

J O H N B E R G E R

GÖRÜNÜRE DAİR KÜÇÜK BİR TEORİYE DOĞRU ADIMLAR



metis

I will praise thee
for I am foolishly
but wonderfully made
Mend me not by words
and let my soul praise thy great will
My weakness was not hid from thee
when I was made in secret
and secretly wrought
on the lowest parts
of the earth

Thou again did see my afflictions
yet being imperfect
and in my weakness
all my iniquities were written
in the book of thy remembrance

John Berger
GÖRÜNÜRE DAİR
KÜÇÜK BİR TEORİYE DOĞRU
ADIMLAR

John Berger 1926'da Londra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı ve belgesel yazarı olarak da tanınıyor. Önemli bir kısmı Türkçe'ye de çevrilen yapıtları arasında *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (Metis, 1988), *Sanat ve Devrim*, (Yankı, 1974 / Kuzey, 1987), *Görme Biçimleri* (Yankı, 1978 / Metis, 1986), *Yedinci Adam* (Cem, 1978), bir üçleme olarak hazırladığı *Bir Zamanlar Avrupa'da* (İletişim, 1991), *Domuz Toprak* (İletişim, 1993), *Leylak ve Bayrak* (İletişim, 1996), Booker Ödülü almış olan "G" (İletişim, 1984), *Düşüne* (Metis, 1997), *Ve Yüzlerimiz Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü* (Adam, 1987) ve Alain Tanner ile birlikte yazdığı bir senaryo olan *2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Yunus* (Metis, 1997) sayılabilir. Yazılanından bir kısmı Türkçe'ye *Şiirin Saati* (Adam, 1988) adıyla çevrilmiştir. Metis Seçkileri dizisinde yayımladığımız *O Ana Adanmış* ise (Metis, 1988) Berger'ın özellikle görsellik üzerine denemelerini bir araya getiriyor.

1999'da, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*'ın yanı sıra kısa anlatılardan oluşmuş bir kitabına, *Fotokopiler*'e de yer veriyoruz.



Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 80060 Beyoğlu, İstanbul

Metis Sanatlar ve İnsan
GÖRÜNÜRE DAİR
KÜÇÜK BİR TEORİYE
DOĞRU ADIMLAR
John Berger

İngilizce Basımı:
Steps Towards a Small Theory of the Visible

© John Berger, 1997
© Metis Yayınları, 1998
Birinci Basım: Kasım 1999

Dizgi ve Baskı öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Kapak ve İç Baskı: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Cilt: Sistem Mücellithanesi

ISBN 975-342-260-1

JOHN BERGER

GÖRÜNÜRE DAİR
KÜÇÜK BİR TEORİYE
DOĞRU ADIMLAR

İngilizce'den Çeviren:
BÜLENT SOMAY



METİS YAYINLARI

İçindekiler

I

Degas'ının Bronz Dansçı
Heykeli Üzerine

7

Ressam Olmak...

11

Renk

17

Boşluk

(Sven Blomberg'e yazılmış bir mektuptan)

21

II

Görünüre Dair

Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar

25

III

Bir İnsan Çizmek

41

*Degas'nın Bronz Dansçı
Heykeli Üzerine*

Diyorsun ki bacak gövdeyi taşır
Peki ama hiç görmedin mi
Bilekteki tohumu

Gövdenin kendisinden büyüdüğü
tohumu?

Diyorsun ki (eğer köprüler yapıyorsan
Sandığım gibi) her duruşun
Doğal bir dengesi olmalı
Peki ama hiç görmedin mi
Dansçıların o serkeş adalelerinin

Doğal olmayan kendi dengelerini?

Diyorsun ki (eğer umduğum gibi
Akılcıysan) iki bacaklıların evrimi
Tamamlandı çoktan

Peki ama hiç görmedin mi
Kalçadan biraz içeride
Yirmi üç santim aşağıda
Gövdenin ikiye çatallanacağını söyleyen
O mucizevi işareti?

Gel beraberce bakalım
(İkimiz de biliriz ki
Işık uzayla zamanın
Aracısıdır)
Bakalım bu figüre
Doğrulamak için
Ben tanrıçamı
Sen gerilimi

De ki bir köprü
Bak, bacağın yoluna geriden gelip
Kalçada ve omuzda eklemleniyor
Avuçtan topuğa sapasağlam
Bir bacak payanda
Dizin üstünde uyluk
Dirsekli eleman.

De ki bir köprü, insanların bir zamanlar
Unutuş Irmağı dediği şeyin üstünde
Bak, üstünden geçtiğimiz
Kırılğan, meskun, sıcak, sıradan gövde de
Gerilime dayanıyor.
Ölü Yük, Canlı Yük.
Ve Uzunlamasına Direnç.

Bu dansçının bizim için kemerini kurduğu
köprü
Tüm eski önyargıların gerilimine dirensin
Doğrulamak için
Sen Tanrıçamı
Ben gerilimi.

1960

Ressam Olmak..

Güneşte çimenlere uzanmışsınız. Üstünüzde bir kayın ağacı. Hafif bir rüzgâr ince dalları sallıyor, yaprakları kıpırdatıyor. Uzaktan yaprakların bu sabit hareketi, ağacın yeşil fonunun önünde yeşil bir kar yağıyormuş hissini veriyor, tıpkı bir zamanlar gri sinema perdesi önünde gümüşü bir kar yağıyormuş hissine kapıldığımız gibi.

Yarı kapalı gözlerle yukarı bakıyorsunuz. Yarı kapalı çünkü dikkatle bakıyorsunuz. Bir dal diğerlerinden daha uzun. Üzerindeki yaprakları saymak olanaksız. Bu yaprakların hem arasında hem çevresinde gördüğünüz mavi gökyüzü, kelimelerin harflerinin arasından görünen kâğıdın beyazlığına benziyor. Gök fonunun önünde gördüğünüz yaprakların dağılımı hiç de gelişigüzele benzemiyor. Acaba bu yaprakların sıralanışı bir kitaptaki harflerin ve kelimeler-

rin sıralanışı gibi açıklanabilir mi diye düşündüğünüzü fark ediyorsunuz. Sonra tıpkı iyi bir öğretmen gibi, karışık kafanızı yönlendiren bir imge keşfediyorsunuz. Her şey –diyorsunuz kendi kendinize– varolabilmek için bir hedefi tam ortasından vurmalı; on ikiyi ıskalayan hiçbir şey varolamıyor. Ama öğretmen sınıftan çıktıktan sonra, sözleri genellikle hayal kırıklığı yaratır. O yüzden orada öylece kalıp, başınızın üstündeki dalın nasıl olup da tüm baharı temsil edebileceğini anlamaya çalışıyorsunuz... Böyle düşünerek filozof olabilirsiniz, ama ressam olabileceğinizi sanmıyorum.

Uzanmışsınız, başınızın altında dikkatle katlanmış bir ceket var. Ağacın boyunun en az yirmi metre olduğunu hesaplıyorsunuz. Hiç tomurcuk var mı? Başınızı uzatıp bakıyorsunuz. Hiç kalmamış. Mevsim sizin oralara göre bir on beş gün daha ileri olmalı. Daha alçak bir bölge, hem yüksek yaylalar tarafından da korunuyor. Dikkat çekmeyen çiçekleri görebilir miyim diye bakıyorsunuz sonra. Dal çok yüksekte, ışık da çok parlak. Kıtliklar sırasında insanların kayın meyvesi yediğini hatırlıyorsunuz. Ne de olsa kayın kestane ile aynı aileden; domuzlar da sonbaharları kayın ormanına girer. Ama domuzlar ne olsa yer zaten. Gözleriniz dal boyunca ilerliyor. Dalın

şekli bir atın arka bacağının yandan görünüşüne benziyor. Uykunuz geliyor, ama başınızı kaldırıp bu dalın üzerinden bir ip attığınızı hayal ediyorsunuz. Artık düşünmüyorsunuz, dalıyorsunuz, gözleriniz neredeyse kapalı. Ama avuçlarınız ve diz altlarınız, çocukken tırmandığınız böyle eğri büğrü dalların anısıyla geriliyor. Ağacın parçalarına şu ya da bu yolla hükmedebilirsiniz... Ama resim yaparak değil.

Tembel tembel, arada bir gözlerinizi kapatıyorsunuz. Yaprakların oluşturduğu şekil, sönüp gitmeden önce, bir an için retinanıza nakşedilmiş halde kalıyor, ama kıpkırmızı, koyu rododendron renginde. Gözlerinizi tekrar açtığınızda ise ışık o kadar parlak ki, dalga dalga üzerinize geldiği hissine kapılıyorsunuz; çimenlerin üzerinde ne kadar küçük bir ada olduğunuzu hatırlıyorsunuz. Etrafınızda oynayan çocukların farkındasınız, ve izleyemeyeceğiniz kadar hızlı –ama sonradan hatırlayacağınız– bir çağrışımla, bir ağaçta ne kadar çok kuşun saklanabileceğini düşünüyorsunuz. Alacakaranlıkta bir insan yaklaştığında bir tek ağaçtan kırk elli sığırcık havalanıp gökyüzünde bir tur daha atarlar; ansızın açılıp sonra tekrar kapanan bir yelpazenin üzerindeki kuş resimleri gibi. Ağaç hayal edilmiş ve hatırlanan olaylarla doludur. Ama sizin için ağaç, her şeyin ötesinde, zaman içinde varolur; büyüklüğü, yeşilliği, onu eken ada-

mının ve aynı derecede onun kesilmesini emreden adamın akıl yürütmeleri, hepsi size bu gerçeği hatırlatıyor. Ansızın gökyüzünün maviliğinin tekdüze olmadığını fark ediyorsunuz. Orada, ağacın üstünde daha uçuk mavi bir şerit var, üst kısmında farklı yönlere çatallanıyor. Aslında o da bir ağaç gibi diyorsunuz kendi kendinize. Sonra onun bir aslan kafasına dönüşmesini izliyorsunuz. Gözlerinizi kullanıyorsunuz; bir şair gibi belki, ama bir ressam gibi değil.

Orada yatıyorsunuz. Çimenin kokusunu alıyorsunuz. Güneşin sıcaklığının her zamankinden çok farkındasınız. Dünyanın yüzeyine yayılmış olduğunuz ve dünyanın eğimini vücudunuzda hissedebildiğiniz duygusuna kapılıyorsunuz. Ağaca ait hiçbir şey sizi şaşırtmıyor. Bir oyuncunun seyircilere bakması gibi bakıyorsunuz ona. Ya oyun? Kolunuz bir başkasının beline sarılı; bir el saçlarınızı okşuyor. Herhangi biri olabilirsiniz, ama o an ağacı bir sevgilinin göreceği gibi görüyorsunuz. Ağaç ikiniz için de bir yeri gösteren bir X işareti.

Bakmıyorsunuz. İlle de gözlerinizi kullanacaksanız, yatıyor olmanın anlamı ne? Yarım kulakla rüzgârı dinliyorsunuz. Yaprakların sesi karıştırılan kum sesine benziyor. Uyandığınızda yorgun gözlerle yukarı bakıyorsunuz. Beyaz ve toprakla karışmış yeşil,

mavi, yeşil görüyorsunuz. Yeşil, mavideki tüm sarı izlerini silmiş. Bu kesin. Başka her şey karışık. Fazla yoğunlaşmadan, sanki ellerinizi kullanıyormuş gibi, gördüklerinizi ayıklıyorsunuz. Hangi sapı hangisinin yanına koyacağını kesinlikle bilen bir çiçekçi gibi, yeşillik kümelerini birbirinden ayırmayı, her birini kendi dalına, uzay içindeki kendi yerine yerleştirmeyi öğreniyorsunuz. Dalların açılarını sınıyorsunuz, bir matematikçi gibi değil, bir terzi gibi. O ağacı küçültmek, elle tutulur bir boya ve basitliğe indirgemek için elinizden geleni yapıyorsunuz. Tekrar gözlerinizi kapatıyorsunuz. Ama bu kez yoğunlaşıyorsunuz. Kendi resminizi düşünüyorsunuz. Böyle bir ağacı içerebilmek için kendini nasıl değiştirip adapte edebilir? Böyle bir ağacı nasıl yerli yerine oturtabilir? Giderek ağacın resminizde nasıl belireceğini hayal edebiliyorsunuz. Ancak resim henüz, parmaklarınızla yaptığınız, kilisenin çan kulesiyle rahibi simgeleyen bir işaretten fazla bir şey değil. Ama siz ormancı değilsiniz ki? Ağaçları taşıyıp deviremezsiniz. Tohumlarını alıp toprağınıza da ekemezsiniz. Gözlerinizi açıp gerçek ağaca baktığınızda, onu hayal ettiğiniz resmedilmiş ağaca benzetmek için elinizden geleni yapıyorsunuz. Ama başaramıyorsunuz. Ağaç orada öylece göğe yükseliyor. Onu tekrar küçültüyorsunuz. Gözlerinizi tekrar kapatın.

Resminize ait olan ağacı uyarlayın. Gözlerinizi açıp kontrol edin. Daha yakın, ama kayın hâlâ tepenizde dikilmiş titreşiyor. Tekrar ve tekrar. Böylece hava kararana kadar yatabilir... ve ressam olabilirsiniz.

1960

Renk

İnsan gözü için, görünür olan her şeyin bir rengi vardır. Kör doğanların bile renkli rüyalar görüyor olması mümkün. Renk optik bir olgu olarak varolur; aynı zamanda da insan muhayyilesinde kendisi için hazır bekleyen bir yeri vardır. Şüphesiz, doğadaki renkler görülmek için vardırlar. Ama eğer ressamsanız, bu halleriyle renkler sizin düşmanımızdır. Onlara ege-men olmayı seçtiğiniz için değil, onlardan kaçmak zorunda olduğunuz için.

Renkleri paletinizde düzenlediğinizde onları öl-çer, mesafenizi korursunuz. Renkler yüzeysel, yapay ve cansızdır. O iğrenç masumiyetleri yüzünden on-lardan nefret etmeye bile başlayabilirsiniz. Yakaları-nın altında kartonları olan, kolları düzgün bir şekil-de katlanmış ve iğnelenmiş, yeni alınmış gömleklere

benzerler. Kan ter içinde birini aldığınızda, iki parmağınızla tutarsınız onları.

Bir ressam olarak mücadeleniz, yok olmalarını sağlamaktır – ki onların yerini gövdeler alabilsin. Burada gövde derken tözü olan herhangi bir şeyi kastediyorum. Bir renk töz kazanıp bir nesneye dönüştüğünde, renk olmaktan çıkar. Masumiyetini ve kolay betimlenebilirliğini yitirir ve –sözde bir "gök mavisi" bile olsa– kaçınılmazlıkla ağırlaşır. Bu tür kaçınılmazlıkları keşfetmek, ressamın rüyasıdır. "Mavi" seçilmiş bir renk olmaktan çıkar ve bir musibet haline gelir. Kaçınılması mümkün olmayan bir musibet. Tiziano, Turner ya da Rothko'da bu tür musibetleri görebiliriz. Mutluluk da buradadır işte. Kolaylık olsun diye, rengin bu durumda dönüştüğü şeye ton diyelim. Asla kırmızı, sarı ya da mavi gibi bir sığata dönüşmeyecek bir ton.

Yalnızca ressamlar mı anlayabilir bunu? Bilmiyorum.

Palette ya da resmin üzerinde boyaları karıştırmaya başladığınızda, renkler de töz kazanmaya başlar, ama çoğu kez sizin umduğunuz töz değildir bu. Çoğu kez bu töz bomboktan bir derece daha iyidir. Karıştırma işi çok uzun sürerse bu da boktan bir sonuç verecektir. Demek ki bir sürü hata yapabilirsiniz, çünkü renklerle uğraşma ve doğru tonu bulma

süreci çok karmaşıktır ve sonsuz sayıda değişken içerir.

Matisse bir zamanlar bir santimetre kare mavi ile aynı mavinin bir metre karesinin aynı şey olmadığını söylemişti. Alanın yaygınlığı tonu değiştirir. Aynı şekilde, mavi bir daire aynı maviden bir kareyle aynı şey değildir. Sınırların şekli de tonu değiştirir. Ama bu yalnızca başlangıç. Her ton doku tarafından, çevresindeki diğer tonlarla görüntünün yarattığı uzam tarafından, resmin içindeki ve üzerindeki ışık tarafından ve görüntünün çekim alanı demek olan o tuhaf olgu –asla hareket etmeyen bu sessiz sanatın çerçevesi içinde, nesnelerin düşme ve gerileme oranlarını belirleyen şey– tarafından farklılaştırılır.

Bu sonsuz değişkenler sürekli olarak birbirleriyle etkileşirler ve böylece renkleri ortadan kaldırıp gövdeler yaratma işinizi müthiş karmaşık hale getirirler. Durursunuz, geri çekilip bakarsınız ve tüm bu değişkenler kalabalığının şu tonu ekleyip bu tonu değiştirdiğinizde nasıl etkileşeceğini kestirmeye çalışırsınız. Bilirsiniz ki, fazla tereddüt edip gönülsüz denemeler yaparsanız, her şeyin boka batma tehlikesi vardır yine. Tedbirli ve muhteşem Morandi bile fark etmişti bunu.

Belki belli bir anda, ani bir hareket ya da beklenmedik bir tonla o kalabalığı şaşırtmacaya getirmeye

çalışabilirsiniz. Bazen kabul ederler, ama pasif bir biçimde. Çoğu kez ise reddederler; redleri acımasızdır. "Yaa," derler, "demek yeni bir renk ekledin!"

İnayet anı eğer gelirse, hayretler içinde fırçanızın ucundan çıkanın bir renk değil, hatta bir ton bile değil, bir nesne olduğunu görürsünüz; kalabalığın – ki artık o da bir kalabalık olmaktan çıkmış, bir topluluk olmuştur– hoş karşılayıp yer açtığı bir nesne. Gözlerinize inanamazsınız – ya da ilk kez gerçekten inanırsınız: Kelimelerle betimlenemeyecek, açıkla-namaz bir nesne yaratılmıştır renklerden.

1995

Boşluk

(Sven Blomberg'e yazılmış bir mektuptan)

David Hockney'in dediğine göre, kız kardeşi, Tanrının nesneler arasındaki hava, boşluk olduğuna inanıyormuş. Böylece her şey Tanrının içinde oluyor, Tanrının içinde dolanıyor. Fena fikir değil, değil mi? Ressamların algılama tarzına çok yakın bir bakış. Ressamlar imanlı olduğu için değil, hep resmetmeye çalıştıkları şey tam da bu görünmez boşluk olduğu için. Boyadıkları lekeler bir birlik sağlayabilecek tek şey bu boşluk – Tintoretti'den Morandi'ye kadar her ne tür bir boşluk olursa olsun.

Bir resmi içindekilerin bir listesini çıkararak tanımlayamazsınız – her fırça darbesini listenize alabilseniz bile: Bir resmi kendisi kılan, nesneleri nasıl bir arada tuttuğu, ya da tutamadığıdır. Okullar bunun "kom-

pozisyon" dedikleri şeyle ilgili olduğunu söylerler. Onların verdiği akademik anlamda, kompozisyon ölüm katılığından başka bir şey değildir! Hayır, her şeyi bir arada tutan boşluktur – her farklı örnekte kendine özgü bir tarzda. Aynı şekilde, resmin başarısızlığı da boşluğun kuru sıkı olmasının bir sonucudur. Boşluk durmadan biz ressamlarla oyun oynar. Biz de bu yüzden boşluğa dua ederiz.

*

Belli ki adada duaların kabul olunmuş. Sen daha boyamaya başlamadan boşluk oradaymış. Fırçayı eline alıp kolunu kaldırmışsın ve boşluk fırçayı tutan elini kaldırıp tuvale dokundurmuş. Boşluğun ilk sakini- nin ışık olması gerek. Bu ada resimlerinde ışık güneşin ışığı değil, boşluğun ışığı.

Adada bulduğun her köşe bir hayvana dönüşmüş! Ancak böyle ifade edebiliyorum. Kaya, deniz, kum, deniz köpüğü, çimen, tepe, patika, ufuk, her tuvalde boşluk tarafından birleştirilmiş, kendi iradesi, kendi içgüdüleri, alışkanlıkları ve nabızı olan tek bir canlı yaratık olmuş.

*

Her şey gövdedir. "Doğa" canlı olduğu için değil; mekânlarının, yerlerinin her biriyle yüzleşilmiş, her biri baştan çıkarılmış, dinlenmiş ve senin tarafından, ressam tarafından izlenmiş olduğu için. Tıpkı bir zamanlar göçebelerin ormanın içinde hayatlarının bağlı olduğu hayvanları izlediği gibi, boşluğun içinde izlenmiş. Bu bir metafor değil – resim yapma hareketleriyle ifade edilen bir şey. Tuhaf anatomi! Bence hayatın boyunca evreni ilk ve en gizemli hayvan olarak gördün sen.

Kırk yıl boyunca yaptığın resimlerine bakıyorum; portrelerine, manzaralarına, natürmortlarına, soyut çalışmalarına bakıyorum ve her birinde ortaya çıkarıp bize göstermeye çalıştığın bir yaratık seziyorum. Geriye bakarak tabii. O zamanlar bunu düşünmemiştim. İnsanın ancak yarattığın karnına kulağını dayadığında duyabileceği kıpırtılar ve mırıltılarla dolu yeni manzara resimlerin sağladı bu aydınlanmayı. Tüm ressamların avlayıp durduğu boşluk-yaratık...

1995

Görünüre Dair
Küçük Bir Teoriye Doğru
Adımlar

Yves için

Tanrı'ya dua ederken ilk söylediğim dize: "Cennetteki babamız..." Bunu söylerken cenneti görünmez, girilemez, ancak son derece yakın bir yer olarak tahayyül ediyorum. Bu cennetin hiç barok bir yanı yok, öyle girdap gibi dönenen sonsuz uzay, dudak uçuklatan perspektif oyunları filan yok. Bu cenneti bulmak için (o lûtfâ erilebilirse tabii) bir çakıl taşı ya da masadaki tuzluk kadar küçük ve el altındaki bir şeyi kaldırmak yetebilir. Cellini bunu biliyordu belki de.

"Krallığının vakti geldi..." Dünya ve cennet arasındaki fark sonsuz, uzaklık ise olabileceğinin en azıdır. Simone Weil bu cümleyle ilgili şunu demişti: "Burada arzumuz, ardındaki sonsuzluğu bulmak için zamanı deler ve bu da olup biten her şeyi, her ne

olursa olsun, bir arzu nesnesine çevirmeyi bilebildiğimiz zaman gerçekleşir."

Bu sözler resim sanatı için bir reçete sayılabilir.

*

Günümüzde her yanda bol miktarda imge var. Daha önce hiç bu kadar çok şey incelenip seyredilmemişti. Her an, gezegenin ya da ayın öte yüzünde nesnelerin nasıl görüldüğüne bir göz atabiliyoruz. Görüntüler şimşek hızıyla kaydedilip aktarılıyor.

Ancak bununla, bir şey masum bir biçimde değişti. Eskiden görüntüler elle tutulur gövdelere ait olduklarından bunlara *fiziksel* görüntü derdik. Şimdi her şey uçucu. Teknolojik yenilikler görüneni varoldan ayırmayı kolaylaştırdı. Ve bu tam da yürürlükteki sistemin efsanesinin sürekli olarak sömürmesi gereken şey. Görünümleri kırılmalara dönüştürüyor, birer serap gibi: Işık değil iştah kırılmaları, aslında tek bir iştahın kırılmaları, hep daha fazlasını isteyen iştahın.

Bu yüzden (ve *iştah* kavramının fiziksel çağrışımları düşünülürse tuhaf bir biçimde) varolan, yani gövde, ortadan kayboluyor. Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz.

Herhangi bir ülkedeki televizyon haber spikeri-

ni düşünün. Bu spikerler *gövdesizleştirilmiş* olanın mekanik zirvesidir. Onları icat etmek ve onlara bugün yaptıkları gibi konuşmasını öğretmek sistemin yıllarını aldı.

Gövdeler yok, Zorunluluk da yok – çünkü Zorunluluk varolana özgü bir durumdur. Gerçekliği gerçek yapan şeydir. Sistemin efsanesinde ise yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır. Bu da izleyicide iddia edildiği gibi bir özgürlük (sözümona seçme özgürlüğü) duygusu değil, derin bir tecrit edilmişlik duygusu yaratır.

Son zamanlara kadar tarih, insanların hayatları hakkında anlattıkları her şey, tüm atasözleri, öyküler ve kıssalar aynı şeyle yüz yüzediler: Zorunlulukla birlikte yaşamak için verilen ölümsüz, korkutucu ve zaman zaman güzel mücadeleyle, varoluşun bilmeceyiyle – yaradılıştan bu yana sürdürülen ve durmadan insan ruhunu bileyen mücadeleyle. Zorunluluk hem tragedyaya hem de komedyaya üretir. Öptüğünüz ya da kafanızı çarptığınız şeydir.

Bugünkü sistemin seyirliğinde Zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilecek tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun. İnsanlar kendi varoluşlarına ve acılarına, eskiden hiç olmadığı ka-

dar, tek başlarına, zamanın ve evrenin uçsuz bucaksız arenasında bir yer bulmaya çalışıyorlar.

*

Rüyamda tuhaf bir satıcı olmuştum; görünüşler ve görüntüler satıcısı. Görünüşler ve görünümüler alıp satıyordum. Rüya da bir sır keşfetmişim! Kendi başıma. Kimsenin yardımını olmadan.

Sır, baktığım şeyin –bir kova su, bir inek, yukarıdan görünen bir şehir (Toledo gibi), bir meşe ağacı– içine girmek, ve girdikten sonra da görünümünü daha iyi hale getirecek şekilde onu yeniden düzenlemektir. *Daha iyi*, onu daha güzel ya da daha uyumlu yapmak anlamına gelmiyordu; meşe ağacını tüm meşe ağaçlarını temsil edecek şekilde daha tipik yapmak demek de değildi; yalnızca, inek, şehir ya da su kovasını daha görünür bir biçimde biricik olabilsin diye, daha kendisi yapmak demektir!

Bunu *yapmak* bana haz verdi ve içeriden yaptığım küçük değişikliklerin başkalarına da haz verdiğini hissettim.

Görünüşünü yeniden düzenlemek için nesnenin içine girmenin sırrı, bir gardrobun kapısını açmak kadar basitti. Belki de yalnızca kapı kendiliğinden açıldığında orada bulunma meselesinden ibaretti.

Ancak uyandıgımda, bunu nasıl yaptığımı unutmuş-
tum ve nesnelerin içine girmenin yolunu bilmiyor-
dum artık.

*

Resim tarihi çoğu kez birbiri ardından gelen üslup-
ların tarihi gibi sunulur. Günümüzde resim alım sa-
tımıyla ve promosyonuyla uğraşanlar, bu üsluplar sa-
vaşını piyasaya marka isimleri sürmek için kullan-
mışlardır. Bir çok koleksiyoncu (ve müze) resimden
ziyade isim satın alır.

Safça bir soru sormanın vakti geldi belki de: Re-
simde paleolitik dönemden yüzyılımıza kadar ortak
olan şey ne? Boyanan her imge *Ben bunu gördüm*, ya
da, eğer bu imge bir klanın ayinine dahilse, *Biz bunu
gördük* der. *Bu*, temsil edilen görüntüye işaret eder.
Nonfigüratif sanat da bundan farklı değildir. Roth-
ko'nun son zamanlarında yaptığı bir tablo, ressamın
görünür olanla yaşadığı tecrübeden kaynaklanan bir
aydınlanmayı ya da renkli parıltıyı temsil eder. Çalış-
ırken tuvalini *gördüğü* bir başka şeye göre değerklen-
dirmiştir.

Resim, her şeyden önce, bizi çevreleyen ve sürekli
olarak belirip kaybolan görünürün olumlanması-
dır. Kaybolma olmasaydı herhalde resim yapma itki-

si de olmazdı, çünkü o zaman görünür olanın kendisi, resmin bulmaya çabaladığı kesinliğe (kalıcılığa) sahip olurdu. Resim, diğer bütün sanatlardan daha dolaysız bir biçimde varolanın, insanlığın içine fırlatıldığı fiziksel dünyanın olumlanmasıdır.

Resmin ilk konusu hayvanlardı. Ve en baştan başlayıp Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resminde devam eden bir çizgide, bu hayvanların tasvirleri olağanüstü derecede hakikidir. İnsan gövdesinin tasvirinde eşdeğer bir "gerçek-gibi"liğe ulaşılması için binyılların geçmesi gerekmiştir. Başlangıçta insanın yüzleştiği, varolandı.

İlk ressamlar, klandaki herkes gibi, hayatları hayvanları yakından tanımaya bağlı olan avcılardı. Ancak resim yapma fiili avlanma fiiliyle aynı şey değil. İkisinin arasındaki ilişki ise büyü.

Bazı eski mağara resimlerinde, hayvan resimlerinin yanında temsili insan eli şablonları var. Bunun hangi ayine hizmet ettiğini kesin olarak bilmiyoruz. Ama resmin av ve avcı arasındaki, ya da daha soyut söyleyecek olursak, varolan ve insan yaratıcılığı arasındaki büyü bir "yoldaşlığı" onaylamakta kullanıldığını biliyoruz. Resim işte bu yoldaşlığı açığa çıkarmanın ve böylece de (umulan oydu ki) kalıcı kılmanın yoluydu.

Hayvan sürüleri ve ayin işlevi resimden uzakla-

şıp gittikten çok sonra bile üzerine düşünölmeye değer bir konu bu. Bence resim yapma fiilinin doğası hakkında bir şeyler söylüyor bize.

Resim yapma itkisi gözlemden ya da (muhtemelen kör olan) ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar: Ressamla modeli arasındaki bir karşılaşmadan – bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa. Aix'den göröndüğü haliyle (başka yerlerden bakıldığında şekli çok farklıdır) St. Victoire dağı, Cézanne'ın yoldaşıydı.

Bir resim cansızsa, bunun nedeni ressamın modeline bir işbirliğinin başlaması için yeteri kadar yaklaşmaya cesaret edememesidir. Bu durumda ressam *kopyalama* mesafesinde kalmıştır. Ya da günümüz gibi dönemlerde, sanat-tarihsel bir mesafede kalmıştır ve modelinin haberi olmadan üslup oyunları oynamaktadır.

Yaklaşmak, geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktır. Abuk sabuk olmayı, hatıta çıldırmayı göze almaktır aynı zamanda. Çünkü ressamın modeline fazla yaklaşması sırasında işbirliği bir anda bozulabilir ve ressam modelin içinde eriyip kaybolabilir. Ya da hayvan ressamı yiyebilir ya da

ezebilir.

Her sahici resim bir işbirliğini gösterir. Petrus Christus'un Berlin Staatliche Museum'daki genç kız portresine, Courbet'nin Louvre'daki fırtınalı deniz manzarasına, ya da Çu-Ta'nın 17. yüzyılda yaptığı fare ile patlıcan resmine bakın: Modelin resme katkıda bulunduğunu inkâr etmek mümkün değildir. Aslında resimler öncelikle bir genç kız, dalgalı bir deniz ya da bir sebzenin yanındaki bir fare hakkında *değildir*; bu katkı hakkındadır. "Fırça," der 17. yüzyılda yaşamış büyük Çinli manzara ressamı Shitao, "nesneleri kaostan kurtarmak içindir."

Girdiğimiz alan bir hayli garip, ben de kelimeleeri garip bir biçimde kullanıyorum. 1870 yılının bir sonbahar günü, Fransa'nın kuzey kıyısında dalgalı bir deniz, sakallı ve ertesi yıl hapse girecek bir adam tarafından *görülmesine katkıda bulunuyor*! Ama hareket eden her şeyi durduran bu sessiz sanatın gerçek pratiğine yaklaşmanın da başka yolu yok.

Görünenin *raison d'être*'i gözdür; göz hayatın görünen biçimlerinin giderek daha karmaşık ve çeşitli hale gelmesi için yeterli ışığın olduğu yere evrildi ve gelişti. Örneğin vahşi çiçekler, görülmek için o renklindedirler. Boş gökyüzünün mavi görünmesi, gözlerimizin yapısı ve güneş sisteminin doğası yüzündendir. Model ve ressam arasındaki işbirliğinin belirli

bir ontolojik temeli vardır. 17. yüzyılda Wrocklau'da yaşamış bir tıp doktoru olan Silesius, görülen ile görme arasındaki karşılıklı bağımlılık üzerine mistik bir şiir yazmış:

*"La rose qui contemple ton œil de chair
A fleuri de la sorte en Dieu dans l'éternel"*

("Senin etten kemikten gözünü seyreden gül
Böylece çiçek açtı sonsuzdaki Tanrı'da")

Nasıl bu görüldüğün gibi oldun? diye sorar ressam.

Ben olduğum gibiyim. Bekliyorum, diye cevap verir dağ, çocuk ya da fare.

Neyi?

Seni, başka her şeyi terk edersen eğer.

Ne süreyle?

Ne kadar sürerse.

Hayatta başka şeyler de var.

Bul onları ve daha normal ol öyleyse.

Ya yapmazsam?

O zaman sana başka hiç kimseye vermediğimi veririm, ama bir değeri yok, yalnızca senin faydasız sorunun cevabı.

Faydasız mı?

Ben neysem oyum.

Bundan fazla bir vaadin yok mu?

Yok. Sonsuza kadar bekleyebilirim.

Normal bir hayatım olsun isterdim.

Git normal bir hayat yaşa ve bana güvenme.

Ya güvenmek istersem?

Her şeyi unut ve bende – beni bul!

Bunun ardından gelen işbirliği çoğunlukla iyi niyet üzerine değil, daha ziyade arzu, öfke, korku, acıma ve özlem üzerine kurulur. Resim hakkındaki modern yanılsama (ki postmodernizm bunu düzeltmek için hiçbir şey yapmadı), ressamın bir yaratıcı olduğudur. Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir.

Bogena, Robert ve Robert'in kardeşi Witek akşam yemeğine geldiler bana; Rus takviminde yılbaşı kutlamasıydı. Onlar masada oturmuş aralarında Rusça konuşurken, ben de Bogena'nın resmini çizmeye çalıştım. İlk kez olmuyordu bu. Hiç beceremem, çünkü yüzü daima çok hareketlidir ve güzelliğini unutamam. Ve iyi resim yapmak için bunu unutmanız ge-

rekir. Gittiklerinde geceyarısını çoktan geçmişti. Ben son taslağımı yaparken Robert şöyle dedi: Bu son şansın John; çiz onu, çiz de adam ol!

Gittiklerinde, çizimlerin en eli yüzü düzgün olanını alıp akrilikle boyamaya başladım. Ansızın, değişen rüzgârla dönen bir rüzgâr gülü gibi, portre bir şeye benzemeye başladı. "Sureti" artık aklımdaydı – yapmam gereken de onu aramak değil çekip çıkarmaktı. Kâğıt yırtıldı. Boyayı iyice kalın sürdüm yer yer. Sabah dörtte yüz kendini temsiline vermeye, ona gülümsemeye başlamıştı.

Ertesi gün boyayla ağırlaşmış ince kâğıt parçası hâlâ iyi görünüyordu. Gün ışığında değiştirmem gereken birkaç nüans vardı. Gece vakti yapılan boya çok çaresiz olur bazen, bağları çözülmeden çıkarılan ayakkabı gibi. Artık bitmişti.

Gün boyu zaman zaman gidip resme baktım ve kendimi çok iyi hissettim. Hoşuma giden küçük bir resim yaptığım için mi? Pek değil. İyi hissetmemin kaynağı başkaydı. Yüzün –karanlıktan çıkıyormuş gibi– *belirişindendi*. Bogen'a'nın yüzünün *ardında bırakabilecek olduklarını* bir hediye gibi verişinden geliyordu.

Suret nedir? Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bu boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin benzeyiştir, *suretidir* ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir.

*

Soutine, yirminci yüzyılın büyük ressamlarından. Bunun anlaşılması elli yıl almıştır, çünkü Soutine'in sanatı hem geleneksel hem de kaba sabaydı; bu karışım da moda olan tüm zevklere ters geliyordu. Sanki resmi aksanlı, kaba bir lehçeymiş de ne dediği anlaşılmıyormuş gibi: En iyi ihtimalle egzotik, en kötü ihtimalle barbarca. Şimdi ise varolana olan adanmışlığı giderek daha fazla örnek alınıyor. Başka hiçbir ressam, resim sanatında içkin olan modelle ressam arasındaki işbirliğini onun kadar grafik bir biçimde açığa vurmamıştır. Soutine'in tablolarındaki kavaklar, cesetler ve çocuk yüzleri, fırçasına yapışır.

Yeniden Shitao'dan alıntı yapacak olursak: Resim mürekkebin kabul ediciliğinin sonucudur: Mürekkep fırçaya açıktır: Fırça ele açıktır: El kalbe açıktır: Tüm bunlar, yerin ürettiği her şeyin gökten tü-

remesi gibidir: Her şey açıklığın, kabullenmenin sonucudur.

Tiziano, Rembrandt ve Turner'ın son dönem eserleri hakkında genellikle söylenen şey, boya kullanımlarının daha *özgür* olduğudur. Bir anlamda doğru olmakla birlikte, bu daha *maksatlı* oldukları gibi yanlış bir izlenim uyandırabilir. Oysa bu ressamlar ileri yaşlarında yalnızca daha kabullenici, "model" in ve onun garip enerjisinin cazibesine daha açık bir hale gelmişlerdi. Sanki kendi gövdeleri düşüp gitmiş gibi.

*

İşbirliği ilkesi bir kere anlaşılnca, bu her üsluptan eseri yargılamak için bir ölçüt olur, çalışma nesnelerini ele almadaki özgürlükleri ne olursa olsun. Ya da (*yargı*'nın sanatta pek işi olmadığından) resmin bizi neden etkilediğini daha açıkça görmemiz için bir iç-görü sağlar.

Rubens, sevgilisi Hélène Fourment'ın defalarca portresini yaptı. Hélène bazen işbirliği yapmış, bazen yapmamış. Yapmadığında, resmedilmiş bir ideal gibi durur; yaptığında ise biz de onu bekleriz. Morandi'nin bir vazodaki çiçekler tablosu (1949) vardır; çiçekler kedi gibi onun görüş alanına girmeyi bekler.

(Çoğu çiçek resmi saf seyirlik olduğundan, bu pek az görülen bir durumdur.) İki bin yıl önce tahta üzerine çizilmiş bir adam portresi vardır ki, işbirliğini hâlâ hissederiz. Velázquez'in cücelerinde, Tiziano'nun köpeklerinde, Vermeer'in evlerinde bir enerji olarak görülme istencini fark ederiz.

*

Gittikçe daha çok insan müzelere gidip resimleri izliyor ve hayal kırıklığına uğramadan dönüyor. Onları hayran bırakan şey nedir? Bu soruya Sanat, Sanat Tarihi ya da Sanat Takdiri diye cevap vermek bence esas olanı gözden kaçırmaktır.

Resim müzelerinde başka dönemlerin görünüşüyle karşılaşırız ve o bize yoldaşlık ediyor. Her gün belirip kaybolduğunu gözlerimizle gördüğümüz şeyin karşısında kendimizi daha az yalnız hissediyoruz. O kadar çok şey aynı görünmeye devam ediyor ki: Dişler, eller, güneş, kadınların bacakları, bálıklar... Görünürün âleminde tüm çağlar kardeşçe, birarada varoluyorlar, aralarında yüzyıllar, binyıllar da olsa. Ve eğer resmedilmiş imge bir kopya değil de bir diyalogun sonucuysa, resim konuşuyor – biz dinlersek.

*

Görme konusunda yüzyılımızın ikinci yarısının büyük peygamberi Joseph Beuys'du; onun hayatı sözünü ettiğim işbirliğinin bir kanıtı, bu işbirliğine bir davettir. Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesneleri alıp öyle düzenlerdi ki, nesneler izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi, resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak.

*

Görme yetisini kaybeden bir hayvandan daha üzücü (trajik değil, üzücü) pek az şey biliyorum. İnsanlardan farklı olarak, hayvanlara dünyayı tarif etmelerine yarayacak bir dil kalmaz. Tanıdık bir arazideyse, kör hayvan burnuyla yolunu bulabilir. Ama artık varolan elinden alınmıştır ve bu yoksunlaşmayla birlikte yok olmaya başlar, artık yalnızca uyuklar, belki de bir zamanlar varolan bir rüyayı arıyordur.

David'in 1790'da çizdiği Sorcy de Thélusson Markizi bana bakıyor. Onun zamanında kim bilebilirdi bugün insanların içinde yaşadığı yalnızlığı? Her gün dünyaya ilişkin gövdesiz ve sahte bir imgeler ağı ta-

rafından yeniden onaylanan bir yalnızlık. Ama onların sahteliği bir hata değil. Eğer kâr peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir mutlak öncelik haline gelirse, o zaman varolanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir.

Bugün resim yapmak, yaygın bir ihtiyaca cevap veren bir direniş eylemidir ve umutlanmayı teşvik edebilir.

1995

Bir İnsan Çizmek

Karalama defterimdeki boş sayfaya baktığımda, fark ettiğim şey eninden çok boyu oldu. Alt ve üst kenarlar kritik kenarlardı, çünkü adamın yerden nasıl yükseldiğini, ya da ters yönde düşünecek olursam, yere nasıl bağlandığını bunlar arasında yeniden kurmam gerekiyordu. Pozun enerjisi esas olarak dikeydi. Kolların tüm küçük yatay hareketleri, çevrilmiş boyun, ağırlığını vermediği bacak, hepsi bu dikey güçle ilintiliydi; tıpkı bir ağacın yanlara uzayan ya da sarkan dallarının dikey gövdeyle ilintili olması gibi. İlk çizgilerimin bunu ifade etmesi gerekiyordu; onu bir kukla gibi ayakta tutmalı, ama kukladan farklı olarak, hareket kabiliyeti olduğunu, yer kıpırdayacak olsa dengesini yeniden kurabileceğini, yerçekiminin dikey gücüne karşı birkaç saniye için sıçrayabileceğini ima etmeliydim. Bu hareket kabiliyeti, gövdesi-

nın tekclüze ve sürekli değil de düzensiz ve geçici gerilimi, kâğıdın yan kenarları ile, boynunun çukurundan ağırlığını taşıyan ayağının topuğuna uzanan çizginin iki yanındaki varyasyonlar ile ilişkili olarak ifade edilmeliydi.

Varyasyonları araştırdım. Sol bacağı ağırlığını taşıyordu, demek ki gövdesinin benden uzaktaki sol yanı düz ya da bükülmüş olarak gergindi; yakındaki sağ yanı ise görece gevşek, akıcıydı. Gövdesinden enlemesine geçen gelişigüzel çizilmiş yatay çizgiler, kavislerden sivri uçlara doğru gidiyordu; tıpkı dere-lerin tepelerden, uçurum yüzündeki sivri, dar yarıklara akması gibi. Ama bu kadar kolay değildi tabii. Yakındaki gevşek yanında yumruğu sıkılıydı ve eklemelerinin sertliği öbür yanındaki kaburgalarının sert hattını çağrıştırıyordu; tepelerdeki bir kurganın uçurum yüzünü çağrıştırması gibi.

Artık üzerine çizeceğim kâğıdın beyaz yüzünü başka bir gözle görmeye başlamıştım. Düz, boş bir sayfa olmaktan çıkmış, boş uzaya dönüşmüştü. Beyazlığı, içinde hareket edebileceğiniz ama ötesini göremeyeceğiniz sınırsız, saydam olmayan bir ışık olmuştu. Üzerine (ya da içinden) bir çizgi çizdiğimde, bu çizgiyi tek düzlemde araba sürer gibi değil, üç boyutta da hareket imkânı olan bir uçaktaymış gibi kontrol etmem gerektiğini biliyordum.

Ne var ki, bana yakın taraftaki kaburgaların altlarında bir yere bir işaret koyduğumda, sayfanın doğası tekrar değişti. Saydam olmayan ışığın alanı sınırsız olmaktan çıktı. Çizdiğim şey sayfayı, bir kap su içine atılan bir balık suyu nasıl değiştiriverirse, öyle değiştirmişti. Su, içine balık girince onun yaşam koşuluna, onun içinde yüzeceği bir alana indirgenir.

Sonra, gövdenin öbür yanına geçip uzaktaki omzun dış hattını çizince, bir değişiklik daha oldu. Bu, su kabına ikinci bir balık daha atmaya benzemiyordu. İkinci çizgi, ilkinin doğasını değiştirdi. İlk çizgi başta amaçsızken, ikinci çizgi onun anlamını sabitleştirmiş, kesinleştirmişti. Birlikte, aralarındaki alanın sınırlarını tutuyorlardı; eskiden bütün kâğıda derinlik potansiyelini veren güçle gerilen bu alan da yukarı sıçrayarak üç boyutlu bir biçimi akla getirir olmuştu. Çizim başlamıştı.

Üçüncü boyut sandalyenin, gövdenin elle tutulur katılığı, en azından duyularımız açısından, varoluşumuzun kanıtıdır. Söz ile dünya arasındaki farkı oluşturur. Modelime baktıkça, onun gerçekten üç boyutlu olduğu, uzayda yer işgal ettiği ve on bin değişik bakış açısından on bin farklı görünüşün toplamından fazla bir şey olduğu gerçeği karşısında yeniden hayrete düştüm. Kaçınılmaz olarak ancak bir tek

bakış açısından bir görünüş olan çizimimde, o sayısız farklı açıya da işaret edebilmeyi umuyordum. Ama şimdi mesele, gerilimleri modelde gördüğüm gerilimlere benzeyecek biçimler kurmak ve geliştirmek haline gelmişti. Tabii yanlış bir aşırı vurguyla her şeyi balon gibi şişirmek, ya da çömlekçinin tornasındaki fazla ince çamur gibi parçalamak, ya da geri dönüşsüz bir yanlış biçimlendirmeyle ağırlık merkezini kaybettirmek mümkündü. Ama nesne oradaydı her şeye rağmen. Boş sayfanın sonsuz, ışık geçirmez olanakları özgül ve berrak hale gelmişti. Artık işim ölçmek ve koordine etmektir: santimetreyle ya da kuru üzümle sayarak ölçmek gibi değil; tempoyla, kütleyle ve yer değiştirmeye ölçmek, dallar arasından uçan bir kuşun mesafeleri ve açıları tartması, bir mimarın zemin planını hayal etmesi gibi, çizgilerimin ve karalamalarımın kâğıdın azami yüzeyine basıncını hissederek – tıpkı bir gemicinin rüzgârı ne açıdan alacağını anlamak için yelkeninin gergin mi yoksa gevşek mi olduğunu hissetmesi gibi.

Kulağın gözlere göre yüksekliğini, iki göğüs ucuyla göbeğin oluşturduğu üçgenin açılarını, sonunda birleşecek şekilde birbirlerine doğru meyleden omuzlarla kalçaların yatay çizgilerini, öte tarafta, ayak parmaklarının tam üzerinde olan parmak eklemlerinin görece konumunu ölçüp biçtim. Ama

yalnızca bu çizgisel oranlara, bir noktadan diğerine gerilmiş hayali iplerin uzunluk ve açılarına değil, düzlemlerin, yaklaşan ve uzaklaşan yüzeylerin ilişkilerine de baktım.

Plansız bir şehrin gelişigüzel dağılmış çatılarına bakarken nasıl çok farklı evlerin çatı çıkıntılarında ve çatı pencerelerinde özdeş açılar bulursanız, belirli bir yüzeyi ikincil yüzeyleri kesecek şekilde uzatırsanız da, eninde sonunda başka bir yüzeyle tamı tamına çakıştığını görürsünüz; benzer şekilde, gövdenin farklı bölümlerinde de özdeş yüzeylerin uzantıları vardır. Karnın tepesinden kasıklara inen yüzey, yanındaki dizden geriye, baldırın keskin dış çizgisine uzanan yüzeyle çakışıyordu. Aynı bacağın yukarısında, uyluğun yumuşak iç yüzeyi, uzaktaki göğüs adalesinin dış hattını çevreleyen küçük yüzeyle çakışıyordu.

Böylece, bir tür birlik şekillenir ve kâğıt üzerinde çizgiler birikirken, ben bir kez daha pozdaki gerçek gerilimleri fark ettim. Ama bu kez daha incelikli bir biçimde. Artık mesele asıl, dikey duruşun farkına varmak değildi. Figürle içli dışlı olmuştum şimdi. En küçük gerçekler bile öyle bir acillik kazanmıştı ki onları aşırı vurgulama ihtiyacına zorlukla karşı koyuyordum. Gerileyen uzamlara girdim ve ilerleyen biçimlere teslim oldum. Bir yandan da düzeltiyordum:

İlk çizgilerin üzerinden geçerek oranları yeniden kurmaya ya da o kadar da bariz olmayan keşiflerimi ifade etmek için bir yol bulmaya çalışıyordum. Ağır-
lığı taşıyan sert, kasılmış bacağın ayağının kavisi alt-
tında bir boşluk olduğunu fark ettim. Karnın düz alt
duvarının nasıl mahirane bir biçimde uyluğun ve
kalçanın incelikli, birleşen yüzeylerine kaynayıverdi-
ğini gördüm. Dirseğin sertliğiyle kol içinin o incine-
bilir yumuşaklığının nasıl aynı düzeyde olduğunu
da fark ettim.

Derken az sonra, çizim kriz anına ulaştı. Yani
çizmiş olduğum şey beni yeni keşfedebileceklerim
kadar ilgilendiriyordu artık. Her çizimde bunun ol-
duğu bir aşama vardır. Ben buna kriz anı diyorum,
çünkü çizimin başarısı ya da başarısızlığı bu anda or-
taya çıkar. İnsan artık çizimin talep ve ihtiyaçlarına
göre çizmeye başlar. Eğer çizim kendi çapında bir
gerçeklik kazanmışsa, bu talepler muhtemelen insa-
nın arayarak keşfedebileceği şeylerle çakışır. Eğer çi-
zim temelde yanlışsa, yanlışlığını vurgularlar.

Çizimime bakarak neyin bozulmuş olduğunu;
hangi çizgilerin ve ton taramalarının başka çizgi ve
taramalarla çevrelenince özgün ve kaçınılmaz vurgu-
larını kaybettiklerini; hangi kendiliğinden hareket-
lerin bir sorundan kaçınmak için yapıldığını ve han-
gilerinin içgüdüsel olarak doğru olduğunu anlamaya

çalıştım. Ama bu süreç bile sadece kısmen bilinçliydi. Bazı yerlerde bir geçişin sakil olduğunu ve elden geçirilmesi gerektiğini açıkça görüyordum; bazı yerlerde ise kalemimin mistik bir su arayıcının değneği gibi başıboş dolaşmasına izin verdim. Bir biçim kalemi çekerek gerilemesini vurgulayacak bir ton taraması yaptırıyordu; bir başkası ise kaleme kendisini daha da öne çıkartacak bir çizgiyi kalınlaştırtıyordu.

Artık bir biçimi kontrol etmek için modele baktığımda, başka türlü bakıyordum. Sanki göz yumarak, yalnızca bulmak istediğim şeyi bulmak için bakıyordum.

Ve son. Aynı anda hırs ve hayal kırıklığı. Zihnimin gözünde çiziminin ve gerçek adamın çakıştığını gördüğüm anda, yani bir an için modelim poz veren bir model değil, yarı yaratılmış dünyamın bir sakini, deneyimimin benzersiz bir ifadesi olduğu anda, küçük çiziminin ne kadar yetersiz, bölük pörçük ve sakil olduğunu anlayıverdim.

Sayfayı çevirip yeni bir çizime başladım; bir öncekinin bıraktığı yerden. Ayakta duran bir adam, ağırlığını bir bacağına vermiş...

1960

Belki en başta
zaman ve görünür,
iki mimarı mesafenin,
birlikte geldiler,
zilzurna sarhoş
kapıyı yumruklayarak
tam şafaktan önce

İlk ışık ayılttı onları
ve günü inceleyip
konuştular
uzaktan, geçmişten ve görünmezden,
henüz kaybolmamış olan
her şeyi sarmalayan
ufuklardan konuştular.

1984

BUGÜN insanların içinde yaşadığı yalnızlığı kim önceden bilebilirdi? Her gün dünyaya ilişkin gövdesiz ve sahte bir imgeler ağı tarafından yeniden onaylanan bir yalnızlık. Ama imgelerin bu sahteliği bir hata değil. Eğer kâr peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir elde etmek mutlak öncelik haline gelirse, o zaman gerçekten varolanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir.

Bugün resim yapmak, yaygın bir ihtiyaca cevap veren bir direniş eylemidir ve umutlanmayı teşvik edebilir.

—JOHN BERGER

Metis Sanatlar ve İnsan
975-342-260-1

