



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ SANATTA VAROLUŞ DURUMU

Mustafa SEVİNÇ

Sanatta Yeterlik Sanat alıŐması Raporu

Ankara, 2018

ÇAĞDAŞ SANATTA VAROLUŞ DURUMU

Mustafa Sevinç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

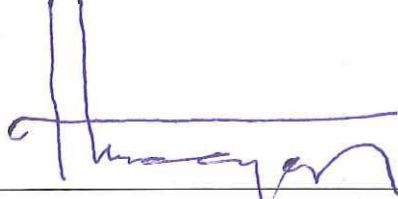
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

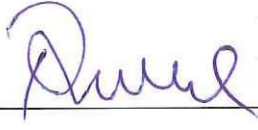
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

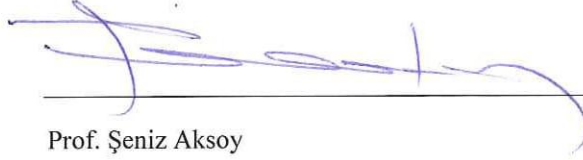
Mustafa Sevinç tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu” başlıklı bu çalışma, 12.01.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



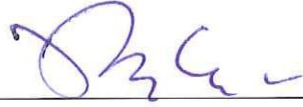
Prof. Tansel Türkdoğan (Başkan)



Prof. Refa Emrali (Danışman)



Prof. Şeniz Aksoy



Prof. Turhan Çetin



Yrd. Doç. Şinasi Tek

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız


Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..1.. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

12.01.2018


Mustafa SEVİNÇ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

● Tezimin/Raporumun ...01/01/2019... tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun..... tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

.12.../...01.../2018


Mustafa SEVİNÇ

Aileme,

Danışmanım Prof. Refa Emrali'ye

İzleme komitesi ve Jüri üyeleri, Prof. Tansel Türkdoğan, Prof. Turhan Çetin,

Prof. Şeniz Aksoy, Yrd. Doç. Şinasi Tek'e

ve arkadaşlarım Aslı Aslan, Akın Demiral, Fırat Ç. Kırmızıgül

Özgür Ballı, Umut Reyhanlı'ya

katkılarından ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

SEVİNÇ, Mustafa. *Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu*. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, ANKARA, 2018.

“*Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu*” adlı uygulamalı ve kuramsal araştırma çalışması; varoluş sorusu altında güncel sanat pratiği ile felsefi bakış açılarının etkileşimlerinden hareket eder. Araştırmada; bilinç, beden ve dünya aksındaki farklı dizilimlere işaret eden felsefi yaklaşımlarla, sanat nesnesinin etkileşimine ve sanat nesnesinin nasıl bir harici varoluş alanına işaret ettiğine değinilmiştir. Soruşturma alanı; öznenin statüsündeki ve sanatın ifade biçimlerindeki eş manzaralı değişimlerin birlikteliği üzerine temellenir.

Öznenin statüsündeki değişimler onun hangi ilişkiler çerçevesinde belirlendiğini ortaya koyar ve farklı tipteki varoluş durumlarına gönderimde bulunur. Tanrı/özne, Özne/nesne diyalogları varoluşa ait anlatı olanaklarına işaret eder. Öznenin süregelen ilişkiler çerçevesinde algılanabilirliğini kaybetmesi, ben, kendilik gibi durumları çözümlürken, tarihsel ve mekânsal yeni algılama modellerini de beraberinde getirir. Olayın ve oluşun koşullarında öznenin temel alan söylemleri aşan bir varoluş tarzı tarihin düz çizgiselliğini bozarak, mekânsal algıyı da sabitliklerin olmadığı değişimin, dönüşümün alanına taşır. Bu süreç varoluşta yeni zaman, mekân modellerine gönderimde bulunur. Çalışmada bu süreç oluş kavramıyla beraber, çağdaş varoluş ve çağdaş sanat durumunu kavrayabilmek için tarihsel akış içinde araştırılmıştır.

Sanatın öznelleşme sürecine temel bir alan sağladığı düşünüldüğünde, onun ifade biçimindeki değişimin tüm varoluş sürecine ışık tuttuğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda çalışmada üstlenilen diğer bir amaç, konu kapsamında ortaya konan kuramsal düşüncelerin kavramlardan biçim diline yönelmeleri ve bu kapsamda örnek verilen eserlerin biçimsellikleri arasındaki etkileşimlerin ve benzerliklerin analizidir. Araştırmanın ilk bölümünde; Varoluşçu ve Deleuze’cü bakış açıları varoluşsal durum, sanatın formel yaklaşımlarıyla kurdukları ilişkileri ortaya koymak adına incelenmiştir. İkinci bölümün ilk kısmında sanat/varoluş ilişkisi Heidegger ve Sartre’ın

metinleri üzerinden tartişılmış, bölümün ikinci kısmında sanatın formel dili birinci bölümde yer alan kuramsal yapılarla sorgulanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde son olarak çağdaş sanat ortamında varoluşsal durum verilen örnekler kapsamında genişletilerek tartişılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, varoluş problemiği çizgisinde devinimin, oluşun, geçiciliğın koşullarında ilerleyen anlatım dilinin açımlandığı eserler, çalışma kapsamında genel olarak ortaya konan kuramsal düşünceler ışığında incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler:

Sanat, Varoluş, Oluş, Olay, Özne



ABSTRACT

SEVİNÇ, Mustafa. *The Issue Of Existence In Contemporary Art. The Report On The Study Of Proficient Work In Art*, ANKARA 2018

Applied and theoretical research study named ‘‘ The issue of existence in contemporary art’’ go by contemporary art and practice and philosophical perspectives. In the research, philosophical approaches referring to consciousness, body and the various strings of the Earth’s axis, the interaction of art object and how it refers to the external existence are mentioned. The area of investigation is grounded on the co-existence of real time changes in the status of the agent and the way in which the art is expressed.

The changes in the position of agent show the frame of relations and make a reference to the different types of existentialism. The dialogues between God/ agent and agent/objects refer to the facilities of narration that belong to existentialism. Besides the agent’s dissolving the notions such as ego and self, the fact that perceptibility loss of the agent in the framework of sustained relations brings about new historical and spatial perceiving patterns. Under circumstances of the event and occurrence, and agent-based discourse exceeding manner of existence breaks the straight timeline of the history and moves the spatial perception to an area of change and transformation where there is no stability. This period makes a reference to temporal and spatial patterns. In this research, to comprehend the existence concept and contemporary existence, they were all investigated in a historical time.

When it is considered that art provides a basic domain to specialization process, we can easily say that the change in it’s type of expression sheds light on the whole process. In this context, another accentuated purpose is the analysis of theoretical thinking leading to form language, the interactions and the similarities among the exemplary works. In the first section of this search, existential statement was analyzed to reveal the relations with formal approaches from the point of view of existentialist and Deleuze. In the second section of the first part; The relation of art and existence was discussed over the text of Heidegger and Sartre. In the second part, the formal language of art was tried to be questioned with the theoretical structures taking place in the first part. In this

research, to comprehend the existence concept and contemporary existence, they were all investigated in a historical time. In this part, lastly, existence statement was discussed thoroughly within the concept of examples given in contemporary art environment. In the third part of study, works proceeding in the line of problem of existence, under the circumstances of motion, occurrence and temporariness and works, narrative language of which is annotated on have been investigated in the light of theoretical reflections, in the scope of the study put forward.

Key Words:

Art, Existence, Event, Agent



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GÖRSELLER DİZİNİ	vi
1.BÖLÜM	1
VAROLUŞTAN OLUŞA, BUHARLAŞAN VAROLUŞ SÖYLEMİNİN SÜREGELEN GÜNCELLİĞİ	1
1.1. Varoluşa Dair.....	1
1.2. Varoluşsal Akıların Kaybı, Öznenin Yeni Statüsü	12
2. BÖLÜM :	25
VAROLUŞA AİT DEĞİŞİMİN ANALOJİSİ OLARAK ÇAĞDAŞ SANAT PRATİĞİ	25
2.1. Varoluşa Harici Bir Gerçekleşme Alanı Olarak Sanat Eseri.....	25
2.2. Değişen Bakış Açılıarı, Dönüşen Form.....	34
2.3. Çağdaş Varoluşun Biçimselleşen Anlatıları.....	58
2.3.a Çağdaş Sanat Ortamında Varoluşsal bir gezinti; Yolda-oluş.....	58
2.3.b Varoluşta İçin Dışa Evrimi; Yurt, Ev, Beden Ve Sonrası.....	72
2.3.c Oluşun İmkanlarında Varoluşsal Kondisyon.....	85

3. BÖLÜM:	96
3.1. Uygulamalar.....	96
SONUÇ	127
KAYNAKÇA	129



GÖRSELLER DİZİNİ

(Görsellere ait kaynakçalar her sayfada ayrıntılı bir şekilde belirtilmiştir.)

Sayfa no

GÖRSEL 1. Leibnizci Barok Ev İmgesi.....	3
GÖRSEL 2. Sonsuzluğun Sonlu Tarafından İfadesi.....	13
GÖRSEL 3. Blenheim Sarayı.....	22
GÖRSEL 4. Deniz (Pürüzsüz Mekâna örnek).....	23
GÖRSEL 5. Piet Mondrian,1930, “Kırmızı, Sarı ve Mavi İle Kompozisyon”.....	37
GÖRSEL 6. Jackson Pollock, 1950, “Sonbahar Ritmi (sayı 30)”.....	38
GÖRSEL 7. Paul Klee, 1935, Su Oyunu.....	40
GÖRSEL 8. Kazimir Malevich, 1916-17, Suprematist Çizim.....	40
GÖRSEL 9. Klee'nin Şekilleri.....	42
GÖRSEL 10. Lucio Fontana, 1964, Uzamsal Kavram.....	44
GÖRSEL 11. Lucio Fontana, 1960-61, Uzamsal Kavram.....	45
GÖRSEL 12. Lucio Fontana, 1964, Uzamsal Kavram, Doğa.....	45
GÖRSEL 13. Yves Klein, 1957, Mavi Monokrom.....	46
GÖRSEL 14. Saint Pierra Katedrali.....	48
GÖRSEL 15. Burj Khalifa.....	48
GÖRSEL 16. Constantine Brancusi, 1938, Sonsuz Sütun.....	49
GÖRSEL 17. Robert Morris, 1965-71, İsimsiz.....	50
GÖRSEL 18. Carl Andre, 1969, 144 Magnezyum Kare.....	50
GÖRSEL 19. Kalliopi Lemos, 2006, Geçiş.....	55
GÖRSEL 20. Claude Clotsky, 2011, Düz Dünya.....	55
GÖRSEL 21. Irwin, 1992, Black Square on Red Square.....	57

GÖRSEL 22. Tarkovski, 1976, Ayna.....	58
GÖRSEL 23. Menashe Kadishman, 2001, Düşen Yapraklar.....	62
GÖRSEL 24. Auguste Rodin, 1907, Yürüyen Adam.....	63
GÖRSEL 25. Alberto Giacometti, 1960, Yürüyen Adam I.....	63
GÖRSEL 26. Magdelana Abakanowicz, 2000, Yürüyen Figürler.....	62
GÖRSEL 27. Eliot Elisofon, 1952, Çoklu Pozlama.....	66
GÖRSEL 28. Marcel Duchamp, 1912, Merdivenden İnen Çıplak (No2).....	66
GÖRSEL 29. Jan Svankmajer, 1982, Diyaloğun Boyutları.....	67
GÖRSEL 30. Micheal Sailstorfer, 2006, Time is no Highway.....	69
GÖRSEL 31. Ayşe Erkmen, 2009, Merdivenler.....	71
GÖRSEL 32. Louise Bourgeois, 1990, Kadın Ev.....	75
GÖRSEL 33. Annegret Soltou, 1975-76, Selbst 17.....	76
GÖRSEL 34. Francis Bacon, 1981, İsimsiz (Üç Figür).....	78
GÖRSEL 35. Arcangelo Sassolino, 2008, İsimsiz (Spaccalegno).....	79
GÖRSEL 36. Rêne Magritte, 1936, Kırların Anahtarı.....	80
GÖRSEL 37. Nathalie Djurberg, 2007, Of Course I Am Making Magic.....	81
GÖRSEL 38. Nathalie Djurberg, 2007, (Detay).....	81
GÖRSEL 39. 't Barre Land, 2004, Beckett'n Eggs.....	84
GÖRSEL 40. 't Barre Land, 2004, Beckett'n Eggs.....	84
GÖRSEL 41. 't Barre Land, 2004, Beckett'n Eggs.....	84
GÖRSEL 42. Alberto Giacometti, 1951, Köpek.....	88
GÖRSEL 43. Samuel Beckett, 1981, Quad.....	89
GÖRSEL 44. Samuel Beckett, 1981, Quad.....	89
GÖRSEL 45. Samuel Beckett, 1981, Quad.....	89
GÖRSEL 46. Samuel Beckett, 1981, Quad.....	89
GÖRSEL 47. Sarkis Zabunyan, 1998, Başlangıçta Çılgılık.....	92

GÖRSEL 48. Seza Parker, 1999, Uzun Yürüyüş.....	93
GÖRSEL 49. Thierry Kuntzel, 2003, Dalgalar	95
GÖRSEL 50. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	97
GÖRSEL 51. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	98
GÖRSEL 52. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	98
GÖRSEL 53. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	99
GÖRSEL 54. Sarkis Zabunyan, 2005, Başlangıçta, Son Devam Eder.....	100
GÖRSEL 55. Mustafa Sevinç, 2015-12, İsimli.....	101
GÖRSEL 56. Mustafa Sevinç, 2015-12, İsimli.....	102
GÖRSEL 57. Mustafa Sevinç, 2015-12, İsimli.....	102
GÖRSEL 58. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	103
GÖRSEL 59. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	104
GÖRSEL 60. Mustafa Sevinç, 2018, Batık.....	105
GÖRSEL 61. Mustafa Sevinç, 2018, Batık	105
GÖRSEL 62. Mustafa Sevinç, 2017, Batık	106
GÖRSEL 63. Mustafa Sevinç, 2018, Batık	106
GÖRSEL 64. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	107
GÖRSEL 65. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	107
GÖRSEL 66. Mustafa Sevinç, 2017, Denizlik.....	108
GÖRSEL 67. Mustafa Sevinç, 2017, Suyu Anlat.....	109
GÖRSEL 68. Mustafa Sevinç, 2017, Suyu Anlat.....	109
GÖRSEL 69. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	110
GÖRSEL 70. Mustafa Sevinç, 2017, İsimli.....	110
GÖRSEL 71. Mustafa Sevinç, 2017, Çizgi.....	111
GÖRSEL 72. Mustafa Sevinç, 2017, Çizgi II.....	111
GÖRSEL 73. Mustafa Sevinç, 2012, Kara Tahta.....	112

GÖRSEL 74. Mustafa Sevinç, 2012, İsimsiz.....	112
GÖRSEL 75. Mustafa Sevinç, 2012, Beklerken.....	113
GÖRSEL 76. Mustafa Sevinç, 2012, Beklerken II.....	113
GÖRSEL 77. Mustafa Sevinç, 2014, İsimsiz (ben).....	115
GÖRSEL 78. Mustafa Sevinç, 2014, İsimsiz (ben).....	116
GÖRSEL 79. Mustafa Sevinç, 2014, 2 m Çerçeve, 1 m Kumaş.....	118
GÖRSEL 80. Mustafa Sevinç, 2014, 2 m Çerçeve, 1 m Kumaş.....	118
GÖRSEL 81. Mustafa Sevinç, 2018, Hep daha fazla hep daha az.....	119
GÖRSEL 82. Mustafa Sevinç, 2018, Hep daha fazla hep daha az	119
GÖRSEL 83. Arcangelo Sassolino, 2012, İsimsiz.....	120
GÖRSEL 84. Arcangelo Sassolino, 2012, İsimsiz.....	120
GÖRSEL 85. Arcangelo Sassolino, 2012, İsimsiz.....	120
GÖRSEL 86. Mustafa Sevinç, 2014, Tahavvül.....	121
GÖRSEL 87. Mustafa Sevinç, 2014, Tahavvül.....	121
GÖRSEL 88. Mustafa Sevinç, 2014, Tahavvül.....	122
GÖRSEL 89. Mustafa Sevinç, 2014, Tahavvül.....	122
GÖRSEL 90. Mustafa Sevinç, 2018, Ufuk çizgisi için öneriler.....	123
GÖRSEL 91. Mustafa Sevinç, 2018, Ufuk çizgisi için öneriler	123
GÖRSEL 92. Mustafa Sevinç, 2018, Ufuk çizgisi için öneriler.....	124
GÖRSEL 93. Mustafa Sevinç, 2018, Ufuk çizgisi için öneriler	124
GÖRSEL 94. Mustafa Sevinç, 2014, Tarihsel ben	125
GÖRSEL 95. Mustafa Sevinç, 2014, Ayağa Kalk.....	126
GÖRSEL 96. Mustafa Sevinç, 2014, Ayağa Kalk.....	126

I.BÖLÜM

VAROLUŞTAN OLUŞA, BUHARLAŞAN VAROLUŞ SÖYLEMİNİN SÜREGELLEN GÜNCELLİĞİ

1.1. VAROLUŞA DAİR

Varoluşa ait düşünceler birbirleri içinde zincirlenerek, zihin/beden/dünya gibi varoluş kipleri ile farklı ilişkilendirilerek tarihin akışı içinde çeşitlenirler. Bu sürecin bir görünümü modern bireye ait tanımın temellendiği Descartes'ın Kartezyen öznesidir. Descartes hakikatin iki ayrı ucu olan; din ile bilim arasında, ikisi içinde korunaklı, bölünmüş diplomatik bir çözümlenmeye girmiştir. Bu süreç yargı mekanizmasını akla verip onu kutsayarak bilim ve akli yaşantının merkezine çekerken insanı kavramak bakımından dinsel anlatıyı geriletmiştir. Descartes'ın “düşünüyorum, o halde varım” (Cevizci, 2010: 498) önermesi öznenin kendi varlığına duyduğu kuşkuyla başlar, kuşku ise düşünmenin bir biçimi olarak yeniden düşünceye yönelerek onu kapalı bir uzanım içinde birbirine zincirler, yani Descartes'ın cogitosu insanın yeni bir tanımını ona atfedilen eylemi olan düşünceyle yapar. Descartes'in önermesi düalizme dayanır; Tanrı-Doğa, Zihin-Beden birbirleri olmaksızın olabilen tözlerdir. Her biri birbirinden düz mekanik çizgilerle ayrılmış bir evren çözümlemesindeki varlığa atfedilen görünümlerdir. Bu ayırım göz önüne getirilecek olursa ben tinsel bir evrenin olanaklarında varolur ya da başka türlü söylersek ben bir beden değildir, ete kemiğe bürünmez. Dolayısıyla ben tinsel, ussal bir diyardan kendisine ait tek bir bakış açısı altında diğerlerini gözetir, dışarıısıyla bağlantısını tanrı aracılığı ile yapar.

Tek bir bakış açısından kaynaklı varoluşsal çözümlenme, Spinoza'da sonsuz sayıda kavramların üretim olanağı, onların sürekli bir akışı olarak görünen doğayla bütünleşik, inanca değil bilinebilirlik ilkesine bağlı Tanrı fikrinden başlar. Her şeyin birbiri içinde iletişimde olduğu, devindiği bir bireyleşme öncesi alan, bedeni ve zihni karşılıklı aynı

maddenin iki ayrı yüzü olarak birbirlerine bağlar. Bu birlikteliği Spinoza şu şekilde açıklar;

Beden uzamın, zihin ise düşüncenin kipidir. Bireyin bir özü olduğuna göre, zihni de, her şeyden önce düşünce kiplerinin ilki olan şey tarafından, yani bir fikir tarafından oluşturulur (Etika, II, Aksiyom 3 ve Önerme 11) O halde zihin kendisine denk gelen bedenin fikridir. Fikir temsil etme kudretiyle tanımlanıyor değildir, ama olduğumuz beden uzam sıfatı ve diğer cisimlerin için neyse, olduğumuz fikir de düşünce sıfatı ve diğer fikirler için odur. Nasıl bedenini bizi hayrete düşürebilecek bir mekanizması varsa (Etika,III, 2, Not), düşüncenin de böylesi bir otomatizmi vardır.(Anlama Yetisinin düzeltilmesi, 85). Her şey hem beden hem zihin, hem şey hem fikirdir; işte bu anlamda tüm bireyler animata'dırlar (canlı) (II, 13, Not) (Deleuze, 2011, s. 110).

Spinoza sorunun kökenini akıldan, bedene yöneltir, ona göre “düşünmek,... insan bedeninin dışındaki şeylerle karşılaşmalarında etkilenmesinden başka bir şey değildir” (Baker, 2015(a), s. 71). Bu perspektif beden üstünde bir erk olarak konumlanan bilincin bedeni tanımlamasına karşı, bedenini yapabilirliği ve eylem olanakları içindeki tanımını sunar. “...beden; sonsuz bir derecelenme üzerinde belli bir kudret derecesinden başka bir şey değildir” (Baker, 2014, s. 38). Ulus Baker, Spinoza'nın bireye ait görüşünü şöyle belirtir; “Birey artık bir derecedir, bu makro sonsuz ve mikro sonsuz arasında bir derecedir ve Spinozaya göre bir güç derecesidir, bir kudret derecesidir, başka bir deyişle bir edimselliktir. Sonsuzca karmaşıktır, ama ondan sonsuzca daha karmaşık olan başka bireylerin de parçasıdır” (Baker, 2015(b), s. 43-44).

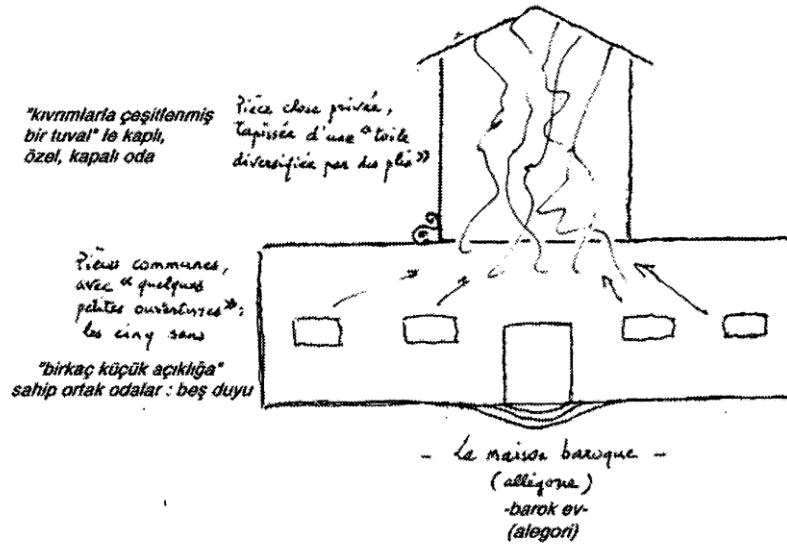
Leibniz ise ne madde ile zihin arasındaki düalizmi ne de doğayla karışan bir tanrı inancını yansıtan panteizmi savunur. Varolmanın görünürlük kazanmasını eylem içinde düşünür ve bunu çoğullaştırılmış bir töz düşüncesindeki güç merkezleri olan monad kavramıyla açıklar. Monadlar, bölünemez maddesel olmayan tinsel parçacıklardır ve tam algıya, tam bir açıklıkla her şeyi yansıtabilme gücüne sahip tanrı fikri dışarıda bırakıldığında, her monad içinde bulunduğu evrenin temsili olarak hem maddi hem de tinseldir. Buradaki tinsellik ve maddesellik monadın mutlak açıklığa yakınlık oranıyla ilişkililikten, insan bu sonsuz sayıdaki monadın hiyerarşik, tanrı tarafından önceden kurulmuş uyum içinde bir araya gelmesinin görünüşlerinden biridir ve onun yukarıdaki bahsettiğimiz oransal birliği insanın bakış açısıdır. Her öznenin kendisinde içerdiği dünya, yüklem halindeki dünyaya zemin hazırlarken, öznenin kendisi ise bu görüş noktalarını kat edendir.

Her bireysel töz bütün bir dünya ve Tanrının bir aynası gibidir; ya da her biri kendi tarzında bütün kâinatı ifade etmektedir; biraz aynı kent in ona bakanların farklı konumlarına göre çeşitli biçimlerde tasavvur edilmesi, tasarlanması gibi. Böylece kâinat, bir nevi ne kadar töz varsa o kadar çoğalır ve Tanrı yüceliği de ne kadar töz varsa o kadar artar (Deleuze, 2007, s. 37).

Leibniz'in beden, ruh çözümlemesi beden ve ruhun monadları arasındaki tam bir ahenk, Tanrısal bir ahenk olduğunu düşündüğü paralelizme dayanır. Leibnizci ruh, beden, dünya kaynaşması Barok ev imgesi üstünden açıklanır.

Barok ev imgesi, ruhla bedenin kaynaşmasının kıvrımlı modelidir. İki katlı bir evdir bu. Üst katta, mutlak kapalılık içinde ruh; alt katta, beş duyuyla dışın kendisine dönüşen beden oturur. Aşağıda "sanrı, baş dönmesi, düşsel dünya" barınır. Üst kat zihnin karanlık odasıdır; alt katta ise "hareket, dalgalar, etkilerle dolu beden, maddi evren vardır (Şentürk, 2016, s. 341).

Gerçekte ayrı olan ama birbirinden ayrı olarak düşünülmeyen bir evin iki katı olarak görünen ruh ve beden kaynaşması, ruhun bedenin küçük bir parçasına yerleşmesiyle ve alt kattaki akıl sahibi olma yazgılı ruhların üst kata yönelmesiyle tam bir kaynaşma içindedir. Zihnin bedende görünümü, birbirlerinden ayrılmaz ilişkilerinden dolayı Leibniz; "Görüş noktası bedendedir" (Deleuze, 2006, s. 19) der.



Görsel 1. Leibnizci Barok ev imgesi (ruh, beden kaynaşması).
Deleuze, Gilles. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. İstanbul: Bağlam, s. 9.

Descartes'in düz çizgilerle ayrılan ruh, beden, dünya ilişkisi, Leibniz'de yerini akışkan ve elastik, yaylar ve kıvrımlarla üst ve alt katın sentezlendiği, ruhun kökenini bedenden, beden ise kökeni maddeden aldığı ilişkiler ağına bırakır.

Varoluşa ait terminolojiyi geliştiren varoluşçuluk Spinoza ve Leibniz'in bütünlük felsefelerinin aksine Descartes'in görüşünü benimser. Varoluşçu düşünce insan varlığını eylemin olanaklarıyla dünya içinde ve sürekli bir atılımla zamansal düşünür. Bilincin varlığının teminatını ise bir başka bilincin bakış açısında bulur. Sartre bunun temelde Descartes'in görüşünden ayrılık olduğunu söyler.

gelgelelim biz, “düşünüyorum,” deyince – Descartes’la Kant’ın felsefesine aykırı olarak- kendimizi başkası’nın karşısına çıkarmış, kendimizle birlikte ‘başkası’na da anlatmış oluyoruz. Giderek başkası da bizim kadar kesinlik kazanıyor. Böylece, ‘cogito’ ile dolaysızca kendini kavrayan insan, aynı zamanda başkalarını da bulmuş, kavramış oluyor; başkalarını kendi varoluşunun nedeni, koşulu olarak görüyor (Sartre, 2009, s. 61).

Başkasının alanına sızan, zamansallaşan ve mekânsallaşan varoluş bir yandan kendiyle dolu olan nesnelere diyarının bir parçası olurken diğer bir yandan bilinciyle yeni dünya deneyimi yaratarak onda bir genişlemeye de neden olur. Bilincin hem gören hem de görülen veya hem nesne hem de özne olması dünyadaki bakış açılarını çoğaltarak insan durumunu öznelarası evrenin olanakları içine yerleştirir. Varoluşçu düşünce bilinci önkoşul olarak varoluşu tekillikler içinde kavraya da, başkasının alanından geçerek kendisini gerçekleştirme imkânı köken aldığı analitik anlayışın dışına çıkar. R.May varoluşa dair soyut verilere dayanan bu analitik anlayışı şöyle özetler;

... Straus, modern düşüncenin babası olan Descartes'in ego ve bilincin dünyadan ve diğer insanlardan ayrı tutulduğunu savunduğuna dikkat çeker. Diğer bir deyişle bilinç çekilip bir kenara ayrılmış ve tek başına durmaktadır... Oysa Descartes'ten itibaren doğa ve ruhun birbiriyle hiçbir ilgisi kalmadı. Doğa sadece res extensa diyarına ait bir hale geldi; onu sadece matematikle anlayabilirdik. Dünyayı yalnızca dolaylı olarak, çıkarımlar yoluyla tanımlıyoruz... Bu “ önceden yerleşik uyum” doktrini, dini bir düşünce olan takdir-i ilahiden geliyor. Kişi ile dünya arasındaki bir şekilde “ mukadderat” gibi düşünülüyor. Descartes da aynı şekilde – var olduğunu kanıtladığına inandığı- Tanrı'nın bilinç ile dünya arasındaki ilişkiyi garantiye aldığı fikrini savunmuştur (May, 2012, s. 158-159-160).

Temelde varoluşçuluk, bilinci ön koşul olarak tutması bakımından Descartes'in Kartezyen anlayışından temellense de, barındırdığı beden-akıl düalizmine karşı çıktığı söylenebilir. Iris Murdoch, konuya ilişkin şunları söyler;

Ama şimdi buna karşın, sürekli olarak “cogito”dan bahsedip Descartes'tan inme olduklarını iddia ettikleri için varoluşçuları anti-Kartezyen olarak nitelemek tuhaf gelebilir ve ben onlara anti-Kartezyen derken, bu terimi Profesör Ryle'in kullandığı gibi yani onların akıl-beden düalisti olmadığı anlamında kullanıyorum. Onlarda Kartezyen olan şey, kişisel bilincin öncelik ve hâkimiyeti konusunda diretmeleridir (Murdoch, 2015, s. 177).

Simone De Beauvoir'un varoluştaki ilişkileri göz ardı eden bilinç durumu için söyledikleri Murdochu destekler; “Bir aynada kendime bakmam, kendi öykümü kendime anlatmam boşunadır; kendimde, kendim olan o boşluğu duyarım; varolmadığımı duyarım” (Foulquie, 1991, s. 73). Bu ayrım varoluşa yönelik tavrı içe kapalı bir düşünceden reflexif bir alana, iki ayrı yaka arasında diyalektik bir devinime geçişe, düşüncenin somut olana yönelmesine götürür. M. Merlau-Ponty, içe kapalı ayrıksı varoluş durumundan nesnel diyara yönelen bakış açısını dile getirir;

...ruh kesinlikle bir şey değildir, çünkü uzamda yer almaz, yayılımı yoktur; tersine, ruh dertop olmuştur, parçasızdır, hemen kendi içine çekilip toplanan ve kendi kendini bilen varlıktır. Saf bir ruh ve saf bir madde ya da cisim kavramına ulaşılmış olur böylelikle... Kendimizi şeylerden ayrı saf bir zekâ gibi, şeyleri de her türlü insanca özelliklerden yoksun saf nesnelere gibi görmekten bizi alı koyan baş döndürücü bir içli dışlık var (Merlau-Ponty, 2014, s. 48-33).

Varoluşçuluk akla karşı değil, onun yerleşikliğine, aklın devralınan aşırılıklarına karşıdır. Aklın yerine yine akli koyarak şeyler hakkında yeniden düşünmenin olanaklarını öğrenmeyi işaret eder. Kierkegaard'ın; “Karşı olunması gereken, kesinlikle zekâdan başkası değildir. Muhtemelen bu misyonun sahibi olan benim yoğun bir zekâyla donatılmam da bu yüzdendir” (Barret, 2016, s. 158) söylemi veya Heidegger'in; “Düşünme ancak, yüzyıllardır yüceltilen aklın, düşünmenin en inatçı düşmanı olduğunu anladığımız noktada başlar” (Barret, 2016, s. 209) tespiti usun kesinliği hakkında bir çatışkıdır. Paul Foulquie, bu perspektifte bilinç-dünya ilişkisine değinir;

Varoluşçu, insan evren karşısındaki bağımlılığını yadsımaz. Tersine, Descartes'tan beri genelleşen o “bilinç, dışı hiçbir penceresi, hiçbir kapısı olmaksızın kendi üzerine kapalıdır.” görüşüne karşı çıkar. Husserl'in, “bilincin temelinde dünyada varolmak bulunur” görüşüne katılır. Varoluşçulara göre varolmak sadece bulunmak

(etre;sein) değildir, bir yerde bulunmaktır (etre-la-dasein), Jaspers'in arkasından G.Marcel de "bir durumda olmak (etre en situation), dünya ve dünyadaki öteki bilinçli varlıklarla belli ilişkiler kurmak demektir." der (Foulquoie, 1991, s. 41).

Kendinde sonsuz sorgulama yetisi ve yargılama gücü olan kartezyen özne eylemlerine karşılık veren bir dünya deneyimiyle karşılaşarak ona yaslanmak zorunda kalır. Özneler arasında bir nesne, nesnel dünya içinde bir özne olarak kendini hem hiçlediği hem de yeniden bulunduğu çekişmeler ve çokluklar içinde ete kemiğe bürünür. Foulquoie, Heidegger ve Sartre'ın "Dünyada olmak" anlayışlarını belirtir;

biz, bedenimizle dünyada bulunuruz; öyleyse beden "hiçbir zaman, varoluşu ile yok oluşu hiç bir şey değiştirmeyen, yani olumsal bir eklenti değildir. Tersine, varlığın sürekli yapısı ve dünyanın bilinci olarak, bilince olanaklılık sağlayan ilk koşuldur". Ben, bilincin temel ögesidir: "bilinç ne ise, beden odur: giderek, bilinç bedenden başka şey değildir, bedenden ötesi, hiçliktir, sessizliktir (Foulquoie, 1991, s. 69).

Bedenimizle içinde bulunduğumuz dünya; hakkında tefekkür edilip ayrı düşünülen değil, eylemlerimizle ilişkide olduğumuz, bilinçlerimize aracılık edendir. Eylemlerimize olanak sağlayan uzamsal dönüşüm, bilen öznenin rahatlık durumunu, bakışındaki mesafeliği kaldırarak kendini çevreleyen nesnelere diyarına atmış ve terk etmiştir. Bu saltık terk edilmişlik duygusu içinde bulunan Heidegger'in öznesi Dasein'in anlamsallığı da dünya içinde varolmaktır. Ne bilinç ne beden içinden çekip çıkarılabilen bir parçacık değil, dünya içinde başkalarıyla beraber bulunandır. Mounier "Ben kendime ait değilimdir" (Mounier, 2007, s. 100) diyerek bilincin saf bir içe dalış, kapalı bir kutu olduğunu değil onun dışa yönelik bir yapısının olduğuna işaret eder. Kendisini çevrelemiş içine dalıp çıktığı, battığı; zaman, başkaları ve donuk bir dünya tarafından tehdit edilendir. Bilincin diğerleriyle yüzleşmesi ona korku ve kaygı vererek onun bu bilmediği evrende temasın kanıtı olarak varlığını somutlaştırır. Heidegger kaygının kökenini insanın (Dasein) zamansallığına dayandırarak, bu zamansallığın ise fiziki bir zamana bağlı olmadığını onun varlıkbilimsel zamansallığı olduğunu söyler. "Dasein yani insan, zaman içinde değil, zamanlaşma sürecinin bizzat kendisidir." (Karakaya, 2004, s. 72) Bilinç dünya içinde belirli bir yerde ve zamanda, kendisi ile dolup taşan dünya karşısında sınırlı bir uzanımına sahip iken, kapsayamadığı varlık alanı olumsal ve kendi kendisiyle doludur. Sartre bilinç (kendisi-için-varlık) içeriminden yoksun donuk olan böylelikle anlamdan ayrı kalan varlık alanını (kendinde-

varlık) saçma olarak değerlendirir. Kendisiyle dolup taşan dünya Sartre'a göre "lüzumsuz, sebepsiz, mutlak saçmadır." (Karakaya, 2004, s. 142). Ona göre bilincin olanaklarını aşan ölümden, karar yetkisini dışında bir yerde ve zamanda doğmuş olmakta saçmadır. "Doğmuş olmamız saçmadır ve ölecek oluşumuz da saçmadır." der (Mounier, 2007, s. 84). Varoluştaki aşkın olanın bir görünümü varoluşçu terminolojide 'saçma' ile karşılık bulur. Pascal bu durumu dile getirir;

Önceki ve sonraki sonsuzluk içinde yutulup gitmiş yaşamımın küçük süresini düşündüğümde, bilmediğim ve beni bilmeyen uzamların bitimsiz büyüklüğünde kapladığım, hatta gördüğüm uzamı düşündüğümde korkuyor ve kendimi niçin şurada değil de burada gördüğüme şaşır kalıyorum. Çünkü şurada olmaktan çok burada olmak için hiçbir neden yok. Sonra niçin o zaman değil de şimdi. Beni buraya kim koydu? Bu yer ve zaman bana acaba kimin düzeni ve davranışıyla ayrıldı? (Mounier, 2007, s. 68)

Saçma, bilince kendisinin müdahil olamadığı, katılamadığı uzamların, zamanların, kendisiyle dolup taşan dünyaların farkındalığını sağlar. Sartre'a göre insan kendi seçimi dışında varlığın ve olayları içine atılmış, fırlatılmıştır. Kendi varoşluna uzanmanın yolu ise özgür iradeye dayalı bir tasarı olmaktır. İnsan öznel bir taslak olarak sürekli kendisini geleceğe doğru biçimleme, özünü bulma, ne olacağını seçme sorumluluğu altındadır. Tasarısını gerçekleştirebilmek adına hem kendisini hem de başkalarını sürekli olarak yeniden keşfetme zorunluluğu, ona dayanaksız ve yalnız bir sorumluluk alanı verir. Seçmek, sorumluluk ve bunları gerçekleştirmek adına ortaya konan ilkesel yalnızlık insan benini yoğun bir olumsuzlukla kaplar.

İnsan var değil de, olmakta ise, ve olurken de bütün türün sorumluluğunu üstelenirse; önsel olarak verilmiş hiçbir ahlak ve hiçbir değer yoksa; üstelik, her durumda hiçbir dayanağı bulunmuyorsa; hiçbir kılavuzun yardımı olmadan tek başına ve aynı zamanda herkes için karar vermek zorunda ise; bir davranışta bulunmak gerektiği zaman, nasıl bir iç sıkıntısı duymayabilir? Davranışlarımızdan her biri dünyanın anlamını değiştirir ve insanın evren içindeki yerini belirler. Her biri ile, istesek de, istemesek de, evrensel bir değer ölçeği ortaya atarız; durum böyle olur da, bu kadar büyük bir sorumluluk karşısında bir korkuya kapılmamamız istenir bizden? (J.P. Sartre'dan aktaran: Foulquie, 1991, s. 60).

Kuracağı gelecek hakkında ne bir yön ne de bir işaret vardır, artık tüm bağlarından kopuk ve tek başınadır. "İnsan, hiçbir desteği ve hiçbir dayanağı olmaksızın insanı her an bulgulamaya mahkûmdur" (J.P. Sartre'dan aktaran: Mounier, 2007, s. 147). Bu sürekli bir uzanım içinde olan geçmişi olmayan bir gelecek düşüncesidir. Sartre geçmişi

şimdinin bir uzanımı, insan varlığı tarafından şimdinin tekrarı içinde dünyaya getirildiğini söyler. “Dünya her zaman gelecekte yer alan bir çukur gibi açığa çıkar.” der. (Sartre, 2010, s. 424) Salt kendi seçimine dayandırılan varoluştaki, sorumluluk ve sınırsız özgür iradeyi M.Ponty dile getirir;

Mutlak kaynak benim; varoluşum, benden öncekilerden, fizik ve toplumsal çevremden gelmez; tersine, onlara doğru gider ve onlara destek olur; çünkü uymayı seçmiş olduğum şu geleneği, ya da, bakışıyla seyretmek için orada bulunmasaydım, bir özellik olarak ona ait olmadığı için, bana uzaklığından bir şey kalmayacak olan şu ufku benim için var eden (bu yüzden de, sözcüğün benim için taşıyabileceği tek anlamda varlık eden) gene benim (Foulquie, 1991, s. 64).

İnsanın dünyadaki varlığı, kendinde dünyada bir çatlak, eksiklik yaratır ve sürekli olarak bu eksikliğe yönelen insan arzusu bunun ispatını yapar. Bu tamamlanamama durumu varlığın içinde bulunan hiçliktir. İnsan sürekli olarak kendisini tamamlamayı, bütünleşmeyi, dolmayı ister fakat bu nafi bir çabadır. Bilincin ve kendinde nesnelliğin bu bütünleşmez çabası insan varlığının boşunallığını ve saçmalığının göstergesidir. Bu bakış da insan ancak bilincinde tam ve dolu bir varlık olarak yeryüzünde kusurlu bir tanrının görünümüdür. Bütünleşmeyen, birleşmeyen, dolmayan şeyler arasındaki insan çabası sürekli olarak mümkün olanaklarına yönelir. Böylelikle kendindeki dolmak bilmeyen boşlukları tamamlamak arzusuyla sürekli kendisini aşmak zorundadır. İnsan varlığı hiçbir zaman arzusu olan tamamlanmışlığa ulaşamaz, ne zaman kendisi hakkında bir çıkarıma varsa onu aşmakla sorumludur. Onun yazgısı hep bir belirsizliğin içinde olabilir olanın ihtimali tarafından kuşatılmıştır. Gasset “İnsan bir belirsizliktir”. Camus “Kimse ne olduğunu söyleyemez. Ama ne olmadığını söylediği olur” der. Sartre “İnsan ne ise o değil, ne değilse odur.” der (Savaş,2013, s. 40).

Sartre'nin hümanizme dayalı felsefi düşüncesinde, kendinden başka karar ve yargı yetisine sahip hiçbir güç olmaksızın başka türlü söylemek gerekirse varoluşundan önce ortaya konmuş hiçbir öz olmaksızın sürekli kendisinin ötesine geçerek özünü oluşturmak zorundadır. Özünün ilk koşulu oluş içinde meydana çıkar. “Oluş Hegel'in dediği gibi, varlıkla yokluğun sentezi değildir. Oluş, asıl varlığın gerçekleşmesidir.” (Karakaya, 2004, s. 61) Oluşu Hegel şöyle tanımlar;

Oluş sürecin dışında hiçbir varlık olmadığı gibi oluş süreci içinde de değişmeden kalabilen hiçbir varlık yoktur. Çünkü her varolan, var olduğu andan itibaren aynı

zamanda yok olmaya da başlar. Diğer bir anlatımla insan doğduğunda ölmeye de başlar (Karakaya, 2004, s. 63).

Oluşun olanakları içinde bilinç varolma çabası gösterecek, kendinde duyduğu boşluklardan arzu ettiği doluluğa geçmek ve kendi varlığının temeli olmak için sürekli bir devinim içinde olacaktır. Bunu kendi özgür iradesiyle hiçbir kurala bağlanmadan seçimlerini yapacak ve özünü oluşturacaktır. Kendi tikel alanında, seçimi dışına taşan bir yerde, bir zamanda olan varoluşunun durumunu ve dünyayı aydınlığa çıkaracaktır. İnsanın edilgen ve etken olduğu bağlanmanın sınırlarında dünya ile ilişkilerini sağlaması, onun dünya içi bir varlık olmasına aracılık eder. İradesiyle ve iradesinin dışındaki ikilemlerle bağlanma olanağında bilicinin yayılımı ona herkesi kapsayan tümel bir sorumluluk verir. Bütünleşik sorumluluk duygusu varoluşçuluk düşüncesinde bulantıya, varoluşsal bir iç sıkıntıya sebep olur. Heidegger'e göre, iç sıkıntısının kökeni insanın dünya içindeki durumundan kaynaklanır ve onun sınırlılığına dayanan bir yokluk durumunun ruhsal yansımasıdır. İnsanın varoluşuna yönelik sıkıntı, korku vb. tüm ruhsal yansımalar, onu varolana yönelik açıklama çabasıdır. Bu bakış açısında varoluş kavramının tümel bir biçimde kesin bir tanımı yapılamasa da, yönelimin insan temelli bir varoluş sorgulaması olduğu söylenebilir. Varoluşçu düşünürlerin varoluş kavramına dair yaklaşımları konuyu toparlamak adına önemlidir.

Kierkegaard'a göre varoluşun temeli, ölüm ve sonsuzluk önündeki... korku ve titremedir... Heidegger'e göre varoluş, geleceğe doğru olan özgür olanaklar kapsamında zamansal varlıktır... Heidegger ve Sartre varoluşu tamamen ferdi ve başkasına kapalı bir dünya olarak kabul ederler. Oysa diğerleri yani Jasper ve Marcel de buna karşı, onu asıl özelliğini başkasına açık oluşunda, başkasıyla birleşmesi ve bildirilebilir olmasında görürler. Bunun da ötesinde, onu temel karakterlerinin başkasında varolmak ve kendini aşmak olduğunu söylerler... Sartre'a göre varoluş; kendisi için yani pour-soi olduğu durumda, bütün başka şeyler ve fenomenler kendisinde yani en-so-ıdır. Kendisinde olan şeyler değişmezler. Diğer bir anlatımla onların tek özleri vardır. Varoluş ise her an yokluktan varlığa çıkıştır. Bundan dolayı onun özü yoktur. O kendini, geçmiş ve geleceğe aksettirmek üzere özleri sonradan koyar (Karakaya, 2004, s. 78-79).

Varoluşçuluğun, varoluşa ait ikilemlerle, geniş kavramsal yapısı Kierkegaard'ın çıkarımında görünür; "Varoluşsal kavramlara gelince, bunların tanımlanmasından kaçınmak istemek, işin inceliğini anlamış olmaktır" (Foulquie, 1991, s. 32). Çoklu varoluş tanımlarına yenilerini eklemek gerekirse; "Varoluş bir durum değil, bir edimdir; olabilirinden gerçeğe geçiş etkinliğidir", "Varoluş erişilmez, sürekli bir yükseliştir,

kendimizi aşmadır; ancak özgür bir seçme ile gerçekleştirilen daha yüksek bir varlığa doğru bir gelişme ile insan varolabilir” (Foulquie, 1991, s. 39-40).

Varoluşçu düşünce genel olarak yüzünü dünyaya dönmüş ve varolanın ışığı altında varoluş sorgulaması yapmıştır. “Varoluşçuluğun istediği, düşüncelerin ve ilk coşkunluğun ortaya çıkıp görünmesidir. Soyut zekâ, somutu soyut bir biçimde anlamaya çalıştığı durumda, öznel düşünür veya varoluşçu, tersine, soyutu somut olarak kavramak ister.” (Kierkegaard’dan aktaran: Karakaya, 1991, s. 75).

Varoluşçu düşünceye ait kavramlar sadece felsefe alanında değil, birçok alanın eşliğinde görünür. W. Kauffman, alansal sıçramayı şu şekilde dile getirir; “Yoksa varoluşçu düşüncenin gerçekleştirmek istediği şeylerin en azından bir kesimi, en başarılı bir biçimde, felsefe alanında değil de, sanat alanında mı gerçekleştirilmiştir?..” (Kaufmann, 1997, s. 55). Simone de Beauvoir konuya ilişkin şöyle der; “Felsefe özün betimini yapsa bile, varoluşun ilk fişkırışını, tam, tek ve geçici gerçekliği içinde ancak roman canlandırabilir.” (Foulquie, 1991, s. 35).

İnsanın hiçbir desteği olmaksızın bilmediği bir dünyada gözünü açması, insan hayatında bunalımı, yabacılaşmayı, saçmayı, yalnızlığı, hiçliği kol gezdirir. Varoluşa ait bu kavramlar dönem insanının durumlarını anlatmak için edebiyatta yer bulur. Örneğin; Kafka’nın karakteri G. Samsa yabancılışmanın yükünü çekerken, Sartre’ın Bulantı adlı romanındaki Roquentin varoluşunun bulantısını yaşar; “Benim, varım, düşünüyorum öyleyse varım, varım çünkü düşünüyorum, peki niçin düşünüyorum? Düşünmek istemiyorum artık; varolmak istemediğimi düşündüğüm için varım, düşünüyorum... çünkü... uff!”(Sartre, 2010, s. 153). Camus’un “Yabancı”ındaki Mersault ise hayatın absürlüğü ile karşı karşıyadır;

Yaşadığımdan emindim ve gelmekte olan ölümden emindim. Evet, bundan başka bir şeyim yoktu benim. Ama, hiç değilse bu gerçeğe, onun bana sahip olduğu kadar sahiptim. Daha önce de, bu anda da haklı olan bendim ve her zaman da haklı olmuştum. Şöyle yaşamıştım, böyle yaşayabilirdim. Şunu yapmış, bunu yapmıştım. Filan şeyi yapmadımsa, falan şeyi yapmıştım. Peki, sonra?... Hiç, hiçbir şeyin önemi yoktu ve bunun niçin böyle olduğunu da bilmiyordum (Camus, 2001, s. 194).

Bilge Karasunu “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı”nda, Andronikos’ın yaşamı ölüm düşüncesi kıskacındadır;

Ölmek bu kadar kolay olaydı keşke. Oysa güç. Ölümün güçlüğünü biliyor. İnsan bütün suçlarının, günahlarının yükünü taşır da taşır. üstelik, bu suçları, günahları, insanların, Tanrının da bağışlamayacağını oldukça genç yaşta öğrenir ama neden sonra inanmağa başlar öğrendiklerine, neden sonra kabul etmeğe başlar öğrendiklerini. Ölmez. Ölemez. Yükünün altında ezilir utancından (Karasu, 2016, s. 71)

Edip Cansever’in şiirlerinde varoluşa ait kavramanın başka bir boyutu gözlemlenir. Düşüyor Ölümünü Ruhi Bey şiirinde hayatın saçmalığına şöyle işaret eder; “Niye ölmemeli öyleyse/yaşamak mutlu bir devinimse”. (Cansever, 2016, s. 100). Tezer Özlü sıkıntıyı, içe kapanmayı şu paragraflarda belirtir;

Hiçbir kent insana Berlin kadar ölümü, hiçbir kent insana Berlin kadar yaşamı düşündürmüyor. Her duvar dar. Her duvar kapalı. Her duvar insanın üzerinde baskı. Bu kentin her yerine daha önceki duvarlarımla gidiyorum (Özlü, 2016, s. 15).

Varoluşçu düşüncenin temelini öznenen alan hümanist bakış açısı, ele aldığı özneye imtiyazlı bir ayrıksılık tanır. Özneyi, somut bir yaşamın merkezinde, eylemin koşulu altındaki ilişkiler ağında tanımlayarak, onun varlık tarzına tarihsellik, özgürlük, seçim, bağlanma, hiçlik ve bilinç gibi kavramlarla bakar. Varoluşçu düşüncenin öznenen yola çıkarak somut yaşam verileri içinde insanın varlık yapısını çözümlemesi, sonraki düşüncelerde yerini öznenen, hayatın tüm verileri içindeki bir sorgulama alanına devreder. Varoluşçu yönelimdeki insanın anlamlandırılmasında somut yaşam verileri silinerek, yerine metinsel çözümlemelere bırakır. Bu bağlamda özne bütün ayrıcalıklarından feragat ettirilerek, metinselleşen yapı içinde, sorunsallaşan, üretilen olarak ortaya çıkar. Günümüz insanına ait varoluşsal çözümlemenin sorunsallaştırılmasına olanak sağlayan Spinoza ve Leibniz’in görüşleri üstüne temellenerek başka bir bakış açısına yerleşen Deleuze-Guattari’nin olay felsefesi konuya ait oluş, varoluş gibi kavramların alternatif görünümüne aracılık etmesinden dolayı sorgulamanın devamında ele alınacaktır.

1.2. VAROLUŞSAL AKSLARIN KAYBI, ÖZNEİN YENİ STATÜSÜ

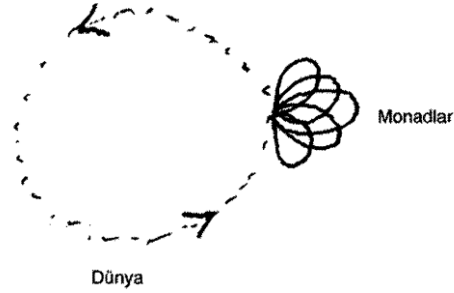
“Dünya içinde değiliz, dünya ile birlikte oluş halindeyiz,
Onu temaşa ederek oluş halindeyiz”

(Deleuze-Guattari, 2017, s. 166).

Heidegger’in öznesi Dasein’in “dünya-içinde-varolmak” lılığı; özne-nesne ilişkisinin belirli bir ifade biçimini sunar. Dasein, hep bir açıklıkta durarak yöneldiği nesnelere ve dünyayı anlamlandırarak, kendi varoluşunun imkânını yakalar ya da bir imkân olarak kendisiyle beraber şeylerin anlamlandırılmasına aracılık eder. “Dünya, Dasein’in kendi varoluşuyla ilgilendiği bu “kendini-göz-önünde-bulundurma” yapısından başka bir şey değildir ve el-altında-olanla karşılaşma da bu sayede meydana gelir” (Levinas, 2010, s. 34). Şurada, şeyler arasında Dasein’in zamansal (sonlu) varoluşu, içsel bir aydınlanmanın konusu olan soyut bilinci, somut insan verileriyle bağlar. Dünya, ona yönelen bilince açılarak, varoluşa bir yuva, yer ve yurt olarak aracılık eder. “Yer ve yurt, bir ev, coğrafya ya da ülke olabilir ancak yer ve yurt varlığa nüfuz eden... her yerdir; mevcudiyetimizin mekânsal referansını a priori olarak belirleyen alandır” (Arpacı, 2010, s. 198). Fenomenoloji, varlık karşısında bir erk olarak dikilmiş insanın algıları ve duygularıyla ürettiği dünyayı varoluş için yer-yurt ve yuvaya dönüştürürken, bilincin nesnelere iletişimi, dışsal olanlara en yakın olan bedenine yaslanır. Bu bakış açısında beden; dünya gibi içine girilebilen, dışarıya aracılık eden, bilince bir yuva sağlayan uzamsal bir betimlemeye dönüşür.

Deleuze, özne ile dünya arasındaki ilişkiyi çözümlerken Heidegger’in öznesi Dasein’in sonsuz açıklığı ve dünya için olmaklığı yerine, dünyada-olma belirlenimi ortaya koyar. Deleuze, “Dünyayı özneye yerleştirmek gerekir ki özne dünya için olabilsin” (Deleuze, 2006, s. 42) der. “Ruh dünyanın ifadesidir (edimsellik),çünkü dünya ruhun ifade ettiği şeydir” (Deleuze, 2006, s. 43) diyerek varoluş mefhumları olan ruh, beden ve dünyayı tam bir kapanma hali olarak ele alır. “Kapalılık koşulu, sonlunun sonsuz açıklığının yerini alır: sonsuzluğu sonlu olarak temsil eder”(Deleuze, 2006, s. 42). Deleuze’un

kapalılık düşüncesine, Leibnizci yarı tinsel, yarı maddesel parçacıklar olan monadlar aracılık eder. “Monadın belirleyici özelliği *karanlık bir zemine* sahip olmasıdır: monad her şeyi bu zeminden çeker, hiçbir şey dışarıdan gelmez, hiçbir şey dışarıya gitmez... Monad içerinin özerkliğidir, dışarıyı olmayan bir içeridir” (Deleuze, 2006, s. 45).



Görsel 2. Sonsuzluğun sonlu tarafından ifadesi
Deleuze, Gilles. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. İstanbul: Bağlam, s. 42.

Dünyanın, noktasal sonlu geçici bakışlar altında sonsuzca yinelenerek üretilmesi, bakışımızı dışsallığın sonsuzluğundan, içsel noktasal birliğin sonsuzluğuna çevirir. Yani bakış dünyadan özneye yönelerek, Aşkın olan “bir”in yüceliğine karşı, “bir”in çokluk içinde içkinleşmesine kayar. Bireysel kavram, $1/\infty$ olarak “sonsuzu kendinde katlar” ve $\infty/1$ olarak formülize edilen Tanrı’nın tam karşıtıdır. Dünya; “bir” in kuruculuğuna karşı, her birinin onun bir parçasını sınırlı bir şekilde ifade edebildiği çokluk tarafından sonsuzca sonsuz bir dizi olarak kurulur. Dünyanın bir kısmını aydınlatan bu çokluk, birey öncesi tekilliklerdir. Bu bağlamda Deleuze bireyin gerçek tanımını “belli sayıda yakınsayan birey öncesi tekilliklerin bir merkez etrafında toplanması, birikmesi, çakışması” (Deleuze, 2006, s. 95) olarak yapar.

Bu çoğul bakış, dünyayı küçük algılara dayanan uzay-zamanlara böler. Düşüncelerimizi ve eylemlerimizi organize eden dikeydeki aşkın bir figürün yargısından, yatay akstaki birey öncesi tekilliklerin sürekli kaynadığı ortak düzleme; içkinlik düzlemine bağlar. İçkinlik düzlemi boylamlar, enlemler boyunca doğal ve yapay unsurların bir kaos ortamında taslak halinde belirmelerindeki hızların düzlemidir. Düzlemde hiç bir şey öncelenmez, hiçbir şey birbiriyle ilişkilenebilir, belirmeler ve kaybolmalarla yanal, merkezsiz, deneyim içinde, sürekli tekrarlarla kurulur. İçkinlik bu bağlamda transandantal olanın bir görüntüsünü verir.

içkinlik tüm şeylere üstün bir birlik olarak bir şey ile ilişkilenebilir, ne de şeylerin sentezini gerçekleştiren edim olarak Özne'yle: içkinlik artık yalnızca kendine içkin olduğunda içkinlik düzleminden söz edilebilir. Transandantal alan bilinçle tanımlanmadığı gibi, içkinlik düzlemi de onun içinde barındırabilecek bir özne ya da Nesne'yle tanımlanmaz (Zourabichvili, 2011, s. 70).

Fenomenolojideki öznenin merkezinde oturduğu veya bilincin dışında kalan alanlar üstünden varoluşu algılama modelinin aksine, düzlem merkezsiz olarak varoluşa dair ucu açık bir sürecin ifadesini ortaya koyar. Her şey düzlemde akış içinde, sürekli yanal hareketlerle birbirlerine bağlantılıdır. Özne bu akış içinde, düzlemin her noktasındaki ilişkiler ağında kendini yeniden kurar ve kendini oluşun dizisinden çıkarır. Bu yüzey tanımlamaları, özneye ait süre gelmiş dikey ilişkilerin dışında yeni düşünce modellerini gerçekleştirir. Ve bu tip bir varoluş imkânını kavramak, ortaya koydu farklı düşünce biçimlerine bakmayı gerekli kılar.

Düzlem; düşünceyi, yöneldiği belli bir bakış açısındaki hakikat modelinden ayırır. Bu hakikat modeli Deleuze'ün düşüncenin dogmatik imgesi dediği; düşüncenin gerçek bir nesneye önsel bir tanıma ilkesi içinde özdeş olarak bağlanması ve kendi dışında kalan hakikati aşkın bir figür aracılığıyla doğrulamasıdır. Oysaki Deleuzyen düşünce kendine özdeş bir nesne aramaz, temelini kendi üstüne kapanarak bulur. Düşünce, özdeşleştiği şeyle beraber başlangıçta tanımlanmaz, o sürekli ortada bağlandığı şeyi kendi etkin oluşu sayesinde sürekli başa dönerek ifşa eder. Düşüncenin ortada oluşu Modern'in son fikriyle ilişkilenebilir, tarihi krize sokarak olay temasını merkeze taşır. Modernitenin ön gördüğü son, olay yapmaya muktedir değildir; yani sonun olmaklığı, henüz kaybolanın üzerindeki bir gölgeleme, ani bir kesintidir. Oysaki bir gelişim olan tarih sonu başlangıcın içine kapatır, son sürecin içindedir. Diyebiliriz ki Deleuze Modernin yeni ve sona dayalı belirişlerinin karşısına olay ve içkin olan zamanın olanaklarını koyar. Olayı Baker şöyle belirtir.

Olay,... Bir devri katlanılmaz kılan şeylerle birlikte o devrin barındırdığı yeni yaşam olanaklarını da görünür hale getirir... olayın tarzı sorunsaldır. Olay bir soruna çözüm getirmeyi, daha ziyade imkanları gündeme taşır. "Olay, varlığın doğasını bir soruda ya da bir sorunda açığa vurur; öyle ki, olayın varlığının kapsamı eş zamanlı bir "cevaplama ve sorgulama" halini alır" (Mikhail Bakhtin) (Baker, 2015, (c), s. 215-216).

Düşünce için ilk olan aranmaz, kaideden bahsedilmez, düşünce henüz olmadığıyla ilişkilenerken karşılaşmalar içinde düşünür. Düşünce ne dışsal olan, önceden varolduğu sayılan nesneden ne de düşünen öznenen kaynaklanmaz. Düşünce hakikatten bahsetmez, kuvvet ilişkileri içindeki bir anlamı önceler, çünkü hiçbir fenomenin kendisinin sahip olduğu bir anlamı-özü yoktur, anlamı ona yönelen kuvvet ilişkileri aracılığıyla belirir. Düşünce, kuvvet ilişkilerine dayanan anlamın içerdiklerini ifşa etmeye yönelir. Anlam her ne kadar düşüncenin dışında yer almasa da, düşüncenin içindeki bir dışın görünümünü verir.

Bu bağlamda Deleuz'un düşünen öznesi, dışındaki bir dünya ile ilgilenmez veya var saymaz, o başka bir türden dışsallığa; ilişkilerinin dışsallığına bağlanır. Deleuze'de bu tür dışsallık anlayışına yönelik perspektif bir düşünce aracılık eder ve özne-nesnenin ayrık yapıları görüş noktaları sayesinde aşılar. Görüş noktaları için Deleuze şunları belirtir; "Her bakış açısının bizzat şey olması veya şeyin bakış açısına ait olması gerekir. O halde şeyin hiçbir şekilde özdeş olmaması, gören özne tarafından görülen nesnenin özdeşliğinin kaybolduğu bir farkta parçalara ayrılmış olması gerekir"(Deleuze, 2017, s. 89). Bu süreç özne-nesne, düşünen-düşünülen ilişkisindeki özneye bağımlılığı aksatır, özne görüş noktasından bir diğerine geçerek, kendisini açığa vurarak görüş noktalarının arasında tanımlanır. Hiçbir şeyin öncelenmediği, bir birinden ayrı yapıların sürekli kaynadığı bir ortam, hem nesnenin hem de öznenin statüsünü değiştirerek varoluşa dair soruyu 'varlık' meselesinden oluşa kaydırır. Oluş;

Oluş ne öykündür, ne 'gibi yapmak'tır, ne de- isterse adalet ya da hakikat modeli olsun- bir modele uymaktır. Kendisinden yola çıkılan bir terim yoktur, ne de varılan ya da varılması gereken bir terim. Birbiriyle değıştokuş yapan iki terim değildir. "Ne olmaktadır?("Neler yapıyorsunuz") sorusu özellikle aptal bir sorudur. Zira birisi oluş içinde olduğu ölçüde, olmakta olduğu şey (ce qu'il devient) de onun kadar değışir. Oluşlar öykünme ya da özümseme fenomenleri değil, ikili kapma, koşut olmayan evrim, iki krallık arası düğünlerle ilgili fenomenlerdir. (Zourabichvili, 2011, s. 119).

Deleuze, "bireyler ya da gruplar, hepimiz çizgilerden yapıldık ve bu çizgiler başka başka doğalara sahipler" (Sünter, 2014, s. 29) der. Yani artık bu tür bir Varoluş noktasal statik bir yapının ikili doğasına göre değil, bizi çevreleyen dışarının sayısız kuvvetlerine karşı kendi iç kuvvetlerimizin çatışmasıyla geçici bir beliriş olarak, sürekli bir akış içinde, farklar çizerek vuku bulur. Dışarıyla olan kuvvet ilişkileri düşüncelerimizi

yeni yaratmaya yönlendirir. Kuvvetler, görüş noktalarını farklılaştırarak, bilince aşkın olan bir ortam olarak deneyi ve deneyimi önceler. Şeylerin ne olduklarının önemi, yerlerini çoklu bir oluş içindeki ilişkilerin, etkinliklerin analizine bırakır. Şeyler farklar çizer, yüzeyde farklı kompozisyonlarda belirir ve yeniden organize olmak için kaybolurlar. Fark özdeş olanın temsiline kaçırarak düşünce eylemine yeni olanaklar sağlar. Bu bağlamda bireyin varoluşunun yazgısı da farkın üstüne kurulur. Her bireyin dünyanın bütünüyle ilişkili olduğunu ancak onun sadece bir kısmını aydınlığa taşıdığını hatırlayacak olursak, birbirlerinden ayrı, eşsiz oluşların temelini ise, içsel olan ifade biçimlerindeki farklılara dayandığını söylemek gerekir. Deleuze, hız ilişkilerinin farklılarıyla, göreliliğiyle (bir bedenin bütün organlarının farklı hızları ve zaman dilimlerinde bir şimdi içinde zamansal çoğullaşması gibi) şimdiye yönelik varoluşumuzu çoğullandırır. “Her varoluş birçok ortamı iç içe geçirir, ama bu ortamların aynı ortamlar olmadığı, ya da çoklu şimdinin yeni bir boyutla büyüdüğü de olur” (Zourabichvili, 2008, s. 92). Her çoklu ortam ilişkilene sürecinde farklar yayar, karşılıklı olarak birbirlerini farklılaştırarak, kendini yineleyerek sürecin devamını sağlar. Nakarat halindeki ancak sürekli değişerek gelen farklar, değişen bir görüş noktası olarak ortaya çıkar, karşılıklı içerim olarak birbirlerine sarmalanırlar. Farklar kesintisi olmayan çoğul, sonsuz bir üretim ortamını örgütler. Fark felsefesi, varlığa yönelik sabit ilişkiler içinde varlığa sorulan ...nedir? sorusunu çoğaltarak varlığa ait sorguyu oluşa kaydırır.

Bu çoğul ilişkilerle önümüze serilen varoluş kavrayışı beden/zihin arasındaki herhangi bir soyut çizgiye işaret etmez. Deleuze, somut varoluş imkânı için zihne öncelik tanıyıp, bedeni hor gören süre gelmiş düşüncelerin aksine, bedenin zihne oranla çok daha şaşırtıcı bir unsur olduğunun üstünde durur. Deleuze, canlı bir beden olgusunu soruşturmakta, Nietzscheci anlamda rastlantısal olan bedeni meydana getiren, organize eden kuvvetlerin birbirleriyle gerilim ilişkilerini gözetir. Deleuze’ e göre; “Beden, indirgenemez kuvvetlerin çoğulluğundan oluşmuş çoklu olgudur; birliği de çoklu bir olgunun birliği, “tahakküm birliği”dir (Deleuze, 2016.(a), s. 58). Kuvvet ilişkilerine dayanan çokluğun bir birliği olarak beden anlayışı, benliğe ait “bilinç” söylemine karşı daha üstün bir şey haline gelir. Deleuze, konuyu şu şekilde aktarır;

“Entelektüel bir bakış açısından bakıldığında bütün bu beden olgusu bilincimizden, zihnimizden, bilinçli düşünme, hissetme ve isteme biçimlerimizden, cebrin çarpım tablosundan üstün olması gibi üstündür.” Bedenin etkin kuvvetleri – işte bedeni bir

kendilik haline getiren, kendiliği üstün ve şaşırtıcı olarak tanımlayan da budur: “... Daha güçlü bir varlık, bilinmedik bir bilge – adı ‘kendi’ olan. O senin bedeninde oturur, bedenindir o senin” (Deleuze, 2016, (a), s. 60).

Bu açıdan bakıldığında zihin, beden sınırlarında görünürlük kazanır; “...zihin bizzat duyarlılıktır (ya da duygu), ya da duyarlılığın etkinleşmeyen ve bedensel olmayan kısmıdır, duyarlılığın içerdiği en azından anlık gücül birlikte-varoluştur. Zihin bedenin yüzeyinde ortaya çıkar, başa gelen şeydeki olaydır” (Zourabichvili, 2008, s. 111). Artık zihnin ayrıcalıklı bir varoluş mertebesinde değil, bedene dair olduğu süreçler kapsamındaki görünürlüğünden bahsetmek gerekir.

Düşüncenin karşılaşmalarla, kuvvet ilişkileri, farklar ve görüş noktalarıyla beliren çoğul tepkisel ilişkisi, bedenin yaşamsal ölçekte etkinleşmesine ışık tutar. Edilgin bir sentezle kuşatılmış bir ortamdan etkin yaşamsal bir ortama geçiş olarak beden, kendisinden hareket ettiği ortama ait farklı birçok zamanı sarmalayarak güncelleştirir ve en küçük biriminden itibaren yeniden yapılanarak geçici bir yoğunluğa ulaşır. Deleuze ve Guattari, bedenin bu etkin örgütlenmesine olanak tanıyan her hangi bir aşkın figürden bağımsız olarak, bedeni organizma, kimlik vb.. gibi katmanlarından arındırdıkları organsız beden fikrini ortaya koyarlar. “Bu haliyle “bir beden... duygulanma, etkilenme gücüne, kudretine göre tanımlanır”... Burada bir bedene sahip olmak birçok yoldan duygulanma, etkilenme kapasitesine ve buna mukabil bir çok yönden duygulandırma, etkileme kapasitesine sahip olmak anlamına gelir” (Faruk, 2016, s. 19). Deleuze Anti-ödipus “Kapitalizm ve şizofreni” de organsız bedeni şöyle anlatır.

“Ağız yok. Dil yok. Diş yok. Gırtlak yok. Yemek borusu yok. Karın yok. Kıç yok.”... Eksiksiz organsız beden, üretken-olmayan, kısır, sebepsiz, tüketilmezdir... Organsız beden üretken değildir; yine de üretim ve ürün özdeşliği olarak belirli bir mekanda ve belirli bir zamanda bağlayıcı sentez için üretilmiştir. Organsız beden özgün bir hiçliğin ispatı değildir,... bedenle veya bedenin bir imgesiyle herhangi bir ilgisi yoktur. İmgesi olmayan bedendir. Bu üretken-olmayan şey tam da üretildiği yerde, ikili-doğrusal dizinin üçüncü aşamasında mevcuttur. Devamlı olarak üretim süreci içine yeniden zerk edilir (Deleuze&Guttari, 2014, s. 22-23)

Organsız beden, üretim sürecinin duraksamaya uğramış kısır bir noktası olarak organize olmuş bir organizma değildir, yani fenomenolojik bedene indirgenemez. O içkinlik düzlemindeki duygulanmaların süreli olan akışında yaşamı arzular ve bu akıştan ötürü kendine ait bir deneyimi yoktur, o arzu süreciyle sarmalanmıştır. “Kısacası organsız

beden organların yokluğuyla değil, sadece belirsiz bir organın varlığıyla da değil, belirli organların zamansal ve geçici mevcudiyetiyle tanımlanır (Deleuze, 2009, s. 51).

Deleuze-Guattari arzuyu: “Arzu biçim değildir, süreçtir, gelişimdir” (Deleuze, 2000, s. 14) diye tanımlar. “Arzu burada olmayan ya da özlemi duyulan/eksik olan bir nesnenin temsili/ yeniden sunumu değil, bir üretim etkinliği, durmak bilmez deneyleme, bir deneysel montajdır. “Arzu makinedir”” (Zourabichvili, 2011, s. 29). Arzu, tekilliklerin sürekli olarak makineleştikleri düzlem üzerindeki duygusal yolculuktur. Varoluşa ait bileşenler düzlemde sürekli bir üretimin üretimleri olarak geçici görünürlük mertebesine erişir. Dikeyde hiçbir kurucu iktidar organizasyonu olmadan, yatay bir düzlemdeki sonsuz değişken ağlardaki ilişkiyel üretimler varoluş sorusunu tüm merkezlerden arındırır. Bu yatay yönelimdeki düzlem ise hiçbir boşluk ihtiva etmeyen, kendisiyle dolu çokluğun sürekli yaratıcı bir kompozisyonla yinelenerek üretilmesini işaret eder.

Bu bağlamda Deleuz’un öznesi sabit biçimde görünür olmayan larvamsı bir öznedir. Aşkın bir deney sahasında eylemin ve olayın bir kılıfı olan özne belirlenebilir bir durumu içermez. Yani “özne verinin içinde oluşur, aslında, pratik olanın dışında bir özne yoktur” (Deleuze, 2016. (b), s. 110). Öznenin kendine ait özerk bir belirlenim noktasının olmaması onu göçebe bir varoluş içinde, yersiz-yurtsuz bir konuma iter. Yersiz yurtsuzluğu P. Goodchild şöyle tanımlar; “...yersizyurtlaşma mutlak, kendi kendini konumlandırılan bir kavramdır, çünkü kendisini, yaratıldığı hareket içinde yersizyurtsuzlaştırır-kendisine kendi anlamını verir.” (Goodchild, 2005, s. 101). Göreli, değişken bir varoluş düşüncesinde, “...ikircikli, daha baştan bölünmüş bir özne doğar;... özne bir git-geldir, bir gidiş-dönüştür” (Zourabichvili, 2008, s. 123). Eylem koşulu içinde kendisinden çıktığı ortamdan hareketle farklar yayarak, sürekli olarak merkezini yerinden ederek görünür olan kararsız özne, birçokluk olarak bağlandığı şeylerle birlikte oluşur. Buradaki birlikte oluş öznel, nesnel birimleri aşındırarak onların dışındaki bir devinime, onların öncesini kuşatan, kurulmuş verilere indirgenmeyen yeni bir Dünya olgusuna işaret eder. Bu oluşma devinimindeki Dünya da öznelleşme mefhumu da yeni bir biçim kazandırır.

Öznelleşme, olay ya da beyin, bana biraz aynı şeylermiş gibi geliyor. Dünyaya inanmak, bizde eksikliği en çok görülen şey budur; dünyayı tamamen yitirdik, onu elimizden aldılar. Dünyaya inanmak, küçük bile olsalar denetimden kaçıp kurtulan

olaylara yol açmak, ya da, alanı veya hacmi küçük bile olsa yeni zaman mekânların doğmasını sağlamaktır (Deleuze, 2013, s. 186).

Deleuze, devinim içindeki varoluşumuzun bir temaşa olduğunu belirtir. Temaşa yoluyla oluşların sonucu olarak özne görüş noktaları arasında ortaya çıkar veya hep ortadadır. Yani özne bir şekilde varlığını devam ettirir fakat akış içinde kaybolur. Deleuze ve Guattari şunları belirtir; “Biz hepimiz temaşalarızdır, yani alışkanlıklarızdır. Ben öznesi alışkanlıktır” (Deleuze&Guattari, 2017, s. 107). Yani ‘ben’; önceden varolan toplumsal, dilsel çevre bazındaki oluşmalar ve bunların arasında ‘ben’in yaşamsal şartlarını sağlayan bir temaşa alışkanlığına dönüşür. Bu yolla ‘ben’ eylemleri ve tepkileriyle bulunduğu, ikamet ettiği ortamın kavrayışını sunar ya da ortamın kendisi olarak açığa çıkar. Kökeni temaşa olan ‘ben’ kendini temaşa ediyor sayılmaz çünkü kendisini kendi imgesiyle doldurmak için kendisinden geldiği unsurlara yaslanır, onları; yani öncelikle başka şeyleri temaşa eder. Bu görünümde ‘ben’ kendisini gerçekleştirmek için kendisinden geldiği unsurlar içinde çözünür, yani çoklu unsurlar bir merkeze gönderme yapmaz, onların bağlantıda olduğu çözünmüş bir benliktir.

Dağılmış benlik kendini rol dizilerine açar, çünkü kendinde farkı, kendinde eşitsizi içeren, tüm diğer yeğinliklere birçok beden yoluyla ve bu bedenlerde nüfuz eden bir yeğinliği açığa çıkarır. Nefesimde daima bir başka nefes, düşüncemde bir başka düşünce, sahip olduğum şeyde bir başka sahip olma, karmaşıklığında saklı binlerce şey ve binlerce varlık vardır: her gerçek düşünce bir saldırıdır. Söz konusu olan, maruz kaldığımız etkiler değil, olduğumuz, iç içe geçtiğimiz üflemeler, çalkantılardır. Her şeyin bu denli “karmaşık” olması, Ben’in bir başkası olması, başka bir şeyin düşünceye özgü bir saldırganlık içinde, bedene özgü bir çoğalma içinde, dile özgü bir şiddet içinde bizde düşünmesi: sevinçli haber buradadır işte (Deleuze, 2015, s. 329).

Çözünmüş benlik, özneye göre başka bir düzeyde düşünceyi üstlenir. Çözünmüş ben; dağınık, ayrışık yapısı itibariyle başlangıçta düşünceyi üstlenmez. Yani o bütünleşik bir öznenin düşünceye karşı direnme koşullarından daha dayanıklı bir şekilde, karşılaşmanın olanağı içinde düşünmeye başlar. Karşılaşmaları itibariyle oluşum noktasından hareketle olmakta olduğu şeyi terk eder ve başkalaşırken terk ettiği durumla özdeşleşir, bu açıdan özne hep geçmiştir. “Bu anlamıyla “ben bir başkasıdır” Deleuze’ün tuhaf, paradoksal cogito’su olduğunu söylersek yanılmış olmayız”(Karadağ, 2014, s. 75-76). Buradaki başkası, daha önce bahsettiğimiz Sartre’in bakışa bağladığı başkası fikrindeki özne/nesne olma durumlarından ayrı olarak aynı dünyanın başka olanaklarını ve boyutlarını zamandaki önce ve sonraya göre

aydınlığı çıkartmaktadır. Deleuze'e göre; "başkası, kuşatılan olanağın var-oluşudur." (Deleuze, 2015, s. 338).

Birdenbire bir kıvılcım meydana gelir. Özne nesnenin renginin ve ağırlığının bir kısmını da alarak ondan ayrılır. Dünyada bir şey çatlamıştır ve bir yığın benliğe dönüşerek yıkılmıştır. Her nesne kendisine karşılık gelen bir özne lehine saf dışı kalır. Işık göz olur ve ışık olarak varlığını sürdüremez: o artık retinanın uyarılmasında ibarettir. Koku burun olur ve dünyanın kendisinin kokusuz olduğu ortaya çıkar. Rüzgârın sakız ağaçları arasındaki müziğinden de söz edemeyiz artık: bu yalnızca kulak zarının titreşimidir... Özne, saf dışı kalmış bir nesnedir. Gözüm ışığın, rengin kadavrasıdır. Burnum, gerçekdışı oldukları kanıtlandıktan sonra kokulardan kalan tek şeydir. Elim, tutulan şeyin varlığını çürütür. Öyleyse bilgi problemi bir anakronizmden doğar. Bu problem, özne ve nesne arasındaki gizemli ilişkileri aydınlatmak isterken bu ikisinin eşzamanlılığını varsayar. Oysa nesne ve özne birlikte-var-olmazlar, çünkü bunlar aynı şeydir, bu şey önce gerçek dünyaya dâhil edilmiş, sonra da ıskartaya ayrılmıştır (Deleuze, 2015, s. 341-342).

Bu birbiri içinde çözünme durumu, modern bir öznellik düşüncesindeki ben ve kendilik kavramlarını aşındırarak, öznellik mücadelesini sabit bir unsurun olanağı içinden, başkalaşmanın dinamik alanına taşımaktadır. Bu süreç bireyselleşmemizi; eşleşmezliklerin aracılığıyla sürekli farklar çizerek, farklılıklar yaratarak, çeşitlenerek oluşun sınırlarında mümkün kılar. "Oluş, bir yakalama, bir sahip olma, bir artı değerdir, asla bir yeniden-üretim ya da bir öykünme değil"dir. (Deleuze&Guattari, 2000, s. 21). Oluşun kendisi olarak öznesiz bir bireysellik birçokluk tarafından sarmalanır, etkileşir ve böylelikle birey kendisini mutlak bir benden ayırt ederek, kaçarak belirlenemez-akışkan bir karakterin olanağına taşır ve ayrı bir varoluş tarzını yansıtır. Bireysellik mefhumu fark kavramına yaslanır, birey ise bu edime ulaşmanın yolunu sürekli bir kaçış çizgisi içinde bulunarak sahip olur. "Deleuze göre kaçış çizgisi yersizyurtsuzlaşmadır" (Kaya, 2014, s. 276) Buradaki kaçmak temsili olandan ayrılmakla, mevcut olanın biçimlerine direnmekle, başkalaşmayla ifade edilir. Örneğin, "Kafka daha hayvan öykülerinde bile kaçış çizgileri çiziyordu; ama "dünyanın dışına" kaçmıyor, daha çok dünyayı ve temsili kaçırıyor" du. (Deleuze&Guttari, 2000, s. 70).

Bu açıdan böyle bir varoluş söylemi, bir belirlenimsizlik ilkesi üstüne temellenirken, sabit bir biçimde var olan kimliği ön görmez. Dolayısıyla kimlik ilişkiler içinde sürekli hareket halinde ortaya çıkar. "Kimlik, ne kadar köklü ve sabit görünürse görünsün, her zaman hareket halindedir,... zira herhangi bir nesnenin sabit hali, o nesne değişmeden

evvelki, zahiri bir durağanlık safhasından başka bir şey değildir” (Sutton, Martin-Jones, 2013, s. 65).

Örneğin elimize bir kahve fincanı alıp baktığımızda, onun zamanda ve mekânda sabit bir nesne olduğundan hiç kuşku duymayız. Ama aslında ancak kırılabilirliği ölçüsünde sabit bir nesnedir o. Fincan elimizden düşerse paramparça olur ve “asli” kimliği sona erer. Aslında bizim tek gördüğümüz, fincanın atomlarının ve moleküllerinin yaşamındaki (ne kadar uzun olduğunun önemi olmayan) zahiri bir durağanlık anıdır. Fincan önceleri sadece ıslak bir çamurdur, sonra biçimlendirilir, parlatılır ve basınç altında fırınlanır ve fincan olur. Ama fincan bu noktadan itibaren değişmeye devam eder, yüzeyinde çatlaklar, kırıklar oluşur, ta ki biz onu kırıp çöpe atana ve böylece onu toprağa geri döndürene dek... Mekândaki bu “sabit” nesne, ancak onu zihninizde, evrenin sürekli değişiminden soyutladığımız ölçüde, zamanda da sabit bir nesnedir.(ki Deleuze buna objektif der) (Sutton, Martin-Jones, 2013, s. 65-66).

Öznenin ve nesnenin yerine oluşun ve değişim koşullarının öncelendiği, dikeyde olanların yerine yüzey kurgusuyla her şeyin bir titreştiği, ağsal ilişkilere yayılan gezer bir varoluş vurgusu, aynı zamanda yeni bir mekânsal kavrayışı da açığa çıkarır. Bu farklılaşan mekânsal örgütlenme oluşun olanaklarındaki varoluşu anlamının başka bir açısını sunar. Birçok ortamın iç içe geçtiği ayrı türden yapıların örgütlendiği olaya ait bu mekânsal dönüşüm, homojen olan zaman-mekân birlikteliğine karşı farklı bir görünüm verir. “...evrenselleştirilebilir kuralların yerleşim planını çizdiği homojen bir mekân, diğer yanda öğelerin daha önce hiç görülmedik tarzda bir araya gelerek kendi ritmini, nakaratını yarattığı heterojen bir mekân oluş dünyasında iç içe geçer, devingen bir tarzda birbirlerine dönüşürler” (Sünter, 2016, s. 104).

Deleuze ve Guattari bu iki farklı türden örgütlenmeyi yansıtan mekânları; çizgili ve pürüzsüz mekânlar olarak adlandırır. Çizgili mekânda her şey bir merkez etrafında, belirli bir ölçü içinde ve bütün parçaların merkezi olanla hiyerarşik ilişkisine göre, perspektif kurallarıyla düzenlenir. Oysaki pürüzsüz mekânda baskın bir merkez yoktur, ölçüsüzdür dolayısıyla önceden belirlenen sınırlandırılmış ilişkilerin aksine çoklu değişken olanın örgütlenmesini yansıtır.

Deleuze ve Guattari çizgili mekânı dokuma bir kumaş ile ilişkilendirir. Kumaşın belirli bir ölçü içinde yatay/dikey ipliklerinin oluşturduğu çizgili yüzeyi, sınırını ve boyutlarını net olarak ortaya koyar. Keçenin dokuması ise pürüzsüz mekâna örnektir. “O, “her

yönde bitimsiz, açık ya da sınırsızdır. Ne üst ne alt tarafı ne de bir merkezi vardır. Atfedilmiş sabit ya da harekeli işlevler yoktur, bunun yerine sürekli bir çeşitlenme gösterir” (Sünter, 2016, s. 108). Yine kurgulanmış bir manzara olan içinde belirli, kurallı bir biçimde hareket edilen 19.yy İngiliz bahçe düzenlemesi çizgili mekâna örnektir.



Görsel 3. Blenheim Sarayı(anonim), Erişim Tarihi:08.08.2017.

<https://goo.gl/4VjkSK>

Bir yanda yerleşik olanı ve düzenlenmesi bakımından optik olanı yansıtan çizgili mekân, diğer yanda göçebe olanı ve değişken ilişkileriyle gözü gerileterek dokunsalı önceleyen pürüzsüz mekân, oluş dünyasında sürekli birbirlerine dönüşür. Bu mekânsal tarzlar arasındaki dönüşüm bir erk karşısında, belirli bir aygıt tarafından öncelenmiş, belirlenmiş bir durumdan belirlenmez olana geçişi; yani göçebe düşüncedeki birey mefhumunu anlamının başka bir bakış açısını sunar. Pürüzsüz mekâna bir diğer örnek ise denizdir. “Deniz bir yok-yerdir, her yerde vardır, kopyadır ve yersizyurtsuzdur. Bir nakaratı (refrain) vardır, nakaratı ile tekrarlanarak yerliyurtlu olabilir ve yeniden yersizyurtsuzlaşabilir. Dahası, mekândaki/denizdeki her nokta titreşimlidir/dalgalıdır. Titreşim/dalga, mekânın bileşenlerinin periyodik tekrarlarıyla oluşur” (Erişim Tarihi:01.07.2017. <https://goo.gl/DZpF3Q>).



Görsel 4. Deniz (pürüzsüz mekâna örnek). Erişim Tarihi: 08.08.2017.

<https://goo.gl/DZpF3Q>

Oluşun mekânındaki bu dönüşüm sabit bir şekilde alana ait özne, nesne kavrayışını aşındırarak özneyi/nesneyi/biçimleri devinim içinde dağıtır. Artık özne kendisine atfedilmiş alan içindeki dikey akstaki ayrıcalıklı özelliklerinden yoksundur. Her şeyin bir devindiği düzlem içinde düşünce, gören öznenen manzaraya devir olur, varoluş manzara-oluşun dinamiğine yaslanır. Deleuze “Düşünmek, ne bir özne ile bir nesne arasında gerili bir ip, ne de birinin öteki çerçevesinde gerçekleştirdiği bir devinimdir. Düşünmek daha çok toprakla yurtluğun ilişkisi içinde gerçekleşir” (Deleuze, 2017, s. 87) der. Toprak, kayan, hareketli kesintisiz olan yapısıyla bütün çoklu öğeleri aynı anda kuşatarak sürekli bir yurtsuzlaştırma edimi içindedir. Her bir parçanın diğeriyle ilişkili olduğu, değişmeye ait kuvvet ilişkilerinden başka bir görünüm vermeyen bu süreçte nesne sürekli zamansal bir modülasyonla ilişkilendirir. “Modülasyonda "asla kalıba sokma için uygun bir duraklama yoktur, çünkü enerji kaynağının dolaşımı zaten sürekli bir kalıba sokmaya eşdeğerdir; modülatör sürekli bir zamansal kalıptır... Kalıp vermek kesin bir biçimde modüle etmektir, modüle etmek sürekli olarak ve her zaman değişkenlik içinde kalıp vermektir" (Deleuze, 2006, s. 31).

Sonu gelmez bir biçimlenmeyle ilişkili olan bu sürecin daha önce değindiğimiz konular çerçevesinde insanda da görünür olduğunu söyleyebiliriz. Oluşlardan ayrı

düşünülmeleyen insan, bulunduğu ortamdan (dünyadan) çekip çıkarılamaz, ayrı düşünülemez. Deleuze'ün soyut ve somut olan her şeyin birbiri içine kıvrımlar aracılığıyla kaynaştığı bir dünya vurgusuyla birlikte görünürlük kazanan varoluş söylemini, Bernard Cache; için-dışın birbirlerine devrolduğu süreçle beraber, yeryüzü ve insan ilişkisi içinde ele alır. Michel Serres'in biyolojik evrim düşüncesinden yola çıkarak insanın bir zamansal süre sonunda kendine ait olan iç unsurlarından ve en sonunda dikeydeki varlığını temin eden taşıyıcı iç iskeletinden kurtularak deriye, kendi dışına evrileceğini bildirir. Dikeydeki ilişkileri aşındırarak topoğrafik bir alanda yatay bir yayılmayı insana ait bir yenilik olarak bildirir. Cache şunları söyler;

Gerçekten de, insan, ayağa kalkarak, hareketin yönüne göre bütün düzenleme şemasını kesin olarak terk eder. Ünlü Vitruvius Adamı çiziminin pekâlâ gösterdiği gibi, kol ve bacaklarımız, yürüyüş yönümüze dik bir planda açılır. Ama yine de hareketsiz türlerin kollarının ışınsal düzenlenmesine dönemeyiz. Dikey yönde vektörel bir düzenlemeyi de benimsemeyiz; bu durumda ancak bir eksen permütasyonu gerçekleştirmiş olurduk: hareket vektöründen ağırlık vektörüne. Bizi tanımlayan, herhangi bir üstünlüğün belirtisi olabilecek dikeylikten çok, hareketin dikliğidir. Bu nedenle, insan olma durumunun, dikilmenin ancak bir sonuç teşkil edeceği cepheden bir düzlemin ekranla karşılaşmasından ibaret olup olmadığını sorarız. İnsanla birlikte, hayvanlık, harekete yönelik dikliğin bir düzlemine karşı yansıtılacaktır. Bir yassılaşıma, insanın kontrastı bu olacaktır (Cache, 2007, s. 96-97).

Varoluşa ait söylemin düzleme oturması, onu önceden içinde bulunduğu ikiliklerden ayırarak karmaşık yapılar içinde düşünülmesine neden olur. Birçok dayanağından yoksun bırakılmış varoluş söylemine ait çoklu ilişkilerin ve süreçlerin yatay bir akışla yayılması bir ağ oluşturur. Böylelikle günümüzde insanın varoluşu, bu sonsuz ağlara yayılan şeyler arasındaki hallerinde, başkalaşımalarında, oluşlarında görünürlülük kazanır. Bu güne ait bir varoluş sorusu; oluşların çeşitlendiği, ağlara yayılan normların sürekli dalgalandığı, sürekliliklerin devir olduğu, ...vb. gibi çoklukların üstüne kurulur. B. Latour şunlar söyler;

İnsan bizzat delegasyondadır, geçiştir, gönderidedir, biçimlerin sürekli değiş tokuşundadır. Elbette ki bir şey değildir, ama şeyler de şey değildir. Elbette ki bir mal değildir, ama mallar da ticari değildir. Elbette ki bir makine değildir, ama makineleri görmüş olanlar ne kadar da az makinemsi olduğunu bilirler. Elbette ki bu dünyadan değildir, ama bu dünyada bu dünyadan değildir. Elbette ki Tanrı değildir, ...insan doğası delegelerin ve temsilcilerin, figürlerinin ve elçilerinin bir bütünüdür. (Latour, 2008, s. 164-165)

2. BÖLÜM

VAROLUŞA AİT DEĞİŞİMİN ANALOJİSİ OLARAK ÇAĞDAŞ SANAT PRATIĞI

2.1. VAROLUŞA HARİCİ BİR GERÇEKLEŞME ALANI OLARAK SANAT ESERİ

“Ağır ağır terk eder
Köke yakın oturan, mekânı” Höderlin
(Heidegger, 2011, s. 74).

Heidegger, “Sanat Eserinin Kökeni” adlı denemesinde sanat eserini; varlık meselesini aydınlatan bir imkan, varlığın hakikatini kavramak için kendisinden yola çıkılarak varlığa ve hakikate ilişkin yeni bir düşünme pratiğinin olanağı olarak görür. Heidegger’in düşüncesinde Sanat işi; Varlık nedir? Sorusuna, varlığın bilinç yönelimiyle açıklanmasından ziyade, onu nesneye yönelerek düşünmeye yeni bir harita çizerek cevap verir. Daniel Palmer bu konuyu şöyle dile getirir:

Heidegger’in düşüncesi, başından sonuna, varlığın anlamı hakkındaki bu tek bir temel soru etrafında döner. Heidegger sanatı araştırdığında, bunu insan deneyimin özel ve diğer deneyimlerden yalıtılmış bir alanı olarak sanatın özelliklerini belirlemek amacıyla değil, sanatın varlığın anlamını deşifre edebilecek muhtemel bir ipucu olarak gördüğü için yapar (Bolt, 2015, s. 14).

Heidegger’in özne çözümlemesi Dasein’in sürekli bir açıklıkta ve orada bulunmasıyla ilgili zamansal varoluşunun bir deneyim alanına yaslandığı gibi, sanat eserini çözümlemesi de benzer bir görünümde pratik olanın sınırlarında varoluşumuza ilişkin kavramaya eşlik eder. Varlığı anlamlandırmaktaki nesneye dönüş ve orada-bulunmaya yönelik bir deneyim nosyonu, sanat eserinin kökenine ait tek taraflı yaratıcı bir kişiselleştirmenin ötesine geçerek sanatçı, eser ve sanat arasındaki farklı ilişkileri açar. Heidegger, köken kavramıyla birlikte bu üçlü ilişkiyi şöyle belirtir;

Köken kelimesi burada, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu anlamında kullanılmaktadır. Oluş ve nasıl oluşa, şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağıdır. Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün

kökünü sorusunu da içerir. Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nereden ve nasıl oluşur? Elbette eser sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Tek başına biri diğeri yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, işte bu sanattır (Heidegger, 2011, s. 9).

Bu bakışta; eser ve sanatçının kökeni sanattır. Sanatın varlığı sorusunun araştırılmasının imkânı ise nesneliliğin gözetilmesinden dolayı yeniden esere yönelir. Eserin nasıl bir ayırım yarattığı ve ne olduğu sorusu ise nesne, araç, eser olarak üç farklı biçimde varolan bağlamında çözümlenir. Bu üç varlık biçiminin de hepsi genel bir nesne tanımlanmasının içine oturabilirken, bunların ayrımı ilk öncelikle hizmet ve üretilmiş olma özellikleriyle açığa çıkar.

Araç; nesne ve esere bir aracı olarak konumlanır ve onun varoluşu, hizmet özelliğini kaybetmiş nesnelere diyarının aksine, hizmete ait bir biçimde üretilmiş olmasına dayanır. Araç üretilmiş olma özelliğiyle sanat eserine yaklaşırsa da eserin kendinde oluşunun özelliğini taşımaz. Onun anlamı hizmet zorunluluğu altında üretilmiş olmasından geçer. Heidegger, hizmet içinde aracın araçsal varlığının belirlediğini bildirirken, araçsallık özelliğinin kullanımdayken düşünülmemiş olmasını onun güvenilirliğiyle ilişkilendirir. Aracın araçsallığının nasıl anlaşılacağı kapsamında köylü kadının ayakkabısını örnek gösterir. Ayakkabı köylü kadının dünyası ve yeryüzü arasında yurt tutarak, varolanı kadının bilincine taşır.

Aracın ne olduğuna yönelik bu soruşturma, eserin ne olduğuna dair cevaplara da yol çizer. Bu bağlamda Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" tablosunu örnek verir. Tablo, köylü kadının ayakkabılarının hakiki varlığını, köylü kadının dünyasını bizlere bildiren yeni bir dünya açar. Heidegger; "Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. "Koyma" durdurmak anlamındadır"(Heidegger, 2011, s. 29) der. Burada eserde aydınlığa gelerek durdurulan hakikat sorunu, hakikatin bir yerde öylece durduğu anlamıyla değil onu zamansal olarak, oluş içinde ele alma sorunudur, "hakikat bir oluş, bir varıştır"(Direk, 2010, s. 111). Hakikatin eserde aktarılması, sanatın bir kopyalama gerçeğinin dışında varlığın genel özünün aktarılması sorunudur. Bu bağlamda Heidegger mimari bir eseri, Yunan Tapınağını örnek gösterir.

Mimari eser Tanrı'nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı Tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrı'nın bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınırlandırılır... Mimari eser orada durarak kayalık zeminde dinlenir. Eserin bu dinleniş kayadan bükümlenmemiş ve hiçbir şeye zorlanmamış taşınmanın karanlığını alır. Durduğu yerde mimari eser, güçlü rüzgârlara karşı kor ve böylece görünümünde rüzgarları da gösterir. Kayaların ihtişam ve parıltısı, güneşin yardımıyla günün ışığını, gökyüzünün genişliğini gecenin karanlığını gösterir. Emin yükselme havanın gözükmez mekânını görünür kılar. Eserin sarsılmazlığı yağmurlara inatla karşı koyar ve kendi sakinliğinde yağmurun tıptırtılarını hissettirir. Ağaç, çayır, kartal, boğa, yılan ve çırçır böceği onun yüce görünümüne girer ve zaten kendisi oldukları görünümle gözükürler (Heidegger, 2011, s. 37).

Heidegger, eserin nesnelilik sorununu, eserin nesneden taban bulma gerçeğiyle açıklamaz ve eserin nesneliliğini, nesneden esere yönelmenin tersine, eserden nesneye yönelmek olarak ortaya koyar. Eserin bağlamı onun aydınlığı sayesinde açığa çıkan varolanlara çoklu, bir görünüm içinde ortaya çıkan oluşa aittir. Kuşkusuz bu tanımlamalar Heidegger'in tepeden bakan yaratıcı tekil bir özne düşüncesini devre dışı bırakmak istemesiyle ilişkilidir. Dasein'in sürekli bir açıklıkta şeylerle birlikte oluşu, sanat nesnesinin kendi bağlamındaki öğelerin çoğalmasıyla bir tür benzerlik ihtiva eder. Heidegger'in bu yaklaşımı sanat düşüncesi içindeki etkin olan sanatçı ve eser unsurunun dışında, sanat eserinde yeni farklı türden iki ilişkiye işaret eder. Heidegger'in belirttiği üzere Dünya ve Yeryüzü çekişmesiyle sanat eserinin olmaçlılığı gerçekleşir. "Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir" (Heidegger, 2011, s. 39). Eserin aydınlığında görünürlük kazanan dünya ve yeryüzü kavramları birbirlerine zıt karakterlere bürünürler. Heidegger, Dünya kavramının ne olduğunu şöyle belirtir;

Dünya, mevcut sayılabilir ve sayılamaz, bilinen ve bilinmeyen nesnelerin öylesine toplamı değildir. Dünya kafadan uydurulmuş, mevcutlara eklenmek üzere tasarlanmış bir çerçeve de değildir. Dünya dünyada bulunur ve bizim gizli gizli yurdumuzda hissettiğimize inandığımız dokunulabilir ve işitilebilir olarak varolandır. Dünya önümüzde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne değildir. Ölüm ve doğum, rahmet ve lanet bizi varlığa götürdüğü sürece, dünya kendisine tabi olduğumuz genellikle nesneyle alakalı olmayandır. Kendi tarihimizin önemli kararları nerede alınır, tarafımızdan benimsenir, terk edilir, ret edilir ve hakkında sorular sorulursa, dünyada orada dünyalaşır (Heidegger, 2011, s. 39).

Yeryüzünü ise şu şekilde belirtir; "Eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına biz yeryüzü deriz. O, ortaya çıkan gizli olandır. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanmamış yorulmasız ve emeksizdir" (Heidegger, 2011, s. 41). Yeryüzünün gizliliği ve kapanma özellikleriyle dünyanın açma mefhumları mücadele içindedir fakat

birbirlerini dışlayan karşıt iki kavram olarak değil birlikte bulunarak, birlikte belirişin imkânını ortaya koyarlar. Heidegger, bu karşı kaşıya gelişin varolanı açıklığa çıkartarak hakikati gerçekleştirdiğini bildirir. Bu bağlamda hakikatin özü, sadece sürekli bir açıklık ve aydınlıkla değil, bir gizlenim içindeki kendisi olmayan yanıyla ilişkisini içerir. “Heidegger açıklık kavramının yerine aydınlık kavramını kullanır. Aydınlık bütündeki varlık içerisindeki açık alandır, o varlıktan daha varlıksaldır, hiçbir şey gibi bütün varlığı kapsar. Varlık aydınlık sayesinde gizlilikten çıkar, varlık aynı zamanda kendini gizliliğe koyar” (Tepebaşılı, 2011, s. 109)

Oluş halindeki bu hakikat düşüncesinin görünürlüğü sanat eserine bağlanır. Sanat eseri aracılığıyla varolanın görünmesi ise yaratmadır. Yaratımın bir vechesi dünya ile yeryüzü arasındaki çekişmeyle belirginlik kazanır. Diğerisi ise yırtık kavramıyla ortaya çıkar. Yırtık, hakikatin varolana yönelmiş bir biçimine sahip olma olarak eserde görünürlük kazanmasıdır. Heidegger şunları belirtir;

Yırtık taşın kayan ağırlığına, odunun suskun sessizliğine, renklerin karanlık hareketine kendini koymadır. Yeryüzü, yırtığı kendi içine alarak, yırtık açıklığa yönelir, hatta kendini kapayan ve gizleyen olarak açığa yükselen bir şeye koyulur. Yırtığa getirilen ve yeryüzüne yönlendirilen ve böylelikle belirlenen kavgaya biçim denir. Eserin yaratılmış olma varlığı şudur: Hakikatin biçim içerisinde belirlenmiş varlığıdır (Heidegger, 2011, s. 61).

Heidegger’in “yırtık” ve “biçim” kavramları kavganın bir görünümünü içererek eserin yaratılmış olma durumunu yeryüzünün kullanımlılığına yönlendirir. Zeynep Direk konuyu şöyle toparlar;

Kullandığı temel terim “iz”, “yarık” veya “çizgi” olarak çevirebileceğimiz “Riß” terimidir... Eser bu “iz” den itibaren betimlenecektir: Eserdeki hasımlık bir karşılıklıdır; bu karşılıklılığı iki şeyin birbirinin karşısında durması olarak değil, bir izde birbirine ait olmanın yakınlığı olarak anlamalıyız. “İz” hasımları zeminde ait oldukları bir birlikten itibaren çağırıldığı içindir ki, hem bu hasımlık hem de olanın açıklığı (yani zemin) ondan itibaren vardır... Zeminin zemin olması, formun bir zeminde öne çıkması için bir zemini zeminleştiren bir çizgiye (Grundriß), bir formun konturlarını çeken bir çizgiye (Umriß), bir vechenin esasını ortaya koyan bir çizgiye (aufriß) ihtiyaç vardır. Bunların farklı adlarla anılmaları onların aynı çizgi olmayacağı anlamına gelmez. Zemin ile form arasındaki ilişkinin bu ontolojik çözümlemesi bizi “yeryüzü” ile “dünya” arasındaki ilişkiye geri döndürecektir. Heidegger yeryüzü ile dünya arasındaki mücadeleyi zemin ile formu birbirinden ayıran, birini zemin diğerini form olarak sunan bu çizgiye yerleştiriyor. Kıyasıyla mücadele aslında bir “biçimin birliğini” varsayıyor. (Direk, 2010, s. 115).

Heidegger’ci ‘çizgi’ kavramı Kartezyen dünyaya ait çizginin özne, nesne karşıtlığını ve ayrımını aşmaya yönelerek birlikte varoluş imkânı olarak anlaşılır. Nesnenin yitimini ise eser sayesinde korumaya alır. Aracın biçimi hizmet unsuru içinde nesneyi tüketirken, eserin kurduğu dünyada nesne bütün kendiliğiyle ortaya çıkar. “Eser kendini yeryüzüne koyarak yeryüzünü üretir, yeryüzünü yeryüzü kılar” (Tepebaşılı, 2011, s. 107). Dünya ve Yeryüzünün açılmış ve gizlenmiş olarak süren kavgası, eser sayesinde biçim kazanarak, güvenceye alınarak hakikatin gelişine aracılık eder. Böylelikle gerçeğin ve hakikatin ne olduğunu kanıtlamak esere ve onun yaratılmışlığına yaslanır. Bu yönelimdeki hakikatin oluşa ait bütünleşik bir görünüm verdiğini hatırlarsak, hakikatin yurt tuttuğu eserin kendisini geri çekerek herkese ayrı bir deneyim yarattığını, sürekli olarak biricik, özel dünyalar açıldığını anlarız. Bu biricik dünya deneyimlerine aracılık eden eser geride ve kendi içinde kapalı kalarak, bütünlüklü yapısıyla varlığın kendi içinde duruşunu teminat altına alır.

Heidegger, eserin sanatçı tarafından yaratılmış olmasını ve onun izini taşımasını eserin etkilenmişliği olarak görür. Fakat sanatın özünün araştırılmasının yaratıcı öznenin değil bilakis sanat nesnesinin aracılık etmesin gerekliliği üstünde durur. Sanatsal üretimi bir meydana getirme olarak “Tekne” kavramıyla ele alır. “Tekne” kavramının kaygan bir görüntü içinde hem sanata ait üretim hem zanaat hem de bilme ile bağı vardır. Ayrıca onlardan başka bir anlamı içerir:

Sanatsal yaratma araç üretimi anlamındaki yaratmadan farklıdır. Heidegger’e göre Yunanlıların kullandığı “techne” kavramı bu ikisinin sanki aynı kavrammış izlenimini verdiğini, ancak bunun yanlış olduğunu düşünür. “Techne” ne biri ne de diğeri. O bunların dışında başka bir anlama yani bir şeyi görmüş olma anlamına gelir (Tepebaşılı, 2011, s. 111).

Heidegger “Tekniğe Yönelik Soru” isimli denemesinde “Tekne” kavramına dair şunları söyler: “Tekhne, öne-çıkarmaya, poiesis’e aittir; o poetik bir şeydir... Tekhne, imal etme olarak değil, gizini-açma olarak bir öne-çıkmadır. (Heidegger, 1997, s. 65-66). Heidegger buradan hareketle araçsallığın ne olduğuna dair aynı bağlamda düşünür. “Teknik, gizini-açmanın bir tarzıdır. Teknik, gizini-açmanın (Entbergen) ve Gizlilikten-çıkılmış-olma-nın (Unverborgenheit) vuku bulduğu, yani aletheia’nın, Doğruluk’un olup bittiği alanda vücut bulup sürer (west)” (Heidegger, 1997, s. 67).

Heidegger, "...tekniki "tinsel yönden elde tutmak" gerekir" (Heidegger, 1997, s. 57) der. Bu perspektifte hem sanat eseri hem de teknik, üretim koşulları içinde bir açığa çıkarmadır. Sanat eserindeki yaratıcı edimin varolanları açığa çıkardığını ve eserdeki yaratım unsurunun ise sanatçıya dayanmadığına, onun bütünsel bir açığa çıkma olduğuna değinmiştik. Heidegger'in bir yaratım olarak hakikatin biçimi olan eserin kökenini sanat olarak görmesi, sanatın öz tutumunun kendisini oluşturan unsurlarının; yaratıcı, koruyucuların dışı aktarımı olarak belirlenmesini ortaya koyar. Sanat varlığın hakikatini yaratıcı bir gerçekleşim olarak koruma altına alırken, eserin koruması sadece yaratıcısına bağlanmaz. Onun eser varlığının devamı için önsel bir düşünce olmaksızın, bize açtığı yolla kendimizi ona dâhil eder ve varlığımızın varolanlarla birlikteki hakikatini ediniriz.

Heidegger, sanat aracılığıyla varolanların hakikatine işaret ederken, antik tekne'den köken alan Modern teknolojinin varlığı ve insanları el-altında-olan olarak 'sabit rezerve' dönüştürdüğünü söyler. Modern teknolojinin görev-verme ve insanı tek bir tasavvur altında toplaması, varoluşu aynılaştıran bir çerçevelemedir. Teknoloji tarafından kurulmayan gerçek sanatı, varlığın hakikatine sahip çıkma ve modern dünyanın varlığı sömürü haline getirmesine karşı bir duruş, kurtuluş yolu olarak görür. Heidegger'in bahsettiği gerçek sanat, öznesi Dasein gibi yapısal olarak tarihseldir. Sanat, tarihe başlangıç olarak yeni bir yönelimi hediye ederek geleceği kurar. Heidegger'e göre sanatların temelinde edebiyat yer alırken, edebiyat ise varlığının kökenini dilden alır. Dil varlığı adlandırarak aydınlığa taşır, onun varlığı adlandırması da özünde şiirseldir. "...Heidegger'e göre sanat, bireysel, özsel kendinde varlıklar olarak yalnızca sanat yapıtlarının kaynağı değil, ama aynı zamanda insanın tarihsel varoluşunun da kaynağıdır" (Bozkurt'dan aktaran: Tepebaşılı, 2011, s. 118). Heidegger'e göre bu süreç Batı sanatında görünümlük kazanır;

Hakikat var-olan olarak var-olanın açıklığıdır. Hakikat oluşun hakikatidir, güzellik bu hakikatin yanında bulunmaz. Hakikat kendini korsa, o zaman gözükür. Gözükmek –hakikatin eserdeki olması ve eser olarak- güzelliktir. Güzel, böylece hakikatin gerçekleşmesine ait olur. Bu yalnızca hoşla gitme değil aynı zamanda onun şeyidir. Var-olanın var-olan olarak oluştan kendini aydınlatığı için, biçim, güzel olan biçime dayanır... hazır olmanın bu tarzı edimin güncel hale gelmesidir. Güncel olanda gerçeklik olur. Gerçeklik nesneye bürünür. Bu sonuncusu da yaşantı olur. Batılı belirli dünya için gerçek şey olarak var-olanın olma tarzında, güzelliğin hakikatle olan kendine özgü birlikteliği gizlidir. Hakikatin varlık değişimine Batı

sanatının varlık tarihi karşılık gelir. Metafizik kavram sanattan onun varlığına yönelmesi şartıyla, bu, yaşantıdan olduğu gibi kendi başına alınmış güzellikten çok zor kavranabilir”(Heidegger, 2011, s. 79).

Heidegger’in sanat aracılığıyla varlığa yönelik sorgulaması sanatsal üretimin kökeninde yer alan imgeye değinmez. Bu konuda ise Sartre geniş kapsamlı bir inceleme ortaya koyar. Bu inceleme sanat eserinin varoluşa nasıl aracı olduğuna dair farklı bir bakış açısı verir. Sartre “imgelem” adlı yapıtında ‘imge olarak varoluşun’ imkânını, imgenin tarihsel olarak değişimi içinde sorgular. İmgenin doğasını dışsal-içsel, bilinçsel-nesnel gibi birleşik ilişkilerle öznellik, anı, algı, zaman gibi birçok sorunsalla beraber düşünür. İmge sorgulamasını temel düşüncelerden: Descartes’in bilinç/nesne ilişkisi gibi dışsal olan imgesi, Spinoza’nın bedenle ilişkilendirdiği duygulanım imgesi, Leibniz’in ruh/beden bileşiği gibi birleşik imgesinden hareketle, Hume, Taine, Ferri, Ribot, Bergson, Spaiier gibi birçok isim ve alan üstünden geniş bir yayımda gerçekleştirir. Ve Husserl’in Fenomenolojik yöntemini imge soruşturmasının temelini oturtur. Husserl’in yönelmişlik kavramı; bilincin nesnesini dışsal, bilince aşkın kılar. Bu, nesnenin bilinç içeriminde öznel olarak dağılıp gitmesine karşı bir teminattır. Bu görüşte imgenin de bilinç ile nesne arasındaki bir yönelmişliği ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. Ne imge kurucu olarak bilinçte yer alır, nede bağlı bulunduğu nesne katıksız bir içeriğe dönüşür, yani nesne bilince olan dışsallığını korur.

Sartre dünya ile bilinç arasındaki ayrımın artık dillendirilmediğini, bu ilişkinin yerine bilince ait bireşimin, gerçek ögeler ve anlamları arasında düşünüldüğünü söyler. İmgeye ait bir yaklaşımın zihnin imgesi ile maddi imgesinin ilişkilerini de konu edinmesinin gerekliliğini bildirir. İmgeye ait ilişkisel bir çözüm, hazırda olan bir bireşim düşüncesiyle mümkün olmaz, ancak ona yoğunlaşarak bir bireşim düşüncesi ortaya koyularak sağlanabilir. Sartre şunları söyler;

Gerçekten de, açık seçik yanıtlamak gerekir: imge, eylemsiz psişik içerik olarak kaldıkça, bireşimin gerekleriyle hiçbir biçimde uzlaşamaz. Öge değil, kendisi de bireşim olmadıkça bilinç akımına giremez. Bilinç imge olmadığı gibi olmayacaktır da. Ancak imge, belirli bir bilinç türüdür. İmge bir şey değil, bir edimdir. İmge bir şeyin bilincidir (Sartre, 2009, s. 154).

Heidegger ve Sartre’in varoluşa ait yaklaşımları yoluyla sanatın doğasına yönelik sorgulamaları, sanatı varoluşu kavramaya yönelik bir aracı haline getirmiş ve sanatla yaşam arasındaki mesafeyi tüketerek sanatı kendisi olmayanla sınımıştır. Varlık,

bilinç,.. gibi varoluşa ait bireşenlerin sanat eserinin ve sanatın içerimi haline gelmesi, sanatın sorgulama tabanını dikeydeki yüce konumundan ederek, hayatın verileriyle ilişkide oldukları yatay bir düzleme yaymıştır. Heidegger'in sanat, hayat çizgisindeki bu duruşu, Dasein'in fırlatılmışlığıyla ilişkilendirir. Sanat, hayatın içine onu tinsel yolla yeniden kavrayabilmek için fırlatılmıştır. Heidegger'in itiraz ettiği modern sanat anlayışının hayatın bütün verilerini tasfiye ederek öz bir sorgula alanına dönmesi Greenberg'in düşüncelerinde en üst noktaya varır. Greenberg şunları belirtir:

...her sanat saflaştırılacak ve kendi saflığında hem kendini kalitesinin standartlarını hem de bağımsızlığını bulacaktı. Saflık kendini tanımlamak anlamına geliyordu ve sanatlarda özeleştirici, acımasız bir kendini tanımlama işi oldu (Greenberg'den aktaran: Bolt, 2010, s. 133).

Bu iki ayrı yakanın bir tarafı olan modern sanat anlayışında; modern insan yaşantısının sarsıcı yönlerinden kaynaklanan hayal kırıklığından kaçarak sanatı bu gerçekliğin dışında yeniden ele almanın olanağı görünürlük kazanırken, Heidegger'in düşüncesi sanatı hayatla doldurarak, dönemin bu kötü yanlarını aşmak niyetindedir. Heidegger'in pratiğe dayanan bu yönelimi günümüze doğru sanatın, üretim koşullarını, araçsal perspektifini, sanatçı-eser-izleyici birleşenlerini düşünmeye alternatif sunar ve farklı ilişkileri serimler. Örneğin, Heidegger'in yaratıcılığa dair düşüncesinde yaratıcı özneyi ve izleyiciyi ikincil kılması, geride tutması bir geçiş sürecini canlandırır. Modern sanatın deha vurgusuyla beliren yaratıcı sanatçısının, Foucault, Barthes gibi post düşünürlerin "yazarın ölümü", "yazar nedir" gibi yapıtlarıyla merkezi sanatçının yerini sarsmalarının ayrı bir görünümünü verir. Bu noktada yaratıcılık nosyonu, eseri anlamlandıran izleyiciye doğru yönelse de, Heidegger'de izleyici de sanatçı gibi eserin anlamına öncü kılınmaz. Varolanlar arasındaki eşitlikleri sanatın ayrıcalıklı kılması, biricik bir deneyimle dikeltmesi, güncel yaşantı içindeki sıradan olanın "bağlam" sorgulamalarıyla sanatsal mertebeye yükselmesiyle de ilişkilendirir. Sanatı üretim nosyonuna kavuşturması ise ikilemli yapısıyla Benjamin ve Adorno'nun sanatın üretim koşullarını yeniden ele almalarıyla uzaktan bağlar kurar. Hümanist görüşüyle insan, teknoloji ilişkisi bağlamında sanat üretim sürecinin tinsel bir tekniğe dayandırması, teknolojinin insanın yapabilirliklerini arttırdığı, onun varlığına bir protez olduğu, Descartes'in düşünen öznesinden düşünümü devralarak onu alt eden post-hümanist bir çağda, sanat üretimine ait ilişkileri yeniden düşünmeye aracılık edebilir.

Heidegger ve Sartre'in sanat eserine yönelik bu düşünceleri "bütünleştiricidir" ve Frederic Jameson bunun post modernizm üstesinden gelmek istediği bir kalıntı olduğunu bildirir. Bütünleştirme bir erk tarafından bir araya getirme olarak sınıf, ittifak olarak kalıcı bir anlam ifade eder. Dönem, bunun yerine yapılanma birleşmek olarak bütünlük teması altında kalıcı olmayı ön görür. İnsanın ve sanatın varoluş tarzına atfedilen tarihsel durum da bu süreçte çözünür. Sartre, "imgelem" adlı yapıtında duyumsal algıları bilince dışsal kılarak, bilişsellik ve eylem dünyasını birbiri içinde çözümler, bütünsellik kazandırır. Bütünlük dışlanması ise günümüz düşüncesine üretken bir zemin hazırlar. Bu yönelimin farklı türden bütünleşik bir tutum olduğunu Fredric Jameson şöyle belirtir; "...doğal ve toplumsal dünyanın, bir felsefe sistemi biçimindeki "bütünselliğin" artık arzu edilen bir gerçeklik olmadığı -anlamı bir bütünselliğe dönüştürülmesidir."(Jameson, 2008, s. 452). Modern dünya sisteminin çözülüşü her bütünleştirici anlatıyı olanak dışı kılar. Çözülüş, başlangıcı olmayan tarihselliğin öykülemesinde, dil, söz, zaman ilişkileri içinde farklı biçimlerde kendini gösterir. Ve postmodern süreçte varoluş metinselleşerek, metin içinde çözünür.

Toparlamak gerekirse Heidegger ve Sartre'in sanatı varoluşun verileriyle bütünleşik düşünmesi, sanatı varoluşa ait farklı bir kavrama noktası kılarken onun varlık yapısını hayatın içinde aşırılaştırmış ve kendi varlık minvalinin ötesine geçmesine sebep olmuştur. Sürecin devamında bütünleşik yapıların çökmesi, hayatın ilişkilerine geçici ve değişken bir görünürlük kazandırırken, sanat-varoluş diyalogu da bu ilişkiler çerçevesinde belirginlik kazanır.

2.2. DEĞİŞEN BAKIŞ AÇILARI, DÖNÜŞEN FORM

Heidegger, Modern çağa özgü yeni olguları ‘Dünya resmi’ sözcüğüyle beraber düşünür. ‘Dünya resmi’ dünyanın resim aracılığıyla varlığın hakikatini açtığı bir tanıma denk gelmez, tasvire dayanan bir dünyanın resme dönüşmesidir. Dünyanın resme dönüşmesi Modern çağın kişinin varolanlara karşı kendini üstün bir konuma yerleştirmesini, varlığı ölçerek göz önüne getirmesiyle ilişkilendir. “Dünyanın resme dönüşmesi insanın varolanın ortasında özneye dönüşme süreciyle birdir, bu sürecin ta kendisidir”(Heidegger, 2001, s. 80). Heidegger şunları belirtir;

Yeniçağ’ın temel olgusu dünyanın resim olarak ele geçirilmesidir. Artık dünya resmi (BİLD), göz önüne getirici insan üretiminin yapılmış imgesi (GEBİLD) anlamına gelir. Bu üretimde insan, bütün varolanlara ölçü veren, kural koyan bir varolan olabileceği yeri ele geçirmek için mücadele eder (Heidegger, 2001, s. 82).

Öznenin merkezdeki konumu aracılığıyla varlığı planlaması, hesaplaması, düzenlemesi onu bir tasvire dönüştürerek göz önüne getirmesi, resimsel perspektifin tarihsel dönüşmesiyle bağ kurar. Norman Bryson, insanın merkezi mertebeye yükselmesini, dünyanın matematikselleşmesini izleme sürecine bağlar ve doğrusal perspektifin ölçülebilir olarak dünya imgemizi değiştirmesine işaret eder. Rönesans öncesi izleyen öznenin Tanrısal bir tepeden bakış altında cemaatin bir parçası olarak görünüm kazandığını, kilise fresklerinin döngüsel olarak insanları bir araya toplayan anıtsal akışkan özelliklerine dayanarak belirtir. “...Bryson; “beden kendini görmez”, ama yine de “varolanların arasında Tanrı tarafından kendisine tepeden bakılan bir ‘ben’ vardır” (Bolt, 2010, s. 70) der. O, anıtsal mekânın bölünmesi ve parçalanmasıyla, anlatının kesintiye uğramasını, bireysel bir gözü devreye sokarak bedeninin kendisini görmesine ve böylelikle öznenin ortaya çıkışına olanak verdiğini vurgular. Bölünmüş parçalardaki sembolik anlatımların izleyiciye, bakanın yanı sıra anlatıyı çözen, düşünen nosyonunu da yüklediğini ve bunun da bireyselliğe aracılık ettiğini söyler.

Resimsel perspektif izleyicinin bakışını fiziksel bir mekândan, resmin iki boyutlu yüzey mekânına devreder. Perspektif, ressam ve izleyiciyi aynı bakış noktasında birleştirir ve bakış noktasından sonsuzluk noktasına uzanan farazi çizgiler, nesnelere konumlarını mesafelere dayanan matematiksel bir kompozisyonda bildirirken, bakışa ait noktanın

değişkenliğine göre izleyicinin konumunu da ortaya çıkartır. Bu tanrısal noktanın, ya da onun boşalttığı merkezi yerin, akıla dayanarak ele geçirilmesi sürecinin bir anını açıklar. “Brynson; Albertici mekân, bedeni kendi imgesinde ölçülebilir, görülebilir, nesneleşmiş bir birim olarak kendisine geri yansıtır” (Bolt, 2010, s. 71) der. Albertini’nin insan birimli ölçü birimi, öznenin ayrıcalıklı bir mertebeye erişiminin referanslarını vererek, Descartes’in, zihni ile dünya karşısında tam bir erk haline gelen öznesinin haberini verir. Kuşkusuz bu süreç insan zihnine özgürlük kazandırırken, diğer bir yandan Heidegger’in itirazda bulunduğu varlığın unutulmuşluğuna, matematikleşmesine, tasavvur olma durumuna da temel teşkil eder.

Heidegger’in varlığa yönelik ontolojik yaklaşımlarında görüşteki hakikat, tasvir/tasavvur yaklaşımları, Merleau-Ponty’nin “görüş ontolojisiyle” etkileşimlidir. Ponty, varlığa ait bir görüş ontolojisini tensel olanın alanına taşır. Ponty, İnsanın uzaysal, uzamsal ilişkilerine geniş bir çapta beden üstünden düşünerek cevap verir. Descartes’in uzayı saf bir kendinde, geçirimsiz bir dışsallık olarak serbestleşmesini sağladığını, ancak onu bütün bakış açılarından muaf tutarak derinliği ve gerçek bir kalınlığı olmayan varlık minvaline taşıdığını bildirir. Bu anlamda Descartes’in yakınlaştığı Rönesans perspektifinin ise yanılmasız salt bir doğanın bildirişinin değil, ancak kendinden sonra sürekli yenilenerek devam edecek olan dünyanın resim dilindeki bildirilişleri içinde ayrıcalıklı bir anının görünümünü verdiğini belirtir.

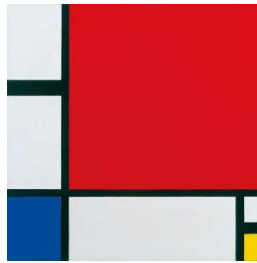
Perspektif bir uzaklaşmadaki mesafe ve derinlik kavramları bedene ait deneyimin yokluğuna işaret eder. Ponty’nin görüş ontolojisi ise derinliğin ve mesafenin deneyimini bedene yönlendirir. Ponty şunları belirtir; “Ruh, vücuda göre düşünür, kendine göre değil, ve ruhu vücutla birleştiren doğal antlaşmada uzay ve dış uzaklık da koşul olarak koyulmuştur” (Merleau-Ponty, 2006, s. 56). Saf kendinde bir düşünce ve kendinde bir uzaysallığın parçalanmış durumuna bedenin iştiraki, zihnin kontrolündeki görüşü vücudun içinde yeniden kurgulayarak görmeyi eylemin olanaklarındaki bir görme biçimi olarak yeniden kurgular. Görüşün bu dönüşümü, görsel teması bir dışsal zarfın yüzeyinden, içinde bulunulabilen uzayın olanağına taşır. Ponty; “Aslında, dünya çevremdedir, karşımda değil” (Merleau-Ponty, 2006, s. 59) der. Böylelikle uzaysal olanın düşünülmesi, burada olanın veya sarmanlaşmış halde olduğum dünyanın içinde farklı bir biçimde yeniden canlanır.

Modern resim Rönesans'tan sonra bakışa ait olan mevhumları yeniden gündeme getirerek göze tabi olan eli serbest bırakarak, gören göz ve eylem içindeki bedeni gözeterek resmin optik uzamını örgütler. Modern resim, bilimsel bakışın nesnelere ayrık, gizemsiz tepeden gözetmesi durumunu, karşıdan bakışın nesnelere arasındaki mesafeleri eriten durumuyla birlikte, nesnenin bakışa olan direnişini göz ve elin değişken birleşik ilişkileri içinde deneyimler. Cezanne'nin, uzaklık, çizgi, renk gibi uzayın birleşenleriyle varlığın zarfını soyarak, varlığa ait içsel bir kaosu örgütlemeye girişmesi görüşe ait dönüşüme bir örnektir. Ponty, görüşe yönelik şunları belirtir; “görüş, düşüncenin ya da kendinde-bulunuşun belirli bir kipi değildir: kendimden eksik olmamın bana verilen yoludur, Varlık'ın parçalanmasına içten tanık olmamın bana verilen yolu; ki ancak bu parçalanmanın sonunda kendi üstüme kapanırım” (Merleau-Ponty, 2006, s. 73-74). Ponty'e göre var olan tinsel ilişkiler aracılığıyla değil bir beden aracılığıyla yer tutar, onunla ilgili bir bildirişime ancak bu sayede sahip oluruz.

Bedenin ve zihnin farklı dozlarda görüşte etkin kılınması, modern resmin çizgi, renk, yüzey ilişkilerinde klasik temsile dayanan optik sanal derinliğin resim yüzeyinde kurgulanmasını aksatarak görsel koordinat dizelerini bozar. Bu koordinat dizelerinin çöküşü Deleuze göre resmin yüzeyinde bir felaketi, diyagramı serbest bir yayılımla özgürleştirir. Deleuze, resim yüzeyindeki görüşe ait tarzların belirliğini; “...anlamlandırmanın dışındaki ve temsili olmayan çizgilerle bölgelerin, çizgilerle lekelerin işleyiş halinde oldukları küme”(Deleuze, 2009, s. 95) olan diyagramın kaosunu tablonun belirli bölgelerinde tutma, resmetme edimiyle ilişkili görür. Deleuze'e göre; Cezanne, resim yüzeyindeki diyagramın yol açtığı kaosa ait sonsuz özgür duyumu ve geometrik olanı, karşılıklı bir etkileşimle birbirleri ve modülasyonun sürekli zamansal değişimi içinde görünür kılar. Ve böylelikle en yüksek tarzda estetik bir analogik dili ortaya koyar. Buradaki estetik analogik dilin benzerle olan ilişkisini Deleuze şöyle belirtir;

...hiçbir kodun olmadığı durumda, yeniden üretilecek 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 (Deleuze, 2009, s. 108).

Bu bağlamda şimdiye kadar anlattığımız varlığa ait bir bakış açısının, görme biçiminin sadece resim yüzeyindeki estetik analogik bir ifadeyle sınırlı kalmadığını aynı zamanda varoluşa ait değişimlerin hem sanatın biçim diliyle hem de birleşenleriyle karşılıklı ilişkide olduğu bir analogiyi de ortaya koyduğunu belirtebiliriz. Modern sanatın resim edimi farklı tarzlarda biçimleri görünür kılarken, farklı varoluş düşüncelerinin kendine bağlanmakta olan yanlarını da açığa çıkarır. Örneğin soyut resim, resmin yüzeyine yayılan diyagramın kaosunu geometrik bir ifade biçimiyle dinginleştirir ve resim edimindeki elin fonksiyonu da geriye iter. Klasik temsilin yüzeydeki derinlik olgusundan sıyrılarak resmin yüzeyini saf yatay, dikey yönelimlerden oluşan optik uzama çevirir. Elin yitimi; diyagramın yerine geçen geometrik formlara dayanan kodlamaların, yüzeyin yatay/dikey yönelimde optik saflık içindeki biçimsel dinginliği, modern insanın varoluşsal yanıyla ilişkilidir. Focillon'un, "modern insan, dışarı tarafından sağır edildiği için dinginliği ister.." (Deleuze, 2009, s. 97) deyişi bu soyut tavrın ortaya çıkışını özetler. Soyut dışavurumculuk ise geometrik kodlamaların biçimsel dinginliğini diyagramın şiddetine maruz bırakarak saf bir optik deneyimi önceler. Resmin yüzeyini, bedeninin ve maddenin devinimiyle uzamsal, zamansal birliktelik içinde yeniden örgütler. Bedenin ve malzemenin devinimi gözün ele olan egemenliğini, tersine çevirerek eli göze tabi kılar, çizgiler ve renkler resim yüzeyinin içinde bir noktadan değil, yüzeyin dışından hareket eder. Action paint, şövaleden kurtularak resmi yere dönüştürerek temsilin ufkunu zemin içinde buharlaştırır. Soyutlamaya yönelik bu iki ayrı veçhe bir yandan zihni, diğer bir yandan salt zihinsel etkinliğin dışında bedeninin duyumsama varyasyonlarını öncelerken, ortak bir dilde resme ait düzleşmeyi vurgular.



Görsel 5. Piet Mondrian, 1930, Kırmızı, Mavi ve Sarı İle Kompozisyon/Composition With Red, Blue and Yellow. Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/EjwJea>



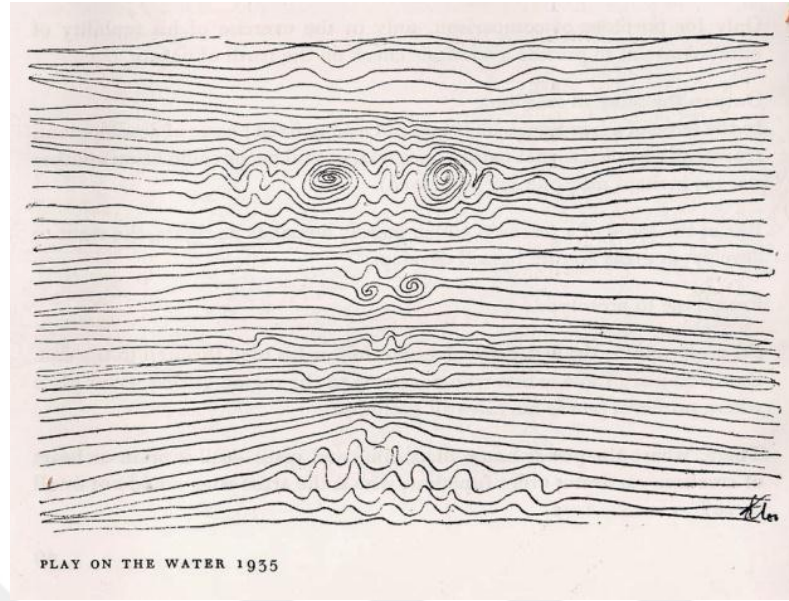
Görsel 6. Jackson Pollock, 1950. Sonbahar Ritmi (sayı 30)/Autum Rhytm (Number 30), Erişim: 17.10.2017. <https://goo.gl/TYXFvh>

Modern resmin, klasik resme ait yanılısamacı derinlik vurgusunun terki ve ortaya çıkan düzleşmeyle oluşan yüzeye ait yanal hareketler, tabloyu görünüre açılan bir pencere oluştan, ruhsal bir edimin sınırlı bir kesiti olan pano haline getirir. Bu düzleşme içindeki derinliğin başka bir tarzda görünümünde Clement Greenberg gibi sanat eleştirmenlerin çıkarımları etkin bir rol kazanır. Greenberg, optik bir derinliğin yerine modern resme ait yeni bir derinliği; kolâja ait hacimsel ilişkiler, boş olan alanların doldurulması ve buna bağlı olan duygusal bir gerginlik, resme ait geri çekilme yerine yanal bir harekete dayanan üçlü bir varyasyonla tanımlar. Bu bağlamda Pollock'un, bedeninin, maddenin devinimiyle ve böylelikle zamanının da görünümüne kavuştuğu, izleyiciye ait bakışı yanal kılan anıtsal resimlerinin derinliği alegorik bir derinliktir. Bedenin hareketine askıntı olmuş bir ruhun duygusal derinliğidir ya da resim yüzeyindeki bilinçsel işlev yerini, bilinçaltına bırakıyor gibidir. Ruh, beden, madde diyalogunun resim yüzeyinde örgütlenmesidir. Resimsel anlatımdaki düzleşmeye rağmen derinlik kaybolmamış yer değiştirmiştir. Resimsel anlatıdaki bu düzleşme edimini, varoluşa dair anlatıdaki düzleşme edimiyle beraber daha sonra yeniden el alacağız fakat şimdi resim yüzeyinde farklılık gösteren çizgin varlığını değişken biçimsel özellikleriyle ele alacağız.

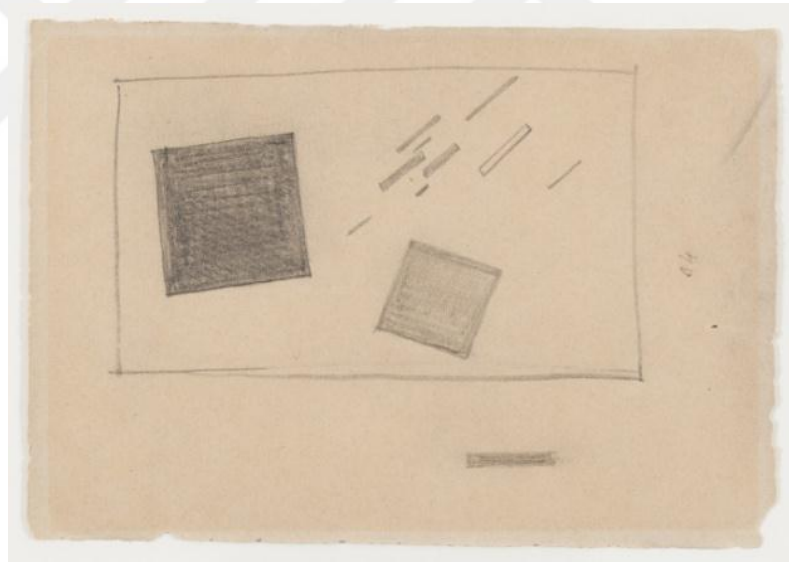
Varoluşa ait bir bakış açısı, resmin biçimsel özelliklerinden biri olan çizginin değişkenlikleriyle sıkı bağlar kurar. Heidegger; "sınır çizmek, (bir) şeyin etrafını

çevirmektir. Şey, bu sınırlarla durup kalmaz; dahası, bu sınırlardan hareketle o, üretildikten sonra ne olacaksa o olmaya başlar” (Heidegger, 1997, s. 61) der. Bu söylem Varlığın madde ve görünüm olarak açığa çıkmasındaki birlikte-sorumluluğuna; hem bir görünüm hem de bir görüş olma sorumluluğuna işaret eder. Modern resim ise şeylerin sınırlarını belirleyen, taklit eden çizgiyi özgür kılarak şeylere taklitten öte bir benzerlik kazandırır ve çizgiyi şeylerin kendisinden sıyrarak ayrı bir varoluş haline getirir. Yani resimsel düzlemde çizgi temsil ettiği şeyin donuk iç ve dış özelliklerine değil kompozisyona ait birlikteliklerin birleşik devinimine, örneğin Klee'nin eserlerindeki gibi kendi dinamizmine yaslanır ve çizginin kendisi kuvvetli bir ifade biçimine denk gelir.

Bu noktada ayrı türden bakış açılarının, resmin yüzeyindeki serbest çizgisel veriye farklı türden olgu imkânları tanıdığını belirtmek gerekir. Örneğin; Klee ve Malevich'in çizgisel yönelimi, dünyaya ait bir görüşün esere bağlanmakta olan yanını açığa çıkarır. Klee'nin devinen büklümlü çizgisi kaosla beraber duyulur olanın verileri üzerinde yükselirken, Malevich'in soyut geometrik düz çizgisi anlatıda birleşmiş bir insan öznesinin, merkezi olarak yeniden kendi üstüne kapanmasıyla bağlanır. Klee şunları belirtir; “Şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir” (Klee, 2013, s. 43). Veya “İnsanı “olduğu gibi” sunmak isteseydim eğer, öylesine şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmak zorunda kalacaktım ki, saf ögesel anlatım imkânsız olacaktı. Sonuç, kavramın ötesinde belirsizlik olacaktı.”(Klee, 2013, s. 51). Malevich ise şunları söyler; “Kendimizi yeni bir kalıba, plana ve sisteme göre biçimlendirmek istiyoruz; doğanın bütün öğeleri insanla birleşecek ve tek, her şeye kadir bir imge yaratacak şekilde inşa etmek istiyoruz” (Malevich, 1969, s. 327). Bu ayrı türden çizgi varyasyonu varoluşa bağlanan yanlarıyla beraber birbirine zıt bir yanıt vererek, modern resmin işlevi sorusunun da birçok farklı ve göreceli yanıtının olduğunu ortaya koyar. Bu çeşitlilik Kierkegaard'ın varoluşsal terminolojideki göreceliği saptamasıyla bağ kurar. Varoluşa ait göreceliği Kierkegaard şöyle bildiriyordu; “Varoluşsal kavramlara gelince, bunların tanımlanmasından kaçınmak istemek, işin inceliğini anlamış olmaktır.” (Foulquie, 1991, s. 32)



Görsel 7. Paul Klee, 1935, Su oyunu / Game Of Water, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/z3P9CE>



Görsel 8. Kazimir Malevich, 1916-17, Suprematist Drawing, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/wy5w1b>

Klee'nin çizgideki bükümü ve dolayısıyla değişkenliğe işaret etmesi, Kandinsky'nin katı açılar ve katı noktalarına kaşı durarak yeni türden ilişkileri açığa çıkarır. Örneğin; "Bergson, "bireysel kıvrıla kıvrıla gidişi" ancak canlı varlıklarda arar; ve dalgalı çizginin "figürün görünür çizgilerinden hiçbiri olmayabileceğini", "orada olmadığı kadar burada da olmadığını", oysa "her şeyin anahtarını verdiğini"(Merleau-Ponty,

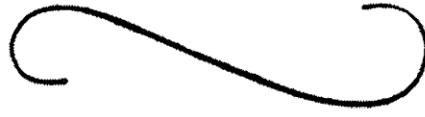
2006, s. 68) öne sürer. Deleuze ise Klee'nin bükümlü çizgisini, Barok ve Leibnizci bakışa yakınlaştığını düşünür ve "kıvrım" felsefesinin bir görünümü olarak ele alır.

Deleuze, Barok insanın akli, hayvansal yönlerinin iç içe karmaşık yapısını, Leibnizci ruh, beden ilişkisiyle birlikte düşünür. Buna dair; "Madde de mermerlidir, ruh da mermerlidir, ama iki farklı tarzda." (Deleuze, 2006, s. 9) der. İlk bölümde örnek verdiğimiz Barok ev imgesini hatırlayacak olursak, evin dikey ve yatay akslarda iki katının ruhun ve madenin, hayvanların, bitkilerin etkileştikleri bir süreci görünür kıldığını anlarız. Bu etkileşmenin kökeni Leibnize göre madenin her yerinde mevcut olan yaylar sayesinde görünürlük kazanır. Ruhun ve maddenin bu kökensel etkileşimi, Descartes'ın bakış açısına ait düşüncedeki mesafeleri tüketerek, varoluşa ait ayrı türden ilişkileri açığa çıkararak tam doluluğu işaret eden bir varoluş görüşü önümüze getirir. Deleuze şunları belirtir;

Öyleyse madde, boşluk bırakmayan, sonsuzca delikli, süngersi, oyuklu bir doku sergilemektedir, her oyukun içinde bir başka oyuk vardır hep. Ne kadar küçük olursa olsun her cisim, düzensiz geçitler onu delik deşik ettiği için, gitgide daha ince bir akışkan onu sardığı ve katettiği için, bir dünya barındırır; evrenin bütünü, "içinde farklı akıntılar ve dalgalar olan bir madde havuzuna" benzetilebilir (Deleuze, 2006, s. 10).

Kendiyle dolu süngerimsi yapı, kendi içinde ayrı noktalar ihtiva etmez veya en küçük birimi nokta değil, bu dolu ilişkilerin sonsuza doğru bölünmesini sağlayan kıvrımdır. Bu bakışta kıvrım, maddeyi sadece sonsuza kadar bölmez, ona sürekli bir devinim katarak maddenin yaşamsal ve zamansal bir özelliğini ortaya çıkarır. Deleuze; "Kıvrım-madde bir zaman-maddedir"(Deleuze, 2006, s. 13) der. "En basit şekilde söylersek, kıvrım-açmak arttırmak ve çoğaltmaktır, kıvrıma ise küçültmek, azaltmak, "bir dünyanın derinlerine dönmek" (Deleuze, 2006, s. 16) der. Bu çoğullaştırılmış felsefi bakışının dayandığı bükülmeyi ve Klee'nin çizgisel eğilimiyle beraber şöyle açıklar.

Bükülme gerçek atomdur, elastik noktadır...Klee'ye göre, "çelişmezliğin kavramsal olmayan kavramı" olarak nokta, bir bükülmeyi kat etmektedir...Klee art arda gelen üç şekilde başlar. Bunların ilki, bükülmenin çizimidir. İkincisi, karışım içermeyen kesin bir şekil olmadığını gösterir... Bükülme, çizginin ya da noktanın saf olayıdır... Klee'nin dediği gibi, dünyanın başlangıcı, "kozmosun doğduğu yer", "boyutlar arası", "boyutu olmayan nokta"dır... Tam olarak bir nokta da değildir bu, daha çok bir yer, bir konum, bir alan, bir "çizgisel yuva"dır, çizgilerden doğan bir çizgidir (Deleuze, 2006, s. 24-25-26-31).



1. Şekil

Aynı çizgi kendine eşlik eden formlarla (2. ve 3. şekiller)



2. Şekil



3. Şekil

Görsel 9. Klee'nin şekilleri

(Deleuze, Gilles. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. İstanbul: Bağlam, s. 25).

Deleuze'ün perspektivizminde görüş noktası bükülmenin, değişimin olanağına yaslanır ve böylelikle görüş noktası öznenin konumunun belirleyici ilişkisinden ayrılır. Deleuze, felsefi tabanlı bu özne, nesne, devinim ilişkisini Barok Perspektif düşüncesinin de temel bir yöneliminin olduğunu vurgular. Deleuze şunları belirtir;

Perspektivizmin temeli budur. Perspektivizm önceden tanımlanmış bir özneye bağımlı olma anlamına gelmez: tersine, görüş noktasına ulaşan ya da daha doğrusu görüş noktasında duran şey özne haline gelir. Bu yüzden nesnenin dönüşümü özneye buna karşılık gelen bir dönüşüme neden olur: özne artık altta-yatan [sub-jet] değil, Whitehead'in deyişiyle "üstte-yatan"dır [superjet]. Nesne objektel haline gelirken özne de üstte-yatana dönüşür. Değişmeyle görüş noktası arasında zorunlu bir ilişki vardır: yalnızca görüş noktalarının çeşitliliği nedeniyle değil (ki böyle bir çeşitlilik olduğunu da göreceğiz), bundan da önce, her görüş noktasının bir değişmenin görüş noktası olması nedeniyle. Görüş noktası özneye göre değişmez, en azından ilk olarak değişmez; tersine görüş noktası, olası bir öznenin bir değişmeyi (metamorfoz) ya da bir şey = x'i (anamorfoz) kavramasının koşuludur. Leibniz'de, ayrıca Nietzsche'de, William ve Henry James'te, Whitehead'de perspektivizm bir göreciliktir, ama sanıldığı gibi bir görecilik değil. Bu görecilik, hakikatin özneye göre değişmesi değil, bir değişmenin hakikatinin özneye belirmesinin koşuludur. Barok perspektif düşüncesi budur işte (Deleuze, 2006: 31-32).

Deleuze'e göre Barok'a ait kıvrım, maddeyi bir ifade biçimine dönüştürür. Kıvrım, ruhun ve maddenin, içerinin ve dışarının arasından geçerek mutlak bir kendiliğindenliği vurgular. Barok'un formsuz değil form-dışı tutumu, ortaya koyduğu biçimin zihnin bir manzarası olma durumunda görünürlük kazanır. Madde zihne zemin teşkil eder, kıvrılmış biçimlerde tarzları ortaya çıkarır. Barokta, maddenin biçimle olan ilişkisi yerini malzeme ve ruhun kuvvet ilişkisine bırakır. Bu anlamda Klee'nin, Pollock'un maddenin, ruhun, devinimin, doluluğun ilişkilerinin görünürlüğü resim yüzeylerinin ilkesel mantığının, varoluşa ait felsefi bir görüşün Leibniz'ci, Deleuze'cü tarafıyla benzeşim açılarının olduğunu söyleyebiliriz.

Resimsel anlatının nokta, çizgi, renk, ışık, devinim gibi formel ilişkileri resim yüzeyine aitken, bu biçimsel içeriklerin resim yüzeyinden nesnel uzama adım atması, yeni teori ve buna bağlı pratikleri de ortaya koyar. Örneğin, Fontana'nın "Uzamsal Kavram" isimli çalışmaları; uzama ait illüzyonist bir gerçekliğin resim yüzeyinde farazi çizgilerde kurgulamasının aksine, uzamı resme basit bir şekilde tüm gerçekliğiyle ilave eder. Otto Piene, Fontana'nın çalışmaları hakkında şunları söyler; "sadece görünür olan, tasarlanmış ya da hesaplanmış olmayan bu uzamı tanımlamak özgürlüğü tanımlamak kadar olanaksızdır. Biz burada onu hissetmeye başlarız" (Piene, 1962, s. 63). Fontana'nın çalışması, hayali ve gerçek olan mekânın verileri arasında uzanarak, resim yüzeyinin çizgi, nokta, renk gibi ilişkilerini bütünselleştirir. Fontana şunları söyler;

Sentezi fiziksel öğelerin toplamı olarak hayal ediyoruz; fiziksel ve zihinsel birlik halinde bütünleşmiş renk, ses, hareket, zaman, uzam. Uzam ögesi renk; zaman ve hareket ögesi olan, zaman ve uzamda gelişen ses. Bunlar varoluşun dört boyutunu kucaklayan yeni sanat için temel şeylerdir. Zaman ve uzam (Fontana, 1987, s. 697).

Fontana'nın eserindeki zihinsel ve fiziksel yanların bütünleşik olanı vurgulamasına, Heidegger ve Sartre'in varoluşa dair bütünleşik tutumları aracılığıyla başka bir açıdan yaklaşabiliriz. Örneğin bir önceki bölümde bahsettiğimiz Heidegger'ci 'yırtık', 'çizgi' kavramları, Fontana'nın eserlerindeki 'yırtık', 'çizgi' görünümüleriyle belirli bağlar kurar. Heidegger'ci yırtık (çizgi) yeryüzünün gizlenimini açıklığa getirerek Hakikatin biçimsel bir görünümünü verir ve bu birbirine bağımlı olan ilişkilere görünürlük kazandırır. Yırtık(çizgi) bir açıklık olarak eserde yeryüzünü üretir. Veya çizgi zemini gerçek bir görünürlük mertebesine ulaştırarak onu yeniden bir zemin kılar. Fontana'nın tuvalinin zemini herhangi bir ölçüyle ifade edilen mekânsal bir görünüm vermez, onun

mekânsallığı ancak kendisini oluşturan birleşenlerin bütünleşik ilişkileri aracılığı sayesinde duyumsanır. Çizgi zemin sayesinde, zemin çizgi sayesinde aynı açıklığa dolarak birlikte bir görünüme erişirler.

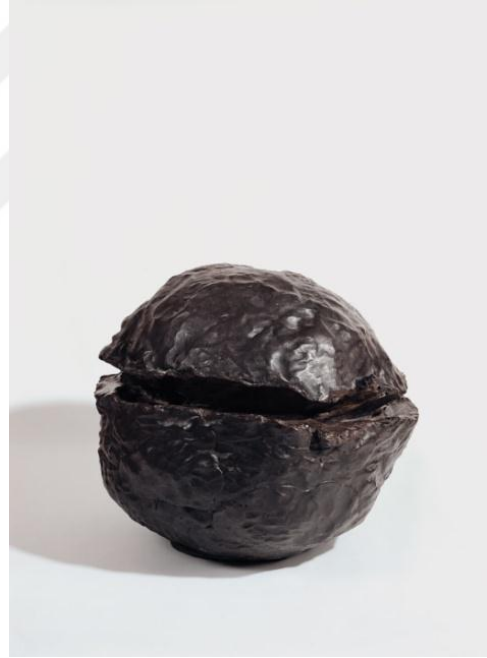
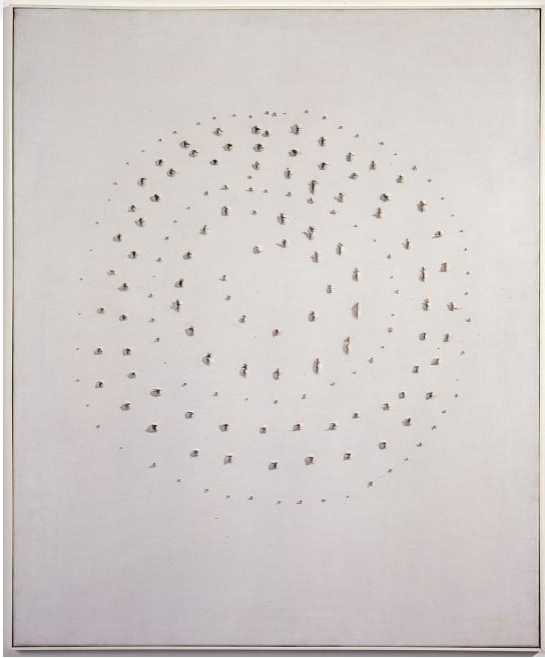


Görsel 10. Lucio Fontana, 1964, Uzamsal Kavram / Contante Spaziale, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/2EfxZP>

Sartre, Hegel'den şöyle aktarır; “Gökyüzünde ve yeryüzünde, varlık ve hiçliği kendinde içermeyen hiçbir şey yoktur”(Sartre, 2010, s. 61). 1. Bölümün başında da belirttiğimiz gibi hiçlik; insanın varlığının tamamlanamama durumuna gönderimde bulunur ve insanın bu boşluğu aşmak istemesi, çabalaması bütünleşmiş bir varlık minvaline yükselme arzusundan kaynaklanır. Fontana, resim yüzeyinde kurgulanan mekânı ortaya

çıkaran, aydınlatan, görünür kılan ışın merkezlerinin yerine, resim yüzeyini delerek karanlığın toplandığı boşluklar koyar. Tuvalin yüzeyinin mekânsallığı, görünürlüğü terse çevrilmiştir, ışık tuvalin sanal zemininden şeyleri görünür kılmak için yayılmaz, gerçek bir uzama ait ışık tuval zeminindeki boşluklar ve zemin sayesinde görünürleşir.

Fontananın “Uzamsal Kavram” adlı işleri varoluşa ait bütünleşik ilişkileri farklı bir biçimde sunar. Fontana şunları belirtir, “yeni sanat, öğelerini doğadan alır. Varoluş, doğa ve madde kusursuz bir birlik içinde bir araya gelir. Zaman ve uzamda gelişirler”(Fontana, 1987, s. 696). Heidegger ise eserin doğadaki hakikati görünür kılması için Dürer’in şu sözlerini kullanır; “Sanat gerçekten doğada gizlidir. Onu doğadan alabilen ona sahip olur”(Tepebaşı, 2011, s. 110).



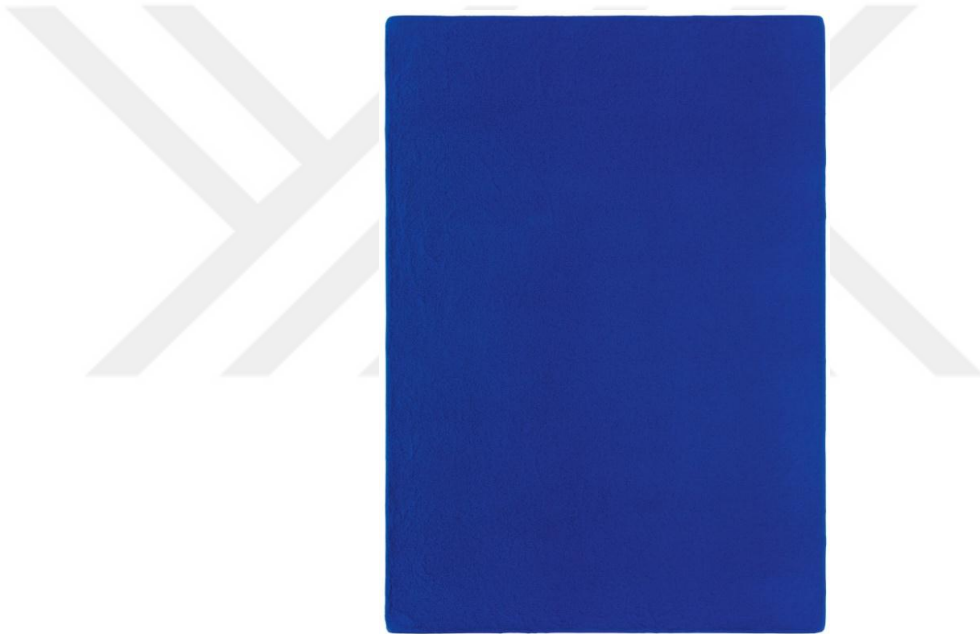
Görsel 11 (solda). Lucio Fontana, 1960-61, Uzamsal Kavram / Contante Spaziale, Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/brXZ3F>

Görsel 12 (sağda). Lucio Fontana, 1959-60, Uzamsal Kavram, Doğa / Contante Spaziale, Natura, Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/brXZ3F>

Resim yüzeyindeki uzamsallığın değişimine renk açısından bakıldığı zaman, modern resmin; klasik resmin optik ışık uzamındaki doğanın renklerinin görüntüsüne karşı,

renğin maddesel boyutunu görünür kıldığını söyleyebiliriz. Klein, renge ve çizgiye dair şunları belirir;

Benim görüşüme göre, çizgiler bizim ölümlülüğümüzü, duygusal hayatımızı, mantık yürütme gücümüzü, hatta manevi hayatımızı biçimlendirir. Çizgiler bizim psikolojik sınırlarımız, tarihimiz, öğrenimimiz ve iskeletimiz, hatalarımız ve dileklerimiz, gücümüz ve taktik oyunlarımızdır... Renk ise daha doğal, daha insandır, kozmik duyarlıkla yıkanmaktadır. Resimsel duyarlık, çizginin bizi inandırmaya çalıştığına tersine, gizli köşe bucakları olan bir şey değildir. Havadaki nem gibidir; renk maddeye, ilk durumdaki maddeye dönüşmüş duyarlıktan başka bir şey değildir... Renkler uzamın gerçek sakinleridir, oysa çizgiler sadece uzamda yol alır, iz bırakırlar. Sonsuzlukta iz bırakır çizgiler, oysa renk sonsuzluktur. Renk aracılığıyla uzamla tam anlamıyla bütünleşirim; gerçekten özgür olurum! (Klein, 1958, s. 74).



Görsel 13. Yves Klein, 1957, İsimli Mavi Monokrom (IKB098) / Untitled Blue Monochrom (IKB098), Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/brXZ3F>

Deleuze şöyle diyordu; “bireyler ya da gruplar, hepimiz çizgilerden yapıldık ve bu çizgiler başka başka doğalara sahipler”(Sünter, 2014, s. 29). Çizgiler, renkler uzamda sürekli olarak yeniden örgütlenir, ağlar yayar. Bilimselliğin tepeden nesnelere temassız kılan paralel çizgisi veya perspektifin bakışımıza göre bir noktada kesişen çizgisi, mimarinin ve geometrinin düz çizgisi, devinimin büküm çizgisi vb. hep beraber bizi kuşatan uzam içinde ağsal bir yapı oluşturur. Ağlar hem sanal hem de nesnel ortamlarda

mekânı devinim içinde örgütleyerek varoşlumuzu da sürekli olarak yeniden kurar. Hem bir kurucu hem de kurulan olarak verili bir ortamı örgütleyen düz çizgiler, verili ortamı devinime, değişime tabi kılan, zamanın düz çizgiselliğini yeniden örgütleyen kıvrım çizgiler, temsilin önceden verili bir varoluşunun ötesinde bir bağlanmayı ve özgürleşimin değişken ilişkilerini ifade ederler.

Uzama ait zihnin çizgisel manzarasının bu yayılımı, topografik görüntülerin, gökyüzünün kozmolojik ilişkilerinin veya bir şehrin haritalanmasında olduğu gibi yüzey ilişkileri içinde görünürlük kazanır. Diğer bir yandan, hem yatay hem de dikey yönelimleri üreten yeryüzüne bağlı olan mimari, nesne-yeryüzü-yer çekimiyle ilişkisini yapısal olarak güvene almak bakımından düşey ilişkileri de açığa çıkarır. Dikey(düşey) olarak ilerleyen akış, varoluşa ait bir biçimsel düşünceye de ayrı bir yoldan aracılık edebilir. Modern resmin yüzeyindeki derinliğin yer değiştirmesinde görünürlük kazanan düzleşmenin sadece sanatın biçim dilindeki bir değişimi olarak sınırlı kalmadığını, aynı zamanda insana ait aşkın (dikey) ilişkilerde de görünürlük kazandığını söylemek gerekir. Fredric Jameson bu düzleşmenin post-modern dönemin tipik özelliklerinden biri olduğunu belirtir. Jameson şunları söyler; “Yeni bir düzlük ya da derinliksiz, en gerçek anlamda yeni bir tür yüzeysellik, belki de günümüzde postmodernizmin baskın biçimsel özelliğidir” (Erişim Tarihi: 09.08.2017. goo.gl/YNa1RB).

Bu bağlamda Varoluşa ait yatay/dikey akstaki yönelimlerin değişkenliğine, heykelin ve mimarinin 3 boyutlu biçimsel anlatısıyla beraber genel olarak gözden geçirmek gerekir. Heykelin üç boyutlu uzama yayılan formel yapısı hem dikey hem de yataya yönelen bir örgütlenmeyi açar. Heykele ait bakış açısı, heykelin insan birimiyle olan ilişkisi sayesinde çeşitli mesafelerde konumlanır. Resim kompozisyonuna ait bakış açılarının Tanrı/özne, özne/nesne vurgusunun tarihsel değişimi, heykel nesnesinin izleyiciyle olan mesafesinin belirlendiği ölçü, oran vb... gibi ilişkilerde görünür. Heykele ait bakıştaki mesafenin azalması onun biriminin küçülmesiyle ilişkili bireysel bir algıyı öngörürken, mesafenin artması heykelin ölçüsünün büyümesiyle doğru orantılı olarak kamusal bir algıyı ihtiva eder. Bu anlamda heykele ait ölçü, oran, mesafe, yüzey, ışık, renk gibi biçimsel ilişkilerin varoluşla kurduğu diyalog birçok anlatıya vurguda bulunur.

Dikey (Düşey) bir biçimsel yönelim insanın varoşluna ait ayrı türden ilişkilere atıf eder. İnsanın dikilmesi onun tarihindeki en büyük başarılarından biridir ve heykelin yeryüzüne dik açıyla konumlanan üç boyutlu biçimleri Tanrı/özne, özne/nesne... gibi varoluşa ait değişkenlerde farklı anlatım biçimleriyle kendini gösterir. Mimaride bunun emareleri inceliş uzayan yapı biçimlerinde, örneğin; inanç yapılarının göğşe doğru yükselmesi, teolojik bir aşkın figüre işaret ederken, modern mimarinin kuleleri; nesnel, dünyasal olanın yataydaki varlığını, dikeyde boşalan yüce figürünün alanına taşınmasıyla, nesnelleştirmesiyle ilişkilendir. Biçimdeki dikey yönelimin oransal olarak artışı, hem varoluşta manevi bir derinliğe ait yüce olanı hem de maddenin başat değer olarak kutsanışını ifade ettiğini söyleyebiliriz. Her iki durumda insan birimini aşar, bakıştaki mesafeyi geriye iter.



Görsel 14 (solda). Saint Pierre Katedrali, Fransa, 1225-1569, Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/kVP2bz>

Görsel 15 (sağda). Burj Khalifa, Dubai, 2010, Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/mgsjpm>

Bu ilişkilerin bir başka görünümüne Constantine Brancusi, Robert Morris'in farklı yönelimleri örnek verilebilir. Brancussi'nin 'Sonsuz Sütun' eseri dikey yönelimde, birim modüllerin tekrarlarıyla bir zıtlık oluşturur, içsel bir gerçeklikle nesnelere nesnel yönlerinin bir görünümde toplar. Veya sonsuzun birimsel bir ifadesinin aşkın olanın karşısında zihni kutsadığını da söyleyebiliriz. Robert Morris'in insanbiçimci basit çok yüzlü heykelleri Minimal sanatta Gestalt'ın rolüyle beraber, geometrik cismin fenomenolojik bir tecrübesini ortaya koyar. Morris'in heykellerindeki üniter küp

birimler yatayı ve dikeyi eşit olarak işgal eder, birimlerin bir araya farklı mesafelerden gelmeleriyle oluşturdukları algısal ayrıma dirençli bütün, kendisini oluşturan birimden farklı görünmez. Eserin kompozisyonu yatay bir örgütlenmeyle yayılırken, bu genişlemedeki biçimlerin yeryüzüyle oransal ilişkisi hem kendinde bir nesnellığe hem de yüzeylerin, yansımaların değişkenliğiyle berber nesnesine yönelen zihnin verilerine göndermede bulunur. Ve Morris'in birleştirici, basit çok yüzlü biçimlerine dayanan dizilimleri, bellek izlerini, binoküler görüşü, ıraklık açısını birbirleriyle sarmanlayarak şimdi olana bağlar. Zamana ait bir görüntünün şimdi olan bakış ve algı içinde yeniden örgütlenmesi, Morris'in eserlerindeki hep şimdiye tutunan zamansal yönelimi de ortaya koyar. Bu ilişkileri Ponty gibi söylersek; "Artık söz konusu olan uzaydan ve ışıktan konuşmak değil, burada olan uzayı ve ışığı konuşmaktır"(Merleau-Ponty, 2006: 60). Bu bağlamda Morris'in eserleri, ilişkisel olarak eserin nesnellığının de dışına işaret eder, gözlemci ve gözlenen arasındaki ilişkileri nesneden temel alarak, genişleyerek açığa çıkmasına hizmet eder. Carl Andre ise heykeli, insan biçimci özelliklerinden sıyırmak için dikey yönelimi terk ederek ızgara tipi dizilimler gerçekleştirir.



Görsel 16. Constantine Brancusi, 1938, Sonsuz Sütun/Endless Column, Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/1ZA4CH>



Görsel 17. Robert Morris, 1965-71, İsimsiz/Untitled, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/NuY74s>



Görsel 18. Carl Andre, 1969, 144 magnezyum kare/144 Magnesium Square, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/Hffecc>

Sanatın formel yapısı sabit bir öze göre değil, hayatın değişken verileriyle beraber varoluş kavrayışlarının özel anlarına ışık tutar. Modernizm'in önerdiği form politikaları bu gün artık kendi gerçeklikleriyle değil, onların dışında çağdaş bir yaşamın kodlarını

çözebilmek adına hayatın verileri içinde farklı türde kullanılmaya devam etmektedir. Örneğin, Modernizm'in insanın özgürleşmesindeki akılcı, akıl dışı düşünmeyi örgütlemesi modern yönelimin insanın köleleşmesine karşı bir tutumunu canlandırıyorken, aklın ilerlemesiyle ortaya çıkan teknolojik dönüşümle beraber üretim ve tüketim ilişkilerinin günümüzde bu özgürleşme düşüncesine karşıt bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu sınırlı açıdan hareketle modern'in verileri çağdaş yaşamın alanından tam olarak tasfiye edilmediğini, ancak felsefi ve kültürel olarak yeni yaşam verileri içinde farklı türden inşa edildiğini söylemek gerekir. Bu görünüm Lyotard'ın post-modern mimari için söyledikleriyle bağ kurar; “modernizmden miras aldığı bir uzamda bir dizi küçük değişiklikler doğurmaya ve insanlığın işgal ettiği uzamı sil baştan inşa etmekten vazgeçmeye mahkûmdur”(Bourriaud, 2005, s. 20).

Bu bağlamda sanat sürekli, sıfırdan itibaren bir varoluş ütopyasının değil, hayatın içinde, hareket halindeki varoluşun olanaklarına tutunan bir form politikası güder. Dolayısıyla çağdaş sanat, tarihsel olarak aşılması gereken bir formel olanağın çevresinde örgütlenmez, o daha çok sınırsız olan ihtimallerin içinde kendini açığa çıkarır. Bu yolla çağdaş sanatın sınırsız ihtimal içindeki buharlaşmış formel yapısından söz edilebileceği gibi, bu tutumun ötesinde karşılaşmalara dayanan yeni bir tekil form politikasını da örgütlediğinden bahsedilebilir.

Bourriaud, “sanat, bir karşılaşma halidir” (Bourriaud, 2005, s. 27) der. Ona göre “form, kalıcı bir karşılaşma olarak tanımlanabilir” (Bourriaud, 2005, s. 30). Bu gidişatta eserin formel yapısı kendisini oluşturan bütünsel ilişkilerin kalıcı haline bağlanır ve bu ilişkiler ışığında farklı bakış açılarında beliren bir dünyayı örnekler. Bu söylem sanat tarihindeki ortaya konmuş bütün formel düşünceler için farklı tipte karşılaşmaların temelinde aynı derecede yer alsa da, günümüzde bütünselleştirici tutumun anlamını, dağınıklığın ve bir aradaki çoklukların karmaşık ilişkileri üzerinde geçici olarak kurgulandığını belirtmek gerekir. Çağdaş yapıt olaya ait bir formel duruş sergileyerek, zaman ve uzamdaki ilişkileri kendinde bir formun alanından çoklu olayların bütünleşik ilişkilerine de devrettiğini söyleyebiliriz. Süreç kuşkusuz formalist estetiğin üstünde durduğu forma ait öğelerin saltık, kendinde yapısının ötesine işaret ederek, çağdaş sanat yapıtının nesnesine ait formel yapısı ilişkilerinin sadece belirli bir durağını görünür kılarken, daha büyük ilişkilere doğru devam eder. Modernin formel estetiğinin yapıtın yaratıcılık

ilişkisinden hareketle plastik formun tarihsel dönüşümüne olan vurgusu, yerini güncel sanat ortamında oluşa dayanan ilişkilerin bir tezahürü olan form anlayışına bırakır. Böylelikle güncel sanat pratiği formu öznel arası bir diyalogun başlangıcı olarak yeniden temellendirir. Bourriaud “bir form üretmek, olası karşılaşmalar keşfetmektir” (Bourriaud, 2005, s. 36) der. Bununla birlikte form zamansal ve uzamsal dinamik bir örgütlenmedir. Çağdaş sanat pratiği tekilliklerin zamansal ve uzamsal yönünü vurgulayarak, tarihin düz çizgisinden ayrılır ve bu örgütlenmeyi çoğullaştırılmış ilişkiler ağına yayar. Bourriaud şunları belirtir;

Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, ‘anıtsal’ bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde olup biter. Tek kelimeyle özetlemek gerekirse, yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar, randevular verir. (Bourriaud, 2005, s. 47).

Dolayısıyla günümüz sanat pratiği tanrı-insan, insan- nesne ilişkilerinin dışında insanlar arası ilişkilerin üstünde durur ve bu ilişkilerin çevresinde örgütlenen ilişkisel formel yapıların üstüne odaklanır. Bu noktada günümüz sanat pratiğinin dönüşümü, varoluşa ait bir değişimle eş manzaraları önümüze serer. Formun ötesinde oluşu öngören, böylelikle tek bir kaynaktan değil çoklu ilişkiler çerçevesinde örgütlenen, zamanın kronolojik düz çizgisel akışını şimdileri çoğullaştırarak büken çağdaş sanat pratiğinin, Deleuzyen bir varoluş manzarasıyla eş söylemler ürettiğini söyleyebiliriz. 1. Bölümden hatırlayacak olursak Deleuze şunları belirtiyordu; “özne verinin içinde oluşur, aslında, pratik olanın dışında bir özne yoktur” (Deleuze, 2016 (b), s. 110). Deleuzyen öznenin larvamsı, devinim içinde görünür olması, kendine ait özerk bir noktasının olmaması, bağlandığı şeylerle beraber çoğullaştırılmış yapısı, çağdaş sanat pratiğinin politikalarıyla yakın benzerlikler ihtiva eder. Bu noktada Özne, katı bir temsile dayanan bütün verili durumlara karşı direnç kazanmak için sabit bir durumdan çözülmüş bir duruma geçerken, sanatsal pratikte buna benzer bir şekilde kendini hayat içinde çözümler. Özneye ait bu manzarada bireyselleşmemizin ve kendiliğimizin genel bir ifadeye göre değil, başkalaşımın, farklılaşmanın alanına sızdığından bahsetmiştik. Böylelikle çağdaş bir varoluş söyleminin belirlenimsizlik ilkesi üstüne temellendiği de yeniden göz önüne getirdiğimizde, çağdaş sanat pratiğinin de sonsuz ihtimaller çerçevesinde belirsiz bir alana sızarak, özneye ait benzer bir yazgıyı sahiplendiğini söyleyebiliriz. Deleuzyen düşüncenin özne ve nesnenin yerine oluşu öngörmesi, çağdaş

bir varoluş söyleminde öznesiz bir anlatının boyutunu sunarken, sanatsal pratiğin günümüzde sonsuz anlam dizeleri içinde her hangi bir merkezi olmadan hareket ettiğini belirtebiliriz. Bu bağlamda çağdaş yapıtı Cornelius Castoriadis şöyle tanımlar; “bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir” (Bourriaud, 2005, s. 88).

Sabit bir şekilde öznenin, nesnenin verilerinden bahsedilmediği, oluşun, farklılaşmanın, değişimin varoluşta öncelendiği, dikeyde olan aşkın söylemlerin ve derinliklerin yerine her şeyin aynı düzlemde etkileştiği, yatay ilişkilerin ağsal yapısında görünür olan çağdaş varoluş düşüncesi, yeni bir biçimsel yönelimi de açığa çıkarır. Varoluşa ait bu düzleşme ve yatay yönelim vurgusu, dikeydeki hiçbir aşkın veriye yer vermeden giderek insanın gerçekliği haline gelmiştir. Bu yönelime ilişkin değindiklerimizi kısaca gözden geçirirsek; M.Serres’in insanın taşıyıcı iskeletiyle beraber dikeydeki varlığının da yiteceğine ait biyolojik evrimsel düşüncesi, Bernard Cache’nin insana ait dik duruşun cepheden bir yansıtılmaya dönüşerek, yassılaştırmanın insanın kontrastı olması vurgusu, Deleuz’un düzlem içindeki yanal ilişkilere dayanan varoluş düşüncesi, Jameson’un günümüzün derinliksiz, yüzeysel biçimsel özelliğini vurgulaması... varoluşa ait dikey aksın yitimini ve insanın dikey akstaki ayrıcalıklı yapısının kaybının günümüzdeki trajedisini yansıttığını söyleyebiliriz. Aşkın olanlara ilişkin olan dikey yönelim, aynı zamanda insan aklının varolan şeyler üstündeki egemenliğini de bildirirken, bunlara yönelik vurguların yitimiyle günümüzdeki dikeylik giderek ekran yüzeyinin yere olan konumuyla ifade edilir bir hal almıştır. Ve tanrı/insan, insan/nesne... gibi ilişkiler alanının dönüşümüyle eş zamanlı olan sanatsal pratik günümüzde varoluşa ait yaklaşımın bu dönüşümünü farklı biçimlerde ortaya koyar.

Örneğin Kalliopi Lemos’un “Geçiş” adlı anıtsal yerleştirmesi, insanın yatay/dikey akslardaki etkileşimleriyle kendi özgürlüğünün, ilerleyişinin ağır yükümlülüğüyle beraber, varoluş trajedisini yansıtır (Görsel 19). Çağdaş sanat söylemindeki yüzey ilişkileri trajiğin vurgusuna demode, yumuşatılmış bir görünürlük kazandırırken, trajik olan batı düşüncesinin dört boyutlu uzam düşüncesine yaslanır. Derinlikten yoksun, dikeyde olan yüce değerlerin olmadığı yüzeysel yayılım hiçbir şeyi birbirine üstün kılmaz, böylelikle uğruna vazgeçilecek bir değerler çakışmasını da açığa çıkarmaz. Batının varoluşa ve uzama ait dört boyutlu bu tutumunun aksine, doğu düşüncesinde

varoluşa ait ne bu akslardan nede bu akslara dayanan trajedilerden eser vardır. Doğunun estetik düşüncesi zamanı ve mekânı ayırmak yerine birleşiklik durumundan hareket eder. İsozaki Arata Japonya'daki zaman-mekân algısının batıyla olan ilişkisine şöyle değinir.

Batı düşüncesine göre, mekân üç boyutludur ve zaman ögesinin mekânsal boyutlara eklenmesiyle dört boyutlu bir dünya algısına varılır. Ne var ki, Japon düşüncesinde, mekân kesin olarak iki boyutlu yüzeylerden meydana gelir. Derinlik, bu iki boyutlu yüzeylerin üst üste bindirilmesiyle oluşturulur. Zaman cetveli (zamanın akışı) bu iki yüzey arasındaki uzamı ölçer. Başka bir deyişle, Japonya'da dört boyutlu mekân, iki farklı iki boyutlu yüzeyin ve iki farklı zamanın birleştirilmesiyle görünür hale getirilir. Hem zaman hem de mekânı anlatmak için Ma kelimesinin kullanılmasındaki ana neden Japonların mekânı, yüzeylerin ve zamanın etkileşimi sonucu oluşan bir öge olarak algılamalarıdır. (Arata, 2007, s. 85)

Claude Clotsky'nin, "Düz Dünya" adlı yerleştirmesi, batı dünyasının varoluş düşüncesinin tarihsel dönüşümüyle beraber, görsel deneyimin de değişimini birlikte sunar (Görsel 20). Bizi eski Yunan'ın tepsi, düz dünyasından, çağdaş varoluşun yatay ilişkilerini, ya da doğunun zaman-mekân algısını beraber düşünmeye iter. Batı tarihindeki bakışın disipline edilmesindeki görsel deneyimini, insanın da varoluş koşullarının değişimine sebep olan bir dinamik olarak düşündüğümüzde, yerleştirme bakışa ait birçok ilişkiyi vurgularken varoluşa ait değişime de göndermede bulunur. Çoklu imajların kapladığı yüzey, optik bir derinlik yerine imajların üst üste binmesiyle oluşan derinliği vurgularken, hiçbir aralık bırakmaksızın yüzeyin doldurulması formalist estetiğin derinlik çözümlemesine uzak bir çağrışımında bulunur. Yerleştirmeyi, Deleuzyen düşüncenin dünyayı yatay ilişkilerle düzlemlere bölerek, bireyi de bu düzlemi devinimle beraber nasıl örgütleyeceği sorusuyla beraber düşünebiliriz. Çalışmanın dünyayı imajlar içinde dağıtmasını, dünyanın bir noktasına ışık tutan Leibnizci 1'in sonsuza bölünmesini ön gören varoluş düşüncesiyle ve günümüzün tekil kavrayışlarıyla da ilişkili olduğunu varsayabiliriz.



Görsel 19. Kalliopi Lemos, 2006, Geçiş/Crossing, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/7ALoqE>



Görsel 20. Claude Clotsky, 2011, Düz Dünya, Erişim:17.10.2017.
<https://goo.gl/htDWP7>

İnsanın yatay, dikey akslardaki etkileşimleri onu varoluşsal öğelerin sentezi haline getirir. Varoluşa ait bu öğeleri ve boyutları sanat edimi içinde deneyimler ve sürekli olarak yeniden kurar. Deleuze “mekân ve zaman zihindedir” (Deleuze, 2016 (b), s. 94) diyerek mekânı algıların niteliğine dayandırır. Hume, mekânsal algıya dair şunları belirtir; “Algı kısımlardan oluşur. Bu kısımlar bize mesafe ve bitişiklik, uzunluk, genişlik ve derinlik mefhumlarını taşıyacak biçimde konumlanmışlardır” (Deleuze, 2016 (b), s. 95). Deleuze zamanın ve mekânın zihnin verileri içinde bütünleşik durumuna işaret ederken, öznenin özünün de geçmişin ve şimdinin sentezlendiği bir zamansallık olduğunu belirtir. Bu anlamda özne verinin ötesinde hareket halinde, zaman içinde açığa çıkarak bağlandığı zamanın ve mekânın sentezini sunar. Deleuze öznenin sahip olma etkinliğinin de zamansal olduğunu, zamanda ötürü bir şey olmadığını Hume’dan şu şekilde aktarır;

Her şey zaman içinde üretilmiş olsa da gerçek olan hiçbir şeyin zaman tarafından üretilmediği kesin olduğuna göre, bunun peşinden, zaman tarafından üretilmişse, mülkiyetin nesnelere açısından herhangi bir gerçekliği olmadığı gelir, mülkiyet hislerin evladıdır; çünkü zamanın sadece hisler üzerinde bir tesirinin olduğu görülür (Deleuze, 2016 (b), s. 97).

Özneye ait mülkiyetin mekândan sıyrılarak zamanın kısa bir süresinde zihnin verileriyle görünür olma söylemini, “NSK” devleti kolektifi çağdaş sanat söyleminde görünür kılar. Varoluş düşüncesindeki zamanın ve mekânın bu öyküsel dönüşümü, NSK devleti (Mekânı Zaman) kolektifi, varolan sosyo-politik bir alan içinde artefakt bir devlet örgütlenmesini herhangi bir mekânsal durumun ötesinde zamansal görünüm içinde ele alır. Topluluğun “black square on red square” performansı devletin varlığını toprağa dayalı bir mülkiyet üzerinden değil zaman içinde ürettiği sembolik değerlerle birlikte tartışır. Irwin NSK için şunları söyler;

1990’ların başında sosyalizmin çöküşü ve Yugoslavya’nın dağılmasıyla birlikte köklü bir değişim geçiren çalışma şartlarımız, 1992’de Yeni Sloven Sanatı’nın NSK devleti (Mekânı Zaman)’a dönüşmesinde önemli bir rol oynadı. Tarihinde ilk kez bağımsız bir devlet olabilmiş Slovenya’nın da aralarında bulunduğu pek çok yeni devletin ortaya çıkış sürecinde, NSK da kendini ayrı bir devlet olarak somutlaştırdı. Ancak NSK’ya göre devletin konumunu bir toprak parçası üzerinde değil, hem sembolik hem somut bir ortak yapının devinimlerine ve değişimine ayak uyduran ve sınırlarını dönüştürebilen bir zihin yapısının içinde belirlenir (Irwin, 2014, s. 6).



Görsel 21. Irwin, 1992, Black Square on Red Square, Erişim:17.10.2017.

<https://goo.gl/oDksKZ>

Çağdaş varoluş söyleminin insana ait tarihsel verileri yok saymaması ve hazırda olan verili durumu sürekli bir devinimle farklılaştırarak aşındırmasına benzer biçimde çağdaş sanat pratiği de anlatıya ait anıtsal bir zamansallığın ötesinde geçici olay-zamanları örgütler. Günümüz sanatı zaman ve mekana ait, formel yapının ötesinde farklı ifade biçimlerini ortaya koyarak, bizi hem varoluşumuza hem de sanatın ifade edimine yeniden bakmaya yönlendirir. Dolayısıyla, sanatın varoluşa ışık tutan tarihsel yönelimindeki Tanrı varlığının imge formunda ifadesinden hareketle, Rönesans'ın bireyselliğimizi keşfedici perspektif söylemi, modern sanatın çok bakışlı özgürleştirici düşüncesi, çağdaş sanatın formel dili aşan söylemleri, sanat ve varoluşa ait benzer ifadeleri bizlere bildirir. Bourriaud, "Sanat formları yaratan bir yaşam formudur" der (Bourriaud, 2005, s. 82).

2.3. ÇAĞDAŞ VAROLUŞUN BİÇİMSELLEŞEN ANLATILARI

2.3. a Çağdaş Sanat Ortamında Varoluşsal bir gezinti, Yolda-oluş

Hiçbir şey varmış ya da yokmuş
gibi durmuyor!
Bu yaptığımız yolculuk değil,
-yolculuksu bir şey;
Sanki gitmiyor gibiyiz, giderken...

Hilmi Yavuz



Görsel 22. Tarkovski, Ayna/The Mirror, 1976, Erişim:17.10.2017. <https://goo.gl/yrt6wO>

Tarkovsky'nin ayna adlı filmindeki şu sahne ufuk çizgisi ile kendi arasında bitimsiz bir hiçlikte yürüyen insanın varoluşunun dünyadaki hep yarım kalma, tamamlanamama durumuyla birlikte, modern bireyin dünyasına karşı duyduğu yabancılaşmayı anlatır (Görsel 22). Varoluşçu düşüncede insan sadece zihninde tamdır ve dünyada olması zihniyle varolan arasında bir gelgit yaratarak onu tamlığından yoksun bırakır. İnsan böylelikle kendinde dolmak bilmeyen boşlukları aşma çabasıyla, arzusuyla dolup taşar ve sürekli olarak kendisini ileriye doğru aşar. Filmde şu sahnelere yer verilir; “uçsuz

bucaksız bir düzlükte, balçığa bata çıka yorulan ayakların sürüklediği asker gövdeleri ağır bir ilerleyiştir. Ama ne ulaşılabilecek bir menzildir ufukta, ne de sınımlanacak bir yer. Belirsizlikten, çamurdan, kirden, boşluktan ve yılgınlıktan başka bir şey görülmez” (Savaş, 2013, s. 198).

Ufuk çizgisinin algılanan mesafenin optik bir yansımasını imlemesi, mekânı insan zihninde bir tasavvur olarak varsayan Kartezyen düşünceyle ilişkilendirir. Bu bakışta insan mekâna karşı, dünyaya karşı tam bir egemenlik içindedir. Varoluşun dünyasallaşması zihnin bu hâkimiyetini askıya alır, beden ise hareketin kaynağı olarak dünyaya aidiyetin ve deneyimin olanaklarını sunar. Sahnede ufuk yatay düz çizgisini, dikey olarak kesen bedenler görülür, bu yatay ve dikeylik insanın varoluşuna ait bilinç, beden, dünya etkileşimlerinin görünürlüğüne aracılık eder. Ayaklar zihnin dünyaya temasına aracılık eder, yeryüzünün biçimlerini bedenin hareketlerine taşır ve insanın dünyada olma durumunu garantiye alır. Savaşın anlatımında, insanın ayakları yeryüzüne batır çıkarken askerlerin bedenini de sürükler. Sartre’ın düşüncesindeki varlığa ‘batma’ ise, insanın hem dünyaya bağlanmakta olan yanını ortaya koyar, hem de nesnel dünya içinde terk edilmesine de işaret eder. Ayağa ait mekânsal, araçsal fonksiyonları olan ayakkabılar ise Heidegger’in hakikatle ilgili araçsal yaklaşımını anımsatır. Köylü kadının dünyasına aracılık eden ayakkabılar, sahnede askerlerin ve modern insanın dünyalarını açıklığa getirir. İnsan düşmüştür, düşünüyor ama tam olarak var değildir, yabancı olduğu bir dünyada tamamlanmak için yola koyulmuştur.

Heidegger’in varoluş düşüncesi dünyada olmaktır ve dünyada olmak varlığın açığa çıkmasına yönelik sınırlı özlemiyle dolu bir düşünceyle yolda oluşu öngörür. Heidegger’in bu yaklaşımı şu cümlelerinde açıkça görülür; “Daha önce savunduğum bakış açısını, yerine bir başkasını koymak için değil, bu bakış açısı sadece bir yol üzerindeki bir uğrak yerinden ibaret olduğu için geride bırakırım. Düşüncedeki kalıcı unsur yoldur” (Su, 2010, s. 301). Bu perspektifte varoluş, varolana yönelerek hep dışına uzanır ve varlığını zamansal kılar. Bu bağlamda Gadamer, insanın yolda oluşu, geleceğin ve geçmişin temsili ufkuyla ilgi şunları belirtir; “Ufuk (...) içinde hareket ettiğimiz ve bizimle birlikte hareket eden bir şeydir. Hareket halindeki bir kişi için ufuklar değişir. Dolayısıyla bütün bir insan hayatının içinde yaşadığı ve gelenek biçiminde varolan geçmişin ufku da sürekli hareket halindedir” (Baliç, 2015, s. 153). Ufka yürüyen insan

zihninde kendini sürekli zamansal olarak aşmaya yönelir, bu yönelim bitimsiz bir uzaya ait bir bakıştır ve insanın kendisinde duyduğu boşluklarla beraber ileri söylemini de fetişleştirir. İnsanın dünyadaki bu varoluş tarzındaki hayat nedir? Sorusu, yüksek dereceli bir yorgunluğun ifadesine dönüşür. Alexander Dovzenko, “Uzay Şehri” filminde insanın varoluşundaki bu durumunu kozmonotların gözünden bildirir: “Ufuk çizgileri, yeryüzünün iniş-yokuşunda, dağ ve derelerinde görünen çizgilere benzememektedir. Her yer koyu mavi ve kahverengiye çalan narenci renginde görünmektedir. Sürekli değişen bu soğuk dünyada hayat alabildiğince yorucudur” (Ahmedi, 2016, s. 64). Kendi dünyasına yabancılaşmış, kendisi hakkında anlamı adımlayan insanın bitmek bilmeyen bilgi arzusunun verdiği umutsuzluğu Tarkovsky “Solaris” filmi hakkında söyledikleriyle özetler;

Solaris, uzaya savrulmuş bir avuç insanın tesadüfen daha fazla bilgi edindiklerinin hikâyesidir. İnsanoğlunun bitmek bilmez bilgi arzusu, pek çok olumsuzluğun da kaynağıdır. Zira bilgi beraberinde acı ve ümitsizlik de getirir, çünkü nihai hakikat bilinecek bir şey değildir” (Ahmedi, 2016, s. 225).

Modern hayatın anlamlandırmasındaki ileri, insanla kat edeceği sınır arasında dolmak bilmez mesafeleri, boşlukları ortaya çıkarır. İleri sürekli olarak geleceğin ufkunu değiştirdiği gibi geçmişin ufkunu da değiştirir, zamanın akışıyla kişinin kendi köklerinin bulunduğu hatıraları şimdiki zaman içinde önüne serer. Oluş halindeki insanın sınırlı yaşamı içinde objektif olarak geçmişi yorumlaması, bütüncül olarak hayatı tanımlaması, kendi öz hatıralarına dayanarak herhangi bir yetkinliği ihtiva etmez. Kierkegaard, bireyin böyle bir hayatın ve yaşamın içindeki durumuna şöyle vurgu yapar;

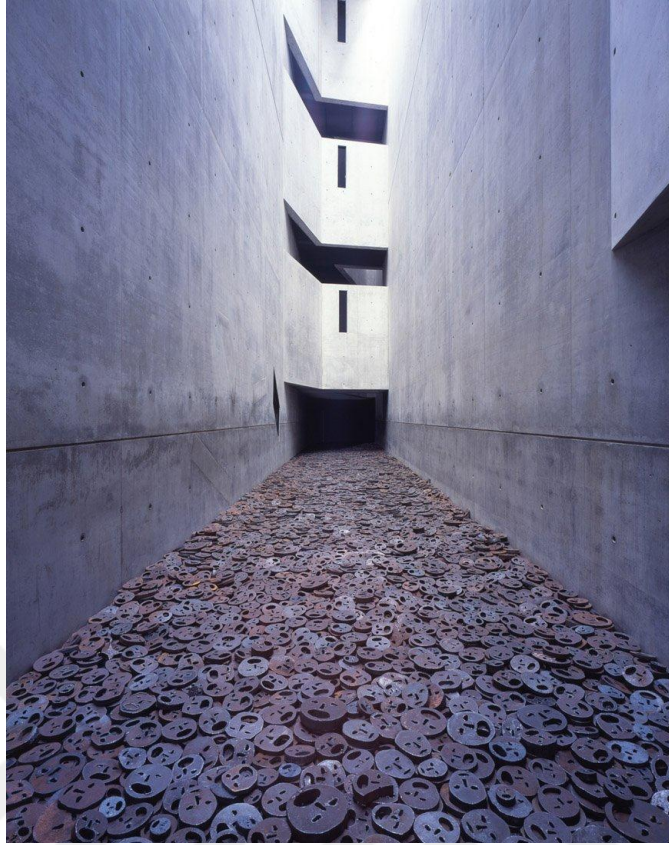
Hayat, ardı sıra geride bıraktıklarımıza bakılarak tanınmalıdır diyen filozoflar doğru söylemişti; ancak hayatın ileriye doğru bir hareketle yaşanılması gerektiği gerçeğini unutmışlardı. Bu gerçeğe dikkat edilirse görülecek ki sınırlı bir hayat asla yetkinliğiyle tanınmaz. Zira ben hiçbir anda gerekli duruma yani ardı sıra bırakılana bakmayı sağlayacak yetkin bir yere sahip olamam (Ahmedi, 2016, s. 268).

Kierkegaard’ın geçmişe yönelik objektif olma durumuyla ilgili söylediklerini Tarkovsky farklı biçimde ifade eder; “Hatıra, geçmişe bakmanın yalın ve sade hali değil, şimdiki zaman içindeki ikincil durum” der (Ahmedi, 2016, s. 268). Kendi ufkuna yürüyen insanoğlu sürekli olarak şimdiki geçmiş hatıralarıyla kurar, insanın bu hatırlama yetisi genel bir hayatın anlamı konusunda da onu ağır bir yükümlülük altında

bırakır. İnsan hatıralar evreninin geçmiş, eskimiş olanlarıyla sarmalanmıştır ve kendi öz varoluşunu gerçekleştirmek, insana ait yeni bir tanımı ortaya koymak için geçmişin bu sorumluluğuyla sürekli olarak ileriye atılmak zorundadır. Varoluşçu düşüncede insan özünü varoluşundan sonra kendi hayat tasarılarıyla ortaya koyar. Yani insanın varoluşunun özü geçmişten değil sürekli olarak ilerlemesinden, kendini sürekli bulmasından geçer. Sartre şu cümlelerle insanın bu durumunu özetler; “insan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır; aşkın amaçları kovalayarak var olabilir. Bu yönden alınır, insan ilerleyiştir, aşıştı, oluştur; ilerlemenin, aşmanın göbeğindedir” (Sartre, 2009, s. 75).

Varoluşun, insanın olduğunun hep ötesinde olması, boşlukta belirmesi, ileriye ve boşluğa ait söylemleri fetişleştirir. İnsanın yaşamının sadece kendi seçimlerine ait olmadığını düşündüğümüzde, hayatın ona dolmak bilmez boşluklarla görünür olduğunu da söyleyebiliriz. Menashe Kadishman’ın Shalecht (düşen yapraklar) yerleştirmesi; İnsanlık Tarihinin bir enkazı ve hatırası olan Berlin Yahudi Müzesinin Holokost kulesine uzanan boşluğunu fetişleştirir (Görsel 23). Anita Sezgener Holokost kulesi ve yerleştirme için şunları belirtir;

Müze, boşluğun, kaybın, yasın, geride kalmanın taşıdığı sabrın yapısıdır... Lebinskind’in tanımıyla, “Holokost kulesi” bir şekilde eski Berlin’in tarihinin bittiği yerdir. Zemin seviyesinden giriş kapısı olmayan ve dar bir pencereyle aydınlatılmış bir çeşit “boşaltılmış boşluk ”tur. Ve burada tanıklığın imkânsızlığı başlar... Hayatta kalanlar tanıklık edilmesi olanaksız şeye tanıklık etmek zorunda bırakıldıkları için, tanıklıkları bir boşluk içerir. Giorgio Agemben, tanıklık durumu için, “eğer insana tanıklık eden kişi tek kişi, insanlığı bütünüyle yok olmuş kişiye, bu, insan ile insan-olamayan arasındaki özdeşliğin asla tam olmadığı ve insanı tamamen yok etmenin gerçekten mümkün olmadığı, daima bir şeyin geride kaldığı anlamına gelir. Tanık da işte bu artakalandır,” der... diğer bir kule “Anma kulesi”nin içi Menashe Kadishman’ın “shalechet” (dökülmüş yapraklar) isimli yerleştirmesi doldurulmuş bir boşluktur. Bu yerleştirme, 10.000 demir yüzden oluşur. Demirlerin üzerinden yürünmesine izin verilen ziyaretçi, yasın bedeninin gerçek iniltisini orada daha çok duyar. Demirin sağlamlığı ve güvenirliliği bu travmanın tekrarlanmaması arzusunun keskin garantisi gibidir (Sezgener, 2008, s. 75-76).



Görsel 23. Menashe Kadishman, 2001. Düşen Yapraklar/Shalechet, Erişim:07.01.2017.

<https://goo.gl/nSVa5y>

“Japonlar, zamanın geçtiğini anlatan her objeye ‘saba’, yani toz adını veririler. Eski günlerin tozu ve toprağı!” (Ahmedi, 2016: 247). İnsan bağımsız bir var oluş ütopyası güderek, eskiye ait olan tozun, toprağın varlığından sıyrılarak saf ve özel bir varoluş imkânını arzular. Varoluşa ait yolculuğun önemini Albert Camus, “Varoluşçuluğun Seyir Defterinde” şöyle yazar;

Öyle ya, yolculuğun değerini oluşturan şey, korkudur. Yolculuk, benliğimizde bulunan bir çeşit iç dekoru yıkar. Hile yapmak, yani büro ve şantiye saatlerinin (böylesine sert bir şekilde ayaklanmamıza yol açan, ama bizi yalnız olmanın açısından da son derece iyi koruyan bu saatler) ardına gizlenmek mümkün değildir artık. ...yolculuk sığınmaktan yoksun bırakır bizi. Sevdiklerimizden, dilimizden uzak kalınca, bütün desteklerimizden kopup maskelerimizden yoksun kalınca, kendi kendimizin yüzeyindeyizdir tamamıyla (Camus’dan aktaran: Savaş, 2013, s. 72).

İnsanlığın kendi tarihini kat etmesi, boşluklarını adımlaması, varoşlunu gerçekleştirme Rodin, Giacometti ve Abakanowicz’in yürüyen heykellerinde ayrı açılardan görünürlük

kazanır. Uzuvarları olmayan veya oluşmakta olan, inceliip uzayarak silikleşen gözden kaybolan heykeller oluş içindeki bir varoluş halini vurgularlar. Salt bilince dayalı olan varoluşu değil beden ve dünya içinde olma durumuyla nesnelleşen insan varoluşunun hikâyesiyle yol alırlar. Giacometti'nin heykelleri uzaklığın ne olduğunu metafizik bir tarzda ortaya koyarak, insanın bu dünyada tamamlanamama durumuna ait varoluşsal yapısına ait bir şeyler söyler. Heykelleri varoluşçu söylemin varlık ve hiçlik arasındaki gerilim fikrini hiçbir zaman aşılammayan mesafenin koşullarında görünür kılar. Sartre Giacometti'nin mesafenin görünürlük kazandığı heykellerindeki gerilimi şöyle bildirir; "...Ben geri çekildikçe o ilerliyor, ben uzaklaştıkça o daha yaklaşıyor. Ayaklarımın yanı başındaki diğer bir heykel ise sanki bir otomobilin dikiz aynasında görünen, gittikçe kaybolan birisi. Heykele doğru yaklaşmamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılammıyor" (Sartre, 1999, s. 68).



Görsel 24. (solda) Auguste Rodin, Yürüyen Adam/The Walking Man, 1907, Erişim: 07.01.2017. <https://goo.gl/mHhzQ3>

Görsel 25. (sağda) Alberto Giacometti, Yürüyen Adam I/"L'Homme qui marche I", 1960, Erişim: 07.01.2017. <https://goo.gl/kauR4r>

M.Abakanowicz'in heykelleri ise insanın tam olarak dünyaya atılmışlığına, dünyada olma halindeki varoluş serüvenine işaret eder. Heykellerin başlarının olmaması zihnin yerine beden fonksiyonlarının vurgusunu güçlendirirken, kollarının da olmaması yürüyüş eyleminin ikincil hareketini ihtiva eden vücudun tüm öğelerini siler ve eyleme ait bütünü yükü bacaklara taşır. Yüzeylerinin kırış kırış bir deriye benzemesi beden, dünya içindeki sonlu zamanına doğru yol alışını hatırlatır. Hasan Bülent Kahraman, M. Abakanowicz'in heykellerinin, varoluşla kurduğu diyalogu şöyle açıklar;



Görsel 26. Magdalena Abakanowicz, Yürüyen Figürler, 2000, Erişim:07.01.2017.

<https://goo.gl/n6qh5e>

Abakanowicz'in yapıtları gerçekten de insanın büyük macerasının bir uzantısıdır. İnsanın macerası, başta belirttiğimiz gibi, alet yapmakla başlamıştır. Homo faber olarak insan kendisini doğrulamış tek yaratıktır. Parmaklarını bir araya getirerek yaptığı aletle insan kendi serüvenine, yani kaderine direnebilen tek yaratığa dönüşür. İnsan yeryüzünde kalıp, yok olmaktan kurtulup, kaderini değiştirebildiği için Tanrı'yı bulmuştur. Bu meyanda insan varlığını Tanrı'ya değil, Tanrı varlığını insana borçludur. Hallac'ın en-el-hak deyişi de, Dostoyevski'nin 'suç olmasaydı Tanrı olmazdı' deyişi de bu nedenledir. Tanrı'nın kendisini kaderle özdeşleştirilmesi ve kaderi insana istikbal olarak vadetmesi bundandır. Ama insan buna rağmen meçhulle hesaplaşmasını tamamlayamamıştır. Meçhul hâlâ bir soru olarak insanın karşısında durmaktadır. Tüm 'aletlerine' rağmen insan gelecek çizgisini aşamamıştır. Yani hâlâ kaderin ve meçhulün sınırları dahilindedir. Öte yandan insan 'bildiği' için, 'bilmeyi bildiği' için ölümün trajikliğini de yaşamaktadır. Ölüsünü ilk gömen insan aslında geçmişi unutmak istemeyen, hatırlamak isteyen insandı. Ama alet yapmakla insan geleceği unutmamaya başlıyordu. Her alet insanı geçmişten geleceğe aktaran bir köprüdür. Fakat ölümsüzlüğe direnmek için yarattığı her alet onu geleceğe yani ölüme biraz daha yaklaştırmaktadır. Çünkü ölüm gelecektir. Ölüm 'gelecek'tir. İnsanın geçmişi anımsamak, geleceği unutmak istemesi böyle bir gerçeğin içinde oluşur. Geçmiş yaşam ve yaşantı, gelecek ölüm ve yok oluş demektir. Abakanowicz'in yapıtları bu noktada oluşur.

Bu yapıtlar geçmişini anımsama yüküyle geleceği unutma külfeti arasında asılı kalan insanın gerilimidir. Gerçekten de Abakanowicz'in yapıtlarına bakan insanın gördüğü ilk şey bu gerilim olacaktır. 'Aykırı', insan olması gerekirken, insanı çağrıştırırken, insan olmayan, bildiğimiz insan olmayan yaratıklardır karşımızda duranlar... Oluş anı bir kader anıdır... Abakanowicz'in heykellerinin şiddeti burada düğümlenir. Heykeller bize kaderine bırakılmış insanı verir... Bir kaderin söz konusu olduğu muhakkaktır. Fakat gerek yürüyen varlıklar gerek duran varlıklar son derecede gergindir. Bir rıza ve teslimiyet değil, bir gerilim ve zıtlama çağırırlar. Elleri ve ayakları bize bunu duyumsatır. Vücutlarının oranı, kütleli yapıları, devinim halindeyken yakalanıp tersim edilmeleri bu duyguyu pekiştirir... Abakanowicz'in heykellerindeki bedenler bizde insan dışı bir yaratığı çağrıştıracak bir dokuya sahiptir. Bunlar ancak doğada insanın dışındaki yaratıklarda görülen bir 'cilt' veya 'ten'le bütünleşmişlerdir. Bu 'beden', bir kere kesin olarak çıplaktır, gene oluş halindeki, tamamlanmış ve olmuş insandan önceki bir varlığı bize anımsatır. Belki de henüz 'uygarlaşmamış' bir evre/nin, bir evren'in yaratıklarıyla karşı karşıyayız. Bunu ciltlerinden çağırıyoruz (Erişim Tarihi: 07.01.2017. <https://goo.gl/n6qh5e>).

Varoluşumuza giden yolda boşluğu, yokluğu, hiçliği duyumsayarak sürekli olarak bir bütün haline gelmek özlemiyle her zaman kendimizin bir ötesine uzanır, her seferinde kendimizi aşarız. Abakanowicz'nin heykellerinin oluşmakta olan insana ait serüveni duyumsanabilir kılması, dünyasallaşan varoluşumuzda ruha karşı bedeninin görünürlüğünü arttırarak, varoluşumuza dair ikili bir görüntünün birbiri içinde kaynaşmasıyla da ilişkilendir.

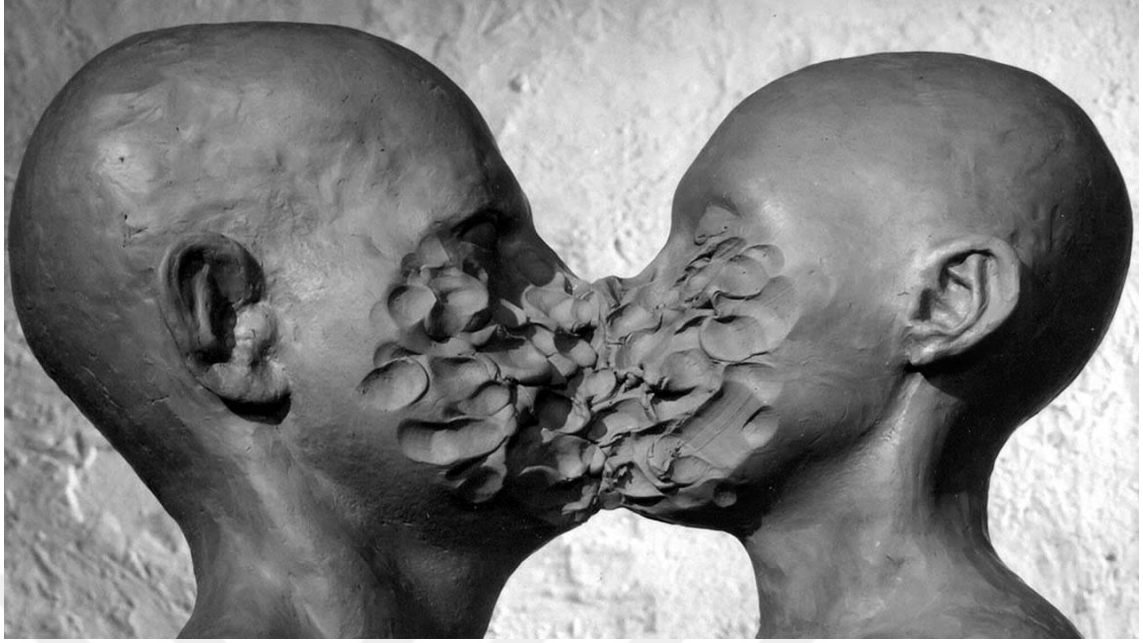
Ruhla, bedeninin kaynaşmasına Barok ev imgesi üstünden değinmiştik. Barok evde üst kat kesin olarak kapalı olan ruhu, içi bildirirken, alt kat dünyaya ait duyumlara aracılık eden bedene işaret eder ve bu iki kat sürekli olarak etkileşim içindedir. Yani iki katın etkileşimi ruhla, bedeninin kaynaşmasını bildirir. Bu kaynaşmanın mekânı ise iki katı bir birine bağlayan merdivendir, merdiven oluşa ait bir mekâna işaret eder. Merdiven bedeninin hareketini, yürüyüşümüzü dikey(düşey) hatlara yayar. Zihni dikeylikle alakalı düşündüğümüzde, merdiven bedene ait duyum bu dikeylik içine yayar, beden ve zihnin bütünsel görünüşüne aracılık eder. M. Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" isimli tablosu ruhun, bedeninin, mekânın birbiriyle devinimi içinde bütünsel görünümüyle bağlar kurar. Duchamp'ın resmi, Marey ve Muyburidge'nin hareketin doğasına yönelik fotoğrafik araştırmalarından esinlenerek Kübist resim geleneğinde hareketin görünürlüğünü canlandırmıştır. Tablodaki parçalanmış, dağılmış merdivenden inen çıplak figür, zihnin bedene ait duyum kanallarına iştiraki gibidir. Bedene ait süre gelmiş görsel duyum, makinesellik içinde yeniden tecrübe edilirken, diğer bir yandan döneme ait insan varoluşunun zihin, beden, dünya diyalogunu da bildirir.



Görsel 27. (solda) Eliot Elisofon, Çoklu pozlama görüntüsü (Marcel Duchamp merdivenden inerken),1952,Erişim:07.01.2017. <https://goo.gl/UxC8e2>

Görsel 28. (sağda) Marcel Duchamp, Merdivenden İnen çıplak (No 2), 1912, Erişim:07.01.2017. <https://goo.gl/d5NCCp>

Jan Svankmajer'in, "Diyaloğun boyutları" filmi ruh ile bedenın kaynaşmasına başka bir örnektir. Svankmajer'in filminde, kadın ve erkek kil bedenler birbiri içinde eriyerek arzuyu temsilin ötesinde kil bedenler üstünden edimselleştirir. Svankmajer için kil simyasaldır, arzunun bedenleşmesini görünür kılar; "Kil bile değil, et demek daha doğru: Diyaloğun Boyutları'ndaki insanımsılardan modern yırtıcıların kralı insana gelirken, saf yok etmeden ve tüm kaynakları sömürmeten oluşan hamur, insan etinin ta kendisidir..." (Şentürk, 2015, s. 69)



Görsel 29. Jan Svankmayer, Diyalogun boyutları, 1982, Erişim: 06.06.2017.

<https://goo.gl/5Hr8M3>

Varoluşa ait yolculuk insanın kendisini bir bütün haline getirme arzusu ve varoluşunun hakikatine duyduğu özlemle birlikte ileriye ait düşünceyi fetişleştirir. İnsanın kendi varoluşuna ait gizi aralamaya doğru sürekli ileriye doğru ilerlemesi, hem geçmişin ufkunu, hem de ileride beliren ufku şimdinin içindeki harekete bağlayarak zamana ait çifte bir ilerlemeyi işaret eder. İnsan için ufkun muğlâklığı aşılamazken, ufkun sürekli olarak yenilenen belirişi modern insanı ilerleme düşüncesi içinde hapseder. “...Nietzsche felsefesi bir görünüşün arkasında başka bir görünüşten başka bir şey olmadığını iddia eden bir görüntü ve yüzey felsefesi oluşturmuştur; buna göre de şeylerin veya kelimelerin anlamlarının arkasında yatan bir “gerçek hakikat” yoktur” (Akay, 2010, s. 52). Ufkun ne ima ettiğine dair görecelik, insanın ereği olan ileriye doğru atılımını da şüpheli hale getirir. Deleuze, Simondon gibi düşünürler insanın varoluşuna ait durumlarını yalnızca şimdiden ileriye doğru değil, geçmişten ve şimdiden hareketle farklılaşmaları üstünden tartışırlar. Bireyselleşme yine eylemin kendisine, dolayısıyla zamana bağlanır fakat bireye ait ne eylem ne zaman salt bir ileriye dayanır, nede değişmez bir şeyden köken alınarak sabit şekilde düşünülür. Eylemin olanaklarında birey süreli bir zaman içinde görünür olan sabit olmayan bir şey olarak

düşünülerek bütünsel olarak tasavvuru askıya alınır, bireye ait ben çokluklar içinde çözümlenir. Bu bağlamda sürecin içindeki bireyleşme, bireyin süreç içindeki etkin rolünü geriletir. Ve ne varlıktan ne de bireyden kökensel bir bütünlükle söz edilebilir, varlık ve birey çoğullaşarak hep kendilerinden fazlasına işaret eder. Dolayısıyla birey artık bir bütünleşme çabası içinde olarak düşünülmez çünkü bütünsel olan şey dağılmaya meyillidir ve kendisine karşı uygulanan hayatın bütün güçlerine karşı zayıftır. Deleuzyen düşüncenin verinin, eylemin olanaklarına bağladığı göçebe merkezsiz öznenin, süreç içinde dağınık ve çözülmüş bir biçimde kendisine karşı gelen güçlerle karşılaşmasıyla görünürlük kazanması, yaşam içinde daha dayanıklı olan bir varoluş varsayımına işaretir.

Varoluşta bireye dair merkezi ediminin çökmesi, çokluklar içinde süreli görünmesi öznenin hep kendisinden hareketle ileriye doğru yönelen varoluş düşüncesinin tükenmiş olma durumuna tekabül eder. Çağdaş yaşamda varoluşa ait ilerici, bütünselleştirici söylemler çökmüş, öznenin köken alan eylem bütün çokluklara yayılarak, öznenin varoluşundaki merkezi rolünü çoklu ilişkiler içinde kaybetmiştir. Birey varoluşunu gerçekleştirmek için yine eylem içindedir fakat ileri gitmesi, sürekli olarak kendini aşması beklenmez, her şeyin dönüştüğü, değiştiği bir tasavvurda, durarak bile kendisini farklılaştırması mümkündür.

Bireyden köken alan özne merkezli varoluşsal yolculukta, öznenin merkezi yerini kaybetmesi eylemin denetimini de farklı bir boyuta taşır. Özne merkezli varoluşsal yolculuktaki zihin, beden koordinasyonu ile ortaya çıkan uzama-zamana yönelik hayatın anlamlandırılması da mutasyona uğramıştır. Bu süreç Benjamin'in de bulunduğu bedensel bir eylem içinde Modern kentin, hayatın anlamına dalan Flaneur kavramının da sonuna işaret eder. Bu değişime F. Jameson şöyle değinir; "Uzamın bu en son mutasyonu – potmodernist hiper-uzam- en sonunda, insan bedeninin kendini konumlandırabilme, yakın çevresini görsel yönden örgütleyebilme ve bilişsel olarak, haritası yapılabilen bir dış dünyada kendi pozisyonunun haritasını çıkarabilme kapasitesini aşmayı başarmıştır."(Jameson, 2008, s. 87). Daha evvel bahsettiğimiz öznenin yitiminden hareketle, Deleuzyen görüşteki yeni bir uzamsal örgütlenme bu değişimi anlamamıza farklı bir örnek sunar. Deleuze-Guattari oluş dünyasındaki özneye ait bu mekânsal değişimin farklı bir noktaya varmasını çizgili ve pürüzsüz mekân üzerinden açıklarlar.

Çizgili mekân zihinsel bir haritalanmaya örnek iken pürüzsüz mekân merkezsiz, ölçüsüzdür ve oluş dünyasında birbiri içine geçer, yer değiştirirler. Kuşkusuz bu tasavvur öznenin kendisini hayatın verileri içinde tanımlayamamasına veya herhangi bir tanıma kavuşmak istememesine ışık tutar.

Varoluşsal yolculukta eylemin özne merkezini kaybetmesi, varoluşsal belleği yeni verilerle kaplarken bunun formel sonucu da çağdaş sanat ortamında sayısız olarak görünürlük kazanır. Örneğin, Michael Sailstorfer'in "time is no highway" adlı çalışması günümüz varoluş durumunun köken aldığı modern insanın dönüşümüne ışık tutar. Sanatçı, sürekli bir ileri ütopyasıyla aidiyet duygusu gerilemiş olan modern insanın keşfedeceği gizli bir hakikatin çöküşünü, bireyin bu şartlı eylem içinde dağılışını, gözden yitimini, yüksek hızdaki tekerin sürekli bir patinajla galerinin duvarına sürtünmesi ve parçalanmasıyla duyumsatır.



Görsel 30. Micheal Sailstorfer, 2006, Time Is No Higway, Erişim: 04.11.2017.

<https://goo.gl/FqEaJH>

Modern insanın düşünel eyleminin tutkusu haline gelmiş ileri varoluşsal bütünleşmesine dair bir yanılısamayı içerir. Günümüze doğru hareketle bakıldığında varoluşun ne aşılacak bir durum nede sürekli ileri fikriyle gizemini çözeceğimiz bir olgu olduğunu söyleyebiliriz. Günümüzün varoluş düşüncesi ait tavrın yanal, merkezsiz, serbest salınımlı, temsile karşı geçici ortaya çıkışlar üstünden görünürlük kazanır. Bu tarihsel dönüşümü kavramamıza farklı nesnel anlatımlar aracılık edebilir. Örneğin daha önce zihin, beden kaynaşması için işaret ettiğimiz oluşun, kaynaşmanın mekânı olan merdiven katları birbirine dikey(düşey) bir eylem içinde bağlarken, bu fonksiyonu sağlayan modernleşme sürecinde yaygınlaşan asansörün düşey eylemi mimari biçimde denetime aldığını söyleyebiliriz. F.Jameson Postmodern uzamda eylemin fonksiyonlarına örnek olarak asansörü verir ve asansörün dikey devinimi kontrol altında tutarak insan eyleminin bir yönelimini pasifize ettiğini söyler. Üst ve alt katı birbirine bağlayan asansörün bedenini dikey eylemini askıya alarak, dikeyliği saf zihinsel, seyirlik bir manzaraya ulaştırdığını düşünebiliriz. Asansörde dikey (düşey) yönelimli eylem durarak deneyimlenirken, bedenini hareketi katlar içinde sürekli yanal kılınır. Dolayısıyla merdiven ve asansörün, insana ait zihin, beden diyalogunun farklı veçhelerini sunarak, modern süreçten günümüze doğru varoluş düşüncesinin değişkenliklerine işaret ettiğini söyleyebiliriz. Ayşe Erkmen'in "merdiven" adlı eseri sanal bir yükselmeye göndermede bulunarak, eylemi başladığı zemine yeniden iade eder (Görsel 31). Varoşla dair giderken gitmemenin, aşamamanın, dikey (düşey) hattın boşaltılmasını bizlere bildiriyor gibidir.



Görsel 31. Ayşe Erkmen, Merdivenler, 2009, Erişim: 04.11.2017

<https://goo.gl/pmCNJi>

Toparlamak gerekirse öznenin köken alan varoluşsal yolculuk özlem içinde bütünselliği, tamamlanmayı hedeflemiştir. Süreç ileriye amaç edinirken varoluşa şartlı bir eylemin olanağını da dayatmıştır. Ufkun mutlak olarak gözler önünde olması onu aşmaya yönelik ileri söylemini güçlendirirken, varoluşumuza dair ufkun bir türlü aşılabilmesi veya nasıl erişileceğinin ortaya konulamaması ufku muğlâklaştırmış ve varoluşun hakikatine yönelik kuşku ortaya çıkarmıştır. Varoluşun bu yolculuğunda kuşku öznenin hareketle hayatın bütün verilerine yayılmış, eylem fonksiyonlarını başkalaştırarak hayatın uzam-zaman anlayışını da mutasyona uğratmıştır. Artık özne kendisinden hareketle ne içinde yol olarak tasavvur edebileceği bir dünyadadır, ne de bir bütünsel bir söylem derindedir. O daha önce varoluşsal eylemleriyle kuşattığı Dünyası tarafından denetime alınmış ve veriler içinde çözülmüştür.

2.3. b Varoluşta için dışa evrimi; Yurt, Ev, Beden Ve Sonrası

Varoluşçu düşüncenin fenomenoloji yaklaşımı, temeli bilinç olan öznen hareketle varolanın özüne dair sorgulamaya aracılık eder ve dünyayı erişilecek bir yurda-yuvaya çevirir. Heidegger'in varoluş düşüncesi sıla özlemindedir ve yurduna, evine varmak, ulaşmak için yoldadır. Blanchot, "Kendi evimde, davetsiz bir misafirden başkası değilim ben" (Arpacı, 2010, s. 198) der. Varoluşta bir çatlama olan insanın kendi evinde (dünyada) yurtsuzlaşması; zihninde kurduğu, ürettiği dünya ile bedeniyle görünürlüğe kavuşan içinden geldiği dünyanın birbirine karşı iki ayrı biçimde düşünülmesiyle ilişkilendirir. Akıl/beden düalizmi dünya algımızı, varoluşumuzu kendinde bir içsellik ve kendinde bir dışsallık olarak ikiye böler. Bu ikilem insanın varoluşsal aidiyetini sorunsallaştırırken, insanın dünyaya nasıl dâhil olacağı konusunda birbirlerinden farklı düşüncelere sebep olur. Dünya farklı tipte dünyalara bürünürken insanın kendi dünyasında yer tutması birçok boyutu görünür kılar. Varoluş yurtsuzlaşmanın, yabancılaşmanın, sürgünün verileriyle kaplanır.

Dünyayla neyin kastedildiği sorusu Heidegger'de dünyayı varlık meselesine dönüştürürken, Heidegger'in orada bulunmaya dair varoluş düşüncesi hem mekânsallığı hem de zamanı işaret ederek varoluşu dünyasallaştırır. Heidegger'in dünya ve yeryüzü çekişmesi; varoluşta insanın ve varlığın birlikte kazanımıyla, varlığı elde tutmakla, yurt tutmakla ilişkilendirirken, varlığın unutulması modern insanın yurtsuzlaşmasının ifadesine bürünür. Heidegger'de varlık meselesiyle açığa çıkan dünya, Marx'da insan etkinliğinin, emeğinin bir süreci olarak görünümlük kazanır. Bu görüşteki insana dayanan dünya, insanın üretim etkinliğidir ve kapitalizmle beraber insan ürettiği dünya içinde yabancılaşmaya başlar.

Yurtsuzlaşma, yabancılaşma insanla hem içinde bulunduğu hem de ürettiği dünya arasında mesafe koyarak, kendi dünyasının dışına itilişini vurgular. Dışın bu iki tip görüntüsünde, ilk olarak insanın içinde bulunduğu dünyayı üretmesiyle, yer tuttuğu dünyadan, doğadan ayrılmasıyla yurtsuzlaşma açığa çıkar. İkinci olarak ürettiği dünya içinde hayvansal olanın tasfiye edilmesiyle, köken aldığı dünya ve ürettiği dünya arasında konumlanamaması yabancılaşmayı görünür kılar. Bu gidişatın insanlık

durumunu birlikte olduğu şeylerden arındırarak varoluşu kendinde, ayrıksı, yalnızlaşmış olarak inşa ettiğini söyleyebiliriz.

Varoluşa ait iç, dış söylemleri insanlık durumuna ait bir parçalanmadır. M. Ponty, bilince ait özerkliğin işaret edildiği saf içselliği ve algının bedene dışsal olan ilişkiler içinde oluştuğunu varsayan saf dışsallığı aşmanın yolunu zihin, beden, dünyanın birbiri içinde sarmanlanmış durumuyla algını koşullarında düşünür. Bu bağlamda Ponty; “Algılayan zihin (esperit), ete kemiğe bürünmüş halindeki bir zihindir” (Merleau-Ponty, 2017, s. 21) der. Bu yol insanın hem bilinciyle dünya üstündeki mutlak gücüyle beraber özne oluşunu, hem de içinde bulunduğu dünyaya bağımlılığını ve nesnelliğini kesiştirir. Bu kesişmeyle oluşan algı düşüncesi, ne özneliğin ne de nesneliğin sonucu olarak varsayılır, algı karşılıklı bir belirlenimlik ilkesi üstünden içice geçmiş varlık meselesine işaret eder. Ponty, ruhun ve bedeninin içice geçmişliğini şöyle belirtir;

Vücut, ruhun kendisi üzerinde dışarıdan eylemde bulunacağı kendi üzerine kapalı bir mekanizma değildir. Ruhun, vücut üzerinde eylemde bulunduğunu söylemek hatalı bir şekilde vücudu tek anlamlı varsaymak ve ona belirli davranışların rasyonel anlamını açıklayan ikinci bir güç eklemektir. Bu durumda vücutsal fonksiyonun, daha yüksek bir düzeyle, yaşamınkiyle tamamlandığını söylemek daha doğrudur, böylece beden, insan vücudu haline gelir. Ruh ve vücut birbirinden ayrılmazdır (Esenyel, 2017, s. 108).

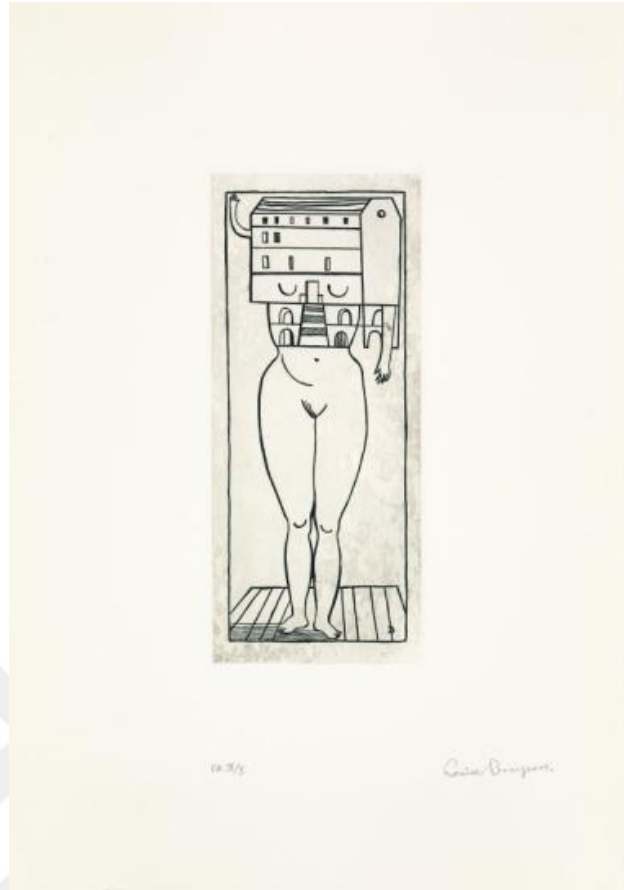
Bu iç içelik düşüncenin kendisini bedene bağlar ve kökeni saf düşünce olan Kartezyen öznenin dünya ilişkisine aracılık eder. Bu birleşik görüntüde bedenin sadece zihne dışsal olan nesnelliğinden, maddiliğinden artık söz edilmez, beden düşüncesi yaşamsallık verileri ile içsel olanı da içeren vücut kavramına gönderimde bulunur. Ponty'nin düşüncesindeki kesişme, iç içelik düalist görüşlerin ortaya koyduğu ayrıksı varoluş kavramlarının ötesinde bir varoluşu imkânını ortaya koyar. Kesişme kavramını P. Dupond şu şekilde açıklar;

Kesişme; aralardaki ilişkili, kusur açısından zengin ve nitelik açısından fakir olma gibi simetrinin gerektirdiğinin tersi olan dört terim içeren bir üslup figürüdür. Merleau-Ponty her biri ancak öteki olarak kendi olan, gören ve görünen, işaret ve anlam, içeri ve dışarı gibi genellikle ayrı olarak kabul edilen terimlerin özdeşliğini veya farkını değil de, aksine ayrılık içinde özdeşliğini düşünmeye çalıştığı her seferinde kesişme kavramını işin içine sokar. Bu kavram, onları ayrı olarak düşünmeyi reddeder ve içselliğin varlığının anlamı ile dışsallığın varlığının anlamı arasındaki ayrımın fenomenolojik hakikatini kendinde toplar (Esenyel, 2017, s. 126).

Kesişme vücut ile dünyanın birbiri içinde görünür kılarken, saf bir içsellik ve saf dışsallık fikirlerini de askıya alır. Zihin vücutta görünürlük kazanırken, vücut zihinsel verilerle kaplanır. Ve bu görüşte zihin ve vücut tensel bir deneyime aracılık eder. İç ve dış birbiriyle sürekli ayrılık içinde etkileşir, kesişir ve varoluşa yönelik bir sentezi ortaya koyar. Bu bağlamda Ponty vücudu şöyle açıklar;

Vücut, şeyler arasında bir şey olsa dahi, onlardan daha derin ve güçlü bir anlamda şeydir, çünkü onlardandır, yine de kendisini onlardan ayırır. Vücut, şeyler arasında bir şeydir, ancak diğer yandan da onları gören ve onlara dokunandır. Vücut, bu iki boyutu kendi içinde birleştirir, hem nesne düzenine, hem de özne düzenine aittir. Vücudun bu ikili aidiyeti içinde her ikisi de birbirine gönderimde bulunur (Esenyel, 2017, s. 127).

Varoşlumuza ait iç-dış söylemleriyle beraber yüzeysel olarak değindiğimiz zihin, beden, dünya görüşlerinin genel görünümünde Heideggerin'in düşüncesi insanın varlığını dünyada düşünmeye aracılık ederken, Ponty Dünyadaki insanın varlığını beden üstünden düşünmenin yolunu bildirir. Louise Bourgeois'nın eserleri ise varoşlumuza ait bu konulara sanatın dilinden işaret eder. Bourgeois'nın kadın bedeninin varlığını sorunsallaştıran eserleri oldukça kişisel bir tematik içeriğe sahiptir. Bourgeois, "Kadın ev" serisinde evlilik, annelik, yabancı bir ülkede yaşamının verdiği yüklerle beraber kadının toplum içindeki varoluşsal yanına işaret eder (Görsel 32).

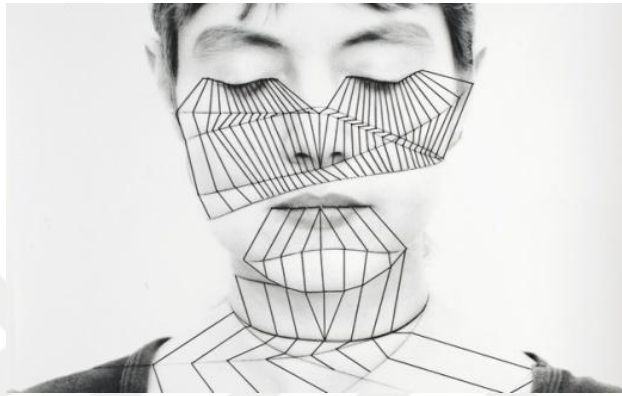


Görsel 32. Louise Bourgeois, Kadın Ev, 1990, Erişim: 08.11.2017

<https://goo.gl/vhqRjo>

Bu seride kadın bedenlerinin üstüne yerleştirilmiş ev figürleri vardır. Ev dünyaya ait içsel bir aidiyetle beraber içte hapis olma durumunu da bildirir. Ev çiziminin perspektif bir derinliğinin olmaması, yüzeylerinin bir düzlem içinde açılır görüntüsü hem bu içsellüğün dışa açılışını hem de çocukluğa ait içselliği karşılıklı olarak görünür kılar. Eserde varoluş durumundaki iç ve dış farklı boyutlarda sürekli etkileşim halindedir. Bedensel olan dışsal olana bağlanırken, ev içsel olanı verir ve Bourgeois kadınlık-çocukluk, içsellik-dışsallık, kişisellik-toplumsallık gibi insanın varoluşsal sorunsalında birçok ikilemin ilişkisine işaret eder. “Kadın ev” serisindeki kadın figürüne dair Bourgeois şunları söyler; “Kadın yarı çıplak olduğunu bilmiyor, saklanmaya çalıştığını da bilmiyor. Yani bu kadının engeli yine kendisi, çünkü saklanabildiğini düşündüğü her anda aslında kendisini açık ediyor” (15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, s. 164) .

Annegret Soltau “Selbt” serisinde varoluşun iç dünyasıyla, dış dünyası arasındaki bir çatışmayı işaret eden kimlik, ben gibi sorunları kendi bedeni üstünden ele alır. Soltau, ince siyah ipliklerle vücuda ait çizimler gerçekleştirir. Vücudunu saran, cildini kesen siyah iplikler insanın içsel edimlerine ait olanlarla metaforik bir bağ kurar. Vücudun yüzeyinin ipliklerin baskısıyla yeniden inşasını, içsel olanın ona dışsal olan bedenin eylemselliğini bastırmasıyla ilişkili düşünebiliriz.



Görsel 33. Annegret Soltau, 1975-1976. Selbst 17, Erişim: 08.11.2017

<https://goo.gl/3gCbQM>

Varoluşa ait iç, dış söylemleriyle genel olarak bahsettiğimiz beden, dünya ilişkisi Deleuze'ün bakış açısında aşkınlık ve içkinlik kavramlarının yer değiştirmesiyle farklılaşır. Daha önce değindiğimiz gibi bu bakışta iç, transandantal olan dışın görünümünü verir. Ve her şey birlikte görünümlük kazandıkları ortak bir düzleme, içkinlik düzlemine bağlanır. Bu bağlamda Zourabichvili'nin belirttiği gibi aşkın olanda nasıl öznenin varlığından bahsedilmezse, bu tip bir düzlemde de artık öznenin bahsedilmez. Böylelikle varoluşçu düşüncenin fenomenoloji yaklaşımının öznenin hareketle dünyayı ve bedeni ev, yurt olarak mekânsallaştıran söylemi askıya alınır. Konu içine girilebilir bir dünya anlayışından, iç-sizliğin ön görüldüğü, dışın kıvrılarak içi yarattığı bir dünya düşüncesine döner. Ne öznenin artık içine girebileceği bir Dünyadan, ne de Dünyanın anlamını elinde tutan öznenin eser vardır. Bu bağlamda Dünyasallaşmayı Deleuze şöyle belirtmişti; “Dünyayı özneye yerleştirmek gerekir ki özne dünya için olabilsin” (Deleuze, 2006, s. 42).

Dünya sorusunun farklılaştığı bu perspektifte beden düşüncesi de farklı bir boyut kazanır. Deleuze'ün, Artaud'dan aldığı ‘organsız beden’ kavramı organize olmuş bir beden görünümünü vermeyerek bedeninin dışsal güçlerle ilişkisi içindeki belirleniminden kurtulur. Organsız beden fikri, varoluşçu düşüncenin fenomenoloji yönteminin işaret ettiği bedeninin dışsal ilişkilerini içermez. Organsız beden kavramı, bedeni düzenleyen aşkın bir aracı olmadan, içkinlik düzleminde hiçbir zaman ulaşamadığı yaşam arzusunu, duygulanma ve duygulandırma güçlerini ifade eder. Deleuze bu kavrama “Duyumsamanın Mantiği” isimli kitabında Francis Bacon çalışmalarınıyla beraber değinir.

Deleuze organsız bedeninin organizma dışı bir yaşamsallık olduğuna belirtir; “organik olmayan bir yaşam; zira organizma yaşam değil, onun hapishanesidir” (Deleuze, 2009: 49). Francis Bacon'ın eserleri figüratif olanı organizma bütünlüğünden ayırır ve her ayrılış, her dağılıp giderek artan bir yaşamsallığı vurgular. Figürün maddesi olan bedeninin ‘0’ noktasına hareketi resim yüzeyini her şeyin sınırsız bir çeşitlenme içinde değişken olduğu bir ortama dönüştürür. Bacon'ın üç piktoral öğesi; düz alanlar, figürler ve figürleri tecrit eden sınır (pistten) oluşur. Figür bu yapıları içinde eşsiz bir atletizm göstereceği öğelere dönüştürürken, kendisinde bu hareket içinde görünür olur. Hareket figürün maddesi olan bedeni sarmalar ve her an biçimsiz olan figüre bedensel imgeyi

yakalamak için gönderimde bulunur. Bacon'ın resimlerinde yüzler silinir yerini insanla hayvanın sınırına varan başa bırakır. Gölge bedenden kaçar, et kemikten, kemik bedenden, ten kemikten sıyrılır, geriye hiçbir şey kalmamacasına dağılım insanın zihnine, hayvan oluşuna gönderimde bulunur. Düzenlenme sorunu yer değil olay içindeki yerçekimi, ağırlık, zaman gibi görünmez kuvvetlerin bedenle ilişkisiyle ortaya çıkan duyumsama ve duygulanma ilişkilerine bağlanır.



Görsel 34. Francis Bacon, 1981, İsimsiz/(Üç Figür),Untitled (Three Figures).

Erişim: 07.11.2017. <https://goo.gl/2hjVEi>

Bacon'ın eserlerindeki bükümlü, dağınık figürler insanın doğasına ait varoluşsal gerilim duygusunu yoğunlaştırır. Deleuze göre sanat saf duyular yaratarak felsefenin kavramlarla yaklaştığı içkinliğe bakmamızı sağlar. Deleuze-Guttari, şunları söyler; "...sanat yapıtı, bir duyular kitlesidir, yani algılam ve duygulamaların bir bileşimi... Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde varolur" (Deleuze&Guattari,2017, s. 160). Algılamalar ve duygulamalar, duyum ve algı değildir, onlara temel teşkil eden şeyleri aşarlar. Bu bağlamda Deluze- Guattari şunları belirtir; "Sanatın, malzemenin olanakları içinde hedefi, algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak

duygulanımlardan çekip almaktır. Bir duyular kitlesinden, katıksız bir duyum varlığı çıkartmaktır. ” (Deleuze&Guattari, 2017, s. 164). Duygulam ve algılamı sanatın anıt oluşuna bağlarlar, anıt geçmişe bağlanmaz mevcut olan olay içindeki duyuların ve algıların uydurması, inşaasıdır.

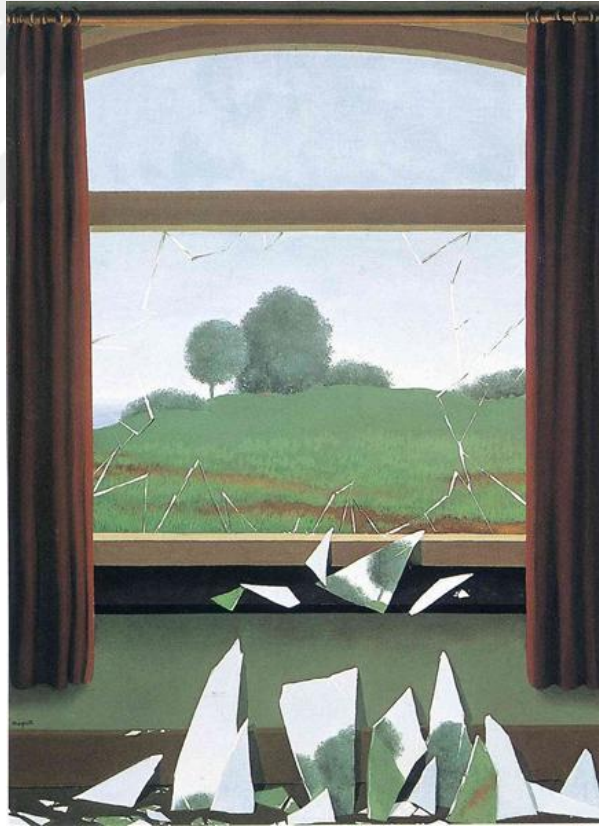
Bacon’ın eserlerindeki varoluşumuza ait gerilim duygusu, Arcangelo Sassolino’nun eserlerinde nesnenin kendisinden itibaren görünürlük kazanır. Sassolino’nun mekanik düzenlemeleri, malzemeyi dayanabileceği en yüksek noktaya kadar zorlayarak malzeme üstündeki stresi ölçer. Malzemenin temel özelliklerine dayanan bu direnç ve kuvvet etkileşimi, izleyicide psikolojik bir gerilimi de ortaya çıkarır. Çalışma, maddesel/ mekanik bir köken üstünden hareketle bedensel ve ruhsal olanlara doğru varoluşsal bir gerilim duyumuna işaret eder.



Görsel 35. Arcangelo Sassolino, 2008, İsimlessiz (Spaccalegno), (Untitled (Spaccalegno)).

Erişim: 07.11.2017. <https://goo.gl/5KpH7F>

Deleuze, Fenomenolojinin kendisine aşkın bir alanda gezinen öznesinin dünyayı içkin olarak algılamasını, onu deneyimleyerek kendinde duyulur kılmasını, bedenselleştirmesini etçilik olarak görür. Ona göre et duyumun görünüşüne aracılık etse de duyum değildir. Deleuze, “Beden, evin içinde gelişir.” (Deleuze&Guattari, 2017, s. 176). der. Ev dünyaya ait duyuma aracılık eder ve “Sanat etle birlikte değil, ama evle birlikte başlar” (Deleuze&Guattari, 2017, s. 183). Ev dünyaya ait bir yurtluluğu ortaya koyar, pencereleri kapıları olmasa bile dünyadaki yaşamsallığa, oluşa katılır. Duvarlar içi-dıştan yalıtır, pencere dışa ait verileri yakalayıp içeri kılar, iç duyumun kendindeliğine aracılık eder. René Magritte’nin “Kırların Anahtarı” tablosu pencereden dışarıya yönelen bakıştaki algılanan dışarının gerçekliğini zemine dağılan cam kırıklarının üstüne görünen peyzajın devamını yerleştirerek sorgular. Çerçeveden görünen dışın iç oluşuna, içeride yalıtılışına işaret eder.



Görsel 36. René Magritte, 1936, Kırların Anahtarı/The Key to The Field. Erişim: 06.11.2017.
<https://qoo.gl/YKSGyL>

Varoluşun beden ve ev olarak dünyasallaşması, içe ve dışa ait algıları, duyumları farklı biçimlerde etkileşime sokarken, bu etkileşimler Nathalie Djurberg'in işlerin temalarını oluşturur. Djurberg, "of course i am making magic" isimli çalışmasında varoluşun ilkel davranış modellerini ev, beden ilişkisi içinde açar. Çalışmada ilkel bir yapı görünür, yapının içine yansıtılmış film ise dışa açılan bir penceredir. Video bedeninin parçalanışını, doğa içinde çürüyüşünü gösterir. Çalışma varoluşa ait içsel olanın ona dışsal olan doğayla yüzleşmesini, doğanın onda korkuyla kaplanan duyumlara aracılık etmesini sanat ile varoluşumuzun ilişkisi içinde anlamaya iter. Deleuze'un şu cümleleri Djurberg'in çalışmalarıyla ilişkilenebilir. Deleuze; "Sanat muhtemelen hayvanla başlar, en azından bir yurt oluşturan ve bir ev kuran hayvanla... yurt-ev sistemi birçok organik işlevi – cinsellik, üreme, saldırma, beslenme- dönüştürür..." (Ballantyne, 2014, s. 46) der.



Görsel 37/38. Nathalie Djurberg, 2007, Of Course I Am Making Magic. Erişim: 06.11.2017.

<https://goo.gl/jq7d2i>

Eileen Gray, "Bir ev insanın kabuğudur, devamıdır, serilmesidir, tinsel yayılmasıdır" der (Ballantyne, 2014, s. 39). Ev, varlığımızla duyumlarımızı canlandırır, Deleuze ve Guattari bedeni arzu süreciyle özgürleştirdiği gibi meskenleri de kendi eğilimleri olan duyu makinelerine dönüştürür. Evde iç dünya güvenceye alınır, dış dünya uzaklaştırılır ve denetime alınır, dışın içeriye erişmesi bu denetim süreciyle mümkün olur. Ballantyne, "Bu "ev" bir kez kuruldu mu, kişi evden dışarı çıkıp dış dünyayla ilişki kurmayı göze alabilir" (Ballantyne, 2014, s. 47) der. Artık ev farklı bir fonksiyona işaret eder, ev vardır ama yurtluluk ilişkisini ortaya çıkarmak için var değil, kökensel bir soru olmadan evrensel bir manzaraya varmak adına geçiş noktasıdır. Evin bu noktada

anlamını açan şey onun yüzeyleridir, duvarlar iç-duyuma ve dış duyuma aracılık eder. Yüzeyler duyum kitlelerinin etkileşimlerine aracılık eden düzlemlerdir, farklı şekilde kesişerek evi oluşturabilir. İçe değil yüzeye işaret eden bu süreç yersizyurtsuzlaşmadır, yurtsuzlaşma yurtluluğu talep edebilir ancak ardı sıra yeniden yurtsuzlaşmayı hedeflemek şartıyla. Deleuze-Guattari şunları belirtir; “Evden evrene uzanan. İç-duyumdan dış-duyuma uzanan. Çünkü yurtluluk, yalıtım ve bağlamakla yetinmeyip, içeriden yükselen ya da dışarıdan gelen kozmik güçlere açar ve bunların barınmakta olan üzerindeki etkilerini duyulur kılar.” (Deleuze&Guattari,2017, s. 182).

Deleuze, düşüncesi için dışa dönüşmesini, içsizliği ve dış oluşu ifade eder. Örneğin daha evvel bahsettiğimiz Barok evin kendinde saf içsel uzamını işaret ederken bile kıvrımlar aracılığıyla için dışa dönüşümü fikri ortaya çıkar. İçin-dışa dönüşümü, zihnin bedenle kaynaşmasını Bernard Cache daha somut bir şekilde ortaya koyar. “O bedenle zihni, kumaşın önü ve arkası gibi görür; birindeki değişim, ötekini ters yönde etkiler. “Bedendeki “grinti”, “ruhta “çıkıntıya” sebebiyet verir” (Şentürk, 2016, s. 342). Kıvrım düşüncesi içsizliğin görünümünü açar, Cache iç-dış ikililiğine ve içi yaratmanın imkânsızlığına Coğrafi ve mimari temeller üzerinden değinir.

Coğrafya bir binanın çevresindekiler değildir, binanın kapalılığının imkansız oluşudur. Ama coğrafya bağlam da değildir çünkü mimari vurgulama/belirme hiçbir zaman bitmez. Bu nedenle coğrafyadan, inşa edilmiş çerçeveye üstün bir ölçekmiş gibi değil; daha ziyade ölçeğin kırılması prensibi gibi bahsedeceğiz. Böylelikle, ne kadar küçük olursa olsun, her nesne kendi coğrafi bileşenini barındırır. Coğrafya yandaki boş arsa değildir, komşu bölge bile değildir; şehirden çay kaşığına, “mutlak dış” diye bir şey barındıran nesnelimizin içinden geçen bir çizgidir. Bu dış, verili bir iç ile akraba değildir; her türlü iç mekân haline getirme girişimini aşar” (Şentürk, 2016, s. 350).

Cache için ele geçirilmesindeki imkânsızlığı ortaya koyar. Levent Şentürk’e göre; “iç zaptedilmiş bir dışarıdır” (Şentürk, 2016, s. 352) ve için yokluğunu tasarımsal olarak şöyle örnekler:

Tasarımsal bakımdan, için yokluğunu şöyle anlamak da mümkün: Yapımı devam eden bir ev, evin “dışarı” halidir, oluş halindeki binadır; binanın “iç” inin yokluğudur. Evin içinde yaşarken onu inşa etmeye devam ederseniz evin içi dışına çıkmaya devam eder. İçin dışa genişlemesi değildir bu, evin kıvrımlarının kaynağını, dışarısını hatırlatır. Ev kendini salgılayan bir organ değildir, kaynağı dışarıdır; dışın dışa yönelidir (Şentürk, 2016, s. 352).

Bu süreç tarihsel olarak süregelen iç/dış ayrımının hiyerarşik düzenlenmesi bozar, içindışla ilişkisinde ortaya çıkan anlam yerine kıvrım ve kuvvet ilişkilerine işaret eder. Kuvvetler her yerdedir, tekil değil çoğuldur, her ifadeye ve anlama aracılık eder kıvrımlar yaratırlar. Bacon'un resimlerindeki gibi sanatın amacı da biçimleri değil ona etkin olan, açığa çıkaran kuvvetleri görünür kılmaktır. Bernard Cache, kuvvet ilişkilerine mimarinin çerçeve kavramıyla beraber değinir ve işlevlerini açıklar:

İlk işlev ayırmadır. İşlevsel unsuru duvardır... Hayatın nedenleri bizden devamlı kaçar, bu yüzden hayata sadece içinde yer edineceği, vuku bulacağı nişler temin edebiliriz. Duvar birlikte varoluşumuzun başıdır. ...Çerçevenin ikinci soyut işlevi seçmektir. Çerçeve böylece pencere haline gelir. ...Çerçevenin ilk işlevi bizi yerden kopardı; ikinci işlevi yeniden bağlantılar kurar. Zemin düzlemi... insan etkinliklerinin şekillenmesine izin verir (Şentürk, 2016, s. 357).

İçsizleşme varoluşun anlamına olanaklar sağlayan Dünya konusunun da farklı bir boyutuna işaret eder. Konu artık yalıtılmış iç, dış ilişkisini öngören anlam katmanlarında gezinmez, problem yüzey, düzlem sorundur ve nasıl üretileceği sorusuyla bağlıdır. Bu bağlamda Dünya içine girilebilen, kendinde anlamı olmayan bir varlık durumu değildir, o sayısız düzlemleriyle '0' noktasından hareketle oluşun, üretimin başlangıç noktasıdır. Deleuze şunları belirtir; "Dünyanın içinde değiliz, dünya ile birlikte oluş halindeyiz, onu temaşa ederek oluş halindeyiz. Her şey görüdür (vizyon) oluştur. Evren oluyoruz. Hayvan, bitki oluşlar, moleküler oluş, sıfır oluş" (Deleuze&Guattari, 2017, s. 166). Süreç kendinde hiçbir şeyi işaret etmez, her şey çoğullaşır, beden olmak, ev olmak, dünyada bulunmak kıvrım açmaktır. Deleuze, "insan yok, ama bütünüyle manzaranın içinde" (Deleuze&Guattari, 2017, s. 165) der. Yani kişilikler manzaranın içinde olabildikleri, duyumların birleşim süreçlerine katılabildikleri sürece varolabilirler. Dünya manzara, resim, coğrafya oluşun yüzeyidir. Bu bağlamda Sanatçı oluş, yaşantının özne ve nesnelere kaynaklı duygu ve algıları aşar, dünyanın bir anını kalıcı kılmak için yüzeyi duygulam ve algılam kitleleriyle kaplar.

Batının tarihsel düşüncesindeki beden, evin, yurtluluğun bu muğlak zaman ve uzamı yorgun düşmüş bir varoluş durumunu da ortaya çıkarır. Manzara oluş fenomenolojik bir deneyimin tarih, özne dayanaklarını silerken, yaşamı algılanmaz bir statüye yükseltir. Manzarada varoluşun kaos içinde bütünlüğünü yitirmesi, varoluşu insansız ve evsiz

kılar. Bu yönelimin varoluşun dünya ile bağına aracılık eden beden, ev fikirlerinden bir kurtuluş hali olduğunu düşünebiliriz.

T, Barre Land tiyatrosunun “Beckett’n Eggs” adlı icrası sabah 6’da bir kahvaltıdır ve Batı düşüncesindeki bedenin-evin-yurtluluğun-ufkun anlamının sürekli değiştiği, muğlâklaştığı bir manzaranın içindeki bir varoluş durumundan, varoluşun ilk durumuna geri dönmenin imkânsızlığına işaret eder.



Düşünmeksizin yöneliyorsun kumullara/dört bir yanında rüzgar/biri önden gidip/ eziyor otları, mikropları/sahi o kulübenin ne işi var orada/kim silmiş camlarını/sessiz tahtaların üzerinde/pastırma kokusu yumurta kırarken/yemek hazırlandığını bildirir kahvenin/iyi bakan görür her şeyin hareket ettiğini/gri ağaç gövdeleri devrilir/çakılır yanı başına/yaralar kapanır/ağzını silersin/ sesini yükseltiyor biri/sözcükler arar bulur dinleyeni/tarlalarda kış akşamı/bir kadın belirir kaybolur sonra/deniz görünmüyor kapkaranlık/geçip gidiyor yaşam gerçi/hemen doğuveriyor güneş yeniden/ötelerde parlak sarı bir yağmurluk/jüri indiriyor bıçaklarını/beklemek uçan kuşları/fır dönen rüzgarı, kesik otları/bir gelip, bir giden/ tık/ durduruyor bantı biri/ son ses kesilmemesine/ başlamak yeniden yeniden başlamak (Hassel, 2007, s. 64-66).



2.3.c. OLUŞUN İMKÂNLARINDA VAROLUŞSAL KONDİSYON

Oluş düşüncesiyle beraber bakıldığında varoluşun herhangi bir sabit, değişmez öz duruma gönderimde bulunmadığını ve varoluşun kendisinin dışındaki olabilir olana işaret ederek gerçekleşmeye yönelen bir edim olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içinde ‘oluş’ kavramı farklı tanımlar üstüne kurulsa da, kavramın varlık meselesinin kendisine bağlandığını ve varlığın yerini aldığını belirtebiliriz. Oluşun nasıl bir varlık minvaline işaret ettiğini T. Karakaya şöyle aktarır:

Oluş, varlığın bir durumdan bir duruma geçmesidir. Zamana bağlı ardı ardına gelen iki durum arasında yalnız farklılık vardır. Bir durumdan farklı bir duruma geçiş, bunlardan birinin yok olması ötekini doğması değil, aynı varlığın zamanda gerçekleşmesinde birbirine göre bulunmayı ve mahrum oluşu durumunda olması demektir. Varlık oluyor demek, varlığın sıfatları gerçekleşiyor veya varlık, gelecekte varoluyor demektir. Dolayısıyla varlık kavramı, geleceğe doğru açık olmayı gerektirir. Diğer bir anlatımla varolma,... bütün çeşitlerinde yani enerji, madde, canlı vb. yalnız hareketsiz ve yer olarak düşünülmesinin olanaksız olduğunu gösterir. Eğer madde varsa, o şimdi veya öncesiz bir durum içinde değil, geleceğe doğru uzanan bir oluşta vardır. (Karakaya, 2004, s. 61-62)

Süreç içinde oluş kavramı; Thales’den, Deleuze’e kadar birçok biçimde anlam kazanır. Örneğin Heraklitos’un nehir söylemi evrenin devinimini, her şeyin bir akış içinde olduğunu ve varlığın oluş haline işaret eder. Hegel evrendeki değişimle beraber varlığın kendisi olarak kalamadığını ve sürekli oluş süreci içinde olduğunu belirtir. Daha öncede belirttiğimiz gibi Hegel oluşu şöyle tanımlıyordu; “Oluş sürecinin dışında hiçbir varlık olmadığı gibi oluş süreci içinde de değişmeden kalabilen hiçbir varlık yoktur. Çünkü her varolan, varolduğu andan itibaren aynı zamanda yok olmaya da başlar. Diğer bir anlatımla insan doğduğu anda ölmeye başlar” (Karakaya, 2004, s. 63). Marx’ın ‘oluş’ düşüncesi evrim sürecine bağlanarak insanın ve dolayısıyla toplumun değişim süreciyle ilişkilendirilir. Nietzsche’de ‘oluş’ ebedi bir dönüştür, ebedi dönüş; özdeşliği, aynıyı, sürekliliği, bir son durumu değil, farka ve tekrara işaret eder. Ebedi dönüşte sonsuzlaşan geçmiş zamanı ve buna bağlı olan oluş düşüncesine Deleuze şöyle değinir:

Geçmiş zamanın sonsuzluğu yalnızca şunu ifade eder: Oluş, olmaya başlamış olmaz, olup bitmiş bir şey değildir. Olup bitmiş bir şey olmadığı gibi, bir şey-oluş da değildir. Olmuş olmadığı gibi, bir şey olacak olsaydı, şimdiye dek olacağı şeyi zaten olmuş olurdu. Yani: geçmiş zaman sonsuz olduğundan, oluş, bir son durumu olsaydı ona ulaşmış olurdu. Aslında şöyle denilebilir: Eğer bir son durum olsaydı oluş ona ulaşmış olurdu, eğer bir ilk durum olsaydı oluş ondan çıkmamış olurdu.

Eğer oluş bir şey oluyorsa, bu kadar uzun zamandır neden hala olmayı bitiremedi?
(Deleuze, 2016 (a), s. 66-67)

Sartre ise insanın kendisinin oluş olduğunu bildirir. Konu hakkında Karakaya, Necati Öner'den şunları aktarır: “İnsan projelerini gerçekleştirmekle meydana gelir. Bu süreç, sürekli bir oluş demektir. Sürekli bir oluş ise özün yokluğu olur. Çünkü öz zorunlu olarak, başka türlü olmayandır. Varoluş alanı, oluşun, değişmenin, rastlantının, olumsuzluğun alanıdır” (Karakaya, 2004, s. 91).

Deleuze'ün ‘oluş’ düşüncesi ise varlıksız ‘saf oluş’ bir oluşa işaretir. S. Žižek, Deleuze'ün oluş düşüncesini şöyle bildirir:

Deleuze'ün virtüel kavramının dayanağını oluşturan Varlık ile Oluş arasındaki ontolojik karşıtlık, nihai referansı (metafizikteki oluşsuz saf varlık fikrine karşıt olarak) varlıksız saf oluş olduğundan radikal bir karşıtlıktır. Bu saf oluş belirli bir cisimsel (corporeal) kendiliğin tikel bir oluşu, bu kendiliğin bir halden diğerine geçişi değil, cisimsel zeminden bütünüyle koparılmış bizzat-kendisi-oluş olandır. Varlığın hâkim zamansallığı şimdide olduğu için (geçmiş ve gelecek onun kusurlu kipleridir), varlıksız-saf-oluş, şimdiden kaçılması gerektiği anlamına gelir-o asla “gerçekten meydana gelmez”, daima “ileridedir ve zaten geçmiştir.” (Žižek, 2015, s. 41).

Dolayısıyla saf oluş tarihselliğin ardışık düz çizgisini hiçler ve bir durumdan başka bir duruma geçişi değil sürekli oluşun kendiliğindenliğindeki simetrik bir geçişi öngörür. Bu doğrultuda oluşa ait zaman fikri ise, daha önce belirttiğimiz kendinden ileri doğru atılarak ortaya çıkan gelecek düşüncesiyle ilgi değildir. Buradaki oluşun zamansallığı birbirlerine karşıt şeylerin bir durağanlık içinde üst üste binmesine, böylelikle tarihsel ilerlemenin askıya alınışına işaret eder. Ve sonsuzluk fikri ilerleme düşüncesindeki gibi zamanın dışına gönderimde bulunmaz, sonsuzluk fikri zamanın kendisine bağlanır. Tarihselliğin art arda gelişindeki yeni söylemi de böylelikle geçmişin ve geleceğin sürekli üst üste gelerek bitimsiz değişim alanındaki sonsuz farklara devir olur. Deleuze, oluş ve tarih için şunları belirtir:

Oluş ve tarih arasında bir ayırım yapma olanağının gittikçe daha fazla farkına varmaya başladım. Önem arz eden hiçbir şeyin “tarihdışı bulut”tan bağımsız olmadığını söyleyen Nietzsche'ydi... Tarihin bir olayda kavradığı şey, onun belirli koşullarda nasıl gerçekleştiğidir; olayın oluşu ise tarihin kapsamının ötesindedir... oluş tarihin bir parçası değildir; tarih olsa olsa belli başlı bir dizi ön koşuldur ve ne kadar yakın-zamanlı olurlarsa olsunlar, bu koşullar yeni bir şeyin yaratılması yolunda, “oluşmak” için geride bırakılırlar (Žižek, 2015, s. 44).

Bu bağlamda Deleuzcü ‘oluş’ düşüncesinin, yeniyi tekrarın olanağına bağladığını söylemek gerekir. Tekrar, verili olan (edimsel) geçmişin içindeki ona karşı olan, verili olmayandan (virtüel) hareket ederek, fark çizerek yeniyi üretir. Bu bağlamda Žižek: “Yeni olan sadece tekrar yoluyla ortaya çıkabilir... Yeni olan sadece yeni bir içerik değil, Eskinin yeni bir ışıkta karşımıza çıktığı bir bakış açısı değişikliğidir” (Žižek, 2015, s. 45-48) der.

Deleuzcu düşünce her şeyi bir oluş düşüncesiyle beraber alır. Örneğin daha önce bahsettiğimiz modülasyon ve objektif kavramları nesnenin oluş haline gönderimde bulunurken, kimlikte bir oluş hali içinde varlığa geliştir. Oluşun düşüncenin merkezi modelini oluşturduğu bu bakış açısında hayat sürekli olarak karşı olunması, muhalefet edilmesi gereken, farklar çizerek daima başkalaştırılandır. Hayvan-oluş, kadın-oluş, minör-oluş, vb. oluşlar, karşılıkların birbirine tutunmasıyla, birbiri içinde duyumsanmasıyla, birbirlerini karşılıklı olarak sarmalanarak farklılaştırdıkları oluş sürecinin görünümüdür. Deleuze, hayvan-oluş olgusuna Kafka’nın hikâyeleri üstünden şöyle değinir:

...Dönüşüm, iki yersizyurtsuzlaşmanın bağlaşımı gibidir; yani insanın, kaçmaya zorlayarak ya da boyunduruk altına alarak hayvana dayattığı yersizyurtsuzlaşmanın ve hayvanın, asla tek başına düşünemeyeceği çıkışlar ya da kaçış yolları (şizo kaçış) göstererek insana önerdiği yersizyurtsuzlaşmanın bağlaşımı; bu iki yersizyurtsuzlaşmanın her biri diğerine içkindir, her biri diğerini hızlandırır ve bir eşikten aşırır; ...insanın yer değiştirerek, yolculuk yaparak kendisi üzerinde işleme koyduğu görelî yersizyurtsuzlaşmaların tersine, insanın mutlak yersizyurtsuzlaşma'sını gerçekleştirmekten geri kalmaz; hayvanoluş, yalnızca yoğunluk içinde yoğunluk eşiklerini aşarak yaşanabilen ya da anlaşılabilen, hareketsiz ve olduğu yerde kalınarak yapılan bir yolculuktur (Deleuze&Guttari, 2000, s. 53).

Deleuzcü düşünce, varoluşçuluğun yolda oluşunun aksine kaçış çizgileri çizerek gitmeden gitmenin, yola çıkmadan yolda olmanın manzarasını sunar. Bu manada kaçmak her türlü kökten, özdeşlikten ayrılmaya işaret eden göçebe bir varoluş düşüncesini ortaya koyar. Bu bağlamda Deleuze-Guattari’nin, Kafka “dünyanın dışına” kaçmıyor, daha çok dünyayı ve temsilini kaçırıyor” (Deleuze&Guattari, 2000, s. 70) saptamasının ise varoluşçu düşüncenin içe kaçış halinin tersine işaret ettiğini veya Kafka’nın kendisini de başkalaştırarak kaçırdığını söyleyebiliriz. Sartre’ın sıklıkla değindiği Giacometti’nin eseri bu yaklaşımların farklılığını daha net görmemizi sağlayabilir. Giacometti’nin “Köpek” adlı eseriyle ilgili söyledikleri, Deleuze’ün

perspektifindeki Kafka'dan dünyadan kaçmak adına başka bir açı sunar ve hayvana dönüşüm bir tür içe kaçışa işaret eder. Giacometti, eseriyle ilgili şunları söyler:

Bir gece, gece yarısından sonra, eve dönmek için Hippolyte Maindron sokağının duvarlarını arşınladıktan sonra, işliğin henüz uzağındaiken, içimi birden kuşku verici bir duygu sardı. Köpeğe dönüştüğümü düşünüyordum, kendi mahallemin burnuyla yeri koklayan bir köpeği olmuştum, burnumun ucundaki zemini düşsel bir parlaklık içinde görüyor, kokusunu da alıyordum! Sokağı da bir köpeğin gözüyle görüyordum: Çevreye zeminden bakıyordum. Büyük bir korku içindeydim: Müthiş bir korku! (Giacometti, 1960, s. 191).



Görsel 42. Alberto Giacometti, 1951, Köpek/Dog. Erişim: 07.01.2017.

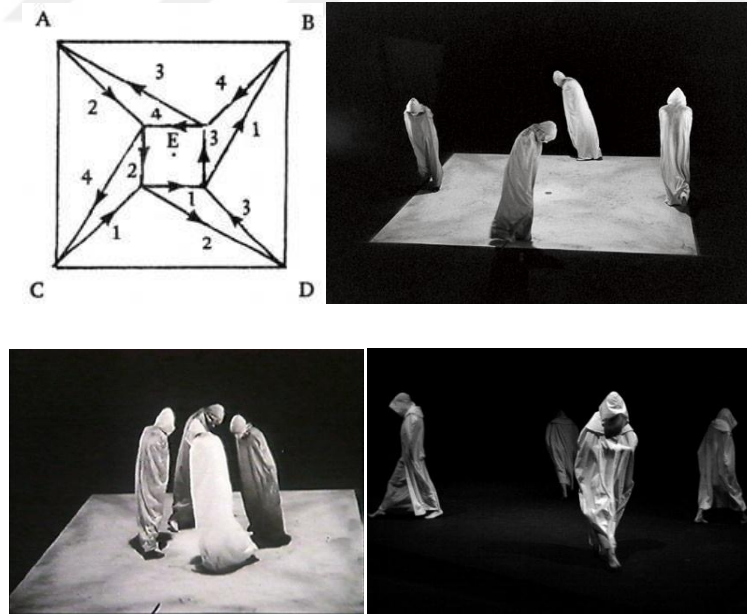
<https://goo.gl/6YW6Bb>

Deleuze'cü düşünce içsizliği ön görüyordu ve aşkınlık söyleminin yerinde içkinlik düzlemini koymuştu, bu bağlamda yönelimin varoluşçu düşüncenin ön gördüğü oluş düşüncesindeki ileri söylemiyle beraber içe kaçışı da askıya aldığını söyleyebiliriz. Jameson'un bu konuda saptaması ise şu yöndedir; O, Deleuze-Guattari'nin, Kafka okumasının eserin saygınlığının nasıl önemsiz bir hale getirileceğiyle ilgili olduğuna işaret eder. Burada her iki eserinde öz yapısına bağlanan dünya görüşlerinin eserlerin anlamlarını farklı boyuta taşıdığını söylemek mümkündür. Fakat bu görünümdeki yaklaşımların iki ayrı tip olduğunu söylemek gerekir. Varoluşçu düşüncede, örneğin Heidegger'in sanata yaklaşımındaki hakikat düşüncesi sıradan olanı saygınlığa

kavuştururken, Deleuze’ün saygın olanı geçmiş, gelecek zaman eksenindeki veriler içinde çözümlenerek düzleştirdiğini söylemek mümkündür.

Deleuze’ün oluş düşüncesinde, edimsel olan virtüel eğilimler içinde sürekli olarak yeni baştan üretilir. Oluş, tüm mümkünü sonsuzca kuşatarak bütün olabilir olanı tekrar içinde soğurur. Samuel Beckett’in “Quad” oyunu, Deleuzyen oluş düşüncesindeki mümkünü tüketip, tekrar içinde yeniden kurmaya örnek verilebilir. “Quad” oyunu dört kişinin kare bir düzlem içindeki eylem imkânlarını nasıl tüketip, yeniden nasıl üreteceğiyle ilişkilidir. Deleuze, “Quad” için şunları belirtir:

Quad, sözcüksüz, içinde insan sesi olmayan bir dörtgen, bir karedir. Buna rağmen kusursuz bir şekilde belirlenmiştir, belli ölçülere sahiptir, ama biçimsel tekilliği, birbirine eşit mesafede köşeleri ve merkezi dışında belirlenmiş değildir, onu durmadan kateden birbirine benzer dört karakter dışında içeriği ya da sakini yoktur. Bütünüyle tanımlanmış herhangi bir kapalı uzamdır. Kısa boylu, zayıf, cinsiyetsiz, kukuletalı karakterlerin bile, bir anayönden gelir gibi, bir köşeden yola çıkmaktan başka ayrışlıkları yoktur, kareyi her biri belirli bir seyir ve verili yönler göre kateden sıradan karakterler. Onları ayırtıracak bir ışık, bir renk, bir vurmali çalgı, bir ayak sesi her zaman onlara tahsis edilebilir. Ama bu onları tanımanın bir yolu; onlar sadece uzamsal olarak belirlenmiş durumlar, sıraları ve konumları dışında hiçbir şey onlara tahsis edilmiş değil (Beckett&Deleuze, 2010, s. 60).



Görsel 43/44/45/46. Samuel Beckett, 1981, Quad, Erişim: 08.01.2017.

<https://goo.gl/Ce7Djv>

Beckett'in oyununun uzamı eylem içinde bitirip, tüketmesinin, Deleuze'un bir yüzey ve bu yüzeyin nasıl kurulacağına dair bir sorunla ele aldığı öznesiz, oluş felsefesi birçok düzeyde görünür kıldığından söz edebiliriz. Uzam, olay için öncül bir potansiyeldir ve onun potansiyeli mümkün aittir. Bu bağlamda imgede düşsel potansiyeli kaçamak bir zamanda zihne taşır. İmgenin enerjisi kalıcı değildir, Deleuze şunları söyler; "İmgenin enerjisi dağılmaya meyillidir, imge çabucak biter ve kendini dağıtıp yok eder, çünkü bizzat kendisi bitirme aracıdır. Bütün mümkünü imha etmek üzere ele geçirir. "imge kurdum" dendiğinde, bu sefer bitmiş demektir, artık mümkün diye bir şey kalmamıştır" (Beckett&Deleuze, 2010: 58). Böylelikle uzamın ve imgenin kurulması mümkün bitip, tükenmesindeki son fikrine bağlanır. Bu süreç anlamdan, hesaptan, kişisellikten arınmış saf bir yüzeye ve belirsizin yoğunluğunda görülmemiş, söylenmemiş şeylerle beraber yeniden kurmaya işaretir.

Mümkünün bitirilip, tüketilerek '0' noktasında yeniden kurulmasına yönelik görünüm, oluş fikriyle birlikte onları temsilden kurtarmaktır. Bu bağlamda oluş fikrinin aidiyeti değil bir manzara içindeki nakarata işaret ettiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla oluş sürekli olarak kendisini tekrar içinde yersiz yurtsuzlaştırır. "Oluş, bir yakalama, bir sahip olma, bir artı değerdir, asla bir yeniden-üretim ya da bir öykünme değildir" (Deleuze&Guttari, 2000, s. 21).

Artı değer görülmeyeni görmeyi, düşünülmeeni düşünmeyi işaret ederek, düşüncenin kendisini dip akıntılara yönlendirir. Sarkis Zabunyan'ın, "Su İçinde Suluboya" serisinde, bir kap hacmi kadar suyun yüzeyine konulan boyaların, suyun hacmi boyunca hareketini ve yavaşça dibe oturmasını izleyebiliriz. Boyaların suyun içindeki oluş hali aklın verilerinden arınmış yaratıcı bir sürece bağlanırken, süreç boyaların dipte bir tortu oluşturmasıyla son bulur ve çok kısa bir zaman içinde geçmişin izine dönüşür. Uwe Fleckner, Sarkis'in eserlerine yönelik şunları söyler:

Yaşamın kendisi de fırçayla temiz su dolu bir kaba daldırılan suluboya gibi geçicidir: insanlar birbirleriyle buluşur, birbirlerini sever ya da nefret ederler, şehirler kurulur ve sonra yine yıkılır. Tıpkı suluboya gibi insani olaylar da kısa ya da uzunca bir süre için yaşamda geçici izler bırakır (Fleckner, doxa7, s. 43).

Elin, fırçanın, boyaların oluşturduğu devinimle çok kısa bir süreye yayılan imgenin ele geçirilişi ve yeni baştan imgeyi yakalamak adına ayinsel bir tekrara dayanan bu süreci

Deleuze'cü bir manzaranın verileriyle düşünmek mümkündür. Beckettin, Deleuzcü uzam, imge ve oluş düşünceleriyle bağlar kuran 'Quad' oyunundaki matematiksel hesaplamayla yüzeyin devinim içinde nasıl bitirilip yeniden kurulmasına dair fikri, Sarkis'in belirli bir aktörü ön görmeyen tabak sahnelerinin, devinim içindeki zamansal bir sürece bağlanan imgenin geçici olarak ele geçiriliş tarzıyla uzak bir bağ kurduğunu söylemek mümkündür. Sarkis şunları belirtir:

Dışarıdaki anonim bir kişiyi oturtuyorsun ve sahnede kişilere öyle bir oyun şekli veriyorsun ki, aralarında bir ilişki doğuyor. O sahne bir tabak gibi oluyor, çünkü sen sunuyorsun. Bunun bir metası yok tabii; yalnızca ilişkinin doğurduğu bir durum var; bunun açılması var. (Zabunyan, 2010, s. 80/2).

Kişiliklere bağlanmayan, imgenin bir uzam-zaman içine yayılan geçici görünürlüğü arındırılmış bir oluşu da bize hatırlatır. Sarkis'in eserlerinin zaman içinde patlaması, görünür olması, kendi öz varoluş hikâyesindeki zamansal aidiyetlerin belirişleriyle ilişki içindedir. Sarkis, "başka yerden gelen ben, kültürümü sırtımda taşıyorum" (Didi-Hubermann, 2008, s. 68) der. Sarkis'in eserleri zamana karşı direnmenin, zaman içinde sürekli yersizyurtsuzlaşmanın ipuçlarını verir. Marcel Proust şöyle diyordu; "Her sanatçı bilinmeyen bir ülkenin yurttaşı gibidir" (Faruk, 2014, s. 117). Sarkis belleğindeki izler içine dalarak yurtluluğunu zaman verilerinin üstünde inşa eder. Sarkis'in eserlerinin geçmişi tekrar ederek, geçmiş hakkında verili olmayan saklı bir gizeme ışık tutarak bize yeni bir algı imkânı sunduğunu söyleyebiliriz. Ve bu noktada yeniden hatırlamak gerekirse Deleuze'cü bakışın 'yeni' üretimi de tarihsel verili olmayan katmanlara ışık tutan sürekli oluşu öngörüyordu. Ali Akay, Sarkis'in geçmişi güncelleştirme eğiliminin zamansal bir dikiş olduğunu ve zamanın ayrı hızlarını görünür kılarak zamanda bir direniş olduğunda söz eder:

Zannediyorum ki, Sarkis de, zamanı şimdiki zamana taşıyor, tüm zamanları, ölenleri ve ölümden dönenleri, ölüleri ve dirileri, canlı ve cansızları, bunların hepsini kendi zamanına taşıyarak canlandıracağını farkında olarak, bunları birbirlerine dikmek eylemi sıkışan bir zaman fikrini de ferahlatmaktan, serbestleştirmekten geçiyor. Her türlü koruma eylemini şimdiki zamana taşımak demek, o halde, tüm potansiyelleri ve virtüelleri sıcak tutarak aktüelleştirmek anlamına gelecek... Yani zamana direnmek geçmişin verilerinin olumlu olanlarını bugüne taşımakla alakalıdır. Bir tür bellek sorunudur (Akay, 2010, s. 176).



Görsel 47. Sarkis Zabunyan, 1998, Başlangıçta Çılgılık (Film 16mm, 3 dakika 5 saniye).

Erişim:14.11.2017. <https://goo.gl/4ZxSBP>

Oluşun geride hiçbir tanık bırakmamacasına sürekli olarak yeniden üretilmesi, Seza Parker'in eserlerinde ayrı bir açıdan görünürlük kazanır. Parker'in videolarında üst üste binmiş her biri farklı bir zamana sarmalanmış olan imajlar; hayatın içindeki her şeyin akışkan özelliklerine işaret ederek, sabit bir şekilde çıkan özdeşliklerin yerine oluş halindeki ilişkileri koyar. Buradaki zamansal üst üste binmelerin, zamanın ileri akışını askıya aldığı ve süreci saf bir zamansallıkla kaplayarak, Deleuze'ün oluş düşüncesindeki zamansallıkla ilişkiler kurduğunu söyleyebiliriz. Deleuze, sonsuzluk ve yeninin olanağını farklı zamanların üst üste geldiği, tekrar içindeki üretimine bağlarken, Parker, farklı zamanları bir yüzeye taşıyarak zamansal geçişleri görünür kılar ve tanımlanmış verili durumların ötesine bakışımızı çevirerek, nesnelerin, mekânların, insanların zaman içindeki değişimini ortaya koyar. Ali Akay, Parker'in "Uzun Yürüyüş" adlı çalışması için şunları belirtir:

Seza Parker, The Long March adlı videoda 20. Yüzyılın ikinci yarısının siyasi kimlik ve etnik kimlik gibi etkilerinin dışında düşünmeye doğru çağırılmaktadır bizleri... Seza Parker'in bu videosu yerleşik, modernist, kimlikçi, özdeşlik üzerine

kurulu etkinliğin siyasetini bir kenara koyarak, müphem bir insaniliğe doğru yol açar, imajlarında. Her şey önceden kurulu alışıldık veriler ve önsel bakışların dengesi üzerinden okunmak yerine, bize farklar yaratan, korkmadan cesur bir şekilde refleksiyonunun akışkanlığının üzerinden kayan bir tarafsızlık ve küresellik bakışını yerleştirir. (Akay, 2015, s. 22-23)



Görsel 48. Seza Paker, 1999, Uzun Yürüyüş/The Long Marche,(video enstalasyon),

Erişim:14.11.2017. <https://goo.gl/pibMzS>

Paker'in bu çalışmasında kırmızı renkli desenler siyah beyaz fotoğrafların üstünde akarak, kayarak, biçim değiştirerek, algıyı akışkanlık içinde üretmektedir. Merkezi bir edim olmadan, öncül varsayımların algısından hareket etmeden, oluş içindeki göçebe algılama modeli içindeki üretimin, daha evvel bahsettiğimiz Deleuze'un her şeyin merkezlessiz, ölçüsüz olarak değişken şekilde örgütlendiği pürüzsüz mekân söylemiyle ilişkili olarak düşünebiliriz.

Pürüzsüz mekâna örnek olarak denizi vermiştik. Deniz göçebe bir mekândır, sınırlarla ayrılmamıştır, dalgaların tekrar dizelerinde örgütlenecek yurtlanır ve hemen yine tekrar içinde yersizyurtsuzlaşır. Abdulgaffir El Hayati; “Sınır önce zihinde oluşur” der (Faruk, 2014, s. 33). Deniz göçebe bir varoluş tarzına işaret eder, “Theodor W. Adorno, “Yerleşik adam imrenmeyle bakar göçebe varoluşa, yeni otlaklar peşinde koşanlara; boyalı yük arabası da yıldızların yolunu izleyen tekerlekli evdir onun gözünde,” der.” (Faruk, 2014, s. 44). Thierry Kuntzell’in “Dalgalar” isimli interaktif çalışması göçebe, oluş içindeki bir varoluşu duyumsatır. Kuntzell’in işi, hayatın çoklu ilişkiler ağındaki değişimi, dalgaların ritmik değişkenlikleriyle görünür kılar. Dalgaların farklı hızlarda kesişmesi birbirlerini karşılıklı olarak deforme eder ve birlikte oluşturdukları harmonik ritimlerin kökeni sürekli bir deformasyonu ön gören üretime dayanır. Dolayısıyla deniz sürekli bir değişimin müzikal bir betimlemesini sunarak çizgili mekânı mesken tutmaya dair yerleşik düşüncelerinin tersine, değişken, göçebe bir meskenleşme tarzına gönderimde bulunur. Ali Akay, Kuntzell’in interaktif işi için şunları söyler:

Dalgaların karşısında karanlık mekânda kıvıldağan izleyiciler dalgaların ritmini değiştirmekteydiler. Dalgalar en yakınına geldiğinde, sabitlenip durmaktaydı. Bu salonda çocuklar ve hatta yetişkinler bile dalgaları oturup seyrettiler; oturup karşısında rüyalar gördüler, sevgililer el ele oturup, yerde, plajda oturmuş gibi aşklarını hissettiler; bazıları el ele vererek dalgalara koşarcasına Thierry Kuntzell’in imajlarına koşarak, onun tam önünde durup, dalgaları durdurmuşlardı; ve bu tecrübeyi birçok kez tekrarlamışlardı... Neredeyse “hiçbir şeyi” temsil eden imajlarla ve nesnelere anlatıda bulunuyordu. Zaman haline gelen mekânı kurmak ve mekanın bozulmak üzere olduğunu hatırlatmak. Ve “hiç bir şey” yok olmak üzere kendisini oluşturmaktaydı, eserlerinde. (Akay, 2010., s. 151-152).

Kuntzell’in mekânı temsilden özgürleştirilmesi, varoluşun her türlü aidiyetlerin ötesindeki oluş tarzına işaret eder. Denize ait imajları, varoluş düşüncesi göçebe kılar. Ömer Faruk, denizin açığa vurduğu göçebe düşüncüyü şöyle betimler: “Denize sürekli bakarak yaşayanları dip akıntıları (= ters akıntılar) aylıklığa çağırır, baştan çıkarır; toprakla, kök salmakla ilişkisini kopartır. Böylece Boğaz hareket etmeden hareket edenlerin, uyumadan düş görenlerin, şehvetle sevişenlerin, karanfille rakı içenlerin, mülkiyetsiz asilerin de mekânına dönüşür” (Faruk, 2014, s. 194).



Görsel 49. Thierry Kuntzel, 2003, Dalgalar/Waves, Erişim: 30.05.2017. <https://goo.gl/4Xj7u2>

Varoluşa dair oluş fikri, hayatın temsillerin ötesindeki haline gönderimde bulunur. Hayatı sabit olmayan değişken verilerin karşılaşmalarıyla oluşan bir olguya çevirerek, her türlü özdeşliğin, sabitliğin anlamını çözümdürür. Öznenin, nesnenin, mekânın ve zamanın oluş içinde parçalanması, '0' noktasından itibaren farklar çizerek yeniden üretilmesi, bakışımızı hali hazırda olan anlam katmanlarından sıyrarak, daha önce algılamadığımız, duyumsamadığımız alanlara çevirir. Oluş dünyası tekrarların, ritimlerin, farkların olanağındaki artı değerlerin, ifadelerin, yeni olanların sonsuzca üretildiği varoluş durumuna işaretir.

3. BÖLÜM

3.1. UYGULAMALAR

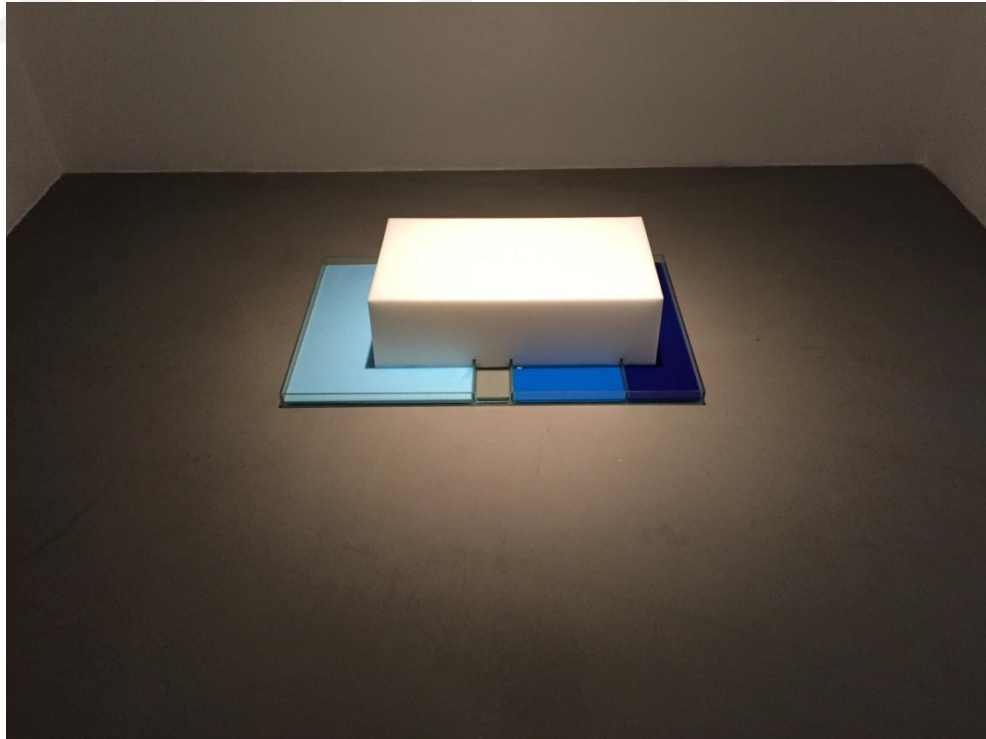
Bölümde yer alan çalışmaların kavramsal çizgisi çağdaş varoluş durumu üstünde hareket eder. Süreç oluşun, akışkanlığın, devinimin karmaşık ilişkilerinde anlatım biçiminin araştırılmasıdır. Bu aynı zamanda nesnenin potansiyel özelliklerinin gözetilmesi sürecidir. Dolayısıyla biçimsel yüzleşme bu potansiyel olanların üstüne kurulur. Sünger, su, renk, hazne (ahşap, cam) çalışmaların maddesel görünümüdür. Bu ilişkiler içinde seri olarak devam eden çalışmalarda, süngerlerin renklendirilmiş suları belirli bir zaman dilimi içinde yavaşça emdiği görülür. Süreçteki maddesel diyalog, malzemelerin yapısal fonksiyonları üstüne kurulur. Başlatılan bu diyalogda kavram ve madde etkileşimlidir. Bu konuyu açmak için Deleuze'un, Leibnizci madde söylemine değinebiliriz. Deleuze şunları belirtir;

Öyleyse madde, boşluk bırakmayan, sonsuzca delikli, süngersi, oyuklu bir doku sergilemektedir, her oyuğun içinde bir başka oyuk vardır hep. Ne kadar küçük olursa olsun her cisim, düzensiz geçitler onu delik deşik ettiği için, gitgide daha ince bir akışkan onu sardığı ve katettiği için, bir dünya barındırır; evrenin bütünü, "içinde farklı akıntılar ve dalgalar olan bir madde havuzuna" benzetilebilir (Deleuze, 2006, s. 10).

Süngerin yapısal özellikleri dolu bir iç söylemine işaret ederken, emme fonksiyonu yüzey/derinlik, iç/dış ilişkilerini farklı tarzda düşünmeye aracılık eder. Su ise değişken biçimsel özelliğe ve algılama modeline gönderimde bulunur. Su, düşey bir devinime tutunarak akışın her anında ritmik bir biçimlenme içindedir. Onun değişken biçimi yerçekiminin etkisini ve zamanın akışını görünür kılar. Çalışmalardaki bu iki malzemenin diyalogunda, süngerin emme fonksiyonu, suyun düşey ilişkilerine karşıt bir devinim sağlayarak düşey hareketi askıya alır. Çalışmalardaki devinimsel boyutun sadece bu iki ilişki içinde tanımlanabilir olmasından bahsedemeyiz, emilim süreci ortamın ısı ve hava akımının değişkenliklerine de tutunur. Görünmez bir çoğullaşmadır bu. Ve renkler ise bu devinim içinde birleşik olan çoklu uzamsal ilişkilerin duyum kanallarına aracılık eder, görünürlük kazandırır. Cam veya ahşap haznelere, oluşa ait bu akışkan sürece, geçici olarak tanımlanabilir biçimsel görünüm verir.

Örneğin (İsimsiz) çalışması bu serinin bir parçasıdır (Görsel 50). Çalışmada süngerin emdiği farklı tonlardaki mavi renkli sular denize, okyanusa göndermede bulunur. “Hyman, “Okyanus, bilinmeyenlerin tecrübe edildiği uzay boşluğudur, bütün tecrübelerin ondan doğduğu bir rahim gibi...” diye yazar” (Ahmedi, 2016, s. 214). Sıvı, emme ilk yaşamsal durumlara işaret eder. Ve deniz/okyanus değişken kestirilemez aşkın bir uzamsallığı göz önüne getirir. Ondan bir parçaya sahip olma düşüncesi, aşkın bir duruma karşı içkin yaşamsallığın sorusunu açar. Farklı tonlardaki mavi renkler yaşantı içindeki derinlik eksenlerine ve yüzeysel geçişlere dokunur.

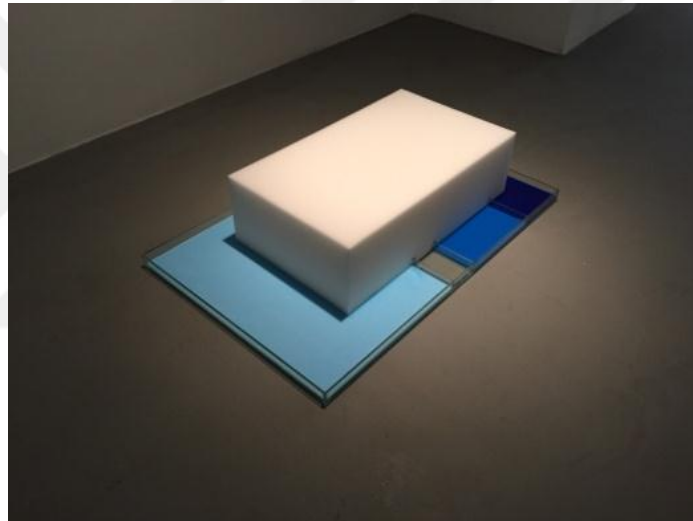
Deleuz’cü bakışta, deniz pürüzsüz bir mekândır. Deniz, kökeni ölçüye gelmeyen sürekli deformasyon olan bir harmoni, nakarat içinde yurtlaşan bir yersizyurtsuzlaşmadır ve göçebe varoluşun mekânsal örgütlenmesidir. Belirli ölçüler altında, merkezi bir bilince göre örgütlenmiş mekân ise çizgili mekândır ve yerleşik olanın uzamsal durumuna işaret eder. Bu bağlamda çalışmanın hem sıvı akışkan, hem de ölçülü biçimsel özellikleriyle bu iki farklı varoluş biçimini üst üste getirerek, bağlar kurduğunu söyleyebiliriz.



Görsel 50. Mustafa Sevinç, 2017, İsimsiz, 110 x 70 x 23 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.

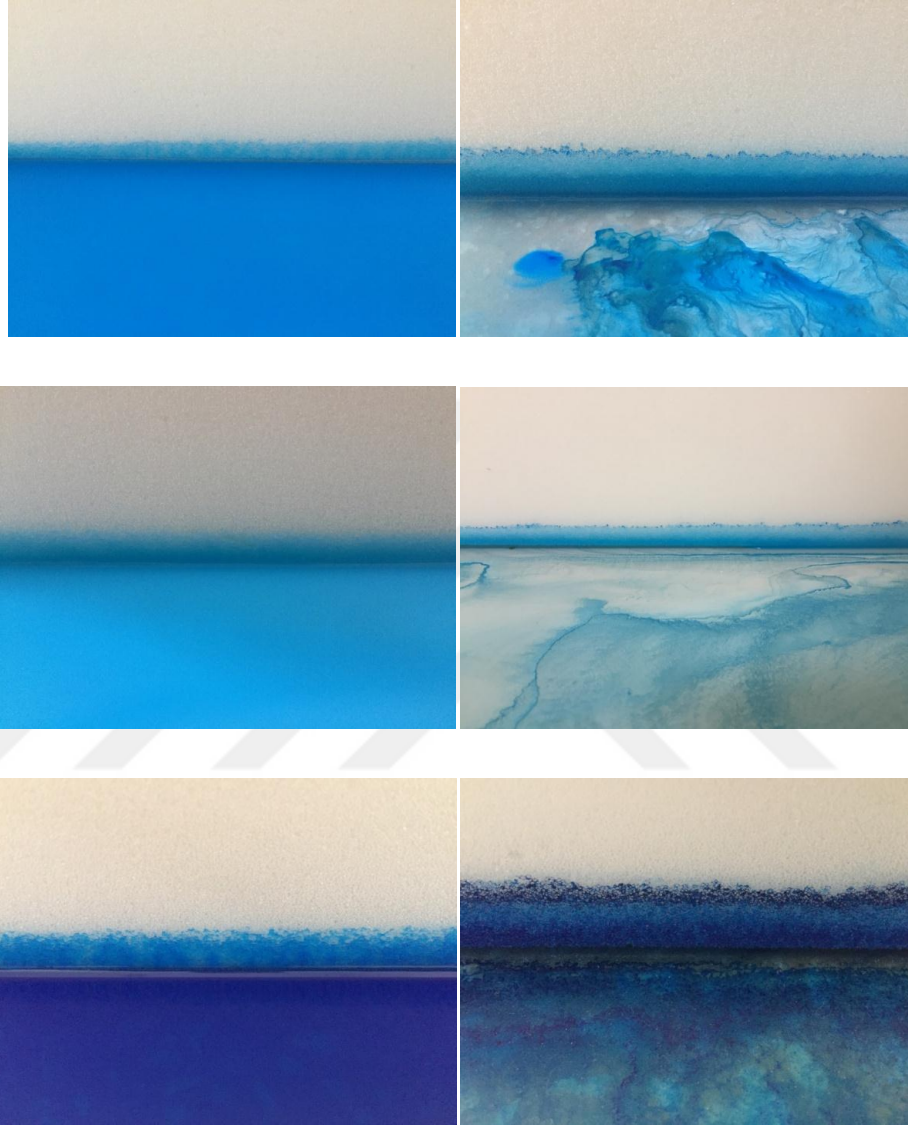
Çalışmadaki süngerin renklendirilmiş suları emmesi ve emme hızı, yaşantının yüksek hızına karşı duyum ve algımızın savaşımına vurgu yapar. Çalışma; devinim ve dinginlik, hız ve yavaşlıkların birleşik ilişkilerinde ortaya çıkan oluş halinde içkin bir varoluş durumuna işaret eder. Bu çalışma için H. Bülent Kahraman şunları belirtir;

Mustafa Sevinç'in yerleştirmesi iki olguyu üst üste getirmiştir. Yapıt süngerin emdiği suya zaman olgusuna çok uzak ve şiirsel bir gönderme geliştirir. Emilenin boya olması, onun da mavi olması, su, deniz, okyanus gibi çağrışımlar uyandırmasıyla hem sonsuzluk-zaman ilişkisini tekrar anımsatmakta hem de boya-renk bağlamında görsellik-yapıt-üretim eksenlerini açmaktadır. Bu özellikleriyle de şiirsel, lirik ve 'akışkanlığı' durağanlığa çeviren, her durağanlığın içerdiği bellek ve tortu/birikim kavramlarına göndermede bulunan bir anlatının işidir bu (Kahraman, 2017, s. 16).



Görsel 51/52. Mustafa Sevinç, 2017, (çalışmanın sürecine ilişkin detay).

“Denize Gidip Dönen Mavilerin/Bire İndirgenen Üçlüğü” Turgut Uyar (Üsterman, 2017, s. 83).



Görsel 53. Mustafa Sevinç, 2017, (çalışmanın sürecine ilişkin detay).

Proust’un “Kayıp Zamanının İzinde” romanında büyükanne “Toz, zamanın geçtiğinin göstergesi ve hatıralara giden bir anayoldur” der (Ahmedi, 2016, s. 247). Andrey Tarkovski ise “Hatıra, geçmişe bakmanın yalın ve sade hali değil, şimdiki zaman içindeki ikincil durum” der (Ahmedi, 2016: 268). Sürecin sonunda arta kalan toz/tortu hayatın geçiciliğidir. Bellek yığınlarının sürekli devindiği şimdiki zaman içindeki

hatıralar evreninin görünümleridir. Burada vurgulanan hatıralar öznel, kişisel belleğin ötesine işaret eder, fark edemediğimiz geçmiş zaman dilimini: suyun, boyanın, süngerin, ısının, rüzgârın geçmişe ait devinimlerini ortaya çıkarır.

Bu serideki çalışmaların belleği çağrıştırmasının, Sarkis Zabunyan'ın işleriyle bazı açılardan bağlar kurduğunu söyleyebiliriz. Sarkis, kişisel tarihine dayanan belleğiyle, genel tarih akışının hiçbir tanık bırakmadan belleksizleşmesine direnir. Sarkis şunları söyler:

Eserlerim daima bellekle ilişkili olmuştur. Yaşadığım her şey orada. Fakat tarih bir hazine gibi. Bize ait. Tarihte gerçekleşen her şey bize ait. İnsanlık aracılığıyla, elem ve sevgi içinde oluşmuş her şey bizim içimizde ve bu bizim en büyük hazinemiz. Dolayısıyla görüp geçirdiğim, yaşadığım ve yaptığım her şey benim hazinem. Bu, sanatta somutlaştırılıp görünür, deneyimlenebilir kılındığında bu biçimlerle yolculuğa çıkılabilir, böylelikle de insan sınırları kapatmak yerine açılabilir (Baliç, 2014, s. 27).

Sarkis'in, "Başlangıçta,..." dizisinde, içi su dolu kapların yüzeyine konulan renk katmanları, suyun yoğunluğu ve yer çekimin düşey hareketi içinde kabın zeminine doğru ilerler. Yüzeydeki belirsizler, suya ait ritimler içinde durmadan bir çöküntü haline gelir. Ve bu sabit verileri içeren genel bir tarihi değil, bilinçsiz bir bellek akışına işaret eder.



Görsel 54. Sarkis Zabunyan, 2005, Başlangıçta, Son Devam Eder, 4'33". Erişim:14.11.2017.

<https://goo.gl/4ZxSBP>

“İsimsiz” adlı çalışmada soru, varoluşsal düzlemde akış ve oluş içindeki çoğullaşma üstüne temellenir (görsel 55). Deleuze, şunları belirtir;

Çok, biricğin ayrılmaz tezahürü, temel dönüşümü, değişmez belirtisidir. Çok, bir’in olumlanması; oluş da varlığın olumlanmasıdır. Oluşun olumlanması varlığın kendisidir, çok’un olumlanması bir’in kendisidir, çoklu olumlama da bir’in kendini olumlama biçimidir. “Bir, çoktur” (Deleuze, 2016 (a), s. 40).

Çalışma, bireyin yaşantı içinde kavranan boyutuna, olay içindeki bir oluş haline işaret ederek günümüz varoluş durumunun çoğullaşmış yapısını tartışmaya yönelir. Deleuze şunları söyler:

...bireyin kendisini olay olarak görmesi gerekecektir. Kendinde gerçekleşen olayı ise kendisine katılmış bir başka birey olarak görmelidir. O zaman, bu olayı kavrarırken, isterken, temsil ederken tüm diğer olayları da bireyler olarak kavrayacak ve isteyecek, tüm diğer bireyleri olaylar olarak temsil edecektir (Deleuze, 2015, s. 199-200).



Görsel 55. Mustafa Sevinç, 2015/12, İsimsiz, 30x100x100 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.

Rengin kendisi farktır. Işığın, maddenin, duyumun ilişkilerinde ortaya çıkan farklılaşmadır. Renk, yalıtık halde kendinde olan değil, başkasını talep eden çoğullaşmadır. Süngerin, renkleri “bir” olanın içinde soğurması, yüzeyden içe doğru hareketle çoğullaşmayı/farklılaşmayı ve bütünleşmeyi/benzeşmeyi üst üste getirir. Deleuze’ün, kıvrım düşüncesinde madde süngerimsi ve kendiyle dolu olandır. Bu maddesel yapı, boşluk bırakmamacasına sonsuzca küçük olana doğru kıvrımlarla kat edilir, akışkanlık ve yaşamsallık kazanır. Süngersi madde sonsuzca gözenekli yapısıyla dışla sürekli ilişkilidir ve dışta olanı sürekli içe taşıyarak, dışarıyı içselleştirir. Bu maddesel görünüm dünyaya ait çokluğu içte var eder. Bu perspektifte Öznelleşme ve bireyselleşmede farkların, çeşitliliklerin, başkalaşmanın değişken yapılarındaki çoklu varoluş tarzını yansıtır.

Çalışma, dikey ve yatay akslarda oluşan süreli, değişken anlam katmanları üstünden öznenin ötekiyle ilişkisine dayanan geçici mutabıkların temsiliyle ilgilidir. Ali Akay çalışmayla ilgili şunları belirtir: “Mustafa Sevinç’in boya haznesi ve sünger mekanizmasından oluşan düzenlemesinde, sünger tarafından sürekli emilen boya, yaşamda bir vaka içerisindeki değişimin analogisidir” (Akay, 2015, s. 4).

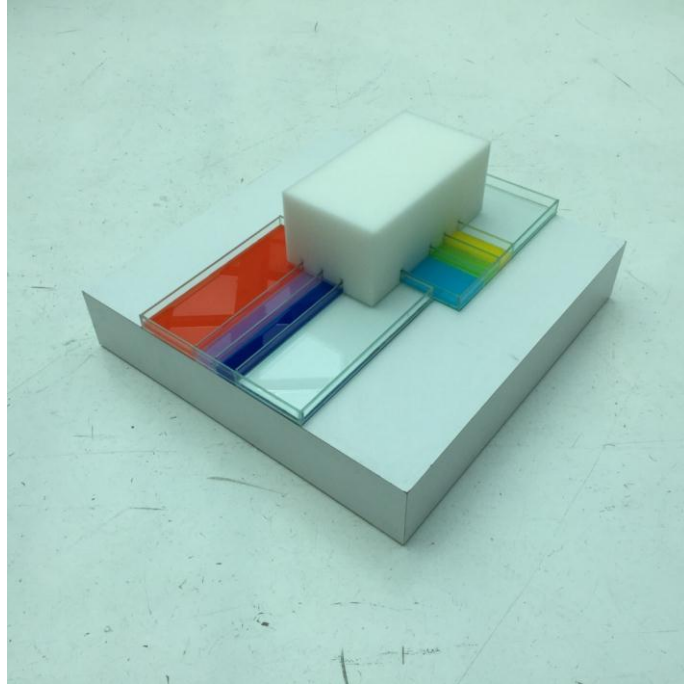


Görsel 57/58. Mustafa Sevinç, 2015/12, İsimli, 30x100x100 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.

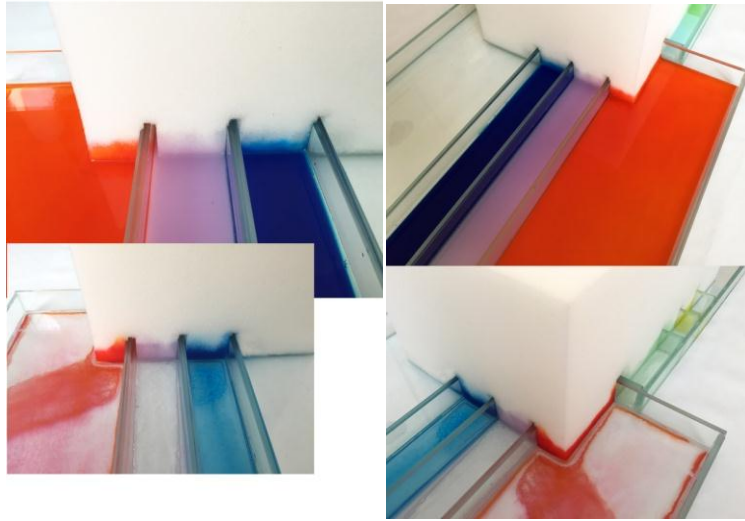
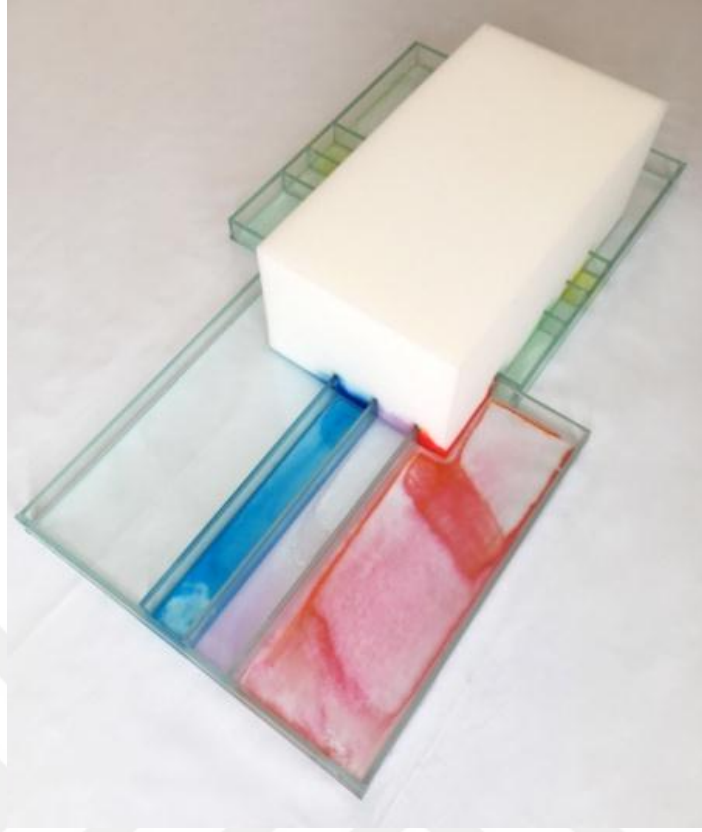
Bu seride yer alan çalışmaların olay ve oluşa işaret ederek performatif bir özellik göstermesi, çalışmaların görünürlüğünü belirli bir zaman dilimine bağlar. Burada oluşa ve anıtsal tarihe ait farklı zamansal kavrayışlara değinebiliriz. Fenomenolojik bakışta oluş bir tür kurulma aşamasına ve şimdiden ileriye doğru giden tarihselliğe bağlı iken, Deleuz’cü oluş şimdi içinde belirlenmiş olanlardan kaçarak geçmiş, gelecek ekseninde şimdi olmayan üzerinde hareket eder. Yani oluş tarihe gelmez, tarihsel olanla ifade edilmez. Deleuze, olay, oluş ve tarih arasındaki ilişkilere değinir;

Tarihin olaydan anladığı, olayın şey durumlarında edimselleşmesidir, oysa oluş içindeki olay tarihe sığmaz. Tarih deneyimleme değildir, tarih tarihe sığmayan bir şeyin deneyimlenmesini mümkün kılan adeta negatif koşulların toplamından ibarettir. Tarih olmasaydı deneyimleme belirlenmemiş, koşullanmamış olarak kalırdı, ama deneyimlemenin kendisi tarihsel değildir... oluş tarihe ait değildir; tarih “oluşa geçmek” için, yani yeni bir şey yaratmak için sırtımızı döndüğümüz koşulların bütününe işaret eder” (Yücefer, 2016, s. 88-89).

Çalışmaların oluş içindeki kısa görünürlüğü kendi zamansallığını üreterek, anıtsal tarihin herkes tarafından kavranabilecek bir zaman dilimindeki algılanma halini askıya alır. Bu ilişki hem çağdaş varoluş durumundaki genel bir aidiyet sorununa hem de çağdaş sanat söyleminin geçici görünürlüğüyle bağlar kurar.



Görsel 58. Mustafa Sevinç, 2017, İsimsiz, 80x48x17 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.



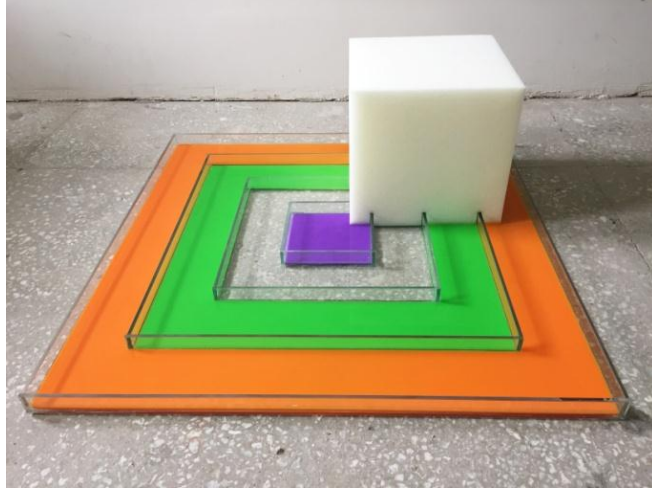
Görsel 59. Mustafa Sevinç, 2017, (DETAY).



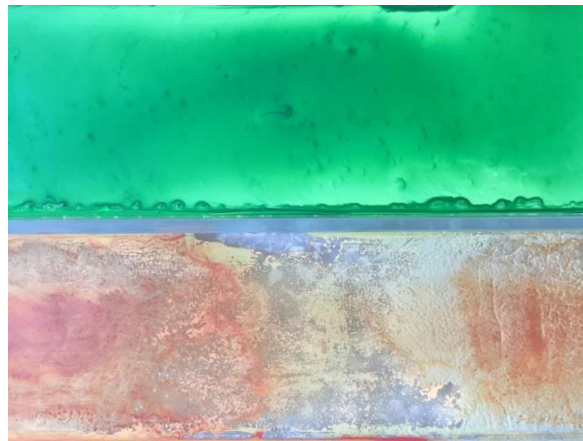
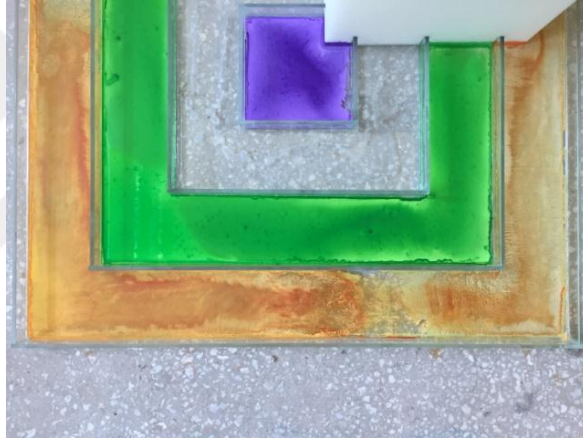
Görsel 60/61. Mustafa Sevinç, 2018, Batık, 90 x270 x 30 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.



Görsel 62/63. Mustafa Sevinç, 2018, Batık, (DETAY).

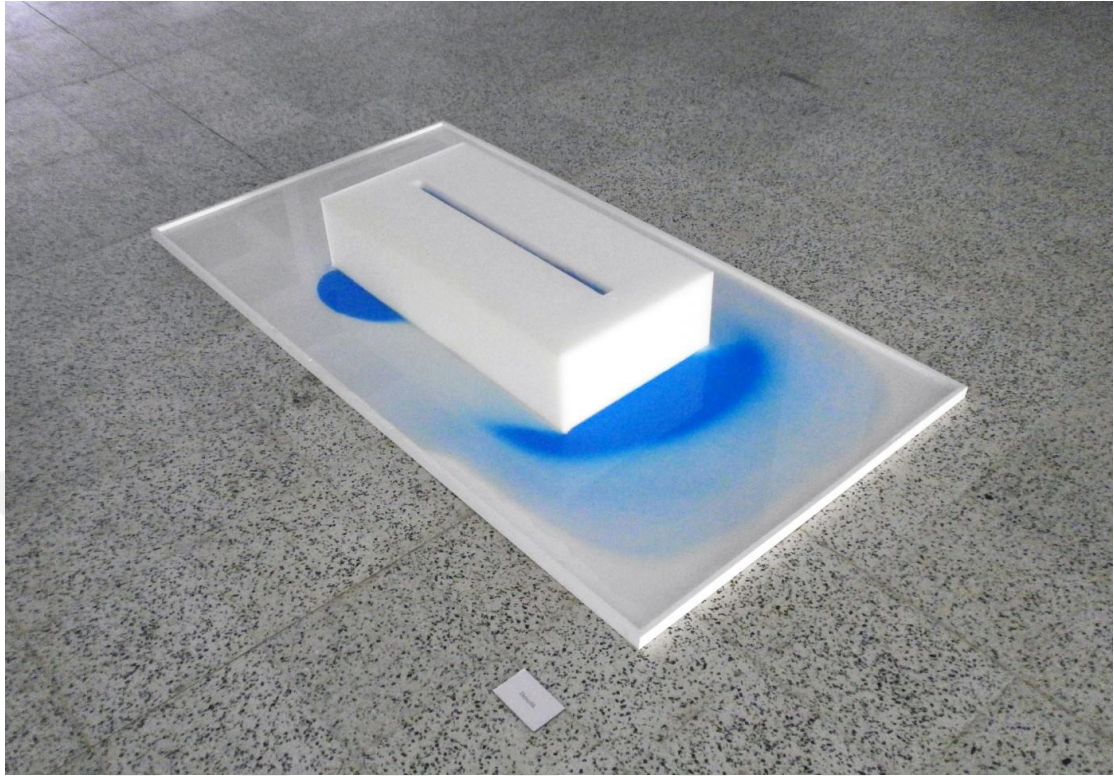


Görsel 64. Mustafa Sevinç, 2017, İsimsiz, 80x80x30 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.



Görsel 65. Mustafa Sevinç, 2017, 80x80x30cm (DETAY).

“Bir damla suda bütün bir deniz yok mu? Cemil Meriç” (Faruk, 2014, s.133).



Görsel 66. Mustafa Sevinç, 2014. Denizlik, 100x190x22 cm, Sünger, akrilik boya, su, ahşap.

“Denizlik”, adlı bu çalışmadaki düşünce içkinlik meselesi üzerinedir(Görsel 66). Denizlik mimari bir elemandır ve dışarıdan gelen suyu içte küçük bir haznede tutmaya yarar. Pencere; için, dışla olan etkileşimine aracılık ederken, denizlik; dışın, içteki görünümünü verir. Kartezyen düşüncenin Düalist yaklaşımı varlığı, bilince dışsal kılar. Bilinç bu durumda saf, kendinde bir içselliktir. Varoluşçu düşüncenin yönelimsel tutumu varlık meselesini önceleyerek bilinci dünyaya açar, varoluşu dünyasallaştırır. Dünyayı ev ve yurda çevirir. Ev, iç yaratmadır. Deleuze’cü bakış ise içsizliği ön görür, aşkın olanı içkin olanın alanına taşır. Bu bakışta ev için imkânsızlığını ortaya koyar. Ev kendinden hareket edilecek kökensele bir duyuma aracılık etmez. Ev, içle değil yüzeyleriyle kavranır ve iç-duyuma, dış-duyuma aracılık eder. B.Cache içi, dıştan ayırmaz birbirlerine bitişik, etkileşimli görür. İçin ve dışın farklı vechelerde algılanması, dünya algımızı değiştirir ve ona nasıl katılacağımız konusunda çelişkiler yaratır. Bu

çalışma, günümüz yaşantısının aşkın olan ilişkileri içinde, konumumuzu, yerimizi tartışarak içkin olma durumuna işaret eder.

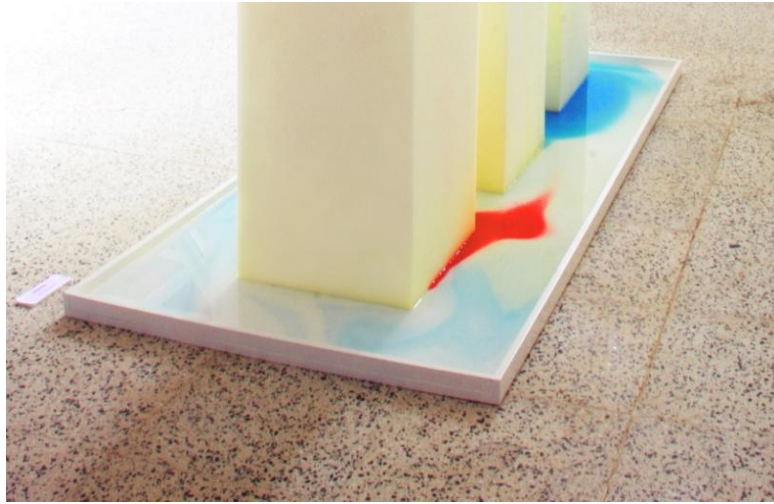


Görsel 67. Mustafa Sevinç, 2014. Suya Anlat, 45x92x15 cm, Sünger, mürekkep, su, ahşap.
Görsel 68. Mustafa Sevinç, 2014, Suya Anlat, (Detay).

“Rüyanı Suya anlat” bir deyimdir. Ruhun, maddesel temasıdır. Anlatımın arındırıcılığı, suyun akıcı ve arındırıcı yönüyle üst üste gelir. Ruhta olan, suyun düşey akıntısına tutunur. Bu iki görünümlü bir diyalogu açar. İnsanın dünyada oluşuda düşey ilişkilere bağlıdır. Hem tinsel varlığı, hemde üretim gücü düşeye işaret eder. “Elma” ile yapılan sembolik anlatımlar, yerçekimine kapılmış insanın dünyada olma durumudur. Dünyada olmak varoluşçuluğa göre düşmüşlüktür. İnsanın dikey duruşu ise bu düşmüşlüğe, varlığın içinde kaybolmaya direnmesidir. Çalışmalardaki süngerlerin boya emmesi, boyanın dikey(düşey) aksta sabitlenmesidir ve bu insanın dünya içindeki yatay/dikey varoluş düzlemlerine gönderimde bulunur.



Görsel 69. Mustafa Sevinç, 2014, İsimsiz, 180x165x60 cm, Sünger, akrilik boya, su, ahşap.



Görsel 70. Mustafa Sevinç, 2014, İsimsiz, (Detay).



Görsel 71. Mustafa Sevinç, 2017, Çizgi, 40x60x18 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.

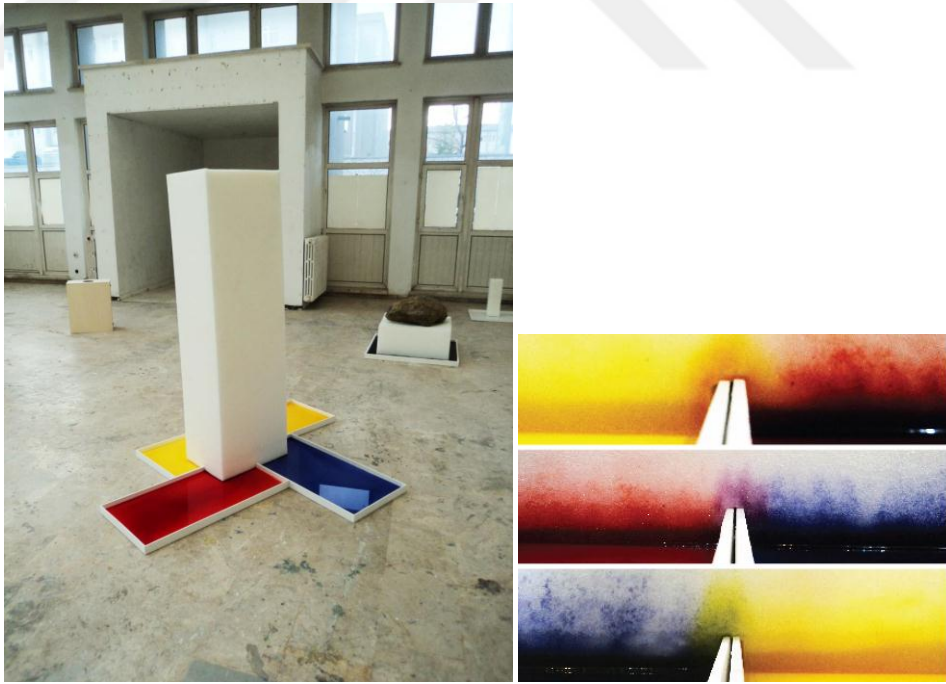
“Çizgi” kendinde bişey değildir, hep iki şey arasındadır. Çizgi çizmek ayırmaktır, sınır çizmektir. Abdulgaffir El Hayati; “Sınır önce zihinde oluşur” der (Faruk, 2014: 33). Heidegger’de çizgi, hakikatin içinde aydınlığa çıktığı yarıktır. Deleuze’de çizgi çizmek, temsilden kaçmak kurtulmaktır. Çizgi insanın doğası olmuştur (Görsel 71, 72). Çalışmalarda çizgisel olan boyalı sular ağır ağır sünger tarafından emilir. Bu çalışmalar, insan/doğa, içsel/dışsal gibi varoluş anlatısındaki ayrımları vurgular.



Görsel 72. Mustafa Sevinç, 2017, Çizgi II, 40x60x18 cm, Sünger, akrilik boya, su, cam.



Görsel 73. Mustafa Sevinç, 2012, Kara Tahta, 155x100x15 cm, sünger, mürekkep, su, ahşap.



Görsel 74. Mustafa Sevinç, 2012, İsimsiz, 180x180x135 cm, sünger, Akrilik Boya, su, ahşap.

“Beklerken” adlı çalışmalar, durağanlık üstünden zamansal bir meseleyi yüzeyin dokusal özellikleri içinde tartışır (Görsel 75/76). Geçmişin hatıraları ve geleceğe ait umut, şimdiye bağlanmayı olanaksız kılar. Jürgen Moltmann şunları söyler:

İnsan, hatırladığında ve umduğunda asla tam anlamıyla kendi değildir, asla tam anlamıyla şimdiki zamanda da değildir: şimdiki zamana ya geç kalır ya da onu önceler. Hatıralar ve umut, tamamen şimdiki zamanda bulunma mutluluğunu insanın elinden alır gibidir; onu, kendisine ait olan şimdiki zamandan yoksun bırakır ve artık varolmayan ya da henüz varolmayan zamanlara sürükler; bunlar, insanı varolmayana bırakır ve anlamsızlığa terk ederler. Zira geçmiş ve gelecek zamanlar, insanı hiçliğe çeken düşkünlük dalgasına daldırırlar (Borgna, 2015, s. 116).



Görsel 75. Mustafa Sevinç, 2012, Beklerken, 130x100x20 cm, sünger, akrilik boya, ahşap.



Görsel 76. Mustafa Sevinç, 2012, Beklerken II, 136x210x15 cm, sünger, sentetik boya, ahşap, alçı.

Seride; süngerin, suyun, renklerin süreç boyunca farklılaşarak değişime uğraması zamansal bir biçimlenmedir. Zamansal biçimlendirme, sürecin her anında sürekli olarak değişen, hiçbir kalıba gelmeyen bir biçimlendirmedir. Bu noktada Deleuze'ün G.Simondon'dan aktardığı modülasyon kavramına tekrar değinebiliriz.

Modülasyonda “asla kalıba sokma için uygun bir duraklama yoktur, çünkü enerji kaynağının dolaşımı zaten sürekli bir kalıba sokmaya eşdeğerdir; modülatör sürekli bir zamansal kalıptır... Kalıp vermek kesin bir biçimde modüle etmektir, modüle etmek sürekli olarak ve her zaman değişkenlik içinde kalıp vermektir (Deleuze, 2006, s. 31).

Sürekli zamansal değişim, nesnenin statüsünü olayın alanına taşıyarak, herhangi bir öze göre belirlenbilir sabit durumdaki ifadesini askıya alır. Deleuze şunları belirtir: “Sesler de, renkler de bükülebilir oldukları, modülasyona dâhil oldukları ölçüde söz konusu olan yalnızca zamansal değil, aynı zamanda niteliksel de olan bir nesne anlayışıdır. Artık özcü değil tarzcu bir nesnedir bu: nesne olay haline gelir” (Deleuze, 2006, s. 31). Bu bakışta nesnenin statüsünün olay olarak değişime uğraması, öznenin statüsünü de etkiler. Özne herhangi bir sabit nokta olarak tanımlanmaz, ondan kaynaklanan bir hakikat aranmaz ve özne görüş noktalarını kat ederek değişimin hakikatine tutunur. Bu nesnel ve öznel tabanlı değişim kuşkusuz farklı bir dünya kavrayışına ve günümüze ait varoluş durumuna göndermede bulunur.

Çalışmaların zamansal olan bir biçim diline bağlanması, değişimin, dönüşümün, olayın oluşun koşullarındaki nesne ve özne söylemlerine işaret eder. Ve boyanın, suyun, süngerin değişim sürecine kontrast olarak kullanılan geometrik (dikdörtgen, ...) biçimler farklı bakış açılarını bu biçim diline bağlar. Ölçülüyle/ölçsüzü, hareketle/durağanlığı, kontrolle/rastlantıyı bir ve aynı görüntü içinde toplar. Birbirine zıt ilişkiler eserin yaratılma, üretilme aşamalarını açılar. Bu aynı zamanda Nietzsche'nin sanattaki Apollon'cu (biçim, ölçü, oran), Dionysos'cu (oluş, değişim) karşıtlığına dayanan yaratıcı sürece işarettir. Ya da Kartezyen düşüncenin bağlandığı kesin sınırları, katı çizgileri olan biçimlerle, her türlü ikili karşıtlığı aşındıran oluşun, kaynaşmanın geçici dilinin bağlandığı biçim-dışı anlatıyı aynı çatı altında düşünmektir. Bu süreç varoluşa ait zihin, beden, dünya ilişkilerini biçimsel olarak araştırma sürecidir.

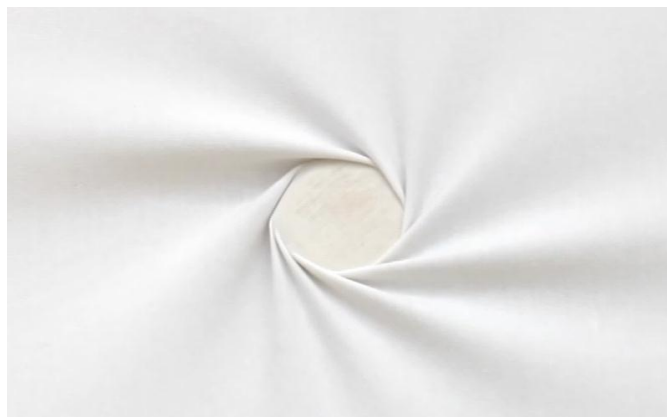
Bu seriyle eş zamanlı giden çalışmalar devinime, değişme işaret ederek varoluş durumuyla ilgili sorgulamalar üstüne eğilir. Örneğin “İsimsiz (ben)” adlı çalışma mekanik düzeni olan hareketli bir çalışmadır (Görsel 77). Çalışmada; tuvale gerilmiş kumaş ve mekanik düzenin karşılıklı kuvvet ilişkileriyle yüzeyde bir devinim elde edilir. Merkez ve sınırlar arasındaki devinim; gerilimler, kasılmalar, kıvrılmalar, katlanmalar, pilelenmelerle ritmik olmayan bir tekrar içinde devam eder. Yüzeydeki devinime bağlı süreç kompozisyon sorununa işaret ederek yüzey/derinlik, merkez/sınır, iç/dış eksenlerinde varoluşsal ilişkilerin sorgulama alanını açar.



Görsel 77. Mustafa Sevinç, 2014, İsimsiz (ben), 120x120x10 cm, Kumaş, ahşap, sensor, elektrik devresi, motor.

Varoluşçu düşüncenin temel ilkesi gerileme dayanır. Gerilim; Sartre’da Kendisi-için-/kendinde-varlık, Heidegger’de Yeryüzü/Dünya, Jaspers’da âlem/varoluş... İlişkilerinin arasında görülür. Bu süreç kendi üstüne kapalı, merkezi özne düşüncesinin dışa açılışı

ve diyalektik olarak dönüşümdür. Dolayısıyla bu perspektif yalıtılmış, benmerkezciliği aşındırır. Mounier; “ben kendime ait değilimdir” (Mounier, 2007, s. 100) der. Bu noktada ben kapalı bir kutu, yalıtık içsellik olarak değil, şeylere doğru açılarak, dış ilişkileri sayesinde tanımlanır. Deleuze-Guattari’ye göre “ben öznesi bir alışkanlıktır” (Deleuze- Guattari, 2017, s. 107). Yani ‘ben’ önceden belirlenen koşullar altında açığa çıkan bir söyleme işarettir. Bu yönelimde ‘ben’ düşüncesi öznelleşme sürecinde çözünür, devre dışında bırakılır. Deleuze’ün, “ben bir başkasıdır” (Karadağ, 2014, s.75) belirlenimi ben söyleminin terkidir. Başkası, Sartre’da özne-nesne ilişkisi içinde bakışa bağlanırken, Deleuze’de başkası öznelleşme fikrinin olanağıdır. Ve bu süreç; ben, kendilik söylemlerinin yerine, başkalaşmanın ve farklılaşmanın çoğul dinamik alanındaki öznelleşmeye işaret eder. “İsimsiz (ben)” adlı çalışma devinim ve gerilim ilişkileri içinde ben, kendilik söylemlerindeki değişen algıları gözetir.



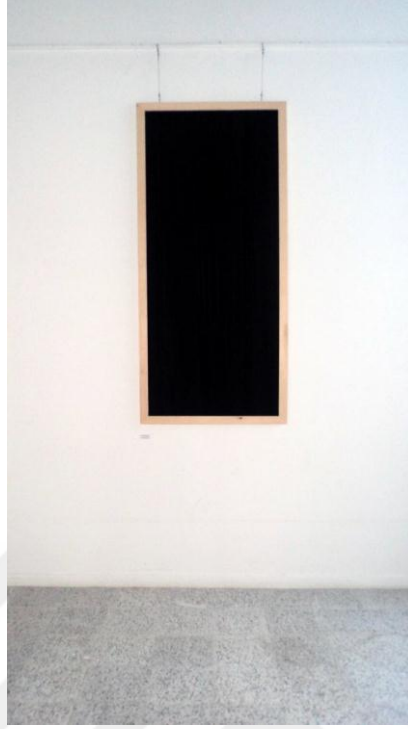
Görsel 78. Mustafa Sevinç, 2014, İsimsiz (ben), (Detay).

Çalışmanın yüzeyi devinimle değişken şekilde kıvrımlarla kat edilir ve doldurulur. Bunu Deleuze’ün iç/dış ikililiğini askıya alan kıvrım kavramıyla birlikte düşünebiliriz. Leven Şentürk, Deleuze’ün düşüncesindeki iç, dış, kıvrım ilişkilerine şöyle değinir:

Dış kendi üzerine belli bir biçimde kıvrılarak bir iç yaratır. Bu düşüncedir; düşünce dışarıdan gelir. İçi yaratan dışın ta kendisidir. Deleuze kendi kendini belirlemiş, diyalektik ve özcü bir içe karşı kıvrımlı radikal dış fikrini savunur... Verili iç ve dış ayrımlarının ötesine ulaşmak Deleuze için büyük önem taşır. Belki bu nedenle içten daha derini, dıştan daha uzağı hayal eder (Şentürk, 2016, s. 352).

Deleuze sunları belirtir; “Dış, sabit değil, peristeltik hareketlerle, kasılmalarla canlanan hareketli bir maddedir, kıvrımlar ve katmanlar hep birlikte bir iç oluşturur: dıştan başka bir şey değil, tam tamına dışın içi” (Şentürk, 2016, s. 352). Buradaki kasılan dış aynı zamanda bedensel organların ritmik ilişkilerini anımsatarak organizmayı ve içi düşündürür. Deleuze; “Düşünmek bükmek, katlamak, pilelemektir. Dışarıyı hali hazırdaki bir içle iki katına çıkarmaktır” (Faruk, 2016, s. 44) der. Bu bağlamda çalışmanın yüzey, derinlik, iç, dış ilişkileriyle çoklu bir kavramsal alanda düşünmeye işaret ettiğini söyleyebiliriz.

“2 m çerçeve, 1 m kumaş” isimli çalışmada bu bağlamda ele alınabilir (Görsel 79). Çalışmada, çerçeve ve kumaşın kuvvet ilişkisinde ortaya çıkan gerilim bütün yüzeyi doldurur. Gerilim, çalışmanın her noktasındadır. Kumaşa ait ölçünün ilk ve son halinin çoğullaşmış durumuna işaret eder. Ölçüyü çoğullaştıran dikey hattaki gerilim, yatay da kıvrımlar ve pilelenmelerle yüzeyde iç/dış ilişkilerini oluşturur. Gerilim, iç/dış ilişkileri ise çok katmanlı varoluşsal durumuna bağlanır. Örneğin Sartre’ın varoluş düşüncesi insanın özünü bulma çabasında sürekli bir aşmadır. Bu bağlamda varoluşun ne ilk hale nede son hale işaret ettiğini söyleyebiliriz. O daha çok sürekli aşma edimi içinde olan bu ilişkilerin arasında açığa çıkar. Bu noktada çalışmadaki ilişkileri temsiliyetle ilgilide düşünebiliriz. Heidegger’in çerçeveleme kavramı dünyanın belirli sınırlarda algılama ve düşünce olanaklarına işaret eder. Ona göre insan modern dönemde rezerve dönüştürülerek, tek bir tasavvur altındaki temsile dönüşmüştür. Ya da çalışmanın kavramsal yapısını kıvrım, iç/dış, yüzey ilişkileri içinde de tartışabiliriz. “2 m çerçeve, 1 m kumaş” isimli bu çalışma varoluş durumu gerilim, yüzey, iç/dış gibi kavramsal yapılardan hareket ederek tartışır.



Görsel 79. Mustafa Sevinç, 2014, 2 m çerçeve, 1 m kumaş, 90x200x3cm, Kumaş, ahşap.



Görsel 80. Mustafa Sevinç, 2014, 2 m çerçeve, 1 m kumaş, (Detay).



Görsel 81/82. Mustafa Sevinç, 2018, Hep daha fazla hep daha az, 80 x140 x 6 cm, Kumaş, ahşap.

Varoluştaki kuvvetlerin ilişkileri içinde ortaya çıkan gerilim, çağdaş sanat ortamında farklı biçimlerde görünürlük kazanır. Örneğin Arcangelo Sassolino'nun, çelik, ahşap, halat, hidrolic pistondan oluşan düzenlemesi nesnenin direncine dayanan gerilimi, insanların duyu alanına taşımayı hedefler. Çalışmada pistonla bağlı olan halat iki ahşap parçasını birbirlerine doğru çeker. Karşılık dirençlere bağlı olarak açığa çıkan gerilim malzemelerden yayılan farklı tınılarda seslere neden olur. Malzemelerin ilişkilerinde ortaya çıkan gerilime bağlı görüntüler ve sesler, duyumlar aracılığıyla psikolojik bir gerginliğin alanına taşınır.



Görsel 83/84/85. Arcangelo Sassolino, 2012, İsimsiz/ Untitled. Erişim: 02.03.2017

<https://goo.gl/zX4QSf>

“Tahavvül” isimli çalışma; zımpara, ahşap, metal, yay, redüktörlü motor kullanılarak hazırlanmış mekanik bir düzendir. Mekanik düzeneğin içinde yer alan çekme yayları, altta yer alan kasnağın, motor miline bağlı olan iç yüzeyi zımpara kaplı üst tablayla temasını sağlar. Bu temas motorun hareketiyle zımpara ve kasnak arasında sürtünme yaratır ve kasnağın yavaş yavaş zımparalanarak azalmasını sağlar.

Çalışmanın ismi eskimiş, güncelliğini kaybetmiş bir kelimeye işaret eder. Tahavvül kelimesinin anlamı değişim, dönüşümdür. Bu bağlamda çalışmadaki değişime, dönüşüme ait vurgu dilsel bir anlatı içinde başlar. Değişim süreci zımparanın yüzeye olan etkisiyle biçimsel olarak devam eder. Kalıpla ifade edilmeyen, her noktasında farklılaşan zamansal bir biçimlenmedir bu. Süreç; sabit, özdeş, aynılık içinde ifade edilen ‘bir’in çözüme sürecidir. Çalışma; bütünsellik, birlik, farklılık, çokluk ilişkileri içinde öznelleşme sürecine göndermede bulunur.



Görsel 86/ 87. Mustafa Sevinç, 2014, Tahavvül, 70x70x25 cm, kontrplak, redüktörlü motor, zımpara, metal konstrüksiyon.



Görsel 88/89. Mustafa Sevinç, 2014, Tahavvül, (Detay).

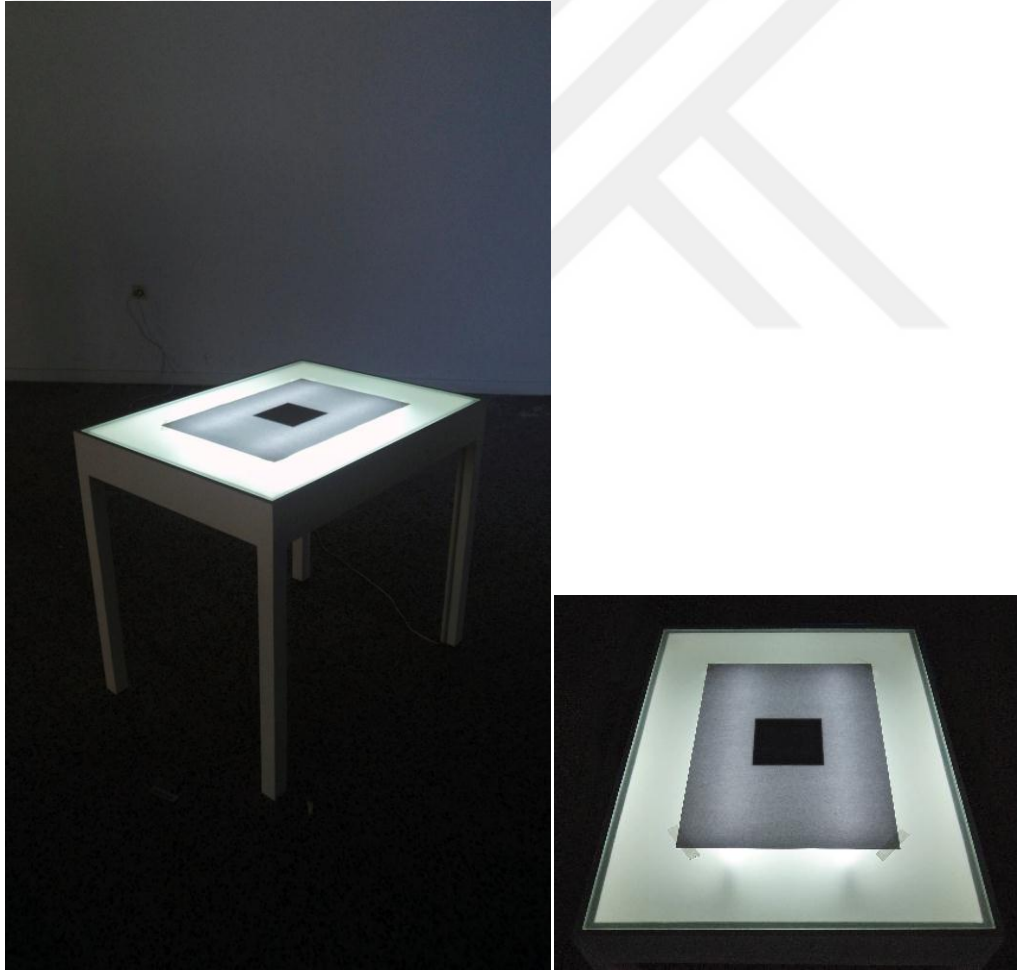


Görsel 90/91. Mustafa Sevinç, 2018, Ufuk çizgisi için öneriler, 170x90x22 cm, kontrplak, dc motor, metal çubuk, sensor.



Görsel 92/93. Mustafa Sevinç, 2018, Ufuk çizgisi için öneriler, (DETAY).

“Tarihsel ben” adlı çalışma, zamana bağlı oluşmakta, kurulmakta olan ben kavramını somulamaktadır. Heidegger’de insan varlıkbilimsel olarak zamansal ve tarihselidir. Bu perspektifte ben geçmişten geleceğe doğru bir uzanım içindedir ve onun tarihselliği dünyada bulunduğu zamana bağlanır. Tarihsel sezgi ve ben kavramı Foucault, Deleuze gibi düşünürlerde farklı oluşlar içinde çözülmeye uğrar. Çalışma varoluş sürecinin yayıldığı zamansal boyutu üst üste gelmiş düzlemlerle ele alır. Işıklı masanın cam yüzeyinin iç tarafındaki siyah kare boş sayfaya yansır. Bunu artalan, önalan ilişkisi içinde şimdiden geçmişe, geçmişten şimdiye doğru bir gidiş olarak düşünebiliriz. Dolayısıyla çalışma bu zamansal eksenlerde uzanan üretim, düşünüm süreçlerindeki varoluş durumunu gözetmektedir.



Görsel 94. Mustafa Sevinç, 2014, Tarihsel ben, 80x74x60 cm, Ahşap, cam, kâğıt, floresan, cam filmi.



Görsel 95. Mustafa Sevinç, 2012, Ayağa kalk, 600x140x200 cm, Metal profil boru, sunta, plastik boya, folyo yazı.

“Ayağa kalk” isimli çalışma beden, mekân ilişkileri içinde varoluşsal bir duruma işaret eder. Mekâna yerleştirilen yapay tavan izleyicinin eğilmesi gereken bir mesafededir. Eğilmek, saygı ve razı gelmeyi aynı ifade içinde üst üste bindirir. Başın öne eğilişiyle bakış açısına yerde olan “aya kalk” yazısı girer. Dilsel söylemin yerine getirilişi beden koşullarında imkânsızdır. Bunu varoluşdaki farklı kuvvet ilişkilerinin beden üstüne yansımaları olarak düşünebiliriz. Foucault bu kuvvet ilişkilerini beden üstünden düşünür. Ona göre beden kuvvet ilişkilerinin sürecinde biçimlenir. Foucault şunları söyler; “Beden (dil tarafından belirtilen ve fikirler tarafından eritilen) olayların kaydolma alanı, (tözel birlik kuruntusunu yüklemeye çalıştığı) Ben’in çözülme yeri ve sürekli aşınan bir hacimdir” (McNay, 2012: 318). Çalışmanın dilin, beden, mekânın üçlü anlatısına yayılan varoluş sorgulaması gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.



Görsel 96. Mustafa Sevinç, 2012, Ayağa kalk (Detay).

SONUÇ

Çağdaş dünya sorusunun, birçok dünya algısını üst üste getirdiğini ve kaygan bir zemine işaret ettiğini söylemek mümkündür. Varoluşsal durumu böyle bir dünya düşüncesi üzerinden tartışmak, sonsuzca ilişkiler yayan, merkezsiz, değişken anlam ağlarının arasında düşünsel bir yolculuğa işaret eder ve bizleri bu akışkan anlam katmanlarını bir çırpıda kat etmeye zorlar. Bu yolculuk aynı zamanda kaosun içinden çıkarılan bir öznelleşme sürecine işaret eder. Felsefe bizim bu sürece kavramlar aracılığıyla içkin olarak katılmamızı sağlarken, sanat kavramlarla ifade edilemeyen duyuları aracılığıyla öznelleşme mücadelesi için başat bir rol oynar. Düşünceye ait bu iki ayrı veçhe birbirlerine sarmalanarak yaşantı içindeki varoluşsal durumun kavranmasına aracılık ederler.

Daraltılan bir pencereden bakıldığında varoluş söyleminin diyalektik bir özü olduğu ve tek bir bakış açısının altında sabit bir şekilde ifade edilemeyeceği belirtilebilir. Bununla birlikte varoluş sorusunun daha geniş bir düzleme yayılması ve sorgulamanın kökeninin dayandığı öznenin çözünme durumu, varoluşa ait özne temelli sorgulamaları da askıya alır. Bu süreç aynı zamanda tanrı-özne, özne-nesne gibi süregelen diyalogların ötesini işaret ederek, varoluşu çoklukların, değişkenliklerin, belirsizliklerin alana taşıyarak varoluş söylemini de buharlaştırır.

Bu bağlamda günümüze ait varoluş söyleminin ayrı türden bir oluş düşüncesinin üzerine temellendiğini söylemek mümkündür. Varoluşçuluğun imtiyazlı bir ayrıcalığa sahip öznesi ve fenomenolojik algısı sürekli oluş haline işaret ederken, oluşu hep şimdiden ileriye doğru olan, aşma edimi içindeki bir süreç olarak vurgular. Bütünleşiklik, birleşiklik düşüncelerin bakışı altında tanımlanan özne, ben ve kendiliğin çözünme durumuna işaret eden Deleuze'cü yaklaşım ise oluşu asla şimdide olmayan veya hiçbir zaman olmayan olarak ya da şöyle söyleyecek olursak edimselleşen şimdiye bağlı olmayan, geçmiş ve gelecek altındaki sonsuz potansiyeller üzerinden işaret eder. Varoluşçuluk, varoluşsal bir bütünleşme arzusuyla, zamanı ileri fikrine bağlayarak düz çizgisel kılarken, uzamı da aşkın veriler içinde örgütler. Deleuze'cü yönelim ise bir'in yerine çokluğu, zamanın düz çizgisi yerine sarmallaşan zamanı, aşkın veriler içindeki uzam fikrini de içkinliğe taşır. Bu bakış altında beliren dünya söylemi, edimselleşmiş

olan dünya algısının sınırlarına tutunur ve oluşa, farklılıklara, değişkenliklere, geçici görünürlüklere işaret ederek sonsuz, merkezless bir üretim içinde açığa çıkar. Dolayısıyla çağdaş varoluş söyleminin genelliklerin, özdeşliklerin, sabitliklerin, birliklerin, bütünleşiklerin alanından hareketle, tekillikler üzerinden çoğul görünümlerin, farklılıkların, çoklu zamanların değişken alanında görünürlük kazandığını söylemek mümkündür.

Varoluşa ait bakış açılarının sürekli değişiminin, aynı zamanda bizim görsel deneyimizle doğrudan etkileşimli olduğu söylenebilir. Değişik dönemlerde, farklı ilişkiler çerçevesinde ortaya çıkan varoluş sorusuyla ilişkilenen kuramsal yapılar ve formel algılama modellerinin diyaloglarından hareketle varoluş sorusunun temelinde biçimsel algılama sorunlarını içerdiği düşünülebilir. Yine bu bakış açısı altında çağdaş sanatın çoklu, değişken, merkezless formel yada form dışı algılama modellerinin, çağdaş varoluş söylemindeki akış içinde gözden yiten öznenin yapısal değişimiyle ortak bir görünümü ihtiva ettiği belirtebilir. Ve günümüzde felsefi söylemin giderek daha yoğun sanat nesnesine yönelmesi, çağdaş sanatın ise kavramsal alanlara doğru genişlemesiyle daha yakın dirsek temasları açığa çıktığı vurgulanabilir.

Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu isimli bu çalışma; çağdaş varoluş durumunu sanatın ve felsefenin düşünce biçimleri üstünden tartışır. Çalışma bu ana ekseninde, herhangi bir son ve sabitlik düşüncesinin ötesinde oluşun, geçiciliğin koşulunda sanatsal bir dil geliştirip geliştirilemeyeceğine yönelik bir girişimi kapsar.

KAYNAKÇA

Akay, Ali. (2010). *Sanatın Gramları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akay, Ali. (2015). *Seza Paker Refleksif Akışkanlıklar*. İstanbul: Masa Matbaacılık.

Akay, Ali. (2015). *Sınırlar Yörüngeler 17*. İstanbul: Siemens Sanat.

Ahmedi, Babek. (2016). *Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması* (F. Soysal & V. Başçı, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Arata, Isozaki. (2007). *MA: Japonya'da Zaman-Mekan*. Doxa, 5, s. 80-87.

Arpacı, Murat. (2010). *Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan*. Cogito, 64, s. 198-213.

Baliç, İlkay. (2014). *Sarkis İnterpretation of Cage/Ryoanji Yorumu*. İstanbul: Arter

Baliç, İlkay. (2015). *Üçüncü Boyutta Bir Karşılaşma*. Arter Spaceliner Sergi Kataloğu

Baker, Ulus. (2015).(a). *Kanaatlerden İmajlara-Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, Ulus. (2014). *Yüzeybilim Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, Ulus. (2015).(b). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, Ulus. (2015). (c). *Dolaylı Eylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ballantyne, Andrew. (2014). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.

Barret, William. (2016). *İrrasyonel İnsan*, (Çev: Salih özer), Ankara: Hece Yayınları.

Beckett, Samuel. & Deleuze, Gilles. (2010). *Samuel Beckett Quad Ve Diğer Televizyon Oyunları & Bitik*. (C.Gündüz, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bolt, Barbara. (2015). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. (M. Özbek, Çev.). İstanbul: Kollektif Kitap Yayınları.

Borgna, Eugenio. (2015). *Bekleyiş ve Umut*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: YKY.

Cache, Bernard. (2007). *Dışarısı*, Doxa, 4, s. 92-97

Camus, Albert. (2001) *Yabancı*. (V. Günyol, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Cansever, Edip. (2016). *Sonrası Kalır II*. İstanbul: YKY.

Cevizci, Ahmet. (2010). *Felsefe Tarihi-Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.

Deleuze, Gilles. & Guattari, Felix. (2000). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* (Ö. Uçkan, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: YKY.

Deleuze, Gilles. (2006). *Kıvrım Leibniz ve Barok*. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*. (U. Baker, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batukan, Ece Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2011). *Spinoza Pratik Felsefe*. (U. Baker, A. Nahum, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, Gilles. (2013). *Müzakereler*. (İ. Uysal Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. & Guattari, Felix. (2014). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni*. (F. Ege, H. Erdoğan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Deleuze, Gilles.(2015) *Anlamın Mantığı*. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2016).(a) *Nietzsche ve Felsefe*. (F. Taylan, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2016).(b). *Amprizm ve Öznellik*. (E. Nahun, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Deleuze,Gilles & Guttari, Felix.(2017). *Felsefe Nedir?*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: YKY.

Deleuze, Gilles.(2017) *Fark ve Tekrar*. (B. Yalın, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Didi-Hubermann, Georges. (2008). *Ölümün Sütü*. Doxa, 7, s. 60-79

Direk, Zeynep. (2010). *Heidegger'in Sanat Anlayışı*. Cogito, 64, s. 106-123

Esenyel, Zeynep Zafer. (2017). *Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden Düalizmini Aşabilir mi?*. Cogito, 88, s. 106-136

Faruk, Ömer. (2014).*Yarabıçak Banka Soymuş Bir Devrimcinin Samimi İtirafı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Faruk, Ömer. (2016). İktidara Aşık Olmayın !. Ömer Faruk (Ed.). *Dışarıdan Düşünmek*, s. 11-48. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

Fleckner, Uwe. (2008). *Sismografin Kütüphanesi*, Doxa ,7, s. 42-59

Fontana, Lucio. (1987). Beyaz Manifesto. Charles Harrison&Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 693-697. İstanbul: Küre Yayınları.

Foulquie, Paul (1991). *Varoluşçuluk*. İstanbul: İletişim Yayınları

Giacometti, Alberto. (1960). *Gotthard Jedlicka ile söyleşi. Yazılar*. (A. Derman, Çev.). İstanbul: YKY.

Goodchild, Philip. (2005). *Deleuza&Guattari Arzu Politikasına Giriş*. (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hassel, Sanneke van. (2007). "Beckett'n Eggs". 't Barre Land, Doxa, 4, s. 62-67

Heidegger, Martin. (1997). *Tekniğe Yönelik Soru*. (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.

Heidegger, Martin. (2001) *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. (L. Özşar, Çev.). Bursa: Asa Kitabevi.

Heidegger, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.). İstanbul: De Ki Yayınları.

Jameson, Fredric. (2008). *Post Modernizm ya da Geç Kapitalizmin Küresel Mantiği*. (N. Plümer, A. Gölcü, Çev.). İstanbul: Nirengi Kitap.

IRWIN. (2014). *Mekânı Zaman Olan Devlet*. Doxa,11, s. 5-65

Kahraman, H. Bülent. (2017), *Güzelliğin Yavaş Oku*. Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi Kataloğu. İstanbul: Akbank Sanat.

Karakaya, Talip. (2004). *Jean Paul Sartre ve Varoluşçuluk*. Ankara: Elis Yayınları.

Karadağ, İlke. (2014). Yaratıcılık ve Öznellik, A. M. Aytaç, M. Demirtaş (Der.). *Göçebe Düşünmek*. Göçebe Düşünmek. s. 50-83. İstanbul: Metis Yayınları.

Karasu, Bilge. (2016). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşam.*, İstanbul: Metis Yayınları.

Kaufmann,Walter. (1997). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. (A. Göktürk, Çev.). İstanbul: YKY.

Kaya, Ramazan (2014). Post-Anarşizmin Sırt Çantasındaki Deleuze. A. M. Aytaç, M. Demirtaş (Der.). *Göçebe Düşünmek*. s. 256-287. İstanbul: Metis Yayınları.

Klee, Paul. (2013). *Modern Sanat Üzerine*. (K. Çaydamlı Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Klein, Yves. (1958). *Çizgi ile Renk arasındaki Savaşta Konumum*, ZERO Geleceğe Geri Sayım Sergi Kataloğu.

Latour, Bruno. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık*, (İ. Uysal, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayınları.

Levinas, Emmanuel. (2010). *Martin Heidegger ve Ontoloji*. (E. Simson, Çev.). Cogito, 64, s. 19-49

May, Rollo. (2012). *Varoluşun Keşfi*. (A. Babacan, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.

Malevich, Kazimir. (1969). Taklitçi Sanat Sorunu. Charles Harrison&Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s. 327-331. İstanbul: Küre Yayınları.

McNay, Lois. (2012). *Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması*. Cogito, 70-71, s. 315-332

Merleau-Ponty, Maurice. (2006). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2014). *Algılanan Dünya*, (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2017). “*Dünyamız Tamamlanmamış bir Eser...*”. *Cogito*, 88, s. 20-28

Mounier, Emmanuel. (2007). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Murdoch, Iris (2015). *Edebiyatta ve Felsefede Varoluşçular ve Mistikler*. (S. Sertabiboğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özlu, Tezer. (2016). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İstanbul: YKY.

Piense, Otto. (1962). *Fontana Sergisi Açılış Konuşması*, ZERO Geleceğe Geri Sayım Sergi Kataloğu.

Sartre, J.P. (1999). *Estetik Üstüne Denemeler*, (M. Yılmaz, Çev). Ankara: Doruk Yayıncılık.

Sartre, J.P. (2009). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Sartre, Jean-Paul. (2010). *Bulantı*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Sartre, J.P. (2010). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (T. Ilgaz, G. Ç. Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sartre, J.P. (2009). *İmgelem*, (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Savaş, Hakan. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Şentürk, Levent. (2015). *Kara Grotesk Jan Savankmajer*. İstanbul: Kült Yayınları.

Şentürk, Levent. (2016). Deleuze, Kıvrım ve “İç-sizlik” Gilles Deleuze’de Mekan ve Mimarlığa Uç Veren Kavramlara Giriş. Ömer Faruk (Ed.) *Dışarıdan Düşünmek*, s. xx-xx. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

Sezgener, Anita (2008).*Çizgiler Arasında*, Doxa, 6, s. 72-79

Sutton,Damian &Martin-Jones, David. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbank, Y. Başkavak, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Su, Süreyya. (2010). *Varlık ve Sanat*, Cogito, 64, s. xx-xx

Sünter, Emre. (2014). Felsefe ve Diğerleri, A. M. Aytaç, M. Demirtaş, (Der.) *Göçebe Düşünmek*, İstanbul: Metis Yayınları.

Sünter, Emre. (2016). *Bir Su Gibi Süzül Ak....* Ömer Faruk (Ed.) *Dışarıdan Düşünmek*, İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

Tepebaşı, Fatih. (2011). *Heidegger’e göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni*. Sanat Eserinin Kökeni (Ek Bölüm), İstanbul: De Ki Yayınları.

Üsterman, Ufuk. (2017). *Hiçten Az*, Aç Yazı, 6, s. 79-85

Yücefer, Hakan. (2016). *Potansiyelleri Düşünmek Deleuze’de Virtüellik Oluş Ve Tarih*. Cogito, 82, İstanbul: YKY.

Zabunyan, Elvan. (2010). *Sarkis Ondan Bize (Sarkis ile Söyleşi)*, İstanbul: YKY.

Zizek, Slavoj. (2015). *Bedensiz Organlar*. (U. Y. Kara, Çev.). İstanbul: Monokol Yayınları.

Zourabichvili, François. (2008). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Zourabichvili, François. (2011). *Deleuze Sözlüğü*, (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

15. İstanbul Bienali.(2017), *İyi Bir Komşu*, Sergi Kataloğu, İKSV.

“ Bir formun soykütüğünü araştırması İstanbul Boğazı : biçimsel bir okuma”

<http://www.boyutpedia.com/1613/65556/bir-formun-soykutugu-arastirmasi-istanbul-bogazi-bicimsel-bir-okuma>. Erişim Tarihi: 04.05.2017.

“Deleuze ve mekân” <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=9508>. Erişim Tarihi: 17.03.2017.

“İnsanlık Serüveni/Human Adventure”

<http://akbanksanat.com/pdf/InsanlikSeruveni.pdf> Erişim Tarihi: 30.10.2016.

“Modern’den Postmodernizme Yüzey”

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1182/352351.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Erişim Tarihi: 09.08.2017.

Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu

Yazar Mustafa Sevinç

Gönderim Tarihi: 22-Oca-2018 09:29AM (UTC+0200)

Gönderim Numarası: 905252789

Dosya adı: tez_1._b_l_m_ilk_toparlama_3.pdf (6M)

Kelime sayısı: 32297

Karakter sayısı: 214903

Çağdaş Sanatta Varoluş Durumu

ORIJINALLIK RAPORU

% **7**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **7**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **1**

YAYINLAR

% **1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

www.akbanksanat.com

İnternet Kaynağı

% **1**

2

sites.google.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

3

www.avlaremaz.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

4

cdn.iksv.org

İnternet Kaynağı

<% **1**

5

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% **1**

6

www.kaosgl.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

7

www.aymavisi.org

İnternet Kaynağı

<% **1**

8

docslide.us

İnternet Kaynağı

<% **1**

9

tr.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

10 www.dinbilimleri.com İnternet Kaynağı <% 1

11 mehmethaciosmanoglu.blogspot.com İnternet Kaynağı <% 1

12 www.boyutpedia.com İnternet Kaynağı <% 1

13 Submitted to Kadir Has University Öğrenci Ödevi <% 1

14 ismailhakkialtuntas.com İnternet Kaynağı <% 1

15 melihapa.blogspot.com İnternet Kaynağı <% 1

16 yedincizaman.blogspot.com İnternet Kaynağı <% 1

17 www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı <% 1

18 www.possible.com İnternet Kaynağı <% 1

19 usatolyesi.org İnternet Kaynağı <% 1

20 Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi <% 1

21 www.slideshare.net

	İnternet Kaynağı	<% 1
22	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	<% 1
23	www.hemenkitap.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	dersimize-debiyat.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
26	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
27	defterimdebirikenler.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
28	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<% 1
29	acikarsiv.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
30	ÜNAY, Seniha. "GÖRSEL SANATLARDA İZLEYİCİNİN ROLÜ", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015. Yayın	<% 1
31	www.sanatlog.com İnternet Kaynağı	<% 1

- 32 67.222.32.206 İnternet Kaynağı <% 1
-
- 33 Submitted to Balıkesir Üniversitesi Öğrenci Ödevi <% 1
-
- 34 www.zuhal.info İnternet Kaynağı <% 1
-
- 35 www.arastirmax.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 36 www.scribd.com İnternet Kaynağı <% 1
-
- 37 DEMİR, V. İtir. "DELEUZE VE SPİNOZA KAVRAMLARI ÜZERİNDEN KARDELEN FİNCANCI, NEZAKET EKİCİ VE TUNÇ ALİ ÇAM'IN ÇALIŞMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ", İstanbul Kültür Üniversitesi, 2017.
Yayın <% 1
-
- 38 meritokrasikatalog.tk İnternet Kaynağı <% 1
-
- 39 YALÇINER, Ruhtan. "Kimlikten Kim liğe: Rizopolitik", Mülkiyeliler Birliği, 2015.
Yayın <% 1
-
- 40 proustveben.blogspot.com İnternet Kaynağı <% 1
-

www.egitimdenhaberler.com

41

İnternet Kaynağı

<% 1

42

GÜL, Fikri. "VAROLUŞÇU FELSEFENİN TÜRK DÜŞÜNCE HAYATINDAKİ YANSIMALARI", Pamukkale Üniversitesi, 2014.

Yayın

<% 1

43

www.metinbal.net

İnternet Kaynağı

<% 1

44

www.turkishstudies.net

İnternet Kaynağı

<% 1

45

issuu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

46

naciyeseyda.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

47

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% 1

48

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

49

Submitted to Haliç Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

50

www.toplumdusmani.net

İnternet Kaynağı

<% 1

51

www.turkiyat.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

52

SELMANPAKOĞLU, Ceren. "TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN GÜNCEL ", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., 2016.

Yayın

<% 1

53

DORE, Fatma. "JEAN-PAUL SARTRE'İN VAROLUŞÇU FELSEFESİNDEN GÜL-BÜLBÜL İLİŞKİSİNE BİR BAKIŞ", Ankara Üniversitesi, 2014.

Yayın

<% 1

54

www.korotonomedia.net

İnternet Kaynağı

<% 1

55

www.hece.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

56

www.e-merhaba.com

İnternet Kaynağı

<% 1

57

Eckart David Schmidt. "3. Zur Exegese von 1Thess 4,1–8", Walter de Gruyter GmbH, 2010

Yayın

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat