

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

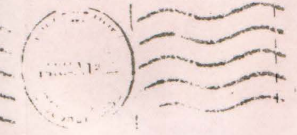
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

John ve Yves Berger

Top Sende

SANAT ÜZERİNE YAZIŞMALAR



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

John ve Yves Berger

Top Sende

“Babam evimizin samanlığında benim için bir atölye yapmadan çok önce orada pinpon masası vardı. Birlikte oynamayı çok severdik. Ben ergendim, o altmışlarındaydı. Aşağı yukarı denk oyunculardık; bazı günler ben kazanırdım, bazı günler de o. Ama maçın sonucunun bir önemi yoktu, bizi oynamaya sevk eden başka bir şeydi: Esas arzumuz şansı ne kadar zorlayabileceğimizi görmek ve alıp verme oyununu bir lütufa çevirmektir. Elbette nadiren böyle oluyordu ama ara sıra oluyordu ve o zamanlarda her şey yerli yerine oturuyordu. Ritim, hareket ve jestler, zamanlama, hepsi tek bir edimin birliğinde toplanıyordu.

“İkimiz de çizimleri pinpon oynadığımızdaki aynı sevinçle ve umutla karşıladık.” —Yves Berger

John ve Yves Berger

Top Sende

John Berger 1926'da Londra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı, belgesel yazarı ve ressam olarak da tanınıyor. 1940'ların sonunda Londra'da çeşitli galerilerde sergiler açtı. Bu dönemde Komünist Parti ile yakın ilişki kurdu, sol-kanat haftalık dergi *Tribune* için makaleler yazdı. 1948-55 yılları arasında resim öğretirken sanat eleştirmeni oldu ve 1951'den itibaren *New Statesman* için on yıl boyunca sanat eleştirileri yazdı. İlk romanı 1958'de yayımlanan *Zamanımızın Bir Ressamı*'dır. Romanı G. ile 1972 yılında Booker ödülünü almıştır. Metis'te birçok kitabını yayımladığımız John Berger, Türkiyeli okurlarını uzun yıllardır derinden etkilemeyi sürdürüyor.

1976'da Haute-Savoie'da doğan Yves Berger, Quincy köyünde yaşıyor ve çalışıyor. Cenevre Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Resimleri Fransa, İsviçre, Almanya ve İrlanda'daki çeşitli galerilerde sergilendi; çizimleri ve metinleri çeşitli dergilerde yayımlandı. 2001'de Stravinsky Resim Ödülü'nü aldı. Yapıtları arasında *Destinez-moi la Palestine* (2008) ve *Mes deux béquilles* (2009) adlı iki şiir kitabı ve babası John Berger ile birlikte yazdığı *Uçuşan Etekler: Bir Ağıt*'ın (Metis, 2014) yanı sıra, 2017'de ressam ve toprak işçisi olarak paralel çalışmalarını anlattığı *Une saison dehors* (2017) adlı deneme kitabı sayılabilir.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Metis Sanatlar ve İnsan
Top Sende
John Berger ve Yves Berger

© John Berger Vakfı ve Yves Berger, 2019
Türkçe Yayın Hakları © Metis Yayınları, 2019
Çeviri Eser © Oğuz Tecimen

İlk Basım: Şubat 2020

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi: John Berger, *İsimsiz*, 2015
Kitap Tasarım: Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-183-7

John ve Yves Berger

Top Sende

SANAT ÜZERİNE YAZIŞMALAR

Çeviren:

Oğuz Tecimen



metis

FOTOĞRAF © JEAN MOHR



Top sende!

Babam evimizin samanlığında benim için bir atölye yapmadan çok önce orada pinpon masası vardı. Birlikte oynamayı çok severdik. Ben ergendim, o altmışlarındaydı. Aşağı yukarı denk oyunculardık; bazı günler ben kazanırdım, bazı günler de o. Ama maçın sonucunun bir önemi yoktu, bizi oynamaya sevk eden başka bir şeydi: Esas arzumuz şans ne kadar zorlayabileceğimizi görmek ve alıp verme oyununu bir lütufa çevirmektir. Elbette nadiren böyle oluyordu ama ara sıra oluyordu ve o zamanlarda her şey yerli yerine oturuyordu. Ritim, hareket ve jestler, zamanlama, hepsi tek bir edimin birliğinde toplanıyordu.

İkimiz de çizimleri pinpon oynadığımızdaki aynı sevinçle ve umutla karşılardık.

Kötü oynadığımda sinirlerime hâkim olamayıp raketi masaya vururdum. Babam nadiren *forehand* oynardı, *backhand* oynarken çok hızlıydı. Servis sırası değişip de top masanın karşısına geçtiğinde hep şöyle derdik: *top sende!*

Yves Berger, Ocak 2017

I



VAN GOGH, KİTABI MUKADDES NATÜRMORTU, 1885





Rogier van der Weyden'in resminde Meryem, *Kitabı Mukaddes*'te gelecekteki hayatını okuyor.

Van Gogh *Kitabı Mukaddes*'i natürmort olarak resmediyor.

Goya modelini uzanmış ama henüz giyinik halde resmediyor.

Son ikisinde bir davet var.

İkisi de örtü üzerinde açık duruyor.

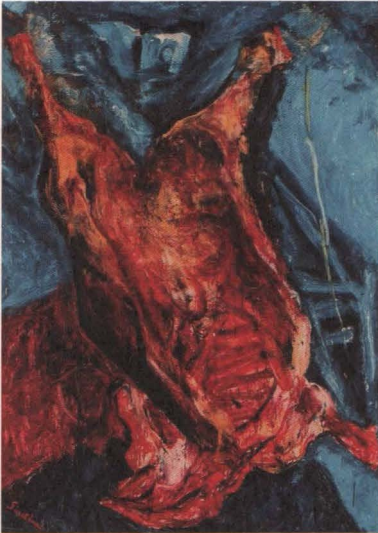
Mekânsal perspektif bakımından açık davetleri ne kadar da birbirine benziyor!

Sevgiler
John

Fransızcadada şöyle bir deyiş var: “*Je peux lire en elle/lui comme dans un livre ouvert.*” [“Onu açık bir kitap gibi okuyabiliyorum.”] İçeride olana ulaşmak için duyduğumuz o arzuyu ifade etmenin ne güzel bir yolu, değil mi? Yüzleştiğimiz şeyin içerisine ve gizemine ulaşmak. Dış dünyaya, onu kontrol altına almak için değil de bütünüyle parçası olduğumuzu hissetmek için nüfuz etmek istemek. Tenimizde hissettiğimiz tecridi – bedenin korkunç hududunu aşmak... Chaïm Soutine’in içeriği okumak konusunda nasıl da saplantılı olduğuna bak! *Derisi Yüzülmüş Sığır* da kendini açık bir kitap gibi sunuyor...

Sevgiler
Yves

CHAÏM SOUTINE, DERİSİ YÜZÜLMÜŞ SIĞIR, YAK. 1924



ANTOINE WATTEAU, GILLES, 1718-1719



ANTOINE WATTEAU, SAVOYLU İLE DAĞ SİÇANI, 1716



Tenimizde hissettiğimiz tecridi – bedenink korkunç hududunu aşmak...” Sözlerin ve Soutine beklenmedik bir şekilde bana Watteau’yu ve oyuncularını, soytarılarını düşündürdü. Bu korkunç hududu gizlemek için bütün o kostümler ve uçarılıklar. Arleken Gilles’i ararken Dağ Sıçanı’na rastladım. Karları boylu boyunca görmek için iki ayağı üstünde duran dağ sıçanlarımızdan biri, şehir ahalisini eğlendirmek için bir kutuda şimdi. Sonra Gilles’i, bir de aşağısındaki ve ardındaki eşeği buldum. (Eşek ile dağ sıçanının konuşacak epey şeyi olabilir.) Kostümünün içinde Gilles’in bedeninin hiçbir hududu yok, çünkü biriken onca şaka bedeni çözüp ardındaki gökyüzüne karıştırmış. Bedeni bulut haline geliyor. Manzara gibi resmedilmiş.

Sevgiler
John

G illes diyor ki: “Yabancı bir dünyada bir yabancıyım ben. Buradayım ama hiçbir yere ait değilim. Bu sürgün hayatında sürükleniyorum.” Savoylu, dağ sıçanıyla, Petersburg’dan cevap veriyor: “Neşelen, söylenip durma! Bugünkü gökyüzüne baksana: Bu mavinin altında hiçbir dram yaşanamaz. Dert etme: Işık sönmeyecek, öldüğümüzde bile.”

Yüz yıl sonra New York’ta Max Beckmann karnaval maskesi takan bir kadın resmi yapar. Bir elinde sigara, öbüründe soytarı şapkası. Kadın hiçbir şey söylemiyor ama siyah maskesi gözlerinin söylediğini saklamıyor: “Canım sen de benim kadar kötüsün. Kim olduğumuzu sanıyorsun?”

Beckmann inançlı bir adamdı. “Büyük boşluk ve uzayın muamması” diye adlandırmıştı Tanrı’yı. Hayatı boyunca yaşadığımız dünyaya dair bilgisini genişletmeye ve derinleştirmeye çalışıyordu. Işık bir bakıma arayışının vasıtasıydı. Çizmek ise yol. Bu yüzdendi siyahı kullanması.

Resimlerindeki renkler biçimden sonra gelir. Bu renkler karmaşıklık ve beklenmediklik verir.

Siyahbeyaz bir röprodüksiyona bak: Aslolan hiçbir şey eksik değil. Muhtemelen aynısı Georges Rouault için de geçerli (Beckmann’dan 13 yıl önce doğmuş, ondan 7 yıl sonra ölmüştü). O da tiyatrocuların, soytarıların ve mitolojik sahnelerin resmini yaptı. Onun da güçlü bir inancı vardı. O kadar ki siyah konturlu bir güneş resmi yapabiliyordu.

Sevgiler
Yves

MAX BECKMANN, MASKEKİ KADIN, 1950



MAX BECKMANN, TROMPETLİ OTOPORTRE, 1938



ALBRECHT DÜRER, KÜÇÜK BAYKUŞ, 1506-1508



GEORGES ROUAULT, PROFİLDEN PALYAÇO, 1938-39



Yolladığın Beckmann bana ulaşmadan birkaç gün önce Arturo'dan bir kartpostal aldım. İşte. Dürer'in *Küçük Baykuş*'unu Beckmann'ın *Maskeli Kadın*'ının yanına koyuyorum; onları beraber görünce yüzümde bir tebessüm oluştu. Yüzleri ve göbekleri birbirine göz kırıyor. Üstelik iki resim de bir türü sunuyor.

Biri gelmiş geçmiş bütün küçük baykuşlar; öbürü de bütün maskeli kadınlar!

Elbette konturlar, çizim ve siyahın kullanımı hakkında söylediğinle ilgili bu.

Bu da tam tersini telkin eden imgeler düşündürüyor bana. Kokoschka, Beckmann'ın tamı tamına çağdaşıydı. Kokoschka'da hiçbir şey kalıcı değildir, her şey geçicidir.

Sevgili Olda'sıyla otoportresinde bile –ki daimi aşklarının vesikası olarak tasarlanmıştır– her fırça darbesi firari, uçucu ve anlıktır. Bu nitelikler canlı olduklarının kanıtıdır.

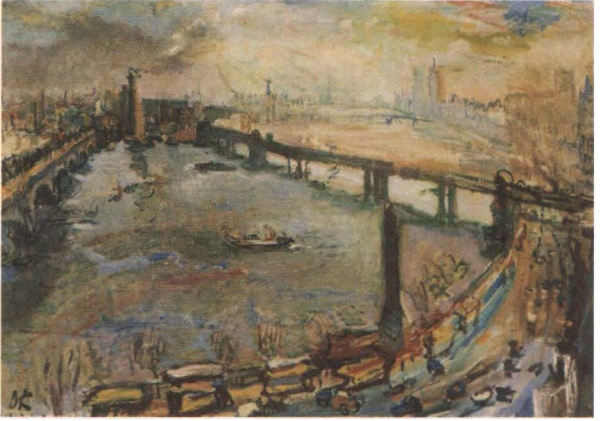
Kokoschka izlenimcilerden epey farklıdır; onlara göre değişken günışığı bir mucize ve vaatti. Kokoschka için ışıık bir veda dokunuşuydu. Londra'da Thames'in tepeden resmini yaparken bulunduğu çatıda ona bir süre eşlik ettim. 1959 yılıydı. Bakışı oradan ayrılmak üzere olan göçmen bir kuşu andırıyordu.

Sevgiler
John

OSKAR KOKOSCHKA, OLDA İLE OTOPORE, 1963



OSKAR KOKOSCHKA,
VICKERS BİNASI'NDAN THAMES GÖRÜNÜMÜ, 1962



Ayrılmak üzere olan göçmen bir kuş.” Bakış, mekânı öylesine kucaklıyor ki *uzak* ile *yakın* bir araya geliyor. Bu bakış miller ya da kilometrelerin günün saatleri gibi geçtiği bir tür harita yaratıyor.

Kokoschka'nın bu resminin karşısında ışığın (ve hayatın) ne kadar geçici olduğunu hissetmemek elde mi!

Eski bir Çin geleneğine ait olan Chu Ta da aynı şeyi hisseder ama ışık ile hayatın ebedi; geçici olanın kendisi olduğuna inanır.

Algı meselesi.

Hatırlarsın, çocukken Cenevre'de bir köprüde seninle bir telefon kabininde duruyordum. Ayaklarımızın altından akan suyu izlerken korkup ağlamıştım, sürükleniyoruz sanmıştım.

Chu Ta da çeşitli türlerde bitkileri, kuşları, balıkları çizdi ve resmetti. (Yüz elli yıl sonra Dürer'in baykuşunun mutlaka mideye indireceği bir fare bile çizmiştir belki!)



ALBERTO GIACOMETTI, OTOPORTRE, 1921



HELENE SCHJERBECK, OTOPORTRE, 1944

Ama Dürer'e kıyasla Chu Ta'ya otoportre fikri aynı şekilde gelemezdi çünkü "benlik" zaten türe ve manzaraya aittir, kâinatın geri kalanından ayrılamaz. Modern ve postmodern Batı kültürünün zihniyetinden ne kadar da uzak.

Giacometti'nin ve Schjerfbeck'in otoportreleri de böyle işte. Kokoschka'yı takiben onlar da "kalkış zamanı" olduğunu hissediyor. Alberto için gelecekteki hayatına, Helene için yaklaşan ölümüne. İkisi de geriye bakıyor...

Bizim sevgili Käthe Kollwitz'in otoportresinin önünde poz verdiği bir fotoğrafını ekliyorum, eminim hoşuna gider.

Sevgilerle
Yves





Beni büyüleyen ve hayal gücümü yakalayan ilk eski usta resimlerinden biri Poussin'in *Et in Arcadia ego*'suydu. Üç çoban bir mezar taşına rastlıyor ve gamsız yüce Arcadia'da bile Ölüm'ün vaki olduğunu keşfediyor.

Poussin neyin ebedi olduğu, neyin ebedi olmadığı sorusuna kafayı takmıştı. *Aziz Yuhanna Patmos'ta Manzarası*'na bakalım. Yuhanna Yaratılış ve Tanrı tasavvurunu tüm Zaman'ı kapsayan bir manzarada yazıyor. Bunu Chu Ta'nın bir manzarasıyla karşılaştırmak istiyorum.

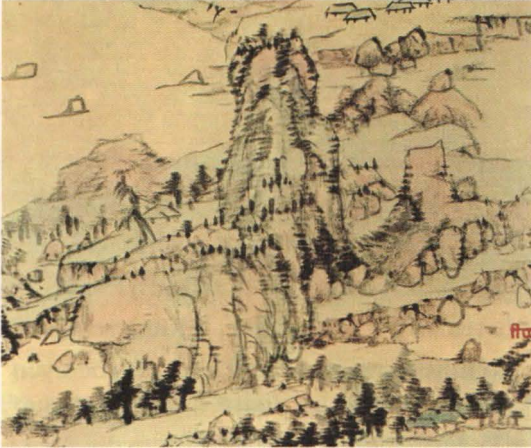
Poussin'de ağaçlar, kayalar ve uzaktaki dağ yoğunluklarını, somutluklarını, kalıcılıklarını vurgulayacak şekilde resmedilmiştir. Chu Ta'da ise ağaçlar, kayalar, dağlar fırça darbeleri ve jestlerdir. Onun tasavvuru kaligrafiktir.

Aynı zamanda her iki manzara da mekân, mesafe, yakınlık ve kalıcılık algısıyla doludur. İkisi de ebediyet mefhumunu

NICOLAS POUSSIN, AZİZ YUHANNA PATMOSTA, 1640



CHU TA, DERENİN ÜZERİNDE, 1702-1703



sorgular. Ama Yaratılış'ın anlamı ikisi için çok farklıdır. Chu Ta'ya göre Tanrı dünyayı yazmıştır; ona kalan, suretini çıkararak aktarmaktır. Poussin'e göre Tanrı dünyayı şekillendirmiştir; ona kalan, bunu ölçmektir. Chu Ta'ya göre hiçbir ufuk yoktur, yalnızca sayfalar ve sözcükler arasındaki boş-

luklar vardır, hikmet bu boşluklardadır. Poussin'e göre dualar ve meleklerle doldurulması gereken kuşatıcı bir boşluk vardır.

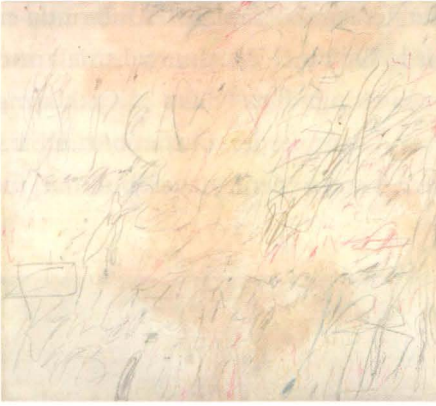
Geç dönem eserlerinde, Giacometti Avrupa geleneğinde bir tür kaligraf olacaktır, Helene Schjerfbeck de bir tür ağıtçı.

Sevgiler
John

Shi Tao, Chu Ta ile aynı zamanda yaşadı. Meşhur *Resim ve Kaligrafi Üzerine Sözler* kitabında şöyle yazar: “Uzaktakine ulaşabilmek için öncelikle yakındakini öğrenmen gerekir.” Ve: “Manzara Evren’in şeklini ve ivmesini ifade eder.” Shi Tao kâinatın –kendi deyimiyle– “eşsiz fırça darbesi”nde temsil edilebileceğine, bütünleşebileceğine inanıyordu. Kendisi ve sanatı dahil her şey ebediyen yazılmıştı sanki.

Bize daha yakın zamanlarda dünyayı yazan başka sanatçılar da vardır. ABD’de De Kooning, hatta daha bariz biçimde Cy Twombly (gönderdiğim röprodüksiyonun başlığı *Arcadia...*). Chu Ta veya Shi Tao’ya ruhen daha yakın olan Joan Mitchell var bir de, zira o da Doğa’ya olan sevgisini ve çekimini gösterir.

CY TWOMBLY, ARCADIA, 1958



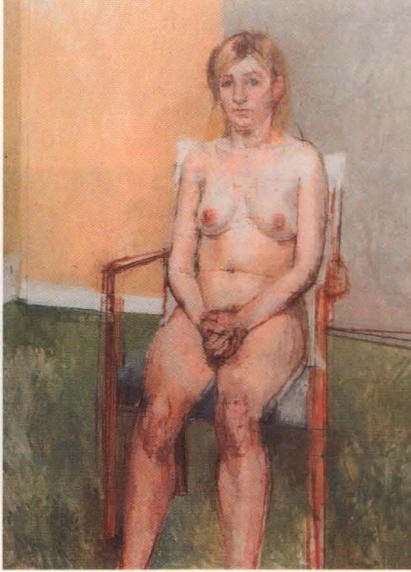
JOAN MITCHELL, CHICAGO, 1966-67



Nicolas Poussin bana hep soğuk gelmiştir. Ancak şimdilerde eserine yaklaşıp meziyetini hissedebiliyorum. (Daha önce değil de belli bir anda bir eser toplamını tanımamızı sağlayan şeyin ne olduğu gizemli ve hayranlık verici bir soru, değil mi?) Beğendiğim birçok sanatçı Poussin'e ve dünyayı zaman içindeki varoluşunda *ölçme* biçimine referans veriyor.

Ölçmek birçok sanatçı için bir saplantı. Aralarında en simgesel olanı Leonardo Da Vinci. Meşhur çalışmalarında yazı ve çizimler “şeylerin olduğu hale” daha çok yaklaşmak için birbirini destekliyor. Ölçümlerden oluşan bütün bir sözlük – hayvanlar, bitkiler, insan bedeni, yüzler, bulutlar, makineler, binalar...

WILLIAM COLDSTREAM, OTURAN NÜ, 1972-1973



Çok daha az bilinen İngiliz ressam William Coldstream de ölçüme kafayı takmıştı. Patrick George onun hakkında şöyle diyor: “Günü gününe metroda yaşları ve boyları tahmin ederdi, sokak lambaları arasındaki mesafeyi ve bebeklerin ağırlıklarını.” Bu hayret onun yavaş yavaş gelişen resimlerinde görülebilir. Bu *Oturan Nü*’yü benim için Leonardo’nun çalışmalarından daha dokunaklı kılan, en kesinlikli öl-

çümün bile gördüklerine ve resmettiklerine dair süregelen kuşkusunu durdurmaması. Burada ölçüler sonsuz sayıda kuşkuyu bir arada tutuyor gibidir, onları bir imgenin bütünlüğünde bir arada tutuyor gibidir.

EUAN UGLOW, ÇİFT KARE, 1980-1983



Coldstream'i izleyen Euan Uglow, atölyesinde her resim için belirli bir dekor kurmuştur, bu da ona ışık dahil bütün parametreleri kesin olarak ölçme imkânı vermiştir. Böylelikle önündeki dünya ile içindeki hisler arasındaki doğru mesafeyi bulabilmiştir. O da Poussin'i yardıma çağırانlarından...

Sevgiler
Yves

C oldstream'i biraz tanıma, hatta yanında çalışma şansım oldu, aynı modeli çizdik ya da resmettik. Hiç bohem değildi; kendi şahsi kütüphanesini henüz terk etmiş bir İngiliz beyefendisi havası vardı onda. Resim yaparken transa geçip tam bir sükûnet haline giriyordu, üstelik haklı olarak dediğin gibi, onun dayanma gücü kuşku(ydu). Yaratıcı kuşku. Onun yanında çalışmak büyük bir ayrıcalıktı.

Gönderdiğin *Oturan Nü*'de bu kadar çarpıcı olan, kadının, yani modelin bu kuşkuyu, resmedilme tarzından apayrı biçimde, bizzat varlığında ifade etmesi: oturuşunda, ifadesinde, ellerinde, bulunduğu mekânı kaplama tarzında. Kuşkunun ete kemiğe bürünmüş hali; kaderini bekliyor, hayatın ona vereceği şeyi. Bedeni sabrı, sebatı, umudu temsil ediyor, kendinden eminliği değil.

Karşılık olarak, sana bu nüyü gönderiyorum: Bonnard'dan *Kolonya*. Burada kadın, model, kendinden tamamen emindir, bedeninden ve etrafındaki dünyanın günışığından.

Nasıl ki ilk resim bize belli bir derinlikteki yaratıma endemik olan kuşkuyu gösteriyorsa, ikinci resim de bir yaratımın, tamamlandığında, ona bakanlara ve dünyaya ne sunabildiğini gösteriyor.

Sevgiler
John

PIERRE BONNARD, KOLONYA, 1908



II

Bir öneri. Sınır boyu bir yürüyüşe çıkalım. Aklımdaki sınırı adlandırmak, hatta konumlandırmak zor. Belki de sınır bile değil ama önemi yok, seni oraya götürmeye çalışacağım.

Şimdi oturduğum kafedeki masada yazarken müzik dinliyorum. Kulaklıkları taktığımda daha iyi yoğunlaşabiliyorum – müzik bağları koparmama, bu yerden ve tüm dikkat dağıtıcı şeylerinden uzaklaşmama yardımcı oluyor. Dinlediğim müzik bana Sufi müziğini hatırlatıyor. Nusrat Fateh Ali Khan'ın şarkıları gibi. Bir tür trans. Bir yolculuk... Hedeflediğimiz sınırı götürebilir bizi bu yolculuk.

Paris'in gece gökyüzünde yıldızlar görünüyor mu bugünlerde? Öyleyse bu gece onlara bak ve şunu düşünmeye başla: Yıldızlar başka güneş sistemlerindeki güneşlerdir çoğunlukla – hepimizin bildiği bir şey ama soyut biçimde. Bulunduğun güneş sisteminde bulunduğun gezegende nerede olduğunu da aklında tut. Şimdi kendi ömrünün uzunluğunu genel olarak yaşam ölçeğinde düşün. Oturmak ister misin? Yıldızlara bakarken uzanmak her zaman daha iyidir. Artık ulaşmamızı istediğim yere yaklaşıyor olabilirsin.

Başka bir vasıtayı ele alalım. İkimizin de canlı modellerle resim dersinde nü çizimi tecrübesi var. Görünüş olarak, gerçekten bakmaya başlamadan önce, her şey pek bariz görü-

nür. Kadın ya da erkek, insan bedeninin ne olduğunu biliriz. Bilir miyiz? Baktıkça, çizmeye ve kâğıt üzerinde “temsil etmeye” çalıştıkça, baktığımız şeyi bildiğimizden giderek daha çok kuşku duyarız. Bu hayranlık verici gizemle yüzleşmek için “bildiğimizi” sandığımızı unutma, unutmak zorunda olma noktasına geliriz. Buradan hareketle de yenden öğrenmeye çalışırız.

İnsan bedeninin çok karmaşık bir şey olduğu doğru, ki odaklandığımızda neden bu kadar gizemli kaldığını ya da gizemli hale geldiğini açıklayabilir bu. Peki, bir elma? Ya da sandalyeye asılı bir palto?

Bu ikisi için tek tek, Cézanne ve Giacometti açık bir şekilde görebilmenin ne demek olduğunu anlamaya çalışarak sonsuz zaman ve enerji harcamıştır.

Onlara sorsan ikisi de çuvalladığını söylerdi!

Annemin bedeninden çıktım. O da annesinin bedeninden çıktı vs... Bedene her yönden bakabilirsin ama hayatta bizim için daima *fazla büyük* bir şeyler var. Düşünemeyeceğimiz, göremeyeceğimiz, duyamayacağımız kadar büyük. Bu yüzden doğumdan ölüme hayatı sürdürebilmek için her birimiz bu “fazla büyük” olanla başa çıkma yolunu bulmak zorunda. Bunun kolay olmadığını söylemeye bile gerek yok. Belki özellikle de, bu “zayıflığımızı” kabul etmemize çok az alan bırakan bugünün dünyasında.

Kavrayışımızı aşan çok şey var. Kapalı görünende, hatta kapalı olanda o kadar çok şey açık kalıyor ki. Bilincimiz ile

hislerimiz, görünür ile görünmez, söylenmiş ve söylenmemiş arasındaki boşluk bir tür baş dönmesine yol açıyor. İbadetten ya da delilikten pek de uzak olmayan bir baş dönmesi. Buluşmamızı istediğim bölge burası. Geliyor musun?

Sevgiyle,
Yves

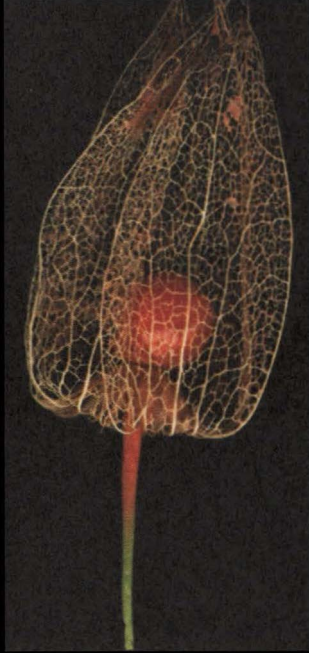
İşte, “fazla büyük”e bakan bölgede seninleyim. Yanımda iki resim getirdim, çünkü aylardır masamdalar ve çoğu günler onlara bakıyordum, kaldı ki senin söylediğine işaret ediyorlar bir bakıma.

İlki Jitka Hanzlová’dan (Çek orman ve at fotoğrafçısı) bir bitki fotoğrafı. Tohuma durmuş bu bitki imgesi geceleyin gökyüzünde yıldızların görüntüsü kadar gizemli, engin ve tevazu verici, öyle değil mi? Dolayısıyla fiziksel ebadın yıldırıcı “büyüklük” ile pek bir ilgisi yok. Yıldırıcı olan belki de dayanıklılığıdır?

İkincisi ikimizin de çok iyi bildiği bir Caravaggio resmi. Bunu gönderiyorum çünkü bahsettiğin baş dönmesi ya da ibadet ânını tasvir ediyor tam olarak. Aziz Pavlus, istersen, az önce yıldızlara bakmıştı!

Fakat böylesine çarpıcı olan, Caravaggio’nun Pavlus’un etrafındakileri –at, adam, pelerin– resmetme biçimi. Bu alelade, gündelik “mevcudiyetler” öyle bir hayret ve yoğunlukla resmedilmiş ki sıradan değil sıradışı görünüyorlar. Atın

JITKA HANZLOVÁ, İSİMSİZ, 2009



CARAVAGGIO, AZİZ PAVLUS, ŞAM YOLUNDA DÖNÜŞÜM, 1601



havadaki ön ayağı ve adamın yere basan ayağı derinlik ve kuvvetleri bakımından okyanussal. Bir fırtına nasıl resmedilirse öyle resmedilmişler.

Ama bütün bunları söyledikten sonra, yine de “fazla büyük”ün baktığı bölgedeyiz hâlâ.

“Fazla büyük”le yüzleştığımızda aslında “fazla kısa”yla yüzleşmiyor muyuz, yani büyüklüğü ölçmek için “ışık yılı” gibi ölçekler icat eden kendimizle, zihnimizle? Aynısını sen de söylüyorsun. Ama demek istediğim, büyüklükler *bizim* icadımız, Varlığımızın parçası.

O halde, Spinoza’yı takiben, farz et ki varolan her şey bir bütün oluşturduğu için bölünmez, bu durumda büyüklüğü yüzleştığımız bir şeyden ziyade bizi çevreleyen, içeren bir şey olarak görürüz. Sanatın bize sunmaya çabaladığı gizem de budur.

Senin resmettiğin figürler sırf mevcudiyetleri itibariyle bunun habercileri. Jestleri de yarım yamalak bildiğimiz bir şeyi gösteriyor veya hatırlatıyor bize.

Uçsuz bucaksız bütünü dayanışma ve paylaşma eylemlerimizle (jestlerimizle) tanır ve kabul ederiz. Böyle eylemler *umudu* somutlaştırır – ki vaat ettikleriyle olmasa da doğası itibariyle, 13,8 milyar yıl önceki Big Bang kadar büyüktür umut.

Hâlâ sınırda mısın?

Tüm sevgimle

J

Hâlâ sınırdayım. Durduğum yerde bir köprü var. Eğilip aşağı bakıyorum. Aman Tanrım nasıl bir boşluk!

Her şeyin –boşluk, köprü ve ben dahil– uçsuz bucaksız bir bütünün parçası olduğuna inandığım doğru. Tıpkı şunu da söyleyebildiğim gibi: “Her şey olmak *zorunda* olduğu için olur.”

Boşluğun derin olduğu kadar bilge olsaydım ben de, o semavi bakış açısına ve ebediyetine bağlı kalırdım. Uğraşmaya değer bir hedef, çünkü verili değil!

Ama hislerim çoğu zaman beni bunaltıyor. O zaman derinlik baş döndürücü, parçalar apayrı görünüyor. Kalp heyecan ve korkuyla daha hızlı atıyor.

Mesele hakikat ya da gerçeklik değil, daha ziyade yaşamak –daha doğrusu hayatta kalmak– için kendimizle nasıl bir anlaşma yaptığımız.

Geçenlerde *Le Grand Bleu*’yü izledim. Çok önceleri izlemiştim ve bir yanı bende kalıcı bir iz bırakmıştı. Harika bir film değil ama konuştuğumuz bölgeyle ilgili.

İki ana karakter serbest dalgıç; denizde olabildiğince derine dalarak bedenlerinin sınırını zorluyorlar, sadece kendi nefes güçlerini kullanıyorlar. Su altında ne kadar dururlarsa o kadar derine gidiyorlar ve dalış da daha tehlikeli hale geliyor. Bir sınıra ulaşıp onunla oynuyorlar. Bir noktada şöyle

diyor biri: “Aşağıdayken en zor olan geriye dönmek: Geri gelmek için sağlam bir nedenin olmalı.”

Nihayetinde yüzeyden yüz metre aşağıdaki bu sınırsız ve karanlık dünyanın çekimi o kadar güçlü ki kendilerini gönüllü olarak sunuyorlar ona.

Sanırım bu filmi hatırlamamın nedeni, atölyede resim yaparken çok benzer bir şey hissetmem. Bir de, Caravaggio’nun resminde bahsettiğin okyanussal derinlik!

Bana gönderdiğin, Jitka’nın fotoğrafını çektiği bitkiye Fransızcada “un amour en cage” (kafesteki aşk) deniyor. Hem imge hem de isim bizi hayrete düşürüyor: Nasıl, nasıl olur? Gerçek isimler bazen bunu yapar: Kendi gizemleriyle adlandırdıkları şeyin gizemini ikiye katlarlar. Dışarı bakarsan *cadı fındığının* (*witch-hazel*) çiçeğe durduğunu, yanındaki *çileklerin* (*strawberry*) uyandığını, ceviz (*walnut*) ağacının hâlâ uykuda olduğunu görürsün (*walnut* harfi anlamıyla “yabancı yemiş” demek). Aynı şekilde gürültücü saksagaşanlar (*magpies*) da gözünden kaçmaz (“*pie*” bu tür kuşlar için kullanılan eski Fransızca sözcük, belli ki “*mag*” de genelde kadınlarla ilişkilendirilen gevezelik gibi özellikleri adlandıran argo sözcük.)

Şimdi bu denize dalışın ve bahçede yürüyüşün ardından, seni partiye götürecek bir arkadaşın ellerine bırakıyorum, çok özel bir parti, bil bakalım nerede?..

Sevgiler,
Yves

Çok sevgili Yves,

Dediğin gibi, mesele dolu dolu hayatta kalmak! Francisco koluma girip beni *Sardalyanın Cenaze Töreni*'ne götürdü. Enerji fişkırıyor bu resimden! Konuşmuyoruz çünkü sağır, bu resmi yaptığında da sağırdı. Açıkçası Büyük Perhiz'in ilk gününden önce Karnaval'ın son günü olan Sardalya bayramının konusunun burada önemli olduğunu düşünmüyorum. Goya için bir başka insan çılgınlığı sahnesiydi bu. Bakmaya devam ettikçe şamata, gürültü, koca kalabalığın yaptığı anlaşılmaz gürültü aklımı başımdan alıyor. Zannediyorum, duvar gibi sağırsan eğer, anlaşılmazlığı sağır edici bir gürültü gibi olan durumlar olabilir.

Sardalyanın Cenaze Töreni'nde olmak belki de çılgın bir Rock konserinde olmak gibidir ama biz izleyiciler için masasız, kesintisiz bir yaygara. Goya'nın dediği gibi: "Aklın uykusu canavarlar yaratır."

(Tanrım! İsrail ve Filistin'de neler olduğuna baksana, bütün narlar kanıyor...)

Le Grand Bleu filmi ben de hatırlıyorum. Yanılmıyorsam iki dalgıcı yukarı çıkmaya değil derinlerde durmaya cezbeden – sessizlik.

O halde elimizde şamata ve sessizlik var. Şamata açıklamaları yok eder, sessizlik ise devamlı soru halinde bir şimdi su-

GOYA, SARDALYANIN CENAZE TÖRENİ, 1812-19



nar. İkisi de dolu dolu canlı olmamıza pek yardımcı olamaz.

Ne olabilir? Belki sorular sormak. Sorular sadece sözlü değildir. Resim yaparken de birbiri ardına sorular sorarsın.

Soru sormanın paradoksu soranın bir cevap bulmanın veya bir cevaba rastlamanın mümkün olduğuna inanmasıdır. Bu bir tür imandır.

Çoğu kilise resminde olmayan türden bir iman, ama örneğin Morandi'nin sürahilerinde ve tuğlalarında olan bir iman. Öyle değil mi?

JOHN BERGER, NAR, 2005



Evet, isimlerin bazen tanımladıkları şeyin “anlam”ını ikiye katladığı ya da artırdığı doğru. Gün doğumu (*Sunrise*). Gün ortası (*Midday*). Alacakaranlık (*Dusk*). Akşam karanlığı (*Nightfall*). Sabaha karşı (*The Small Hours*). Yarın (*Tomorrow*)...

GIORGIO MORANDI, NATÜRMÖRT, 1952



Baba, to “*morrow*”, yes “*terday*” ! (“*Terday*”in internette bulduğum tanımı: Bugün (*Today*) anlamında, Britanya argosu. Çoğunlukla güneyde, Doğu Anglia yöresinde kullanılıyor. Pete – “*I had sex with the sister terday.*” Dan – “*I did that yesterday!*”))

Fransisco’nun, koluna girdiğine sevindim. Birbirinizi uzun süredir tanıdığınız doğru. Nella’yla birlikte “Goya’nın Son Portresi”ni yazarken beraber nice gün nice gece geçirdiniz. Herhalde ölü olduğu için o zamandan beri değişmemiştir ama sen yaşlandın. İşitme sorunu yaşadığını ve sesle ilişkinin değiştiğini söyledin mi ona?

Eski Ustalara, yazarlara, düşünörlere, hayran olduğun ve minnet duyduğun kişilere yanı başında duran yoldaşlar gibi hitap ettiğini hep duymuşumdur. Çoğu uzun zaman önce ölmüş olsa da fiziksel yoklukları pek mühim değil. Yaşamlarının devamlı mevcudiyetine kıyasla kaybedilen şey önemsiz. Bıraktıkları eserlerle değil aradıkları şeye yönelik güdülerinin yoğunluğuyla kurulan bir mevcudiyet. Bir yaşam ile öbürleri arasındaki çatallanmaların sayısı hesaplanmayacak kadar çok, tıpkı yaşamın var olduğu şekillerin tahmin edilemez olması gibi.

Aramızda bir oyun olabilir bu – Goya’yla Rock konserine gitmek, Bologna’da Via Fondazza’da bir kapıyı çalmak, Bay Morandi’nin kapıyı açmasını beklemek. Bir oyun. Bir çeşit

uydurmaca ama boşuna değil yine de. Çocuklar için oyunlar “gerçeklik”ten daha gerçektir.

Sardalyanın Cenaze Töreni’ne dönelim: Katılıyorum, Goya bunu “herhangi bir insan çılgınlığı sahnesi” olarak görüyordu ama tasvir ettiği öbür sahnelerden farklıydı. Muharebeler, kurşuna dizmeler, sefalet, açlık, hastalık, muktedirlerin tahakkümü ve narsisizmi, bütün o dünyayı bir arada tutan saçma kurallar – insanlık durumunun bütün bu vahşeti Goya’yı derinden etkiliyordu, o kadar derindendi ki aklını kaçırmış olduğu düşünülüyordu.

“Şuur tehlikelidir Francisco!”

“Benim diyebileceğimden daha fazla...”

Ama burada, defin töreninde bir karnaval oluyor. İnsanlar insan deliliğiyle oynuyor, dalga geçiyor, eğleniyor. Her şeyi sarakaya alıyorlar. Bir anlığına Goya’ya katılıyorlar, çünkü onunla aynı şeyi görüyorlar. Aynı şeye tanık oluyorlar. Ama *onlar* beraber gülüp eğlenmeye karar verdiklerinde, *o* arkasını dönüp ağlamaya başlıyor.

“Bazı resimlerin, Francisco, gözyaşlarından yapılmış.”

“Durmadılar, biçare dua ettim ama durmadılar...”

Her şeyle yüzleşirken inancımızı korumak, öğrenebilme umuduyla sorular sormak, sessizlikte ya da şamata yeni sorular sormayı öğrenmek: Başka çaremiz var mı? Bu dar yolun dışında, özgürlüğe giden başka bir yol var mı?

“Ömrüm boyunca burada yaşadım.
Babam öldüğünden beri en azından.
Kardeşim Giuseppe bu yeri hiç görmedi.
Sonra Anna, Dina, Maria ve ben bir yolunu
bulup hayatımızı burada kurduk.
Korkunç günışığından (gerçek şamata)
korunaklı ve bilinmeyendeki (sessizlik)
her şeyi yutan karanlıktan korunaklı...
Otur lütfen! Burası benim sığınağım.”

GIORGIO MORANDI



Bay Morandi bizi böyle karşıladığı için şanslı değil miyiz? Küçük dünyasında ihtiyaç duyulabilecek her türlü alan bulunabilir. Acaba orayı böylesine konuksever kılan Morandi'nin sürahilerini ve tuğlalarını resmederkenki inancı değil miydi tam da? Sanki şeyler arasındaki sohbeti dinleyerek bulunabilir onun umudu; sanki şeylerin eşliğinde kalmaya, bir grup nesnenin eşliğinde kalmaya devam edebiliriz, ken-

di kabuklarına çekildiklerinde bile. Başka bir deyişle, sanki ayrıldığımız yerde bizden bir şey yaşamaya devam ediyor.

Bay Morandi, siz Fra Angelico'nun manevi kardeşisiniz!

“Hep onun hücrelerinden birinde bir gece geçirmeyi düşlemişimdir, evimden ayrılmaktan pek hazzetmesem de.”

Quincy'deki kütüphanemizde –*mon ancienne chambre* (eski odam)– Sven'den dört natürmortu yan yana astım. Geç yaşımda yağlıboya kalemiyle kâğıt üstüne yaptığı küçük resimleri görüyor musun? Giderek daha çok seviyorum onları. Belki kırılganlıkları hiç yenik düşmediğinden... Neye yenik düşmek? Arkadaşın Sven Blomberg'i anlat bana. Nasıl bir tipti, inancı nasıldı?

Tüm sevgimle

Yves

Çok sevgili Yves,

9/04/2015

Tuhaftır, yaşlanınca işitme güçlüğü çektiğimi söylemedim Goya'ya. Belki yanılıyorumdur ama sanırım *Capriccio*'larından birine “Sağırınla Konuşan Sağır” başlığını vermişti. Eski yatak odanda bütün *Capriccio*'larının olduğu bir kitap var. Henüz çok küçükken bu kitaba baktığını hatırlar gibiyim.

Sanatçı öncüllerimiz hakkında söylediğin bana doğru ve önemli görünüyor: “güdü”lerinin eserlerinden daha bile yüreklendirici olması. “Güdü”lerinin anlamı da şu: soru sormaya ve kısmi cevaplar almaya adanmışlıkları.

Evet, karnaval kalabalığı her şeyi sarakaya alıyor, Francesco’nun koluna girip kahkahasını paylaşıyorlar. Bir süre sonra gözleri yaşıyor. Hem gülmenin hem de kaybın gözyaşlarını tetiklemesi ilginç.

Dolmakalemimi kapayıp bu sayfanın üzerine koyuyorum. Tekrar baktığımda kalemin yaptığına hayret ediyorum. Tuhaf, değil mi?

Parmaklarım Schaeffer siyahına boyanmış! (Geçen gün birisi bana, *Schaeffer*’in Almandaca *Çoban*, yani *Berger* anlamına geldiğini söyledi.)

Gönderdiğin Morandi fotoğrafında, dediğin gibi, *baktığı* kadar *dinliyor* da. Nesneler arasındaki “sohbeti” dinliyor. İki testi arasındaki. Uydular ile dünya arasındaki... dolma kalem ile temiz bir sayfa arasındaki?

Filozoflar cevap arar; sanatçılar ise ararken kuşkuyla karşılaşır. Bilimciler formüller koyar, sanatçılar metaforlar bulur.

Bana Sven’i soruyorsun. Nasıl bir tipti, inancı nasıldı diye soruyorsun. Yaşam biçimi olarak eşsiz biriydi ve onun gibi bir ressama hiç rastlamadım. Belki hayran olduğu ve 1940’ların sonunda ilk kez Fransa’ya geldiğinde tanıştığı Giaco-

metti'yle çok az ortak noktası vardı. Resim üretmek için resim yapmıyordu. Atölyesi küçük bir çiftliğin müstemilatında üst odaydı ve neredeyse bir bahçe kulübesi kadardı. Kimseyi yukarıya davet etmezdi. “Bitirdiği” resimleri kasnağından çıkarır, soğanların olduğu tavanarasındaki sebze “kiler”ine istiflerdi. Seçtiği yaşam biçimi mistik Doğa sevgisine hizmet ediyordu – öte yandan görünüş olarak mistiğe değil soğan satıcısına benziyordu. Mistik sevgisinde ana baba şefkatine benzer bir yan vardı – sanki Doğa her şeyin annesiydi ama aynı zamanda yardıma muhtaç bir çocuktuk. İki rol de sürekli bir sohbet içeriyordu. Resim yaparken başka bir şekilde toprağı işliyordu. Eserini sergilemeye ya da satmaya dair hiçbir hırsı yoktu. Bir arkadaşı resim satın almak isterse (Lacoste’a onu ziyarete gelen, Paris’ten çok sayıda arkadaşı vardı ve çoğu Garaudy ile Merleau-Ponty etrafındaki felsefi çevreye dahildi), ne diyordum, bir arkadaşı resim satın almak isterse yüksek bir fiyat koyardı, resim artık orada olmayacağı için fedakârlıkta bulunduğunu belirtmek için. Bunun dışında o, Romaine ve kızları Karine parasız pulsuz idare ediyordu. Ulaşım için bisiklet kullanıyordu. Sonraları ona ikinci el bir 2CV aldım. Onun için resim yapma edimi doğayıöpme edimiydi. Ama öpüşmekte olduğu gibi, belki de Doğa onu öpüyordu – dilini boğazına sokarak. Kuşları severdi, onun postacıları gibiydiler.

Asıl postacı onun evine giden (senin Vers le Mont’taki evin gibi) 1 kilometrelik dar patıkaya inmeyi reddediyordu, bu yüzden patikanın asfalt yola bağlandığı yere tahta bir kutu koymuştu. Tek lüksü kütüphanesiydi. Epey okumuş biriymi.

I shut my pen and laid it on this sheet of paper. And when I looked next, it had done this curious? And my fingers are stained with Schaeffer black! (Somebody pointed out to me the other day that Schaeffer in German means ~~shepherd~~ shepherd. i.e. berger.)

In the photo you sent of Morandi, he's, as you say, listening as much as looking. Listening to the "conversation" between objects. Between two jars. Between satellites and the earth. between a style and a clean sheet of paper.

Philosophers search for answers; artists seek to confront doubt. Scientists establish formulae; artists find metaphors.

You ask me about Sven. What was his example and his faith? you ask. In his way of life he was unique as I've never met another painter quite like him. Perhaps he had a little something in common with Giacometti whom he admired at whom he had known when he first came to France in the late 1940s. He did not paint to produce paintings. His studio was an upper room in the outhouse of a tiny farm, and was scarcely larger than a garden-shed. He never invited anybody to climb up into it. His "finished" paintings he took off from their stretchers

ve kütüphanesi evin en büyük odasıydı. Şiir ve Felsefe. Hem o hem de Romaine yemek yerken okurdu – çoğu zaman Sven’in hazırladığı yemekler.

Belki bu onun nasıl bir tip olduğuna dair bir şeyler söylemiştir sana?

Top sende.

Tüm sevgimle

J

Baba,

Eve dönüyorum, Milano-Cenevre trenindeyim. Pencerenin dışındaki hareketli manzara gri ve yeşil. Beton ve yollar nedeniyle gri, ayrıca bugün gri bir gün de ondan – sanki gökyüzü işinden ayrılmış ve hiçbir şey yapmak istemiyor (bugün 1 Mayıs!). Yeşil, ferah yeşil çünkü baharın rengi...

Sven’in yaşam biçimini anlatışını sevdim. Sahiden de nasıl bir tip olduğunu ve nasıl bir inancı olduğunu hissettirdi bana. Soğan kokan bir inanç!

Milano’da, bildiğin üzere, Bocconi Üniversitesi’nde bir konuşma yapmaya davet edildim (öğrencileri yarının liberal ve küresel dünyasının iktisadi liderleri olmaya hazırlamasıyla bilinen özel bir üniversite). Bir grup öğrenciye –kendilerine araştırmacı diyorlar– ressamlık uğraşım ve bugün bir sanatçı olarak “yaşam biçimim” üzerine konuşmaya davet

edildim. Buluşma gerçekleşti ve mutlu oldular ama ben kendimi daha çok çuvallamış hissediyorum. Nedenini açıklamaya çalışacağım. (Tren şimdi küçük adacık-köylerin olduğu Domodossola'da göl kenarından geçiyor. Görüyor musun? Bu trene defalarca bindiğini biliyorum...)

Konuşmaya hazırlanmaya epey zaman ayırdım. “İşlemekte” olduğum resimlerimi gösteren çok sayıda fotoğraf seçtim. Bu fotoğrafları biliyorsun, çünkü ne üzerine çalıştığımı görmen için her gün çalışma sonunda sana maille gönderiyorum bunları ki akşamları telefonda üzerlerine konuşabilelim.

Her resim için (sonunda sadece üç tane seçtim) sekiz-dokuz fotoğraf götürdüm, bazıları birkaç yıl arayla çekilmiş, tamamlanmış resme giden uzun yoldaki farklı aşamalardan. Onları gösterirken böyle imgeleri bu şekilde ortaya çıkarmanın riskini ölçüp tartmamış olduğumu fark ettim.

Sevgili dostumuz Maria Nadotti soruna işaret eden ilk kişi oldu: O fotoğraflar yanıltıcıydı. İlk olarak şu yüzden ki, çizgisel bir süreç izlenimi veriyorlardı, sanki Zaman bir okmuş gibi, oysa zaman deneyimimiz kıvrımlardan oluşur, bazen birbirine dokunan kıvrımlar içinde kıvrımlardan.

İkinci olarak, resimsel imge ile fotografik imgenin doğası arasındaki fark nedeniyle yanıltıcılardı. Bir röprodüksiyona bakarken “gerçek şey”e, eşsiz, orijinal kanvasa, *mevcudiyetiyle* –ya da arkadaşın Walter B’nin dediği gibi *aurasıyla*– bakmadığımızın farkındayızdır. Burada, artık var olmayan

–ya da nihai resmin yalnızca “ardında” olan– resimsel im-
genin fotoğraflarıyla bambaşka bir konumdayızdır. Gördü-
ğümüz şey görülemez olanı açığa çıkarma iddiasındadır,
pornografide olduğu gibi biraz: Bir şeyin ardında, çıplaklı-
ğın, mahremiyetin ardında ne olduğu sunulur bize. Elbette
yalandır bu. Olduğumuz hayvan olarak kısmen inandığımız
bir yalan...

(İkinci defadır, Sınır Kontrol Polisi’nden bir inzibat siyahi
bir adamı, mavi plastik eldivenlerle bavulunu aradıktan
sonra, trenden indirdi.)

Yukarıda söylemeye çalıştığım şu: O fotoğrafların ressamlık
uğraşına dahil edilmesi, izleyeni bir tür dikizciliğe sevk edi-
yordu. Dolayısıyla da kendilerine yanlış ya da gereksiz so-
rular sormaya.

Aramızdaki diyalogda böylesine yararlı olan bu fotoğrafla-
rın konuşmamda bana destek olmasını umuyordum. Ne
var ki konuşurken onlardan kaynaklanan basitleştirmelere
karşı savaşmak zorunda kaldım.

Sanıyorum Sven, doğayıöpme pratiğiyle, hatamı öngörür-
dü. Atölyesine kimseyi almayan birisi olarak... Ama bun-
dan bir şeyler öğrendiğime memnunum. (Hatalarımız onu-
runa anıtlar dikmemiz gerek, değil mi ki en çok da hataları-
mızdan öğreniriz? Hadi bunu Kültür Bakanlığı’na önere-
lim, ne dersin, Meçhul Asker Anıtı’nın yanına? !!!)

Gri gökyüzü daha da çöktü ve şimdi damla damla yağmur
yaşları döküyor. Trenin camındaki bu damlalar neredeyse

yatay olarak karşı yönde hareket ediyor. Bunun yerçekimi etkisiyle beraber hızdan, suyun ve camın yapısından kaynaklandığını söylesem böyle bir olayın şiirselliğini ve gizemini azaltır mıyım? Camdan dışarı bakan insanlara bakıyorum ve kendime diyorum ki: Ne kadar güzel...

Çiçekler. Çiçekler çizmek. Çiçeklerin resmini yapmak. Çiçekleri yüceltmek. Diyalogumuzun sonraki bölümü bu olabilir bence. Mayıs ayında daha iyi ne yapılabilir ki?

Tüm sevgimle
Yves

PS: Bu göğün altında, Léman Gölü deniz gibi görünüyor.

III

JOHN BERGER, İSİMSİZ, 2015



ANDREA DELLA ROBBIA, MERYEM, ÇOCUK İSA VE DÖRT MELEK, YAK. 1470



Çok Sevgili Yves – son mektubuna cevaben iki “kartpostal” gönderiyorum sana. Bunlardan biri Iona Heath’in fotoğrafını çektiği, Della Robbia’nın bir terakotası. İkincisi benim yazdığım, bahçeden beyaz bir gülün “metni”*.

Della Robbia ailesi Meryem Ana ve meleklerin olduğu çok sayıda narin terakota üretmişti, bunlar hayatın zalimliği karşısında insanlara itidal ve teselli veriyordu ama bu gördüğün bizzat o zalimliğe maruz kalmıştı, çünkü 1945’te Berlin’de ateşe atılıp yakılmıştı. Iona bana bu fotoğrafı gönderdiğinde çok dokunaklı buldum ve çalışma masamdan görebileceğim bir yere koydum.

Sonra Nella, beyaz bir gül yapabilir misin diye sordu. Bir iki gün sonra bu eskizi yaptım. Bittikten sonra, ertesi gün Meryem Ana fotoğrafıyla belli bir yankı taşıdığını fark ettim. Atmosfer ve ritim açısından biraz benzerlik var sanki, öyle değil mi? Aynı masadaki komşular. Gül teselli vermiyor ama hayatın zalimliğine karşı koyuyor.

İki resim arasındaki bu “işbirliği”nde devasa bir zaman ölçeği farkı var: Della Robbia’nın yaptığı terakotanın dramı

* John Berger son yıllarında doğadan esinlenen, “metinler” dediği şeyler çiziyordu. *Hoşbeş*’te bunu şöyle açıklıyor: “Doğal şekiller –ağaç, bulut, ırmak, taş, çiçek– birer ileti gibi görülüp algılanabilir mi acaba diye soruyordum kendime nicedir. Elbette hiçbir zaman sözle ifade edilemeyecek ve özel olarak bizi muhatap almayan iletiler. Doğal görünüşleri bir metin gibi ‘okumak’ mümkün müdür acaba?” (*Hoşbeş*, çev. Aslı Biçen ve diğ., Metis, 2016, s. 98).

yüzyıllar sürüyor, beyaz gülün dramı dört günde vuku buluyor.

Belki de, çizgisel zamanın hayal gücümüzün tutunduğu zamanla alakasızlığına ilişkin bu durumun, senin Milano’da yaşadığın, yaratıcı bir süreci art arda gelen adımlar ya da aşamalarla sunma deneyiminle de bir ilgisi vardır.

Belki çalışırken, özellikle de çizerken, *bir şimdide değil* bir gelecekte iş görüyoruzdur?

Monotip tarzda çizdiğin iki süsen adeta bir düğün davetiyesi!

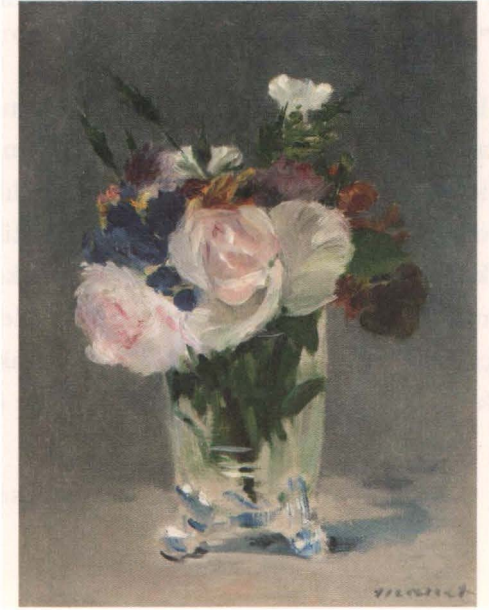
Tüm sevgimle
John

10/06/2015

Evet baba, bir ölçüde, zaman önemli değil. Işık değişiyor ama şimdi yazdığım kâğıdın üzerine düşüyor hâlâ; senin çizdiğin beyaz gülün üzerine düştüğü gibi, Andrea Della Robbia dört yüzyıl önce Floransa’da atölyesindeyken *Merem Ana ile Çocuk*’un üzerine düştüğü gibi.

Evet, senin gülün hayatın zalimliğine direniyor, Caravaggio’nun resimlerindeki bazı figürler gibi, ışığa renklerini açacağı bir sahne sunuyor. Aynı karanlık arkaplanda yaşayan, zalimliğe aynı şekilde maruz kalan bizler de bu aydınlık figürleri bir onay mesajı olarak alıyoruz: “Kalan, sonsuza dek kalır.”

Günlerdir *Manet'nin Son Çiçeği* diye bir kitaptaki röprodüksiyonlara bakıyorum. Bu resimlerin güzelliği zaman geçtikçe daha da aşırı hale geliyor, ben de hayranlıkla bakıyorum onlara...



Manet bunları 1881 ile 1883 arasında yapmış, o dönemde onu sonunda –bir bacağı kesildikten bir hafta sonra– 49 yaşında öldürecek hastalığın son aşamalarıyla boğuşuyormuş. Bu çiçekler böyle trajik koşullarda resmedilmiş işte.

Bir kez farkında olunca, bu küçük “*nature morte*”lara bakarken veya onları düşünürken artık unutmak mümkün değil bu durumu. Her şeye rağmen çiçekler kendi kendine ayakta duruyor ve onları birine hediye etsen “nereden” geldiklerini tahmin edebileceğini hiç sanmam. Bence Manet bu buketleri ve vazolarını resmederken kendini unutmuştu. Kendini varoluşun mucizesine sunmuştu (kendine acıtmaktan ancak bu kadar uzak olunabilir!) – “Hepsini resmetmek istiyorum,” demişti çiçeklere bakarken...

Fakat onlara dair dramatik bir şey var: Dünyanın kıyısında duruyorlar. Cam vazo görünürlüğün en uç sınırına yerleştirilmiş. Çiçeklerin ardında hiçbir şey yok, karanlık bir boşluk bile yok. Bunu takiben, buketler kendilerini dünyamızın ışığında kımıldayan son şey gibi sunuyor – yoksa ilk mi? Belki bu resimler yaşam ile ölüm arasındaki diyalektiği benzersiz biçimde tasvir ediyor. Sadece Manet’ninkini değil, herkesinkini. Bu anlamda abideviler! Sence de öyle değil mi?

Seni seven Yves

1/08/2015

Haklısın Yves, Manet’nin o son, küçük çiçek resimleri abidevi. Dediğin nedenlerle öyle. Sadece bir yorum ekleyeceğim.

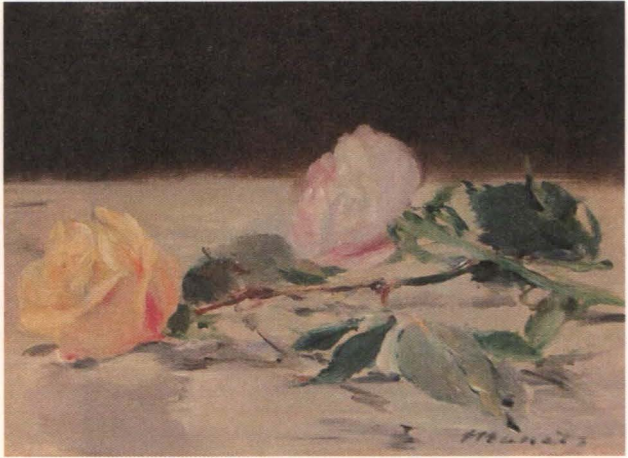
Manet kendisine ne zaman bir dal ya da çiçek demeti verilse (“buket” sözcüğünde fazla resmi, özenle işlenmiş ve kendiliğindenlikten yoksun bir tını var) cam vazoya koyardı – ya da bir defasında olduğu gibi şampanya bardağına. Bu cam kaplar resimde pota işlevi görür, yani içine koyduğun şeyin şekli bozulur, dönüşür, ki Manet’nin bu dönüşüme ihtiyacı vardı. Camın içinden ve içinde gördüğü şeye büyülenmiş gibi hayran oluyordu, sanki gördüğü şey camdan çiçekleniyordu.



Camın içinde doğal biçimler, eklemlendikleri mekân, renkleri, ebatları bozulur. Figüratif resimden kopan bir hal alırlar. Camın içinden baktığımızda onların hammadde halini görürüz. Manet çiçekleri, yaprakları ya da en sevdiği cam

vazoların kristalini nasıl resmediyorsa, orada gördüğünü de öyle capcanlı resmetti.

Bu sayede her resimde gözümüzü isimsizin, hâlâ oluş ya da belki yokoluş halinde olan biçimlerin alanına çağırın bir kesit var. Bir geçmişi ya da bir geleceği çağrıştırıyorlar, ikisi de şimdiyi çevreliyor – tamamen çiçeklerin doldurduğu şimdiyi.



Haklı olarak dediğin gibi, Manet resmetmek üzere olduğu çiçekleri dünyanın kıyısına yerleştirirdi. Onların ardında hiçbir şey yoktur. Ya ilk defa ya da son defa tezahür ediyorlar ve o ânı yaşamın bütünüymüş gibi dolduruyorlar.

Varlığa gelişlerini öyle bir dolaysızlıkla resmeder ki faniliklerini düşünmeden edemeyiz. “Belki bu resimler yaşam ile

ölüm arasındaki diyalektiği benzersiz biçimde tasvir ediyor.”

Varoluşu önceleyen ve izleyen ne varsa ona sesleniyorlar. Varoluşu çevreleyen hammaddeye sesleniyorlar.

Eklemek istediğim şu: Bu son resimlerde hammaddeye bir gönderme var, cam kapların, potaların içinde gördüğü ve resmettiği şeyde var bu. Her tuvalde var.

Bu bize resmin, başka şeylerin yanı sıra, meselesi olan bir şeyi hatırlatıyor: görünmezin ihyası.

Aşırıya mı kaçtım?

Sevgimle
J.

Hayır baba, aşırıya kaçmadın, tam tersine canalcı sorular soruyorsun: “Görünmezin geri kazanılması” sahiden de “resmin” omuzlarında taşıdığı kocaman yük.

Ağırlığı korkunç bir külfet olabilir ama tuhaftır, ressamın ilerlemesine de yardımcı olabilir. Görünüşlerin yoğunluğunun ötesini veya daha ziyade içini görmek – yola koyulmaya değer bir emel değil mi? Ömür boyu adanmışlık – zamanı kemiklerine kadar soymak olunca hedef– ödenecek küçük bir bedel gibi görünüyor. Resim öyle bir umuttur ki ne gerçekleştirilebilir ne de ondan vazgeçilebilir.

Umutsuz bir umut!..

Yazar Valère Novarina ile ressam Jean Dubuffet arasındaki bir mektuplaşmayı okuyordum, Dubuffet şöyle diyor:

Gördüğümüz nesnelerin maddeselliği yanılsamadır. Bu anlamda bir taş ya da masa doğası itibariyle gökkuşağından farklı değildir. Nesneler aynı akışın parçasıdır. Bu yüzden “dolu” ile “boş” arasındaki ayrımımız meşru değildir: Her şey bir boşluk, “hiçlik” alanı üzerinde hoplayıp zıplar. (Manet’nin “boşluk” önünde duran çiçekleri gibi.) Resmin bir düşünme biçimi olduğunu öne süren Dubuffet’yi takiben, ressamın, varlıkları onları çevreleyen boşluğun parçası olmaya davet etmesi, taşınması gerekir, onları süregelen hiçliğin meskeninde ağırlaması gerekir.

Ressam bunun yaparak düşünceyi olağan sınırlarından azade eder. Zihin de “anlaşılamaz” a girebilir böylelikle – sanırım senin “hammadde” dediğin şeye. Yine bu bölgede bir dil buluruz, söz öncesi bir dil: İsimsizin alanıdır bu.

Kuşkusuz Dubuffet ve Manet cam kapların, potaların içinde cereyan eden şeylere duydukları hayranlıkta ortaklaşıyor. İkisi de –farklı şekillerde– isimsizin, biçimlenmemişin, düşünülemezsin bilinmeyen topraklarını yüceltiyor; her şeyin kökeni olarak değil, her şeyin çıktığı ve geri döndüğü nihai ufuk olarak. İkisi için de bu kabul güçlü bir aciliyet duygusu anlamına geliyor (hiçbir şey iki defa yükselip batmaz!), aynı zamanda da sahici bir tevazu ifade ediyor (hiçbir şeye erişilemez, ancak girişilebilir).

Bütün bunlar bana senin son zamanlardaki çiçek desenlerini ve doğadan çizim yapmaya dair söylediklerini düşündürüyor.

Bir ağaç, bir taş, bir çiçek –çizme edimiyle baktığımızda– okumaya çalıştığımız bir “metin” haline gelebilir. Bilinmeyen bir dilde, sözsüz bir dildeki metin. Kâğıda uyguladığımız çizgiler, gölgeler ve renklerle bundan bir biçim çıkarmaya çalışırız. Adlandırılmamışın çevirmeni olarak çizimci...

Sözcüklerin hissettiklerimizi –örneğin bir çiçeğin karşısında hissettiklerimizi– ifade etmekte çoğu zaman kifayetsiz kalması şaşırtıcı olmasa gerek o halde.

Keza sanat üzerine yazılanların çoğunun facia olması da. Yanlış anlaşılma ta başından beri orada olabilir: Şeyleri tanımak için adlandırmamız gerekir ama adlandırarak başta birleşmek istediğimiz şeyden ayrı düşeriz.

O halde evet, bir çiçek çizimi rasyonalitenin hâkim dili karşısında bir rahatlama, direnme biçimi olabilir.

Geçenlerde Fransa’da sosyalist hükümet belli sayıda mülteci’yi ülkeye kabul etti ama onların ekonomik sebeplerle göç eden öteki *göçmen*’lerden net bir biçimde ayrılması gerektiğini savundu.

Dün Sandra’ya yıldız çiçeğini ne kadar çok sevdiğimi söyledim; şimdilerde, güz mevsiminde baharmış gibi çiçek açıyorlar. Uzun yaz günlerinin yıprattığı bu manzarada taze-

liklerine tanık olmak sevinç veriyor bana. Baharda açsalar onları bu kadar sevmezdim herhalde, dedim Sandra'ya. O da haklı olarak şöyle dedi: "Ama baharda bu renklerin ortaya çıkması mümkün değil."

Yakında mezarlıklar çiçeklerle kaplı olacak. Hadi, ikimiz de bir mezarlığa gidelim: sen Paris yakınlarında, ben de buradaki bir köyde. Orada ne türden danslar (Dubuffet'nin sözcüğü) olduğunu görmeye, dinlemeye ve hissetmeye çalışalım. Belki orada daha yakından kaynaşırız adlandırılmamışla, hammaddeyle...

Umarım!

Sevgiyle
Yves

IV

FRANCISCO DE ZURBARÁN, AZİZE VERONİKA'NIN ÖRTÜSÜ, 1658



Zurbarán'ın *Azize Veronica'nın Örtüsü* resmiyle başlayalım. Aslında resmin iki versiyonu var. Birinde asılı örtünün üzerindeki İsa başı keskin ve net, diğesinde baş baskının fısıltısı gibi. Resim İspanya'nın kuzeybatısında Valladolid'deki müzede. Uzmanlar bunun Zurbarán'ın daha sonra yaptığı ikinci versiyon olduğunu tahmin ediyor. Yüzün çizgilerini zar zor görebiliyoruz. Yalnızca saçlarının, kulağının ve sakalının hatları görünüyor.

Merak etmeye başlayıp kendime soruyorum: Dokunma–dokunma duyusu– ile resim sanatı arasındaki ilişki nedir?

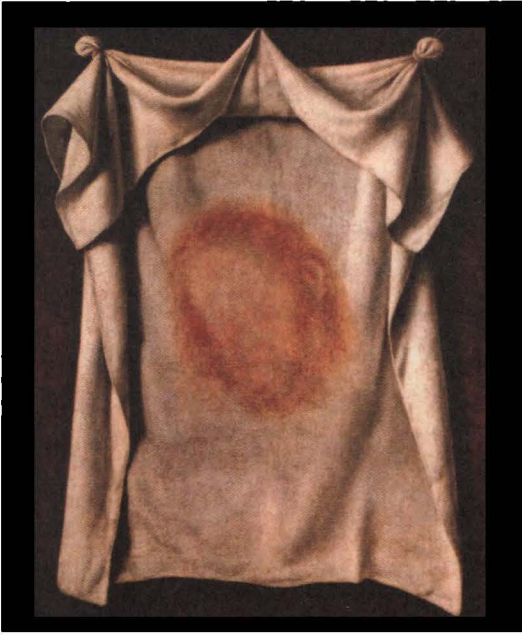
Chauvet mağarasında hayvan resimlerinin yanında aynı boya ile yapılmış el izleri var.

Resim gözlerimize konuşur ama aynı zamanda ellerimize konuşarak dokunma duyumuzu uyarır. Öyle değil mi?

Hayatta gördüklerimiz ve izlediklerimizin büyük bir kısmına dokunmak mümkün değil. Resim sanatına vergi olan özellik de böyle dokunulmaz şeyleri resme bakan izleyicinin muhayyilesinde dokunulabilir hale getirmesidir.

Önümüzdeki bir şeyleri çizerken, çizim yapan elimiz sık sık gözlerimizi yönlendirir. Gözlerimiz aldığı emri izler.

John



27 Ocak 2016 (e-posta tarihi)

Isa'nın yüzünü silmesi için başındaki bezi çıkarıp ona veren kadının adı Berenike'ydi, Nikodemos'un apokrif İncil'ine göre. Veronica adı sonradan türemişti, bezin ifşa ettiği şeyin doğası nedeniyle: "gerçek imge", "Veron Icon".

Bir defasında camsız ahşap bir çerçeve vermiştin bana, bahsettiğin Zurbarán resminin siyahbeyaz röprodüksiyonunu koymuştun içine. Ahşap arkaplan üstüne, örtünün alt tarafına, kemer şeklinde mavi metal çerçeveli küçük bir Arap aynası yapıştırmıştın, onun da altına, açık duran, ahşap bir

İspanyol yelpazesi. Beraberinde üç boyutlu bir kuşun olduğu küçük bir kitapçık: Sayfaları çevirdiğinde kanatlar açılıp kapanıyordu. Hatırlıyor musun?

Bugün örtünün Valladolid versiyonunu bulma umuduyla bizdeki Zurbarán monografisine bakarken eksik bir sayfa olduğunu gördüm: Bana vermek için yırttığın sayfa!

Dokunma duyusu ile resim sanatı arasındaki ilişkiyi soruyorsun. Gülümsüyorum, bir ürperti hissediyorum.

Ürperti çünkü benim için merkezi bir soru. Ressam olarak kendime sorduğum öteki bütün soruların temelinde yatan soru.

Derinden söyleyebilirim ki resim dokunmanın görünür hâle gelmesidir.

Fırça, herhangi bir araç gibi, kolun ve elin uzantısıdır. İçinde sinirler olmasa da, elimize alıp kullandığımızda kıllar ile tuval arasında ne olduğunu son derece kesin biçimde hissedimiz.

Fırçayı seçme meselesine gelince, tuvale nasıl dokunmak istediğine bağlı her şey. Ne tür bir fırça darbesi?

Eller resmeder. Gözler düzeltir. Eller Gözlerin kararlarına tabi olabilir ama Eller özgürdür yine de. Özgürdürler çünkü resim sanatı onların özgürlüğüne bağlıdır.

Daha önce bahsettiğimiz Shitao resmin ve kaligrafinin kökeninin semavi olduğunu, öte yandan gerçekleştirdiğinin

insani olduğunu söyler. Belki “semavi” “görme duyusu” ile, “insani” “dokunma duyusu” ile ilgilidir!

Gözlerimi kapıyorum ve senin sırtını düşünüyorum. Açıkça görüyorum, hiçbir sırt böyle değil (bir gezegen gibi büyük ve yuvarlak). Ama bu imgeyi netleştiren ellerim. Sırtına sık sık masaj yapan ellerim. Sadece gördüğüm ama dokunmadığım birisinin sırtını düşündüğümde açıkça göremiyorum: herhangi bir sırttan farksız.

Haklısın, gördüklerimizin çoğuna dokunmak mümkün değil. İlk akla gelenden daha da fazla.

Pierre, Marthe’a âşık. Nasıl ki ona aşkla dokunuyorsa onu aşkla görüyor. Kimse Marthe’ı öyle görmüyor çünkü kimse ona öyle dokunmuyor. Pierre defalarca resmini yapmış Marthe’ın. Şimdi Pierre’in Marthe’ı çizdiği resimlere bakarken Marthe’ı Pierre’in dokunuşuyla görüyoruz: Marthe muhayyilemizde dokunulabilir hale geliyor. Küvetteki suyun içinde onun narin tenini hissediyoruz. Ne kadar dokunaklı!

Öğleden sonra atölyede resim yapmadığım zamanlarda, örtüye tekrar dokunmam için gözlerim beni ahşap çerçeveye götürecektir.

Sevgiler,
Yves

Atölye dokunma duyusuyla dolu. Şöyle bir dokunup geçen eller farklı renklere dalıp çıkıyor. Sanat okuluna başladığımda (1943) ilk öğrenmem gereken şey tüm pigmentlerin adları ve bitkilerden mi minerallerden mi geldiği idi. Minerallerden gelenler ilgimi çekti. Minerallerin kökeni evrenin yaratılışına gidiyordu. (Big Bang teorisi henüz formüle edilmemişti.) Mineraller yaşam başlamadan önce de oradaydı. Renkleri gözlerin evriminden önce de oradaydı. Kobalt mavisi. Kobalt gümüş mineralinden gelir. Okuldaki ilk yılımda hazır renk tüplerini kullanmamız yasaktı. Renk tüccarına gitmemiz, seçtiğimiz tozu yağ, terebentin ve yumurta akıyla kendimiz karıştırmamız gerekiyordu. Kobalt tozunu parmaklarımla yoğururken gerçekleşmek için milyarlarca yıl beklemiş bir kehanete dokunuyor gibi hissediyordum. Artık fırçayla kullanabilirdim onu.

Sevgiler,
John

Bu gördüğün, dizüstü bilgisayarımın masaüstünde arkaplan fotoğrafı. Birkaç kış önce çekmiştim, en çok kullandığım renk olan beyazı kararken. Bütün renklerimi kendim kar mıyorum ama titanyum beyazımı kendim yapmak hoşuma gidiyor. Baz olarak bayağı ucuz, hazır beyaz yağlıboya kullanıyorum, sonra epey titanyum pigmenti ve bütün malzemeyi karabilecek kadar bezir yağı ekliyorum. İki elim

cam mablakta, 8 şeklinde –ya da sonsuzluk işareti– döndürüp duruyorum, ta ki istediğim dokuya ulaşana kadar. Ferah, balımsı bir doku, katı ile sıvı arası.

FOTOĞRAF: YVES BERGER



Ellerim mermer tezgâhta bu hareketi tekrarlararken gözlerim camdan dışarı bakıyor. Pencere pervazında yıllardır beklettiğim bezir yağı kavanozlarına bakıyorum (ne kadar günışığı “alır”sa kurutuculuğu o kadar yüksek ve iyi oluyor). Kavanozların içinde, yüzeyde oluşan buruşmuş dokunun altında yağ altın rengi. Sıvı, şeffaf bir altın rengi – petekten çıkan bal gibi yine.

Gözlerim kavanozlardan biraz uzaklaşıp uzaklara odaklandığında bahçenin dibinde üç arı kovanı görüyorum. İster ılık ister sıfırın altında soğuk bir gün olsun, o minik evciklerin merkezinde, sürünün göbeğinde, ısı hep aynı kalıyor. Bedende olduğu gibi yaşamaları için hayati bir sıcaklık. Bir

süre sonra karma işlemi dans gibi oluyor, ellerin ve kolların hareketi bütün bedene yayılıyor. Isınıyorsun. Arada bir dinlenmek ya da mermer tezgâha dağılan yağlı kısmı toplamak için duruyorsun. (Boyayı yaymak için kullandığın spatula-nın ucunda karışım denizin yüzeyindeki dalgalar gibi salınıyor.)

Titanyum beyazımı yaparken genelde dışarıda kar oluyor. Bir yandan beyaz yağlıboyayı parmaklarımla karıştırıp bir yandan beyaz örtüde oluşan manzaraya bakmak sevinç veriyor bana. Belki de doğanın bir parçası olduğumu hissettirdiği için. Kar yağdıkça karıyorum. İki rengi karşılaştırdığımızda benim beyazım ağır ve sarımsı, bu sefer baldan ziyade sidik gibi. Dışarıda karın beyazı öyle saf ki “melek tozu” olmalı diye düşünüyorsun.

Sevgiler,
Yves

Ev yapımı titanyum beyazının fotoğrafına bakıyorum. Pigmentlerin adlarını öğrenmeye başladığımdan beri titanyum beyazı bana cazip gelmiştir. Çinko beyazı makineler içindi, kar beyazı dekoratörler için, ama titanyum beyazı tanrıların takıldığı Parnassos’u çağırıyordu. Palet bıçağıyla 8 figürünü yapman tesadüf olmasa gerek!

Benim için fotoğrafının eşdeğeri *sözlük* diyebileceğim bir şey ama hiç de sözlük değil aslında. Sonrasında bahsettiğin

şeyle aynı. Arı kovanı biçiminde ve içindeki tüm arılar dilin yumurtalarını veren kraliçe arıyı koruyan sözcüklerin heceleri. Bildiğimiz sözlükte olduğu gibi sözcükler toplamı değil, sözcüklerin toplandığı bir doğumevi. Bu tuhaf gelebilir, zira dil ne de olsa kurulu bir kazanımdır, tarihsel bir yapıdır. Fakat bir yazar için yazdığı dil (iyi bir yazarsa) daima tamamlanmamıştır, şimdilik, geliş beklenir.

Yazdıklarında bala pek çok gönderme var. Sanıyorum bizim için de Quincy'deki ev ve onun kimliği, arıcılık ve bal toplamayla yakından ilişkili. Evin sırrı bal peteklerindeydi, hep de öyle olacak!

Sevgiler,
J.

Bal petekleri... Bu sözcüğü tekrarlayınca altını toplarsın. Sıvı hale gelmiş altını, ışıık olmuş altını. Bu sözcüğü tekrarlayınca cennete, rahme dönersin saf bir halde...

Resimlerimde sık sık altını kullanmaya çalışırım. Gerçek altını değil iriodin denen bir pigmenti. Uygulandığında ışığa ve baktığın açığa göre parlar. Sık sık deniyorum ama nadi-ren işliyor. Genelde yapay kaçıyor. Bu anlamda altın resimlerdeki fikirler gibi: Kaybetmeyi kabul ettiğinde daha iyi işliyor!

Renkler günışığında belirir ama iç mekânın karanlığında nasıl görünürler? Kapalı arı kovanının içinde bal peteklerinin rengini hayal edebiliyor muyuz? Ya da canlı bir bedenin içindeki kasların, organların ve kanın rengini? Belki de tüm renkler çoğuldur ve tonları görme yetimizin çok ötesine uzanıyordur. Yine de bir ressam hepsinde ve her birinde yolunu bulabilmelidir.

Yirmi yıl resim yaptıktan sonra şimdilerde karşılaştığım zorluk öncekinden farklı. Artık mesele bütünlüklü, kompozisyon ya da imge olarak işler bir resme ulaşmak değil. Bu kadar emekten sonra buna nasıl ulaşacağımı biliyorum. Hayır, şimdi sorun hangi resmi elde tutmanın daha kötü olduğu. İtiraf etmeliyim ki çoğu zaman günyüzüne çıkmayı hak etmiyorlar. Bu yüzden üzerlerinde çalışıyorum. Tekrar tekrar, resim üstüne resim yapıyorum: bitmek bilmeyen bir

toparlama süreci. Daima bu sefer *bunun* iyi bir şey olacağı umuduyla devam ediyorum.

Nihayetinde umudun üstüne karamsarlık bindiğinde, iradem oradaki gerçekliğe teslim olduğunda, bütün hırslar yıkılıp da budala olduğum hissine kapıldığımda, bütün koşullar yerini bulduğunda –ki bu çok nadir– işte o zaman elde tutmaya değer bir resim hayat buluyor. Açıklaması pek de mümkün olmayan büyülü bir şey.

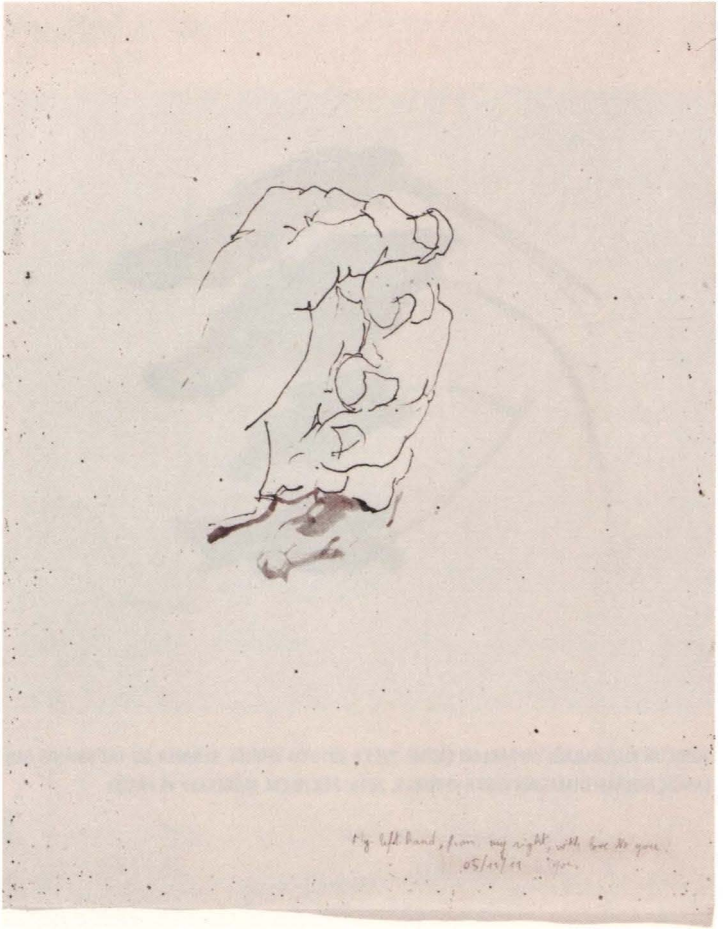
Orada ne olduğunu görmek için, gözlerimin o tuval üzerinde gördüğü ve görmeyi beklediği her şeyden azade olması için zamana ihtiyacım olabiliyor. Orada aslında ne olduğunu doğrulamak için başka gözlere ihtiyacım olabiliyor. Daima senin gözlerine ihtiyaç duyduğum gibi.

Sevgiler,
Yves

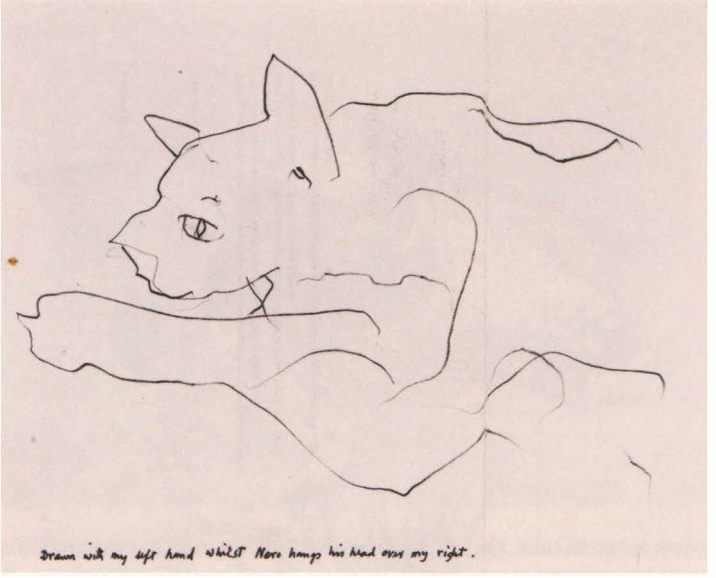
V



JOHN'UN KUZUKULAĞI YAPRAKLARI ÇİZİMİ. YVES'E 2016'DA VERİLDİ. BERABER BU YAZIŞMANIN BAŞLANGIÇ NOKTASI OLMASINA KARAR VERDİLER, 2016. 25X20 CM. MÜREKKEP VE PASTEL.



YVES'İN SOL ELİNİN ÇİZİMİ. JOHN'A SEKSEN BEŞİNCİ DOĞUM GÜNÜ HEDİYESİ, 2011. A4. MÜREKKEP.



KEDİ NERO ÇİZİMİ. JOHN SAĞ ELİYLE HAYVANA YASTIK İŞLEVİ GÖRÜRKEN SOL ELLE ÇİZDİ. 2000'LER. A4. SCHAEFFER MÜREKKEBİ.



YVES'İN ÖLÜ BUZAĞI ÇİZİMİ. TÛM ÇABALARA RAĞMEN BU CÂNIM HAYVAN DOĞDUKTAN BİRKAÇ HAFTA SONRA ÖLDÜ. GÖZLERİNİ VE BEDENİNİ SİNEKLER KAPLADI. 1998. 15,5X24 CM (ESKİZ DEFTERİNDE). Çİ-Nİ MÜREKKEBİ.



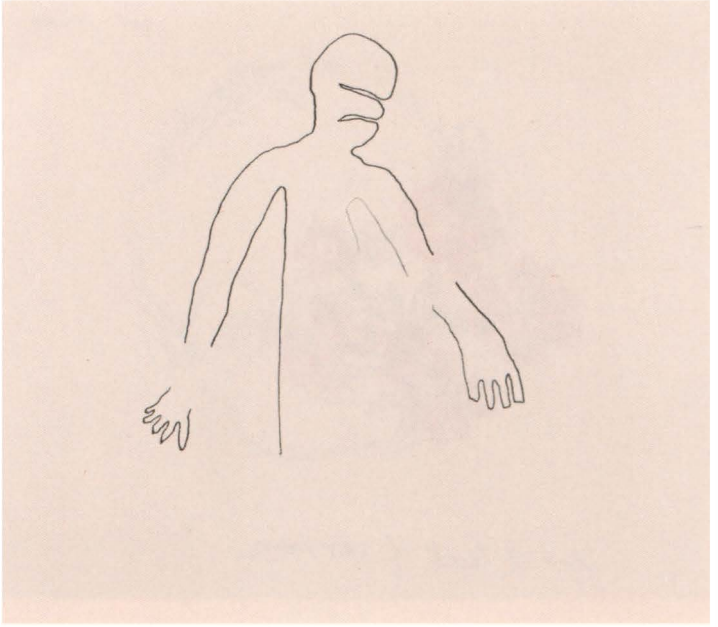
JOHN'UN TULİPE ÇİZİMİ. LOUIS'NİN AHIRINA GİRERKEN SAĞDAKİ İKİNCİ İNEK. 1998 CİVARI.
37,5X25,5 CM. FÜZEN.



YVES'İN BİR YAŞINA GİRMEK ÜZERE OLAN OĞLU VINCENT'İ ÇİZİMİ. JOHN'U ANTONY'DE ZİYARET ETTİ-
ĞİNDE YAPILDI. 2010. 40X40 CM. KARAKALEM.



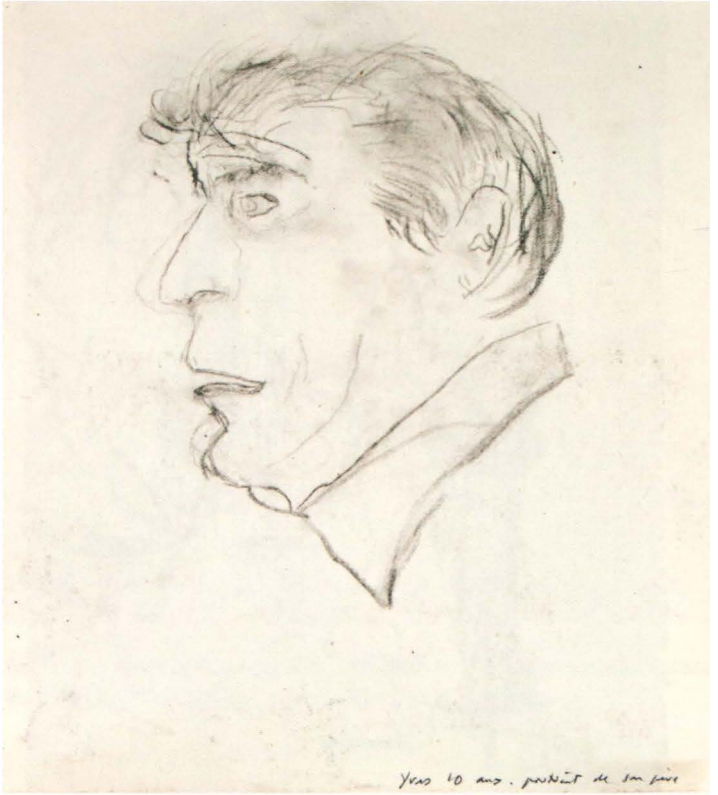
JOHN'UN VERVAIN ÇİÇEKLERİ ÇİZİMİ. 2000'LER. 15,5X11 CM. KARAKALEM VE PASTEL.



YVES'İN AİLECE FİLİSTİN'DE İŞGAL ALTINDAKİ TOPRAKLARI ZİYARET ETTİKTEN SONRA YAPTIĞI "DESTINEZ-
MOI LA PALESTINE" ŞİİR KİTABINDA KULLANDIĞI ÇİZİM. 2005. A4. MÜREKKEP.



JOHN'UN İNŞAAT İŞÇİLERİ ÇİZİMİ. LONDRA'DA İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDAN SONRA YENİ-
DEN İNŞA ÇALIŞMALARI SIRASINDA İNŞAAT ALANLARINDA YAPTIĞI ÇOK SAYIDA ESKİZDEN
BİR ÖRNEK.



YVES'İN JOHN'U ÇİZİMİ. JOHN RESMİN SAĞ ALT KÖŞESİNE ŞÖYLE YAZMIŞ: YVES 10 YAŞINDA, BABASI-
NIN PORTRESİ. 1986. 42X29,5 CM. FÜZEN.

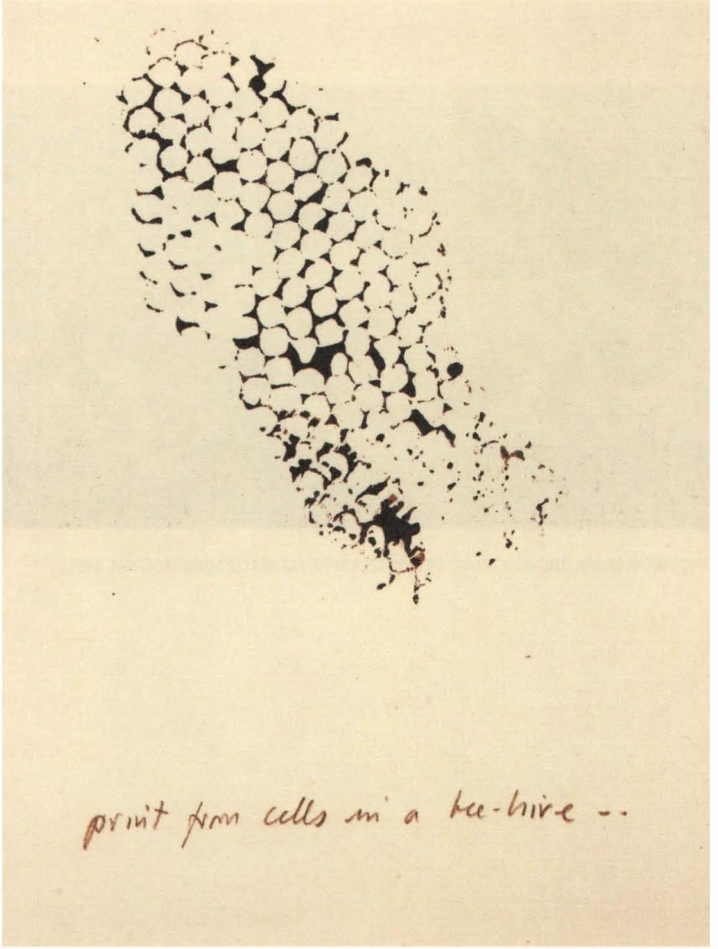


John

JOHN'UN ARKADAŞI JULES'Ü ÇİZİMİ, 2014. A4. SCHAEFFER MÜREKKEBİ.



YVES'İN KÂĞIDIN TERS YÜZÜNE YAPTIĞI ÇİZİM, 2010'LAR. 32X24 CM. PİRİNÇ KÂĞIDINA MÜREKKEP.



JOHN'UN YAPIĞI BASKI; ARKASINA ŞÖYLE YAZMIŞ: ARI KOVANINDAKİ PETEKLERDEN BASKI. "BEN-TO'NUN ESKİZ DEFTERİ" NDE YER ALIYOR. 2000'LER. 24X16 CM. MÜREKKEP.



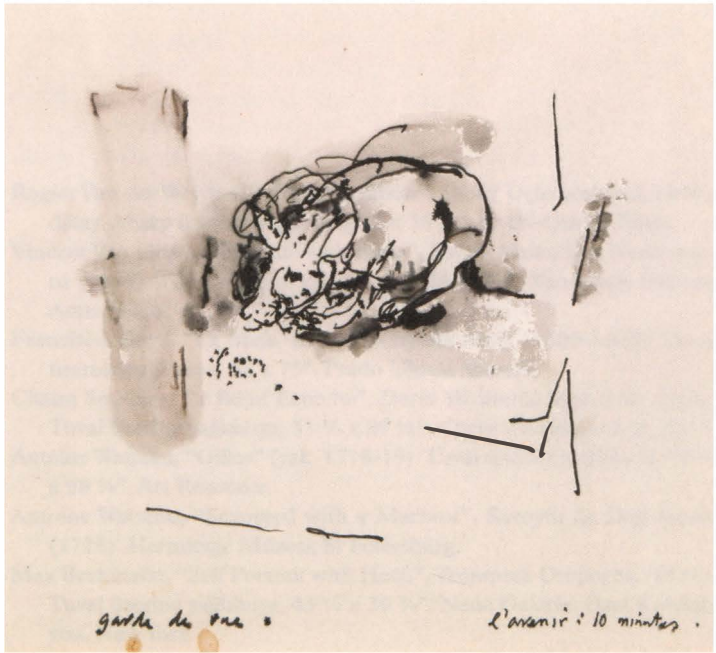
YVES'İN EVLERİNİN ÖNÜNDEKİ BANKI ÖRTEN TAZE KARDA YAPTIĞI ÇİZİMİN FOTOĞRAFI. 1995.



JOHN'UN YVES'İN TAVŞANININ ÖLDÜĞÜ GÜN ONA FAKSLADIĞI ÇİZİM. TAVŞANIN ADI MODEL'Dİ VE YVES'İN RESSAM OLARAK İLK YILINDA MODELİYDİ. 1995. A4. MÜREKKEP.



YVES'İN MONOBASKISI, 2015. 27X19,5 CM. KÂĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP YEDİRME.



JOHN'UN KAFESE KISILMIŞ FARE ÇİZİMİ. JOHN, QUINCY'DEKİ EVİN MUTFAĞINDA FARE YAKALADIĞINDA BİRKAÇ ESKİZİNİ YAPAR, SONRA DA FAREYİ ARABAYLA BİRKAÇ KİLOMETRE UZAĞA GÖTÜRÜP SERBEST BIRAKIRDI. 2000'LER. 20,5X16,5 CM. MÜREKKEP.

Resimler

- Rogier Van der Weyden, "L'Annonciation", Tebliğ Üçlemesi (yak.1440), detay. Ahşap üzerine yağlıboya, 32 x 36". © RMN-Grand Palais.
- Vincent Van Gogh, "Still Life with Bible", Kitabı Mukaddes Natürmortu (1885). Tuval üzerine yağlıboya, 28 x 30". Van Gogh Müzesi, Amsterdam.
- Francisco Goya, "La maja vestida", Giyinik Maja (1800-1805). Tuval üzerine yağlıboya, 38 x 75". Prado Ulusal Müzesi.
- Chaïm Soutine, "Le Bœuf Écorché", Derisi Yüzülmüş Sığır (yak. 1924). Tuval üzerine yağlıboya, 51 1/8 x 29 1/2". Christie's Images Ltd, 2015.
- Antoine Watteau, "Gilles" (yak. 1718-19). Tuval üzerine yağlıboya, 72 3/4 x 58 7/8". Art Resource.
- Antoine Watteau, "Savoyard with a Marmot", Savoylu ile Dağ Sıçanı (1716). Hermitage Müzesi, St Petersburg.
- Max Beckmann, "Self Portrait with Horn", Trompetli Otoportre (1938). Tuval üzerine yağlıboya, 43 1/4 x 39 3/4". Neue Galerie, Özel Koleksiyon, New York.
- Georges Rouault, "Clown de profil", Profilden Palyaço (1938-39). Tuvalle serilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 80 x 58 cm.
- Max Beckmann, "Columbine", Maskeli Kadın (1950). Tuval üzerine yağlıboya.
- Albrecht Dürer, "The Little Owl", Küçük Baykuş (1506-1508). Kâğıt üzerine suluboya, 19.2 x 14 cm.
- Oskar Kokoschka, "Double portrait: Olda and Oscar Kokoschka", Olda ile Otoportre (1963). Tuval üzerine yağlıboya, 89 x 115.5 cm. The Museum of art Nouveau, Salzburg.
- Oskar Kokoschka, "View of the Thames from the Vicker's Building, Millbank," Vickers Binası'ndan Thames Görünümü (1962). Tuval üzerine yağlıboya, 90.5 x 125.7 cm. Yale University Art Gallery.
- Alberto Giacometti, "Small Self portrait", Otoportre(1921). Tuval üzerine yağlıboya, Kunsthaus Zürich.

- Helene Schjerfbeck, "Self Portrait", Otoportre (1944). Karakalem, 12.5 x 9 1/3". Didrichsen Museum.
- Nicolas Poussin, "Et in Arcadia ego" (1637-38). Tuval üzerine yağlıboya, 34.25 x 47.24". Louvre Müzesi.
- Nicolas Poussin, "Landscape with Saint John on Patmos", Aziz Yuhanna Patmos'ta Manzarası (1640). Tuval üzerine yağlıboya, 39 1/2 x 53 5/8". Chicago Sanat Müzesi, A. A. Munger Koleksiyonu.
- Chu Ta, "Au dessus du fleuve", Derenin Üzerinde (1702-1703). Saten üzerine mürekkep, 13 3/8 x 22 7/8". Honolulu Sanat Müzesi.
- Joan Mitchell, "Chicago" (1966-67). Tuval üzerine yağlıboya, üçleme, 259,08 x 485,14". Özel koleksiyon, Joan Mitchell Foundation, © Joan Mitchell Vakfı.
- Cy Twombly, "Arcadia" (1958). © Cy Twombly Foundation. Özel koleksiyon.
- William Coldstream, "Seated Nude", Oturan Nü (1972-73). Özel koleksiyon © Sir William Coldstream Vakfı / Bridgeman Sanat Kütüphanesi.
- Euan Uglow, "Double Square" Çift Kare (1980-83).
- Pierre Bonnard, "L'eau de Cologne", Kolonya (1908) © Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi, Brüksel / Fotoğraf: J. Geleyns / Ro scan.
- Jitka Hanzlová, "Untitled", İsimsiz, Çiçekler Serisi, 2009 © Jitka Hanzlová.
- Caravaggio, "The Conversion on the Way to Damascus", Aziz Pavlus, Şam Yolunda Dönüşüm (1601). Tuval üzerine yağlıboya, 230 x 175". Santa Maria del Popolo Kilisesi Cerasi Şapeli, Roma.
- Francisco Goya, "El entierro de la sardina", Sardalyanın Cenaze Töreni (1812-19). Ahşap üzerine yağlıboya, 82,5 x 62". San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi, Madrid.
- John Berger, "Grenade", Nar (2005). Kâğıt üzerine suluboya. Özel Koleksiyon, John Berger Vakfı.
- Giorgio Morandi, "Natura morta", Natürmort (1952). Tuval üzerine yağlıboya. Özel Koleksiyon.
- John Berger, "Tâche d'encre sur lettre" (2015). Kâğıt üzerine mürekkep, A4. Özel Koleksiyon, John Berger Vakfı.
- John Berger, "Untitled" İsimsiz (2015). Kâğıt üzerine suluboya, 21 x 21,5 cm. John Berger Vakfı.
- Andrea Della Robbia, "Virginia and Child with Four Angels", Meryem, Çocuk İsa ve Dört Melek, (yak.1470) terakota, Floransa, 1945'te hasar görmüştür. Bode Müzesi, Berlin.

Edouard Manet, “Flowers in a Crystal Vase”, Kristal Vazodaki Çiçekler (1882). Tuval üzerine yağlıboya. National Gallery of Art, Washington DC.

Edouard Manet, “Roses mousseuses dans un vase” 1882. Tuval üzerine yağlıboya. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts.

Edouard Manet, “Two roses on the bedspread” ,Yatak Örtüsü Üzerinde İki Gül (1882). Tuval üzerine yağlıboya, 19.4 x 24.1 cm. Museum of Modern Art.

Francisco de Zurbaran, “Santa Faz o Pano de la Veronica”, Azize Veronica’nın Örtüsü (1658). Tuval üzerine yağlıboya, 105 x 83,5 cm. Es-cultura Ulusal Müzesi, Valladolid.

Francisco de Zurbaran, “Santa Faz o Pano de la Veronica”, Azize Veronica’nın Örtüsü (yak. 1635-1640). Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 51,5 cm, Stockholm Ulusal Müzesi. <https://www.nationalmuseum.se/en/forska-och-studera/bilder/om-bilder-och-upphovsrätt>.

