

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

GILLES DELEUZE

Francis Bacon

Duyumsamanın Mantiğı



Norgunk

GILLES DELEUZE Francis Bacon • Duyuşmanın Mantığı

n[■]

© Norgunk Yayıncılık 2009

Sertifika No: 11140

ISBN 978 975 8686-48-3

Deleuze & Guattari Kitapları

Francis Bacon. Logique de la sensation

© Éditions du Seuil, 2002

Bu eserin ilk baskısı 1981 yılında

Éditions de la Différence tarafından yapılmıştır.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Étrangères, de l'Ambassade de France en Turquie et de l'Institut Français d'Istanbul.

Çeviriye ve yayma katkı programı çerçevesinde yayınlanan bu yapıt, Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Birinci Baskı

Nisan 2009

Çeviri

Can Batukan

Ece Erbay

Kapak Fotoğrafı

Francis Bacon

Baskı ve Cilt

Promat Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.

Evren Sanayi Sitesi Yanı Örnek Mahallesi

1590. Sokak No: 32 Esenyurt 34513 İstanbul

T. 212 622 63 63

Norgunk Yayıncılık

Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul

T. 212 351 48 38 / F. 212 351 83 24

info@norgunk.com / www.norgunk.com

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

GILLES DELEUZE

Francis Bacon

Duyumsamanın Mantiğı

Norgunk

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

İÇİNDEKİLER

Önsöz	9
Sunuş	11
I. Bölüm – <i>Yuvarlak, Pist</i>	13
Yuvarlak ve analogları – Figürle figüratif olanın ayırdedilmesi – Olgu – “ <i>Matters of fact</i> ” sorusu – Resmin üç ögesi: yapı, Figür ve kontur – Düz alanların rolü.	
II. Bölüm – <i>Eskinin Resmiyle Figürasyon Arasındaki İlişkiler Üzerine Not</i>	19
Resim, din ve fotoğraf – İki karşıt anlam üzerine.	
III. Bölüm – <i>Atletizm</i>	22
İlk hareket: yapıdan Figüre – Tecrit etme – Atletizm – İkinci hareket: Figürden yapıya – Bedenin kaçıp kurtulması: bayağılık – Büzülme, dağılma: lavabolar, şemsiyeler ve aynalar.	
IV. Bölüm – <i>Beden, Et ve Zihin, Hayvan-oluş</i>	28
İnsan ve hayvan – Ayırdedilemezlik bölgesi – Ten ve kemik: et kemiklerden aşağı dökülür – Merhamet – Baş, yüz ve et.	
V. Bölüm – <i>Özetleyici Not: Bacon’ın Farklı Dönemleri ve Yanları</i>	34
Çılgıktan gülümsemeye: dağılma – Bacon’ın art arda gelen üç dönemi – Tüm hareketlerin birarada varoluşu – Konturun işlevleri.	
VI. Bölüm – <i>Resim ve Duyumsama</i>	40
Cézanne ve duyumsama – Duyumsamanın düzeyleri – Figüratif olan ve siddet – Yer değiştirme hareketi, gezinti – Duyuların fenomenolojik birliği: duyumsama ve ritim.	

VII. Bölüm – <i>Histeri</i>	48
Organsız beden: Artaud – Worringer’ın Gotik çizgisi – Duyumsamadaki “düzey farkı”nın ne anlama geldiği – Titreşim – Histeri ve mevcudiyet – Bacon’m şüphesi – Histeri, resim ve göz.	
VIII. Bölüm – <i>Kuvvetleri Resmetmek</i>	58
Görünmez olanı vermek: resmin problemi – Biçimsizleşme, ne dönüşüm ne ayrışma – Çılgılık – Bacon’da yaşam sevgisi – Kuvvetlerin sayılması.	
IX. Bölüm – <i>İkililer ve Triptik</i>	65
Çiftlenmiş Figürler – Mücadele ve duyumsama çiftlenmesi – Rezonans – Ritmik Figürler – Genişlik ve üç ritim – İki tür “matter of fact”.	
X. Bölüm – <i>Not: Triptik Nedir?</i>	73
Tanık – Etkin ve edilgen – Düşüş: düzey farkının etkin gerçekliği – Işık, birleşme ve ayrılma.	
XI. Bölüm – <i>Resmetmenin Öncesindeki Resim...</i>	82
Cézanne ve klişeye karşı mücadele – Bacon ve fotoğraflar – Bacon ve olasılıklar – Rastlantı teorileri: ilineksel imler – Görsel ve manüel – Figüratif olanın statüsü.	
XII. Bölüm – <i>Diyagram</i>	93
Bacon’a göre diyagram (çiziler ve lekeler) – Bunun manüel karakteri – Resim ve felaket deneyimi – Soyut resim, optik kod ve uzam – <i>Action Painting</i> , diyagram ve manüel uzam – Bu yollardan birinde ya da diğerinde Bacon’a uymayan şey.	
XIII. Bölüm – <i>Analoji</i>	104
Cézanne: diyagram olarak motif – Analojik olan ve dijital olan – Resim ve analogi – Soyut resmin paradoksal statüsü – Cézanne’in analogik dili, Bacon’ın analogik dili: plan, renk ve kütle – Modüle etmek – Yeniden bulunmuş benzerlik.	

XIV. Bölüm – <i>Her Ressam Resim Tarihini Kendince Özetler...</i>	113
Mısır ve haptik sunum – Öz ve ilinek – Organik temsil ve dokunsal-optik dünya – Bizans sanatı: saf optik bir dünya mı? – Gotik sanat ve manüel olan – Işık ve renk, optik olan ve haptik olan.	
XV. Bölüm – <i>Bacon’ın Katettiği Yol</i>	126
Haptik dünya ve dönüşümleri – Renkçilik – Yeni bir modülasyon – Van Gogh ve Gauguin’den Bacon’a – Rengin iki yanı: canlı ton ve kırık ton, düz alan ve Figür, renk alanları ve akıntılar.	
XVI. Bölüm – <i>Renk Üzerine Bir Not</i>	135
Renk ve resmin üç ögesi – Renk-yapı: düz alanlar ve bunların bölünmeleri – Siyahın rolü – Renk-kuvvet: Figürler, akıntılar ve kırık tonlar – Başlar ve gölgeler – Renk-kontur – Resim ve zevk: gelişmiş zevk ve kötü zevk.	
XVII. Bölüm – <i>Göz ve El</i>	143
Dijital olan, dokunsal olan, manüel olan ve haptik olan – Diyagram uygulaması – “Çok farklı” ilişkiler – Michelangelo: piktüral olgu.	
Göndermelerin Sırasına Göre Adı Geçen Tablolar Dizini	150

Önsöz

Gilles Deleuze'ün Francis Bacon üzerine yazmış olduğu bu kitap, bir filozofun bir ressamı incelemesinden çok başka bir şeydir. Hem zaten, bu kitap acaba Bacon “üzerine” midir? Kim filozof, kim ressamdır? Yani düşünen kimdir, düşünmeye bakan kimdir? Kuşkusuz resim düşünülebilir, düşüncenin bu coşturucu, şiddetli biçimi olan resim de dahil olacak şekilde, düşünce de resmedilebilir.

Şöyle düşündük: “İlk baskının ihtişamına erişmek tabii ki mümkün olmayacaktır. Görsel anlamda pek çok şey eksik kalacaktır. Peki ama bu, bizi görevimizden alıkoyacak bir gerekçe olabilir mi, o görev ki bu değerli kitabın, onu *philopeinture* [resim felsefesi] ya da *pictophilosophie* [felsefenin resmi] tutkunları arasında elden ele taşıyan, yazgısında bulunan dolaşımın ne pahasına olursa olsun durmamasını sağlamaktır. Görünenle onun simgesel ters yüzü arasındaki, kıvrım şeklindeki denkleğin, görüşü kuvvetli tutkunları arasında devam etmesini...”

Bu yüzdendir ki bu eseri, her bir kitabın bir düzensizlik yaratma işlevi taşıdığı “Felsefi Düzen” dizisi içinde yeniden yayınlamaya karar verdik. Özellikle de bu kitabın böylesi bir işlevi var. Bize de, Düzenimizin en güzelinin ortaya çıkardığı bu düzensizlik için, bu (yeniden) basımı mümkün kılan, dolayısıyla görevimizi yerine getirmemize yardım etmiş olan herkese içtenlikle teşekkür etmekten başka bir iş düşmüyor.

Alain Badiou ve Barbara Cassin

Sunuş

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.

Gerçekte tüm yanların birarada varolduğu aşikârdır. Bu mantığın zirvesi olan renkte, “renklendiren duyumsamada” birbirlerine yaklaşırlar. Bu yanların her biri, resim tarihindeki özel bir kesitin teması olarak da düşünülebilir.

Metinde sözü geçen tablolar aşamalı bir şekilde sıralanmıştır. Bazıları (koyu renk numaralılar) röprodüksiyonlarına gönderecek şekilde, ama her biri asıl referanslarına gönderecek şekilde numaralandırılmıştır. Bu liste kitabın sonunda bulunmaktadır.

I. BÖLÜM

Yuvarlak, Pist

Kişinin, yani Figürün oturduğu yer çoğu zaman bir yuvarlakla sınırlanmaktadır. Figür oturmuş, uzanmış, kıvrılmış ya da başka şekilde durmaktadır. Bu yuvarlak, veya bu oval bölgenin kapladığı yer az ya da çok olabilir: Tablonun kenarlarından taşabilir, bir triptiğin ortasında olabilir, vs. Çoğu zaman, kişinin üzerinde 22, 30 oturduğu sandalyenin yuvarlağı, uzandığı yatağın ovalliği tarafından 1 tekrarlanır, bazen de bunlar, yuvarlağın yerini alır. Kişinin 2 bedeninin bir parçasını çevreleyen dairemsi şekillerde, ya da bedenleri çevreleyen döngüsel çemberlerde yayılır. Yine de iki 53 köylü dahi, ancak bir sakı ovali içine sıkıca yerleştirilmiş bir toprak parçasına bağlı olarak bir Figür oluşturur. Kısacası tablo, yer olarak bir pist, bir tür sirk sahnesi barındırır. Bu, Figürü tecrit etmek için yapılmış basit bir işlemdir. Başka türlü tecrit etme işlemleri de 29, 19 vardır: Figürü bir küp içine, daha ziyade, cam ya da buzdan bir paralelyüz içine yerleştirmek; onu bir rayın üzerine, sonsuz bir 3 çemberin manyetik yayı içerisindeymiş gibi gergin bir çubuğun üzerine koymak; ya da tüm bu yolları, yuvarlağı, kübü ve çubuğu, Bacon'ın o tuhaf, geniş ağızlı, yay biçimli koltuklarında olduğu gibi 25 birarada kullanmak. Bunların hepsi birer yerdir. Sonuçta Bacon, tüm bu işlemlerin, eşleşmelerindeki ustalığa rağmen neredeyse birer başlangıç olduklarını gizlemez. Önemli olan Figürü hareketsizliğe mahkûm etmiyor olmalarıdır; aksine Figürün

bulunduğu yer içinde ya da kendi üzerinde bir tür yol alışını, bir şeyler keşfetmesini duyulur kılmakla yükümlüdürler. Bu bir çalışma sahasıdır. Figürle onu tecrit eden yer arasındaki ilişki bir olguyu tanımlar: Olan şey şu..., yer alan şey şu... Bu şekilde tecrit edilmiş olan Figür bir İmgeye, bir İkona dönüşür.

Tablonun tecrit edilmiş bir gerçeklik (bir olgu), ve triptiğin asla aynı çerçevede birleştirilmemesi gerçeken üç ayrı panosunun olmasından öte, Figürün kendisi de tablonun içinde yuvarlak ya da paralelyüz tarafından tecrit edilmiştir. Peki neden? Bacon'ın sık sık söylediği gibi: Figürün tecrit edilmiş olmaması durumunda zorunlu olarak edineceği *figüratif*, *illüstratif*, *naratif*, karakterin önünü almak için. Tablonun ne temsil edeceği bir modeli, ne de anlatacağı bir hikâyesi vardır. Şu halde figüratiften kaçınmak için iki yolu olabilir: soyutlama yoluyla saf biçime doğru gitmek ya da söküp ayırma veya tecrit yoluyla saf figürale doğru gitmek. Eğer ressam Figüre yatkınsa, ikinci yolu izliyorsa, bunu figüratif olanın karşısına “figüral” olanı koymak için yapıyordur.¹ Bu durumda ilk koşul Figürü tecrit etmek olacaktır. Figüratif olan (temsil) asıl olarak imgenin, illüstre ettiği kabul edilen nesneyle olan ilişkisini içerir; ama bunun yanı sıra bir imgenin, tam olarak her birine kendi nesnesini veren karmaşık bir küme içinde imgenin diğer imgelerle olan ilişkisini de içerir. Narasyon ve illüstrasyon bağlaşıklık içindedir. Illüstre edilen kümeyi canlandırmak için iki figür arasına daima bir hikâye sokulur veya sokmaya çalışılır.² Demek ki tecrit etme temsilden kopmanın, narasyonu bozmanın, illüstrasyonu engellemenin, Figürü özgür bırakmanın, olguya bağlı kalmanın, yeterli olmasa da en basit ve zorunlu yoludur.

¹ Jean-François Lyotard “figüral” kelimesini isim halinde ve “figüratif” kelimesinin karşıtı olarak kullanır, bkz. *Discours, Figure*, éd. Klincksieck, Paris, 1972.

² Bkz. Bacon, *L'art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*, éd. Skira, Cenevre, 1996. Bundan böyle ‘E’ olarak adlandıracağımız bu kitabın iki cildinde de “figüratif” (aynı zamanda “illüstratif” ve “naratif”) olanın eleştirisi sık sık görülebilir. [İngilizce aslı David Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Thames and Hudson, New York, 1987 (3. baskı). Burada Deleuze Fransızca baskıya gönderme yapıyor. (ç.n.)]

Tabii ki problem çok daha çetrefildir: Figürler arasında, naratif olmayan, hiçbir figürasyonun çıkarılamayacağı başka türden ilişkiler yok mudur? Bir hikâye anlatmak ve bir figürasyon kümesindeki farklı nesnelere göndermek yerine, aynı olgudan filizlenecek, tek ve aynı, biricik olguya ait olacak çeşitli Figürler yok mudur? Figürler arasında naratif olmayan, Figürler ve olgu arasında illüstratif olmayan ilişkiler yok mudur? Bacon hiçbir hikâye anlatmayan, çiftlenmiş Figürler yapmaktan hiç vazgeçmemiştir. Buna ek olarak, triptiğin ayrı ayrı panoları arasında hiç naratif bir yönü olmasa da yoğun bir ilişki daima olmuştur. Bacon alçakgönüllülükle, klasik resmin Figürler arasındaki o başka türden ilişkiyi çoğu zaman vermeyi başardığını ve bunun, geleceğin resminin de görevi olduğunu kabul eder: “Şüphesiz ki en büyük başyapıtların çoğu tek bir tuval üzerine yapılmış belli sayıda figürden meydana gelmektedir, her ressamın da bunu yapmak istediği ortadadır... Ancak bir figürden bir diğerine geçerek zaten anlatılan hikâye daha o anda resmin kendi kendine eylemde bulunması imkânlarını da yoketmiş olur. İşte burada çok büyük bir zorluk vardır. Ama gün gelecek, aynı tuval üzerine pek çok figürü yerleştirebilecek birileri elbet çıkacaktır.”³ O zaman, çiftlenmiş ya da birbirinden ayrılmış Figürler arasındaki bu öteki türden ilişkiler ne olacaktır? Bu yeni ilişkilere, (nesnelerin ya da idelerin) zihinle kavranabilir ilişkilerinin karşısı olarak *matters of fact* diyelim. Bacon’ın, bu alanı çoktandır büyük ölçüde fethetmiş olduğunu kabul etsek de, o bunu, bizim aktüel olarak ele aldıklarımıza oranla çok daha karmaşık biçimlerde yapmıştır.

1, 2
53, 19
3, 25

Biz henüz, Bacon’ın basit tecrit yanını incelemekteyiz. Bir figür pistte, sandalyede, yatakta veya koltukta, yuvarlakta ya da paralelyüz içinde tecrit edilmiştir. Tablonun sadece bir kısmını kaplamaktadır. Peki geriye kalan kısmı kaplayan şey nedir? Bacon’a göre belli sayıda imkân daha baştan elenmiştir ya da bir önem taşımazlar. Tablonun geri kalanını dolduran şey, ne figürün bağlulaşığı şeklinde bir peyzaj, ne içinde biçimin belireceği bir zemin, ne de bir biçimsiz, açık-koyu dağılımı [*clair-obscur*], gölgelerin ortaya konduğu bir renk tabakası, varyasyonun ortaya

³ E. I, s. 54-55.

konduşu bir dokudur [texture]. Ama biraz hızlı ilerliyor olabiliriz.
14 Bacon'ın ilk eserlerinde, 1957 yılının Van Gogh'unu andırarak
58 şekilde Figür-peyzajlar vardır; “Peyzaj içinde Figür” (1945) ya da
8 “Figür Çalışması I” (1945-46) gibi, son derecede nüanslı dokular;
11 “Baş II” (1949) eserinde bulunan türden kalınlıklar ve yoğunluklar
görüldü; ve özellikle de, Sylvester'in yorumuna göre sanatçının
belirgin olana geri dönmekten önce kapıldığı, koyu, karanlık ve
nüansın hakim olduğu on yıllık dönem vardır.⁴ Ama şu da hesaba
katılmalıdır ki yazgı denen şey, onun tersini gösterirmiş gibi
görünen dönemeçlerden geçer. Zira Bacon'ın peyzajları, daha sonra
ortaya çıkacak olan şeyin hazırlığıdır, tıpkı tuvali çizgi çizgi eden,
illüstratif ya da naratif her tür işlevden arınmış, anlamı olmayan
çizilerin [trait]ⁱ, kısa, “istem dışı, serbest imlerin” oluşturduğu bir
küme gibi: Peyzajlarındaki kırların, telafisi olmayan bu kırsal
12, 13 karakterin önemi buradan gelir (“Peyzaj” 1952, “Peyzajda Figür
15, 17 Çalışması” 1952, “Şebek Çalışması” 1953, “Kırlarda İki Figür” 1954).
Dokulara, kalınlığa, fluluk ve karanlığa gelince, bunlar zaten
kalınlığın figüratif olmayan bir bölge üzerinde yayıldığı; kumaş,
fırça ve süpürgeyle yapılacak büyük bir lokal temizlik işleminin
hazırlığını yaparlar. Halbuki lokal temizleme ve anlamı olmayan
çizi işlemleri tam da özgün bir sisteme aittir, bu sistem ne peyzaj ne
de biçimsiz, ya da zemin sistemidir (oysaki bunlar kendi
özerklikleri gereğince peyzaj “yapma”ya ya da zemin “yapma”ya,
hatta karanlık “yapma”ya elverişlidir).

Esasında, tablonun geri kalanında sistematik olarak yer alan,
canlı renkli, büyük, tekbiçimli ve hareketsiz düz alanlardır [aplat]ⁱⁱ.
İnce ve katı olan bu düz alanların yapı kuran, uzam oluşturan bir
işlevi vardır. Fakat bunlar Figürün altında, arkasında ya da ötesinde

⁴ E. I, s. 34-35.

ⁱ “Trait” kelimesi Latince “trahere”, yani “çizmek” fiilinden türemiştir. Fransızca da bu kelime biçimsel özellikleri niteleyen çizgisel inler anlamında da kullanılmaktadır. Biz de bu kelimeyi, “ligne”den [çizgi] ayırabilmek amacıyla, yine çizmek fiilinden türemiş “çizi” kelimesiyle karşıladık. (ç.n.)

ⁱⁱ Fransızca da “aplat” kelimesi resim alanında düz boyanmış yüzeyler için kullanılmaktadır. Biz bu terimi metin içinde “düz alan” ile karşıladık. (ç.n.)

değildirler. Kesinlikle yanında, daha doğrusu, her yanındadırlar ve Figürün kendisi kadar, yakın, dokunsal ya da “haptik”ⁱⁱⁱ bir görüşle ve bu görüş içinde kavranırlar. Figürden düz alanlara geçerken, bu aşamada hiçbir derinlik ya da uzaklaşma ilişkisi, hiçbir ışık ve gölge belirsizliği yoktur. Gölge bile, siyah bile karanlık değildir (“Gölgeleri de Figür kadar mevcut kılmayı denedim”). Eger düz alanlar zemin işlevi görüyorsa, bu onların Figürlerle olan kati bağlaşıklıkından kaynaklanır, *bu, eşit yakınlıktaki aynı Plan üzerinde iki sektörün bağlaşıklığıdır*. Bu bağlaşıklık, bu bağıntı zaten, yer tarafından, ikisinin ortak sınırı, konturu olan yuvarlak veya pist tarafından verilmiştir. Bacon’ın üzerinde sıkça duracağımız çok önemli bir açıklamasında sözünü ettiği şey de budur. Resminde üç temel öğeyi birbirinden ayırır: Bunlar maddi yapı, yuvarlak-kontur, kurulan imgedir. Heykel terimleriyle düşünecek olursak şöyle demek gerekir: armatür^{iv}, hareket edebilir bir kaide, armatürün içinde kaideyle birlikte dolaşan Figür. Bunları illüstre etmek gerekseydi (ki bazı bakımlardan gerekebilir; “*Köpekli Adam*” 1953’te olduğu gibi) şöyle diyecektik: bir kaldırım, birikintiler, birikintiden çıkarak “günlük turlarını”^v atan kişiler.

16

ⁱⁱⁱ Yunanca *aptô* (dokunmak) fiilinden gelen haptik kelimesi için bkz. bu kitapta s. 114, not 112. (ç.n.)

^{iv} Heykelin iskeleti işlevi gören, genellikle metalden yapılmış taşıyıcı. (ç.n.)

^v Buradan sonra metni olduğu gibi aktarıyoruz, E. II, s. 34-36: “Onları heykel olarak düşünürken birden aklıma onları resimde, hem de çok daha iyi bir şekilde nasıl yapabileceğim geldi. Bu, içerisinde imgelerin, sanki tenden bir ırmakmış gibi birdenbire belirdiği, bir tür yapılaşmış resim olacaktı. Bu fikir, kulağa korkunç derecede romantik gelse de, ben tamamen biçimsel olarak bahsediyorum. – Peki biçimi ne olacaktı? – Mutlaka maddi yapılar üzerinde şekilleneceklerdir. – Birden fazla figür mü? – Evet, ve şüphesiz gerçekte olduğundan daha yükseğe çıkan, üzerinde figürlerin, bu sanki içinden imgelerin, mümkünse, günlük turlarını atan belirgin insanların yükseldiği, tenden bir birikintiymiş gibi hareket edebileceği bir kaldırım olacaktır. Kendi tenlerinin içinden, melon şapkaları ve şemsiyeleriyle birlikte beliriveren figürler yapabilecek yetenekte olmayı ve bunları İsa figürü kadar dokunaklı hale getirebilmeyi umarım.” E. II, s. 83’te Bacon ekler: “Bir tür armatürün, üzerinde heykelin kayabileceği büyüklükte ve insanların keyiflerine göre heykelin pozisyonunu değiştirebilecekleri bir armatürün üzerine yerleştirilmiş heykeller hayal ettim.”

Bu sistemin Mısır sanatıyla, Bizans sanatıyla vb. ilgisini henüz bilemiyoruz. Bu aşamada bizi ilgilendiren, aynı yakın görüş planında zemin işlevi gören düz alanla, biçim işlevi gören Figür arasındaki bu mutlak yakınlaşma ve birlikte-belirginliktir. Uzamı kapatan, koyulukla, karanlıkla, ya da ayırdedilemezlikle kurulan bir işleyişin sonucunda elde edilecek olana göre çok daha mutlak olarak kapalı, dönen bir uzam oluşturan, bu sistemdir, yan yana duran iki sektörün bu birarada varoluşudur. Bu yüzden de Bacon'da bir hayli fluluk vardır, hatta iki tür fluluk vardır, ama bunların ikisi de bu yüksek belirginlik sistemine aittir. İlk durumda fluluk, seçilemezlikle değil, tam tersine “netliği netlikle yoketme”⁶ operasyonu ile elde edilir. Bu, “*Otoportre*”deki (1973) domuz başlı adam figüründe veya buruşmuş ya da buruşmamış gazetelerin çiziminde gözlemlenebilir: Leiris'in dediği gibi, tipografik karakterler net bir biçimde çizilmiştir, okunabilirliklerini engelleyen de tam olarak bu mekanik belirginliğin kendisidir.⁷ Diğer durumdaysa fluluk, kendileri de sistemin belirgin öğelerine ait, serbest imler veya temizlik işleyişleriyle elde edilir (ileride daha başka durumlar da olacaktır).

⁶ Kendisi de büyük bir düz alanlar sanatçısı olan Tati hakkında André Bazin şöyle demişti: “Ayırdedilemez sessel öğeler nadirdir... Aksine Tati'nin bütün ustalığı netliği netlikle yıkmaya çalışmasıdır. Diyaloglar anlaşılmaz değil, göstergesizdir ve göstergesizlikleri belirginlikleri yoluyla ortaya konmaktadır. Tati bunu planlar arasındaki yoğunluk ilişkilerini biçimsizleştirerek başarır...” (*Qu'est-ce que le cinéma?*, s. 46, éd. du Cerf, Paris, 1958).

⁷ Leiris, *Au verso des images*, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1975, s. 26.

II. BÖLÜM

Eskinin Resmiyle Figürasyon Arasındaki İlişkiler Üzerine Not

Resim, Figürü figüratiften kurtarmalıdır. Ama Bacon, modern resimle figürasyon ya da illüstrasyon arasında bulunan ilişkinin, bunlarla eskinin resmi arasında bulunmadığını gösteren iki veri ileri sürer. Bir yandan, fotoğraf, illüstratif ve belgeleyici işlevi kendi üzerine almış, böylece modern resmin, eskide kalan bu işlevi yerine getirme yükümlülüğünü ortadan kaldırmıştır. Öte yandan, eskinin resmi hâlâ, figürasyona piktüral bir anlam kazandıran bazı “dinsel imkânlarla” koşullanmakta, oysaki modern resim ateist bir oyun oynamaktadır.⁸

Bununla birlikte, Malraux’dan ödünç alınan bu iki fikrin upuygun olduğu da kesin değildir. Zira bunların etkinlikleri, birinin, diğeri tarafından bırakılan bir rolü yerine getirmekle yetinmesinden ziyade, karşılıklı olarak birbirlerini fethederler. Bu, daha üst bir sanat tarafından bırakılmış bir işlevi üzerine alan bir etkinlik değildir. Fotoğrafın, anlık da olsa, temsil etmekten, illüstre etmekten ve hikâye anlatmaktan çok farklı bir iddiası vardır. Bacon,

⁸ Bkz. E. I, s. 62-65 (Bacon, Velázquez’in neden “figürasyona” bu kadar yakın durabilmiş olduğunu sorar. Yanıt olarak da bir yandan fotoğrafın olmayışını, diğeri yandan resmin muğlak da olsa dini bir hisse bağlı oluşunu verir).

kendi adına fotograftan, fotoğraf ve resim arasındaki ilişkilerden sözettiğinde bunlardan çok daha derine iner. Öte yandan, eskinin resminde piktüral öğeyle dini his arasındaki bağ, iman tarafından basitçe kutsanacak olan figüratif bir işlev hipoteziyle tanımlandığında, yanlış tanımlanmış gibidir.

Uç bir örnek ele alalım: El Greco'nun "*Orgaz Kontunun Defnedilişi*" tablosu. Tablo yatay bir hat tarafından aşağı ve yukarı, yer ve gök olarak ikiye bölünür. Alt kısımda, bedenlerin biçimsizleşmesi, özellikle de uzamalarıyla ilgili tüm etkenler zaten eserde bulunsa da, burada pekâlâ kontun defnedilişini temsil eden bir figürasyon ya da narasyon vardır. Fakat üstte, kontun İsa tarafından alındığı yerde delice bir özgürleşme, tam bir bağını koparma vardır: Figürler ölçüsüzce, tüm engellerin ötesine geçerek dikilmekte ve uzamakta, incelmektedir. Görünenlere rağmen ortada anlatılacak bir hikâye kalmamıştır, Figürler kendi temsil edici rollerinden sıyrılmış, doğrudan göksel duyumsamalar düzeniyle ilişki kurmuşlardır. Zaten Hristiyan resminin dini histe bulduğu da budur: Tanrının temsil edilmemesi gerektiği fikrinin kelimesi kelimesine benimsenebileceği, tam anlamıyla piktüral bir ateizm. Ve aslında Tanrıyla ama bir yandan da İsa'yla, Meryem'le ve de Cehennemle birlikte, çizgiler, renkler ve hareketler temsilin gerekliliklerinden kurtulur. Figürler tüm figürasyondan sıyrılmış olarak dikilir, eğilir, burulur. Temsil edecekleri, anlatacakları bir şey kalmamıştır, zira onlar Kilise'nin varolan kodlarının alanına gönderme yapmakla yetinirler. Bu yüzden göksel, mahşeri ya da dünyevi "duyumsamalardan" başkasıyla işleri olamaz. Her şey kodlar üzerinden işleyecek, dini his dünyanın tüm renkleriyle resmedilecektir. "Tanrı yoksa her şey mubahtır" dememek gerekir. Bunun tam tersi geçerlidir. Çünkü Tanrıyla birlikte, her şeye izin vardır. Her şeyin izinli olması Tanrıyla birlikte mümkün olur. Sadece ahlaki olarak, şiddet ve kötülüğün her zaman kutsal bir açıklaması olduğu için değil. Bundan çok daha önemli bir tarzda, estetik olarak, tanrısal Figürler serbest bir yaratıcı çalışmayla, her şeye izin veren bir fanteziyle canlandırılmış olduğu için. İsa'nın bedeni, gerçekten tüm "duyulur alanlardan" [*domaines sensibles*], tüm "farklı duyumsama düzeylerinden" geçmesini sağlayan

diyabolik bir ilhamla çalışılmıştır. İki örnek daha: Giotto'nun gökteki bir uçurtmaya, aslında bir uçağa dönüşmüş İsa'sı, Aziz François'ya stigmatalar yollarken, bu stigmataların izlediği yolun tarama çizgileri, Azizin uçak uçurtmanın iplerini idare ettiği serbest imlere benzer. Tintoretto'nun yarattığı hayvanlar da örnek olarak verilebilir: Tanrı sanki bir engelliler yarışının startını veren fişek gibidir. İlk olarak kuşlar ve balıklar yola çıkar, köpek, tavşanlar, öküz, inek ve tekboynuz sırasını beklemektedir.

Eskinin resimlerinde dini hissin figürasyonu desteklediği söylenemez: Aksine dini his bir Figürler özgürleşmesi, tüm figürasyonun dışında bir Figürler belirişi sağlar. Bir oyun olarak modern resim için figürasyonun reddinin daha kolay olacağı da söylenemez. Aksine modern resim, daha ressam çalışmaya başlamadan tuvalin üzerinde bulunan klişeler ve fotoğraflar tarafından işgal edilmiş, kuşatılmıştır. Ressamın beyaz, bakir bir yüzeyde çalıştığına inanmak bir hata olacaktır. Yüzey en başından, virtüel olarak, uzak durulması gereken her türden klişe tarafından bütünüyle kuşatılmıştır. Bacon'ın fotoğraf için söylediği de tam olarak budur: Fotoğraf görünen şeyin bir figürasyonu değil, modern insanın gördüğü şeydir.⁹ Sadece figüratif olduğu için değil, *görme üzerinde*, dolayısıyla resim üzerinde *egemenlik iddiası* taşıdığı için de tehlikelidir. Böylelikle dini hissi reddeden, fakat fotoğraf tarafından kuşatılan modern resim, resim için ayrılmış olan, sefil bir alana benzeyecek olan figürasyondan kopmak bakımından, ne denirse densin, çok daha zor bir durumda kalmaktadır. Aynı zorluk soyut resim için de geçerlidir: Modern sanatın figürasyondan kurtulması için soyut resmin olağanüstü derecede çabalaması gerekmiştir. Peki bundan daha dolaysız ve daha duyulur bir yol yok mudur?

⁹ E. I, s. 67. Bacon'ın fotoğraf karşısındaki hem büyülenmiş hem de fotoğrafı aşağılayan tavrını açıklayan bu noktaya daha sonra yine dönmemiz gerekecek. Her koşulda fotoğrafı yermesinin nedeni bunun figüratif olması değildir.

III. BÖLÜM

Atletizm

Bacon'ın üç piktüral ögesine geri dönelim: Uzam oluşturan maddi yapılar olarak büyük düz alanlar; Figür, Figürler ve onların olgusu; düz alanla Figürün ortak sınırı olan yer, yani yuvarlak, pist ya da kontur. Kontur çok basit görünür, yuvarlak ya da ovaldir; ele alındığı ikili dinamik ilişkide problem ortaya koyan daha çok rengidir. Aslında yer olarak kontur, maddi yapıyla Figür arasında, Figürle düz alan arasında çift yönlü bir değiş tokuş yeridir. Kontur, iki yönlü bir değiş tokuş güzergâhı oluşturan bir çepere benzer. Bir yönden ötekine bir şeyler gidip gelir. Ressamın anlatacak bir şeyi, bir hikâyesi olmasa da resmin işlemlerini tanımlayan bir şeyler gelip gider.

Figür yuvarlağın içinde, sandalyeye oturmuş, yatağa uzanmıştır: Hatta bazen o da bir şeyler olmasını bekliyor gibidir. Ancak olmakta olan, olacak olan ya da çoktan olmuş olan şey ne bir gösteri ne de bir temsildir. Bacon'ın “bekleyenleri” izleyici değildir. Hatta Bacon'ın tablolarındaki her tür izleyiciyi ve dolayısıyla gösteriyi dışarıda bırakma çabası şaşırtıcıdır. 1969'daki iki versiyondan oluşan boğa güreşi tablosu böyledir: Birincisinde büyük düz alan, açık bir pano içerir, burada sirke gelmiş bir Roma lejyonu gibi bir kalabalık göze çarpar, ikincisinde ise pano kapanmıştır, bu versiyon yalnızca iki Figürü, matadorla boğayı iç içe geçirmekle kalmaz, bunların tek ya da ortak olgusuna gerçek

anlamda ulaşır, ve burada aynı zamanda, daha önce izleyicilerle hâlâ gösteri mahiyetinde olan şeyi birbirine bağlamakta olan eflatun şerit de ortadan kaybolmuştur. “Üç Isabel Rawsthorne Çalışması” (1967) 20

Figürü, kendi ikizi dahi olsa, kapıyı, ziyarete gelen kadının ya da davetsiz misafirin üzerine kaparken gösterir. Çoğu durumda Figürden ayrı olarak bir tür izleyicinin, gözetleyicinin, fotoğrafçının, geçip giden birinin ya da “bekleyen”in varlığını sürdürdüğü söylenebilir: Özellikle bunun neredeyse bir kural olduğu triptiklerde böyledir, fakat sadece onlarda da değil. Bununla birlikte Bacon’ın, tablolarında, özellikle de triptiklerinde Figürün bir parçasını oluşturan ve bir seyirciyle hiçbir alakası olmayan bir 21

tanıklık işlevine ihtiyaç duyduğunu göreceğiz. Aynı şekilde, duvara asılmış, ya da raylara tutturulmuş fotoğraf simülakraları da bu tanık 27

rolünü oynayabilir. Bunlar izleyici anlamında değil, bir varyasyonun buna göre değerlendirildiği sabit nokta ya da ölçüt-öge anlamında tanıktır. Aslında, izlenecek tek şey, çabalamanın ya da bekleyişin göstergisidir, fakat bunlar ancak hiçbir izleyici olmadığında ortaya çıkarlar. Bacon ile Kafka arasındaki benzerlik buradadır: Bacon’ın Figürü o büyük Çekingen, ya da yüzme bilmeyen o büyük Yüzücüdür, yoksunların piridir; pist, sirk, platform ise Oklahoma tiyatrosudur. Bu anlamda, Bacon’da her şey “Resim” (1978) ile doruk noktasına ulaşır: Bir panoya tutturulmuş 23

olan Figür tüm bedenini, ve bir bacağı, tablonun öbür tarafındaki kapının kilidini ayağıyla çevirmek için ileri uzatmıştır. Çok güzel, turuncumsu altın renkte bir konturun, yuvarlağın, artık yerde olmadığı, yerini terkederek kapının üzerine konduğu göze çarpar, öyle ki tablonun yeni organizasyonu içinde, Figür ayağının en ucuyla, dikey kapının üzerinde dikiliyor gibidir.

İzleyiciyi devre dışı bırakmaya yönelik çabada, Figür, zaten benzersiz bir atletizm sergiler. En benzersiz olansa, hareket kaynağının kendinde olmayışıdır. Daha ziyade, hareket maddi yapıdan, düz alandan, Figüre doğru gitmektedir. Çoğu tabloda düz alan, tam olarak bir silindir oluşturacak bir hareket içinde ele alınmıştır: Yerin, konturun etrafına dolanır; ve Figürü sarmalar, hapseder. Maddi yapı, tüm kuvvetlerinin hareketine eşlik eden Figürü hapsedmek için konturun etrafına dolanır. Figürlerin en uç

noktadaki yalnızlığı, bedenlerin bütün izleyiciyi dışarıda bırakacak şekilde, en uç noktadaki kapatılışı: Figür ancak kendini hapsedtiği ve onu hapseden bu hareket yoluyla Figür olur. “Bedenlerin, her birinin kendi kişisizleştiricisini aramak için çıktığı yolculuk... Bu yolculuk, ahenk adına basıklaştırılmış, çevresi elli metre ve yüksekliği on altı metre olan bir silindirin içinde yapılır. Işık. Zayıflığı. Sarısı.”¹⁰ Ya da silindirin siyah deliğine asılı düşüş: Bu, 24 bedenin organlarının protez olduğu, çarpıcı bir komiklikteki içler acısı bir atletizmin ilk formülüdür. Ya da yer: Konturlar düz 1 alanların ortasındaki Figürün jimnastik aleti haline gelirler.

Kesin olarak ilkiyle birarada varolan diğer hareketse, tersine Figürün maddi yapıya, düz alana doğru olan hareketidir. Başından beri Figür bedendir, bedense yuvarlağın rahminde yer alır. Ancak beden sadece yapıdan bir şey beklemekte değildir, o kendinde bir şey bekler, Figür olmak için kendi üzerinde çalışır. Şimdiyse beden içinde bir şeyler olup bitmektedir: Beden hareketin kaynağıdır. Problem artık yer değil, daha ziyade olaydır. Eger bir çaba varsa, yoğun bir çaba, bu, sanki bedenün kuvvetleri üzerinde, seçik bir nesneden destek alan bir girişim varmış gibi olağanüstü bir çaba filan değildir. Beden ya tamamıyla çabalar, ya da tamamıyla kurtulmayı bekler. Bedenimden kaçıp kurtulmayı isteyen ben değildir, kendinden kaçıp kurtulmayı isteyen bedendir. Şu şekilde... Kısaca bir spazm: plexus olarak beden, ve bir spazm beklentisi ya da çabası. Bacon’a göre bu, belki de bayagılığa ya da 26 dehşete bir yakınsamadır. “*Lavabodaki Figür*” (1976) tablosu bize yol gösterebilir: Lavabonun ovaline asılmış, musluğa elleriyle sarılmış beden-figür, bütünüyle giderin deliğinden akıp gidebilmek için kendi üzerinde yoğun, sabit bir çaba sarfetmektedir. Joseph Conrad da, bayagılığın imgesini gördüğü benzer bir sahneyi şöyle betimler: Fırtınaya yakalanmış geminin sımsıkı kapalı bir kabininde, Narcissus’un kölesi, onu hapseden bölmenin içine açılan ufacık bir delik açmayı başaran diğer gemicileri duymaktadır. Bu Bacon’ın bir tablosudur. “Sefil zenci, hemen deliğe yanaşıp dudaklarını deliğe yapıştırdı ve İmdat! diye fısıldadı ölgün bir sesle,

¹⁰ Samuel Beckett, *Le dépeupleur*, éd. de Minuit, Paris, 1970, s. 7.

başını deliğe bastırıyor, üç santim eninde, sekiz santim boyundaki aralıktan dışarı çıkmak için delice debeleniyordu. Çektiklerimize bir de bu inanılmaz durum eklenince elimiz ayağımız tutmaz olmuştu. Onu delikten uzaklaştırmak olanaksız görünüyordu.”¹¹ Genel geçer formül, “fare deliğinden geçmek” iğrenmeyi bile, ya da Yazgıyı yavan hale getirir. Histerik sahne. Bacon’daki spazm dizilerinin tamamı bu türdendir, aşk, kusma, dışkı, düz alana, maddi yapıya katılmak için her seferinde organların biri *yoluyla* kaçıp kurtulmak isteyen beden. Bacon her zaman, Figürler alanında beden kadar gölgenin de mevcudiyeti vardır demiştir; fakat gölge, bu mevcudiyeti ancak bedenden kaçıp kurtulduğu için elde eder, gölge, konturun şu ya da bu noktası yoluyla kaçıp kurtulmuş bedendir. Ve çılglık, Bacon’ın çılgılığı, tüm bedenin ağızdan kaçıp kurtulduğu operasyondur. Bedenin tüm patlamaları...

Lavabo küveti bir yer, bir konturdur, yuvarlağın tekrar ele alınmasıdır. Ancak burada, bedenın kontura göre aldığı yeni konum Bacon’ın daha karmaşık bir yanına geldiğimizi gösterir (bu yanı en başından beri orada olsa dahi). Artık, Figürü sarmak için konturun etrafına dolanan maddi yapı değildir, maddi yapıda dağılmak için konturda bir kaçış noktasından geçtiğini öne süren Figürdür. Bu değiş tokuşun ikinci yönü, içler acısı atletizmin ikinci biçimidir. Böylelikle kontur, artık düz olmadığı, oyuk bir hacim çizdiği ve bir kaçış noktası içerdiği için yeni bir işlev üstlenmiştir. Bu anlamda Bacon’ın şemsiyeleri lavabonun analogudur. “*Resim*” tablosunun iki versiyonunda (1946 ve 1971) Figür bir tırazanın yuvarlağına yerleştirilmiş, fakat aynı zamanda yarımküre biçimindeki şemsiye tarafından kapılmış ve aletin ucundan bütün gövdesiyle kaçıp kurtulmayı bekler gibidir: Şimdiden, bayağı gülümsemesinden başka bir şey görünmüyordur. “*İnsan Bedeni Çalışmaları*” (1970) ve “*Mayıs-Haziran 1974 Triptiği*” eserlerinde yeşil şemsiye-şişe çok daha yüzeye yakın olarak çizilmiştir, ama yere çömelmiş Figür onu, hem büzülmüş bedenın ve önceden kapılmış olan başın tümüyle içinden geçmek istediğı bir vantuz, bir paraşüt,

¹¹ Joseph Conrad, *Le nègre du “Narcisse”*, éd. Gallimard, Paris, s. 103 [Narcissus’un Zencisi, Haluk Şahin (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008].

bir aspiratör, bir dengelik olarak kullanır: Aşağı doğru çekilen bir ucu olan, kontur şeklinde bu şemsiyelerin ihtişamı. Edebiyatta, kendindeki veya etrafındaki bir uçtan ya da bir delikten kayıp gitme arzusunu en iyi ifade eden Burroughs olmuştur: “Johnny’nin bedeni çenesine doğru büzülüyordu, büzülmeler giderek daha da uzun sürüyordu, sargılı kasları ve bütünüyle kuyruğundan kaçıp kurtulmaya çalışan bedeniyle Johnny çılglık çılgılığa bağınıyordu.”¹²

37 Aynı şekilde, Bacon’daki “*Hipodermik Şırıngalı Uzanmış Figür*” (1963), kendisi ne derse desin, çivilenmiş bir bedenden çok, şırıngadan geçmeye çalışan ve protez-organ işlevi gören o delikten ya da kaçış noktasından akıp gitmeye çabalayan bir bedendir.

Pist veya yuvarlak lavabonun, şemsiyenin içine doğru uzanırken, küp ve paralelyüz de aynanın içine doğru uzanır. Bacon’ın aynalarına yansıtan bir yüzey demeyelim de, ne istersek diyelim. Ayna içini göstermeyen, bazen de siyah bir kalınlıktır.

31 Bacon aynayı asla Lewis Carroll’ın gördüğü gibi görmemiştir. Beden aynadan geçer, orayı kendine ve gölgesine yer edinir. Büyüsü buradadır: Aynanın arkasında hiçbir şey yoktur ama içinde

47, 32 bir şeyler vardır. Beden aynanın içinde, sanki delikten geçebilmek için büzülüymüş gibi çekilir, uzar ve düzleşir gibidir. Gerektiğinde baş, kendi üzerinde, her iki tarafta da yeni

35 üçgencikler oluşturacak olan üçgen biçiminde büyük bir yarık açacak ve onu tüm aynaya, bir çorbanın üzerindeki yağ tabakası gibi yedirecektir. Ancak her iki durumda da, aynada olduğu gibi, şemsiyede veya lavaboda da Figür, sadece tecrit olmakla kalmaz, biçimsizleşir, kâh büzülür, kâh emilir, kâh çekilir, kâh genleşir. Bunun nedeni hareketin artık, Figürün etrafına dolanmış olan maddi yapıya değil, bu yapıya doğru giden ve sonunda düz alanda dağılacak olan Figüre ait olmasıdır. Figür yalnızca tecrit edilmiş beden değil, aynı zamanda, kendinden kaçıp kurtulan biçimsizleşmiş bedendir. Biçimsizleşmeyi bir yazgı yapan, bedenin maddi yapıyla zorunlu bir ilişkisinin olmasıdır: Kendini onun etrafına dolamakla kalmaz, ona katılmak, onda dağılmak

¹² William S. Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, Paris, s. 102 [*Çıplak Şölen*, Sergül Oğur (çev.), Alıtkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1998].

zorundadır, ve bunun için, kesinlikle imgelenmiş şeyler değil, fiziksel, gerçek, somut geçitler ve durumlar, duyumsamalar oluşturan bu prötez-aletlerin üzerinden ya da içinden geçmesi gerekir. Öyle ki lavabo veya ayna birçok durumda yer alır ama o durumda bile, aynanın içinde olup biten, lavabonun içinde, şemsiyenin altında olup bitecek olan şeyler dolayumsuz olarak Figürün kendisiyle ilişkilendirilebilir. Aynanın gösterdiği, lavabonun söylediği şey gider tam olarak Figürü bulur. Başların hepsi de biçimsizleştirmeleri kabul etmeye hazırlıklıdır (baş portrelerindeki temizlenmiş, fırçalanmış, bezle silinmiş bölgeler bundan kaynaklanır). Aletler maddi yapının bütününe doğru ilerledikçe niteliklerinin belirlenmesine de gerek kalmaz, aletsel biçimsizleştirmeler dolayumsuz olarak Figüre iletildiği zaman virtüel ayna, virtüel şemsiye veya lavabo rolünü tüm yapı oynar. “*Otopotre*” (1973), domuz başlı adam böyledir: Biçimsizleşme o sırada gerçekleşmektedir. Bedenin çabası kendine dönük de olsa biçimsizleşme statiktir. Bedenin tümü, yoğun bir hareket tarafından katedilir. Biçimsiz bir biçimsizlikteki, Figürü oluşturmak için gerçek imgeyi her an bedene gönderen bir hareket tarafından.

9

IV. BÖLÜM

Beden, Et ve Zihin: Hayvan-oluş

Beden Figürdür, daha doğrusu Figürün maddesidir. Her şeyden önce Figürün maddesini, başka bir açıdan bağını kurduğumuz uzamlaştırmacı maddi yapıyla karıştırmamak gerekir. Beden yapı değil, Figürdür. Tam ters bir biçimde, Figür bir beden olmakla birlikte, yüz değildir, hatta yüzü dahi yoktur. Bir başı vardır çünkü baş bedenin ayrılmaz bir parçasıdır. Hatta onun salt baştan ibaret olduğu söylene yeridir. Bir portreci olarak Bacon'ın resmettiği şey yüz değil, baştır. Bu ikisi arasında büyük fark vardır. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur, baş ise, uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur. Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnidir: domuz zihni, bufalo zihni, köpek zihni, yarası zihni... Bu Bacon'ın bir portreci olarak yürüttüğü çok özel bir projedir: yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak.

Bedenin geçirdiği biçimsizleşmeler aynı zamanda başın *hayvani çizileridir*. Hayvan biçimleriyle yüzün biçimleri arasında asla bir karşılıklık yoktur. Esasında, organizasyonunu bozan ve onun yerine bir başın yüzeye çıkmasına yol açan temizleme ve fırçalama işlemlerine maruz kalan yüz, biçimini çoktan kaybetmiştir. Buradaki hayvanlık çizileri veya imleri de hayvani biçimler değil,

daha ziyade temizlenmiş kısımlara dadanan, başı çekiştiren, yüzün ardındaki, yüzü olmayan başı bireyselleştiren, niteleyen zihinlerdir.¹³ Bacon'ın işlemleri olarak temizlik ve çiziler burada özel bir anlam kazanır. Bir insan başının yerini bir hayvanın aldığı olur; fakat bu biçim olarak hayvan değil, *çizi* olarak hayvandır, 27 mesela, portre-yüz simülakrları, yanda, yalnızca “tanıklık” ederken, temizlenmiş kısımda uçuşup duran titrek bir kuş çizisi (1976 triptiginde olduğu gibi). Bir hayvanın, örneğin gerçek bir 36 köpeğin, efendisinin gölgesi gibi çizildiği olur; ya da tam tersine, 6 adamın gölgesinin özerk ve belirsiz bir hayvani varoluş kazandığı da olur. Gölge, beslediğimiz bir hayvan gibi bedenden kaçıp kurtulur. Bacon'ın resmi, biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir *ayırdedilemezlik*, *karar verilemezlik* bölgesi meydana getirir. İnsan, hayvan olur, ama bu olurken hayvan da zihin, insan 39 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.

Bu nesnel ayırdedilemezlik bölgesi bedenın, ama et [*viande*] ya da ten [*chair*]” olarak bedenın tümüydü. Şüphesiz bedende kemikler de vardır, ama kemikler sadece uzamsal yapıdır. Tenle kemik, hatta “ten ailesi” ile “kemik ailesi” çoğunlukla birbirinden ayrı düşünölmüştür. Beden ancak, kemikler tarafından içten gerilmekten kurtulduğunda, ten kemikleri kaplamayı bıraktığında, biri diğeri için ama her ikisi de ayrı ayrı varoldüğunda, kemikler bedenın maddi yapısı, ten ise Figürün bedensel maddesi olarak varoldüğunda ortaya çıkar. Bacon, Degas'nın “*Banyonun Ardından*” [*Après le bain*] tablosundaki genç kadına hayrandır, omurgası kırılmış, teninden fırlayacakmış gibidir, ten ise bir o kadar kırılğan ve ustaca yapılmış,

¹³ Félix Guattari, yüzün organizasyonunun bozulması fenomenini şöyle analiz etmiştir: “Yüzsellik çizileri” özgürlüğüne kavuşur ve başın hayvanlık çizileri olurlar. Bkz. *L'inconscient machinique*, éd. Recherches, Paris, 1979, s. 75 ve sonraki sayfalar.

” Fransızcada “chair” kelimesi hem ten hem de et anlamındadır. Metinde insan bedeninin hayvanlaşmasından sözedildiği yerlerde “et” ile karşılanmıştır. (ç.n.)

40 bir o kadar akrobatiktir.¹⁴ Tamamen farklı bir kümenin içinde, Bacon buna benzer bir omurgayı başaşağı, burulmuş bir Figür için resmetmiştir. Ten ile kemikler arasındaki bu piktürel gerilim başarılmaması gereken bir iştir. Oysaki resimdeki bu gerilimi gerçekleştiren etten başkası değildir, bunda renklerinin harikuladeliğinin de payı vardır. Et, bedeninin öyle bir durumudur ki burada ten ve kemikler yapısal olarak biraraya gelmek yerine lokal olarak karşı karşıya gelirler. Aynı şekilde ağız ve dişler de, çünkü dişler minik kemiklerdir. Ette sanki ten kemikten aşağı *dökülür*, kemiklerse ten üzerinde yükselir. Bacon'ın Rembrandt ve Soutine'den farkı işte buradadır. Eğer Bacon'da bir beden "yorumu" varsa bunu, dik duran kolunun ya da budunun kemik yerine geçtiği, pelteleşmiş tenin bunun üzerinden dökülüyor gibi görüldüğü yatan haldeki Figürler resmetmekten tat almasında görürüz. 1968

5 triptiğinin orta panosunda olduğu gibi, hayvan zihinli tanıkların

43 yanında uyuyan ikizler. Ayrıca kolları havada uyuyan adam, tek

44, 46 bacağı yukarıda uyuyan kadın, uylukları yukarı kalkmış olarak

37 uyumuş ya da uyuşturucu almış kadın dizilerinde olduğu gibi. Görünürdeki Sadizmin çok daha ötesinde, kemikler, sanki tenin, üzerinde cambazlık yaptığı aletler (hayvan iskeleti) gibidir. Bedenin atletizmi doğal olarak tenin bu cambazlığına uzanır. Bacon'ın eserlerinde düşüşün ne denli önemli olduğunu göreceğiz. Ama şimdiden, Çarmıha Gerilmelerde onu ilgilendiren, dökülme ve teni

56 ortaya çıkaran eğilmiş baştır. Ayrıca 1962 ve 1965'tekilerde, haçtan

7 bir koltuk ya da kemiksi bir pist çerçevesinde tenin kelime anlamıyla kemikten aşağı döküldüğünü görebiliyoruz. Tıpkı Kafka için olduğu gibi, Bacon için de omurga bir celladın uyuyan, masum bir kişinin bedenine saptığı, deri içine geçmiş bir kılıçtan başka şey değildir.¹⁵ Hatta bazen bir kemığın, olay-sonrasında, rastgele bir boya darbesi sonucunda eklendiği bile olmuştur.

Et, ne acınası şey! Şüphesiz ki et, Bacon'ın en çok acıdığı, İngiliz-İrlandalı tarzı bir acımayla, tek acıdığı nesnedir. Bu noktada, Yahudi tarzı büyük acıma duygusuyla, Soutine de aynı böyledir. Et

¹⁴ E. I, s. 92-94.

¹⁵ Kafka, *L'épée*.

tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılganlık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon, “hayvanlara acıyın” demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırdedilemezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesneleriyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, “olgusudur”. Kuşkusuz ressam kasap rolündedir, fakat Çarmıha Gerilmiş olan için hazırladığı etiyle, bu kasap dükkânında sanki kilisedeymiş gibi durur (“*Resim*”, 1946). Bacon ancak kasap dükkânlarında dindar bir ressamdır. “Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmıha Gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır... Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır...”¹⁶ XVIII. yüzyıl sonunda romancı Moritz “tuhaf hisler” içindeki bir kişiyi betimler: Tecrit edilmenin en uç noktadaki duyumsaması, neredeyse hiçliğe varan bir anlam yoksunluğu; “parçalanarak öldürülen” dört kişinin iskenceli infazına katıldığı sırada yaşanan dehşet; bu kişilerin, “tekerlek üzerine” ya da tırabzana atılmış uzuvları; her birimizin bunlardan ibaret olduğuna, bütün bu saçılmış etlerden oluştuğumuza, izleyicinin zaten gösterinin, “gezgin ten yığını”nın içinde olduğuna dair kesinlik; ardından, hayvanların bile insandan olduğuna, bizlerin de suçludan ya da sürü hayvanından olduğumuza dair çok canlı bir fikir; ve sonrasında ölmekte olan hayvan karşısında duyulan bu büyülenme, “bir dana, kelle, gözler, burun ucu, burun delikleri... hayvanı gözünü kırpmadan izlerken kendini öyle kaybetmişti ki bir an için böylesi bir varlığın *varoluş tarzını* gerçekten hissettiğini sanıyordu... kısacası, insanlar içinde bir köpek mi yoksa başka bir hayvan mı olduğu çocukluğundan beri düşüncelerini meşgul ediyordu...”¹⁷ Moritz’in sayfaları harikadır.

¹⁶ E. I, s. 55 ve s. 92.

¹⁷ K.P. Moritz’in (1756–1793) bu harikulade metnini Jean-Christophe Bailly’ye borçluyuz: *La Légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, éd. 10–18, s. 35–43.

Burada, ne hayvanla insan arasında bir düzenleme, ne de bir benzerlik vardır, bu, bir zemin özdeşliği, bu, her tür hissi özdeşleştirmeden daha derin bir ayırdedilemezlik bölgesidir: Acı çeken insan bir hayvan, acı çeken hayvansa bir insandır. Oluşun gerçekliğidir bu. Sanatta, siyasette, dinde veya başka bir alanda devrimci olup da, bir hayvandan başka bir şey olmadığı o sıradışı anın farkına vararak, ölen danaların sorumluluğunu değil de, ölen danalar *karşısında* sorumluluk hissetmeyen biri var mıdır?

Ama aynı şeyi, tam olarak aynı şeyi, insanlarla hayvanlar arasındaki nesnel kesinliksizlik bölgesi olduğunu göz önünde tutarak, et ve baş için de söylemek mümkün müdür? Başın etten oluştuğu nesnel olarak söylenebilir mi (aynı şekilde etin de zihin olduğu)? Bedenin bütün kısımları arasında kemiklere en yakın olan baş değil midir? El Greco'ya, sonra Soutine'in resimlerine bakın. Bacon'ın başı onlar gibi görmediği anlaşıyor. Onda kemik başa değil, yüze aittir. Bacon için ölünün başı yoktur. Baş kemikli bir yapıda olmaktan ziyade kemiksizleşmiştir. Ama asla yumuşak değildir, sıkıdır. Baş ettendir, maskın kendisiyse ölüye dair değildir, o, kemiklerden ayrılan sıkı bir et yığınıdır: Tıpkı William Blake'in bir portresi üstüne çalışmalarında olduğu gibi. Bacon'ın kendi başı, göz çukursuz, çok güzel bir bakışın görüldüğü bir tendir. Bu, göz çukursuz bir ten yığını olarak son bir otoportre çizmesinden dolayı Rembrandt'ı yücelttiği resimdir.¹⁸ Bacon'ın tüm eserlerinde baş-et ilişkisi, onu giderek daha da çok mahrem kılan yoğun aşamalardan geçer. Başlangıçta et (yani bir tarafta ten, diğer tarafta kemik) Figür-başın durduğu bir pistin veya tırazanın kenarına yerleştirilmiştir; ama aynı zamanda yüzü şemsiyenin altında kaybolmuş bir başı kuşatan iri damlalı, tensel bir yağmurdur. Papa'nın ağzından çıkan cıglığın, gözlerinden fışkıran merhametin nesnesi ettir. Ayrıca etin, daha önceki iki Çarmıha Gerilmede olduğu gibi, içinden geçerek kaçtığı ve haçtan döküldüğü bir başı vardır. Ve ayrıca Bacon'ın tüm baş dizileri de etle olan özdeşliklerini olumlar, en güzeller arasında

¹⁸ E. I, s. 114: "Örneğin Rembrandt'ın Aix-en-Provence'daki büyük oto-portresini alıp incerseniz, gözlerin etrafında neredeyse hiç çukur olmadığını görürsünüz ki bu tümüyle anti-illüstratiftir."

da et rengine boyanmış olanları vardır: kırmızı ve mavi. Son olarak etin kendisi baştır; baş etin yerinden edilmiş gücüne dönüşür, tıpkı tüm etin, hacın üzerinden sarkan bir köpek-zihin bakışı altında kükrediği “*Çarmıha Gerilmeden Kesit*”te (1950) olduğu gibi. 52 Bacon’ın bu tabloyu sevmemesinin nedeni görünürdeki işlemin basitliğidir; oysa etin ortasına bir ağız oymak yetebilirdi. Hâlâ “*Sweeney’nin Cançekişenleri*” triptiğindeki kanlı valizdeki gibi, ağzın 61 ve ağız içinin etle olan yakınlığını, açık ağzın kesik bir atardamarın sadece bir bölümünü ya da damar yerine geçecek bir ceket kolunu göstermek gerekir. O zaman ağız bütün eti yüz­süz bir baş yapan bu yerinden etme gücünü elde eder. O artık tikel bir organ değil, tüm beden­in içinden kayıp gittiği, tenin döküldüğü deliktir (serbest, istem­dişi in­lerin işle­mi gere­kecektir). Bacon buna eti çalıştıran büyük acımadaki Çılgılık adını verir.

V. BÖLÜM

Özetleyici Not: Bacon'ın Farklı Dönemleri ve Yanları

Baş-et, bu, insanın bir hayvan-oluşudur. Bu oluş içinde tüm beden kaçıp kurtulmak, Figürse maddi yapıya katılmak ister. Bunu, uçtan veya delikten geçmek için kendi üzerinde sarfettiği çabada, daha da iyi olarak, aynanın içine, duvara geçtiğinde aldığı halde görürüz. Buna karşın Figür henüz maddi yapı içinde çözülmemiş, henüz orada hakikaten dağılma, duvardaki kapalı evrende silinme, moleküler bir dokuyla karışma amacıyla düz alana katılmamıştır. Renkten veya Işıktan fazlası olmayan bir Adalet'in, Sahra'dan büyük olmayan bir uzamın hüküm sürebilmesi için buraya kadar gitmek gerekecektir.¹⁹ Bu, şu demektir; önemi ne kadar büyük olursa olsun hayvan-oluş, Figürün yokolduğu daha derin, algılanamayan bir oluşa doğru atılmış bir adımdan fazlası değildir.

54, 55 . Tüm beden çılgılık atan ağızdan kayıp gider. Beden, Papa'nın ya da sütannenin yuvarlak ağzından sanki bir atardamardan akıyormuşçasına kayıp gider. Yine de, Bacon'a göre ağız dizisindeki sonsöz bu değildir. Bacon çılgılığın ötesinde, kendisinin ulaşamadığı

¹⁹ E. I, s. 111: "Bir portrede Sahra'nın görüntüsünü elde etmeyi kim istemez. O kadar benzeyecek ki portre de Sahra'nın boyutlarındaymış gibi görünecek."

bir gülümseme olduğunu söyler.²⁰ Bacon burada kesinlikle tevazu göstermektedir; belki de şimdiye kadar resmedilmiş gülümsemelerin en güzelleri ona aittir. Ve en ilginç işleve sahip gülümsemeler de – bedenın yitip gitmesini sağlama işlevi. Lewis Carroll’la kesiştikleri yegâne nokta da işte bu, kedi gülümsemesidir.²¹ Şemsiyeli adamın başında düşük, endişe verici bir gülümseme zaten vardır, yüz, bu gülümseme yoluyla kendini, sanki bedeni tüketen bir asit yağmuru altındaymış gibi yokeder; ve aynı adamın ikinci versiyonu, gülümsemeyi belirginleştirir ve yeniden şekillendirir. Daha da ilerisinde, Papa’nın (1954) veya yatakta oturan adamın alaycı, neredeyse dayanılmaz, çekilmez gülümsemesi vardır: Bedenin silinmesinden sonra da varlığını sürdürceğini hissederiz. Gözler ve ağız, tablonun yatay çizgilerine öylesine iyi dahil edilmiştir ki, yüz, sadece o ısrarcı gülümsemenin kaldığı uzamsal koordinatlar ortaya çıkaracak şekilde dağılır. Böyle bir şeye ne ad vermeli? Bacon bu gülümsemenin histerik olduğunu varsayar.²² İğrenç gülümseme, gülümsemenin bayağılığı. Ve bir triptik içinde bir düzenin başlatılması isteniyorsa, sanıyoruz ki 1953 triptiği, panoların art arda gelişle karıştırılamayacak bu düzeni getirmiştir: Merkezde çılgık atan ağız, solda histerik gülümseme, sağdaysa eğilen ve dağılan baş.²³

Kozmik dağılmanın bu en uç noktasında, kapalı fakat sınırsız bir kozmosta artık Figürün tecrit edilemeyeceği, bir sınıra, piste ya da paralelyüze konamayacağı ortadadır: Başka koordinatlarla karşı karşıya kalınmıştır. Çılgık atan Papa Figürü kalın kıvrımların,

²⁰ E. I, s. 98: “Asla başaramamış olsam da daima gülümsemeyi resmetmek istedim.”

²¹ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, 6. Bölüm: “Yavaşça kayboldu... hayvanın diğer kısımları çoktan kaybolmuş, en sona gülüşü kalmıştı” [*Alice Harikalar Ülkesinde*, Tomris Uyar (çev.), Can Yayınları, İstanbul, 1992].

²² E. I, s. 95.

²³ Burada triptiğin düzeniyle panoların soldan sağa dizilişini karıştıran John Russell’dan ayrılıyor. Russell solda bir “toplumculluk” işareti, ortadaysa kamusal bir söylev (*Francis Bacon*, éd. du Chêne, s. 92) görür. Model bir Başbakan dahi olsa, nasıl olur da o endişe verici gülümsemenin toplumcul, merkezdeki çılgınlığa ise bir söylev anlamına gelebildiği anlaşılır değildir.

neredeyse ışık geçirmez bir perdenin arkasındadır: Bedenin üst kısmı tamamen bulanıklaşır, ve yalnızca, çizgi çizgi bir kefenin üzerindeki bir im olarak orada bulunur, bu sırada bedenin alt kısmı da hâlâ, dışa doğru genişleyen perdenin dışında kalır. Bedenin sanki üstte kalan kısım tarafından arkaya doğru çekiliyormuş gibi görüldüğü giderek artan bir uzaklaşma etkisi de buradan kaynaklanır. Uzun sayılabilecek bir dönem boyunca bu işlem

59 Bacon'da sık sık görülür. Perdenin aynı dikey çizgileri "*Portre için Çalışma*"daki iğrenç gülümsemeyi de kuşatır ve kısmen çizgilendirir, bu sırada baş ve beden de zemine, panjurun yatay tahtalarına doğru emiliyor gibidir. Demek ki, tüm bu dönem boyunca, başta üzerinde uzlaşmış noktaların tersi geçerli olmuştur. Her yerde flu ve belirsiz olan hüküm sürer, biçimi kendine çeken bir zeminin eylemi, üzerinde gölgelerin oynadığı bir kalınlık; nüanslı, karanlık bir doku, yakınlaşma ve uzaklaşma etkisi: Kısacası Sylvester'in deyiimiyle *malerisch* bir çizim tarzı.²⁴ Buradan hareketle Sylvester, Bacon'ın eserlerini üç döneme ayırır: İlki, belirgin Figürle canlı ve katı düz alanı karşı karşıya getiren dönem; ikincisi, "*malerisch*" biçimi perdeli, tonal bir zeminde çizen dönem; ve üçüncüsüyse bu "üzerinde uzlaşmış iki zıt çizimi" kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri dönen dönemdir.²⁵

Yine de, diğer ikisinin sentezini oluşturan sadece üçüncü dönem değildir. İkinci dönem zaten ilkinin zıt bir şey ifade etmekten ziyade, bir üslup ve yaratım birliğinde kendini onun üzerine eklemektedir. Böylece Figürün yeni, ama diğerleriyle birarada varolan bir konumu daha ortaya çıkar. Basitçe, perdenin arkasındaki konum, pistteki konumla, çubuktaki ya da paralelyüz üzerindeki bir konumla, tecrit edilmiş, yapıştırılmış, büzülmüş

²⁴ *Mal* "macula"dan, lekeden gelir (buradan *malen* resmetmek, *Mal*er ressam türemiştir). Wölfflin, *Malerisch* sözcüğünü doğrusalın karşısı anlamında piktürel olanı, daha açık söylemek gerekirse konturun karşısı olarak kütleli ifade etmek için kullanır. Bkz. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. Gallimard, s. 25.

²⁵ E. II, s. 96: David Sylvester tarafından tanımlanan üç dönem.

fakat bir o kadar da terkedilmiş, kaçıp kurtulmuş, gittikçe gözden yiten, bozulmuş bir Figürün konumuyla mükemmel bir biçimde birleşir: “Çömelmiş Nü Çalışması” (1952) böyledir. “Köpekli Adam”daysa (1953) resmin en temel öğeleri yeniden ele alınır, ama Figürün bir gölgeden, birikintiden, belirsiz bir konturdan, kaldırım ya da kararmış bir yüzeyden farksız olduğu karman çorman bir bütün olarak. İşin özünde bu vardır: Art arda gelen dönemlerin olduğu açıktır fakat resmin kesintisizce mevcudiyet gösteren üç eşzamanlı ögesi gereğince, birarada varolan yanlar da vardır. Maddi yapı veya armatür, konumlanmış Figür, bu ikisinin sınırı olan kontur, en yüksek belirginlik sistemini oluşturmayı bırakmazlar; birbirine karıştırma işlemleri, fluluk fenomenleri, uzaklaşma veya gözden yitip gitme etkileri bu sistemin içinde ortaya çıkarlar, bu kümenin içinde kendisi belirgin olan bir hareket oluşturduklarından, ortaya çıkışları daha da güçlüdür.

Çok sonlarda ortaya çıkmış dördüncü bir dönemin varlığını tespit etmek mümkün olacaktır ya da belki de çoktan tespit edenler olmuştur. Figürün artık sadece dağılma bileşenlerine sahip olmadığını, ve hatta sadece bu bileşenlere ayrıcalık tanımakla, ona sıkı sıkı sarılmakla yetinmediğini varsayalım. Figürün eski mevcudiyetinin ancak muğlak bir izini bırakarak fiilen gözden kaybolduğunu varsayalım. Bu durumda düz alan, kendine gitgide daha fazla yapılandırıcı işlevler yüklerken bir yandan da dikey bir gök gibi açılacaktır: Kontur öğeleri onda giderek daha çok, serbest bir armatür oluşturan uzamın içinde bölümler, düz kısımlar ve bölgeler belirleyecektir. Ama aynı zamanda Figürün varlığını sürdürmesine yardım eden temizleme veya karıştırma bölgesi, artık kendi değerini kazanacak her tür tanımlı biçimden bağımsızca, bir yolcu gemisi haline gelmiş dünyada bize Turner’ı anımsatarak, nesnesiz saf Kuvvet, fırtına dalgası, su ya da buhar fışkırması, kasırga merkezi olarak ortaya çıkacaktır. Örneğin her şey (özellikle de siyah bölüm) iki yakın mavinin, düz alanın mavisıyla renk fışkırtmasının mavisinin karşı karşıya gelmesi gözetilerek organize edilir. Bacon’ın eserlerinde bu yepyeni organizasyonu daha sadece birkaç durumda görmüş olmamız yeni bir dönemin doğmakta olduğunu görmezden gelmemizi gerektirmez: Ona özgü bir

38

83, 84

87

“soyutlama” ortaya çıkacak ve artık Figüre ihtiyaç duymayacaktır. Figür kehaneti gerçekleştirerek dağılıp gitmiştir: Kehanet kumdan, ottan, tozdan, bir su damlasından fazlası olmayacaksın... der.²⁶ Peyzaj kendi kendine, kumdan yapılmış gibi görünen biçimsiz bir sfenks öğelerini taşıyarak sunum poligonunun dışına akar. Ancak şimdi kum Figür tutmamaktadır; ottan, topraktan, sudan fazlası değildir. Figürlerin ve bu yeni, boş uzamların kavşağında, pastelin yoğun bir kullanımı. Kum yeni bir sfenks bile oluşturabilecekken, öylesine ufulanmış ve pastelleşmiştir ki, Figürler dünyasının bu yeni güç tarafından derinden tehdit edildiğini hissederiz.

Bacon’ın burada tanık olduğumuz dönemlerine dayanarak konuşacak olursak tüm hareketlerin birarada varolduğunu düşünmek zor olacaktır. Buna karşın tabloyu, bu birarada varoluş oluşturur. Üç temel öge, yani Yapı, Figür ve Kontur verildiğinde ilk hareket (“gerilme”) yapıdan Figüre yönelir. Bu durumda yapı bir düz alan olarak sunulur, fakat konturun etrafında silindir gibi dolanan bir düz alan; kontur ise bir tecrit eden, yuvarlak, oval, çubuk ya da çubuklar sistemi olarak sunulur; Figüre gelince, konturun içinde tecrit edilmiştir, bu tümüyle kapalı bir dünyadır. Ancak tam burada ikinci bir hareket, ikinci bir gerilme Figürden maddi yapıya yönelir: Kontur değişir, şemsiyenin ya da lavabonun yarım küresi, aynanın kalınlığı haline gelir, bir biçimsizleştirici gibi hareket eder; Figür büzülerek veya genleşerek bir delikten geçmeye ya da aynadan içeri sızmaya çalışır, çılgınlık atan bir dizi biçimsizleşmenin sonunda olağanüstü bir hayvan-oluş geçirir; son bir gülümsemeyle, kendi başına düz alana katılmayı, artık biçimsizleştirici olarak dahi iş görmeyen, arkasında Figürün sonsuza kadar silikleştiği bir perde işlevi gören konturun vasıtasıyla yapının içinde dağılmayı dener. Demek ki dünyaların bu en kapalı, aynı zamanda en sınırsızdır. En basitinden, basit bir yuvarlakla başlayan konturun biçiminin gelişimiyle birlikte işlevlerinin çeşitlendiğini görürüz: Öncelikle tecrit edendir, Figürün son kalan toprağı; ama

²⁶ Bildiğimiz kadarıyla bu yeni soyutlama altı tablosunda mevcuttur; daha önce belirttiğimiz dördünün dışında bir *Peyzaj* (1978) ve *Musluktan Akan Su* (1982) tablosu vardır.

bu şekilde, Figürü tüm doğal ortamlardan kopararak yapıyı yol almaya zorladığından, bu zaten “kişisizleştiren” ya da “yersiz yurtsuzlaştırandır”; Figürün ona kalan yerlerdeki küçük gezintisini yönlendirdiğinden hâlâ da bir taşıttır; ve alettir, protezdir, zira kendi üzerine kapanan Figürün atletizmini destekler; Figür bir delik ya da uçtan kendisine geçtiğindeyse bir biçimsizleştirici gibi hareket eder; tenin cambazlığı için yepyeni bir anlamda alet ve protez olmuştur; son olarak da, Figürün yapıya katılırken ardında çözüldüğü perdedir; kısacası Figürle maddi yapı arasındaki çift yönlü iletişimi sağladığından bir çeper olmuş ve bunu hiç bırakmamıştır. “*Resim*”de (1978) tüm bu biçimleri almaya hazır olarak, tüm bu işlevlerle kapıya biçim veren konturun turuncumsu altın rengini görürüz. Her şey, her kademede yankılanan sistol [kasılma] ve diyastol [gevşeme] arasında bölüşülür. Bedeni sıkıştıran, yapıdan Figüre giden sistol ile, yayan ve dağıtan, Figürden yapıya giden diyastol. Zaten beden, ilk harekette, daha iyi kapanmak için uzadığında bir diyastol, kaçıp kurtulmak için büzüldüğü ikinci hareketteyse bir sistol meydana gelir. Hatta beden dağıldığında, onu o çevrede tutmak için kapan kuvvetlerin etkisiyle büzülmüş halde kalır. Tablodaki tüm bu hareketlerin birarada varoluşu ritimdir.

VI. BÖLÜM

Resim ve Duyumsama

Figürasyonu (yani hem illüstratif hem de naratif olanı) aşmanın iki yolu vardır: biri soyut biçime, diğeryse Figüre doğru giden iki yol. Cézanne, Figüre giden yola basit bir ad verir: duyumsama. Figür, duyumsamayla ilişkili duyulur biçimdir; doğrudan doğruya sinir sistemine etki eder, yani tene. Soyut Biçim ise, beyin dolayımıyla işlediğinden kemiğe daha yakın olan beyne hitap eder. Elbette resimdeki bu duyumsama yolunu Cézanne icat etmiş değildir. Ancak o, bu yola görülmemiş bir önem atfetmiştir. Duyumsama kolay olanın, önceden yapılmışın, klişenin tersidir ama, aynı zamanda “sansasyonel” olanın, kendiliğinden olanın, vs. de tersidir. Duyumsamanın bir yüzü özneye (sinir sistemi, yaşamsal hareket, “içgüdü”, “mizaç”, Natüralizm ve Cézanne’da ortak olan tüm kelime haznesi), bir yüzüyse nesneye (“olgu”, yer, olay) çevrilidir. Hatta hiç yüzü yoktur. O, ayrıştırılamaz biçimde her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi “dünya-içinde-olmak”tır: Ben hem duyumsamada *oluyorum*, hem de duyumsama yoluyla bir şey *geliyor*, biri öteki yoluyla, biri ötekinin içinde.²⁷ En uç noktada

²⁷ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. L’Age d’Homme, Lozan, 1973, s. 136. Maldiney ve Merleau-Ponty gibi fenomenologlar Cézanne’ı en üstün nitelikli ressam olarak görmüşlerdir. Aslında inceledikleri şey, yalnızca tanımlanabilir bir nesneyle duyulur niteliklerin ilişkisini kurma (figüratif an)

onu veren de alan da, hem özne hem nesne olan da aynı bedendir. İzleyici olarak ben, duyumsamayı ancak tablonun içine girerek, duyabilen ve duyulanan birliğine erişerek anlarım. Cézanne'ın İzlenimcilerin ötesindeki dersi: Duyumsama, ışığın ve rengin (izlenimler) “serbest” ya da bedenden kurtulmuş oyununda değildir, tersine bedenin içerisinde, diyelim ki bir elmanın gövdesi içerisinde. Renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil. Duyumsama resmedilmiş olandır. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil edilişiyle değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla (Lawrence'ın Cézanne'dan bahsederken “elmanın elmamsı varlığı” dediği şey budur²⁸).

Bu Bacon'ı Cézanne'a bağlamanın en genel yoludur: *duyumsamayı resmetmek* veya Bacon'ın Cézanne'inkine çok yakın bir ifadeyle söylediği gibi, olguyu kaydetmek. “Bir resmin neden doğrudan sinir sistemine etki ettiği sorusu, sıkı ve yanıtlanması güç bir sorudur.”²⁹ İki ressam arasında bariz farklar olduğunu söyleyebiliriz: Cézanne'ın dünyası, peyzaj olarak çizilmiş portrelerden de önce peyzaj ve natürmorttur; Bacon'daysa natürmortla peyzajı yerinden eden, tersine bir hiyerarşi söz konusudur.³⁰ Cézanne'ın Doğa olarak dünyası, Bacon'ın artefakt olarak dünyası. Peki bu fazlasıyla bariz farkları “duyumsama” ve “mizaç”a, yani Bacon ile Cézanne'ı bağlayan, onlarda ortak olana dayandırmak daha doğru olmaz mı? Bacon duyumsamadan bahsederken Cézanne'a çok yakın bir biçimde, iki şey demek ister. Olumsuz olarak, duyumsamayla ilişkili biçimin (Figür), temsil

anlamında değil, her niteliğin kendi için geçerli ve diğerleriyle karışan bir alan oluşturması (“duygulanımsal” [*pathique*] an) anlamında da duyumsama, daha doğrusu “hissetmek fiili”dir. Hegel'in fenomenolojisinin kısa devre yaptırdığı, fakat her şeye rağmen mümkün olan tüm estetiğin temeli, duyumsamanın işte bu yanıdır. Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, s. 240-281; Henri Maldiney, *a.g.e.*, s. 124-208.

²⁸ D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, “Introduction à ces peintures”, éd. Bourgois.

²⁹ E. I, s. 44.

³⁰ E. I, s. 122-123.

ettiği kabul edilen bir nesneyle ilişkili biçime (figürasyon) zıt olduğunu söylemektedir. Valéry'nin bir sözünden hareketle duyumsama, anlatılacak bir hikâyenin dolambaçlı yolunu ya da sıkıntılı kısmını atlayıp, söyleneni doğrudan ileten şeydir.³¹ Olumlu olarak ise Bacon, duyumsamanın, bir “düzen”den diğerine, bir “düzey”den diğerine, bir “alan”dan diğerine geçen şey olduğunu söylemeyi hiçbir zaman bırakmamıştır. Bu yüzdendir ki duyumsama, biçimsizleşmelerin efendisi, bedenın biçimsizleşmesinin failidir. Bu bağlamda figüratif resimle soyut resme de aynı eleştiri getirilebilir: Beyinden geçerler, sinir sistemi üzerinde doğrudan etki etmez, duyumsamaya ulaşmaz, Figürü çıkarmazlar çünkü daima *tek ve aynı düzeyde* kalırlar.³² Biçimin dönüşümlerini gerçekleştirebilirler ancak onlar da bedenın biçimsizleşmelerine ulaşamazlar. Öyleyse Bacon'ı, onun öğrencisi olmanın çok daha ötesinde bir Cézanne'cı yapanın ne olduğunu ileride göreceğiz.

Bacon söyleşilerinde sık sık “duyumsamanın düzenleri”, “duyumsal düzeyler”, “duyulur alanlar” ve “hareketli sekanslar”dan söz ederken ne demek istiyordur? Başta her düzene, düzeye veya alana spesifik bir duyumsamanın karşılık geldiği sanılabilir. Bu durumda her duyumsama bir sekansın ya da bir dizinin içinde bir terim olacaktı. Örneğin Rembrandt'ın otoportreler dizisi bizi farklı duyulur alanlara sevkeder.³³ Zaten resmin, özellikle de Bacon'ınkinin dizilerle ilerlediği kesindir. Çarmıha Gerilme dizisi, Papa dizisi, portre dizisi, otoportre dizisi, ağız dizisi, çığlık atan ağız dizisi, gülümseyen ağız dizisi... Dahası dizi, triptiklerde, aynı anda en az üç düzen ve üç düzey barındıran triptiklerde olduğu gibi eşzamanlılık içinde de olabilir. Dizi kontrast yaratan bir kompozisyonu olduğunda kapalı, üçün üzerinde devam ettiği ya da edebilir olduğunda açık olabilir.³⁴ Bunların hepsi doğrudur. Ama eğer her tablo, her Figür, her duyumsama için zaten geçerli olan bir başka şey söz konusu olsaydı

³¹ E. I, s. 127.

³² Tüm bu temalar *Entretiens*'de sıkça geçmektedir.

³³ E. I, s. 62.

³⁴ E. II, s. 38-40.

dogru olmazdı. Hareketli sekans ya da bir dizi olan şey, her bir tablo, her bir Figürdür (ve bunlar sadece dizinin içindeki bir terim de değildir). Her bir duyumsama çeşitli düzeylerde, farklı düzenlerde ya da çoklu alanlardadır. Farklı düzenlerde duyumsamalar olmasa da, tek ve aynı duyumsamanın farklı düzenleri vardır. Bir kurucu düzey farkını, bir kurucu alanlar çokluğunu barındırmak duyumsamanın görevidir. Her duyumsama ve her Figür zaten, kalkerden bir figürdeki gibi, “birikmiş”, “pıhtılaşmış” duyumsamadan kaynaklanır.³⁵ Duyumsamanın indirgenemez biçimdeki sentetik karakteri buradan gelir. Bundan sonra, her maddi duyumsamanın birden fazla düzeye, birden fazla düzene ya da alana sahip olduğu bu sentetik karakterin nereden geldiğini sorgulayacağız. Bu düzeyler hangileridir, bunlardaki duyabilen ve duyulan birliğini ne sağlamaktadır?

İlk akla gelen yanıt elenmeye mahkûmdur. Bir duyumsamanın sentetik maddi birliğini meydana getiren, temsil edilen nesne, figüre edilen şeydir denebilir. Ancak bu teorik olarak imkânsızdır zira Figür, figürasyonun tersidir. Ama Bacon’ın yaptığı gibi, bir şeylerin yine de figüre edildiği (örneğin çılgılık atan bir Papa) uygulamada gözlemlense dahi, bu ikincil figürasyon tüm ilksel figürasyonun nötr hale getirilmesine dayanır. Bacon, Figür figüratif olandan kopmaya niyetlendiğinde uygulamadaki bir figürasyonun kaçınılmaz gözetimiyle ilgili problemler ortaya koymaktadır. Problemi nasıl çözdüğünü göreceğiz. Herhalikârda Bacon “sansasyonel” olanı, yani şiddetli bir duyumsamayı kışkırtacak ilksel bir figürasyonu devre dışı bırakma isteğinden vazgeçmiş değildir. Formül şu anlama gelir: “Dehşetten ziyade çılgılığı resmetmek istedim”. Çılgılık atan Papa’yı resmedişinde dehşet yaratan hiçbir öge yoktur, Papa’nın önündeki perde ise sadece onu tecrit etmenin, bakışlardan saklamanın, bundan da öte kendisinin hiçbir şey görmemesini ve *görünmez olan karşısında* çılgılık atmasını sağlamanın bir yoludur: Nötr hale gelmiş dehşet kat kat artmıştır; zira dehşet çılgılığın sonucunda ortaya çıkmıştır, çılgılık dehşetin değil. Açık ki dehşeti veya ilksel figürasyonu reddetmek öyle kolay

³⁵ E. I, s. 114 (“temsili olmayan imlerin pıhtılaşması”).

değildir. Bazen kendi içgüdülerine sırt çevirmek, deneyimlerini reddetmek gerekir. Bacon, İrlanda'nın tüm şiddetini, Nazizmin şiddetini ve savaşın şiddetini içinde taşır. Tüm Çarmıha Gerilmelerin, özellikle de Çarmıha Gerilme sahnesinin, ya da et-kafanın, ya da kanlı valizin dehşetinin içinden geçmektedir. Ama kendi tablolarını yargıladığında bu şekilde fazla “sansasyonel” hale gelmiş şeylere sırt çevirir, zira orada varlığını sürdüren figürasyon ikincil olarak da olsa yeniden bir dehşet sahnesi oluşturur ve o anda yeniden, anlatacak bir hikâye ortaya çıkarır: Boğa güreşleri dahi fazla dramatiktir. Dehşet olduğu anda bir hikâye ortaya çıkar, çılgılığı ıskalamış oluruz. Son olarak, azami bir şiddet, o ana kadar ne bir sertlik, ne de işkence görmüş, başlarına görünürde hiçbir şey gelmemiş ve o oranda da resmin gücünü arttıran, oturan ya da çömelmiş durumdaki Figürlerde görülür. Şiddetin birbirinden çok farklı iki anlamı vardır: “Resmin şiddetinden bahsettiğimizde bunun savaşın şiddetiyle hiç ilgisi yoktur.”³⁶ Duyumsamanın şiddeti temsil edilenin (sansasyonel, klişe olanın) şiddetine zıt durumdadır. Bunlar ancak geçtikleri düzeylerle, katettikleri alanlarla, sinir sistemi üzerindeki doğrudan eylemleriyle aynı şey haline gelirler: Figürün kendisiyse figüre edilmiş bir nesnenin doğasına hiçbir şey borçlu değildir. Tıpkı Artaud'da olduğu gibi: Zulüm aslında sandığımız şey değildir ve temsil edilene giderek daha az bağımlı olmaktadır.

Duyumsama düzeylerini, yani duyumsamanın birleşme değerleriyle hissin ikircikliğini birbirine karıştıran ikinci bir yorum da elenmelidir. Sylvester bir an için şunu varsayar: “Madem ki duyumsamanın farklı düzeylerini tek bir imgeye kaydetmekten bahsediyorsunuz... ifade ettiğiniz diğer şeyler içerisinde tek ve aynı momentte bir kişiye duyulan sevgi ve ona karşı duyulan düşmanlık... hem güleriyüz hem de hışım olabilir?” Yanıtı Bacon verir: Bu “fazla mantıklı. Böyle olabileceğini sanmıyorum. Bana kalırsa daha derinlerdeki bir şeyle ilgili olmalı: Nasıl olur da bu imgeyi kendim için daha dolaylı olarak gerçek kılabileceğimi

³⁶ E. II, s. 29-32 (ve I, s. 94-95: “hiçbir zaman dehşet uyandırmaya çalışmadım”).

hissederim? Hepsi bu.”³⁷ Aslında ikircikliliğin psikanalitik hipotezinin tek kusuru, duyumsamaya tabloya bakan izleyicinin tarafında yer vermesi değildir. Eğer Figürün kendinde bir ikirciklilik varsayılacak 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 “içgüdü”den başka bir şey yoktur. Duyumsama o andaki içgüdüyü belirleyen şeydir, tıpkı içgüdü gibi, bir duyumsamadan diğerine geçiş, “en iyi” duyumsamanın (en hoş gidenin değil, düştüğü, büzülüp genleştiği o anda teni en iyi dolduranın) aranmasıdır.

Üçüncü olarak daha da ilginç bir hipotez öne sürülebilir: Bu, hareket ettirici hipotezdir. Duyumsama düzeyleri, hareketi sentetik olarak, kendi sürekliliğinde, hızında ve şiddetinde yeniden oluşturacak hareket anları veya durakları gibi olacaktırlar: Sentetik kübizm, Fütürizm ya da Duchamp’ın “Nu” tablosu böyledir. Bacon’ın bir de, Muybridge’in hareketi öğelerine ayırmasından ve kendine malzeme haline getirmesinden çok etkilendiği doğrudur. George Dyer’ın, Lucian Freud’a doğru 180° dönen başı gibi, son derece yoğun şiddette hareketleri kendi için elde ettiği de doğrudur. Daha genel söylersek, Bacon’ın Figürleri çoğu zaman tuhaf bir gezintinin canlılığında kavranır: Örneğin “*Kucağında Çocuk Taşıyan Adam*” veya Van Gogh. Figürü tecrit eden, yuvarlak veya paralelyüz, kendileri hareket ettirici haline gelirler. Bacon, hareketli bir heykelle çok daha kolayca gerçekleştireceği projeden vazgeçmiş değildir: Kalıp boyunca kontur ya da kaide, Figürün gündelik “küçük bir tur”³⁸ atacağı tarzda, armatür boyunca yer değiştirebilmesi projesinden. Bize, Bacon için hareketin statüsünü gösterecek olan da işte bu küçük turun karakteridir. Bacon ile Beckett asla bundan daha yakın olmamışlardır, bu küçük tur,

63, 33

64, 30

65

³⁷ E. I, s. 85. Bacon psikanalitik önerilere, ve Sylvester’ın bir seferinde ona dediği “Papa, aslında babadır” sözüne karşı durur gibidir. Ona nazikçe şu yanıtı verir: “Ne dediğinizi anladığımdan tam olarak emin değilim...” (II, s. 12). Bacon’ın tabloları üzerine daha gelişmiş bir psikanalitik yorum için Didier Anzieu’nün eserini önereceğiz: *Le corps de l’œuvre*, éd. Gallimard, Paris, 1981, s. 333-340.

³⁸ E. II, s. 34 ve s. 83.

Beckett'in kişilerinin yaptığına benzer bir gezintidir, onlar da, içinde bulundukları yuvarlak veya paralelyüzü terketmeden, sarsıla sarsıla yer değiştirirler. Bu, felçli çocuk ve annesinin tırabzanın kıyısında, engellerle dolu acayip bir yolda, sendeleyerek yaptığı bir gezintidir. Bu, “Dönen Figür”ün fırl fırl dönüşüdür. George Dyer'ın, Moritz'in kahramanlarınıninkine çok benzeyen bisiklet gezintisidir: “Görüş etrafta görülen küçük toprak parçalarıyla sınırlıydı... belirli *bir noktadaki* koşusunun en uç noktasında her şeyin sonu gelecekmiş gibi geliyordu...” Öyle ki kontur yer değiştirdiğinde dahi hareket, onun yer değiştirmesindense, Figürün kontur içinde kendini teslim ettiği amibimsi açığa çıkışa daha yakındır. Hareket duyumsamanın açıklamasını vermez, buna karşın, hareketin açıklaması duyumsamanın esnekliğinde, *vis elastica*'sında bulunur. Kafka'nın veya Beckett'in yasasına göre, hareketin ötesinde hareketsizlik olacaktır; ayakta durmanın ötesinde oturmak, oturmanın ötesinde uzanmak, en sonunda dağılmak olacaktır. Hakiki cambaz yuvarlak içinde hareketsiz durandır. Figürlerin koca ayakları çoğu zaman yürümeyi zorlaştırır: neredeyse yumru ayaklardır (koltuklarsa bazen bu yumru ayaklara uygun ayakkabılar gibi görünür). Kısacası, duyumsama düzeylerinin açıklamasını hareket vermez, hareketten geriye kalanın açıklamasını duyumsama düzeyleri verir. Esasında, her ne kadar resimleri hareketi çok yoğun ve şiddetli kılsa da, Bacon'ı asıl ilgilendiren tam olarak hareket değildir. Son kertede bu Bacon'a özgü bambaşka bir problem oluşturan, o sırada oluşan bir hareket, bir spazmdır: *görünmez kuvvetlerin beden üzerindeki eylemleri* (bedenin, bu daha derin nedene bağlı biçimsizleşmeleri buradan gelir). 1973 triptiğinde yer değiştirme hareketi iki spazm arasında, o sırada gerçekleşen iki büzülme hareketi arasındadır.

O halde daha “fenomenolojik” bir başka hipotez vardır: Duyumsama düzeyleri, farklı duyu organlarına gönderen hakikaten duyulur alanlar olacak fakat her düzeyin, her alanın, temsil edilen ortak nesneden bağımsız olarak, kendine göre diğerlerine bir gönderme tarzı olacaktır. Bir renk, bir tat, dokunma, bir koku, bir ses, bir ağırlık arasında, duyumsamanın (temsili olmayan) “duygulanımsal” [*pathique*] anını meydana getiren varoluşçu bir

iletişim olacaktır. Örneğin Bacon'ın Boga Güreşleri'nde hayvanın ayak seslerini duyarız, 1976 triptiginde başın yerine saplanıp kalmış kuşun çırpınışlarına dokunuruz ve tıpkı Soutine'de olduğu gibi, et ne zaman temsil edilse ona dokunur, onu koklar, yer, tartarız. Isabel Rawsthorne'un portresindeyse tüm organların ortak bir idmanı içinde gözleri fal taşı gibi açmak, burun deliklerini patlatmak, ağzı uzatmak, deriyi oynatmak için, üzerine ovaler ve çiziler eklenmiş bir baş vardır. Demek ki duyuların kökensel bir tür birliğini *göstermek* ve çoklu-duyulur bir Figürün görsel olarak belirmesini sağlamak ressama düşmektedir. Fakat bu operasyon yalnızca, şu ya da bu alandaki duyumsama (burada görsel duyumsama) doğrudan, bütün alanları taşıran ve bunları kateden yaşamsal bir güçten dolayı ortaya çıkarsa mümkündür. Bu güç, görmeden, sestten vs. çok daha derin olan Ritimdir. Bu ritim, işitsel düzeyi kuşattığında müzik olarak, görsel düzeyi kuşattığındaysa resim olarak ortaya çıkar. Cézanne buna rasyonel olmayan, beyinle ilişkili olmayan bir “duyular mantığı” diyordu. Bu mantığın en üst düzeyiyse her duyumsamaya, içinden geçtiği düzeyleri ve alanları katan ritmin duyumsamayla olan bağıdır. Bu ritim bir müziği kateder gibi bir tabloyu kateder. Bu diastol-sistoldür: Üzerime kapanarak beni benden alan dünya, dünyaya açılan ve onu kendi kendine açan ben.³⁹ Diyebiliriz ki Cézanne tam olarak, görsel duyumsamanın içerisine yaşamsal bir ritim katan kişidir. Düz alan kendini Figürün üzerine kapattığında ve Figür düz alana katılmak için, orada eriyene dek büzüldüğü ya da tersine genişlediğinde hareketlerin birarada varolduğunu düşünen Bacon için de aynıyı söyleyebilir miyiz? Bacon'ın yapay ve kapalı dünyası, Cézanne'ın Doğasıyla aynı yaşamsal hareketi gösteriyor olabilir mi? Bacon, beyin olarak karamsar fakat sinirsel olarak iyimser olduğunu (hayattan başkasına inanmayan bir iyimserlik içinde olduğunu) söylediğinde⁴⁰ bu, laftan ibaret değildir. Aynı “mizaç” Cézanne'da da yok mudur? Öyleyse Bacon'ın formülü figüratif olarak karamsar ama figüral olarak iyimserdir.

³⁹ Bkz. Henri Maldiney, *a.g.e.*, s. 147-172: duyumsama ve ritim, sistol ve diastol hakkında (ve bu bağlamda Cézanne ile ilgili sayfalar).

⁴⁰ E. II, s. 26.

VII. BÖLÜM

Histeri

Bu zemin, duyuların bu ritmik birliği, ancak organizmanın ötesine geçerek keşfedilebilir. Fenomenolojik hipotez yetersiz kalabilir zira sadece yaşanmış bedeni ele almaktadır. Oysa daha derin, neredeyse yaşanmaz bir Güç'e oranla, yaşanmış beden pek de bir şey ifade etmez. Aslında, ritim birliğini ancak, ritmin bizzat kaos'un, gecenin içine daldığı yerde, düzey farklarının şiddet yoluyla, sonsuza dek birbirine karıştığı yerde arayabiliriz.

Organizmanın ötesinde, ama yine de yaşanmış bedenın sınırı olarak, Artaud'nun keşfedip adlandırdığı bir şey vardır: organsız beden. "Beden bedendir Yalnız başına Ve organa ihtiyacı yok Beden asla bir organizma değil Organizmalar bedenın düşmanları." ⁴¹ Organsız beden, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar. Bu yoğun, yoğunlaştırılmış bir bedendir. Genişliğinin varyasyonlarına göre bedenın içerisinde düzeyler veya eşikler çizen bir dalga tarafından katedilir. Demek ki bedenın organı yoktur, düzeyi ya da eşikleri vardır. Duyumsama, her ne kadar niteliğe ilişkin ve nitelenen olmasa da artık kendindeki temsili verileri değil, alotropik varyasyonları belirleyen yoğun bir gerçekliğe sahiptir. Duyumsama titreşimdir. Biliyoruz ki, yumurta tam da bedenın organik

⁴¹ Antonin Artaud, 84 içinde, Sayı: 5-6, 1948.

temsilden “önceki” bir durumunu gösterir: biçimlerin olumsal veya ikincil olduğunu belirleyen eksenler ve vektörler, gradyanlar, bölgeler, sinemasal hareketler, dinamik eğilimler. “Ağız yok. Dil yok. Diş yok. Gırtlak yok. Yemek borusu yok. Mide yok. Karın yok. Anüs yok.” Organik olmayan bir yaşam; zira organizma yaşam değil, onun hapisanesidir. Beden, tümüyle canlı olsa da organik değildir. Duyumsama da bedene organizma yoluyla ulaştığında ölçüsüz ve spazmlı bir tutum takınır, organik etkinliğin sınırlarını parçalar. Tamamen tenin içindeyken, doğrudan sinir dalgasına veya yaşamsal duyguya taşınır. Bacon’ın Artaud’yla buluştuğu pek çok nokta olduğu düşünülebilir: Figür, tam olarak organsız bedendir (organizmayı bedenin yararına, yüzü başın yararına bozmak); organsız beden ten ve sinirdir; üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga katedilir; duyumsama dalgayla, beden üzerinde etkiyen Kuşvetlerin buluşması gibidir, “duygulanımsal atletizm”, soluk-çığlık; bedene böyle iletildiğinde duyumsama temsili olmayı bırakır, gerçek olur, *zulüm* ise giderek dehşet veren bir şeyin temsili olmaktan çıkarak sadece kuvvetlerin beden üzerindeki eylemi ya da duyumsama (sansasyonelin tersi) olur. Organ parçaları resmeden bu sefalet resminin aksine Bacon, organsız bedenler, bedenin yoğunlaştırılmış olgusunu resmetmeyi sürdürür. Bacon’da temizlenmiş veya fırçalanmış bölümler nötr hale getirilmiş, bölge ya da düzey durumuna indirgenmiş organizma parçalarıdır: “İnsan suratı henüz yüzünü bulamadı...”

Worringer Gotik sanatı şöyle tanımlıyordu: Organik olmayan güçlü bir yaşam, “kuzeyin Gotik çizgisi”.⁴² Gotik, ilke olarak klasik sanatın organik temsiline karşı çıkar. Klasik sanat temsil edilen bir şeye gönderdiği ölçüde figüratif olabilir ama temsilin geometrik bir biçimini çıkardığında soyut da olabilir. Piktürel Gotik çizgi, onun geometrisi ve figürü bundan tümüyle farklıdır. Bu çizgi öncelikle *dekoratiftir*, yüzeyledir, fakat hiçbir biçim çizmeyen maddi bir dekor olarak, artık özsel, ya da ebedi olanın emrinde olan bir geometri değil, “problemlerin” ya da “ilineklerin”, kesip almaların, eklemelerin, izdüşümlerin ve kesişimlerin emrine verilmiş bir

⁴² Wilhelm Worringer, *L’Art gothique*, éd. Gallimard, s. 61-115.

geometridir. Demek ki bu, durmadan yön değiştiren, kırık dökük, yolundan sapmış, kendi üzerine dönmüş, dolanmış veya doğal sınırlarının dışına uzatılmış, “düzensiz bir çırpınmayla” ölmekte olan bir çizgidir, temsilin altında ya da temsil dışı hareket ederek çizgiyi uzatan veya duraklatan *serbest imler* vardır. Yani bu bir geometridir, bir daha asla organik olmamak koşuluyla yaşamsal ve derin hale gelmiş bir dekorasyondur: Mekanik kuvvetleri duyulur sezgi katına yükseltir, şiddetli hareketlerle işler. Eğer hayvanla karşılaşır ve *hayvan ressamı* olursa bu biçim çizerek değil, tersine, netliğiyle ve kendiliğinden organik olmayan belirginliğiyle, biçimlerin bir ayırdedilemezlik bölgesini dayatarak olur. Ayrıca, üst düzeyde bir *zihinselliğın* belirtisidir zira onu organik olanın dışına, temel kuvvetleri araştırmaya sevkeden zihinsel bir istençtir. Yalnız, bu zihinsellik bedenın zihinselliğidir, zihin bedenın kendisidir, organsız bedendir... (Bacon’ın ilk Figürü Gotik dekoratörünki olacaktır.)

Yaşamda organsız bedenın anlam veremediğımız pek çok eğilimi vardır (alkol, uyuşturucu, şizofreni, sadomazoşizm, vs.). Ama bu bedenın yaşayan gerçekliğini “histeri” olarak adlandırabilir miyiz ve hangi anlamda böyle adlandırabiliriz? Organsız bedeni değişken bir genişlik dalgası kateder, üzerinde, genişliğinin varyasyonlarına göre bölgeler ve düzeyler çizer. Bu düzeydeki dalgalarla dış kuvvetlerin karşılaşmasıyla ise bir duyumsama ortaya çıkar. Böylece bir organ bu karşılaşmayla belirlenmiş olur, fakat bu, dalğanın geçişi ve kuvvetin eylemi ne kadar sürüyorsa o kadar süren, kendini başka bir yere koymak için yer değiştiren, geçici bir organdır. “Organlar, işlevleri ve mevkileriyle ilgili tüm istikrarı kaybeder... cinsel organlar hemen her yerde belirir... anüsler fişkırır, dışkılamak için açılır, ardından kapanırlar... tüm organizma doku ve renk değiştirir, alotropik değişimler saniyenin onda birine ayarlıdır...”⁴³ Esasında organsız beden organları olmayan bir beden değildir, sadece organizması, yani organların organizasyonu yoktur. O halde organsız beden *belirsiz bir organ* olarak tanımlanır, oysa organizma belirli organlarla tanımlanmaktadır: “Neden ikisinin de

⁴³ Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, s. 21.

bozulma ihtimali bulunan bir ağız ve bir anüs yerine hem beslenme hem de dışkılama için çok amaçlı tek bir yarık olmasın? Ağız ve burun kapatılabilir, mide doldurulabilir, ciğerlere hava almak için doğrudan bir delik açılabilirdi – en baştan yapılması gereken buydu.”⁴⁴ Peki ama bunun çok amaçlı bir yarık mı yoksa belirsiz bir organ mı olduğunu nasıl bilebiliriz? Birinden diğerine gitmenin hem zaman hem de geçit gerektirdiği, ve bu zorunluluktan dolayı birbirinden epeyce ayrılmış bir ağızımız ve bir anüsümüz yok mudur? Ette bile, dişlerinden tanıdığımız, diğer organlarla karıştırmayacağımız kadar belirgin bir ağız yok mudur? Anlamamız gereken şudur: Dalga bedeni, karşılaşılacak kuvvete göre düzeyinin belirlendiği ve bu düzeye göre bir organın belirleneceği şekilde kateder. Kuvvetin kendisi değişirse veya başka bir düzeye geçilirse belirlenecek olan bu organ da değişir. Kısacası organsız beden organ yokluğuyla değil, sadece *belirsiz bir organın varlığıyla* da değil, belirli organların *zamansal ve geçici mevcudiyetiyle* tanımlanır. Bu, tablonun içerisine zamanı dahil etmenin bir yoludur; kaldı ki 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 Çalışması*”nda olduğu gibi) hakikaten saniyenin onda birine ayarlı zamansal bir varyasyondur. Bedenin, düz alanından farklı olarak kromatik çizilişi buradan gelir: Bu, düz alanın monokromatizminin tersine bedenin krono-kromatizmidir. Bacon’da bedenlerin kuvveti, Figüre zamanı yerleştirmektedir: varyasyon olarak geniş erkek sırtı.

47

Bundan sonra tüm duyumsamaların neyle bir düzey (düzen düzeyi, alan düzeyi) değişimine yol açtığını ve bir düzeyden diğerine geçtiğini görmekteyiz. Fenomenolojik birlik bile bunu izah edememiştir. Ama dizinin tamamı incelendiğinde organsız beden izah eder: organsız – çok amaçlı belirsiz organları olan – zamansal ve geçiş sağlayan organları olan. Bir düzeyde ağız olan, bir başka düzeyde veya aynı düzeyde, başka kuvvetlerin eylemi sonucunda anüse dönüşür. Oysa bu tamamlanmış dizi, bedenin histerik gerçekliğidir. XIX. yüzyılda psikiyatri ve diğer alanlarda

⁴⁴ Burroughs, *Le festin nu*, s. 146.

oluşan biçimiyle histeri “tablo”sunu düşündüğümüzde birtakım karakterlerin Bacon’ın bedenlerini canlandırmayı bırakmadığını görürüz. Önce, sinirsel dalganın geçişine göre, kuşattığı ya da geri çekildiği bölgelere göre kâh sabitlenen kâh gezici olan, beraber bulunan ya da yerine geçen meşhur kasılma ve paralizler, hiperestezi (aşırı duyarlık) veya anestezi (duyu yitimi). Ardından, dalganın ilerleyen ve gerileyen salınımlarına göre öne atılma ve arkada bırakma ya da tam tersine geride kalma (histerez), *olay-sonrası* fenomenleri. Onun ardından etkiyen kuvvetlere göre organ belirleniminin geçiş oluşturan karakteri. Onun da ardından, histerik sanki uyanık durumdaki bir uyurgezer, bir “Uyanık-gezer”miş gibi, bu etkiyen kuvvetlerin, doğrudan sinir sistemine etki eden eylemi. Son olarak da, bedenin içindeki çok özel bir histen sözedilebilir, zira beden tam olarak organizmanın *altında* hissedilir, geçiş oluşturan organlar tam olarak sabit organların organizasyonu altında hissedilir. Bunun da ötesinde, bu organsız beden ve bu geçiş oluşturan organlar, iç ya da dış “otoskopi” fenomenleri içinde kendileri *görünür* olur: Bu baş benim değil ama bir baş içinde olduğumu hissediyorum, bir başın içinden görüyorum, kendimi bir başın içinde görüyorum; veya kendimi aynada görmüyorum, gördüğüm bedende olduğumu hissediyorum ve giyinik olduğum sırada kendimi bu çıplak bedende görüyorum... vs.⁴⁵ Dünyada bu histeri durağını içermeyen bir psikoz var mıdır? “Zihinde, her şeyin orta yerinde dimdik duran, anlaşılmaz bir tür *durak*...”⁴⁶

Beckett’in Kişileriyle Bacon’ın Figürleri arasındaki ortak tablo, aynı İrlanda: Yuvarlak, tecrit eden, Kişisizleştirici; yuvarlaktaki büzülmeler ve paralizler dizisi; uyanık-gezerin küçük gezintisi; hissedilen, gören ve hâlâ konuşan Tanık’ın mevcudiyeti. Bedenin kaçıp kurtulma, yani organizmadan kurtuluş tarzı... Beden ‘O’ harfi şeklinde açılmış ağızdan, anüsten ya da mideden, ya da boğazdan

⁴⁵ Histeri konusunda XIX. yüzyıla ait herhangi bir kitapçıga, özellikle de Paul Sollier’nin bir çalışmasına başvurulabilir: *Les phénomènes d'autoscopie*, éd. Alcan, Paris, 1903 (“Uyanık-gezer” terimi ona aittir).

⁴⁶ Antonin Artaud, *Le pèse nerfs*.

veya lavabonun yuvarlağından, şemsiyenin ucundan kayıp gider.⁴⁷ Organizmanın altında organsız bir beden mevcudiyeti, organik bir temsilin altında geçiş oluşturan organların mevcudiyeti. Bacon'ın giyinik Figürü, aynada veya tuvalde kendini çıplak olarak görür. Kasılmalar ve hiperesteziler çoğunlukla temizlenmiş, bezle silinmiş bölgelerle, anestezi ve paralizler ise eksik bölgelerle işaretlenmiştir (1972'deki çok detaylı bir triptikteki gibi). Özellikle de, göreceğimiz gibi, Bacon'ın "tarzı" tümüyle bir 'olay-öncesi ve olay-sonrası'nda olup biter: Tablo başlamadan önce olup bitenler, ama bir yandan da olay-sonrasında olup bitenler, her defasında çalışmayı bozacak, figüratif akışı bölecek ve bununla birlikte sonrasında geri verecek olan histeresis...

Mevcudiyet, mevcudiyet: Bir Bacon tablosu karşısında akla ilk gelen söz.⁴⁸ Bu, histerik bir mevcudiyet olabilir mi? Histerik kişi hem mevcudiyetini dayatan, aynı zamanda kendisi için de şeylerin ve varlıkların mevcut olduğu, fazlasıyla mevcut olduğu ve bu mevcudiyet aşırılığını her şeye yansıtan, her varlığa ileten kişidir. Öyleyse histerik olan, histeriye kapılan ile histerikleştiren arasında pek bir fark yoktur. Bacon mizahi bir biçimde, 1953 yapımı portresinde, 1953 yapımı insan başında, 1955 yapımı Papa'da resmettiği histerik gülümsemenin o an "çok gergin, neredeyse histerik" durumdaki "model"inden ileri geldiğini ifade edebilir. Fakat histeriye tutulan sadece model değil, tablonun bütünüdür.⁴⁹

⁴⁷ Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même* (éd. du Seuil, Paris, 1979) adlı eserinde Beckett'in temel kavramları üzerine bir terimler sözlüğü hazırlamayı düşünmüştür. Bunlar işleme dayalı kavramlardır. Özellikle "Beden", "Zaman-mekân", "Hareketsizlik", "Tanık", "Baş", "Ses" (insan sesi) kavramlarına başvurulur. Bu kavramlardan her biri Bacon'la yakınlık içerir. Elbette Beckett ve Bacon, birbirlerinin eserlerinde kendini görmek için fazlaca yakındır. Fakat biz Beckett'in Van Velde'nin resmine ilişkin metnine (éd. Musée de Poche) başvurduğumuzda buradaki pek çok şeyin Bacon'a uyduğunu göreceğiz: Örneğin burada da, resimdeki bir sınır gibi, ilişkilerin, figüratif ve naratif ilişkilerin yokluğu söz konusudur.

⁴⁸ Michel Leiris, Bacon'daki "mevcudiyetin" bu eylemi üzerine güzel bir metin yazmıştır: bkz. "Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon", *Au verso des images*, éd. Fata Morgana.

⁴⁹ E. I, s. 95.

Ve Bacon'ın kendisi de, bir olay-öncesinde kendini tümüyle imgeye, başını tümüyle fotomat aygıtına terkettiğinde daha ziyade kendini aygıtı aittir, aygıtın içine geçmiş bir başta gördüğünde histerikleştiren halindedir. Peki ya histerik gülümseme nedir, bu gülümsemenin bayağı, iğrenç yanı neresindedir? Mevcudiyet veya direktme. Bitimsiz mevcudiyet. Yüzün ötesinde ve yüzün altında bir gülümsemenin direktmesi. Ağızda kalan bir çılgınlığın direktmesi, organizmada kalan bir bedeninin direktmesi, nitelenen organlarda kalan geçiş organlarının direktmesi. Bu aşırı mevcudiyetteki bir zaten-orada olanla bir daima-geç kalanın özdeşliği. Mevcudiyet her yerde, doğrudan sinir sistemi üzerinde etki eder ve bir temsilin yerinde veya bir mesafeyle ortaya konmasını imkânsız kılar. Histeriden, Flaubert'in histerisinden söz ederken Sartre'ın demek istediği de işte budur.⁵⁰

Söz konusu olan ne tür bir histeridir? Bacon'ın kendisinin mi, ressamın veya resmin kendisinin mi, yoksa genel olarak resmin histerisi mi? 'Estetik bir klinik' yapmanın (psikanaliz yapmıyor olmanın avantajlarıyla beraber) pek çok tehlikesi olduğu doğrudur. Öyleyse, pek çok yazar ve hatta müzisyen sayılabilecekken (Schumann ve parmak kasılması, çalarken mırıldanma...) neden özellikle resimde olduğunu söylüyoruz? Aslında söylemek istediğimiz, resim ile histeri arasında özel bir ilişki olduğudur. Bu çok basit. Resim doğrudan temsilin altındaki mevcudiyetleri temsilin ötesinde serbest bırakmaya koyulur. Renk sisteminin kendisi, sinir sistemi üzerinde doğrudan bir eylem sistemidir. Bu, ressamın değil, resmin histerisidir. Resimle birlikte histeri sanata dönüşür. Daha doğrusu, ressamla birlikte, histeri resme dönüşür. Histerik kişinin hiç yapamadığı şeyi, yani bir parça sanatı, resim yapar. Ayrıca, ressamın negatif Teolojideki olumsuzlama anlamında, histerik *olmadığı* da söylenmelidir. Onda bayağılık ihtişama, yaşam karşısında duyulan dehşet çok saf ve yoğun bir yaşam haline gelir. Cézanne "yaşam korkutucudur" der, ama bu

⁵⁰ Histerik bir tabloya varoluş aşırılığı (*La Nausée* – *Bulanlı*'daki ağaç kökü) veya bedeninin ve dünyanın kaçışı (*L'Être et le néant*'daki "tuvalet deliği"nden kaçış) gibi Sartre'cı temalar da iştirak eder.

haykırışta bile çizginin ve rengin tüm neşesi yükselir. Resmin sinirsel iyimserliğe dönüştürdüğü şey, beyinsel kötümserliktir. Resim histeridir ya da histeriyi olduğu şeyden döndürmüştür; çünkü resim mevcudiyeti doğrudan, görülsün diye verir. Resim, renklerle, çizgilerle gözü kuşatır. Ancak *gözü, sabit bir organı çizdiği gibi çizmez*. Temsilin çizgilerini ve renklerini serbest bırakırken, aynı zamanda organizmaya aidiyetinin gözünü serbest bırakır, onu sabit, nitelenmiş organ karakterinden kurtarır: Göz, virtüel olarak, organsız bedeni gören, yani Figürü saf mevcudiyet olarak gören, çok amaçlı belirsiz bir organ haline gelir. Resim her yerimize gözler yerleştirir: Kulağın, midenin, ciğerlerin içine (tablo nefes alıp verir...). Resmin ikili tanımı şudur: Öznel olarak, geçiş oluşturan ve çok amaçlı bir organ olabilmek için organik olmayı bırakan gözümüzü kuşatır; nesnel olarak, bir bedenin gerçekliğini, organik temsilden kurtulmuş çizgileri ve renkleri önümüze serer. Bunların biri diğerini üretir: Bedenin saf mevcudiyeti görünür olurken aynı anda göz de bu mevcudiyetin, hudutları belirli organı olur.

Bu temel histeriyi savmak için resmin önünde iki yol vardır: Ya, koordinatlarla incelikle oynaması gerekse de, serbest kalmış mevcudiyetleri ve organsızlaşmış bedenleri bu koordinatların altından ya da arasından geçirmesi gerekse de, organik temsilin figüratif koordinatlarını koruyacak – ki bu klasik denen sanatın yoludur –, ya da soyut biçime dönecek ve tamamen piktüral bir beyinsellik icat edecektir (bu anlamda resmi “uyandırmak” denebilir). Tüm klasikler arasında en bilge olan Velázquez’dir, engin bir bilgeliktedir: Belgeci rolünü tam anlamıyla özümsemiş olarak temsilin koordinatlarını sıkı sıkıya tutarak olağanüstü cüretkârlığını konuşturuyordu...⁵¹ Peki usta olarak alınan Velázquez’e nazaran, Bacon ne yapıyordu? Neden Bacon, X. Innocentius’un portresini yeniden resmettiği tabloyu düşündüğünde içindeki endişe ve hoşnutsuzluğu ifade etmektedir? Bir bakıma, Bacon, Velázquez’in tüm öğelerini histerikleştirmiştir. Sadece iki tabloyu, Velázquez’in X. Innocentius’uyla Bacon’ın onu çılgık atan Papa’ya dönüştürdüğü X. Innocentius’unu karşılaştırmak doğru olmaz. Velázquez’in

⁵¹ E. I, s. 62-63.

X. Innocentius'uyla Bacon'ın tüm tablolarını karşılaştırmak gerekir. (Velázquez'de koltuk, zaten paralelyüz hapishanesini belirlemektedir; arkadaki ağır perde zaten öne geçmeye çalışmakta, tahta siper bir et parçası görünümü vermektedir. Papa'nın elinde okunaksız olmakla birlikte net bir parşömen vardır ve Papa'nın keskin, sabitlenmiş gözleri zaten, görünmez bir şeyin karşısında dikildiğini görmektedir.) Ama tüm bunlar, tuhaf bir biçimde içerilmiştir, bir şekilde ortaya çıkacaklardır, ama Bacon'ın gazetelerinin, neredeyse hayvan olan koltukların, öndeki perdenin, ham etin, çıgılık atan ağzın kaçınılmaz, önüne geçilmez mevcudiyetini henüz kazanmamıştır. Bacon, bu mevcudiyetleri zincirlerinden kurtarmak mı gerekiyordu, diye sorar. Velázquez'de en iyisini, en mükemmelini bulmuyor muyduk? Resimle histeri arasındaki bu bağı, hem figüratif yolu, hem de soyut yolu reddederek gün yüzüne çıkarmak mı gerekiyordu? Biz iki X. Innocentius karşısında büyüleneduralım, Bacon kendini sorgular.⁵²

Son olarak da, bu neden resme özgü olsun ki? Salt estetik bir klinik adına, ve tüm psikiyatriden ve psikanalizden bağımsız olarak resimdeki histerik bir özden sözedebilir miyiz? Neden müzik de, sessel bedenler için çok amaçlı bir organ haline gelmiş bir kulak yoluyla saf mevcudiyetler ortaya koyamasın? Artaud ya da Beckett'in olduktan sonra, neden şiir ya da tiyatro bunu yapamasın? Her sanatın özü problemi, burada da klinik özü problemi kulağımıza çalınandan daha basit bir problemdir. Müziğin bedenlerimizi derinlemesine katettiği, midemizi, ciğerlerimizi, vs. kulağa çevirdiği ortadadır. Müzik bedenlerimizde dalga ve sinirsellik yaratmakta ustadır. Fakat tam da bu noktada bedenimizi, ve tüm bedenleri başka bir öğeye taşır. Bedenleri içinde bulundukları ataletten, mevcudiyetlerinin maddeselliğinden çıkarır. Onları *etten ve kemikten sıyrır*. Her ne kadar müzikte, örneğin bir motifte sessel bedenden ve hatta beden bedenelikten kesinlik içinde bahsedebilesek de bu, Proust'un dediği gibi, içinde “zihne karşı gelen ve atıl tek bir madde kalıntısının” dahi olmadığı,

⁵² E. I, s. 77.

etten ve kemikten sıyrılmış, maddi olmayan bir beden bedeneliktir. Bir anlamda müzik, resmin bittiği yerde başlar ve müziğin üstünlüğünden kastedilen de budur. Müzik, bedeni kateden ama istikrarını başka yerde bulan kaçış çizgileri üzerine yerleşmiştir. Oysa resim yukarılara, bedenın kaçıp kurtulamadığı, ama kaçmaya çalışarak kendini oluşturan maddiliği ve meydana geldiği saf mevcudiyeti keşfettiği ve bunları bunun dışında bir şekilde keşfedemeyeceği bir yere yerleşir. Kısacası, çizgi-renk sistemiyle ve çok amaçlı organı gözüyle bedenın maddi gerçekliğini keşfeden, resimdir. Gauguin'in dediği gibi: "Gözümüzün gözü doymaz, azgınlığı dinmez". Resmin serüveni, söz konusu olan yalnızca bir elma da olsa, maddi varoluşu, maddi mevcudiyeti üzerine alabilmiş olan gözün serüvenidir. Müzik, sessel sistemini ve çok amaçlı organını, kulağı düzenlerken bedenın maddi gerçekliğinden çok başka bir şeye hitap eder ve en zihinsel varlıklara, etten kemikten sıyrılmış, maddi olmaktan çıkarılmış bir beden verir: "Requiem'in timpani darbeleri kanatlanmış, heybetli, tanrısaldır ve şaşkın kulaklarımıza fısıldadığı yegâne şey, bizzat Stendhal'in sözleriyle söyleyecek olursak, kesinkes öbür dünyayla ilişkili bir varlığın gelişidir..."⁵³ Bu yüzden müziğin klinik özü histeri değildir, ve kendini hâlâ dörtlü giden bir şizofreniyle karşılaştırır. Müziği histerikleştirmek için, ona renkleri eklemek, sesler ve renkler arasındaki karşılıklılığın ilkel ya da rafine bir sisteminden geçmek gerekir.

⁵³ Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, éd. Gallimard, Paris, 1971, s. 47.

VIII. BÖLÜM

Kuvvetleri Resmetmek

Başka bir bakış açısına göre, sanatların ayrılması, karşılıklı özerklikleri, nihai hiyerarşileri meselesi tüm önemini yitirir. Zira ortada sanatların bir ortaklığı, ortak bir problem vardır. Sanatta, müzikte olduğu gibi resimde de, söz konusu olan biçimleri yeniden üretmek veya icat etmek değil, kuvvetleri ele geçirmektir. Hatta hiçbir sanatın figüratif olmaması da bundan kaynaklanır. Klee'nin ünlü formülü “görüneni vermek değil, görünür kılmak” da bu anlamdadır. Resmin görevi, görünür olmayan kuvvetleri görünür kılma denemesi olarak tanımlanır. Aynı biçimde müzik de duyulur olmayan kuvvetleri duyulur kılmaya çalışır. Bu apaçıktır. Kuvvet, duyumsamayla sıkı bir ilişki içindedir; duyumsamanın olabilmesi için bir kuvvetin bir beden üzerinde, yani dalganın bir bölümü üzerinde etki ediyor olması gerekir. Ancak kuvvet, duyumsamanın koşulu olsa da duyulan o değildir zira duyumsama onu koşullayan kuvvetlerden yola çıkıp tamamen başka bir şey “verir”. Duyumsama, bize verdiklerinin içinde verili olmayan kuvvetleri ele geçirmek, duyulur olmayan kuvvetleri duymamızı sağlamak ve onların kendi koşullarına yükselmek için, kendi üzerine nasıl yeterince dönebilecektir? Müziğin, bu şekilde sese dair olmayan kuvvetleri sese dair kılması ve resmin görünmez kuvvetleri görünür kılması gerekir. Bazen bunlar aynı olabilir: Sese dair olmayan ve görünmez olan, Zamanı

nasıl resmetmeli ya da nasıl duyulması sağlanmalı? Peki ya basınç, atalet, yerçekimi, çekim, ağırlık, filizlenme gibi temel kuvvetleri? Bazen de tersine, bir sanatın duyulmaz kuvveti bir başkasının “verilerine” dahildir: Örneğin ses, hatta cıgılık; bunları nasıl resmetmeli? (ve öte yandan renklerin duyulması nasıl sağlanmalı?)

Bu, ressamların bilincine varmış olduğu bir problemidir. Fazlasıyla tutucu eleştirmenler, bir patates sepetini taşıyıcı gibi bir sunağı taşıyan köylüler resmettiği için Millet’yi kınadıklarında, Millet onlara, iki nesneye uygulanan ortak yerçekiminin, sahip oldukları figüratif ayırmadan daha derin olduğu cevabını vermiştir. O, ressam Millet, sunağı *veya* patates sepetini değil, yerçekimi kuvvetini resmetmeye çalışmıştı. Cézanne’ın dehası da resmin tüm olanaklarını bu işe yoğunlaştırmış olması değil midir? Dağların kıvrımlanma kuvvetini, patatesin filizlenme kuvvetini, bir manzaranın termik kuvvetini, vs. görünür kılmaya. Ve Van Gogh, o, bilinmeyen kuvvetler bile icat etmişti; bir ayçiçeği tohumunun iştirilmez kuvveti gibi. Bununla birlikte ressamların büyük bir bölümünde, *kuvvetlerin ele geçirilmesi* problemi her ne kadar bilincine varılmış olsa da, bir o kadar önemli fakat onun kadar saf olmayan bir başka problemle karışmış olarak bulunur. Bu öteki *etkilerin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturma*sı problemi: Rönesans resminde derinliğin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturma, Kübizmde hareketin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturma gibi. Bir probleminden diğerine nasıl geçildiğini görebiliriz; örneğin hareket aynı anda hem onu üreten biricik kuvvete hem de bu kuvvetin altında ayrıştıran ve yeni kompozisyonlar oluşturan bir öğeler çokluğuna gönderen bir etkidir.

Görünen o ki, Bacon’ın Figürleri, bir soruya; ‘görünmez kuvvetleri nasıl görünür kılabiliriz?’ sorusuna resim tarihinde verilmiş en harikulade yanıtlardan biridir. Hatta bu, Figürlerin başlıca işlevidir. Bu bakımdan Bacon’ın etki problemlerine görece kayıtsız kaldığını görürüz. Onları aşağı gördüğü için değil, hayran olduğu ressamların, tüm bir resim tarihi boyunca bu problemlere yeterince kafa yormuş olduğunu düşünebildiğinden: Özellikle de

hareket problemine, hareketi “vermeye”.⁵⁴ Öyle de olsa bu, görünmeyen biçimleri görünür “kılma” problemiyle daha da doğrudan bir şekilde uğraşmak için bir nedendir. Ve bu Bacon’ın tüm baş dizileri için, otoportre dizileri için geçerlidir, hatta belki bu dizileri yapmasının nedeni de budur: O başların olağanüstü galeyanı, dizinin yeni bir kompozisyon oluşturması beklenen bir hareketten değil, daha ziyade hareketsiz baş üzerinde etkiyen basınç, genleşme, büzülme, düzleşme ve gerilme kuvvetlerinden kaynaklanır. Bu durum, kapsülü içinde hareketsiz olarak uzamlar arası bir yolculuk yapan birinin, kozmosun içinde karşılaşacağı türden kuvvetlere benzer. Sanki görünmez kuvvetler, başa farklı açılardan saldırıyor gibidir. Burada yüzün temizlenmiş, süpürülmüş kısımları yeni bir anlam kazanır çünkü onlar kuvvetin tam çarpmakta olduğu bölgeyi imler. Bacon’ın problemlerinin dönüştürmeden değil, biçimsizleştirmeden kaynaklanması bu anlamdadır. Bu ikisi tamamen farklı iki kategoridir. Biçimin dönüşümü soyut veya dinamik olabilir. Biçimsizleşme ise daima bedende ve statiktir, orada olup biter; hareketi kuvvete bağımlı kılarken soyut olanı da Figüre bağımlı kılar. Bir kuvvet, temizlenmiş bir bölge üzerinde etki ettiğinde, duyulur biçimleri dinamik olarak kombinasyona sokmadığı gibi soyut bir biçim de yaratmaz: Tersine, bu bölgeyi birçok biçim için ortak, birine ya da diğerine indirgenemez bir ayırdedilemezlik bölgesi haline getirir, ele geçirdiği kuvvet çizgileri netlikleri ve biçimsizleştirici belirginlikleriyle her biçimden kaçıp kurtulur (bunu Figürlerin hayvan-oluşunda görürüz). Beden üzerindeki hakikati budaya budaya belki de ilk dönüşümsüz biçimsizleştirmeleri yapan Cézanne’dır. Bacon’ın Cézanne’cılığı bir yandan da bundandır: Cézanne’daki gibi Bacon’da da biçimsizleştirme *durağan haldeki biçim üzerinde* elde edilir. Bu sırada tüm maddi çevre, yapı, öylesine

⁵⁴ Bkz. John Russell, s. 123: Duchamp “ilerleyişi piktüral bir özne olarak alır, merdivenden inmekte olan bir insan bedeninin kendini tutarlı bir yapı halinde, bu yapı asla belirli bir anda ortaya çıkmasa da, nasıl oluşturduğuyla ilgilenir. Bacon’ın amacı art arda gelen görünüşler sunmak değil, bu görünüşleri yaşamda rastlamadığımız biçimlerde üst üste bindirmektir. *Henrietta Moraes Üzerine Üç Çalışma*’da soldan sağa ya da sağdan sola yatay bir hareket söz konusu degildir...”

oynamaya başlar ki “duvarlar büzülür ve kayar, sandalyeler biraz eğilir veya dikilir, kıyafetler yanan bir kağıt gibi buruşur...”⁵⁵ Öyleyse her şey kuvvetlerle ilişkilidir, her şey kuvvettir. Biçimsizleştirmeyi resme dair bir edim haline getiren de budur: Biçimsizleştirme, ne biçiminde bir dönüşüme, ne de öğelerinde bir ayrışmaya izin verir. Bacon’ın biçimsizleştirmeleri nadiren zoraki veya zorlamadır, ne denirse densin, bunlar işkence değil, tersine, üzerinde etkiyen basit kuvvete bağlı olarak yeniden gruplanan, uyuma, kuma, sırtını dönme, mümkün olan en uzun süre boyunca ayakta kalma, vs. isteği gösteren bir bedenin en doğal durumlarıdır.

Burada çılgınlığın özel durumunu ele almamız gerekir. Bacon nasıl olup da çılgınlıkta, en yüksek resim nesnelerinden birini görmüş olabilir? “Çılgınlık resmetmek...” Söz konusu olan, asla özel olarak yoğun bir sese renk vermek değildir. Müzik, kendi adına, aynı görevle, elbette çılgınlıkla armonikleştirme değil, sessel çılgınlık ona sebep olan kuvvetlerle ilişkilendirme göreviyle karşı karşıyadır. Aynı şekilde, resim çılgınlıkla görünür kılacak, çılgınlık atan ağzı, kuvvetlerle ilişkilendirecektir. Oysa çılgınlık doğuran ve bedeninin temizlenmiş bölge olan ağıza ulaşması için çırpınmasını sağlayan kuvvetler, karşısında çılgınlık atılan görünür gösteriyle, hatta acımızı ayrıştırıp eylemleri yeni bir kompozisyon haline getiren, atfedilen duyulur nesnelerle hiçbir şekilde karışmazlar. Eğer çılgınlık atılıyorsa bu her zaman görünmez ve duyulur olmayan kuvvetlere, tüm gösteriyi birbirine katan acıyı ve duyumsamayı dahi taşıran kuvvetlere maruz kalacaktır. Bacon bunu şöyle ifade ediyor: “Dehşeti değil, çılgınlık resmetmek.” Aynı şeyi bir ikilem içerisinde ifade edebiliyor olsaydık şöyle derdik: Dehşet uyandırıcı figüre ettiğimden, ya çılgınlık resmetmeyip dehşeti resmederim ya da görünen dehşeti resmetmeyip çılgınlık resmederim, görünen dehşeti giderek daha az resmederim çünkü çılgınlık, görünmez bir kuvvetin ele geçirilmesi, ortaya çıkarılması gibidir.⁵⁶ Berg, Marie’nin

54, 55

⁵⁵ D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, “Introduction à ces peintures”, éd. Bourgois, s. 261.

⁵⁶ Bkz. Bacon’ın çılgınlık üzerine sözleri, E. I, s. 74-76 ve 97-98 (bu son metinde Bacon’ın, çılgınlıklarının hâlâ fazlaca soyut kaldıklarından yakındığı doğrudur, zira

çılgılığında, ardından da Lulu'nun çok farklı çılgılığında, çılgılığın müziğini yapmasını bilmişti; ancak bunu, her seferinde çılgılığın sesselliğinin sese dair olmayan kuvvetlerle, Marie'nin yatay çılgılığındaki Toprağın, Lulu'nun dikey çılgılığındaki Göğün kuvvetleriyle ilişkisini kurarak yapmıştır. Bacon çılgılığın resmini yapar, çünkü çılgılığın görünürlüğünü, karanlık, dipsiz bir kuyu gibi açılmış ağzı, geleceğin kuvvetlerinden daha fazlası olmayan, görünmez kuvvetlerle ilişkiye sokar. Geleceğin kapıyı çalan şeytansı güçlerini tespit etmekten sözeden Kafka'dır.⁵⁷ Her çılgılık bunları gizil olarak taşır. X. Innocentius çılgılık atmaktadır, ama sadece artık görünemeyen biri olarak değil, görmeyen, görecek bir şeyi kalmamış, ona çılgılık attıran görünmez kuvvetlerini, geleceğin bu güçlerini görünür kılmaktan başka işlevi olmayan biri olarak, tam da perdenin ardında çılgılık atar. Bunu “birine/bir şeye bağırarak” formülüyle ifade edebiliriz. Bir şey *karşısında*, bir şey *sebebiyle* çılgılık atmak değil, çılgılığın duyulur kuvvetiyle çılgılık attıran şeyin duyulmaz kuvvetini, kuvvetlerin bu çiftlenmesini telkin etmek için ölüme vs. çılgılık atmak.

Bu tuhaftır, ama bu nokta hayati derecede önem taşır. Bacon, iki şiddet arasında, yani gösterinin şiddetiyle duyumsamanınki arasında ayırım yapan birine ulaşmak için diğerini kenara itmek gerektiğini söylerken, bir biçimde yaşama olan inancını ortaya koymaktadır. Söyleşiler’de bu türden pek çok açıklama vardır: Bacon kendisi için beyinsel olarak kötümser, der; dehşetten, dünyanın uyandırdığı dehşetten başka resmedecek bir şey görmemektedir. Ancak, görünür figürasyon resimde ikincil olduğundan ve önemi giderek azaldığından sinirsel olarak iyimserdir: Bacon kendini, sanki dehşet bizi figüratif olandan çıkarmaya yetiyormuş gibi, dehşeti fazlasıyla resmetmesi yüzünden eleştirir. Gitgide daha az dehşet uyandıran bir Figüre doğru ilerler. Peki ne sebeple “çılgılığı dehşete”, duyumsamanın şiddetini

“bir kişiye çılgılık attıran şeyi” ıskaladığını düşünmektedir. Demek ki söz konusu olan gösteri değil, güçlerdir).

⁵⁷ Wagenbach’ın aktardığı Kafka, *Franz Kafka*, éd. Mercure, Paris, 1967, s. 156 [*Franz Kafka. Yaşamöyküsü*, Kamuran Şipal (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul, 1997].

gösterininkine tercih eder, bu, yaşamsal inancının edimi midir? Görünmez kuvvetler, geleceğin güçleri, zaten orada ve en kötü gösteriden, en kötü acıdan bile daha tahammül edilemez halde değil midir? Bir bakıma evet, bütün bu et de bunun kanıtıdır. Diğer bakımdansa hayır. Görünen beden, bir savaşçı gibi görünmeyenin güçleriyle karşılaştığında, ona kendi görünürlüğünden başka bir görünürlük vermez. Bedenin etkin olarak mücadele etmesi, kuvvetlerimizi yokeden, bizi caydıran bir gösterinin ortasında, görünmez olarak kaldığı sürece elde edemeyeceği bir zafer olasılığı ortaya koyması işte bu görünürlüktedir. Sanki şimdi bir dövüş mümkün hale geliyor gibidir. Tek gerçek mücadele gölgeyle olandır. Görsel duyumsama kendisini koşullayan görünmez kuvvetle karşılaştığında onu yenebilecek veya elverişli hale getirebilecek bir kuvvet yayar. Yaşam ölüme haykırır, ancak artık ölüm bizi güçten düşüren o fazlasıyla-görünür şey değildir. O, yaşamın tespit ettiği, dışarı attığı, haykırarak işaret ettiği görünmez kuvvettir. Ölümün yargılanması yaşama göre yapılır, bunun tersini yapmaktan, yani ölüme göre yaşamı yargılamaktan memnun olurduk ama bu söz konusu değildir.⁵⁸ Daha yoğun bir yaşam için, çok yoğun bir yaşam adına konuşabilen yazarlara, Beckett gibi Bacon da dahildir. Bacon, ölüme “inanın” bir ressam değildir. Figüratif sefilcilikle dolu, ama giderek daha da kuvvetlenen bir yaşam Figürü için çabalayan bir resim. Beckett ve Kafka kadar Bacon’a da saygı duymamızı gerektiren şey şudur: Üçü de, dehşeti, sakatlanmayı, protezi, düşüşü veya ıskalanmış “temsiliyetleri” anda, diretmeleri ve mevcudiyetleri yüzünden iflah olmayacak Figürler çizmişlerdir. Yaşama, son derece doğrudan, yeni bir gülme yetisi bahşetmişlerdir.

Figürlerin görünür hareketleri, kendileri üzerinde etkileyen görünmez kuvvetlere bağlı oldukları için, hareketten kuvvete

⁵⁸ E. II, s. 25: “Eğer yaşam sizde coşku uyandırıyor, yaşamın bir karşıtı olarak gölge, yani ölüm de coşku uyandırmalıdır. Coşkulanmasanız da, nasıl yaşamın bilincindeyseniz aynı biçimde ölümün de bilincinde olursunuz... Temel yaratılışınız tümüyle ümitsiz de olsa sinir sisteminiz iyimser bir kumaştan yapılmış olacaktır.” (Ve Bacon’ın yaşamaya olan “doymazlık” dediği, ölümcül bir bahisle oyun oynamayı reddedişi üzerine, bkz. E. II, s. 104-109.)

yükselebilir ve Bacon'ın tespit ettiği, elde tuttuğu kuvvetlerin ampirik bir listesine geçebiliriz. Zira Bacon her ne kadar kendini bir “püskürteçle”, bir “öğütücüyle” karşılaştırsa da, daha ziyade bir detektör gibi davranır. Görünmez kuvvetlerin ilki tecrit kuvvetleridir: Düz alandan destek alırlar, konturun etrafını dolandıklarında ve düz alanı Figürün etrafına doladıklarında görünür hale gelirler. İkincisi biçimsizleştirme kuvvetleridir, bedeni ve Figürün başını ele geçiren, ve baş yüzünü veya beden organizmasını her sarstığında görünür hale gelirler. (Bacon örneğin uykudaki düzleştirici kuvveti yoğun bir biçimde “vermesini” bilmiştir.) Üçüncüsü, Figür silikleşip düz alana katıldığında ortaya çıkan dağılma kuvvetleridir: O durumda bu kuvvetleri görünür kılan tuhaf bir gülümsemedir. Ancak bunlardan başka pek çok kuvvet de vardır. En başta, olağanüstü bir enerjiyle iki bedeni almaya gelen bu görünmez, ancak bedenlerin ondan bir tür poligon ya da diyagram çıkararak görünür hale getirdiği çiftlendirme kuvvetine ne demeli? Bunun da ötesinde, ancak ve ancak triptikler tarafından tespit edilebilecek veya ele geçirilebilecek gizemli kuvvet nedir? Bir yandan ışığa özgü, bütünü birleşme kuvveti, öte yandan da Figürlerin ve panoların ayrılma kuvveti, bir önceki tecritle karıştırılamayacak ışık saçan bir ayrılma. Yaşam, Zaman duyulur, görülür mü kılınmıştır? Zamanı, zamanın kuvvetini görünür kılmayı Bacon iki kez başarmışa benziyor: “Saniyenin onda birinde”, bedenlerin alotropik varyasyonu yoluyla değişen, biçimsizleştirmeye dahil olan zamanın kuvveti; dahası ebedi zamanın kuvveti, triptiklerde hüküm süren bu Birleşme-Ayrılma yoluyla zamanın ebediyeti, saf ışık. Zamanı kendinde duyulur kılmak ressamın, müzisyenin, bazen de yazarın ortak görevidir. Bu, her tür ölçünün ve ahengin dışında bir görevdir.

IX. BÖLÜM

İkililer ve Triptik

Görünen o ki, kuvvetlerin eylemi altında, farklı düzeylerden geçmek duyumsamaya aittir. Ancak iki duyumsamanın, her birinin bir düzeyi veya bölgesi olacak biçimde, karşılıklı düzeyleri arasında iletişim sağlayarak karşı karşıya geldiği de olur. Artık basit titreşimin değil rezonansın alanındaıyızdır. Bu durumda iki çiftlenmiş Figür vardır. Daha doğrusu belirleyici olan, duyumsamaların çiftlenmesidir: İki Figür için yalnızca bir ve aynı *matter of fact* ve hatta iki beden için çiftlenmiş tek bir Figür vardır denebilir. Baştan beri görüldüğü üzere, Bacon'a göre ressam, yeniden bir "hikâye" içerme veya naratif bir resme dönme tehlikesi olsa dahi, aynı anda birden fazla figürü tabloya koymaktan vazgeçmez. Öyleyse sorun, eşzamanlı Figürler arasında illüstratif ya da naratif olmayan, mantıksal dahi olmayan, tam olarak "*matters of fact*" olarak adlandıracağımız ilişkiler olmasıyla ilgilidir. Buradaki durum budur, çiftlenmiş Figürü, farklı düzeydeki duyumsamaların çiftlenmesi oluşturur (bunun tersi söz konusu değildir). Resmedilen duyumsamadır. Bu kaynaşmış Figürlerin güzelliğidir. Onlar, birbirine karışmış olmasa da, bedenlere göre bir tür özerklik kazanmış çizgilerin en uç noktadaki belirginliği tarafından ayırdedilemez kılınmışlardır: Tıpkı çizgileri duyumsamalardan başka bir şeyi birleştirmeyen bir

diyagramda olduğu gibi.⁵⁹ Anlatılacak en ufak bir hikâye olmaksızın, iki bedenin, ortak bir Figürü ya da iki Figürün ortak bir “olgu”su vardır. Bacon, açıklık [*clarté*] dönemi eserlerinde olduğu gibi, “*malerisch*” döneminde de çiftlenmiş Figürler çizmekten vazgeçmez: Aynı çiftlendirme kuvveti altında, bir Figüre konmuş, ezilmiş bedenler. Tecrit ilkesine karşı çıkmak bir yana, çiftlenmiş Figür, basit bir tikel durumun tecrit edilmiş figürlerini oluşturur gibidir. Çünkü tek bir beden ya da basit bir duyumsama durumunda bile bu duyumsamanın zorunlu olarak geçtiği farklı düzeyler, zaten duyumsama çiftlenmeleri oluşturmaktadır.

- 4 Titreşim daha burada rezonans olur. Örneğin, şemsiyenin altındaki adam (1946), duyumsamaların yukarıdan aşağıya (şemsiyenin üzerindeki et) veya aşağıdan yukarıya (şemsiye tarafından kapılmış baş) geçişine bakarsak basit bir Figürdür. Ama bu aynı zamanda, düşmekte olan o dehşet uyandıran gülümsemenin gösterdiği, duyumsamaların baş ve etteki sıkışmalarına göre çiftlenmiş bir Figürdür. Son kertede, Bacon’da çiftlenmiş Figürlerden başka şey yoktur (“*Aynada Uzanmış Figür*” 1971, biricik olma özelliğini taşır, Figür iki Figür eder. Bu, duyumsamaların hakiki bir diyagramıdır). Basit bir Figür dahi çoğu kez hayvanıyla çiftlenir.

John Russell, Bacon üzerine yazdığı kitabın başında Proust’a ve istem dışı bellek kavramına başvurur.⁶⁰ Aslında Proust’un dünyasıyla Bacon’unki arasında (Bacon sık sık istem dışına başvursa da) pek de fazla ortak nokta yok gibidir. Yine de Russell’ın haklı olduğu hissine kapılırız. Belki bunun nedeni, figüratif resimle soyut resmin çifte yolunu reddederken, Proust’un edebiyattaki durumuyla analog bir noktaya gelmesidir. Esasında Proust, figüratif, illüstratif veya bir hikâye anlatmaya yönelik naratif bir edebiyatı kabul etmediği gibi fazlaca “istemli” (felsefe) ve soyut bir edebiyatı da kabul etmez. Onun değer verdiği, ortaya koymak istediği figürasyondan

⁵⁹ E. II, s. 70-72: “Yatağın üzerinde, kendilerini herhangi bir cinsel edim biçimine teslim etmiş iki kişinin bu duyumsamasını donduracak bir imge oluşturmak istiyordum... biçimlere bakılacak olursa, bunların, bir anlamda, en uç noktada, figüratif olmayan oldukları görülür.”

⁶⁰ John Russell, s. 30.

koparılmış, her tür figüratif işlevden sıyrılmış bir tür Figürdü: Combray'ın kendinde Figürü gibi, kendinde bir Figür. Kendisi “figürlerin yardımıyla yazılmış hakikatlerden” bahsediyordu. Birçok durumda istemdişi belleğe bel bağlanması, istemdişi belleğin, geçmiş illüstre etmekle ya da anlatmakla yetinen istemli belleğin aksine, bu saf Figürü ortaya çıkarmayı başarmış olmasındandır.

Peki Proust'a göre istemdişi bellek nasıl işliyordu? Geçmişte olduğu gibi gelecekte de, ikisine de indirgenemez bir şeyin, yani bu Figürün, varlığını devam ettirmek için bedende farklı düzeylerde varolan, iki güreşçi gibi birbirini sıkıca kavrayan, şimdiki duyumsamayı ve geçmiş duyumsamayı çiftleyerek. Son olarak, iki duyumsamanın şimdide ve geçmişte bölüştürülmesinin, o halde bir bellek durumunun olmasının pek bir önemi yoktur. Duyumsama çiftlenmesinin, duyumsamaların birbirini kavramasının belleği hiçbir şekilde yardıma çağırmadığı durumlar vardır: Arzu, ama daha da fazlasıyla sanat, Elstir'in resmi veya Vinteuil'ün müziği böyledir. Önemli olan, iki duyumsamanın birbirlerini kavradıkları sıradaki rezonansdır. Kemanın ve piyanonun sonat içindeki duyumsaması işte böyledir. “Sanki dünyanın başlangıcı gibiydi, sanki dünya üzerinde, daha doğrusu bir yaratıcının mantığı tarafından inşa edilmiş, *diğer herkese kapalı olan bu dünyada*, içinde asla ikisinden, bu sonattan başkasının olmayacağı bu dünyada o ikisinden başkası yoktu.” Bu, sonatın Figürü veya bu sonatın Figür olarak varlığını sürdürmesidir. Aynı şekilde, her birinin bir duyumsama ile, biri zihinsel bir “çağrı”, diğeri beden içindeki bir “acı”, bir “nevralji” olarak tanımlandığı iki figürün şiddetle karşı karşıya geldiği, ‘septuor’^{vi} da böyledir. Şu anda artık müzik-resim ayırımından bahsetmiyoruz. Önemli olan, iki duyumsamanın “güreşçiler” gibi çiftlenmesi ve bir “beden bedene enerji” oluşturmalarıdır, bu, etten ve kemikten sıyrılmış, içinden, ifade edilemez bir özün, bir rezonansın, kapalı dünyada oluşmuş bir epifaninin ortaya çıktığı bir beden olsa da.⁶¹ Proust, şeyleri ve kişileri tutsak etmesini çok iyi

^{vi} Yedili. (ç.n.)

⁶¹ Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, Pléiade, Paris, s. 352, III, s. 260 [Kayıp Zamanın Peşinde, Roza Hakmen (çev.), YKY, İstanbul, 2006].

biliyordu: Bu, ondan renkleri elde etmek için, diyordu (Combray çay fincanının, Albertine ise odanın içinde hapistir).

İlginç bir açıklamasında, portreci Bacon ne ölüleri, ne de tanımadığı insanları çizmeyi sevdiğini söyler (çünkü onların teni yoktur); tanıdıklarınıysa gözünün önünde istemez. Mevcut bir fotoğrafı ve yakın geçmişteki bir anıyı, daha ziyade, mevcut bir fotoğrafın ve yakın geçmişteki bir anının duyumsamasını tercih etmektedir: Bunlar, piktüral edimden hareketle bir nevi “hatırlama” meydana getirir.⁶² Aslında, bellek çok fazla söz konusu ediliyor değildir (Proust’takinden daha az). Önemli olan, iki duyumsamanın birbirini kavraması ve buradan çıkardıkları rezonanstır. Tıpkı Muybridge’in, hareketlerini fotoğraf yoluyla ayırttığı *güreşçilerde* olduğu gibi. Bu, figüratif olarak kötümser bir bakış açısına sahip olup, her şeyin savaş halinde, mücadele halinde olduğuna inanmak değildir. Mücadeleyi veya birbirine kenetlenmeyi oluşturan, çeşitli duyumsamaların iki bedende çiftlenmesidir, ve bunun tersi geçerli değildir. İsterse bu mücadele birbirine dolaşmış, uyuyan ya da arzuyla birbirine karışan ya da resmin rezonansa soktuğu iki bedenın aldığı değişken Figür olsun. Uyku, arzu, sanat: birbirine kenetlenme ve rezonans mekânları, mücadele mekânları.

Çiftlenme, rezonans, karmaşık duyumsamanın tek gelişimi değildir. Triptiklerde, özellikle orta panoda sık sık çiftlenmiş Figürler görülür. Buna karşın, ne kadar önemli olursa olsun, duyumsama çiftlenmesinin, bize bir triptigin ne olduğu, işlevi ve en önemlisi üç bölümü arasında ne türden ilişkiler bulunduğu hakkında hiçbir bilgi vermediğini çabucak anlarız. Triptik, şüphesiz ardında en belirgin olarak, şu gerekliliğin yattığı biçimdir: Ayrılmış bölümler arasında bir ilişki olması gerekir, ama bunun mantıksal ya da naratif bir ilişki olması gerekmez. Triptik hiçbir ilerleme sunmaz, hiçbir hikâye anlatmaz. Dolayısıyla yapması gereken, çeşitli Figürler için ortak bir olgu doğurmaktır. Bir “*matter of fact*” çıkarmaktır. Yalnız, çiftlendirmenin önceki çözüm yolu burada geçerli olmayacaktır. Çünkü triptikte Figürler ayrıdır, ve öyle

⁶² E. I, s. 79-83.

kalırlar. Ayrı durmaları gerekir ve rezonans yaratmazlar. Demek ki, iki tür naratif olmayan ilişki, iki tür “*matter of fact*” ya da ortak olgu vardır: çiftlenmiş Figürün ilişkisi ve bir triptiğin bölümleri olarak ayrılmış Figürlerin ilişkisi. Peki bu türden Figürler ortak bir olguya nasıl sahip olabilirler?

Aynı soru triptiklerin haricinde de sorulabilir. Bacon, Cézanne’ın “*Yıkanan Kadınlar*” [*Les Baigneuses*] tablosuna hayrandır çünkü burada pek çok Figür, aynı tuval üzerinde bulunmasına rağmen bir “hikâye” içinde ele alınmamıştır.⁶³ Bu Figürler ayrıdır, asla çiftlenmiş degillerdir: Dolayısıyla aynı tuval üzerinde bulunmalarının bir duyumsama çiftlenmesinden farklı türde bir ortak olgu doğurması gerekir. Bacon’ın “*Adam ve Çocuk*” (1963) tablosunu ele alalım: İki Figür, sandalyede oturan burulmuş adam, ve ayakta dimdik duran kız çocuğu, ikisi arasında açılı oluşturan büyük bir düz alan bölgesiyle ayrılır. Russell bu durumu çok güzel ifade eder: “Bu kız acaba babasının gözünden, bir daha affedilemeyecek kadar mı düşmüştür? Adamın karşısında, kollarını kavuşturmuş olarak duran bu kadın, sandalyede kendini burmuş, başka bir tarafa bakan bu adamın koruyucu meleşti midir? Yoksa adama dadanmak için geri gelmiş bir hilkat garibesi, bir dengesiz midir, veyahut da adam bir yükseltinin üzerine konmuş biri, cezasını kesmeye hazır bir yargıç mıdır?”⁶⁴ Her seferinde, tabloya yeniden bir narasyon katacak olan hipotezi reddeder. “Bunu asla bilemeyeceğiz, bilmek istemeyi aklımızdan dahi geçirmemeliyiz.” Şüphesiz ki tablonun, tüm bu hipotezlerin veya narasyonların aynı zamanda imkânı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunun nedeni tam da tablonun kendisinin tüm narasyonun dışında oluşudur. İşte “*matter of fact*”ın bir duyumsama çiftlenmesi olamayacağı, ve tablonun içinde buna rağmen biraraya gelmiş Figürlerin ayrılışının hesabını vermesinin gerektiği bir durum. Sanki küçük kızın bir “tanıklık” işlevi vardır. Fakat bu tanık, görmüş olduğumuz üzere (tüm kalıcılığına rağmen bir figürasyonun bakış açısından öyle de olsa) ne bir gözlemci, ne de izleyici-gözetleyen’dir. Daha derine

79

⁶³ E. I, s. 124.

⁶⁴ John Russell, s. 121.

inilecek olursa, tanık yalnızca, ondan hareketle bir varyasyon beklediğimiz bir istikrarı, bir ölçüyü ya da ahengi gösterir. Bu nedenle kız, baston yutmuş gibi dimdiktir, yumru ayağıyla tempo tutar gibi görünür, adam ise çifte bir varyasyon içinde kavranır, sanki alçalıp yükselen, ayarlanabilir bir koltukta oturmuş gibi, iki yönde katettiği duyumsama düzeylerinde alımlanır. Beckett'in kişileri dahi bedenlerinin mahrem, alotropik varyasyonlarını ölçmek ve *başlarının içine bakmak* için bir tanığa gereksinim duyarlar (“Beni dinliyor musun? Biri bana mı bakıyor? Beni mi dinliyor? Acaba biri benden şüpheleniyor mu?”) Beckett'te olduğu gibi

27 Bacon'da da tanık, pistin yuvarlağına foto-grafik bir aygıt ya da kameraya, bir foto-hatıraya indirgenebilir. Fakat varyasyon-Figür için bir tanık-Figür gerekmektedir. Şüphesiz ki, çifte varyasyon her iki yönde ilerleyerek aynı Figürü etkileyebilir ama elbette iki Figür arasında da bölüştürülebilir. Yanındaki tanık ise iki tanık, pek çok tanık olabilir (ama her koşulda tanığın gözetleyen ya da izleyici olarak yorumlanması yetersiz ve yalnızca figüratiftir).

Öyleyse problem zaten, triptiklerden bağımsız olarak vardır. Ancak kendini saf haliyle triptiklerde, panoların ayrılmasıyla birlikte ortaya koyar. O zaman üç ritim olacaktır: artan varyasyonla veya genişlemeyle işleyen “etkin” ritim, diğeri azalan varyasyonla ya da elemeye işleyen “edilgen” ritim, son olaraksa “tanık”. Ritim bir Figüre bağlı olmayı, ona bağımlı olarak hareket etmeyi bırakacaktır: *Kendisi Figür haline gelecek, Figürü meydana getirecek olan şey ritimdir*. Olivier Messiaen'ın, müzik hakkında, etkin ritim, edilgen ritim ve tanık ritmi birbirinden ayırdetmekle, bunların ritme sokulmuş kişilere göndermeler olmadıklarını, kendilerinin ritmik kişiler meydana getirdiğini göstermekle söylediği de tam olarak budur. “Aynı şekilde, bir tiyatro sahnesinde üç aktör varsa, üçünden biri etkinlikte bulunur diğeri onun eylemine maruz kalır, üçüncüyse hareketsiz bir biçimde sahnede hazır bulunur...”⁶⁵ Öyleyse burada triptiğin doğası, yasası veya düzeni üzerine bir

⁶⁵ Temel bir mefhum olan “ritmik kişi” üzerine, bkz. Messiaen'ın analizi: Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen* içinde, éd. Belfond, s. 70-74, ve Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, éd. Julliard, Paris, 1961.

hipoteze ulaşabiliriz. Triptik geleneksel olarak hareketli veya taşınır bir resimdir, kanatlarında sıklıkla gözlemciler, rahipler ya da koruyucular barındırır. Tüm bu saydıklarımız, tablolarını yer değiştirir biçimde tasarlayan ve içlerine istikrarlı bir biçimde tanıklar yerleştirmekten hoşlanan Bacon'a uymaktadır. Peki triptiğe bu türden bir etkinliği nasıl yeniden kazandırır, triptiğin bu toptan yeniden yaratım sürecini nasıl işleme koyar? Onu, taşınır bir eşyadan öte, bir müziğin kısımlarına veya hareketlerine eşdeğer kılar. Triptik, üç temel ritmin dağıtılmasıdır: Burada triptiğin, doğrusal olmaktan çok dairesel bir organizasyonu vardır.

Bu hipotez, triptikleri Bacon'ın eserleri içinde ayrıcalıklı bir konuma getirmemizi sağlayacaktır. Özü itibarıyla ritim olan duyumsamayı resmetmek... Ancak basit duyumsamada ritim hâlâ Figüre bağımlıdır, kendini organsız bedeni kateden *titreşim* olarak sunar, duyumsamanın, onu bir düzeyden diğerine geçiren vektörüdür. Duyumsamanın çiftlenmesinde ritim zaten serbest kalmıştır çünkü farklı duyumsamaların çeşitli düzeylerini karşılaştırıp biraraya getirir: O artık *rezonanstır* ama hâlâ çiftlenmiş bir figürün melodik çizgileriyle, puan ve kontrpuanlarıyla karıştırılır; o çiftlenmiş Figürün diyagramıdır. Son olarak triptikle birlikte, ritim ona özerkliğini veren ve bizde Zaman izlenimini yaratan *zorlanmış bir hareket içinde* olağanüstü bir genişlik kazanır: Duyumsamanın sınırları taşmış, her yönde aşılmıştır; Figürler havaya kaldırılmış veya havada yansıtılmıştır, üzerinden birden düşüverdikleri hava aletleri üzerine konmuşlardır. Ama aynı zamanda, bu hareketsiz düşüşte, olabilecek en tuhaf yeni kompozisyon, yeniden dağıtım fenomeni meydana gelir çünkü duyumsamaya dönüşen ritmin kendisidir, kendi ayrı yönlerine göre, yani etkin, edilgen ve tanığa göre Figür haline gelen de ritimdir... Messiaen kendi öncüllerini Stravinski'de, Beethoven'da arar. Bacon ise Rembrandt'ta, ve çok başka yollardan Soutine'de arayabilirdi. Zira Rembrandt'ta öncelikle natürmortlarda, ya da günlük yaşam resimlerinde, ama portrelerde de sarsıntı ve titreşim söz konusudur: Kontur titreşimin hizmetindedir. Ama aynı zamanda üst üste konmuş duyumsama katmanlarından gelen rezonanslar da vardır. Dahası, Claudel'in betimlediği, bu ışık

genişliği, tuhaf bir etkiye sahip olarak, Figürlerin en uç noktada bölünmesini sağlayacak olan devasa “sabit ve hareketsiz arka plan”, etkin, edilgen ve tanıklar arasındaki bu bölüştürme vardır, örneğın “*Gece Devriyesi*”nde [*De Nachtwacht*] olduğu gibi (veya sabit düzeydeki bardakların “yarı-havada tanıklar” olduğu, soyulmuş limonla sedeften kabuğun kendi sarmallarına karşı durduğu natürmortta olduğu gibi).⁶⁶

⁶⁶ Paul Claudel, *L'œil écoute*, “Œuvres en prose” içinde, La Pléiade, Paris, s. 196-202 ve s. 1429-1430.

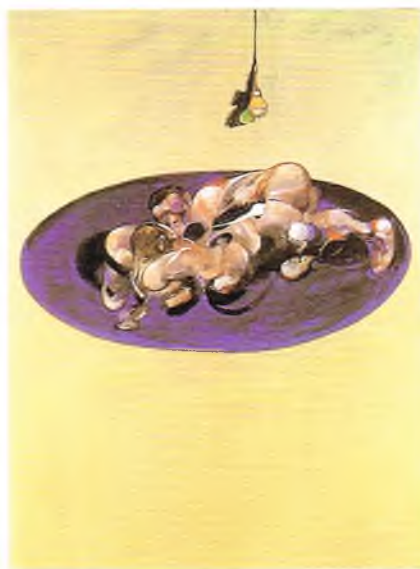
Francis Bacon

Duyumsamanın Mantiğı

[1]
Triptik
1970

Tuval üzerine yağlıboya
panoların her biri 198 x 147,5 cm.
National Gallery of Australia
Koleksiyonu, Canberra





[2]

Triptik

İnsan Bedeni Çalışmaları

1970

Tuval üzerine yağlıboya
panoların her biri 198 x 147,5 cm.

Jacques Hachuel Koleksiyonu

New York





[3]

Triptik

İnsan Bedeni Çalışmaları

1970

Tuval üzerine yağlıboya

panolarının her biri 198 x 147,5 cm.

Marlborough International Fine Art

Koleksiyonu





[4]

Resim

1946

Tuval üzerine yağlıboya

198 x 132 cm.

Museum of Modern Art Koleksiyonu

New York



[5]

Triptik

Tanıklar Eşliğinde

Bir Yatağa Uzanmış İki Figür

1968

Tuval üzerine yağlıboya
panoların her biri 198 x 147,5 cm.

Özel koleksiyon

New York





[6]

Triptik

Mayıs-Haziran 1973

Tuval üzerine yağlıboya
panoların her biri 198 x 147,5 cm.

Saul Sternberg Koleksiyonu

New York





[7]
Triptik
Çarmıha Gerilme
1965
Tuval üzerine yağlıboya
panoların her biri 198 x 147,5 cm.
Staatsgalerie Moderner Kunst
Koleksiyonu, M n h





X. BÖLÜM

Not: Triptik Nedir?

Hipotezi doğrulamak gerekir: Triptiklerde bir düzen var mıdır ve bu düzen birinin, diğer ikisinin tanığı veya ölçüsü olduğu üç temel ritmi bölüştürmekten mi ileri gelir? Ama bu düzen, eğer varsa, pek çok değişkeni biraraya getirdiğinden, bize çok çeşitli yanlar sunmasını bekleyebiliriz. Bu sadece, bu sorulara yanıt verebilecek triptikler üzerinden yürütülen ampirik bir araştırmadır.

Öncelikle triptiklerde çok sayıda belirgin tanık olduğunu görüyoruz: sol panoda endişe verici iki kişi, 1962; sağ panoda, 56
sofrada oturmakta olan iki küçük ihtiyar ve sol panodaki nü kadın, 7
1965; solda ve sağda, biri çıplak, diğeri giyinik iki “bekleyen”, 5
1968; solda bir gözlemci ve sağda bir fotoğrafçı, 1970; sağda 2, 78
fotoğraf çeken kişi, 1974; sağda ve solda iki portre simülakrı, 1976, 27
vs. Ancak durumun, görüldüğünden daha karmaşık olduğu da anlaşılıyor. Zira tanık-işlev bu kişilere figüratif olarak gönderebilir, burada varlığını koruyan bir figürasyon olacağından tanık-işlevin yaptığı gönderme ancak ikincil olacaktır. Bu arada, bu aynı tanık-işlev figüral olarak tamamen başka bir kişiye de gönderebilir. İkinci anlamdaki tanık ilk anlamdaki tanıkla aynı olmayacaktır. Dahası, ikinci anlamdaki, daha derin tanık, gözlemleyen veya gören değil, tersine ilk anlamdaki yüzeysel tanığı gören olacaktır: Dolayısıyla triptikte hakiki bir tanık-işlev değiş tokuşu olmuş olacaktır. Daha derin tanık, figüral tanık ise görmeyen, görme durumunda

olmayandır. Tamamen başka bir karakterle kendini tanık olarak tanımlayacaktır: yataylığıyla ve neredeyse sabit düzeyiyle. Aslında kendinde geriye doğru gidebilecek bir ritmi, yani yükselme ve alçalması, artma ve azalması olmayan bir ritmi tanımlayan, yatay hattır. Bu, tanık-ritimdir, oysa diğer ikisi, dikey olanlar, yalnızca birbirlerine göre, biri ötekinin geri hareketi olacak şekilde geriye doğru gidebilirler.⁶⁷

Öyleyse triptiklerde sabit değerli tanık-ritmin aranacağı yer yatay hattır. Bu yatay hat birden fazla Figür sunabilir. Başta düz alan, histerik gülümseme Figürünü sunar: Sadece daha önce gördüğümüz, 1953 yapımı baş triptiğinde (sol pano) değil, ondan da önce 1944'teki hilkat garibeleri triptiğinde (orta pano) gözleri bantlanmış baş, ısırmaya hazırlanan bir baş değil, ağzın yatay bir biçimsizleşmesinin sonucu olarak gülümseyen iğrenç bir baş. Yatay hat, 1973 triptiğindeki gibi, bir yer değiştirme hareketiyle de oluşturulabilir: Ortadaki yatay bir yer değiştirme bizi sağdaki spazmdan soldaki spazma geçirir (burada da art arda geliş düzeni, eğer varsa, illa soldan sağa gidecek değildir). Yatay hat ayrıca, 1962 ve 1964 triptiğinin orta panosunda, 1965 triptiğinin sol, 1966 triptiğinin orta panosunda, vs. olduğu gibi, yatmakta olan bir bedenle de oluşturulabilir: uyuyanların tüm düzleştirici kuvveti. Veya yatay bir diyagramda yatan, çiftlenmiş birden fazla beden yoluyla, tıpkı "*Sweeney'nin Cançekişenleri*"ndeki iki kere iki yatanlar gibi, sağda ve solda ya da 1970 triptiklerinin orta panolarındaki iki yatanlarda olduğu gibi. Triptiklerin, çiftlenmiş Figürleri kendi hesaplarına tekrar ele alması bu anlamdadır. İşte ilk karmaşıklık ögesi buradadır, fakat karmaşıklığıyla dahi bir triptik yasasının kanıtıdır: Bir tanık-işlev öncelikle görünür kişiler üzerine verilir, ancak onları, kişiye dönüşmüş bir ritme, yatay hattın durumuna göre, geriye doğru gidebilir ya da tanık olabilen bir ritmi daha derin olarak

⁶⁷ Bu geriye doğru gidebilen veya gidemeyen ritim mefhumları konusunda, ve daha ilerideki, eklenmiş veya çıkarılmış değer mefhumları konusunda Messiaen'a başvurabiliriz, *a.g.e.* Aynı problemlerin resimde, özellikle de renkler açısından ortaya çıkması hiç de şaşırtıcı değildir: Paul Klee bunu kuramsal metinlerinde olduğu kadar resmetme pratiğinde de göstermiştir.

etkilemek için terkeder. (Bacon'ın aynı pano üzerinde iki tanığı, görünen kişiyi ve ritmik kişiyi birleştirdiği de olur, 1965 triptiğinde solda veya “Sweeney'nin Cançekişenleri”nde sağda olduğu gibi.)

Buradan itibaren, ikinci bir karmaşıklık ögesi ortaya çıkar. Tanık-işlevin tabloda dolaşıma girmesi ölçüsünde, görünen tanığın ritmik tanığa yer açması ölçüsünde iki şey olur. Bir taraftan, ritmik tanık dolaysız bir biçimde öyle değildir; ancak işlev geçip ona ulaştığında ritmik tanık haline gelir; öncesindeyse etkin veya edilgen ritimlerden birinin tarafındadır. Bu yüzden triptiklerin yatan kişilerinde çoğu zaman, onları yatay hat üzerine oturtan dokunaklı bir etkinlik ya da edilgenlik kalıntısı vardır, fakat bu, başka yerden gelen bir ağırlık veya canlılığı, bir gevşeme veya büzülmeyi de koruyacak biçimde olur: “Sweeney'nin Cançekişenleri”nde böyledir, soldaki çiftlenmiş Figür sırtüstü yatmakta ve edilgen bir haldedir, sağdaki ise hâlâ hareketlidir, neredeyse fırladık gibi döner; veya sıklıkla, aynı Figür bir etkin bir de edilgen beden taşır, Figürün bir kısmı yatay hattın üzerine dikilir (baş, kalçalar...). Öte yandan, tam tersine, görünür olmayı bırakmış olan görünür tanık başka işlevler için serbest kalmıştır. O halde etkin bir ritimden edilgen bir ritme geçer, tanık olmayı bırakmasıyla aynı zamanda birine veya diğerine bağlanır. Örneğin, 1962 triptiğinin görünür tanıkları vampirler gibi dikilmektedir, biri edilgendir, düşmemek için beline destek verir, diğeri ise etkin ve uçmaya hazırdır. 1970 triptiğinde soldaki ve sağdaki görünür tanık da böyledir. Demek ki triptiğin içinde büyük bir devingenlik, büyük bir dolaşım vardır. Ritmik tanıklar kendi sabit düzeylerini yeni bulmuş veya hâlâ aramakta olan etkin ya da edilgen Figürlere benzer, oysa görünür tanıklar atılma veya düşme, etkin ya da edilgen hale gelme noktasındadırlar.

O halde üçüncü bir karmaşıklık ögesi de diğer iki ritimle, etkin ve edilgen ritimle ilgilidir. Dikey varyasyonun bu iki yönü neden ileri gelir? Zıtlaşabilen iki ritim nasıl dağıtılır? Bir *iniş-çıkış* karşıtlığının olduğu basit durumlar vardır: 1944 yapımı hilkat garibeleri triptiği yatay gülümsemeli başın her iki tarafına, saçları aşağı sarkan, iniş halindeki bir başla ters çevrilmiş, haykıran ağzı yukarı doğru uzamış bir baş koyar. “İnsan Bedeni Çalışmaları”nda da

(1970) ortadaki iki uzanmış Figür solda kendi gölgesinden yükselirmiş gibi görünen bir biçimin, sağda, bir birikintide, kendi kendine aşağı doğru dökülüyormuş gibi görünen bir biçimin yanındadır. Bu, zaten başka bir karşıtlığın, *sistol-diyastolün* özel bir durumu gibidir: Burada bir tür gerilmenin, yayılmanın veya dökülme-akışın karşıtı olarak büzülme vardır. “Çarmıha Gerilme”nin (1965) orta panosunda, Çarmıha Gerilmiş etin dökülme-akışının karşısına Nazi celladının en uç noktadaki büzülmesini koyar. “Bir Odadaki Üç Figür”de (1964) solda oturaktaki adamın genleşmesinin karşısına, sağda taburedeki adamın burulmasını koyar. Ama belki de çizgileri ve renkleriyle, bu karşıtlığı en ustaca yansıtan “Üç Erkek Sırtı Çalışması”dır (1970). Solda pembe, gevşemiş, büyükçe bir sırt, sağda kırmızı ve mavi, büzülmüş bir sırt vardır, ortadaysa mavi, sabit bir düzeye oturmuş sırt, hatta tanık-işlevi göstermek için karanlık aynayı kaplayacak gibidir. Karşıtlığın çok farklı ve şaşırtıcı olduğu durumlar da olur: 1970’deki bir triptikte sağda ve solda bulunan, ama ondan önce 1968 triptiğinde; solda ve sağda, görünür haldeki iki tanıkta bulunan *çılplak ve giyinik* karşıtlığı böyledir; ve daha da incelikli olarak, 1966 yapımı Lucian Freud triptiğinde, solda başın büzülmesiyle örtüsü açılmış omuz, sağda başın gevşeme ve çökmesiyle örtülmüş omuza karşı durur. Peki eninde sonunda kendi başına hem çıplığın hem de giyininin açıklamasını veren bir başka karşıtlık yok mudur? Bu *artış-azalış* karşıtlığı olacaktır. Aslında neyin eklenip neyin çıkarılacağının seçimi olağanüstü bir incelik içerebilir: Eklediğimiz ya da çıkarttığımız şeyin bir nicelik, bir çokluk, ya da bir alt-çokluk değil, belirginlikleri veya “kısıllıklarıyla” tanımlanmış değerler olması ölçüsünde, değerler ve ritim alanına daha da derinlemesine gireriz. Eklenen değer, özellikle, Bacon’ın sevdiği biçimde, rastgele atılmış bir boya olabilir. Ancak belki de en çarpıcı, en heyecan verici örnek 1972 Ağustos’unda yapılmış triptikte karşımıza çıkar: Eğer tanık, merkezde, uzananlar ve hayli belirgin eflatun bir oval yoluyla sağlanmışsa, sol Figürün üzerinde, bütün bir kısmı eksik olan, küçültülmüş bir gövde görülür, sağda ise gövde tamamlanma yolundadır, buna bir yarım eklenmiştir bile. Ama bacaklarla her şey

değişir: Solda, biri çoktan tamamlanmış, diğeri daha çizilmekte olan iki bacak, sağdaysa tam tersine, biri çoktan budanmış, diğeri ise akıp gitmekte olan iki bacak vardır. Solda, sandalyenin yanında kalmış olan, pembe bir birikinti, sağdaysa bacadan aşağı doğru pembe bir akıntı haline gelmiş olan merkezdeki açık mor oval, bağlaşıklık olarak başka bir statü kazanır. Bacon'da uzuv kesme ve protezler işte bu şekilde, geri alınmış ya da eklenmiş değerlerin bir oyununa hizmet eder. Bu, bir bedenin çeşitli kısımlarına etki eden histerik “uykulardan” ve “uyanmalardan” oluşan bir bütüne benzer. Ama en önemlisi, bunun Bacon'ın en derinlemesine müziksel tablolarından biri oluşudur.

Burada büyük bir komplikasyonla karşılaşılmasının nedeni çeşitli karşıtlıkların birbirine eşdeğerlerde olmaması, ve sınırlarının kesişmemesidir. Bunun sonucunda bir eşleşme serbestisi doğar. Hiçbir liste durdurulamaz. Esasında, iniş-çıkışla büzülme-genleşmeyi, sistol-diyastolü bir tutamayız: Örneğin akış bir iniştir, bir yandan da bir genleşme ve yayılma, fakat akış, tıpkı 1973 triptiğindeki lavabodaki adam ve oturaktaki adamda olduğu gibi, büzülmeyi de içerir. Buna karşın, anüsün lokal genleşmesiyle boğazın lokal büzülmesi arasındaki karşıtlığı korumak gerekir mi? Yoksa karşıtlık, birbirinden ayrı iki büzülme arasında, triptikte birinden öbürüne geçişle mi ortaya çıkmaktadır? Bunların tümü birarada varolabilir, karşıtlık ise, kazanılmış bakış açılarına, yani söz konusu değere göre değişebilir, hatta tersine dönebilir. Özellikle, kapalı olarak adlandırılan dizilerde karşıtlığın neredeyse uzamdaki yöne indirgendiği durumlar vardır. Son kertede, karşıtlaşabilecek iki ritimde önemli olan, kendinde geriye doğru gidebilen tanık-ritim içinde, ortak ve sabit bir değer belirlendiğinde, her bir ritmin, öbürünün “geri hareketi” olmasıdır. Bununla birlikte, triptiğin bu göreceliği yeterli değildir. Çünkü karşıtlaşabilir iki ritimden birinin “etkin”, diğerininse “edilgen” olduğu izlenimine kapıldığımızda, bu iki terimi aynı tablo içinde, ele alınan bölüme göre çeşitlilik gösteren bir bakış açısından yola çıkarak işe koyuyor olsak da, bu izlenimin temelinde yatan nedir?

Öyleyse, işe koşmaya yön veren şey bu kez oldukça basittir. Bacon'da öncelik inişe verilmiştir. Garip bir biçimde, düşmekte,

inmekte olan şey, etkin olandır. *Etkin olan düşüştür*, ama bu, illa uzam içindeki, uzayan bir düşüş demek değildir. Bu, duyumsamanın geçişi olarak, duyumsamadaki düzey farkı olarak düşüştür. Duyumsamadaki bu yoğunluk problemiyle karşılaşan yazarların büyük bölümü aynı yanıtı ulaşmışlar gibi görünüyor: Yoğunluk farkı bir düşüşte hissedilir. Düşüş için bir mücadele fikri de buradan gelir. “Elleri başlarının üzerinde istemsiz bir şekilde birbirine değmişti. Ve daha o anda bir hışımla aşağı indi elleri. Bir süre ikisi de dikkatle, kenetlenmiş ellerine bakakaldı. Bir anda düştüler; hangisinin diğerinin dengesini bozduğu pek belli değildi, sanki onları tepetaklak eden kendi elleriydi...”⁶⁸ Tıpkı Bacon’da olduğu gibi: Ten kemiklerden dökülür, beden kollardan veya havaya dikilmiş uyluklardan iner. Duyumsama düşüşle, bir düzeyden diğerine inerek gelişir. Buradaki başlıca fikir, düşüşün etkin ve olumlu bir gerçekliği fikridir.

Düzy farklılığı neden diğer yönde, bir çıkış olarak hissedilmez? Şöyle ki, düşüş termodinamik olarak, sanki bir entropi; daha alt bir düzeyden eşitliğe doğru bir eğilim ortaya çıkarmış gibi yorumlanmamalıdır. Aksine düşüş, olduğu haliyle düzey farklılığını olumlamak için vardır. Tüm *gerilim* düşüşte hissedilir. Kant, yoğunluk ilkesini, düşüşü an içinde kavranan bir büyüklük olarak tanımlayınca bulmuştur: Buradan, bu büyüklükte içerilen çoğulluğun ancak olumsuzlamaya (= 0) yaklaşmasıyla temsil edilebileceği sonucuna ulaşır.⁶⁹ Bundan böyle, duyumsama daha üstün ya da daha yukarıda bir düzye yönelse dahi, bunu bize ancak bu üstün düzyenin sifıra yaklaşmasıyla, yani bir düşüşte hissettirebilir. Duyumsama her ne olursa olsun, duyumsamanın yoğunlaşmış gerçekliği bir çıkış değil, az ya da çok “büyük” bir derinlemesine inıştır. Duyumsama, en içteki hareketini veya “klinamen”ini^{vii} oluşturan düşüşten ayıramaz. Bu düşüş fikri,

⁶⁸ Gombrowicz, *La Pornographie*, éd. Julliard, s. 157 [*Pornografi*, Berran Tözer (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998].

⁶⁹ Kant, *Critique de la raison pure*, “des anticipations de la perception”.

^{vii} Lucretius’un, atomların dikey düşme hareketlerindeki mikroskopik yön değişimlerine verdiği ad. (ç.n.)

böylesi bir bağlam onu daha kolayca illüstre edecek de olsa, hiçbir başarısızlık, acı ve sefalet bağlamı içermez. Ancak nasıl ki bir duyumsamanın şiddeti, temsil edilen bir sahnenin şiddetiyle karışmıyorsa, duyumsamadaki giderek derinleşen düşüş de uzamla temsil edilen bir düşüşle karışmaz, kolaylık ve mizah yoluyla karışmasının dışında. Düşüş, duyumsamadaki en canlı şeydir, duyumsamanın, içinde canlı olarak hissedildiği şeydir. Yoğunlaşmış düşüş uzamsal bir inişe denk olabileceği gibi, bir çıkışa da denk olabilir. Bir diyastole, genişlemeye veya bir dağılmaya denk olabileceği gibi, bir büzülme veya bir sistole de denk olabilir. Bir azalmaya da denk olabilir, aynı şekilde bir çoğalmaya da. Kısacası, gelişen her şey düşüştür (azalarak da gelişme olur). Düşüş, tam tamına etkin ritimdir.⁷⁰ Bundan itibaren, her tabloda düşüşe denk olanı (duyumsama yoluyla) belirlemek mümkün hale gelmiştir. Böylelikle bir tablodan diğerine değişiklik gösteren, etkin ritim belirlenir. Tabloda mevcut olan, karşıtlaşabilecek karakter ise edilgen ritim rolünde olacaktır.

Demek ki triptiğin, üç panonun birarada varoluşu şeklindeki zorunluluğunu kuran bu yasaları şöyle özetleyebiliriz: 1- Üç ritmin ya da üç ritmik Figürün ayırılması; 2- Tablonun içinde bir tanık-ritmin, tanığın dolaşımıyla birlikte varlığı (görünür tanık ve ritmik tanık); 3- Etkin ritmi temsil etmek için seçilmiş olan karaktere göre ortaya çıkan tüm varyasyonlarla birlikte, etkin ve edilgen ritmin belirlenmesi. Bu yasaların uygulanabilir bilinçli bir formülle hiçbir ilgisi yoktur; bunlar, resmi oluşturan bu irrasyonel mantığın veya duyumsamanın bu mantığının bir parçasıdır. Ne basit, ne de istemlidirler. Soldan sağa bir art arda geliş düzeniyle karıştırılmazlar. Merkeze tek anlamlı bir rol atfetmezler. Gerektirdikleri sabitler duruma göre değişebilir. En uç noktada değişken terimler arasında, hem doğaları, hem de ilişkileri açısından kurulurlar. Bacon'ın tabloları hareketlerle öylesine katedilmiştir ki,

⁷⁰ Sartre, Flaubert analizinde, “histerik güdümlülük” açısından düşüş epizodunun önemini izah etmiştir, fakat, düşüşün uzun vadeli, etkin ve edilgen bir projede yer aldığını kabul etmesine karşın, ona fazlaca olumsuz bir anlam yükler (*L'idiot de la famille*, cilt II, éd. Gallimard, Paris, 1971).

hareket beden üzerinde etkiyen kuvvetlerden türediği sürece triptiklerin yasası ancak hareketlerin bir hareketi, veya, karmaşık kuvvetlerin bir hali olabilir. Geriye kalan son mesele, triptiğe hangi kuvvetlerin tekabül ettiğini bulmaktır. Bunlar az önce belirlediğimiz yasalarsa, hangi kuvvetlere karşılık gelmektedirler?

Öncelikle, basit tablolarla, yapıdan Figüre ve Figürden yapıya ikili bir hareket söz konusuydu: tecrit, biçimsizleştirme ve dağılma kuvvetleri. Ama ikinci olarak, Figürlerin kendi aralarında bir hareket vardır: tecrit, biçimsizleştirme ve dağılma fenomenlerini kendi düzeylerinde ele alan çiftlendirme kuvvetleri. Son olarak ise üçüncü bir kuvvet ve hareket tipi vardır, triptik de işte burada devreye girer: O da çiftlenmeyi fenomen sıfatıyla ele alabilir ama başka kuvvetlerle iş görür ve başka hareketlere yol açar. Bir yandan yapıya veya düz alana katılan, artık Figür değildir, düz alanın üzerine şiddetle yansıtılmış, tekbiçimli renk ya da işlenmemiş ışık tarafından üstlenilmiş olanlar, Figürler arasındaki ilişkilerdir; pek çok durumda Figürler renkten ve ışıktan başka ortamı olmayan cambazlara benziyor da olsa. Triptiklerin bu ışıklı ya da renkli canlılığa ihtiyaç duydukları, genel bir “*malerisch*” çizimiyle nadiren bağdaştıkları bir bakışta anlaşılmaktadır: 1953 baş triptiği bu nadir durumlardan biridir. Öte yandan, ışığın birliği ve rengin birliği, Figürlerle düz alan arasındaki ilişkileri dolayimsız olarak üzerine alırsa, bunun sonucu olarak, Figürler ışıpta ve renkte azami oranda ayrışır: Önceki tecrit kuvvetinden çok farklı bir ayırma, bölme kuvveti bunlara etki eder.

Triptiklerin ilkesi de budur: Figürlerin azami bölünmesi adına, azami bir ışık birliği ve renk birliği. Tıpkı Rembrandt’ın öğüsünde olduğu gibi: Ritmik kişileri doğuran, ışıktır.⁷¹ Bu nedenle Figürün bedeni, triptikle doruğa ulaşan üç kuvvet düzeyini kateder. Öncelikle, beden tecrit, biçimsizleştirme ve dağılma kuvvetlerine maruz kaldığındaki Figür olgusu vardır. Ardından, iki Figür aynı olguda buluşturulduğunda, yani beden çiftlendirme kuvvetine,

⁷¹ Claudel, Rembrandt’ın “*Gece Devriyesi*” tablosundaki “bir gruba ışık tarafından getirilmiş parçalanma”dan bahseder (*Œuvres en prose, La Pléiade*, s. 1329).

melodik kuvvete maruz kaldığı sırada ilk “*matter of fact*” gelir. Son olarak ise triptik: Bu, bedenlerin evrensel ışıktaki, evrensel renkte, Figürlerin ortak olgusu, ritmik oluşları, ikinci “*matter of fact*” veya ayıran Birleşme haline gelmiş ayrılışıdır. Bir birleşme Figürleri ayırır, renkleri ayırır, bu birleşme ışıktır. Figür-varlıklar siyah ışığın 24 içine düşerek birbirlerinden ayrılırlar. Renk-düz alanlar beyaz ışığın içine düşerek birbirlerinden ayrılırlar. Bu ışık triptiklerinde her şey havasaldır; ayrılma dahi havalarda olur. Zaman artık bedenlerin kromatizminde değildir, monokrom bir ebediyete geçmiştir. Her şeyi birleştiren sınırsız bir zaman-mekândır; *ama bunu, aralarına Sahra’nın mesafelerini, Aiôn’un asırlarını*: triptiği ve ayrılmış panoları *katarak yapar*. Bu anlamda triptik, “şövale” resmini aşmanın bir biçimidir; üç tablo ayrı olarak kalır ama, artık tecrit edilmiş degillerdir; bir tablonun çerçevesi ya da kenarları artık her birinin sınırlayıcı birliği yerine üçünün dağıtıcı birliğine gönderme yapar. Nihayet, Bacon’da triptikten başka bir şey yoktur. Tecrit edilmiş tablolar bile, az ya da çok görünür olarak triptik biçiminde oluşturulmuştur.

XI. BÖLÜM

Resmetmenin Öncesindeki Resim...

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 üretemez. Ressamın kafasında veya etrafında, atölyesinde pek çok şey vardır. Oysa 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. Kısacası, tanımlanması gereken, ressam işine başlamadan önce tuvalin üzerinde olan tüm bu “veriler”dir. Ve bunların içinde hangilerinin bir engel, hangilerinin bir destek, hatta hangilerinin bir hazırlık çalışmasının sonuçları olduğudur.

İlk olarak *figüratif veriler* vardır. Figürasyon vardır, bu bir olgudur hatta resimden bile önce gelir. Hepimiz birer illüstrasyon olan fotoğraflar tarafından, narasyon olan gazeteler, sine-imgeler, tele-imgeler tarafından kuşatılmış durumdayız. Fiziksel olduğu kadar psikik klişeler de vardır, hazır yapılmış algılar, anılar,

fantazmalar vardır. Burada ressam için çok önemli bir deneyim bulunur: “Klişe” olarak adlandırabileceğimiz tüm bir ‘şeyler kategorisi’, o daha başlamadan çoktan tuvali kaplamıştır. Dramatik bir durum. Görünen o ki Cézanne etkili bir biçimde, bu dramatik deneyimin zirvesine tırmanmasını bilmiştir: Tuvalin üzerinde klişeler zaten daima vardır, ve eğer ressam klişeyi dönüştürmekle, biçimsizleştirmekle, hırpalamakla, her yönde işlemekle tatmin oluyorsa, bu da, klişeyi küllerinden doğuran, ressamı ya klişenin öğelerine hapseden ya da ona parodiden başka avuntu bırakmayan, fazla düşünsel, fazla soyut bir tepkidir. D.H. Lawrence, Cézanne’ın bu her defasında yeniden başlayan deneyimini müthiş bir şekilde anlatmıştır: “Kırk yıl süren çetin bir mücadelenin ardından bir elmayı, bir ya da iki vazoyu tam olarak tanımayı başarmıştı. Tek başarabildiği buydu. Bu az şey gibi görünüyor olabilir, zaten Cézanne da büyük bir hayal kırıklığı içinde ölmüştür. Ancak önemli olan ilk adımı atmaktır; dolayısıyla Cézanne’ın elması çok önemlidir, Platon’un İdea’sından bile önemli... Eger kendi Barok klişesini kabul etmeye razı olsaydı, desenleri klasik normlara göre mükemmel sayılacak, eleştirmenler de ona söyleyecek söz bulamayacaklardı. Ama desenleri klasik normlara göre iyi sayıldığında, o desenler Cézanne’a bütünüyle kötü geliyordu. Bir klişeydi onun için. O zaman işe girişiyor, biçim ve içeriği kökünden sökerek resminden çıkarıyordu, sonra hırpalana hırpalana, tüketile tüketile, kötü bir tablo haline geldiğinde, büyük bir üzüntüyle, öylece bırakıyordu tabloyu, çünkü istediği bu da değildi. Cézanne’ın tablolarının komik ögesi burada ortaya çıkar. Klişeye karşı duyduğu öfke, *Paşa*’da ve *Kadın*’da olduğu gibi, bazen klişeyi parodiye dönüştürmeye varıyordu. Bir şey ifade etmek istiyordu ama *bunu yapmadan önce*, (son başı asla kesemediği) o yedi başlı klişeye karşı savaşması gerekiyordu. Resimlerinde en belirgin olan şey klişeyle mücadeledir. Dövüşün kaldırdığı toz yoğun bir bulut halinde yükselir, her yerde parçalar uçuşmaktadır. Taklitçilerin bir hayli canlı bir biçimde kopyalamaya devam ettikleri şey de bu toz bulutu ve havada uçan parçalardır... Cézanne’ın kendisinin arzuladığı şeyin temsil olduğuna ikna olmuş durumdayım. O, sadık bir temsil istiyordu. Sadece daha sadık olsun

istiyordu. Çünkü fotoğraf çekerek, Cézanne'ın istediği daha sadık temsili elde etmek çok zordu... Tüm çabasına rağmen kadınlar klişe bir nesne olarak, bildik, hazırda nesneler olarak kalıyordu ve Cézanne kendini nesnenin saplantısından kurtarıp sezgisel bir bilgiye varamıyordu. Kendi karısı hariç: Onda nihayet elmamsı karakteri hissetmeye başlamıştı... Erkek çizimlerinde, kıyafette, o kaskatı ceketlerde, kalın kıvrımlarda, şapkalarda, bluzlarda, perdelerde ısrar ederek çoğu zaman klişeden kaçınırdı. Cézanne'ın klişeden bazen tamamen kurtulduğu, gerçek nesnelerin, bütünüyle sezgisel bir yorumunu yaptığı yer natürmortlarıdır... Cézanne natürmortta taklit edilemez. Taklitçileri onun tablolarındaki kaskatı kıvrımlı masa örtülerini, gerçekliği olmayan nesneleri kopya ederler. Ama çömlekleri ve elmaları resmetmeye kalkışmazlar, zira bunu beceremezler. Hakiki elmamsı karakter taklit edilemez. Herkes kendi başına bir yenisini ve farklısını yaratmak zorundadır. Cézanne'ınkine benzediği takdirde o bir hiçtir..."⁷²

Klişe, klişeler! Durumun Cézanne'dan beri düzeldiğini pek söyleyemeyiz. Sadece etrafımızda ve kafamızın içinde her türden imgenin çoğalması yüzünden değil, klişeye karşı tepkilerin dahi klişe doğurması yüzünden de. Soyut resim bile, bu klişe üretiminin sonunu getirmemişti: "Bana kalırsa bütün bu silindirler, bu dalgalı titreşimler, ne yandan bakarsanız bakın, tam budalaca şeyler, iyice de duygusal".⁷³ Kopyacılar, klişeyi daima yeniden üretmiştir, kendini klişeden sıyırmış olanın bile klişesini üretmişlerdir. Klişelerle mücadele korkunç bir şeydir. Lawrence'ın dediği gibi, bir elma, bir-iki vazo için, başarmış olmak, mücadeleyi kazanmış olmak güzeldir. Tek bir çimen filizi bir ömre bedeldir, bunu Japonlar iyi bilir. Büyük ressamların kendi eserlerine büyük bir acımasızlıkla yaklaşmaları bundandır. Pek çok kişi, bir fotoğrafı bir sanat eseri olarak, bir intihali yüreklilik olarak, bir parodiyi güldürü olarak, en kötüsü de sefil bir bulguyu bir yaratım olarak ele alabilir. Ancak büyük ressamlar hakiki bir gülümseme, hakiki bir

⁷² D.H. Lawrence, *Eros et les chiens*, éd. Bourgois, s. 238-261.

⁷³ D.H. Lawrence, *L'amant de lady Chatterley*, éd. Gallimard, Paris, s. 369 [*Lady Chatterley'in Sevgilisi*, Akşit Göktürk (çev.), YKY, İstanbul, 1998, s. 363].

biçimsizleştirme elde etmek için klişeyi budamanın, hırpalamanın, bunun parodisini yapmanın yetmediğini bilirler. Bacon'da da, tıpkı Cézanne'daki gibi, kendine karşı bir acımasızlık vardır ve o da tıpkı Cézanne gibi, düşman yeniden ortaya çıktığı anda pek çok tablosundan olmuştur, pek çoğunu bitirmekten vazgeçip atmıştır. Kendini yargılar: Çarmıha Gerilme dizisi? Fazlasıyla sansasyonel, hissedemeyecek kadar sansasyonel. Boğa güreşleri bile fazlasıyla dramatiktir. Papa dizisi? Velázquez'in Papa'sına "belli notlar, biçimsizleştirici notlar düşmeyi denedim; ama başarılı olamadım, bunları eklediğime üzüldüm, çünkü çok saçma oldular, evet üzüldüm, çünkü o şey mutlak bir şeydi..."⁷⁴ Bacon'a göre Bacon'dan ne kalmalıdır? Belki birkaç baş dizisi, bir-iki havasal triptik ve geniş bir erkek sırtı. Bir elmadan ve bir-iki vazodan fazlası değil.

Bacon'ın fotoğrafla ilgili probleminin nasıl ortaya konduğu görülüyor. Gerçekten de fotoğrafa hayrandır (etrafını fotoğraflarla çevirmiştir, modelin fotoğraflarından yola çıkarak, ve başka fotoğraflar da kullanarak portreler yapar; fotoğraftan yola çıkarak yapılmış eski tabloları inceler; ama kendisi, fotoğrafa karşı olağanüstü bir vazgeçmişlik içindedir...). Öte yandan, fotoğrafa hiçbir estetik değer yüklemeyiz (Muybridge'in fotoğrafları gibi, bu açıdan hiçbir tutkusu olmayanları seçer; özellikle radyografileri, tıbbi raporları, baş dizileri içinse fotomattan çıkanları sever. Kendi fotoğraf aşkında, fotoğrafa meyiletmesinde ise belirgin bir bayağılık bulur...) Bu tavrı nasıl açıklamalı? Şöyle ki figüratif veriler başta inanılmayacak kadar karmaşıktır. Kuşkusuz, bunlar görme biçimleridir: Bu sıfatla bunlar, illüstratif veya naratif röprodüksiyonlar, temsillerdir (fotoğraflar, gazeteler). Ama şimdiden, iki biçimde işleyebildiklerini görüyoruz, benzerlik ya da uzlaşım, analogi veya kod biçiminde. Hangi şekilde işlerlerse işlesinler, bunların kendileri bir şeydir, kendilerinde varolmaktadırlar: Bunlar sadece görme biçimleri değildir, *gördüklerimiz bunlardır ve sonunda, bunlardan başkasını görmeyiz.*⁷⁵

⁷⁴ E. I, s. 77 (ve Bacon'ın, hâlâ figüratif bir şiddet içeren tüm tabloları yüzünden suçlanması).

⁷⁵ E. I, s. 67 ve sonraki sayfalar.

Fotoğraf kişiyi veya peyzajı, gazetenin olayı yaptığının söylendiği anlamda “yapar” (sadece anlatmakla yetinmez). Gördüklerimiz, algıladıklarımız fotoğraflardır. Fotoğrafın en büyük yararı, gerçekçi değilmiş gibi gösterilen imgelerin “hakikatini” dayatmasıdır. Bacon’ın bu harekete karşı tepki gösterme gibi bir niyeti yoktur, aksine ona kendini zevkle teslim eder. Fotoğraflar ona, Lucretius’un simülakrları gibi, her parçayı ve her zihni doldurmak için gökler ve çağlar aşarak, uzaklardan gelmiş gibi gelir. Demek ki Bacon, fotoğrafların bir görünüm altındayken oldukları şeye, kendilerini göze dayatmalarına, ve gözü tamamen kontrol altına almalarına karşı çok hassas olduğundan dolayı, fotoğrafları basitçe figüratif olmakla, yani bir şeyi temsil etmekle eleştirmez. Demek ki fotoğraf, estetik savlar öne sürebilecek bir şeydir, bu bakımdan resimle rekabet edebilir: Bacon buna hiç inanmaz çünkü fotoğrafın duyumsamayı tek bir düzeyde ezmeye meylettiğini ve duyumsamanın içine kurucu düzey farkını koymaktan aciz olduğunu düşünür.⁷⁶ Ama fotoğraf bunu başarır, Ayzenştayn’ın sine-imgelerinde veya Muybridge’in foto-imgelerinde olduğu gibi, bu da ancak klişeyi dönüştüre dönüştüre veya Lawrence’ın dediği gibi imgeyi hırpalaya hırpalaya olabilecektir. Bu, sanatın bundan yola çıkarak ürettiği gibi bir biçimsizleştirme olmayacaktır (Ayzenştayn’ın imgesi gibi mucizeler hariç). Kısacası fotoğraf, yalnızca figüratif olmayı bıraktığında dahi, veri sıfatıyla, “görülen şey” sıfatıyla – resmin tersine – figüratif olarak kalır.

Bu nedenle, tüm bu vazgeçmişliğinin yanı sıra, aslında Bacon’ın fotoğrafa karşı kökten bir düşmanlığı söz konusudur. Pek çok modern ve çağdaş ressam, fotoğrafı resmin yaratım sürecine dahil etmiştir. Bunu doğrudan ya da dolaylı olarak, bazen fotoğrafçılığa bir tür sanatsal güç bahsetmelerinden, bazense klişeyi fotoğraftan yola çıkarak, piktürel dönüşümle bertaraf edebileceklerini düşündükleri için yapmışlardır.⁷⁷ Oysa Bacon’ın,

⁷⁶ E. I, s. 112-113 (John Russell, Bacon’ın fotoğrafa karşı tavrını “L’image tentaculaire” bölümünde çok iyi analiz etmiştir).

⁷⁷ Foucault, Gérard Fromanger’yle ilgili olarak pek çok foto-resim ilişkisi analizi yapmıştır (*La peinture photographique*, éd. Jeanne Bucher, 1975). En ilginçleri,

kendi adına, bu işlemler kümesinde ancak tartışmalı çözümler görmesi çarpıcıdır: Fotoğrafı hiçbir anda yaratıcı sürece dahil etmez. Bazen Figüre göre fotoğraf olarak iş gören ve o andan itibaren tanık rolünü üstlenen bir şeyler resmetmekle; iki kere de, kâh tarih öncesi bir yaratığa, kâh (Marey'in, hareketi parçalayan tüfek-kamerası gibi) ağır bir silaha benzeyen bir fotoğraf makinesi resmetmekle yetinmiştir. Bacon'ın tavrı, gevşek bir vazgeçmişliğin ardından fotoğrafın tümünden reddidir. Tam olarak şöyle ki, Bacon'a göre fotoğraf öylesine büyüleyicidir ki, ressam daha işine başlamadan tüm tabloyu kaplar. Bundan böyle, fotograftan çıkış, klişelerden kurtuluş, klişeyi dönüştürmekle olmayacaktır. Klişenin en büyük dönüşümü bile bir resmetme edimi olmayacak, en ufak bir piktürel biçimsizleştirme yaratmayacaktır. En iyisi, klişelere teslim olmak, hepsini toplamak, biriktirmek, çoğaltmaktır, tıpkı onca piktürel öncesi veri gibi: Öncelikle "istencini kaybetme istenci."⁷⁸ Çalışma ancak, bunu reddedip bunun dışına çıkıldığında başlar.

Bacon evrensel çözümler bulup, bunları kabul ettirmek istiyor değildir. Bu sadece, fotoğrafla ilgili olarak, kendine çizdiği yoldur. Ancak görünen o ki, görünüşte çok farklı veriler tablonun öncesinde de belirerek Bacon'ı analog bir pratik tavır almaya sevketmektedir. Örneğin Söyleşiler'de rastlantı da fotoğraf kadar sıklıkla söz konusu edilir. Ve Bacon ne zaman rastlantıdan bahsetse fotograftan bahsediyor gibidir: Çok karmaşık, hissi bir tavır içindedir, bu yine bir vazgeçmişlik tavrıdır ama bundan çok belirgin, reddediş ve eylem kuralları çıkarır. Dostlarına sık sık rastlantıdan sözetsen de ne demek istediğini anlatamıyor gibi görünür. Çünkü bu alanı, biri hâlâ piktürel öncesine atılmış, ama diğeri resmin edimine ait iki kısma böler. Bir tuvalin, ressam üzerinde çalışmaya başlamadan önceki halini ele aldığımızda, tuval üzerindeki her yer birbirine denk, hepsi eşit derecede "olası" gibi görünür. Yerlerin birbirine denk olmamaları durumu, bu tuvalin

Fromanger'nin de yaptığı gibi, ressamın fotoğrafı veya fotoğrafın eylemini, her tür estetik değerden bağımsız olarak resme dahil ettikleridir.

⁷⁸ E. I, s. 37.

bir merkez ve kenarlarla belirlenmiş bir yüzey olmasıyla paralel gider. Özellikle de ressamın ne yapmak istediğiyle, kafasında kurduğu şeyle ilgilidir: Şu ya da bu yer, şu ya da bu taslağa göre ayrıcalık kazanır. Ressamın ne yapmak istediğine dair bazen daha az bazen daha çok fikri vardır. Bu piktürel öncesi fikir, olasılıkların birbirlerine eşit olmamalarını sağlamaya yeter. Öyleyse tuval üzerinde tüm bir ‘*eşit ve eşit olmayan olasılıklar*’ düzeni vardır. Eşit olmayan olasılık neredeyse bir kesinlik halini aldığı anda ben de artık çizmeye başlayabilirim. Peki resme başladığım o anda, çizdiğimin bir klişe olmaması için ne yapmalıyım? Resmedilen imgede doğmakta olan figürasyonu yoketmek ve *kendisi olası olmayan* Figüre bir fırsat verebilmek için, resmedilen imgenin içine bir an önce “serbest imler” koymak gerekir. Bu imler ilinekseldir, “rastlantısaldır”; ama bu aynı “rastlantı” sözcüğü artık olasılıklar değil, olasılıksız bir seçim veya eylem tipi anlamına gelir.⁷⁹ Rastlantısal edime bağımlı olduklarından ve görsel imgeyle ilgili hiçbir şey ifade etmediklerinden bu imlerin temsili olmadığı söylenebilir: Bunlar yalnızca ressamın eliyle ilgilidir. O zaman, ressamın eli tarafından kullanılmanın, tekrar tekrar kullanılmanın dışında, kendi kendilerine bir değerleri yoktur, ressam da bunlardan, görsel imgeyi doğmakta olan klişeden, kendini doğmakta olan illüstrasyondan ve narasyondan kurtarmak için yararlanacaktır. Görsel imgenin Figürünün varlığını sürdürmesini sağlamak için bu manüel imlerden yararlanacaktır. Bir uçtan diğerine, ilinek, ikinci anlamıyla rastlantı, edim, seçim haline gelmiş olacaktır, belli bir tipteki bir edim ya da seçim olacaktır. Bacon’a göre rastlantı, bir kullanım imkânından ayrılmaz. Bu, *görülen ya da kavranan olasılıklardan farklı olarak, el yapımı (manipüle) bir rastlantıdır*.

Pius Servien genelde birbirine karıştırılan bu iki alanı ayırtırmayı denediği çok ilginç bir teori önermişti: Mümkün bir bilim nesnesi, bilim verileri olan, zarların atılmadan önceki durumuyla ilgili olasılıklar; ve tersine bilimsel olmayan, henüz

⁷⁹ Rastlantısal imler ve ilinek temaları *Entretiens*’de sürekli olarak geçmektedir: özellikle I, s. 107-115.

estetik de olmayan bir seçim tipi olarak rastlantının birbirinden ayrıştırılması.⁸⁰ Burada özgün bir anlayış vardır, bu kendiliğinden Bacon'ın anlayışı gibi görünür, ve onun, rastlantıya veya daha genel biçimiyle sanata bir oyun olarak başvuran diğer çağdaş ressamlardan ayrı tutulmasını getirir. Çünkü öncelikle, her şey başvuru oyununun kombinasyona dayalı mı (satranç) yoksa “hamle hamle” mi (martingale olmayan rulet) olacağına göre değişir. Bacon için söz konusu olan rulettir, aynı anda, birden fazla masada oynadığı da olur, mesela üç, tam tamına bir triptiğin üç panosunda yaptığı gibi.⁸¹ Fakat bu tam da, Bacon'ın *piktüral* öncesi olduğu, resmin piktüral öncesi bir evresini ifade ettiği, ve resim edimine dahil olmadıkları ölçüde kendini daha rahat teslim edebildiği olasılığa dair görsel verilerin bir kümesini meydana getirir. Karşılığında, her darbedeki rastgele seçim piktüral olmayandır, a-piktüraldır: Görsel kümeye yeni bir yön verecek, ve *olası olmayan Figürü, figüratif olasılıklar kümesinin dışında bırakacak* olan manüel imlerden oluştuğu ölçüde *piktüral hale gelecek*, resmetme edimine katılacaktır. Bizce rastlantı ile olasılıklar arasında hissedilen bu ayrımın Bacon'da büyük önemi vardır. Bu ayrım, Bacon'ı rastlantıdan sözedenlerin karşısına koyma veya onu başka ressamlarla aynı kefeye koyma şeklindeki bir yığın yanlış anlamının açıklamasını verir. Sözgelimi, Bacon'ı boyanmış tuval üzerine üç tane tel bırakan ve onları düştükleri yerde sabitleyen Duchamp ile karşılaştırırlar. Oysaki Bacon'a göre burada olasılığa dair, piktüral öncesi, resim edimine dahil olmayan bir veriler kümesinden başka şey yoktur. Başka bir örnek de, Bacon'a herhangi birinin de, mesela ‘temizlikçi kadının’ da rastgele imler yapıp yapamayacağını sorulmasıdır. Bu defa karmaşık yanıt şudur: Evet, olması gereken, soyut olarak, temizlikçi kadının da bunu yapabilmesidir, tam da bu piktüral olmayan, a-piktüral bir edim

⁸⁰ Bkz. Pius Servien, özellikle de *Hasard et Probabilité*, PUF, Paris, 1949. Yazar bir “bilim dili” ile “lirik bir dil” arasında yaptığı ayrım çerçevesinde, bilimin nesnesi olarak olasılıkla, ne bilimsel, ne de estetik bir seçimin kipi olarak rastlantıyı (rastgele bir çiçek, yani ne “bir özelliği olan”, ne de içlerinde “en güzeli” olan çiçeği koparmak) karşılaştırır.

⁸¹ E. I, s. 99-102 (Bacon ruleti tam tamına bir edim biçimi olarak almaz: bkz. Nicolas de Staël ve rus ruleti üzerine düşünceleri, E. II, s. 107).

olduğu için; ne var ki, olana baktığımızda yapamayacağını görürüz çünkü temizlikçi kadın bu rastlantıyı kullanmayı, onu manipüle etmeyi bilemeyecektir.⁸² Oysaki rastlantısallığın piktüral hale gelmesi veya resmetme edimine katılması manipülasyonda, yani manüel imlerin görsel küme üzerindeki tepkisinde gerçekleşir. Muhataplarının anlayışsızlığına rağmen Bacon'ın ancak "manipüle" edilmiş bir rastlantısallığın, ancak kullanılan bir ilineğin olabileceğini hatırlatmaktaki inadı buradan gelmektedir.⁸³

Kısacası Bacon, klişeler karşısında takındığı tavrın aynını olasılıklar karşısında da takınır: Neredeyse histerik, gevşek bir vazgeçmişlik tavrını, çünkü bu vazgeçmişliği bir kurnazlık, bir tuzak olarak kullanır. Klişeler ve olasılıklar tuval üzerindedirler, tuvali doldururlar, ressamın işi başlamadan önce tuvali doldurmaları gerekir. Ve gevşek vazgeçmişlik, ressamın kendisinin, işe başlamadan önce, tuvale geçmesinin gerekmesiyle ilgilidir. Tuval zaten o kadar doludur ki ressam tuvale geçmelidir. Böylelikle klişeye, olasılığa geçer. Buna geçmesi tam *ne yapmak istediğini bilmesi* sebebiyledir. Ama onu kurtaran şey, *oraya nasıl erişeceğini bilmemesi*, yapmak istediğini nasıl yapacağını bilmemesidir.⁸⁴ Oraya ancak tuvalden çıkarak ulaşılabilir. Ressamın problemi tuvale girmek değildir çünkü o zaten oradadır (piktüral öncesi iş), ressamın problemi buradan çıkmak ve dolayısıyla klişeden çıkmak, olasılıktan çıkmaktır (piktüral iş). Ona bu fırsatı verecek olan şey, rastlantısal, manüel imlerdir. Ona çıkması için bir şans verirler, bir kesinlik değil, kesinlik yine azami bir olasılık olacaktır; aslına bakılırsa manüel imler pekâlâ sonuçlanmayabilir ve tabloyu kalıcı olarak bozabilirler. Ama bir şans vardır ki o da bu imlerin sonunda piktüral olacak Figürü meydana getirmek için, piktüral öncesi görsel kümeyi figüratif halinden çekip alarak işlemeleridir.

⁸² E. II, s. 50-53.

⁸³ Bacon "rastlantı" veya "ilinek" dediği şeyin en iyi dostları tarafından yadsındığını hatırlatıyor: E. II, s. 53-56.

⁸⁴ E. II, s. 66: "ne yapmak istediğimi biliyorum, fakat nasıl yapacağımı bilmiyorum" (ve I, s. 32: "biçimin nasıl verilebileceğini bilmiyorum...").

Klişeye karşı ancak çok kurnaz olarak, tekrar tekrar başa dönerek ve ihtiyatla mücadele edilebilir: Bu, her tabloda, tablonun her anında yeniden başlayan, daimi bir iştir. Bu, Figürün yoludur. Çünkü Figüral olanı soyut bir biçimde figüratif olanla karşı karşıya getirmek zor değildir. Ancak olguya dayanan karşı sav bizi sürekli tökezletmektedir: Figür hâlâ figüratiftir, sürrealist bir hikâye de olsa, baş-şemsiye-et, uluyan et, vs... de olsa, hâlâ birini, çığlık atan bir adamı, gülümseyen bir adamı, oturan bir adamı temsil eder, hâlâ bir şey anlatır. Şimdi Figürle figüratif olanın karşıtlığının çok karmaşık bir iç ilişki içinde olduğunu, bununla birlikte, söz konusu ilişkinin uygulamada bu karşıtlığı ne zayıflattığını, ne de önemsizleştirdiğini söyleyebiliriz. Başlangıçta piktüral öncesi ilk bir figüratif vardır: Tablonun üzerinde ve ressamın kafasında, ressamın daha başlamadan önce yapmak istediğindedir, klişeler ve olasılıklar olarak... Bu ilk figüratif, bütünüyle silinip atılamaz; geriye daima ondan bir şeyler kalır.⁸⁵ Ama bir ikinci figüratif daha vardır: Ressamın bu kez Figürün neticesi olarak, piktüral edimin sonucu olarak elde ettiği şey. Zira Figürün saf mevcudiyeti pekâlâ bir temsilin yeniden yapılması, bir figürasyonun yeniden yaratılmasıdır (“bu oturan bir adam, çığlık atan veya gülümseyen bir Papa’dır...”)

Lawrence’ın dediği gibi, ilk figürasyon, fotoğraf fazlasıyla “sadık” olduğu için değil, tersine, yeterince sadık olmadığı için eleştirilmiştir. Bu iki figürasyonun, her şeye rağmen korunan figürasyonla yeniden bulunan figürasyonun, sahte sadık olanla hakiki sadık olanın doğası kesinlikle aynı değildir. İkisi arasında, o sırada bir atlama meydana gelir, o sırada bir biçimsizleştirme, Figürün, piktüral edimin o sırada belirmesi söz konusudur. Ressamın yapmak istediğiyle yaptığı arasında zorunlu olarak bir nasıl, “nasıl yapmalı” olmuştur. *Olası bir görsel küme (ilk figürasyon), kümeye yeniden zerkedildiğinde olası olmayan görsel figürü (ikinci*

⁸⁵ E. II, s. 113-114: “Bir şeyi, illüstrasyon olmayan bir görünüş haline getirmekten bahsederken bu konuda biraz ileri gittim. Zira ilkesel olarak, imgenin irrasyonel imlerden yapılmış olmasını istesek de, illüstrasyon ister istemez, başın ya da yüzün, es geçilemeyecek belli bölümlerinde işe karışmak durumundadır, yoksa yaptığımız, sadece soyut bir kompozisyon olurdu...”

figürasyon) oluşturacak serbest manüel çiziler tarafından düzeni bozulmuş, biçimsizleştirilmiştir. Resmetme edimi, serbest manüel çizilerle bunların tepkisinin, görsel kümeye yeniden zerkedilmelerinin birliğidir. Bu çizilerden geçerek, yeniden bulunmuş, yeniden yaratılmış figürasyon artık baştaki haline benzemez. Bacon'ın istikrarlı formülü de buradan gelir: benzerini yapmak, ama bunu ilineksel ve benzer olmayan yollardan yapmak.⁸⁶

Resmetme edimi her zaman ileri ya da geri alınmış olsa da, bir olay-öncesi ve olay-sonrası arasında salınmayı sürdürür: Resmetmenin histerisi... Daha resim başlamadan, her şey, ressamın kendisi de, zaten tuval üzerindedir. Bu olay sonucunda, ressamın çalışması ileri alınmış olur ve ancak sonradan gelebilir – olay-sonrası: Görüşe Figürü sağlayacak olan manüel çalışma.

⁸⁶ E. II, s. 74-77.

XII. BÖLÜM

Diyagram

Ressamların sözü yeterince dinlenmiyor. Derler ki ressam *zaten* tuvaldedir. Orada tuvali dolduran, önceden-doldurmuş olan tüm figüratif ve olasılığa dair verilerle karşılaşır. Tuvalde ressam ile bu veriler arasında tümüyle bir mücadele vardır. Demek ki, tamamıyla resme ait olan, ve buna rağmen resmetme ediminden önce gelen bir hazırlık çalışması vardır. Bu hazırlık çalışması eskizlerle de yapılabilir, ama bu şart değildir, ayrıca eskizler dahi onun yerini tutmaz (pek çok çağdaş ressam gibi, Bacon da eskiz kullanmaz). Bu hazırlık çalışması görünmez ve sessiz, bununla birlikte hayli yoğunudur. Böylelikle resmetme edimi, bu çalışmaya göre bir *olay-sonrası* (“histeresis”) gibi görünür.

Peki bu resmetme edimi nelerden oluşur? Bacon onu şöyle tanımlar: rastgele imler yapmak (çiziler-çizgiler); çevreleri veya bölgeleri (lekeler-renkler) temizlemek, süpürmek veya bezle silmek; farklı açılardan ve çeşitli hızlarla boya fırlatmak. Oysa bu edim veya edimler tuval üzerinde zaten (ressamın kafasında olduğu gibi) daha az ya da daha çok virtüel, daha az ya da daha çok aktüel figüratif veriler olduğunu varsayar. Bunlar, imleri yokedilmiş, temizlenmiş, süpürülmüş ya da bezle silinmiş, yahut resmetme edimiyle örtülmüş olacak verilerdir. Örneğin bir ağız: Genişletilir, başın bir tarafından diğerine uzanması sağlanır. Örneğin baş: Bir kısmı bir bezle, süpürgeyle, süngerle ya da fırçayla temizlenir.

Bacon'ın *Diyaqram* dediği işte budur: Sanki birdenbire başın içine bir Sahra, Sahra'nın bir bölgesi konmuş gibidir, sanki oraya mikroskoptan görülen bir gergedan derisi geriliyormuş gibi; sanki başın iki kısmı bir okyanusla birkaç parçaya ayrılıyormuş, sanki ölçü birimi değiştiriliyor ve figüratif birimler yerine mikrometrik veya tersine, kozmik birimler getiriliyormuş gibidir.⁸⁷ Bir Sahra, bir gergedan derisi, işte size birdenbire gerilmiş bir diyaqram. Tıpkı tuval üzerinde, figüratif ve olasılığa ilişkin verilerde ortaya çıkmış bir *felaket* gibi.

Bu adeta başka bir dünyanın beliriverişidir. Zira bu imler, bu çiziler irrasyoneldir, istemdışı, ilineksel, serbest, rastlantısaldır. Temsil edici degillerdir, illüstratif degillerdir, naratif degillerdir. Ama anlam ifade eden, anlamlandıran da degillerdir: Bunlar anlamı olmayan çizilerdir. Bunlar duyumsamanın, fakat bulanık duyumsamaların (Cézanne buna, doğarken yanımızda getirdiğimiz bulanık duyumsamalar diyordu) çizileridir. Hepsinin ötesinde, bunlar manüel çizilerdir. Ressamın fırçaıyla, süpürgeyle, bez parçasıyla ya da süngerle çalıştığı; eliyle boya fırlattığı yer burasıdır.⁸⁸ Sanki el, bağımsızlığını kazanıyor, artık ne istencimize, ne de görmemize bağlı olan imler çizerek başka kuvvetlerin emrine giriyordur. Dolayısıyla, neredeyse kör olan bu manüel imler, figürasyonun görsel dünyasındaki, bir başka dünyanın istilasının kanıtıdır. Bir kısmıyla, tabloyu, ona zaten hükmeden ve onu

⁸⁷ İşte Bacon'ın büyük önem taşıyan metni, E. I, s. 110-111: “Çoğu zaman istemdışı imler diğerlerinden çok daha derin anlamlar taşır, her türden şeyin olabileceğini o anda hissedersiniz. – Peki bunu daha imleri koyduğunuz anda hissedersiniz? – Hayır, imler konmuştur, ve şey, sanki bir tür diyaqram yapılmış gibi ele alınır. Bu diyaqramın içinde her türden olgu imkânlarının filizlendiğini görürüz. Bu zor bir mesele, iyi ifade edemiyorum. Ama örneğin, bir portre düşünürsek, belki belli bir anda ağız bir yere yerleştirmişizdir, fakat bir bakmışınız, birden ağız, bu diyaqram üzerinden, yüzün bir ucundan diğerine gidebilmiş. Ve bir biçimde, bir portrenin içinde, bir Sahra görünümü verebilmeyi, Sahra'nın görünümünü içeriyor gibi gözükecek kadar çok benzetmeyi istersiniz...” Başka bir pasajda Bacon, bir portre yaparken çoğu kez modeliyle hiçbir ilgisi olmayan fotoğraflara baktığını açıklar: Derinin dokusu için bir gergedan fotoğrafı kullanması da böyledir (E. I, s. 71).

⁸⁸ E. II, s. 48-49.

önceden figüratif kılan optik organizasyona indirger. Ressamın eli, kendi bağımlılığını kurtarmak ve hüküm süren optik organizasyonu kırmak için araya girmiştir: Sanki bir felaketin, bir kaostan içindeymişçesine, göz gözü görmemektedir.

Resmetme edimi, ya da tablonun dönüm noktası buradadır. Aslında tablonun bir defa görsel, bir defa da manüel olmak üzere, başarısızlığa uğrayabileceği iki yol vardır: Figüratif veriler ve temsilin optik organizasyonu içinde sıkışıp kalınabilir; ama diyagram da ıskalanabilir, ziyan edilebilir, işlemez hale gelecek kadar aşırı yüklenebilir (bu figüratifte kalmanın başka bir yoludur, klişe hırpalanmış, sakatlanmış olur...).⁸⁹ Öyleyse diyagram, anlamlandırmanın dışındaki ve temsili olmayan çizgilerle bölgelerin, çizilerle lekelerin işleyiş halinde oldukları kümedir. Diyagramın işlemi ve işlevi de “ortaya koymaktır” der Bacon. Daha açık söylemek gerekirse, Wittgenstein’inkine yakın bir dille, “olgu imkânlarını” dahil etmektir.⁹⁰ Çiziler ve lekeler figürasyondan öyle kopmalıdır ki, bize Figürü vermeye mecbur kalsınlar. Bu yüzden kendi kendilerine yeterli olmazlar, “kullanılmaları” gerekir: Olgu imkânları çizerler ama henüz bir olgu (piktürel olgu) oluşturabilmiş değildirler. Olguya dönüşmek, Figüre doğru evrilmek için kendilerini görsel kümeye yeniden zerketmelidirler. Ama o zaman da tam olarak, bu imlerin eylemi altında, görsel küme, optik organizasyonun kümesi olmaktan çıkacak, göze, artık figüratif olmayan bir nesneyi göstermesiyle aynı anda, başka bir gücü gösterecektir.

Diyagram çizilerle lekelerin, çizgilerle bölgelerin işleyiş halinde oldukları kümedir. Örneğin Van Gogh’un diyagramı: Zemini kaldıran ve indiren, ağaçları eğen, göğü titreten ve 1888’den itibaren özel bir yoğunluğa ulaşan düz ve eğri taramalar kümesi. Sadece diyagramları ressamalara göre farklılaştırmak değil, bir ressamın diyagramını tarihlendirmek de mümkündür, çünkü

⁸⁹ E. II, s. 47: istem dışı imlerin bir şey vermemesi ve tabloyu berbat etmesi riski üzerine, “bataklık gibilerinden bir şey”.

⁹⁰ E. I, s. 111: “ve bu diyagramın içerisinde her türden olgu imkânları görülür”... Wittgenstein “olgu imkânlarını” mantıkla ifade etmek için diyagramsal bir biçime başvuruyordu.

daima ressamın diyagramla daha doğrudan yüzleştiği bir an vardır. Diyagram bir kaos, bir felakettir; ama aynı zamanda bir düzenin veya ritmin tohumudur. Bu, figüratif verilere göre şiddetli bir kaos, resmin yeni bir düzenine göreyse bir ritim tohumudur: “Duyulur alanlar açar”, der Bacon.⁹¹ Diyagram, hazırlık çalışmasını sona erdirerek resmetme edimini başlatır. Gözün gözü görmediği, kendine zarar verme riskinin bulunduğu bu kaos-tohum deneyimini yaşamayan hiçbir ressam yoktur: görsel koordinatların çöküşü. Bu, ressamın ruhsal yaşamında büyük bir etkisi olabilse de psikolojik değil, tam anlamıyla piktüral bir deneyimdir. Ressam burada kendisi ve eseri için büyük tehlikelere göğüs gerer. Bu, birbirinden en farklı ressamalarda, sürekli yeniden başlayan bir deneyimdir: Cézanne’ın “uçurum”u veya “felaket”i ve bu uçurumun ritme yer açma ihtimali; Paul Klee’nin “kaos”u, kayıp “gri-noktası” ve bu gri-noktanın “kendi üzerinden atlama” ve duyulur boyutlar açma ihtimali...⁹² Tüm sanatlar içinde resim, zorunlu olarak, “histerik olarak” kendi felaketiyle bütünleşen ve o andan itibaren kendini ileri doğru bir kaçış olarak kuran tek sanattır. Diğer sanatlarda felaket ancak onlarla birleşik durumdadır. Oysa ressam, felaketin içinden geçer, kaosa kenetlenir, ve bundan çıkmaya çalışır. Ressamların farklılaştığı nokta, ressamın bu figüratif olmayan kaosa kenetlenme tarzında, gelecek olan piktüral düzeni, bu düzenin bu kaosa ilişkisini değerlendirmesinde ortaya çıkar. Bununla ilgili olarak, belki üç ana yolu birbirinden ayırdedebiliriz: Bunların her biri birbirinden çok farklı ressamları gruplar ama bunu, onlara resmin “modern” bir işlevini yükleyerek, ya da resmin “modern insana” getirdiğini iddia ettiği şeyi ifade ederek yapar (bugün hâlâ neden resim var?).

Soyutlama, bu yollardan birisi olacaktır. Ancak bu, uçurumu veya kaosu ve ayrıca manüel olanı en aza indirgeyen bir yoldur: Bize bir tür çilekeşlik, ruhani bir selamet önerir. Yoğun bir ruhani çabayla, figüratif verilerin üzerine yükselir, ama aynı zamanda,

⁹¹ E. I, s. 111.

⁹² Henri Maldiney bu bakımdan Cézanne ile Klee’yi karşılaştırır: *Regard Parole Espace*, éd. L’Age d’Homme, s. 149-151.

kaosu soyut ve anlamlandıran Biçimleri keşfetmek için aşılması gereken basit bir dere haline getirir. Mondrian'ın karesi figüratiften (peyzaj) çıkar ve kaosun üzerinden sıçrar. Bu sıçramada bir tür salınım barındırır. Böylesi bir soyut, özü itibarıyla görülür. Soyut resim için, Peguy'nin Kantçı ahlakla ilgili söylediklerini tekrarlama ihtiyacı duyarız. Elleri temizdir, ama elleri yoktur. Şöyle ki soyut biçimler, manüel ya da dokunsal öğelerin buyruğuna giremeyecek kadar saf optik, yeni bir uzamdadırlar. Sadece geometrik biçimlerden “gerilim” ile ayrılırlar: Gerilim, görsel olanda kendisini belirleyen biçimi ve görünmez kuvvetleri betimleyen manüel hareketi içselleştiren şeydir. Biçimi tam anlamıyla görsel bir dönüşüme çeviren de budur. Öyleyse artık soyut optik uzamın, hâlâ klasik temsil tarafından organize edilen dokunsal yan-anamlara ihtiyacı yoktur. Ama buradan, büyük biçimsel karşıtlıklara uygun olarak, soyut resmin bir diyagramdan çok sembolik bir *kod* geliştirdiği sonucu çıkar. Soyut resim diyagramı bir kod ile değiştirmiştir. Bu kod, manüel değil de sayan bir parmak anlamında, “dijital” bir koddur. Bu “dijit”ler aslında, birbirine karşıt terimleri görsel olarak gruplayan birimlerdir. Kandinsky'ye göre dikey-beyaz-etkinlik, yatay-siyah-atalet vs. böyledir. Rastgele-seçime karşılık ikili seçim anlayışı buradan gelir. Soyut resim, tam anlamıyla piktürel bu türden bir kodun (Herbin'in, biçim ve renk dağılımının bir kelimenin harflerine göre yapılabildiği “plastik alfabe”si) geliştirilmesini çok ötelere itmiştir. Bugünün resmi sorusuna yanıt vermekle yükümlü olan şey koddur: İnsanı “uçurum”dan, yani dışsal patırtıdan ve manüel kaostan kim kurtarabilir? Geleceğin elsiz insanına zihinsel bir alan açmak. Ona yeniden, belki de sadece yatay ve dikeyden oluşacak iç ve saf bir optik uzam vermek. “Modern insan, dışarısı tarafından sağır edildiği için dinginliği ister...”⁹³ El, optik iç bir klavyenin tuşlarına basan bir parmağa indirgenmiştir.

⁹³ Resimde, manüeli devre dışı bırakma eğilimi her zaman olmuştur, bir sanat eserinden bahsederken: “artık burada el pek hissedilmiyor...” denmesi anlamında. Focillon soyut resimde en yüksek noktasına ulaşan bu eğilimi, “çilekes tutumluluğu” olarak analiz eder: *Vie des formes, éloges de la main*, PUF, s. 118-119.

Çoğu zaman Soyut dışavurumculuk ya da biçimsel olmayan sanat olarak adlandırılmış ikinci bir yol, taban tabana zıt başka bir yanıt önerir. Bu kez uçurum veya kaos azami ölçüde yayılır. Ülkenin kendisi kadar büyük bir haritayı andıracak şekilde, diyagram tablonun bütünüyle karıştırılır; artık diyagram tablonun tamamıdır. Optik geometri manüel, sadece manüel bir çizgi uğruna kaybolur. Göz takip etmekte zorlanır. Esasında, bu resmin eşsiz buluşu, kontur yapmayan, hiçbir şeyi sınırla belirlemeyen, ne iç, ne dış, ne içbükey, ne de dışbükey bir çizginin (ve bir leke-rengin) keşfidir: Pollock'un çizgisi, Morris Louis'in lekesi. Bu kuzey lekesidir, "Gotik çizgi"dir: Çizgi bir noktadan diğerine gitmez, tüm yüzeye upuygun hale gelerek noktaların *içinden* geçer, durmadan yön değiştirir ve 1'den büyük bir güce ulaşır. Anlaşılan, bu bakış açısından, soyutlama figüratif olarak kalır çünkü çizgiyi bir konturun sınırı belirlemektedir. Bu yeni yolun, figüratiften çıkmanın bu kökten biçiminin öncülleri aranacak olursa, her seferinde, "şeylerin arasında resmetmek"⁹⁴ için şeyleri resmetmeyi bırakmış büyük, eski bir ressamla karşılaşılır. Üstüne üstlük, Turner'ın son suluboyaları sadece İzlenimciliğin tüm kuvvetlerini çoktan fethetmiş olmakla kalmaz, (felaketi romantik bir biçimde illüstre etmek yerine) resmin kendisini benzersiz bir felaket haline getiren, patlamaya hazır ve kontursuz bir çizginin kuvvetini de fetheder. Zaten bu, böylesine ayrı tutulan, tecrit edilmiş haldeki resmin en mucizevi değişmezlerinden biri değil midir? Kandinsky'de geometrik soyut çizgilerin yanında kontursuz göçebe çizgiler vardır; Mondrian'daysa karenin iki kenarının eşitsiz kalınlığı, virtüel ve kontursuz bir diyagram açar. Ancak Pollock'la birlikte bu çizi-çizgi ve bu leke-renk, işlevlerinin sonuna dek gidecektir: Bu artık biçimin bir dönüşümü değil, hatlarını ve parçacıklarını bize teslim eden maddenin öğelerine ayrışmasıdır.

Ancak, Focillon'un dediği gibi, el gene de hissedilir. George Schmidt, hakiki bir Mondrian'ı sahtesinden ayırabilmek için bir karenin iki siyah kenarının kesişimine veya renk katmanlarının dik açılardaki tanzimine başvurur (*Mondrian* içinde, Réunion des Musées Nationaux, s. 148).

⁹⁴ Bkz. Elie Faure'un Velázquez üzerine ünlü metni, *Histoire de l'art, l'art moderne I* (Livre de poche, s. 167-177).

Demek ki resmin bir felaket-resim haline gelmesi, bir diyagram-resim haline gelmesiyle aynı anda olur. Bu kez, modern insanın ritmini bulması, felaketin civarında bulunacak şekilde, mutlak yakınlıkta olur: Resmin “modern” işlevi nedir, sorusunun yanıtının soyutlamanınkinden ne denli farklı olduğu görülüyor. Bu kez, sonsuzu veren, içgörü değil, tablonun bir ucundan diğerine, “all-over” manüel gücün yayılımıdır.

İnsan, madde ve malzeme olarak ritmi, felaketle diyagramın birliğinde keşfeder. Ressamın alet edevatı artık, elin optik bir organizasyonun gerektirdiklerine tabi oluşunu anlaşılır bir dile tercüme eden fırça ve şövale değildir. El kendini özgür bırakır, sopalar, süngerler, bez parçaları ve şırıngalar kullanır: *Action Painting*, ressamın şövaleye gerilmek yerine yere gerilmeden tutturulmuş tuval etrafında, daha doğrusu tuvalin içinde “çılgın dansı”. Zira ufuk zemine dönüşmüştür: Optik ufuk kendini tamamıyla dokunsal zemine çevirmiştir. Diyagram bütün resmi, yani optik felaketi ve manüel ritmi bir seferde ifade eder. Soyut dışavurumculuğun aktüel evrimi, Pollock’ta ancak bir metafor olarak kalan şeyi gerçekleştirmekle bu süreci tamamlar: 1- Diyagramın tablonun zamansal ve uzamsal birliğine yayılması (“olay-öncesi”yle “olay-sonrası”nın yer değiştirmesi); 2- Oluşturmakta olan tablo üzerinde görsel egemenliğin ve hatta tüm görsel kontrolün terkedilmesi (ressamın körlüğü); 3- Çizgiden “fazlası” olan çizgilerin, yüzeyden “fazlası” olan yüzeylerin, ya da tam tersine, hacimden “azı” olan hacimlerin geliştirilmesi (Carl André’nin planyadan çıkma heykelleri, Ryman’ın lifleri, Barré’nin yaprak tabakaları, Bonnefoi’nın katmanları).⁹⁵

Bu Soyut dışavurumculuğun analizini bu kadar ileri götüren Amerikalı eleştirmenlerin, bunu “modern insana” özgü, saf bir biçimde optik, sadece optik bir uzamın yaratılmasıyla tanımlamaları daha da ilginçtir. Bu, kelimelerde bir anlaşmazlıktan, kelimelerin çiftanlamlılığından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Aslında demek istedikleri, piktürel uzamın, klasik üç-boyutlu temsilde,

⁹⁵ Bu yeni kör uzamlar üzerine bkz. Christian Bonnefoi’nın Ryman üzerine veya Yve-Alain Bois’nın Bonnefoi üzerine analizleri (*Macula*, 3-4 ve 5-6).

konturların ve derinliklerin, biçimlerin ve zeminlerin görülmesini sağlayan tüm imgesel, dokunsal göndergelerini kaybettiğidir. Ancak, klasik temsilin bu dokunsal göndermeleri, elin göze, manüelin görsel olana görelî olarak tabî oluşunu ifade ediyordu. Oysa Soyut dışavurumcular, (haksız yere) saf bir biçimde optik olduğu iddia edilen bir uzamı serbest bırakmakla aslında, manüel tuvalin “dümdüzlüğü”, tablonun “geçirmezliği”, rengin “jestüelliği” tarafından tanımlanan ve göze, içinde herhangi bir dinginlik bulamayacağı, ona mutlak bir biçimde yabancı bir güç olarak dayatılan bir uzamı görüşe açmaktan başka bir şey yapıyor değildirler.⁹⁶ Bunlar artık görüşün dokunsal göndergeleri değildir, çünkü bu görülen şeyin manüel uzamı göze uygulanan bir şiddettir. Son kertede, saf optik bir uzamı üreten ve bir zihin gözü uğruna dokunsal göndergeleri iptal eden soyut resimdir: O, klasik temsilde, gözün hâlâ sahip olduğu görevi, ele hükmetme görevini iptal etmiştir. Ancak *Action Painting* çok başka bir şey yapar: Klasik tabiyeti tersine çevirir, gözü ele tabî kılar, göze eli dayatır, ufkun yerine bir zemin koyar.

Modern resmin en derinlikli eğilimlerinden biri şövaleden vazgeçme eğilimidir çünkü şövale, sadece figüratif bir görünümün korunmasında, sadece ressamın Doğa’yla ilişkisinde (motif arayışı) değil, aynı zamanda tablonun sınırlandırması (çerçeve ve kenarlar) ve içsel organizasyonu (derinlik, perspektif..) açısından da belirleyici bir öğedir. Oysa bugün için önemli olan, olgudan çok (ressamın hâlâ bir şövalesi var mıdır?) eğilim, ve eğilimin fiile

⁹⁶ Pollock, Morris Louis, Newman, Noland vs.’nin uzamlarını ilk olarak Clement Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961), ardından Michael Fried (*Trois peintures américains*, “Peindre, Revue d’Esthétique 1976” içinde, éd. 10-18) analiz etmiş ve bunları “katı bir optiksellik” olarak tanımlamıştır. Şüphesiz, bu eleştirmenler, Harold Rosenberg’in, *Action Painting*’i vaftiz ederken başvurmuş olduğu ekstra-estetik kriterlerden kopmuşlardır. Ne denli “modern” olurlarsa olsunlar, Pollock’un eserlerinin, neticede birer tablo olmaları sıfatıyla biçimsel kriterlerle doğrulanabilir olduklarını hatırlatmaktaydılar. Ancak mesele, optiksellğin bu eserler için iyi bir kriter olup olmadığıdır. Üzerinde pek durmasa da Fried’in bu konuda şüpheleri vardır (bkz. s. 283-287). Ve *Action Painting* teriminin de estetik olarak doğru olduğu ortaya çıkabilir.

dönüştüğü çeşitli biçimlerdir. Mondrian türü bir soyutlamada tablo bir organizma veya tecrit edilmiş bir organizasyon olmaktan çıkarak kendi yüzeyinin, içinde bulunacağı “odanın” bölümleriyle ilişkilerini yaratması gereken bir boyutu haline gelir. Bu anlamda Mondrian resmi dekoratif olmanın çok uzağında, arkitektonik bir resimdir; duvar resmi olmak için şövaleyi terkeder. Pollock’la diğerleri şövaleyi çok farklı bir biçimde, açıkça reddederler: Bu kez, “*all-over*” resimler yaparak, Gotik çizginin sırrını yakalayarak (Worringer’in yaptığı anlamda), tüm bir eşit-olasılıklar dünyası tesis ederek, tablonun bir ucundan diğerine giden, çerçevenin dışında başlayıp orada ilerleyen çizgiler çizerek, simetrisinin ve organik merkezin karşısına sezgiye yükselmiş mekanik bir tekrarın gücünü koyarak. Bu, artık şövaledeki değil, neredeyse yerin kendisi haline gelmiş bir resimdir (hakiki atların yerden başka ufku yoktur).⁹⁷ Ama aslında, şövaleden kurtulmanın pek çok yolu vardır: Bunlardan biri de, diğer ikisinden çok farklı olarak, Bacon’ın triptik biçimidir; Bacon’da triptik için doğru olan, mutlaka bir yanıla triptik gibi oluşturulmuş bağımsız tabloların her biri için de geçerlidir. Triptikte, daha önce gördüğümüz gibi, üç tablonun her birinin sınırları, ayırma ve bölme işlemini sürdürürken, tecrit etmeyi bırakır: Burada, Bacon’ın teknik çözümü olan ve aslında, bütün işlemlerini, soyutlama ve biçimsel olmayan şeklindeki işlemlerden farklı olarak ortaya koyan bir birleşme-ayrılma vardır. Yeniden “Gotik” olmanın üç biçimi?

Aslında önemli olan, Bacon’ın neden daha önce gördüğümüz iki yoldan birine yönelmediğidir. Sert tepkileri, yargılama iddiasında değildir, daha ziyade kendisine uymayanları ifşa etme, kişisel olarak bu yollardan hiçbirini seçmeyişinin nedenini ortaya

⁹⁷ Greenberg, özellikle Pollock’ta, şövalenin terkedilişinin öneminin altını kuvvetli bir biçimde çizmiştir: Fırsattan istifade ederek “Gotik” temasını ortaya koyar, fakat bu kelimeye, Worringer’in analizleriyle ilişkilendirildiğinde alabileceği tüm anlamı veriyor gibi gözükmez (Pollock’un tablolarından biri tam olarak *Gotik* ismini taşır) ve Greenberg “şövaledeki resim” veya (bize daha ziyade Mondrian tarzına uygun gibi görünen) “duvar resmi”nden başka alternatif görmüyor gibidir. Bkz. *Macula*, 2, “dossier Jackson Pollock”.

koyma iddiasındadır. Bir yandan, istemdisi diyagramın yerine zihinsel ve görsel bir kodu geçirme eğilimindeki bir resim (orada sanatçının örnek bir duruşu olsa da) ilgisini çekmemektedir. Kod ister istemez beyinseldir, düşüşün özü itibarıyla gerçekliğinden, duyumsamadan, yani sinir sistemi üzerinde doğrudan eylemden yoksundur. Kandinsky soyut resmi “gerilim” üzerinden tanımlıyordu ama Bacon’a göre, gerilim, soyut resimde en fazla eksik olan şeydir: Onu optik biçimin içine dahil etmekle, etkisizleştirmiştir. Son olarak kod, soyut olmaya çalışırken, figüratif olanın basit, sembolik bir kodlamasına dönüşme riskiyle karşı karşıyadır.⁹⁸ Öte yandan, Soyut dışavurumculuk, kontursuz çizginin gücü ve gizemi de Bacon’ın ilgisini daha çok çekiyor değildir. Çünkü dedigine göre, diyagram tüm tabloyu ele geçirmiştir ve hızla büyümesi hakiki bir “kargaşa” yaratmaktadır. *Action Painting*’in tüm şiddetli yolları, sopa, fırça, süpürge, bez parçası ve hatta krema şırıngası bir felaket-resimde zincirleri koparırlar: Bu kez duyumsama pekâlâ elde edilmiştir fakat düzeltilemez bir biçimde bulanık bir haldedir. Bacon diyagramın büyümesini engellemenin mutlak zorunluluğundan, onu tablonun belli bölgelerinde ve resmetme ediminin belli anlarında tutma zorunluluğundan ısrarla bahseder: Ona göre, Michaux irrasyonel çizimin ve kontursuz çizginin alanında, tam da bir diyagram ustalığını koruması sayesinde Pollock’un önündedir.⁹⁹

Konturu kurtarmak, Bacon için bundan daha önemli bir şey yoktur. Hiçbir şeyin sınırlarını belirlemeyen bir çizgi de, bir konturdan daha azına sahip değildir: En azından Blake bunu

⁹⁸ Bacon, soyutlamayı sık sık “tek bir düzeyde” kalması ve “gerilim”i iskalaması yüzünden eleştirir (E. I, s. 116-117). Marcel Duchamp’dan bahsederken, ona resimlerinden çok tavrından dolayı hayran olduğunu söyleyecektir; aslında, Duchamp resmi Bacon’a sembolik bir şey veya “figürasyonun stenografisi” gibi görünmektedir (E. II, s. 74).

⁹⁹ E. II, s. 55: “Orta Avrupa resminin bu tür kargaşalarından nefret ediyorum, bu, Soyut dışavurumculuğu gerçekten sevmememin sebeplerinden biridir.” Ve E. I, s. 120: “Michaux çok zeki ve bilinçli bir insandır... ve bana göre, lekeci veya serbest imli resmin en iyi örneklerini vermiştir. Bu türde, serbest imlerde, Jackson Pollock’tan çok daha üstün olduğunu düşünüyorum.”

biliyordu.¹⁰⁰ Demek ki diyagram tüm tabloyu çürütmemeli, zamanda ve mekânda sınırlı kalmalıdır. Kontrol altında ve işleyiş halinde kalmalıdır. Şiddetli araçlar serbest kalmamalı ve zorunlu felaket her yeri sarmamalıdır. Diyagram Olgunun kendisi değil, olgunun bir imkânıdır. Figüratif verilerin tamamı kaybolmamalıdır; ve özellikle de yeni bir figürasyon, Figürün figürasyonu diyagramdan çıkmalı, duyumsamayı açık ve belirgin olana götürmelidir. Felaketten çıkış... Olay-sonrası bir boya fırlatımıyla bitirilsede, sanki bu, bizi batırmak yerine çıkaran lokal bir “kamçı darbesi” gibidir.¹⁰¹ Öyleyse “*malerisch*” dönemin, en azından, diyagramı tüm tabloya yaydığını söyleyebilir miyiz? Ot çizileriyle çizgilendirilmiş veya perde işlevi gören karanlık bir leke-rengin varyasyonlarıyla kaplı olan, tablonun tüm yüzeyi değil midir? Öyle olsa bile, o duyumsamanın belirginliği, Figürün netliği, konturun sertliği, lekenin altında veya onları silmeyen, daha ziyade titreşme ve yerinden etme gücü veren çizilerin altında hareket etmeye devam ederler (gülümseyen veya çığlık atan ağız). Bacon’ın bir sonraki dönemi, rastlantısal çizilerin ve temizlenmiş bölgelerin lokalleştirilmesine geri döner. Yani bu, Bacon’ın izlediği üçüncü yoldur: Bu yol, ne soyut resim gibi optik, ne de *Action Painting* gibi manüeldir.

¹⁰⁰ Bkz. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, éd. du Seuil, I, s. 46-50 (“pourquoi les choses ont-elles des contours?”): Blake’i çıldırtan, öfkeden deliye çeviren, deli muamelesi görmektir; fakat öfkesini kabartan bir başka şey de “şeyleri konturları yokmuş gibi resmeden sanatçılardı. Bunlara salyalılar ekolü diyordu”.

¹⁰¹ E. II, s. 55: “Hiçbir tabloyu, üzerine bir anda bir şeyler fırlatarak bitirdiğiniz oldu mu, veya böyle bir şey yapar mıydınız? – Ah evet! Bu son triptikte, lavaboya kusan kişinin omzunda sanki bir kamçı darbesi gibi beyaz bir boya vardır. Bunu son anda yaptım, ve de öylece bıraktım”.

XIII. BÖLÜM

Analoji

Öyleyse diyagramın ölçülü bir kullanımı olacaktır; kod haline indirgenmediği, ama tablonun bütününü kaplamadığı bir tür orta yol. Aynı anda hem koddan hem de parazitten kaçınmak... O zaman bilgelikten mi, Klasisizmden mi söz etmeli? Yine de Cézanne'ın bir orta yol bulduğuna inanmak güçtür. O daha çok, daha önce adı geçen iki yoldan ayrılan, spesifik bir yol icat ediyordu. Pek az ressam kaos ve felaketin bu denli yoğun bir deneyini yapmıştır, daha çok, onu sınırlamak, ne pahasına olursa kontrol altına almak için mücadele eden deneyler yapılmıştır. Kaos ve felaket tüm figüratif verilerin çöküşüdür, yani bu, daha baştan bir mücadele, klişeye ve hazırlık çalışmasına karşı, (artık “masumiyetimizi” ne kadar kaybetmişsek o kadar zorunlu) bir mücadeledir. Ve kaostan öncelikle “inatçı geometri”, “jeolojik çizgiler” çıkar; ve bu geometri ve jeoloji de, renklerin yükselmesi, toprağın güneşe doğru yükselmesi için felaketten geçmelidir.¹⁰² Öyleyse bu, iki momenti olan zamansal bir diyagramdır. Ama diyagram bu iki momenti, çözölemeyecek biçimde biraraya getirir:

¹⁰² Bkz. Jérôme Gasquet'nin ünlü metni, *Conversations avec Cézanne* içinde, Michael Doran (yay. haz.), coll. Macula, s. 112-113. (Editörün Gasquet'nin metninin değerine ilişkin çekinceleri bize temelsiz görünmektedir; Maldiney bu metni Cézanne yorumunun merkezine yerleştirmekte haklı gibidir.)

Burada geometri “yapı kafesi”, renkse duyumsama, “renklendiren duyumsama”dır. Diyagram tam olarak Cézanne’ın motif dediği şeydir. Aslında motif de iki şeyden meydana gelir: duyumsama ve yapı kafesi. Bu onların ‘birbirine dolaşması’dır. Bir duyumsama, veya bir bakış açısı, motif oluşturmaya yetmez: Duyumsama renklendirici de olsa, geçici ve bulanıktır, uzun süreli ve açık tonlu değildir (İzlenimcilğe getirdiği eleştiri buradan gelir). Ancak yapı kafesi hiç yetmez: Soyuttur. Bir yandan geometriyi somut veya duyulur kılması, bir yandansa duyumsamaya süre ve açıklık sağlaması gerekir.¹⁰³ Bu durumda motiften veya diyagramdan bir şey çıkacaktır. Daha ziyade, geometriyi duyulur olanla, duyumsamayı da süre ve açıklıkla ilişkilendiren bu işlem zaten budur; yani çıkış, akış noktası. Buradan iki soru çıkar: Motifin ve diyagramın içinde bu ilişkiyi mümkün kılan (olgu imkânı) şey nedir? Ve bu ilişki diyagramın dışına çıkarken nasıl kurulmaktadır (olgunun kendisi)?

İlk soru kullanımla ilgilidir. Çünkü eğer geometri, resimden oluşmamışsa, geometrinin tam tamına piktüral kullanımları var demektir. Bunlardan birine “dijital” demiştik, doğrudan ele gönderme olarak değil, bir kodun temel birimlerine gönderme olarak “dijital”. Yine, bu temel birimler veya başlangıç teşkil eden görsel biçimler matematiksel değil, estetikdir, kendilerini üreten

¹⁰³ Cézanne’ın İzlenimcilere getirdiği iki eleştiri, genel itibarıyla, rengi işleyişleriyle bulanık bir duyumsama halinde kalmaları, Monet gibi en iyilerine yönelttiği eleştiri ise geçici bir halde kalmalarıdır: “İzlenimcilği, müzelerdeki sanat gibi katı ve sürekli kılmak istedim... Her şeyden kaçarak, Monet’nin bu tablolarına şimdide olan bir katılık, bir yapı kafesi yerleştirmek gerekir...” Cézanne’ın sözünü ettiği katılıktan ya da süreden hem piktüral malzeme, tablonun yapısı, renklerin işlenişi, hem de duyumsamanın çekildiği açıklık hali anlaşılmalıdır. Örneğin, bir bakış açısı bir motif oluşturmaz çünkü gereken katılık ve süre bakımlarından zayıftır (“burada güzel bakış açıları var, fakat kesinlikle bir motif oluşturmuyorlar”, *Correspondance*, Grasset, s. 211). Bacon’da da aynı süre ve açıklık bakımından bir titizlik vardır, ancak o bunu artık İzlenimciliğin değil, Soyut dışavurumculuğun karşısına koyar. Bu “sürme kapasitesi”ni öncelikle malzemeye bağlar: “Sakızdan yapılmış bir sfenks düşünün...” (E. I, s. 113). Bacon özellikle yağlıboyanın hem uzun süre hem de yüksek açıklık için bir araç olduğunu düşünür. Fakat sürme kapasitesi yapı kafesi veya armatüre, ve renklerin özel uygulanmasına da bağlıdır.

manüel hareketi tamamen içselleştirebildikleri ölçüde estetik. Geriye resmin bir kodunu oluşturmak, resmi bir koda dönüştürmek kalır. Bu açıdan Sérusier'nin cümlesini bu anlamda, soyut resme yakın bir biçimde anlamak gerekir: "Sentez tüm biçimleri, düşünebildiğimiz az sayıdaki biçimi düz çizgiler, birkaç açı, daire ve elips yayları içine koymamızı sağlar." Demek ki sentez bir öğeler Analitiği'dir. Aksine, Cézanne ressamı "doğayı silindir, küre, koni olarak, perspektife konmuş haldeki her şey olarak çizmeye" yöneltirken soyut ressamların burada bir lütuf görmekte haksız oldukları izlenimine kapılırız: Bu yalnızca Cézanne, küp dışında bütün hacimler üzerine vurgu yaptığından değil, özellikle, geometriyi resmin bir kodu olarak kullanmaktan çok başka bir biçimde kullanmayı önerdiği için böyledir.¹⁰⁴ Silindir (tenekececinin elinden çıkan) sobanın borusudur veya şu adamdır (kollar sayılmadığı sürece...). Aktüel bir terminolojiyle, Cézanne'da geometrinin dijital değil de analogik bir şekilde kullanıldığı söylenebilir. Diyagram ve motif analogik olacaktır; oysa ki kod dijitaldir.

"Analogik dil" beynin sağ yarım küresinden, daha doğrusu sinir sisteminden kaynaklanır, denir, "dijital dil" ise beynin sol yarım küresinden. Analogik dil, ifadesel hareketleri, para-linguistik göstergeleri, solukları, çılgınlıkları, vs. içeren bir ilişkiler dilidir. Bunun tam tamına bir konuşma dili olup olmadığı sorusu sorulabilir. Şüphesizdir ki, örneğin Artaud'nun tiyatrosu, soluk-çılgınlıkları dil düzeyine çıkartabilmiştir. Daha genel olarak, resim de renkleri ve çizgileri dil düzeyine getirir, ve bu analogik bir dildir. Acaba resim tüm zamanların en üstün analogik dilini mi oluşturmuştu diye düşünmek bile mümkün olabilir. Hayvanlardaki analogik bir dilden bahsederken çıkardıkları muhtemel sesler hesaba katılmaz, esas olarak çılgınlıklar, değiştirdikleri renkler ve çizgiler (duruşlar, bedensel tavırlar) ele alınır. Oysaki bizim ilk eğilimimiz, yani dijital olanı üzerinde uzlaşmış olanla, analogiyi aynılık veya benzerlikle tanımlamak açıktır ki yanlış temellendirilmiş bir

¹⁰⁴ Bkz. *Conversations avec Cézanne*, s. 177-179: Maurice Denis'nin Sérusier'den, onu tam da Cézanne'la karşı karşıya getirmek için sözettiği metin.

egilimdir. Bir çılgının, belirttiği şeyle olan benzerliği, bir kelimenin ifade ettiği şeyle olan benzerliğinden daha fazla değildir. Bu durumda analojiyi bir tür “apaçıklıkla”, dijital olanın, öğrenilmesi gerekirken, onun dolaysız olarak kendini dayatmasıyla tanımlarız. Bu da hiçbir şekilde daha iyi değildir çünkü analogik olanın da, dijital olanın edinilmesiyle aynı olmasa da, hayvanlarda bile, bir öğrenme sürecine gereksinimi vardır. Resmin varlığı, analogik olanın dile dönüşmesi için zorunlu olan epey uzun süreli bir öğrenme sürecini onaylamak için yeterlidir. Yani soru, parçalanmış bir teoriden hareketle doğrulanabilir değildir, uygulamalı çalışmaları (ki resmin statüsü buna bağlıdır) nesne edinmesi gerekir.

Öyleyse analogik dilin, işleyişini benzerlikle sürdürdüğünü, dijital dilin ise kod, uzlaşım ve üzerinde uzlaşmış birimlerin biraraya gelmesiyle iş gördüğünü söylemekle yetinemeyiz. Zira bir kodla en azından üç şey yapılabilir. Soyut öğelerin asli bir eşleşmesi oluşturulabilir. Ayrıca, bir “mesaj” veya bir “anlatı” verecek, yani bir gönderme kümesiyle eşbenzeşimsel bir ilişki içinde olacak bir eşleşme yapılabilir. Son olarak, dışsal öğelerin, kodun asli öğeleri tarafından özerk bir biçimde yeniden üretileceği (bilgisayarla üretilen bir portrede ve bir “figüratif veriler stenografisinden” bahsedilebilecek tüm durumlarda olduğu gibi) bir kodlama da yapılabilir. Dijital bir kodun belli analogi veya benzeşme biçimlerini kapsaması bu şekilde oluyor gibidir: Eşbenzeşimle elde edilen, veya üretilmiş benzerlikle elde edilen analogi.

Tam tersine, analogi her koddan bağımsız olduğunda hâlâ, benzerliğin üretici veya üretilen oluşuna göre analoginin iki biçimi birbirinden ayırdedilebilir. Bir şeyin öğeleri arasındaki ilişkiler doğrudan, bundan sonra ilkinin imgesini oluşturacak olan başka bir şeyin öğeleri arasına geçtiğinde benzerlik üreticidir: Işık ilişkilerini yakalayan bir fotoğrafta olduğu gibi. İmgenin başlangıç nesnesiyle büyük farklar gösterebilmesi için bu ilişkilerin yeterli bir düzeye ulaşması, bu farklara ancak zayıf, kâh kendi operasyonu içinde öğelerine ayrılmış, kâh neticesi içinde dönüşmüş bir benzerlikle ulaşılmasını engellemez. Demek ki orada analogi figüratiftir, benzerlikse prensipte ilk olarak kalır. Fotoğraf tüm ihtirasına karşın bu sınırın dışına çıkamaz. Aksine, yeniden üretmekle görevli

olduğu tüm diğer ilişkilerin bir sonucu olarak birdenbire ortaya çıktığında benzerliğin üretilmiş olduğu söylenir: Benzerlik artık benzer olmayan araçların kaba üretimi olarak sürer. Kod analogjilerinden birinin durumu da zaten böyleydi, orada da kod kendi iç öğelerine bağlı olarak bir benzerliği yeniden tesis ediyordu. Ancak bu durumda bu sadece yeniden üretilcek ilişkilerin kendilerinin kodlanmış olmasından ileri gelmekteydi. Şimdiyse, hiçbir kodun olmadığı durumda, yeniden üretilcek ilişkiler doğrudan, tümüyle farklı ilişkiler tarafından üretilir: Benzer olmayan yollar tarafından benzer hale getirilme. Bu son analogi türünde, duyulur benzerlik üretilmektedir, ancak, sembolik olarak, yani kodun dönüşüyle üretilmek yerine, “duyumsal olarak”, duyumsama tarafından üretilir. Estetik Analogi ismini, ne figüratif ne kodlanmış, ne ilksel bir benzerliğin ne de önceden konmuş bir kodun bulunduğu bu en son yüksek tipe vermek için ayırmak gerekir.

Büyük göstergebilim teorisinde Peirce, önce benzeşme yoluyla ikonları, uzlaşımsal bir kuralla da sembolleri tanımlar. Ancak uzlaşımsal sembollerin (eşbenzeşim fenomenleri gereğince) ikonlar taşıdığını, saf ikonların niteliksel benzeşmeyi büyük ölçüde harekete geçirdiğini ve “diyagramlar” taşıdıklarını kabul eder.¹⁰⁵ Ama dijital veya sembolik kodun karşıtı olarak analogik diyagramın ne olduğunu açıklamak hâlâ kolay değildir. Bugün için, bireşimcilerin sessel örneğine bakılabilir. *Analogik* bireşimciler “modüler”dir: Heterojen öğeleri araçsız bağlantıya sokarlar, bu öğelerin arasına, bir mevcudiyet alanında veya tüm anları aktüel veya duyulur olan sınırlı bir plan üzerinde tam anlamıyla sınırsız bir bağlantı imkânını dahil ederler. Oysa *dijital* bireşimciler “entegre”dir: Bunların operasyonu, ayırık, olması gereken şekliyle sonsuz ve duyulur olanın ancak bir dönüştürme-tercüme olarak netice verebileceği bir planda yapılan bir veriler kodlaması, homojenleştirmesi ve ikileştirmesi [*binairisation*] olarak geçer. İkinci bir fark filtreler

¹⁰⁵ Peirce, gösterge teorisinde analogik işleve ve diyagram mefhumuna büyük önem atfeder. Bununla birlikte diyagramı bir ilişkiler benzeşimine indirgemektedir. Bkz. *Ecrits sur le signe*, éd. du Seuil.

düzeyinde ortaya çıkar: Her şeyden önce filtrenin, bir sesin zemin rengini modifiye etme, tınıyı oluşturma ya da çeşitlendirme işlevi vardır; ama dijital filtreler, kodlanmış asli biçimlendiricilerin eklemeli bir senteziyle iş görür, oysa analogik filtre çoğunlukla frekansların eksiltilmesiyle çalışır (“yüksek-geçer”, “alçak-geçer”, vs.), bundan dolayı bir filtreden diğerine eklenen yoğunlaştırılmış eksiltmelerdir, düşüş olarak duyulur hareketi ve modülasyonu tesis eden bir ‘eksiltmeler eklemesi’dir.¹⁰⁶ Kısacası analogik dilin ya da diyagramın doğasını bize kavratmaya muktedir olan *belki de (benzeşme değil) genel olarak modülasyon kavramıdır.*

Resim, analogik sanatın en üstün biçimidir. O, analojinin dile dönüştüğü, kendine özgü bir dil bulduğu biçimdir: Bunu da bir diyagramdan geçerek yapar. Bundan sonra, soyut resim çok özel bir problem ortaya koyar. Soyut resmin kodla ve programla işlediği kesindir: Dijital bir kodun oluşturucularından olan homojenleştirme ve ikileştirme operasyonlarını içerir. Ama Soyutlar çoğu zaman büyük ressamlardır da; yani, resme, ona dışsal olacak bir kod uygulamazlar: Aksine, asli olarak piktüral bir kod geliştirirler. Demek ki, bu paradoksal bir koddur çünkü analojiye karşıt olmak yerine onu nesne olarak alır, bu haliyle, analojinin dijital ifadesidir.¹⁰⁷ Analoji bir diyagramdan geçmek yerine bir koddan geçecektir. Bu, imkânsız ile yan yana gelinen bir konumdur. Başka deyişle, biçimsel olmayan sanatın kendisi de belki imkânsızla yan yanadır: Diyagramı tüm tabloya yayarak, akışı diyagramdan geçirmek yerine diyagramı analogik akışın ta kendisi olarak alır. Bu kez, sanki diyagram, kullanım veya çizilme olmaktan çok, yalnızca

¹⁰⁶ Bir önceki analizi Richard Pinhas’dan alıyoruz, *Synthèse analogique, Synthèse digitale*.

¹⁰⁷ Bateson’ın, yunusların dili üzerine çok ilginç bir hipotezi vardır: *Vers une écologie de l’esprit*, éd. du Seuil, II, s. 118-119. İlişkiler üzerine kurulu analogik dille uzlaşımşal işaretler üzerine kurulu dijital ya da vokal dili ayırdettikten sonra Bateson yunuslar problemine girer. Bu canlılar denize uyum sağlarken, memelilere özgü analogik dili karakterize eden kinezik [bedenin hareketlerine dair (ç.n.)] ve yüzsel işaretleri kaybetmek zorunda kalmışlardır; analogik işlevlere mahkûm kalmanın yerine onları “sesleştirmek” ve bu şekilde kodlamak durumunda kalmışlardır. Soyut ressamın durumu da biraz böyledir.

kendini konu edinir gibidir. Artık bir kodda kendini aşmak yerine parazitte temellenir.

“Orta” yol ise, aksine, analogik bir dil yaratmak için diyagramı kullanmaktadır. Bu yol Cézanne’la birlikte tamamen bağımsızlık kazanır. Buna ancak, çok dışsal bir bakış açısına göre orta diyebiliriz çünkü bu da, en az diğerleri kadar, kökten icatlar ve figüratif koordinatların yıkımını gerektirir. Esasında, analogik dil olarak resmin üç boyutu vardır: *planlar*, perspektifin yerini alan planların (öncelikle dikey planla yatay planın) bağlantısı ya da birleşmesi; *renk*, değer ilişkilerini, açık-koyu dağılımını ve gölgeyle ışığın kontrastını ortadan kaldırmaya yönelmiş rengin modülasyonu; *beden*, organizmayı taşıyıp biçim-zemin ilişkisini azleden bedenın sapması ve kütlesi. Burada üçlü bir özgürleşme vardır: bedenın özgürleşmesi, planların özgürleşmesi ve rengin özgürleşmesi (çünkü rengi denetim altına alan sadece kontur değil, aynı zamanda değerlerin kontrastıdır). Oysa tam da, bu özgürleşme felaketin içinden, yani diyagramdan ve onun istem dışı akınından geçmeksizin gerçekleşemez: Bedenlerin dengesi bozulmuştur, sürekli düşüş halindedirler; planlar birbirinin üzerine yıkılır; renkler kendi kendilerine karışıklığa düşer ve artık nesnelerin sınırını oluşturmazlar. Figüratif benzerlikten kopuşun felaketi yaymaması için, daha derin bir benzerlik üretmeyi başarmak için, diyagramdan itibaren, planların kendi birleşmelerini sağlama almaları gerekir; beden kütlesinin (dönüşme veya öğelerine ayrılma değil, bir kuvvetin yeri olan) bir biçimsizleşmenin içine dengesizliği dahil etmesi gerekir; hepsinden de öte, modülasyonun, Analogi yasası gibi, hakiki anlamını ve teknik formülünü bulması ve yalnızca açık-koyu dağılımındaki bir modleye^{viii} karşıt olmayan, renk tarafından oluşturulan yeni bir modle icat eden sürekli değişken bir kalıp gibi hareket etmesi gerekir. Ve belki de Cézanne’daki temel operasyon rengin bu modülasyonudur. Değer ilişkilerini, tayf düzeninde birbirine yakın renklerin bir yan yana gelişle değiştirerek ikili bir hareket, yayılma ve büzülme hareketi

^{viii} Resimde gölge ve ışığı, koyu ve açık tonları kullanarak biçimleri hacimli gösterme yanılması yaratan teknik. (ç.n.)

tanımlayacaktır: planların, ve öncelikle yatay ve dikey planların birbirine bağlandığı, hatta derinlemesine füzyona girdiği yayılma; aynı zamanda bir dengesizleşmenin veya bir düşüşün bakış açısına göre, her şeyin bedene, kütleyle indirgendliği büzülme.¹⁰⁸ Hem geometrinin duyulur hale gelmesi, hem de duyuların açık ve süreli hale gelmesi böyle bir sistemde olur: Cézanne bu konuda duyumsama “gerçekleştirilmiştir” der. Bacon’ın formülündeysse olgu imkânından Olgu’ya, diyagramdan tabloya geçilmiştir.

Bacon hangi açıdan Cézanne’cıdır, hangi açıdan Cézanne’la hiçbir ilgisi yoktur? Aralarında büyük farklar olduğu ortadadır. Planların birleştiği derinlik artık Cézanne’m kuvvetli derinliği değil, Picasso’nun ve Braque’ın post-kübizminden miras edinilmiş (sonradan da Soyut dışavurumculukta bulacağımız) “zayıf” ve “yüzeysel” bir derinliktir.¹⁰⁹ İşte Bacon’ın elde ettiği bu türden bir derinliktir; kâh kökten kesinlik tablolarındaki kâh yatay ve dikey planların birleşimiyle, kâh *malerisch* dönemdeki gibi, örneğin perdenin dikeyleriyle panjurun yataylarının kesiştiği füzyonlarla. Aynı şekilde, rengin uygulanması sadece bedenleri kuşatan renkli ve modüle edilmiş düz lekelerden ibaret değil; eksenler, yapılar ya da bedenleri dik kesen armatürler ortaya koyan büyük yüzeyler ya da düz alanlara dayalıdır: Modülasyonun bütününe doğası değişmiştir.¹¹⁰ Son olarak, bedenlerin biçimsizleşmesi çok farklıdır,

¹⁰⁸ Tüm bu konular için, bkz. *Conversations avec Cézanne* (renk konusundaysa özellikle Rivière ve Schnerb’in metni, s. 85-91). *Cézanne, la logique des sensations organisées* (Macula, 3-4) adlı güzel bir makalede Lawrence Gowing, Cézanne’m bizzat bir Armoni yasası olarak sunduğu rengin modülasyonunu analiz etmiştir. Bu modülasyon rengin başka kullanımlarıyla birarada olabilir, ama Cézanne’da 1900’den sonra özel bir önem kazanır. Gowing onu “uzlaşımsal bir kod”a veya “metaforik sistem”e yaklaşırsa da bu daha çok analogik bir yasadır. Chevreul “analog armoniler” terimini kullanıyordu.

¹⁰⁹ Greenberg’in çevirmeni Marc Chenetier, yüksek-zeminleri ifade eden okyanusbilimsel “*shallow depth*” deyimini ‘zayıf derinlik’ olarak çevirmeyi öneriyor (Macula, 2, s. 50)

¹¹⁰ Bu, Soyut dışavurumculukla Bacon arasında ikinci bir ortak nokta olacaktır. Fakat Gowing, Cézanne’daki renkli lekelerin, “sadece hacimler değil, kromatik ilerlemeleri dik kesen eksenler ve armatürler anlamına geldiğinin” altını çizer; hepsi, hakikaten de virtüel kalan “dikey bir yapı iskelesi” (Macula, 3-4, s. 95).

bu da, daha önce de gördüğümüz gibi, Cézanne'ın açık dünyası (Doga) ve Bacon'ın kapalı dünyasında, bedenler üzerinde etki eden kuvvetlerin birbirinin aynı olmamasıyla orantılıdır.

Fakat Bacon'ın Cézanne'cı olarak kalışının ardında resmin en uç noktada, analogik dile doğru bir itilmesi vardır. Kuşkusuz, triptiklerdeki ritim dağılımının dahi bir kodla hiçbir ilgisi yoktur. Dikeylerle füzyona giren konik çıgık, yataylarla füzyona giren üçgensel, çekik gülümseme bu resmin hakiki “motifleri”dir. Ancak o tamamıyla bir çıgık ve bir gülümsemedir, yani analogiden oluşur. Analoji en yüce yasasını renklerin uygulanmasında bulur ve bu uygulama değer ilişkilerine, açık-koyu dağılımına, ışık-gölge ilişkilerine karşıttır: Bunun sonucunda, siyah ve beyazın serbest kaldığı, bunlardan hareketle renklerin oluştuğu, o kadar ki siyah gölgenin gerçek bir mevcudiyet, beyaz ışığınsa tüm gamlara dağılmış yoğun bir açıklık elde ettiği bile söylenebilir. Fakat “renkçilik” ne modle tekniğine, hatta ne de çizili kontura karşıttır. Kontur ayrı bir varoluş dahi kazanabilir, beden-kütleyle armatürün ortak sınırına dönüşebilir çünkü bunlar artık bir biçim ve zemin ilişkisi içinde değil, rengin modüle ettiği bir biraradalık ve komşuluk ilişkisi içindedir. Ve konturun çeperi üzerinden ikili bir hareket; armatüre doğru düz bir yayılma, bedene doğru hacimli bir büzülme ortaya çıkar. Bacon'ın üç ögesinin, fiili yakınlaşmasını renkte bulan yapı veya armatür, Figür ve kontur olmasının sebebi budur. Analogik dilin faili diyagram, bir kod olarak değil, *modülatör* olarak hareket eder. Diyagram ve istem dışı manüel düzeni tüm figüratif koordinatların kırılmasına hizmet edecekti; ama bundan dolayı (hâlâ işleyiş halindeyken) armatür için çizgileri, modülasyon içinse renkleri serbest bırakarak, olgu imkânları tanımlar. Bu durumda çizgiler ve renkler, Figürü ve Olguyu tesis etmeye, yani içinde diyagramın işlemesi, gerçekleşmesi gereken görsel küme içinde yeni bir benzerliği oluşturmaya muktedir olurlar.

XIV. BÖLÜM

Her Ressam Resim Tarihini Kendince Özetler...

Mısırlıları kutlamak gerek. “Geçmişin o büyük Avrupalı imgelerini hiçbir zaman unutamadım, ve Avrupalı derken Mısır’ı da kastediyorum, coğrafyacılar öyle demese de.”¹¹¹ Peki Mısırlıların getirdiği düzeneği Batı resminin başlangıç noktası olarak alabilir miyiz? Bu, resimden çok, bir alçak kabartma düzeneğidir. Riegl bunu şöyle tanımlamıştır: 1- Alçak kabartma göz ile el arasındaki en zorlu bağlantıyı yürütür, çünkü öge olarak *düz bir yüzeye* sahiptir; bu, gözün dokunma duyusu gibi işlemesini sağlar, dahası ona dokunsal, daha ziyade *haptik* bir işlev yükler, ona bu işlevi buyurur; dolayısıyla Mısırlıların “sanat istenci”nde iki duyunun, dokunma ve görmenin yer ve ufuk gibi birleşmesini sağlar. 2- Bu, bu haptik işlevi üzerine almış cepheden ve yakınlaştırılmış bir görüntü zira biçim ve zemin yüzeyin bu *aynı planı* üzerinde ve birbirine de, bize de eşit yakınlıktadır. 3- Biçimi ve zemini aynı anda hem ayıran hem de birleştiren, bunların ortak sınırını oluşturan *konturdur*. 4- Öz olarak, ilineğe, değişime, biçimsizleşmeye, bozulmaya indirgenmiş kapalı birlik olarak biçimi tecrit eden, doğrusal kontur ya da düzenli eğridir; öz, varoluş ve temsil akışını yönlendiren biçimsel ve çizgisel

¹¹¹ Alıntılayan John Russell, s. 99.

bir mevcudiyet kazanır. 5- Demek ki, Mısır'ın alçak kabartmasına ilham vermiş olan şey, bir plan, doğru ve öz geometrisidir ama aynı zamanda bu, kübik tabutu bir *piramitle* kaplayarak, yani bize, net bir şekilde sınırlanmış kenarları olan ikizkenar üçgenlerin yalnızca bir yüzeyini veren bir Figür dikerek, bir hacim de elde etmiştir. 6- Bu şekilde, kendi düz veya doğrusal özlerini elde etmiş olan sadece insan ve dünya değildir, hayvan da bu özü elde eder, bitki de, mükemmel geometrik biçime yükselen ve hatta gizemleri de bu özden kaynaklanan lotus ve sfenks de.¹¹²

Asırlar boyunca olup bitmiş pek çok şey Bacon'ı bir Mısırlı haline getirmiştir. Düz alanlar, kontur, aynı plan üzerinde, aynı yakınlıkta iki bölme şeklindeki biçim ve zemin, Figürün en uç noktada yakınlaşması (mevcudiyet), netlik sistemi. Bacon, Mısır'a sfenksin hakkını verir, ve Mısır'daki heykel sanatına olan hayranlığını ilan eder: Rodin gibi, onun için de kalıcılık, öz ya da ebediyet sanat eserinin ilk karakteristiğidir (fotoğrafta eksik olanın ta kendisi). Kendi resmi hakkındaysa ilginç bir şey söyler: Bir yandan heykel onu çok cezbetmiş, ama öte yandan, heykelden asıl beklediğinin tam da resimde başardığı şey olduğunu farketmiştir.¹¹³ Peki hangi tür heykelden bahsetmektedir? Bu, üç piktürel öğeyi yeniden ele almış olacak bir heykeldir: Armatür-zemin, Figür-biçim, kontur-sınır. Figürün konturuyla birlikte armatürün üzerine kayabilmesi gerektiğini kesin olarak belirtir. Ancak, bu devingenliğin farkında da olsa Bacon'ın alçak kabartma türü bir heykelden, yani resimle heykel arasında arabulucu olacak bir şeyden bahsettiğini görüyoruz. Peki Bacon'ın, Mısır'a yakınlığına rağmen, sfenksinin bozulmuş oluşunu, “*malerisch*” olarak çizilmesini nasıl açıklayabiliriz?

¹¹² Bkz. Alois Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viyana, 2. Baskı. Yunanca *aptô* (dokunmak) fiilinden gelen haptik kelimesi, gözün dokunmayla dışa bağlı bir ilişkisini değil, bir “bakış imkânını”, optikten ayrı bir görüş tipini ifade eder: Mısır sanatı bakışa dokunur, yakından görülmek için tasarlanmıştır ve Maldiney'in dediği gibi, “yakınların uzamsal bölgesinde, dokunma duyusu olarak işleyen bakış, aynı yerde biçimin ve zeminin mevcudiyetini saptar”. (*Regard Parole Espace*, éd. L'Age d'Homme, s. 195).

¹¹³ E. II, s. 34 ve s. 83.

Şüphesiz ki, burada artık söz konusu olan Bacon değil, tüm Batı resim tarihidir. Bu Batı resmini tanımlamak için, Hristiyanlığı bir kıstas olarak alabiliriz. Zira Hristiyanlık biçimi, daha doğrusu Figürü, Tanrının ete kemiğe bürünmesi, Çarmıha Gerilmesi, yere inmesi ve tekrar göğe yükselmesi vs. ölçüsünde, temel bir biçimsizleştirmeye uğratmıştır. Biçim ya da Figür artık tam olarak öyle değil, tersine prensip olarak olayla ve hatta değişenle, ilinekle ilişkilidir. Hristiyanlıkta, resmi besleyecek olan sakin bir ateizmin tohumu mevcuttur; ressam, temsil etmekle yükümlü olduğu dini özneye karşı kolayca kayıtsız kalabilir. Hiçbir şey onun, ilinekle olan, artık aslı hale gelmiş ilişkisi içinde biçimin, Tanrının bir haça gerili bir biçimi değil de, belki de sadece “sökülmekte olan bir havlu veya halının, parçalanan bir bıçak kılıfının, kendiliğinden dilimleniyormuş gibi dilimlere bölünen bir ekmek somununun, devrilmiş bir kupa, altüst edilmiş her türlü kap ve meyvenin, düşmek üzere olan tabaklar”ın¹¹⁴ biçimi olabileceğini farketmesine engel olamaz. Tüm bunlar İsa’nın bizzat üzerine veya civarına konabilir: İşte tuzaga düşürülmüş, hatta yerini ilineklere bırakmış İsa. Modern resim, insanın kendisini tam bir öz olarak görmeyi bırakıp, daha ziyade bir ilinek olarak görmeye başladığında başlar. Daima bir düşüş, bir düşme riski vardır; biçim artık özden değil, ilinekten sözetmeye koyulur. Claudel, Rembrandt’ta ve Hollanda resminde bu akımın doruk noktasını görmekte haklıdır, ve onun da büyük oranda Batı resmine dahil olması bundan dolayıdır. Batı resmi bu dönüşümü, Mısır’ın biçimi özün hizmetine vermiş olması sayesinde gerçekleştirebilmiştir (özden “başlamamış” olan Doğu’daysa problem çok farklı bir şekilde ortaya konmuştur).

¹¹⁴ Claudel, *L'œil écoute* (“Œuvres en prose”, La Pléiade, s. 201; ve s. 197: “Rembrandt’ın bir tablosu karşısında hiçbir zaman sürekli olanın, kesin olanın duyumsamasını edinmeyiz: Bu egreti bir icraat, bir fenomen, miyadı dolmuş olan üzerinde mucizevi bir tekrardır: Bir an için havalanmış olan perde yeniden alçalmak üzeredir...”)) John Russell, Leiris’in, Bacon’ı çok etkilemiş bir metninden bahseder: “Baudelaire için, hiçbir güzellik ilineksel bir şey araya girmeseydi mümkün olamazdı... Ancak ideal, ahirete dair, ahenkli, mantıksal bir düzenin varlığını ima eden, ama aynı zamanda, bir ilk günah gibi tüm sistemi yolundan saptıran kum tanesini, bir damla zehri, bir tutarsızlık filizini de içeren bir şey güzel olabilir...” (s. 88-89).

Hristiyanlığı sadece, ötesine geçip başka noktalara doğru ilerleyeceğimiz bir ilk ölçüt olarak ele almıştık. Yunan sanatı kübü çoktan, piramitle kaplanmış halinden çıkarmıştı: *Planları ayırdetmiş*, bir perspektif icat etmişti, ışığı ve gölgeyi, oymaları ve kabartmaları işe dahil etmeye başlamıştı. Klasik bir temsilden sözedilebiliyorsa bu, optik bir uzamın fethedilmesi anlamında, asla cepheden olmayan, uzaktan bakılan bir konumdadır: Biçim ve zemin artık aynı planda değildir, planlar ayırddedilmiştir, bir perspektif onları, arka planı ön planla birleştirerek derinlemesine kateder; nesneler birbirlerini kısmen örter, gölge ve ışık uzamı doldurur ve ritme sokar, kontur, aynı planda ortak sınır olmayı bırakır ve biçimin kendi kendini sınırlaması veya *ön planın önceliğine* dönüşür. Yani klasik temsilin nesnesi ilinektir, fakat onu iyi temellendirilmiş bir şey (fenomen) veya özün bir “manifestasyonu” haline getiren optik bir *organizasyonda* yakalar. İlineğin yasaları vardır ve şüphesiz ki, örneğin resim başka yerden gelen yasaları uygulamaz: Resmin keşfettiği yasalar, klasik temsili organik ve organize, plastik bir temsil haline getiren, tümüyle estetik yasalardır. Sanat bu durumda figüratif olabilir, en başta öyle olmadığı, figürasyonun yalnızca bir sonuç olduğu ortadadır. Eger temsil bir nesneyle ilişkideyse, bu ilişki temsilin biçiminden kaynaklanır; eğer bu nesne organizma ve organizasyonsa bunun nedeni temsilin önce kendinde organik oluşundan, temsilin biçiminin önce, özne olarak insanın organik yaşamını ifade etmesindendir.¹¹⁵ Bu optik uzamın karmaşık doğasını tam burada belirtmek gerekir. Çünkü “haptik” görüş ve yakın görüşle ilişkisini keserken basitçe görsel değildir, tümünden görüşe tabi kıldığı dokunsal değerlere başvurmaktadır. Aslında haptik uzamın yerini alan, artık kesinkes özün değil, bağlantının, yani insanın organik

¹¹⁵ Organik temsil üzerine bkz. Worringer, *L'Art gothique*, “L’homme classique”, éd. Gallimard. Ve *Abstraction et Einfühlung* içinde (éd. Klincksieck, s. 62), Worringer: “Demek ki bu istenç, dış dünyaya ait şeyleri yeniden üretmek ya da onları görünüşleri içinde eski durumlarına geri getirmekten ibaret değil, organik yaşamsallığın çizgilerini ve biçimlerini, ritimselliğinin armonisini, kısaca tüm iç varlığını ideal bir bağımsızlık ve mükemmellik içinde, dışarı yansıtmaya yöneliktir...”

etkinliğinin ifade bulduğu *dokunsal-optik* bir uzamdır. “Yunan ışığı üzerine onca sava rağmen klasik Yunan sanatının uzamı dokunsal-optik bir uzamdır. Işığın enerjisi burada biçimlerin düzenine göre ritme girer... Biçimler kendilerini, kendilerinden itibaren, yarattıkları planların ikisi arasında dile getirirler. Zeminden gitgide bağımsızlaştıkça bakışın onları karşıladığı ve topladığı uzam içinde gitgide daha serbest olurlar. Ancak bu uzam hiçbir zaman izleyeni kuşatan ve kateden serbest uzam değildir...”¹¹⁶ Kontur geometrik olmayı bırakıp organik olmuştur ama organik kontur, teması optik biçimin mükemmeliyetine götüren bir kalıp gibi davranır. Bu biraz sudaki doğrultusunu kontrol ettiğim bir sopaya benzer, burada elim bir yardımcıdan başkası değildir, ama maruz kalan bir edilgenlikle yüklenmiş mutlak olarak zorunlu bir yardımcıdır. Böylece organik kontur değişmeden kalır, ne kadar karmaşık olsalar da gölge ve ışık oyunlarından etkilenmez çünkü bu, görsel varyasyonlar ve bakış açılarının çeşitliliği sonucunda optik biçimin bireyselleşmesini garanti etmesi gereken, elle tutulur bir konturdur.¹¹⁷ Kısaca, haptik işlevini terketmiş olan göz, optik hale gelerek, dokunsalı, ikinci bir güç olarak kendine tabi kılmış olur (burada da, bu “organizasyonda” tamamıyla piktüral icatların olağanüstü bir bütünü görmek gerek).

Fakat bir evrimin olması, daha ziyade, organik temsilin dengesini bozan patlakların ortaya çıkması, ancak şu iki yönden birine doğru gidilirse mümkündür: *Ya saf optik bir uzamın sergilenmesi*, ki burada bu optik uzam kendini, neredeyse kendine

¹¹⁶ Maldiney, s. 197-198 (daha ileride Maldiney, Bizans sanatının nasıl saf optik bir uzam yarattığının, bunun sonucunda Yunan uzamından nasıl ayrıldığının analizini yapar).

¹¹⁷ Dokunsal-optik uzamın bu yanını özel olarak analiz eden Wölfflin veya XVI. yüzyılın “klasik” dünyası olmuştur: Işık ve gölgeler, ve renkler çok karmaşık bir oyun oynuyor olabilir, yine de bütünlüğünü koruyan plastik biçime bağımlı kalırlar. Gölgenin ve ışığın saf optik bir uzamın içerisinde serbest kalışına tanıklık etmek için XVII. yüzyılı beklemek gerekecektir. Bkz. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. Gallimard, özellikle I. ve V. bölüm; özellikle çarpıcı olan bir örnek, Neefs ve De Witte kiliselerinin iç mekânlarının karşılaştırılmasıdır, s. 241-242.

tabi bir dokunsallıktan kurtarmaktadır (Wölfflin sanatın evriminde, “kendini saf optik görüşe teslim eden bir eğilim”den söz ederken bunu kasteder).¹¹⁸ *Ya da tersine*, isyan eden ve tabiyeti sarsan *şiddetli bir manüel uzamın dayatması* yönüne: Bu sanki, kendini bağımsız biçimde ifade edebilmek için, elin “buyurgan, yabancı bir istencin” hizmetine girmiş gibi hareket ettiği bir “karalama” gibidir. Bizans sanatında, barbar ya da Gotik sanatta bu iki karşıt yön ete kemige bürünmüş gibidir. Şöyle ki, Bizans sanatı zemine, biçimlerin nerede başladığının, nerede bittiğinin bilinmemesine yol açan bir etkinlik vererek Yunan sanatını tersine çevirmiştir. Aslında bir tavanda, bir kemer veya kubbede kapalı olan plan, izleyiciyle arasında bir mesafe oluşturması sayesinde *arka plana* dönüşmüş olduğundan, açıklık ve koyuluk gelgitlerine, ışık ve gölgelerin saf optik oyununa gittikçe daha çok bağımlı hale gelen elle tutulamaz biçimlerin etkin desteğidir. Dokunsal göndermeler iptal edilmiş, kontur dahi bir sınır olmayı bırakmış, ve gölgeyle ışıktan, siyah boşluklar ve beyaz yüzeyler ortaya çıkmıştır. Çok daha sonra, XVII. yüzyılda resim, analog bir ilkedен hareketle, plastik bir biçimin bütünlüğünü gözetmeyi bırakacak, daha ziyade, zeminin bir sonucu şeklinde optik bir biçimin belirmesine yol açacak olan ışık ve gölge ritimleri geliştirecektir. Klasik temsilden farklı olarak uzaktan görüş, mesafesini şu ya da bu kısma göre ayarlamak zorunda değildir ve artık dokunsal bağlantıları ortaya çıkaran bir yakın görüş tarafından onaylanmasına gerek yoktur, tablonun bütününde tek başına görünür hale gelmiştir. Bundan böyle dokunma, göz tarafından uyandırılmakta değildir; sadece belirgin olmayan bölgelerin kendini dayatması söz konusu değildir, nesnenin biçimi aydınlanmış da olsa, açıklığı, doğrudan gölgeyle, koyulukla ve zeminle, tam olarak optik, iç bir ilişki içinde iletişim kurar. Yani ilinek statü değiştirir ve “doğal” organik olanın içinde yasalar bulmak yerine, ışığın (ve rengin) bağımsızlığında ruhani bir göğe yükselme, bir “inayet” veya bir “mucize” bulur: Klasik *organizasyon* sanki bir *kompozisyonun* yolunu açıyor gibidir. Artık görünen öz bile değildir, daha ziyade, özü ve yasayı yapan,

¹¹⁸ Wölfflin, s. 52.

görünüştür: Şeyler doğrudur, ışıktaki yükselir. Artık biçim bir dönüşümden, koyudan açığa, gölgeden ışığa dönüşürken “kendine özgü bir yaşamın bir tür canlı bağı” kurar, eşsiz tonalite ortaya koyan bir trans-figürasyondan ayrılmaz haldedir. Peki bir kompozisyonun bir organizasyondan farkı nedir? Bir kompozisyon bir organizasyonun ta kendisidir, ama dağılmakta olan bir organizasyonun (Claudel bunu tam olarak, ışık için varsaymaktaydı). Varlıklar ışıktaki yükselerek parçalarına ayrışır, dolayısıyla Bizans İmparatoru da sanatçılara zulmedip onları sağa sola dağıtırken haksız değildir. Soyut resim bile, optik bir dönüşüm uzamı tesis etmeyi amaçlayan uç noktadaki denemesinde, aynen böyle, dağıtıcı etkenlere, değer ilişkilerine, ışığa ve gölgeye, açığa ve koyuya dayanacaktır. Böylece, XVII. yüzyılın ötesinde saf bir Bizans ilhamı bulmuş olur: Optik bir kod...

(Worringer’in geniş anlamıyla) barbar ya da Gotik sanatın organik temsili kırıksı çok farklı bir biçimde olur. Artık saf bir optiğe doğru gidilmemektedir; tersine, dokunmaya yeniden saf etkinliği teslim edilir, dokunma ele geri verilir, ona gözün takip etmekte zorlanacağı bir hız, bir şiddet, bir yaşam verilir. Worringer, ya durmadan yön değiştirerek, sürekli olarak kırılan, çizilen ve kendinde kendini kaybederek sonsuza doğru giden, ya da çevresel veya girdap şeklinde, şiddetli bir hareketle kendi üzerine dönen bu “kuzey çizgisini” betimlemiştir. Barbar sanat organik temsili iki biçimde aşar: kâh hareket halindeki bedenin kütlesiyle, kâh düz çizginin yön değiştirmesi ve hızıyla. Worringer, işte bu coşkulu çizginin formülünü bulmuştur: Bu bir yaşamdır, fakat yaşamların en tuhafı ve en yoğunu; bu organik olmayan bir canlılıktır. Bu bir soyut resimdir, ama dışavurumcu bir soyut resim.¹¹⁹ Dolayısıyla, klasik temsilin organik yaşamına karşı durduğu gibi, ısıltılı görünüşün optik uzamına, bir o kadar da Mısır’ın özü olan geometrik çizginin

¹¹⁹ Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, s. 135 (Dora Vallier’nin, önsözünde belirttiği gibi, “dışavurumculuk” terimini ortaya atan Worringer’dir, bkz. s. 19). Ve *L’Art gothique*’de Worringer, klasik organik simetriye karşıt, iki hareket konusunda ısrar ediyordu: inorganik çizginin sonsuz hareketiyle dümenin ya da türbinin dairesel ve şiddetli hareketi (s. 86-87).

karşısında durur. Artık hiçbir anlamda, ne biçim, ne de zemin vardır çünkü çizgi ve plan güçlerini eşitlemeye yönelmişlerdir: Hiç durmadan kırılarak, plan bir yüzeyden daha az bir şey haline gelirken çizgi de bir çizgiden daha fazlası haline gelir. Kontura gelince, çizgi hiçbir konturu sınırlandırmaz, çizgi asla herhangi bir şeyin konturu değildir; kâh çizginin sonsuz bir hareketle yürütülmesinden, kâh yalnızca çizginin bir konturunun olmasından dolayı, tıpkı iç kütlelerin hareketinin sınırı şeklindeki bir şerit gibi. Ve bu Gotik çizginin de hayvana ilişkin, hatta antropomorfik olması, bu, biçimlere yeniden kavuştuğundan değil, ona yoğun bir gerçekçilik veren çiziler, beden ya da baş çizileri, hayvanlık ya da insanlık çizileri taşımasından dolayıdır. Bu, bir dönüşüm idealizmine karşı, bir biçimsizleştirme gerçekçiliğidir; ve çiziler, açık-koyu dağılımında olduğu gibi, biçimin seçilemezlik bölgelerini değil, farklı hayvanlarda, insanda ve hayvanda, ve saf soyutlamada (yılan, sakal, şerit) ortak olmasıyla çizginin ayırdedilemezlik bölgelerini oluşturmaktadır. Burada bir geometri varsa da, bu, Mısır'ın veya Yunan'inkinden çok farklı bir geometridir, bu, çiziyile inileğın işleyiş halindeki geometrisidir. İlinek her yerdedir, çizgi de onu yön değiştirmeye zorlayan engellerle karşılaşmayı, ve bu değişimlerle sürekli kuvvetlenmeyi bırakmaz. Bu, manüel çizilerin *ışılıtlı parçalanmalar* yerine *manüel toplamalarla* işleyen, etkin, manüel bir uzamıdır. Michelangelo'da da, doğrudan bu manüel uzamdan türeyen bir güç bulunur: Tam olarak bedenin taşıdığı ya da organizmayı çatlattığı türde bir güç. Sanki tüm organizmalar, onlara bir tek ve aynı "beden"i veren, ya da onları figüratif veya naratif tüm ilişkilerden bağımsız olarak bir tek ve aynı "olgu"da birleştiren girdapsı, yılanı bir harekete kapılmıştır. Claudel, ele alınan bedenin, "küçük kuvvet turlarını" ¹²⁰ attığı bir halı, bir çelenk, bir şerit üzerine konmuş gibi, bir kubbenin ya da bir kornişin içine konduğu "malayla yapılan bir resim"den bahsediyor olabilir. Bu saf manüel bir uzamın intikamına benzer; çünkü eğer yargılayan gözlerin hâlâ bir pusulası varsa da, işlemi yapan el ondan kurtulmasını bilir. ¹²¹

¹²⁰ Claudel, s. 192-193.

¹²¹ Bkz. Vasari, *Vie de Michel-Ange*.

Bununla birlikte, sanki bunlar birbiriyle hiç uyuşmuyormuş gibi, saf optik bir uzam eğilimiyle, saf manüel bir uzam eğilimini karşı karşıya getirmek yanlış olacaktır. En azından, ikisinin de klasik denilen temsilin dokunsal-optik uzamını bozması ortak bir nokta oluşturur; bu özellikleri sayesinde yeni ve karmaşık eşleşmelere ve bağlaşıklıklara girebilirler. Örneğin, ışık serbest kalıp biçimlerden bağımsız hale geldiğinde, eğri biçim, yön değiştiren düz çiziler ve hatta kütlelerin içinde dağılmış çiziler halinde ayrılmaya meyillidir.¹²² O kadar ki, artık ilineklerini belirleyen optik ışık olup olmadığını, ya da, ışığın ilineklerini belirleyen manüel çizgi olup olmadığını bilemez hale geliriz: Optik ışığın tersi olan manüel çizgiyi bulmak için bir Rembrandt tablosuna tersten ve yakından bakmak yeterlidir. Optik uzamın kendisinin yeni dokunsal değerleri serbest bıraktığı (ve bunun tersi de) söylenebilir. Renk problemini de hesaba kattığımızdaysa iş daha da karmaşıklaşır.

Esasında, öncelikle renk, ışıktan daha az olmayacak şekilde, saf optik bir dünyaya aitmiş ve aynı zamanda biçime oranla bağımsızlığını elde etmiş gibi görünmektedir. Işık kadar renk de, biçime ayak uydurmak yerine ona hükmetmeye koyulur. Wölfflin'in, konturların çeşitli oranlarda kayıtsızlaştıkları optik bir uzamda, "bize seslenenin renk mi, yoksa yalnızca açık veya koyu uzamlar mı" olduğunun pek de önemli olmadığını söyleyebilmesinin anlamı budur. Ancak bu, o kadar da basit değildir. Zira rengin kendisi de birbirinden çok farklı iki ilişki tipi içinde ele alınır: Siyah ve beyazın kontrastı üzerinde temellenen ve bir tonu koyu ya da açık, doymuş ya da seyreltilmiş olarak tanımlayan *değer*

¹²² Rembrandt'ın saf optik uzamı tanımlamakla Wölfflin, eğrinin yerini alan düz çizgi ve kırık çizginin önemini ortaya koyar; portrecilerde ifade artık konturdan değil, biçim içerisinde dağılmış çizilerden gelmektedir (s. 30-31 ve 41-43). Fakat tüm bunlar, Wölfflin'in, optik uzamın, biçim ve konturun dokunsal bağlantılarıyla, yeni dokunsal değerler, özellikle de ağırlık değerleri ortaya çıkarmaksızın, kesilmediğini farketmesine yol açar. "Dikkatimiz, olduğu haliyle plastik formdan uzaklaştıkça, şeylerin yüzeylerine, dokunmayla algılandıkları halleriyle bedenlere olan ilgimiz giderek daha da canlı bir biçimde artacaktır. Rembrandt, bize teni, ipekten bir kumaş kadar dokunulabilir bir biçimde vermiştir, öyle ki ağırlığını bile hissederiz..." (s. 43).

ilişkileri; tayf üzerinde, sarı ve mavinin ya da yeşil ve kırmızının karşıtlığı üzerinde temellenen ve şu ya da bu saf tonu sıcak veya soğuk olarak tanımlayan *tonalite ilişkileri*.¹²³ Rengin bu iki gamının birbirine karışmayı bırakmayacağı, bunların eşleşmelerinin de resmin kuvvetli edimlerini oluşturacağı kesindir. Örneğin Bizans mozaigi bir ışık modülasyonu içinde, siyah boşlukları beyaz yüzeylerde, kobalt mavisinin doymuş tonunu, aynı tonun bir mermerdeki şeffaflığında rezonansa sokmakla yetinmez. Ayrıca dört saf tonunu, altın sarısı, kırmızı, mavi ve yeşili bir renk modülasyonuna sokar: Işıkcılıkla¹²⁴ birlikte renkçiliği de icat eder. XVII. yüzyıl resmi elle tutulur biçime kıyasla hem ışığın özgürleşmesini hem de rengin kurtuluşunu amaçlar. Cézanne da çoğunlukla iki sistemi birarada tutar; bunlardan biri lokal ton, gölge ve ışık yoluyla, açık-koyu dağılımı kullanılarak modle etmeyle kurulur, öteki ise tonların tayf düzeninde sıralanışı, kendi kendine yetme eğilimindeki rengin saf modülasyonu ile kurulur.¹²⁵ Ancak iki tür ilişki birbirine karıştığında dahi, göze hitap ederek, bundan böyle bir tek ve eşsiz bir optik uzam oluşturdukları sonucuna varılamaz. Eger değer ilişkilerinin, açık-koyu dağılımıyla modle

¹²³ Bir rengin sıcak veya soğuk tonda olması esas itibarıyla görelidir (ama bu öznel olduğu anlamına gelmez). Komşuluğa göre değişir, bir renk her zaman “ısıtılabilir” ya da “soğutulabilir”. Yeşil ve kırmızıysa kendilerinde ne sıcak, ne de soğuktur: Aslında yeşil, sıcak sarıyla soğuk mavinin karışımındaki ideal noktadır, kırmızı ise tersine, ne mavi ne de sarıdır, her ne kadar sıcak ve soğuk tonlar yeşilden itibaren ayrılarak, “yükselen yoğunlaşmayla” kırmızıda yeniden birleşmeye yönelse de. Bkz. Goethe, *Théorie des couleurs*, éd. Triades, VI, s. 241.

¹²⁴ Bizans sanatındaki tonalite ilişkileri üzerine bkz. Grabar, *La peinture byzantine*, éd. Skira, ve Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. L'Age d'Homme, s. 241-246.

¹²⁵ Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensations organisées*, Macula, 3-4), bu renk tayflarının sayısız örneğini çözümlemişti: s. 87-90. Ama aynı zamanda, bu modülasyon sisteminin, nasıl aynı motife nazaran, diğer sistemlerle birlikte varolabilmiş olduğunu gösterir: Örneğin “*Oturan köylü*”nün suluboya versiyonu tayflar ve derecelenmeyle (mavi-sarı-pembe), yağlıboya versiyonuysa ışıkla ve lokal tonla yapılmıştır veya iki tane ceketli kadın portresinden birine “kütlesi içinde gölge ve ışıkla modle edilmiştir”, diğeriye açık-koyu dağılımını korur, hacimleriyle pembe-sarı-zümrüt-kobalt mavi dizisiyle verir. Bkz. s. 88, ve s. 93, röprodüksiyonlarla birlikte.

etmenin veya ışık modülasyonunun uzaktan görüşün saf optik bir işlevini gerektirdikleri doğruysa, buna karşılık, renk modülasyonu da, yalnızca *haptik* bir işlevi yeniden yaratır. Bu, düz biçimli yüzey üzerinde, kademeli halde dizili saf tonların bitişikliğinin, yakın görüşün doruk noktası etrafında bir ilerleyiş ve gerileyiş oluşturan bir işlevdir. Demek ki bu, rengin ışığın içinde elde edilmesi veya ışığa renk içinde erişilmesiyle hiç de aynı biçimde olmaz (“ressam renkleri sıcak ve soğuk tonların karşıtlığıyla ayarlayarak, kendilerinde mutlak ışık niteliği olmasa da, ışığı ve gölgeyi temsil etmeyi başarmalarını sağlar...”¹²⁶).

Renkler teorisi açısından bakıldığında Newton ile Goethe arasındaki büyük fark da bu değil midir? Optik uzamdan ancak gözün kendisi, baskın hatta tekelci değer ilişkileri nedeniyle optik bir işlev yerine getirdiğinde sözedilebilir. Aksine, tonalite ilişkileri, Turner’da, Monet’de ve Cézanne’da zaten olduğu gibi, değer ilişkilerini devre dışı bırakmaya yöneldiğinde, yüzeyin plansallığının, hacimleri ancak oraya eğilimi olan farklı renklerle canlandırabildiği *haptik* bir uzamdan ve gözün *haptik* bir işlevinden söz etmek gerekecektir. Biri siyah-beyazın optik grisi, diğeri yeşil-kırmızının *haptik* grisi olmak üzere iki farklı gri yok mudur? Bu artık görmenin optik uzamı karşısındaki manüel bir uzam değildir, üstelik, optik olana bağlanan dokunsal bir uzam da değildir. Şimdi, görmenin kendisinde, optik uzamla rekabet eden *haptik* bir uzam vardır. İlki kendini açık ve koyunun, ışık ile gölgenin karşıtlığında tanımlıyordu; ikincisiyse sıcakla soğğun görelî karşıtlığıyla ve ona denk düşen yayılma veya büzülmenin dışmerkezli veya içmerkezli hareketiyle belirlenir (oysa açık ile koyu, hareket olarak daha çok bir “emme” işlemine işaret ederler).¹²⁷ Buradan başka karşıtlıklar doğar: Dıştaki dokunsal bir kalıptan ne denli farklı da olsa, açık-

¹²⁶ Rivière ve Schnerb, *Conversations avec Cézanne* içinde, s. 88 (ve s. 202: “sıcaktan soğğa doğru giden bir renk dizilimi”, “çok yüksek bir ton yelpazesi...”.) Bizans sanatına geri dönersek, bir renkler modülasyonunu bir değerler ritmiyle birleştiriyor oluşu, uzamının sadece optik olmamasını gerektirir; Riegl’e rağmen, “renkçilik” bize kaçınılmaz bir biçimde *haptik* görünmektedir.

¹²⁷ Siyah ve beyaz, koyu ve açık; sıcak ve soğğunkiyle analog bir büzülme ya da genleşme hareketi ortaya koyar. Fakat Kandinsky dahi, tonların mı, değerlerin mi

koyu dağılımıyla yapılan optik modle içe dönmüş, ışığın eşitsizce kütesine sızdığı bir kalıp gibi hareket eder. Hatta burada optik olana bağlı bir mahremiyet vardır, bu da tam renkçilerin açık-koyu dağılımında pek tahammül edemedikleri bir şeydir, buradan “yuva”, hatta bir “şöminenin karşısında oturma” fikri dünyaya yayılmış olacaktır. Öyle ki, ışık ya da değer resmi, istediği kadar dokunsal-optik bir uzamın sonucunda ortaya çıkan figürasyondan kopmuş olsun, muhtemel bir narasyonla hâlâ tehditkâr bir ilişki sürdürmektedir (dokunabileceğimizi sandığımız şeylerin figürünü kafamızda canlandırabiliriz ama anlattıklarımız, gördüğümüz şeylerdir, ışıktaki olup bitiyor gibi görünenleri ya da karanlıkta olup bittiğini varsaydıklarımızı anlatırız). Işıklılığın bu anlatı tehlikesinden sıyrılışı, siyahla beyazın, iç uzamı soyutlamaya yükselten saf bir koduna sığınmakla mümkün olur. Oysaki renkçilik resmin analogik dilidir: Eger renk yoluyla kalıba dökme varsa, bu artık iç bile olmayan bir kalıp değil, zamansal, değişken ve sürekli bir kalıptır, açıkçası buna da ancak *modülasyon* ismi uygun düşer.¹²⁸ Artık ne içerisi, ne de dışı vardı, sadece devam edilen bir uzamsallaştırma, rengin uzamsallaştırıcı enerjisi vardır. O kadar ki, renkçilik, soyutlamadan tamamen sıyrılarak, anlatılacak hiçbir şeyin olmadığı, saf haldeki piktüral bir “olgu”ya sonsuzca yaklaşacak şekilde, hem figürasyonu hem de anlatıyı saf dışı bırakır. Bu olgu, görmenin haptik bir işlevinin kuruluşu veya yeniden

öncelikli olduğu arasında gidip geldiği sayfalarda açık-koyu değerlerini, ancak “statik ve donuk bir hareket” olarak tanımlar (*Du Spirituel dans l'art*, éd. Beaune, s. 61-63).

¹²⁸ Canlıların üremesi problemiyle ilgili olarak, çelişik karakterinin altını çizmekle beraber, içsel kalıp kavramını ortaya atan – zira burada kalıp “kütleleni içine girmek” anlamındadır – Buffon’dur (*Histoire naturelle des animaux*, Œuvres complètes, III, s. 450). Buffon’un kendisinde de bu içsel kalıp, ışığın Newton’cu anlayışıyla ilişkilidir. Modülasyonla kalıba dökme arasındaki teknoloji farkı için Simondon’un yakın zamandaki çözümlemelerine başvuracağız: Modülasyonda “hiçbir zaman kalıptan çıkarma için duraklama yoktur, çünkü enerji kaynağının dolaşımı, sürekli bir kalıptan çıkarmaya denktir; bir modülatör devamlı, zamansal bir kalıptır... Kalıba dökmek kesin bir şekilde modüle etmektir, modüle etmek devamlı ve daima değişen bir biçimde kalıba dökmektir” (*L’individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, s. 41-42).

kuruluşudur. Sanki yeni bir Mısır şekilleniyor gibidir, yalnızca renkten yapılmış, renkle yapılmış, ilinekten bir Mısır, ilinekselin kendisinin sürekli hale geldiği bir Mısır.

XV. BÖLÜM

Bacon'ın Katettiği Yol

Büyük bir ressamın resim tarihini kendi çerçevesinden özetleyişi hiçbir zaman eklektizm değildir. Bu özetleyiş, ressamın belli dönemleriyle dolaylı olarak ilişkili olsa da doğrudan bu dönemlere tekabül etmez. Hatta bir tablodaki ayrılabilir özelliklere dahi tekabül etmez. Bu daha ziyade aynı türden basit bir davranışın birliğinde katedilen bir uzam olacaktır. Tarihsel özet, bağımsız bir sekansı kesip alan veya yeniden yaratan uğraklardan ve geçitlerden meydana gelir.

Bacon her şeyden önce Mısırlıdır denebilir. Burası onun ilk uğrağıdır. Bir Bacon tablosu öncelikle Mısırlı bir sunuma sahiptir: Konturun birbiriyle ilişkilendirdiği biçim ve zemin, haptik yakın görüşle aynı plandadır. Ama en başta bile, tıpkı bir ilk felaket gibi, Mısır dünyasında önemli bir fark göze çarpmaktadır: Biçim düşüşten kopamaz ve düşer. Biçim artık öz değildir, ilineğe dönüşmüştür, insan bir ilinektir. İlinek düşüşün yapıldığı yere bir “iki plan arası” getirir. Sanki zemin biraz arka plana çekiliyor ve biçim ön plana, ileriye doğru sıcıyor gibidir. Bununla birlikte, bu nitel fark nicel olarak pek de büyük değildir: Bu bir perspektif değil, ön ve arka planı ayıran “zayıf” bir derinliktir.

Ne var ki bu, haptik dünyanın güzel birliğinin iki kez kırılmış gibi görünmesi için de yeterlidir. Kontur biçimin ve zeminin aynı plan üzerindeki ortak sınırı (yuvarlak, pist) olmayı bırakır. Onun

yerine küp veya onun analogları olur. Her şeyin ötesinde kübün içinde biçimin organik konturu, kalıp olur. Bu, dokunsal-optik dünyanın doğuşudur: Ön planda biçim elle tutulur gibi görünür, açıklığını bu dokunabilirliğine borçludur (figürasyon da bunun sonucunda ortaya çıkar). Bu temsil zemini de öylesine etkiler ki, zemin arka planda, kendiliğinden dokunsal bir bağlantıyla, biçimin etrafına dolar. Ancak öte yandan, arka planın zemini de biçimi kendine çeker. Burası, biçim dokunsal karakterini kaybettiği sırada açığa çıkan saf optik bir dünyadır. Kâh ışık biçime yalnızca optik ve havasal, parçalarına ayrıştıran bir açıklık verir, kâh tersine, “*malerisch*” gölge, rengin koyulaşması biçimi tüm dokunsal bağlantılarından kopararak, biçime öncülük eder ve onu dağıtır. Tehlike tam olarak figürasyonda değil, narasyondadır (ne oluyor? ne olacak, ya da ne oldu?).

Figürasyon ve narasyon sadece birer etkidir; ama tablonun içini istila eden birer etki. Saf dışı bırakılması gereken onlardır. Ama aynı zamanda Bacon için uğrak noktası teşkil etmeyen dokunsal-optik ve saf optik dünyanın da saf dışı edilmesi gerekir. Aksine Bacon onları kateder, devirir ya da bulandırır. Manüel diyagram, hem optik koordinatları hem de dokunsal bağlantıları bozması gereken bir bulandırma, bir temizleme bölgesi gibi birden işe karışır. Yine de, kâh beyaza, kâh siyaha yöneldiği, ve *malerisch* dönemdeki gibi, gölge veya koyuluklarla oynadığı sırada daha da haklı olarak, diyagramın özünde optik kaldığına inanılabilirdi. Ancak Bacon, açık-koyu dağılımındaki can sıkıcı bir “mahremiyetçiliği”, “bir şömine başı atmosferini” ifşa etmekten geri durmaz, onun düşlediği resim imgeyi “içeriye ve yuvaya” indirgemelidir; *malerisch* çizime karşı çıkmasının nedeni de, bu birleşimin muğlaklığıdır.¹²⁹ Zira koyu hatta siyaha kaysa da diyagram, hâlâ optik olan görelî bir seçilemezlik bölgesi değil, görmenin karşısına yabancı güç olarak manüel bir gücü koyan ve bunu dayatan mutlak bir nesnel ayırdedilemezlik veya belirlenemezlik bölgesi oluşturur. Diyagram kesinlikle optik etki değil, zincirlerinden boşanmış manüel güçtür. Bu, elin artık göz tarafından yönlendirilmediği, ve kendini görüşe

¹²⁹ E. II, s. 99.

başka bir istenç olarak dayattığı, kendini pekâlâ rastlantı, ilinek, otomatizm, istemdisi olarak da sunan coşkulu bir bölgedir. Bu bir felakettir: öncekinden çok daha derin bir felaket. Optik ve dokunsal-optik dünya süpürülmüş, temizlenmiştir. Eger hâlâ bir göz varsa bu, çoğunlukla koyudansa açığa eğilimli, daima maddenin en büyük hareketliliğine bağlı bir uğrağı ya da durmayı ifade eden Turner usulü bir kasırganın “gözü”dür. Aslında diyagram Bacon’ın tablolarında bir uğrak veya ara verme noktasıdır. Ama siyah ve beyazdansa yeşil ve kırmızıya yakın bir durma, yani en büyük hareketlilik tarafından çevrelenmiş veya aksine, en hareketli yaşamı çevreleyen bir ara verme.

Diyagramın kendisinin de tablodaki bir uğrak noktası olduğunu söylemek, onun tabloyu tamamladığı ve oluşturduğu anlamına gelmez, hatta bunun tam tersi söz konusudur. O bir aracıdır. Bu anlamda, diyagramın, dışavurumculukta olduğu gibi tüm tabloyu ele geçirmektense, lokal olarak kalması ve diyagramdan bir şeylerin *çıkması* gerektiğini görmüştük. *Malerisch* dönemde dahi, diyagram ancak görünüşte her yeri ele geçirir: Yüzeyde olmasa da aslında derinlerde lokal olarak kalmıştır. Doğrusu, perde tüm yüzeyde şeritler oluşturduğunda Figürün önüne geçmiş gibi görünür, fakat, dibine kadar gidildiğinde aslında iki planın arasına, planların ikisi-arasına denk düştükleri farkedilir: Zayıf derinlikte bir yer kaplar veya onu tamamen doldurur ve bu anlamda lokal olarak kalır. Dolayısıyla diyagramın daima onu taşıran etkileri vardır. Zincirlerinden boşanmış manüel güç olarak diyagram, optik dünyayı parçalar, ama aynı zamanda tam anlamıyla haptik bir dünya ve gözün haptik bir işlevini teşvik ettiği görsel kümenin içine yeniden zerkedilmiş olmalıdır. İşte bu renktir, bunlar soğuk ve sıcak, genleşme ve büzülme doğrultusunda, haptik bir dünya ve anlam tesis eden renk ilişkileridir. Şüphesiz ki, Figürün modlesini oluşturan ve düz alanlar üzerine sürülmüş renk, diyagrama bağlı değildir, fakat ondan geçer ve ondan çıkar. Diyagram modülatör gibi, sıcaklarla soğukların, genleşmelerle büzölmelerin ortak yeri gibi hareket eder. Tabloda, rengin haptik anlamı diyagramla ve onun manüel işgaliyle mümkün kılınmış olacaktır.

Işık zamandır, uzamsa renk. Tonalite ilişkilerini, değer ilişkilerine tercih eden ve bu saf renk ilişkileriyle, yalnızca biçimi değil, gölgeyi, ışığı ve zamanı da “vermek” isteyen ressamalara renkçi denir. Elbette, söz konusu olan daha iyi bir çözüm değil, diğer eğilimlerin özelliklerini taşıyan eserlerden ayrılan karakteristik başyapıtları ortaya koyarak resmi kateden bir eğilimdir. Renkçiler siyahı ve beyazı, açık ve koyu renkleri çok iyi kullanır; ancak tam olarak, açık ve koyuyu, beyazla siyahı, renkleri kullanırmış gibi kullanır ve aralarına tonalite ilişkilerini katarlar.¹³⁰ “Renkçilik” (bu isimle anılmak için uygun tüm resimlerde olduğu gibi) sadece renklerin ilişkiye girmesi değil, rengin değişken ilişki olarak, geri kalan her şeyin kendisine bağımlı olduğu diferansiyel ilişki olarak keşfedilmesidir. Renkçilerin formülü şöyledir: Eger rengi kendi içsel saf ilişkilerine dek götürürseniz (sıcak-soğuk, genleşme-büzülme), işte o zaman her şeyi elde edersiniz. Eger renk mükemmelse, yani renk ilişkileri kendileri için geliştirilmişse, her şeye sahipsinizdir: biçim ve zemin, ışık ve gölge, açık ve koyu. *Açıklık* artık ne elle tutulur biçimin, ne de optik ışığın açıklığıdır, bu artık tamamlayıcı renkler sonucunda ortaya çıkan benzersiz parlaklığın açıklığıdır.¹³¹ Renkçilik görüşün özel bir anlamını ortaya çıkarma iddiasındadır: Işık-zamanın optik görüşünden farklı olarak renk-uzam’ın haptik görüşü. Newton’cu optik renk anlayışına karşı böylesi haptik bir görünün ilk ilkelerini ortaya atan Goethe olmuştur. Renkçiliğin pratik kuralları ise şunlardır: lokal tonun terkedilmesi, erimemiş boya dokunuşlarının yan yana gelmesi, her rengin, tamamlayıcı rengin çağrısıyla bütünün içine çekilmesi, renklerin ara renklerle veya geçiş renkleriyle katedilmesi, “kırk” bir ton elde etme amaçlı olanların dışında karışımların yasaklanması, biri kırk, diğeri saf iki

¹³⁰ Van Gogh, *Correspondance complète*, éd. Gallimard-Grasset, III, s. 97: “Siyah ve beyazın birer renk olmaları yeter, zaten, çoğu durumda renk olarak değerlendirilebilirler...” (Bernard’a mektup, Haziran 1888)

¹³¹ Van Gogh, Theo’ya mektup, II, s. 420: “Tamamlayıcı renkler eşit değerde alınacak olduğunda... yan yana gelişleri ikisini de öylesine şiddetli bir yoğunluğa çıkaracaktır ki insan gözü buna bakmakta zorlanacaktır.” Van Gogh’un yazışmalarının başlıca faydalarından biri, açık-koyu dağılımını, siyahı ve beyazı uzunca ele aldıktan sonra bir tür renge giriş deneyimi ortaya koymasıdır.

tamamlayıcının ya da iki benzerin yan yana gelmesi, rengin sınırsız etkinliğiyle ışığın, hatta zamanın üretilmesi, renkle açıklığın üretilmesi...¹³² Resim, yapıtılarını çoğu zaman, kendine has, doğrusal-dokunsal, ışıkçı renkçi eğilimlerini birarada kullanarak, ama aynı zamanda onları farklılaştırarak, karşı karşıya getirerek üretir. Resimde her şey görseldir; fakat görüşün en az iki anlamı vardır. Renkçilik yalnızca, kendine has yollarla, görüşe, eski Mısır'ın, planların ayrıldığı ve uzaklaştığı zamanlardan beri terketmek zorunda kaldığı bu haptik anlamı geri verme iddiasındadır. Renkçiliğin sözcük haznesi, soğuk ve sıcakın yanında, “dokunuş”, “canlı”, “canlı haliyle resmetmek”, “açığa vurmak” vs. de gözün bu haptik anlamının kanıtlarıdır (Van Gogh'un dediği gibi, “gözleri olan herkesin orada açık tonu görebileceği” türden bir görüş olarak).

Tayf düzenini izleyerek, ayırık, saf dokunuşlarla yapılan modülasyon, rengin haptik anlamına ulaşmak için yapılmış tam anlamıyla Cézanne'cı bir icattı. Ancak yeniden bir kod tesis etme tehlikesinin yanında modülasyonun hesaba katması gereken *iki*

¹³² Bkz. Rivière ve Schnerb, *Conversations avec Cézanne*, Macula, s. 89: “Cézanne'ın tarzı tümüyle, modlenin bu kromatik kavranışı tarafından belirlenir... İki tonu basit bir fırça oyunuyla karıştırmamasının nedeni modleyi sıcaktan soguya doğru giden bir renk geçişi olarak görmesi, tüm amacının, bu renklerin her birini belirlemek olması, ve zaten bunlardan birini, iki yakın rengin karışımıyla ikame etmenin ona sanat dışı görünmesiydi... Neticede onun dili olan, renk ile yapılmış modle, ara tonlara varıncaya kadar karşıtlıkları incelemek, beyaz ışıkları ve siyah gölgeleri engelleyebilmek için, çok yüksek tonlardan oluşan bir gamu kullanmaya mecbur kılar...” Theo'ya yazdığı bir önceki mektupta Van Gogh, İzlenimcilerden çok, Delacroix'yla ilişkilendirdiği renkçiliğin ilkelerini ortaya koyar (Delacroix'ı Rembrandt'ın hem karşıtı, hem de analogu olarak görür: Rembrandt'ın ışıktı yaptığını, Delacroix renkte yapar). Van Gogh, ana ve tamamlayıcı renkler tarafından belirlenen saf tonların yanında *kırk tonları* ortaya koyar: “Eğer iki tamamlayıcı renk eşitsiz oranlarda karıştırılırsa, birbirlerini ancak kısmi olarak yokederler, böylelikle grinin bir çeşidi olan kırk bir ton elde edilir. Bu durumda, biri saf, diğeri kırık olan bu iki tamamlayıcı rengin yan yana gelişinden yeni kontrastlar doğabilir... Son olarak, biri saf, diğeri kırık halde, örneğin saf maviyle gri-mavi gibi iki benzer renk yan yana gelmişse, analogiyle ılıştırılmış başka bir tür kontrast oluşacaktır... Renklerini çöştürmek ve birbiriyle uyumlu hale getirmek için (Delacroix) tamamlayıcı renklerin kontrastı ve analogların uygunluğunu, başka türlü söylersek *canlı bir tonun aynı tonun kırıyla tekrarlanması* birarada kullanır.” (II, s. 420)

gereklilik vardır: Zeminin ve kromatik ilerlemeyi dikine kesen, havasal bir armatürün homojen olması gerekliliği; lekelerin boyunun soru olarak ortaya koyduğu tekil veya spesifik bir biçimin gerekliliği.¹³³ Bu nedenle renkçilik bu ikili problemle karşı karşıya kalacaktır: Homojen renkli büyük yüzeylere, armatürü oluşturacak düz alanlara yükselme ve aynı zamanda değişim halinde tekil, uyumu bozan, bilinmez, gerçekten bir bedenin hacmini oluşturacak biçimler icat etme. Georges Duthuit, çekincelerine rağmen, Gauguin ve Van Gogh'da ortaya çıkan "birleştirici görüşle" tekilleşmiş algının birbirini tamamlamasını derinlemesine ortaya koymuştur.¹³⁴ Canlı düz alan ve sarmalanmış, "bölmelenmiş" Figür, Japon ya da Bizans sanatını, hatta ilkel bir sanatı yeniden canlandırmaktadır: *Güzel Melek [La Belle Angèle]*... Denecektir ki, bu iki yönde patladığı zaman modülasyon kaybolur, renk bütün modülasyonunu kaybeder. Cézanne'ın Gauguin hakkındaki yargılarının ağırlığı buradan gelir; fakat bu ancak zemin ve biçim, düz alan ve Figür, sanki bedenin tekilliği tekbiçimli, kayıtsız, soyut, düz bir yüzeyde çözülüyormuş gibi, iletişim kuramadıkları zaman doğrudur.¹³⁵ Esasında biz, renkçilikten asla ayrılamayacak olan modülasyonun, Cézanne'cı modülasyonundan daha farklı, yepyeni bir anlam ve işlev kazandığını düşünüyoruz. Van Gogh'un "soyut renkçi"¹³⁶ olmakla övündüğü sırada dediği gibi, tüm kodlama imkânlarından sıyrılmanın yolu aranmaktadır. Bir yandan, her ne

¹³³ Bkz. Gowing'in analizi, *Macula*, 3-4.

¹³⁴ Georges Duthuit, *Le feu des signes*, éd. Skira, s. 189: "İstenen renklerin dağılımını, daha serbestçe dolaşıma girmelerine izin verecek şekilde, renklendirilmiş yakın planlarda gözümüzün önüne getirmekle resim, aslında İzlenimcilikten çıkmaktadır. Her zaman yeni olan imge, daha görüşümüz olarak oluşmadan kendini meydana getirir: Biçim, bundan hareketle, öngörülmemiş belirginliğini, çizgisini, esas netliğini gayet iyi sağlayacaktır..."

¹³⁵ Cézanne, "ton geçişi" problemini tamamen yanlış anlayarak Gauguin'i onun "küçük duyumsama"sını çalmakla suçluyordu. Aynı şekilde Van Gogh, bazı tuvallerinde zeminin devinimsizliğinden dolayı sıkça eleştirilmişti (bkz. Jean Paris'nin çok ilginç bir metni olan *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, éd. Galilée, s. 135-136).

¹³⁶ Theo'ya mektup, s. 165: "Şimdi (tabloyu) bitirmek için keyfi renkçi olacağım".

kadar tekbiçimli de olsa, düz alanların *canlı tonu*, rengi sanki geçiş veya eğilim gibi, değerden ziyade, çok ince doygunluk farklarıyla alır (örneğin sarı veya mavinin kırmızıya doğru yükselmeye eğilim tarzı böyledir; mükemmel bir homojenlik olsa bile, virtüel veya “özdeş geçiş” vardır). Öte yandan bedenın hacmi, rengin pişip ateşten çıkıyormuş gibi görüldüğü başka bir tür geçiş oluşturan, bir veya birden çok kırık ton tarafından verilecektir. Kırık ton, tamamlayıcı renkleri kritik oranlarda karıştırarak, rengi seramikle yarışabilecek bir sıcaklığa veya pişmeye maruz bırakır. Van Gogh’un postacı Roulin’lerinden birinde, surat teni kırık tonlarla, “sarılar, yeşiller, morumsular, pembeler, kırmızılar”la¹³⁷ yapılırken, beyaza kaçan bir mavi düz alan olarak sergilenir. (Bedenin veya tenin tek bir kırık tonla yapılması imkânı ise belki de Gauguin’in icatlarından, Martinik ve Tahiti’deki ilhamlarından biridir.) Demek ki modülasyon problemi, düz alandaki canlı rengin geçişı, kırık tonların geçişı ve bu iki geçişin ya da renkli hareketlerin kayıtsız olmayan ilişkisi problemidir. Cézanne ten kadar armatürü de ihmal etmesiyle eleştirilir. Oysa yanlış anlaşılan kesinlikle Cézanne’cı modülasyon değil, renkçiliğın keşfettiği başka bir modülasyondur. Bunun sonucunda, Cézanne’ın hiyerarşisinde bir değişim doğar: Ondaki modülasyon, peyzajlara ve natürmortlara özel olarak uygun gelse de artık öncelik bu yeni bakış açısının getirdiği portreye geçmiştir, ressam yeniden portreci olur.¹³⁸ Şöyle ki ten kırık tonları

¹³⁷ Van Gogh, Bernard’a mektup, Agustos başı, 1888, III, s. 159 (ve s. 165: “Ben bu önemsiz binanın sıkıcı duvarını çizmektense sonsuzu çiziyorum, en zengin, en yoğun maviden basit bir zemin yapıyorum...”)) Gauguin, Shuffenecker’e mektup, 8 Ekim 1888: “Vincent için kendi portremi yaptım... Rengi doğadan uzak bir renk; aklınıza güçlü bir ateşte kül olan eğri büğrü bir çömleğin belli belirsiz görüntüsünü getirin. Bütün kırmızılar, morlar, göze çarpan harlı ateşin parlamalarıyla, ressamın düşüncesindeki buhranların kuşatmasıyla verilmiş. Her şey çocuksu demetler serpiştirilmiş krom bir zemin üzerinde. Saf bir genç kız odası” (Gauguin, *Lettres*, éd. Grasset, s. 140). Gauguin’in “Güzel Melek” [*La Belle Angèle*] tablosu, Bacon için de geçerli olacak bir formül sunar: Düz alan, bir yuvarlakla çevrelenmiş baş-Figür, ve hatta bir de tanık-nesne...

¹³⁸ Van Gogh, kızkardeşine mektup, 1890, III, s. 468: “Beni en çok heyecanlandıran, işimdeki başka her şeyden daha çok heyecanlandıran şey portredir; modern portre. Onu da renkle bulmaya çalışıyorum...”

çağırır ve portre, başın hacimli bedeni ve düz alanın tekbiçimli zemini gibi kırık tonları ve canlı tonu rezonansa sokmak için elverişlidir. “Modern portre” ışık ve erimiş tonlar olan eski portreden farklı olarak, renk ve kırık tonlar olacaktır.

Bacon, Van Gogh ve Gauguin’den beri en büyük renkçilerden biridir. Söyleşiler’de ısrarla, rengin özelliği olarak “açık tona” davet etmesi bir manifesto niteliğindedir. Onda kırık tonlar Figürün bedenini verir, canlı ve saf tonlar ise düz alanın armatürünü. Kireç sütü ve cilalı çelik, der Bacon.¹³⁹ Tüm modülasyon problemi bu ikisinin ilişkisinde, bu ten maddesi ve bu büyük, tekbiçimli yüzeyler arasındadır. Renk erimiş olarak değil, şu iki açıklık tarzında varolur: *Canlı renk alanları, kırık ton akıntıları...* renk alanları ve akıntılar: biri bedeni ya da Figürü verirken diğeri armatürü ya da düz alanı verir. Öyle ki zamanın kendisi de renkten, iki defa doğuyor gibidir: Teni oluşturan kırık tonların kromatik varyasyonunda, geçen zaman olarak; düz alanın monokromluğunda ise, zamanın ebediyeti, yani yine kendinde geçişin ebediyeti olarak zaman. Şüphesiz rengin böyle kullanılmasının da kendine özgü tehlikeleri, yokluğunda resmin de varolmayacağı kendi nihai felaketi vardır. Birinci tehlike – daha önce görmüştük – eğer zemin kayıtsız, atıl, soyut ve donuk bir canlılıktaysa ortaya çıkar; ama eğer Figür, kırık tonlarının karışmasına, erimesine, matlaşana kadar açığa kaçmasına izin verirse o zaman da başka bir tehlike ortaya çıkmaktadır.¹⁴⁰ Gauguin’in çok çektiği bu muğlaklık Bacon’ın *malerisch* döneminde tekrar karşımıza çıkar: Kırık tonlar artık tüm tabloyu karartmaya başlayan bir karışımdan veya bir erimeden başka bir şey oluşturmuyor gibidir. Ama aslında durum hiç de böyle değildir; karanlık perde düşse de, iki planın, Figürün ön planıyla düz alanın arka planının arasına girerek bunları ayıran zayıf derinliği

¹³⁹ E. II, s. 85.

¹⁴⁰ Huysmans’ın yorumlarından hareketle, Gauguin’de, özellikle başlarda, bir türlü kurtulmayı başaramadığı “geçimsiz ve sağır renkler” olduğu söylenebilir. *Malerisch* döneminde Bacon da aynı sorunla karşılaşmıştır. Diğer tehlikeye, yani devinimsiz zemine gelince, Bacon onunla da boğuşur; hatta akrilik kullanmaktan çoğunlukla kaçınmasının nedeni belki de budur. Yağlıboyanın kendi canlılığı vardır, akrilik boyanınsa nasıl hareket edeceği önceden bilebilir: bkz. E. II, s. 53.

doldurmak ve dolayısıyla bu ikisinin her iki yandaki açıklıklarını prensip olarak koruyan ahenkli ilişkiyi ortaya çıkarmak için düşer. Kaldı ki *malerisch* dönemi tehlikeyi, en azından yeniden işe kattığı optik etkiyle savuşturmaktaydı. Bu yüzden Bacon bu dönemden çıkacak ve, yine Gauguin'i hatırlatan bir tarzda (bu yeni derinlik tipini icat eden de o değil miydi?), zayıf derinliği kendi kendisi için değerli hale getirecek ve bu şekilde oluşturulan haptik uzamdaki iki planın bütün ilişki imkânlarını ortaya çıkaracaktır.

XVI. BÖLÜM

Renk Üzerine Bir Not

Bacon'm resmindeki üç temel öğenin armatür veya yapı, Figür ve kontur olduğunu görmüş olduk. Şüphesiz şimdiden, düz veya kavisli çiziler armatüre özgü, ve Figüre özgü, bir tür dokunsal kalıbı yeniden işe katar gibi görünen bir konturu işaret eder (daha önce Van Gogh ve Gauguin bu yüzden eleştirilmişti). Bu çizgiler, bir yandan rengin farklı tarzsalıklarını onaylamaktan başka bir şey yapmazken, diğer yandan, artık ne armatüre ne de Figüre ait, özerk öğe konumuna yükselmiş, çizgi kadar, yüzey veya hacim de olan üçüncü bir kontur söz konusudur: Bu da, Figür ve armatürün, bu kez yakınlaşmış, aynı, ya da neredeyse aynı olduğu varsayılan bir plan üzerindeki ortak sınırını işaret eden, yuvarlak, pist, birikinti ya da kaide, yatak, döşek, koltuktur. Yani bunlar üç ayrı öğedir. Oysa *üçü de rengin içinde, renge doğru yönelirler*. Bu da modülasyon, yani aynı anda bütünün birliğini, her öğenin yeniden dağılımını ve her birinin diğerlerinde etkiye biçimini belirleyen renk ilişkileri demektir.

Marc Le Bot tarafından analiz edilen bir örneği ele alalım: “*Lavabodaki Figür*” (1976) “girdapları ve kıvrıl mercan tepelikleriyle, toprak rengi bir akarsuyun taşıdığı bir enkaza benzer, uzamsal ikili etkisi hiç şüphesiz, rengin sınırsız yayılımını, yeni bir ivmeyle tekrar atılacağı şekilde, lokal olarak sıkıştırmak ve bir anlığına bozmaktır. Francis Bacon'ın tablolarındaki uzam geniş renk

akıntıları tarafından böyle katedilir. Eger burada mekân, monokromluğu içinde homojen ve akıcı bir kütleye benziyor ama kimi unsurlar tarafından kesiliyorsa göstergelerin düzeni burada bir sabit ölçü geometrisi ortaya koyamaz. Bu tabloda, bakışı açık toprak renginden kırmızıya kaydıran bir dinamik ortaya koyar. Bu yüzden orada yön belirten bir ok etkisi yaratabilir...”¹⁴¹ Bölümlendirme açıkça görülmektedir: Zemin olarak, büyük, monokrom, toprak rengi bir *renk alanı* vardır ve armatürü verir; özerk güç olarak kontur vardır (tepecik): Bu, Figürün üzerinde durduğu somyanın veya köşe yastığının gülkurusu, dairenin siyaha kaçan, buruşmuş gazetenin beyazıyla kontrast oluşturan gülkurusudur; son olarak da Figür vardır, kırık tonların toprak rengi, kırmızı ve mavinin *akıntısı* olarak Figür. Ancak daha başka öğeler de vardır: başta, toprak rengi düz alanı keser gibi duran siyah panjur; sonra, kendi de kırık bir mavilikteki lavabo; ve somyayı, Figürü ve lavaboyu saran ve aynı zamanda düz alanı da kesen, toprak rengi manüel lekeleri olan, kavissiz, beyaz, uzun boru. Bu ikincil, fakat vazgeçilmez öğelerin işlevi ortadadır. Lavabo özerk, ikincil bir kontur gibidir, Figürün başı için bir kontur oluşturur, tıpkı ilk konturun ayak için bir kontur oluşturması gibi. Boru da üçüncü bir özerk konturu oluşturur, üst bölümü düz alanı ikiye ayırmaktadır. Panjura gelince onun rolü daha da önemlidir: Bacon’a özgü işleyişte düz alanla Figürün arasına denk gelir, bunları ayıran zayıf derinliği dolduracak ve bütünü tek ve aynı plan üzerine oturtacak biçimdedir. Bu, renkler arasındaki zengin bir iletişimidir: Figürün kırık tonları yeniden düz alanın saf tonunu ama bir yandan da kırmızı köşe yastığının saf tonunu almakta ve oraya lavabonunkilerle birlikte rezonans oluşturan mavilikler, saf kırmızıyla kontrast oluşturan kırık maviler eklemektedir.

İlk soru burada ortaya çıkar: Renk alanının ya da düz alanın tarzı nedir, düz alandaki rengin ne tür bir tarzı vardır ve nasıl olur da düz alan armatürü ya da yapıyı oluşturur? Özellikle anlamlı olan triptikler örneğini ele alacak olursak, monokrom ve canlı, turuncu, kırmızı, toprak rengi, altın sarısı, yeşil, mor, pembe, büyük

¹⁴¹ Marc Le Bot, *Espaces*, L’Arc, sayı: 73, Francis Bacon.

düzlüklerin yayıldıklarını görürüz. Oysa eğer, en başta, modülasyon hâlâ değer farklarından elde edilebiliyor olsaydı (“Çarmiha Gerilme Pozisyonundaki Figürler Üzerine Üç Çalışma”da [1944] olduğu gibi), sadece yoğunluğun ya da doygunluğun içsel varyasyonlarından oluşması gerektiği ve bu varyasyonların da, düz alanın şu ya da bu bölgesindeki komşuluk ilişkilerine göre kendi kendine değiştiği hemen ortaya çıkardı. Bu komşuluk ilişkileri birçok biçimde belirlenmiştir: *Bazen* düz alanın kendisi, bir başka yoğunluğun ve hatta bir başka rengin açık kısımlarına sahiptir. Bu işlemin triptiklerde nadiren ortaya çıktığı – örneğin “Resim” (1946) veya “Papa No. II”de (1960) olduğu gibi (yeşil düz alan için mor kısımlar) –, basit tablolarla sıklıkla görüldüğü doğrudur. *Bazen* de triptiklerde sık görülen bir işleme göre, düz alan sınırlanmış ve içerik olarak bulunur, tablonun en azından alt yarısını kaplayan ve zayıf derinlikte dikey düz alanla kesişerek yatay bir plan oluşturan büyük, kavisli bir kontur tarafından kendi üzerine döndürülmüştür; bu büyük kontur, tam da daha sıkı olan diğer konturların dış sınırından başkası olmadığından, hâlâ bir biçimde düz alana aittir. Buna göre, “Çarmiha Gerilme için Üç Çalışma”da (1962) kırmızı düz alana göre konumlanmış büyük turuncu konturu görürüz; “Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür”de mor düz alan, büyük kırmızı kontur tarafından içerilir. *Bazen* de düz alan, o harika pembe 1970 triptiğinin üç yüzünde olduğu gibi, yalnızca onu tamamıyla kateden, ince beyaz bir çubuk tarafından kesilir; toprak rengi düz alanın, konturun bağımlı olduğu beyaz bir çubuk tarafından katedildiği Lavabodaki Adam’da da durum kısmen böyledir. Son olarak da *bazen*, düz alanın başka bir renkte bir bant veya şerit içerdiği de olur: Yeşil, dikey bir şeridin, ama bir de turuncu düz alanın mor bir şeritle altının çizildiği ilk boğa güreşinin olduğu 1962 triptiğinin sağ panosunda (ikinci boğa güreşinde beyaz çubuk mor şeridin yerini almıştır) ve 1974 triptiğinin, mavi şeridin yeşil düz alanı yatay olarak katettiği iki dış panosunda durum budur.

Piktöral durumların en saf olanı, şüphesiz ki, düz alan ne bölümlenmiş, ne sınırlanmış, hatta ne de müdahale edilmiş olduğunda ortaya çıkar, tablonun tümünü kapladığında ve orta boy

2 bir konturu sarmış olduğunda (örneğin 1970 yapımı “*İnsan Bedeni*
Çalışmaları”ndaki turuncu düz alan tarafından sarılmış yeşil yatak),
3 ya da her parçası küçük bir konturu çevrelediğinde (1970
triptiğinin orta panosu) ortaya çıkar: Aslında, tablonun gerçekten
havada bir tablo haline gelmesi ve monokrom bir zamanın,
“Kromokroni”nin ebediyetindeki gibi azami bir ışığa ulaşması bu
koşullarda olur. Ancak düz alanı kateden şerit uygulaması bundan
daha az ilginç ya da daha önemsiz değildir, zira bu durum homojen,
renkli bir alanın bir komşuluğa bağlı olarak özsel, iç varyasyonlar
gösterme biçimini doğrudan açığa vurmaktadır (aynı alan-bant
yapısı, Newman gibi bazı dışavurumcularda yeniden ortaya çıkar);
buradan düz alanın kendisi için bir tür zamansal veya ardışık algı
doğmaktadır. Bu, komşuluğun büyük, orta boy veya küçük bir
konturun çizgisi tarafından sağlandığında, diğer durumlar için de
geçerli olacak şekilde, genel bir kuraldır: Triptik öylesine havada
olacaktır ki kontur küçük veya lokal olacaktır, tıpkı mavi yuvarlağın
ve toprak rengi aletlerin bir gökte asılı kalmış gibi durduğu, ama o
zaman bile, düz alanın, zamanın bir biçiminin ebediyetine dek
7 yükselen zamansal bir algının nesnesini oluşturduğu 1970 yapımı
tablodaki gibi. İşte tekbiçimli düz alanın, yani rengin, yapı ya da
armatür olmasının anlamı budur: Asli olarak bir ya da birden fazla
komşuluk bölgesi içerir, bunlar bir kontur parçasının (en
büyüğünün) ya da konturun bir yanının düz alana ait olmasına
yararlar. O zaman armatür, düz alanın, büyük bir kontur tarafından
belirlenen yatay bir planla olan bağlantısına dayalı olabilir, bu da
zayıf derinliğin etkin bir mevcudiyetine yol açar. Ama pekâlâ,
Figürü düz alanda asılı halde bırakan bir doğrusal aletler sistemine
de dayalı olabilir, bütün derinlik yadsınmış olur (1970). Son bir
seçenek olarak da, armatür düz alanın, henüz ele almadığımız, bir
hayli tikel bir bölümünün eylemine dayalı olabilir: Aslında düz
45, 56 alanın, kimi zaman tam olarak lokal (“*Papa No. II*” 1960, “*Çarmıha*
31 *Gerilme için Üç Çalışma*” 1962, “*George Dyer’ın Aynaya Odaklanmış*
70, 64 *Portresi*” 1967, “*Triptik*” 1972, “*Merdivenden İnen Adam Portresi*”
6 1972), kimi zaman taşmakta olan (“*Triptik*” 1973), kimi zamansa
24 bütünsel ya da düz alanın tamamını oluşturan (“*İnsan Bedeninden*
Hareketle Üç Çalışma” 1967) siyah bir bölüm içerdiği de olur. Oysa

siyah bölüm diğer muhtemel bölümlerle aynı biçimde hareket etmez: *Malerisch* dönemde perdeye veya dağılmaya havale edilmiş olan rolü yeniden üzerine alır, düz alanın öne doğru atılmasını sağlar, artık zayıf derinliği ne olumlar ne de yadsır, onu upuygun bir biçimde doldurur. Bu durumu özellikle George Dyer'in portresinde görüyoruz. Yalnızca tek bir durumda, 1965'teki "Çarmıha Gerilme"de siyah bölüm zıt bir biçimde, düz alanın dışındadır, bu da Bacon'ın bir seferde, siyahın bu yeni formülüne henüz ulaşamamış olduğunu gösterir. 7

Diğer terime, yani Figüre geçecek olursak, bu kez kırık ton biçimindeki renk akıntılarıyla karşılarız. Hatta kırık tonlar, Figürün tenini oluştururlar. Bu anlamda, monokrom renk alanlarında şu üç biçimde zıtlasrlar: Kırık ton muhtemelen aynı renkteki ama canlı, saf veya bütünü kaplayan tona zıttır; şişkinliğiyle düz alana zıttır; son olarak da polikromdur (tenin bir şeridinin saf yeşiliyle rezonans oluşturan tek bir kırık yeşil tonla yapıldığı, dikkat çekici bir 1974 "Triptik"i buna istisna oluşturur). Renk akıntıları polikrom olduğunda, orada çoğu kez, tam da etin hakim renkleri olan mavi ve kırmızının hakim olduğunu görürüz. Ancak bu sadece ette değil, beden ve baş portrelerinde de böyledir: Yeşil düz alan üzerindeki kırmızısı ve maviliğiyle, 'büyük erkek sırtı' 1970, veya 'Bayan Belcher'in portresi' 1959, böyledir. Özellikle de akıntının, Çarmıha Gerilmenin etlerinde hâlâ bulunan, fazlasıyla kolay bir biçimde trajik ve figüratif yanı kaybederek, bir dizi dinamik, figüral değer kazanması baş portrelerinde görülür. Ayrıca, pek çok baş portresi de hakim mavi-kırmızıya başka hakim renkler, özellikle de toprak rengini ekler. Herhalikârda, Figürün kırık tonlarla oluşturulmasının açıklamasını veren, bedenin ya da tenin, etle olan yakınlığıdır. Figürün diğer öğeleri, kıyafetler ve gölgeler, farklı bir şekilde çizilir: Kırışmış kıyafeti açık ve koyu, gölge ve ışık değerlerini koruyabilir fakat karşılığında gölgenin kendisi, Figürün gölgesi (1970 tarihli "Triptik"ın o güzel mavi gölgesinde olduğu gibi) saf ve canlı bir tonla çizilecektir. Demek ki kırık tonların zengin akıntısının Figürün bedeninin modlesini oluşturması kadar, rengin de öncekinden bambaşka bir düzene eriştiği görülüyor. İlk olarak, monokrom düz alanlar ya da renk alanları zaman biçimi 47

olarak bir tür ebediyete yükselirken, akıntı bedeninin milimetrik varyasyonlarını zamanın içeriği olarak resmetmektedir. İkinci ve başlıca olarak, *renk-yapı renk-kuvvete* yer açmaktadır: Çünkü her baskın renk, her kırık ton bedenine ya da başın karşılık gelen bölgesi üzerinde aracısız bir kuvvet uygulandığına işaret eder, bir kuvveti aracısız olarak görünür kılar. Son olarak, düz alanın içsel varyasyonu, daha önce de gördüğümüz gibi, elde edilmiş bir komşuluk bölgesine bağlı olarak, çeşitli biçimlerde (örneğin bir şeridin komşuluğu olarak) tanımlanmaktaydı. Ancak renk akıntılarının komşuluk ilişkilerine girmesi, tüm kuvvetlerin uygulanma noktası veya hareketli yeri olarak diyagramla birliktedir. Elbette bu komşuluk, diyagramın bedende veya başta yer alması durumunda olduğu gibi uzamsal olabilir, ama diyagramın başka bir yerde bulunması veya başka bir yere yayılması durumunda olduğu gibi, topolojik de olabilir ve mesafenin üstesinden gelebilir (örneğin

42 *"Isabel Rawsthorne'un Soho'nun Bir Sokağındaki Portresi"* 1967).

Geriye bir tek, kontur kalıyor. Kendini çoğaltma becerisini, küçük bir konturu (bir yuvarlağı) çevreleyen orta boy bir konturun (bir sandalyenin), sonra onu da çevreleyen büyük bir konturun (örneğin bir halının) olabilmesinden biliyoruz. *"Lavabodaki Adam"*daki üç kontur da bunun başka bir örneğidir. Bu örneklerin her birinde renk eski dokunsal-optik işlevini yeniden kazanır ve kendini kapalı çizgiye tabi kılar gibidir. Özellikle büyük konturlar, yatay bir planın kendini, asgari derinlikte dikey plandan nasıl kurtardığını göstermesi gereken, kavisli veya açılı bir çizgi sunarlar. Bununla birlikte renk yalnızca görünüşte çizgiye tabidir. Tam da buradaki kontur Figüre ait olmadığı, aksine tablonun özerk bir ögesi gibi meydana çıktığı için, bu öge çizginin buradan kaynaklanmasıyla aynı biçimde renk tarafından belirlenmiş olarak bulunur ve bunun tersi geçerli değildir. Demek ki çizgi ve konturu hâlâ renk yapmaktadır; ve örneğin pek çok büyük kontur hah

79, 25 şeklinde yapılmıştır (*"Adam ve Çocuk"* 1963, *"Lucian Freud Portresi için Üç Çalışma"* 1966, *"George Dyer'in Aynadaki Portresi"* 1968, vs.).

31 Sanki rengin dekoratif bir düzeni söz konusudur. Bu üçüncü düzen, Figürün ortaya çıktığı, ve göz alıcı renkler ortaya koyabilecek küçük konturun varlığında daha net bir şekilde

görülmektedir: Örneğin “*Triptik*”te (1972), orta panonun, sağda ve solda belli belirsiz pembe bir birikintiye yer veren, mükemmel leylak rengi ovalı; veya “*Resim*”de (1978), kapının üzerinde parıldayan altınlı-turuncu oval. Bu gibi konturlarda, eski resimlerde hâlelere tahsis edilmiş olan bir işlev yeniden ortaya çıkar. Şimdi dine uzak bir kullanım içerisinde, Figürün ayağının çevresine konabilmek için, hâle Figür odaklı yansıtmaya işlevini, Figürün dengesini sağlayan ve bir renk düzeninden diğer bir renk düzenine geçişi gerçekleştiren renkli basınç işlevini korumaktan geri kalmaz.¹⁴²

Renkçilik (modülasyon) sadece, ele alınan renklere göre çeşitlilik gösteren sıcak ve soğuk, genleşme ve büzülme ilişkilerinden ibaret değildir. Aynı zamanda renk düzenlerine, bu düzenler arasındaki ilişkilere, saf tonlarla kırık tonlar arasındaki uyuma da dayalıdır. Haptik görüş denilen şey de tam olarak renklerin bu anlamıdır. Bu anlam, veya bu görüş, resmin rengin içinde iletişim kuran ve birbirine yaklaşan üç ögesinden, armatür, Figür ve konturdan çok, bütünlükle ilgilidir. Michael Fried’in bazı renkçiler hakkında sorduğu gibi, bunun bir tür gelişkin “zevk” sahibi olmayı gerektirip gerektirmediği sorusu sorulabilir: Zevk, basitçe modadan anlamak değil de potansiyel bir yaratma kuvveti olabilir mi?¹⁴³ Bacon bu zevki iç mimar geçmişine mi borçludur? Öyle görünüyor ki Bacon’ın gelişkin zevki, armatür ve düz alanların düzeninde egemenlik kurmuştur. Ancak bazen Figürlerin, onlara hilkat garibemsi bir görünüm veren biçimleri ve renkleri olduğu gibi, konturların da bazen “zevksiz” bir görünümü olabilir, sanki Bacon’daki ironi bilinçli olarak dekorasyona karşı işlemektedir. Bilhassa, büyük kontur bir halı olarak sunulduğu zaman orada her zaman özellikle çirkin bir yatay kesit görülecektir.

¹⁴² Jean Paris, *Espace et le regard*’da (éd. du Seuil, s. 69 ve sonraki sayfalar) hâle hakkında, uzam, ışık ve renk açısından ilginç bir yorum yapar. Ayrıca Aziz Sébastien, Azize Ursula vs. örneklerinde burguları uzamın vektörleri olarak ele alır. Bacon’da sarmal şeklinde dönen çemberlerin çiftlenmiş Figürler için hâle kalıntıları olması gibi, salt yön gösteren okların da bu kutsal okların son kalıntıları olduğunu düşünebiliriz.

¹⁴³ Michael Fried, *Trois peintres américains*, “Peindre”, éd. 10-18, s. 308-309.

79 “*Adam ve Çocuk*” hakkında Russell şunu söyleyecek kadar ileri gider: “Halının kendisi zaten iğrenç bir şeydir; bir-iki kez Tottenham Court Road gibisinden bir caddede tek başına yürüyen Bacon’ı farketmiş ve onun bu tarz vitrinleri nasıl da gözünü ayırmadan kabullenmiş bir bakışla incelediğini görmüştüm (daireinde halı yoktur).”¹⁴⁴ Bununla birlikte, görünümün kendisi yalnızca figürasyona gönderme yapmaktadır. Zaten figürler yalnızca arta kalan bir figürasyonun açısından hilkat garibelerine benzemektedir, Ama onları “figüral olarak” ele aldığımızda, yerine getirdikleri gündelik görev ve karşılaştıkları anlık kuvvetlere bağlı olarak en doğal pozu almış olduklarından hilkat garibeliğinden çıkarlar. Aynı biçimde en iğrenç halı dahi “figüral olarak”, yani renge bağlı olarak yerine getirdiği işleve bakılarak ele alındığında iğrenç olmaktan çıkar: Aslında “*Adam ve Çocuk*”taki halı, kırmızı yolları ve mavi bölgeleriyle, dikey olan mor düz alanı yatay olarak parçalamakta ve bizi bunun saf tonundan Figürün kırık tonlarına geçirmektedir. Bu, kötü bir halıdan çok Nilüferlere yakın bir kontur-renktir. Yalnızca göze hitap eden bir zerafet oluşturan ya da görüşün haptik bir anlamını veren farklı renk düzenlemelerinde, renkte pekâlâ yaratıcı bir zevk vardır.

¹⁴⁴ Russell, s. 121.

XVII. BÖLÜM

Göz ve El

Resmin iki tanımı, çizgi ve renk olarak tanımlanışıyla, çizi ve leke olarak tanımlanışı tam olarak örtüşmez, zira biri görsel, diğeryse manüeldir. Göz ile el ilişkisini ve bu ilişkinin dayandığı değerleri nitелеmek için “göz yargılar, el uygular” demek tabii ki yeterli değildir. El ve göz ilişkisi bundan çok daha zengindir ve dinamik gerilimlere, mantıksal tersyüz edişlere, organik temsiliyetlere ve değişik tokuşlara dayalıdır (Focillon’un ünlü metni “ele övgü” bunu hesaba katıyor gibidir). Fırça ve sövale, elin genel bir tabiyetini ifade ediyor olabilir; fakat şimdiye dek hiçbir ressam fırçayla yetinmemiştir. Elin değerleri içinde pek çok yanı ayırdetmek gerekir: dijital, dokunsal, tam anlamıyla manüel ve haptik. *Dijital* olan, elin göze azami bir tabiyetini ortaya koyuyor gibidir: Görme içeride yapılmış, el ise parmağa indirgenmiştir, yani saf görsel biçimlere karşılık gelen birimleri seçmenin dışında devreye girmez. El böyle tabi oldukça görüş de “ideal” bir optik uzam geliştirir, ve biçimlerini optik bir koda göre kavramaya yönelir. Ancak bu optik uzam en azından başlangıçta, hâlâ bağlantı kurduğu manüel göstergeler sunmaktadır: Derinlik, kontur, modle, vb. gibi bu türden virtüel göstergelere *dokunsal* denir. Elin göze bu yarım yamalak tabiyeti, yeri geldiğinde elin hakiki bir itaatsizliğine dönüşebilir: Tablo görsel bir gerçeklik olarak kalır, göze kendini dayatansa, güçlkle takip edilebilen ve optiğı bozan

biçimsiz bir uzam ve duraksız bir harekettir. Bu şekilde tersine çevrilen ilişkiye *manüel* diyeceğiz. Son olarak, ne herhangi bir yönde sıkı bir tabiyetin, ne de yarım yamalak bir tabiyetin veya virtüel bağlantının söz konusu olduğu ama görüşün kendisi, optik işlevinden ayrı, kendine has ve kendinden başkasına ait olmayan bir dokunma işlevini keşfettiği durumda *haptik* olandan bahsedeceğiz.¹⁴⁵ O zaman ressam, gözleriyle dokunduğu ölçüde gözleriyle boyuyor diyeceğiz. Şüphesiz ki, bu haptik işlev tamlığını, sırrını yitirdiğimiz (Mısır sanatı) antik biçimlerde doğrudan ve tek hamlede elde edebilir. Ancak kendini, manüel şiddet ve itaatsizlikten itibaren “modern” gözün içinde yeniden de yaratabilir.

Dokunsal-optik uzamdan ve figürasyondan başlayalım. Bu iki özellik aynı şey olduğu için değil; zira figürasyon veya figüratif görünüm daha çok bu uzamın sonucu gibidir. Bacon’a göre, bir biçimde orada olması gereken, bu uzamdır: Seçme şansımız yoktur (en azından virtüel olarak, ya da ressamın kafasında orada olacaktır... figürasyon ise önceden varolan veya önceden üretilmiş olarak orada olacaktır). Oysa sadece lekeler ve başına buyruk çizilerden oluşan manüel “diyagram”, bu uzam ve onun getirdiği sonuçlarla felaketten kurtulur. Bir şeyin diyagramdan *çıkıp* görünür olması lazımdır. Bacon’a göre diyagramın yasası kabaca şöyledir: Figüratif bir biçimden yola çıkılır, bir diyagram onu bulandırmak için müdahale eder ve buradan Figür adında, bambaşka bir doğası olan bir biçim çıkmalıdır.

4 Bacon öncelikle iki durumdan sözeder:¹⁴⁶ “*Resim*”de (1946) “bir yere konmakta olan bir kuş yapmak” istemiştir fakat çizdiği çiziler birdenbire bir nevi bağımsızlık kazanarak “tümüyle farklı bir şey” esinlemiştir: Şemsiyeli adam. Baş portrelerinde ressam organik benzerlik arar, ama “resmin bir konturdan diğerine hareketi bile”, organların, gözlerin, burnun veya ağzın ayırddilemediği daha da

¹⁴⁵ “Haptisch” sözcüğü, Riegl tarafından, bazı eleştirmenlere yanıt olarak üretilmiştir. “Taktische” sözcüğünün kullanıldığı *Spätromische Kunstindustrie*’nin (1901) ilk baskısında yer almıyordu.

¹⁴⁶ E. I, s. 30-34.

derin bir benzerliği açığa çıkarır. Tam da diyagram, kodlanmış bir formül olmadığından, bu iki aşırı ucun bize operasyonun tamamlayıcı boyutlarını vermesi gerekir.

Diyagramın *bir biçimden ötekine*, örneğin kuş-biçiminden şemsiye biçimine geçmemizi sağladığı ve bu anlamda bir dönüştürücü aracı gibi hareket ettiğine inanılabilir. Ancak bu, portreler için geçerli değildir, portrelerde yalnızca aynı biçimin bir ucundan öteki ucuna gidilir. Bacon, “*Resim*” için bile, açıkça bir biçimden bir başka biçime geçilmediğini söyler. Aslında kuş öncelikle ressamın yöneliminde varolmakta ve gerçekten yapılan tablonun *bütününe*, veya şöyle de diyebiliriz, alt kısmı adam – üst kısmı et – şemsiye *dizisine* yol açar. Zaten diyagram şemsiye düzeyinde değil daha alttaki, biraz sola doğru, bulanık bölgededir ve siyah renk alanı yoluyla bütünle temasa geçer: “Birbirlerinin tepesine çıkan başlar”¹⁴⁷; ilinekler dizisi olarak bütün dizinin çıktığı yer burası, tablonun yuvası, yakın görüş noktasıdır. Yönelinen biçim olarak kuştan yola çıkacak olursak, tabloda bu biçime karşılık gelenin ne olduğunu görürüz, biçimle hakiki anlamda analog olanın, (sadece figüratif veya benzerliğe dayalı bir analogi tanımlayan) şemsiye-biçim değil, tam anlamıyla estetik analogiyi oluşturan dizi veya figür al kümedir: Etin, kanatlarla analog olarak kalkmış kolları, şemsiyenin düşen veya kendi üzerine kapanan dilimleri, adamın, dişleri olan bir gagaya benzeyen ağzı. Kuşun yerini, başka bir biçim değil, kuşun estetik analogu olan bir Figür toplamı ortaya çıkaran *tamamen farklı ilişkiler* almıştır (etin kolu, şemsiyenin dilimleri, adamın ağzı arasındaki ilişkiler). İlinek-diyagram yönelinen figüratif biçimi, yani kuşu bulanıklaştırmıştır. Yalnızca kuşluk, hayvanlık çizileri şeklinde işleyen biçimsiz lekeler ve çiziler dayatmaktadır. Ve bunlar figüratif olmayan, bitiş

¹⁴⁷ E. I, s. 30. Bacon ekler: “Ve o zaman bu şeyleri yaptım, onları aşamalı olarak ürettim. Ayrıca, şemsiyeyi kuşun esinlediğini de sanmıyorum; o bir seferde tüm bu imgeyi esinledi.” Bacon, aynı anda iki çelişik fikri, aşamalı bir dizi ve bir toplamın bir seferde olması fikrini ortaya attığından, bu metin “karmaşık” gibi görünmektedir. Ama ikisi de doğrudur. Demek istediği, biçimden biçime (kuş-şemsiye) bir ilişki olmadığı, bir başlangıç yönelimiyle tüm bir dizi *veya* tüm bir varış toplamı arasında bir ilişki olduğudur.

kümesinin, tıpkı bir birikintiden çıkarmış gibi buradan çıktığı ve bitiş kümesini, bu kümeye özgü figürasyonun ötesinde, saf Figür gücüne yükselten çizilerdir. Demek ki diyagram, biri artık çoktan olmayan, diğeryse daha olmamış iki biçimin arasına nesnel bir ayırdedilemezlik veya belirlenemezlik bölgesi dayatmakla hareket etmiştir: Bu biçimlerden birinin figürasyonunu yıkarken diğerininkini etkisiz kılmıştır. İkisi arasına, özgün ilişkileri altındaki Figürü dayatır. Elbette biçim değişimi vardır ama bu biçim değişimi biçimsizleştirme, yani biçimin yerini almış özgün ilişkiler yaratmak şeklindedir: akıp giden et, kapan şemsiye, dışların çıkıntı oluşturduğu ağız. Bir şarkıda dendiği gibi, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. Diyagram tüm tabloda, biçimi değiştirilen kısımların zorunlu olarak ilişkili olduğu veya onlara tam anlamıyla “yer” bakımından yardım ettikleri biçimsiz kuvvetleri ortaya çıkarmış ya da bölüştürmüştür.

Aynı biçimin içinde nasıl her şeyin olup bitebileceği böylelikle görülür (ikinci durum). Bir baş içinde, taslak halindeki veya yönelinmiş figüratif biçimden yola çıkılır. Bir konturdan diğesine kadar bulandırılır, bu tıpkı yayılan bir gri gibidir. Ancak bu gri, siyahla beyazın ayırdedilmemesinden ortaya çıkan gri değil, renkli bir gri, daha ziyade renklendiren bir gridir, buradan benzerlik ilişkilerinden tamamen farklı yeni ilişkiler (kırık tonlar) çıkacaktır. Bu yeni kırık ton ilişkileri daha derin bir benzerlik, aynı biçim için figüratif olmayan bir benzerlik, yani sadece figüral olan bir İmge verir.¹⁴⁸ Bacon'ın programı buradan ortaya çıkar: Benzerliği benzer olmayan yollarla üretmek. Diyagramı ve onun bulandırma, silme eylemini ifade edebilecek çok genel bir formüle başvurmak istediğinde, renkçi olduğu kadar doğrusal da olan bir formül, leke-

¹⁴⁸ Tamamlayıcı renklerin karışımı griyi verir; ancak “kırık” ton, eşitsiz karışım duyuşal heterojenliği ya da renklerin gerilimini taşır. Yüz resmi *hem kırmızı, hem yeşil*, vs. olacaktır. Kırık rengin gücü olarak gri, siyahla beyazın karışımı olan griden çok farklıdır. Bu, optik olmayan, haptik bir gridir. Kuşkusuz rengi optik griyle kırmak mümkündür, fakat bu tamamlayıcı renkle olduğundan çok daha kötü biçimde olacaktır: Esasında, meseleyi şimdiden çözmüş, gerilimin heterojenliğini, veya karışımın milimetrik kesinliğini bir kenara bırakmış durumdayız.

formül olduğu kadar çizi-formül, renk-formül olduğu kadar mesafe-formül önerebilir.¹⁴⁹ Figüratif çizgiler uzatılarak, tarama çizgileriyle donatılarak, yani aralarına yeni mesafeler, ilişkiler katılarak bulandırılacaktır, figüratif olmayan benzerlik de buradan çıkacaktır: “Diyagram boyunca bakınca birdenbire ağzın, yüzün bir ucundan öbür ucuna gidebileceğini görürsünüz...” Diyagramsal bir çizgi vardır, çöl-mesafenin çizgisi, leke diyagram olarak gri-rengin çizgisi vardır, ve ikisi aynı resmetme eyleminde, dünyayı Sahra-grisine boyama eyleminde buluşurlar. (“Bir portrede Sahra’nın görüntüsünü elde etmeyi kim istemez. O kadar benzeyecek ki portre de Sahra’nın boyutlarındaymış gibi görünecek.”)

Ancak Bacon’ın isteği her zaman için geçerlidir: Diyagramın zaman ve mekân içinde lokal olarak kalması, tabloyu tümünden ele geçirmemesi gerekir, yoksa her şey boşa gider (bir kayıtsızlık grisine, veya çölden çok “bataklık” çizgisine düşmüş olur).¹⁵⁰ Aslında, kendisi bir felaket olduğundan diyagram felaket getirmemelidir. Kendisi bir bulandırma bölgesi olduğundan tabloyu bulandırmamalıdır. Bir karışım olduğundan renkleri karıştırmamalı, sadece tonları kırmalıdır. Kısacası, manüel olduğundan, kendisini aşan sonuçları yerleştirdiği görsel bütüne yeniden zerkedilmesi gerekir. Diyagram, ondan bir şey *çıksın* diye yapılmıştır, diyagramın özü budur, içinden hiçbir şey çıkmayacak olursa boşa gitmiş olur. Diyagramdan çıkansa, yani Figür, hem aşamalı olarak, hem de birdenbire çıkar, tıpkı toplamın bir seferde, aşamalı olarak kurulmuş diziyle aynı anda verildiği “*Resim*” için olduğu gibi. Şöyle ki, tablo kendi gerçekliğinde ele alındığında manüel diyagramın ve görsel toplamın heterojenliği bir doğa farkını, veya bir sıçramayı göstermektedir, sanki bir kez optik gözden ele, bir kez de elden göze sıcıryormuşuz gibi. Ancak tablo kendi süreci içinde ele alındığında daha ziyade manüel diyagramın görsel toplama sürekli olarak zerkedilmesi vardır, “damla damla”,

¹⁴⁹ E. I, s. 111.

¹⁵⁰ E. I, s. 34 (ve II, s. 47 ve s. 55): “Ertesi gün daha ileri giderek onu daha da dokunulabilir kılmayı, daha da yakınlaştırmayı denedim, ama sonunda imgeyi tümüyle yitirdim.”

“pıhtılaşma”, “evrim” vardır, sanki aşamalı olarak, elden haptik göze, manüel diyagramdan haptik görüşe geçiliyormuş gibi.¹⁵¹

Ama ani ya da yekpâre olan bu geçiş, resmetme ediminde büyük bir andır. Çünkü bu, resmin kendi yöntemiyle, kendi derinliklerindeki saf mantıksal bir probleme ulaştığı andır: Olgu imkânından olguya geçmeye.¹⁵² Zira diyagram, olgu imkânından başka bir şey değildir, oysaki tablo, *piktüral olgu* adını vereceğimiz çok özel bir olguyu mevcut kılarak varolur. Sanat tarihi boyunca böylesi bir olgunun varlığını bize hissettirmeyi en iyi başaran kişi belki de Michelangelo olmuştur. “Olgu” olarak adlandıracağımız şey, öncelikle, birden fazla biçimin birbirlerinden çözünmeksizin, bir tür serpantin gibi, her biri ayrıca zorunlu olan onca ilinek halinde ve birbirlerinin omuzları ya da başları üzerinden görünen tek ve aynı Figürde fiilen yakalanmasıdır.¹⁵³ Tıpkı *Kutsal Aile* gibi: Burada da biçimler figüratif olabilir, kişilerse hâlâ naratif ilişkilere sahip olabilir, tüm bu bağlar, bir “*matter of fact*” uğruna, artık ne bir hikâye anlatan, ne de kendi hareketinden başka bir şey temsil eden, ve gelişigüzel görünüş öğelerini tek bir kesintisiz seferde pıhtılaştıran, tam anlamıyla resme (veya heykele) ilişkin bir bağlantı uğruna kaybolur.¹⁵⁴ Kuşkusuz, hâlâ organik bir temsil vardır, ama daha derinde, bedenın organizmanın altından kendini belli ettiğini görürüz; organizmaları ve bunların öğelerini çatlatır veya şişirir, onlara spazm geçirir, onları kuvvetlerle ilişkiye sokar, kâh bunları ayaklandıran iç bir kuvvetle, kâh bunları kateden dış kuvvetlerle, kâh değişmez bir zamanın ebedi kuvvetiyle, kâh akıp giden bir zamanın değişken kuvvetleriyle: Bir et, geniş bir erkek sırtı, bunlar için Bacon’a ilham veren Michelangelo’dur. Ve o zaman da hâlâ,

¹⁵¹ E. I, s. 112 ve s. 114; II, s. 68 (“tuvalin üzerine gelen bu imler, bu özel biçimlere doğru evrildiler...”).

¹⁵² Bkz. E. I, s. 11: Diyagram bir “olgı imkânından” başka bir şey değildir. Burada resmin mantığı, Wittgenstein’inkilere benzer kavramlara ulaşır.

¹⁵³ Bu Bacon’ın formülüydü, E. I, s. 30.

¹⁵⁴ Luciano Bellosi, Michelangelo üzerine kısa bir metninde, onun tam anlamıyla resme veya heykele ilişkin bir olgu için, dini anlatı olgusunu nasıl yokettiğini çok iyi göstermiştir: Bkz. *Michel-Ange peintre*, éd. Flammarion.

bedenin özellikle yapay tavırlara girdiği, ya da acı, sıkıntı ve çabalamanın altında büküldüğü izlenimine kapılırız. Ancak bu yalnızca, işe yeniden bir hikâye veya figürasyon dahil edildiği durumda doğrudur: Aslında bunlar figüral olarak en doğal, mesela iki hikâye “arasında” takındığımız, ya da tek başımıza, bizi etkisi altına alan bir kuvveti dinlediğimiz anlarda takındığımız en doğal tavırlardır. Michelangelo’yla ve *Maniyerizmle*, Figür veya piktüral olgu “bir metal dalga gibi, keskin ve sert, pırıl pırıl parlayan bir polikromiden” başka bir açıklamaya ihtiyaç duymayacak şekilde, saf halde doğar. Şimdi her şey aydınlığa, konturunkinden, hatta ışıgınlıktan de üstün bir aydınlığa çekilmiştir. Leiris’in Bacon için kullandığı, el, dokunma, yakalama, alma sözcükleri, olgu imkânını resmeden bu doğrudan manüel etkinliği uyandırır: “Canlı haliyle resmeder” gibi, iş üzerinde yakalanır. Ancak olgunun kendisi, elin getirdiği bu piktüral olgu, üçüncü gözün, haptik bir gözün, gözün haptik bir görüşünün, bu yeni açıklığın ortaya çıkışıdır. Sanki dokunsal ve optik arasındaki ikilik, diyagramdan çıkan bu haptik işleve doğru, görsel olarak aşılmış gibidir.

Göndermelerin Sırasına Göre Adı Geçen Tablolar Dizini

I. Bölüm

- 22 *Study for Portrait of Lucian Freud, (sideways) [Lucian Freud Portresi için Çalışma, (yandan)]*, 1971. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Brüksel.
- 30 *Portrait of George Dyer Talking [George Dyer'ın Konuşurken Portresi]*, 1966. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, New York.
- 1 *Triptych [Triptik]*, 1970. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. National Gallery of Australia Koleksiyonu, Canberra.
- 2 *Triptik, Studies of the Human Body [İnsan Bedeni Çalışmaları]*, 1970. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Jacques Hachuel Koleksiyonu, New York.
- 53 *Two Men Working in a Field [Tarlada Çalışan İki Adam]*, 1971. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Japonya.
- 29 *Head VI [Baş VI]*, 1949. Tuval üzerine yağlıboya, 93 x 77 cm. The Arts Council of Great Britain Koleksiyonu, Londra.
- 19 *Triptik, Three Studies of Lucian Freud [Üç Lucian Freud Çalışması]*, 1969. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Roma.
- 3 *Triptik, Studies of the Human Body [İnsan Bedeni Çalışmaları]*, 1970. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Marlborough International Fine Art Koleksiyonu.
- 25 *Triptik, Three studies for Portrait of Lucian Freud [Lucian Freud Portresi için Üç Çalışma]*, 1966. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Marlborough International Fine Art Koleksiyonu.

- 14 *Study for Portrait of Van Gogh II [Van Gogh Portresi için Çalışma II]*, 1957. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 142 cm. Edwin Janss Thousand Oaks Koleksiyonu, Kaliforniya.
- 58 *Figure in a Landscape [Peyzaj içinde Figür]*, 1945. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 145 x 128 cm. The Tate Gallery Koleksiyonu, Londra.
- 8 *Figure Study I [Figür Çalışması I]*, 1945-1946. Tuval üzerine yağlıboya, 123 x 105,5 cm. Özel koleksiyon, İngiltere.
- 11 *Head II [Baş II]*, 1949. Tuval üzerine yağlıboya, 80,5 x 65 cm. Ulster Museum Koleksiyonu, Belfast.
- 12 *Landscape [Peyzaj]*, 1952. Tuval üzerine yağlıboya, 139,5 x 198,5 cm. Pinacoteca di Brera Koleksiyonu, Milano.
- 13 *Study of Figure in a Landscape [Peyzajda Figür Çalışması]*, 1952. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 137 cm. The Phillips Collection, Washington, D.C.
- 15 *Study of a Baboon [Şebek Çalışması]*, 1953. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 137 cm. Museum of Modern Art Koleksiyonu, New York.
- 17 *Two Figures in the Grass [Kırlarda İki Figür]*, 1954. Tuval üzerine yağlıboya, 152 x 117 cm. Özel koleksiyon, Paris.
- 16 *Man with a Dog [Köpekli Adam]*, 1953. Tuval üzerine yağlıboya, 152,5 x 118 cm. Albright-Knox Art Gallery Koleksiyonu, Buffalo. (Seymour H. Knox'un bağışı)
- 9 *Self-portrait [Otoportre]*, 1973. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, New York.

III. Bölüm

- 10 *Study for Bullfight No. 1 [Boğa Güreşi için Çalışma No. 1]*, 1969. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 18 *Second version of "Study for Bullfight No. 1" ["Boğa Güreşi için Çalışma No. 1" in İkinci versiyonu]*, 1969. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Jerome L. Stern Koleksiyonu, New York.
- 20 *Three Studies of Isabel Rawsthorne [Üç Isabel Rawsthorne Çalışması]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 119,5 x 152,5 cm. Nationalgalerie Koleksiyonu, Berlin.
- 21 *Study of Nude with Figure in a Mirror [Aynada Figürlü Nü Çalışması]*, 1969. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 27 *Triptych [Triptik]*, 1976. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Fransa.
- 23 *Painting [Resim]*, 1978. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Monte-Carlo.

- 24 *Three Studies from the Human Body [İnsan Bedeninden Hareketle Üç Çalışma]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 26 *Figure Standing at a Washbasin [Lavabodaki Figür]*, 1976. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Museo de Arte Contemporaneo Koleksiyonu, Caracas.
- 6 *Triptych [Triptik]*, Mayıs-Haziran 1973. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Saul Sternberg Koleksiyonu, New York.
- 47 *Triptik, Three Studies of the Male Back [Üç Erkek Sırtı Çalışması]*, 1970. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Kunsthaus Koleksiyonu, Zürih.
- 4 *Painting [Resim]*, 1946. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 132 cm. Museum of Modern Art Koleksiyonu, New York.
- 28 *Second version of "Painting" 1946 ["Resim" 1946, İkinci versiyon]*, 1971. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Wallraf-Richartz Museum, Ludwig Koleksiyonu.
- 50 *Triptych [Triptik]*, Mayıs-Haziran 1974. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Sanatçı koleksiyonu.
- 37 *Lying Figure with Hypodermic Syringe [Hipodermik Şırıngalı Uzanmış Figür]*, 1963. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, İsviçre.
- 31 *Portrait of George Dyer Staring into a Mirror [George Dyer'in Aynaya Odaklanmış Portresi]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Caracas.
- 32 *Lying Figure in a Mirror [Aynada Uzanmış Figür]*, 1971. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Museo de Bellas Artes Koleksiyonu, Bilbao.
- 35 *Portrait of George Dyer in a Mirror [George Dyer'in Aynadaki Portresi]*, 1968. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu, Lugano.

IV. Bölüm

- 36 *Two Studies of George Dyer with a Dog [Köpekli George Dyer üzerine İki Çalışma]*, 1968. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Roma.
- 39 *Seated Figure [Oturana Figür]*, 1974. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Gilbert de Botton Koleksiyonu.
- 40 *Three Figures and Portrait [Üç Figür ve Portre]*, 1975. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. The Tate Gallery Koleksiyonu, Londra.
- 5 *Triptik, Two Figures Lying on a Bed with Attendants [Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür]*, 1968. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, New York.

- 43 *Lying Figure [Uzanan Figür]*, 1959. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 142 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Koleksiyonu, Düsseldorf.
- 44 *Reclining Woman [Boylu Boyunca Uzanan Kadın]*, 1961. Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 198,5 x 141,5 cm. The Tate Gallery Koleksiyonu, Londra.
- 46 *Lying Figure [Uzanan Figür]*, 1969. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Montreal.
- 56 Triptik, *Three Studies for a Crucifixion [Çarmıha Gerilme için Üç Çalışma]*, 1962. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 145 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum Koleksiyonu, New York.
- 7 Triptik, *Crucifixion [Çarmıha Gerilme]*, 1965. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst Koleksiyonu, Münih.
- 48 *Study for Portrait II (After the Life Mask of William Blake) [Portre için Çalışma II (William Blake'in Maskından Hareketle)]*, 1955. Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 51 cm. The Tate Gallery Koleksiyonu, Londra.
- 49 *Study for Portrait III (After the Life Mask of William Blake) [Portre için Çalışma III (William Blake'in Maskından Hareketle)]*, 1955. Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 51 cm. Özel koleksiyon.
- 45 *Pope No. II [Papa No. II]*, 1960. Tuval üzerine yağlıboya, 152,5 x 119,5 cm. Özel koleksiyon, İsviçre.
- 51 *Miss Muriel Belcher [Bayan Muriel Belcher]*, 1959. Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 67,5 cm. Gilbert Halbers Koleksiyonu, Paris.
- 52 *Fragment of a Crucifixion [Çarmıha Gerilmeden Kesit]*, 1950. Tuval üzerine yağlıboya ve pamuk, 140 x 108,5 cm. Stedelijk Van Abbemuseum Koleksiyonu, Eindhoven.
- 61 *Triptych inspired by T.S. Eliot's Poem "Sweeney Agonistes" [Sweeney'nin Cançekişenleri]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Koleksiyonu, Washington, D.C.

V. Bölüm

- 54 *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X [Velázquez'in Papa X. Innocentius Portresinden Hareketle Çalışma]*, 1953. Tuval üzerine yağlıboya, 153 x 118 cm. Des Moines Art Center Koleksiyonu, Iowa.
- 55 *Study for the Nurse in the Film Battleship Potemkin [Potemkin Zirhlisi Filmindeki Hemşire için Çalışma]*, 1957. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 142 cm. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Koleksiyonu, Frankfurt.

- 57 *Pope [Papa]*, 1954. Tuval üzerine yağlıboya, 152,5 x 116,5 cm. Özel koleksiyon, İsviçre.
- 59 *Study for a Portrait [Portre için Çalışma]*, 1953. Tuval üzerine yağlıboya, 152,5 x 118 cm. Kunsthalle Koleksiyonu, Hamburg.
- 60 Triptik, *Three Studies of the Human Head [İnsan Başı için Üç Çalışma]*, 1953. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 61 x 51 cm. Özel koleksiyon, İsviçre.
- 62 *Study for Crouching Nude [Çömelmiş Nü Çalışması]*, 1952. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 137 cm. Detroit Institute of Arts Koleksiyonu.
- 38 *Jet of Water [Su Fıskırması]*, 1979. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 83 *Sand Dune [Kumul]*, 1981. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 84 *A Piece of Waste Land [Çorak Ülke'den Bir Parça]*, 1982. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Sanatçı koleksiyonu.
- 97 *Sand Dune [Kumul]*, 1981. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Ernst Beyeler Koleksiyonu, Bâle.
- 90 *Œdipus and the Sphinx after Ingres [Ingres'den Hareketle Oidipus ve Sfenks]*, 1983. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Kaliforniya.

VI. Bölüm

- 63 *Portrait of George Dyer and Lucian Freud [George Dyer ve Lucian Freud'un Portresi]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. (bir yangında yokolmuştur.)
- 33 *Portrait of George Dyer Staring at Blind Cord [George Dyer'ın Bir İpe Odaklanmış Portresi]*, 1966. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Maestri Koleksiyonu, Parma.
- 64 *Portrait of a Man Walking Down Steps [Merdivenden İnen Adam Portresi]*, 1972. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Londra.
- 65 *Man Carrying a Child [Kucağında Çocuk Taşıyan Adam]*, 1956. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 142 cm. Özel koleksiyon.
- 34 *After Muybridge – Woman Emptying Bowl of Water, and Paralytic Child on all Fours [Muybridge'den Hareketle – Su Kovası Boşaltan Kadın, ve Emekleyen Felçli Çocuk]*, 1965. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Stedelijk Museum Koleksiyonu, Amsterdam.
- 66 *Figure Turning [Dönen Figür]*, 1962. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, New York.

- 67 *Portrait of George Dyer Riding a Bicycle [George Dyer'in Bisiklete Binerken Portresi]*, 1966. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Jerome L. Stern Koleksiyonu, New York.
- 68 *Study of Isabel Rawsthorne [Isabel Rawsthorne Çalışması]*, 1966. Tuval üzerine yağlıboya, 35,5 x 30,5 cm. Michel Leiris Koleksiyonu, Paris.

VII. Bölüm

- 69 *Two Studies for a Portrait of George Dyer [George Dyer Portresi için İki Çalışma]*, 1968. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Sara Hildén Tampere Koleksiyonu, Finlandiya.
- 70 *Triptych [Triptik]*, Ağustos 1972. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. The Tate Gallery Koleksiyonu, Londra.
- 73 *Triptik, Three Portraits [Üç Portre]*, 1973. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, San Francisco.

VIII. Bölüm

- 71 *Triptik, Three Studies for a Self-portrait [Otoportre için Üç Çalışma]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 35,5 x 30,5 cm. Özel koleksiyon.
- 72 *Triptik, Three Studies of Isabel Rawsthorne [Üç Isabel Rawsthorne Çalışması]*, 1968. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 35,5 x 30,5 cm. Susan Lloyd Koleksiyonu, Nassau.
- 74 *Triptik, Three Studies for Portraits of George Dyer (on lightground) [George Dyer Portreleri için Üç Çalışma (açık renk zemin üzerinde)]*, 1964. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 35,5 x 30,5 cm. Özel koleksiyon.
- 75 *Four Studies for a Self-portrait [Otoportre için Dört Çalışma]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 91,5 x 33 cm. Pinacoteca di Brera Koleksiyonu, Milano.
- 77 *Sleeping Figure [Uyuyan Figür]*, 1974. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. A. Carter Pottash Koleksiyonu.

IX. Bölüm

- 76 *Triptik, Three Studies of Figures on Beds [Yatakta Figür Çalışmaları]*, 1972. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, San Francisco.
- 41 *Two Figures [İki Figür]*, 1953. Tuval üzerine yağlıboya, 152 x 116,5 cm. Özel koleksiyon, İngiltere.
- 79 *Man and Child [Adam ve Çocuk]*, 1963. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Mac Crory Corporation Koleksiyonu, New York.

X. Bölüm

- 78 *Triptych [Triptik]*, Mart 1974. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, Madrid.
- 80 *Triptik, Three Studies for Figures at the base of Crucifixion [Çarmıha Gerilme Pozisyonundaki Figürler Üzerine Üç Çalışma]*, 1944. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, panoların her biri 94 x 74 cm. The Tate Gallery Koleksiyonu, Londra.
- 82 *Triptik, Three Figures in a Room [Bir Odadaki Üç Figür]*, 1964. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Koleksiyonu, Paris.

XIV. Bölüm

- 81 *Sphinx [Sfenks]*, 1954. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Pinacoteca di Brera Koleksiyonu, Milano.

XVI. Bölüm

- 42 *Portrait of Isabel Rawsthorne in a Street in Soho [Isabel Rawsthorne'un Soho'nun Bir Sokağındaki Portresi]*, 1967. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Nationalgalerie Koleksiyonu, Berlin.

Kitabın Fransızca üçüncü basımına ilave edilen tablolar:

- 85 *Study from the Human Body [İnsan Bedeninden Hareketle Çalışma]*, 1983. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Menil's Foundation Koleksiyonu, Houston.
- 86 *Study from the Human Body, Figure in Movement [İnsan Bedeninden Hareketle Çalışma, Hareket Halindeki Figür]*, 1982. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Marlborough International Fine Art Koleksiyonu.
- 87 *Study of the Human Body from a Drawing by Ingres [Ingres'in Bir Deseninden Hareketle İnsan Bedeni üzerine Çalışma]*, 1982. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Sanatçı koleksiyonu.
- 88 *Study of the Human Body [İnsan Bedeni üzerine Çalışma]*, 1982. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Koleksiyonu, Paris.
- 89 *Statue and Figures in a Street [Bir Sokaktaki Heykel ve Figürler]*, 1983. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, 198 x 147,5 cm. Sanatçı koleksiyonu.
- 91 *Study of Man Talking [Konuşan Adam Çalışması]*, 1981. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, İsviçre.

- 92 *Sphinx-portrait of Muriel Belcher* [*Muriel Belcher'in Sfenks-portresi*], 1979. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Tokyo Modern Sanatlar Müzesi.
- 93 Triptik, *Studies from the Human Body* [*İnsan Bedeninden Hareketle Çalışmalar*], 1979. Tuval üzerine yağlıboya, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 94 *Carcase of Meat and Bird Prey* [*Çengele Asılı Et ve Avcı Kuş*], 1980. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon.
- 95 *Study for a Self-portrait* [*Otoportre için Çalışma*], 1982. Tuval üzerine yağlıboya, 198 x 147,5 cm. Özel koleksiyon, New York.
- 96 *Triptych* [*Triptik*], 1983. Tuval üzerine yağlıboya ve pastel, panoların her biri 198 x 147,5 cm. Marlborough International Fine Art Koleksiyonu.

NORGUNK KİTAPLARI

Mekik
Enis Batur

İklimler
Nuri Bilge Ceylan

Ampirizm ve Öznellik
Gilles Deleuze
(çev. Ece Erbay)

Kötülük Mektupları
Spinoza – Blyenbergh
(çev. Alber Nahum)

Kafamda Sesler Konuşuyor
Almila Kursar Kuş

Pusu Bilici
Anita Sezgener

Biz Hiç Modern Olmadık
Bruno Latour
(çev. İnci Uysal)

John Whiting. Çağdaş Bir Oyun Yazarı
Cevat Çapan

Sacher-Masoch'un Takdimi
Gilles Deleuze
(çev. İnci Uysal)

Öteki Prova
Enis Batur

Otuz Kuş Birden Olmak
Enis Batur

Kritik ve Klinik
Gilles Deleuze
(çev. İnci Uysal)

Kasaba
Nuri Bilge Ceylan

Kış Yolculuğu
Emine Ceylan

Ses İşçiliği
Paul Hindemith
(çev. Yavuz Oymak)

•

Komşularla Konuşmalar
(der. Beral Madra & Ayşe Orhun Gültekin)

•

İçimdeki Şiir Hayvanı
Fazıl Hüsnü Dağlarca

•

Taş Devri
Fazıl Hüsnü Dağlarca

•

Vahşi Balık Akvaryuma Karşı
Levent Öget

•

Müzakereler
Gilles Deleuze
(çev. İnci Uysal)

•

Havva'ya Mektuplar
Vüs'at O. Bener'in Anısına
(önsöz: Murat Özyaşar)

•

Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak
Thomas Richards
(çev. Hülya Yıldız & Aysın Candan)

•

Neighbours in Dialogue
(der. Beral Madra & Ayşe Orhun Gültekin)

•

Andel
Jáchym Topol
(çev. Martin Alaçam)

•

Bellek ve Sonsuz. Sarkis Külliyatı Üzerine
(der. Uwe Fleckner)

•

Spinoza. Pratik Felsefe
Gilles Deleuze
(çev. Ulus Baker)

•

Silahtaraga. 53 Fotograf / Silahtaraga. 53 Photographs
Sarkis

•

Uzak
Nuri Bilge Ceylan

•

Hüsnühat
Ahmet Soysal

Kapanma Hızı
Ufuk Üsterman

•

Dada Manifestoları
Tristan Tzara
(çev. *Elif Gökteke*)

•

Ölüm Yazı Vücut
Ahmet Soysal
(resimler: *Bahar Kocaman*)

•

Geçmişsiz Gelecek
Canan Tolon
(çev. *Elif Gökteke*)

•

Vüs'at O. Bener "Bir Tuhaf Yalvaç"
(der. *Alpagut Gültekin*)

•

Yüz / The Face / Le Visage
Arif Dino

•

El / The Hand / La Main
Abidin Dino

•

İki Yılda Bir Sanat
Beral Madra

•

Madde ve Karanlık
Ahmet Soysal

•

İki Konferans
Gilles Deleuze
(çev. *Ulus Baker*)

•

Mayıs Sıkıntısı
Nuri Bilge Ceylan

•

Zamanların Hafızası
Tiraje

•

Chelsea Otel Manifestosu
Yves Klein
(çev. *Deniz Artun & Alpagut Gültekin*)

•

Cesaret, kaçalım!
Alpagut Gültekin



Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır...

F.B.

Et tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin tüm renklerini üzerine almıştır. Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılğanlık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı: Bacon, "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der.

G.D.