

Subject Area  
Picture

Year: 2022  
Vol: 8 Issue: 102  
PP: 2949-2960

Arrival  
31 June 2022

Published  
30 September 2022  
Article ID Number  
64365

Article Serial Number  
12

Doi Number  
<http://dx.doi.org/10.29228/8/sss.64365>

#### How to Cite This Article

Taşçılar, H. (2022).  
"Temsilden Sonra  
Duyumsama Olarak  
Resim ve Deleuze'un  
Bacon Okuması"  
International Social  
Sciences Studies Journal,  
(e-ISSN:2587-1587)  
Vol:8, Issue:102;  
pp:2949-2960



Social Sciences Studies  
Journal is licensed under  
a Creative Commons  
Attribution-  
NonCommercial 4.0  
International License.

## Temsilden Sonra Duyumsama Olarak Resim ve Deleuze'un Bacon Okuması

### Painting as Sensation after Representation, and Deleuze's Bacon Reading

Haydar Taşçılar<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kütahya, Türkiye

#### ÖZET

Sanat üretimi en temel anlamıyla düşünsel ve alanına göre bu düşüncenin varoluşa geçtiği bir uygulama olarak iki edim şeklinde gerçekleşmektedir. İlkinde beyin, ikincisinde ise el ve göz üretime hâkimdir. Bu süreç, eserin üretim aşamalarında sürekli devinir durur. Bazen düşünsel bir kıvılcım uygulamayı tetiklerken bazen de bir uygulama yeni bir düşünsel tavrı doğurur. Bu çalışmada, genel olarak sanat üretimini bu bağlamda tanımladıktan sonra Deleuze'un Bacon resimleri üzerinden kurduğu duyumsamaya dayanan el ve beyin resim üretimindeki etkisi üzerine odaklanılmıştır. "Bir ressam hangi dürtülerle tuvalin başına geçer ve üretir?" Bu sorudan hareketle Deleuze soyut, soyut dışavurumculuk ve nihayetinde Bacon'un duyumsamaya dayanan figür resmi üzerinden karşılaştırmalarla resmin üretimini yeniden kurguladığı, diyagramlara dayanan sanat tanımına odaklanılmıştır. Bu tanım bir şablon olmanın aksine, şablonları parçalayan bir üretim mantığı ortaya koymaktadır. Bu açıdan "resmin öldüğü" tezlerinin hâkim olduğu güncel sanat dünyasında, resmin insanın sinir sistemi ile ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmış ve resmin imkânlarının sorgulanması amaçlanmıştır. Sanatın düşünsel bir dil ürünü olmaktan öte, insanın belki de ilkel denilebilecek dürtüleri ile ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmış ve bu dürtülere bağlı bir üst dil olması düşüncesi ortaya atılmıştır. Elin bir makine gibi kusursuz hale geldiği sayısız pratiklerden sonra beyin yani düşüncenin -hatta süreç ilerledikçe belki sorgulama da diyebiliriz buna-, üretim sürecine dâhil olmasıyla zanaattan evrilen sanat üretiminin Rönesans'tan başlayarak günümüze kadar gelişindeki dönüşümlerini bu tartışmanın sınırları olarak belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Duyumsama, Sinir Sistemi, Figür, Analoji, Diyagram

#### ABSTRACT

Art production takes place in the form of two acts, intellectual in its most basic sense and as an application in which this thought comes into existence according to its field. In the first, the brain, in the second, the hand and eye dominate the production. This process is constantly moving during the production stages of the work. Sometimes an intellectual spark triggers the application, and sometimes an application creates a new intellectual attitude. In this study, after defining the production of art in this context in general, it is focused on the effect of the hand and brain on the production of painting, which is based on the sensation that Deleuze built on Bacon's paintings. "With what impulses does a painter go to the canvas and produce?" Based on this question, Deleuze focused on abstract, abstract expressionism, and finally Bacon's definition of art based on diagrams, in which he reconstructed the production of painting with comparisons over sensuous figure painting. Rather than being a template, this definition reveals a production logic that breaks the templates. In this respect, in the contemporary art world dominated by the theses of "painting is dead", the relationship between painting and human nervous system has been tried to be revealed and it is aimed to question the possibilities of painting. Beyond being a product of intellectual language, the relationship between art and human instincts, which can be called primitive, has been tried to be revealed, and the idea of a metalanguage based on these impulses has been put forward. The boundaries of this discussion are the transformations of art production, which evolved from craftsmanship, starting from the Renaissance to the present, with the involvement of the brain, that is, thought, perhaps even questioning as the process progresses, and its involvement in the production process, after countless practices in which the hand becomes perfect like a machine.

**Keywords:** Sensation, Nervous System, Figure, Analogy, Diagram

## 1. GİRİŞ

R. Sennett'in kitabında (2009: 199) el becerisinin aslında sinir sisteminin belki de ilkel denilebilecek dürtüleri ile eli denetlemesi sonucunda gerçekleştiğini belirtmektedir. Gerçekliğin sürekli uyarınları ile iletişime geçen duyuların zihne gönderdiği verileri işlemeyle sinir sisteminin temel mantığını ortaya konulmuştur. Bu yolla insanı, gerçekliğin anlık değişimlerine karşı tetikte tutup, onu sürekli yaşanan ana yerleştirmektedir. Böylece sinir sistemi bizi, siyasetin kendine göre oluşturduğu ve içlerine de bizleri yerleştirdiği büyük anlatılardan alıp kendi gerçekliklerimizin içine bırakmaktadır. Duyumsama tam bu noktada, temsil sonrası resmin diyagramlar ile oluşturulması anlamında belirlemekte ve yeni bir resim üretim dinamiğini ortaya koymaktadır. Varoluş dinamiğini merkeze alarak yapılan bu resim üretiminde eser, gerçekliğin kendi maddi görüntüsünde yansıtılmasından ötede, onu mümkün kılan güçlerin ele geçirilmesiyle şekillenmektedir.

## 2. EL VE BEYNİN DENETİMİNDE ZANAAT VE SANAT ÜRETİMLERİ

Platon (2005: 338) sanatı üç farklı edim olarak ayrı başlıklar altında toplamıştır. Bunlar; kullanma sanatı, yapma sanatı, benzetme sanatıdır. Bunlardan ilk ikisini devletine kabul ederken üçüncüsünü, benzetme sanatını yani mimesisi devletine almamıştır. Platon'a göre, kullanma ve yapma olarak sanatlar işe yarar ürünler ortaya koyarken benzetme sanatı, içi boş taklitler üretmekte ve ideaları anlamsızlaştırmaktadır. Bu bakış açısıyla kullanma ve yapma olarak sanatlar, zanaat temelinde kabul edilip hayata dair pratik katkısı ölçüsünde onaylanmışlardır. Oysa

benzetme yani mimesis hayata dair doğrudan bir katkısı olmadığı gibi bir de ideaların içi boş sahte görüntülerini üretmesinden dolayı reddedilmiştir. Estetik, güzel veya sanata dair bugün bildiğimiz sanat tanımlarını, Shiner'in (2010: 20) sadece iki yüz yıl önceye dayandırmaktadır. İlkçağ, Ortaçağ ve Yeniçağ' da sanat çok farklı anlamlarda tanımlanmıştır. Bu farklı tanımlardan hareketle, Platon'un itirazı sanat ve zanaat ayrımı doğrultusunda okunursa, kullanma ve yapma olarak sanat aslında zanaata karşılık gelmektedir. Benzetme ise tamamen kendi başına bir edim olarak bugünkü sanat tanımına karşılık gelmektedir. Platon'un devletine almadığı sanatçı, Rönesans döneminde zanaattan koparak onun üstüne bir konuma yerleşmiştir. Ancak Rönesans dönemi sanatçısı da bugünkü anlamında sanatçı olmaktan uzak, zanaat zemininde tanımlanmıştır. Platon'un hayata dair işe yarar ürünler ortaya koyan zanaatkârdan ayırdığı salt görsel benzetmeler üreten zanaatkârı Rönesans döneminde ayrıcalıklı bir konuma yükselmiştir.

Bugün bildiğimiz estetik, ilk kez Baumgarten (1750) tarafından kendi başına bir disiplin olarak tanımlanmıştır. Baumgarten estetiği; hoş, iyi ve güzel kavramlarını birbirinden ayrı zeminlerde tanımlayarak yapmıştır. Kant (2006) bunu daha da ileriye taşıyarak yararsızlık ve çıkarırsızlık ilkesi ile iyi ve doğrudan ayırdığı modern anlamdaki estetik-sanat tanımını yapmıştır. Kant estetik tanımı ile zanaat ve sanat arasına da kesin bir ayırım getirmiştir. Zanaatı ücretli sanat olarak, sanatı da kendi başına ereksele bir amaç olarak tanımlamıştır (Kant, 2006: 173). Bu açıdan Kant'ın sanat tanımı, Platon'un sanat tanımının tam karşısında konumlanmıştır. Buraya kadar yapılan tanımlar bir polemik yaratmaktan öte, sanat ve zanaatın geçmişten günümüze değişen tanımlarının, belirginleşen ve silikleşen sınırlarının ortaya konulmasından hareketle, sanatın beceri ve düşünce ürünü olarak ayırımına odaklanmak ve bu kavramların sanat eseri üretiminde birbirleri ile ilişkilerini ortaya koymak adınadır. Bir eser, düşünsellikten uzak, salt beceriye dayalı bir el işi olarak tanımlanabilir mi? Ortaya herhangi maddi bir ürün koymamış salt düşünce bir eser olarak kabul edilebilir mi? Ortaya konan ürün ne derece el becerisi ya da ne derece düşünceye dairdir? Bu sorular genel anlamda sanata dair sorulduğunda, güncel sanatın disiplinlerarası yapısından hareketle zanaat ve sanat ayrımını yapmak biraz daha kolay olabilirken, özelde resim üretimine yönelttiğimizde zanaatın ve sanatın nerede başlayıp nerede bittiği biraz daha belirsizleşmektedir. Buna ilişkin yaklaşımlardan birisi, zanaat ve sanata ilişkin ayrımın, el ve beynin iki organ olarak üretim sürecine katkılarına göre değerlendirmektir. Örneğin Sennett (2009: 33) zanaatkâr olabilmek için yapılan işin başında yaklaşık on bin saatlik bir pratik ve bunun sonucunda edinilen deneyim gerektirdiğini ifade etmektedir. Bu hiç durup dinlenmeksizin dört yüz günün üzerinde bir çalışma olarak da okunabilir. Salt uygulamaya dayanan hiç durmadan bir yıldan fazla sürecek bir edim. Ancak bu süreçten sonra kişi bir zanaatkâr olarak tanımlanabilmektedir. Sennett (2009: 106) atölyeyi de zanaatkârın işini icra ederken geçirdiği binlerce saatlik pratik sonucunda elde edilen deneyim ve bu işi yaparken biriktirdiği bilgi hazinesinin toplamı olarak tanımlamaktadır. Ne bu bilgi birikimi ne de binlerce saatlik deneyim kelimelerle bir diğeri olmaksızın tanımlanamaz. Atölye de, deneyim süreci ve teorik bilgi yığını olarak bu iki temel üzerinde tanımlanmaktadır. Atölyede yapılan çalışmalarda uzun süren uğraş ile malzemenin bütün kaotik yapısı çözülmekte ve işlenmektedir. Bu pratik sonucunda malzemeye dayanan bir deneyim ve bilgi yığını oluşmaktadır. Sayısız bilgi ve deneyim parçası beyin ve el ile bir araya getirilip ve işlenmektedir. Sonucunda da anlamlı bir bütün yani eser ortaya çıkarılmaktadır. Sennett (2009: 90), uygulamaya dayanan bütün edimlerde ustalığın zanaat zemininde yükseldiğinin altını çizmektedir. Buna göre zanaatın olmadığı hiçbir uygulama zemini var olamaz. Uygulamalı sanatlar da buna dâhildir. Hatta bir adım daha ileri gidilerek, en soyut olanlar dâhil, sahip olduğumuz tüm becerilerimizi de bedensel pratiklerimize dayandırmaktadır. Resim yapmak da bütün düşünsel sürecine rağmen salt düşünce olarak kaldığında var olamayacaktır.

Bir zanaatkâr için işin teorik bilgisi, o işin yapım aşamaları ile ilgili süreci tanımlarken sanatçı için bu durum yapım aşamalarının yanında, sanatçının varoluşsal olarak da birtakım düşünceler çerçevesinde sorgulamasını gerektirmektedir. Zanaatkâr kendi düşünsel sürecinde işin amacına uygun ve standart sonuçlar alırken; sanatçı, düşünsel süreci ile bu standardı kırıp özgünleşebildiği ölçüde başarılı olabilmektedir. İşin sanata dönüştüğü bir nokta vardır ki, o da yapılan iş hakkında işi yapandan iş ile ilgili salt düşünmesi istenmesidir. Bu salt düşünme ile birlikte bir anlığına beyin ve el birliği kırılmakta, ağırlık beyne teslim edilmektedir. Zanaatkâr o andan itibaren bu düşünceyi içselleştirdiği ölçüde yanlış yapmaya, yanlış tuşa basmaya başlamaktadır. İşte bu anda zanaatkâr bir makine olmaktan çıkarılıp ve insan olarak tanımlanacaktır. Yaptığı işte işin yapılması gerekenden öte işin kendisiyle ilgili bir düşünce kıvılcımı onu bir dönüşüme sürükleyecektir. Sennett (2009: 152), bahsi geçen bütün bu süreçten sonra sanatçıyı düşüncenin ya da sorgulamanın çizdiği yolda özgünleşmesiyle zanaatkârdan ayırmaktadır. Yılmaz'a (2001: 233) göre de sanatçı, bir anlığına elini beyni karşısında bir adım geri plana ittiğinde aslında düşünsel olanı işinin önüne çıkararak felsefeyi de işine dâhil etmektedir. Felsefe gibi sanat da insanın gerçekliği üzerine hayatla, çevreyle, dünyayla ve evrenle ilgili sorular ve sorgulamalar üzerinde yükselmektedir. İnsan ancak bu hesaplaşmalar ile kendi trajediğini özümseyebilecek ve kendini keşfedebilecektir. Ancak bu yolla kendine yabancılaşmaktan kurtulup, kendi varoluşunu inşa edebilecektir.

Sanat eseri üretiminde genel kanı, düşüncenin duyular karşısında bir adım öne yerleştirilmesi yönünde olduğu yönündedir. Ancak Arnheim (2012: 11) insanı tanımlarken, duyular ile düşünce arasında yapılan ayrımların, nihayetinde insanın eksik ve kusurlu tanımlanmasına hatta bunun yanında hayatın içerisinde de aksaklıklara yok açabileceğinin altını çizmektedir. Modern insan çağın temel karakteri olan salt bilgi, bilinç ve düşünce ile tanımlandığında aslında insanı tanımlayan, modern öncesi temel karakterleri eksik bırakılmaktadır. Buna göre insan ancak bu iki yapısı ile anlamlı bir bütün oluşturabilecektir. Arnheim (2012: 34), insanın duysal ve düşünsel bu iki yapısının birbirleriyle ilişkisi, birbirlerine etkileri üzerine yapılan araştırmalarda, duyuların zihin üzerindeki etkileri olduğunun ortaya konulduğunu ifade etmektedir. Bu araştırmalara göre bir duyunun verilerinin zihnin sağlıklı çalışabilmesi için zorunlu olduğu ortaya konulmuştur. Zihnin duysal veriler olmaksızın aslında daha dingin olacağı iddiası, insan algısına ters bir durum oluşturmuştur. Çünkü zihin binlerce yıldır insan ile oluşmuş belli örüntüler ile işlemektedir. Yapılan deneylerde, bu anlamlı örüntüler olmaksızın denekler kendi kafalarında ürettikleri imgeler ile hayallere dalıp bir süre sonra bunların kendi yarattıkları imgeler olduğunu ayırt edememişlerdir. Bunlar zamanla sanrılara dönüşerek kişinin akli dengesini kaybetmesine kadar gidebilmektedir. Zihnin salt düşünsel olarak varlığını sürdürmesi imkânsızdır. Duyuların zihnin sağlıklı işleyişi için temel verilerin sağlayıcıları olduğu ortaya koyulmuştur (Arnheim, 2012).

### 3. BİR EDİM OLARAK SANATIN DİL İLE İLİŞKİSİ

Deleuze ve Guattari (2020: 33) felsefe, sanat ve bilimi modern çağın üç temel direği olarak birbirleriyle girdiği ilişkiyi dil çerçevesinden okumaktadır. Buna göre, basit bir şekilde ifade edilecek olunursa, felsefenin kavramları, bilimin tanımları, sanatın da duygulanımları ürettiği söylenebilir. “Felsefe hayatın diferansiyel veya dinamik gücü kavramlarını üretmek için güçlerini düşünmemizi olanaklı kılar; bilim algımızı edimsel olarak verili olanın ötesine yaymamızı mümkün kılan işlevler yaratarak maddeyi düzenlememizi sağlar; edebiyat da deneyim olarak kabul ettiğimiz şeyi dönüştüren duyular yaratarak olmamızı olanaklı kılar” (Colebrook, 2013: 88).

Sanat ve felsefenin birbiri arasındaki tanımlarının silikleştiği günümüzde bu ikisinin tanımını Colebrook (2013: 20) şöyle yapar: “Eğer felsefe dili basit tanımlardan ve kanıların değişmezliğinden kurtarıp kavramlara ve sorunlara taşıyorsa, sanat da duygular ve algılar (duyu verileri) yaratıyordur. Duygulanım bize olan şeydir algılar aldığımız şeylerdir”. De Bolla (2012: 16), sanat üretimi söz konusu olduğunda, duygulanım deneyimlerini dilin bir adım önüne yerleştirmektedir. Buna göre; duygulanım deneyimleri ilkel sinir sistemlerimizin ilk temasları ile oluştuklarından, yani düşünsel işlemde henüz geçmediklerinden, başka bir ifadeyle biliş düzeyinde gerçekleşmediklerinden dilin yapısı gereği söyleyecek ünlemler dışında bir şeyi yoktur. Sanat tam burada dilden ayrılmaktadır. De Bolla, modern insanlar olarak bugün hala sanata ihtiyaç duyuyor olmamızı da dilin bu yetersizliğiyle ilişkilendirmekte, sanatın ilk üretildiği zamanlardan beri bütün değişimlerine rağmen insanın fiziksel varlığı ile var olduğu sürece de değişmeyecek bir özelliği olduğunun altını çizmektedir.

Sennett (2009: 129) “içinde bulunduğumuz gerçeklik boyutunda, dil bizi tanımlamada yetersiz ve sınırlı bir araç olabilir mi?” sorusunu ortaya atmıştır. Bizi insan yapan unsurların önemli bir kısmının dilin dünyamıza hâkim olmasından önce oluştuğu göz önüne alındığında, acaba dilin, yani kelimelerle ifade ettiklerimizin bizi ne kadar doğru ve yeterli tanımladığı sorusu haklı bir soru olarak çıkar karşımıza. Çevremizdeki eşyalarla etkileşimlerimiz her biri birer edim olarak bizi en az dil kadar iyi tanımlamaz mı? Eğer salt zihinsel varlıklar olarak hiçbir maddeselliğe dayanmayan bir gerçeklik boyutunda var olsaydık, dil bizleri kusursuz tanımlayabilirdi belki.

Colebrook (2013: 6-7) Deleuze’un felsefesi üzerinden dili deneyim ile birleştirirken bu ikisinin bilgi için bir temel ortaya koyamadığının altını çizmektedir. Deleuze’un bu tanımlamasına göre deneyim ile ilgili olan standardın dışında bir deneyimi tecrübe edemeyişimiz sorunu dil içinde geçerlidir. Nasıl ki sıra dışı bir deneyimi tecrübe etmek imkânsız ise dilin kendi yapısını yine kendi ile açıklamaya kalkması da imkânsızdır. Sanat dil ile ifade edemediklerimizden dolayı var ise dilden öte farklı bir deneyime dayandığı söylenilebilir. De Bolla (2012: 27), sanatın insandaki karşılıklarından birini tepkiye dayalı bir deneyim olarak tanımlamaktadır. Buna göre izleyicide bir tepki uyandırmayan çalışma, eser niteliği kazanamayacaktır. İzleyicide uyandırdığı tepki ile maddesellik kazanan eser, temel sanat bileşenini gerçekleştirmiş demektir. Eser karşısında oluşacak tepki, ancak gerçeklik ile temasa dayalı olursa mümkündür. Bu nedenle sanat eserinin biçimselliği -buna estetik konumu da diyebiliriz-, eserin kendi içine kapalı olduğu sürece aynen duyuların sağladığı gerçeklik verilerine sahip olmayan düşünce gibi kendi üzerine çökecektir. Hayatla bağları kopmuş eser karşısında kapalı devre tepkisiz bir eser, salt biçimsel bir düzenlemeden öteye geçemeyecektir. Nihayetinde bu biçimsellik bir amaç haline gelecek, yapının izleyende tepki uyandırmasını sağlayacak deneyimi devreden çıkarmış olacaktır. Çünkü bu yolla sanatın konumu karıştırılmakta, nesnenin bir özelliği olarak görülmesi yanılığını getirmektedir. Oysa sanatın özgün karakteri, nesne aracılığıyla yani eser aracılığıyla izleyicide oluşan estetik deneyimin kendisidir. Estetik deneyim, izleyicinin duygulanım tepkisinin bir sonucu olarak belirmektedir. Sanat nesnesinin yani eserin, estetik anlamdaki biçimsel özellikleri

estetik deneyimin bir aracı olarak düzenlenmiştir ve izleyici bunlar aracılığıyla gösterdiği tepkisellik ile duygulanım deneyimini gerçekleştirmektedir.

Dilin yetersizliğinden dolayı var olan sanatsal üretim, kendi gerçekliğini nasıl ve nerede kurgulayacaktır? Genelde sanat özelde resim ne gösterir, ne anlatır? Ya da sorular şöyle de sorulabilir: Resim bir şey anlatmalı ya da bir şey göstermeli mi? Tabi buradaki kilit nokta sorulardaki “şey” ve “ne” kelimelerin bağlamları, bunların dayandıkları yüzeyin karakteridir. Rönesans’ın mantığı ile bakılırsa burada mimesise dayanan bir gerçeklik zemini görünürken, minimalizme bakılırsa burada saf biçimi görürüz. Bu gerçeklik figürasyondan, temsilden yani gerçekliğin kendi dilini resme dayatmasından bilinçli bir şekilde kaçmasını gerektirmektedir. Gerçeklikten bilinçli bir şekilde kaçarak ona ait bir şey göstermeyi reddederken, resim kendi gerçekliliğini ortaya koyma derdindedir ve bunu da ancak klasik anlamda görmeyi imkânsız hale getirdiğinde yapabilecektir (Lyotard, 1994: 52).

Watzlawick, Bavelas, Jackson (2011: 54) dili, dijital ve analogik olmak üzere iki türde tanımlamaktadır. Dijital dil son derece karmaşık ve güçlü bir mantıksal sözdizimine sahipken ilişki alanında yeterli semantikten yoksundur. Analogik dil ise zengin semantiğe sahiptir, ancak bunu aktarmak için yeterli sözdizimine sahip değildir. Dijital dil ile analogik dil arasındaki fark da beynin farklı tarafları tarafından üretilmiş olmalarına bağlanmaktadır. Dijital dili yarattığı düşünülen beynin sol tarafı bir bilgisayar gibi işleyerek, duyularıyla edindiklerini yazı, ses, sembol gibi kodlara dönüştürmektedir. Bu kodlar, içinde üretildikleri toplumların kültürlerini inşa etmektedir. Kültür dediğimiz olgu tamamen bu kodlar üzerinde temellenmektedir. Böylece aynı toplum içinde yaşayan bireylerin biraradalıklarını garanti altına alacak ortak, kolaylıkla değişmeyen ve tek anlamlı gelenekleri oluşturulmaktadır. Toplum içinde doğduktan sonra öğrenilen bütün kavramlar birer kod olarak çalışarak dijital dili oluşturmaktadır. Her kavramın ortak kabul görmüş ortak bir karşılığı vardır. Bu kod, işaret ettiği her ne ise onun temsil etmektedir. Analogik dil ise duygulanımların etkin olduğu tarafa bu tarafta olmasından dolayı beynin sağ tarafınca üretildiği düşünülmektedir. Analogik dilin temel karakteri sonradan öğrenilmez, istemsiz olması ve doğuştan gelmesidir. Kaçınılmaz olarak üzerinde anlaşılmalı ortak bir dil değildir, bu nedenle de çokanlamlıdır. Dijital dil, kavramlar yaratırken analogik dil imgeler yaratmaktadır. Yarattığı bir imgeler evrenidir. Bateson (1980: 118) analogik dili tepkisel yapısı gereği geçmiş ve gelecek ile ilgilenmeden ‘an’a odaklanmış olarak tanımlamaktadır. Buna göre analogik dil, sadece içinde bulunulan anın gerçekliği için tepkisellikler geliştirmektedir. Neden kod üretmiyor ya da bir zorunluluk haliyle üretmiyor oluşu da buradan kaynaklanmaktadır. Kod geçmişten öğrenerek geleceğe mesajlar göndermek için üretilirken, duygulanımlara dayanan tepkisellik yapısı gereği sadece o an içinde var olabilmektedir. Aksi halde kaçınılmaz olarak koda dönüşeceklerdir. An içindeki tepkisellikleri bu dili çokanlamlı üretmekte, üzerinde ortak bir anlaşmaya varacak düzgüler oluşturamamaktadır (Erdinç, 2015: 55).

#### 4. SİNİR SİSTEMİNDEN HAREKETLE BELİREN RESMİN YENİ TANIMI

“İsa’ya, insana ya da yaşama dayanarak katedraller yapmak yerine, [onları] kendimize, duygularımıza dayanarak yapıyoruz. Yarattığımız imge açık bir vahiy; tarihin nostalji gözlüklerini takmadan bakan herkes tarafından anlaşılabilir derecede gerçek ve somuttur” (Newman, 1990 akt. De Bolla, 2012: 51) Duyular ve düşüncelerin birliği ile tanımlanan modern insan için sanatın tanımı da De Bolla (2012: 50-51) tarafından sinir sisteminin oluşturduğu duygusal ve düşünsel birlik ile yaşanan ana vurgu yapılarak kendi özgünlüğünü çerçevesinde yapılmaktadır. Buna göre sanat yapıtının izleyende yaratacağı duygulanım tepkisi ile eserin malzemesi arasındaki analogi eserin maddeselliği üzerinden izleyiciyi şimdiki ana yerleştirecektir. Tam bu anda eser tamamlanmış olacaktır. Eser; eserin malzemesi, izleyici ve izleyicide oluşan duygulanım tepkisi eserin maddeselliğinde hepsi o anda bütünleşecektir. Sanat eserinin karakterinin onun salt biçimselliğinde estetik yapısında olduğu iddiası da bu aşamada anlamını yitirmektedir. Çünkü kendi içinde bir amaç haline gelen eser izleyiciyi aradan çıkaran kapalı devre bir sisteme dönüşecektir. Bu sorun ancak eserin estetik yapısı ve onun malzemesi arasında kurulacak analogik bağ ile ulaşılan maddesellik zemininde çözülebilecektir. Böylece estetik biçimde soyutlanan malzeme tekrar şimdiki anda maddeselliğe kavuşarak izleyicinin duygulanım tepkisi ile gerçek amaca ulaşılacaktır. Burada sanatın Kant (2006) tarafından tanımlanan “yüce” kavramı ile ilişkisine bir itiraz söz konusudur. Estetik duygulanıma dayanan bu sanat anlayışının Avrupa’nın dışında Amerika’da ortaya çıkmasının temel nedeni de, Amerika’nın Avrupa kültüründen bağımsızlığı dolayısıyla yüce olandan azade olmasına bağlanmaktadır (De Bolla, 2012). Yüzlerce yıllık bir geleneğe sahip Avrupa sanatı geçmişin ağırlığı altında oluşmuş bir yüce kavramı ile yüklüdür. Sanatın içeriği bu yüce kavramının ağırlığı altında geçmişin tarihe ve dine dayalı anlatsal dili ile belirlenmektedir. Oysa Amerikan modernizmi yeni bir sanat dili önermektedir. Geçmiş bütün yüklerinden kurtulmuş, ne sorusundan çok nasıl sorusunun peşine düşmüş bir sanat tavrıdır bu. Geçmiş sanatın bütün malzemesini oluşturan tüm yüce içerik reddedilmiş, onun yerine şimdiki zamanın yücesi gündeme getirilmiştir. Geçmişten bütün yükleriyle birlikte kurtulmak, şu anda olmak, anı tüm varlığımızla hissetmek talebi ve isteği ile biçimlenmiş tepkiye dayalı yeni bir estetik anlayıştır bu (Görsel 1).

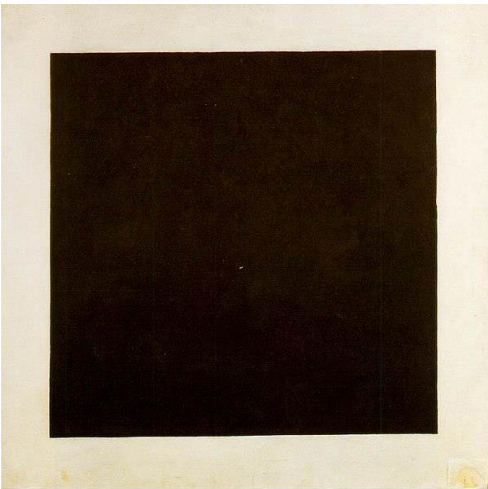


**Görsel 1:** Mark Rothko, No.3\_No.13 - Turuncu Üstüne Macenta, Siyah, Yeşil, 216.5 cm × 164.8 cm. 1949.

“Modası geçmiş ve çağdışı bir efsanenin kullanılmayan desteklerine ihtiyacımız yok. Gerçeklikleri besbelli, modası geçmiş imgeleri çağrıştıran destek ve koltuk değneklerinden arınmış, hem yüce hem de güzel imgeler yaratıyoruz. Kendimizi Batı Avrupa resminin araçları olagelen bellek, çağrışım, nostalji, efsane, mit ya da her ne derseniz deyin, o engellerden kurtarıyoruz” (Newman, 1990 akt. De Bolla, 2012: 50).

Yüzlerce yıldır gerçekliğin çizdiği yolda gözün ve elin hâkimiyetinde olan, bütün yapılanmaları bu kurgu ile şekillenen resim üretim mantığı nasıl olurda bu gerçekliği terk edebilir? Yaşadığımız dünya içinde ait olduğumuz bir gerçeklik çerçevesinde varken, hayatlarımız pratiklerimiz ile şekilleniyorken bu gerçekliklerden kaçabilmek mümkün mü? Gerçekliğin bu katı baskısı altında görmeyi imkânsız hale nasıl getirebiliriz? Platon taklitler üreten sanatçıyı ideal devletinden kovarken bunu kendi dünya tasavvuru için yapmıştır. Bugün Platon’un bu dünya tasavvurunun Nietzsche’nin (2016) tanrının öldüğü tezi üzerinden hareketle aşıldığını söylersek temsil sorununu başka bir boyutta yeniden tartışmanın da önünü açmış oluruz.

Resim sanatının en eski gelenekten günümüze kadar gelen yapılanma sürecinin çok büyük bir bölümü gerçekliğin hükmü altında olduğu, bu gerçeklik tarafından kurulduğu bir dönemdir. Modern süreçteki biçimsel bozulmalarda ve dönüşümlerde dahi bu gerçeklik her zaman resmin yapısında genel belirleyici etken olarak kalmaya devam etmiştir. Birbiri ardına gelişen akımlar, döneminde kendinden önceki akımlara bir itiraz ile belirlenen manifestoların her biri bu gerçekliğe bağlı kalarak kendi formalist inşalarını kurgulamışlardır. Minimalizm ile gerçekliğin, temsilin baskısıyla şekillenen formalist yapısına kökten itiraz edilmiş ve Malevich ile bütün anlamlardan soyutlanan resim renklerin zorunluluğunu terk etmiş (*Görsel 2*) ve bu tahakkümden kurtulmuştur. (Lyotard, 1991: 101-103).



**Görsel 2:** Kazimir Malevich, Siyah Kare, 80 cm x 80 cm. Tuval üzerine yağlıboya. 1924.

## 5. TEMSİLDEN KURTULAN RESMİN YENİ ÜRETİM MANTIĞI OLARAK DİYAGRAM

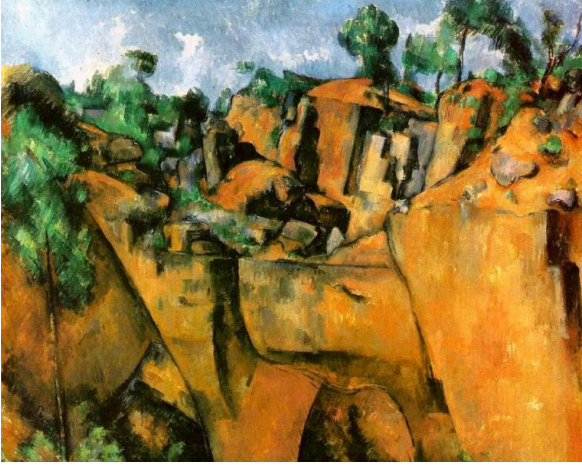
Deleuze, Platon'un ideal olanın içi boş yanılısamlarını yaratan sanatçıyı reddetmesini, temsil problemi ile ilişkilendirmektedir. Giriştiği proje ile Platon'un aşılmasını yine Platon'un reddettiğinin onaylanması ile kurgulamıştır. Buna göre; ideal olarak tanımlanan, duyulur olanın bir simülasyonu olarak onaylanmaktadır. Burada simülasyon oluş olarak tanımlanmaktadır. Oluş hali ise gerçekliğe herhangi bir tanımla sabitlenmemiş, bir akış hali, devinin halinde olmak anlamındadır. Platon'un idealar ile sabitlediği gerçeklik, yalnızca onu tanımlayan özne, yani dil ile mümkün olmaktadır. Deleuze buradan hareketle gerçekliğin kurucusu olarak, insan fikrine onun bir düşünce olduğu iddiası ile karşı çıkmaktadır. Bunu yaparak insanı Platon'un sabit bir düşünce oluşundan alarak onu serbest düşünceye, modellerin üzerinde düşünmeye bırakmaktadır (Colebrook, 2013: 88).

Deleuze, edebiyat, sinema ve ardından dönemsal bir özgünlük arayışıyla Barok ile ilgili kuramsal eserler ortaya koymuş, devamında da geleneksel temsil örneklerinin ötesinde duyumsamaya dayanan resim kuramını Bacon resimleri üzerinden 'Duyumsamanın Mantığı' adı altında 1981'de kurgulamıştır. Deleuze sanat alanına dair giriştiği kuramsal tartışmalarında sanatın dil düzeyine indirgenemeyeceğinden hareketle, onun yani eserin ardına bakarak onu oluşturan güçlere odaklanmıştır. Çünkü ona göre resim ve malzemesi dilin yapısına göre biçimlenmemiştir. Resim beden, renklerin ve çizgilerin kendi gerçeklikleri ile bedeni oluşturan dinamiğin keşfedilmesi olarak belirmiş ve bu tanım Deleuze'un sanatsal kuramını oluşturmuştur. Böylece imge gösterenin dile ait olmayan, dilbilime dayanmayan, felsefesi olarak tanınmıştır (Sauvagnargues, 2010: 29-30).

Modern sanat, temel dayanağını gerçekliğin temsiline ilk itiraz ile tanımlanmakla birlikte bu itirazı bir boyutta sağlamıştır, çünkü gerçekliği tamamen reddetmiş değildir. Temsili olanı, figüratif ve narratif olanı resmin konusu olarak almaya devam etmiştir. Ancak eskinin aksine bunların kendi nesnel gerçeklikleri hedefinde değil, resmin kendi gerçekliği üzerinde almıştır. Bu nedenle modern resim; figüratif, narratif ve temsili olanı modern öncesi dönemin bunları resme aldığı şekilde almamıştır. Aralarındaki ilişki eskiden olan ilişkiden farklı boyuttadır. Eskinin resminde temsili olanın iki boyutu; belgeleyici özelliği ve dini boyutu şeklindeydi. Bunlardan ilki, fotoğraf makinasının resmin üzerindeki belgeleyici özelliği almasıyla resim bu yükten kurtulmuştur. İkinci yükünden de modern resmin dinin, büyük anlatıların değil de kendi yücesinin peşine düşmesiyle kurtulmuştur. Bu aşamadan itibaren temsil duyumsamaya dayanan tepkisel esere ulaşmada aşılması gereken bir engel olarak alınacaktır. Yeni paradigma, ilk olarak eskiyi terk etmeyi gerektirmektedir. Çünkü ancak resim kendi temsil geleneğinden koptuğunda artık bu dile ait karakterini de terk etmiş olacaktır. Eski geleneksel dilin temel direkleri olarak perspektif, biçim, sınır çizgileri ve figüratif artık kabul edilemezdir (Deleuze, 2009: 19-20). Deleuze'a (2009: 89) göre 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, temsil alanını terk etmelidir. Cezanne bu nedenle dikkatini nesnenin çok ötesine, nesneyi oluşturan kuvvetleri görünür kılmaya odaklanmıştır (**Görsel 3**). Bu bazen yer çekimi bazen dağları oluşturan dinamik bazen de bir tohumun filizlenme kuvveti olmuştur. Bu kuvvetlerin peşine düşen ressam, ister istemez dönemin genel geçer üretimlerinden ayrılmış bu da beraberinde yeni biçimleri getirmiştir. Yeni biçimler de ilk önce bir ayrışma ile eskiden özgürleşerek ve yeni bir kompozisyon mantığı oluşturmaktadır. Sanat tarihinde biçimlerle ilgili her problem, kendince yeni bir ayrışma ve kompozisyon doğurmuştur. Cezanne, zaman ve mekâna yaydığı hareket problemi ile gerçekliğin kurgusunu onu oluşturan kuvvetler altında ilk önce ayırtmış ve sonra yeni bir kompozisyon oluşturmuştur (Deleuze, 2009: 59).

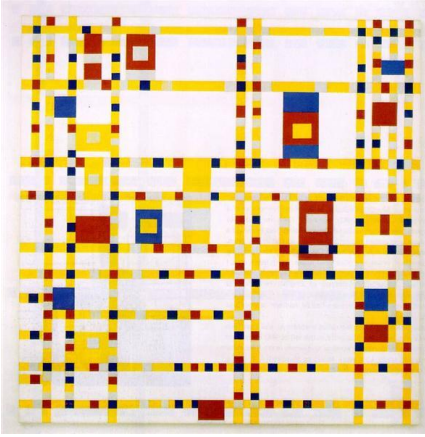
Gerçekliğin kurgusunu aşmada saf biçim ve figür, illüstratif ve narratif olanı aşmanın iki farklı yolu olarak belirlemektedir. Figür, figürasyonun tam zıttı olarak duyumsama olarak vardır. Figür, duyumsamanın biçim almış halidir. Bir başka deyişle duyumsama, figürü biçimlendiren güçtür ve en yalın haliyle tene yani sinir sistemine etki etmektedir. Saf ya da soyut biçim ise bir kod olarak beynin işleminden geçerek etki eder. Duyumsama sinir sistemi ile ilişkisi gereği sansasyonel olanın ve klişe olanın tam karşısında konumlanmıştır. Özne ile nesne arasında kurduğu ilişki, öznenin; sinir sistemi, yaşamsal hareket, içgüdü ve nesnenin; olgu, yer, olay gibi karakterleri üzerine şekillenmiştir. Özneye ve nesneye dair bütün bu karakterler, duyumsama ile tek bir yapı olarak var olup eseri oluşturmaktadırlar (Deleuze, 2009: 40). Deleuze (2009: 96) bu durumu şöyle ifade etmektedir:

"Cezanne'nin "uçurumu veya felaketi ve bu uçurumun ritme yer açma ihtimali; Paul Klee 'nin kaosu, kayıp "gri-noktası" ve bu gri-noktanın "kendi üzerinden atlama ve duyulur boyutlar açma ihtimali... Tüm sanatlar içinde resmin zorunlu olarak, "histerik olarak" kendi felaketiyle bütünleşen ve o andan itibaren kendini ileri doğru bir kaçış olarak kuran tek sanattır".

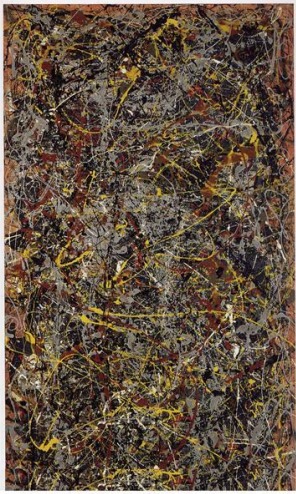


**Görsel 3:** Paul Cezanne, Bibemus Ocağı, 65 x 81 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1900

Hayatın doğallığı içinde ilk önce figüratif, illüstratif, narratif olan vardır, hatta hayatı oluşturanlar bunlardır denilebilir. Bugün etrafımızın bu gerçeklikler ile kuşatılmış olduğunu görülür. Bu nesnel, kendiliğinden var olan gerçeklikler yetmezmiş gibi bir de üretilmiş kurgusal klişeler, algılar, anılar ve fantazmalar da vardır. İçinde yaşadığımız hayatta etrafımız bütün bunlarla kuşatılmış olmasının getirisi olarak, ressam tuvalinin başına ilk geçtiğinde de bütün tuval yüzeyi de bunlar tarafında zapt edilmiştir. Deleuze, (2009) ressamın ilk işini tuval yüzeyindeki klişe olanı ayıklamak olarak göstermektedir. Ressamın klişeden kurtulmasının, resimde figürasyonu yok edip figürü oluşturması için resme rastlantılara dayanan birtakım serbest imler yerleştirmesi gerekmektedir. Burada geçen rastlantısallık ve serbest imler ressamın nesnesine dair bir ilineksellik içindedirler. Rastlantı gerçek hayattaki anlamının tabi olasılıklar dâhilindeki anlamından tamamen sıyrılarak resimde olasılıksız olanın mümkün olması olarak okunmalıdır. Bu rastlantısallık da nihayetinde olasılıksız olması yönünden nesneye dair izleri tamamen ondan uzaklaştırarak temsili imkânsız kılmaktadır. Bu imler, nesneye dair bu izler yerine nesne tekrar tekrar kullanılsaydı klişeye saplanılacakken, ressamın eli tarafından mümkün olmayan rastlantısallığa dayalı imler olarak yeniden ürettiği için klişeden kaçılmış olacaktır. Kendi başlarına hiçbir anlamı olmayan bu rastlantısal ve ilineksel imler yalnızca ressamın eli ile ilgilidir ve bu nedenle resim klişe olmaktan ressam da illüstratif ve narratif olmaktan kaçınmış olacaktır. Ressamın problemi tuvale girmek değildir. Çünkü o zaten oradadır, ressamın problemi buradan çıkmak ve dolayısıyla klişeden çıkmak, olasılıktan akmaktır. Ona bu fırsatı verecek olan şey, rastlantısal manuel imlerdir. Bunlar resmin kendi unsurları olarak resim yüzeyinde çizgiler, renk alanları ve lekeler olarak vardırırlar. Bu çizgiler ve lekeler kendi kendilerine birbirlerinden bağımsız olarak resimsel bir olgu oluşturamazlar, düzenlenmeleri gerekmektedir. Başlangıçta nesnellikten parçalanarak özgürleşen bu unsurlar belli bir resimsel olgu kümesi altında tekrar kurgulanmalıdırlar. İşte tam burada bir sanatçının ya da bir resmin diyagramından söz eder Deleuze (2009). Resim ancak bu diyagramlar yoluyla figüre evrilebilir. Nihayetinde diyagram bir ressamın hatta bir ressamın belli bir döneminin klişeden, figürasyondan kurtulmuş resimsel olgu diyagramı ile inşa ettiği resimsel dilini ifade etmektedir. Bu açıdan bakıldığında diyagram resim yapma sürecinde ilk önce figüratif olanın bir kaosu olarak belirirken, sonrasında duyumsamaya dayanan ritmin bir tohumu olarak okunabilir. İlk önce nesneye dair bütün koordinatlar çöker ve kaos oluşur. Diyagram ile birlikte gerçek anlamda resmetme edimi başlar. Resmin histerisinden bahsettiğimizde işte tam bu çöküş ve yeniden kuruluştan bahsedilmektedir. Bu histeri ressamın psikolojik boyutta değil ama resimsel alanda yaşadığı bir deneyimdir (Deleuze, 2009: 88-95).



**Görssel 4:** Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 127 x 127 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1943.



**Görssel 5:** Jackson Pollock, No: 5, 243.8 x 121.9 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1948.

Deleuze diyagramlar kuramını biraz daha açmak adına, ressamı üç temel itkiye dair gruplamaktadır. Bu gruplama modern çağda resmin öldüğü tezlerine de bir yanıt niteliği taşımaktadır. Çünkü bugünün dünyası, modern çağda resme modern bir araçsallık yüklemeye ve modern insan için ne anlama geldiği sorunlarına kafa yormaktadır. Soyut sanatçılar, üç grup ressamdan ilki olarak belirir. Soyut kaosu aşmak için yoğun bir çaba sonucu figüratif parçalayarak yola çıkmaktadır. Ancak burada kaosu içinden geçilmesi gereken bir süreç/alan olarak görmekten öte, onun üzerinden atlama çalışır. Amacı, bir an önce soyuta varmaktır. Dağıttığı figüratifin parçalarını figüre ermek için değil, soyutu oluşturmak için kullanmaktadır. Bu da soyut biçimlerin ele dair manuel olanın dokunsal, duyuşsal olanından kaçarak kendini salt optik bir alana gözün kendi özel alanına hapsedmektedir. Nihayetinde soyut biçimler bir diyagram oluşturmaktan uzakta birer sembolik kodlar oluşturmuşlardır. Bu kodlar, birbirine karşıt resimsel kompozisyona dair unsurları gruplayan, düzenleyen dijital bir karakter kazanarak eli sinir sistemine dair bir organ olmaktan çıkarıp onu optik sonuçlar üretecek bir makineye dönüştürmüştür. Soyut resmin ürettiği kod, elden uzak olduğu için karşıtların bir düzenlemesi olarak kaçınılmaz şekilde beyin ile varlık bulmaktadır. Bu da onu, sinir sisteminin bir edimi olmaktan uzak kılar. Nihayetinde de soyut figüratif olandan kaçmak için girdiği yolda figüratif olanı yeniden düzenleyen beyinsel bir koda dönüşmüştür. Bu koddan duyumsamanın çıkması imkânsızdır (Görssel 4). Soyut dışavurumculuk ikinci yol olarak soyut olanın tam karşısında bir yerde konumlanmıştır. Soyutun üzerinden atladığı kaosa soyut dışavurumculuk tam manasıyla sarılmıştır. Rastlantısallık resmin temel karakteri haline gelmiş ve resim bu aşamadan sonra uçurumun kenarında dolaşan bir kaos haline gelmiştir. Soyutta figürü oluşturacak ilkelerden kaos es geçilirken bu kez kaos ve diyagram resmin bütün yüzeyini kaplamıştır. Figürü oluşturacak nesneye dair bütün imler bu kaos arasında görünmez olmuştur. Resmi, figürü üretecek el, manuel yapı resmin kendisi olarak belirmiştir. Kaosun, diyagramın kendine dönüşen soyut dışavurumculuk duyumsamayla oluşturmuştur ancak kendi kaosu içinde onu okunamaz da kılmıştır. Soyut dışavurumcu resmin gelenek dışı bütün üretim araçları resmin kendisini ele geçirmiş ve bu kontrolsüz şiddetin ürettiği kargaşa resmi yok etmiştir. Oysa diyagram olan, manuel olana dair olan resmin belli yerlerinde sınırlı kalarak kontrollü bir şekilde figürü oluşturmalı ve etkisini güçlü kılmak için çabalamalıdır. Soyut dışavurumculuk nihayetinde bir kısa devre üreterek asıl enerjinin tuval yüzeyinde akmasının önüne geçmiştir. Çünkü duyumsamanın figür aracılığıyla algılanma imkânı yok edilmiştir (Görssel 5). Üçüncü yol ise ne soyut sanat gibi tamamen optik ne de soyut dışavurumculuk gibi tamamen



manueeldir. Bu ikisinin bir daha kendileri olamayacak şekilde bir araya getirilmesiyle oluşacak bir diyagramdır (Deleuze, 2009: 96-105).

Geldiğimiz noktada resmi analogik bir dil ve bir diyagram olarak iki temel karakterde tanımlamış oluyoruz. Resimde analogik dilinin oluşması da plan, renk ve beden olmak üzere üç boyutta gerçekleşmektedir. İlkinde dağılan perspektifin yerini alan resmin planlarının bağlantısı sağlanır. Arkasından gelen rengin modülasyonu ile değer, açık koyu dağılımı ve ışık gölge kontrastlığını ortadan kaldırılır. Ve nihayet beden ile organizmanın sınırları zorlanarak parçalanacak ve beden mekân ilişkisini yok eden, bedenın kütlesini kaybetmeden taşması sağlanır. Bu üç temel kendi dayanağından, gelenekselmiş bütün bağlarından özgürleşerek figüratifin ok edilip figürün oluşturulması için çalışmaktadır. Temsile dair bütün ilkeler terk edilerek, temsili değil diyagrama varılacaktır. Bu nedenle bütün klasik plan, renk ve beden ilişkilerine itiraz edilir. Bu edim resmin dilini bir kod olmaktan çıkarıp bir modülatör olarak işletir. Modülasyon ile figüratifin bütün tanınır sınırları dağılır. Çizgiler ve renkler ancak ilk önce özgürleşerek yeni olguyu yani figürü yaratabilecektir. Olgı çılgılık atan biri değil çılgılığın gerçekliğidir, onun iç dinamiğinin resimlenmesi olarak kendini ortaya çıkarmaktadır (Deleuze, 2009: 109-112). "... daha derin bir benzerlik yaratmak adına benzerliği yıkar, ortaya çıkan herhangi bir şeyin temsili değil, devinim halindeki imgenin koşulsuz mevcudiyeti anlamına gelen figürdür, ikondur, görünür kılınan güçtür" (Deleuze, 2009: 104-105).

Sauvagnargues (2010: 163) Bacon'dan hareketle resmin figür ile ilişkisini biçimlerin değil de bedenın bozulması üzerine kurgulamıştır. Ona göre Bacon'ın özgünlüğü de bu yüzden geçmiş biçimlerin tekrarı ya da yeni biçimlerin keşfi değildir. Bacon biçimlerden öte bir şey peşindedir. Bu şey bedenın kendisidir yani bedeni temsil eden biçimler değil onu oluşturan güçlerin karşılığı olan çizgiler ve renklerdir. Deleuze (2009: 14) Bacon'un resimlerinden hareketle figüral olan ve figür arasında kesin bir ayırım yapar. Bu tanımlamaya göre figüral temsile dayalı olandır. Figüral olan imgeyi illüstre ettiği nesneyle sıkı bir ilişki içerisine sokmaktadır. Bunun yanında bu imge resimdeki diğer imgelere de kendi nesnesini, hikâyesini dayatmaktadır. Böylece resimdeki imgeler bu hikâye ağı ile kenetlenmekte ve resim bir anlatıya yaslanmaktadır. Tam bu sebeple saf biçimi değil de figürü tercih etmiş olan sanatçı, ilk iş olarak resimde figürü tecrit etmek zorundadır. Figürü özgürleştirmenin, onu modelin hikâyesinden kurtarmanın ve olguya bağlı kalarak resmi bu olgu ile inşa etmenin en basit yollarından biri bu tecrit olarak kabul edilmiştir.

Duyumsamaya dayanan bu tepkisel sanat üretim mantığı nihayetinde bizi temsilin sınırlarını aşmaya davet etmektedir. Sınırların aşılması bizi yeni bir dünyaya, imgeler dünyasına götürecektir. Ortak kabul görmüş kavramların kodlar halinde standartlaştığı, tekdüzeleştiği bir dünya değildir bu. Her duygulanım içinde var olduğu anın bütün dinamiklerine bir tepkisellik içinde koşulsuz bir şekilde çok anlamlı imgeler üretecektir. Deleuze'un sinir sistemine dayandırdığı duygulanımlar yoluyla var olan eser üretim mantığı tam da bu çok anlamlı imgeler dünyasını işaret etmektedir ve Bacon'un resimleri de bu üretim mantığına iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Deleuze (2009: 82) geleneğin dilini oluşturan perspektif, biçim ve sınır çizgilerinden yani temsilden sonra resmin temel dinamiği olacak olan duyumsamayı özne ve nesne arasındaki muğlak alanda ve ilişkide konumlandırmaktadır. Bu ilişki sonucu bir frekans oluşacak, öznen ve nesneden bağımsız yeni bir dinamiğe dayalı bir ürün ortaya çıkacaktır. Duyumun hareket noktası beyin değil de bedenın dolaysız iç dinamikleri olarak hücreleri, organları ve sinir sisteminin kendisi gösterilmektedir. Benin bir aracı olarak işlevi yoktur, çünkü artık amaç modele varmak değildir. Model bir ilk tepki olarak etki etmiş ve amacını tamamlamıştır. Resim artık modelinden ötede bir yere onu oluşturan kuvvete, enerjiye ve ritme yönelmiştir.

Modeli terk etmenin temelinde modelin kendi biçimi, formu ve sınır çizgileri yani salt görüntüsü ile onu oluşturan güçleri gizleme amacı vardır. Resmin duyumsamaya dayanabilmesi bu görüntünün ardına bakabilmesini ve görünmez olan güçlerini görünür kılmasına bağlanmıştır. O yüzden iyi bir resim, modelinin nesnesini ele geçirmek ile uğraşmaz. Onun ardına bakar ve kuvveti ele geçirip onu görünür kılar. Deleuze bu nedenle Bacon'un resimlerinde kullandığı yaşanmışlığa dair şiddet içeren nesnelere odaklanır (*Görsel 6*). Nesnelere şiddetini ele geçirmek için de temsili terk etmenin kaçınılmaz olduğunun altını çizmektedir (Deleuze, 2009: 58-59). Betimlemeden, tasvirde, temsilden güçlerin ele geçirilmesi ile özgürleşen resmi Sauvagnargues (2010: 163) tasvirin duyarlı belirişi olarak tanımlamaktadır. Tasvirin bu duyarlı belirişi, klişeler üreten bilinçli algılamada olduğu gibi biçimlerin değişimi ile değil bedenın, yani klasik anlamdaki tasvirin bozulması sonucu ortaya çıkmaktadır.



**Görsel 6:** Francis Bacon, Çarmıha Germe İçin Üç Çalışma, 198.1 x 144.8 cm. Tuval üzerine yağlı boya 1962.

“Temsil, kendinde farkı kabul edemeyen ve sabit normlara göre çalışan sınırlı bir düşünme ve hareket etme biçimini oluşturur. 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 dolaylılar ama hiçbir şeyi ne seferber eder ne harekete geçirir” (Deleuze, 2017: 88).

Deleuze bütün bu sebeplerden dolayı duyumsamayı nesnenin resim üzerindeki tahakkümünü kırmanın anayollarından biri olarak tanımlamaktadır. Çünkü bu yoldan geçmeden sinir sistemine etki edilemez. Örneğin şiddet kavramını ele alalım: Şiddetin bir kavram olarak nesneye bağlı gerçekliği ile resmin içindeki varlığı arasında hiçbir ilişki yoktur; tabii eğer bu resim temsile dayalı bir resim değilse. Temsili bir resim karakterini temsil ettiği nesnenin temel karakterine borçludur. Çünkü varlığını tamamen oraya dayandırır orada var olur. Dolayısıyla nesnenin kontrolü altındadır. Oysa figür, modelinin karakteriyle hiçbir ilişkisi yoktur varoluş düzeyinde. Model sadece bir itkidir. Duyumsamanın bir anlığına üzerinden akıp geçtiği bir araçtır. Oysa figürasyonda, temsili olanda, klişe olanda model her şeydir. Çünkü her şey modelde hapsolmuştur (Deleuze, 2009: 44).

“Sanat temsile, kavramlara ve yargıya ilişkin değildir; sanat bilişsel ve düşünsel terimlerden çok, duy(g)usal (duyumlarla ve duyumsanabilir deneyimle ilgili) terimlerle düşünme gücüdür. Bir yapıtı dünyayı temsil ettiği veya kuramlar sunduğu için okuyorsak onu sanatsal veya edebi bir yapıt olarak okumuyoruz demektir” (Colebrook, 2001: 12).



**Görsel 7:** Francis Bacon, Baş Çalışması, 50 x 40.5 cm. Tuval üzerine yağlı boya, 1952.

Deleuze, dehşeti değil çılgınlığı resmetmek derken, bu ikisi arasındaki ayrımı da modeli üzerinde konumlandırmıştır. Dehşetin resmi yapıldığında kaçınılmaz şekilde yine modelin görüntüsüne saptanılacaktır. Çünkü dehşet uyandıran her ne ise onun temsili olmak zorundadır, figüre edilmek zorundadır. Buradan kaçmanın imkânı ancak çılgınlığın (Görsel 7) resmedilmesi ile yani dehşeti yaratan kuvvetin resmedilmesi ile yakalanacaktır. Çılgılık yakalanarak görünmez kuvvet ele geçirilmiş olur (Deleuze, 2009: 61). Goodchild da modeli terk eden bir edim olarak duyumsamayı yersiz yurtsuzlaşma kuvveti olarak tanımlamaktadır. Bu kuvvet zihinde hâlihazırda bulunan anlaşılabilir anlamlar üzerinden değil doğrudan bedene etki etmektedir. Bacon’ın resimlerindeki çığ et parçaları bozulmuş bedenler (Görsel 6), dehşet yaratmaktan öte bedene yönelik farkındalık sağlamak adına sinir sistemine

etki etmeye odaklanmıştır (Goodchild (2005: 297). “Duygular düzenleyici temsil sistemlerinden özgürleşmiş, tekliklerinde duyusal deneyimlerdir. Bir şiir bir korku nesnesi, bir neden veya korkan bir kişi olmadan da korku duygusu yaratabilir” (Colebrook, 2013: 22).

Duyumsama ile model onu oluşturan içsel dinamiklerin görüntüsüne dönüşmek zorundadır. Modeli oluşturan kuvvetlerin aracılığıyla sanat üretim süreci ve nihayetinde sanat eseri temsili dili olan renklendirme, sınır çizme ve form vermeyi terk etmiş onların yerine bunların kuvvetlerini öne çıkarmıştır. Sınırlandıran form veren çizgi değildir mesele artık, çizginin kuvvetidir. Böylece modelin bir anı, modelin ve temsil dolayısıyla eserin karakteri olmaktan kurtulmuştur. Zamanın kendisi model üzerindeki kuvvet aracılığıyla bir anlık yakalanmış ve böylece de modelden ötede olan modeli oluşturan dinamiğin resmi yaratılmıştır (Grosz, 2009: 94).

Eğer figür modele varmak anlamında olsaydı, figürün, anlatılan hikâyeyle, temsil edilen şeylerle ilişkili olarak yaşayacağı hisler olacaktı. Oysa Bacon'da hislere yer yoktur; duygulanımlardan, yani natüralizmin formülü uyarınca duyumsamadan ve içgüdüden başka bir şey yoktur. Duyumsama o andaki içgüdüyle belirleyen şeydir, tıpkı içgüdü gibi, bir duyumsamadan diğerine geçiş, en iyi duyumsamanın en hoş gidenin değil, o anda teni en iyi dolduranın aranmasıdır. Ressamın görevi olan figürün ortaya çıkarılmasını sağlayacak olan duyumsama ancak yaşamsal bir kaynaktan çıktığında mümkün olacak ve figürü yaratacaktır. Bu yaşamsal güç sıradan olanın klişenin karşısında konumlanarak ressamın anlık içgüdülerinden doğmakta ve bütün sahiciliği ve özgünlüğü ile resme yerleşip ve onu oluşturmaktadır. Bu görmenin ötesinde, yani sıradan olanın ötesinde hayata dair bir ritimdir. İçgüdüye dayanan, hayatın bir ritmi olarak resim oluşmuştur (Deleuze, 2009: 45-47). Deleuze ve Guattari sanat eserini algıların ve etkileyenlerin bir bileşimi olarak anıt ya da duyular bloğu olarak tanımlamaktadırlar. Kuvvetin anıt olarak oluşturduğu sanat eseri duyumsamayı gerçekleştirerek kendini tamamlamaktadır (Deleuze, Guattari, 2020: 150).

## 6. SONUÇ

Sanatın zanaata dayalı mimesis kuramıyla tanımlandığı Rönesans döneminden, biçimler ve manifestolarla tanımlandığı modern sanat dönemine kadar, ilk önce el becerisine dayanan yetkinlik, sonrasında da gözün hâkimiyeti dönemin resim üretim mantığının belirlenmesinde etkili olmuştur. Modern sonrası dönemle birlikte düşünce daha önce hiç olmadığı kadar sanatta belirleyici duruma gelmiştir. Bu aşamadan sonra klasik eser düşüncesi iptal olmuş ve sanat ile hayat arasındaki sınır belirsizleşmiştir. Neyin sanat neyin sıradan olduğunun muğlaklaştığı, her şeyin bir göstergeye dönüştüğü böyle bir dönemde, her gösterge bir kod olarak toplumdan topluma, kültürden kültüre yayılarak küresel bir nitelik kazanmıştır. Küreselleşen dünyada sanat kaçınılmaz olarak belli tanımlar çerçevesinde kurgulanmaktadır. Bu koşullar altında genelde sanat ve özelde de resim üretiminin dayanağı ne olmalıdır? Bu sorudan hareketle kurgulanan bu araştırmada, Deleuze'un Bacon resimlerinden hareketle ortaya koyduğu sanat tanımı ve resim üretim mantığının, insanın fizyolojik yapısına dayandırılarak, resmin öldüğü tezlerine güçlü bir itiraz olarak belirlediği söylenebilir. Sinir sisteminin ürettiği analogik dile dayanan ve diyagramlar ortaya koyan resim, salt bir gösterge olmaktan öte hayata dair ve onu yaratan güçlerin ele geçirilmesiyle tanımlanmış, var olunan 'an'a odaklanılmış güçlü bir resim üretim mantığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2012). Görsel Düşünme, Çev: R. Ögdül, Metin Yayınevi, İstanbul.
- De Bolla, P. (2012). Sanat ve Estetik, Çev: K. Koş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Colebrook, C. (2001). Gilles Deleuze, Routledge, London.
- Deleuze, G. (1981). L'image-mouvement, Minuit, Paris.
- Deleuze, G. (2009). Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı, Çev: C. Batukan, E. Erbay, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2017). Fark ve Tekrar, Çev: B. Yalım & E. Koyuncu, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2020). Felsefe Nedir? Çev: T. Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Erdoğan, Z. (2015). “Madde Kökenli Sanat İmgesi”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, 0(33): 269-287.
- Er, S. E., Çelik, F., Saldıray, Ö., Dündar, S., (2020). “Temsili Yıkma: Deleuze'un Resim Ontolojisine Bir Giriş”, Beytulhikme Int J Phil, 10(4): 1513-1536.
- Goodchild, P. (2005). Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş, Çev: R. D. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Grosz, E. (2009). Sensation: The Earth, a People, Art. Ed. E. W. Holland & D. W. Smith & C. J. Stivale, Gilles Deleuze: Image and Text, ss. 81–103, Continuum, London.
- Liotard, J., F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap, Ed. Necmi Zeka. Postmodernizm, ss. 45-58, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Liotard, J. F. (1991). The Inhuman: Reflections on Time. (Çev. G. Bennington ve R. Bowlby). California: Stanford University Press.
- Nietzsche, F. (2016). Böyle Söyledi Zerdüş, Çev. M. Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Platon, (2005). Devlet, Çev. S. Eyüboğlu, M.A. Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat, Çev. N. Sarıca, De Ki Yayınları, Ankara.
- Sennett, R. (2009). Zanaatkar, Çev. M. Pekdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Shiner, L. (2010). Sanatın İcadı, Çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2001). Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Watzlawick, P., Bavelas, J., B., Jackson, D., D., (2011). Pragmatics Of Human Communication : A Study Of Interactional Patterns, Pathologies, And Paradoxes. Norton & Company, Inc., New York.

#### Görseller Kaynakça

- Görsel 1. [https://en.wikipedia.org/wiki/No.\\_3/No.\\_13\\_\(Magenta,\\_Black,\\_Green\\_on\\_Orange\)](https://en.wikipedia.org/wiki/No._3/No._13_(Magenta,_Black,_Green_on_Orange)) Erişim Tarihi: 08.06.2022
- Görsel 2. <https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Malevich.black-square> Erişim Tarihi: 10.06.2022
- Görsel 3. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/bibemus-quarry> Erişim Tarihi: 12.06.2022
- Görsel 4. <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/broadway-boogie-woogie-1943> Erişim Tarihi: 19.06.2022
- Görsel 5. <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-5-1948-1> Erişim Tarihi: 23.06.2022
- Görsel 6. <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-crucifixion> Erişim Tarihi: 23.06.2022
- Görsel 7. <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-head> Erişim Tarihi: 23.06.2022