek olursa, mağara devrinden bu yana, insanlığın bulduğu, denediği bütün resim olanakları da bir araya getirilmiş olur. Hiçbir dönemde ressam kendi geleneğinden, kendi alışkanlıklarından bu kadar kolaylıkla ayrılmamış, böylesine ayrı yolları aynı düşüncede birleştirmemiştir. Japon estamplarının durulmuş, anlık bir izlenim kadar taze, ince ve hareketli çizgiciliği, Mısır kabartmalarının sağlam ve keskin geometriciliği, Girit vazolarının rahatça serpilmiş nakışları, Yunan dünyasının beyaz ve yalın aydınlığı, Zenci, Kızılderili maskelerinin hiçbir sınır tanımayan serbest anlatımcılığı, kilim, çini, minyatür, Arap yazısı gibi, Doğu-İslam dünyasının renk ve çizgi uyumları, birer birer Avrupa resmine girmiş, insanlığın bugüne kadar bütün güzellik değerleri böylece yeni bir bilincin aydınlığında buluşmuştur."*²⁶

İkinci Dünya Savaşı sonrası hem Amerika'da, hem de Avrupa'da gelişen soyut eğilimli resmin ortaya çıkışında, farklı arayışlar içerisindeki sanatçıların, dönemin sanatında soyut resimle benzerlikleri çok olan kaligrafiye ilişkin araştırmalar yapmak için Uzakdoğu'ya seyahatler düzenleyerek Çin yazısını inceleme fırsatı bulmaları önem kazanmaktadır. "Doğu kaligrafisinin direkt etkisi, 1933'te Uzakdoğu'ya seyahat eden, ve Avrupa'da kaligrafik resmin gizli ustalarından biri olan Henri Michaux ve Çin kaligrafisiyle ilgili özel bir çalışma yapıyorken, 1934'te uzak doğuyu ziyaret eden Amerikalı bir sanatçı olan Mark Tobey'in çalışmalarında görülür. Tobey'in arkadaşı olan diğer bir Amerikan sanatçı, bazen kaligrafik bir tarzda çalışmış olan (buna rağmen hiç soyut maksatla çalışmayan) Morris Graves'dir. O da 1930'da Uzak Doğu'yu (Japonya) ziyaret etmiştir."²⁷

²⁶ M. Ş. İpşiroğlu, S. Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972 s.185-186.

²⁷ Herbert Read, **A Concise History of Modern Painting**, New York, Frederick A. Praeger, 1965, s. 252-253.

Çin'de kaligrafinin kullanımı çok eski tarihlerde başlar. Ancak bunun resimle ilişkili olarak kullanılması Yüan ve Ming Sülalesi döneminde daha bir hız kazanır:

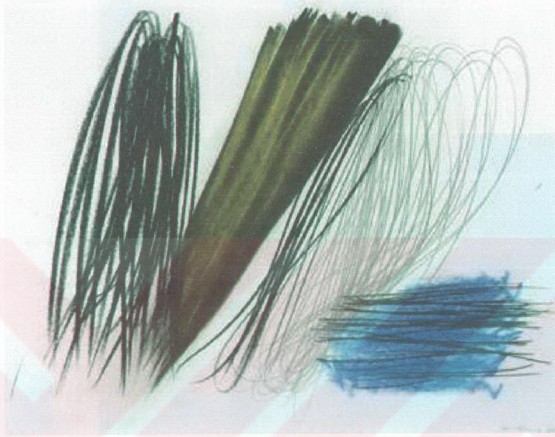
"Songlar Dönemi'nde, özellikle şiir ve kaligrafide ortaya çıkmış olan sanatçının kendini dile getirme kaygısı, Yüan Dönemi'nde (1279-1368) manzara resminde de aranmaya başladı. Bu gelişmenin öncüsü, 13.yy sonu ile 14.yy başlarında etkinlik gösteren kaligraf ressam Ça Meng-Fu oldu. O tarihten başlayarak kaligrafi ile resim arasındaki ilişki, daha da sıkılaştı. Ressamlar, resmi "yazmaktan"söz etmeye başladılar. Kısa süre önce ortaya çıkmış, renk kullanmadan, yalnızca mürekkeple resim yapma eğilimi daha da güçlendi. Sanatçılar, resimlerini, çini mürekkebinin bütün tonlarından yararlanmak için ipek yerine, mürekkebi daha eşit biçimde, emen bir kağıt üstüne yapmayı yeğlediler. Yüan Dönemi'nin resim sanatındaki sonuçları, ağırlığı temelde bütünüyle resim yapma sürecine ve tek tek sanatçıların üsluplarını bir el yazısı biçimi olarak tanımak eğilimine vermesiydi. Resme bu yeni yaklaşımı dile getirenler, toplu olarak "Dört Büyük Yüan Ustası" diye tanınan manzara ressamları Huang Kun-Wang , Ni Tsan , Wang Meng ve Wu Cen 'dir. Resim ve kaligrafiyi tek bir kompozisyonda birleştirme uygulaması da, bu dönemde daha yaygınlaşmıştır.

Ming Sülalesi Dönemi'nde (1368-1644) imgeleri çizme süreci, daha kaligrafiye özgü bir hale geldi. Ressamlar, kaligrafi ustalarınınkine benzer bir fırça ve çini mürekkebi kullanmakta olduklarından, biçimlerini öteden beri Çin yazı karakterlerini oluşturmakta kullanılan fırça darbeleriyle yapmaya yönelmışlerdi. Bu düzenlemedeyse, söz konusu eğilimler bir sisteme bağlanarak ve biçimde daha büyük bir soyutlama yeğlenerek, resim sanatının daha temsili değerleri çoğunlukla bir yana bırakıldı. Hatta bazı Ming Dönemi ressamları , sözcügelimi etkili ressam ve sanat kuramcısı Tung Çi-Çang (1555-1636) , son çözümlemede kaligrafi ile resmin aynı dao ("yol") dan başka şey olmadığını açıklar.²⁸

Çok eski tarihlerde böyle bir yaklaşım sergilemiş olan Çin kaligrafisi, günümüze kadar sanatsal ifade biçimi olarak Çin'de devam etmektedir. Bu sanatsal Çin yazısı, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut eğilimli resmi de etkileyerek, Avrupa'da bu dönem içerisindeki; Hartung, Zao Wouki, Degotex gibi sanatçılarda Çin yazısına çok benzer lekesele çalışmalar yapmalarının da yolunu açmıştır. Bu

²⁸ Grolier International Americana Encyclopedia s.271,272,273,274
http://www.sinoturkish.com/govde_tr/kaligrafi.asp web sitesinden alınmıştır

şekilde yola çıkılarak yapılan çalışmalar da daha çok Lirik Soyutlama olarak değerlendirilmiştir.



Resim 6 : Hans Hartung - "Kompozisyon P1960-14", Kağıt üzerine pastel, 1960

Soyut Dışavurumculuk'un geleneksel resim yapma yöntemlerinden uzak durarak, resmin artık bilindik araç gereçler ve bilindik şekilde yapılan yöntemlerden aynı duruşu, Avrupa'daki sanatçıların da resimlerinde uyguladıkları bir tavır olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin Tâpies, boyanın içerisine çimento tozu, kum karıştırıyor, ayrıca kumaş, iplik, talaş, karton, kağıt, çuval, saman gibi malzemeleri resimlerinde kullanabiliyordu. Soulages da zaman zaman resimlerini yer düzlemine yerleştirerek yaparken, aynı zamanda resimlerinde kullandığı araç gereçler de geleneksel resimde kullanılanlarla aynı değildi. Resim yapmak için üretilmemiş olan spatüller, ceviz kabuğu boyası, oluk, badana fırçaları gibi farklı araç ve gereçleri resmini yaparken kullanabiliyordu. Aslında bu süreçte malzemeye ilişkin farklı arayışlarıyla ortaya çıkan bir diğer sanatçı ise Dubuffet'dir. Dubuffet'de resimlerinde figüratif öğeler olmasına rağmen, kullandığı kum, alçı, yapışkan ve asfalt vb. gibi malzemelerle oluşan dokusal kalın tabaka içerisine kazınarak atılan çizgilerle resimler ortaya koymuştur. Sanatçının bu tür malzeme ile gelişen süreçte ortaya koyduğu daha çok primitif gibi görünen kaba çalışmalarının ortaya çıkışında,

sanatçının ortaya attığı Ham Sanat (Art Brut) fikrinin etkisi büyüktür.

"Dubuffet, çocukların amatörlerin, belli bir psikoza olanların ve az çok bilinçsiz sanatçıların yapıtlarına tutku derecesine varan bir ilgiyle yaklaşmıştır. Yıllarca bu tür yapıtlardan oluşan geniş bir koleksiyon derlemeye çalıştı. Bunları, insan yaratıcılığının gerçek özü olarak sergileyip, halka tanıttı. Dubuffet bunları yabani, kaba, olgunlaşmamış bir sanat (art brut) olarak niteleyip, çeşitli yönlerini kendi entelektüel ürünlerine uygunlanmaktan çekinmemiştir."²⁹

Art Brut'ta sanatsal malzemenin ve tekniğin önem kazanmasıyla yeni bir arayışa girerken, aynı zamanda resmin geleneğine karşı bir duruş sergilemekteydi. Yine aynı tarihlerde ortaya çıkan Kobra Grubu da, Art Brut'la benzerlikler göstererek geleneği reddeden bir tutumla, resim estetiğinin yeni bir boyutta sorgulanması için yeni bir arayış içerisine giriyordu. "Michel Ragon'un "Bir Kuzey Tepkisi" olarak adlandırdığı KOBRA grubu sadece üç yıl sürmüş olmasına karşın dönemin etkin söylemlerinden biriydi. 1930'ların sonunda folklorik ve mitolojik öğelerden yola çıkan bir grup sanatçı, dışavurumcu resimler üretmeye başladılar. 1948 yılında Uluslararası bir okula dönüşen Kobra Grubu, bu adı bir araya gelmiş üç kent, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'ın baş harflerinden oluşturmuştu. Grubun sanatçılarının işleri, aynı zamanda farklı bir üslupla ortaya konmuş soyutlama mantığı içinde geliştirilmiş çalışmalardı. Bu çalışmalar Paris Okulu'ndan olan Fautrier, Dubuffet, Wols ve Atlan'ın çalışmalarına bağlanmaktaydı."³⁰

"Kobra da retorliğini, öncelleri gibi, avant-garde'in karakteristik ret söylemi üzerine kurmuştu. Dolayısıyla onlar için de, geleceğin kurulması ancak geçmişin reddedilmesiyle mümkündü. Zaten, bir araya geldikleri II.Dünya Savaşı sonrasında, varolan kültürel değerlere duyulan derin kuşku, yeni bir gelecek kurulması ihtiyacını fazlasıyla ortaya çıkarmıştı. Onlara göre bütün estetik kurallar reddedilmeliydi. Bu ideal onları, "Batı'nın klasik kültürünün" bulandırımadığı yaratıcılık kaynaklarını aramaya, tarih öncesi sanat, Doğu hat sanatı, efsaneler, büyü, folklor, çocuklar ile akıl hastalarının yaratıcılıklarıyla ilgilenmeye itti. Sürrealizm'in, bireysel bilinçaltının

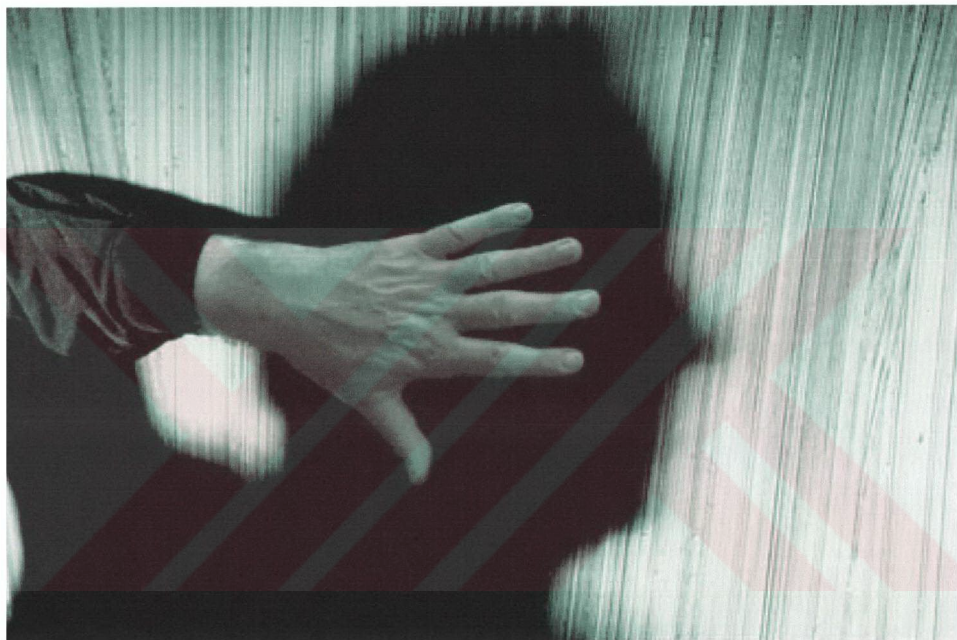
²⁹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Sadi Özış, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983, s.280.

³⁰ Nilgün Yüksel "II. Dünya Savaşı ve Paris", **rh+ Plastik Sanatlar dergisi**, sayı:04, İstanbul, 2003, s.37-38.

otomatizmle uyandırılması önerisine karşı Kobra, kolektif bilinçaltının gizlerini, "irrasyonel kendiliğindenlik" ile dışı vurmayı savunmuştu.³¹

Pierre Soulages'da İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan resim hareketlerinde göze çarpan, geleneksel olan bir resim anlayışından uzaklaşarak, yeni bir sanatsal dil yakalama çabasına girmesiyle, bu dönemin soyut resim sanatıyla benzerlik gösterir. Ancak bu süreçte resimde malzemenin ön plana çıkmasıyla, resimdeki eylemin ön plana çıkması, tam olarak onun resimleriyle örtüşmediği için de resimlerinin jestüel olarak değerlendirilmesine de karşı çıkmaktadır. Soulages kısa bir süreci kapsayan Jestüel Resim'e benzer resimler yapmış olsa da, sonra kendisine göre bu hareketin olumsuz yönlerini ortaya koymasıyla ve doğuya yönelik bir etkilenme içerisinde de olmadığını da sık sık dile getirmesiyle, bu dönem gelişen bir sanat hareketinden farklılığını ortaya koymuştur. Resimsel bir çok öğeyi indirgeyerek, yalnız ve yalnız ışığın resmini yapmaya çalışmasıyla, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'da ve Amerika'da gelişen bütün soyut eğilimli resim hareketlerinden ayrı bir duruş sergilemiştir.

³¹ Nilgün Yüksel "II. Dünya Savaşı ve Paris", **rh+ Plastik Sanatlar dergisi**, sayı:04, 2003, s.38.



Pierre Soulages

İKİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA ALGISI İLE BAŞKALAŞAN BİR TAVIR: PIERRE SOULAGES

2.1 Yaşamı

"Pierre Soulages, 24 Aralık 1919'da Rodez'de, Combarel sokak 4 no'da doğdu. Babası at arabaları yapan bir esnaftı, annesinin bir mesleği yoktu. Pierre Soulages doğduğunda, çoktan ergen olmuş bir erkek kardeşi ve 15 yaşında bir kız kardeşi vardı. Çocukluğunun en unutulmazı, babasının 1925 yılında ölmesiydi."³²

Babasının ölümünden kısa bir süre önce yaşadığı bir anekdot, onun belki de resimle ilgili yaşadığı ilk kötü tecrübe olarak karşımıza çıkmaktadır. "1925'te, 5 yaşında, Saint-Joseph öğrenim kurumuna gönderilen Pierre Soulages, teneffüste, diz üstü bir destefe yaslı olarak satırları kopya ettirmek isteyen öğretmenine karşı gelmiştir: beresini, pelerinini, okul çantasını alarak, şehri tek başına geçerek, babasının onu kolları açık olarak karşılayacağı evine döner ve babası onu bu okuldan almaya karar verir."³³ Çocukluk döneminde yaşanan böylesi bir olayın onu etkileyip resimden soğutabileceğini düşüsek de, bu olay onun resimle ilgili olan ileriye dönük düşüncelerini hiç etkilemeyerek, resimden uzaklaşmasına yol açmayacaktır.

Pierre Soulages'ın sanatla tanışması ve sanatçı olma fikrinin oluşması açısından çocukluk ve gençlik döneminde yaşadığı Fransa'nın Rodez şehri önem kazanmaktadır. Fransa, bildiği gibi tarihöncesi dönemden günümüze değin uzanan zengin sanat geçmişiyle, bir çok sanat eserini bünyesinde barındıran bir yerdir. Fransa'da küçük bir şehir olan Rodez de, hem eski Roma çağlarında Kelt ve Galya merkezi olması sebebiyle, sahip olduğu tarihi eserler "menhirler" *, hem de daha ileriki yıllara ait romanesk mimari eserler konusunda çok zengindir. Böyle tarihi eserler açısından zengin bir yerde bulunmak, ister istemez Soulages'ı derinden etkileyen ve sanata yönelmesi konusunda onu tetikleyen önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Conques'deki Sainte-Foy Manastır Kilisesi sanatçı

* Menhir: Tarih öncesi Megalitik anıtlardan birinin adıdır. Asya, Avrupa ve Afrika'da ve hemen hemen her yerde rastlanır. Toprağa dikili sütun biçimli yekpare taşlardır.

³² Pierre Encrevé, *Pierre Soulages, L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s.16.

³³ y.a.g.e, s. 38.

için önemli bir yere sahiptir. İlk ziyaretini daha küçük yaşlarda annesiyle birlikte gerçekleştirdiği bu manastır kilisesini, ilerleyen yıllarda, lise öğretmenin düzenlemiş olduğu bir gezi sırasında daha ayrıntılı bir şekilde inceleme fırsatı bulan Soulages, bu tarihi yapıdan derinden etkilenmiş ve ilk defa ressam olma kararını bu gezi sonrası vermiştir. James Johnson Sweeney*, Soulages'ın aldığı bu önemli kararı şöyle ifade ediyor: *"Rodez'den 25 milden daha uzak olmayan, iki adımlık mesafede, ünlü Conques Sainte-Foy Manastır Kilisesi bulunur. Birkaç yıl önce Pierre Soulages ile birlikte, Sainte-Foy'un arka nefinde durup temiz hatlı sütun aralıklarını hayranlıkla seyrettiğimizi hatırlıyorum. Taşının kaba desenli yüzeyini ve güney tarafındaki derin slotlu pencereden yansıyan ışığın dar hüzmelerinin kestiği, ılık karanlığın değişen tonlarını. Birkaç dakika sessiz kaldık, Soulages aniden, "Biliyorsun, burasıydı, mimar değil de bir ressam olmaya karar verdiğim yer, tam bu noktaydı, mimar değil, bir ressam" diyene kadar.*"³⁴



Resim 8 : Conques Sainte-Foy Manastır Kilisesi İç Görüntüsü

Soulages'ın çocukluk yıllarında bu manastır kilisesini hem mimari, hem de heykeltıraşlık açısından incelediğinde hatırladığı ilk izlenimlerini, Soulages için hazırlamış olduğu monografide, James Johnson Sweeney, bizlere şöyle aktarmaktadır: *"Kendime dedim ki bu, herkesin yapmayı istemesi gereken şey.*

* James Johnson Sweeney (1900-1986), sanat eleştirmeni ve New York Modern Sanatlar müzesi eski müdürüdür.

³⁴ James Johnson Sweeney, **Soulages**, Neuchâtel, Switzerland, New York Graphic Society Ltd, 1972. s. 9.

*Kişinin uğrunda hayatını feda edebileceği yegane şey. Ve öğretmenin Roman heykeltıraşlarının 'hantal'lığından bahsettiğini duyduğunda şok olmuştu. Öfkeliydi. Öğretmenin 'hantal' olarak gördüğü bir şeyin dışavurumunun, işin ustaca yapılmış olmasından daha çok onu etkilediğini fark etti; bunu hatırlıyordu.*³⁵

Rodez'de, Soulages için önemli olan yerlerden biri de, Fenaille Müzesi'dir. Fransa'nın tarihöncesi dönemine ilişkin en önemli menhir örnekleri, bu müzede yer almaktadır. Bu müze ile olan ilişkisi, lise yıllarında katıldığı arkeolojik bir kazı sırasında bulunduğu tarihi eserler sayesinde başlamıştır. Bulunan parçalarla birlikte Soulages'ın adının müzede yer alması, gerçekten de sanatçıyı çok fazla etkiler ve tarihöncesi döneme ilişkin ilgisini de bir o kadar artırır. Soulages, bu konuda şunları ifade ediyor: *"Doğduğum şehrin müzesindeki mütevazı vitrin buna şahittir ve ismimi ilk kez bir müzede görmek beni, hala bir çocuk gibi sevindirmekte... fakat bu bir modern sanatlar müzesi değil, tarih öncesi objelerin sergilendiği bir müzedir. Lisedeysen, taş çağı dönemine ait bir mezar kazısına katılmıştım. Bunlar bazı siyah çömlek kalıntıları, bazı siyah kehribar inciler ve paleolitik döneme ait bazı ok uçları.*³⁶



Resim 9 : Menhirler – Fenaille Müzesi



Resim 10 : Menhirler – Fenaille Müzesi

³⁵ James Johnson Sweeney, a.g.e, s.10.

³⁶ Anita Rudman, "L'origine de l'art / Pierre Soulages ", **La Recherche**, Hors série n°4, Novembre 2000, metin : <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/laRecherche.html>, web sitesinden alınmıştır.

Sanatçının yaşadığı evin bulunduğu Combarel sokağı, onun ilk etkilenimleri ve deneyimleri açısından önem kazanmaktadır. Pierre Encveré, Soulages'ın çocukluk döneminde önemli bir yeri olan bu sokak için şunları söylüyor: *"Combarel sokağı sıradan bir sokak değildi. Tek numaraların yer aldığı sol tarafta, ardi ardına kesilmeden devam eden kaba saba kamu binaları yer alırdı: adalet sarayı, banka, onulmaz hastaların ve morgun da bulunduğu hastane, hapisane, jandarma, sonra devamında, akıl hastanesi ve kışla. Çocuk Soulages, yalnızca bu sefil sokaktan kurtulmayı hayal ederdi. Önce, gizlice sokağın sağında birbiri ardına devam eden el sanatlarının icra edildiği atölyelere kaçtı, daha sonra, demir tüccarının, demircinin, terzinin, ayakkabıcının, ciltcinin, duvar ustasının, eyercinin, şarap satıcısının, yayımcının, marangozun atölyelerine."*³⁷ Soulages'ın çevresiyle kurduğu ilişkilerindeki yoğunluk nedeniyle, kendine yön verecek unsurlara ulaşması, çok ta zor olmamaktadır. Çocukluk yıllarındaki bu sokakta yer alan farklı meslekleri tanınması, onun ilerleyen süreçteki sanatsal yaratımına yardımcı olacak deneyimler kazanmasına, ayrıca bu mesleklerde kullanılan farklı aletleri tanınmasıyla da, sanatsal sözlüğünü oluşturmasına şüphesiz büyük katkı sağlamış olacaktır.

Soulages'ın resme başlaması, çocukluk yıllarında yapmaktan zevk aldığı lavi resimlerle olmuştur. Bu ilk resim çalışmaları, kağıt üzerine lavi tekniğinde yaptığı peyzaj resimleridir. İlk lavi çalışmaları ile ilgili Soulages'ın yaşadığı bir anekdot, onun daha ilk çalışmalarında ışığa olan tutkusunun daha erken yaşlarda ortaya çıkışını bizlere gösterir. Soulages bu anekdotu şu şekilde ifade eder: *"10 yaşında, yada daha küçük, bilemiyorum. Oyun oynuyor, beyaz kağıtlı sayfalara siyah mürekkepten çizgiler yapıyordum. Benden 15 yaş daha büyük olan kız kardeşimin arkadaşı, yaptıklarımı görerek, bana ne yaptığımı sordu. Kısaca yanıtladım: "bir kar manzarası". Hala şaşkın ifadesi gözlerimin önündedir... Bu, ne benim elimde olan bir şey, ne bir meydan okuma, ne de paradoks bir duyguydu. Bu, sadece içten gelen bir şeydi. Yaptığım şey, gerçek bir kar manzarasıydı. Bu oyunda aradığım şey: ışığın aydınlığıydı. Kağıdın beyazı, boyadığım siyah çizimler sayesinde kar gibi ışıldıyordu. Bu siyaha karşın yada daha çok siyah sayesinde, resmin bana göre, kar manzarasının aydınlığına sahip olmaktı. Resim yapma etkinliği, bir rengi anlamaktı, beyaz dışlanmamıştı, ama başka biriyle ilişkiydi: siyahla!"*³⁸

³⁷ Pierre Encveré, *Pierre Soulages L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s. 17.

³⁸ Bernard Ceysson, *Soulages, Tout L'art Monographie*, Paris, Flammarion, 1996, s. 92

Soulages'ın yaşadığı yer, onun resim konusunda kendisini geliştirmesi için yeterli olanaklara sahip değildi. "Evinde sanat kitapları yoktu. Denys-Puech Müzesi'ne sık sık gitmiyordu. Zaten çok fakirdi. Sanatsal kültürü, esasen Petit Larousse'un röprodüksiyonlarına dayanıyordu."³⁹ Rodez'in sanatsal anlamda kısır olması nedeniyle, Soulages'ın resim sanatı hakkında bilgi edinmesi ve resim örnekleri görmesi kolay olmayacaktır. Böylesi koşullara rağmen Soulages, yine de kendisine ilham veren resim örnekleriyle rastlantısal bir şekilde karşılaşır. Bunlar Soulages'ı derinden etkileyen, okul radyosunun hazırladığı duyuruda yer alan, Rembrandt'ın ve Claude Lorrain'nin iki röprodüksiyonudur. Soulages, bu iki resimle ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

"Claude Lorrain'de, doğallıkla dağılan mürekkep izlerinin tarzi, bu laviye özel bir ışık veriyordu. Diğeri Rembrandt'ın lavisiydi: burada, çok güçlü ve çok ritmik (materyal gerçekliğini sevmiştim) fırça darbeleri, onlar kadar aktif olan kağıdın beyazlığını kontrast olarak aydınlatıyordu. Işığı kendinde de taşıyan imaja 'resimsel' (bir resme özgü) niteliğini verebileceğim bu ışığa, uzaktan bakmayı tercih ediyordum. Fırça darbelerinde, yatan bir kadın okunduğunda, sevdiğim nitelikler yoğunluğunu kaybediyor, heyecanım değişip azalıyor, bir şeyler beni hayal kırıklığına uğrattıyordu. Öyle ki, kağıdın dokusunda fırça darbelerindeki gerçekliği içeren güçleri, ilk haline yeniden kavuşturmam için, kadının kafasını saklamam gerekecekti. Heyecanım, bakışında oluşan ritim, mekan, ışık aracılığıyla canlanıyordu. İmajı ilgisizlikten öte, bu, resmin kendine özgü niteliklerine tutkulu bir dikkattir. Formların kendi arasındaki etkileşimi olduğu kadar, onu eşsiz ve yeri doldurulamaz bir olay yapan somut karakterleri, saptırmadan, oluşturan gücü ve niteliği tercih edecektim. Bu lavi bende, fırçadan, mürekkepten, kağıttan gelen formların otonom bir mekan, bir ışık, bir ritim oluşturabileceği fikrini uyandırmıştır. İmajı özgürce yaşamak, formlara başka bir şey katıyor ve resimde başka yollar açıyordu."⁴⁰

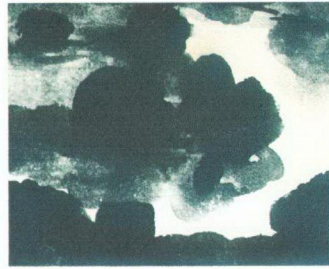
³⁹ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 18.

⁴⁰ Pierre Soulages "Image et signification" rencontres de l'Ecole du Louvre Paris, La Documentation Française, 1984 s.269-274, http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/image_signification.html web sitesinden alınmıştır.

¹⁰ Bernard Ceysson, a.g.e., s. 94-95.



Resim 11 : Claude Lorrain
"Roma'nın yukarısında Le Tibre ", Lavi



Resim 12: Claude Lorrain
"Roma'nın yukarısında Le Tibre ", Ayrıntı

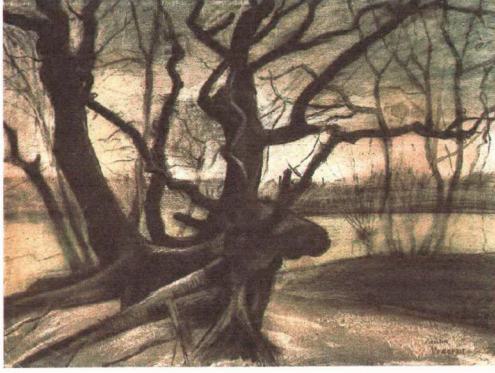


Resim 13: Rembrandt- "Yarı yatmış kadın",
Lavi.



Resim 14 : Rembrandt- "Yarı yatmış kadın",
Ayrıntı.

Soulages liseye başlamasıyla resim dersleri alır. Bu dersler ile birlikte resim çalışmalarına daha fazla yoğunlaşan Soulages, bu süreçte çocukluk yıllarında yaptığı peyzajları, lise yıllarıyla birlikte tuval üzerine yağlıboya tekniğe çalışmaya başlar. Bu resimler gök yüzüne tezat oluşturacak biçimde tuval üzerine yerleştirilen siyah ağaçlardan oluşmaktadır. Soulages'ın bu resimlerinde daha önceki yıllarda gördüğü Van Gogh'un ağaç resimlerinin etkisi açıkça görülmektedir.



Resim 15: Vincent Van GOGH – "Ağaç Çalışması", 1882

1938'de lise eğitimini bitirdikten sonra Pierre Soulages, öğretmen olmaya karar verir ve yaklaşık iki ay kadar bir süre için Paris'e gider. Öğretmenlik için Soulages'ın görüşleri şöyledir: *"Resim öğretmenliğinin bana hayatımı kazandırabileceğini, satma kaygısı, anlaşılma yada anlaşılmama kaygısı olmaksızın istediğim resimleri yapmam için bana boş zaman sağlayabileceğini düşünüyordum. Üstelik öğretmenlik bir ailenin kabul edebileceği bir çözümdü."¹¹* Resim öğretmeni olma arzusuyla sınavlarına hazırlanmak için René Jaudon'un özel resim kursuna kayıt yaptırır. İlk çalışmalarını görür görmez Jaudon etkilenir ve Soulages'a *"Sizin gibi bir delikanlıya, her türlü cesaret bahşedilmiş"¹²* der. Jaudon, Pierre Soulages'ın çalışmalarındaki kaliteyi görebek onna öğretmen olmaktan vazgeçerek Roma ödülünü alması için Ulusal Güzel Sanatlar Akademisine hazırlanmasını önerir. Soulages burada aldığı kısa bir eğitim sürecinden sonra Akademinin sınavına girer ve kazanır. Kısa bir süre Akademiye giden Soulages, Akademinin açtığı öğrencilerin yaptığı torsk çalışmalarına yer verilmiş bir sergiyi görmesi onna bu kurumun eğitimi hakkında bir fikir vermiştir. Bu sergi onu bu eğitim kurumundan uzaklaştıran önemli bir gerektir. Soulages Akademiden uzaklaşmasını şu şekilde ifade ediyor: *"Programda bulunan anatomi, mimari, perspektif gibi alanlarda hiçbir şey bilmiyordum. ... Beni en çok şaşırtan ve hayal kırıklığına uğratan, Okul'da yapılanları görmek oldu. Bu eğitimin bana hiçbir şey vermeyeceğini biliyordum, bunlar benim aradığım şeyler değildi ve taşrama geri döndüm."* Soulages Bernard

¹¹ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 19.

Ceysson'la yaptığı bir röportajda da bu akademik eğitimi niçin geri çevirdiği konusundaki soruyu şöyle cevaplandırır: *"Tabi ki sevdiğim şey uğruna. Roma sanatı, Tavant, Saint-Savin, Conques...Cézanne, Van Gogh..."*⁴³ Soulages yaptığı bu tercihle Akademinin verdiği katı kuralcı eğitimden uzak durmayı tercih ederek kendi tarzını oluşturması açısından önemli bir karar vermiştir.

Paris'teki bu süreçteki diğer önemli olan gelişme ise sanatçının modern sanat eserlerinin orijinallerini görme fırsatı bulmasıdır. Soulages Paris'te Louvre Müzesi'ni ve de Cézanne ve Picasso'nun çalışmalarının yer aldığı bir sergiyi gezme fırsatı bulur. Soulages Paris'te kaldığı bu kısa sürede resim çalışmalarına devam eder. Sanatçı, Commendeur sokağında yer alan bir sokak lambasını karton üzerine yağlıboya teknikle resmetmiştir. Soulages bu kısa süreli Paris döneminden sonra kendisinin de söylediği gibi taşrası olan Rodez'e geri döner.



Resim 16: Pierre Soulages, "Resim", karton üzerine yağlıboya, 1938

"1939'da, Güzel Sanatlara girmeyi reddeden Soulages, (felsefe) bakaloryasının ikincisine girmeye hazırlanmak için Rodez'de kalmaya karar verir. 1940 Haziran'ında Toulouse'de sözlü sınavdan başarıyla geçer (felsefe sınav gözetmeni Georges Canguilhem'dir). Hemen sonra, seferberlik ilan edilir,

⁴³ Bernard Ceysson, a.g.e., s. 95.

Bordeux'ya gönderilir, sonra Nyons'daki (Drôme) gençlik kampına düşer. 1941 başında terhis olur, Montpellier'deki Güzel Sanatlar Okulu'nun resim öğretmenliği için hazırlandığını öğrenerek, hemen buraya hareket eder. Yanına, 1938 tarihli peyzajını ve Paris'te resmettiği Pont-Neuf tuvalini de getirmiştir. Biri ve diğeri, Güzel Sanatlar Okulu öğrencilerinin çalışmalarnın yer aldığı bir sergide, tiyatro fuayesinde sergilenenecektir⁴⁴

1941 Montpellier'e gelmesi onun ilk defa 1938 tarihinde Paris'e gitmesiyle başlayan öğretmen olma düşüncesini tekrar hayata geçirmek için bir fırsat ortaya çıkarır. Soulages buraya gelmesiyle ilgili amacını şu şekilde ifade ediyor: "1941'de Montpellier'ye çok açık bir amaç için geldim: Paris işgal altında olduğundan, Montpellier Güzel Sanatlar Okulu resim öğretmenliğini almam için bir olanak sunmuştu. Resim öğretmenliğiyle, bu zor dönemi hem eğlenceli bir şekilde geçirebileceğimi hem de resim yapma özgürlüğüne sahip olacağımı düşünüyordum."⁴⁵ Soulages Montpellier'de Güzel Sanatlar Okulunu kazanıp burada eğitimine başlar. "Montpellier'de, Güzel Sanatlar Okulunda öğrenci olan ve Nisan'dan bu yana buluşmakta olduğu Colette Llaurens'la, hiç sektirmeden, ulaşabildiği tüm sanat kitaplarıyla buluşmak için kütüphaneye gitmektedir ve özellikle de Courbet'nin eserlerini (Pipolu Adam, Gri Yakalı Adam, Banyo Yapan Görkemli Kadın), Zurbarán, Véronèse, Campana ve özellikle tablolarını çok kere ahenk incelemesinden geçirdiği Poussin'i düzenli olarak seyretmeye geldiği Fabre Müzesi'ne gitmekteydi. Pierre Soulages ve Colette Llaurens 1942 Ekim'inde evlenirler."⁴⁶

Her ne kadar o yıllarda Montpellier, sanatsal anlamda Soulages'ın kendisini geliştirmesi için yeterli olanakları sağlamıyorsa da, o bu koşullara rağmen sanata olan açlığıyla sürekli bir araştırma içerisine girerek, azda olsa sanat konusunda bilgi edinebileceği bazı kaynaklara ulaşır. Kendisi bunu şu şekilde ifade ediyor: "O çağlarda, Montpellier'de bilgilenmek zordu. Yine de bir gün, Belediyenin kütüphanesinde Rene Huyghe'un, Braque, Picasso, Derain, Léger'nin röprodüksiyonları ile zenginleştirilmiş bir kitabını buldum. Kitapta, aynı zamanda,

⁴⁴ Pierre Encrevé, a.g.e, s. 20.

⁴⁵ M.Hilaire, "Catalogue de l'exposition 'Soulages, œuvres récentes, 1994-99' " Musée Fabre, Montpellier, (18 Novembre 1999/16 Janvier 2000) - extrait <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/montpellier99.html> web sitesinden alınan katalog metnidir.

⁴⁶ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 20.

*unutmayı yeğlediğim resimler de vardı. Matisse'in röprodüksiyonlarını, etkileyici tablolarını da gördüm.*⁴⁷

Yine bu yıllarda önemli olan bir gelişme, Montpellier'de sanat galerisi açan, doktor olan, ancak doktorluk mesleğini sürdürmeyen Bonnet'le tanışmasıdır. Bu onun ilerideki sanatsal faaliyetlerinin hızlanması ve çevre edinmesi açısından yardımcı olacak önemli bir gelişmedir. Bu yıllarda Montpellier'de Bonnet'in sergi düzenlemesi kolay değildir. Soulages bu yıllardaki Bonnet'in sergi düzenlemesi için yaptığı öneriyi şu şekilde ifade ediyor: *"Almanların varlığı, çağdaş sanatçıların galerisindeki teşhirleri zora sokuyordu, onları ne yapacağını bilmez ve tereddüt içinde bırakıyordu. Bu dönemde Toulouse'da psikiyatri hastanesinde çalışan doktor bir dostum vardı, bana bazı hastaların eserlerini gösterdi: Dr. Bonnet'ye bunlardan bir sergi açmasını önerdim: Önce "Çılgınların Resmi" konulu bir resim sergisi açın, gerisi kolay, tıbbi nedenlerden dolayı bu resme ilgi duyduğunuzu söyleyebilirsiniz" dedim.*⁴⁸

Dr. Bonnet, 1940'lı yıllarda Montpellier sanat ortamına bir hareket getirir. Hastalara ait resimleri sergiledikten sonra, yakın zamanda daha fazla Avrupa sanatında ön plana çıkacak olan Wols'un fotoğraflarını ve bu serginin arkasından da Francis Bott takma adını kullanan Frabo'nun resimlerini galerisinde sergiler. Böylelikle Soulages, Francis Bott'la tanışma imkanı bulur. Bu da ilerleyen süreçte Bott'un tavsiyesiyle Soulages'ın ilk katıldığı karma serginin gerçekleşmesi için önemli olan bir gelişmedir.⁴⁹

Montpellier'de başlayan, Soulages için sanatla yoğun geçen bir süreç, savaşın etkisini sonucu kesintiye uğrar. Savaş gerçekten de Soulages için kötü bir dönem olarak geçmektedir. Savaş sebebiyle Soulages kısa bir süre Montpellier Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitimine devam ettikten sonra, bu okulu bırakmak zorunda kalacaktır. 1942 tarihinde Soulages, Fransa'nın Güney bölgesi işgal edildiğinde Almanya'ya çalışmaya gitmemek için sahte belgeler alarak yasadışı

⁴⁷ Bernard Ceysson, *Soulages, Tüm eseri Monografi*, Paris, Flammarion, s. 99.

⁴⁸ M.Hilaire, "Catalogue de l'exposition 'Soulages, œuvres récentes, 1994-99'" Musée Fabre, Montpellier, (18 Novembre 1999/16 Janvier 2000) - extrait <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/montpellier99.html> web sitesinden alınan katalog metnidir.

⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için Bkz. Pierre Encrevé, *L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s. 35-40.

yollardan bağıcı olur. Soulages için bu süreç kendi kendisini dinlediği bir süreçtir. Savaş, yapmayı istediği şeyleri engellerken zor şartlar altında gizlenerek yaşamını sürdürür. Bu yıllarda yaşadığı önemli bir gelişme, roman yazarı olan Joseph Delteil'le tanışmasıdır. Soulages'ın Delteil'le tanışması, hem yeni bir çevre kazanması, hem de kendisini sanatsal açıdan geliştirebilmesi için önemli bir fırsattır. "1943 başında, Delteil'lere giderken ansızın, Soulages'lar, Sonia Delaunay ile karşılaşır-lar-kocası Robert Delaunay birkaç ay önce Montpellier'de ölmüştü-Delteil'in güzel bir portresini yapmıştır. Yazar, üzüm bağlarında bulunan şaşırtıcı şekilli taşlar ve içinde yeşil zeytinlerin yüzdüğü büyük küpler ve soğanların filizlendiği bir ortamda, pencerenin önüne yerleşmişti bu portrede. O akşam, resimden konuştular."⁵⁰ Soulages, Delteil sayesinde Sonia Delaunay ile tanışmasıyla kendisine hem Sonia Delaunay'ın, hem de Robert Delaunay'ın soyut resim konusundaki deneyimlerinden de bir takım sonuçlar çıkaracaktır. Orfizm'in öncüsü olan Robert Delaunay'ın ışık konusundaki yaptığı araştırmalar, belki de Soulages'ın ışıkla girişeceği resimlerinin ilk ip uçlarını oluşturduğu bir dönem olacaktır. Soulages'ın yine bu yıllarda soyut resimle kurduğu ikinci bağ ise, edindiği Nazi propagandası yapan Signal dergisinde de yayımlanan, Dejenere Sanat başlıklı makalede, Mondrian ve Kandinsky'nin çalışmaları hakkındaki bilgi ve ilk soyut resimleri görmesiyle gerçekleşir. Soulages, dergi sayesinde gördüğü bu sanatçılar için "Çalışmalarını değil, ama eylemlerinin yönünü çok iyi buldum."⁵¹ der.

Soulages, "1942-1945 arası resim yapmayı tamamen bırakır. Ressam olma tutkusuna bile inzivaya çekilmiştir. 'Zaman boşlukta salınıyordu, gelecek düşünülmemiyordu, bugünü yanna çıkarmak gerekiyordu'. Colette resim yapmaya devam ediyordu, ama Pierre yağlı boyaya dokunamıyordu; Bazen Colette'in kara kalem çalışmalarına doğrudan eşlik edecekti, ama bunun devamı gelmiyordu. 1942'de bu tip bir çalışmayı Joseph Delteil'e gösterdiğinde, Ah siyah ve beyaz! diye ünlemişti. Resmi uçlardan yakalayarak, yani bir tür sihirle yapıyorsunuz, diye haykırmıştı."⁵²

"Kurtuluş Savaşında, yeniden silah altına alındı ve Soulages Toulouse'a gönderildi, burada Vladimir Jankelevitch ve Jean Cassou ile karşılaşır. Cassou eski

⁵⁰ Pierre Encrevé, *L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s. 21.

⁵¹ James Johnson Sweeney, *Soulages*, Neuchâtel, Switzerland, New York Graphic Society Ltd, 1972, s. 18.

⁵² Pierre Encrevé, a.g.e. s. 20.

bir konfeksiyon mağazasında Rouard'ın koleksiyonunun bir sergisini düzenliyordu. Polis gözetimi olmadığından, her akşam, tuvaleri, birkaç yüz metre ileride bulunan, bir noterin kasasında taşımak gerekiyordu. Pierre Soulages'a fırsat tanıyan ve onda heyecan yaratan bu olay, ilk kez, onun birkaç şaheserinin ortaya çıkarmasını sağlamıştır.⁵³

"1944 sonunda, bir defa daha terhis olur, Soulages, Montpellier üzüm bağlarında tekrar çalışmaya başlar, ressam olmayı artık düşünmez görünür. 1945 kışında, kayınpederi, Sete'te cezbedici bir mekan olan (apartman, iş arabası...), önemli bir ithalat-ihracat şirketinin başına geçmesini teklif etti. Pierre Soulages teklifi geri çevirdi, Paris banliyösündeki kiralık evinden ayrılan bir arkadaşının yaptığı teklifi hemen değerlendirerek resme tekrar başlamak için Paris'e gelmeye karar verdi. Colette'le birkaç eşyasını sattı ve 14 Mart 1946 tarihinde sorgun ağacından bavulları, çarşafaları, mutfak eşyaları ile Lyon Garı'na indiler ve göçebe olarak, Courbevoie'da, Saint-Saens Sokağı, 3 no'lu küçük bakımsız bir daireye yerleştiler"⁵⁴

Soulages ve eşi Paris'e geldikleri bu yıllarda çok ta iyi yaşam koşulları sağlayamamışlardır. Bu yüzden Soulages, 1947 yılında para kazanmak için kısa bir süreliğine radyo okulunda matematik öğretmenliği bile yapacaktır. Bu süreçte ailelerinin de desteğiyle ayakta duran Soulages ve eşi Colette, kısıtlı imkanlarla resim çalışmalarını sürdürürler. İki odalı evlerinin bir odasını atölye şeklinde kullanırlar. Dr. Bonnet sayesinde tanışmış olduğu Francis Bott sayesinde kısa bir sürede çevre edinirler. Francis Bott bu süreçte Soulages'ı sürrealizm kökenli; Henri Goetz, Christine Boumeester, Edouard Jaguer, Ramses Younan gibi ressam arkadaşlarıyla tanışır.⁵⁵

Pierre Soulages, Paris'e gelmesiyle resim çalışmalarını yoğunlaştırır. Soulages ilk soyut resmini 1947 tarihinde gerçekleştirir. Soulages ilk dönem çalışmaları, resim yüzeyinde yer alan çizgi ve renk alanlarının organizasyonuna ilişkin arayışlar olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmalar genellikle tuval üzerine yağlıboya olarak gerçekleştirilmiştir. Yine bu yıllarda geleneksel bir malzeme dışında olan ceviz kabuğundan elde edilen boyayı da resimlerinde kullanmaya başlar. Geniş fırça darbeleriyle oluşturduğu bu resimlerde kullandığı geniş düz fırça hareketlerinin

⁵³ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 21.

⁵⁴ y. a. g. e. s. 21.

⁵⁵ Bkz. Pierre Encrevé, a.g.e. 35

birbirleri ile ilişkisi sonucu resim yüzeyinde, kübizmi andıran kompozisyonlar ortaya çıkıyor gibi görünse de, bu yüzeyin geometrik bir şekilde parçalanışını, kullandığı kavisli hareketlerle o dönemin Kübizm'den uzaklaşarak, İnfornel Sanat'a yaklaşan soyut resim anlayışını sanki bizlere sunar gibidir. Yine Soulages, 1948 tarihinde tuval ya da kağıt üzeri resimleri dışında, cam üzerine katran uygulayarak gerçekleştirdiği çalışmalar yapar. Daha çocukluk yıllarındaki bir anekdot, onun katranla ilgili düşüncelerini ortaya koyar :

“... çocukken, ödevimi yaptığım sırada, odamın penceresinden gördüğüm hastanenin duvarındaki katran lekesini hatırladım. 12 yada 13 yaşındaydım, bu leke beni büyülemişti. Bu, sokağı katranlayan yol işçisinin süpürgesinin bıraktığı iz ve sıçratıldığı kocaman çamurlar gibiydi. Bu güzel lekenin, materyalin düzensizliğinde şekline hareket kazandıran bir çeşit dalgalanma yaratan ve doğal bir biçimde kendiliğinden diğer bölümleriyle bağlanan tamamen asil, düzgün, sakin bir yanı vardı. Etrafında bir şişkinlik vardı ve zaten bazı çıkıntı ve urlar, yüzeyine sıçramış su lekesinin verdiği bu uyumla, yarı sahipli yarı açıklanamaz olarak görünüyordu. Bu açıklanamazlık bir türlü yakamı bırakmıyordu. Matematik şekillerde, sadece önzeviyle aydınlanabilecek bir sürü şey varken, bu pervanede, zenginliği sadece işleyişinden kaynaklanan bir sürü şey vardı. Lekeye geri dönersek. Onun yapışkanlığını, şeffaflığını ve katranın donukluğunu, itiş gücünü, duvarın dikliği nedeniyle oluşan çapaklardaki ağırlığını görebiliyordum. Tüm bu tesadüfen oluşmuş uyum ve bu şeklin plastik yapısı, duyarlılığımı harekete geçiriyordu. Bu leke, duvarın üzerine fırlatılmış ve unutulmuştu. Bu siyahlığın otoritesini, ait olduğu jeolojik kıvrımı animsatan taş parçasına boğun eğen ve ağırlığının gücüne yakışan kirliliğindeki zavallılığı beğeniyordum. Bir gün, öğle vakti, sokağın diğer tarafına dalgın dalgın bakarken, leke bir horoza, tımağlarının üzerine dikilmiş bir horoza dönüştü, gerçek bir halüsinasyonda bu, her şeyiyle oradaydı, gagası, ibiği, tüyleri. Kaygılı ve ilgili bir şekilde sokağı geçtim. Duvarın birkaç metre yakınına geldim, görüntü kayboldu, leke, somut zenginliği, duvarın şekilsizliğinde yaşayan derisiyle, yeniden oradaydı. Mutlulukla sevdiğim her şeyi orada bulmuştum. Birkaç gün sonra, görüntü tekrar belirdi. Yine kurtulmaya çalıştım. Fakat, bu hastalıktan kurtulmak için sarf ettiğim çabalar boşunaydı. Horoz karşımdaydı, ilk günkü gücü ve gerçekliğiyle. Öyle ki onu ortadan kaldırmam için yine sokağın karşısına geçmem gerekiyordu. Birkaç defa daha bu görüntünün ortaya çıktığını gördüm ve görünüp kaybolmasıyla eğlenmeye başladım da.”⁵⁶

⁵⁶ Pierre Soulages "Image et signification" rencontres de l'Ecole du Louvre Paris, La Documentation Française, 1984 s.269-274, http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/image_signification.html web sitesinden alınmıştır.

Soulages yine Paris'e geldiği yıllarda yaşadığı bir anekdotla, kullanmaya başladığı ceviz kabuğu boyası ve katranın resimlerinde ortaya çıkışı ilgili şunları ifade etmektedir: "Paris'e geldiğimde, katranla hazırlanan Lyon garının resimli bir penceresini anımsıyorum. Pencereyi boyamış olan işçilerin basit ve beceriksiz fırça darbeleri beni çok etkilemişti, ceviz kabuğuyla boyanmış ilk resimlerimin, bilinçaltına kazınmış bu heyecanla, iradem dışında gelişen, anonim bu resimle ortaya çıktığını sanıyorum."⁵⁷

"1947 Aralığında, Soulageslar, 11 bis, Schoelcher sok. (14. ilçe), Paris, Montparnasse'da, gerçek bir sanat atölyesi bulunan bir daireye taşınırlar. 10 yıl sonra, çok ilginç bir şekilde, merdivenleri dar, ama havadar, iki kişilik asansörlü olsa da çift havalandırmalı, aydınlanması kuzeyde ve oturulan yüzeyi aşınmış olsa da başka yönleriyle bu açığını kapatan, bu ev Pierre Descargues tarafından, "sanatçılar için modern evlerden biri olarak tanımlanacaktır."⁵⁸

Pierre Soulages, resimle yoğun geçen Paris yıllarının sonucunda sergi açmaya karar verdiği zaman, böyle bir serginin açılmasının o kadar da kolay olmayacağını görecektir. Paris'teki Son Bahar Salonuna resimlerini götürünce Soulages reddedilir. Çünkü bu yıllarda Paris'teki sanat galerileri jüridir ve bu açıdan onay almak o kadar da kolay değildir. Soulages ile yapılan bir söyleşide ilk sergi açması konusunda, Francis Bonnet'in verdiği tavsiyeyi ve katıldığı sergiyi şu şekilde ifade ediyor: "Bana: "niçin Bağımsızlarüstü Salonunda sergi açmıyorsun? İstenilen sergiyi açabilmek için 3 metrelik bir alana hak kazanmak için çok uygun bir ücretin yeterli olduğunu" söyledi. Dediğini yaptım. İlk kez diğerlerinin resminin yanına benim resmimim asıldığını görüyordum. Onların arasında ve halk tarafından fark edildiyse, bu sadece, sahip oldukları nitelikler yüzünden değil, bir renk cümbüşünde siyah bir leke olarak görünmesindendi. 1947'de Paris'te gördüğüm resim, bildiğiniz gibi çok renkliydi."⁵⁹

Bağımsızlarüstü (Surindependants) sergi salonunda katıldığı sergi, dönemin diğer sanatçıları olan; Christine Boumeester, Goetz, Hartung, Picabia, Del Marle, Domela, Herbini gibi sanatçılarla daha yakın bir bağlantıya geçmesini sağlar.

⁵⁷ Bernard Ceysson, *Soulages, Tout L'art Monographie*, Paris, Flammarion, s. 136.

⁵⁸ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 40.

⁵⁹ Bernard Ceysson, *Soulages, Tout L'art Monographie*, Paris, Flammarion, 1996, s. 102-103.

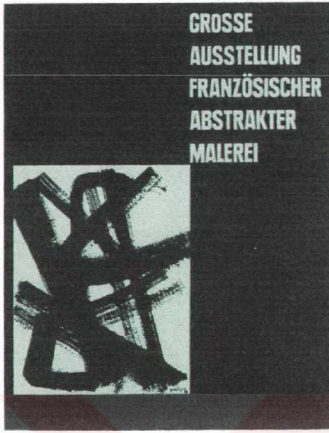
Katılmış olduğu bu ilk sergiden sonra sanat çevrelerinin ilgisini çekmeyi başarmış ve böylelikle Almanya'da açılan Fransız Soyut Ressamları Büyük Sergisi'ne (Grobe Ausstellung Französischer Abstrakter Malerei) katılmasına olanak sağlar. Soulages, bu serginin nasıl bir ortamda ve kim tarafından gerçekleştirildiği konusunda şunları ifade ediyor: "Savaş hala çok yakındaydı ve Almanya'nın, nazizmden bu yana modern sanatla, artık hiçbir ilgisi yoktu. Paris'e gelen, Stuttgart'lı bir doktor olan Dr.Domnick, Almanya'da soyut bir resim sergisi açmaya karar verdi. Bu büyük bir başarı getiren ve bir buçuk yıl boyunca büyük Alman müzelerinde dolaşan Grobe Ausstellung Französischer Abstrakter Malerei (Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi)'dir."⁶⁰ "Bott, Del Marie, Domela, Hartung, Herbin, Kupka, Piaubert, Schnieder, Soulages ve Villen'in çalışmalarından oluşan, "Französische Abstrakte Malerei" adlı bu sergi, yıl sonunda, Stuttgart ve Münih, 1949'da Dusseldorf, Hanovre, Frankfurt, Wuppertal ve Kassel'de sergilenmiştir. Bu sergi Almanya'da büyük bir yankı uyandırmıştır. Basın, serginin her aşamasına çok geniş yer verir, özellikle de Hartung ve Soulages'in eserlerini ön plana çıkarır."⁶¹

Almanya'da açılan bu sergi, Soulages'in sanat hayatında önemli bir yere sahiptir. Bu serginin önemli olmasının sebebi, sergi için hazırlanan iki farklı afişin üzerinde Pierre Soulages'ın yaptığı bir resmin yer almasıdır. Bu afişin bir çok yere dağıtılması, sanat çevrelerince Soulages'ın tanınmasını sağlamıştır. Afişin farklı ülkeleri dolaşması, Soulages'ın farklı ülkelerce de tanınmasına öncülük ederek, farklı ülkelerde sergiler açması açısından da yolunu açmıştır. Bu sergi sonrası Pierre Soulages, yaşadığı gelişmeleri şu şekilde açıklıyor: "1948'deki bu sergiden sonra, bu eser sayesinde ve ondan bağımsız olarak, benim için birçok faydalı ve önemli gelişme gerçekleşti. Sanat galerileri benimle ilgilenmeye başladı, yabancı sanatçıların tarafından ziyaret ediliyordum, hatta 1948'de, ilk kez müze müdürü benim çalışmamla ilgilendi: James Johnson Sweeney, o zamanlar, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde müdüdü. Çok sayıda grup sergisinde resimlerimle yer almaya başladım, özellikle 1949'da New York'ta Betty Persons Galerisi'nde, 1950'de Sidney Janis Galerisi'nde, Sao Paulo Müzesi'nde, Kopenhag'da Tokyo'da. Amerika'da birçok müzeyi dolaşan Advancing French Art adlı sergiye katıldım, vs..."⁶²

⁶⁰ a. g. e., s. 103-104.

⁶¹ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 79.

⁶² Pierre Encrevé, <http://wuga.wustl.edu/art/imgLarge/58.html> web sitesinde Soulages için hazırlanmış biyografiden alınmıştır.

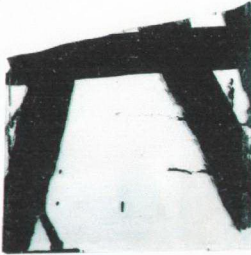


Resim 17:
Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi Afişi 1



Resim 18:
Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi Afişi 2

Pierre Soulages 1947 ve 1949 tarihleri arasında kağıt üzerine çalışmalar yapar. 1947'li yıllarda başladığı ceviz kabuklu resimlerinde izler resim yüzeyinde bazen kıvrak hareketler bazen de sert ve düz hareketler şeklinde kağıdın beyaz yüzeyi üzerinde kontrastlık üzerine kurduğu formlar şeklinde ortaya çıkarlar. Bunlar ceviz kabuğundan elde edilen boyaya bulaştırılmış fırçanın, kağıt üzerinde gezinerek yaptığı, tek boyutlu formlardır. Soulages bu süreç içerisinde oluşturduğu çalışmalarla ilk kişisel sergisini 1949 tarihinde Galeri Lydia'da gerçekleştirir.



Resim 19 : Pierre Soulages
1948-2, cam üzerine katran, 45,5x45,5cm.



Resim 20 : Pierre Soulages
1948-1, cam üzerine katran, 45,5x76cm.

"1948 yılında, Montpellier'de kalırken, Pierre Soulages, cam üzerine dört katran boyama yapar, bunlardan sadece üçü elimizdedir. İki tane kırık cam üzerine yapılmış ve üçüncüsü dikdörtgen bir cam üstüne yapılmıştır. Soulages'ın, morına kuyruğu aracılığıyla, beyaz ispirto ile yaydığı, çatıları pastan korumak için satılan sıradan katranla boyadığı sıkma camları bunlar."⁶³Soulages'ı bu tür bir çalışmaya iten etken ise "Pierre Soulages, Kurtuluş savaşı sırasında DCA'nın ateş etmeleri sonucu çatlayan camları onarmak için kullandıkları, Lyon garındaki camların üstündeki katran lekelerinin onu heyecanlandığını, onları boyamayı düşündüğünü sık sık anlatır. Bu lekeler, ne sanatsal bir meslek ne de özel bir el sanatı becerisi gerektirmektedir. Yalnızca, basit fiziksel nesnellüğünde katranın siyahlığından ışığı arka taraftan görme, her Montpellier-Paris gidiş-dönüşünde gördüğü, 1946-47 yıllarındaki bu olay, onu derinden sarsmıştır. Bu heyecanla az çok kırılmış sıkma camlar üstünde yeniden boy göstermeye itmiştir onu,"⁶⁴ Pierre Soulages'ın bu çalışmaları ceviz kabuğu çalışmalarlarıyla biçimsel olarak benzerlik taşımaktadırlar.

1952 tarihinde Soulages ilk gravür çalışmasını yapar. Gravür sürecinin başlangıcı da ilginç bir şekilde ortaya çıkmıştır. Soulages bu konuda şunları ifade ediyor: "Doğrusunu söylemek gerekirse, bu eski bir arzuya cevap veren, ancak benim dışımda gelişen, Lacourière'in bir teşvikidir. Bayan Lacourière sanırım Carré Galerisi önünden geçtiği bir gün, vitrinde resimlerimden birini görür. Daima hatırladığım bir yanlığı ile bana 'Sizin çok güzel bir levhanızı gördüm...' der. Onun görmüş olduğu bu, bir gravüre uygulanabilecek olan bir şeydi. Ve o benden gelmemi istedi. Bunun 1950'de geçmiş olduğunu sanıyorum. Ben birkaç ay geçtikten sonra, 1951'de Lacourière'in atölyesine sık sık gitmeye başladım. Orada bana bakırlar hazır veriliyor, 'İşte, gereksinmeniz olduğunda tüm arzularınız ve işçilik için, atölye sizin emrinizde, yapacağınız gravürü hemen basacağız' deniliyordu."⁶⁵

"1957 tarihine kadar resim çalışmalarına yoğunlaşan Soulages, atölyesini Saint-Julien-le-Pauvre yakınlarına taşınmasıyla yeniden baskı resim çalışmalarına başlar."⁶⁶ Yine bu baskı çalışmalarında gelişen süreçte, baskılarını gerçekleştirdiği

⁶³ Pierre Encrevé, *L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s. 61.

⁶⁴ Pierre Encrevé, a.g.e. s. 62.

⁶⁵ Christian Labbaye, "Soulages - Eaux-fortes - Lithographies, 1952-1973", Editions Yves Rivière, Paris, 1974, p.17-28, söyleşi <http://www.pierre-soulages.com/pages/estampes/entretien.html> web sitesinden alınmıştır.

⁶⁶ Bkz. Lorand, Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", Çev. Bahadır Gülmez, *Sanat Dünyamız*, sayı 57 İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 179.

levhaları resimleriyle birlikte sergilemeye başlayan sanatçı, bu levhalardan kalıp olarak elde ettiği bronz plakaları baskılarla birlikte, ayrıca ilerleyen süreçte resimlerinden ayrı bir şekilde tek başına da sergiler.

Pierre Soulages'ın çalışmaları, çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resim hareketleri içerisinde anılır. Savaş sonrası gelişen bu süreçte, Soyut Dışavurumculuk ve İnfornel Sanat içerisinde değerlendirebileceğimiz bir çok sanatçı, resimlerinde kaligrafiye yakın eğilim gösterirken, bu çalışmalarını destekleyebilmek için Uzak Doğu'ya seyahatler düzenlerler. Pierre Soulages söyleşilerinde, resimlerinde böylesi bir etkilenmenin olmadığını sık sık dile getirir. Ancak Soulages da, 1958 tarihinde Uzakdoğu'ya yönelik bir gezi ile; Japonya, Hongkok, Kamboçya ve Tayland'ı görür.

1959 yılında Soulages, Paris'e göre daha sakin ve sanatsal üretimi açısından daha fazla zaman bulabileceği Sete'e atölye yaptırarak buraya yerleşir. Yine bu yılda Kassel'de Documenta II'ye katılan sanatçı, Lyubland Grafik Bienali'nde de büyük ödülü kazanır. 1960 yılında Soulages'ın açtığı Hannover'deki Kestner Derneği'ndeki ilk retrospektif sergisi, daha sonra; Essen, Lahey ve Zürih'te gösterilir.

1979 tarihinde Soulages, tuvalin tamamını siyahla kapladığı yeni bir çalışma süreci içerisine girer. Soulages bu tarihe kadar nadiren yalnız siyahı kullandığı resimler yapmıştır. Ancak bu tarihte kesin bir dönüşle yalnız ve yalnız siyahla yaptığı çalışmalara başlar. Yine bu çalışmalarla boya katmanı içerisine kazıma yoluyla attığı çizgilerle, resim yüzeyinin önünde ışık elde etmeye çalışmaktadır. Böyle bir yaklaşım içerisinde ortaya çıkan resimleri ile Fenaille Müzesi'ndeki menhir'ler arasındaki biçimsel benzerlik şaşırtıcıdır.

Soulages, 1987'den 1994'e kadar devam eden yedi yıllık süreci kapsayan bir vitray serüveni yaşar. 1987 yılında Soulages'dan Conques'deki Sainte-Foy Manastır Kilisesi için vitray yapması talep edildiğinde, her ne kadar elini yaktığı vitrayla ilgili eski bir kötü anısı olmasına rağmen, sanatçının çocukluk döneminde ressam olma fikrinin oluşmasında önemli bir yeri olan bu mimari ile ilgili böyle bir teklif geldiği zaman bunu geri çeviremeyerek burası için 95 adet vitray yapar.⁶⁷

⁶⁷ Bkz. Jauninin, François, "Pierre Soulages: light "beyond black", France-Diplomatic (Label France Magazine) http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/50/qb/14.html web sitesinden alınmış makale.

2004 tarihi ile halen hayatta olan günümüz Fransız resim sanatının en önemli isimlerinden Soulages, ilk profesyonel çalışmaları olarak değerlendirebileceğimiz 1947 tarihinden günümüze kadar resminin ana prensibini oluşturan ışık üzerine yaptığı çalışmalar ile kendine has bir resim tarzı ortaya koyarak, ekte de sunulduğu gibi bir çok kişisel, retrospektif sergiler açarak ve bir çok karma sergiye katılarak, 60 yıla yakın bir süreyi kapsayan başarılı sanat geçmişiyle halen çalışmalarını sürdürmektedir.

2.2 Sanatsal Gelişim Süreçleri

"Resim uzamı, ancak, rengin uygulanması, ressamın çalışması sonucu, bağlantılar doğduğu andan itibaren var olmaya başlar... Tablo, somut bir objedir, heyecanların, duyuların üzerinde oluştuğu bir formlar bütünüdür..."⁶⁸

Pierre Soulages

Bir ressamın eserini, kişiliğinin veya kayıtlı biyografisinin sonucu şeklinde açıklamak aşırı ilişkili olabilir; fakat o ressamın insani ve sosyal alt yapısının önemini inkar etmek de o derece ilişkilidir. Bu bağlamda, Pierre Soulages için de aslında iki farklı görüş ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki; James Johnson Sweeney'in Pierre Soulages'ın ilk monografisini yazdığı anda üzerinde durduğu, sanatçının çocukluk ve gençlik döneminde etkilenimleri, ondan sonra yazılan tüm yazılar için bir temel teşkil etmiş ve sanatçının eserleri sürekli bu bağlantılarda irdelenmeye çalışılmış, bir anlamda sanatçının sanatını oluşturmasında çocukluk ve gençlik döneminin belirleyici olduğu konusunda görüşler hızla yayılmıştır. Diğer bir eleştirmen Pierre Encrevé* ise böyle bir ilişkilendirmenin çok gerçekçi olmadığını söylüyor ve bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade ediyor :

"Sweeney'in monografisinden bu yana, anılardan hareketle, görüşmelerden birinde belirttiği, gençliği "kutsal bir kitap", bir çeşit "ilahi bir örnek" olarak yaygınlaştı, biraz da bu basite indirgenmiş görüntülere karşı koymak için bazı eksik bilgileri tamamlayıcı ve olması gereken bilgilerle sonuçlandırılarak, bu konudaki makaleler

⁶⁸ Veronique Legrand, "20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi"; katalog, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 204.

*ağır ağır çoğalıp gelişti. 24 Aralık'ta doğmuş olsa da, Pierre Soulages gün ışığını Sainte-Foy de Conques'un kubbeleri altında görmedi ve sol eli menhirlerin üzerinde, sağ eli kabuğu soyulmuş ağaç kütükleri üstünde, bakışını orada yada şurada sabitlenmiş olarak ya da kar manzaralarını siyah mürekkeple resmederek veya hastane duvarını süsleyen katran lekesi üstünde büyümedi... Hayır hiçbir kelt, roman yada başka bir dönemin kaderi onun resminin gelişimini önceden belirlemedi.*⁶⁹

Soulages, 1947 tarihinden itibaren başladığı soyut resim çalışmalarında, tüm figüratif ve doğaya ait referanslara ilişkin öğeleri resimlerinden atarak, resimlerinin çocukluk ve gençlik dönemindeki bazı anekdotlara dayandırılması çabalarının çokta gerçekçi olmadığını bizlere göstermektedir. Pierre Encrevé bir anlamda sürekli bu şekilde Soulages'ın geçmiş yaşantısıyla eserlerini ilişkilendirmenin Soulages'ın eserlerine zarar vereceği şeklinde konuya yaklaşarak, eserlerinin bu bağlamın dışında değerlendirilmesinin yararlı olacağı konusunu vurgulamak amacındadır. Aslında Soulages için eseri ve hayatı arasındaki ilişkinin olağandışı karmaşıklığı, bu iki fikir üzerinde hala devam etmektedir.

Soulages, Rodez'de, lisede resim dersleri aldığı yıllarda, ilk çalışmaları olarak değerlendirebileceğimiz siyah ağaçların yer aldığı peyzajları gerçekleştirir. Bu süreçte Pierre Soulages'ın gördüğü ilk resimler Van Gogh'un eserleridir. Ve Soulages röportajlarında görmüş olduğu bu resimlerden çok etkilendiğini şu şekilde ifade ediyor: *"Dergiler, sanatsal yayınlar çok az sayıdaydı ve Rodez'de bulunamıyordum. Modern sanat hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Bilebildiğim en modern eserler, en azından röprodüksiyon için, beni en çok etkileyen Van Gogh'un eserleriydi."*⁷⁰ Soulages'ın bu süreçte yaptığı ilk resimleri, çoğunlukla arka plandaki gökyüzüne karşı kontrast olarak kışın siyah dallı yapraksız ağaçlardan oluşmaktadır. Bu resimlerde ağaçlar, çok yalın bir boyamayla, hacimsel unsurtar indirgenerek, düz siyah renkle boyanmıştır. Aslında bu, Pierre Soulages'ın resminde hem renk, hem de hacim açısından indirgemeye ilişkin ilk denemeleri olarak değerlendirilebilir.

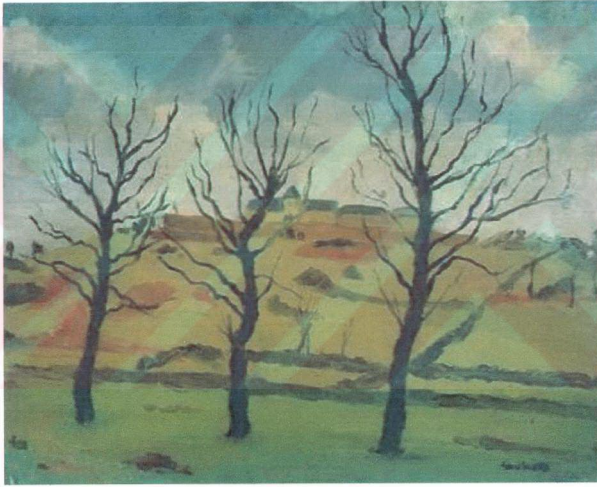
Soulages, Bernard Ceysson'la bir söyleşisinde, yaptığı ağaç resimleri hakkında şunları ifade eder: *"Öncelikle ilgimi çeken, ağaçların resmini yaparken, boşluktaki dalların yazdığı yazıydı. Gökyüzünün, derinliğin şekli, siyah dalların*

⁶⁹ Pierre Encrevé, *Pierre Soulages, L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s. 16.

⁷⁰ Bernard Ceysson, *Soulages, Tout L'art Monographie*, Paris, Flammarion, 1996, s. 90-91.

arasında daha aydınlanıyordu. Fırçanın izlerinin daha belirgin olması konusunda kaygılarım vardı, zira bu, benim ilgimi çeken resmedilmiş formun bir çeşit "fizyonomik" özelliği idi. Aslında bu bir sunum (représantation) değildi, yaptığım ağacın "portre" siydi. Ona, soyut bir heykel gibi, birbirinin işini gören değerler, renkler, gerilimler, formlar bütünü olarak baktığımı fark ettim."⁷¹

"İlk yağlıboya resmi 1934 tarihidir. ...Bu karton üzerine bir resimdir, büyük harfle imza atılmıştır, 36,5 x 45,5 cm.dir, bir peyzaj resmidir: Bir kilisenin-gerçekte, Rodez'den Conques'a giden yolda, La Roques'un ziraat okuludur bu- seçilebildiği açık bir ufka uzanan üç siyah ağaç."⁷²



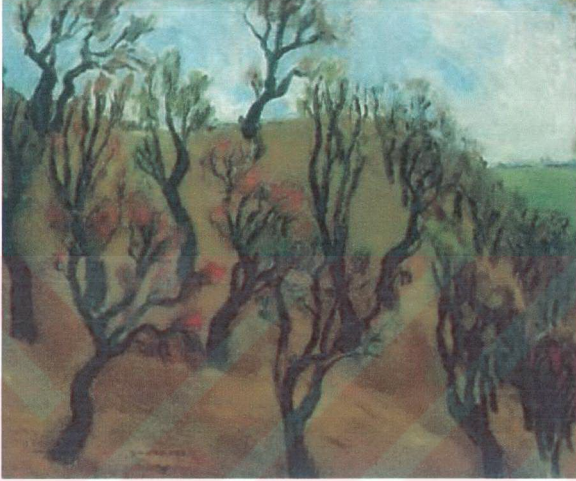
Resim 21: Pierre Soulages, "Resim", tuval üzerine yağlıboya, 36,5x45,5cm, 1934

"Diğeri, tuval üzerine (60x73 cm) kıvılcık ya da yeşil zayıf yapraklarla donatılmış siyah ağaçlardan (kestane) oluşan bir peyzajdır, ağaçlar, açık mavi bir gökyüzünün hakim olduğu bir tepenin toprak rengi bir zemine dikilmiştir ve "motif üzerine"

⁷¹ Bernard Ceysson.a.g.e., s. 97-98.

⁷² Pierre Encrevé, a.g.e., s. 8.

resmedilmiştir. Fakat uzaktan, hayal edilebilmesi için sunuma çok fazla sadık kalınmıştır.⁷³



Resim 22: Pierre Soulages, "Resim", tuval üzerine yağlıboya, 60x73cm. 1936-37.

Soulages, bu siyah ağaçlara olan ilgisi konusunda şu ifadeleri kullanır: "Çocukken yaprakları dökülmüş ağaçlara duyduğum hayranlık, siyah renge duyduğum aşktan mı kaynaklanıyordu, ya da tersi mi? Bu rengi kış mevsiminin yapraksız ağaçları yüzünden mi sevmeye başladım? Ağaç gövdelerindeki ve dallardaki siyahın etkisinin, gökyüzünün derinlikleri ya da kontrastın aydınlattığı kar fonu üzerine düşmesinden mi. Yoksa ıslak ağaç kabuğunun maddesinden mi? Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğim..."⁷⁴

Soulages bir anlamda doğayı bire bir taklitten farklı olması için, daha ilk çalışmalarında farklı arayışlar içerisine girecektir. Soulages'ın kendi ifadesi ile bu ilk arayışları şöyledir: "Bir ağaçla başladım. Fakat dallarının biçimini değiştirdim. Onları bana uygun bir şekilde büktüm ve çektim. Daha rahat olmak için, sık sık şehir dışına

⁷³ y.a.g.e., s. 18.

⁷⁴ Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996, s. 97.

çıkarmak, kendimi modelimden uzakta bir noktaya yerleştirdim ki modelimi ancak görebiliyordum. Güç bela gördüğüm bir şeyi kopya edemezdim, böylelikle yeni bir şeyler çıkarıyordum.⁷⁵ Her ne kadar Soulages'ın resimleri figüratif resimden soyutlamaya ve buradan da soyut resme ulaşma gibi bir süreç yaşanmamış olsa da, yukarıdaki Soulages'ın ifadesinde, resimlerinde ortaya çıkan soyutlamaya ilişkin bir arayışın olduğunu görebiliriz. Soulages her ne kadar soyutlamaya ilişkin arayışlar içinde olsa da, onun resimlerinde figüratif, soyutlama, soyut şeklinde bir sıralama şeklinde geliştiğini düşünmek yanlış olur. Batı resmine baktığımızda; soyut, figürün giderek ortadan kaybolması ve doğanın soyutlamadan geçirilmesi süreci sonunda figürsüze ulaşır. Bunu en iyi şekilde Mondrian'ın çalışmalarında görebiliriz. Bilindiği gibi, Mondrian'da bir dönem ağaç çalışmalarına başladığı bir soyutlama sürecinden sonra yalın bir soyut resim anlayışına ulaşıyordu. Burada ağaç dalları soyutlanarak dik ve yatay formlar şeklinde ortaya çıkarılıyordu. Bu da, Mondrian'ın soyut dönem çalışmalarındaki yüzeyi parçalayan dik ve yatay şeritlerin oluşmasında önemli bir rol oynuyordu. Pierre Soulages için de, ondan daha eski tarihte bu tür bir çalışma yapmış olan Mondrian'dan böylesi bir etkilenme olup olmadığı gibi bir soru ile karşılaşırız. Soulages, 1942 yılında ilk defa soyut resim örnekleriyle, Nazi Propagandası yapan Signal adlı bir dergide karşılaşır. Burada Mondrian'ın çalışması da yer alır. Soulages, bu gördüğü Mondrian'ın resimleriyle ilgili olarak şunları ifade ediyordu: "Burada diğerlerinin yanında Mondrian'ın bir eserinin de röprodüksiyonu yapılmıştı. O zamanlar, Mondrian'ın soyut ressam olmadan önce mi ağaç serisinin resmini yaptığını bilmiyordum..."⁷⁶ Pierre Soulages'ın bu sözlerinden, Mondrian'dan böyle bir etkilenmesinin söz konusu olmadığını çıkarabiliriz. Soulages zaten sürekli, resimlerinin bu ağaç dallarının giderek soyutlanmasından olmadığını, üzerine basarak ifade etmektedir. Bu ağaç dallarının tuvalin genel aydınlık yüzeyinde oluşturduğu kontrast etki, Soulages'ın 1945'li yıllarla yapmaya başladığı soyut resimlerdeki kontrast etkinin oluşmasının bir ön aşaması gibi görünür. Ancak bu benzerlik Soulages için bu ağaç dallarının soyutlaması şeklinde gelişen bir süreç değildir. Kendisi bu benzerliği tesadüf olarak nitelendiriyor. James Johnson Sweeny Soulages'ın da sözleriyle bu konuya şu şekilde açıklık getiriyor: "Fakat bugün, ilk ağaçlarındaki natüralist betimlemeyi, savaş sonrası çalışmasındaki soyut resimleri için, temel görüş açısını yanlış anlamayı terk ediş noktası olarak kabul ediyor. Bir vesileyle Clarté'den söyleşiye verdiği cevaptaki gibi 'Haydi o ağaçlarda bitelim. O

⁷⁵ James Johnson Sweeney, **Soulages**, Neuchâtel, Switzerlan, New York Graphic Society Ltd, 1972. s. 12.

⁷⁶ Bernard Ceysson, a.g.e., s. 99.

vakit beni ilgilendiren, dalların çizimi, uzaydaki hareketleriydi. Kişi orada soyut resmim için muhtemel bir ayrılış noktası bulabilir; fakat eğer onlarla açık bir benzerlik arz ediyorsa bu sadece bir tesadüftür. Pencere pervazları ya da bir sandalyenin arkası da bana aynı sapma noktasını verirdi.”⁷⁷

Pierre Soulages, resim konusunda uzun süreli bir eğitim almamıştır. Lise yıllarında aldığı resim dersleri dışında, öğretmen olmak için geldiği Paris'te Jaudon'un atölyesinde aldığı kısa bir eğitim sonrasında, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ni kazanarak buraya kısa süreli gider. Birçok kaynakta, bu süreçte, burada kısa süreli bir eğitim aldığı belirtilmektedir. Ancak o burada bulunduğu kısa sürede, sınavını kazanmasına rağmen kendi isteklerine cevap vermediğini düşünerek, buraya devam etmez. İlerleyen süreçte, bir yıl kadar Montpellier Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam eder. Bu kısa süreli eğitim süreçlerinin hem çok kısa olması, hem de Soulages'in beklentilerini de tam karşılamaması, Soulages'in kendi kendisini yetiştirmesini, beklide yakaladığı özgün bir dilin oluşması açısından önemlidir.

Soulages'in sanata olan açlığı, onu sürekli bir araştırma içine sokar. Ancak kaynaklara ulaşması konusundaki yaşadığı yerlerin zayıf olması, onu daha çok ateşleyen bir etki yaratırken, kütüphanelerde araştırma yapmasına, müzeleri sık sık ziyaretine ve sergileri de takip etmesine sebep olur. Yine bu süreçte, onun sanatını geliştirmesinde öne çıkan ve onu resim yapma konusunda teşvik eden iki isimle karşılaşırız; Joseph Delteil ve Jaudon. Savaş yıllarında tanıştığı Fransız roman yazarı Joseph Delteil'in, resimleri hakkındaki görüşlerini alması ve Jaudon'dan kısa süreli aldığı resim dersleri, onun yaptıklarına olan inancının artmasını ve resme yoğun bir şekilde devam etmesinde önemli bir etken olmuştur.

Soulages'in soyut resimle ilk karşılaşması, 1942 yılında eline geçen Signal adlı Nazi propagandası yapan bir dergiyle gerçekleşirken, aynı dönemde Montpeiller'de Sonia Delaunay'la tanışması da, soyut resim konusundaki bilgisini arttırmasında kendisine yardımcı olacak bir gelişmedir. Soulages, ilk soyut resmini 1947 tarihinde gerçekleştirir. Soulages, ağaç resimleri sonrası başladığı soyut resme geçişini ve ilk jestsel hareketli resimleri için şunları ifade eder: *"ilk çalışmalarında kısa bir periyot süresince bazı tuvaler grafik betimlemeyle ilgili deneyimler öğretti, bir tür hareketin-*

⁷⁷ James Johnson Sweeney, a.g.e. s. 12.

elyazısı; bu tuvallerden çoğunlukla kış mevsiminde kara ağaç temaları olan çocukluk ya da ergenlik çağının resimleri aktı ; dalların çizimiyle uzayda bir çeşit hareket kastedildi. Fakat çok hızlı bu hareketin yazısı, gözlemciyi tekrar izlemeye davet eden bir elin hareketinin bu tuvaldeki kaydı, beni rahatsız etti: bu düzgün vurgu, ima ettiğim duygusallığın ve hislerin ifadesinin ahengi bozdu': bir ifadeci söylev. Bu fıkracı ve ifadeci karakter her nasılsa geniş siyah izlerle 1947'nin ışıklı zemininde kaybolmaya başladı çünkü onlar ani bir tavırla bir sentezin elemanı karşısında çizginin önemini ikinci plana düşürmüştü. Bu noktadan sonra çizgi, özerkliğini ve kendine has betimsel rolünü kaybeder.⁷⁸



Resim 23: Pierre Soulages
1947-1, kağıt üzeri ceviz kabuğu boyası,
78x55,5cm

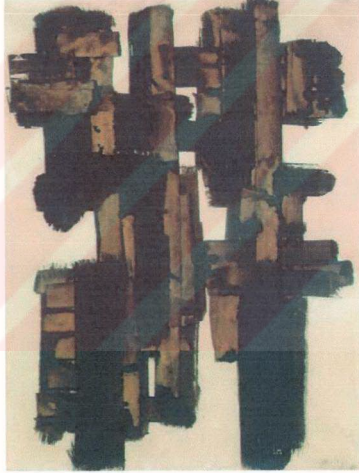


Resim 24: Pierre Soulages
1947-2, kağıt üzeri ceviz kabuğu boyası,
65x50cm

İlk çalışmaları, dik ve yatay kalın fırça darbelerinin tuval yüzeyinde oluşturduğu denge ve zemindeki beyazla oluşturduğu kontrastlığa dayanmaktadır. Pierre Soulages'ın resimlerinde dik ve yatay bir organizasyon üzerinde ısrarcı tutumu, resimlerinin zaman zaman haç veya korkuluk imgelerini çağrıştırdığı gibi bazı görüşler de ortaya atılmıştır. Ancak Soulages, resimlerinde betimlemeye ait bütün verilerden vazgeçerek, soyut bir resim yaptığını sık sık vurgulamıştır.

⁷⁸ James Johnson Sweeney, a.g.e, s. 22.

Özellikle 40'ların sonu, 50'li yılların başlarında yapmış olduğu kalın bir badana fırçasının tuval yada kağıt üzerine bıraktığı izler şeklindeki çalışmalar, bir çok kaynakta Jestüel Resim olarak değerlendirilmiştir. Kısa süreli bir süreç için Soulages Jestüel Resim (Lekecilik - Action Painting) anlayışında resimler yapmış olsa da, resimlerinin tümünün bu şekilde değerlendirilmesi gibi bir yanılgıya düşülmektedir. Bu şekil bir değerlendirme Soulages'ın resimlerini sınıflandırmak için yanlış bir tercih olacaktır. Sanatçının bu ilk çalışmalarında üzerinde durduğu, vücudun hareketine bağlı olarak ortaya çıkan resimsel bir ifade değil, resimsel bir ortaya çıkış ve anlık okunuş gibi bazı kaygılardır. Soulages, ilk bakışta okunan bir formda düzenlenen çizimleriyle okunuştaki süreklilik ifadesine karşı gelir.



Resim 25: Pierre Soulages, 1948-12,
kağıt üzerine ceviz kabuğu boyası,
65x50cm.

Soulages'ın 1947 yıllarında başladığı ilk soyut çalışmalarını, çoğunlukla, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, Avrupa'da İnfornel Sanat, Lekecilik, Amerika'da ise Jestüel Resim (Action Painting) adı altında yer alan ve özellikle jestsel harekete dayalı olarak değerlendirebileceğimiz bu resim hareketleri içerisine yerleştirme eğilimi vardır. Soulages bu ilk çalışmalarının, sürekli jestüel hareketli resim sanatı

içerisinde sınıflandırılmasından rahatsızlık duymaktadır. Sanatçı bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade eder:

“Jest! Her zaman önceden bu etiket yapıştırmaya tepki duymuşumdur. Tarihçi ve eleştirmenlerin yaptığı sınıflandırmalardan ben sorumlu olamam. Aslında böyle bir kaygım hiç olmadı. Biliyorsunuz, resim ne olursa olsun, rengi yerleştirmek için her zaman bir hareket vardır. Bence önemli olan, tuval üzerinde yapılan şeydir. Resmedilen iz'in, kendine has fizyonomik özellikleri vardır ve asla başka birine benzemez. Özel ve belli nitelikleri, çevresi, uzunluğu, kalınlığı, maddesi, rastlantıları, rengi, şeffaflıkları vardır... Bunlar ve diğer formlar, fon ve yüzeyin bütünlüğü arasında ilişkiler kurar. Dikkat ettiğim, bana rehberlik eden bu özellikler ve bu ilişkilerdir: ben jestüel bir ressam değilim. Yaptığım iş, bir jestten diğerine bağlantıyla gerçekleşmez, tuval üzerinde oluşan, hissettiklerimle, bana sordukları ve benim sorduklarımla, beni açıklığa kavuşturmaya ve özünde duyduğum şeye yoğunlaşmaya iten şeylerle gerçekleşir. Üç metrelik bir tuvali kat eden büyük bir fırça darbesi görüldüğünde, bu fırça darbesini gösteren hareketi hissedersiniz. Fakat, bu, tuvalde somutlanır, benim ilgimi çeken, bu resimsel ortaya çıkıştır. Bununla şunu demek istiyorum: Formun resimsel varlığı ve tüm yeni izlerin ve tüm yeni renkli lekelerin bütünlüğündeki var oluşla harekete geçen tüm olaylardır. Benim resimimde, resim yaptığımında, eylemde görülmeyen resimsel olaylar, her şey ile oyun halinde olabilir.”⁷⁹

Ancak Pierre Soulages 1947'li yılların başında, jestüel hareketli resimler de yaptığını inkar etmemektedir. Hatta böyle bir anektodu Bernard Ceysson, Soulages'la yaptığı bir söyleşide dile getirmiştir:

“Bernard Ceysson: *Bir gün, bana ilginç bulduğum bir anekdot anlatmıştınız Courbevoie'daki atölyenizde tekmişsiniz; Bir tür otomatik hareketle, geniş kol hareketleriyle resim yaptığınız duvardaki büyük kağıt yapraklarını tutturuyormuşsunuz. Karnız atölyeye girdiğinde, bundan rahatsızlık duymuşunuz, bana böyle demişsiniz.*

Pierre Soulages: *Evet, o anda, bir tür transa geçerek, dans etmekteydim. Kağıda çizdiğim çizgiler, elimin hareket izleriydi, tablonun konusu olabilecek bu hareketin yerini alması için burada yer alıyorlardı. Bu ortaya konan hareketti...”⁸⁰*

⁷⁹ Bernard Ceysson, a.g.e, s. 110-111.

⁸⁰ Bernard Ceysson, a.g.e, s. 111-112.

Soulages'ın asıl rahatsızlık duyduğu şey, bu çok kısa bir süreci kapsayan jestüel hareketli resim olarak değerlendirilebileceğimiz çalışmalarının, bütün sanatını bağlayan bir hal almasıdır. Bu da onun resimlerinin, asıl yakalamaya çalıştığı, ışık üzerine kurulu resim anlayışından daha farklı bir yöne çekilmesidir. Jestüel resimde, sanatçının boyayı resim düzlemine yerleştirişinde hareketin izleri saklıdır. İzleyici, yüzeyin üzerinde bu hareketi izleyerek, bu sürecin içerisine dahil olur. Soulages ise resimlerinde, izleyicinin anlık bir okuyuşa sahip olmaları için, 1948'den itibaren dünyanın tasvirini ve ressamın "iç dünyasını", "ruh halini" jestlerle anlatma yolunu reddeder. Fırça darbelerini kümeleyerek yaptığı resimlerinde, bu kümelenen fırça darbeleri arasından ortaya çıkan ışık önem kazanırken, aynı zamanda kümelemeye dayalı resimlerdeki kompozisyonel yerleştirme de onun resimlerinde yakalamaya çalıştığı anlık okumayı sağlayan önemli bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır.

1947 tarihiyle başladığı süreçte yaptığı çalışmalar yanlış bir bakış açısıyla, işaretler olarak da değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ancak böyle bir yaklaşım, onun resimlerini anlayabilmek için bizleri yanlış yönlendirir. İşaret, gösterileni karşılayacak bir gösteren olduğu için, Soulages'ın da resimlerinde betimlemeye ilişkin her şeyden uzak durarak kurduğu çizgisel düzenin, işaret olarak tanımlanması doğru olmayacaktır. Soulages bu resimlerinde, siyah ve koyu renk kahverengi tonlarla çevrelediği beyaz veya açık tondaki renkler ile ışığı vurgulamaktır. Yine bu resimlerle Soulages, üzerinde durduğu izleyiciye anlık bir okunuşu ortaya koymayı amaçlayan fırçanın kağıt üzerindeki iziyle karşımıza çıkmaktadır. Resimlerinde *"fırçanın ve kazıyıcının oluşturduğu izlerin hareketi tanımlanamaz, bu bir hareket değildir, ancak gerilimlerdir, ritim değil, ama bir formdur. Bir heyecan kopya edilemez, ancak, bir araç aracılığıyla, niteliklerin işlendiği uyumlu bir inşa vardır"*⁸¹. *"Sanatçının derinlik duygusu veren bu yapıtlarında ışıltılı açık renk zeminle siyah imgeler arasında bir gerilim söz konusudur."*⁸²

Pierre Soulages, bu ilk dönem çalışmalarını, aslında kendi sanat serüveni içinde yeri önemli olan, Grobe Ausstellung Französischer Abstrakter Malerei (Fransız Soyut Ressamların Büyük Sergisi) kataloğunun giriş yazısı olarak yazmış olduğu metinde kısaca özetlemektedir. *"Resim bir düzenleme ve üzerinde, ona yüklenen anlamların kurulup bozulduğu formlar (çizgi, renkli yüzeyler) arasındaki"*

⁸¹ Bernard Ceysson, a.g.e., s. 30.

⁸² Z. Rona, "Pierre Soulages", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, İstanbul, YEM. Yayınları, 1997, s. 1687.

*İlişkiler bütünüdür. O, bir duygunun karşılığı değildir, kendinden beslenir. Formlar arasındaki ilişkiler, evren ilişkilerinin diğer anlamlara aktarımıdır. Bu açıdan resim, dünyanın insanlaştırılmasıdır.*⁸³

İkinci Dünya Savaşı sonrası çıkan soyut eğilimli hareketler, bazen çıkış noktasını doğuya ait kaligrafi sanatıyla ilişkilendirir. Bir çok Amerikalı ve Avrupalı sanatçı, savaş sonrası süreçte doğuya seyahatler gerçekleştirir. Fransa'daki sanatı temellendirme kaygıları, kaligrafiyle olan ilişkinin çok daha fazla ön plana çıkmasına sebep olur. Bernard Ceysson bu konudaki görüşlerini şu şekilde açıklıyor:

*"1950'lere doğru, avan-gardların toplantılarının ve atölyelerin ortak kaygısı olan kaligrafiyle de ilişkisini ortaya koymaktadır. Öyle görünüyor ki, gayri resmi yöntemlerin açıklanması, konsept ve esinlerinin "kaynağı"nın açıklanması, evrenselliğinin doğrulanması için önem arz ediyordu. Ch'an keşişlerinin yalama resimlerine, Song'un resminin siyah mürekkebine ve Dr. Suzuki'nin aklını başından alan özetleri açığa çıkaran Zen felsefesinde tekrar tekrar ele alınan referanslar nereden gelmekteydi. Cernuschi Müzesindeki Touen Houang rölövelerini içeren bazı sergiler, ustaların bildiri yada bazı makaleleri, bazı sanatçıların açığa çıkarılması, Çin'i ve Japonya'yı, Batı sanat bilincinin baş merkezleri haline getirmiştir: ışık yine doğudan geliyordu. Genelleştirmesek bu vaktinden önce olmuyordu. En iyi esin kaynağı olsalar da, Çin yada Japon kaligrafisi ve resminin yorumları, ve tuvaldeki hareketin varoluşsal ve dinamik çizimi, Ch'i taoist ifade, kozmik enerjinin akışında, şekilsiz, düzenli ve resim edimini görmekten tereddüt duymayan Paris sanat çevresinin perspektifince talep edilen bir vizyonu ileri sürmekteydi."*⁸⁴

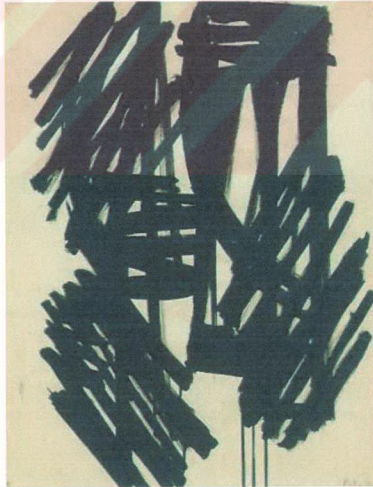
Pierre Soulages için de, sanatını temellendirmede böyle bir doğuya yönelik etkilenmenin söz konusu olup olmadığı gibi bir soru karşımıza çıkıyor. Soulages böyle bir ilişkilendirmenin doğru olmadığını vurgulayarak, bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade ediyor:

"50'li yıllarda, gerçekten de, Doğu, Çin ve Japonya için hayranlık söz konusuydu. Bu, Batı resminin önemseyen bazı eleştirmenleri, Uzakdoğu sanatına ve soyut Batı resmine aptalca yorumlar getirmeye kadar götürüyordu. Bazı sanatçılar Zen felsefesine ve Budist düşünceye katıldılar... Bana gelince, ben her

⁸³ Pierre Encrevé, **Pierre Soulages, L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959**, Seuil, s. 288.

⁸⁴ Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996, s. 49.

zaman için Doğununki olmayan bir kültüre ait olduğumun bilincindeydim. Kaligrafik sanat ve soyut bazı resimlerin arasında yapılan karşılaştırmalar, doğal karşılanmalı, çünkü, kaligraf ve soyut ressam, fırça izlerinde hemen hemen benzer teknikleri kullanıyorlardı. Bazı benzer biçimlerin olması kaçınılmazdı. Fakat benzerlik sadece bu kadardır ve kıyas kabul etmez. Japonya'da Japon kaligraflarla tanıştım. Bana eserlerini gösterip, ne düşündüğümü sordular. Onlara şöyle karşılık verdim: "size şunu yada bunu tercih ettiğimi söyleyemem, çünkü ne anlama geldiklerini bilmiyorum. Bana gösterdikleriniz arasından yaptığım seçim, Japon kaligrafisinin özel kriterleri dolayısıyla değil, resmini yaptığınız işaretlerin "fizyonomik" niteliğine şu yada bu şekilde yakınlık duymam dolayısıyla olur. Aslında, bunları siyah ve beyaz Batı soyut resmini değerlendirir gibi değerlendireceğim. Buna karşın kaligrafî, en azından bana göre, şunlar arasında dörtlü bir ilişki içermektedir: 1. anlam- zira bu kelime-işaretler, belirgin olarak anlambilimsel bir ifade taşırlar, 2. Onları okumamızı sağlayan geleneksel yapı-formları, desenler rasgele değildir, 3. ses- karakterin ifade ettiği söz telaffuz edilir, ve 4. kaligrafın bu yaratımı, bu formu gözlerimin önünde bulunmaktadır. Bu dörtlü ilişkide, üç terim bende yoktur, size şu kaligrafîyi beğendim dediğimde, bu kaligrafî sanatına göre, bir şey demek değildir..."⁸⁵



Resim 26: Pierre Soulages - 1949-14, kağıt üzerine çini mürekkebi, 65x50cm

⁸⁵ Bernard Ceysson, a.g.e., s. 117-118.

Pierre Soulages, 1947 ve 1949 tarihleri arasında kağıt üzerine çalışmalar yapar. 1947'li yıllarda başladığı ceviz kabuklu resimlerinde, izler resim yüzeyinde bazen kıvrak hareketler, bazen de sert ve düz hareketler şeklinde kağıdın beyaz yüzeyinde, kontrastlık üzerine kurulmuş formalar ortaya çıkarlar. Bunlar, ceviz kabuğundan elde edilen boyaya bulaştırılmış fırçanın, kağıt üzerinde gezdirilerek yaptığı, tek boyutlu formlardır. Pierre Soulages bu dönem yaptığı resimlerle ilgili şunları ifade ediyor: *"1947'de, sert bir darbe hareketiyle yapılan tek bloklu bir formu - tuvalle yüzey ilişkilerini sağlayan, bir maddesi, bir rengi olan- fırça izlerine göre gruplandırmaya başladım. Gözün izlediği çizginin ve öykünün zamanı, bir süresi bulunan parkur, böylelikle ortadan kalkıyordu. Artık zorlayıcı ve tek anlamlı bir okuma yoktu. Hatta zaman, tablonun alanından ayrılmaz bir şekilde farklıydı..."*⁸⁶



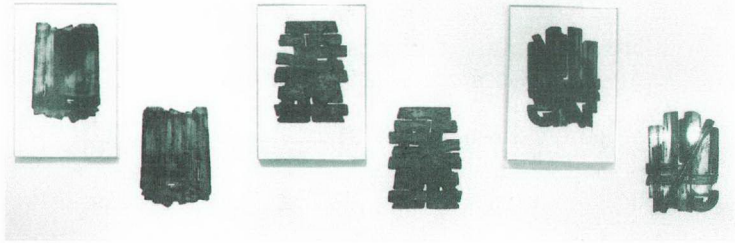
Resim 27 : Pierre Soulages - "Resim"
tuval üzerine yağlıboya, 195x130cm., 1953

1950'li yıllarda Soulages'ın çalışmalarını, kısaca özetleyecek olursak, aydınlık bir fon üzerine yayılan geniş fırça darbeleriyle elde edilen, siyah bir yapılanmadan ortaya çıkan ışığın etkisi, diğer taraftan ise tuval üzerine yaptığı

⁸⁶ Bernard Ceysson, a.g.e., s. 113.

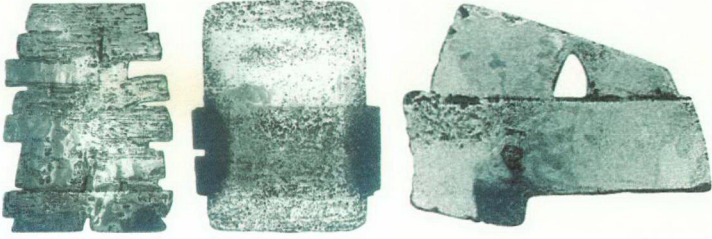
yağlıboya resimlerde küçük yüzeyler şeklinde kullandığı güçlü renk karşıtlıklarıyla elde ettiği ışık parıltıdaması etkisidir. Bu etkinin oluşması, seçilen renkler arasındaki kontrastlık farkından kaynaklanmaktadır. 1950'li yıllarla birlikte, Soulages çalışmalarında yağlıboyaya geçer ve burda kullandığı boya katmanını geniş spatulalarla kazıyarak, ortaya çıkan şeffaflığa dayalı çalışmalar yapar.

1952 tarihinde Soulages'ın, ilk gravür çalışmasını yapmaya başlaması, onu bu malzemeyle elde edeceği ışık konusunda arayışlar içerisine sokar. Ve rastlantısal bir şekilde keşfettiği, plakaların uzun süre asitte kalması sonucu sınırlarının kaybolması ve daha da önemlisi plaka üzerinde açılan deliklerle baskı uygulaması yapıldığında, kağıdın beyazının bu açılan deliklerden görünmesi onun resimlerine yakın bir ışık etkisini yakalamasını sağlar. Soulages, gravür çalışmaları sonrası plakalardan kalıp alarak, bunları 'bronz' olarak dökmesiyle farklı bir deneysel süreç içerisine giriyordu. Soulages, bu konuyla ilgili şunları ifade ediyor: *"Bir keresinde döküm yapıldığında, onu gravürleyerek, bazı alanlarını tekrar siyahlaştırarak tekrar çalıştım. Erimiş (dökme) metal yüzeyi yer yer çöktürmeye başladım, ve onları parlattım böylece onlar ışığı yakalayacak ve bütüne bir hareket etkisi vereceklerdi. Sonra bence bu bronzlarda temel olan şey, alan değil, ışıktır. Işık koyulaştırılmış, oyulmuş alanlar hareketsiz kalırken biri diğerini harekete geçiren parlatılmış bölümlerin üzerinde hareket eder."*⁸⁷



Resim 28: Pierre Soulages, Gravürler ve bakır plakaları, 1974

⁸⁷ Michaël Peppiatt, "An Interview with Pierre Soulages with Michaël Peppiatt", No -4, Lugana, 11 December 1980 Sayfa 1/5, www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/peppiattUS.html web sitesinden alınan söyleşidir.



Resim 29: Pierre Soulages – Bronz, no 1, 111x86cm, 1955 - Bronz, no 3, 117x95cm, 1977 - Bronz, no 2, 68x88cm, 1976 "Soldan sağa doğru sıralanmıştır"

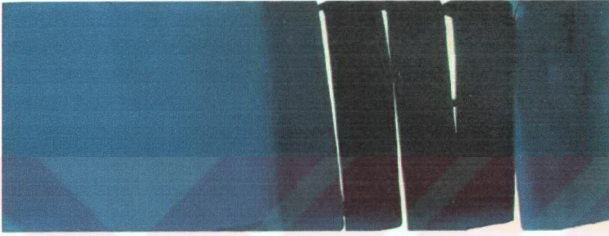
1957 tarihinde sanatçı bronz çalışmalar yapmıştır. Bunlar aslında Soulages'ın gravür baskıları sürecinde keşfettiği deneyimler sonucu geliyordu. Bunlarla ilgili olarak şöyle der: "*Bronzlar onları "bronzlar" diye adlandırıyorum çünkü onları "heykel" olarak adlandırmak istemiyorum benim gravürlerimden meydana geldi. Diğer herhangi gravürcüler gibi dikdörtgen bakır tabakalar üzerine çalışırdım. Bildiğiniz gibi, bu tabakalar oyularak aside batılır. 1957'de gravüre başlar başlamaz bu madeni levhaları kendi halinde korumaya başladım. Onlar belli bir esnekliğe sahipti. Fakat onlar bir şeyden yoksundu, çünkü onlar kağıtta üretilecek fikriyle yegane bir şekilde çalışmıştı. Onlar özgür bir varlıktan yoksundu. Sonraları uzun uzun düşündüm ki bu tabakalarla bir şeyler yapılabilir, ve sonra bir gün onlardan genişletilmiş bir model yaptım ve ona bronz döktüm.*"⁸⁸

Soulages'ın, 1968 tarihiyle birlikte, resimlerinde kompozisyon açısından farklı arayışları da ortaya çıkar. Bunlar, aslında resimde izleyicinin bakış açısını değiştirmek için yaptığı çalışmalardır. Bu süreçte Soulages'ın resimleri sağdan sola eklenen tuvallerle, hem de üst üste eklediği tuvallerle boyutları iyice büyürken, izleyici ile resmin arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşır. Soulages, resimlerinde olan bu değişimi şu şekilde açıklıyor: "*Bir gün, yapmakta olduğum bir resmin sağdan sola, nasıl demeli, diğerlerinin üzerinde hakimiyet kuran yan bağlantılara, ilertediğini fark ettim (4 Mayıs 1968 yılıydı) ve bu ilgimi çekiyordu. (Daha büyük*

⁸⁸ Michaël Peppiatt, "An Interview with Pierre Soulages with Michaël Peppiatt" No -4, *Lugana*, 11 December 1980 Sayfa 1/5, www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/peppiattUS.html web sitesinden alınan söyleşi.

* Poliptik resim üçten fazla tuvalin birbiriyle birleştirilmesi ile elde edilen resimler için kullanılır.

resimlerde kareden dikdörtgene daha çok kayılır yada tamamen başka şekilde ilerleyebilir) Uzunlamasına resimlerde, bu bağlantılarda beni çeken bir şeyler saklı.: Mekan ve zaman farklı şekilde birbirine karşır burada., farklı yaşanır. Bir şey tuvali bana farklı yaşatır, bu anlamda, daha uzaktan görmeye gitme niyeti belirir içimde ve işte tüm uzun tuval serisi böyle oluştu.⁸⁹



Resim 30: Pierre Soulages - Resim, 16 Ağustos 1971, 130x350cm.

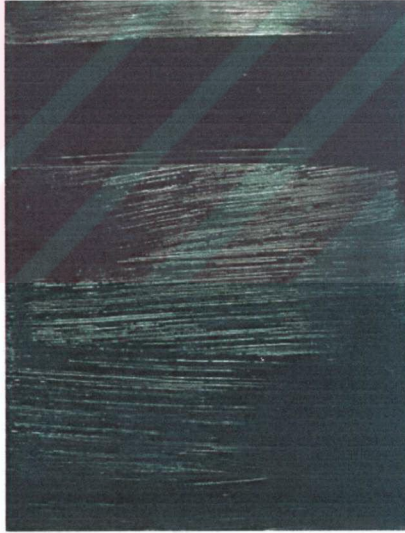
Pierre Soulages'ın çalışmaları sürekli bir döngü içerisinde devam etmektedir. Tabi ki buradaki döngü, sürekli ileriye doğru ilerler. Sanatçı zaman zaman, resimlerinde geçmişe dönüp onların üzerine yeni şeyler eklemeyi tercih eder. Bu açıdan baktığımız zaman sanatçının 1947'li yıllarda yaptığı ceviz kabuğundan elde edilen boyayla gerçekleştirdiği resimlerle, 1971 yılları akrilik resimleri ve 1978-79 yıllarındaki kağıt üzeri resimlerindeki benzerliği görmek mümkündür. Kendisi de resimlerindeki gelgitlerle ilgili şunları söyler: *"Dümdüz ilerleyen bir proje doğrultusunda çalışmam, döngüsel bir yol izlerim; 47 yılında yaptığım bazı resimler buldum ki, sonradan yaptıklarımın ilk işaretlerini taşıyorlardı..."*⁹⁰

1979 tarihinde Soulages, tuvalin tamamını siyahla kapladığı yeni bir çalışma süresi içerisine giriyordu. Soulages bu tarihe kadar nadiren siyahla resim yapmıştı. Ancak bu tarihte kesin bir dönüşle, yalnız ve yalnız siyahla yaptığı çalışmalara başlar. 1979 tarihine kadar sanatçı, siyaha yakın koyu tonlarla elde ettiği renkle zeminin beyazlığına kontrast oluşturacak çalışmalar yaparken, artık siyah, resimde

⁸⁹ Georges Boudaille, "L'art n'a pas besoin d'anecdotes (extraits)" Entretien avec Georges Boudaille, Lettres Françaises, 31 mai 1972, <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/boudaille.htm> web sitesinden alınmıştır.

⁹⁰ Veronique Legrand, "20. Yüzyıl Fransız Resmî Sergisi"; katalog, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994, s. 204.

daha ön plana çıkıyordu. Resimleri artık, beyaz zemin üzerine siyahın yoğun bir istilası şeklindedir. Bu çalışmalarının ortaya çıkışında, sanatçının başından geçen bir olayın etkisi olmuştur. Pierre Soulages başından geçen bu olayı şu şekilde ifade ediyor: *"Bu olay 79'da oluyordu, bazılarında başan gösterdiğimi sandığım gibi, tablo üzerinde çalışmamı sürdürüyordum, sıkıntılıydım ama çalışmama yine de devam ediyordum; üzerinde birkaç saat daha çalıştıktan sonra, tablo üzerinde başarısız olacağımı bilmeme karşın, devam etme niyetimden daha güçlü olarak oluşan şeylerin olduğunu düşünerek, çalışmayı bıraktım. Yorgun ve perişan haldeydim, biraz uyumak için yatağa gittim ve yaptığım şeyi görmek için geri döndüm, o anda başka bir resim yaptığımı fark ettim, bu siyahın siyah olmadığı bir resimdi. Yine de siyahtı ama, yüzeyin durumları üzerindeki ışığın yansmasıyla çok daha dikkat çeken bir resimdi yaptığım. Bu yüzden önce ona 'ışıklı siyah' ismini verdim. Şimdiki 'siyahötesi'⁹¹*



Resim 31: Pierre Soulages
"Resim", 14 Nisan 1979, tuval üzerine yağlıboya,
162x130cm

⁹¹ Pierre Encrevé, **Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière**, Entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002, <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> web sitesinden alınmıştır.

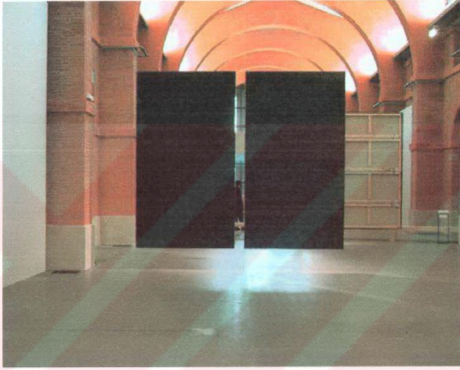
Yine başka bir söyleşisinde ortaya çıkan monokrom (tek renk) resimler hakkında Soulages şunları söyler: *"Her zamanki gibi resim yaparken! Koyu gri üzerine Siyah olan, bazen yanlışlıkla 'siyah üzerine siyah' diye adlandırılan çeşitli resimler yaptım. Ve hemen hemen her yeri tamamıyla siyah olan bir tanesi üzerine çalışıyordum. Ve üzerinde oynadıkça, farkına vardım ki izlerle farklı değerler veriyorum. Böylece aynı alan üzerinde ilerledim ve hiçbir şeyle yani sadece siyah boyayla resimler yapmaya başladım. Ve sonuç oldukça farklıydı, çünkü o tonlarıyla tek siyah rengi veren kontrast rölyefler ve fırça darbeleri yoluyla madde ve dokuydu. Bu resimleri izleyen herkes onun varoluşunu, yapılışını ve ışıkla başka bir şeye dönüşümünü görür."*⁹² Pierre Soulages 1979 tarihiyle, resimlerinde boyanın içerisine atılan çizgilerle elde edilen bir ışık oluştururken, aslında onun 1950'li yıllarda yaptığı resimlerinde, kalın boyanın fırçayla oluşturduğu dokusal özellik, sanki ilerleyen süreçte elde edilen rölyefsi etkiyle oluşan ışığın habercisidir.



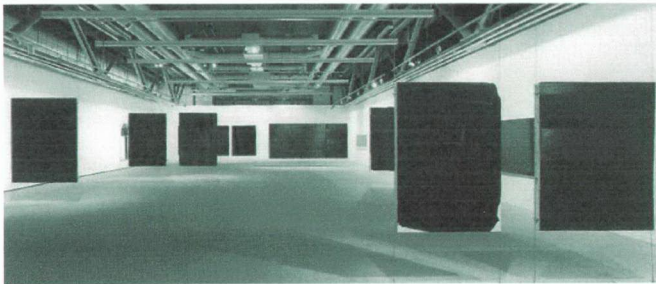
Resim 32: Pierre Soulages - "Resim", tuval üzerine yağlıboya, 6 Aralık 1950

⁹² Michaël Peppiatt, An Interview with Pierre Soulages with Michaël Peppiatt No -4, Lugana, 11 December 1980 Sayfa 1/5, www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/peppiattUS.html web sitesinden alınan söyleşidir.

1979 tarihiyle başlayan süreçte sanatçı, çalışmalarının sunumunda da yeni açılımların peşinde koşmaktadır. Soulages, bu dönemdeki bazı resimlerini tavan ve zemin arasına asılı bir biçimde yerleştirerek seyirciye sunmuştur. Burada, çalışmalar kendi içlerinde bir uzam oluştururken, mekanda kurgulanışlarıyla birbirleriyle girdikleri ilişki sonucunda, farklı bir uzam duygusunu da oluşturmaktadır. Aynı zamanda burada, izleyiciyle yapıt, mekanın ortasında karşı karşıya getirilmesiyle de yapıtta bir anıtsallaştırma da söz konusudur.



Resim 33: Pierre Soulages - resim, 324X181cm, 19 Ocak 1997,
resim, 324X181cm, 30 Aralık1996, (Fabre Müzesi , Montpellier)



Resim 34: 1979, Ulusal Modern Sanat Müzesi Georges Pompidou Merkezi, Paris

1987 tarihiyle Pierre Soulages'a, ışıkla giriştiği resim serüveninde farklı uygulamalar yapma olanağı doğar. Bu, onun Conques Sainte-Foy Manastır Kilisesi'ne yaptığı vitray çalışmalarıyla gerçekleşir. Nasıl, ilk resimlerinde, yüzey ve lekesele oluşum ile bir ışık elde ediyor ve ilerleyen süreçte bunu boyanın fiziksel konumlanması ile yarattığı farklılıklarla oluşturuyorsa, şimdi de, vitrayla bir mimari içerisinde, ışığa ilişkin bir eser ortaya koyuyordu. Bu yedi yılı kapsayan süreç onun ışıkla ilgili farklı deneyimler elde etmesini sağlayacaktır. Pierre Soulages, vitray dışında farklı alanlarda da eserler ortaya koymuştur. Soulages, duvara uygulanan resimlerinin yanı sıra, seramik pano çalışması ve sahne dekoru gibi farklı uygulamalara da imzasını atmıştır.



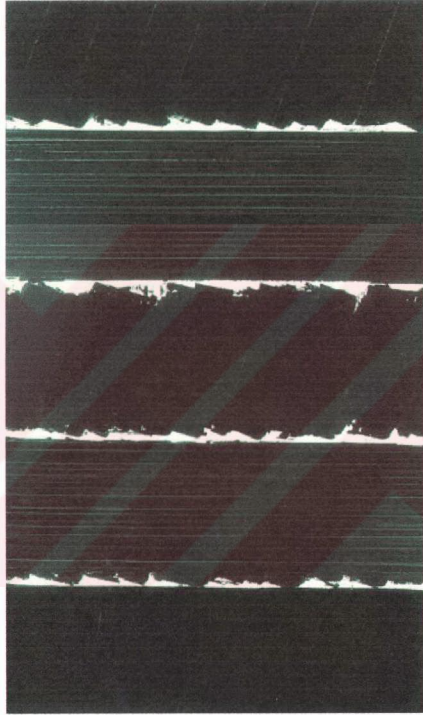
Resim 35 : Pierre Soulages-Conques Sainte-foy Manastır Kilisesi Vitrayları

Pierre Soulages 1990 tarihinde, ilk seri çalışmalarını ortaya koyar. Bu çalışmalarla Soulages, *“Tekrenk siyah boyalı bir dizi tablo oluşturarak, bir yandan tekdüze yineleme edimini belirginleştirdi; öbür yandan da, birbirinden az farklı öğelerin biçimsel ve işlevsel farklılıklarının önemini vurguladı.”*⁹³

Soulages, son dönem çalışmalarında, ilk dönem çalışmaları olarak değerlendirebileceğimiz tuvalin beyazı ve grupladığı fırça darbeleriyle elde ettiği ışık ile, 79 tarihinden sonra boya katmanı içerisine kazıma yoluyla attığı çizgi gruplarıyla

⁹³ Lorand, Hegyi, “İndirgemenin Zenginliği”, Çev. Bahadır Gülmez, *Sanat Dünyamız*, sayı 57 İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 179.

elde ettiği ışık etkisini aynı resimde birlikte kullanarak, sanki resimlerinde geçmişten günümüze gelişen resim serüveninin bir sentezini bizlere sunmaktadır.



Resim 36: Pierre Soulages, "Resim", 9 Nisan 1997
tuval üzerine yağlıboya, 222 x 137 cm



Pierre Soulages, 1996

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AYKIRI ESTETİK BAĞLAMINDA NETLEŞEN BİR YARATICI İFADE: SOULAGES'İN SANATINDA TEMEL AYRIMLAR

3.1 Monokroma Uzanan İndirgemeci Süreç

*"Benim için siyah, şiddetli bir renktir, sandan daha şiddetli"⁹⁴
Pierre Soulages*

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'da gelişen, hem Soyut Dışavurumculuk, hem de Avrupa'da gelişen İnfomel Sanat içerisinde değerlendirilen bir çok sanatçı, resimlerinde siyah boyayı sık sık kullanırlar. Yine İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut eğilimli sanatta, Amerika'da Newman, Reinhardt ve Rothko'nun resimlerinde, tek renk (monokrom) resimleri tercih ettiğini görmekteyiz. Ancak dikkati çeken, resimde siyahın çok tercih ediliyor olmasıdır. Amerika'da bu yıllarda Motherwell, Willem de Kooning (ilk dönem resimlerinde) ve özellikle de Kline'in resimlerinde, Avrupa da ise özellikle Soulages, Hans Hartung, Schider, Tapies'in resimlerinde sık sık siyahla karşılaşırız. Bunun gelişiminde, dönemin sanatında, resmin kendine dönmesi, savaşın getirdiği olumsuz etkiler, sanatçıların bu dönemde Uzakdoğu'ya yönelmeleri sonucu kaligrafi üzerinde daha ayrıntılı bilgi edinmeleri ve ilerleyen süreçte, Sert Kenar, Ressam Sonrası Soyutlama da resimde yalın geometrik bir dil yakalamaya çalışan sanatçıların renkte de indirgemeye gitmelerinin etkisi büyüktür.

Mehmet Ergüven Uzakdoğu resminin renge olan yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır: *"Uzakdoğu resmi bu anlayışın en uç örneklerinden biri olup, renge düpedüz savaş açılmıştır burada. Resim, kusursuz biçimler aracılığı ile yaratılan bir atmosfer arayışıdır Uzakdoğulu sanatçı için; dolayısıyla resmin amacı biçim'dir. Böyle bir amaç için çizgi tek başına yeterli olduğuna göre, renge yer kalmamıştır artık. Çizgiden beklenen ise ritim ve kesinliktir; en azından Hsieh Ho'nun öngördüğü resimde ritimden başka bir işlevi yoktur çizginin; çünkü resmin amacı olan biçim, ritimde yatmaktadır. Böyle bir yaklaşımın doğal sonucu olarak, yalnızca siyah çini mürekkebi ve fırçayla yetinen sanatçı, çok sayıda yapıta imza atabilmiştir Uzakdoğu'da. Fırçanın Çin ve Japon lekeresimlerindeki olağanüstü önemi bunu çok açık bir biçimde bize göstermektedir."⁹⁵ Avrupa ve Amerika'da gelişen soyut eğilimli*

⁹⁴ Zdenek Felix, Pierre Soulages, *Malerei als Farbe und Licht, Rétrospective 1946-1997*, Hamburg, Deichtorhallen, 1997, s. 5.

⁹⁵ Mehmet Ergüven, *"Yorumla Doğru"*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 97-98.

hareketlerde, jestsel bir anlayışla vücudun hareketini tuvale aktarma çabalarıyla ortaya çıkan çizgisel karakter, Uzakdoğu'nun fırçayla yaptığı kaligrafıyla benzerlikler taşır. Bu aynı zamanda, kullanılan renk içinde geçerlidir. Bu süreçte sanatçıların Uzakdoğu'ya geziler düzenlemeleri, onların yalın bir fırça hareketiyle elde edilen siyah çini mürekkebi ile yapılmış Çin yazısından etkilenenmeleri sonucunu doğurur.

Pierre Soulages'da her zaman kendisini, İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut sanattan bağımsız bir konuma yerleştirme eğilimi vardır. Soulages'ın resimlerinde gelişen renk konusundaki indirgemeci tavrı, bu dönemin sanatıyla gelişen bir süreç değildir. Renk konusunda Soulages'ın siyaha olan tutkusu, onun çocukluk yıllarına denk gelmektedir. Şu, kız kardeşinin onu, beyaz yapraklar üzerine siyah mürekkeple resim yaparken bulduğu ve "kar resmi yaptığını" bildirdiğinde duyduğu şaşkınlığı anlatan çocukluk anekdotu, ağaçların siyah gövdesinin karnı beyazlığını yücelttiği gibi, siyahın da aslında onda beyazlığı yüceltmeye yaradığını sık sık ifade etmesi, gördüğü ilk resimler olan Claude Lorrain'in ve Rembrandt'ın çalışmalarındaki beyaz zemin üzerindeki siyah laviler ve Conques, Sainte-Foy Kilisesi'nin karanlık atmosferindeki siyahın, onu daha çok erken yaşlarda etkileyen örnekler olması, onun da resimlerinde siyahı tercihinin çok daha erken tarihlerde başladığını bizlere göstermektedir. Bu, onun çevresinden seçerek bulup çıkardığı ve ısrarla indirgeyerek ulaştığı siyahla, ışığı yakalamak için üzerinde durduğu bir süreçtir.

Soulages, ilk dönem ağaç resimlerinden bahsederken renk konusunda ortaya koyduğu indirgemeci tavrı şöyle ifade ediyor: *"Kara ağaçlar"a dönecek olursak: 'Sevdiğim element olan siyah her zaman vardı. Ama siyahın uygunu, insanlar çoğunlukla ortalama bir ekonomiyle konuşurlar, Bense sadece sınırlı bir palette konuşuyordum. Sanatta "ekonomi" söz konusu olmaz. Kişi bir şeyi tutkuyla isterse, gerisi doğal olarak onun ilgisi dışında kalır.*"⁹⁶ Pierre Soulages da resminde tutkuyla bu siyaha bağlanır ve sınırlı bir paleti seçmesinde de şu şekilde ifade eder: *"Çok amaç demek, ifade gücünün sınırlandırılması manasına gelir, bu belki sınırlı palet seçimini açıklar.*"⁹⁷

⁹⁶ James Johnson Sweeney, **Soulages**, Neuchâtel, Switzerland, New York Graphic Society Ltd, 1972, s. 13.

⁹⁷ y.a.g.e., s. 13.

Pierre Soulages'ın, resimlerinde çoğunlukla sınırlı bir paleti tercih etmesindeki amacı, ona en iyi ışığı ortaya koymasını sağlayacağını düşünmesindedir. İlk çalışmaları olarak sayabileceğimiz peyzaj çalışmalarında, gökyüzü ve yerdeki alanlar gerçek renklerine uygun bir renk tercihiyle boyanırken, ağaçlar da gökyüzüne kontrast oluşturacak şekilde, hem renk konusunda siyaha yakın koyu bir renk tercih edilirken, hem de rengin kullanımında özellikle ağaç daları ve gövdesinde kullanılan rengin hacimsel bir etkiyi vurgulayan bir şekilde değil de, daha yüzeysel bir şekilde kullanılmasıdır. 1945 yıllarıyla başlayan soyut resme geçmesiyle birlikte, resimlerinde siyah, daha çok pastel renkler ve toprak renkleri kullanır. Soulages'ın az da olsa koyu kahverengi ve siyahla birlikte kırmızıları, ve mavileri de resimlerinde kullandığı oluyordu. 1979 tarihi ise, Soulages'ın renk seçiminde daha farklı bir sürecin habercisidir. Bu tarihte Soulages, resimlerindeki kullandığı diğer renkleri de dışlayarak, sadece ve sadece siyahın tuval zeminin tamamen kapladığı çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Pierre Soulages'ın resimlerinde yalnız ve yalnız siyahı tercihi, zaman zaman onun resimlerinin değerlendirilmesinde kısır bir yaklaşımı ortaya çıkarır. " ...siyah rengi kullanmasından dolayı, kimilerince, herhangi bir estetik incelemeye dayanılmadan, rengi yok saydığı ya da reddettiği savıyla bazen adlandırıldı, bazen itham edildi, ama hep nitelendirildi. Sanki kendisinden önce tüm sanat tarihçileri, biricik ve sonuçta öylesine yaygın, kendi deyimiyle "ilk renk" olan bu rengi kitaplardan atmış gibi, kaçınıcı kez kendisinde iz bırakan sulu çizimleri, Rembrant çizgisinde çağrıştırmayı sevdiği sarı ve ok rengi ışık veren koyu bir tonlamayı yeğlemiş, marangozların ceviz kabuğundan elde ettikleri kestane rengi boya ilk yapıtlarının en önemli geci olmuş ve olsa olsa ancak 1979'a dek, siyah renkte, en azından yalnızca bu renkte nadiren resim yapmıştı. Sıklıkla kahverengiler, kırmızılar ya da mavilerle de birleşen siyah, çoğu zaman beyaz aydınlık fonlarla ve özellikle 60'lı yılların anıtsal yapıtlarında, ama aynı zamanda 1947-48 yıllarında gerçekleştirdiği ilk ceviz kabuğu rengi ideogram çalışmalarında, olsa olsa kontrast gereği bir işlev yüklenmişti."⁹⁸

Soulages'ın monokroma uzanan indirgeme sonucu ulaştığı koyu ceviz kabuğundan elde edilen boya ile yapılan resimlerinden günümüze kadar uzanan ve özellikle 1979 tarihinden itibaren resimlerinin tek rengi olan siyah, onun sürekli

⁹⁸ Alfred Pacquement, "Siyah Renkli Resimler", Çev. Bahadır Gülmez, **Sanat Dünyamız**, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 187.

üzerinde durduğu ışığı elde etmesinde ona en iyi olanağı vermesi açısından önem kazanmaktadır. İlk resimlerinde siyah, yüzeydeki kağıdın beyazı yada tuvalin beyazına oluşturduğu kontrastlık ile ışık etkisini ortaya çıkarırken, 1979 tarihinden itibaren yine bu etki, tuvalin yüzeyinde siyah kalın boya tabakasına atılan çizgilerle elde edilen ışıkla ortaya çıkar. En son resimlerinde ise gördüğümüz, hem bize ilk çalışmalarını anımsatan beyaz zeminle siyah ilişkisinden doğan ışık ile, 1979 tarihi sonrası rölyef etkisiyle elde edilen ışığı aynı resim üzerinde bizlere sunmasıdır. Soulages 1979 tarihiyle, resmindeki indirgemeye oluşan renk seçiminin asıl amacını şu şekilde ifade eder: "1979'dan bu yana, sıkça tekrarladığım gibi, aracıma siyah değil de siyahla aksettirilen ışıktır. Bakan kişide düşünsel alanda bir sürü sonuçlara götürecek olan şeydir. Eğer bu resimler sadece siyah olarak görünüyorsa, onlara gözlerle bakılmadığındandır, kafada olan şeyle bakıldığındandır."⁹⁹

Soulages, resimlerinde elde ettiği ışık konusunda, siyahı tercih etmesi ile ilgili şunları söylüyor: "Işığın yansıması anında bu renk, siyah gibi yada bir yansıma olarak görünmektedir. Fakat bu, siyahın üzerinde değişim gösteren bir yansımadır. Yani resim, siyahtan başka bir renge dönüştüğünde aynı ışık kalitesini bulamayız artık. Beni ilgilendiren, siyahtan yansıyan ışığın bu kalitesidir. Bu, mavi, sarı yada başka bir renkten yansıyabilecek ışığın kalitesiyle aynı şey değildir. Benim ilgimi çekmesi, bir yandan uç ve karanlık olmasından, siyahtan daha başka bir karanlık olmamasından, diğer yandan da aydınlık bir renk olmasından; bu iki olasılık arasındaki ilişki beni, siyahla bu şekilde resim yapmaya yöneltti."¹⁰⁰ Soulages'ın söylediği gibi monokrom bir şekilde tercih ettiği siyah, ona en iyi ışığı sağladığı için onun resimlerinde tekti.

Onun resimlerinde monokroma giden tavrı, onu bu konseptle yapılan sergilerde boy göstermesini sağlar. 15 Haziran - 6 Eylül 2004 tarihleri arasında Ulusal Madrid Reina Sofia Sanat Merkezi Müzesi'nde açılan Malevich'ten Günümüze Monokromlar (Monocromos, De Malevich Al Presente) sergisinde, Monokrom 'tekrenk' olan salonlardan ilki siyah için ayrılmıştır. Pierre Soulages'ın üç eseri, ilk salon olan giriş bölümünde sergilenmiştir. (Resim 38, Resim 39)

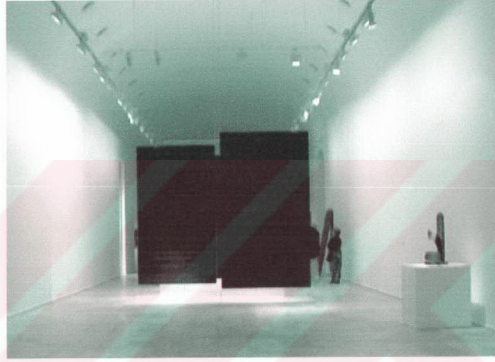
⁹⁹ Pierre Encreve "Les éclats du noir (extraits)" Entretien avec Pierre Encrevé, in *Beaux-Arts Magazine, Hors série*, Paris, 1996, <http://www.pierre-soulages.com/pages/pscredits/eclatsnoir.html> web sitesinden alınmıştır.

¹⁰⁰ Pierre Encrevé, "Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière", Entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002 <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> web sitesinden alınmıştır.

Soulages'ın bu eserleri indirgemeye ilişkin gerçekten iyi seçilmiş örneklerdir. Sanatçı, çizgisel yapılanmada da resimlerinde iyice yalın bir dil seçerek, sadece tuvalin sol kenarından sağa yönelen kalın boya tabakasına attığı çizgileri, resmin monokrom alanında ışığı yaratacak şekilde kullanarak ve mekanda sunumuyla da izleyiciyi çarpacak bir anıtsal etkiyi yakalamıştır.



Resim 38: Pierre Soulages
Resim, 324 X 181 cm
30 Aralık 1996



Resim 39: Pierre Soulages
Resim, 324 X 181 cm, 6 Şubat 1997
Resim, 324 X 181 cm, 9 Ocak 1997

Sonuç olarak Pierre Soulages, resimlerinde, renkte yaptığı indirgeme sonucu ulaştığı, daha çok siyah ağırlıklı, koyu kahverengilerin, resmin genel atmosferine hakim olduğu bir resimde, resim yüzeyinde kullandığı açık ton renkler, kağıt veya tuvalin beyazından, zaman zaman da kazıyıcı aletler ile boya tabakasını kazıyarak elde ettiği ışık etkisini ortaya koymaktadır. Onun kullandığı yalnız siyah veya koyu renklerle sınırlandırdığı paleti, onun resimlerindeki kontrastlığı arttıran bir etken olurken, yarattığı gel-gitle resim düzlemindeki yakalamak istediği ışığı sağlar. Bu ışığın elde edilmesinde indirgeme sonucu ulaşılan beyazla, kontrastlığı en kuvvetli bir şekilde veren, aynı zamanda onu yansıtabilen siyahla mümkün olur.

3.2 Nesnesiz Uzam ve İmgesiz Bir Alanda Yeni Kompozisyon Olanakları

"Piktüral Espasın Kurulup örgütlenmesi ve bu bağlamda renk-biçim ilişkilerinin belirli bir konsept düzeyinde ve kuşkusuz soyutlamacı bir içerikle donatılmasında, kübistlerden bu yana bir hayli yol alındığı bilinir. Bu konuda Cézanne'ın 1900'lü yılların başında açtığı yoldan yürümüş olanlar için, nesne biçimlerini doğasal köklerinden uzağa çekerek ayrıştırmak ya da "dekompoze" etmek, bu yöntemle ortaya çıkacak sorunsallığı çözümlene aşamasında, sanatçının önüne yeni biçimleme seçenekleri çıkarmış ve kestirme bir ifadeyle söylemek gerekirse, piktüral bir espası kendi içinde dönüşüme uğratacak alternatif biçimleme olanaklarının arka arkaya gelmesinden kaynaklanan yeni espas modelleri doğmuştur"¹⁰¹ Böyle bir yaklaşım, birbiri ardına farklı soyut eğilimli sanat anlayışlarını ortaya çıkarırken, nesneden tamamen kopan soyut resim de, yüzeyin organizasyonunda farklı espas ve kompozisyon arayışlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası, resmin kendi kendine dönüşünde geleneksel bir resim anlayışından uzaklaşarak, farklı araç ve gereçlerin de kullanılmasıyla ortaya çıkan soyut eğilimli hareketlerde, resimde malzemenin ve resim yapma eyleminin önem kazanmasıyla, nesnesiz uzam ve imgesiz bir alanda farklı espas arayışları ortaya çıkarırken, aynı zamanda bunu ortaya koyacak yeni kompozisyon olanaklarının da araştırıldığı bir süreci hazırlamıştır.

"Resimden doğayı, dolayısıyla ışığı; insan figürünü, dolayısıyla ifadeyi; nesnelere, dolayısıyla düzenlemeyi, istifi attığınızda, uzamı, yaratacağınız yeni şeylerle doldurmak gerekir. Kumla, paçavralarla, yırtık duvar afişleriyle kaplı, paslı metallere, camlardan, ahşaplardan oluşan yüzeylerin yanı sıra, örneğin, Michaux'da, Mathieu'de, Soulages, Hartung ve Degottex'de Uzakdoğu resminden, hat sanatından, hatta felsefesinden esinlenen resimler ortaya çıktı. Bunlar tuvalden yalnız konuyu atmamakla yetinmediler, resim sanatına yepyeni anlatım olanakları getirdiler. Daha açık bir deyişle, eski iplikle yeni bir kumaş dokunamayacağını gösterdiler"¹⁰² Her ne kadar Ferit Edgü'nün, Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan makalesinden alınan bu sözlerinde, Soulages için kaligrafiyle bir bağ kurmayı istediğini görsek de, böyle bir yaklaşımın doğru olmadığını, Soulages'ın kendi sözlerinde görmüştük. Ancak, soyut bir resim ortaya koyarken, Soulages'ın resmin

¹⁰¹ Kaya Özsezgin, "Resim Yüzeyinin Derinlik Planında Örgütlenmesi ve Adem Genç", *Artist*, Sayı: 2 İstanbul, Onaltıncı Sayı, 2004, sf. 49.

¹⁰² Ferit Edgü, *Görsel Yolculuklar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 77.

kendi kendine dönüşünde, geleneksel bir resim anlayışından uzaklaşan bir tavırla, resimde kullanılan araç ve gereçle birlikte ortaya koymak istediği ışığı resimlerinde aramaya başlamıştır ki, bu da onu, resim düzleminde bunu sağlayacak farklı kompozisyon arayışları içerisine sokuyordu.

*"1945'lerde Avrupa'da Serbest Biçimli Sanat, Amerika'da Soyut-Dışavurumculuk adıyla ortaya çıkan soyut yaklaşımlarda, resim yüzeyinde parça-bütün ilişkileri önemini yitirken açık, yüzeye homojen olarak yayılmış ve hiyerarşik ilişkileri engelleyen yeni bir kompozisyon anlayışı gelişmiştir."*¹⁰³ Böyle bir kompozisyon anlayışıyla, artık tuvalin sınırları ortadan kalkarken, tamamen açık bir kompozisyon anlayışı ortaya çıkıyordu. Avrupa'da, İnfornel Sanat içerisinde değerlendirilebileceğimiz; Schneider ve Hartung'un resimlerine baktığımız zaman, genellikle kapalı bir kompozisyon anlayışını seçtiklerini görürüz. Ancak, Soulages'ın resimlerinde her zaman açık bir kompozisyon anlayışı vardır. İlk kağıt üzerine ceviz kabuğu boyasıyla yapmış olduğu resimleri, kapalı bir kompozisyon şeklinde yapılmış gibi görünüyorsa da, geniş bir fırça hareketiyle yerleştirdiği formu, kağıdın bir yerinden de olsa dışarıya doğru yönlendirerek, resimlerinde açık bir kompozisyon anlayışını ortaya koymuştur. Bu, 1947'li yıllarda yaptığı çalışmalar için de geçerlidir. Bu kaligrafiyi anımsatan çalışmalarda da, sanatçı lekese hareketi resmin merkezine yakın bir bölümde yoğunlaştırırken, bazen tuvalin bir köşesinden hareketi dışarı doğru vermiştir.

Pierre Soulages 1947 tarihinden itibaren, resimlerindeki bütün figür ve nesneye ait öğelerden vazgeçerek, tuval veya kağıt yüzeyini resimlerinde anlık bir okunuşu sağlamak amacıyla, geniş fırça darbeleriyle elde ettiği kalın şeritlerle doldurur. Zaman zaman bu şeritler tek bir fırça hareketinin tuval üzerinde bıraktığı bir izken, zaman zaman da, bu izleri gruplandırarak tuval yüzeyine yerleştirir.

Sanatçı, çalışmalarında özellikle indirgeme üzerinde duruyor. Nasıl, renkte bir indirgenme söz konusuysa, kullandığı lekeyle yarattığı formlarda da bu indirgemeyi görebiliyoruz. *"Soulages'ın resimleri olağanüstü bir yalınlıktadır, ama bununla birlikte son derece karmaşık bir yapıyı çağırşırlar. Kompozisyonları birkaç temel eksenin yinelemesi üzerine kuruludur. Bu temel eksenler, bazen belirgin konturlar olarak,*

¹⁰³ J.N. Erzen, "Kompozisyon", **Eczacıbaşı Sanat Ansk.**, Cilt: 2, İstanbul, YEM. Yayınları, 1997, s. 1039.

bazen de çizgilerin oluşturduğu dokunun yönelimi olarak ortaya çıkarlar, aynı zamanda da plastik kuruluştaki birbirine koşut çizgilerin doğrultusunda.¹⁰⁴



Resim 40: Pierre Soulages- "Resim", kağıt üzerine ceviz kabuğu boyası, 65x50cm, 1948



Resim 41: Pierre Soulages- "Resim" 1948-3, kağıt üzerine ceviz kabuğu boyası, 65x48cm, 1948

Sanatçı resminin kurgusunda, lekelerin yüzeyde organizasyonunu dik ve yatay bir denge üzerine kurarken, bu dik ve yatay hareketler, birbirine tezat oluşturduğu gibi, diyagonal hareketler ve özellikle fırçayı düz bir şekilde çekerek oluşturduğu hareketi, ona tezat oluşturacak kavisli bazı hareketler kullanarak bir denge arayışına gitmiştir. Resimde kompozisyonun kurulmasında, sık sık rastladığımız yöntemlerden birisi de, resim düzlemine yerleştirilen formların dik ve yatay olarak yapılandırılmasıyla elde edilir. Adnan Turani bu konuda şunları ifade ediyor: "... yatay-dikey ya da birbirlerine dik ya da dike çok yakın gelen doğrultular, figüratif olsun olmasın tüm resimlerde yer almaktadır. Ancak, figüratif resimlerdeki doğrultular ve diklikler, figür, nesne ve mimari bahaneleriyle ya da ışık-gölge ve serbest lekelerle işaret edildiği halde, soyut yapıtlarda bağımsız çizgi, yüzey ve açık-koyu kontrastlarla kompozisyon yüzeyinde görülür biçimde oluşturulmaktadır.

¹⁰⁴ Lorand Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", Çev. Bahadır Gülmez, **Sanat Dünyamız**, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 181.

Ayrıca, bu kompozisyon geometrisi, yapıt figüratif olsun ya da olmasın, denge sorununun da çözüm koşulu olmaktadır.¹⁰⁵

Aynı konuda Lorand Hegyi'de, Sanat Dünyamız Dergisi'nde çıkan bir makalesinde, Soulages'ın resimlerindeki kompozisyona ilişkin arayışlarını şu şekilde ifade eder:

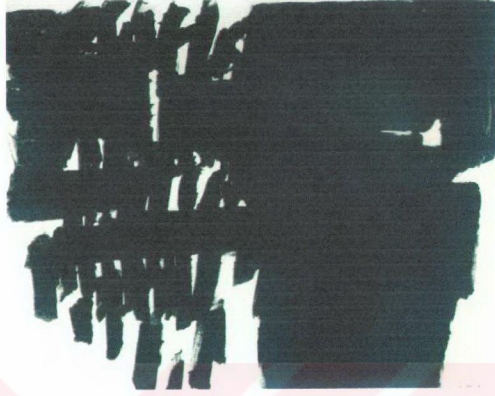
"Soulages tablolarını bir çok yatay kuşaklara, bölümlere ayırır. Yatay ve dikey eksenlerin resimsel olarak oluşturulmasında kullanılan belirleyici işlev, klasik Fransız resim sanatındaki geleneklerin gizli bir biçimde sürdürüldüğünü bir kez daha gösterir. Bazen, üzerinde plastik amaçla çalışan kuruluşlar, belirleyici eksenleri tümüyle "yutar", hani Manet'in, Cézanne'nin ya da Seurat'ın, uzamın derinliğini "kazmak" için kullandıkları renk koyulukları gibi. Fakat nasıl ki Manet'in imge alanları -yalnızca görünüşte olağan olanlar- titizlikle oluşturulmuş kompozisyonlar ise; nasıl ki Seurat'ın ve Cézanne'nin yapıtları yatay ve dikey bir "parmaklıklar" dizgesinin oluşturduğu yapıtlar ise, Soulages'ın resimleri de tüm plastik kuruluş zenginliği ve hesaplanması olanaksız biçimsel göstergeleriyle, temel bir yapı üzerine kuruludur.

*Birçok yatay eksenle ayrılmış kuşaklar, ya yumuşak çalışılmış bir renkte çekilen ayrım çizgileriyle sınırlanmış siyah ve homojen küçük alanlar oluşturarak boş bırakılmıştır, ya da aynı yönde yan yana konulan çizgilerle doldurulmuştur. Bu şekilde oluşturulan kuşak ve şeritler, yan yana ve aynı yönde çekilen çizgilerin plastik dokusuyla aralarında sivrilir.*¹⁰⁶

Pierre Soulages'ın resimlerinde öne çıkan kompozisyon arayışlarında, ele alınması gereken, kendisinin üzerinde durduğu "çok kanatlı" (poliptik) resimlerdir. Avrupa resminde poliptik resimler, kiliselerde yer alan ve dini konuların ele alındığı çok kanatlı resimler olarak bilinir. Aslında bu resimlerle akla hemen şu soru gelebilir. Soulages'ın bu tür bir resme yönelmesinin sebebi dinle ilgi midir? Soulages'ın sanata ilk adım atmasını sağlayan yerin bir manastır kilisesi olduğunu düşünürsek, böyle bir sorunun ortaya çıkmasını destekliyor gibi görünse de, Soulages, sadece ve sadece, resmi resim yapan değerlerle ulaştığı sonuçta, böyle bir yaklaşımın sergilemesinde, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir kompozisyon arayışı olarak değerlendirmesi daha doğru olur.

¹⁰⁵ Adnan Turani, **Resimde Geometri İşlemleri – Sorunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 184, Ankara, 1978, s. 65.

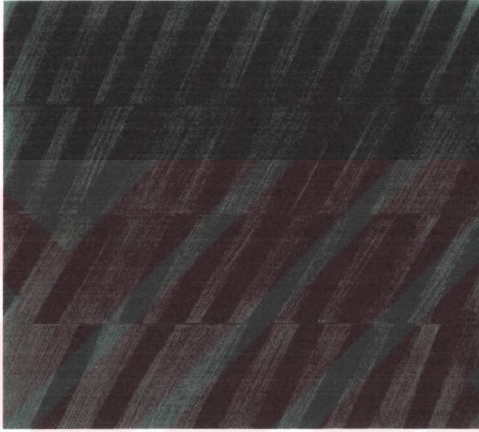
¹⁰⁶ Lorand Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", Çev. Bahadır Gülmez, **Sanat Dünyamız**, sayı 57, İstanbul, güz 1994, s. 181.



Resim 42: Pierre Soulages – “Resim”, 202x255cm, 10 Ekim 1963

Soulages'ın poliptik resimleri, tuvalerin yan yana birleştirilmesi sonucu oluşurken, resimlerin yatay bir yönde devamı sağlanarak, izleyiciyi resimle gireceği ilişkide farklı bakış açılarına yönlendirmesi açısından önemlidir. Pierre Soulages ilk poliptik resmini 1967 tarihinde gerçekleştirir. Aslında bu, daha önceki resimlerinin içinde gizli olan bir kompozisyonun sağa yada sola ilerlemesi sonucunda gelişir. Soulages'ın resim 42'deki çalışmasına baktığımız zaman bunu daha iyi anlayabiliriz. Bu resimde sol tarafta yer alan fırça darbeleriyle örülmüş alan, sağ taraftaki geniş ve düz lekeden ayrılır. Bu da aslında resimde iki parçaymış gibi bir izlenim yaratır. Bu resmin içerisinde yer alan bölünmüşlük, ilerleyen süreçte, tamamen ayrı tuvalerin birleştirilmesi şekline dönerek, poliptik resimlerin ortaya çıkmasını sağlar. Soulages'ın bu poliptik resimleri, zaman zaman sağa doğru bir ilerleme gösterirken, üst üste getirerek de uyguladığı çalışmalar olmuştur. Resimlerinde gelişen bu süreci, Soulages şu şekilde ifade ediyor: *“Kareye daha yakın, daha toplanmış bir biçime istek uyandırmanın aksine, yükseklikten dört kez daha uzunlukta, sağdan sola ya da soldan sağa bakışın yatay bir parkurunu kıskırtmak arzusu ile, iki uzun tuval boyayıştım. Merak ederek ve hemen hemen rastlantı ile onları üst üste koydum. Karmaşık ve yeni bağlantılar ortaya çıkıyorlardı. Böylece bir üçüncü pano ekledim ; teki, tuvali ortadan ayrı tutaraktan, bu resimlerin sıralı düzenlenmesi ile bağdaşmaz bir kapama aracı, bir simetri yaratıyordu. Dördüncü pano ile birlikte, yeni başka görüş alanları açarak işlevini yapmaya koyuldu. Üst üste poliptiğin devamının gelişti*

1985'te böyle başlamıştır. Benim için poliptik, bir yüzeyde gibi, sıralanışta, bir kırılmayla yan yana getirmekte araç oldu. Bu, 1947 den başlayarak, bir vurguda kendini veren bir formda alışıla gelen izler kümelemekten, bir hareketin izini ve kalıntısını, bir çizginin süreklilik içerdiğini, tümüyle kırmaktı. Bu, bir sıralanış karşılığında eş zamanlılık seçimi idi. Esas olarak farklı duygulara ve zamana bağlantılı sonuç çıkaran kararlar."¹⁰⁷



Resim 43: Pierre Soulages-Resim, 324x362cm, 1985

Sonuç olarak Soulages, poliptik resimleriyle, mekan, izleyici, eser arasındaki ilişki üzerine farklı sonuçlara ulaşırken, kompozisyon açısından baktığımız zaman, 1947'de siyah renk lekelerini, dikey, yatay, diyagonal olarak tuval yüzeyine kümeleyerek başladığı kompozisyon arayışları, 1979 tarihiyle resimlerinde daha kesin ve belirgin bir hale gelir. Hatta, resimdeki unsurlar tamamen indirgenerek, tuvalin yüzeyi bir yönde (daha çok yatay bir yönde) boya tabakasının kazınması sonucu ve sistemli tekrarlarla bir ritim yaratacak şekilde kompoze edilirken, ışığın yönlendirilmesi açısından, rastlantısal olandan farklı olarak, daha bilinçli bir yol izlediğini görebiliriz.

¹⁰⁷ Pierre Soulages, **Pierre Soulages, polyptyques 1979-1991**, Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, 1992, <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/chronotriptyque.html>, web sitesinden alınmıştır.

3.3 Resmin Kendisine Dönüşen Yüzü: Malzemeyle Bütünleşen Biçimsel Düzgeler Çizgi ve Doku Yapılanması

*"Espas anlamı, rölyef ve ışıqla elde edilen tekstür."¹⁰⁸
Fontana*

İkinci Dünya Savaşı sonrası resim sanatında ortaya çıkan soyut eğilimli hareketler ile, resim sanatı, betimlemeden uzaklaşırken, geleneksel olan resim yapma tekniklerinden de ayrı durarak, savaşın da getirdiği olumsuz etkilerin de bir yansımasıyla, resmi resim yapan öğelerin üzerinde dururken, aynı zamanda tuval yüzeyinin sınırsız bir özgürlük alanı olarak değerlendirilmesiyle de, resimde kullanılan malzemelerin önem kazanmasına sebep oluyordu. Bu süreçte, soyut eğilimle gelişen malzeme ve eylemin, resim sanatında ön plana çıkmasıyla ilgili Mehmet Ergüven şunları ifade ediyor: "... malzeme ile hesaplaşma sürecinin görünür dünyadan kopuşu, sürecin giderek kendini sorgulamaya yönelmesi için de fırsat yaratmıştır – ya da şöyle söyleyelim: Şekilsizlik, 1940'lardan itibaren, oluş'un odak noktasına doğrudan resim yapmak eylemini almanın eşiğindedir."¹⁰⁹ Tabiki burada, Jestüel Resim (Action Painting) ve Lekecilik'te öne çıkan resim yapma eylemi ile bu eylemin resim düzleminde ortaya çıkışını bizlere yansıtan, boyasal tabakanın konumlanmasındaki hareketin izlerinin ortaya çıkmasında, sanatçının kullandığı materyali resim düzlemine aktarırken kullandığı araç ve gereçler önem kazanmaktaydı. Zaten Soyut Dışavurumculuk'un tanımlarında, üzerinde en çok durulan ifadelerden birisi de resim yüzeyinin kalitesidir. Bu kalitenin oluşmasında, boya tabakası veya diğer farklı malzemelerin tuval yüzeyine aktarılmasına yarayan araç gereçlerle, yüzeyde oluşan dokusal zenginlik önem kazanmaktadır. Böyle bir gelişme, sanatçıları, kullandığı malzemeler ve teknikler konusunda yeni arayışlar içerisine sokuyordu. Jackson Pollock, resmi yere yaydığı bir tuvalin üzerinde gezinerek yapabiliyordu, ve boyayı damlatması için de gerekli olan aracın da, bilindik bir fırça olması gerekmiyordu. Artık, hem Avrupa'da, hem Amerika'da bir çok sanatçı farklı malzemeleri; "kum, metal, cam, çimento, talaş, yapıştırıcı, asfalt vb." resimlerinde kullanabiliyorlardı.

"Malzeme figüratif sanatçılarda da, günümüze değin plastik bir öğe, yeni bir dil yaratmaya yardım eden bir eleman olarak beliriyor.

¹⁰⁸ Adnan Çoker, "Empresyonizmden Günümüze Tuş ve Tekstür", *Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi*, sayı 2, İstanbul, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, Temmuz 1964, s. 35.

¹⁰⁹ Mehmet Ergüven, *Gömece*, İstanbul, Metis Yayınları, 1997, s. 231.

Yağlıboya tuval resmi tarihe karışmamıştır ama, ressamın belli başlı malzemesi olmaktan çıkmıştır.

Yontu sanatında ölümsüz mermerin ve bronzun yerini paslı demir, kaldırım taşı ve tahta aldıysa; resim sanatında da tualin ve boyanın yerini, yırtık sokak afişlerinin, yamalı bohçaların, yırtık çuvalların, kumun, tenekelerin aldığını görüyoruz

Yaratılarında bu tür geleneksel olmayan malzemeye başvuran sanatçılar, kuşkusuz, yeni bir plastik dili, yeni bir malzemeyle gerçekleştirmek istemektedirler¹¹⁰

İkinci Dünya Savaşı sonrası, malzemeyle gelişen süreçte, bu anlayış içerisinde bir çok sanatçı, çalışmalarında farklı araç ve gereçlerden faydalanmıştır. Zaman zaman bu süreçte gelişen malzemeye yönelik hareketler, bazı başlıklar altında da sınıflandırılmaya çalışılmıştır. Bu "... yöntemden değil de kullanılan malzemenin özelliklerinden kaynaklanan malzeme-soyutlamasıdır. Bundan, kabartma etkisi sağlamak için mine, akrilik ve fosforlu boyalar, maden tozları, hatta kum bile kullanılır. İkisi de İspanyol olan Antonio Tapiés (doğ: 1925) ve Rafael Canegar (doğ: 1934) bu yeni yöntemle deneyler yapmış, çok başarılı sonuçlar elde etmişlerdir. Amerikalıların elinde savaş tutsağı bulunduğu sırada resim yapmaya başlayan eski tip öğrencisi İtalyan Alberto Burri (doğ: 1915) ise geleneksel resme karşı çıkar, yapıtlarında her türlü malzemeyi, hatta çöpleri, birbirine dikilmiş çuvalları, kömürleşmiş tahta parçalarını, ısıtarak renklendirdiği paslı maden kırıklarını, ufalayıp primüs alevinde yaktığı cam parçalarını kullanır. Bu malzemelerle oluşturduğu çalışmalarında ne derinlik duygusunun, ne de denge ya da açık seçikliğin eksikliği görülür. Bu yöntem, Schwitters'in Dada kapsamında yaptığı deneylerde kullandığı yöntemin aynısıdır. Burri de, soyut sanatın her türlü malzeme ile yaratılabileceğini kanıtlamak istemektedir.

Malzemenin öneminden söz ederken Fransız Jean Dufufet'yi de (doğ: 1901) anmak gerekir. Onun çalışmaları ne Gerçeküstücülük, ne Dışavurumculuk, ne Dada'cılık, ne de Soyutlama sayılır, ama hepsinden de bir parça içerir. Dufuffet sanki resmi yeniden bulmak ister gibidir, bunun dışında bir şeyi umursamaz. Böylece biçimi olmayan soyutlamalarla alaycı ve kaba bir anlatım ve olgunlaşmamış çocuksu karalamalar arasında gider gelir.¹¹¹

¹¹⁰ Ferit Edgü "Amaç: Dünyayı, insanı değiştirmek Maddesel Olanaklar: Malzeme-doku", **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Ekim 1979 sayı 339, s. 21.

¹¹¹ **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Cilt: 4, İstanbul, Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat Ticaret ve Sanayi A.Ş., 1981, s. 712-713.

Soulages da, soyut resme başladığı tarihten günümüze kadar geçen süreçte, deney duygusu ve büyük özgürlükten kaynaklanan yaratma serüveni ile, geleneksel resim dışında farklı arayışlar içerisine giriyor. Bu da onu, farklı araç ve gereçler bulması, bazen de boyalarını ve aletlerini kendisi hazırlaması gibi bir sonuca götürüyordu. Bunda, onun çocukluktan beri çevresi ve çalıştığı yerlerdeki gözlemlerinin de etkisi büyüktür. Araştırmaya ve öğrenmeye olan açlığı, onun çocukluk ve gençlik dönemlerinde farklı iş alanlarında çalışmasına, farklı araç gereçleri tanınmasına neden oluyordu. Bunu da, Soulages'ın ileriye yönelik yapmış olduğu bir yatırım olarak düşünebiliriz. İlk kez, aletleri burada eline alıyor, deneyimlerini geliştiriyordu. Ve bekli de, bu siyah boyayla matbaada, ceviz boyasıyla da marangozda karşılaşıyordu.



Resim 44: Pierre Soulages- Füzeli, 1946-2,
kağıt üzerine füzeli, 65x50cm

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ekonomik koşullar, Soulages'ın araç ve gereç konusunda, seçim yapmasında bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Savaş ve sonrasındaki süreç, Soulages için çokta iyi yaşam koşulları sağlamamıştır. Bu süreçte, özellikle tuval fiyatlarının pahalı olmasının, sanatçıyı,

çarşaflarını bile kullanmaya zorlayan bir etken olduğunu düşünürsek, o zaman içerisinde, Soulages'ın ekonomik açıdan nasıl bir durumda olduğunu anlamamız o kadar da zor olmayacaktır. Bu sebeptendir ki, Soulages ilk dönem resimlerinde daha kolay ve ucuz bulunabilen kağıt, fügen ve ceviz kabuğu boyasını resimlerinde tercih etmiştir.

Ekonomik ve bulunurluğu kolay olan kağıdın resimde kullanımı, daha hızlı ve daha çok deneysel çalışmalar yapabilmek açısından Soulages'a olanaklar sunuyordu. *"Kağıt üstü çalışma, sonuç olarak genelde, sanatsal resimde alet, renk ve alışık olunmayan esnekliğin kullanımını öğretmiştir. Bu dönemde, Soulages, morina kuyruğu dışında, ahşaptan çok uzun saplı badana fırçaları kullanacaktır. Bu alet başka hareket ve davranışlara da imkan tanımaktadır."*¹¹² Soulages'ın fırça konusunda böyle bir seçim yapıyor olmasıyla da, geleneksel olanın dışında farklı bir duruş sergilediği ortaya çıkmaktadır.

Soulages, 1946 tarihinde başladığı ilk kağıt üzeri soyut resim çalışmalarında, ceviz kabuğundan elde edilen boyayı (brou de noix) kullanmıştır. Aslında Soulages'ın bu malzemeyle ilişkisi daha küçük yaşlarındaki bir deneyimle başlıyordu. Bunu *"13-14 yaşlarına doğru, kendi yaptığım beyaz ahşaptan çivili bir kutuyu koyu renge boyamak istemiştim. Ben-maride ısıtılan, suda çözölen kuru bir toprak gibi görünen bu tür bir madde satın almıştım. Rengi koyulaştırmak istediğimden, çok fazla miktarda kattım ve yoğun bir şurup kıvamını elde ettim."*¹¹³ şeklinde ifade ediyordu.

Ceviz kabuğu boyası (brou de noix), mobilyacıların ahşap yüzeyleri boyamak için kullandıkları bir malzemedir. Bu malzeme daha çok çini mürekkebine benzer. Ancak, rengi daha çok kahverenginin tonlarındadır. Ve özellikle Soulages'ın doğduğu yer olan Rodez'in eski bir Galya merkezi olması ve bu malzemenin Galyalılar tarafından kumaş boyamak amaçlı kullanılması, ceviz kabuğu boyasının geleneksel bir tarafını da bizlere sunmaktadır. Ceviz kabuğundan elde edilen boyayı tercihinde, ekonomik olması dışında, ceviz kabuğu boyasının yağlıboyaya nazaran daha akışkan olması önemlidir. Yine Soulages'ın ilerleyen süreçte, akrilik boyayı

¹¹² Pierre Encrevé, *Pierre Soulages, L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994 s. 61.

¹¹³ Pierre Encrevé, *Pierre Soulages, L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959*, Paris: Seuil, 1994, s. 53.

tercihinde ki sebebi de budur. Bu malzemeler, yağlıboya nazaran tuval yada kağıt üzerinde, fırçanın daha rahat hareket etmesine olanak sağlamaktadır. Bu da, Soulages'ın üzerinde durduğu anlık ortaya çıkışı sağlamasında ona en çok yardımcı olan etken olur. Bu konuda Soulages şunları ifade ediyor: *"Resimde kazıma ya da karakalemle çizimlerin doğasının beni tatmin etmediğini hatırlıyorum: Bunları bir hareketin tanımlanması, iz yada kalıntı olan çizimlerin hareketi olarak görüyordum. Belirsiz geometrik düzenlemeyle uyumlu bir şekilde bu görünüşü değiştireceğimi umuyordum. Birden bire kağıt üzerine eklenmiş resimler, (ceviz kabuğu yada 1947-48-49'daki diğerleri...), bazıları Çin işaret yazısıyla karşılaştırılan bir tür işaretle bir araya gelen resim izleri ortaya çıkmıştı; Artık bir çizginin devamı yoktu, bir bütünün ortaya çıkması söz konusuydu: anındalık vardı. Ceviz kabuklarında, çok daha kısa bir tekniğin anlık oluşu da ilgimi çekiyordu, uygun açık bir fon üzerine (daha çok kağıdın) hemen hemen bir mürekkep kadar akışkan olabilen, ilişkisi, farklı kağıtların aydınlığının yoğunluğuna bağlı olan ve resmedilen yüzeyleriyle kontrastı olan bir maddeyle resim yapıyordum."*¹¹⁴

Pierre Soulages, çalışmalarında alışıla gelmiş sanatçıların kullandıklarının dışında daha farklı malzemeler kullanmayı tercih etmesini, kullandığı fırça ve araçları ilk buluşunu ve resimlerinde kullandığı ceviz kabuğundan elde edilen boya ile ilgili şunları ifade etmektedir:

"Geleneksel resmin teknikleri (terebentin, yağla ezilip inceltilmiş renkler, kurutucu, saydam boya, vs.) ve ressam sanatçılara has şatafatlı küçük fırçalar beni sıkıydı. Yeni-izlenimcilere benzer fırçalar da kullanılıyordu, Signac ve Seurat (daha net küçük dokunuşlar için kare fırçalar)- Braque ve Picasso da kübist tuvallerinde bunlardan yararlanmışlardır; ya da ipekten fırçalar.; bombeli formda , vernikli saplı ve nikel kaplı sap bileziği bulunan Rus porku (domuzu), Rubens'in nü'leri için kusursuzdur, Derain, Friesz tarafından da kullanılmıştır ve dönemin Güzel Sanatlar Okulu öğrencileri tarafından da kullanılmıştır. Bu alet edevat karşısında, tıpkı uyandırdıkları sanatçı fikri karşısında duyduğum gibi bir geri çekilme tavrı sergiliyordum. Bir gün, Colette ve ben Courbevoie'dan Monparnasse'a, Adam isimli ev boyaları satan bir tüccara bisikletle gitmiştik. Oradan kendime tamamen başka amaçla yapılmış, çok geniş, sıradan domuz kılı, yapı boyamak için yapılmış fırçalar aldım: uzun saplı, morina balığı kuyruğu, badana fırçaları. Bu geleneksel resimde kullanılanlardan farklı jestler farklı maddeler içeren bir gereçti. Bundan, küçük

¹¹⁴ Pierre Encrevė, **Pierre Soulages, L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959**, Paris : Seuil, 1994, s. 54.

dokunuşlar ve dış macunu tûpü türünden çıkan renkler için yararlanılamazdı. Ev boyacısı gibi, daha önceden hazırlanmış bir yığınla çalışmayı istiyordum. Büyük boya kaplarından yararlanmak niyetindeydim. Böylelikle 1947'de ceviz kabuğunu seçtim. Karanlık ve sıcak renginin gücünü seviyordum, sıradan bir madde ve ucuz olsa da yine de seviyordum. Adam'dan, sonra Main-d'or pasajındaki Jacqelin'den ya da Laverdure'den bunları almaya başladım. Bunu hazırlayıp, kağıt üzerinde çalıştım. Tutuyor görünüyordu, ama bunu bir tür cilt yapıştırıcısıyla sabitlemek gerekecekti (şimdi daha iyi). Bunu beceremedim, zamanın ceviz kabuklarından bazıları daha hassas olduğundan, özellikle de restoratörler tarafından sabitlenmeliydiler. Çok kalın kabuklarla çalıştığımda, macun kıvamında sayılırlardı. Bunu, morina balığı kuyruğu, ev boyacısı fırçasıyla, kağıt üzerine, bazen de eski çarşafılara yayıyordum. Kabuğu, sıvama bıçağıyla (kabuk 1948-14) eziyor yada onu yağla karıştırıyordum"¹¹⁵

Soulages'ın zaman zaman kendi aletlerini kendi yaptığı da oluyordu. Bu konuda Soulages şunları söylüyor: "Ben hep- eskiden beri, hatta 1946'daki soyut resimlerimden önce sanatçılar için özel olarak hazırlanmış olan fırçalar yerine boyacı fırçalarını tercih ettim - memnun kaldım -. Bazen onları kendim hazırladım, mesela, fazla kısımlarını atarak onları değiştirdim, örneğin: böylece ihtiyaç duyduğum yumuşaklık ve esneklik ya da sertlik derecesini yakalayabiliirdim. Bazı yeni resimler bu geniş fırçalarla ve ayrıca yüzeyi yumuşatmak için spatula tipinde bıçaklarla yapıldı. Fakat resimlerin birçoğu tamamıyla bu ya da diğer aletlerle yapıldı. Tamamıyla fırçayla yapılan resimler ton çeşitliklerini üç kaynaktan çizerler: Fırçayla renk maddesinde bırakılan izler, ışığın üzerine düştüğü açılar, ve bakan kişinin onları yorumladığı nokta. Benim için bu yeni bir şeydir."¹¹⁶

Yine Soulages, Ceysson'la yaptığı söyleşide, araç gereç seçimleri konusunda şunları ifade eder: "Bana önerilen aletlere bağımlı kalmak istemediğimden, aletleri kendim yaptım. Aynı nedenle, renklerimi kendim karmaya ve renk kalitesi ve sıcak bir kahverengi için ceviz kabukları kullanmaya başladım, aynı zamanda çok büyük renk gücüne de sahipti. Yağlı boya resimle ve karşılıklı olarak yapılan şey, ceviz kabuğu ile yapılamaz. Benim seçimlerim ressam seçimidir, felsefesi ve ideolojik yanı yoktur. Motivasyonları ya da felsefi sonuçları, kesinlikle, bu seçimlerin üretime katkıda bulunduğu esere bağlıdır. Aynı zamanda onu seyredeninkine de! Biraz önce söylediğim gibi, resim artık şiir değildir, onu

¹¹⁵ Pierre Encrevé, **Pierre Soulages, L'oeuvre complet Peintures I. 1946-1959**, Seuil, s. 53

¹¹⁶ Michaël, Peppiatt, "An Interview with Pierre Soulages with Michaël Peppiatt" No -4, **Lugana**, 11 December 1980 Sayfa 1/5, www.pierre-soulages.com/pages/psecrets/peppiattUS.html web sitesinden alınan söyleşi.

yaptığında, artık onu yapan kişinin değildir, onu sevdiğinde, ne de onu seven kişininindir, bu mesajı okuma sorunudur artık.”¹¹⁷



Resim 45: Galande sokağındaki atölyesi, 1960
Foto: Izis

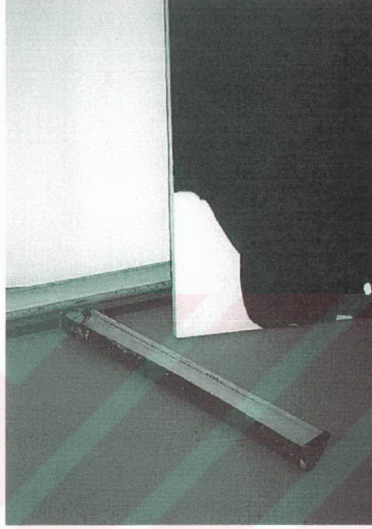


Resim 46 : Galande Sokağındaki Atölyesi,
1967

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resimde, kullanılan araç gerece yönelik özgürlük, sanatçılara kullanacakları araç gereçlerin seçiminde geniş bir yelpaze sunmaktadır. Sanatçının bu tür malzemelere ve geleneksel olanın dışında uygulanan farklı tekniklere ulaşması, sanatçının daha geniş bir gözlem yeteneğine sahip olmasıyla ilişkilidir. Sanatçı, çevresiyle kurduğu ilişkide, ona yardımcı olacak malzemeleri, resme ait olmayan bir yerden de bulup çıkarır. Tabi ki burada, sanatçının yaratıcı kişiliğe sahip olması da, onu bu tür bir arayışın içerisine iten bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde, Soulages'ın kullanmaya başladığı araçlardan biri de "oluk" tur. "...oluk, Sète'de bir çatının onarımından sonra rastlantı olarak çalışmalarına girer. Şaşinin uzunluğunda, plastikten, iki ucu kapatıldıktan sonra, renkli sıvının doldurulduğu çatı olduğundan bir parçadır. Sonuç olarak Soulages, aynı anda tüm tuvalin genişliği boyunca (26 Ekim 1967 tarihli resim için 265 cm) birkaç santimetre kaldırarak, oluğun yuvarlaklaştırılmış üst kenarından

¹¹⁷ Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996, s. 144-145.

sıvıyı akıtır. Üzerinde sonradan çalışabileceği bütün bir renkli yüzeyi, doğrudan doğruya böyle elde eder. 30 Kasım 1961 tarihli tuvalinde açıkça görülür"¹¹⁸



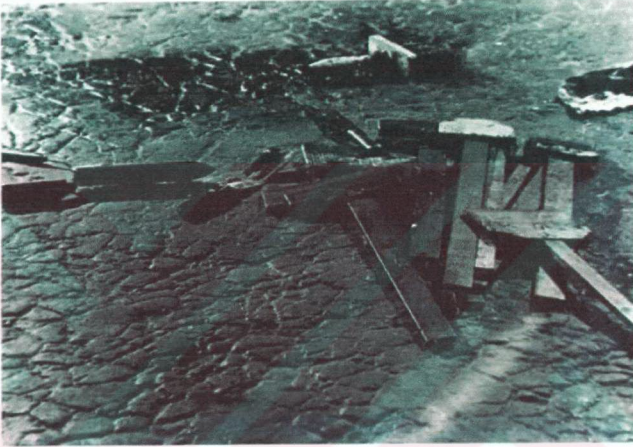
Resim 47 : "Resim" 202x143 cm. 30 Kasım 1967 önünde oluk.

Pierre Soulages, zaman zaman da, resimlerinde boya tabakasını kazımak için farklı araçlar da kullanmıştır. Bu araçlardan birisi de, genellikle resimde kullanılmayan, "... genel olarak, kir pas temizlemek yada paleti kazımak için kullanılan bir kazıyıcıdır ve tuvalin beyazını kaldıran bir çizgi çizmeye yaramaktadır."¹¹⁹ Soulages bu araçla, resimlerinde transparan etkiler yaratmasını sağlarken, bazen de resimlerinde boyanın kazınmasıyla ışık etkisini verecek çizgilerin de yaratılmasını sağlar. İlk soyut resimlerinde kullandığı bu kazıyıcı, ilerleyen süreçte, 1979 tarihinden itibaren rastlantısal olarak keşfettiği kalın boya tabakasında, ışık etkisini elde etmesini sağlayan araçları denemesinin bir ön aşaması gibi görünmektedir. Ancak, burda önemli olan, kullanılan araçların resim düzleminde kendilerini ele vermemeleridir. Araç gereçlerin bıraktıkları iz ile ortaya çıkan ışık daha fazla önem kazanmaktadır.

¹¹⁸ Pierre Encrevé, L'œuvre complet Peintures II. 1959-1978, Paris: Seuil, 1995, s.129-130.

¹¹⁹ Pierre Encrevé, a. g. e. , s.37.

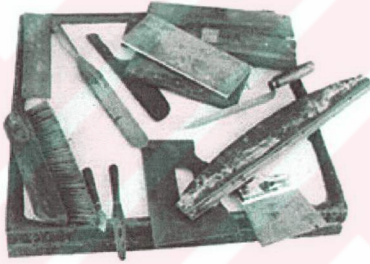
Pierre Soulages'ın resimlerini cam üzerine de yaptığı oluyordu. Katranla boyadığı bu cam üzerine çalışma fikri, onda savaşın getirdiği bir fikirdi. Geniş fırça darbeleriyle yaptığı bu çalışmalarda, camın saydam olması, onun resimlerindeki ışık etkisini artırırken, yüzeyin de parlak olması, fırçanın hareketini ve izlerini daha iyi ortaya çıkaran etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 48: Galande sokağındaki atölyesinde toprak üzerinde arıcı bıçağı, badana fırçası ve Soulages'ın yaptığı spatüller. 1960.

Soulages'la yapılan bir çok söyleşide ön plana çıkan şeyler, onun araç gereç konusunda yaptığı tercihleri ve teknik alandaki bazı çözümlerinin nasıl olduğu üzerinedir. Bu kadar araç ve gerecin ön plana çıkıyor olması, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'da gelişen Jestüel Resim (Action Painting) ve Avrupa'da İnfornel Sanat ve onunla birlikte değerlendirebileceğimiz Lekecilik'te, resim yapma eyleminin ön plana çıkması, resimde, bu eylemi ortaya koyacak olan araç gerecin de önemiyle ilgili bir benzerliği ortaya çıkanyordu. Soulages için araç ve gerece ilişkin bu kadar çok verinin ortaya çıkıyor olması, onun her zaman karşı bir duruş sergilediği Jestüel Resim ile çalışmaları arasında bir ilişki olup olmadığı konusunda bir soruyu ortaya çıkarır. Kendisi bu konuda şunları ifade ediyor: *"Her zaman aletlerin olasılıklarını sorgulamayı sevmişimdir. Nazik biçimlileri, esnek olanları, sanatçılar için resim fırçalarının nadir olanları tercih ettim. Ceviz kabuğuyla resim*

yaptığımda, badana fırçalarını kullanarak resim yapmam, belki de, Lyon garının penceresinin katranla onarılmasından etkilenmem dolayısıyla idi. Sadece önseziyle seçtiğim, ummadık formal olasılık ve açılımlara götürebileceğini sandığım her türlü aleti, kendi kullanım alanı dışında kullandım, o zamandan bu yana. Bu nedenle, temsil ettikleri şeyin önünde uyanık olmak gereklidir. Yapılması gereken seçim, resmi yapan kişi kadar eseri de teşvik eder. Gerçekleşen şey benim dışımdadır. Bir tür kullanılan malzemenin, kullanılan aletin ürünüdür, ama yine de bağımlıdır. Çünkü olan şeye ben müdahale ederim, kullanılan malzemenin özgürce söz sahibi olmasını sağlayan ressamların tersine.¹²⁰ Soulages'ın araç gereç konusundaki bu sözlerinden de, çalışmalarının Jestüel Resim'den ayrılan yönünü görebiliriz.



Resim 49: Soulages'ın resimlerinde kullandığı aletler

Kullanılan malzemenin, dokunun yaratılmasında önemli bir yeri vardır. Farklı materyallerin tercihinin de, resimdeki dokusal farklılıkları oluşturacağı kesindir. Pierre Soulages'ın, özellikle 1947 yılında, ceviz kabuğundan elde edilen boyayla yapmış olduğu resimlerinde, fırçanın hareketi ve boyayı tutma özeliğinin farklı olması, değişik doku efektleri yaratmasına yardımcı oluyordu. Sanatçı bu ilk dönem resim denemelerinde, fırçanın izinden kaynaklanan dokulu bir yüzey etkisi vermektedir. Burada, düz yüzey üzerinde, görüntü olarak elde edilen bir doku söz konusudur. Soulages'ın resimlerinde gelişen süreçte, kalın boya tabakasının taranmasıyla elde edilen dokusal zenginlik, seyircide, bu dokusal dokuya bir çekim etkisi uyandırır. Pierre Soulages'ın resimlerinde doku; oluşturulan kalın boya

¹²⁰ Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Flammarion, Paris, 1996, s. 141.

tabakası içerisine attığı çizgiler ve bu çizgilerle birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birim biçimlerin belli sistemlerle yan yana gelmesinden oluşur. Çalışmalarında kalın, kıvamlı bir boyayı kullanan sanatçı, bunların içerisine spatulle attığı çizgilerle, resimdeki ışık etkisini artırmayı sağlıyordu. Kullandığı farklı malzemelerle birlikte, farklı doku ve yüzey arayışlarıyla ortaya çıkan, ışık üzerine kurulu bir sanat anlayışı geliştiriyordu.

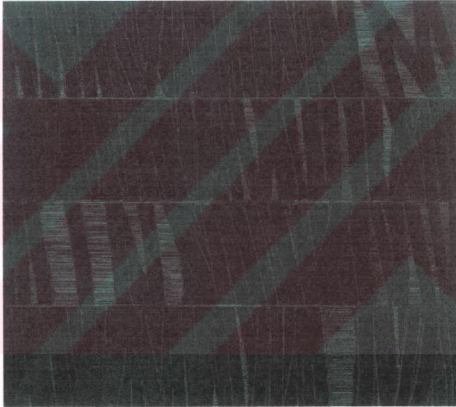


Resim 50: Pierre Soulages'ın kauçuk veya ayakkabı tabanlığı parçası ile yaptığı "fırçalar".

Kalın bir boya tabakasını tuval üzerine yayan Soulages, kullandığı büyük fırçalar, spatüller ve kazımak için kullandığı bıçaklarla, boya yığını tarayarak ve fırçalayarak yüzeyde rölyef bir etki yaratır. Soulages'ın kullandığı araç ve gereçler, resim yüzeyine yaydığı boya tabakasının aşağı indirilmesine yarar. Bu da, kalın boya tabakası üzerinde olukların oluşmasını sağlar ve bu oluklar da, ışığı tutarak, resim yüzeyinden ışığın yansımalarını sağlar. Kazımlar sonucu yüzeyde oluşan bütün dokusal alanlar, ışığın elde edilmesi için ideal yerler olurlar.

Pierre Soulages'ın ilk dönem soyut çalışmaları çizgisel olarak değerlendirilmiştir. Bu resimlerinde, geniş bir çizginin spontane bir şekilde kağıt veya tuval üzerinde oluştuğunu görmekteyiz. İlerleyen süreçte ise çizgisel özellik daha çok kalın boya tabakası üzerinde kazıma yoluyla elde edilir. *"Yoğunluklu bir biçimde cansız kalın boya tabakasına yöneltilmiş çizgiler, birbirine koşut başka küçük çizgiler oluşturuyor, ve bu da, ışığın etkisiyle, çeşitli plastik kuruluşlar yaratan yüzeyin, kopuk kopuk olduğu ve bölündüğü yansımalarına düşürüyordu. Çizgiler bazen iyice geniş, bazen iyice dar ve derindi; renk kuruluşu da bazen düzenli, bazen kontrolü*

olanaksız bir biçimde kendini gösteriyordu. İşlevsel farklılıklar ise, resimsel yapının yorumundan kaynaklanıyordu. Söz konusu çizgi, resimdeki bir dokunun anonim bir ögesi, - daha doğrusu, yinelemeye dayanan bir dizi çizginin bir parçası olabiliyordu; ve böylece, resimdeki plastik küçük bir alanın yapısı içine sokulurdu, bu da onun özerkliğini yok ederdi. Fakat, aynı biçimde çalışılmış çizgi, yalnız ve tek başına kaldığında, birbiriyle bağdaşık iki siyah küçük alanı birbirinden ayıran kesişme noktası gibi bir izlenim bırakırsa, önemi son derece büyük bir bileşim ögesi olabilirdi. Bu durumda, hem çizgi, hem çizgilerin anlatımı bir uç nokta, bir su bölümü çizgisi, resimdeki iki bölümü, yani iki dünyayı birbirinden ayıran bir sınır olabilirdi. Çizgi, ne anonimliği, ne de bütünleşmeyi anlatırdı, tam tersine ilişki kurucu, ayırıcı, sınır koyucu ve bir değer yüklenmiş kesin "belirleyici" işleve sahipti."²¹



Resim 51: Pierre Soulages-Resim, 324x362cm, 1985

Soulages'ın 1979 sonrasındaki resimleri, kullandığı boya içerisine kazınarak elde edilen çizgiler ve bunların belli bölümlerde yoğunlaşması sonucu ortaya çıkan dokudan oluşuyordu. Soulages'ın hazırlamış olduğu, siyah macun üzerinde yaptığı kazımlar, dokunsal dokunun oluşmasını sağlamak ve aslında macunun kalınlığına, kullanılan kazıyıcının sivrililiğine, yani kullanılan malzemelerin özelliklerine göre yaratılan ışığın etkisini değiştirmektedir. Hatta, yapılan çizimlerin yönleri ve eğimlerinde bu farklılıkların yaratılmasında önemli bir yere sahiptir. Ve

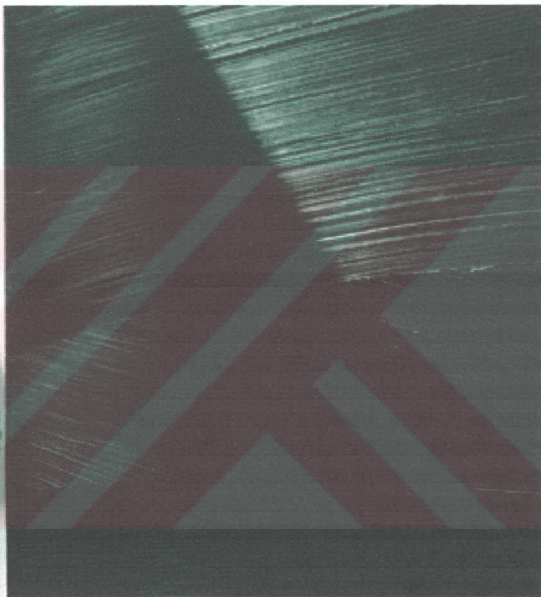
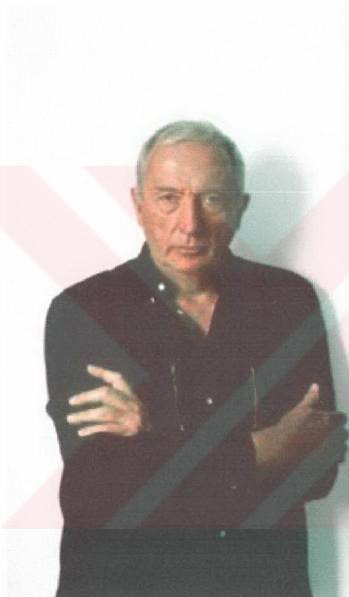
²¹ Lorand Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", Çev. Bahadır Gülmez, **Sanat Dünyamız**, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 179.

resimde, artık bir çok şey indirgeniyor ve resim bu çizgi ve dokunun ışıkla giriştiği etki sonucu ortaya çıkıyordu. "Biçimsel ve işlevsel farklılıklar, ancak algılanabilen, yapıları indirgenmiş, karmaşık dizgeler oluşturan ayrıntılara bağlıdır. Soulages, yüzeye ve çizgilere yeni bir anlam yüklemişti. Çizgiyi, renk ve niteliğiyle, bütünlüğü içinde resimsel dizgeyi belirleyen kesin bir öğeye dönüştürmüştü. Nasıl tablounun rengini siyaha indirgeyerek, renkleri dışlıyorsa, aynı biçimde, başka resimsel öğeleri de, değişik biçimlerde kendini gösteren, ama görünüşte birbirini anımsatan tek bir çizgiye ve tek bir çizgisel anlatıma indirgeyerek öyle dışlıyordu. Bütünlüğü içinde kompozisyon, yani resimsel "bütün", tüm bu küçük farklılıkların, tüm bu küçük ayrıntıların dizgesel biçimde yinelenmesiyle oluşuyordu. Bu da resim yüzeyini basit bir jest olarak yorumlama olanağını ikinci plana itmekteydi: Yani tablounun kuruluşu, nesnel, çetin ve acımasız, nötr bir olay olarak kendini gösteriyordu."¹²²

Pierre Soulages'ın özellikle son dönem resimlerinin yüzey tanziminde, sistemli bir yerleştirmenin söz konusu olduğu görülebilir. Boya tabakası içerisine kazınan çizgilerin gruplanmasıyla oluşan dokusal alanların veya tuvalin beyazlığının belli bir sistem içerisinde tekrarlandığını görürüz. Bu dokusal alanların veya tuvalin beyazının hemen yanında yer alan alanların, hiçbir müdahale yapılmadan bırakılmasıyla elde edilen düz alanların, birbiri ardına tekrarı, resimde ritm duygusunu yaratırken, aynı zamanda, dokusal alanların belli bir sistemde gruplandırılarak yerleştirilmesi de, izleyiciyle resim arasında oluşacak ilişkinin, Soulages tarafından ayrıntılı bir şekilde düşünülmüş olduğunu bizlere göstermektedir. Çünkü bu dokusal alanlar, belli açılarda ışığı yakalayıp yansıtırken, belli bir sistemde yerleştirilmiş olmaları sonucu, tuvalin yüzeyinde oluşan ışık, yanıp sönmüyor gibi bir etki yaratarak, izleyiciyle arasında kurduğu ilişkiyi kuvvetlendiren bir etki yaratmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, resimde malzemenin önem kazanmasıyla ortaya çıkan dokusal ve çizgisel karakter, Pierre Soulages'ın da, resim serüveninde ortaya çıkmış gibi görünse de, unutulmaması gereken; Pierre Soulages'ın resimlerinde çizgiye, dokuya ve bunların oluşmasında kullandığı, kendi kendini ele vermeyen, tüm araç ve gereçlerin kullanımı, sadece ve sadece onun resimlerindeki ışığın oluşmasını sağlayan yardımcı elemanlar olarak düşünülmelidir.

¹²² Lorand Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", Çev. Bahadır Gülmez, Sanat Dünyamız, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 179.



Pierre Soulages

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEKİLLEŞEN BİR PLASTİK YAPIDA, BİÇİM-ANLAM İLİŞKİLERİ YA DA SOULAGES'İN SANATINDA İÇERİK BELİRLEME ÇABALARI

4.1 Siyah'ta Odaklaşan Simgesel Alan, Çağrışımsal Anlamlar

İkinci Dünya Savaşı yılları yaşanan bütün olumsuzlukların, sanatçıları etkilediğini ve eserlerinde de zaman zaman, bu etkilenmelerin belirtilerini görmekteyiz. Buna en iyi örneklerden birisi; İspanyol sanatçı Antoni Tapiés'dir. Sanatçının resimlerinde üzerinde durduğu duvar imgesi, savaşı en iyi anlatan örneklerden birisi olmuştur. Tapiés bu konuda şunları söylüyordu: *"Yetişkinlerin yaşadıkları bütün acılı olaylar ve bir çok felaketin ortasında bir dönemin bütün zalimce hayalleri etrafımda izleri bulunan ve yazılan kendi apansız isteklerine göre sürüklenecek gibi göründü. Aile geleneğine göre çoğu benim olan bir kentin bütün duvarları halkımızı istemeyen durumlara uğratan insaniyet dışı tersliklere ve korkulara tanıklık etti."*¹²³ Savaşın etkisi Tapiés'in resimlerinde görülürken, aynı zamanda kullandığı siyah renkte, onun yakalamak istediği dramatik etkiyi kuvvetlendiren bir öğe olarak ortaya çıkıyordu. Tapiés gibi bir çok sanatçıda, savaştan ve onun getirdiklerinden etkileniyor ve bir şekilde eserlerinde buna ilişkin öğelerin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde girdiğini görmekteyiz. Savaş deyince akla gelen önemli eserlerden birisi de Picasso'nun Guernica resmidir. Alman uçaklarının Guernica'yı bombalamasını konu alan bu resimdeki renkleri incelediğimiz zaman, resmin iki renk üzerinde ilerlediğini ve bunlarında siyah ve beyaz olduğunu görürüz. Willem de Kooning (ilk dönem resimlerinde), Franz Kline, Hans Hartung, Degotex, gibi sanatçıların da resimlerinde bu renklere başvurduklarını görmekteyiz. Yine Motherwell'de İspanya'ya Ağıt 'Elegy Spain' ismini verdiği, daha çok siyah üzerinde yakaladığı dramatik bir etki üzerine kurulu, seri resimleriyle savaşa ilişkin çarpıcı bir yaklaşım sergiler. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resim sanatında, siyaha çok yer verilmiş olması, sanki onu savaşın bir simgesi haline getiriyordu. Çünkü bu dönem sanatçıların paletinde en çok yer alan renk; siyah olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca siyah, ölümü, matem, karamsarlığı, geceyi, karanlığı, yokluğu, sessizliği çağrıştıran bir renk olduğu için, İkinci Dünya Savaşı'yla inaslanlığı saran ve sanatçıların psikolojisine en uygun düşen renktir. Siyah, İkinci

¹²³ Came Gimenez, **Tapiés** **Guggenheim Museum**, İspanya, 1995, s. 46.

Dünya Savaşı insanlık için bir yüz 'kara'sı olduğu için, bu süreçte oluşan soyut eğilimli hareketler içerisinde yoğun bir şekilde kendisine yer bulmuştur.

Siyaha ilişkin bir diğer gelişme ise; resim sanatında soyut bir eğilimin ortaya çıkışıyla, bu hareketi destekleyecek yeni kaynaklarla temellendirme isteği, Uzakdoğu'daki Çin yazısına ilişkin arayışların yoğunlaşmasını sağlamıştır. Bu sebepten dolayı, sanatçılar resimlerine yeni yönler açmak için, doğu sanatının bazı öğelerini, kendi bakış açılarından resimlerinde kullanmaya başlıyorlardı. Bu anlamda, soyut resimle biçimsel anlamda benzerlikler gösteren, kağıt üzerine siyah mürekkeple yazılan Çin yazısı, Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları etkileyen bir unsur olarak resim sanatını etkiliyordu. Bu da siyahın resimde kullanımını hızlandıran bir etki yaratıyordu.



Resim 53 : Pierre Soulages, "Resim", 162x230, 21 Haziran 1971

Pierre Soulages'ın da resimleri için siyah'ı tercihinde de, savaşın etkilerini görmek mümkündür. Savaş sonrası Lyon Garni'ndaki kırık camların onarılmasında

kullanılan katran lekelerini gördüğünde etkilendiğini sık sık dile getirir. Yine savaşın sonucu oluşan ekonomik koşullar, sanatçıyı etkilemiş ve yaşadığı malzeme sıkıntısı, onu siyah malzemelere yönelten bir etki yaratmıştır. Bu yüzden Soulages, ilk soyut eserlerini kağıt üzerine, füzün, lavi ve siyaha yakın tonlar elde ettiği ceviz kabuğu boyasıyla gerçekleştirmiştir. Savaşın getirdiği bu tarz etkiler, sanatçının siyaha ilişkin tutumunu daha baskın bir hale getirmiş olabilir. Ancak; unutulmaması gereken onun siyahla olan macerasının savaştan çok daha eskiye dayandığıdır. Soulages, ilk çalışmaları olan kar manzarası ve gökyüzüne kontrast oluşturan ağaç dallarında, siyahla resim yapmaya başlamıştır. İlerleyen süreçte, lise döneminde ilgisini çeken Rembrandt ve Claude Lorrain'in lavi çalışmalarından daha önceki bölümde bahsetmiştik. Bu çalışmalarda, siyahın fondaki beyaz üzerindeki etkisi onu büyülemişti. Yani onun siyaha olan tutkusunun, sadece savaşla gelişen bir süreç olmadığını görebiliyoruz. Ancak savaş sürecinin de, bu tercihini perçinlediğini görmekteyiz.

Soulages, siyaha olan ilgisiyle ilgili şunları ifade ediyor: *"Benim siyahla ilgili beğenimin duygusal bir yanı yok: Çin'de matem rengi siyah değildir, beyazdır. 'Basit olarak şu: ben siyahı görüyorum. Paris Güzel Sanatlar Akademisi (Beaux Arts)'nde bize, hangi çağdan olduğunu bilmediğim bir alçı modelden çizim yaptırıldılar. Ben ışığın karşısına yerleşmişim, sonuç abanoz siyahı olarak çıktı."*¹²⁴ Yani buradan da anlayabildiğimiz gibi, onun için siyah, ışığı ortaya çıkardığı için onun resminde vardı.

Siyahın çağrışımlarının iyi olmaması, ona hep kötü bir şekilde bakılması sonucunu doğurur. Soulages, sanki yaptığı resimlerle, siyahı bütün kötü çağrışımlarından kurtarmak istemektedir. O, siyahı ışığı elde etmek için kullanır. Bu da, ondaki bütün çağrışımlarının alt üst oluşunu sağlar. Siyah artık ışıl ışıl parlamaktadır. Çevreye ışığın titreşimini yaymaktadır. Böylece bu resimler bizi içerir; mekanları ve ışıklarında bizi kuşatır, derinliklerinde bizi aydınlatırlar. Bu da, siyahın getirdiği ölümü değil, yaşayan tarafını bizlere sunar. Resimleri siyahtır, ama aydınlığı anlatmak isterler. Bu paradoks onun resmini etkili kılan en önemli özelliktir.

¹²⁴ James Johnson Sweeney, **Soulages**, Neuchâtel, Switzerland, New York Graphic Society Ltd, 1972, s. 13.

4.2 Paradoks Bir İlişkinin Yarattığı Estetik – Siyahtan Gelen Işık

Işık, resim sanatında her zaman kullanılan önemli resimsel unsurlardan birisi olmuştur. " 'Işığı, basit bir enerji yayılması olarak vermeye çalışıyorum', der Klee. 'Bir tablonun ön tasarımları anında, enerjisi siyah olarak ele alırım, ama bu sizi hedefe ulaştırmalı'...Siyah, 'bu ışık rengi' buraya uyuyor, diyordu Matisse, kendi deyişine göre, siyah bir lekeyle güneşin yansımaları Manolyalar Natürmortu'nu çağrıştırmaktaydı."¹²⁵ Işığın resimde kullanımına ilişkin farklı arayışlar, çok eski tarihlerde de, sanatçılar tarafından resimlerinde denenmiştir. Bu, Barok resimde ışık-gölge (clair-obscur) ile ortaya koyulur. Empresyonizm'de ise, günün bir anındaki ışığın etkisine ilişkin çalışmalar yapılmıştır. Empresyonizm içerisindeki önemli isimlerinden birisi olan Monet ve ondan sonraki süreçte, resimde ışık konusunda farklı arayışların olduğunu görürüz. "...Monet, güneş ışığını destek olarak savunur kendini. Sarı ışınların yansımaları, ressamın sinirli duyurduğunu ileri düzeylere ulaştırır. Sonra da onu dış dünyadan uzaklaştırır. O zaman da tamamlayıcı rengin çağrıştırmaya gücünden, fizyolojik fenomen olarak yararlanır. Mor renk bu aşamada devreye girer. Bu kapıyı götüren deneyim, bütün bir yüzyıl boyunca daha çokta simgeci ressamları etkileyecektir. Günün bu çok güçlü ışığını süzer ve yatıştırırlar simgeciler, onun yerine yapay ve ağırbaşlı ışıklandırma getirirler. Fütüristlerde elektrik ışığı, öldürücü bir öfkeyle, güneş ışığının yerini alır. Giacomo Bella'nın 1909'da yaptığı 'yaylı Lamba', Marinetti'nin bu hareketin sözcülüğünü yapan 'Yıkım' adlı şiirindeki 'ışıkların binlerce hançerimsi yansımaları' dizesinin izdüşümünü vermektedir sanki. Buna karşılık Robert Delaunay onu güneş yıldızıyla karşı karşıya, öncelikli bir yere oturtur. Goethe, sözünü ettiğimiz araştırmalarında 'saf ışıklı duyum' olarak adlandırmıştı bunu. Sonia Delanuay şöyle diyor bir yerde: 'Robert öğlen güneşine doğrudan bakmak istemişti. Hayranlık duyacak kadar gözünün retinası üzerinde güneş ışınlarının yaratacağı etkiye yoğunlaşmak istiyordu. Dramatik etkileri daha fazla algılayabilmek için, güneşte kalma süresi de uzun tutuluyordu.'¹²⁶ Böylece, ışığa ve renge ilişkin arayışların yoğun bir şekilde ortaya çıktığını görüyoruz. Pierre Soulages'ın da, Sonia Delaunay'la tanışması, yukarıda da değinildiği gibi Robert Delaunay'ın ışığa olan tutkusunu ortaya koyan deneyimlerinin, ona bir ufuk açmış olacağını düşünebiliriz. Ancak bir çok sanatçı, ışığı resimlerini oluşturan öğelerden birisi olarak düşünürken, Pierre Soulages, resimlerinin ana prensibi olarak ışığı

¹²⁵ Bernard Ceysson, **Soulages, Tout L'art Monographie**, Paris, Flammarion, 1996, s. 81

¹²⁶ Jean-Michael Caharbonni, Çev. Kaya Özsezgin, **Artist**, Sayı: 2, İstanbul, Şubat 2004, s. 34.

ortaya koymak istemektedir. Bu yüzden Soulages'ın çocukluğundan bugüne kadar geçen süreçte, resimlerinde yoğun bir şekilde üzerinde çalıştığı eleman, ışık olmuştur. Soulages resimlerini siyah boyayla çalışır, ancak resimlerinin sürekli ışık yerine siyah üzerinden değerlendirilmesini yanlış bulur. Ve bu konuya son dönem çalışmalarıyla birlikte şöyle bir açıklık getirir: *"Aslında bu resmi siyah diye adlandırmakta çok haklısınız. Çünkü tek bir boyadan, siyah toz boyadan oluşmakta. Ama esnek bir şekilde ve bu toz boyanın tamamı tuvali kaplamakta. Fakat görüldüğü gibi tuhaf olan bu toz boyayla çalışmıyorum ben; benim ilgimi çeken, siyah rengin yüzeyin durumları ile farklılaşan bu yüzey durumlarında ışığın yansımalarıdır. Başlangıçta, tuval simsiyahtır, geleneksel durumlardaki gibi beyaz yada kırmızı değildir. Örneğin, geleneksel ressamardan, Nicolas Poussin'in tuvallerinde kırmızı, Goya'da ise gri hakimdir. Bendeysen, siyah hakimdir; siyah bir macunla çalışmaya başladığımda, aslında siyahla çalışmam, aldığım rengi yüzeyin durumuna göre yansıttığım ışıkla çalışmaktayım."*¹²⁷ Soulages, ifade ettiği gibi, resimlerini yaparken, yüzeyin üzerinde oluşan ışıkla çalışmaktadır. Onu yönlendiren bu 'ışık'tır. Kompozisyonu kurmasında, tonlar elde etmesinde hep ona yardımcı olan budur. Ancak, sanatçı çalışmalarında paradoks bir yaklaşımla karşımıza çıkar. Çünkü o, siyahtan ışık elde etmek ister. Soulages, siyahla elde ettiği bu ışığı son dönem çalışmaları üzerinden şu şekilde açıklar: *"En son resimlerim, aynı siyah maddeyle, karışimsız olarak aynı boyayla yapıldılar. Burada oyun oynayan ışığın fiziği, resimlerde rastladığımız, alıştığımız ışık değildir. Her boya, beyaz ışığın bir bileşimi olan ve sadece rengiyle uyumlu dalga boyunca yansır. Burada, ışığı değiştiren ve farklı değerler oluşturan düz yada çizilmiş yüzeyin örülüşü, yer yer durağanlaşan ve sakinleşen ya da hareket kazanan bir örülüşü söz konusudur. Ya da gerilimler yaratan bir örülüş! Tabloyu oluşturan, bana, rengiyle rehberlik eden, yüzeyin fizik maddesi değildir, çalışma boyunca, maddeden doğan ışıktır. Şu şekilde açıklayabilirim: fırçanın renkli macunda kazdığı değişik izlere asılan karışık gölge ve yansımalar, kendine has bir özelliği olan, özel bir renk, boyanınkinden farklı ve değişken bir ışık oluşturlar. Buna karşın, çakıyla bir şekilde düzeltilip ezilen yüzeyler, farklı bir ışık ve renk taşırlar. Bu yüzeyin örülmesi ve orada, rengi oluşturan ışığı ayırıştırır tarzdir."*¹²⁸

¹²⁷ Pierre Encrevé, "Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière", Entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002, <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> web sitesinden alınmıştır.

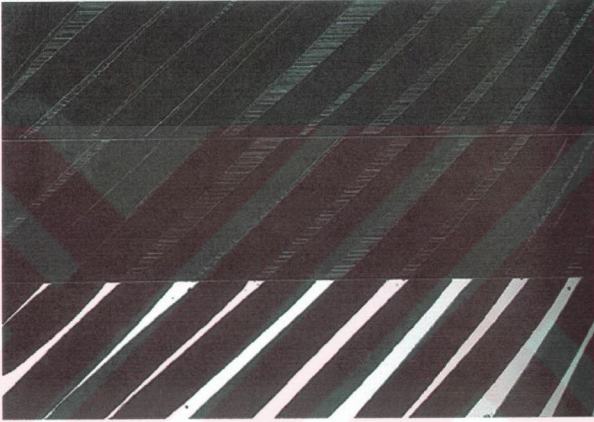
¹²⁸ Bernard Ceysson, *Soulages, Tout L'art Monographie*, Paris, Flammarion, 1996, s. 148-149.

Pierre Soulages'ın ilk dönem resimleride ışık, özellikle siyah lekeler ile tuvalin veya kağıdın beyazı arasında kurulan ilişki ile ortaya çıkar. Bu aynı zamanda siyah ve beyazın arasındaki kontrastlıktan kaynaklanan gerilimin bir sonucu oluşan, ışığın gücünü artıran bir etki yaratır. 1979 tarihinden itibaren, resimlerindeki ışık, artık resimdeki bir çok unsurun indirgenmesiyle, yalnız siyah boyayla kaplanmış tuval yüzeyinin üzerinde oluşturulan dokusal alanda somutlaşarak, çevreye yayılan bir ışık olarak ortaya çıkıyordu. Pierre Soulages bu dönem resimlerini, ilk olarak (ışıklı siyah) ve sonra da (siyahötesi) olarak adlandırıyordu. Ve bu çalışmalarını şu şekilde açıklıyordu: " 'siyahötesi' şu demektir: *siyah ile dönüşmüş*, siyahın ötesine yansımış bir ışıktır. *Siyahötesi: oluşumunu bitiren siyahın, gizli ışık ve aydınlık yayıcı durumuna gelmesidir. Siyahötesi: basit siyahtan farklı düşünsel bir alandır. Bu resimle kendi uygulamalarıma özgü şiirselliğini, mekan ve zamandaki ilişkilerini incelemeye çalıştım: Bakan kişiye doğru tuvalden gelen ışık, tuvalin önünde bir alan oluşturur ve bakan bu alanda bulunur, her bakış noktasına göre görüntünün anılığı söz konusudur. Eğer yer değiştirilirse, ilk görüntü, silinerek, bozulur ve başka bir görüntü çıkar: tuval görüldüğü anda mevcuttur, sunulduğu andaki şeyi ya da jest anına dönen jestüel ve tasvir resimlerindeki gibi, zamanla alakası yoktur, doğal bir ışık altında, zamanın akışının dinginliğinde saptananla, gelişen siyahtan çıkan aydınlık.*"¹²⁹ Kazıma yoluyla elde edilen ışık, resme bakan kişinin konumuna göre de değişen bir süreci ortaya koyarken, birçok titreşim ve birçok olasılıkla da, onun resimlerinin çevresiyle birlikte girdiği ilişkide, sanki hareket eden, yaşayan bir hal almasını sağlar. Elde edilen ışık, yüzey üzerinde değil de, biraz daha önünde oluşur. Bu da, mekanda yer alan izleyici ve eser arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirirken, aynı zamanda da, resmin izleyiciyi etkisi altına alma açısından önemlidir. Soulages bu konuyla ilgili olarak şunları ifade ediyor: "Söylemek istediğim, rengin ve ışığın mekanla olan ilişkisinin farklı olmasıdır. Tabloya göre olan mesafemiz bir rol oynar burada. Gri, beyaz, sarı, kırmızı yada yeşil arasındaki ilişkilerden oluşan geleneksel bir resim gördüğünüzde, bu yüzey üzerinde kalır, halbuki, siyahın yüzeyinin durumuyla, ışığın yansımada biraz önce tanımladığımız durumdaki bir resmin önünde olduğunuzda, ne görürsünüz? Tablodan, tablunun bulunduğu duvardan size doğru gelen bir ışık görürsünüz. Sonuçta, tuvalin alanı artık tuvalin üzerinde değildir,

¹²⁹ Pierre Encrevé "Les éclats du noir (extraits)" Entretien avec Pierre Encrevé, in *Beaux-Arts Magazine, Hors série*, Paris, 1996, <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/eclatsnoir.html> web sitesinden alınan metin.

*tuvalin önündedir ve tabloya bakan siz, bu alana girersiniz, tuvalin alanındasınızdır artık*¹³⁰

Son dönem çalışmalarında ise Soulages, sanki tüm resim geçmişinin bir özetini vermeye çalışmaktadır. Aslında bu bir sentezdir. Bu son dönem resimlerinde, ışık ve gölge ile elde edilen ilk dönem resimleri ile, 1979 sonrası ortaya çıkan siyah dokusal alanda oluşan ışığın uyumlu bir inşası söz konusudur.



Resim 54: Pierre Soulages - "Resim" , 200x234 cm, 19 Ocak 1995,

Resimde ışık etkisi, çoğu zaman ressamlar tarafından renklerin birbiriyle olan ilişkisi ile ortaya koyulmaya çalışılırken, Soulages, ışığı resimlerinde çok farklı bir şekilde yakalayarak, resmini şimdiye kadar yapılan bir çok resimden ayrı bir yere yerleştirir. O, ışığı, kalın, siyah boya tabakasının içerisinde oluşturduğu sırtlardan çıkarır. Bu da, bu resimlerin kopyalanmasına izin vermez. Soulages, resimlerinin fotoğrafla olan ilişkisi konusunda şunları ifade eder: *"Altını çizerek söylüyorum, çünkü hepsi birbirinin benzeri kübist resimlerde olduğu gibi, mekanik değildir bu çizimler. Yine de farklı açılı olan çizimler de yok değildir. Her çizim için bir kıyaslama yapılırsa, bir yükselti, bir iz söz konusu ve her yükseltinin açısı farklıdır, yani ışığı farklı şekilde yansıtan bir cephe ve daha küçük bir cephe vardır, aşırı*

¹³⁰ Pierre Encrevé, "Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière", Entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002, <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> web sitesinden alınmıştır.

olarak verilen ışığın yansımalarının oluşturduğu durumdur bu, zira her çizimde farklı bir yansıma vardır. İşte bu yüzden, bu resimlerin fotoğraflarının çekilmesi hemen hemen imkansızdır, çünkü, fotoğraf, her şeyi basitleştirip, farklı ışık veren değişik tüm nitelikleri zayıflatır; fotoğraf farklılıkları grileştirir, yani resmi geleneksel bir resme dönüştürür.¹³¹

Soulages, resimleriyle başlayan ışık serüvenini, farklı alanlara da taşımış ve böylece başlamış olduğu vitray çalışmalarıyla da, yeni açılımlar geliştirmiş, ışık konusunda farklı deneyimler kazanmıştır. Vitray çalışmalarıyla ilgili, Soulages'ın görüşleri şöyledir: "Vitraylarda, hareket halindeki ışığı yansıtan çok özel bir cam vardır, yani aynı anda rengi yaratır. Işık hareket halinde olduğundan, içerideyken dış ışık içeri geçer, doğal ışık söz konusuysa, biraz mavi görünür, ve ışığın geçmediği ya da zor geçtiği ya da çok az geçtiği yerde, mavi azdır; sonuçta, turunculaşan bir gri olan maviyi elde ettim. Işığın yoğunluğunu değiştirdiğimi düşünerek, kendimi hesaba katmaksızın, ilk denememi yaptığımı fark ettim. Boyamaya geçtim. Bunu gördüğümde, hemen kendi kendime içerde mavi olmadığına göre, mavi nereye geçti dedim; dışarı fırladım ve dış yansımaya geçtiğini fark ettim. O anda, dışardan görünen vitrayları yapmak zorunda olduğumu düşündüm. Boyama yapıldığında ne oluyordu? Sabahleyin, bir saat sonrasında ışık olaylarıyla aynı şeye sahip değildik, sabahtan akşama renk paleti değişiyor ve bu zamanın aktığını gösteriyor. Bir meditasyon ve kabul merkezini görmekten çok mutluluk duyardım, bu dini bir inanç değil!, Burada zamanın akışını gösteren bir şeyler vardı..."¹³² Nasıl, Soulages'ın resimlerinde ışığın tuval yüzeyine gelişindeki değişiklikler ve izleyicinin bulunduğu yere göre, ışıkla oluşan değişiklikler, zamanın resme katılmasını sağlıyorsa, vitraylarda da güneşin konumuna göre zaman, vitrayla oluşan ışığa dahil oluyordu. Vitraya geri dönersek, Soulages buradaki ışığı bir madde olarak ele alarak, onu, "saatlere göre farklı bir görüntüsü olan, taşla, zamanla oynayan bir madde" olarak tanımlıyordu. Soulages, resimlerinde de oluşturduğu ışığı bir madde olarak düşünmektedir. Pierre Encveré ile yaptığı bir söyleşide bu konuya açıklık getirmektedir:

¹³¹ Pierre Soulages, "Les années 50", *Le Nouvel Observateur*, 24-30 juin 1988,

<http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/annes50.html> web adresinden alınan metindir.

¹³² Pierre Encveré, "Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière", Entretien avec Pierre Encveré, 15 août 2002, <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> web sitesinden alınmıştır.

“Pierre Encveré:... *Bildiğiniz gibi, klasik felsefe geleneğinde, örneğin Platon’u ele alalım, madde ve ışık arasında çok belirgin bir tezat vardır; ışığı siyahtan çıkartarak, maddeye vardırır. Sonuçta siz de ışıktan bir madde oluşturmuyor musunuz?*

Pierre Soulages: *Tamamen öyle. Ben, kullandığım kadarıyla ışığın bir madde olduğunu düşünüyorum. Bu durum çok önemli sonuçlar doğurur, özellikle mekanla ilgili olarak. Resimde, renkler oldukları gibi değildir, sadece ilişkiler vardır. Siyahtan, maviden, kırmızıdan söz etmek, bunlar söylendiği zaman, resimden söz edilmez, resmin özelliklerinden sadece birini öne çıkarır, şekil ve boyuttan söz edilmez. 10 cm.lik beyaz, sarı yada kırmızı bir kare ile, 3m x 2 m.nin rengi aynı değildir. Rengi değiştiren bir şey de formdur. Yuvarlak sayılabilecek bir forma herhangi bir renk veriyorsunuz ve aynı rengi köşeli bir şekle veriyorsunuz; bu iki formu aynı fonun üzerine koyup herhangi birine soruyorsunuz “ hangi rengi tercih ediyorsunuz ve niçin? Köşelerde olan rengin hemen diğerinden daha çok göze çarptığı görülür. Artık maddeden söz edilmiyor, bunun şeffaf yada donuk, parlak yada mat olup olmadığından söz edilmiyor. Sonuçta, sarı, beyaz yada kırmızı deniyor, algıladığımız özelliklerden birini öne çıkarıyoruz ve algılama, sözün anlatmada zayıf kaldığı daha karmaşık bir şeydir.*

Pierre Encveré: *Renk-ilişkiden söz ediyorsunuz, bu anlamından ötürü mü ışık sizin için bir maddedir?*

Pierre Soulages: *Evet, öyle denebilir, hatta şimdi siyah renk üzerine yansımada kullandığım gibi ışığı alarak gitmeden de, örneğin bir grinin yanına bir siyah yada bir beyaz konulduğunda, beyaz daha parlak ve gri daha fazla açık görünür. Açık-karanlık sonuçta bunun üzerine kurulmuştur: karanlık görünen bir renk alınır, siyah olan daha karanlık bir renge karıştırılır ve birden renk aydınlanır; Bu ışığın oyunudur. Işığı görmenin başka bir yoludur.”¹³³*

Sanatçının resimlerinde kullandığı araç ve gerece verdiği önem ve tutkusu ön plana çıkar. Soulages’ın resmi resim yapan değerlere verdiği önem de yine, bu anlamda önem kazanır. Soulages resimlerinin her zaman bir nesne, bir obje olduğunu vurgulamıştır. Resimlerine verdiği isimlerle de aslında bunu kanıtlamak

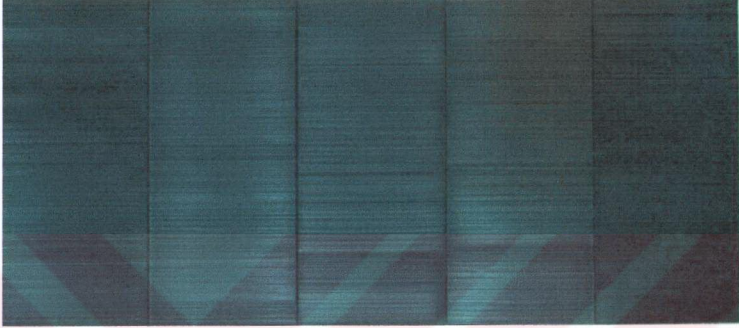
¹³³ Pierre Encrevé, “Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière”, Entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002, <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> sitesinden alınmıştır.

ister. Soulages başından bu yana yaptığı resimlere; guajsa "guaj", mürekkepse "mürekkep", yağlıboyaysa "yağlıboya", akrilikse "akrilik, bronzsa "bronz", çoğunlukla da sadece "resim" diye isim verirken, devamında ise ölçülere ilişkin bilgiyi ve tarihi belirtmiştir. Bu da, İkinci Dünya Savaşı sonrası önem kazanan, resmin kendi kendine dönmesine ilişkin çarpıcı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Soulages'ın resimlerini nesne olarak ele alması, ona verdiği isimler ve resimleriyle yakaladığı ışığı bir madde olarak düşünüyor olması da, onun materyalizmle olan ilişkisi olup olmadığı konusunda bir soruyu ortaya çıkarır. Soulages'la yapılan söyleşilerde kendisini materyalist olarak düşünmediğini belirtir, ancak malzemeye olan ısrarını da dile getirmekten vaz geçmez.

Tekrar, siyah ve ışık üzerine geri dönecek olursak; Büyük Larousse Ansiklopedisi'nde, cisimler üzerinde ışıkla renklerin oluşuyla ilgili şunlar ifade edilmektedir: *"Bir cisim güneş ışığıyla aydınlatıldığında, ya bütün ışınlarını tümüyle ve aynı şekilde yayımlar (bu durumda cismin yüzeyi "beyaz" gözükür), ya bunların kimilerini soğurur ve öbürlerini yayımlar (yüzey "renkli"dir), ya bütün ışınlarını soğurur (yüzey "siyah"tır, bu da bir renk yokluğunu gösterir) ya da bütün ışınlarını kısmen, ancak aynı şekilde yayımlar (yüzey "grı"dir). Dolayısıyla renk, aydınlatılan maddenin ışık altındaki etkileşme davranışına bağlıdır."*¹³⁴ Burada da gördüğümüz gibi siyah, ışığı yutan (emen) bir özeliğe sahiptir. Yukarıda da değinildiği gibi, üzerine düşen ışığın tüm dalga boylarını yansıtan cisim beyaz, tüm dalga boylarını yutan ve yansıtmayan cisim siyahtır. Bu da, bilimsel olarak bakıldığında, beyazla siyahın, renk olmadığını ortaya koyar. İkisi rensizlik olarak kabul edilirken, aynı zamanda nötr (tarafsız) renkler olarak da kabul edilmektedir. Ayrıca, Siyah 'akromatik*' olarak adlandırılmıştır. Soulages da, aslında resimlerinde ışığı yok eden siyahtan ışık elde etmeye çalışmasıyla, resimde farklı bir arayışa giriyor, bu da paradoks bir yaklaşımı ortaya çıkarıyordu. Pierre Soulages bu konuyla ilgili şunları söylüyor: *"Bu resimlerdeki ölçütüm doku değil, ışıktır. Zannederim ki burada paradoks gibi bir şey var, çünkü bu tüm siyahla kaplı resimler aslında ışığı anlatmaktadır. Sorunun benim resimlerimin ışıklı arka plan üzerinde siyahlaştırılmış olmasını söyleyebilirsiniz: siyahla kontrast olduğu için bazı açık renklendirilmiş alanlar asıl renk hiç değişmemesine rağmen daha aydınlık görünür. Fakat bu son resimlerin tümü birbirinden farklıdır, çünkü burada ışık siyah boyanın kendi içerisinden açığa*

¹³⁴ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, cilt : 19, İstanbul, Milliyet; Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş. adına Hürrem Fila, 1992, s. 9771.

çıkan ve baktığınızda onun titrediğini, değiştiğini, şekillerin oluştuğunu ve yok olduğunu görürsünüz.”¹³⁵



Resim 55: Pierre Soulages - "Resim", 290x654cm, Ocak 1997, poliptik

Soulages, resimlerinde, geleneksel olanın dışında, her zaman yeninin peşinde koşmuştur. Tabi ki bu süreç, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, geleneksel sanata karşı, ortak bir tavır olarak karşımıza çıkarmaktadır. Soulages, yenilikle ilgili şunları ifade eder :“Gerçek yeni, kolay değildir. Onu kabul etmek için, kafalarımızda yer eden eski alışkanlıkları yıkmak gerekir. Vitrayda olduğu gibi, resimde de önemli olan, tarif edildiği gibi fiziksel olay değildir, ortaya çıkartılan heyecan ve herkesin düşünsel alanındaki edimdir.”¹³⁶

Sonuç olarak Soulages, geleneksel olanla, resimlerinde kurduğu ilişkide, kullandığı malzemeden (ceviz kabuğundan elde edilen boya) ve sürekli geçmişe yaptığı göndermelerle (Fenaille Müzesi; menhirler, Conques Sainte-Foy Manastır Kilisesi), geleneksel ve tarihsel olanla resimleri arasında, hem bir ilişki kurmaya

¹³⁵ Michaël Peppiatt, "An Interview with Pierre Soulages with Michaël Peppiatt", No -4, Lugana, 11 December 1980 Sayfa 1/5, www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/peppiattUS.html web sitesinden alınan söyleşidir.

¹³⁶ Pierre Encrevé "Les éclats du noir (extraits)" Entretien avec Pierre Encrevé, in *Beaux-Arts Magazine, Hors série*, Paris, 1996, <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/eclatsnoir.html> web sitesinden alınan metin.

bizleri yönlendirirken, bir anlamda da ortaya koyduğu resimlerle de, geleneksel bir resim anlayışından bir o kadar uzak durarak, paradoks bir yaklaşım sergiler. Soulages siyahla çalışır. Ancak, ondan beklenmeyen bir şekilde ortaya çıkan ışığı elde eder. Yani siyahta somutlaşan ışığı yaratır. Bu da, aslında ışığı yutan, yok eden siyah ile yaratılmaya çalışılan ışıktır. Bu da onun resmini, yeni yapan ve tek yapan en önemli özelliğidir.



SONUÇ

"Ressamın araç ve gereçleri yalınlaştıkça, resimsel yapı indirgenir ve iletiler genellikle daha ilginç görünür. Soulages, resim dışı imgeleme (görsel olmayan, anlatısal ya da ruhsal) ne denli az yer verirse, anlamın ufku da o denli genişler."¹³⁷

Lorand Hegyi

Sanatın, özellikle Dada* ile başladığı özgürleşme serüveni, özellikle II. Dünya Savaşı'yla birlikte, bir çok şeyin anlamını yitirmesi ve dünyada yaşanan hızlı gelişme ve değişimler, sanatçıları geleneksel ifade biçimlerinin dışına çıkararak, yeni arayışlar ve buluşlar peşinde koşmaları için zorluyordu. Soulages da, çocukluğunda tarihöncesi döneme duyduğu ilgiyle başladığı sanat serüvenine, araştırmacı ve buluşçu kişiliğiyle oluşturduğu çalışmalarıyla, her zaman yeninin peşinden koşuyordu.

Pierre Soulages, gerçek anlamda, savaş dönemine denk gelen ve birçok zorluk içerisinde başladığı resim yaşantısını, sanatın geçmişinden de aldığı yaratıcılığına, saflığına; çalışma azmi ve üretkenliğini de ekleyerek, günümüze örnek olabilecek bir sanat geçmişini bizlere sunmaktadır. Çoğu zaman yanlış sınıflandırılmalar içerisinde değerlendirilmeye çalışılmışsa da, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen soyut eğilimli resim hareketlerinin Avrupa'daki öncü sanatçılarından biri olarak değerlendirmemiz gerekmektedir. Ancak, bu süreçte gelişen soyut eğilimli sanat hareketleri, daha çok resimde eylemi ön plana çıkaran bir tutum sergilerken, Soulages, anlık bir okuyuşu yakalamaya çalıştığı resimleriyle ayrı bir duruş sergiler. Ayrıca bu süreçte, Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan soyut eğilimli hareketler içerisinde yer alan sanatçıların bir çoğunda, kaligrafiye ilişkin Uzakdoğu'dan bir etkilenme söz konusuysen, Soulages'ın resimlerinin böyle bir doğu etkileşimi olmaksızın ortaya çıktığını görmemiz de onun resmini ilginç kılan diğer bir özelliktir.

¹³⁷ Lorand Hegyi, "İndirgemenin Zenginliği", Çev. Bahadır Gülmez, *Sanat Dünyamız*, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994, s. 184.

* Dada, Birinci Dünya Savaşı sonrasında sanatta yeni arayışlarla ortaya çıkar. Yeni derken savaşın getirdiği bir yıkımın sonucu etkilenen sanatçıların sanatta geleneksel olana karşı açtıkları savaştır (tepkidir) aslında Dada. Sanatta resim ve heykelin yerini kolajlar alırken Duchamp'ın ready made çalışmaları da Dada içerisinde değerlendirilir. Ready Made'de her şeyin sanatçının müdahalesinden geçtikten sonra sanat eseri olabileceğini savunur. Böyle düşünceler çevresinde ortaya çıkan Dada, sanatta özgürleşmenin bir adı olurken, bir çok akımın oluşmasında onların önünü açmıştır. Sürrealizm'in geleneksel olan resimden farklı yaklaşımı ve İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli resim hareketlerinde resimde farklı malzemelerin resim düzleminde kullanır hale gelmesinde Dada'nın etkisi büyüktür.

II. Dünya Savaşı ile başlayan süreçte, her ne kadar New York sanatın merkezi olmayı eline geçirse de, Avrupa'da da bir çok sanatçının ön plana çıktığını görmekteyiz. Bunların başında da Pierre Soulages gelir. Resimlerinde malzemeyi ön plana çıkaran Soulages, temsil gibi, bazı anlama ilişkin bir resim anlayışından vazgeçerek, resmi resim yapan değerleri koruyarak, ışıkla giriştiği süreçte, resimlerinde yepyeni bir dil yaratma çabasına girer. Bu süreçte, ışığın elde edilmesinde, yüzeyin dokusal özelliği önem kazanır. Bu, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan soyut eğilimli sanat anlayışında önemli olan, resimde yüzeyin kalitesini bizlere vurgulayan bir yaklaşımı gösteriyor gibi olsa da, onun resimlerinde dokusal zenginlik, sadece ve sadece resmin üzerinde oluşturmayı istediği ışık etkisini yakalamak açısından ona yardımcı olan bir unsurdur. Yine onun resminde yakalamaya çalıştığı bir etki de, anlık bir okuyuşu sağlamaktır. Bu da, onun sürekli ilişkilendirildiği Jestüel Resim'den ayrılan tarafını göstermektedir. Bu açıdan baktığımız zaman Pierre Soulages'ı bir akım içerisine yerleştirmek zor. Çünkü onun özgürlükçü yapısı ve yeninin peşinde koşması, onu bazı sınırlamalar, sınıflandırmalar ve kalıpların dışarısında bırakıyordu.

Soulages, siyahla, resim sürecinde, beklide ışığı en iyi anlatabileceği rengi bulmuş oluyordu. Işık konusunda bir çok araştırma yapan sanatçı, sadece resimde bu problemi araştırmıyor, aynı zamanda farklı sanatsal ifade araçlarında (vitray) da yine ışık üzerine çalışmalar yapıyor ve ışık konusundaki deneyimlerini arttırıyordu. Edindiği deneyimlerle, ışık üzerine çalışmalarını derinleştirirken, bir yandan da, resmin ışıkla olan ilişkisi sonucu ortaya çıkan, mekan içerisinde resmin sunumuna ilişkin yeni arayışlar geliştirir. Ayrıca, izleyicinin alışılmış resme bakışını değiştirmesi ve onu hareket etmeye zorlayan yeni bir resim dili geliştirdi. Soulages'ın siyah boyanın fiziksel değişikliklere uğratılmasıyla elde ettiği ışıkla oluşturduğu etki, eserin bulunduğu yerle bütünleşmesini sağlıyor ve mekanla kurduğu uyumla onun bir parçası oluyordu. Artık mekan değiştikçe resimde değişiyordu. Bu, günün her anı, izleyicinin konumu veya mekanın içerisindeki değişkenlerle ilişkili bir süreçtir. Çünkü bu resimler, izleyicinin hareketine göre, bir çok olasılığı ortaya koyacak şekilde tasarlanmış resimlerdir. İzleyicinin, resme bakarken onu keşfetmek için resmin etrafında gezinerek, ışığın kendine gelişini yönlendirerek, onun alanı içerisine girmesi, onun resimlerdeki bir diğer önemli özelliği ortaya koyar. Bu da, eserin günün her anında, yakaladığı titreşim ve farklı bakış açılarıyla sunduğu izlenimlerle,

onu bir hareket içerisine sokar ki, bu da, zamanı resme katarken, onun yaşayan yanını bizlere sunar gibidir.

Soulages, 1979 sonrası resimlerinde, kalın boya tabakası içerisine attığı çizgi gruplarıyla, yüzeyin fiziksel özeliğinde yaptığı değişiklikle elde ettiği ışıkla, alışlagelmiş resim dışına çıkarak kendi tarzını oluşturmuştur. Soulages, nasıl resimleriyle dönemin sanatından ayrı bir duruş sergileyerek, kendi tekiliğiyle ön plana çıkıyorsa, onun resimleri de yüzeyin fiziksel bazı değişiklikleri üzerine kurulmuş olmasından dolayı, fotoğrafta yakalanamayan bir özelliği ortaya koyarken, bu da, onun resimlerinin tekliğini ortaya koyar. Bu, aslında 1960 sonrası Pop sanatla ortaya çıkan, çoğaltma ve kopya gibi kavramlara da karşı bir duruş sergilemektedir.

Soulages'ın resmini farklı kılan, resimlerinde, rastlantı sonucu kendiliğinden oluşan ile kendi müdahalesini bir resim üzerinde birleştirmeyi başarmasından gelmektedir. Soulages, sınırlı bir tercihi kullanarak, ısrarcı bir tutumla, indirgemeye ulaştığı, yalnız siyahla, resimde üzerinde yakalamak istediği ışığı ortaya çıkararak, bunu sanatsal üretimin başından bugüne kadar resimlerinde çok sık kullanması ve onu yüceltmesiyle, resminin ana problemi haline getirerek, kendi tarzını güçlü bir şekilde ortaya koyar. Bu resimler, az sayıda eleman ile ne kadar çok şey söylenebileceği ve basit gibi görünen bir konunun, resmin ana ögesi haline nasıl dönüşebileceği konusunda bizlere ufuk açmaktadır.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, Şubat 2000.

CEYSSON, Bernard, **Soulages**, Paris, Flammarion, 1996.

EDGÜ, Ferit, **Görsel Yolculuklar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, İstanbul, Metis Yayınları, 1997.

ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 1997.

GOMBRICH, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976.

İPŞİROĞLU, M. Ş. , EYÜBOĞLU, S., **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1972.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983.

MULLER, Joseph-Emile, **Modern Sanat**, Çeviren: Mehmet Toprak, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.

NELLO, Ponente, **Modern Paintings, Contemporary Trends**, Ohio, The World Publishing Company, 1960.

PASSERON, René, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, çeviren; Sezer Tansuğ, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990.

READ, Herbert, **A Concise History of Modern Painting**, New York, Frederick A. Praege, 1965.

TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.

TURANİ, Adnan, **Resimde Geometri İşlemleri – Sorunları**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 184, 1978.

KATALOGLAR :

ENCREVÉ, Pierre, **L'œuvre complet Peintures I. 1946-1959**, Paris: Seuil, 1994.

ENCREVÉ, Pierre, **L'œuvre complet Peintures II. 1959-1978**, Paris: Seuil, 1995.

FELIX, Zdenek, **Pierre Soulages, Malerei als farbe und licht, Rétrospective 1946-1997**, Deichtorhallen, Hambourg, 1997.

GIMENEZ Came, **Tapies Gugenheim Museum**, İspanya, 1995.

LEGRAND, Veronique, **20. Yüzyıl Fransız Resmi Sergisi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

SWEENEY, James Johnson, **Soulages**, Neuchâtel, Switzerland, New York Graphic Society Ltd, 1972.

MAKALELER:

AKSÜGÜR, Ipek, "Resim Tarihimizde Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk", **Milliyet Sanat Dergisi**, No:49, İstanbul, Haziran, 1982, s.17.

BATUR, Enis, "Özgürlük ve Disiplin: 20. Yüzyıl Fransız Resmi", **Sanat Dünyamız**, sayı:75, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994.

CAHARBONNI, Jean-Micheal, Çev. Kaya Özsezgin, **Artist**, Sayı: 2, İstanbul, Şubat 2004.

CHARENSOL, Georges, "Matisse İçin Portre Denemesi", Çeviren: Işık Ergüden, **Sanat Dünyamız**, sayı: 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, güz 1994

ÇOKER, Adnan, "Empresyonizmden Günümüze Tuş ve Tekstür", **Akademi Mimarlık ve Sanat Dergisi**, sayı 2, İstanbul, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, Temmuz 1964.

DORIVAL, Bernard, "Matisse'in Sanatı", Çeviren: Esin Talu Çelikkan, **Sanat Dünyamız**, sayı: 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994.

EDGÜ, Ferit, "Çağdaş Sanatın 80 yıllık Serüveni (1)", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:334, İstanbul, 10 Eylül 1979.

EDGÜ, Ferit, "Amaç: Dünyayı, İnsanı Değiştirmek Maddesel Olanaklar: Malzeme-Doku", **Milliyet Sanat Dergisi**, sayı 339, İstanbul, 15 Ekim 1979.

HEGYI, Lorand, "İndirgemenin Zenginliği" Çeviren: Bahadır Gülmez, **Sanat Dünyamız**, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Güz 1994.

PACQUEMENT, Alfred, "Siyah Renkli Resimler", Çev. Bahadır Gülmez, **Sanat Dünyamız**, sayı 57, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, güz 1994.

SANAT DÜNYAMIZ, Avant-Garde (1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları), Sayı : 59, Yapı Kredi Yayınları, üç aylık kültür ve sanat dergisi, İstanbul, Bahar 1995.

YÜKSEL, Nilgün, "II. Dünya Savaşı ve Paris", **rh+ Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı: 04, İstanbul, 2003

ANSİKLOPEDİLER

BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİSİ, cilt : 19, Milliyet; Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş. adına Hürrem Fila, 1992.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

ERZEN, J.N., "Kompozisyon", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 2, İstanbul, YEM. Yayınları, 1997.

RONA, Z. , "ABD-Resim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, İstanbul, YEM. Yayınları, 1997.

RONA, Z. , "Pierre Soulages", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, YEM. Yayınları, İstanbul, 1997.

RONA, Z. "Suprematizm", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 3, YEM. Yayınları, İstanbul, 1997.

SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ, Cilt: 4, Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat Ticaret ve Sanayi A.Ş.,1981.

İNTERNET ADRESLERİ:

BOUDAILLE, Georges, "L'art n'a pas besoin d'anecdotes (extraits)" Entretien avec Georges Boudaille, *Lettres Françaises*, 31 mai 1972, <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/boudaille.html> web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

DAIX Pierre, ENCREVÉ Pierre, STOULLIG Claire, "Pierre Soulages, polyptyques 1979-1991", *Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarç*, (1992), <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/chronotriptyque.html>, web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

ENCREVÉ, Pierre, "Les éclats du noir (extraits)" Entretien avec Pierre Encrevé, in *Beaux-Arts Magazine, Hors série*, Paris, 1996, <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/eclatsnoir.html> web sitesinden alınan metin. (10.07.2003)

ENCREVÉ, Pierre, "Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière", Entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002, <http://www.pierre-soulages.com/pages/expos/bnf/bnfentretencreve.html> web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

GROLIER INTERNATIONAL AMERICANA ENCYCLOPEDIA s.271,272,273,274 http://www.sinoturkish.com/govde_tr/kaligrafi.asp Çin yazısı ile ilgili bölüm web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

HILAIRE, M., Catalogue de l'exposition "Soulages, œuvres récentes, 1994-99" Musée Fabre, Montpellier, (18 Novembre 1999/16 Janvier 2000) - extrait <http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/montpellier99.html>

web sitesinden alınan kotolog metnidir. (10.07.2003)

FRANÇOIS, Jauninin, "Pierre Soulages: light "beyond black", France-Diplomatic (Label France Magazine)
http://www.france-diplomatic.fr/label_france/50/gb/14.htm. web sitesinden alınmış makale. Resim 52'de aynı web sitesinden alınmıştır. (21.08.2004)

LABBAYE, Christian, "Soulages - Eaux-fortes - Lithographies, 1952-1973", Editions Yves Rivière, Paris, 1974, p.17-28, söyleşi,
<http://www.pierre-soulages.com/pages/estampes/entretien.html>
web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

PEPPIATT, Michaël, "An Interview with Pierre Soulages with Michaël Peppiatt" No - 4, Lugana, 11 December 1980 Sayfa 1/5, söyleşi,
www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/peppiattUS.html
web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

SOULAGES, Pierre, "Les années 50", Le Nouvel Observateur, 24-30 juin 1988,
<http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/annes50.html>
web adresinden alınan metindir. (10.07.2003)

SOULAGES, Pierre, "Image et signification" *rencontres de l'Ecole du Louvre Paris*, La Documentation Française, 1984
http://www.pierre-soulages.com/pages/psecrits/image_signification
web sitesinden alınmıştır. (10.07.2003)

<http://wuga.wustl.edu/art/imgLarge/58.html> web sitesi: Soulages'ın biyografisi. (10.07.2003)

<http://www.sergecohen.com/photoportraits/pages/soulages.html>, web sitesinden (Resim 7-37-51) Serge Cohen çekmiş olduğu Soulages'ın fotoğrafları alınmıştır. (10.07.2003)

http://www.richardgraygallery.com/works_frm.asp (Willem de Kooning görseli) (15.07.2004)

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/pollock/> (Jackson Pollock'un görseli) (15.07.2004)

http://www.richardgraygallery.com/works_frm.asp (Franz Kline görseli) (15.07.2004)

http://cybermuseum.ca/cybermuseum/search/artwork_e.jsp?mkey=36083 (Barnett Newman görseli) (15.07.2004)

<http://www.boisseree.com/K%FCnstler/Hartung/Hartung.html> (Hans Hartung görseli) (15.07.2004)

<http://olivier.roller.free.fr/soulages.html> web sitesinden, Pierre Soulages'ın Giriş yazısından sonra gelen fotoğrafı alınmıştır. (21.08.2004)

EKLER

EK: 1 Pierre Soulages Kronolojisi

1919 – 24 Aralık günü Güney Fransa'da Roueque'daki Rodez/Aveyron'da doğdu.

1925'te, 5 yaşında, Saint-Joseph öğrenim kurumuna gönderilen Pierre Soulages, teneffüste, diz üstü bir desteğe yaslı olarak satırları kopya ettirmek isteyen öğretmenine karşı gelmiştir: beresini, pelerinini, okul çantasını alarak, şehri tek başına geçerek, babasının onu kolları açık olarak karşılayacağı evine döner ve babası onu bu okuldan almaya karar verir.Çocukluğunun en unutulmazı, babasının 1925 yılında ölmesidir.

1934 tarihinde lisenin resim dersleri sayesinde eline kara kalem ve fırça almaya başladı.

1938'de Paris'te École des Beaux-Art'a (Paris Güzel Sanatlar Okulu) katıldı, fakat onun akademik sertliğinden dolayı hayal kırıklığına uğradı, sonunda ayrıldı ve kendi kendine çalışmaya karar verdi.

1938'e kadar Rodez'de liseye gitti. Ülkesinin tarihöncesi ve Roman dönemi sanatıyla ilgilenmeye başladı.

1938'de Paris'e ilk geldiğinde, özellikle Cézanne sergisinde, Picasso sergisinde ve doğal olarak müzelerde, orijinal eserleri ilk defa görme olanağı bulur.

1938'in gelmesiyle, Pierre Soulages Paris'e döner ve Rodez'den lise arkadaşı, aile pansiyonu tutkunu Andre Lacome (Lourdes'da heykeltıraş olacaktır) ile Commendeur sokağına (XIV. ilçe) yerleşir.

1938/39 Birkaç ay Paris'te kaldı. Sık sık Louvre'u ziyaret etti. Cézanne ve Picasso sergilerinde o zamana kadar bilmediği bir resim sanatıyla karşılaştı. Giriş sınavını başarmasına karşın, ortamdaki düş kırıklığına uğradığı için Paris Güzel Sanatlar Akademisi (École des Beaux Arts)'ne girmede.

1939'da, Güzel Sanatlara girmeyi reddeden Soulages, (felsefe)bakaloryasının ikincisine girmeye hazırlanmak için Rodez'de kalmaya karar verir.

1940 Haziran'ında Toulouse'de sözlü sınavdan başarıyla geçer (felsefe sınav gözetmeni Georges Canguilhem'dir). Hemen sonra, seferberlik ilan edilir, Bordeaux'ya gönderilir, sonra Nyons'daki (Drome) gençlik kampına düşer.

1940 Bordeaux ve Nyons'da askerlik yaptı.

1941 başında terhis olur, Montpellier'deki Güzel Sanatlar Okulu'nun resim öğretmenliği için hazırlandığını öğrenerek, hemen buraya hareket eder.

1941-46 Montpellier'de kaldı. Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda okudu. Fabre Müzesi'ni sık sık gezdi. Alman işgali sırasında bağlarda işçi olarak çalıştı.

1942 Ekim'inde Pierre Soulages ve Colette Llaurens evlenirler.

1942-1945 arası resim yapmayı tamamen bırakır.

1942'de Güney bölgesi işgal edildiğinde, Almanya'ya çalışmaya gitmemek için sahte belgeler alır ve geçici olarak ve de yasa dışı yollardan bağcı olur. Ve yine bu tarihte roman yazarı Joseph Delteil'le tanışır.

1942 Haziran'ında, önce, kuaförü, Ferrari'de (Fransa halter şampiyonu. "Böylesine güçlü bir adamın böylesi yumuşak elinden tıraş olmak büyük bir zevkti"), Almanların propaganda dergisi olan *Signal*'de yer alan, dejenere sanatı kınayan bir makale, onun ilk defa, Mondrian, Ernst, Dali, Mason, Leger'in reproduksiyonlarını görmesini sağlar. Bilgisi olmadığı modern sanatın bu kısmını keşfetme tutkusu, ona, evine götürmek üzere gazete satın aldırır.

1942 de, savaş sırasında Joseph Delteill'lerde, Soulages Pacin'in kendisini can evinden vuran bir çizimini görmüştü. Temel olarak kompozisyonun değişik elemanlarının içinden akan, devamlı bir çizgi-karakterler ve bir masa. Bu çizgi Soulages'da kalıcı bir etki bırakmış görünür ve resim yapmaya tekrar döndüğünde bu etkiyi 'sarsıcı' dolambaç çizgi tanımlı düz biçimlerdeki ısrarında görürüz.

1943 başında, Delteil'lere giderken ansızın, Soulages'lar, Sonia Delaunay ile karşılaşılır - kocası Robert Dalaunay birkaç ay önce Montpellier'de ölmüştü- Delteil'in güzel bir portresini yapmıştır. Pierre Soulages Sonia Delaunay'la tanışması onun ilk soyut resim hakkında bilgi edinmesini sağlar.

1943 yılının sonunda tekrar askere alınır.

1944 sonunda, bir defa daha terhis olur, Soulages, Montpellier üzüm bağlarında tekrar çalışmaya başlar, ressam olmayı artık düşünmez görünür.

1945 kışında, kayınpederi, Sete'te cezbedici bir mekanı olan (apartman, iş arabası...) önemli bir ithalat-ihracat şirketinin başına geçmesini teklif etti. Pierre Soulages teklifi geri çevirdi, Paris banliyösündeki kiralık evinden ayrılan bir arkadaşının yaptığı teklifi hemen değerlendirerek, resme tekrar başlamak için Paris'e gelmeye karar verdi. Colette'le birkaç eşyasını sattı ve 14 Mart 1946 tarihinde sorgun ağacından bavulları, çarşafı, mutfak eşyaları ile Lyon Garı'na indiler ve göçebe olarak, Courbevoie'da, Saint-Saens Sokağı, 3 no'lu küçük bakımsız bir daireye yerleştiler.

1946'dan itibaren Paris'teki sergilerde görülmeye başlandı

1946 yılında Paris'te, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde, tamamen karşıt eğilimler gösteren bir soyut ortaya çıkmıştı. Onun için kopuş, "Paris'e inmesiyle" başlar, Courbevoie'da bir apartmana yerleşir ve resim yapmaya başlar. Resminin geçek manada kariyer yapması bu noktadan sonra başlar

1946. İlk sergi açma girişimleri olumsuz sonuçlanır. Bu tarihte Pierre Soulages, Kurtuluş savaşı sırasında DCA'nın ateş etmeleri sonucu çatlayan camları onarmak için kullandıkları, Lyon garındaki camların üstündeki katran lekelerinin onu heyecanlandırıldığını, onları boyamayı düşündüğünü sık sık anlatır. Bu lekeler, ne sanatsal bir meslek ne de özel bir el sanatı becerisi gerektirmektedir. Yalnızca, basit fiziksel nesnellüğünde katranın siyahlığından ışığı arka taraftan görme, her

Montpellier-Paris gidiş-dönüşünde gördüğü, 1946-47 yıllarındaki bu olay, onu derinden sarsmıştır.

1946'da Soulages'ın, "ilk bakışta fark edilen" 1947-48 kabuklarıyla ortaya koyduğu eserlerin tersine, bakışı çizgi oluşturan bir parkura zorlayan ışığı bölüm bölüm düzenlediği yıllardır.

1946 yılının sonunda, Courbevoie'ya dönüşünde, Pierre Soulages 10 kadar yağlı boya resim yapar, bunlardan üçü, bir sonraki sene Bağımsızlarüstüne sunulacaktır.(Salon dönüşü ressam tarafından yırtılacaktır).

1946-59 tarihleri arasında Pierre Soulages sanata dair metinler yazar. Bunlar çok önceden yayınlanmaya değer bulunmuş ancak günümüzde çok az sayıdadır.

1946'da Paris'e geri döndü ve 1947'de ilk soyut çalışmalarını yapmaya başladı.

1947 Picabia ve Hartung'la dost oldu. Salon des Surindépendants'da ilk kez sergilere katıldı. Paris'e, Montparnasse semtine taşındı.

1947'de, Soulages adından ilk kez, Paris'te Salon des Surindépendants'daki bir sergiden sonra söz edilmeye başlandı. Uluslararası prestij sahibi birkaç ödül kazanarak ününü hızla arttırdı. Eserleri, Avant Garde'ın büyük öncüleri Picabia ve Léger tarafından çok değerli bulunmuştu. Picabia ve Léger, Soulages'ın doğuştan kendine özgü renk duygusu ve resimde alan düzenleme konusundaki tartışılmaz yeteneğinden etkilenmişlerdi.

1947 ceviz kabuğu boyasıyla yaptığı resimlerin ortaya çıktığı yıldır.

1947'de Courbevoie'da, ilk kağıt üzerine ceviz kabuğu çalışmalarını, muhtemelen yaz boyunca gerçekleştirilmiştir. 1948'deki (yalnızca 10 tuval) ve 1949'daki (14 tuval) çalışmalarının büyük bölümünü yine bunlar oluşturmaktaydı.

1947 kışında, parasız kalan Soulages, birkaç haftalığına radyo okulunda matematik öğretmenliği yapar. (Picabia'nın ısrarı üzerine!)

1947'de savaş sonrasında, sanatçı, Paris'teki sergilerine, başlar.

1947 tarihinde Almanya'da "Französische Abstrakte Malerei" adlı sergide Soulages, 65x50 cm, 1947-4 tarihli, kağıt üstüne ceviz kabuğundan yaptığı sergi afişiyle dikkatleri üzerine çekmiştir.

1947 Aralığında, Soulages'lar, 11 bis, Schoelcher sok. (14. ilçe), Paris, Montparnasse'da, gerçek bir sanat atölyesi bulunan bir daireye taşınırlar.

1947-48 yıllarındaki kağıt üstü resimlerde ve tuval üstü uzantılarında göze çarpan şey, formatların ve siyah figürlerin dikeylikleridir.

1947-1948, kariyerinin başlangıcında Soulages ceviz kabuğu boyasını kullanarak yaratmış olduğu resimleriyle çalışmasının ana prensiplerini belirledi.

1947-48 ve 49 yılları, temel olarak kağıt üzerine (ve cam üzerine) çalıştığı yıllardır.

1947, 1948 ve 1949 yıllarına ait tüm tuval üstü resimler, 1948 yılı resmi hariç, ressam tarafından yırtılmıştır, bu şüphesiz, devam etmeme kararı aldığı bir yönü gösteriyordu.

- 1947-51 yıllarında kağıt üstü ceviz kabuğu boyası çalışmasına, daha sonra tekrar döndüğünü gösteren çok sayıda örnek bulunur.
- 1948 yazında, Montpellier'de kalırken, Pierre Soulages, cam üzerine dört katran boyama yapar...
- 1948'lerde New York'un Modern Sanat Müzesi'nin müdürü James Johnson Sweeney, onun atölyesini ziyaret etti, 1952' de müze adına bir resim satın aldı.
- 1948/ 49 *Fransız Soyut Resim Sanatı* adlı gezici sergiye katıldı. Sergi Württemberg Sanat Derneği'nde ve Stuttgart'da, Münih, Düsseldorf, Hannover, Frankfurt, Wuppertal ve Kassel'deki müzelerde gösterildi.
- 1949 Paris'te, Galeri Lydia'da (Paris) ilk kişisel sergi; 1957'ye kadar yine Paris'te, her yıl Mayıs Salonu sergilerine katıldı. New York'ta, Betty Parson Galerisi'nde düzenlenen *Painted in 1949* adlı sergiye katıldı. Paris'te, Théâtre des Mathurins'de, Roger Vaillant'ın *Héloïse et Abélard* adlı eserinin dekorlarını yaptı. 1952'ye kadar üç tiyatro projesi daha gerçekleştirdi.
- 1950'de Danimarka, 1950 ve 1952'de İsviçre, 1951'de Belçika ve İtalya'da Turin Güzel Sanatlar Sarayında, 1952'de Venedik Bienalinde, Fransız pavyonunda dört tuvaliyle yer almıştır; doğal olarak İtalyan ressamlar atölyeyi ardı ardına ziyaret etmişlerdir: Afro, Capogrossi, Fontana...
- 1950'den itibaren, Londra'da, Galeri Gimbel'de, (100x65 cm, 1949-no:38 tarihli resimle), ortak bir sergiye katılacaktır. Bu galeri, 1975'e kadar İngiltere'deki temsilcisi olacaktır.
- 50'li yılların başında, Soulages'ın resimleri yurtdışında geniş bir şekilde yer almıştır.
- 50'li ve 60'lı yıllarda Soulages'ın ayırt edici özelliği olarak ve üzerine açıkça düştüğü yapı, daha sonra değerlendirilecek, ve beyaz fon üzerine tamamen geniş siyah bir yapıdır.
- 1951 Birch Galerisi, *Kopenhag*. (kişisel sergi).
- 1951'de Yurt dışında ikinci kişisel sergisini (1946-51 yılları arasında yapılmış 24 tuval), Kopenhag'da, Danimarka'daki temsilcisi olacak Galeri Birch'de açmıştır.
- 1951 Galerie de France'ın *Présences* adlı açılış sergisine birkaç çalışmayla katıldı; 1956'dan başlayarak bu galeride düzenli sergiler açtı. Washington'daki Phillips Gallery'nin *Advancing French Art* adlı sergisine katıldı, bu sergi ABD'nin çeşitli kentlerinde gösterildi. Kopenhag'da, Birch Galerisinde kişisel sergi açtı. İlk gravürlerini Paris'te, Lacourière Atelyesi'de sergiledi.
- 1951'de Ulusal Modern Sanatlar Fonu Soulages'ın tuvali olan, 146x114 cm, 1950 (no:47) tarihli resmini alır, Jean Cassou bu resmin 1952'de Ulusal Modern Sanatlar Müzesi'nin deposuna konulmasını ister.
- 1952 Stangl Galerisi, *Munich*. (kişisel).
- 1952'de Fernand Leger, Raoul Duffy ve Jacques Villon'uda içeren diğer önemli ressamların çalışmalarının da yer aldığı, The Galerie Louis Carre'de yer aldı.
- 1952'de ilk asitle oyulmuş resmini yaptı.

- 1952'de, Büyük Britanya'da, Glasgow'da ve Edinburg'da gezen "Young Painters-Ecole de Paris" konulu sergiye katılmıştır.
- 1953 New York'ta, 1954-966 arasında eserlerini sergileyecek olan galeri sahibi Sam Kootz'la tanıştı. New York'da, Guggenheim Müzesi'ndeki Younger European Painters sergisine katıldı. Sao Paolo Biyenalinde ödül aldı. Tokyo'daki uluslararası sergide büyük ödülü kazandı.
- 1954 Kootz Galerisi, *New York*. (kişisel sergi).
- 1954'ten 1968'e kadar, ilk olarak Sam Kootz Galerisinde (1966'ya kadar) ve sonra Knoedler Galerisinde, neredeyse her yıl New York'ta kendi solo sergisini yaptı.
- 1954 Arts Club, *Chicago* (Mathieu-Soulages).
- 1955 Gimpel Fils Galerisi, *Londres* (kişisel sergi).
- 1955 Kootz Galerisi, *New York* (kişisel sergi).
- 1955 Rodgers Üniversitesi, *New Brunswick* (kağıt üzeri eserleri) (kişisel).
- 1955 New York'daki Museum of Modern Art'ın Minneapolis, Los Angeles ve San Francisco müzelerinde düzenlediği *The New Decade* adlı sergi turnesine ve Kassel'deki Documenta I'e katıldı.
- 1956 Galerie de France, *Paris*. (kişisel).
- 1956'dan başlayarak Galerie de France'da düzenli sergiler açtı.
- 1956'da Fransa'da o zamana kadar düzenli olarak çalışmasını sergilediği Paris'teki the Galerie de France'yı değiştirdi.
- 1956 Kootz Galerisi, *New York*. (kişisel).
- 1956'da farklı renk tonlarıyla değil de resimde farklı izlerle farklı değerler yaratılır.
- 1957 Berggruen Galerisi, *Paris* (guvaşlar ve gravürler) (kişisel).
- 1957 Kootz Galerisi, *New York* (kişisel).
- 1957 Atelyesini Saint-Julien-le-Pauvre yakınlarına taşıdı. Yeniden baskı grafiği çalışmalarına başladı. Sonbaharda ABD'ye gitti. Willem de Kooning, Mark Rothko, Robert Motherwell ve başkaca önemli New Yorklu sanatçılarla ilişki kurdu. Tokyo'daki biyenalin büyük ödülünü kazandı.
- 1958 Japonya'da kaldı, özellikle bahçeleri ve tapınakları ziyaret etti. Hongkong, Kamboçya ve Tayland'a gitti.
- 1959 Kootz Galerisi, *New York* (kişisel).
- 1959 Sète tepelerinde bir atelye yaptırdı. Yılın birkaç ayını orada geçirmeye başladı. Kassel'de Documenta II'ye katıldı. Lyublyana Grafik Biyenalinde büyük ödülü kazandı.
- 50'li yılların sonunda yağlı boya resim çalışmalarına geçerek, kazımayla şeffaflıkta çok görkemli bir çalışma oluştururlar.
- 1960 Galerie de France, *Paris* (kişisel).
- 1960/61 Hannover'deki Kestner Derneği'nde ilk retrospektif sergisini açtı (1960). Daha sonra bu sergi Essen'de, Lahey'de ve Zürih'te gösterildi.

- 1960'dan beri sanatçı iki kuşağın ortaya attığı 50'li yılların Fransız sanatını benimseyen "purgatoire"lardan (purgatoire- araf, acı çekme yeri yada süresi, çile. Ç.N.) uzak durdu.
- 1961 Folkwang Müzesi, *Essen* (retrospektif).
- 1961 Gemeente Müzesi, *La Haye* (retrospektif).
- 1961 Kunsthaus, *Zurich* (retrospektif).
- 1961 Kootz Gallery, *New York* (kişisel).
- 1961 Sonbaharda Meksika'ya gitti, Maya'ların yaşamış oldukları bölgeleri gezdi.
- 1962 Massachussets Teknoloji Enstitüsü, *Boston* (retrospektif).
- 1963 Kopenhag (Ny Carlsberg Glyptotek)'da retrospektif sergisi açıldı.
- 1963 Galerie de France, *Paris* (kağıt üzeri resimleri).
- 1964 Kootz Galerisi, *New York* (kişisel).
- 1964'de Cornege ödülünü kazandı.
- 1964 Documenta III'e ve Londra'daki Tate Galerisi'nde düzenlenen *Painting and Sculpture of a Decade 54-64* adlı sergiye katıldı. Pittsburgh'da verilen uluslararası Carnegie Ödülü'nü aldı.
- 1965 Kootz Galerisi, *New York* (kişisel).
- 1966 Houston Güzel Sanatlar Müzesi'nde retrospektif sergi.
- 1966'da Houston'da Güzel Sanatlar Müzesi'nde, Teksas onun çalışmasının ilk retrospektif sergisini düzenledi.
- 1967 Gimpel und Hanover Galerisi, *Zurich* (kişisel).
- 1967 Gimpel Fils Galerisi, *Londres* (kişisel).
- 1967 Galerie de France, *Paris* (kişisel).
- 1967'de, Paris Uluslararası Modern Sanatlar Müzesi dünya çapındaki sayılı müzeler arasında benzer sergiler serisi başlatarak, bir retrospektif sergi düzenlendi. Soulages'ın çalışması, 45'inin Amerika'daki çeşitli koleksiyonların içinde yer aldığı 146 parçayla, dünya çapında müze koleksiyonları temsil edildi.
- 1967 Modern Sanat Ulusal Müzesi'nde (Paris) B.Dorival'in düzenlediği retrospektif sergi. Kopenhag'da, Staten Sanat Müzesi'nde düzenlenen *Hyldest til fransk kunst fra Coubet til Soulages* adlı sergiye katıldı.
- 1967 den 1971 e kadar olan tuvallerinde başka bir yaklaşım tesbit ediyoruz. Oldukça farklı, fakat aynı türden. Bu ve önceki çalışması arasındaki temel ortak payda yine bir ifadenin yoğunluğu için tutarlı bir uğraştır. Bugün, harika konsantrasyona, uzun, dikkat çekmeyen kompozisyonlarla kazanılmış, tonların titiz modülasyonuna ve onun siyah bölgelerinin aydınlatmasını ele alışındaki ustalığa teşekkürler.
- 1968 Liyonlu Kredi Düzenleme Kurulu, *Paris* (kişisel).
- 1968 Knoedler Galerisi, *New York* (1963 sonrası resimleri).
- 1968 Sanat Müzesi, *Pittsburgh* (1963 sonrası resimleri).
- 1968 Albright-Knox Sanat Galerisi, *Buffalo* (1963 sonrası resimleri).

- 1968 Çağdaş Sanat Müzesi, *Montréal* (retrospektif).
- 1968 Québec Müzesi, *Québec* (retrospektif).
- 1968 *Soulages Since 1963* adlı sergi, Pittsburgh Sanat Müzesi'nde, Buffalo'daki çağdaş Sanat Müzesi'nde, Montreal'deki Quebec Müzesi'nde açıldı. *Paintings in France 1900-1967* adlı sergiye katıldı. Sergi Washington, New York, Boston ve Chicago'da gösterildi. Pittsburgh'ta bir gökdelenin seramik duvarında çalışmalar yaptı.
- 1969 Katıldığı *Çağdaş Sanatta Akımlar* adlı sergi Avusturalya'da, Melbourne, Adelaide, Perth, Sydney ve Canberra müzelerinde gösterildi. Prag, Bratislava, Brno ve Belgrad'da gösterilen bir Fransız resim sanatı sergisine katıldı.
- 1972 College Park Gallery, University of Maryland, *Washington DC* (retrospektif).
- 1972 Protée Galerisi, *Toulouse* (kişisel).
- 1972 Galerie de France, *Paris* (kişisel).
- 1972 Gimpel Fils Gallery, *Londres* (kişisel).
- 1972 Cagnes'da, *Festival International de Peinture*'de Altın Palet Ödülü'nü aldı.
- 1973 S.Henie-N.Onstad Artsenter, *Hovikodden* (1964-1972 resimleri).
- 1973 Nordjyllands Kunstmuseum, *Aalborg* (1964-1972 resimleri).
- 1973 Rådhus *Gentofte-Copenhagen*, (1964-1972 resimleri).
- 1973 Güzel Sanatlar Sarayı, *Charleroi*, (1964-1972 resimleri).
- 1973 Tarih ve Sanat Müzesi, *Neuchâtel* (retrospektif).
- 1973 Gimpel und Hanover Galerisi, *Zurich* (kişisel).
- 1973 Yine evinin yakınlarında bulunan yeni bir atölyeye taşındı. Charleroi'da, Güzel Sanatlar Sarayı'nda *Soulages 1963-73* sergisi açıldı. Sergi birkaç ülkede gösterildi. Belgrad'da düzenlenen *De Bonnard 'a Soulages* sergisine katıldı.
- 1974 Halles Atölyesi, *Paris* (kişisel).
- 1974 Sanatlar Evi, *Montbéliard* (kişisel).
- 1974-76 Dakar (Dinamik Müze), Madrid, Lizbon, Montpellier, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Caracas ve Maracaibo ' da retrospektif sergi.
- 1975 Fundação Calouste Gulbenkian, *Lisbonne* (retrospektif).
- 1975 Salas del Patrimonio Artístico y Cultural, *Madrid* (retrospektif).
- 1975 Fabre Müzesi, *Montpellier* (retrospektif).
- 1975'teki Fabre Müzesi sergisinde, 1947 döneminin siyah ya da beyaz üzerine genelde ceviz kabuğu, çok koyu renkli resimler vardı.
- 1975 Modern Sanat Müzesi, *Mexico* (retrospektif).
- 1975 Paris'te, Sanatlar Büyük Ödülü'nü (Grand Prix des Arts) aldı. İlk bronz çalışmalarına başladı.
- 1976 Museo de Bellas Artes, *Caracas* (retrospektif).
- 1976 Museo, *Maracaibo* (retrospektif).
- 1976 Fundação Cultural, *Brasilia* (retrospektif).

- 1976 Museu da Universidad, *Sao Paulo* (retrospektif).
- 1976 Modern Sanat Müzesi, *Rio de Janeiro* (retrospektif).
- 1976 Saint-Etienne'de, Endüstri ve Sanat Müzesi'nde retrospektif sergi. Rembrandt ödülünü aldı.
- 1977 Kültür Evi, *Mulhouse* (kişisel).
- 1977 Gimpel and Weitzenhoffer Gallery, *New York* (kişisel).
- 1977 Galerie de France, *Paris* (Bronzlar ve kağıt üzeri resimleri).
- 1977 Galerie de France (FIAC), *Paris* (Bronzlar ve kağıt üzeri resimleri).
- 1978 Ulysses Galerisi, *Vienne* (kağıt üzeri resimleri).
- 1978'de annesi (hemen hemen yüz yaşında) ölmüştür.
- 1978/79 Milano, Floransa, Varşova, Poznan, Wroclaw, Lizbon ve Madrid'de gösterilen *Belirli Noktalar 1956-1976* sergisine katıldı.
- 1979'dan önce çoğunlukla Pierre Soulages resimlerini siyah komşu rnkrlara diğer koyu renkler ve beyaz ya da diğer açık renklerle arasındaki kontrast üzerine dayamıştır. Resimleri beyaz üzerine siyah ritminden oluşan güç ve geniş siyah tonları istila etmiştir. 1979 üzerinden, genellikle büyük boyutlarda ve sık sık poliptik biçimde biraraya getirilmiş, tüm tuvalin yüzeyini onun siyah tonları istila etmiştir.
- 1979'un başlarında Soulages seri resimler yapmaya başlar
- 1979 Birch Galerisi, *Kopenhag* (resimler ve kağıt üzeri yapıtları).
- 1979 Veranneman Vakfı, *Kruishoutem* (kişisel).
- 1979'da, Soulages, ilk kez siyahı, yalnızca tek renk siyahı aynı tuvalde kullanmaya karar verir, amacı, bir tek rengi kullanarak, modern sanatın yörüngesindeki, tek renkle dolup taşmış güzergahların tersine, resimsel bir uzam yaratmaktır.
- 1979'dan itibaren, siyah Pierre Soulages'ın tuvallerinin hemen tümünün yüzeyini tamamen kaplayacaktır.
- 1979-80 Paris'te, Centre Georges Pompidou'da, *Pierre Soulages, yeni yapılmış resimleri* sergisi.
- 1980'lerle 1990'lar arası "ultra-siyah" devasa üç panelden oluşan resimler, kareler ve dikdörtgenler dönemi; ve siyah ve beyaz arasında yeni ilişkilerin damgasını vurduğu son dönem resimleri.
- 1980 Boverie Parkı Müzesi, *Liège*, (yeni yapılmış resimleri). (1968'den 1979'a kadarki kendi seçimi çalışmalarıyla oluşan)
- 1980 Kunstlerhaus, *Salzbourg* (retrospektif).
- 1980 Gimpel Galerisi, *New-York* (kişisel).
- 1981/82 Kopenhag'da retrospektif sergi. Almanya'da *Schwarz* ve *Westkunst* adlı sergilere katıldı.
- 1982 Ostertag Galerisi, *Francfort* (kağıt üzeri yapıtları).
- 1982 Oberhessisches Müzesi, *Glessen* (kağıt üzeri yapıtları).
- 1982 Ponce Galerisi, *Mexico* (kağıt üzeri yapıtları).

- 1982 Kunstbygning, *Aarhus* (retrospektif).
- 1982 Kunstpavillon, *Esbjerg* (retrospektif).
- 1982 Charlottenborg, *Kopenhag* (retrospektif).
- 1983 Colmar'da, Unterlinden Müzesi'nde retrospektif sergi.
- 1984 Tokyo'da, Seibu Sanat Müzesi'nde retrospektif sergi.
- 1984 yılında MOMA tarafından "Resim", ceviz kabuğuyla boyası, 193,4x129,1 cm, 1948-49 satın alınmıştır
- 1985 Lahey'de, Pulchri Stüdyosu'nda retrospektif sergi.
- 1986 Galerie Art & Essai, UHB Rennes 2, *Rennes* (kişisel).
- 1986 Galerie de France, *Paris* (1984-1986 resimleri).
- 1986 Galerie de France, FIAC, *Paris* (1984-1986 resimleri).
- 1986 Baden-Baden'de, *Zen 49* sergisine katıldı.
- 1987 Hans-Thoma Gesellschaft, *Reutlingen* (kişisel).
- 1987 Rieder Galerisi, *Munich* (kişisel).
- 1987 Saint Pierre Çağdaş Sanat Müzesi, *Lyon* (kişisel).
- 1987 Lyon'da, Musée Saint Pierre'de çağdaş sanat sergisine katıldı. Paris'te, Maliye Bakanlığının yeni binası için bir Savonnerie duvar halısı tasarımı. Saint-Etienne'de, Modern Sanat Müzesinde düzenlenen "L'Art en Europe, Les années décisives" sergisiyle, Paris'te, Georges Pompidou Merkezi'nde düzenlenen "L'epoque, la mode, la morale, la passion" adlı sergiye katıldı. Paris'te, Sanatlar Ulusal Büyük Ödülü'nü aldı.
- 1987'de Prix National de Peinture (Ulusal Resim Ödülü)
- 1987'de Fransız Ekonomi Bakanlığı için anıtsal gobleni (genellikle duvara asılan halı veya kilime benzeyen resimli örtü) dizayn etti.
- 1987'den 1994'e kadar Soulages Conques'daki Manastırın vitraylarını yapar
- 1988 Jade Galerisi, *Colmar* (kişisel).
- 1988 Paris'te, Georges Pompidou Merkezi'ndeki "Les années 50" sergisiyle, Berlin'de, Gropiusbau Galerisinde düzenlenen "Stationen der Moderne" sergisine katıldı.
- 1989 Tolarno Galleries, *Melbourne* (kişisel).
- 1989 Fandos Galerisi, *Valencia* (kişisel).
- 1989 Kassel'de, Museum Fridericianum'da *Soulages'ın Resim Sanatının 40 Yılı* (retrospektif) sergisi düzenlendi. Sergi Valencia (IVAM-Centro Julio Gonzalez,) da ve Nantes (Güzel Sanatlar Müzesi)'da da gösterildi. Moskova'da, Puşkin Müzesinde düzenlenen *Exposition d'Art Français* sergisine katıldı. Conques Manastırının 95 vitrayı üzerinde çalışmalar yaptı.
- 1990 Alice Pauli Galerisi, *Lausanne* (kişisel).
- 1990'da Pierre Soulages ilk seri resimlerini gerçekleştirdi.
- 1991 Jade Galerisi, Uluslararası Sanat Sergisi, *Chicago* (?)
- 1991 Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, *Vienne* (kişisel).

- 1992 Georges Pompidou Sanatlar Evi, *Cajarc* (1979-1991 poliptikleri).
- 1992 Galerie de France, *Paris* (Conques'nin vitray kartonları ve resimleri)..
- 1992'de Soulages Japonya'da resim için Promeium Imperiale'de ödüllendirdi.
- 1993 Çağdaş Ulusal Sanat Müzesi, *Séoul* (retrospektif).
- 1994 Çin (Meschuguan) Güzel Sanatlar Sarayı, *Pékin* (retrospektif).
- 1994 Güzel Sanatlar Müzesi, *Taipei* (retrospektif)
- 1994 Westfälisches Landesmuseum, *Münster* (Conques'nin vitray kartonları ve resimleri).
- 1995 Veranneman Vakfı, *Kruishoutem* (kişisel).
- 1996 "Siyah-Işık", Paris Şehri Modern Sanat Müzesi, *Paris* (retrospektif).
- 1996 "Siyah-Işık", Güzel Sanatlar Müzesi, *Montréal* (retrospektif).
- 1996 "Siyah-Işık", Sanat Müzesi, *Sao-Paulo*, (retrospektif).
- 1996 Applicat Galerisi, *Paris* (kişisel).
- 1996 Çağdaş Sanat Merkezi, *Embrun* (kişisel).
- 1997 Deichtorhallen, *Hambourg* (retrospektif).
- 1997 Hans Strelow Galerisi, *Düsseldorf* (kişisel).
- 1997 Centro de Exposiciones y Congresos, *Saragosse* (retrospektif).
- 1998 Centro Cultural, *Logrono* (kişisel).
- 1998 Frahm Galerisi, *Kopenhag* (kişisel).
- 1998 Kunstmuseum, *Berne* (retrospektif).
- 1999 Rieder Galerisi, *Munich* (kişisel).
- 1999 Fabre Müzesi, *Montpellier* (1994-1999 yeni yapıtları) (kişisel).
- 2000 Alice Pauli Galerisi, *Lausanne* (1999-2000 resimleri).
- 2000 Les Abattoirs, *Toulouse* (82 resim)(kişisel).
- 2001 Ermitage Müzesi, *Saint-Pétersbourg* (kişisel).
- 2001 Yeni Tretiakov Galerisi, *Moscou* (kişisel).
- 2002 Rignault Müzesi, *Saint-Cirq-Lapopie*, (asit yedirme ve bronzlar) (kişisel).
- 2003 Karsten Greve Galerisi, *Paris*, "Pierre Soulages, 1999-2002 resimleri"(kişisel).
- 2003 Fransa Ulusal Kütüphanesi, *Paris*, "Soulages. Basılı yapıtı"
- 2004, 15 Haziran 6 Eylül tarihleri arasında Ulusal Madrid Reina Sofia Sanat Merkezi Müzesi'nde açılan "MONOCROMOS, DE MALEVICH AL PRESENTE" sergisinde Monokrom 'tekrenk' olan salonlardan ilki siyah için ayrılmıştır. Pierre Soulages'ın üç eseri, ilk salon olan giriş bölümünde sergilenmiştir.*

Ek 2 Pierre Soulages için hazırlanmış monografilerin listesi

JUIN Hubert

Soulages, Le Musée de Poche, Georges Fall, Paris, 1958 ; Evergreen Books, New York, 1959

RAGON Michel

Soulages, les peintures sur papier, Hazan, Paris, 1962

SWEENEY James Johnson

Soulages, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1972 ;
Soulages, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1973 et Phaidon, Londres, 1973
Soulages, Belser Verlag, Stuttgart, 1972

DUBY Georges, LABBAYE Christian

Soulages, eaux-fortes et lithographies, Yves Rivière, Paris, 1974

CEYSSON Bernard

Soulages, Flammarion, Paris, 1979 (réédition 1996) ; Crown Publisher, New York, 1980 et Bonfini Press, Naefels, 1980

JULIET Charles

Gespräche mit Pierre Soulages, Heliopolis Verlag, Tübingen, 1988
Entretien avec Pierre Soulages, L'Echoppe, Caen, 1990

LOERS Veit, CEYSSON Bernard

Soulages : 40 Jahre malerei, Cantz Verlag, Stuttgart, 1989

RAGON Michel

Les ateliers de Soulages, Albin Michel, Paris, 1990

DAIX Pierre, SWEENEY James Johnson

Pierre Soulages, l'oeuvre 1947-1990, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1991

DUBORGEL Bruno

Pierre Soulages, sans titre, la présence, Michel Chomarat, Lyon, 1993

DUBY Georges, HECK Christian

Les vitraux de Soulages, Editions du Seuil, Paris, 1994

ENCREVE Pierre

Soulages, L'oeuvre complet, Peintures I, 1946-1959, Editions du Seuil, Paris, 1994
Soulages, L'oeuvre complet, Peintures II, 1959-1978, Editions du Seuil, Paris, 1996
Soulages, L'oeuvre complet, Peintures III, 1979-1997, Editions du Seuil, Paris, 1998

DUBORGEL Bruno

Pierre Soulages, l'oeuvre gravé, 1951-1996 : catalogue exhaustif des eaux-fortes et des bronzes, Conseil Général des Bouches du Rhône, Marseille, 1997

**ARROUYE Jean, DESBIOLLES Maryline, DUBY Georges, DUPUIS Gilbert,
MUNTANER Bernard**

Pierre Soulages, une œuvre, Editions Muntaner, collection Iconotexte, Marseille, 1998

PLATSCHEK Hans

Pierre Soulages, Weltkunst und Bruckmann Verlag, Munich, 1998

REYMOND Nathalie

La lumière et l'espace, Editions Adam Biro, Paris, 1999

LAURANS Jacques

Pierre Soulages, Trois lumières, Editions Farrago, Tours, 1999

KUTHY Sandor

Pierre Soulages: célébration de la lumière, Skira-Le Seuil, 1999

MESCHONNIC Henri

Le rythme et la lumière : avec Pierre Soulages, éditions Odile Jacob, Paris 2000

LEB LANNOU Jean-Michel

Pierre Soulages, la plénitude du visible, éditions Kimé, PUF, Paris, 2001

Ek 3 Pierre Soulages'ın açtığı sergiler için hazırlanmış kataloglarının listesi

Französische abstrakte Malerei, Württembergischer Kunstverein; Stuttgart (1948)

Younger european painters, Guggenheim Museum, New York ; James Johnson Sweeney'in metni (1953)

Soulages, Kootz Gallery, New York ; James Fitzsimmons'un metni (1955)

The New Decade, Museum of Modern Art, New York ; Andrew Ritchie'nin metni 1955

Recent gouaches by Pierre Soulages, Rodgers University, New Brunswick ; Theodore Brenson'in metni (1955)

Pierre Soulages, Kootz Gallery, New York ; James Fitzsimmons'un metni (1956)

Pierre Soulages, gouaches et gravures, galerie Berggruen & Cie, Paris ; Roger Van Gindertael'in metni (1957)

Gravures de Soulages, Galerie Gerd Rosen, Berlin ; Will Grohmann'in metni 1957

Soulages, Kootz Gallery, New York ; Bernard Dorival'in metni (1959)

School of Paris : The internationals, Walker Art Center, Minneapolis ; Martin Friedmann'in metni (1959)

Soulages, Galerie de France, Paris ; reportage photographique Izis (1960)

Pierre Soulages, Kestner-Gesellschaft, Hanovre ; Folkwang Museum, Essen ; Werner Schmalenbach'in metni (1960-1961)

Pierre Soulages, Gemeente Museum, La Haye ; Werner Schmalenbach ve L.J.F. Wysenbeek'in metinleri (1961)

Pierre Soulages, Kunsthau, Zurich ; Eduard Hüttinger'in metni (1961)

Gravures de Soulages, Moderna Galerija, Ljubljana ; Jean Leymarie'nin metni (1961)

Soulages malerier og raderinger, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen ; Haavard Rostrup'un metni (1963)

Soulages, Musée National d'Art Moderne, Paris ; Bernard Dorival'in metni (1967)

Soulages, Foire Internationale de Montréal ; Guy Viau'nun metni (1967)

Soulages paintings since 1963, Knoedler and Co, New York , Museum of Art ; Carnegie Institute, Pittsburgh ; Albright Knox Art Gallery, Buffalo ; James Johnson Sweeney'in metni (1968)

Pierre Soulages, *University of Maryland Art Gallery, College Park, Washington DC* ; George Levitine'in metni (1972)

Soulages, *Henie-Onstad Kunstsenter, Hovikodden, Norvège* ; Ole Henrik Moe'nun metni (1973)

Soulages, *Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg ; Rådhus, Gentofte, Danemark* ; Mogens Andersen, Jorgen Brynjolf ve Karl H. Ringstrom'un metinleri (1973)

Soulages, *Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel, Suisse* ; Daniel Vouga'nın metni (1973)

Soulages, peintures et gravures, *Musée Dynamique, Dakar ; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne* ; Léopold Sédar Senghor'un metni (1974-1975)

Soulages, peintures et gravures, *Salas del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid* ; James Johnson Sweeney'in metni (1975)

Soulages, peintures et gravures, *Musée Fabre, Montpellier* ; Joseph Delteil ve Georges Desmouliéz'in metinleri (1975)

Soulages, peintures et gravures, *Museo de Arte Moderno, Mexico* ; Gaston Diehl, Fernando Gamboa ve Jean Grenier'in metinleri (1975)

Soulages, peintures et gravures, *Museo de Bellas Artes, Caracas* ; Gaston Diehl ve Jean Grenier'in metinleri (1976)

Soulages, peintures et gravures, *Museo, Maracaibo ; Fundação Cultural, Brasília ; Museu da Universidad, Sao Paulo ; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro* ; Gaston Diehl'in metni (1976)

Pierre Soulages, *Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne* ; Bernard Ceysson'in metni (1976)

Bronzes et peintures sur papier de Pierre Soulages, *Galerie de France, Paris* ; Pierrette Bloch ve Marwan Hoss'un metni (1977)

Bronzes et gravures de Pierre Soulages, *Galerie Madoura, Vallauris* ; Christian Labbaye'in metni (1978)

Soulages, peintures récentes, *Musée National d'Art Moderne, Paris ; Musée du Parc de la Boverie, Liège* ; Pontus Hulten ve Alfred Pacquement'in metinleri (1979-1980)

Soulages, *Kunstbygning, Aarhus ; Kunstpavillon, Esbjerg ; Charlottenborg, Copenhagen* ; Mogens Andersen'in metni (1982)

Soulages, *Seibu Museum of Art, Tokyo* ; textes de Taka Ashido Okada et d'Alfred Pacquement (1984)

Pierre Soulages, *Pulchri Studio, La Haye* ; texte de John Sillevs (1985)

Pierre Soulages peintre, Pierre Soulages graveur, Université de Rennes 2, Rennes ; Gilbert Dupuis'in metni (1986)

Pierre Soulages, peintures de 1984 à 1986, Galerie de France, Paris ; Charles Juliet'in metni (1986)

Pierre Soulages, Musée Saint-Pierre Art Contemporain, Lyon ; Hans Thoma-Gesellschaft, Reutlingen ; textes de Georges Duby, Pierre Encrevé, Henri Meschonnic, Werner Meyer, Thierry Raspail ve Clément Rosset'in metni (1987)

The spontaneous gesture, Australian National Gallery, Canberra ; Lanier Graham'in metni (1987)

L'art en Europe, les années décisives, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne ; Catherine Bompuis'un metni (1987)

Soulages : 40 Jahre Malerei, Museum Fridericianum, Kassel ; Soulages : 40 anos de pintura, IVAM, Centro Julio Gonzalez, Valencia ; Bernard Ceysson ve Veit Loers'in metni (1989)

Soulages : 40 ans de peinture, Musée des Beaux-Arts, Nantes ; Henry-Claude Cousseau ve Veit Loers'in metinleri (1989)

Pierre Soulages, galerie Fandos, Valencia ; Antonio Saura'nin metni (1989)

Soulages, peintures, galerie Alice Pauli, Lausanne ; Philippe Dagen ve Olivier Pauli'nin metinleri (1990)

Francja Dziajaj, Museum Narodowe, Varsovie et Cracovie ; Dorothée Guignot'in metni (1990)

Polyptyques, Le Louvre, Paris ; Isabelle Monod-Fontaine'nin metni (1990)

Soulages, peintures récentes, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne ; Lorand Hegyi ve Alfred Pacquement'in metni (1991)

Pierre Soulages, polyptyques 1979-1991, Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc ; Pierre Daix, Pierre Encrevé ve Claire Stoullig'in metinleri (1992)

Pierre Soulages, Octobre 1992, galerie de France, Paris, France ; Jean-Noël Cristiani, Jean Coural, Jean-Dominique Fleury, Bernard Marcadé ve Béatrice Salmon'in metni (1992)

Pierre Soulages : une rétrospective, Musée National d'Art Contemporain, Séoul ; Young-Bang Lim, Alfred Pacquement ve Bernard Prague'in metni (1993)

Pierre Soulages : une rétrospective, Palais des Beaux-Arts de Chine, Pékin ; Alfred Pacquement ve François Marcel Plaisant'in metinleri (1994)

Pierre Soulages : une rétrospective, Taipei Fine Arts Museum, Taipei ; Huang Kuang-nan, Alfred Pacquement ve Jean-Paul Réau'nin metinleri (1994)

Lebendiges Licht : Soulages, Malerei und die Fenster von Conques, Westfälisches Landesmuseum, Münster ; Hermann Arnhold, Klaus Bussmann ve Veit Loers'in metinleri (1994)

Soulages, Noir lumière, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris ; Suzanne Pagé, Jean-Louis Andral, Pierre Encrevé, Robert Fleck, Donald Kuspit ve William Rubin'in metinleri (1996)

Pierre Soulages, Malerei als farbe und licht, Rétrospective 1946-1997, Deichtorhallen, Hambourg ; Zdenek Felix, Robert Fleck ve Charles Juliet'in metinleri (1997)

Pierre Soulages, Centro de Exposiciones y Congresos, Saragosse ; Sala Cultural Rioja, Logrono ; José Corredor-Matheos ve Pierre Encrevé'in metinleri (1997-1998)

Pierre Soulages, l'oeuvre gravé 1951-1996, Espace 13, Aix-en-Provence ; Christian Labbaye'in metni (1997)

Pierre Soulages, Célébration de la lumière, Musée des Beaux-Arts, Berne ; Sandor Kuthy ve Pierre Soulages'in metni (1999)

Pierre Soulages, Galerie Rieder, Munich ; Veit Loers'in metni (1999)

Pierre Soulages, oeuvres récentes 1994-1999, Musée Fabre, Montpellier ; Pierre Encrevé ve Michel Hilaire'nin metinleri (1999) [entretien avec M. Hilaire : extrait du catalogue]

Soulages, Galerie Alice Pauli, Lausanne ; Bernard Ceysson'in metni (2000)

Soulages : 82 Peintures, Les Abattoirs, Toulouse ; Pierre Encrevé, Henri Meschonnic, Alain Mousseigne ve David Quéré'nin metinleri ; Bernadette Moralès'in hazırladığı biyografi (2000)

Soulages - Lumière du noir, Paris-Musées, éditions des musées de la Ville de Paris ; textes de Mikhaïl Piotrovsky, Suzanne Pagé, Albert Kosténévitch, Pierre Encrevé , Jean-Claude Marcadé'in metinleri ; Paris Belediye Başkanı Bertrand Delanoë ve Saint-Pétersbourg Valisi'nin önsözü (2001)

PIERRE SOULAGES PEINTURE 1999-2002 Edition Karsten Greve, 2003. Texte du catalogue de Wilfrid Wiegand, en français, in english, in deutsch

**Soulages l'oeuvre imprimé, sous la direction de Pierre Encrevé et de Marie-Cécile Miessner. Edition Bibliothèque nationale de France, 2003
Quatre notes en marge de l'entretien avec Soulages.
Soulages, graveur ou le temps piégé par la matière, entretien avec Pierre Encrevé, 15 août 2002.**

Ek 4 Filmografileri

"Nouveaux peintres de Montparnasse"

Willi Maywald tarafından, 35 mm. renkli, 1957

Magazine "Terre des Arts : La peinture abstraite"

Max-Pol Fouchet'nin önerisi ile Michel Mitrani tarafından, 1961-INA Arşivi- Fonds ORTF

"Mémoire en ricochets n°1" serisinden yeniden ele alınmış özet

Michel Mitrani tarafından, 1989, CNC'ın katılımı ile la Sept/INA/FR3 ortak yapımı.

Série "Art vivant : Pierre Soulages"

Jean-Michel Meurice tarafından, 1963, 13 dakika

Yapım Georges Derocle INA Arşivi

Fonds ORTF

Magazine "Voir : Pierre Soulages"

Jean-Michel Meurice tarafından, 1966, 20 dakika

Jean-Claude Bringuier tarafından sunulmuş

yapım 2ème chaîne ORTF

INA Arşivi

"Bleu comme une orange"

André S. Labarthe tarafından, 1967 (Ulusal Modern Sanat Müzesi Soulages Sergisi)

Yapım ORTF

"Pierre Soulages"

André Romus tarafından, 1978, 55 dakika, 35 mm. renkli

Radio Télévision Belge

"Pierre Soulages"

Jean-Michel Meurice tarafından 1979-80, 55 dakika, 35 mm renkli

Yapım INA Grand Prix du Festival du film d'art, Paris, 1982

"Chambre noire, cinq peintures de Pierre Soulages"

François Caillat tarafından, 1983, 7 dakika, 35 mm. renkli

G.R.E.S. C.N.C. U.A.U. ortak yapım (Saint-Cloud Yüksek Okulu)

Magazine "Résonances : Comprendre l'art"

Gerçekleştiren Alexandre Tarta, 1983

Igor Barrère tarafından önerilmiş, Pierre Cabanne tarafından sunulmuş, FR3

Magazine "Désir des Arts : Soulages à Tokyo"

Gerçekleştiren C. Ikhief, P. Colin, P.A. Boutang, 1984

Pierre Daix tarafından öneri ve sunum

Yapım Antenne 2

Magazine "Lire, c'est vivre : l'éloge de l'ombre de Tanizaki"

Gerçekleştiren Yves Kovacs, 1985

Pierre Dumayet tarafından öneri ve sunum

Yapım Antenne 2

Magazine "Aujourd'hui la France"
Gerçekleştiren Sylvain Roumette, 1986
Ministère des Affaires Etrangères

Magazine "Projection privée : Pierre Soulages"
Gerçekleştiren P.A. Boutang, 1986, 50 dakika
Marcel Jullian tarafından öneri ve sunum
Yapım Antenne 2

"Pierre Soulages, été 1986"
Michel Dieuzaide tarafından, 1986, 26 dakika, 16 mm. renkli
Yapım A.C.S.G. Cavagnac

"Une exposition de Pierre Soulages"
Jean-Noël Cristiani tarafından, 1987, 5 dakika, 35 mm. renkli
Yapım Yumi Magazine

"Portrait d'artiste: Pierre Soulages."
Konuşma ve gerçekleştirme Liliane Thorn, RTL, 1993, 14'.

"Pierre Soulages"
Michel Ragon ile söyleşi
gerçekleştiren Alain Vollerin
Edition Mémoire des Arts, Lyon, 1994, 49'.

Les vitraux de Soulages à Conques,
Gerçekleştiren Nicole Zimmermann
FR3, Toulouse, Juillet 1994,

"Les vitraux de Soulages"
Gerçekleştiren Jean-Noël Cristiani
Arte 1° Janvier 1995 Edition la Sept video - RMN. 48'.

"Soulages, un artiste dans son siècle"
Gerçekleştiren Michel Hogg et CNED de Rennes
Edition CNED de Rennes, 1994, 33'20

L'invité du dimanche: "Pierre Soulages, le noir et la lumière"
Gerçekleştiren Philippe Lapousterle et Raoul Sangla
TV5, 1° Janvier 1995, 26'.

"Pierre Soulages, regards"
Gerçekleştiren Thierry Spitzer
Yapım Arkadin
Edition Cassette RMN
Dağıtım: Arkadin, La 7 Sept Arte, 1995, 52'

Magazine: Bouillon de Culture: "Le peintre et l'historien"
Bernard Pivot ile Jacques le Goff ve Pierre Encrevé tarafından sunulmuş
Antenne 2, 12 Avril 1996, 52'

"Entretien avec Pierre Soulages"

Gerçekleştiren M.Ohchi,
Yapım N.H.K., Tokyo, 1996.

"Pierre Soulages, Noir Lumière"

Gerçekleştiren Vincent Soulié, entretien avec Jean-Louis Andral
Le Canal du Savoir N° 84,
Paris-Première, 9 Haziran 1996, 60'
Edition Arts et Education, Mairie de Paris.

"Pierre Soulages, Noir-Lumière"

Gerçekleştiren Rainer Moritz Prodistel et Canal+, Paris - R.M.Yapım, Munich. 1997,
52'

"Pierre Soulages parle de sa peinture, des vitraux de Conques, de la Peinture"

Gerçekleştiren: Jean Soulet
Yazarlar: Claude Garcia-Forner, Nina Blondet, Jean Soulet
Müzik: Klass Stapert
Yapım: C. R. Documentation Pédagogique Languedoc - Roussillon, Montpellier,
1998.

