

Temsili Yıkma: Deleuze'ün Resim Ontolojisine Bir Giriş

Demolishing the Representation: An Introduction to Deleuze's Painting Ontology

SADIK EROL ER  FARUK ÇELİK  ÖZGE SALDIRAY  SONGÜL DÜNDAR 
Çukurova University

Received: 07.10.2020 | Accepted: 11.12.2020

Abstract: Art takes an important place in the philosophical understanding of Gilles Deleuze. His reflections on literature, cinema, and painting in the course of transition from the logic of sense to the logic of sensation are still relevant today. Radical readings on the history of philosophy, centered on “representation”, “identity”, “transcendence” etcetera continue also on his painting evaluations. According to Deleuze art- painting in particular- has to eliminate representation rather than opposing sensation. Furthermore, the art of painting is not about representing or reproducing the visible but making the invisible forces visible in the visual material. This approach which forms the backbone of his painting ontology, being in the first place his Francis Bacon: The Logic of Sensation book is in a position the approach spreads to his numerous books.

In this context, the priority of our study will be to discover the powerful tools and language that Deleuze gave to produce ideas about modern art -especially painting- by revealing the possibilities of painting ontology.

Keywords: Representation, face, transcendence, body without organs, figure, force.

✉ Sadık Erol Er
Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Felsefe Grubu Eğitimi Bölümü
01330, Adana, Turkey | sadikerol@gmail.com

✉ Faruk Çelik & Özge Saldıray
Çukurova Üniversitesi, SBE, Sanat ve Tasarım Programı
01330, Adana, Turkey | farukcelik1620@gmail.com & ozgesaldiray@gmail.com

✉ Songül Dündar
Çukurova Üniversitesi, SBE, Resim-İş Eğitimi Programı
01330, Adana, Turkey | sdundar987@gmail.com



Giriş

Gilles Deleuze, şüphesiz çağımızın en üretken ve okunması en çetrefilli yazarlarından biridir. Felsefe, sinema, psikanaliz, edebiyat, film teorisi ve resme kadar farklı alanlarda ortaya koyduğu eserler, üretkenliğini ve zorluğunu destekler niteliktedir. Bu yüzden belki de Deleuze severler arasındaki en kritik soru onun eserlerine nüfuz etme hususunda nasıl bir strateji izlenmesi gerekliliğidir. Ya da farklı bir yorumla Deleuze’ü içkinleştirmenin uzun ve meşakkatli bir süreç olduğu düşünüldüğünde onu okumaya nereden başlanmalı? sorusu gündemi meşgul eder niteliktedir. Gerçi Deleuze okuma ediminin nasıl olması gerektiği konusunda bize fazlasıyla ipucu vermektedir. Tarihsel monografilerinden geç dönem metinlerine kadar ortak bir im hemen göze çarpar: “ortadan başlamak.” Batı felsefesinin modern kanonik metinlerine baktığımızda “ortadan başlama” diskurunun epistemojik bir değerinin olmadığı hemen dikkat çeker. Kartezyen temelci bir epistemoloji ve metafizik anlatılar için bir “arşimed noktası” bulmak son derece önemlidir. Bu yüzden modern felsefeler için ortadan başlamak bir “arada olma halidir” ve güvenilir değildir, çünkü doğru yerden bir giriş yapılmazsa eğer okuma edimi epistemolojik bir felakete dönüşebilir. Jacques Rancière bu felaketi göze almışçasına ilginç bir meydan okumaya imza attığı “Is There a Deleuzeian Aesthetics?” makalesinde benzer bir kaygı üzerinden Deleuze’e bir giriş yapmaya çalışır: “Deleuze’ün düşüncesinin tam olarak ne olduğunu [neyi ifade ettiğini] bilmiyorum: hala onu arıyorum” (Rancière, 2004: 1). Rancière’in Deleuze’ün düşüncesini içkinleştirme adına estetiği -özelde de resmi- bir işaret fişegi olarak öne çıkarması kıymetlidir. Anlamın mantığı ile duyumsamanın mantığı arasındaki korelasyonun bütünselliğini -birbirini tamamlaması- sağlamaya çalışan Rancière’in son derece önemli tespiti bu açıdan bize de bir çalışma alanı sunabilir: “Deleuze’ün düşüncesini bir düşünce figürü olarak estetiğin kaderine yerleştirmek mümkündür” (Rancière, 2004, 1) Deleuze’ün “imgesiz bir düşünme” olarak ifade ettiği resim, kendi estetik alımlamasının dahası, estetik yazgısının önemli sacayaklarından birisini oluşturması noktasında kritik bir dönemeçtir.

Anlamın Mantığından Duyumsamanın Mantığına

Deleuze, *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* başta olmak üzere bir



çok eserinde sanat için bir çağrı yapar. Nietzsche'den hareketle “yeni yaşam olanaklarının keşfi ve olumlama” olarak ifade edebileceğimiz bu davet, olumlayıcı bir mantıkla yeni yaratıcı çizgileri açığa çıkarmayı amaç edinir. Yaratmış olduğu kavramların sanatsal bir bağlamda nasıl ele alındığını gösteren bu metin şüphesiz onun resim felsefesi için muazzam ipuçları sunsa da, bu eseri diğer kitaplarından bağımsız okumak hata olur. Çünkü Deleuze'ün metinlerine girişin nasıl olacağını gösteren bir “kılavuz” olmadığı gibi onun düşüncelerinin kat edileceğini gösteren bir patika ve kronoloji de yoktur. Her kitap diğerine bağlanır, her biri diğerinin bir özetidir: hem bir resim felsefesi hem de felsefenin resmi olarak okunabilecek bir stratejiyi içerir. *Fark ve Tekrar* eserinde düşünce/felsefe ile resim arasında kurduğu ilişki tespitimizi destekler niteliktedir:

Düşünce kuramı resim gibidir, onu temsilden soyut sanata geçirecek bu devrime ihtiyaç duyar, imgesiz bir düşünce kuramının hedefi budur. ... Bizce felsefe tarihi kolajın bir resimde oynadığı role benzer bir rol oynamalıdır (Deleuze, 2017: 18, 360)

Burada bahsedilen devrimin ya da kuramın ana konusunun resim olması ve bunun bir filozofun ağzından dillendirilmesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. Deleuze'ün resimdeki soyutlamayı imgesiz ile düşünmesi ve temsilin yıkımında resme başat bir rol atfetmesi, bir bakıma bize onun resim ontolojisine giriş yapmak için fevkalade bir imkan sağlayabilir. Deleuze'e göre felsefe ve resim arasındaki ilişki tam anlamıyla, hiyerarşik ve karşıt düşünce kalıplarını, verilen kavram yapılarını, konuya bakış açılarını ve insan imajını (veya bakış açısını) alışılmışın dışındaki düşünce çerçevelerinin ve kalıplarının oluşturduğu kimlik/özdeşlik mantığının egemen olduğu kısıtlamaları ve temsil düzenini kıran düşüncelerin bir oluşumdur. 1981 yılının Mart ayında “La peinture et la question des concepts” adlı konferansında ortaya koymuş olduğu sorular bu bağlamda önemlidir:

Kavramlar belki, ama resim kavramla ilgilenecek mi? Tamam, ama soru çoktan başlatıldığına göre, renk bir kavram mı? Renk bir kavram mı? Bilmiyorum, renk kavramı nedir? Kavram olarak renk nedir? Bu ... eğer resim bunu felsefeye getirirse, felsefeyi nereye götürür? Yani nasıl yapılır? Oraya nasıl ... oraya, ben de isterdim ... Resim hakkında konuşacak bir sorun var, resim hakkında konuşmak ne anlama geliyor? (Deleuze, 1981: 14)

Elbette ki bu sorular çerçevesinde resim ve felsefe arasındaki ilişkinin



sarih bir şekilde serimlenmesi önemlidir. *İki Konferans* metninde şunları söyler:

Her şeyin bir hikâyesi vardır. Felsefe de hikâyeler anlatır. Kavramlarla anlatır hikâyeleri. Sinema hareket-süre blokları kullanarak hikâyeler anlatır. Resim ise çok farklı bloklar icat eder. Bunlar ne kavram bloklarıdır, ne de hareket-süre blokları, bunlar çizgi-renk bloklarıdır (Deleuze, 2000: 21)

Deleuze'ün iki disiplin arasındaki ilişkiyi değerlendirirken bulunduğu ortak paydanın izleri ilk eserlerinden itibaren (başta *Fark ve Tekrar* olmak üzere) bütünlüklü bir şekilde görünür. Özellikle Batı metafiziğine karşı temsil ve özdeşlik üzerinden sevk ettiği eleştirileri ve aşkınlığa hizmet eden anlatılara yönelik olarak aldığı tavrı 20. yüzyılın özgün yönlerinden- dir. Hume, Spinoza ve Duns Scotus üzerinden geliştirilen felsefi tavrında bir taraftan nominalizmin tehlikelerine, diğer taraftan da felsefeye ege- men olan neo-Platoncu "aşkıncılığın" çıkmazlarına odaklanır. Özellikle Platon/culukta kimlik/özdeşlik, temsil ve birlik/bütünlük gibi kavramlara öncelik tesis edilmesinin "olumsuzlama"ya bir davetiye çıkardığını ve farkın ontolojik olarak baskılandığını ya da özdeşlik, temsil ve bütünlük gibi daha "itibarlı" olanlara bağlı kılındığını ifade eder. Özellikle Platoncu temsil, zamanın akışı ve oluşunda görüldüğü şekliyle dünyayla karşılaş- mamıza yardım edemez: "Temsil, kendinde farkı kabul edemeyen ve sabit normlara göre çalışan sınırlı bir düşünme ve hareket etme biçimini oluşturu- r. Aynı zamanda, temsil farkın dünyasını elinden geçirir. Temsilin tek bir merkezi, kaybolmakta olan ve tek bir perspektifi ve dolayısıyla sahte bir derinliği vardır; her şeyi dolayimler ama hiçbir şeyi ne seferber eder ne harekete geçirir" (Deleuze, 2017: 88). Bu anlamda Platonculuk kendi için- de farkı düşünmekten acizdir, onu "kendinde şey" ile ilişkili olarak dü- şünmeyi tercih eder. Bu, Deleuze'e göre Platoncu felsefelerin temel ka- rakteristiğidir. Dolayısıyla Deleuze, Platoncu aşkınlığın felsefe tarihindeki farklı veçhelerine (temsile ve özdeşliğe hizmet eden Descartesçı "ağaç biçimli düşüncesi", Kant'ın öznesi ve Hegel'in diyalektiği vd.) karşı Ni- etzscheci ve Bergsoncu fark fikrini öne çıkararak mevcut Batı felsefesinin ya da metafiziğinin temsile ve özdeşliğe yaslanan kekeme jargonunu içkin- lik düzleminde yeniden üreterek dolaşıma sokar. Çünkü ona göre felsefe- nin ilk ilkesi, Tümellerin hiçbir şey açıklamadıkları, bizatihi kendilerinin açıklanmak zorunda olduklarıydı (Deleuze-Guattari, 1993: 16). Spinoza,



Nietzsche ve Bergson hattında çalışan Deleuze için Platonculuğu yıkmak ya da ters çevirmek şeklinde özetleyebileceğimiz projenin aslında sadece basit bir ontoloji meselesi olmadığını bunun siyasi, etik ve çalışmamız açısından estetik bazı sonuçlarının olduğunu söyleyebiliriz. Temsili yıkarak, “kendi içinde fark” ve “olay” kavramlarıyla yeni bir içkin strateji geliştiren Deleuze'un müdahalesinin ayrıntıları bu yazının mahiyetini aşar niteliktedir. Ancak onun temsil ile kurduğu ilişkinin sanata -özelde de resme- nasıl yansıdığı onun resim ontolojisini anlamamız açısından oldukça önemlidir.

Deleuze temsile yönelik eleştirisini resim kavrayışında da sürdürür. Eleştirileri daha çok iki nokta çerçevesinde ilerler: İlk olarak, Deleuze duyumsama durumunu temsil öncesi bir dünya olarak konumlandırır; ikincisi, genel olarak deneyim ve resimdeki duyumsama yorumunu izleyen farklı bir beden kavramı üzerinde çalışır. Temsilin altında veya ötesinde yatan birey öncesi bir dünya olarak bir duyumsama kavramını ortaya koyarken Deleuze, resmin amacını, bir şekilde dünyanın bu temsil öncesi düzlemini görünür kılmak olarak belirler (Somers-Hall, 2016, 57 vd., Lotz, 2009: 2-3). Bu aslında sadece resmin değil genel olarak sanatın da amacı olmalıdır. Çünkü, ona göre sanat yapıtı, “deneyim”, aşkınsal amprizm veya duyumsalın bilimi haline gelmek üzere, temsilin alanını terk eder (Deleuze, 2017: 89) Yine *Felsefe Nedir?* metnine bakıldığında ise resim felsefesine yönelik olumlu açıklamalarının zeminini güçlendirmek için, “sanat duyumsamaya karşı çıkmak yerine temsili bertaraf etmelidir” gibi bir tanımlama ortaya koyduğu görülür. Deleuze ve Guattari için sanat eseri bir anıt (Deleuze-Guattari, 1993: 146) veya bir duyumlar bloğudur. Buna karşılık, bu duyumlar bloğu “algıların ve etkileyenlerin bir bileşimidir.” Etkinin kendisinin doğasını sorduğumuzda, bunun kuvvet olduğu söylenir (Deleuze-Guattari, 1993: 146). Kuvvet bu nedenle sanat eserini anıt olarak oluşturduğu zaman duyuları üretir, etkili olur.

Duyumlarla resim, yontu, beste yapılır, yazı yazılır. Duyumlar resmedilir, yontulur, bestelenir, yazılır. Algımlar olarak duyumlar bir nesneye gönderen (gönderim) algılamalar değildir: herhangi bir şeye benziyorlarsa, bu onların kendi öz olanaklarıyla ürettikleri türden bir benzerliktir ve tuval üzerindeki gülümseme yalnızca renklerden, hatlardan, gölge ve ışıktan yapılmıştır. Benzerliğin sanat yapıtıyla içli dışılığının nedeni, duyumun yalnızca onun mal-



zemesine uymasındandır: benzerlik bizatihi malzemenin algılam ve duygulamıdır, yağlıboyanın gülümsemesi, pişmiş toprağın edası, madenin atılımı, roman tarzında yontulmuş taşın çömelmişliği ve gotik tarzda işlenmiş taşın yükselmişliğidir. Ve malzeme, her durumda öylesine çeşitlidir ki (tuvalin taşıyıcısı, fırçaların kullanıcısı, tüpteki boya), aslında, duyumum nerede bittiğini, nerede başladığını söylemek zordur; tuvalin hazırlanışı, fırçanın kılınını bıraktığı iz ve bunların berisinde daha başka birçok şey, elbette duyumun parçalarıdır. Duyum, kalıcılık yeteneğine sahip bir malzeme olmaksızın ve zaman, ne kadar kısa olursa olsun süre olarak düşünüldükte, kendisini nasıl saklayabilir; malzeme düzleminin karşı durulmaz bir şekilde nasıl yükseldiğini, duyumların bileşim düzlemini bile, berikinin parçası yapacak veya ondan ayrılmaz kılacak ölçüde nasıl istila ettiğini ilerde göreceğiz. Bu bağlamda, ressamın, "tüpten sıkıldığı gibi yakalanmış renkle, fırçanın kılalarının peşpeşeymiş gibi iziyle", suyun mavisıyla değil ama "sıvı boyanın bir mavisini" olan şu maviyelle ressam ve yalnızca bir ressam olduğu söylenir. Ve yine de duyum malzemeyle aynı şey değildir, en azından buna hakkı yoktur (Deleuze-Guattari, 1993: 149).

Deleuze, sanat eserinin bu etkili yönünü bir figürden, fenomenolojik teoriden ayırmak için kullanır. Bu noktada Deleuze'ün imge düşüncesi hatırlanırsa, resmin şeyleri temsil etme gibi bir görevi yoktur. Resim "duyguyu resmeder" (Sauvagnargues, 2010: 161). "Bir resim klişenin aynı zamanda sansasyonel ve kendiliğinden olanın tersidir. Duyumsamanın bir yüzü özneye (sinir sistemi, yaşamsal hareket, "içgüdü", "mizaç", Natürizm ve Cézanne'da ortak olan tüm kelime haznesi), bir yüzü nesneye ("olgu", yer, olay) çevrilidir. Hatta hiç yüzü yoktur. O, ayrıştırılmaz biçimde her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi "dünya-içinde-olmaktır" (Deleuze, 2009: 40, Ümer, 2016: 189). Deleuze'ün resim anlayışında önemli bir kavram olan virtüellik burada açığa çıkar. Deleuze bu bağlamda bilinen bir alıntısında şöyle devam eder:

Ressamın beyaz bir yüzey karşısında olduğunu düşünmek hatadır. Figüratif inanç bu hatadan kaynaklanır: Ressam gerçekten beyaz bir yüzey karşısında olsaydı, model işlevi gören dış bir nesneyi orada yeniden üretebilirdi. Halbuki üretmez. Ressamın kafasında veya etrafında olan her şey, o daha işe başlamadan, kimisi daha virtüel, kimisi daha aktüel olarak tuvaldedir. Tüm bunlar virtüel ya da aktüel imgeler olarak tuval üzerinde mevcuttur. Ressamın işi



beyaz yüzeyi doldurmak değil, daha ziyade boşaltmak, tıkanıklığını gidermek, temizlemektir. Öyleyse ressam model işlevi gören dış bir nesneyi tuval üzerinde yeniden üretmek için değil, zaten orada olan imgeler üzerine, işleyişi model ile kopya ilişkilerini tersine çevirecek olan bir tuval üretmek için resmeder (Deleuze, 2009: 82).

Yeni Bir Beden Ontolojisi

Resim sanatı örneğin görünenleri temsil etmek veya yeniden üretmek değil, görünür olmayan kuvvetleri görsel malzemede görünür kılmaktır. *Duyumsamanın Mantiği*'nda figürün, figürasyondan (anlatı ve illüstrasyon) kurtarılması gerekliliği bu bağlamda önemlidir. Çünkü, figürasyon hâlâ dışsal bir nesneyle ilişkisi içinde sanata temsil ediciliği katar ve beyne hitap eder. Tüm bunların aksine resmedilmiş figür, temsili olan değil, duyumsamayla ilişkili duyulur biçimdir. Deleuze için, temsili olmayan tüm sanatın uğraşı, diğer taraftan görünmez kalacak olan kuvvetleri görünür kılmaktır. Bu nedenle, Bacon'ın figürleri bazen lavabo veya şemsiye gibi nesnelere geçerek deforme olmuş veya bükülmüş/kıvrılmış gibi gözükür: beden kendinden kaçmak istiyor. 'Figürün' 'şifreli/karışmış olan bir bütün' içindeki bir gölgeden biraz daha fazla olduğu bazı resimler bile vardır, sanki o tamamen kuvvetlerle değiştirilmiş gibidir (Parr, 2010: 23-24). Peki, resim perspektiften, biçimlerden, merkezden ve periferden, kısacası öykümeden kurtarıldığında, figür (beden) de biçimsizleşmeyi verecektir. Peki biçimsizleşme nasıl gerçekleşir? (Deleuze, 2009: 20) Duyumsama tam olarak bedeni kateden dalga ile ona etki eden gücün buluşması sonucunda ortaya çıkan titreşimdir. Bir yüzü etki eden güçken, diğer yüzü bedenin içinde bulunduğu ataletten kaçtığı çizgidir. Farklı bir yorumla duyumsama, özne ve nesne arasındaki belirsizlik bölgesidir, birinin diğeriyle karşılaşmasından çıkan bloktur. Duyum, beyni, temsilleri, işaretleri, imgeleri veya fantezileri aracılığıyla değil, bedeni etkiler, doğrudan bedenin kendi iç kuvvetleri üzerinden hücreleri, organları ve sinir sistemi üzerinde etki eder. Duyumsama hiçbir arabuluculuk gerektirmez. Temsil, gösterge, sembol değil, kuvvet, enerji, ritimdir. Duyumsama, algılayanların bedeninde değil, sanat eserinin bedeninde yaşar. Sanat, ironi olarak, en az temsili dolayısıyla bedenin en doğrudan nasıl algıladığıdır, çünkü yalnızca bedeni daha önce hiç deneyimlenmemiş duyumlara çeken, belki de başka bir şekilde deneyimlenemeyen, yalnızca ayçiçeği duyuları olan sanattır.



Van Gogh'un çalışması, Cézanne'daki 'elmanın güzelliğini' (Deleuze, 2009, 40 vd.), duygulanımların 'Rembrandt evreni') veya Bacon'ın et-hislerini çağrıştırır. Duyumsama bizi, her türden canlıyı, canlının kendi içini boşaltarak, yalnızca bu ışın hissiyle doldurduğu garip bir oluşumdaki sanat eserine çeker. Duyumsama, sanat eserinde renklendirilmez, şekillendirilmez, biçimlenmez, ancak sanat eseri aracılığıyla renklendirme, şekillendirme ve biçimlendirme kuvvetleri vardır. Sanat eseri, zamansal değişimin geçici kaosundan bir bakışı, bir hareketi, bir etkinliği tutuklar. Sanat, bu sonsuz kaotik gelişmeyi kendi başına bir hale getirir (Grosz, 2009: 81 vd.). Dolayısıyla Deleuze, Bacon'ın resmindeki, görünmez kuvvetlerin eylemleriyle yan yana duran biçimsizleşmiş bedenleri, 'oluş' perspektifinden ele alır. Oluş, ayırtedilemezlik bölgelerini ortadan kaldırarak temsili bozar. Oluş ile beden dışarıya açılır ve duyumsama bedende gerçekleşir.

Deleuze birçok defa, biçimleri değiştirmenin değil de bedenleri bozmanın söz konusu olduğu konusunda ısrar eder. Bacon, geçmiş biçimlerin tekrarıyla ve yeni biçimlerin keşfiyle yetinmez. Bedenin kuvvetlerini, maddeler, çizgiler, renkler, resmin kendilikleri ve resmin ürettiği etkilerin düzleminde duyumsanması gereken bozulmaları elde etmeye ulaşır. Bu yüzden Deleuze, Bacon'ın yüzden kafaya doğru yaptığı yolculuğun son uğrağında "hayvanla insan arasında bir ayırt edilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana" getirdiğini yazar. Bu ara bölge bir aradalıkların olan dışı birleşimi değil, aslında hayvan ile insan arasındaki ortaklıkta buluşmadır:

Bacon'ın resmi biçimlerin birbirlerine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırdedilemezlik, kararverilemezlik bölgesi meydana getirir. İnsan hayvan olur, ama bu olurken hayvan da zihin, insan zihni, aynada Eumenides ya da yazgı olarak sunulan fiziksel zihin olur. Bu asla biçimlerin biraraya gelmesi değil, daha ziyade ortak bir olgudur: insanla hayvanın ortak olgusu. Öyle ki Bacon'ın en fazla tecride uğramış Figürü bile zaten çiftlenmiş bir figürdür, belli belirsiz bir boğa güreşinde, hayvanıyla çiftlenmiş insan figürü (Deleuze, 2009: 29).





Resim 1: Francis Bacon – 1944 – Çarmıha Gerilmeden Önce 3 Figür Çalışması Triptiğinin İkinci Versiyonu (Triptik) – Tuval üzerine yağlıboya – Panoların her biri 198 x 147,5 cm – London.

Aynı zamanda mevcut ortaklık, Bacon'ın resimlerinde teninden ve kemiklerinden sıyrılmış, kendisine yönelen kuvvetlerin ortasında kalmış olan ettir. Resimlerde görülen et, kendi başına bir nesne olarak izleyeni beklemez. “Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken hayvansa bir insandır” diye yazan Deleuze bunu “oluşun” gerçekliği olarak görür (Deleuze, 2009: 33). Bacon, Deleuzecü anlamda oluşun bir durumun diğeriyle bulunduğu ve onda bütünleşmeyip tekrar bir diğere doğru uzandığı bitimsiz et halini göstermektedir. Et, duyumun açıklanışına katılsa bile, duyum değildir. Duyum bedenleşir derken fazla ileri gidiyorduk. Resim, eti bazen et-kırmızısıyla [incarnat] (kırmızı ve beyazın üst üste gelmesi), bazen kırık tonlarla (eşit olmayan oranlarda tamamlayıcıların birbirine eklenmesi) yapar (Deleuze-Guattari, 1993: 148., Ambrose, 2006: 191 vd.).

Bacon, “hayvanlara acının” demez, daha ziyade, acı çeken acı çeken bütün insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırtedilemezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesneleriyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, “olgusudur”. Kuşkusuz ressam kasap rolündedir, fakat Çarmıha Gerilmiş olan için hazırladığı etyle, bu kasap dükkanında sanki kilisedeymiş gibi durur. Bacon ancak kasap dükkanlarında dindar bir ressamdır (Deleuze, 2009: 31).

Ancak duyumu kuran şey, derisi yüzülmüş bir hayvanın, soyulmuş bir meyvenin, ayna karşısındaki Venüs'ün mevcudiyeti gibi, en çekici, en zarif çıplaklığın içinde, et-kırmızısı yüzeylerin altında beliren, hayvan, bitki, vb... haline-geliştir; ya da insanla hayvanın ayırtedilemezlik bölgesi olarak,



eriyište, kaynayıšta, kırık tonların akışında beliriveren hayvan, bitki, vb., haline-geliş. Eti ayakta tutacak ikinci bir öge olmasaydı, belki de bu bir karmaşa ya da kaos olurdu. Et haline-gelişin termometresinden başka bir şey değildir. (Deleuze-Guattari, 1993: 160).



Resim 2: Francis Bacon – 1962 – Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma (Triptik) – Tuval üzerine yağlıboya – Panolardan her biri 198 x 114,8 cm – New York

Deleuze'ün resim felsefesi ve aslında ontolojisi için temsili yıkma anahtar terimler duyum, virtüellik, kuvvet kavramlarıdır. Açıkçası Deleuze, dünyanın içkin yönlerinin bir analizini yapmakla ilgilenmektedir ve *Duyumsamanın Mantiği*'nda Deleuze, sanatın amacının daha önce vurguladığımız gibi “kuvveti ele geçirmek” olduğunu yazmaktadır (2009: 48):

Resmin görevi görülemeyen güçleri görünür hale getirme yeteneği olarak tanımlanır. Çünkü olay yaratırlar, o zamana kadar duyarsız olan güçleri duyarlı kılarlar. Resim sanatı ömeklemeci veya taklitçi değildir: nesnelerin biçimlerini tekrar etmez, güçleri ele geçirir: duygu resmedilir. Bacon Deleuze'ü resminin şiddetiyle etkiler. Buradaki şiddet temsil edilene bağlı değildir - heyecan veren şeye düşkünlük, işkence edilmiş beden görüntüsü, et görüntüsü, lekeli döşekler, çekilmiş şırıngalar, kaba saba döşemeler, küvetler, mutfak evyeleri, dışı koltuklar veya üç yüzlü aynalar içeren, eşcinsel mücadele gibiyama resim, çizgi ve renk özdeklerinin esnek bir bileşimi içinde yoğunlaşır. Bacon görüntünün şiddetiyle duygunun şiddeti arasındaki aynın konusunda ısrarlıdır. Ve şöyle der: birine ulaşmak için ötekenden vazgeçmek gerekir". Bu güçleri açığa çıkarmak ve resmetmektir (Deleuze, 2009: 58, 59).

Benzer şekilde, *Felsefe Nedir?* 'de Deleuze, soyut resmin “görünmez kuvvetleri kendi içinde görünür kıldığını” yazmaktadır (Deleuze ve Guattari, 1993: 182). Dolayısıyla sanat temsili ortadan kaldırmak zorundadır.



Bacon çalışmasında, Deleuze Bacon'ı onaylayarak şöyle ifade eder:

Resimde olmayan bir şeyden görünüm çıkarma ihtimalinden bahsettiğimiz zaman, bununla ilgili fazlasıyla konuştum. Çünkü, görüntünün irrasyonel işaretlemlerden oluşması için teorik olarak özlem duyulmasına rağmen, kaçınılmaz bir şekilde, baş ve yüzün belli kısımlarına varmak için kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkması gerekir; eğer birisi onları dışarıda bıraksaydı yalnızca soyut bir tasarım yapardı (Deleuze, 2001, s. 160).

Bu noktada önemli bir Deleuze yorumcusu Lotz'a göre Deleuze duyumsamayı bir anlamda birey öncesi veya temsil öncesi olarak kavradığı için, yeni bir beden anlayışı geliştirir. Duyumsama, birey olarak, zaten bireyselleşmiş bir bilincin yapılarıyla ve hatta daha önce örgütlendiği anlaşılan bir bedenle anlaşılabilir. Geleneksel beden anlayışına karşı Deleuze, Guattari ile birlikte Artaud'dan miras aldıkları bir kavramı, "organsız beden"i öne çıkarırlar. Organsız beden, aktüel yapılara dönüşmeden önce bir düzeyde anlaşılabilir bedendir. Böylece *Bin Yayıla*'da Deleuze ve Guattari şöyle yazar: "Dünya organsız bir bedendir. Bu organsız beden, şekilsiz, dengesiz konular, her yöne akan, serbest yeğlilikli veya göçebe tekillikler, kızgın veya geçici parçacıklardır" (Deleuze ve Guattari, 2005: 40). Organsız beden, sadece bedenin farklı bir yorumu değil, bunun yerine dünyayı bir bütün olarak tanımlamanın farklı bir düzlemidir. Organsız beden kavramı Deleuze'un *Duyumsamanın Mantığı* kitabında, Bacon'ın tablolarında ortaya koyduğu duyumsamanın şiddetiyle Artaud'nun deneyimleri ve tiyatrosundaki vahşet arasında kurduğu bağlarda yine karşımıza çıkar. Bacon'ın biçimsizleşmiş bedeni olarak 'figür'ü, Artaud'nun organsız bedene tekabül eder. Bacon'ın resimde yaptığı da şimdilik Artaud örneği üzerinden göstermeye çalıştığımız gibi saf içkin bir yaşamın peşinden bilinmeyen duygulamalar yaratan büyük edebiyatçıların yaptıklarıyla aynıdır: birey-öncesi tekillik alanını, kuvvetleri ve güçleri gösterme ve ele geçirme çabası. Bu doğrultuda Artaud'nun temsil tiyatrosuna karşı organsız bedenin soluk ve çılgınlıklarına yer verdiği vahşet tiyatrosunda yaptığı gibi Bacon da organ parçalarını resmeden benzer bir temsil felaketine karşı organsız bedenleri, yoğunlaştırılmış beden olgusunu, yani duyumsamanın şiddetini, gösteren duvarını yıkarak resmetmeye çalışır. Bunun en iyi örneklerinden biri ise Bacon'ın Velázquez'in Papa X. Innocentius'unu çılgın atan bir papaya dönüştürdüğü, temsilin içerisinde kalan figürün



kaçıp kurtulma çabasıdır. Bacon çığlık atan papa figüründe bedeni et ve kemik dahil olmak üzere belirleyen tüm mekanizma ve maddesel yapıdan kurtarma çabasıdır. Sınırlar belirsizleşerek yerinden edilir ve akışlar yayılma fırsatı bulur. Deleuze'ün de ifadesiyle “tüm beden çığlık atan ağızdan kayıp gider” (Deleuze, 2009: 34., Uzunlar, 2017: 201):

“Dehşeti değil çığlığı resmetmek.” Aynı şeyi bir ikilem içerisinde ifade edilebiliyor olsaydık şöyle derdik: dehşet uyandırıcı figüre ettiğimden ya çığlığı resmetmeyip dehşeti resmederim, görünen dehşeti giderek daha az resmederim çünkü çığlık, görünmez bir kuvvetin ele geçirilmesi, ortaya çıkarılması gibidir (Deleuze, 2009: 61).



Resim 3: Francis Bacon – 1953 – Velazquez'in Papa Masum X Portresi'nden Sonra – Tuval üzerine yağlıboya – 152 x 121.92 cm – New York.

Bu yönde Artaud'nun tiyatro ve şiirlerinde nefes, çığlık, ses ve işaretleri alıp onları gidebilecekleri en uç noktaya kadar götürüp sınırları parçalamaya çalıştığı gibi Bacon da durağan haldeki biçimin çizgi ve renklerini serbest bırakarak temsili parçalar ve kuvvetleri özgür bırakır. Biçimden figüre, yani duyumsamaya giden yolda yuvarlaklarla başlayan çizimler durağan bir yapıdan dinamik bir oluşla kişisizleşerek yersizyurtsuzlaşacaktır. Bunun en iyi örneklerini de Bacon'ın diğer bir dönemine tekabül eden figürün artık maddi yapı içerisinde çözüldüğü ve algılanamayan bir oluş sürecinin ortaya konduğu baş ve otoportrelerinde görmek mümkündür. Uzamsal bir yüzey olarak organizmayı temsil eden 'yüz' yerine Bacon'da bedenin bir bağlantısı olarak görülen 'baş' resmedilir. Biçimsizliğin peşin-



de olunan bu portrelerde yüz parçalanarak baş yüzeye çıkartılır. Böylece insan ile öteki-oluşlar arasındaki ayırt edilemezlik bölgeleri, organsız bedenler aranır (Uzunlar, 2017: 202). Başka bir ifadeyle Bacon'ın portrelerinde çenenin şekli, yüzün orantıları, hatta ağzın tuhaf dönüşü, tanınmaya izin veren kesin bir perspektifi ortadan kaldırmıştır. Her portrede yüzü oluşturan unsurlar orada olsa da “yüzün birliği/organizasyonu” dağıtılmıştır (Deleuze, 2009: 28., Purdom, 2000: 239-240).



Resim 4: Francis Bacon – 1963 – George Dyer'in Portresi için Üç Araştırma (Triptik) – Tuval üzerine yağlıboya – Londra.

Deleuze bunu “her zaman korunan birincil figür” olarak adlandırır. Ancak bu ilk figürasyon, bize resmin gerçek konusuna, kuvvetler alanına erişmemizi sağlayan bir araçtır. Bu bağlamda *Fark ve Tekrar*'da Deleuze, estetiğin iki olası sınırlamasını reddetmektedir:

Estetiğin (duyumsalın bilimi olarak) duyumsalda temsil edilmesi olanaklı olan üzerine kurulmuş olabilmesi tuhaftır. Bunun aksine, temsilden saf duyumsalı çıkararak ve onu temsil bir kez ortadan kaldırıldıktan sonra geriye kalan şey olarak (örneğin çelişkili bir akış, bir duyumsamalar rapsodisi) belirlemeye çalışan öbür yöntemin de daha iyi olmadığı doğrudur (Deleuze, 2017: 89).

Bunun yerine Deleuze şunu önerir: Gerçekte amprizmin aşkınsal amprizm, estetiğinde apodiktik bir disiplin haline gelmesi, doğrudan duyumsalda ancak duyumsanabilir olanı, duyumsala ait olan varlığın ta kendisini idrak ettiğimizde olur (Deleuze, 2017: 89).

Deleuze'un sanat eserini anlatması bu nedenle temsil öncesi seviyeyi temsil etme ile ilişkilendirebilecektir. Eğer Deleuze bir sanat eserini açıklayacaksa, bu temsili öneme sahip unsurların temsil ile nasıl ilişkilendirilebileceğini gösterebilmelidir. Gördüğümüz gibi sanat eseri bir “duyum



bloğu” dur, yani etkileyici öğelerden oluşan bir koleksiyondur. Temsil ile olan bağıni korumanın yanı sıra, sanat eseri, Deleuze için etkili bir tutarlılık derecesine ulaşmak için bu duygu unsurlarını başarıyla oluşturmalıdır.

Deleuze, sanatı ve yaratıcılığı sürekli ilişkilendirir, çünkü sanat, bedenleri dirençli ya da gittikçe bağışıklık kazanabilecekleri duyarlı kaos deneyimlerine yeniden sokar. Sanat kuvveti yakalayarak, sanat eserlerinin askıda bıraktığı kuvvet ilişkilerini açığa çıkarır ve yeni enerjilerle karşılaşmamıza olanaklar sağlar. Deleuze ayrıca, hem sanatı hem de duyguyu belirsizliğin “anıtları” olarak tanımlar; sanat eserleri, başka hiçbir şekilde sunulma yolu bulunmayan esasen yanıltıcı veya patlayıcı kuvvetler için evler veya marjinal yapısal kaplar gibidir. Sanat dünyaya yeni bir şey getirmeli ve insanı sürekli şaşırtmalıdır. Bunu yaptığında, ancak kategorileri yıkar ve henüz adlandırılmamış veya belirtilmemiş bir bedenin doğduğunu müjdelir. Deleuze’e göre yaşam yaratıcıdır. Canlıların etrafta dolaştığı ve sadece sanatın birlikte yaratma girişimi içinde onlara ulaşabileceği ve nüfuz edebileceği bölgeler vardır. Dolayısıyla sanat önbelirlenimsiz ve önhazırlıksız bir şekilde bedenler arası bir ilişkiye odaklanmalıdır. Bunu yaparken, sanat bedenleri yeniden harekete geçirir, yeni duygular uyandırır ve daha derin kırılan eşikleri oluşturur. Bu, sanatın kişinin somutlaştırılmasının ne ne anlama geldiği konusundaki deneyimini genişletebileceği anlamına gelir. Böylelikle resim ile birlikte dünya radikal bir şekilde yeni ve deneysel bir şey olarak, yeniden yeniden üretilir (Craig, 2010: 177).

Deleuze’ün temsil eleştirisi içerisinde yeni bir beden ontolojisi geliştirdiğini daha önce ifade ettik. Geleneksel beden yorumlamalarının bir hiyerarşi ürettiği ve bu hiyerarşide “yüz”ün ayrıcalıklı bir pozisyonda olduğu bir gerçektir. Zaten Deleuze “resimdeki imgenin ve temsilin” kırılmasının önceden farkındaydı. Yüzler ve sesler dil işleyişinin temel bileşenleridir. Gerçekten de, sadece bir dil tartışması ile ve Deleuze ve Guattari’nin “işaret rejimleri” dediği kavramdan biz yüz ile resim arasındaki ilişkinin önemini anlayabiliriz. Yüz bedeni temsil eden olarak ontolojik önceliğe sahiptir. Deleuze ve Guattari’ye göre yüz, yüzsellik dedikleri bir sürecin merkezinde yer alır: yüz tüm fazlalıkları kristalize eder, işaretler çıkarır ve alır, serbest bırakır ve yeniden yakalar. . . Yüz, anlama rejimine uygun İkon'dur (Deleuze ve Guattari 1988: 115). Yüzsellik, o zaman maddi bir süreçtir, bütün anlamların ve yorumların üzerinde hüküm sürer (115).



Yüzsellik, ayrıca ilişkili olduğu belirli göstergeler rejimine bağlıdır. Deleuze ve Guattari'nin (1988) analizlerinde dört göstergebilim sistemi ya da işaret rejimi vardır: (1) ön-anlamlandırıcı ilkel rejim; (2) anlamlandırıcı bir despotik rejim; (3) anlamlandırıcı-sonrası tutkulu bir rejim ve (4) karşı-anlamlandırıcı bir göçebe rejim. Bu tarihsel olarak şartlandırılmış sistemler, her zaman birbirleriyle örtüşüp birbirleriyle etkileşime girmelerine rağmen, kendi ilke ve özelliklerine sahiptir. Yüzün rolü despotik ve pasif rejim için çok önemlidir, ancak ilkel rejimde önemli değildir, göçebe rejimdeki yüz ise gerçekten ayrıntılı değildir. Nitekim, Deleuze ve Guattari, dilin ve yüzlerin ayrılmaz bir şekilde bağlanma şeklini vurgulamaktadırlar ve yüzlerin "ağaçbiçimli ve ikiliklerini" görselleştiren ve sürdüren çok yönlü yollara işaret etmektedirler (Deleuze&Guattari 1988: 179., Bogue, 2013: 77 vd.). Bu nedenle Deleuze ve Guattari'nin yaklaşımı hakkında ayırt edici olan şey, yüze ilişkin ifadelerini disiplin toplumunun işleviyle ilişkilendirmeleridir ve burada özellikle de öznelleşme süreçlerinde yüzün rolü önemlidir. Yüzün kodlamasını çizerken, Deleuze ve Guattari ayrıca kaçış çizgilerini de göz önüne alır: Kara delikten nasıl kurtuldunuz? Duvarı nasıl aşarsınız? Yüzü nasıl sökersiniz? (Deleuze&Guattari, 1988: 186). Yüzü parçalamak, renklerle algılanamaz oluş haline gelmek, yüz hatları belirsiz olanların dünyasına doğru uçmak, işte o zaman bu Deleuze ve Guattari için resmin "sorunu"dur. Ancak, portreleri çizerken yüzü nasıl yersizyurtsuzlaştırırsınız? Deleuze'e göre Ressam, tuvalinde çizgi ve renkleri özgürleştirerek bunu yapabilir (Tamboukou, 2014: 3-4, Crowley, 2013: 374-375).



Resim 5: Francis Bacon – 1964 - George Dyer'in Portresi için Üç Araştırma (Triptik) – Tuval üzerine yağlıboya – Panoların her biri 35,5 x 30 cm – Özel Koleksiyon - New York.

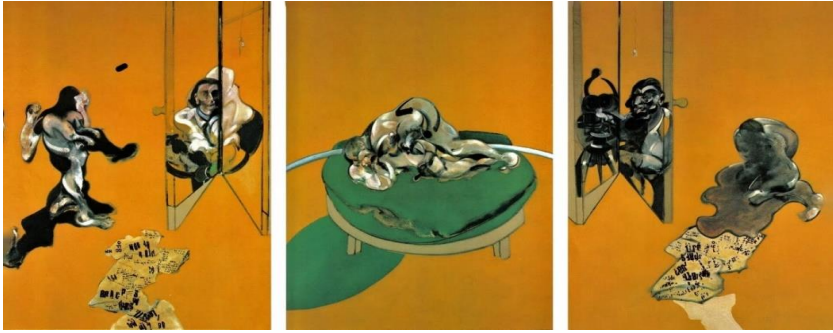
Deleuze, bedenlerin çokluğu ve her bedeninin kendisinin belirsiz düzenlemenin sonsuz bölgeleri tarafından yaşadığı yer hakkında düşünme-



mizi ister. Bu, organizma türleri (veya ayırt edici türler) arasındaki çizgileri önemli ölçüde bulanıklaştırır ve bizi radikal olarak ayrılmış veya farklı türden bedenlerden ziyade, farklı derecelerde ve yeğinliğin yeğinliği hakkında düşünmeye zorlar. Çünkü Deleuze'e göre yaşayan bir beden olmak, gittikçe daha fazla ölü madde olma riski altındadır.

Genel olarak resmin tarihine ve özellikle de portreye olan soybilimsel yaklaşımlar, aslında sanatsal yaratma ve kabul sürecinde önemli olayları ortaya çıkarmıştır. Daha spesifik olarak, Cézanne ve Bacon'ın çalışmaları Deleuze'ün analizinde, sökümlün sanatsal uygulamalarındaki kritik olaylar olarak kabul edildi. Temsil ile ilişkisi bağlamında bu noktada değinilmesi gereken kavram figür'dür. Deleuze'ün *Duyumsama'nın Mantığı*'ndaki amacı, diğer tüm sanat eserlerinde olduğu gibi, sanatçının ürettiği 'duyumsanabilir toplamlara' karşılık gelen felsefi kavramlar üretmektir. Deleuze'ün oluşturduğu "duyumsamanın mantığı", Francis Bacon'ın doğrudan sinir sistemi üzerinde hareket etmeyi amaçlayan hisleri boyamak için' figürleri nasıl kullandığını gösterir. Buradaki "duyumsama", kişisel olmayan bir yeğinlik düzlemine, birey-öncesine işaret eder. Ayrıca duyumsama, kolay olanın, önceden yapılmışın, temsilin ve klişenin tersidir. Daha önce vurguladığımız gibi Duyumsamanın bir yüzü özneye bir yüzü de kişisel olmayan olaylara çevrilidir. Anlaşılır olmaktan ziyade duyumsanabilire yönlendirilmiştir.'Figür' kullanımını geliştirirken, soyut ve figural arasında, soyut sanatın tamamen optik alanları ile soyut dışavurumculuğun tamamen 'manüel' alanları arasında orta bir yol izlemektedir. 'Figür', tanınır bir şekilde insan olan unsurları korur; bu bir temsil biçimi değil, kuvvetleri boyamak için bir girişimdir. Deleuze için, temsili olmayan tüm sanatın uğraşı, diğer taraftan görünmez kalacak olan kuvvetleri görünür kılmaktır. Bu nedenle, Bacon'ın figürleri bazen lavabo veya şemsiye gibi nesnelere geçerek deforme olmuş veya bükülmüş/kıvrılmış gibi gözükür: beden kendinden kaçmak istiyor. 'Figürün' 'şifreli/karışmış olan bir bütün' içindeki bir gölgeden biraz daha fazla olduğu bazı resimler bile vardır, sanki o tamamen kuvvetlerle değiştirilmiş gibidir. *Fark ve Tekrar* eserinin sonucu olarak Gilles Deleuze'ün düşünce teorisi ve resim arasında bir paralellik çizer. "Düşünce teorisi resim yapmak gibidir; sanatı temsilden soyutlamaya götüren bir devrim gerektirir. Bu imgesiz düşüncenin amacıdır" (Deleuze, 2017: 276).





Resim 6: Francis Bacon – 1962 – Çarmıha Gerilme İçin Üç Çalışma (Triptik) – Tuval üzerine yağlıboya – Panolardan her biri 198 x 114,8 cm – New York.

Hız ve Renk

Deleuze, Bacon özelinde öne çıkardığı bir başka kavram *Hız*'dir. Hız, kritik bir kavramdır ve kısmen boya hızından istifade etmesi ve hareket halindeki şeylere olan tutkusuyla Bacon bir kez daha öne çıkar. Bacon, bir bedeni diğerinden ayırt etmenin zorluğunu saptaması ve aynı zamanda temsil ve soyutlama arasındaki alternatiflerin reddedilmesi nedeniyle zaten doğal bir müttefikdir. 1981'de (Deleuze'un metni ilk yayınlandığında) Bacon Fransa'da çok popülerdi, fakat aynı zamanda resmin sözde temsili, anlatıyı ve insan biçimini üstlendiği bir zamanda resim figürleri için de önemli eleştirilere konu oldu. Bacon'ın ete ve resimlerini karmaşıklaştıran tüm tuhaf nesnelere olan takıntısı, eleştirilenlere nostaljik gerilimler ya da Hilton Kramer'in belirttiği gibi "şık dehşet" gibi görünüyordu. Aynı zamanda figüratif yönlerine rağmen, Bacon'ın resimleri değişken fırça boyamalarında ve figürlerin resimsel et kümeleri olarak ele almalarında yoğun olarak soyut bir görünüme sahiptir. Bu düzeyde, Bacon'ın resimlerinin ayırt edilebilir bir biçime kristalize olması beklenen kısımları inatla belirsizliğini korur. İlk bakışta iyi huylu bir şekilde oturmuş biri olarak görünen şey, daha yakından incelendiğinde harap bir renk kütesine dönüşür. Odalar eterik renk alanlarına buharlaşır; nesnel kalınlaşır ve sıcak katran gibi birlikte çalışır. Bacon resimlerinin içeriğini tanımlamakla ilgilenen herkes için, onun resminin soyut boyutu tanımını (definition) bozar. Boyanın maddi doğasını yansıtan resimleri, doğası gereği kaygan ve tanımlamaya karşı alerjiktir. Çalışmalarını izleyenler, "özneler" ile -bir kişi, bir köpek, bir şemsiye- esrarengiz bir özdeşleşme duygusu ve eşzamanlı bir



şekilde herhangi bir şeyi tam veya tutarlı olarak tanımada yetersizlik yaşarlar (Craig, 2010: 179)

Deleuze'ün Bacon analizinin en yenilikçi ve istisnai kısmı, Bacon'a "dahi renkçi" olarak muamele etmesi ve rengin maddi kuvvetine olan derin duyarlılığıdır. Bacon'ın çalışmalarında renk hakkında çok az şey yazılmıştır ve rengin kendisi sanat tarihinde resmin süs, anlamsız ve güzel yönüne düşmüştür. Deleuze, analizinin son bölümlerine kadar renkten söz etmez. Sunuşta, metninin mimarisi için bir gerekçe sunar ve şöyle der:

Okuyacağınız bölümlerin her biri Bacon'ın tablolarının bir yanını, en basitten en karmaşığa doğru giden bir düzende ele alıyor. Ancak bu düzen görelidir ve yalnızca duyumsamanın genel bir mantığı açısından bakıldığında geçerli sayılır. Bu mantığın zirvesi olan renkte, "renklendiren duyumsamada" birbirlerine yaklaşırlar (Deleuze, 2009: 11).

Rengi temel olarak kategorize etme eğilimine karşı çıkan Deleuze, rengi Bacon'ın çalışmasının en karmaşık yönü olarak tanımlar. Ona göre renk dönüştürücü bir kuvvettir ve Bacon'ın resimleri "renk sistemi" aracılığıyla yasadışı bir duyumsama yaratır. Deleuze, duyumsamayı "Figür" (Bacon'ın çalışmalarında yer alan figüratif-olmayan ancak soyut-olmayan bedenler için kullandığı terim) ve onun sinir sistemi üzerindeki anlık etkisi ile açıklasa da, nihayetinde "Figürü", renk ve bir bedenün uzay ve zaman ile ilişkisini dönüştürme yeteneği açısından duyuların önceden ifade edilmiş birliğine başvurarak tanımlar. Renk tablonun içini istila eden Figürasyon ve narrasyonun bertaraf edilmesi için elzemdir. Dolayısıyla bir tabloda Bacon için uğrak noktası teşkil etmeyen dokunsal-optik ve saf optik dünyanın da saf dışı bırakılması gerekir. Deleuze'e göre Bacon renk sayesinde onları kateder, devirir ve bulanıklaştırır. Bu anlamda Bacon'ın renkleri, tıpkı konusu gibi, kırmızı, koyu sarı, turuncu ve deniz mavisi nehirlerinde yayılan, tanımdan kaçınır. Renk, "soğuk ve sıcak, genleşme ve büzülme doğrultusunda, haptik bir dünya ve anlam tesis eden renk ilişkilerinde" kendini var eder. Renk, yeğlilik bölgeleri oluşturarak ve sıcaklık üreterek çoklu bir seviye boyunca yayılır. Somut renk hissi, Deleuze'ün rengi gözün paradigmatik kırılma ve uzamsal çarpışma olasılığı ile ilişkilendirmesine yol açar. Rengin ışığa eşdeğer kaldığı bilimsel/Newtoncu uzamın bir eleştirisi olan bu yaklaşım aynı zamanda temsil eleştirisine de odaklanır (Craig, 2010: 181-182).



Klasik bir temsilden söz edilebiliyorsa bu, optik bir uzamın fethedilmesi anlamında, asla cepheden olmayan, uzaktan bakılan bir konumdadır: biçim ve zemin artık aynı planda değildir, planlar ayırtedilmiştir, bir perspektif onları, arka planı ön planla birleştirerek derinlemesine kat eder; nesnelere birbirlerini kısmen örter, gölge ve ışık uzamı doldurur ve ritme sokar, kontur, aynı zamanda ortak sınır olmayı bırakır ve biçimin kendi kendini sınırlaması veya *ön planın önceliğine dönüşür* (Deleuze, 2009: 116).

Özellikle 16. Bölüm'de, Deleuze açık bir şekilde renge döner ve Bacon resimlerinde ve bunlara tekabül eden etkilerde rengin üç baskın yolunu listeler: armatür veya yapı, Figür ve kontur (Deleuze, 2009: 135). Deleuze rengin ilk işlevini "renk yapı" olarak tanımlar. Bu kavram, Bacon'ın tuvallerini bölmek için kullandığı geniş, düz pigment alanlarına atıfta bulunur ve kompozisyonlarına "[kromatik] bir kemik yapısı" kazandırır. Bu tür renkler, uzaktan, herhangi bir bireysel resmin baskın tonudur. Bu örneklerde rengin etkisi, içinde veya dışında her şeyin ortaya çıktığı bir arena, bir sahne, bir dalga veya bir atmosfer - bir "armatür" - oluşturmaktadır. Bacon'un "alanları" resimlerinin ışığını belirliyor ve modernist renk alanı ressamlarından ipucu alır. Bu geniş renk alanları ince boyanmış, gözle görülür şekilde damlayan sular, yapışkan bir sis gibi resmin altını çevreliyor. Deleuze, Bacon'un renk alanlarında, resimlerine "havadan" bir perspektif kazandıran ve sonsuzluğun "zamansal algısına" neden olan yoğunluğun ve doygunluğun içsel varyasyonlarını" görür (Deleuze, 2009: 135-136). Canlı renklerin (genellikle portakal ve pembelerin şerbetiyle) olduğu modüle edici bir alanda yer alan Bacon'un figürleri, kehribar içinde asılı organizmalar gibi parlıyor. Rengin doğal modülasyonu (içsel değişen ışığı) sayesinde, geniş renk alanları hem yerinden çıkmış/displacing bir yer (sonsuz derecede yüksek ve derin bir uzam) hem de tarihsel bir zaman (belirsiz, ebedi bir sonsuzluk zamanını) oluşturur. Bu, bir çöl veya deniz olarak kullanılan renktir - sanki görünmez ve kadim bir ışık kaynağından geliyormuş gibi tuvalden yayılır. Başka bir ifadeyle Bacon'un renk alanları, rengin tek, zamansal bir piksele veya noktaya indirildiğinde buharlaşan içsel, bağlamsal farklılıklardan oluştuğunu hatırlatır (Craig, 2010: 183).

Deleuze'un düşündüğü ikinci renk kullanımı "renk kuvvetidir" ve burada Bacon'un burulmuş (contorted) figürlerine ve ete olan tutumuna döner. Resimlerinin bu alanlarında Bacon, kalın, katmanlı boya (ıslak fırça



yerine palet bıçağıyla uygulanır) ve “kırık tonlar” (ton rompus) tercih eder. Geniş renk alanları bir sonsuzluk duygusu uyandırırsa, etin koyu, kırık tonları iç organlarda bir kesinti hissi yaratır -Deleuze'ün "bedenin krono-kromatizmi" ile özdeşleştirdiği kırık bir zamandır (Craig, 2010: 189).

Bacon'da zamanın büyük bir kuvveti vardır; zaman resmedilir. Bir beden, bir baş ya da bir sırt üzerindeki doku ve renk varyasyonu (*Üç Erkek Sırtı* çalışmasında olduğu gibi) hakikaten saniyenin onda birine ayarlı zamansal bir varyasyondur. Bedenin, düz alanından farklı olarak kromatik çizilişi buradan gelir: Bu, düz alanın monokratizminin tersine bedenin krono-kromatizmidir. Bacon'da bedenlerin kuvveti, Figüre zamanı yerleştirmektedir: varyasyon olarak geniş erkek sırtı (Deleuze, 2009: 51).



Resim 7: Francis Bacon - 1970 - Üç Erkek Sırtının Çalışması (Triptik) Tuval üzerine yağlıboya - Panolardan her biri 198 x 147,5 cm - Londra

Staccato şeklinde renklendirmeler, Deleuze'ün Bacon resimlerinin şişman unsurları için ayırdığı maddi gücü üretir. Rengin sonsuzluğunun üstünde ve sonsuz derecede yüksek ve derin bir alanda Bacon, renk anını üst üste bindirir ve klostrofobik bir yakınlık alanı oluşturur. Bu tür alanlar "bir kuvveti görünür kılar" - hapşırma, yerçekimi, oturma veya dönme kuvveti. Bacon'ın renk alanlarından çıkarılan ders, sonsuzluk duygusu ve özdeş olmayanın göçebe gerçeği ile ilgili olabildiği gibi aynı zamanda bu "renk kuvveti" dersi, çatışan taleplerin deneyimiyle, sürekli kesintinin kırık zamanıyla ve yoğun nüfuslu alanın fiziksel gerilimiyle de ilgilidir (Craig, 2010: 190).

Deleuze'ün düşündüğü üçüncü ve son renk kullanımı, Bacon'ın resimlerini karıştıran tuhaf nesnelere ilgilidir: Deleuze'ün "renk konturu"



ile tanımladığı kilimler, lavabolar, şemsiyeler ve gölgeler. Bu alanlar (ilk başta) eski bir hiyerarşiye bağlı gibi görünse de Deleuze, bunların gerçekte yalnızca renkten türetilen şekiller olduğunu, yani kendi kenarlarına doğru yayılan birikintiler olduğunu savunur (kesin olarak ana hatları çizilmiş, eklemelenmiş, renkli şekiller olarak göründükleri ölçüde). Ovaler ve yuvarlatılmış konturlar, tuvalin içine kendi mantığına göre sızarak, şekilsiz biçimde akan boyanın akışkanlığını yansıtır. Bu durumlarda renk, Deleuze'ün "eski resimlerde halelere tahsis edilmiş olan" ile karşılaştırdığı belirli odak veya aydınlatma alanları oluşturur (Deleuze, 2009: 141). Bacon, resimlerinde nesnelere ve gölgeleri renk alanlarından daha fazla opaklıkla, ancak figürlerden önemli ölçüde daha az koyu renkte ele alır. Alanın "renk-yapısı" mesafe ve yüksekliği yaratırken, figürün "renk kuvveti" yakınlık oluşturur ve nesnelere "renk-konturu" bunlar arasında aracılık eder. Bunlar, izleyicinin alandan ete geçişini sağlayan resimlerin pasajlarıdır. "Haleler", Bacon'ın resimlerinin orta zemini, izleyicinin gözünün alışabileceği veya marjinal olarak odaklanabileceği yerlerdir. Renk konturundan alınan ders uzlaşma ve geçişi içerir. Renk, alanda olduğu gibi modüle edebilir ve titreyebilir, figürlerde olduğu gibi savaşılabılır, bükülebilir ve kırılabilir ve aynı zamanda konturda olduğu gibi onarabilir, aracılık yapabilir ve akabilir. Değişken renk kullanımlarını bulmak ve rengin gücünü farklı yoğunluklarda serbest bırakmak için Bacon, izleyicisinden tek bir tablo boyunca birden fazla şekilde görmesini ister. Alan/yapı izleyiciyi geniş, derin veya yüksek bir alana iter ve onu sonsuzluğa maruz bırakır, kuvvet/figür onu yakın ve kesintisiz bir zamanın rahatsız edici yakınlığına çeker ve konturlar/nesnelere belirsiz bir orta mesafeden şekilde askıya alır. Her uzamsal boyut, Deleuze'ün analizinde farklı bir zamansal boyuta tekabül eder: alanın sonsuzluğu, kuvvetin anı ve sınırın (tanıklığı) bugünü. Deleuze, nihayetinde Bacon'ın resimlerinin ve ortaya çıkardıkları renk kuvvetinin uzay ve zaman arasındaki ayrımı karıştırdığını ve doğrusal olmayan, kavram öncesi duyunun içgüdüsel gerçekliğini gösterdiğini söyler (Craig, 190 vd.)

Sonuç

Geleneksel düşünme modelini yerinden ederek, düşünceye yeni bir istikamet çizilmesi gerektiğini savunan Deleuze için sanat burada kritik bir eşiktir. Felsefe tarihi yazmak yerine "felsefe yapmak" girişimiyle dü-



şünceyi dar kalıplar içerisinde kurtarmak ilk ve önemli bir hamledir. Genel anlamda “felsefe yapmak”, felsefenin yaratıcı bir etkinlik haline gelmesidir ve bu ancak temsilden kopuş ile olabilir. Resim ise, yazımızın giriş kısmında Rancière üzerinden belirttiğimiz Deleuze’ün “felsefe yapmak” arayışını anlamaya başlamak için alternatif ve önemli bir sapak olarak görülebilir. Nitekim Deleuze Bacon, Cézanne vd. ressamların çalışmaları üzerinden temsil ve figür kavramlarını yerinden ederken, daha çok kuvvetleri açığa çıkaran yeni bir beden ontolojisi önerir. Yeni beden ontolojisinin en merkezi kavramı ise “organsız beden”dir. *Anti-Ödipus* metninde vurguladıkları gibi “Organsız bedene sahip olmak, her türlü organizasyon sonucu oluşturulan organizmanın dağıtılmasını mümkün kılarak her şeyin farklı biçimde edimselleşmesini sağlar ve bize yeni toplumsal ilişkiler ve farklı bir yaşam olanağı sunar.” Ayrıca “yüz” geleneksel beden ontolojisinde bedeni temsil ettiği için ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Deleuze için Bacon temsil ve yüz eleştirisiyle yeni bir beden ontolojisi ortaya koyarken, saf içkin bir yaşamın ontolojik olanaklarını açığa çıkarması bakımından oldukça önemli bir isimdir. Ayrıca Bacon, merkezi bozup kuvvetleri açığa çıkarırken yeni kaçış yollarına da yönelir ve burada hız ve renk kavramları öne çıkar. Hız ve renk kuvvetleri görünür kılmanın yegane bileşenleridir. Son kertede Bacon’ın kuvvetleri serbest bırakan/açığa çıkaran resimlerinin uzay ve zaman arasındaki klasik ayrımı bozması ve lineer olmayan, kavramsal olmayan anlamın içsel gerçekliğini göstermesi, Deleuze’ün resim ontolojisini anlamak açısından son derece önemlidir.

Kaynaklar

- Ambrose, D. (2006). Deleuze, Philosophy, and the Materiality of Painting. *Symposium: Canadian Journal for Continental Philosophy*, 10 (1), 191-211.
- Bogue, R. (2013). *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York: Routledge.
- Craig, M. (2010). Deleuze and the Force of Color. *Philosophy Today*, 54 (Suppl.), 177-185.
- Crowley, M. (2013). Deleuze on Painting. *French Studies*, 67 (3), 371-385.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir?* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2012). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*. (Çev. F. Ege & H. Erdoğan & M. Yiğitalp). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.



- Deleuze, G. (1981). La Peinture et la Question des Concepts. https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/Deleuze_Lecture_19810331_Full_Transcript.pdf.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiğı*. (Çev. C. Batukan & E. E. Nahum). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2015). *Anlammın Mantiğı*. (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (Çev. B. Yalım & E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Grosz, E. (2009). Sensation: The Earth, a People, Art. *Gilles Deleuze: Image and Text*. (Eds. E. W. Holland & D. W. Smith & C. J. Stivale). New York: Continuum.
- Lotz, C. (2009). Representation or Sensation? – A Critique of Deleuze's Philosophy of Painting. *Symposium: Canadian Journal for Continental Philosophy*, 13 (1), 59-73.
- Parr, A. (ed.) (2005). *Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Purdom, J. (2000). *Thinking in Painting Gilles Deleuze and the Revolution from Representation to Abstraction*. (PhD Thesis). Coventry: University of Warwick.
- Rancière, J. (2004). Is There a Deleuzian Aesthetics? *Qui Parle*, 14 (2), 1-14.
- Somers-Hall, H. (2016). Representation and Sensation – A Defence of Deleuze's Philosophy of Painting. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 3 (1), 55-65.
- Tamboukou, M. (2014). Beyond Figuration and Narration: Deleuzian Approaches to Gwen John's Paintings. *Deleuze Studies*, 8 (2), 230-255.
- Uzunlar, B. (2017). Deleuze'ün Artaud Okumasında İçkin Yaşam Arayışı. *Kayı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 29, 195-214.
- Ümer, E. (2016). Gilles Deleuze'ün Sanatı ve Francis Bacon ya da Duyumsamanın Mantiğı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 15, 185-192.



Öz: Sanat, Gilles Deleuze'ün felsefi anlayışında önemli bir yer işgal eder. Anlamın mantığından duyumsamanın mantığına geçiş sürecinde edebiyat, sinema ve resim üzerine mülahazaları bugün bile hala güncelliğini korumaktadır. Felsefe tarihine yönelik “temsil, “özdeşlik”, “aşkınlık” vd. merkezli radikal okumaları resim üzerine değerlendirmelerinde de devam eder. Ona göre sanat -özelde resim- duyumsamaya karşı çıkmak yerine temsili bertaraf etmelidir. Dahası resim sanatı örneğin görünenleri temsil etmek veya yeniden üretmek değil, görünür olmayan güçleri görsel malzemede görünür kılmaktır. Kendi resim ontolojisinin omurgasını oluşturan bu yaklaşım başta Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı eseri üzere pek çok kitabına sirayet etmiş durumdadır.

Bu bağlamda çalışmamızın önceliği Deleuze'ün resim ontolojisinin olanaklarını açığa çıkararak modern sanat hakkında -özellikle de resim- düşünce üretmek için verdiği güçlü araçları ve dili keşfetmek olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Temsil, yüz, aşkınlık, organsız beden, figür, kuvvet.

