

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

KRİSTAL İMGE VE ESTETİK BİR DENEYİM OLARAK SÜRE

**HATİCE MERVE GÜÇ
12724206**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BURAK BOYRAZ**

2024

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

KRİSTAL İMGE VE ESTETİK BİR DENEYİM OLARAK SÜRE

**HATİCE MERVE GÜÇ
12724206
ORCID NO: 0000-0001-9330-4318**

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BURAK BOYRAZ**

OCAK 2024

H. Merve GÜÇ tarafından hazırlanan “Kristal İmge ve Estetik Bir Deneyim Olarak Süre” başlıklı çalışma, **30/01/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programında **SANATTA YETERLİK** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Doç. Burak Boyraz

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Prof. Dr. Dilek Türkmenoğlu

.....

Doç. Dr. Mustafa Işık

.....

Doç. Dr. Ebru Dede

.....

Dr. Öğr. Üyesi M. Hikmet Aydingüler

.....

ÖZET

KRİSTAL İMGE VE ESTETİK BİR DENEYİM OLARAK SÜRE

Bu çalışmanın amacı çağdaş sanat pratiği araştırmalarındaki zaman temelli gelişmelere Bergsoncu anlayışla bir ivme kazandırmak; zaman kristali sürecini estetik bir deneyim olarak ortaya çıkaran bellek yaklaşımları önermektir. Tez, felsefi açıdan 20. Yüzyıl Fransız filozoflarından Henri Bergson'un saf süre teorisini ve zorunlu bir istasyon olarak Gilles Deleuze'ün sinematografisini takip eder.

Bergson'un çok katmanlı, eklemli ve birbiri içinde iletken olan eserlerinde olduğu gibi, bu tez çalışması rizomatik ve girift dağılım özellikleri gösterir. Bergson'un anlayışı kıvrım gibi ilerler ve kıvrıma sahip pek çok şey için sonsuzluktan söz edilebilir. Bu sebeple tezin yöntemi, Bergson külliyyatını ödünç alarak tekrarlı ve örüntülü biçimde ilerlemektedir. Tez içinde farklı yeğinliklere sahip saf süreyi şimdiki anda ortaya çıkarmak için, zamanın sürekliliğindeki aralıkları estetik deneyim içinde yakalamanın, göstergeler sistemi olarak duygulamı aralığa kaydırmanın ve mekân sorunsalının dışına çıkmak için onu aşmanın gerekliliklerinden söz edilir. Saf sürenin, kristalin içinden tekrar okunabilir/görünebilir olma durumlarını göstermek için mekânın sınırlarının belirsizleşmesi ve edimselin virtüel ile dengelenme meselelerinin önemi izlenir. Estetik deneyimin koşulu olarak süre fikrinin hareketine önemle dikkat çekilir. Saf sürenin mekânda, estetik bir zeminde ve özellikle hareket içinde gerçekleşme potansiyeli, şimdiki anın kristal imgesi olarak tartışılır. Tezde özetle, mekânda heterojen süre deneyimi yaratma koşullarıyla ilgilenilir. Bergson'un temsil eleştirisini, imkânsız, gösterilemez ve tanımlanamaz kavramlarını sanat pratiği ile görünür kılmaya çalışmak ve fiziksel dünyaya modelleyebilmek bu araştırma için Bergsoncu dönüşün önemli bir parçası olarak görülür.

Anahtar Kelimeler: Kristal-İmge, Zaman-İmge, Süre, Bergsonculuk, Duygulam, Bedenlenme, Yeni Medya Sanatı.

ABSTRACT

CRYSTAL IMAGE AND DURATION AS AN AESTHETIC EXPERIENCE

The purpose of this study is to give an impetus to time-based developments in contemporary art practice research with a Bergsonian understanding; to propose memory approaches that reveal the time crystal process as an aesthetic experience. Philosophically, the thesis follows the pure duration theory of Henri Bergson, one of the 20th century French philosophers, and Gilles Deleuze's cinematography as a necessary station.

Like Bergson's multi-layered, jointed, and interconnected works, this thesis exhibits rhizomatic and intricate distribution characteristics. Bergson's understanding progresses like a fold, and eternity can be mentioned for many things that have a fold. For this reason, the method of the thesis proceeds in a repetitive, patterned manner by borrowing from Bergson's corpus. In the thesis, to reveal pure duration with different intensities in the present moment, the necessity of capturing the intervals in the continuity of time in aesthetic experience and shifting the affect as a system of signs to the interval is mentioned. The issues of blurring the boundaries of space and balancing the actual with the virtual are addressed for pure duration to be visible through the crystal. Significant attention is drawn to the movement of the idea of duration as the condition of aesthetic experience. The potential of pure duration to be realized in space, on an aesthetic basis and especially in movement is discussed as the crystal image of the present moment. To summarize, we are interested in the conditions for creating heterogeneous duration experience in space. Trying to make Bergson's criticism of representation and the concepts of impossible, ineffable, and undefinable visible through art practice and modeling them into the physical world is seen as an important part of the Bergsonian turn for this research.

Keywords: Time-Crystal, Time-Image, Duration, Bergsonism, Affect, Embodiment, New Media Art.

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasının gerçekleşmesinde tüm ilgi ve özverisini benden esirgemeyen tez danışmanım Doç. Burak Boyraz'a teşekkürü bir borç bilirim. Tezin teorik çerçevesini oluşturmada yardımcı olan hocam Prof. Dr. Rıfat Şahiner'e; sürecimi yakından takip eden ve desteğini daima hissettiren Doç. Selçuk Artut'a; eserlerin arka planında yaratıcı fikirlerini sunan Dylan Urquidi'ye; tasarım bilgisini ve teknik donanımını benimle her zaman paylaşan Gökhan Çoğal'a; ses düzenleme desteği için Batu Akalın'a çok teşekkür ederim. Bu uzun yolda bana her zaman yapıcı tavsiyelerde bulunan ve beni yalnız bırakmayan kıymetli dostlarım Ebru Dede'ye, Bircan Gürkal'a ve Pınar Kurumoğlu'na; pratik ve neşeli fikirleriyle beni yalnız bırakmayan Dilara Güç'e sevgilerimi sunarım.

Manevi desteklerini her zaman hissettiren aileme gönül borcumu belirtmek ve artık yanımda olmayan çok değerli Deniz Amcam'ı buradan özlemle, sevgiyle anmak isterim.

H. Merve GÜÇ
Ocak, 2024; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. HENRI BERGSON DÜŞÜNCESİ	3
2.1. Bergson’a Dönüş Fikri	3
2.2. Mekâna Karşı Süre: Bergson’un Yaklaşımı.....	8
2.3. Bergson’da İfade Sorunu ve Sürenin Sezgisi.....	13
2.4. Bergsoncu Sürenin Akış Metaforu.....	19
3. SAF SÜRENİN ESTETİĞİ	26
3.1. Bergsoncu Süre Estetiği	26
3.2. Sürenin Estetik Deneyimi ve Bellek	40
3.3. Estetik Deneyimde Bedenlenmiş Duygular ve Aralık	50
4. SÜRENİN KRİSTAL İMGESİ.....	63
4.1. Duyu-Motor Şemadan Kopuş: Zaman-İmge Anlatısı	63
4.2. Kristal İmgeden Saf Süreye Bakış	65
4.3. Kristalin Sessel İmgesi.....	80
4.4. Kristali Deneyimleyen: Vizyoner, Bilinçli Alımlayan	85
5. SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMALARI, UYGULAMALAR	89
5.1. Kristal Efemera (2023), VR	89
5.2. Zamansız Süre (2023), Ses Tasarımı	92
5.3. Mekân-Mekân (2023), Tek Kanallı Video.....	96
5.4. Diseksiyon/Zaman (2023), Dijital İllüstrasyon.....	102
5.5. Yanlış Hatırlama (2023), Dijital İllüstrasyon	106
5.6. Özgür Mesafe (2023), Dijital Maket.....	108
6. SONUÇ	111
KAYNAKÇA.....	115

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Bill Viola: “The Raft”, Video yerleştirme, 10’30”, 2004.....	22
Şekil 2. Étienne-Jules Marey, “The Human Body in Action”, 1886	28
Şekil 3. Étienne-Jules Marey, “The Running Lion Tamer”, 1886	30
Şekil 4. Daniel Crooks, “Portrait #2 Chris”, 102×102 cm., 2007	31
Şekil 5. Daniel Crooks, “Static No.12 (seek stillness in movement)”, video art, 16.9, 05’23”, 1080p24, 2010.....	32
Şekil 6. Cézanne, “Mont Sainte-Victoire”, Yağlı boya, 74x82 cm, Kunstmuseum, Basel, 1904-06	36
Şekil 7. Roy Ascott, “Change Painting”, pleksiglas, ahşap ve yağ, 66x21, 1959.....	39
Şekil 8. Roy Ascott, “Change Painting”, işiyle birlikte, 1959	39
Şekil 9. Bill Viola, “The Quintet of the Astonished”, Video yerleştirme, 15’20”, 140x240, 2000	52
Şekil 10. Bill Viola, “The Quintet of the Astonished”, Video yerleştirme, 15’20”, 140x240, 2000	54
Şekil 11. Jeffrey Shaw, “Place-Hampi”, Etkileşimli yerleştirme, 2006.....	59
Şekil 12. Jeffrey Shaw, “Place-Hampi”, Etkileşimli yerleştirme, 2006.....	60
Şekil 13. Alain Resnais, “Last Year in Marienbad” 94”, 1961	71
Şekil 14. Alain Resnais, “Last Year in Marienbad” 94”, 1961	71
Şekil 15. Alain Resnais, “Je t’aime Je t’aime”, 91”, 1968.....	72
Şekil 16. Alain Resnais, “Je t’aime Je t’aime”, 91”, 1968.....	73
Şekil 17. Alain Resnais, “Je t’aime Je t’aime”, 91”, 1968.....	74
Şekil 18. Petra Gemeinboeck, “Memory”, Etkileşimli video enstalasyon, 2005.....	77
Şekil 19. Char Davies, “Osmose”, Etkileşimli VR, 1995	78
Şekil 20. Char Davies, “Osmose”, Etkileşimli VR, 1995	79
Şekil 21. Maja SK Ratkje, Canlı performans, ZKM, Almanya, 2022	82
Şekil 22. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, VR, 2023	89
Şekil 23. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, VR, 2023	90
Şekil 24. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, VR, 2023	91
Şekil 25. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, Ayrıntı, VR, 2023	91
Şekil 26. H. Merve Güç, “Zamansız Süre”, Ses Tasarımı, 1’=60”, 2023	93
Şekil 27. H. Merve Güç, “Mekân-Mekân”, Tek Kanallı Video, 3’, 2023	97

Şekil 28. H. Merve Güç, “Mekân-Mekân”, Tek Kanallı Video, 3’, 2023	97
Şekil 29. H. Merve Güç, “Mekân-Mekân”, Tek Kanallı Video, 3’, 2023	99
Şekil 30. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 1”, Diassec, 200 x 250cm, 2023	103
Şekil 31. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 1”, Ayrıntı, Diassec, 200 x 250cm, 2023.....	103
Şekil 32. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 2”, Diassec, 250 x 250cm, 2023	104
Şekil 33. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 3-4”, Diassec, 200 x 430cm, 2023	104
Şekil 34. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 3”, Ayrıntı, Diassec, 2023.....	105
Şekil 35. H. Merve Güç, “Yanlış Hatırlama”, Diassec, 200x310cm, 2023.....	106
Şekil 36. H. Merve Güç, “Yanlış Hatırlama”, Ayrıntı, Diassec, 2023	107
Şekil 37. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023.....	108
Şekil 38. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023.....	108
Şekil 39. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023.....	109
Şekil 40. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023.....	109
Şekil 41. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023.....	110

1. GİRİŞ

Araştırmanın ana konusu olan estetik deneyim, Fransız filozof Henri Bergson'un saf süre estetiğinin deneyimini tanımlar. Bu açıdan bu tez çalışmasında öncelikle saf bir Bergson okumasının -süre meselesi üzerinden- yapılması uygun görülür. Tezde mekândaki düşünce uzamının aşılmasıyla, estetik bir deneyim olarak kristal-imgenin içinden, heterojen süre deneyiminin yakalanması fikri amaçlanır. Süre, dolaysız veri olarak doğrudan Bergsoncu saf süreyi ifade eder. Kristal ve süre bağlantısı için Bergson külliyatına değinmek, onun süre tanımlarından istifade etmek, sonrasında Deleuze'un sinematografisine yerleşmek gerekir. Hareket-imgenin, zaman-imgeyle birlikte var olma, virtüelin edimsel ile buluşma ve sınırlar çerçevesindeki kristalleşmenin deneyim süreçlerine bakılır.

Tezin başlangıcı olan ikinci bölümde, Bergson felsefesiyle ilgili teorik bilgi akışına ve gerçekleşen Bergsoncu dönüşün aşamalarına yer verilir. Bergson'un mekâna karşı ölçülü yaklaşımı üzerinde durulur, homojen zaman ve heterojen süre bağlamında saf sürenin pozisyonuna dikkat çekilir. Onun kavramlara, metaforlara karşı önyargılı görünen bakışı ve süre deneyiminin tarifinin zorluğunun altı çizilmeye çalışılır. Bu kavram eleştirisine karşılık, dilsel göstergelerin karşısına sezgi yöntemi çıkarılır. İçeriden kavrayış olarak sezginin, dili aşma yollarıyla ilgilenilir. Sezginin, sürenin akışında yeni bir metaforik varlığıyla karşılaşılır.

Üçüncü bölümde süre temsillerinin çağdaş sanatta biçimlere dönüşme potansiyeline ve sürenin beden aracılığıyla nasıl açığa çıkarılabileceğine yönelik bazı ipuçları verilir. Bergsoncu süre düşüncesi için eser örnekleri incelenir. Sürenin estetik deneyimdeki varlığının koşulu olarak bellek meselesine giriş yapılır. Bu bölümdeki Duygulama dönüş, belirsizliğin merkezi olarak beden üzerinden ele alınır. Deneyim sırasında öznenin aralığa düşme ve bedenlenme konuları işlenir. Duygulama, eserlerinde hareket fikri üzerinden işleyen sanatçı örneklerine yer verilir.

Dördüncü bölümde, Bergson'dan önemli ölçüde istifade eden Deleuze'un kristal-imgesi üzerinde durulur. Kristal meselesinde, alımlayıcıya zamanın işleyişine yönelik bir içgörü sunmak amaçlanır. Bu savı araştırmak için, Deleuze'un kristal-

imgeyle ilgili teorik yaklaşımlarına ve en önemlisi Bergson'un süre ve bellek kavramlarına değinilir. Kristal meselesinin detaylı ifadesi için, önce Deleuze'ün film anlatılarından ilki olan hareket-imgeye hızlıca giriş yapılır, sonra çağdaş anlatı biçimi olan zaman-imgenin ortaya çıkışı ve kristalin zamandaki varlığı sorgulanır. Bergsoncu süreye tekrar dönüşün yapıldığı bu bölümde, kristalin gerçek süre deneyimindeki geçmiş, şimdi ve geleceğin çoklu önemi izlenir. Kristale ait optik ve sessel nitelikler, yönetmen ve sanatçı örnekleriyle çözümlenir. Kristali deneyimleyen öznenin, bir vizyonere dönüşerek bilinçli alımlamayı nasıl sağladığına dikkat çekilir. Bergsoncu düşünüşteki çaba belleği ve bilinçli deneyim meseleleri takip edilir.

Son bölümde, tez araştırmasının uygulamalı görsel ve işitsel örnekleri değerlendirilir. Süre deneyiminin açığa kavuşturulma yöntemleri süreçler üzerinden ifade edilirken, mekân sorunsalını hedef alan çalışma örneklerinin biçimsel ifadeleri sorgulanır. Dijital medyanın estetiği aracılığıyla, şimdiki zamanda saf sürenin deneyim koşullarıyla bağlantı kurulur. Alımlayıcının duyuusal sistemleriyle gerçek zamanı yakalamalarını sağlamak için olası yaklaşım önerileri getirilir.

2. HENRI BERGSON DÜŞÜNCESİ

2.1. Bergson'a Dönüş Fikri

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla -çoğunlukla- Gilles Deleuze'ü etkilemiş filozoflardan biri olarak okunan Henri Bergson, günümüzde kendi başına pratik ve teorik araştırmaların önemli konuları arasında yer alır. İçinde bulunduğumuz yüzyılda Bergson'a yönelik ilginin yeniden canlanması, tam anlamıyla bir "Bergson Rönesansı"¹ olarak adlandırılır. Bergson, bugün geçerliliğini hâlâ koruyacak bir dizi önemli keşfi, başyapıtı *Madde ve Bellek*'te (1896) önceden formüle etmiştir. Kitabın ilk cümlesi şöyle başlar: "Bir an için, madde teorileri ile tin teorileri... dış dünyanın gerçekliği ya da idealliği üzerine tartışmalar hakkında hiçbir şey bilmiyormuşuz gibi davranalım."² Başlangıç için zekânın faaliyetinden ve bilinen genel çıkarımlardan uzak durabilmeyi tavsiye etmiştir. Gerçekte nerede ve hangi zamanda olduğumuzu belirleme/ bilme fikri tüm önemini yitirdikten ve gerçek bir sürede olduğumuzu algıladıktan sonra tüm bu zaman-mekân tartışmalarının sona ereceğini vurgulamaya çalışır. Bergson külliyatına göre en sancılı kısım mekân hakkında fikri olan varlıklar olmamızdır. Bu nedenle gerçekte aramıza farkında olmadan yapay mekânsal şemalar -düşünme ve algılama alışkanlıkları- sokarız. Madde ve ruh konularında beliren koşullanmış davranışın önyargısını kırmak, dış dünyadan ve alışkanlıklardan bir an için kurtulmak ve ezberlenmiş etkinliği unutmak için bu sorunları dağıtma yollarından biri olarak özgürlükçü sanat biçimlerini araştırmak gerekir.

"Bergson sürekli olarak varsayımlarımıza ve düşünme alışkanlıklarımıza meydan okur. Onu okumak nasıl düşüneceğimizi yeniden öğrenmektir."³ Bergson, yaşamı ve onun imgesini dikkatli deneyimlemek için mevcut anlatıların ve metodolojilerin ötesine geçilmesi konusunda okuyucuyu cesaretlendirir. "Yaşamın bilinçli etkinlik

¹ Tano Posteraro, *Bergson's Philosophy of Biology: Virtuality, Tendency and Time* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022), özet.

Keith Ansell-Pearson, *Bergson: Thinking Beyond the Human Condition* (NY: Bloomsbury Publishing, 2018), 1.

² Henri Bergson, *Madde ve Bellek*. çev. Işık Ergüden (Ankara: Dost Yayınları, 2007), 15.

³ Suzanne Guerlac, *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson* (NY: Cornell University Press, 2006), ön söz.

olarak sürekli bir icat olduğunu”⁴ öne süren Bergson'a, bilinçli deneyimlerimiz için tekrar dönmek gerekecektir. Bergson'un süre teorisi bilinçli deneyim etrafında merkezlenir. Onun için bilinç ve algıdaki tüm deneyimler, felsefesinin temelini oluşturan şimdinin hareketi ve değişimin birikimi ile gerçekleştirilir. “Maddenin temel yasası, şimdide ve her zaman yeniden başlayan bir şimdide olmaktır, işte burada zorunluluk vardır.”⁵

Bergson felsefesi, sistem türetmeye çalışmaz, bir eserin kesin okumasını önermez ve katı tanımlar aramaz. Sistematik olmayan felsefesi, okuyucusuna süreçler hakkında sorular sormaya imkân verir ve felsefesiyle fikren rahat hareket etmeyi gösterir. Bu tez çalışması bu açıdan Bergson felsefesini takip eder ve onunla düşünmeye çalışır. Bergson felsefesinin günümüzde etkili ve kullanışlı olma düşüncesi tekrar gündeme getirilir; estetik deneyimdeki yaratıcı duyguların temsilleri araştırılıp açığa çıkarılmaya çalışılır. Fransa'dan yayılmaya başlayan Bergson felsefesi, bilimsel rasyonalizmin egemen olduğu yirminci yüzyılın ilk on yıllarında *durée* (süre) teorisi ve zamanın mekânsallaştırılmasına yönelik eleştirisi bakımından oldukça önemlidir. Onun felsefi düşüncesi bu tarihsel dönem⁶ için oldukça cesur ve çağdaş bir duruşun örneğini oluşturur. “Günümüzde Bergson'un açıkça ortaya koyduğu meselelerin ötesinde güncel sorulara her zaman yer vardır.”⁷

Bergson; hareket, değişim, süreç ve olay filozofudur; evreni, süre ve canlı yapıdan oluşur. Titizlikle oluşturduğu içten eklemli düşünce modeli, oluşun kendisine dinamik çerçevede dahil olmayı gerektirir. Bergson, eserlerinde iç gözleminden türettiği kendi ampirik ifadelerini, metaforik ifadeler ile bir araya getirir. Kullandığı metaforlar bir nesnenin yerine geçmekten ziyade, bir fikrin hareketini ifade ederler. Onun felsefesini anlamamanın zorluklarından biri de dilin terminolojisinin yetersiz kalma olasılıklarının genellikle sorgulanmasıdır. İçrek görünen “Bergson'un bütün bir eseri, zaman ve onun kuvveti üzerine kesintisiz bir düşünmedir.”⁸ Bu bakımdan

⁴ Henri Bergson, **Creative Evolution** (NY: Modern Library / Random House: 1944), 27.

⁵ Henri Bergson, **Matter and Memory**, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (NY: Zone Books, 1991), 279.

⁶Bergson, İngiliz tarihçi ve yazar Hobsbawm'ın “felaket çağı” diye tanımladığı iki savaş arasındaki dönemde yaşamıştır. Eric Hobsbawm, **The Age Of Extremes: 1914-1991** (London: Abacus Publisher, 1995).

⁷ Elie During, Paul-Antoine Miquel ve Société des Amis de Bergson (Bergsoncu Dostlar Derneği), **Physical Time, Biological Time: Bergsonism Today** (Paris Nanterre University, International Workshop, 2019).

⁸ Maurizio Lazzarato, **Videofelsefe**, çev. Şule Çiltas Solmaz (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2017), 27.

“Bergson’un çalışmasını yeniliklerin sürekli yaratımı olan bir zamanı tanımlayabilmek için kullanacağız”.⁹ Özellikle Bergson felsefesini ve onun süre anlayışını yorumlayabilmek, yöntemlerini açıklayabilmek ve gösterebilmek için Gilles Deleuze’un kılavuzluğuna ihtiyaç duyulmaktadır. Deleuze, felsefedeki geleneksel düşünceyi yıkan ve sinemadaki klasik anlatı düzenini değiştiren fikirleri ile öne çıkan bir felsefecidir. Bergson felsefesini özetlemenin önemli bir anahtarı olarak bilinen Deleuze’un *Bergsonculuk* (1966) eseri, bilim ve sanat arasındaki anlaşmayı öneren bir temel olarak görülür. Eser, Bergson külliyatına küçük bir giriş yapmayı ve aynı zamanda Deleuze’un kendi felsefesindeki bazı temel kavramların izini sürdürmeyi amaçlar. 1966’da ilk kez Fransızca basılan *Bergsonculuk*, yirmi iki yıl sonra ancak İngilizce (1988) yayımlanmıştır. Yeni dildeki baskıya Deleuze¹⁰ tarafından “Bergson’a Dönüş” (A Return to Bergson) isimli “sonsöz” başlığı eklenmiştir. Bu sonsöz başlığı, bir sonraki Bergsoncu yayımlar için kuşku götürmez biçimde esin kaynağı olacak ifadeleri barındırır: Bergson’a Dönüş, ona “... duyulan hayranlığın yenilenmesi anlamına gelmez; onun girişimini, bugün, yaşamın ve toplumun dönüşümleriyle ilişki içinde, bilimdeki dönüşümlerle bağlantılı olarak yeniden ele almak ve sürdürmek anlamına da gelir.”¹¹ John Mullarkey’in¹² editörlüğünü üstlendiği *The New Bergson* (1999) ve *Bergson and Philosophy* (1999) eserleri de yine “Bergson’a Dönüş” ün bir sonraki adımlarını sürdüren yayımlardır. Her iki eser, yenilenmiş bir Bergson adına gerçekleşir. *The New Bergson* içindeki denemelerde Bergson’un tarihsel bir merakın giderilmesi yerine “çağdaş bir filozof”¹³ olarak okunduğu söylenebilir.

1980’lerde Bergson’un hareket tezlerini yeni bir sanat formu olarak sinemaya uygulayan Deleuze, sinematografik anlatılarında zamanı, belleği ve anı yakalama temalarına değinir; en önemlisi de *Sinema II: Zaman-İmge* (1985) eserinde, “kristal

⁹ Age, 28.

¹⁰ Deleuze’un yaşam boyu sürececek olan Bergson’a hayranlığı ilk *La Conception de La Difference Chez Bergson* (Bergson’un Farklılık Anlayışı-1956) makalesiyle başlar. *Bergsonculuk* (1966), *Fark ve Tekrar* (1968), *Sinema I: Hareket-İmge* (1983), *Sinema II: Zaman-İmge* (1985) ve *Kapitalizm ve Şizofreni*’nin (1972) iki cildi ile devam eder.

¹¹ Deleuze, age, 155-57.

¹² John Mullarkey özellikle Bergson üzerine araştırmalar yapan ve kitaplar yayımlayan bir film profesörüdür.

¹³ John Mullarkey, *The New Bergson* (Manchester: Angelaki Humanities, 1999), 12.

imge”¹⁴ kavramını, Bergsoncu süreye yönelik fikirler üzerinden canlandırır ve işlevselleştirir; Bergsoncu düşünceye dışarıdan uyarılar ve şok etkileri getirir. Özetle, Bergson’u yaratıcı bir formül olarak tekrar gündeme açar. Deleuze, özellikle kendi monografileri için şöyle bir açıklamada bulunur:

Bir yazarın arkasına geçtiğimi ve ona, kendisine ait olduğu hâlde canavarı andıran bir çocuk yaptırdığımı hayâl ederdim. Onun çocuğu olması çok önemli, çünkü yazarın ona söylettiğim her şeyi gerçekten söylemesi gerekiyordu. Ama çocuğun canavarı andırması, bu da gerekli, çünkü bana pek zevk vermiş olan her tür merkez kaymasından, kaymalardan, kırılmalardan, gizli yayınlardan geçmek gerekiyordu. Bergson hakkındaki kitabım bana göre bu türün örneğidir.¹⁵

Deleuze, Bergsoncu fikirleri kendi oluşturduğu malzemelerle tekrar inşa eder ve var olan düşüncelerin direnişini kendi yorumlarıyla kırmaya çalışır. Buna karşılık İngiliz filozof Gillian Rose, “Deleuze’ün Bergsonculuk yerine, yeni bir Bergsonculuk sunduğunu iddia eder.”¹⁶ Bu tür eleştirel argümanlarla sıkça karşılaşılacaktır. “Mille ve Mullarkey’in belirttiği gibi; Bergson, sıklıkla içine yerleştirildiği Deleuzecü kalıbın çok daha ötesindedir. Bergson’un felsefesi, tek bir modelle eşleşemeyecek kadar kendi içinde Bergson barındırır ve her biri bir diğeri kadar sanatsal ve yaratıcıdır.”¹⁷ Deleuze’ün *Bergsonculuk* eserinden hemen önce Fransız filozof Merleau-Ponty, *Bergson in the Making* (1964) makalesini yayımlamıştır. Ponty bu makalesinde Bergsonculuk düşüncesine şu sözlerle eleştiri getirir: “Kurulan Bergsonculuk, Bergson’u çarpıtır. Bergson rahatsız eder, Bergsonculuk güven verir. Bergson fetihtir, Bergsonculuk ise Bergson’u savunur ve haklı çıkarır. Bergson nesnelerle temas hâlinindedir, Bergsonculuk kabul edilmiş görüşlerin bir toplamıdır. Bu tür uzlaşmalar, Bergson’un çizdiği yolu bize unutturmamalı.”¹⁸ Görüldüğü gibi, “Merleau-Ponty, iki tür Bergsonculuk olduğunu söyler: Gözü pek Bergsonculuk sorunlarla çarpışmaktadır, zaferden sonraki Bergsonculuk ise Bergson’un uzun

¹⁴ Deleuze, Bergson’un “şimdinin belleği” kavramına başvurarak kristal imgeyi, sürenin bir imgesi olarak detaylandırır ve sürenin işleyişine yönelik bir içgörü sunmayı amaçlar.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Müzakereler*, çev. İnci Uysal (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2013), 14.

Deleuze’ün düşünürden elde ettiği çocuk (canavar) benzetmesi, “felsefe tarihini bir tür sodomi ya da... el değmeden gebe bırakma olarak görme eğilimi”dir. Slavoj Žizek, *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*, çev. Umut Yener Kara (İstanbul: Monokl Yayınları, 2013), 88.

¹⁶ Gillian Rose, *Dialectic of Nihilism* içinde *The New Bergsonism: Deleuze*, (New Jersey: Wiley-Blackwell, 1984), 87-108.

¹⁷ John Mullarkey, Charlotte de Mille. *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film, Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 11.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signs* içinde *Bergson in the Making*, trans. Richard McCleary (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964), 183.

araştırmalar sonucunda vardığı sonuçları hemen kabul eder; yürümeden hedefe ulaşır.”¹⁹ Ponty’nin Bergsonculuk yerine “saf bir Bergson okuması”nı tavsiye ettiği görülür. Ona göre gerektiğinde Bergson’un fikirleri ile çarpışmak, özellikle rahatsız olmak ve el sıkışmadan geri dönebilmek gerekir. Ancak Deleuze, Bergson’u, “mümkün olan eleştiriyi en ileri götürebilen yazar”²⁰ olarak kendi dilinde sunmaya hep devam etmiştir. “Bergson’un yazılarına aşına olanlar için, Deleuze’ün çalışmalarına ilişkin analizleri okumak kimi zaman kaygı uyandırıcıdır.”²¹ Felsefe Profesörü Alexandre Lefebvre ise Deleuze’ün “Bergsonculuk”u için: “Bergsonculuk tartışmasız güçlü bir yorumlama eseridir. Son derece sistematiktir, etkili bir şekilde sunulmuştur, emredici ve anlamsız olmayan bir tondan konuşur”²² der. Yine altını çizmek gerekir ki;

... Bugün Bergson'a dönüş varsa, bu büyük ölçüde onun hatlarını çizen Gilles Deleuze'den kaynaklanır. Bu sadece Deleuze'ün Bergson hakkında yazmış olmasından değil; aynı zamanda kendi düşüncesinin, Bergson düşüncesiyle derinden bağlantı kurmasından kaynaklanır. Bergson'a olan ilginin yeniden canlanmasındaki en büyük etkiyi, Deleuze'ün sinemaya ayırdığı iki cildin kendisinde bulabiliriz.²³

“Bergson’a Dönüş”, diğer düşünsel dönüşlerde olduğu gibi araştırmaları genişletip onlara yeni olasılıklar kazandırır ve aynı zamanda “... Bergson’un Çağdaş Fransız Felsefesi’ne getirdiği temel yenilikleri, problematik değişiklikleri, anlamak için de atlanılmaması gereken başat bir durumdur.”²⁴ Bergson'a dönerken vurgulanması gereken şey, her dönüşün bir yeniden yaratma olduğu ve onun süre kavramının bir dönüşümü ifade ediyor olmasıdır.

Bergsoncu teorilerin ve Bergsoncu Dönüşün, zamana dayalı yeni medya sanatının yeni ve eleştirel kavramlarıyla çarpıcı biçimde benzerlikleri vardır. Bu bakımdan Bergson’un, günümüz yeni medya sanatçıları için hazırladığı elverişli ortamın, kendi felsefesinde çok önceden şekillendirildiğini söylemek mümkündür. Zamana dayalı yeni medya sanatı, mekanik zamanı insanın içsel zaman deneyimine taşımada rol

¹⁹ Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2010), 24.

²⁰ Gilles Deleuze, **Difference and Repetition**, trans. Paul Patton (London: Continuum, 1994), 327.

²¹ Graham Jones, Jon Roffe, **Deleuze’s Philosophical Lineage**, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009), 239.

²² Vladimir Jankélévitch, **Henri Bergson** (Durham & London: Duke University Press, 2015), xvii.

²³ Guerlac, **age**, 175.

²⁴ Sadık Erol Er, **Gilles Deleuze’ün Fark Felsefesi** (Konya: Çizgi Kitabevi, 2012), 100.

oyunar. Bu sebeple duyusal veri girişinin hızlandırıldığı ve zaman-mekân ağlarının katmanlanarak üst üste bindirildiği bu yüzyılda Bergson felsefesinin oluş dinamikleri ve onun süre teorisi, yeni medya sanatına etkin bir çerçeve oluşturmada önemli bir kazanım olarak görülür.

2.2. Mekâna Karşı Süre: Bergson'un Yaklaşımı

Bergson'un günümüze miras bıraktığı ileri görüşlü felsefe modelinde özne ve nesne ilişkisi mekân açısından değil, zaman açısından yorumlanır. Süre, bu nedenle ölçülmesi²⁵ zor olup subjektiftir. "... Mekân ve zaman arasındaki karşıtlık, daha doğrusu mekân ve süre karşıtlığı aynı zamanda kendi zihnimizin iki yönü arasındaki karşıtlıktır."²⁶ Mekân, tüm varlıkları birleştiren homojen bir ortam iken, zaman, varlıkların süresi olarak vardır. Mekânda nesneler birbirini izler; zamanda ise nesneler aynı anda var olurlar. Mekân, tek tek nesnelerin hem ortamı hem de kapsamı görünürken, zaman yalnızca somut hareket ve bilinç durumlarının süresi olabilir. Bergson, zamanın iki yüzü olduğunu savunur. Birincisi; saatin mekanik ve ölçülen nesnel zamanıdır. Bu zaman, mekâna aittir, fiilen deneyimlenir ve homojendir. İkincisi ise "süre" yani, "yaşanan zamandır". İç içe geçmiş heterojen süreler, içsel ve öznel deneyime ait olarak eyleme geçerler.²⁷ Bergson "zaman" yerine "süre" (durée- duration) ifadesini kullanırken bu ayrımları her zaman göz önünde bulundurur. Bergson'un, mekândan bağımsız "süre" cinsinden bir "zamanı" yeniden keşfetmiş olduğunu söyleyebiliriz. Onun külliyatının temel iç görüşü saf süre olarak kabul edilir. Sözü kısası Bergson'un zamanı, saf süredir ve onun için "... [süre] ya bir yaratmadır yahut hiçbir şey değildir".²⁸ Onun özgürlükçü felsefesindeki en esaslı eylem, yaratıcı hareketin ortaya çıkması ve sürenin potansiyelinin dışı vurumudur. Bergson, süreyi "sonsuzluğun hareketli bir imgesi"²⁹ olarak Platon'dan ödünç alır. Süre, "... bilimin mekâna göre tanımladığı soyut,

²⁵ "Süre, Bergson için, sadece bölünemez ya da ölçülemez olan değil, daha çok ancak doğasını değiştirerek bölünebilen, ancak bölmenin her aşamasında ölçümün ilkesini değiştirerek ölçülebilen şeydi." Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2010), 80.

²⁶ Frédéric Worms. "Time Thinking: Bergson's Double Philosophy of Mind", **MLN-Comparative Literature Issue**, c. 5, s.120 (2005): 1229.

²⁷ Zaman, dakika dakika ilerleyen bir yelkovanla değil, içsel yaşantı ve dışsal deneyimlerin çok daha ritimsiz saati ile belirlenir. Arno Borst, **Computus: Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı**, çev. Zehra Aksu Yılmaz (Ankara: Dost Kitabevi, 1997), 123.

²⁸ Henri Bergson, **Yaratıcı Tekâmül**, çev. M. Şekip Tunç (İstanbul: MEB Yayınları, 1986), 437.

²⁹ Thorsten Botz-Bornstein, Giannis Stamatellos, **Plotinus and the Moving Image** (Value Inquiry Book Series, 2017), 1.

homojen, ölçülebilir, doğrusal zaman kavramına karşıt olarak; ancak dolaysız olarak yaşantılanabilen; insan bilinci içinde kesintisiz bir akı oluşturan; geçmiş, şimdi ve geleceğin ayrıştırılamayacak biçimde birbiri içinde eridiği, heterojen, geri dönüşü olmayan sürekli akış[tır].”³⁰ Bergson, eserlerinde heterojenliğin yapısı hakkında çok az şey söyler. “Niteliksel heterojen çokluk kavramlarla yeterince ifade edilemez. Bu nedenle, süreyi kavramak için kişi, alışılmış düşünce tarzını tersine çevirerek sezgi yoluyla kendisini sürenin içine yerleştirmelidir.”³¹ Heterojen karışım, dolaysız veri olarak saf sürenin ve uzayın karışımıdır. Bu içsel ve dışsal ikilik, karışımla birlikte sürekli genişleyen deneyimin koşulunu oluştururlar.³² Heterojen saf süre geçişlidir; öznenin dünyasını, içsel zamanını oluşturur ve ona form verir. Mekâna bağlı homojen zaman ise geçici bir özellik gösterir. “Heterojen zaman süre gelmekte olan dolaysız yaşantının kendisi olup, söz konusu zaman kavramı için Bergson, “saf zaman”, “somut süre”, “gerçek süre” gibi adlar kullanır.”³³

Bergson’un tüm önemli eserlerinde, zamana ve harekete form veren, felsefe ve sanat arasında köprü kuran, süre dışında, başka önemli anahtar kavramları daha vardır. Bunlar; bellek, sezgi ve élan vital³⁴ dir. Bergson’un bu temel kavramları iç içe geçerler ve birbirleri üzerine inşa edilirler. Süreye yakın olmaları temelinde hepsinde yaratıcılık ve eylem türlerinin nitel bir karışımı vardır. Onun tanımındaki geçişler ve bir aradaki oluşlar, sürenin bölünemezliğinin doğal yansımasıdır. “Durée’nin sürekliliği hem çoklu doğa farklarını hem de bunların karşılıklı iç içe geçişini ima eder.”³⁵ Süre, sınırları geçirgen, amorf ve birbiri içinde eriyen anların bir kaynaşması, bir dağılımıdır. İngiliz psikanalist Karin Costelloe, *What Bergson Means by Interpenetration* (1912-1913) başlıklı makalesinde, iç içe geçmenin, Bergson felsefesini anlamada oldukça önemli olduğunu belirtir. Süre fikrinin temel özellikleri, bölünemez ve kendiliğinden bir yasaya göre gerçekleşmesidir.”³⁶ Süre, genel olarak genişleyen bir şeydir; “... boş mekâna dair soyut bir mefhum ya da

³⁰ Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, çev. Nurdan Gürbilek, 6.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 118.

³¹ Henri Bergson, **The Creative Mind**, trans. M.L. Andison (NY: Philosophical Library, 1946), 11-14.

³² Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2010), 77, 78.

³³ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi: Thales’ten Baudrillard’a** (İstanbul: Say Yayınları, 2015).

³⁴ Élan vital: Yaşamsal atılım.

³⁵ Philip Turetzky, **Zaman**, çev. Mustafa Çağlar Atmaca (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2020), 312.

³⁶ Karin Costelloe, “What Bergson Means by Interpenetration”, **Proceedings of the Aristotelian Society New Series**, s. 13 (1912- 1913): 131.

deneyime dayatılan sürekli bir çizgi gibi boş bir nitelik değildir.”³⁷ “Bu teoride [sürenin] gerçekliği fikri, uzayın gerçekliği olasılığını dışlar”³⁸ gibi görünse de aslında Bergson, mekân fikrini gözden çıkartmak niyetinde değildir. *Zaman ve Özgür İrade* (1889) kitabında, gerçek sürenin hiçbir zaman mekânla bir arada düşünülmemesi gerektiğini, mekân içinde, ancak mekânı aşarak süreye ulaşabileceğimizi ifade eder. “Gerçek durée’yi keşfetmek istiyorsak faydacı kavramlarla veya bunları temsil eden sembollerle yetinmememiz gerekir. Böyle kavramlar çok genel oldukları ve bizimkinden başka dünyalara da uygulanabildikleri için kesinlikten yoksundurlar.”³⁹ “Kavramlar genellikle, Bergson’un benzetmesiyle, dünyaya bol gelen giysiler gibidir. Bu durumda, kesinlikten yoksunluk, fazlasıyla geniş kavramlarla düşünmekten doğar.”⁴⁰ Düalist⁴¹ çerçevede mekânsız bir süreden söz etmeyen Bergson, ancak mekânın aşılması fikrini gerekçelendirir. Zaman-mekân gibi ikili bileşenlerine ait kavramlarında, bir kavram olmadan bir diğerini ele almaz ve karşıtların uzlaşması yoluna doğrudan gitmeyi uygun görmez. Bu durumda özne, süreyi fikren kavrarken mekândan bağımsız düşünemeyecektir. Mekânın sınırlarını aşan süre, artık kendiliğinden apaçık biçimde öznesi tarafından dolaysız bir kavrayış konumuna ulaşır. “Süre sadece şimdiki zamana yeni öğeler ekleyerek değil, aynı zamanda gelecek projeksiyonunu ve geçmiş içeriğini de sürekli değiştirir”⁴² Süre geçişlerindeki durmaksızın değişim; belleği, bilinci ve öznedeki deneyimleri uzun vadede etkiler. “Bergson, sürekli kendimizi yarattığımızdan söz eder.”⁴³ Yaratımdaki zamansal geçişler, ruhsal yaşama etki eden ve değişerek ilerleyen gerçek sürenin hareketiyle var olur. Sürekliliğin değişimli tekrarı, öznenin kendi kendini yenileyen şekilde yarattığı anlamına da gelecektir. Bergsoncu süre paradoksunda, geçmiş ile

³⁷ Deleuze, Guattari. **Arzu Politikasına Giriş**. çev. Rahmi G. Ögdül (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 51.

³⁸ Bergson’un çağdaşı, İngiliz filozof H. Wildon Carr bu cümlesinde Bergson’u eleştirir. H. Wildon Carr, “Bergson’s Theory of Knowledge”, **Proceedings of the Aristotelian Society**, s. 9 (1908–1909): 48.

³⁹ Turetzky, **age**, 312.

⁴⁰ Deleuze, **age**, 11.

⁴¹ “Bergson kavramların genellikle ‘çiftler’ hâlinde bulunduğunu ve iki karşıtı temsil ettiğini kaydeder. Bu bakımdan, hakkında aynı anda iki karşıt görüş geliştirilmeyecek, birbirine rakip iki kavram içermeyecek hiçbir somut realitenin mevcut olmadığına inanır. Bir tez ile onun antitezini mantıkla uzlaştırmaya uğraşmak ise beyhudedir. İşte bu nedendir ki Bergson bir şeyi anlamaya, kavramlardan hareketle teşebbüs etmenin verimli bir yöntem olmadığını düşünür.”

Henri Bergson, **Metafizik Giriş**. çev. Atakan Altınörs (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2011), 22.

⁴² Elena Fell, **Duration, Temporality, Self: Prospects for the Future of Bergsonism**, (NY: Peter Lang AG, 2012), 11.

⁴³ Henri Bergson, **Creative Evolution** (NY: Modern Library / Random House: 1944), 7-9.

şimdiki zaman arasındaki ardıl ilişkiler ve onların bir arada varoluşu en çok sorgulanan meselelerdir. Ona göre süre, insanın geçmişi, şimdiyi ve geleceği aynı anda yaşayabildiği içsel hayatıdır; süre, saf biçimde geçmişle var olabilir ve şimdiyle birleşip yepyeni bir nitelik oluşturabilir. Sanatçı-filozof Manuel De Landa'ya göre “Bergson, gelecek zaman modelini olabildiğince açık uçlu ele alır. Geçmiş ve şimdiki zamanın gerçekleşme olasılığını değil, daha çok virtüelin edimsele dönüşmeye erkli olduğu bir kurgudan söz eder.”⁴⁴ Bergson'un, zamanın çoğunlukla iki boyutunu, -bugünü ve geçmişi- problem edindiği görülür. Ancak karşılaşmalara bağlı kalınarak gelecek zamanın açıklanabileceği bilgisini verir; gelecek zaman, Élan vital tarafından açıklanmaktadır. Élan vital, madde ile anı arasında sürekli tekrarlanan karşılaşmalarda hareketini gösterir. Sanat ve Bilim profesörü Jane Bennett'e göre, “Élan vital, reflekslerden, içgüdülerden ve uyaranlara verilecek önceden belirlenmiş tepkilerden çok daha fazlasıdır; maddeyi üretme, organize etme ve canlandırma konusunda üretici bir güce sahiptir.”⁴⁵ Bu açıdan Élan vital, beklenilmedik bir gelecek bilgisini içinde ve eyleminde taşır.

Geçmiş ile şimdi arasında niteliksel bir fark vardır. Süre, geçmişten günümüze yoğun, katmanlı, döngüsel ve üst üste gelen görüntüler gibidir. Geçmiş sadece şimdiyi takip etmez, aynı zamanda onunla var olur. Geçmiş, şimdiki zamanın çatlaklarına yerleşir, bu yüzden de şimdiki zamanın varlığının koşuludur; Şimdiki zaman, kalıcı bir özellikten öte, süreklilik içindeki dayanıklılığını kanıtlar. Ancak bu dayanıklılık, durağan olmayan, geçmişi sürekli kendinde taşıyan akışkan bir sağlamlığa sahiptir. Şimdiki zaman, geçmiş ve şimdinin ayırt edilemez olduğu çok kısa sürelerde deneyimlenir. Bergson, tüm eserleri boyunca şimdinin dayanıklılığı üzerine argümanlar sunar. Ancak şunu söyleyebiliriz ki, şimdiki zaman, “zamanların en kayganıdır ve şimdi deyip işaret ettiğimizde çoktan gitmiştir. Şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek ile başboş dolaşan sürekli bir değişim akışı içindeki bir zaman sürekliliğini oluşturur.”⁴⁶ Şimdiki zaman içinde geçmişin saf süresi bulunur, böylece bir sonraki “şimdi/ler”de anlar sürekli korunur. Yaşanan bu esnek deneyim içindeki “şimdiyi”, doğrudan tek bir an, bir nokta gibi mutlak bir yapı içinde tarif etmek pek

⁴⁴ Manuel De Landa, *Deleuze Diagrams and the Open Ended Becoming*, **Explorations in Time, Memory, and Futures** (NY: Cornell University Press, 1999).

⁴⁵ Jane Bennett, **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things** (Durham and London: Duke University Press, 2010), 80.

⁴⁶ Hannah Arendt, **The Life of the Mind**, (USA: Harcourt Publishing Company, 1978), 205.

mümkün görünmez. Bu durumda geçmiş ile şimdi arasında bir yerlerde olduğumuzu düşünmek çok daha mümkün görünür. “Art arda gelen şimdiler yoktur, yeni bir şimdi ancak eski şimdinin geçmesiyle aynı anda ortaya çıkabilir”⁴⁷ Şimdiyi, - neredeyse- şimdiler biçiminde üst üste toplanmış, yığılmış veya katmanlarına şeffaf biçimde ayrılmış olarak deneyimleriz. “Geçmiş [ise] tüm ayrıntılarıyla eksiksiz hatırlayamayız, unuturuz... [Çünkü] sürem yıpranmaya, eskimeye, yaşlanmaya, yok olmaya karşı direnirken değişmekte, devinmektedir. Geçmiş geçip gitmez, varlıkta baki kalır... bu baki kalış devingendir.”⁴⁸ Bergson’da geçmiş zamanı, eski şimdiki zaman olarak düşünmek gerekir. Geçmiş, şimdiye paraleldir ve şimdiyi açıklığa kavuşturandır. Bergson, geçmişten bahsettiğinde, geçmiş anlamına gelmediğini, geçmişin şu andaki hatıramızı ifade ettiğini açıkça söylemektedir. Var olan geçmiş, şimdiki zaman kadar aktif konumdadır. Bergson, zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek olarak üç parçaya bölünmesinin, zamanın akışkan doğasını çarpıttığını ve bunun zorlayıcı bir parçalama olduğunu hatırlatır.⁴⁹ Zamanı parçalara ayırmak, kesmek ve ona nicel değerler atamak, homojen zamandaki sıralı ve ardışık ölçü düzenini bize hatırlatır. Zaman oku yönünde kronoloji çizgisini takip eden geçmiş, şimdi ve gelecek zaman, Bergson için mekâna ait mekanik göstergelerdir. Bu üç ölçülü zamanı mekânda bölebilmek ve onları mekânla birlikte nicelik değerlerine ayırmak mümkündür. Zaman olarak soyutturlar ve gerçek zaman olarak “süre” için oldukça düzenli görünürler. Oysaki süre, stokastik bir düzensizliği izler, bölünmezlik derecesinde niteldir; kendisini belirsiz, rastgele ve beklenilmedik bir an içinde gösterir. Sadece “bir sıkışma ve gevşeme olarak deneyimin sunduğu uzayda dışsallığa sahip olmayan, içsel bir ardışıklık içinde görünür.”⁵⁰ Sürenin diğer sürelerle olan bir aradalığı ve iç içe geçerek var olması onu ardışık yapmaz. Bergson sürenin “... bir art arda gelişi ima ettiğini tereddütsüzce onaylar. Ama bu art arda gelişin bir önce ve bir sonranın bitştirilmesiyle oluştuğunu kabul etmez.”⁵¹ Eş zamanlı ve yan yana bir ardıllığı düşünmek uzamsallaştırmak/ mekânsallaştırmaktır. “Birlikte var olan sürekli nicelik, uzamdır. Öyleyse nicelik, uzamın mantıksal,

⁴⁷ Turetzky, *age*, 317-319.

⁴⁸ Zeynep Direk, *Çağdaş Kıta Felsefesi: Bergson’dan Derrida’ya* (İstanbul: Fol Kitap, 2021), 20.

⁴⁹ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge: Harvard University Press 1983), 3.

⁵⁰ Gül Turanlı, *Gilles Deleuze’ün Sanatçı- Filozofu* (İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2021), 92.

⁵¹ Lazzarato, *age*, 47.

bilimsel biçimidir.”⁵² Ardıl olan, zamansal bir noktayı ya da şimdiyi göstermez; onu belleğimizle kavramak da zordur çünkü bellek, ardışık olmaktan çok eşzamanlıdır. “Kesin ve felsefi bir ifadeyle, hiçbir ardıllık türü ne duyuların ne de bilincin nesnesi olamaz; çünkü her ikisinin de faaliyetleri şimdiki zamanla sınırlıdır.”⁵³ Ardışık düzen fikri, zamansal bir dizinin yanlış temsili kabul edilir, çünkü ögeleri zorunlu olarak eşzamanlı hayâl ederiz ve böylece zamanı mekânsallaştırırız. Düzen fikri zamansal alandan çıkarıldığında saf sürenin doğası daha fazla açıklık kazanmış olur. Görüldüğü gibi Bergson’da zaman-mekân meselesi, Bergsoncu süre ve zaman ayrımı olarak ifade edilmektedir “... Bergson'a inanmak gerekirse, insan ruhunu zaman saplantısından kurtaran, *durée*’nin güncelleştirilmesidir.”⁵⁴ Mekân içinde, mekânı aşmaya erkli, stokastik, içsel bir sürenin düzenidir bu.

Bu bölümde Bergson’un süre meselesine küçük bir giriş yapılmıştır. Süre meselesi diğer bölümlerde genişletilerek ele alınacaktır. “Süre deneyiminin” tartışılabilmesi için öncelikle Bergson felsefesindeki ifade sorununu gözden geçirmek ve sürenin temsil boyutunu tartışmak yerinde olacaktır.

2.3. Bergson’da İfade Sorunu ve Sürenin Sezgisi

Bergson’da, süreye hemen nüfuz edebilen dinamik bir bilinç anlayışı vardır. Bu bilinç; sözcüklerden, biçimlerden ve mekândan kurtulmuştur ancak diğer bilinçlere, kavradıklarını iletmeye muktedir durumdadır. Zekânın faaliyeti mekândan ve sözcüklerden kurtulamadığında bilinç, öznesini kendi gerçek süresinden koparır. “Zekâ yaşama özgü doğal bir anlaşılmazlıkla karakterize olur: Nesneleri yalnızca dışarıdan algılayabilir; fakat süreyi ve devingeni kavrayamaz.”⁵⁵ Bergson felsefesindeki ifade sorunu, öznelerarasılığın zorluğunu bize hatırlatacaktır. Parçalı birimlerden oluşan dil, Bergson için anlam aktarmanın aracı değildir. “Sadece bize en az ait olan fikirler kelimelerle yeterince ifade edilebilir.”⁵⁶ Ona göre öznenin bilinci, statik dilbilgisi kullanmaya ve anlambilime zorlanmıştır. “Bergson sözlü

⁵² Felix Ravaisson, **Ahşkanlık Üzerine**. çev. Yasin Kara (İstanbul: Zeplin Kitap, 2015), 28.

⁵³ Thomas Reid, **Essays on the Intellectual Powers of Man** (Edinburgh: 1785), 325-326.

⁵⁴ Benjamin, **age**, 141.

⁵⁵ Jacqueline Russ, **Avrupa Düşüncesinin Serüveni**. çev. Özcan Doğan (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011), 142.

⁵⁶ Henri Bergson, **Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness**, trans. F. L. Pogson (London: Allen & Unwin, 1950), 136.

ifadeyi mekânsallaşma olarak gördüğü için kavramlar öznel sürenin tekilliğini açıklamada başarısız olur, çünkü tekrarlanma eğilimindedir, böylece somutlaşır ve sabitlenirler.”⁵⁷ Bergson’un yaşanan duygu ve deneyimin sözcükler ile ifade edilmesi fikrine pek yanaşmadığı açıkça görülür. O daha çok tanımlardan uzak durmaya ve koşulları analiz etmeye çalışır. “Temsil terimi, bilincimizin gerçekliğe ilişkin tasavvurlarını anlatmak için kullanılır”⁵⁸ “Temsil bedenleştirmeden ayrılmazdır.”⁵⁹ Bergson’a göre bir tanım, fenomenin doğasının ne olması gerektiğini belirleyecektir. Bergson’un çağdaşı William James de kavramların; statik ve şematik olarak yansıtmakta faydalı araçlar olduğunu, onların gerçek dünyanın yüzeyine temas ettiğini ancak dinamik ilişkileri açıklayamadığından söz eder.⁶⁰ Kelimeler sadece temsillerdir ve şeylerin nesnel derecelerini iletirler. Örneğin “zamandan veya mekândan bahsettiğimizde, kullandığımız sembolik dil veya yazı, aslında bahsettiğimiz şeyin gerçekliğini gizleme eğilimindedir.”⁶¹ Uzamsal terimler ve sözcükler, gerçeği nesnelleştirir. “Yazı, düşüncüyü kronometrik/ölçülebilir zamana bağlamıştır.”⁶²

Sonuçta sözcükler zamana doğrudan erişemez, etrafında dönüp üzerini örtmekten başka bir şey yapmazlar... Sözcükler, dünyanın gerçekliğini göstermekten çok belki de sadece ve sürekli bir biçimde başka sözcüklere atıfta bulunurlar. O hâlde, sözcükler belirttikleri şeylerin üzerinde asla o şeylere değmeden asılı kalırlar; öyle ki sözcüklerin altında neyin yaşadığını ve yattığını sorgulamayı bırakarak önceden verili bir gerçekliği yansıtmadıklarına, sohbet ederek dünyaya göz gezdirmenin araçları olduklarına razı gelmek gerekir.⁶³

Sözcükler süreyi kesintiye uğratar. Sürenin çoklu deneyimini sözcüklere giydirmek, süreyi mekânla bir tutarak onu engellemenin ve homojen uzamsallığın içinde saklamanın istenmeyen bir yolu olacaktır. “Bergson’a göre, ifade etmek, tasvir etmek, ayırım yapmak... akışı kesintili ve statik olarak dile getirmekten başka bir şey değildir.”⁶⁴ Buradaki ifade sorunu, sürenin estetik deneyimi fikrini etkiler. Bergson

⁵⁷ Henri Bergson, **Matter and Memory**, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (NY: Zone Books, 1991), 130-131.

⁵⁸ Direk, **age**, 21.

⁵⁹ Laura U. Marks, **Filmin Teni**, çev. Selin Yılmaz (İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2020), 197.

⁶⁰ William James, **Bilinç Akışı: Zihin ve Deneyim Üzerine**, çev. Celal Türer, Ramazan Yılmaz, Nihat Durmaz (Ankara: Fol Kitap, 2021), 21.

⁶¹ Guerlac, **age**, 3.

⁶² Ayşe Uslu, “Videofelsefe Manifestosu”, **SineFilozofi Dergisi**, c.5, s.9, (2020): 420.

⁶³ Etienne Klein, **Kronos’un Taktikleri**, çev. Öznur Karakaş (İstanbul: Bgst Yayınları, 2019), 27, 28.

⁶⁴ Özcan Yılmaz Sütçü, **Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu: Bergsoncu Bir Bakış** (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021), 98.

düşüncesine göre dile getirilmeyen, sözcüklerle anlam bulmaya çalışmayan bir deneyim belki de sürenin akışını etkilemeyerek, öznedede ve gerçek süre evreninde, kendi akışında, daha dinamik ve dayanıklı olacaktır. “Pek çok modern dilin dilbilgisinde fiiller “geçmiş zaman”, “şimdiki zaman”, “gelecek zaman” olarak çekilir. Bu, evrenin çok daha karmaşık olan gerçek zamansal yapısından söz etmek için uygun değildir. “Evrendeki olayların zamansal ilişkilerini özümsemek istiyorsak, artık bunu bilinen üç zaman arasındaki evrensel ve dilsel bir ayrım ile yapamayız.”⁶⁵ Dilbilgisi, doğanın zengin yapısını kavramaktaki belirsizliğin farkına varmamızdan önce bizim kısıtlı deneyimlerimizle oluşmuştur.”⁶⁶ Sabit tek bir kaynağa bağlı her ileti, kişisel olmaktan uzaktır. Dilbilgisi, öznenin fikirlerini, isteklerini, korkularını ya da arzularını ifade edemez, çünkü kullanılan sözcükler, herkes için var olan düzenden alınmıştır. Fransız filozof Jacques Rancière buna karşın “konuşmanın görünür kıldığını, mevcut olmayana çağırıldığını ve saklı olanı ortaya çıkardığını”⁶⁷ söyler. Ancak Bergson'un ifadesinde konuşma, şeylerin net bir imajını vermez çünkü zorunlu olan bu eğilim, bizi ortak yaşamaya ve konuşmaya yönlendiren dürtünün kendisidir. “Dil, şeylerin diğer şeylerle ortak özelliklerini belirleyerek onları sabit kavramlar altına sokar.”⁶⁸ Bu bakış açısına göre dil her zaman farklı göstergebilimlerin karışımlarının sonucudur. Bergson, dilin doğası gereği mekânsallaştıran bir araç olduğunu, oluş hâlindeki zamanı sezgisel anlamamızı engellediğini ve zamanın geçişiyle ilgili herhangi bir doğrudan deneyime sahip olmayı neredeyse imkânsız kıldığını belirtir.⁶⁹ Bergson'a göre ifadeler, bilinç durumlarımızı açığa çıkarmak ve eklemlemek yerine onları değiştirir ve çarpıtır. Sözcükler, benliğin süresini ifade etmeden birbirleriyle ilişkilendirilir. “Hiçbir sözcük, bilincin perdesini kaldırabilecek kadar büyüleyici bir güce sahip değildir. Sözcükler sezginin de eşdeğeri olarak görünemez.”⁷⁰ Bergson, sezginin bir yansıma olduğu⁷¹ konusunda ısrarcıdır. Aslında Bergson, dilden bütünüyle bağımsız bir düşünce

⁶⁵ Carlo Rovelli, **The Order of Time**, trans. Erica Segre and Simon Carnell (New York: Riverhead Books, 2018), 49.

⁶⁶ Carlo Rovelli, **Zamanın Düzeni**. çev. Tolga Esmer (İstanbul: Tellekt Yayınevi, 2020), 83.

⁶⁷ Jacques Rancière, **The Future of the Image**, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2019), 113.

⁶⁸ Turetzky, **age**, 311.

⁶⁹ Eric Prieto, **Music and the Spoken Word and on Surveying the Field**, içinde (ed.) Suzanne M. Lodato, David Francis Urrows. **Deleuze, Music, and Modernist Mimesis** (Amsterdam: Radopi, 2005), 6.

⁷⁰ Maurice Blanchot, “Bergson and Symbolism”, **Yale French Studies**, c.2, s.2 (1949): 64.

⁷¹ Bergson, **age**, 102.

modeli yaratma niyetinde olmamıştır. Düşünce, dilden faydalanmak durumundadır. Dil hem saklamanın hem de yaratmanın aracıdır. “... Yazarın hüneri bilhassa, onun sözcüklerle çalıştığını bize unutturmasına dayanır.”⁷² Yazar sözcüklerden ve harflerin alışıldık sıralı düzeninden okuyucusunu uzaklaştırdığında; zekânın faaliyeti, sezginin, duyumun ve hayâl gücünün faaliyetine dönüşür. Bu durum, sanatçının fırça darbelerini izleyicisine gösterirken aynı zamanda saklayabilme yeteneğine oldukça benzerdir. Dil ile anlam bulan kavramlar arasındaki karşıtlıklar, sezgiyle aşılabılır.⁷³ Çünkü sezgi⁷⁴, Bergson için, “kişinin kendisini bir nesnenin içinde benzersiz ve ifade edilemez olan o şeyle örtüştürmek için, o şeyin içine yerleşmesi demektir.”⁷⁵ Dilin, yaşanan deneyimin akışını bozma veya engelleme durumları, sezgiye⁷⁶ ait bir özellik olan içerden kavrama ile yeniden keşfedilebilir. Sezgi, teknolojisi olmayan bir metodolojidir. Öğretilir değildir ancak kendimize öğretebileceğimiz bir yöntem hâline getirilebilir. İçsel bir eğilim olarak sezginin süreyle bağlantılı önemli bir yönü vardır, bu da sezgiyle temas için bilincin süre içinde var olması gerekliliğidir. “Sezgisel düşünmek, süre içinde düşünmektir.”⁷⁷ Sezginin, bilinci ifade ettiğini belirtmek, doğrudan bilgi elde etmenin bir aracı olarak iç gözlemin önemini vurgular. Bergson sezginin rolünün, dolaysızlığın genel koşullarını ortaya koymak olduğunu savunur. Açık bir tanımı verilmeyen “sezgi, kavramlarla da iletilemez. Bergson'un iddia ettiği gibi sezgi ancak doğasına ve hareketine yakın bir şey tarafından ara görüntüler aracılığıyla iletilebilir.”⁷⁸ Dilin yetersizliği için sezginin bir yöntem olarak kullanılması, -kavramların ara buluculuğunu gerektirmeyecek şekilde ve entelektüel yeteneklerle, hatta temsili olmayan bir sanat fikriyle- terminolojinin olumsuz

⁷² Henri Bergson, **Zihin ve Enerji: Denemeler ve Konferanslar** (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2022), 46.

⁷³ Henri Bergson, **Metafizik Giriş**. çev. Atakan Altınörs (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2011), 35, 36.

⁷⁴ [Intuition (sezgi) sözcüğü Latince “Intueri” sözcüğünden türemiştir; “içini görmek” anlamına gelir. Bu içini görme öznenin sadece nesnenin içini görmesi değildir.] Özcan Yılmaz Sütçü, **Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu: Bergsoncu Bir Bakış** (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021), 76.

⁷⁵ Henri Bergson, **An Introduction to Metaphysics**, trans. T. E. Hulme (NY and London: G. P. Putnam's Sons: 1912), 7.

⁷⁶ “Bergson sezgiyi, sahip olduğumuz bilincin, nesneden ayırt edilemeyecek kadar saklı bir görünüme ve tesadüf bir bilgiye sahip olduğunu ifade eder.” Bergson, **age**, *The Creative Mind*, 34, 35.

⁷⁷ Henri Bergson, **The Creative Mind**, trans. M.L. Andison (NY: Philosophical Library, 1946), 37.

⁷⁸ Bergson, **age**, 127.

görünen tüm kapsayıcılığının “aralık/ ara görüntüler”⁷⁹ içinde geride bırakılmasını sağlayabilir. “Sezgi bir duygu, bir esinleniş ya da belirsiz bir duygudaşlık değildir. O, gelişmiş bir yöntemdir, hatta felsefenin en gelişmiş yöntemlerinden biridir.”⁸⁰ Bergson, sezginin kimi zaman tesadüf bir bilgiyi ifade ettiğini açıklar. Sezgi, gerçekliğin sürekli ve bölünemez olduğu bir bilgi biçimidir. Sezgisel düşünmek süre içinde düşündürmektir. Sezgi, sürenin gerçek hâlidir, onun gerçekliğidir. Bergsoncu sezgi yönteminde gerçeğin dolaysız kavranması, gerçek bir deneycilik ile gerçekleşir. “Bir sezgi asla tam olarak ifade edilemez, açıklama ile her zaman daha karmaşık hâle gelir.”⁸¹ Sezgiyi açıklayan kavramlar ne kadar açık ve kesin olursa, sezgiden o kadar uzaklaşılır; işte o zaman “sezgi fazlasıyla yavan ve ilgisiz hâle gelecektir, sıradan olacaktır”.⁸² Sezgi, şeylerin içsel varlığına doğru hareket ederek o şeyin içindeki benzersiz ve tarif edilemez olanı kavramayı sağlayan bölünemez bir deneyimdir. Öyle ki doğrudan gözün gördüğünü ifade etmek bile kendi başına sorunlu görünür. “Görülebilir ile ifade edilebilir, birbirlerinin doğru olmalarını gerektirirlerken dahi birbirlerinin hatalı olduklarını göstererek birbirlerine asimptotik olarak yaklaşır.”⁸³ Görüldüğü gibi Bergson düşüncesinde katı tanımlara yer yoktur, bu nedenle onun kavramları sözcüklerle ifade edilmesi zor ve tarifi neredeyse mümkün olmayan “ineffable” olarak tanımlanır. “Bergson realiteyi; dile getirme, tercüme etme yahut sembollerle temsil etme dışında kavramanın tek yolunun metafizik olduğuna kanidir.”⁸⁴ Sezgi yöntemi, metafizik bir kurgu içinde görülse de sürenin açığa çıkarılma potansiyelinde Bergson bize önemli bir anahtar sözcük sunar: “içeriden kavramak”. Sezgi, sürenin amorf görünen iç formunu bize kavradığımız şeyler üzerinden ve doğrudan içerden bilgi biçiminde verir. Kısaca Bergson, sözcüklerle süreyi manipüle etmeden, kendi akışındaki sürekliliği bozmadan onu sezgi ile kavramaya çalışmaktan söz eder. Bergson, bu düşünce şeklinde şüphesiz kelimelerle sürekli bir mücadele içindedir.

Bergson felsefesindeki dilin terminolojisinin yetersizliğine karşılık, fikrin hareketini ve görünmez olanı biçimlerde göstermek, sürenin estetik bir temsil arayışı olarak

⁷⁹ “Aralık kavramı” için bkz. “3.3. Estetik Deneyimde Bedenlenmiş Duygulam ve Aralık”

⁸⁰ Deleuze, *age*, 53.

⁸¹ Coryn R. R. Smethurst, “Towards a Creative Aesthetics: With Reference to Bergson” (PhD Thesis, University of Warwick, 2001), 152.

⁸² Bergson, *age*, 141.

⁸³ Marks, *age*, 59.

⁸⁴ Bergson, *age*, 23.

okunur. Dilin içeriğini anlamak, onun dilini bedenlendirmeyi, kelimelerin içine ansızın girmeyi ve temsilin elastikiyetini dolaysız hissetmeyi gerektirir. “Kendimizi kelimelerle ifade ederiz ve genellikle mekân açısından düşünürüz. Fikirlerimiz arasındaki dil, maddi nesneler arasında olduğu gibi aynı keskin ayrımlara, aynı süreksizliği kurmamıza neden olur.”⁸⁵ Bergson, kendi felsefesini kurarken dile ait terminolojiyi kasıtlı olarak şeffaf ve kısmen başlangıçta okunması zor sınırlar içinde var etmiştir. Okuyucu zihinsel pratiğinde özgürce hareket ederken, içsel pratiğinde de yaratımını güçlendirecek konumunu sürekli belirlemeye çalışır. Grosz’un da sorduğu gibi; “Dil bir insan protezi midir?”⁸⁶ Bergsoncu düşünüşte bu sorunun cevabı çok önceden verilmiştir. Dil gibi dışsal ve sabit bir faaliyet, kişinin günlük zorunlu bir pratiğidir.

Hiçbir zaman “Bergson’un dilindeki ve terminolojisindeki baskıyı gevşetmekten çekinmemeliyiz.”⁸⁷ Bergson’a özgü olan, onun gösterdiği yöne bakarken fikirlerini katı görünümlü tanımlardan kurtarmaya çalışmaktır. “Bergson’u tarihsel bir örnek gibi ele almak ve onun söylediklerini doğrudan sistematik ifade etmek, onun felsefesini konumlandırmak...”⁸⁸ olacaktır. Bergson düşüncesini eleştiren çağdaşlarından Bertrand Russel, Bergson’da ilgi gören “en önemli felsefi kısmın, tartışmaya bağlı olmamakla birlikte, tartışmayla da değiştirilemeyeceğidir.”⁸⁹ Russel, Bergson’u zorunlu bir sistematığa yerleştirmeye çalışmıştır. Oysa “Bergsoncu olmanın, onun düşüncesini ve vardığı sonuçları tekrarlamak değil, yeni sorunlarla felsefesini genişletmek anlamına geldiğini”⁹⁰ bundan böyle ileri sürebiliriz.

Bir sonraki bölümde, Bergson’un sezgi koşulunu anlamak için, sürenin içeriden “akış”ını izlemek ve felsefesindeki ifade sorununa karşılık biçimlendirdiği metaforları gözden geçirmek gerekir.

⁸⁵ Henri Bergson, **Time and Free Will**, 6. bs. (Edinburgh: The Riverside Press, 1950), preface.

⁸⁶ Elizabeth Grosz, **Time Travels: Feminism, Nature, Power** (Australia: Allen & Unwin, 2005), 151.

⁸⁷ Elie During, Paul-Antoine Miquel, “We Bergsonians: The Kyoto Manifesto”, **Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy**, trans. Barry Dainton, s.33 (2020).

⁸⁸ Jankélévitch, **age**, 254.

⁸⁹ Bertrand Russel, **History of Western Philosophy**, 4.bs. (NY: Simon & Schuster, 1945), 810.

⁹⁰ During, Miquel, **age**.

2.4. Bergsoncu Sürenin Akış Metaforu

Bergson için zorluk, sözcüklere daha az başvurarak süreyi tanımlamaya çalışması olmuştur; onun eserlerinde sürenin açıklaması kapsamlı biçimlerde görülür. Bergson süreye, mekânsal bir ölçüye indirgmeden onu çağrıştırabilecek bir dizi “metafor” aracılığıyla, dolaylı şekillerde yaklaşır. Kullandığı dil, sürenin ve sezginin doğrudan temsil fikrine yanaşmadan, metaforla yeniden yaşam bulur. “Dil; metaforik olarak genişletilebilir bir deneyimin yinelenen sözcük kalıpları tarafından desteklenir ve motive edilir.”⁹¹

Bergson'un yazılarında çoğunlukla metafor biçiminde ifade edilen tamamlanmamış görüntüler, sezginin hareketini taklit ederler. “Bergson'da bir metafora başvurmak, referans resmi olmayan yap bozun parçalarını inşa etmeye benzer; bu bir yeniden yapılanmadır ve verilmek istenen esas mesaj, inşa süresince değişmeyecektir. Bergson başlangıçtaki ya da sondaki resmi özneye vermeyi istemez, daha çok resmin bulunmasını ister.”⁹² Bergson bize bir metafor verdiğinde aslında dağınık bir yap poz verir ve parçalarının bizim tarafımızdan sezgisel birleştirilmesi beklenir. Deleuze, Bergson'un dilindeki bu dolaylamayı şu cümlesiyle pekiştirir: “Eğer bir olayı kavramak istiyorsak, onu göstermemeliyiz... olayı iletmemeliyiz, onun içine dalmalıyız... jeolojik katmanlarından geçmeliyiz.”⁹³ Olayın özüne, en derinine dalmak, deneyimi katmanlı ve kendi sahip olduğu akışı içinde yaşayabilmek için uygun bir alan açar. “Sözcükler kullanan görüntünün dili başlangıçta basit gibi görünse de aslında teknik dilden çok daha karmaşıktır. Çünkü hareket hâlindeki düşüncenin karmaşıklığını da beraberinde taşımak zorundadır.”⁹⁴ “Metaforlar bir zıtlıklar birliği olmak gibi ilginç bir niteliğe sahiptir... Bir metaforda, belli bir durumdaki ilişkilerin fark edilmesini kolaylaştırmak için başka bir durumdaki benzer bir dizi somut ilişkiye atıfta bulunulur.”⁹⁵ Bergson, sürenin saf akışkanlığında kalmak için sözsüz düşünmeyi, sözcüklere yerleşmemeyi ve bir söylemi alışkanlık hâline getirmemeyi önerir. Akışkan hâldeki “şey”lerin ölçülemezliğini okuyucusuna

⁹¹ Raymond W. Gibbs, **Embodiment and Cognitive Science** (California: Cambridge University Press, 2005) 12, 13.

⁹² Bergson, **age**, 369, 370.

⁹³ Marks, **age**, 58.

⁹⁴ Paul Atkinson, **Henri Bergson and Visual Culture: A Philosophy for a New Aesthetic** (London, NY: Bloomsbury Publishing, 2021), 15.

⁹⁵ Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**. çev. Gürol Koca (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 34.

sürekli hatırlatır. O hâlde “zamanın sürekliliğini, zamanı *a priori* bir biçim olarak tanımlayarak kurtarabilir miyiz? Bu yöntem, zamanı süreyle, yani üstten, tamlığıyla tözselleştiren Bergsoncu yöntemin aksine, onu alttan, boşluğuyla tözselleştirmektedir. Doğrudan biçime dayanan sezgi imkânsızdır ve bunu görebilmek zor değildir.”⁹⁶ Bu düşüncesiyle Gaston Bachelard, süreye önerme biçimlerinin dayatılmasını uygun görmez. Sürenin sürekliliği, dilin en iyi dolayımını karakterize eden metaforlarla ve biçimlerle anlatılmaya çalışılır. Bergson, bağlılık duyulan maddi düşünce yapısından özneyi çıkartmak, var olan dili basit bir araç olmaktan kurtarmak ve onu hareketli hâle getirmek, en önemlisi de onu akışkanlaştırmak için metaforları sık sık kullanır. “Metafor bir ara bulucudur.”⁹⁷ Yaşamı yaratıcı süreçsel bir güç olarak gören Bergson, maddesel pratiklere fazla yer vermemiş olsa da süreyle ilgili metaforik ve “akışkan biçimsel göstergeler” vermekten kaçınmamıştır. “Değişimin akışı, bilincin içinden gelen süre hissine gönderme yapar. Bergson, sürenin içkinliğiyle karakterize ettiği akışı, mekânsal olarak sabitlememek gerektiğini ileri sürer.”⁹⁸ William James “... akışın yarık ya da bölünme olmaksızın gerçekleştiğini vurgular. Akıştaki yarıklar ancak müdahale ya da zaman aralığı biçimindedir.”⁹⁹ “Akış metaforu”, süre kavramının temelini oluşturur. “[Sürenin] akışı gerçeğin ta kendisidir ve incelediğimiz şeyler de akıp giden şeylerdir.”¹⁰⁰ Sürenin kendi ritmini var ettiği yaşam ise, Bergson için sürekli bir oluş ve akış hâlidir. “Bergson, hareket hâlindeki katı cisimlerden ziyade sürekli değişen akışları ve titreşimleri içeren bir sıvı evreni tanımlar.”¹⁰¹ En öznel insan deneyiminden, evrenin genel düzenine kadar doğal yaşamın her yönü dinamik akış içindedir. Bergson'un süresini kavramak için akışı içte hissetmek gerekir. Çünkü akış aynı zamanda bir güç formudur, bir yer ile hiçbir yer arasında olmayan, dünyalar arasındaki aralıklardan geçerken sanatın akışkan zamanına ayrıcalık tanıyan bir yoldur.

⁹⁶ Gaston Bachelard, **Sürenin Diyalektiği**, çev. Emine Sarıkartal (İstanbul: Fol Kitap, 2010), 41.

⁹⁷ Draaisma, **age**, 35.

⁹⁸ Atkinson, **age**, 19.

⁹⁹ James, **age**, 18.

¹⁰⁰ Bergson, **age**, 374.

¹⁰¹ Anna Powell, **Deleuze and Horror Film** (UK: Edinburgh University Press, 2005).

“Sezgisel bir felsefeye ulaşabilmek için kavramsal düşünceden uzaklaşmak gerekir der Bergson. Felsefe işte bu noktada estetikle ilgili bir anlam kazanabilir.”¹⁰² Form yaratımı olarak “metaforlar”; kavramsal düşüncede sözcüklerin sabitliğine yer vermeden estetiğin imgesini imlemektedir. Metafor; düşüncenin görsel çerçevesini yenileyerek, sürenin farklı kipliklerini¹⁰³ kavramayı ve böylece gerçekliğin hareketli karakterini mümkün kılar. Kavramın özümseyemediğini, metaforun içinden görmek mümkün hâle gelir. Gerçek deneyim olarak süre, doğrudan dilsel açıklama biçiminden kaçır; bunun tersi gerçekleşirse, dil süreyi akış içinde mumyalar; böylece onu dondurur ve kronolojiye hapseder. Dil, aynı zekâ örneğindeki gibi “akışkan olandan hoşlanmaz ve dokunduğu her şeyi katılaştırır.”¹⁰⁴ Deleuze ise dilin, tekrar hayata döndüren gücünden söz edecektir; o, “düşüncenin temelindeki zayıflığı bir mumya... ile kıyaslar: Henüz ifade edilememiş düşünce, paralyze olmuş, putlaşmış görünür... Putlaşmış nesne yalnızca onu düşünebilecek bir düşünce, içinde bahsedilebileceği bir dil geliştirme sürecinde tekrar hayata döner.”¹⁰⁵ Deleuze, kavramların sintesayzıdır.¹⁰⁶ “... Kavramların statik, soyut, homojen yapılar oluşturma eğilimi, Deleuze’de yaşamın sürekliliğine, dinamik akışlara, olayların ve karşılaşmaların olduğu zamanın hareketine dönüşür... [Deleuze], kavramların işlevselliğine yönelir. Kavramların dinamizmini öne çıkararak onlara hareketlilik kazandırır. Deleuze birbirinden türeyen kavramlar yaratarak kavramlar arasında dinamik bir ilişki varsayar”¹⁰⁷ Deleuze’ün kavram yaratmadaki ustalığına bakıldığında, felsefi ifadelerindeki sözcükleri, kavramlarla beslediği görülebilir. Bergson ise “ifade edilemez” kavramları için, metaforik çözüm yollarına başvurur. Bergson’da “sürenin akışı” için, “akış metaforu” kimi zaman bir yanılgıya dönüşebilir. “Akış”, sadece akan şeyleri ifade etmez. “Suyun akışı, kuşun uçuşu, yaşamımın fısıltısı üç akış oluşturur; ama bunun böyle olmasını sağlayan, benim

¹⁰² Afşar Timuçin, **Estetik**, 9. bs. (İstanbul: Bulut Yayınları, 2013), 85.

¹⁰³ Kiplik: “Önergelerin yalın, belkili veya mecburi olma nitelikleri.” <https://sozluk.gov.tr/> [07.09.2023].

Kiplik: “Varlığın ya da olayların varoluş biçimi, tarzı; bir şeyin nasıl var olduğu, nasıl olup bittiği, ya da nasıl düşünüldüğünün türlü biçimleri. Kiplik kategorileri: Olanak, gerçeklik, zorunluluktur; buna karşılık olan yargılar da: belkili (problematik), yalın (assertorik), zorunlu (apodiktik) yargılardır.” Bedia Akarsu, **Felsefe Terimler Sözlüğü** (Ankara: TDK Yayınları, 1975), 109.

¹⁰⁴ Bergson, age, 52.

¹⁰⁵ Marks, age, 58.

¹⁰⁶ Deleuze, “kavram sintesayzısının mucidi ve icracısı[dır]...” [Synthesiser: sintesayzır, sentezleyici]. Can Batukan, “Bir Kavram Sintesayzısı Olarak Felsefe”, **Cogito Dergisi**, s.82 (2016): 69.

¹⁰⁷ Turanlı, age, 82, 83.

sürenin de bu akışlardan biri ve ayrıca diğer ikisini içeren öge olmasıdır...”¹⁰⁸ “Akış” sadece bir çağrışım veya bir medyum olarak görmek yerine, onu iz düşümünden bağımsız düşünmek ve uzamsal olarak sabitlememeye özen göstermek gerekir. Çünkü akışın hızını ve ona benzer niceliklerini düşünmek, esas nitel akışı algılamamızı engelleyebilir. Akışın içi ve dışı, orijinali yoktur.

Akışkan görüntülere bakıldığında önceden var olan bir gerçekliğin kopya görüntüsü yoktur. Kendisi yeni bir gerçeklik üretir ve her görüntü, sonsuz bir üst üste binmeyle başka bir görüntünün altından veya üzerinden kayabilir. Nitekim, yine Bergson için zorluk akıştaki süreyi maddi unsurlara başvurmada tanımlamaktır. “Akış metaforu, sürenin tasvirine oldukça uygundur, çünkü sürekli değişime uğrayan bir zaman imgesi sağlar... Akış tek bir nokta veya noktalar arasındaki boşluk olarak tanımlanmaz.”¹⁰⁹ Bergson’un “akış evreninde” tasarladığı estetik yaklaşım; sürekliliğin, iç içeliğin ve eşzamanlılığın (ardılın yerine) nitel çokluklar içinde yer edinmiş sürelerinden oluşur. “Akış”, zaman duygusunu ortaya çıkaran benzersiz bir ritmik tasarıma yol açar. Amerikalı video sanatçısı Bill Viola video yerleştirmelerinde “akış” temasını sıklıkla su elementiyle gösterir (Şekil 1).

Şekil 1. Bill Viola: “The Raft”, Video yerleştirme, 10’30”, 2004



Kaynak: https://www.borusancontemporary.com/en/blog-a-master-of-video-art-bill-viola-impermanence_902 [16.07.2021]

¹⁰⁸ Deleuze, **age**, 121.

¹⁰⁹ Atkinson, **age**, 18

“The Raft” görsel-işitsel yerleştirmede imgelerin iç içe geçişleriyle ve hareketin ortaya çıkış koşullarıyla ilgilenilir. Viola, sürenin sezgi üzerindeki rolüne odaklanırken, izleyicinin uzuvlarında akış ve geçiş hislerini uyandırmayı arzu eder. Zamanın uzatılması ve anın önemini vurgular. Akan şeylerin neye bağlı olduğu ve kaynağı belli değildir. Ancak figürler arasındaki ilişkilerin akışkanlığını ve değişkenliğini fark edebiliriz.

“Eğer Fransız ekolünde bir edilgin kamera fikri ortaya çıkmış olsaydı, onu akan suyun kenarına yerleştirirlerdi.”¹¹⁰ Suyun algılanma biçimlerinin, akış fikrinin en dolaysız benzetimini oluşturduğu düşünülür. Bu yaklaşımda önemli olan, suyu sahneleyen hareketli görüntülerdeki akışkanlığı açığa çıkaran estetik biçimlerin bir çözümünün sunulmasıdır. Aynı zamanda “su görüntüleri, akışkan kamera hareketleriyle birleşerek, Bergsoncu bir akan maddenin sıvı algısının tekrarını üretir.”¹¹¹ Sürekliliğin görüntüleri ve iç içe geçişler tam anlamıyla akışkan oluşturur. Su, izleyiciye zamanın ve mekânın akışkanlığını görsel-işitsel görüntüler aracılığıyla sunarken aynı zamanda haptik¹¹² görüntünün aktarılma potansiyelini de hissettirir. Süre deneyiminde, suyun estetik ifadesinin özelliklerini tanımlayan bazı yaklaşımlar bulunur. Hareketli görüntüler ile su arasındaki ilişkiye bakıldığında onları zaman ve mekân ilişkiselliğinde birer medyum biçimi olarak ele almak mümkündür. Doğal bir unsur olarak suyun algılanma biçimi, izleyicinin duyuusal deneyiminin algısal ve beklenilmedik yönlerine ulaşır. “Gerçek hareket... yeniyi kendinde taşıyan, süreklilikle yaratmayı birleştiren zamanın hareketidir; öngörülemez ilerleyişiyle yeni yaşam biçimleri, yeni algılama, duygulanma tarzları, yeni kavramlar yaratan olur.”¹¹³ Süreyi iç akışımızda hareket fikriyle, estetik deneyim içinde keşfedip yaşarız. Suyun anlatı işlevi ve simgesel boyutları oldukça heterojendir. Yavaşlık ve durgunluk harekete karşı değildir; her ikisi de eylemsel olarak hareket biçimleridir. Su akışı tek bir terime, tek bir anlama, tek bir algısal deneyime bağlanmaz. Su, görsel ve işitsel algımızı, hareketli görüntüler gibi değiştirir. Su ve algı üzerine düşünmek,

¹¹⁰ Gilles Deleuze, **Sinema II: Zaman-İmge**, çev. Burcu Yalın, Emre Koyuncu (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2021), 36, 109.

¹¹¹ Anna Powell, **Deleuze: Altered States and Film**, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 153.

¹¹² Haptik: Çok duyulu bir algılamada “dokunma” duyusuna karşılık gelmektedir.

“The Skin of Culture and Connected Intelligence” kitabının yazarı Derrick de Kerckho’a göre; “haptiğin dokunsal modunu ‘tüm bedenle görmek’ olarak kavramsallaştırabiliriz.” Mark B. N. Hansen, **New Philosophy for New Media** (Cambridge: The MIT Press, 2004), 230.

¹¹³ Deleuze, **age**, 9.

hareketli görüntüleri tüm bedenimizle deneyimleme şeklimizi tanımlayan bir modele yol açar. Temel olarak su görüntülerinin ve hareketlerinin yankısı, izleyicisiyle bağlantı kurar. Su dalgalarına bakan bir izleyicinin bakışı, dalgalar tarafından emilir ve kişinin zihni, akışta dolaşmak için serbest kalır. Bakış, akışın bir parçası hâline gelir. “Suya olan ilgi, 1890’larda erken sinemanın ilk örnekleriyle başladı; bu dönemde kıyıya vuran dalgaların filme alınması, dünyanın ritmik izlenimlerini hareketli görüntülerle yeniden yaratma olanaklarını araştıran öncülerin ilgisini çekti.”¹¹⁴

Deleuze, *Sinema I: Hareket-İmge* (1983) çalışmasının bir bölümünü sıvı algısının ayrıntılarına ayırır. Deleuze, zaman ve mekânın ilişkiselliği ve akışkanlığı kavramını her türlü mantıksal ardışık neden-sonuç şemasından bağımsız, sinematik görüntülere atfetmiştir. Deleuze, suyu bir algı nesnesi olarak değil, bir algı sistemi olarak adlandırır. “Karada hareket her zaman iki nokta arasında gerçekleşirken, suda ise bu noktalar her zaman iki hareket arasındadır.”¹¹⁵ Sürekli hareket fikri Deleuze’ün film anlayışı için temeldir. Bu bakış açısı Deleuze’ü suyun çok önemli bir algısal yönüne bağlar; dış dünya ile izleyicinin bedeni iç içe geçerler. Birbirleriyle karşı karşıya kaldıklarında algılayan özne ile algılanan nesne arasındaki sınırlar duysal ve dokunsal deneyim içinde kaybolur. Suyun sıvı yüzeyleri ve görüntülerin içindeki sıvı geçişleri, algılanan görüntüler üzerindeki estetik potansiyelin yansımaları olarak incelenir. Deleuze için su, kristal imgedeki değişimi gerçekleştiren tohumdur.¹¹⁶ Su, Tarkovsky sinemasında da kristal rejiminin fiziksel ve metaforik bağlantı noktasını oluşturur. Filmin bireysel kristal göstergelerinin ayırt edici özelliklerini belirleyen önemli unsurlardan biri de sudur. İzleyicinin bedenini hareket ettiren hareketli görüntülerdeki zaman-mekân akışkanlığı suyu da hisseder.

Su görüntüleri, akışkan kamera hareketleriyle birleştğinde Bergsoncu akan madde, sıvı algısının tekrarını üretir. Tarkovsky’nin yöntemi, mecazi olarak dere, taşkın, nehir, şelale, okyanus gibi çeşitli zaman akışlarını alır ve bir varlık olarak özel bir zaman duygusu oluşturmak için onları birleştirir. Onun sineması ‘zamansal ritmik tasarımı’ ifade etmek için suyu, su birikintilerini, havuzları, gölleri veya çağlayanları kullanır.¹¹⁷

¹¹⁴ Robin Curtis, Marc Glöde, **Haptische Rhythmen: Visuelle Intervalle in der Filmischen Wahrnehmung**, In C. Brüstle, N. Ghattas, C. Risi, & S. Schouten. (Eds.), **Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur** (Germany: Transcript Publishing, 2005).

¹¹⁵ Gilles Deleuze, **Cinema 1: The Movement-Image**. 5. bs. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 79.

¹¹⁶ Kristal tohumu, bir zaman kristalinin sonsuz hâlinin bileşen elementidir.

¹¹⁷ Powell, **age**, 153.

Su ve akış konularının odak noktası, fiziksel gerçekliğimizin dışına taşan süre deneyiminin üretilebilme koşullarının sorgulanmasıdır. Bergson'u takip eden düşünce modelinde önemli olan, evreni yanılsamalar olmadan duyumsamak için gerçek süre hareketine yaklaşan yöntemlere ve ifade tarzlarına her zaman ihtiyacımızın olduğudur. Akış konusu, saf süre merkezinde incelenmeye çalışılmıştır. Deleuze'ün sinematografisinde, Bergson'un süre fikri üzerinden kristal imge meselesi, dördüncü bölümde detaylı olarak incelenecektir.



3. SAF SÜRENİN ESTETİĞİ

3.1. Bergsoncu Süre Estetiği

Bergson, yaratıcılığa olan büyük ilgisine rağmen, sanat üzerine doğrudan, özellikli bir şekilde yazmamıştır. Estetik düşüncelerini bir araya getiren tek bir metin olmadığından ve sanatın rolüne atıfları tüm eserlerine dağıldığından onun üzerine estetik okumalar yapmak bu bakımdan zorlayıcı görünebilir. “Bergson bir estetikçi değildir, ancak onun felsefesi estetik açımlı bir felsefedir... Bergson’da felsefe gerçeğin açınlayıcısıdır... Sanatçı da gerçeği açınlayan bir göz olarak düşünülür.”¹¹⁸ Ayrıca “sanatçı... gerçekliği çıplak ve perdelenmemiş görür.”¹¹⁹ Sanat da sürenin ve yaratıcılığın ontolojisinin incelenmesi için bir araçtır. Bergson, sanatın felsefi bir eğilimle donatılmış olmasını destekler ve felsefesini bir sanat biçimi olarak yapılandırır. Onun estetik teorisi; yaşam, sezgi, algı, zaman ve mekân arasındaki ilişki üzerinden derlenir. Amerikalı filozof Susanne Langer, “Bergson, bir sanat teorisi üretmese de onun felsefesi, gerçeğin dış hatlarına ve sürenin akışındaki niteliksel değişimlere odaklandığı için, sanat üzerinde önemli bir etkiye sahiptir”¹²⁰ diye belirtir. Langer şunu da ekler: “Bergson’un çalışmalarındaki en önemli sorunlardan biri, yaşanmış zamandaki değişimleri tanımlayacak kavramlar geliştirmemiş olmasıdır, eğer bunun tersi olsaydı, evrensel bir sanat teorisi üretebilirdi.”¹²¹ Bergson felsefesinde sanat eserinin biçimsel özelliklerinin tanımlanmama meselesi, onun temsil eleştirisinin yanı sıra süre, hareket ve değişimin mekânsal belirteçleri reddetmesinden kaynaklanır. Bergson daha çok zamanın sürekliliğine odaklanmış; yaşanan zamanın biçimine yeterince odaklanmamıştır. Onun göreceli mekânsal açıklamaları, izleyicinin deneyimlerini ve duygularını destekleyen süreye ve aslında sanatçının eseri üretme eyleminde yaşadığı süreye

¹¹⁸ Afşar Timuçin, **Estetik**, 7. bs. (İstanbul: Bulut Yayınları, 2005), 83, 84.

¹¹⁹ Henri Bergson, **Ruh Teorileri: İnsan Ruhu ve Kişiliği**. çev. Esat Burak Altıntaş (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2020), 60.

¹²⁰ Susanne K. Langer, **Feeling and Form** (London: Routledge & Kegan Paul, 1953), 114.

¹²¹ Atkinson, **age**, 36.

dikkat çekmektedir. Mekânsal ilkeler, sürenin sezgisinin yerini alamayacağı için süreçsel bir felsefeye çok daha uygun olan hareketli kavramlar üretilecektir.

Bergson'un felsefi kavramsallaştırmaya olan tutumuna rağmen, onun güçlü fikirlerinin doğrudan sanatın içinde yeşerdiğini söyleyebiliriz. "Bergson, sanat yapıtının niteliksel kaynağını bulup göstermeyi kendine amaç edinir... Sanatçı[nın] rolü herhangi bir şeyin niteliğini sezgisel biçimde sezmek, algılamak[tır]... Ona göre yaratma[da], özgür yapış (poiesis) olmadan sanat yapıtı var olamaz."¹²² Sanatçının ve filozofun rolü, fikirlerin yeni duysal bağlamlarda yeniden işlenmelerini hayâl etmeleridir. Sanatçıyı farklı kılan "şeylerin iç yaşamını"¹²³ görme kapasitesidir. Sanat ise, "sonsuzluğu geri kazandıran sonluyu yaratmak ister"¹²⁴ ve "sonlu olanın içinden geçer[ek]... sonsuz olanı yeniden keşfeder."¹²⁵ Sanatı hayatın en yüksek ifadesinin bir örneği olarak gören Bergson, zamana ve harekete form veren sanat ile felsefe arasında sürekli bir köprü kurmaya çalışır. Bergson'daki sanat tartışmaları çoğunlukla eserin tarif edilemezliğine ve sanat deneyiminin belirsizliğine gönderme yapar.

Her sanatçının amacı, her türlü dışsal tezahürün (sözcükler, görüntüler, semboller vb.) kaçınılmaz bir bileşeni olan mekânsallaşmayı 'minimum seviyeye indirmektir'. Örneğin ortalama bir insanın söylediği sözcükler normalde mekânsallaşırken, bir şairin kullandığı sözcükler mekânsallaşmaya aykırıdır. Ve bir sözcükten daha kalıcı olan ise bir görüntüdür. Görüntü, kendini ifade etmeye ve iç benliği ortaya çıkarmaya sözcüklerden daha elverişlidir; Bergson'un hiyerarşisinde ses (müzik) süreye görüntüden daha fazla yardımcı olur. [Mark] Antliff, Bergson'a özgü saf süreyi maksimuma çıkarmak isteyen bir sanatçının nasıl çalışması gerektiğini anlatmaya devam eder: 'Sözcükleri görüntülere ve görüntüleri özgün bir sanatsal sezgiye çevirmemiz, ancak bu tür sözel imgelerin okuyucunun zihninde mantıksal ve dinamik bir zihin durumunu kışkırtması durumunda gerçekleşebilir.'¹²⁶

Saf süreye ulaşılma sürecinde; sözcüklerden görüntülere ve sese kadar giden aşamalı bir zihin durumunun harekete geçirilmesi ve mekânsalı aşmak gerekir. Mekânsallaşma, gerçekliği yanlış temsil eder; bu sebeple mekânın sınırlarını belirsizleştirmek, onun dışına çıkmak ve sürenin içinde kalmak gerekir. Bergson'un

¹²² Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, (Bursa: Asa Kitabevi, 2003), 183-187.

¹²³ Henri Bergson, **Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic**, trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell (Kobenhavn and Los Angeles: Green Integer, 1911), 140.

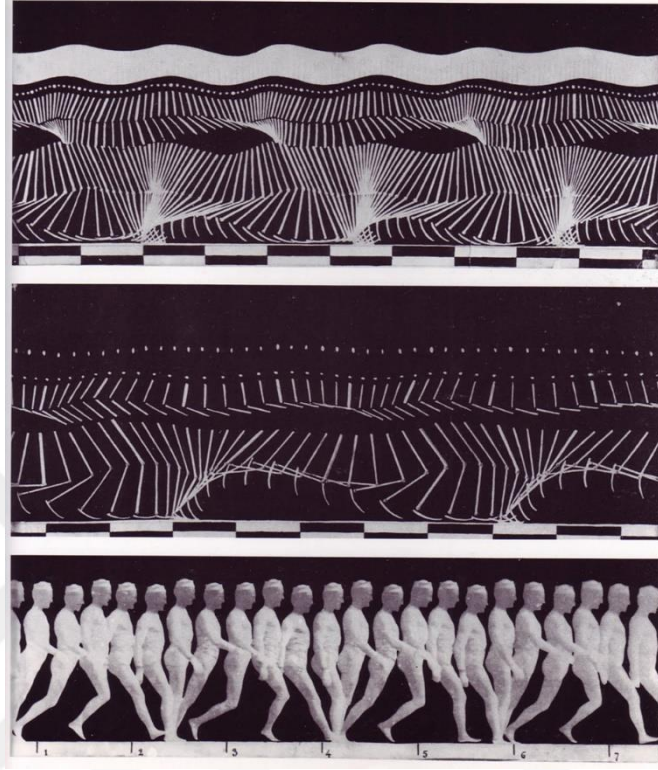
¹²⁴ Deleuze, Guattari, **What Is Philosophy?** (New York: Columbia University Press, 1994), 197.

¹²⁵ Deleuze, Guattari, **Age**, 304.

¹²⁶ Donato Totaro, "Time, Bergson, and the Cinematographical Mechanism: Henri Bergson on the Philosophical Properties of Cinema", <https://offscreen.com/view/bergson1>[14.09.2023].

mekânsallaşma ile ilgili doğrudan ifadesi; onun çağdaşı Étienne-Jules Marey'nin kronofotograf¹²⁷ tekniğindeki ardışık hareketlerde kendisini gösterir (Şekil 2).

Şekil 2. Étienne-Jules Marey, “The Human Body in Action”, 1886



Kaynak: <https://www.areashoot.net/etienne-jules-marey/> [17.01.2022]

Marey, bir hareketi yakalamak için yüksek hızda çekilen bir dizi fotoğraf kullanır. Çıplak gözle görülemeyen hareketin ayrıntılarını gösterebilmek için bir takım bireysel pozlamalar yakalar. Bu durum Bergson için, hareket hakkında daha fazla bilgi vermenin bir yolu gibi görünse de aslında bir hareket anlayışı değildir. Marey'nin fotoğrafçılığı, Bergson'un 'analiz' sürecinin mükemmel bir örneğidir. Bu bir bütünü kavramanın aksine, önceden verilen ardışık hareketi yeniden oluşturma girişimidir. Hareketin bölünmesi, mekânın homojenleştirilmesinin bir ürünüdür.¹²⁸

Buradaki ardıllık ve eş zamanlılık uzam olarak tanımlanır.

Bergson'un kitaplarında Marey'den söz edilmez, ancak onun çalışmalarına imalı bir yaklaşımda bulunduğu açıkça görülür... Bergson, hareketin süre ile ölçülebilir olduğu kadar bölünemez olduğunu ileri sürdüğünde, Marey'in hareketleri görüntüler biçiminde parçalamasını ve eşzamanlı ölçüm ihtiyacını felsefi açıdan

¹²⁷ Kronofotograf: Hareketin evrelerinin analizi için peş peşe zaman aralıklarıyla çekilen fotoğraflardır. Bu tekniğin öncüleri; Étienne-Jules Marey ve Eadweard Muybridge'dir.

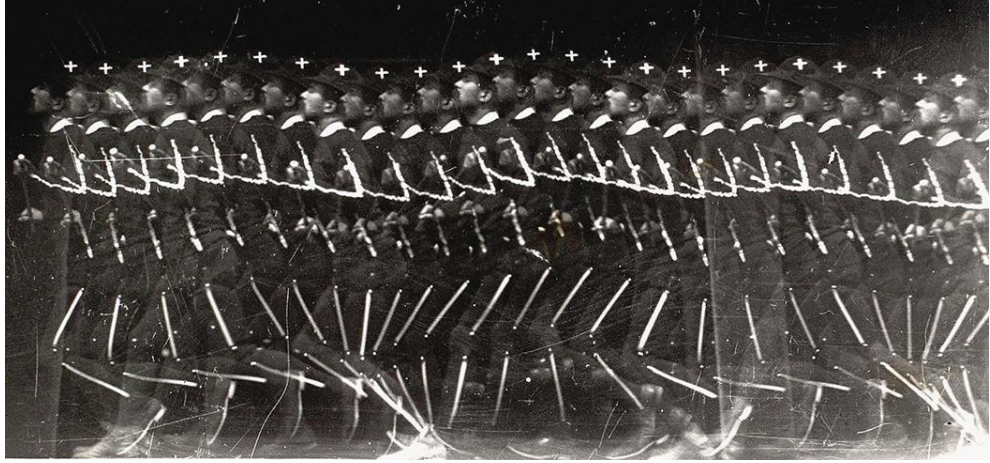
¹²⁸ Smethurst, *age*, 143.

sorgular... Bergson, ‘bir çizgiyi ve sırayı takip edip, bu bitişik durumlardan memnun olanlar’ cümlesiyle Marey'nin kronofotograf serilerini dolaylı olarak reddettiği ve eleştirdiği görülür.¹²⁹

Bergson'un kronofotograf tekniğine olan karşıt tezi, hareketin kendisine değildir; hareketin ölçmeyle, miktarla ve nicelikle bölünmesinedir. Kesitlere karşı olduğu için sinematografa bakışı da kronofotografla aynıdır. Bu sebeple Bergson'un kronofotograf fikri, sinema öğreti fikrinin temelini ve başlangıcını oluşturur. Saniyede yirmi dört kareye bölme, hareketi zamandan koparmak gibi nicel göstergeler, Bergson'un ölçmeye olan yargısıyla doğrudan bağlantılıdır. Bergson sürekliliğin ve akışın, doğal dünyayı ve ona ilişkin deneyimimizi karakterize ettiğini savunur. Nitekim sinema Bergson'a göre, gerçekliği nasıl yanlış anladığımızın bir kanıtıdır; sinema, hareketsiz film şeritleriyle, hareketi yeniden oluşturmaya çalışır ancak başaramaz. Çünkü niteliksel hareket artık nicel olarak değiştirilmiştir. Akışın anlık fotoğraflarının çekilip, onu donmuş anlara dayatmayı her zaman eleştirir. Yine de bir süreç felsefesinin en tutkulu savunucularından biri olan Bergson'un zamansal algıyı geliştirici bir formül olarak film kamerasına herhangi bir ilgi göstermemesi ilginç görülür. Bergson, *Yaratıcı Evrim*'de, insan zekâsına benzer bir araç olarak film mekanizmasının, zamanı mekânsallaştırmak için kullanıldığını ileri sürmüştür. Çünkü Bergson'a göre kamera, gerçek hareketi bir dizi hareketsiz kareye böler ve sonra bir hareket yanılsaması yaratır. Bergson, *Yaratıcı Evrim*'de, sinematografi terimini mekânsallaştırılmış zaman olarak kullanır. Bergson, sinemayı tıpkı zekâmız gibi geçmişin, bugünün ve geleceğin eş zamanlı birleşimini yakalayamadığını belirtir. Deleuze: *Sinema I: Hareket-İmge*'de, Bergson'un sinema eleştirisini az da olsa ikinci plana atacaktır, çünkü Deleuze'e göre Bergson'un sinema eleştirisi, sinemanın henüz gerçek potansiyelinin anlaşılamadığı bir zamanda yapılmıştır. Bergsoncu eleştiriye takiben yine kronofotografin, modern bilimde değişim hareketinin anlara ayrıştırılmasına ve bu anların formüle edilmesine büyük katkı sunduğunu söylemek gerekir. Kronofotografdaki hareketi mekanik bir sürekliliği tanımlamak için kullanacağız (Şekil 3).

¹²⁹ Helmar, Ludger, Jan Lazardzig, **Instruments in Art and Science: On the Architectonics of Cultural Boundaries In The 17th Century** (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 430, 31.

Şekil 3. Étienne-Jules Marey, “The Running Lion Tamer”, 1886



Kaynak: <https://www.areashoot.net/etienne-jules-marey/> [17.01.2022]

Marey'nin “The Running Lion Tamer” çalışmasındaki bedenler hareketle birlikte her an form değiştirirler. Burada çizgilerin değişikliğinden değil aslında nitel hareketin değişikliğinden söz etmek gerekir. Eğer hareketi ardışıklık içerisinde görürsek, bu kez cismin şimdiki yerini mekâna gömeriz ve formunu görünür kılarız. “Bedenlerde formdan söz edemeyiz, çünkü form hareketsizdir. Gerçek olan, hareketsiz olmasına rağmen formun değişmesidir: form yalnızca bir geçişin anlık görüntüsüdür.”¹³⁰

Ölçülebilen zaman içindeki homojen anların ardışık hareketlerini göstermek; gerçek zaman olarak saf süreyi değil, geometrik kesitlerin görünüşlerini yani soyut zamanı verecektir. “Aynı ritim ve ölçü, dikkatimizin sabit noktalar arasında gidip gelmesine neden olarak duyularımızın ve fikirlerimizin normal akışını askıya alacaktır.”¹³¹ Var olan bir hareketi, hareketsiz parçalara bölerek anları dondurmaya çalışmak, ilk dönem sinemada yapıldığı gibi, zamanı mekânda sadece kopyalamaktır. Bergson'da sinematografin teknik doğası belirgindir; sinematograf, sezgi tarafından kavranan gerçek süreye erişime izin vermeyen bir modeldir. Kronofotografda her hareketsiz parça homojen soyut zamanı verir. Görüntünün anlık kesitini almak yerine eserin kendi hareketini yaratması için izleyiciyi geçişlere tanık etmek süre deneyimi için önemli görülür. Geçiş fikrindeki aralıklar; mekânda yer değiştirmek, hareketi dönüştürmek ve bir durumdan diğerine geçmek koşuluyla gerçek süreye ait kesintisiz

¹³⁰ Bergson, *age*, 302.

¹³¹ Bergson, *age*, 14,15.

süreci verebilir. Marey'nin tekniğine karşılık, günümüzde benzer fikirle üretilmiş Avustralyalı sanatçı Daniel Crooks'un "Portre" çalışması ile karşılaşırız (Şekil 4).

Şekil 4. Daniel Crooks, "Portrait #2 Chris", 102×102 cm., 2007



Kaynak: Potts, 2015, s. 154

Görüntülerde bir zaman kesiti tekniği geliştirmesi ile zamanın çoklu ifadesi, zaman-mekânda somut maddi biçimin fikrini yansıtır. "Zorluklardan biri, form fikrimizin mekânsal olmasıdır (form için kullanılan Yunan metaforlarının tümü mekân kavramlarından türetilmiştir). Bu nedenle, zamansal sanatlardan ziyade mekânsal sanatlar için daha hazır bir form dağarcığına sahibiz."¹³²

Medya teorisyeni Kathy Cleland, Crooks'un dijital portrelerinde farklı zamansal anların yan yana dizilmiş dilimler hâlinde mekânsal olarak temsil edildiğini belirtir. Crooks'un parçalı ve çok perspektifli estetiğinde Kübizmin yankıları görülür. Bu, Bergson'un sürenin yanlış temsili olarak eleştirdiği zamanın görselleştirilmiş veya mekânsallaştırılmış biçimini verir.¹³³

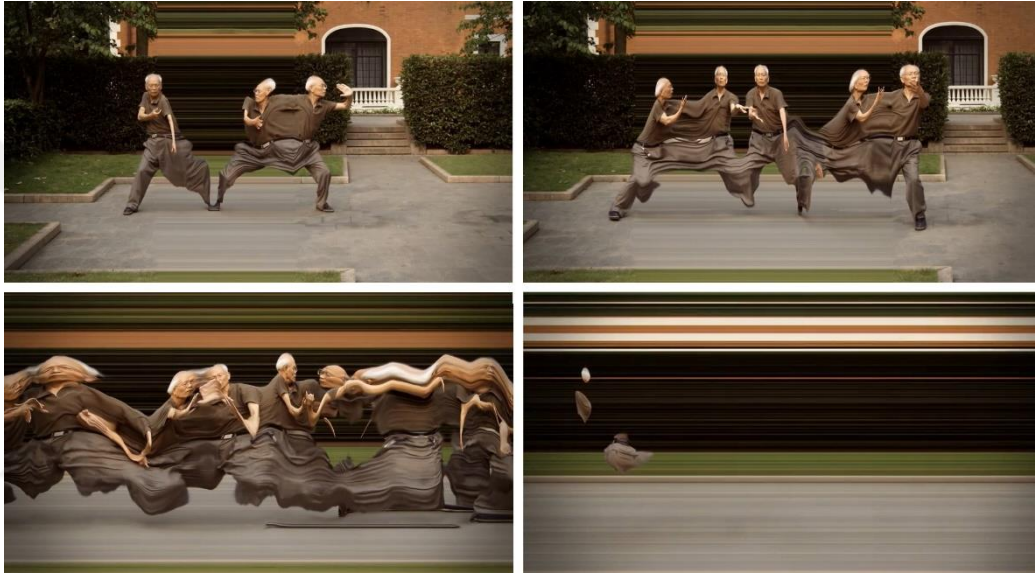
Biçimsel kaymalar portrenin beden hareketlerini çoğaltırken, zamanı kesintiye uğratar. Hareket, görüntüye sıkışır. Görüntüde bir hareketin varsayılmasının aksine,

¹³² Susan Sontag, *Against Interpretation* içinde: *And Other Essays* (NY: Farrar, Straus, and Giroux, 2013), 12.

¹³³ John Potts, *The New Time and Space*, (Australia: Palgrave Macmillan, 2015), 154.

statik düzenin baskın olduğu görülür. Farklı anların geometrik, katı ve keskin birleşiminin, Bergsoncu süre fikrini karşılamadığı söylenebilir. Burada sanatçı, alımlayıcıya mekân fikrinin maddesel karşılığını verir. Crooks'un çalışması, yukarıda az önce değindiğimiz gibi; Mark Antliff'in, mekânsallaşmayı 'minimum seviyeye indirme' düşüncesinin karşıt yaklaşımını verir. Croocks'un bir diğer çalışmasında ise zaman-mekân algısı, bu kez esneklik ve akışkanlık içindeki biçimlerle gösterilir (Şekil 5).

Şekil 5. Daniel Crooks, “Static No.12 (seek stillness in movement)”, video art, 16.9, 05'23”, 1080p24, 2010



Kaynak: <https://www.mca.com.au/artists-works/works/2011.8/> [03.02.2023]

Videoda, Tai Chi yapan bir adamın her eylemi ekran yüzeyinde eriyerek dağılır, çoğalır, genişlemeye ve mutasyona uğramaya başlar. Bu çalışma izleyiciyi “Portre” çalışmasının aksine dinamik bir dizi görüntü akışına ve hareketteki dinginlik arayışına tanık etmektedir. Geometrik biçim tekrarları, yerini boya paletinden spatula ile dağıtılmış görünen renk geçişlerine bırakır; ağır çekim içinde hipnotik bir atmosfer yaratılır. Bedenin girdiği her hareket, bir önceki hareketi öncelerken, zamanın doğrusal olmayan ve çok perspektifli görünümü dalgalanmış sıvı hareketlerine dönüşür. Zaman, maddi dünyayı, bedenleri ve ortamları genişleterek, sıkıştırarak ve çizerek aktif bir şekilde dönüştürür. Sanatçı, büzülerek katılaştan, beden parçalarını çoğaltan, yeniden organize eden, sonra yeniden bedende birleştiren ve mekânın dışına taşan yeni bir form oluşturur. Başlangıçta mekân kendi biçimini

korurken, hareketle birlikte düz çizgiye ve renge dönüşür. Artık sadece beden hareketi ön plana çıkar ve zemin tamamen yok olmaya başlar. “Zemin, varlıkların değişkenliklerinin ve muğlaklıklarının mutlak birliğine demirlendiği ebedi payıdır.”¹³⁴ Zeminin belirsizliği işaret eden ve kronoloji çizgisini andıran yeni varlığı, maddi mekânın kendi sembolik konumuna dönme biçimini alır. “Eğer eğriler kesikli çizgilerden daha zarıfse bunun nedeni, eğri bir çizginin her an yönünü değiştirmesine karşın, her yeni yönün bir öncekinde belirtilmesidir. Böylece hareket kolaylığı algısı, zamanın akışına hakim olmanın ve geleceği şimdide tutmanın zevkine dönüşür”¹³⁵ Videodaki kıvrımlı beden eğri biçimli çizgiler oluşturması hem bir sonraki hareket için ön görülen belirli bir yolu takip etmeye yardımcı olur hem de zamanı yavaşlatır. Bergson’un hocası ve selefi Felix Ravaisson¹³⁶ “... Bir hareketin devamlılığı ya da tekrarı bizzat bu harekete tepki olarak varlığın niteliğini değiştirmekte[dir]”¹³⁷ der. Ona göre “gördüğümüz şeylerin belirli formlarda ortaya çıkması, aslında o şeye ait yaşam gücünün bize kendini tanıttığı sessiz bir dil”¹³⁸ görüşünü ifade eder. Görünen formlar yaşam gücü olarak hareketteki nitel değişimi başlatır. Videodaki değişen beden kendi nitel farkını yaratır ve bunu zamansal geçişler biçiminde izleyiciye gösterir. İzleyiciye bir tür içsel taklit olarak proprioseptif sempati durumunu yaşar. Yani “eklemlerdeki, kaslardaki ve derideki reseptörler aracılığıyla kendi bedenimizin pozisyonları ve hareketleri hakkında bilgi edindiğimiz, farkına vardığımız; estetik deneyim olarak da güzelliği ve zarafeti deneyimlediğimiz bir histir.”¹³⁹ Öznel deneyimin çoğu, yinelenen kinestetik ve proprioseptif eylem kalıplarında meydana gelir. Bergson için sanat eserinin hareket üretme kapasitesi, duygusal karmaşıklığından daha önemlidir, çünkü hareket bedeni ve daha sonra da derinlere yerleşmiş duyguları devreye sokacaktır. Bu tez çalışması da Bergsoncu düşüncede olduğu gibi, hareket fikriyle aralığa düşen beden mekân fikrini aşması, izleyiciyi geçişlerdeki kendi aralığına kaydırarak zamanı askıya alma

¹³⁴ Alain Badiou, Louise Burchill, **Deleuze: The Clamor of Being** (Minnesota: University of Minnesota Press 1999), 44.

¹³⁵ Bergson, **age**, 12.

¹³⁶ Bergson, “Yaratıcı Zihin: Metafiziğe Giriş” (1934) kitabına, “Ravaisson’un Hayatı ve Çalışması” başlıklı bir bölüm ayırmıştır.

¹³⁷ Ravaisson, **age**, 16.

¹³⁸ Félix Ravaisson, **L’enseignement Du Dessin Dans Les Lycées** (Paris: Ministère de l’instruction publique et des cultes, 1854), 18.

¹³⁹ Barbara Gail Montero, **Thought in Action Expertise and The Conscious Mind** (Oxford University Press, 2016), 192.

durumlarını araştırır. “Hareket eden cismin herhangi bir noktadan geçtiğini gördüğümde, şüphesiz durmasa bile onun geçişlerini durdurma eğilimindeyim. Ancak hareket eden bedenin yapması gereken şey durmak yerine her zaman hareket etmesidir.”¹⁴⁰ Bedenin konumu mekânsallık algımızı yeniden düzenler. Bergson için gerçek harekete erişmemiz son derece önemlidir. Bize birkaç noktada hareketi nasıl görselleştirmeye başlayabileceğimizi anlatmaya çalışan şu metnini incelemek gerekir:

Sonsuz bir elastikiyete sahip bir cismi mekânda çekip uzatalım. Ancak dikkatimizi çizgide değil, eylemin üzerinde toplayalım. Bunu yaparken hareketin bölünemez olduğunu düşünelim. Eğer eylem bölünmeye çalışılırsa -ki aslında bölünemez- çizginin altında bir hayâli esnek çizgi olduğunu düşünelim -ki düşünülmemesi gerekir- Sonra cismi saf hareketliliğini hesaba katarak mekândan çekip çıkaralım.¹⁴¹

Varlığımızın gerçek doğasının ifade edilmesinin zorluğu bu cümlelerde Bergsoncu anlamına kavuşur. Ayrıca bu metin Deleuze’ün “hareket-imge”sinin zeminini oluşturması adına da oldukça önemlidir. Bergson’un bu son derece soyut ve oldukça zorlayıcı cümlelerindeki hayâl gücü çabası bile, sürenin eş zamanlı bir birlik ve çoklukla karakterize edilebilmesi açısından kimi yönden eksik bulunur. Bergson, bu çok da kararlı görünmeyen değerlendirmede nitel çeşitliliğin görüntülerle temsil edilmesinin zorluğunun altını çizerek hareket ve süre deneyimi ona göre yaşanması gereken ancak gösterilmesi pek de mümkün görünmeyen bir deneyimi işaret eder. Yine de Bergson’un zaman zaman, süreye gönderme yapan ve hareketin görünür biçimlerinden çekinceyle de olsa söz ettiğini söyleyebiliriz. Bize sunduğu uyarıcı göstergelerden biri, dış dünyanın çizgisinden kopmamız gerektiğidir. Geometrik bir çizgideki şeylerin, bir hareketi nitelemesi ona göre mümkün görünmez. Hareketin bir yanılsama olarak gösterildiği Zeno paradoksunun gerçek dersi de budur. Zekâ ve görme eylemi, hareketi noktalar arasına yerleştirme, hareketin yönünü varsayma ve onu durdurma eğilimindedir. Öngörüye önlemek için hareketi belirli noktalara yerleştirmek yerine sürekliliği ve akışı içinde taşıyan bir hareket fikri eklemek bize yardımcı olacaktır. Bergson’un kıvrımlı, bölünemez, hatta görünmez özellikteki hayâli bir çizgi arayışı her zaman dikkat çeker. Bu noktada tekrar Ravaisson’a ve onun “serpentin” (kıvrımlı, serpantin) çizgisine değinmek gerekir. Serpentin çizgisindeki en önemli özellik, onun görünür olmaya gerek olmamasıdır.

¹⁴⁰ Bergson, *age*, 247.

¹⁴¹ Bergson, *age*, 46, 47.

Sanatçı, nesnede bir dalga veya dalgalı bir hareket keşfeder, bu bize bütünü anahtarını verir. Bergson, Ravaisson'dan etkilenerek bize şu bilgiyi aktarır: ‘Gerçek sanat, modelin bireyselliğini tasvir etmeyi amaçlar ve bu amaçla çizgilerin arkasında gözün görmediği hareketi, hareketin arkasında daha da gizli bir şeyi, kişinin asıl niyetini, temel arzusunu arayacaktır.’¹⁴²

Serpentin çizgisi, herhangi bir somut çizgiyle tanımlanamasa da aslında görünür hâle, kendinden farklı çizgiler aracılığıyla, -geometrinin kusurlu bir şekli olarak sarmal veya dalgalı hareketlerle- getirilebilir. Kendisinin dışında bulunan yeni bir hat üzerinden izleyiciye gözün göremediği sezgisel durumları gizli bir aktarım ile içerden gerçekleştirerek verir. “Bedenin hareketiyle ortaya çıkan, canlı varlığın en gerçek karakteridir. Ravaisson'a göre varlıkların en mükemmeli olan insan söz konusu olduğunda, bu aynı zamanda Neo-Platoncu anlamda tasarlanan zarafet ve güzellik çizgisidir.”¹⁴³ Çizgiyi içeriden var edip görünür kılmak için, Bergson’un da savunduğu gibi, kendimizi o şeyin içine yerleştirmemiz gerekir; deneyimin, sözcüklerin ve biçimlerin. Keskin tanımlar aramayan, esnek, stokastik ve özgürlükçü bir biçim arayışının yansımasıdır bu.

Modernist sanat teorilerinin en etkili muhalifi Rosalind Krauss’un “sanatçıların kendi ortamlarını icat etmeleri gerektiğini...”¹⁴⁴ böylece sürekli deneyimin koşullarının öngörülebileceğini belirtir. Hareketin dış hatlarını vermek yerine sürekli bir hareket fikrini sunmak, formda eylemin kendisini yakalamaktır.

Form hiçbir zaman aşılması gereken bir şey ya da bir amaç olarak düşünülmemelidir; daha ziyade doğuş, büyüme, öz olarak düşünülmelidir. Görünüş olarak form, kötü ve tehlikeli bir hayalettir. İyi olan form ise, hareket olarak, eylem olarak etkin olandır. Form vermek harekettir, eylemdir, hayattır ancak form tek başına sondur, ölümdür. Bu cümleler yaratıcılığın temel teorisinin özünü oluşturur.¹⁴⁵

Gerçek hareket sürekli form değişikliğidir. “Form hareketten ayrılamazdır. Bergson'a göre form tek başına yalnızca değişimin anlık dondurulmuş bir görüntüsünü verebilir.”¹⁴⁶ Organik formların sürekliliği, ancak zamanı birimlere bölmeden kendi dış çizgisini kaybettirerek gerçek hareketi ortaya çıkarır. “Kendinden görünür olan

¹⁴² Tullio Viola, “The Serpentine Life of Félix Ravaisson: Art, Drawing, Scholarship, and Philosophy”, *Akademie Verlag* (2012): 165.

¹⁴³ Viola, *age*, 165.

¹⁴⁴ Rosalind E. Krauss, “Specific” Objects, *RES: Anthropology and Aesthetics*, s. 46 (2004): 223.

¹⁴⁵ Paul Klee, *Notebooks Vol. 2: The Nature of Nature*, trans. H. Norden (London: Lund Humphries, 1973), 269.

¹⁴⁶ Stephen E. Robbins, “Form, Qualia and Time: The Hard Problem Reformed”, *Mind & Matter*, s.11, c.2 (2013): 155.

çizgiler yoktur; ne elmanın kenar çizgisi, ne tarlanın ve çayırın... burada ya da orada değildirler; bakılan noktanın hep berisinde ya da ötesindedirler, gözümüzü ayırmadan baktığımızın hep arasında ya da arkasında[dır]...”¹⁴⁷ Form, hareket eden çizginin ardı sıra değişecektir. “Organik süreçler dairesel ya da dönüşümlü iken inorganik süreçler doğrusaldır.”¹⁴⁸ Fransız ressam “Cézanne”ın titreşim hâlindeki çizgilere olan saplantısı, nesnelere sabit bir başlangıç ve bitiş noktası vermek istememesinden kaynaklanır.”¹⁴⁹ Cézanne böylece devingen yapıyı ve devamlı akışı korumaktadır (Şekil 6). Bu da Bergsoncu hareket fikrini hatırlatır. Cézanne’ın son dönem çalışmaları ile Bergson’un erken dönem felsefesi arasında analogik bir benzerlik vardır.

Şekil 6. Cézanne, “Mont Sainte-Victoire”, Yağlı boya, 74x82 cm, Kunstmuseum, Basel, 1904-06



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/c/cezanne/5/index.html [21.01.2022]

Burada sanatçının mekânla arasına koyduğu maddesel mesafe, estetik sezgi yöntemiyle aşılar. Estetik sezginin türleri çok çeşitlidir ancak her zaman temsil yapılarından vazgeçmeye ve sürenin akışkanlığını ve sürekliliğini ortaya çıkaran yönlerini vurgulamaya bağlıdır. Öyle ki sanatçının, sezgi yönteminde olduğu gibi nesnenin içine yerleşene kadar ilerlemesi ve aralıkların doğa farklarını sezmesi söz

¹⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 68.

¹⁴⁸ William James, **Bilinç Akışı: Zihin ve Deneyim Üzerine**, der. Celal Türer (Ankara: Fol Kitap, 2021) 21.

¹⁴⁹ Zeynep Zafer Esenyele, “Doğal Dünyanın Logos’undan Estetik Dünyanın Logos’una: Cézanne’nın Dinleyen Gözleri”, **Felsefe Arkivi** s. 50 (2019): 46.

konusudur. Yaratım, sürekli hareket ile sağlanır. Sanatçının fırçasındaki titreşim sürenin akışını görünür kılar. Hareketin kendisi, dağın içinden geçerek toprağa ve gökyüzüne saçılır. “Bir yapıtın hareketi, yörüngesi ‘bir düşüncenin tarzı, hareketidir.’”¹⁵⁰ “Hareket, her yerde ve derindedir, oysa biz onu yalnızca yüzeye yerleştiririz.”¹⁵¹ İngiliz ressam ve eleştirmen Roger Fry, boyama/ çizme sürecini “sanatçının duygularının bir hareketi”¹⁵² olarak tanımlar. Sanatçının estetiği, bulaşıcı bir deneyim olarak duygulama çevrilir ve yüzeye yansıyan boya katmanları artık içsel ve dışsal hareketin taşıyıcısı olarak izleyicide devam ettirilir. Ponty'nin dediği gibi, Cézanne “dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür kılar.”¹⁵³ İzleyici, işin yüzeyine bakarken tuvaldeki boyanın izlerine kendi hareketini katar. Bu tür çalışmalar tuvalin boyanma hızı hayâl edilirken de resme somut bir süre verir. Bu da sanatçının sürecini gösterir. “Sanatçı süreyi resimlemez, ortam buna izin vermez ama görsel yöntemlerle görünür dünyanın doğasında var olan hareketin bir benzerini yaratabilir.”¹⁵⁴ Estetik süreç, gerçek sürenin öngörüsünü hareket fikri içinde yakalayacaktır. Bergson’a göre sanatçının yarattığı potansiyel ne ise sanatçının kendisi de odur. “Shakespeare elbette Macbeth, Hamlet veya Othello değildir fakat... olabilir”¹⁵⁵ örneğini verirken, olasılıkları netleştirir. Bergson, estetiği bir sanatçının veya izleyicinin duygu derinliğine geri döndürmek ister ve bunun için yapıtın üretiminin yaşanmış zamanı, işin oluşu içinde hayâl edilir. “Duygular bir hareket potansiyeli, belirli bir hedefe yönelim (çekici ya da itici olabilir) ve olası ile gerçek hareket arasındaki gerilimdir.”¹⁵⁶ Ritim, hareket ve kıvrımlı çizgi, sanat eseri ile duyusal etkileşim için estetik bir zemin oluşturuyorsa ve izleyiciyi bir şekilde sanatçının zamansal merkezine götürüyorsa, o zaman bu duyarlılığın temelini oluşturan hareketi önemseyeceğiz. Yani, sanatçının eserini üretirken geçirdiği süreç, çalışmasının ana malzemesidir. Bu açıdan sanatçının süresi, buluş olarak artık eserin

¹⁵⁰ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 178.

¹⁵¹ Lazzarato, **age**, 51.

¹⁵² Roger Fry, **Vision and Design** (USA: University of Michigan, 1923), 33

¹⁵³ Merleau-Ponty, Cézanne’s Doubt, in **Sense and Non-Sense**, trans. Hubert and Patricia Dreyfus (Northwestern University Press, Evanston, 1964), 19.

¹⁵⁴ Atkinson, **age**, 46.

¹⁵⁵ Henri Bergson, **Gülme**, çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 106.

¹⁵⁶ N. H. Frijda, **The Emotions**. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

kendisi olmaktadır. Hareket, kendi iç dünyamızın sürekliliğiyle geçmiş, bugünü ve geleceği birbirine bağlayacaktır.

“Sanat, kendisini saklayandır. Bu eserin maddi boyutunun zamana direnen yönünü değil, ondan bağımsız vaziyette olan bir saklamayı işaret eder. Bu saklama durumunda, yapıta ait olan kendiliğinden hâl, duyular kitlesi olarak eserdeki duyum varlığıyla ilgilidir.”¹⁵⁷ “... Sanat madde ile çalışarak, maddeyi etkileyen fark edilemez kuvvetleri görünür kılar, bizleri etkileyen insan-dışı kuvvetleri hissedilebilir hâle getirir.”¹⁵⁸ Sanat, değerini sanatçının gerçeği ifşa etme kapasitesinden alır. Sanatçı, alımlayıcıya süre ve sezgi yoluyla yeniden etkileşim kurma fırsatı veren bir rehber görevi görür. “Sanat, sezgiye somut bir görünüm kazandırır. Sezgi (intuition), kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yalın bir bilme biçimidir.”¹⁵⁹ Bergson’da görülüyor ki sezgi ve sanatsal yaratım ayrılmaz biçimde birbirleriyle bağlantılıdır. Bergson, sanatı hayatın en yüksek ifadesinin bir örneği olarak görmüş; zamana ve harekete form veren sanat ile felsefe arasında sürekli bir köprü kurmaya çalışmıştır. “Mekânsal açıklamalar yerine, sezgi yoluyla kavranabilen ve süre alanını”¹⁶⁰ genişleten yollar sunmuştur. Estetik anlayışı çağdaş fikirlere sürekli öncülük ederken, doğrudan forma dayalı kuralcı yapıyı ötekileştirdiği görülür. “Klasik estetik, formların davranışlarıyla ilgilenirken; yeni estetik ise davranış biçimleriyle ilgilenir.”¹⁶¹ İngiliz yeni medya sanatçısı Roy Ascott bu cümlesinde, Bergson’daki tüm varoluş sistemlerinin özünde bulunan akış, hareket ve değişim fikrine öncülük etmeyi amaçlar. Çağdaş estetiği ve özne davranışını vurgularken aslında kendi sibernetik anlayışına gönderme yapar.

Ascott, 1964’teki ilk teorik metni “The Construction of Change”de, Bergsoncu sürenin köklerini ve metafizik sezgiyi bilimsel rasyonalizmle dengeler ve kavramlarında sibernetik teoriyi benimser. Teknolojinin deneyim nesnelerinin yalnızca fizikselliğini değiştirerek değil, aynı zamanda bu nesnelerin algılanma ve deneyimlenme biçimini de dönüştürerek dünyayı değiştirdiğini gözlemler. Başka bir deyişle teknolojinin insan bilincini değiştirdiğini öne sürer.¹⁶²

¹⁵⁷ Engin Ümer, Gilles Deleuze’ün Sanatı ve Francis Bacon, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, s. 15. (Kış, 2016): 189.

¹⁵⁸ Deleuze, Guattari. **Age**, 294, 295.

¹⁵⁹ İsmail Tunalı, **Estetik**, 5. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998), 17.

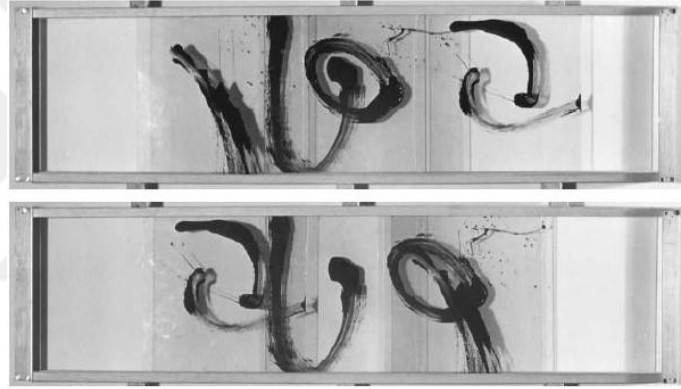
¹⁶⁰ Henri Bergson, **Matter and Memory**, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (New York: Zone Books, 1991), 20.

¹⁶¹ Roy Ascott, **Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness** (California: University of California Press, 2007), 375.

¹⁶² Ascott, **age**, 43.

Ascott'a göre sanat, sanatçı ile izleyici-katılımcı arasındaki geri bildirimi içeren bir sistemdir. Bergson'un vitalist¹⁶³ felsefesinden ve zamansal kavramlarından derinden etkilenmiştir. Özellikle “Change Painting” (1959) çalışmasında, canlılık ve değişimdeki potansiyelin özünü Bergsoncu anlayış sürecinde yakalamaya çalışır (Şekil 7). Bu çalışmada izleyici eserin estetiğinden sorumlu olur ve kendilerini yaratıcı sürece kaptırma konusunda mutlak özgürlüğe erişirler. Katılımcıların farklı pleksiglas panelleri yağlı boya unsurlarla kaplaması gerekmektedir. Pleksiglası yatay bir eksen boyunca kaydırabilen katılımcı, bir bütünü sürekli değiştirerek, görüntülerin de değişmesini sağlar. Aktif bir katılımcı durumuna gelen izleyici, eserini statik bir nesneden, zamana özgü, geri bildirim gerektiren benzersiz bir etkinliğe dönüştürür (Şekil 8).

Şekil 7. Roy Ascott, “Change Painting”, pleksiglas, ahşap ve yağ, 66x21, 1959



Kaynak: Ascott, 2007, 29

Şekil 8. Roy Ascott, “Change Painting”, işiyle birlikte, 1959



Kaynak: Ascott, 2007, 99

¹⁶³ Yaşam canlılığını ve gücünü savunan teori, Élan vital.

Değiştirilebilir katmanlar, etkileşim ihtiyacını ve Bergsoncu belirsizlik kavramını görsel yapının temel bir parçası hâline getirir. Burada süre, herhangi bir deneyimi geçmişe, şimdiye ve geleceğe, sürekli ama doğrusal olmayan bir değişim hareketi ve oluş süreci içinde bağlar. Bergsoncu estetiğin belli kalıplara sığmadığının, sınırlarda ve çizgi üzerinde dolaşmadığının altını tekrar çizmek gerekir. Bergson'un her şeyin her zaman değiştiği üzerine algısı, gerçek olanın her zaman hareket olduğu ve yaşamın hiçbir zaman sabit durmadığını vurgular. Hareketin, en derin öznelilik bölgelerinde yaşadığını ve değişmeden hareket edebilecek hiçbir şeyin olmadığını ileri sürer. Hareket bölünmezdir; eğer bir hareket bölünseydi aynı hareket olarak kalamazdı, nicel yönden değişirdi. Nitel çokluk olarak hareket, her süre seviyelerinin akışkan doğasında birlikte olmasıdır. Tam da bu açıdan özne, kendi akışını yakalarken statik düzen fikri şeffaflaşarak yok olacaktır. Bu meseleyi Deleuze ve Bergson diyalogu açısından yeniden ifade edersek; “nesnelerin derinlik kazanarak, dış hatlarını kaybederek sürede birleştikleri tümel kesitleri, düzlemleri ayırt etmek suretiyle Deleuze, Bergson’u aydınlatacaktır (ya da Bergson Deleuze’ü aydınlatacaktır, bu da şimdinin içindeki geçmişin ya da şimdiyle eş-şimdi olan geçmişin etkin varoluşuna uygundur.”¹⁶⁴ Belli bir forma indirgenmeyen estetik duygular, sanat yapısının veya performansın mevcut maddi koşullarının ötesine uzanan hareketin potansiyeline sahiptir; düzgün görünümlü dışsal özelliklere sahip değildirler ve bu nedenle ölçüm ve değerlendirmeye veya bunları tamamen bölümlere ayırma girişimlerine karşı dirençlidirler.

Zamana dayalı sanat için Bergsoncu fikirleri imgelerle ilişkilendirip geliştirmeye ve deneysel bir estetik yaklaşıma dikkat çekilmeye devam edilecektir. Paradokslarının incelenme pratiğinde karşılaşılan stokastik deneyim, saf süre estetiğinin yankısı olarak karşımıza çıkacaktır.

3.2. Sürenin Estetik Deneyimi ve Bellek

Zaman deneyimini anlama ve kavramsallaştırma arzusu özellikle bellek literatüründeki çalışmaların altında yatan canlandırıcı güçlerden biri olmuştur.

¹⁶⁴ Alain Badiou, **Deleuze: Varlığın Uğultusu**, çev. Murat Erşen, (İstanbul: Monokl Yayınları, 2019), 96.

Bergson'un zaman ve mekân algısının dönüşümlerini içeren süre teorisi, bellek araştırmalarına ve sinematografiye dönmeyi gerektirir.

Bu bölümde sürenin geçişlerinde belirgin estetik deneyimin varlığı ve belleğin açığa çıkma durumları ele alınmaktadır. Alışılmış maddi dünya üzerinde -neredeyse- hiçbir etkisi yokmuş gibi görünen sürenin; zamanın geometrik şeklini kaybettiğinde, sayıların güvenilir ritmi saptığında veya mekânın aşılmasıyla ortaya çıktığını söylemekteyiz. Çoğunlukla ölçülen şeylerin kaybolması, sapması ya da aşılması fikriyle ifade edilen süre; aslında zorlayıcı maddi bir ölçü düzenine sıkıştırılmıştır. Süre, kendine özgü yaşanmış zamana denk gelir; bitmeyen bir oluş olarak öznenin kendi zamanının yoğunluğunda, amorf biçimlerde ve durumlarda belirir. Sürenin yakalanması fikri, estetik bir deneyim içinde var edilmeye çalışılırken, zorlayıcı düzenin sınırları yavaşça çözülmeye başlayacaktır. "... İçsel dünyanın ortaya konulması, sanat'ı, sanatın da ortaya konulması süreyi anlamada büyük bir öneme sahiptir"¹⁶⁵ Sürenin sanatsal bir araç olarak kullanılması, katılımcının algılarının ve bakış açılarının keşfinin yeni yollarını sağlar.

Sanatın temelinde yer alan sürenin alanı... sanat aracılığıyla ortaya konan ve öngörülere izin vermeyen bir evrendir. Bu yüzden sürenin dışavurumu olan sanatsal yaratım da öngörülere izin vermez. Çünkü sanat eseri bütün unsurlarıyla sürekli bir devinim hâlinde, tek tek algılanan unsurların yeni bir düzenlemesi olmadığı gibi, önceden verilmiş de değildir. Çünkü sanat eserini de var eden süredir... Süre gibi sanat da öngörülemez bir düzeni ifade eder... Kendisini sürekli yenileyen, sürekli gelişen süreyi önceden kestirilemeyen, aralıksız ve kesintisiz bir süreklilik içinde kavrayan sezgi, aynı zamanda sanatın da kavrayış aracıdır...¹⁶⁶

Bergson'un süre teorisi onun bellek teorisine bağlıdır; bellek, hayatta kalan ve hatırlanan geçmişle, o geçmişe erişme süreciyle ilişkilendirilir. "Bellek hiçbir zaman özne ile nesne arasındaki uçurumu onarmak için kullanılamaz çünkü belleğin kendisi bir yarıktır; köprü olamaz çünkü zaten uçurumdur."¹⁶⁷ Yani yarığa neden olan, öznenin anlık gerçeklikle yüz yüze gelemeyişidir. Anıların dikkatli tanınmasında öznedeki çabasının yoğunluğu anı-imgelerin çağrılmasını içerir ve anılar canlandırılırken motor tepki askıya alınır. Bergson; istemli, yaratıcı, yenilikçi, özgürlükçü bir özneye değinir ve bir anıyı yeniden canlandırmak için çabalayan

¹⁶⁵ Sütçü, *age*, 97, 98.

¹⁶⁶ *Age*, 114, 115, 116.

¹⁶⁷ Trish McTighe, *The Haptic Aesthetic in Samuel Beckett's Drama*, (NY: Palgrave Macmillan, 2013), 18.

bedenleri vurgular. Geçmişin derinliklerinden getirilen anılar, her geçmişin benzersizliği nedeniyle bir kez daha tahmin edilemezdir. Bergson, bu öngörülemezliğin özgürlüğümüzü kanıtladığını savunur. Özgürlük, karar verme sürecindeki seçimde yatar. Anılar eylemleri yönlendirdiğinden, ihtiyaca yönelik anılar seçilir. Geçmişe ne kadar çok tutunulursa, olası çözümlerin seçimi de o kadar geniş olur. Anılar, geçmişin sürekliliği içindeki bütünden kesilip çıkarılır, gereksiz ayrıntılardan arındırılır ve gerçek ihtiyaçlar ışığında yeniden inşa edilir. Bergson, kendiliğinden/anlık anımsama-imgelerinin -neredeyse- saf belleğin gerçek temsilleri olduğu üzerine yoğunlaşır. Saf bellek kendiliğinden gerçekleşen anılarda görülür. Bu tür hatıralar istendiğinde geri alınamaz, çünkü ihtiyaç olmama durumlarında kendilerini bilince bastırırlar.¹⁶⁸

Bellek geçmişini şimdide saklar, böylece geçip gitmekte olan şimdi daima dolaysız geçmişle bütünleşir, birincisi ortaya çıktığında ikincisi kaybolmaz... Yaşanan şimdi, biri geleceğe dönük edimsellik, diğeri geçmişe dönük virtüellik olmak üzere, daima bu iki yönde bölünür... Saf bellek şimdinin geçip gitmesini koşullandırır... Şimdinin geçmesi için, bunu daha şimdiden yapabilmeye gerekir. Art arda gelen şimdiler yoktur, yeni bir şimdi ancak eski şimdinin geçmesiyle aynı anda ortaya çıkabilir.¹⁶⁹

Şimdi olarak her yeni an, geçmişe gönderme yaparken tüm geçişlerinde geride izler bırakır. Anlar, şimdiyi aşarken aynı zamanda şimdiden uzaklaşır. Geçmiş, şimdiye sürekli uğrayacaktır. Değişken, rastlantısal, beklenilmedik ve öngörülemez bir düzeni karşılayan süre, eser ile izleyici arasındaki boşluğu kateden bir estetiğin dinamiğine sahiptir. “Eser ile izleyici arasındaki deneyim, diğer etkileşimleri dışlayan özel bir diyalog olarak görülür.”¹⁷⁰ İzleyicinin eser ile ilişkisi, sürekli büyümeye devam eden karşılıklı penetrasyona dayanır. Bu durumda “süre ya kendisinden farklılaşır ya da bölünürken doğasını değiştirir.”¹⁷¹ Estetik süre deneyimine ilişkin düşüncelerin temelinde, Deleuze’ün kristal-imgesindeki zamanın bölünmesi, yani “aralığı” oluşturan şey (intervalle) göze çarpar. Bu Fransızca ifade, hem “zaman-mekân aralığını” hem de “aradaki” anlamını taşır. Bu ikili/ iki şey arasındaki akışkan oluşumlar, gerçek süreye bağlı deneyimde ve anlatı biçimlerinde kendini

¹⁶⁸ Bergson, “suda boğulmak üzereyken kurtulmuş kişilerin, tüm olayları en küçük detaylarına ve oluş sırasına göre, çok kısa bir sürede büyük bir hızla gözlerinin önünden geçtiğini belirtir.” Henri Bergson, **Matter and Memory**, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (NY: Zone Books, 1991), 155.

¹⁶⁹ Turetzky, **age**, 317-319.

¹⁷⁰ Juhani Pallasmaa, **The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses** (NY: Wiley, 2012), 58.

¹⁷¹ Gilles Deleuze, **İssız Ada ve Diğer Metinler**, çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2002), 61.

göstermektedir. Akışla birlikte aralıklar, eylemler ve tepkiler ortaya çıkar. “Estetik açıdan düşünürsek, estetik imgeler ve süreçler korunan geçmişî biçimlendirirken, kendimizi akıp giden şimdinin içindeki yarılan zamanın tam ortasına yerleştiririz.”¹⁷² Bağlantının sürekliliği için hareketin devam etmesi gerekir. Eserle temasın kesilmesi düşünce hareketini başlatır. “Sanat eseri, kişi ile teması kaybettiği anda canlı bir beden olmaya özgü önceden ifade edilmiş kaotik duyarlılık riski altında giderek ölü madde hâline gelir.”¹⁷³ Temasın sürekliliği için, duyu deneyiminin bellekle kesintisiz bağlantısının sağlanması gerekir. Temasın azalması hareketi bulanıklaştırır ve esere ait imajlar maddi yapıya bürünür. “İmaj, hareketin durması, onun sonucudur. Durmasıyla imajın ortaya çıktığı hareket, düşüncenin hareketidir.”¹⁷⁴ Hatırlama eylemine tutunan bellek imajı için ise, onu “... köklerinden koparmak, bir deneyim akışını yeniden canlandırmak, bir şok gerektirir. Böyle bir şok, Deleuze’ün zaman-enge sinemasında aradığı şeydir.”¹⁷⁵ Deleuze, Bergson’un bellek hakkındaki görüşlerini tartışmak için kitabına hatırı sayılır bir yer ayırır çünkü bellek, ikinci kitabın merkez kavramını oluşturur. Bellek kendini kristal-enge ya da zaman-engede gösterecektir. Bergson’un bize hiçbir zaman, sonlu bir süre tanımlı vermemesi gibi, Deleuze de zaman-engenin tekel bir tanımını sunmaz. Yani doğrudan zaman-enge ile neyi amaçladığını açık bir biçimde işaret etmez. Deleuze’ün zaman-engesinin temel taşı oluşturulan kristal-enge; geçmişin şimdiki zaman içinde, virtüelin¹⁷⁶ ve edimselin bölünmez birliğini oluşturmasıdır. Virtüel eng e öznel, geçmiştedir ve hatırlanabilir özelliktedir. “Virtüelin yanlış, yanıltıcı veya hayâli olanla çok az ilişkisi vardır. Virtüel hiçbir şekilde edimselin zıttı değildir. Aksine, yaratılış sürecini genişleten verimli ve güçlü bir varlık biçimidir.”¹⁷⁷ Bergson’a göre virtüellik, geçmişin ve şimdinin bellek aracılığıyla bir arada var olması, geleceğe yaşamsal bir

¹⁷² Terry Smith, **What is Contemporary Art?** (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 196-198.

¹⁷³ Turanlı, **age**, 221.

¹⁷⁴ Lazzarato, **age**, 108.

¹⁷⁵ Marks, **age**, 99.

¹⁷⁶ “Virtüel; Türkçede gizil, gücöl, potansiyel, kuvvet, sanal sözcükleriyle karşılanan bu kavram bir şeyin edimsel hâle gelmeden önceki eyleme geçme potansiyeline, kuvvetine sahip olması hâlidir.”
Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze”, **Cogito Dergisi: Bellek: Öncesiz, Sonrasız**, s.50, Bahar (2007): 87.

¹⁷⁷ Pierre Levy, **Becoming Virtual Reality in the Digital Age** (New York, USA: Plenum Trade, 1998), 16.

canlılıkla devam edecek olmasıdır.”¹⁷⁸ Bergson bellek fikrinde neredeyse virtüel gerçekliğin bulgularına uygun bir teori tasarlar. Virtüel alanın bölünmez, uyumlu dönüşümü, temel bir bellek biçimi taşır. Virtüel alan, sıfır zaman ölçeği olarak adlandırılan zamanın en sonsuz ölçeğidir; onun bölünmez dönüşümü üzerinde eş zamanlı hareket eden bir bellek biçimi vardır. Bergson'un virtüel alanı sıfır ölçekte bile doğası gereği nitelikseldir. Nitel çokluktaki bellek aktarımı, süreklilik, hareket ve sonlunun aşıldığı sonsuzluk Hegel düşüncesinin parçalarını taşır. “Öyleyse, kötü sonsuzluk sonlunun sonsuzluğudur, sonlunun sonsuzca olumsuzlanmasıdır. Hegel buna iki yönlü bir örnek verir: zamana ve uzaya özgü sonsuzluk. Zamanda ya da uzayda ilerlerken, “[b]ir sınır koyulur, ötesine geçilir ve sonra bir kez daha bir sınır koyulur ve bu sonsuza dek böyle sürer. Gerçek sonsuzluk, sonlunun aşıldığı sonsuzluktur.”¹⁷⁹ Sürekliliğin hiçbir zaman sonlanmadığı, ancak aşıldığı bir sonsuzluktan bahsedilir. “Herhangi bir şeyi inceliyorsanız hep durmanız gereken bir an olacaktır.”¹⁸⁰

Sanattaki bellek çalışmalarının altında yatan canlandırıcı güçlerden biri sürenin estetik deneyimi olmuştur. “Bergson, hatırlamayı, sanat eseri tarafından tetiklenebilen veya güçlendirilebilen, izleyicide bilinç gerilimi yoluyla uyandırılabilen anı-imgelerin gerçekleşmesi olarak ele alır.”¹⁸¹ Eserle karşılaşan izleyici, kendi şimdisine, geçmişi ve sürmekte olan geleceği de içine katarak bu çoklu zaman katmanları arasından anılarını açığa çıkarır. Bellek, süre deneyimi içinde genişleyerek büyür. O hâlde “süre özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için bilinç ve özgürlüktür”¹⁸² Bergson düşüncesinde süreye erişmemizi sağlayan şey bellektir. “Bergson, belleği gerçekleştirmenin (yani, virtüelden imgeye geçişin) hatırlama süreciyle ilgili tartışmasında, saf belleğin yalnızca “bedensel hareketle” hatırlanabileceğini belirtir.”¹⁸³ İstemli ve çaba gerektiren Bergsoncu bellek anlayışı beden hareketini kontur ve form ile sınırlandırmaz, içe özgü olan harekete, akış fikrine her zaman gönderme yapar.

¹⁷⁸ Heather Marie Minchin, “Emotion in the Digital Age: Bergson’s Creative Emotion and Metaphysical Methods for Digital Video Production” (PhD Thesis, University of Exeter, 2012), 82.

¹⁷⁹ Deleuze, *age*, 16.

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, çev. Ulus Baker (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000), 136.

¹⁸¹ Roy Ascott, *New Realities: Being Syncretic* (Vienna: Springer Vienna, 2008), 43.

¹⁸² Deleuze, *age*, 91.

¹⁸³ Bergson, *age*, 52.

Hareketin temel niteliği değişimin sürekliliğinde ve içtepi özelliğindedir. Süreyi yaşayabilmek için belleğin zaman aralıklarını yenmesi, geçmişin şimdi olarak yeniden deneyimlenmesi gerekir. Bergson, yaşanan deneyimdeki olayların mutlak olarak yeniden tekrarlanamayacağını ve geçmişin aynı etkiyi yaratamayacağını belirtir. “... Deneyim gerek toplum yaşamında gerekse özel yaşamda olmak üzere, bir gelenek sorunudur. Deneyim, anında kesin biçimde saptanmış olgulardan çok, belleğe akan, kümelenmiş ve çoğunlukla bilinç düzeyinde algılanmamış verilerden oluşur. Belleğe herhangi bir özgül temel kazandırmak, Bergson tarafından doğal olarak kesinlikle amaçlanmamıştır.”¹⁸⁴

Deneysel çalışmalara kapı aralayan Bergson’un *Madde ve Bellek* ¹⁸⁵ (1896) kitabına değinmek yerinde olacaktır. Bergson bu kitabı için okuyucusu tarafından çoğunlukla yanlış anlaşıldığını belirtir: “Bu kadar basit, bu kadar açık, üstelik sağduyu fikrinin ta kendisi olan bir gerçeği yanlış anlamak nasıl mümkün olabildi?”¹⁸⁶ Bergson belleğin, kişinin geçmişine ait izole edilmiş zihinsel imgelerin bir toplamı gibi görülen yaygın anlayışı reddeder. Anılar ya da anı-imgeler zihinde depolanmaz ve “hatırlama çabası”ndan önce var olmazlar, ancak “çaba”ya uygun olarak yavaş yavaş gelişirler. Bu nedenle, bu imgeler, zaten algıya benzer olan hatırlama sürecinin sonucudur. “Bergson, 1904’te bellek teorileri tarihi üzerine verdiği derste belleğin bir süreç ve bir hareketten başka bir şey olmadığını belirtir.”¹⁸⁷ Süreklilik, duyu deneyiminin bellekle kesintisiz bağlantısıdır. “...Bellek, bir mayınlı arazidense (ya da fosil yatağındansa), daha çok Bergson’un betimlediği gibi berrak, yansıtıcı bir havuza benzer.”¹⁸⁸ Bergson, *Madde ve Bellek*’te bütün kuramını özetlediği ve Deleuze’ün de “Bergsonculuk’da hayranlık verici” diye nitelediği satırlar şöyledir;

¹⁸⁴ Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2013), 204.

¹⁸⁵ “‘*Madde ve Bellek*’ katı bir içkinlik düzlemi oluşturduğundan, metafizik düalizm sorunuyla yüzleşir. *Madde ve Bellek*’in orijinal Fransızca baskısında, “*Beden ve Ruh İlişkisi Üzerine Bir Deneme*” alt başlığı da yer alır.”

Leonard Lawlor, **The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics** (London: Continuum, 2003), xii.

“‘*Madde ve Bellek*’ boyunca ‘saf hafıza, ruh, süre ve kişisel olmayan bilinç’ terimleri eşanlamlıdır ve birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.”

Pete A. Y. Gunter, Andrew C. Papanicolaou, **Bergson And Modern Thought**, (NY: Routledge, 1987), 97.

¹⁸⁶ Henri Bergson, **Key Writings**, Edited by Keith Ansell-Pearson, John Ó Maoilearca (NY: Continuum 2002), 128.

¹⁸⁷ Sven Bernecker, Kourken Michaelian, **The Routledge Handbook of Philosophy of Memory** (New York: Routledge Publishers, 2017), 516.

¹⁸⁸ Marks, **age**, 99.

Bir anıyla mı buluşuyoruz? ... Şimdiki zamandan koparak, öncelikle genel olarak geçmişe, sonra da geçmişin belli bir bölgesine yerleş[iriz]... Bir fotoğraf makinesinin ayarlanmasına benzeyen, elle yoklayarak yapılan bir iş... [Anı] yavaş yavaş bir bulutsu olarak belirir ve sıvılaşır; gücül hâlden edimsel hâle geçer ve konturları belirginleştikçe ve yüzeyi renklendikçe, algıyı taklit etmeye yönelir... Hakikat şudur ki, eğer kendimizi hemen geçmişe yerleştirmesek geçmişe asla erişemeyiz.¹⁸⁹

“Geçmiş kendi içinden başka hiçbir yerde korunmaz, çünkü kendi içindedir, kendi içinde varlığını sürdürüp kendisini korur, işte *Madde ve Bellek*’in ünlü tezleri bunlardır. Geçmişin bu kendi içinde var olmasına Bergson [virtüel] adını vermiştir.”¹⁹⁰ Virtüel ve edimsel bellek durumları arasında şimdide çağrılan bir anı, bilinç alanına girdiğinde ortaya çıkan imge artık gerçektir, yani şimdinin bir parçasıdır. Geçmişin virtüel belleği, saf belleğe dönüşmüştür. “Bergson saf belleği ya da virtüel belleği edimsel ile virtüelin, şimdi ile geçmişin bir arada varoluşu olarak tanımlar”¹⁹¹ Özetle, Bergson ve Deleuze’ün zaman görüşünde; geçmiş, şimdiki zamanla birlikte var olurken aynı zamanda bellek de şimdiki zamanla birlikte yaratılmış olur. Geçmiş, şimdiyi ve geleceği birbirine bağlayan, uzamı ve zamanı olmayan bellektir; bellek süre geçişlerindedir. Geçmiş anılar ortadan kaybolmaz, şimdimizi çevreleyen potansiyel imgeler olarak korunur. “Bergson, ‘imge’ terimini realizmin... yanlış kanısını yıkmak için kullanır.”¹⁹² Bergson imgenin gerçekliğine vurgu yapar. Özne ve nesne de imgedir. O hâlde deneyim hareketli imgelerden, imge hareketten ve hareket de imgelerden oluşur. “Bergson da evreni bir imgeler dünyası hâline sokar. Tüm gerçekliğin bilinçle bir ‘akrabalığı’, bir ‘benzeşimi’, belirli bir ilişkisi vardır; bizi çevreleyen her şeye imge denilmesinin nedeni de budur.”¹⁹³ O hâlde bellek de bir imgedir. “Evrendeki şeylerden, ortak ve birbirleriyle uyumlu olan bir şey çekip çıkarmak istesek, çıkarabileceğimiz tek şey imge’dir.”¹⁹⁴

Bergson iki tür bellek olduğunu söyler. Biri bedenin belleği (alışkanlık, refleks, beyin hücrelerinde korunan) diğeri ise bağımsız olan bellektir (saf bellek, potansiyel bellek, beynin sinir hücrelerine sıkışmamış olan). Bedendeki alışkanlık belleği, maddi ve mekânsaldır. Gerçek bellek, bedenden bağımsızdır ve geçmişi sürekli kaydeder. Anılar (saf hatıra) bedenden bağımsızdırlar ve yaşam akışı içinde bizimle

¹⁸⁹ Bergson, *age*, 101, 102.

¹⁹⁰ Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler*. Çev. Ayşe Meral (İstanbul: Alfa Yayınları, 2016), 65.

¹⁹¹ Lazzarato, *age*, 45.

¹⁹² Direk, *age*, 22.

¹⁹³ Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, çev. Alp Tümertekin, 2.bs. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2009), 48.

¹⁹⁴ Sütçü, *age*, 131.

sürüklenirler. Bu durumda bellek ardışık değil eşzamanlıdır. Peki bellek nerede saklıdır?¹⁹⁵

Anı kendi kendini saklar... Ayrıca, geçmişin kendinde değil başka bir yerde, örneğin beyinde saklandığını varsaymak bize hiçbir yarar sağlamaz; bu kez, beynin kendi kendini saklama gücüne sahip olması gerekecektir... Böylece Bergsonculuğun en derin, belki de en az anlaşılmış yönlerinden birine temas ediyoruz: bellek kuramı.¹⁹⁶

Bellek beyinde değilse o hâlde kendindedir; kullanılmasa dahi kendinde korunmaya devam eder.¹⁹⁷ Bergson, geçmişin bir tepeden yuvarlanan ve sürekli büyüyerek ilerleyen bir kartopuna benzediğini belirtir.¹⁹⁸ Zaman yolunda aşağı doğru ilerledikçe zihinsel durumlar, biriktirdiği süre ile sürekli olarak şişer ve kar üzerindeki bir kartopu gibi kendi üzerinden yuvarlanmaya devam eder. Kartopunun bu imgesinin önerdiği şey, öznenin geçmişinin aslında hiç geçmediğidir. Bergson'a göre, kişinin geçmişinin ve belleğinin bütünü şimdide birikir, böylece bilinç “bölünmemiş bir şimdide bilinçli kişinin tüm geçmişini”¹⁹⁹ içerir. Bergson, *Madde Bellek*'in üçüncü bölümünde belleğin kendisi geçmiştir ve geçmişin nerede olduğunun sorgulanamayacağını söyler. Fiziksel konum maddi şeylerin bir özelliğidir.

Beyin fikirlerin, zihnin, özgürlüğün veya yaratıcılığın deposu değildir. Hiçbir şeyi saklamaz, hiçbir şey üretmez ve hiçbir şeyi organize etmez. Yine de uyaran ile tepki, algı ile eylem arasındaki gecikmenin aracı olması, yeniden yönlendirme ve yeniden düzenleme kapasitesinin olması bakımından yenilik, yaratıcılık ve özgürlük olasılığının nedeninin bir parçasıdır.²⁰⁰

Geçmiş yalnızca fikirdir, şimdiki zaman ise ideo-motordur.”²⁰¹ Bergson'daki bellek modeli istemli bir bellek fikridir. “Bergson'un kuramındaki *mémoire pure* (yalın bellek), Proust'ta bir *mémoire involontaire*'e (istenç dışı bellek) dönüşür; bu, isteğe bağlı olmadan işleyen bir bellektir. Proust, bu istenç dışı belleği hemen anlığın hizmetindeki istenç ürünü bellekle karşılaştırır.”²⁰² Bergson'daki bellek süreci, saf

¹⁹⁵ Edebiyat Profesörü Huyssen, “bellekle ilgili şu anki takıntımızın; yirminci yüzyılın başlarında Henri Bergson, Marcel Proust, Sigmund Freud ve Walter Benjamin'in eserlerinde ilk sinyali verdiğini söylerken; bununla birlikte bu takıntının, zamansallığın rasyonel yapısına olan inanç krizinden kaynaklandığını savunur.”

Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (NY: Routledge Publication, 1995), 6.

¹⁹⁶ Deleuze, *age*, 94.

¹⁹⁷ *Age*, 32.

¹⁹⁸ Bergson, *age*, 4.

¹⁹⁹ Bergson, *age*, 179.

²⁰⁰ Grosz, *age*, 98, 99.

²⁰¹ Bergson, *age*, 68.

²⁰² Benjamin, *age*, 205.

bir hatırlamadır. Proust'un bellek kavramı ise gayri iradi hatırlamadır. Proust'a göre; geçmiş, şimdide ve varlığın kendinde vardır ancak varlık olarak yoktur. Saf geçmiş Proust'un düşüncesindeki gibi deneyimlenemez türden özellik gösterir. "Bu noktadan sonra sorunun Proust ve Bergson'da aynı olmadığı doğrudur: Bergson için geçmişin kendi içinde korunduğunu bilmek yeterlidir."²⁰³ İstemli çabayı gerektiren bu yaklaşım, belleği özgürlük ve yaratıcılık içinde yeniden üretir. Deleuze istem dışı belleğin "sanat gibi işlediğine inanır. Her şeyden önce metafor benzeridir: bir nesne (Madeleine pasta) diğerini (Combray şehri) temsil eder."²⁰⁴ Bu anlamda, istem dışı bellek, aslında önce yorumlar. "Deleuze, hatırlama ve yaratmanın benzer olduğunu çünkü her ikisinin de aynı iki yönde ilerlediğini belirtir."²⁰⁵ Ancak Bergson'a göre belleğin, "yerle hiç ilgisi yoktur; zamanla ilgisi vardır. Hafıza, bir yerde veya mekânda değil zamanda korunur. Bergson'un terminolojisiyle söylersek hafıza "süre"de... var olur, korunur; hatta sürenin ta kendisidir."²⁰⁶

Zaman-imgeler eylemleri ve tepkileri tasvir etmez ve/veya içermez, gerçekliğin bir tasvirini yaratmak yerine onları doğrudan deşifre eder. "Deleuze için... zaman-imge sineması, bedenden vazgeçmez... Zaman-imge... hem bedende deneyimlenir hem de zamanın doğrudan bir deneyimini davet eder."²⁰⁷ Bergson'un süre teorisi, Deleuze'ün zaman-imge kavramı için oldukça önemlidir. Deleuze iki sinema kitabında, Bergson'un felsefesinden türettiği süre ve hareket kavramlarını esas alır. Sinemadaki estetik biçimin özgüllüğüne yönelik yeni bir anlayış geliştirmeye çalışır. Özne ve nesnenin sınırlarını belirsizleştiren estetik süre deneyiminin altında yatan süreçlere odaklanır. Deleuze'e göre, sinemanın gücü bize zamanın kendisinin dolaysız ve dolaylı imgelerini sunabilme becerisinde yatar; ama bu hareketten türeyen bir zaman değildir. Zaman imgede ise zamanın dolaysız bir imgesine ulaşırız. Zamanı sanal olandan edimsel-olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş olaylara geçmemizi sağlayan farklılık veya oluş gücü olarak düşünün.²⁰⁸

²⁰³ Deleuze, *age*, 65.

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, Trans. R. Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 60.

²⁰⁵ *Age*, 147.

²⁰⁶ Bursali, *age*, 7, 44, 45.

²⁰⁷ Marks, *age*, 111.

²⁰⁸ Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydenir (Ankara: Doğubay Yayınları, 2013), 49.

Kendini öncelikle “hareket” yoluyla tanımlayan sinema, sonrasında “zaman” kavramıyla ilgilenen bir sinemaya doğru merkezi bir değişim yapar. Zaman-imge, kendisini duyuşal-motor bağlantısından kurtararak saf bir optik ve işitsel-dokunsal görüntüye doğru hareket eder ve hareketin ötesine geçer. Saf hatırlama olarak virtüel imge, bilincin dışında ve zamanda var olur. Virtüel her zaman “zamansal geçmişte” bir yerlerdedir ama hâlen canlı ve edimsel imge tarafından hatırlanmak için beklemededir. Edimsel imge nesneldir, şimdiki zamandadır. “Kristal imge” ise “virtüel ve edimsel” görüntünün sınırında yaşar. “Her süre kristalleşmiş bir andır.”²⁰⁹

... Bergson’un sinemada en başından beri aktif olan zamanın kristalleşme kuvvetini kavramadığının altını çizmek gerekir... Montajda hareket Bergson’un düşündüğü gibi, projeksiyon aleti yoluyla imajlara verilmiş değildir. Bergson’a sinematograf, gerçekliğin anlık pozlarını (fotogram) alır ve imajlara mekanik bir hareket katarak hareketi yeniden inşa eder. Bergson’un göremediği şey, montajın, filmde bir geçmişi ve bir geleceği dağıtan öge, zamanın gerçek ortaya çıkışı olduğudur.²¹⁰

“... Bergson’la birlikte video-montajın ‘maddi sentezler’den ziyade belleği ve zihinsel emeği taklit ettiğini söyleyebiliriz...”²¹¹ “Bergson’a göre sinema bir yanılsamadan başka bir şey değildir, çünkü hareketsiz bir kesite soyut bir hareketi eklemektedir. Oysa Deleuze için sinema tam aksine bir hareketli kesitler dizisidir-yani niteliksel harekettir ya da hareketi bizzat nitelik olarak ifade etmektedir.”²¹² “Sinematografin yaptığı da budur. Fotoğraflarla hareketliliği yeniden oluşturur. Resimlerin canlanabilmesi için bir yerlerde hareket olması gerekir. Hareket gerçekten de burada var; aparatın içindedir.”²¹³ Bergson algılamının, aklın ve dilin sinema gibi ilerlediğini söyler, çünkü bilginin mekanizması sinematografik türdendir ve gerçek ironi burada yatmaktadır, çünkü “Bergson, zihni modellemek için film düşüncesini kullanmıştır. Başka bir deyişle sinema, normalde gerçekliği nasıl yanlış anladığımızın bir ispatıdır ona göre. Niteliksel olarak hareketli olan, artık niceliksel harekete dönüşür.”²¹⁴ Bergson’un saf süresi içten eklemli özellik taşıırken aslında montaj da dıştan eklemli bir yapı ile sinemaya hareketi ve süreyi getirmiştir. “Her

²⁰⁹ Adam Lovasz, **Updating Bergson: A Philosophy of the Enduring Present**, (UK: Lexington Books, 2021), 63.

²¹⁰ Lazzarato, **age**, 73.

²¹¹ **Age**, 84.

²¹² Ulus Baker, **Beşin Ekran**, der. Ege Berensel (İstanbul: Birikim Yayınları, 2011), 144.

²¹³ Bergson, **age**, 331, 332.

²¹⁴ John Mullarkey, **Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image** (London: Palgrave Macmillan, 2009), 97.

eklemlenme, çok sayıda ögenin -sesler, görüntüler, renkler, tutkular ya da dogmaların- belirli bir zamanda ve mekânda montajını ifade eder. Eklemlenmiş anların anlamı buna bağlıdır. Bu anlar, sadece bu eklemlenme içinde ve konumlarına bağlı olarak anlamlıdır.”²¹⁵ Montaj, kendi içinde farklı zamansal tutarlılıklar taşıyan daha küçük ve daha büyük parçaların birbirine yapıştırılmasıdır. Montajın birleştirilme düzeni, kaldırılan ve kesilen çekimler arasındaki boşlukların bir sonucu olarak yaratılan yeni bir akış hissi verir. Yaşanmış süredeki kesintisiz geçişlerden oluşan süreklilik hareketi, bu kez montajda, aralıkların geçişlerinde verilir. Bu durum “sonlunun sürekli aşılması” gibi, yani zorunlu olarak yaşamın sunduğu durma ve devam etme hareketini bize hatırlatacaktır. Hareket, yalnızca göreceli bir yer değişikliği değildir; sürekli değişim sürecini içinde taşır, tüm yaşam ve madde boyunca akar ve birleşir. Bergson için zamansallık, zamanın üç hareketine ve üç yöne akmasına dayanır. Gerçek hareket fikrini, yeni bir şeyin yaratılması eylemi veya isteme eylemine yakın bir süreç olarak yorumlayabiliriz. “Hareketin gerçekliğini içimde durum değişikliği veya nitelik olarak gördüğümde kavrarım.”²¹⁶ Bergson, hareket algısını, sestten sessizliğe, ışıktan karanlığa, bir renkten diğerine geçiş gibi şeylerin niteliklerindeki değişikliklerin algılanmasıyla karşılaştırır. “Hareket, insanlık durumunun merkezinde yer alır.”²¹⁷

3.3. Estetik Deneyimde Bedenlenmiş Duygulama ve Aralık

“Duygulama dönüş” terimi, medya araştırmalarındaki yeni yaklaşımların varlığını ve sürekliliğini ifade eder²¹⁸, aynı zamanda bellek anlayışının temsili olmayan modellerinin araştırılması anlamına gelir. 2000li yıllardan bu yana duygulama teorisi ve bedensel deneyim üzerine araştırmalar giderek artmaya başlamıştır. Duygulamada, insan ve insan olmayan (canlı ve cansız) arasında ayırım gözetilmez. Hemen hemen her şey, etkileme ve etkilenme kapasitesine sahip olduğu sürece bir beden olarak işlev görebilir. Medya teorisi ve estetiğindeki duygulama tartışmalarının çoğu, duygulamanın üretimi ve aktarımıyla ilgili sorular etrafında döner.

²¹⁵ Ege Berensel, **Videonun Eylemi** (İstanbul: Alef Yayınevi, 2017), 37.

²¹⁶ Bergson, **age**, 195-96.

²¹⁷ Sheets-Johnstone Maxine, **The Primacy of Movement** (Philadelphia: John Benjamins, 1999).

²¹⁸ Patricia Clough, Jean Halley, **The Affective Turn: Theorizing the Social** (Durham and London: Duke University Press, 2007).

Her duygulam, dışarıdan alınan çok sayıda uyarı ile gerçekleştirilmek üzere hareketler arasında oluşan aralıkta yer alır. Dijital görüntü ile karşı karşıya kalan bedenin tepki vermeden hemen önce, henüz bilincin de devreye girmediği o an olarak tanımlanan duygulam, uyarılma ile eylem arasındaki aralıkta oluşur. Duygulamda seçimi kısıtlayan hiçbir şey yoktur.²¹⁹

Duygulam aralığı kaplayan şeydir. Belirsizliğin merkezi olarak öznedeki algı ile kararsız bir eylem arasında hissedilir. Deneyimi yaşayan birey, duygulamı terimlerle açıklayamaz. Öznenin kendini algılaması ya da kendini deneyimlemesi gerekir. “Duygulam; Deleuze’ün okumalarından, Spinoza’ya, Whitehead’e ve Bergson’a kadar yeni bir tür kavramsal araç olarak ortaya çıkmıştır.”²²⁰ Bu savunucuların elinde, duygulama dönüş, eleştirel teorinin mevcut geleneklerinden, süreç temelli perspektiflere doğru bir kayma yapar. Spinoza, *Etika* (1677) eserinde; “şimdiye kadar hiç kimsenin bedenin güçlerinin sınırlarını ortaya koyamadığını; bedenler, bir uzantı olarak kabul edildiği sürece, neler yapabileceğinin bilinemeyeceğini belirtir. Hiç kimse, bedene kaç farklı hareket verebileceğini ve bedeni ne kadar hızlı hareket ettirebileceğini bilmiyordur.”²²¹ Deleuze’ün Spinoza’yı yakından incelemesinin sebebi, bir bedenden ötekine geçildiğinde bedendeki değişikliklerin neler olduğunu keşfetme arzusunda yatar. Duygulam, özne ve nesnenin aralıklar içindeki çakışmasıdır. Deleuze’e göre duygulam da bir imge olarak nitelendirilmelidir. *Sinema II: Zaman-İmge*’nin habercisi olan Duygulanım-imge, hareket-imge evreninin algısına bir tepkidir. Aralıkta yer alan duygulam-imge, bir eylem olarak değil nitelik olarak ifadenin kaynağıdır. İşte hissedilen duygulam-imge, görüntülerin etkileşimi dışında, aslında kendimiz hakkında bildiğimiz her şeyi kapsayabilir. “Duygulanım-imgenin iki tür göstergesi vardır. Bir yanda bir yüz ya da bir dengi tarafından ifade edilen nitelik-güç; ama diğer yanda herhangi bir mekânda sergilenen nitelik-güç...”²²² Deleuze’ün duygulanım-imgenin rolüne ilişkin tartışmasında, öznenin mekânı aşarak kristal görüntünün yönlerini açığa kavuşturduğu belirtilir. Duygulanım-imgeden kristal-imgeye geçiş doğrudan Deleuze tarafından ele alınır ve önce duygulanım olarak deneyimlenen zaman, sonra da duygulanımın ikili hareketi

²¹⁹ Hatice Merve Güç, Burak Boyraz, “Neo-Bergsoncu Bir Yaklaşım: Jeffrey Shaw’un Place-Hampi İş-i” **International Social Sciences Studies Journal** (2023), 8073.

²²⁰ Margaret Wetherell, “Affect and Discourse – What’s the Problem? From Affect as Excess to Affective/Discursive Practice”, **Subjectivity**, c. 6, 4 (2013): 350.

²²¹ Benedict De Spinoza, **The Ethics, Part III: On The Origin and Nature of the Emotions**, (Pennsylvania: A Penn State Electronic Classics Series Publication, 2000), 7.

²²² Gilles. Deleuze, **Sinema I: Hareket-İmge**, çev. Soner Özdemir, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2004), 149.

olarak zamanın kendisi olarak ifade edilir. Biçimlenmemiş ve bir yapıya sığdırılmamış duygulam ise duyguların aksine bedenler arasında aktarılabilir; bu nedenle bedenlerin birbirini etkileme biçimleri sanatta sürekliliği ve sonsuzluğu aktaran şeylerin öngörüsünü sağlayabilir. “Duygulam beden bir deneyim hâlinde bir başkasına geçerken yaşadığı bir yoğunluk ile bu geçiş sırasında bedensel kapasitelerde oluşan artma ya da eksilmelerdir.”²²³ Bedenler, “teknolojik, maddi, organik, kültürel, sosyolojik veya moleküler olabilir.”²²⁴ Bu gizemli ve anlaşılması zor birleşme/ yüzleşme, geri bildirim döngüsünde insanı dijitalle bağlayan bedenlenmiş bir duygulam üretir. İzleyicinin zamansal deneyiminin, dijitalin kendi zamanıyla eşleşmesine iyi bir örnek olması adına yeni medya sanatçısı Bill Viola’nın “The Quintet of the Astonished” video yerleştirmesine bakılabilir (Şekil 9).

Şekil 9. Bill Viola, “The Quintet of the Astonished”, Video yerleştirme, 15’20”, 140x240, 2000



Kaynak: Bernier 2014

Viola’nın “videolarındaki yavaşlatılmış imgeler şimdiyi vurgulayarak sürenin esnekliğini ve değişkenliğini vurgular. Sanatçı, mekânın kullanılması ve video yerleştirme çalışmalarıyla yaratmış olduğu öznel alanda, izleyiciye zaman kavramını tekrar sorgulatır. Kronolojik olmayan ve askıya alınmış bir zamanı mümkün

²²³ Brian Massumi, **Movement, Affect, Sensation: Parables For the Virtual** (Durham & Londra: Duke University Press, 2002).

²²⁴ Brian, L. Ott, **Affect in Critical Studies** (UK: Oxford University Press, 2017).

kılar.”²²⁵ Viola, zamanı yakalama, kaydetme ve zamanı esnetme konularında oldukça yetkin bir isimdir. Eserlerinin bileşimine dahil edilen mekân, izleyicinin veya katılımcının zamanın geçiş deneyimini hissetmesi ve kendini sinematik bir görüntünün hareketine kaptırması için elverişli bir ortam hazırlar. Durağanlığı ön plana çıkararak aslında izleyiciyi zamanının ve bilincin hareketinin daha fazla farkına varılmasını sağlar. Videoda ayırımına varılamayan statik biçim değişikliği dalgalanması, değişim olarak görülemeyecek kadar yavaştır. Bu, Bergson'un süreç felsefesine algısal bir benzetme sağlar. Neredeyse algılanamayan ama bütünsel bir değişime tanıklık etmenin nasıl bir his olduğuna dair bir görüntü sağlayan “süresel metamorfoz”, hem yavaş hem de tetikte olan bir dikkat biçimini modeller; bakmanın ve görmenin estetik bir modelini sağlar. Bergson'un öne sürdüğü gibi, “değişime bakar ama onu görmezsek”²²⁶ içsel süremizdeki değişimin akışkan ve artımlı kaymalarını kaçıırız. “The Quintet of the Astonished”de, bedenlerin ekrandaki yavaşlatılmış hareketi, kendi bedenimiz üzerinde haritalanır ve bu hareketi içten taklit etmeye başlarız. Hareket ediyormuşuz gibi hissetme süreci yine proprioseptif sempatidir.

Dijital görüntülerdeki bedenlere baktığımızda, aslında gerçek bedenlerin görüntülerine bakarız. Bedenlerimiz, kısmen kendi bilinçli çabalarımız nedeniyle fark edemediğimiz şekillerde virtüel bedenlerle ilişkili olarak konumlanır ve hareket eder. Bu anlamda, görüntülerle karşılaşmalarımız kişiler arası karşılaşmalardan farklı değildir. Hatta görüntüdeki bir bedene, normal bir beden karşılaşmasından daha dikkatli bakabiliriz. Dijital görüntülerin tek başına ağırlığı yoktur, yerçekimi sadece onlarla karşılaştığımızda gerçekleşir ve bedenlerimiz dijitalin ağırlığını algılayabilir. Bu durumda bizi hareket ettirme potansiyeline sahip olduklarını bilerek, onların ağırlığını reddedemeyiz.²²⁷ Viola'nın “The Quintet of the Astonished” işinde karşılaştığımız beş kişiden oluşan bir grubun yoğun duygu dalgasını kendi bedenimizde ağırlık biçiminde hissederiz. Grup, ağlamaya doğru bir dizi çelişkili duygudan geçer (Şekil 10).

²²⁵ Hatice Merve Güç, “Yeni Medya Sanatında Bedenlenmiş Duygular Hareketi”. II. Ulusal Lisansüstü Mekânsal Çalışmalar Sempozyumu, 20-26 Eylül 2021. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi: 69.

²²⁶ Bergson, *age*, 153.

²²⁷ Katariina Kyrölä, **The Weight of Images: Affect, Body Image and Fat in the Media**, (England: Ashgate Publishing, 2014), 1,2.

Şekil 10. Bill Viola, “The Quintet of the Astonished”, Video yerleştirme, 15’20”, 140x240, 2000



Kaynak: Bernier 2014

Duygular o kadar yavaş ilerler ki birinin nerede başlayıp diğerinin nerede bittiğini söylemek oldukça zordur. Çok ağır çekimde uzayan anlar, izleyiciye bekleme hâlini aldırır ve izleyici başlangıç için gördüğü şeyin resim olduğunu düşünebilir. Videodaki her kişinin birbirinden habersiz olması videoyu daha da ilginç kılar. Hepsi bir araya toplanmış olsa bile aralarında fiziksel temas dışında bağlantıları yok görünür. Bedenler arasındaki ilişkiler akışkan ve değişken hâldedir. Nötr arka plan aynı zamanda kişilerin dış dünyayla hiçbir bağlantısının olmadığı hissini verir ve bu da beş kişinin duyguları içine hapsolmuş olduğunu bize iletir. Videonun yavaşlığı, onlar için zamanın askıya alındığı bir alan yaratarak en küçük ayrıntıların ve en ince ifade ayrımının yakalanmasına olanak tanır. Viola, izleyicinin, uzuvlarına akış ve geçiş hissini uyandırmayı arzu eder; eserlerinde sıklıkla görülen yavaşlığa fiziksel bir olgu olarak değil, izleyicinin içsel zaman bilincinde gerçekleşen bir olay olarak bakmak gerekir. Yavaşlık, gecikme ve önsezi, çoğu Viola çalışmasının neden olduğu zaman deneyiminin anahtar kelimeleridir. Burada süre deneyimi; titreşim, dokunsal bir varlık, mekânda izleyiciyi harekete geçiren bir süre olarak deneyimlenir. Viola’nın video yerleştirmesinden de okunabileceği gibi duygulam, herhangi bir psikik yapılanmaya tamamen bağlı değildir; temsil eşiğinin altında çalıştığı ve böylece hem belleğin hem de öznelliğin kavranmasını sağlayan modelleri sorunsallaştırdığı söylenebilir.

Medya Alanları Profesörü Tim Lenoir’ın da söylediği gibi, “Bergsoncu dönüşün en önemli parçası kuşkusuz duygulam teorisidir. Bergson, kitaplarında süre teorisini neredeyse duygulam açısından tanıtır. Duygulamsal beden ile bilincin temelini oluşturan ve onu algı altı duyu-motor süreçlerine bağlayan yapıştıdırıcıdır. [Mark]

Hansen, dijital görüntüdeki bilgi akışını ve çerçeve olarak bedeni bu duygulamsal kanal aracılığıyla birbirine bağlamak ister.”²²⁸ Bergson üzerine araştırmalar yapan Profesör Suzanne Guerlac, “Bergson'u okumanın, temsilin ve bilincin birleşik öznesinin eleştirisini yönlendiren perspektiften ödün vermeden, duygulam, faillik ve hatta deneyim kavramıyla gerçeğin somutluğuyla yeniden bağlantıya geçmeyi mümkün kıldığını yazar.”²²⁹ Duygulamalar genel olarak bedenin faaliyetleri ya da eylem eğilimleridir. Psikoloji Profesörü Wetherell'e göre “hareket, bedenin sürekli duygusal akışında bulunur. Duygulamalar bazen öne çıkıp bazen arka plana düşse de akışları asla durmaz.”²³⁰ Saf algı ile ilişkili olsalar da ondan oldukça farklıdır. Algı, virtüel eylemlerimizle ilgili olarak bir nesnenin özellikleridir ve bu nedenle nesnededir; bir duygulam ya da duyum, gerçek ama dağınık bir eylem, etkinlik ya da bedendeki eylem eğilimidir. İçseldir ancak temsili değildir. *Madde ve Bellek*'te Bergson, “duygulamsız algı olmadığını”²³¹ söyler. Bergson, tüm algının virtüel ya da edimsel olmasına bakmaksızın “hareket” olduğunu savunur. Üç algılama biçimi tanımlanmıştır. Bu algı biçimlerinin hiçbirisi saf hâlde mevcut değildir. Bergson bunları duygulam (virtüel), saf algı ve eylem imge (edimsel) olarak adlandırır. “Duygulam yoksa, algı da yoktur. Duygulam, bedenin iç kısmının, dış cisimlerin görüntüsüyle karıştırılan bölümüdür. İmgeyi saflığında elde etmek için her şeyden önce duygulamı algıdan çıkarmak gerekir.”²³² Bu durumda algım bedenimin dışında, duygulam da onun içindedir. Bergson ve onu takiben Fransız biyofenomenolog Gilbert Simondon duygulamın bedensel boyutunu araştırdılar; algısal ve duyusal deneyimi ön plana çıkardılar. “Deleuze, duygulamı algıya dahil etmeyi başarır, böylece onun bedenle olan kurucu bağını çözer.”²³³

Algılar filtrelenmiş görüntülerdir. Cansız nesneler veya görüntüler söz konusu olduğunda, doğa yasalarına göre etkileşimleri adeta şeffaftır... Temsil, algının kötü bir resmidir. Canlı bir bedenin algılaması, Bergson'un virtüel eylem dediği şeyin, yani o bedenin ihtiyaçları ışığında bazı özellikleri seçmesidir... Buradaki

²²⁸ Tim Lenoir, **Haptic Vision: Computation, Media, and Embodiment in Mark Hansen's New Phenomenology**, foreword in Mark Hansen, **New Philosophy of New Media** (Cambridge, Massachusetts London: The Mit Press), XXIII.

²²⁹ Guerlac, **age**, 4.

²³⁰ Margaret Wetherell, **Affect and Emotion: A New Social Science Understanding** (London, New York: Sage, 2014), 12.

²³¹ Bergson, **age**, 44.

²³² Bergson, **age**, 60.

²³³ Mark B.N. Hansen, ‘Affect as Medium or the ‘Digital-Facial-Image’, **Journal of Visual Culture**, s.2. c.2 (2003): 211.

filtre metaforu, açıkça, bir nesnenin özelliklerinin yalnızca belirli bir seçim süreci sonrası bazı kalıntıları biriktirdiğini öne sürer.²³⁴

Bedenin filtreleme kapasitesi, bedeni anlamının koşulu olarak hizmet eden mekânsal dünyayı yaratır. Mekânın beden aracılığıyla dönüştürülmesi duygulamsal nitelikleri ön plana çıkarır. Hansen, Bergson teorisinin, “bedenin bilgiyi doğrudan filtreleyerek dijital görüntüleri dikkate alacak şekilde yeni görüntüler oluşturabileceğini”²³⁵ savunur. Hansen, burada sanatçının ve izleyicinin bilgi oluşturmadaki rolü arasında net bir ayrım yapmaz. Beden, gerçekten de bilgiyi filtreleyebilir, ancak bunu sürenin tüm niteliksel değişkenliği içinde yapabilir. “Bedenin rolü anıları depolamak değil, yalnızca işe yaracak anıyı -eylem amacıyla mevcut durumu tamamlayacak ve aydınlatacak anıyı- seçmek ve bu anıya atfettiği gerçek etki sayesinde belirgin bir bilince yol açmaktır.”²³⁶

Algı, nitel değişim olarak ifade bulan, filtrelenmiş virtüel ve edimsel hareketler bütünüdür. Algının yeğinliği için duygulam oldukça önemlidir; çünkü duygulam bir tür kişisel algı olarak tanımlanır. Genellikle yeğlilik ile eş tutulan duygulamı mantıksal bir çıkarımla anlatmak, -somut, nicel ya da görünür bir şey olmadığı için- onu tanımlamak kolay değildir. Sanat eserinin izleyicisinde ve bedenlerde toplanan, dışarıdan bir durum olarak algılanan, kendini açığa çıkartmadığı sürece potansiyelinin sınırında kalan duyum olarak anlaşılabilir. “Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duygulamın bir bileşimi.”²³⁷ Eserle karşılaşan izleyicinin duygulam tanımlamaları farklı ifadeler taşımaya ve çerçeveler boyunca estetik bir dil oluşturmaya devam edecektir. “Genelleştirilebilir tek bir duygulam teorisi yok, neyse ki henüz olmayacak.”²³⁸ Bu durumda duygulamı sadece yeğlilik olarak değil, canlı maddenin özgül bir özelliği olarak, yaşam meselesi olarak düşünmek gerekir. Çünkü duygulam geçmişi kendinde tutar ve geleceğe doğru hareket eder. Sürekli dönüşüm içindeki bedene etki eden duygulamı Bergson, etki ile tepki arasındaki “aralığı” dolduran, dışsal eylemi emen

²³⁴ Dorothea Olkowski, **Gilles Deleuze and the Ruin of Representation** (Berkeley: University of California Press, 1999), 27.

²³⁵ Hansen, **age**, 10.

²³⁶ Bergson, **age**, 132.

²³⁷ Deleuze, Guattari. **Felsefe Nedir?** çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 146.

²³⁸ Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, **The Affect Theory Reader** (NC: Duke University Press, 2010), 3.

“hassas sinir üzerindeki motor bir eğilim”²³⁹ olarak tanımlar. Duygulam teorisi yerleşik bir yöntem veya açık, kusursuz tanımlanmış bir disiplin değildir. Nesneleri ilişkisel varoluşa doğru hareket ettiren; bedenleri, dünyaları ve güçleri araştıran dinamik bir bilim alanıdır.

Deleuze, filtrelenmiş bir eylem olarak duygulam açıklamasında Bergson'a büyük ölçüde sadıktır. Ancak Deleuze, Bergson'un algısal geri bildirimin bir parçası olarak motor belleğe yaptığı vurguyu ihmal eder. Deleuze bunun yerine duygusal bir tutumun rolüne ve öngörülemeyen eylemin kendi başına üretilme kapasitelerine ayrıcalık tanır. Bergson duygulamaların virtüel eylem için bir tutum üretmede ve böylece bir öznenin yapacağı seçimi belirlemede rol oynamasına rağmen, bunun geçmiş eylemlerin motor anıları olduğunu açıkça belirtir.²⁴⁰

Deleuze hem kendi hem de Guattari ile olan çalışmasında, sanat eseriyle karşılaşan, kavrayan ve onun duygulamsal güçlerinin bizi değiştirme potansiyelini düşünmemize yardımcı olan bir dizi araç sunar. Guattari'ye göre estetik, doğası gereği viraldir ve “temsil yoluyla değil, duygulamsal bulaşma yoluyla bilinir... Kısacası, duygulam bir temsil ve söylemsellik meselesi değil, varoluş meselesidir.”²⁴¹ İletişim Bilimleri Profesörü Brian Massumi'de duygulam, metodolojik olarak duygudan farklıdır. “Massumi'nin algının ayrıntılı düzeyindeki eksik yarım saniyeye olan ilgisi tam da burada devreye girer. [Amerikalı sinirbilimci] Benjamin Libet'in nörobilimsel deneylerine atıfta bulunan Massumi, algılamadığımız güçlerden etkilenebileceğimizi belirtir. Massumi, bilincin bu yanını görme konusunda Bergson'u takip eder.”²⁴² Massumi'ye göre duygulamalar, bedene özgü, ancak bedenle sınırlı olmayan bir virtüel alan açar. “Duygulamalar, fiilen var olan, onları bedenlendiren belirli şeylere demirlenmiş (işlevsel olarak sınırlı) virtüel sinestetik perspektiflerdir. Duygulamın özerkliği, onun virtüel olana katılımıdır. Duygulam, canlılığı ya da etkileşim potansiyeli olan belirli bir bedende hapsolmaktan kurtulduğu ölçüde özerktir.”²⁴³ Bedenlenme ve duygulam teorileri; Bergsoncu belleği ve fikirleri görünür kılmada sıkça karşılaşılan kavramlardır. Bergson bedenlenme sözcüğünü belirgin biçimde neredeyse hiç kullanmamıştır. Ancak, “bedenlenme, Bergsoncu metafizik anlayışla

²³⁹ Bergson, *age*, 56.

²⁴⁰ Carrie Noland, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/ Producing Culture* (ABD: Harvard University Press, 2009), 64, 65.

²⁴¹ Felix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains, Julian Pefanis (Indiana University Press, 1995), 92, 93.

²⁴² Donovan O. Schaefer, *Religious Affects: Animality, Evolution, and Power* (London: Duke University Press, 2015), 26.

²⁴³ Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*, içinde Mark Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge: The MIT Press, 2004), 226.

ortaya çıkar.”²⁴⁴ Bergson süre içinde duygulamla ve bedenlenmeyle ilgili sorunlara geri dönmemizi sağlar. Bedenlenmede, bir beden olma ve bir bedene sahip olma durumlarındaki psişik tepki alanı, yaratıcı bir faaliyet olarak görülmektedir. Bu durumda beden; dış dünya ile iç dünya arasına müdahale eden ve bilgiyi filtreleyen duyusal geri bildirim kaynağıdır. İzleyici/ katılımcı olarak beden; diğer bedenlerle, yeni durumlarla veya yeni rollerle ilgili olarak kendini sürekli yeniden ortaya çıkaran bir dizi karmaşık sürece dahil olur. Bu durum, hareket hâlindeki bedenin ve taşıdığı bilginin her zaman değiştiği anlamına gelir. Dünyadaki hareketler, varlık durumumuzu ve dünyayla nasıl iletişim kurduğumuzu etkiler. Bu nedenle, Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi, yerleşik bir duygulam teorisinin başlangıcı olarak görülebilir. “Merleau- Ponty’nin görme duyusu, dışarıdaki izleyicinin Kartezyen gözü değil, dünyanın etinin ete bürünmüş bir parçası olan bedenli (embodied) görmedir... Bedenim dünyayla aynı etten yapılmıştır... bedenimin bu eti dünyayla paylaşılır.”²⁴⁵ Yeni Medya Sanatı Profesörü Anna Munster arayüz karşılaşmalarındaki bedenlerle ilgili “bir bedenin içinde var olmak ile bedeni dışarıdan temsil etmek/haritalamak arasındaki bir bağlantının varlığını”²⁴⁶ ima eder. “Bedenlenmeyi, kişilerin birbirleriyle ve etraflarındaki dünyayla etkileşime girmelerinin bir yönü olarak anlamaya büyük yonde ihtiyaç vardır.”²⁴⁷ Karşılaşmalar, aralıklarda saklanma eğilimi gösteren duygulamanın potansiyel taşıyıcısı olup, bedenlenmeyi etkin biçimde karşılarlar. “Duygulam kavramı öncelikle fenomenolojik beden tarafından bedenlenir ve ikinci olarak bireyden ayrılır ve varlık olarak hareket eder.”²⁴⁸ Etki-tepki mesafesini dolduran duygulamanın ve iç içe geçişlerin bedenlenme hareketi Bergsoncu süre ve bellek teorisini hatırlatır. “Beynin açtığı aralığı dolduran ve ortaya çıkmak için bundan yararlanan duygulanırlık; bedenin matematiksel bir noktadan başka bir şey olmasını gerektirir, ona uzayda bir hacim verir. Sonra belleğin anıları gelir. Bunlar anıları birbirine bağlar ve geçmişi

²⁴⁴ Mark Hansen, **Embodying Technesis: Technology Beyond Writing** (USA: University of Michigan Press, 2003), 27.

²⁴⁵ Juhani Pallasmaa, **Tenin Gözleri**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 8.bs. (İstanbul: Yem Yayın, 2021), 24.

²⁴⁶ Anna Munster, **Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics** (USA: Dartmouth College Press, 2006), 142.

²⁴⁷ Raymond W. Gibbs, **Embodiment and Cognitive Science** (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 15.

²⁴⁸ Hung-Han Chen, Lily Diaz-Kommonen, Affective Embodiments of Subjectivities: The Auto-Affection of the Lived Body and the Affection-Images in Media Arts. **Conference: Renewable Futures 2015, Transformative Potential Of Art In The Age Of Post-Media** (2015), abstract.

şimdiye dâhil ederler.”²⁴⁹ Sanatçının yaptığı da aralığı doldurmaktır, izleyicinin belleğini ve sürekliliği akış içinde sağlamaya devam ettirmektir. Özellikle “yeni medya sanatı, duygulamanın bedensel deneyimini yoğunlaştırdığı ve kapsamını genişlettiği ölçüde, zaman bilincini ve zamanın varlığını bedenlendirdiği söylenebilir.”²⁵⁰ Tezin başlangıcında değinilen, homojen nicel zamanı aşmak ve Bergsoncu heterojen süre deneyimine ulaşmada duygulam, saf sürenin koşulu olarak karşımıza çıkar. Neo-Bergsoncu bir estetik deneyim örneği olarak, Avustralyalı yeni medya sanatçısı Jeffrey Shaw’un “Place-Hampi” işine bakılabilir (Şekil 11).

Şekil 11. Jeffrey Shaw, “Place-Hampi”, Etkileşimli yerleştirme, 2006



Kaynak: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/place> [20.06.2023]

“Shaw'un dijitalleşmedeki derin estetik sonuçları, onu çağdaş yeni medya sanatının Bergsonculuğunu tanımlamadaki en sorumlu sanatçısı yapar”²⁵¹ “Bu sanatçının çalışmaları bizi tam anlamıyla bedenlerimizle görmeye zorlar”²⁵² “Place-Hampi” etkileşimli yerleştirme ve genişletilmiş sinema örneği olarak karşımıza çıkar. “Shaw'ın genişletilmiş sinemadaki deneyleri, beden etkinliğinin dinamik eşleşmesini vurgular; Bergsoncu imgeler evrenini, beden ya da bedenlerle bağıntılı seçici bir

²⁴⁹ Deleuze, **age**, 65.

²⁵⁰ Mark Hansen, “The Time of Affect, or Bearing Witness to Life”, **Critical Inquiry**, s.3, c.30 (2004): 589.

²⁵¹ Hansen, **age**, 52.

²⁵² **Age**, 67.

etkin virtüel ortamla ya da uzamla sınırlandırır”²⁵³ Mekândaki katılımcı, kendini içine alan, dönebilen bir silindirin içinde ve bir platformun üzerindedir. Platform üzerinden kumandaya yön verebilen katılımcı, panoramik projeksiyona yansıyan hareketli ve hareketsiz görüntülerin içine girerek bir gezinme hareketini başlatır (Şekil 12).

Şekil 12. Jeffrey Shaw, “Place-Hampi”, Etkileşimli yerleştirme, 2006



Kaynak: <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/place> [20.06.2023]

“Place-Hampi”, “... anlam ve bilgi arasındaki içsel bağlantıda fayda sağlayan virtüel bir boyutun deneyimine ve bedenin virtüelleşmesine fırsat sunar. Bu çalışmalar dijitali bedene kanalize ederek, bilgi ve insan bedenlenmesinin temel korelasyonunda kök salmış bir virtüel deneyime yol açar”²⁵⁴

Sanatçının kendi belleğini ve süresini içine katarak oluşturduğu bu manzaralar, yeni yer ve zaman içinde, izleyicinin şimdiki anını genişletecektir. Sürekli hareket ederek, hareketli görüntünün içine dalan izleyici, videonun kendine özgü zamansal doğasını bu kez kendi süre aralıklarıyla bütünleştirir; mekânda gerçek süreyi, zaman aralıklarında yakalamaya çalışır. Duygulam burada aralığı işgal eder.²⁵⁵

Aralık, mantıktan önce belirlenmemiş potansiyelin anlarını gösterir. “Hareket sanatının hammaddesi asla hareketin kendisi değil, aralıklar, geçişler, bir hareketten diğerine geçişlerdir.”²⁵⁶ Aralıklar her yerdedir. “Sesler arasında sessizlik aralıkları

²⁵³ Hansen, **age**, 52.

²⁵⁴ **Age**, 90.

²⁵⁵ Güç, **age**, 2023.

²⁵⁶ Lazzarato, **age**, 229.

vardır... Kokular arasında, tatlar arasında boşluklar bulunur.”²⁵⁷ Sanatı alımlayan ile estetik deneyim arasında da aralıklar vardır. Önemli olan bu aralığın estetik deneyim esnasındaki keşfidir. “Place-Hampi”de katılımcılar, farklı dünyaları keşfederken bu deneyimleri sırasında beklenilmedik bir dizi şok anlarından geçerler. Şok, aralıktaki bir mikro karşılaşmadır. “Deleuze’e göre sanattaki duygulam, düşünceyi şok eden bir görüntüdür. Bu şok bizi yeğlilik olasılığına, ölçülebilir olmayan bir alana yayılmaya maruz bırakır.”²⁵⁸ Yani “bir dizi fizyolojik reaksiyon (kas kasılması, salgılar) ve görünür semptomlar (ses değişiklikleri, yüz ifadeleri) aracılığıyla ifade edilen, potansiyel olarak kesintiye uğrayan bir gerilim durumu...”²⁵⁹ oluşur. Duygulamın gözlemlenebilir özelliğinin olması, varlığının şüphesiz mekâna yansıtacağı ve etkileşime geçtiği şeylere kendini bulaştıracığı fikrini verir. “Herhangi bir dijital sistemde, ortamın kendisi dijital veridir.”²⁶⁰

“Hareket” üzerine metinleri olan felsefeci M. Sheets-Johnstone’a göre, “bedenlenmiş zihinler değil, hareket hâlindeki bilinçli farkındalığa sahip bedenler sanat yaratırlar.”²⁶¹ “Önce özneye çarpıp, sonra onu yakaladıktan sonra diğer bedenle birbirine bağlanan duygulam,”²⁶² “bedenin açık bir sistem olmasını, her zaman virtüelliğiyle ve oluş potansiyeliyle uyum içinde olmasını sağlar.”²⁶³ “... Hareket, bedensel eylemin aktif bir kipi ve duygulamın somut tetikleyicisi olarak işlev görür... Bedenin kendisini, kendinden daha fazlası olarak deneyimlemesi ve duyusal-motor gücünün öngörülemeyen deneysel kapasitesidir.”²⁶⁴ İzleyici hareket ettiğinde bir hikâyenin özünü daha fazla hatırladığını söyleyebiliriz. “İzleyicilerin eylemi doğrudan dramatize ettiği aktif deneysel doğaçlama stratejisinin belleğe

²⁵⁷ Bergson, *age*, 145, 46.

²⁵⁸ Smethurst, *age*, 143.

²⁵⁹ Massumi, *age*, 86.

²⁶⁰ Justin Clemens, Adam Nash, “Being and Media: Digital Ontology After the Event of the End of Media”, *The Fibre Culture Journal* (2015): 15, 17.

²⁶¹ Maxine Sheets-Johnstone, **Phenomenological Methodology and Aesthetic Experience: Essential Clarifications and Their Implications**. In S. Grant, J. McNeilly, & R. M. Wagner (Eds.), **Performance Philosophy To The Thing Itself**. (London: Palgrave, 2019), 5.

²⁶² Patricia T. Clough, **The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies**. In M. Gregg, & G. J. Seigworth (Eds.), **The Affect Theory Reader** (Durham and London: Duke University Press, 2010).

²⁶³ Ann Pellegrini, Jasbir Puar, “Affect”, *Social Text*, s.3, c.27 (2009): 37.

²⁶⁴ Hansen, *age*, 6.

yardımcı olması açısından değerli olduğu gösterilir.”²⁶⁵ “Hareket her zaman duygulam teorilerinin merkezinde yer alacaktır.”²⁶⁶ Estetik deneyimin niteliği, tüm bilinci içerecek şekilde bedenin derinliklerine nüfuz etme derecesine bağlıdır. Duygulam, estetik deneyimde saf sürenin önemli bir eylem koşulu olarak karşımıza çıkmaktadır.



²⁶⁵ Christina L. Scott, Richard Jackson Harris, Alicia R. Rothe, “Embodied Cognition Through Improvisation Improves Memory for a Dramatic Monologue”, **Discourse Processes**, c.3, s.31 (2001): 293.

²⁶⁶ Gilles Deleuze, **Spinoza: Practical Philosophy** (San Francisco: City Lights Books, 1998), 125.

4. SÜRENİN KRİSTAL İMGESİ

4.1. Duyu-Motor Şemadan Kopuş: Zaman-İmge Anlatısı

Estetik ve felsefe arasındaki ilişkiyi Bergsoncu bir perspektiften düşünmenin bir başka yolu Deleuze'ün sinema kitaplarında (*Sinema I: Hareket-imge*, *Sinema II: Zaman-imge*) önerilmiştir. Deleuze bu kitaplarında Bergson'un süre ontolojisinden başlar ve bunu sinemaya içkin biçimsel ve niteliksel farklılıklar yaratmak için kullanır. Deleuze sinemayla Bergsoncu bir felsefeci olarak ilgilendiğini söyler.²⁶⁷ Bu açıdan Deleuze'ün Bergson'u aslında Deleuze'ün sinematografisidir. "... Bergsonculuk onun söylediklerini tekrarlamak veya uygulamaktan ziyade Bergson'un problem olarak aldığı şeylerin... sinema olarak düşünülmesi ve hatta sinemanın da Bergson'un problemini düşünmekte olmasıdır."²⁶⁸

Deleuze, film tarihinin iki algısal döneme ayrıldığını belirtir: "hareket-imge" ve "zaman-imge". II. Dünya Savaşına kadar baskın olan Hareket-imge sinemanın kökeni olarak kabul edilir. "Hareket-imge", sürekli değişen (açık) bir bütünün hareket hâlindeki bir kesiti olarak tanımlanabilir."²⁶⁹ Görüntünün eylemi ve aksiyonu hareket-imgede var edilir. Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramlarının ayrımı için "duyu-motor" şema oldukça önem taşır. "Duyusal motor şemaya ait hareket-imge, rasyonel kesmelerini organik bütünlükten kopan irrasyonel kesmelere bırakarak zaman-imge yönünü ortaya çıkaracaktır."²⁷⁰ Zaman-imgede, "imge duyu-motor olmaktan çıkmıştır."²⁷¹ Bu sebeple gerçeği bir temsilde ya da eylemde aramak anlamsız bir çabadır. "İzleyicinin meselesi sonraki sahnede ne göreceği... [değildir]. Bu artık duyu-motor bir durum değil, eylemcinin yerine durugörünün geçtiği saf optik ve sessel bir durumdur: bu bir 'tasvir'dir."²⁷² İzleyici eylemi beklemek yerine

²⁶⁷ Mutman, *age*, 48.

²⁶⁸ *Age*, 48.

²⁶⁹ *Age*, 50.

²⁷⁰ *Age*, 58.

²⁷¹ *Age*, 208.

²⁷² *Age*, 332.

kendisine verilmiş, hatta neredeyse çizilmiş deneyimin içine girmelidir. “Olayların bir sonraki aşamasını öğrenmek amacıyla sürekli olarak seyreden kişi asla harekete geçmeyecektir.”²⁷³ Duyu-motor şemanın tamamen geçmişte bırakıldığını söyleyemeyiz ancak geçişlerinin ve bağlantılarının kırıldığını söyleyebiliriz. Bergson, *Madde ve Bellek*’de (1988) “alışkanlık belleği”nden söz eder. Yaşantımızın rutin anlarındaki hatırlama durumlarında kendini şimdiki zamanda gösteren bu bellek türü, duyu-motor şema ile bağlantılı olarak rasyonel kesimde yer alır. Alışkanlık belleği aynı zamanda bir otomatik tanımadır. Bergson; hatırlama eylemi gerçekleşmediğinde, duyu-motor bağlantıların askıya alındığından ve böylece virtüel-aktüel unsurların birbirleriyle ilişkilenebildiğinden söz eder.²⁷⁴ Yani belleğin aksaması ve/veya tanımadaki başarısızlığı, şimdinin optik ve sessel yönde görünür olma durumlarını verir. Duyu-motor şemadaki kararsızlık ve arıza durumları, beklenilmedik eylemler olarak nihayetinde kristal-imgeyi de görünür kılacaktır. Belleği harekete geçiren, geciktiren ve zorlayan durumlar, zaman-imge anlatısına gönderme yapar. Böylece mekân fikrinden ve doğrusal anlatıdan uzaklaşılır, düzen fikri yerini ani geçişlere ve zamansal bölünmelere, “zaman-imge”ye bırakır. Sinematografik imgenin farklılaşması “iki çağ arasındaki kopuşu”²⁷⁵ işaret eder; yani hareket-imgeden, zaman-imgeye geçişi gösterir. II. Dünya Savaşı sonrası,

Mekân ve zaman organik birliğini ve sürekliliğini yitirmiştir; beden artık adeta nasıl hareket edeceğini (neye odaklanacağını, neye tavır alacağını) bilmemektedir... Kriz, yok oluşa götürmez; tersine, oluşan yepyeni durumla birlikte yavaş yavaş yeni imgeler, yeni algılama, görme ve gösterme tarzları yeni bir anlatım ortaya çıkacaktır... Organik ve duyusal-motor bütünlükten kopan ve doğrudan verilen zaman-imge[dir bu].²⁷⁶

Shakespeare’in *Hamlet* (1600) eserinden alıntılایan Deleuze; “‘Zaman zıvanasından çıkmıştır’: derken zamanın artık harekete değil, hareketin zamana bağlı olduğunu gösterir... Klasik sinema olarak adlandırılan hareket-imge, savaş sonrası dönemde yerini doğrudan bir zaman-imgeye bıraktı.”²⁷⁷

Deleuze, zaman imgemizi organik olandan kristal olana dönüştürmek için çabalar. Böyle bir imge, Bergson’un zamanın sıçramaları kavramını model alır ve zamanın yarılp, geçen şimdiler ve muhafaza edilen geçmişler olarak iki akışa bölündüğü

²⁷³ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı. 1996), 137.

²⁷⁴ Deleuze, **age**, 72.

²⁷⁵ Jacques Rancière, **Sinematografik Masal**, çev. Tacettin Ertuğrul (İstanbul: Küre Yayınları, 2016), 117.

²⁷⁶ **Age**, 57.

²⁷⁷ Deleuze, **age**, xi.

“yaşam patlamalarını” ele geçirmeye çalışır. Kristal-imge, yaşayan bir belirlenimsizlik merkezinin evrimini karmaşıklığa kavuşturmaya yarar- onu mevcudiyet dünyasından uzaklaştırarak ve virtüelin düzeylerini tabakalara ve katmanlara ayırarak yapar bunu.²⁷⁸

Bu durumda Deleuze’ün zaman-imesi, saf süreyi bize veren kristal-imgenin olduğu anlatı modelidir. “Zaman imgede ve modern sinemada, her imge fiilen boşluktan çıkar ve boşluğa düşer, her ne kadar artık belirleyici rolü oynayan şey imgeler arasındaki ayırım, yarıma olsa bile.”²⁷⁹ Filmdeki boşluk, esas eylemin oluşması için iki imgeden kopar ve aralık bu geçişlerde gerçekleşir. “Aralık-kristal... yeni bir bütün yaratır, aralıklardan oluşan bir bütün, boşluktan doğan ve boşluğa düşen tek başlarına ifade edici kristallerden oluşan bir bütün.”²⁸⁰

4.2. Kristal İmgeden Saf Süreye Bakış

Saf sürenin bir koşulu olarak *Zaman-İmge*’de karşımıza çıkan kristal-imge, tezin odağını oluşturur. Heterojen süreyi doğrudan temsil etmede yetenekli olan ve etki-tepki arasına yerleştirilmiş kristal-imge “duygulam”ın yerini alır. “Tıpkı Bergson’un bize hiçbir zaman sonlu bir süre tanımlı vermemesi gibi, Deleuze de zaman-imgenin tekil bir tanımını vermez ve zamanın doğrudan imgesiyle ne demek istediğine yönelik net bir açıklama getirmez.”²⁸¹ Deleuze’ün zaman-imesinin temel taşı olan oluşturan kristal imgede, önceden kaydedilen bir olayın şimdiki zamanda yeniden izlenmesiyle oluşan bileşim izleyiciye sunulur.

Kamera şimdiyi kaydederken her kayıt anında, her şimdiyi bir geçmişe dönüştürmektedir. Kaydın izlenme anında yansıtılan filmde ise geçmiş ile gelecek aynı kayıt içinde şimdi anına sığarak var olurlar. Zamanın gerçek akışından kopartılan bu zaman kesiti her şimdi anında yeniden başka şekilde deneyimlenebilir, çoğaltılarak veya üzerinde değişiklikler yapılarak yeni anılar üretebilir.²⁸²

Zaman-imgeyle ilişkilendirilen kristal rejim, anlatıyı sorgulayarak sık sık zamanın görüntülerini bize gösterir. “Kristal, artık zamanın hareket kaynaklı dolaylı bir imgesini değil, dolaysız bir zaman-imge açığa çıkarır. Zamanı soyutlamaz, daha

²⁷⁸ Keith Ansell Pearson, *Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze*, **Bellek: Öncesiz, Sonrasız**, s.50, Bahar (2007): 95.

²⁷⁹ Rancière, **age**, 124.

²⁸⁰ **Age**, 124.

²⁸¹ Totaro, <https://offscreen.com/view/bergson1>[14.09.2023].

²⁸² Ece Üstün, “Sinematografik Üretim: Mekân ve Zaman Deneyiminin Bedenleşmesi” (Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 2015), 32.

iyisini yapar. Kristalin açığa çıkardığı veya gösterdiği şey, zamanın saklı temeli, yani zamanın iki akış hâlinde, geçmekte olan şimdilerin akışı ile korunan geçmişlerin akışı olarak farklılaşmasıdır.”²⁸³ Filmlerdeki en küçük devre olan görüntü kristali; virtüel ve edimsel görüntülerin değiş tokuşu sayesinde otonom ve hareketten bağımsız hâle gelerek zaman tohumuna dönüşür. Virtüel her zaman geçmişte bir yerlerdedir, her zaman canlı yapıdadır ve gerçek bir imge tarafından hatırlanmayı beklemektedir. Edimsel imge ise şimdide nesnedir. Virtüel edimselleşerek yeni şimdilere eklenir ve bu şimdiler geçmeye devam ettikçe, edimsel virtüellere eklenmeye bu düzen içinde devam eder. Kristal-imgede geçmişin ve bugünün kusursuz birleşimi, süre cinsinden tanınmaktadır. Kristal, şimdiki zamanda tam olarak mevcudiyet göstermez, tamamen gerçekliği tartışılır çünkü doğrudan bir geçmişe ya da anıya sahip değildir. Şeylerin aralığında ve geçmekte olan şeylerin (şimdilerin) yeğinliğinde mevcuttur. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman üçlemesinden kaçan kristal; ancak “şimdinin ve geçmişin” eş zamanlılığında yakalanır. Bu iki zaman da ayırt edilemez bir niteliğe ulaştığında, ikiye bölünerek geçmişe ve geleceğe yönsel harekette bulunacaktır. “Farklılaşma, edimselleşmekte olanın yönüdür. Gerçekleşmekte olan bir virtüellik ise hem farklılaşır hem de evrim çizgileri, türler oluşturur. Virtüel özü gereği gerçekleşmek ister.”²⁸⁴ Virtüelin ve edimselin birleşmesine en iyi örnek;

... Aynadır. Açılı aynalar, içbükey ve dışbükey aynalar, Venedik işi aynalar... Değiş tokuş da kenarlarının sayısı artan bir çokgene gönderdiği ölçüde daha etkin bir değiş tokuştur: bir yüzüğün yüzeylerinde yansıyan bir yüz gibi, sonsuz sayıda dürbünden görülen bir aktör. Virtüel imgeler bu şekilde çoğaldıklarında, hepsi birlikte karakterin bütün aktüelliğini massederken, karakter de artık diğerleri gibi bir virtüellikten ibaret olur.²⁸⁵

Zaman da yakın geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir yarılma, kendi dünyasını oluşturan iki yönlü bir ayna olarak deneyimlenir; bir yönü geleceğe, diğer yönü geçmişe bakar. Kristal-imge, zamansal kısa devreler üreten, virtüel ve edimseli ayırt edilemez kılan aynalardan oluşur. Kristalleşme için “... dolaysız, simetrik, ardışık ve hatta eşzamanlı bir ikizle yan yana getiren en küçük devreyi aramak [gerekir].”²⁸⁶ Deleuze, görüntüde birbirini tekrar eden ya da benzerlikleriyle fark yaratan şeylerin, aynadaki yansımaların, çiftlemelerin ve geçmişin anımsanma sahnelerinin kristali

²⁸³ Deleuze, *age*, 122.

²⁸⁴ Turanlı, *age*, 93.

²⁸⁵ Deleuze, *age*, 89.

²⁸⁶ *Age*, 87.

ortaya çıkardığını savunur. Bilim-kurgu yazarı Stanislaw Lem, *Solaris* kitabında; “Başka dünyalara ihtiyacımız yok. Aynalara ihtiyacımız var. Diğer dünyalarla ne yapacağımızı bilmiyoruz”²⁸⁷ der. Aynanın kendisi doğrudan bir yaşam ve üstün gezegen örneğidir.

Zaman, ortaya çıkışı veya meydana gelişle aynı anda ikiye ayrılmalıdır: biri bütün şimdinin geçmesini sağlayan, diğeri bütün geçmişi koruyan iki asimetrik akışa ayrılır. Zaman bu ayırmadan oluşur ve kristalde görülen de odur. Kristal-ime zaman değildir ama kristalde zamanı görürüz... Kristal daima sınırdan yaşar, bizzat “artık varolmayan yakın geçmiş ile henüz var olmayan yakın gelecek arasındaki kaçamak limit...”²⁸⁸

Deleuze'ün kristal-imesi bize zamanın işleyişine ilişkin bir içgörü sunar. Bu iddiayı araştırmak amacıyla, Deleuze'ün kristal-ime ile ilgili çalışmasına ışık tutan doğrudan Bergson'un süre ve bellek tezleridir. Kristal görüntüde gösterilen şey, ardılıktan ve nicelikten uzak, Bergsoncu şimdiki ve virtüeli kapsayan “süre”nin kendisidir. Aynı zamanda “şimdinin bir yanda algıya, diğer yanda hatırlamaya sürekli olarak kopyalanması olarak da karakterize edilir”²⁸⁹ “Deleuze gibi konuşursak, [edimsel] imge kendi [virtüel] imgesiyle “kristalize” olur. Bergsoncu söylersek, geçmiş ve şimdi aynı anda var olurlar.”²⁹⁰ “Şimdinin edimsel mi virtüel mi olduğunu ancak kristalin dışından, şimdinin dışından, tamamen geçmişin bütününe veya önceki şimdilere referansla karar verilebilir.”²⁹¹ “Sinema kitaplarında ‘zaman kristali’, ‘kristal-ime’, ‘zamanın tohumları’, ‘zamanın aynaları’ ve ‘hyalosign’ olarak anılır ve zamanın esas ifadesinin birleştiği yerde ortaya çıkar.”²⁹² Kristalde sürenin kavramsal, göstergebilimsel ve estetik deneyimi, görüntüler vasıtasıyla ve görüntüler aralığında dolaysız biçimde gerçekleşmektedir. Sanat eseri ve kristal-ime, bedenlenmiş algıyı kesintiye uğratarak ve askıya alarak aralığı biçimlendirebilme özelliği sunar. Kristal-ime, özneliği bir güçler bütünü olarak deneyimleme, benliği aralıkla ilişkili süreçsel bir bedenlenme olarak kavrama fırsatı sunan bir alan yaratır. “Deleuze, kristal imgeye üslupsal nitelikler atfederek salt

²⁸⁷ Stanislaw Lem, *Solaris* (London: Faber and Faber, 2003), 75.

²⁸⁸ Deleuze, *age*, 36, 109.

²⁸⁹ D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1997), 126.

²⁹⁰ Mahmut Mutman, “Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi”, *Sanatta Hafızanın Biçimleri*, ed. Meryem Bursalı (İstanbul: Küre Yayınları, 2017), 60.

²⁹¹ Turetzky, *age*, 335.

²⁹² Felicity Colman, *Deleuze and Cinema: The Film Concepts* (NY: Berg Publishers, 2011), 135, 36.

teorik bir araç olmaktan ziyade estetik bir araç olarak kullanır.”²⁹³ Bu nedenle, estetik deneyim olarak saf süre, kristal-imgede sunulan teorik ve biçimsel çözümlerle farklı yollara açılabilir.

Modern sinemada merkezi bir mekanizma olan kristal imge, sürenin özüne aittir. Süre, görüntüyü gerçek ikiliğine böler. Görüntünün bu ikiliği yaratılırken her görüntünün eşzamanlı olarak zamana (süre) ve mekâna (şimdiki zamana) yerleştirilmesi gerçeği, onun zamansal varoluşunun tam işaretidir. Bu anlamda geçmiş, genişlemiş bir şimdiki zaman olarak görünürken, şimdiki zaman belleğin son derece daralmış bir biçimi olarak görülür. Edimsel büzülürken virtüel kendi içinde genişler.²⁹⁴

Deleuze Bergson'un “şimdinin belleği” kavramına başvurarak, kristal-imgeyi zamanın bir imgesi olarak detaylandırır. “Deleuze’ün iddia ettiği gibi kristal rejim zamana karşı artan bir duyarlılık üreterek izleyiciyi aralık içinde bir belirsizlik durumunda askıya alır.”²⁹⁵ Kristal, aslında Bergson’a ait bir kavram değildir ve onun kristalden bahseden bir metni de yoktur. “Bahsettiği yegane imgeler optik, akustik veya manyetik imgelerdir.”²⁹⁶ Kristal, Guattari’den sonra Deleuze tarafından geliştirilir.

Kristalin ontolojisi, Bergson'un *Madde ve Bellek*’teki süre felsefesinden ve onun déjà vu üzerine yazdığı *Şimdiki Zamanın Belleği ve Yanlış Tanıma*²⁹⁷ adlı makalesinden gelir. Deleuze bunu şöyle ifade ediyor: Geçmiş, şimdiki zamandan sonra değil, onunla aynı zamanda olduğu için, zaman kendisini her an, şimdiki zamandan farklı olan şimdiki zaman ve geçmiş olarak iki heterojen yöne bölmek zorundadır; bunlardan biri geleceğe doğru, diğeri geçmişe doğru uzanır. Zaman bu bölünmeden oluşur ve kristalde gördüğümüz de budur.²⁹⁸

Deleuze, Bergson’dan ödünç aldığı bellek ve tanımanın tüm patolojilerini veya başarısızlıklarını -déjà vu, rüya görüntüleri, fanteziler, ölenlerin vizyonları- gerçek zamanın sinematik avatarları olarak destekler.²⁹⁹ Bu patolojiler aynı zamanda Bergson’un süre cinsinden en sevdiği girişimler olarak da görülebilir. Bergson déjà vu hakkındaki makalesinde şöyle yazar:

Gerçek varlığımız, zaman içinde yuvarlanırken virtüel bir varoluşla, bir ayna görüntüsüyle kendini kopyalar. Yaşamımızın her yönü, iki yönü temsil eder;

²⁹³ Totaro, <https://offscreen.com/view/bergson1>[14.09.2023].

²⁹⁴ Grosz, *age*, 229.

²⁹⁵ D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze’s Time Machine* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1997), 15.

²⁹⁶ Deleuze, *age*, 100.

²⁹⁷ Henri Bergson, [Şimdiki Zamanın Belleği ve Yanlış Tanıma]. “Le Souvenir Du Présent Et La Fausse Reconnaissance”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger* (1908).

²⁹⁸ Mullarkey, *age*, 97.

²⁹⁹ Deleuze, *age*, 39, 55.

virtüel ve edimsel, bir yanda algı, diğer yanda bellek ve yaşamın her anı, ortaya çıktığı anda bölünür. Daha doğrusu yaşam tam da bu bölünmeden ibarettir.³⁰⁰

Nitekim Deleuze'ün kristal tanımında, Bergson'dan belirgin biçimde istifade ettiği bu metinden görülebilir. Bergson, *Şimdiki Zamanın Belleği ve Yanlış Tanıma* (1908) makalesinde déjà vu fenomeninde yaşanan deneyimden söz eder: Yaşadıklarımız aslında şimdiki andır ama bir akıl oyunuyla geçmişin işareti altına düşmüş ya da geçmişin çerçevesine yerleştirilmiştir. Déjà vu'nun en belirgin felsefi analizini belki de sadece Bergson yapmıştır diyebiliriz. Déjà vu, belleğin işleyişindeki saf gerçek andır. İtalyan filozof Paolo Virno'ya göre déjà vu, hayatın gerilimi beklenilmedik bir şekilde ortadan kalktığına görünür. “Déjà vu'nun önemi, algılanan şimdi ve hatırlanan şimdideki her anın ikiliğinin bariz görünürlüğüyle ilgilidir. Bu fazlalığın, çağımızın bu kadar önem verdiği virtüel deneyimle güçlü bir şekilde ilişkili olduğu görülebilir.”³⁰¹ Bergson déjà vu'yu, geçmişin şimdiki zamanda otomatik olarak korunması olarak sürenin doğasını gösteren örnek bir deneyim olarak kabul eder. Déjà vu'ya yanlışın hatırası diyoruz çünkü bu deneyimi kişisel geçmişimizle tam olarak bağdaştıramıyoruz. Déjà vu'da, gerçekte hiç başımıza gelmediğine inandığımız bir şeyi büyük bir netlikle hatırlıyoruz. Belirtileri aynı olsa da déjà vu, bulanık bir anı ile özdeş olarak da algılanabilir. “Zamanın geleceğe doğru hareketini durdurabilseydik, bu deneyim bizim için çok daha yaygın olurdu.”³⁰² Hayatın pek çok aşamasında mümkün görünen bu deneyim, kristalde olduğu gibi şimdiki zamanda, yaşadığımız bir an içinde, geçip giden bir şimdi ile korunan bir geçmiş arasındaki bir yarılmada ve bir aralıkta kendini sunabilir. Eş zamanlı var olan şimdi ve geçmişi ele alan Bergson, makalesinde “kristal”ın aslında “déjà vu” biçiminde açığa çıktığını savunmuş olur. Burada saf-virtüel imge, şimdiyle kısacık bir etkileşim içindedir. Kristal-imgede, déjà-vu'da, şimdiki zamanla iş birliği içinde olan bir önceki durumun vizyonunu görürüz. Bu durum Deleuze için zamanın bizi kendi içinde tutması ve bizim onun içinde öylece hareket etmemizdir. “Zamanın iki vechesi, geçen şimdinin edimsel imgesi ve korunan geçmişin virtüel imgesi, edimselleşme içinde, saptanamaz bir sınırları da olsa birbirlerinden ayrılır; ama

³⁰⁰ Henri Bergson, “Le Souvenir Du Présent Et La Fausse Reconnaissance”, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, (1908): 147.

³⁰¹ Paolo Virno, *Déjà Vu and the End of History*, trans. David Broder (London, NY: Verso Book, 2015), 41.

³⁰² Pearson, *age*, 83.

kristalleşme içinde, birbirlerinin rolünü üstlenerek ayırt-edilemez hâle gelecek kadar değiş tokuş içindedirler.”³⁰³

Deleuze'e göre, tohum aşaması da dahil olmak üzere hiçbir zaman tamamlanmış bir kristal yoktur. “Her kristal, oluşum sürecinde sonsuzdur ve onu kristalleşmeye zorlayan bir tohumdan yapılmıştır.”³⁰⁴ Deleuzecü kristal-imgede, onu karakterize eden eylem-tepki arasında askıya alma, sürenin doğrudan görüntüsünün ve/veya tohumunun anlık görüntüsünü mümkün kılar. Kristal tohumu, Deleuze'ün bütün bir zaman kristalini meydana getirmek için potansiyel zaman alanları olarak tanımladığı süreçtir. Kristal tohumu, bir zaman kristalinin sonsuz hâlinin bileşen elementidir. Kristal, sürekliliğini kendi içindeki eksik yanıyla tamamlar. Kusursuzluğu ise saf süreyi saklama potansiyelindedir. “Çeşitli filmler kristalin farklı ifade biçimlerinin örneklerini sunar: bazıları mükemmel, bazıları kusurlu, bazıları kompozisyon ve bazıları çürüme sürecindedir. Zaman-imgenin en güçlü somutlaşması bir görüntü değil, bir görüntünün eksikliğinde olmasıdır.”³⁰⁵

Deleuze, Kristal-imge anlatısında, Alain Resnais'in *Last Year in Marienbad* (1961) filmini birincil örnek olarak gösterir. Film, bir kadının geçen yıl Marienbad'de neler yaşadığını hatırlayamaması üzerine kurgulanmıştır. Karakterin hatırlama çabası, unutma eylemiyle film boyunca yarışır. Kadının geçişli ve paradoksa hapsolmuş duyguları ile kendisinin ikna olamama durumları parçalı sahnelerde, tekrarlı ve çoklu ayna görüntülerde gösterilir (Şekil 13). Edimsel virtüel devrenin en yoğun noktası, en uygun biçimde ayna tarafından verilir.

³⁰³ Gilles Deleuze, “Edimsel ve Virtüel”, **Cogito Dergisi**: Ortadan Başlamak, s.82 (2016): 17.

³⁰⁴ Gilles Deleuze, **Cinema 2: The Time-Image**, trans. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, 4. bs. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 88.

³⁰⁵ Mullarkey, **age**, 96.

Şekil 13. Alain Resnais, “Last Year in Marienbad” 94”, 1961



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> [06. 06. 2023]

Last Year in Marienbad’de sadece zamansal doğrusallığın bozulmuş anlatısı değil, aynı zamanda Resnais'in zamanı görsel bir forma dönüştürmek için mimariyi nasıl kullandığı ve manipüle ettiği de önemlidir (Şekil. 14).

Şekil 14. Alain Resnais, “Last Year in Marienbad” 94”, 1961



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> [06. 06. 2023]

Marienbad Oteli “saydam yüzü ve opak yüzüyle ve bunların değiş tokuşuyla, saf bir kristaldir... Daniel Rocher... siyah ile beyazın, berrak ile opağın, bunların dağılımının ve değiş tokuşlarının ayrıntılı bir analizini yapmıştır.”³⁰⁶ Geçmişe aitmiş

³⁰⁶ Deleuze, age, 96.

görünen ancak çoklu zaman örüntülerinin tabaka şeklinde izleyiciye yansıdığı tekrarlı hareketler, benzeşik motifler ve dinamik yüzeyler biçiminde belirir. Resnais’de belleğin vurgusu her zaman birincil plandadır: “... bellek yaratırken rüyalara, kabuslara, fantezilere, beklentilere, yani hayâl gücüne dayalı her şeye geri dönüşler kadar önem verir.”³⁰⁷ Hatırlama, kendinden beslenen saflığında oluşur. İzleyici kararsızlık duyguları içinde zamanla mekân arasına hapsolür. “Bu açıdan hatırlama imgesi, şimdiyle bağlantılı olarak ortaya çıkarken, saf hatırlama imgesi her zaman sanal bir özelliğe sahip olan saf hatırlamadan çıkar. Saf hatırlama sebep olduğu halüsinasyonun arkasında bir mıknatıs görevi sürdürür. Çünkü, saf hatırlama, her fırsatta zaman içerisinde muhafaza edilen sayfaları ve zaman dilimlerini sunan bir ortamdır.”³⁰⁸ Resnais filmlerinde belleğin imgesini geçmişe dönüş kurgusu içinde gerçekleştirmez.

Resnais’in geriye dönüşlere başvurmaması modern sinemanın, yani zaman imgesine dayalı sinemanın başarısıdır. Çünkü, geri dönüşlere başvuran yönetmen başka bir yerden gerekçelendirilmesi gereken bir zamana, yani geçmişle ilgili sayfaların aynı anda var olması için şimdiki zamana başvurmuş olur. Ancak, Resnais geri dönüşleri devre dışı bırakarak şimdiki zamanın artık hatırlatma merkezi olarak araya girmediği bir sinemaya ulaşır.³⁰⁹

Onun başarısı şimdiki zamanın sıfır derecesinde ikiye bölünen kristal anları izleyiciye bulaştırmasıdır. Bunun bir diğer örneği Resnais’in “Je t’aime Je t’aime” filmidir (Şekil 15).

Şekil 15. Alain Resnais, “Je t’aime Je t’aime”, 91”, 1968



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> [06. 06. 2023]

³⁰⁷ Özcan Yılmaz Sütçü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, (İstanbul: Sentez Yayınları, 2015), 79.

³⁰⁸ Age, 80.

³⁰⁹ Age, 80.

Film, intihar edip henüz kurtulmuş bir adamın, denek olarak zaman yolculuğu yapmaya ikna edilmesiyle başlar. Filmde karakterin uykuda, rüyalar arasında geçirdiği bir dizi ani değişimli süreci izlenir. Karakter, kesintili bir süreklilik ve bitmeyen akış içinde konumlanır. Film boyunca, beklenilmedik zaman yırtılmalarını, çelişkili kareleri, gerçekte rüyanın yer değiştirmesini ve anlatı sıçramalarını görürüz. Karakterin özellikle “ara-zamanlar”da suya dalıp çıkması ve hareketlerinin sürekli ileri-geri tekrarlama izleyicisi için mekânda bir zaman kayması yaratır (Şekil 16).

Şekil 16. Alain Resnais, “Je t’aime Je t’aime”, 91”, 1968



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> [06. 06. 2023]

Zaman yolculuğundaki bellek geçişlerinde suyun derinliği, şeffaflığı; mekânın nitel derecelerini zamansal ayırıcı bir yüzey olarak gösterir. “İki an arasında bulunan artık zaman değildir, asıl olay bir ara-zamanda bulunmaktır.”³¹⁰ “Deleuze’ün Bergson okumasının uzantısı olan ara-zaman, sonsuzdan ya da zamandan gelmez. Ara-zaman, hâline-gelmeye aittir. Deleuze ara-zamanı, anın ya da rastgelişin zamanı olarak birçok ayırık birleştiriciyi içinde barındıran, ayır[t] edilemezlik, karar verilemezlik bölgeleri yaratan bir zaman olarak ifade eder.”³¹¹

Ara-zaman... hep bir ölü zamandır, hiçbir şeyin cereyan etmediği yerdir, çoktan beri sonsuzcasına geçmiş olan sonsuz bir bekleyiştir, bekleyiş ve yedektir...Hiçbir şey cereyan etmez ve yine de her şey değişir, çünkü hâline-geliş, yeniden bileştiricilerinden geçmekte ve ötelede bir yerde güncelleşen olayı, bir başka ana getirmektedir hiç durmadan.³¹²

³¹⁰ Deleuze, Guattari, *age*, 141.

³¹¹ Turanlı, *age*, 14, 15.

³¹² Deleuze, Guattari, *age*, 141, 142.

Karakterin ara-zaman olarak su ile teması, başlangıcı ve sonu belirsiz anlara gönderme yapmaktadır. Sürekliliği ifade ederken, akıştan kopan görüntü izleyiciyi müphem durumlara yerleştirir. Bu bir bekleyiştir. Karakterin özellikle rüya geçişleri Bergsoncu süreye gönderme yapar. “... Bergson bizim süreyi özellikle uykudayken yaşadığımızı belirtir. Uyurken bilincimiz süreyi ölçmez, onu yalnızca hisseder.”³¹³ “Uyku bizi tekrar kendi içimize getirecektir.”³¹⁴ Filmin başında intihar eden karakter gördüğü rüyalar içinde sürekli aralığa düşerek, duygusal şoklar yaşar ve kendini belirsiz bir sorgulama davranışına doğru iter. Bergson'a göre, rüyalar bellek kolajlarıdır; bellek süreçlerinin bir görüntüsünü ekran üstü bir gerçeklikte sunarlar. “Bellek tüm duyuların içine gömülmüş durumdadır.”³¹⁵ Filmde rüya ve mekânsal gerçekliğin ayırt edilemez olduğu noktada karakter kendine son dönüşünü, uyanışını gerçekleştirir; öyle ki bu son aslında en başa dönüştür. Filmin sonunda “çoklu” sahnelerde gerçekleşen sadece bir “son” yaşanır. Aynı eylemin çokluğu, sadece Bir’i işaret eder; bu da yaşanmış zamanı, gerçek zamanı, kristalden görünen zamanı bize verir. Bu durumda “çok, her zaman Bir’in sıfatıdır.”³¹⁶ Buradaki “Bir”i rakamsal gerçekliğinde, derece farkında veya ölçülebilen türden görmemek gerekir. Filmde bulunan “... opak hiperküre en güzel kristal-imgelerden birini teşkil ederken kristalde gördüğümüz zamanın kendisi, zamanın püskürmesidir (Şekil 17).

Şekil 17. Alain Resnais, “Je t’aime Je t’aime”, 91”, 1968



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0054632/> [06. 06. 2023]

³¹³ Cevizci, **age**, 571.

³¹⁴ Henri Bergson, **Mind-Energy**, trans. H Wildon Carr (New York: Greenwood Press, 1975), 111.

³¹⁵ Ayşe Uslu, “Ulus Baker ve Hissedilebilir Filmler Yapmak”, **Teorik Bakış Dergisi**, s.6 (2015): 68.

³¹⁶ Deleuze, **age**, 41.

Öznellik asla bize ait değildir; zamandır o, yani ruh veya zihindir, virtüeldir.”³¹⁷ Bergson'un tamamlanmamış saf süresinde olduğu gibi, yaşam deneyimi bir zaman kapsülüne yerleştirilir, sonunda geleceğe boşaltılır ve kaybedilen anılar dehlizinde sanki boğulmak üzere beklenir. Özellikle belleğin bir metaforu olarak montajı bu filmde anıları yeniden düzenleyip dağıtan bir duygulam aracı olarak görürüz. Montaj, varlığını “aralık”lara borçludur. Aralıklar sonsuz bir akış içinde sürekliliklerini devam ettirirler. Süre deneyimimizdeki edimselleşmiş noktaları birbirine bağlayan aradaki boşluk ya da duraksama durumları değildir. Öznenin kendi bedensel virtüelliğinin bir deneyimi olarak içsel aralık, yani duygulam “kişinin kendi canlılığının ve değişebilirliğinin algılanması olarak yankılanır.”³¹⁸ Belki de aralıkta daha uzun süre kalabilme deneyimini sürenin akışında, sonsuz ritim içinde hayâl etmek gerekir.

Deleuze’ün kristali; sinematik film örneklerine odaklanmış görünse de ifade alanı sadece film değildir. Yeni medya sanatı, kristalin deneyim ve biçim özelliklerini kendi yetkinliğinde karşılamaktadır. Mekân hissini istikrarsızlaştırmak, görüntülerde çokluk ve katmanlar yaratmak, yansıtıcı yüzeyler kullanmak kristal görüntünün olağanüstü bir düzenlemesidir. “Sinema... zaman-imajı yalnızca estetik süreçler aracılığıyla da olsa keşfederek, video teknolojisinin doğuşunun habercisi olmuştur.”³¹⁹ Video ve dijital görüntüleme gibi kayıt teknolojileri, zamanı kristalleştirme teknolojileridir ve bedenin öznellik inşasında temel bir rol oynar. Video sanatı zamana aittir ve sinema örneğinde olduğu gibi belli bir anlatıya bağlı değildir. “...Video oluşumu *Madde ve Bellek*’te çizilmiş olan, imaj akışlarının genel bir kod çözümüne tekabül eden ilk teknolojidir.”³²⁰ Kayıt teknolojilerindeki sıkışma ve gevşeme hareketleri kristalleşmeye örnektir. “Videonun zamansallığı, bizi, olayın zamanına, aynı anda hem yaratıcıyı hem de izleyiciyi içeren, olmakta olan zamana gönderir.”³²¹ Kronolojik zaman doğrultusunda ilerlemeyerek, düzensiz bir zaman akışını kendisinde korur. “...Video-imaj ışık akışlarının akıp gidişinin bir sıkışması modülasyonudur... Video algısı, gözün fizyolojisinden ziyade, Bergson’un tanımladığı dispozitive yakındır... Video teknolojisi, akış ve bilinç arasındaki ilişkiyi

³¹⁷ Age, 104.

³¹⁸ Massumi, age, 97.

³¹⁹ Uslu, age, 425.

³²⁰ Lazzarato, age, 26.

³²¹ Age, 87.

taklit eder.”³²² Video, film, slayt, ses veya bilgisayar tabanlı teknolojileri içeren çağdaş sanat eserleri, bir boyut olarak süreye sahip olmaları ve zamanla izleyiciye açılanmaları nedeniyle zamana dayalı medya çalışmaları olarak adlandırılır. Video, zamansal algının bedenlenmesine ilişkin deneyimsel kavrayışımızı genişletme göreviyle donatılmıştır. “Sentez imajların simülasyonunu ve üretimini sağlayan... teknolojilerin zamanı kristalleştirme teknolojileri olarak tanımlanışı, Bergsoncu kavramsallaştırmanın ışığında tam anlamına kavuşur.”³²³ Bu teknolojiler zamanın ortaya çıkması için; titreşim, sarsıntı, gevşeme ve sıkışma yaratarak imajları kristalleştirirler.³²⁴ Beden, ekrandan taşan akışa kapılarak kendi aralığını yaratır.

[Mark] Hansen, görüntülerin seçilmesinde bedenin rolünün yanı sıra, algı ile eylem arasında aracılık eden bir görüntü olarak bedenin duygusal ve bedensel karmaşıklığını ve bu karmaşıklığın yeni medya sanatında nasıl giderek daha fazla devreye sokulduğunu ön plana çıkarır. Hansen, Bergson felsefesinin yeni medya içindeki yerini işaret ederken, onun düşüncesinin yeni bir sanat teorisine uyarlanmasının zorluğunun altını tekrar çizer.³²⁵ Yeni bir zaman formu, video ve dijital görüntülerde yeniden keşfedilir. *New Philosophy for New Media*’da (2004) Hansen, “Deleuze’ün Neo-Bergsoncu sinemada, belirsizliğin merkezi olarak bedenin aşamalı olarak parçalandığını ve zaman-imge ile de doruğa ulaştığını ileri sürmüştür.”³²⁶ Hansen, Bergsoncu fikirler üzerinden yeni medya teknolojisine geniş çaplı güncellemeler sunar; dijital görüntülemenin icat edilmeden çok önce bedende var olma potansiyeline ve dijitalin içkinliğine dikkat çeker. Eseri deneyimleyen öznenin hazır bulunuşluğu da estetik deneyimi etkileyen durumlar arasında görülür. Avustralyalı yeni medya sanatçısı Petra Gemeinboeck’in “Memory” (2005) isimli interaktif video enstalasyonu, yeni bir zaman formu ve süre deneyimi sunması adına iyi bir örnek oluşturur (Şekil 18).

³²² Age, 80, 81.

³²³ Age, 56.

³²⁴ Age, 54.

³²⁵ Atkinson, age, 35.

³²⁶ Hansen, age, 6.

Şekil 18. Petra Gemeinboeck, “Memory”, Etkileşimli video enstalasyon, 2005



Kaynak: <https://www.impossiblegeographies.net/impossible-geographies-01-memory/>[08.07.2023]

Video enstalasyonda, katılımcıları hareket örgüsüne dahil etmek için lazer ışınlarından ve kameralardan oluşan bir ağ kullanılmıştır. Galeriye gelen ziyaretçiler, etkileşimli alana girdiklerinde, kendilerine hassas biçimde tepki veren dinamik ve çok parçalı şeffaf projeksiyonlarla karşılaşır. Ziyaretçilerin hareketleri, bu projeksiyonlarda geçici-kısa görüntüler oluşturur. Hareketin yakalanma sonrası eserin belleği değişir ve yeni görüntüler biçiminde kaydolur. Daha sonra projeksiyon yüzeyi çatlayıp, geçmişten günümüze sızan incecik yeni bir doku oluşturur. Bu durum, net olmayan parçalı ayna yüzeylere anıların saçılmış durumları gibi görünür. Eserin belleği, sürekli alternatif temsil biçimleri arayarak, zamanın ve mekânın akışkan sürekliliğindeki esnekliğini genişletir. Ekrana yansıyan her yeni görüntü, katılımcının ve eserin belleğine bulaşırken aynı zamanda geçmişle şimdinin de bir aradalığını sağlar. Bir sonraki eylemde oluşan yeni görüntünün biri geleceğe taşınırken, diğeri geçmişe düşer. Bu aynı kristal görüntünün oluşması için sürekli iki ayrı yöne ayrılan hareketi hatırlatır. Bedenlenmiş katılımcı, dağınık ekranlara yansıyan tamamlanmamış görüntülerde, kendi sürekliliğini ararken aynı zamanda bir çaba eylemine de başvurmuş olur. Bu çalışmada da hareketin sürekli akışı sağlanarak katılımcının kendi yaratıcı duygularına girmesine izin verilmiş olunur.

Bir diğerk çalışma örneğinde, Kanadalı yeni medya sanatçısı Char Davies'in "Osmose" (1995) işi, gerçek zamanlı beden hareketi takibi içeren sürükleyici ve etkileşimli VR çalışma olarak karşımıza çıkar (Şekil 19).

Şekil 19. Char Davies, "Osmose", Etkileşimli VR, 1995



Kaynak: <https://www.immersence.com/osmose/> [08.07.2023]

VR çalışmalar arasında öncü görülen "Osmose", virtüel ile edimsel birlikteliğinin sınırında üretilmiş olup, estetik deneyimde içsel yaşamı en çok öne çıkaran örnekler arasındadır. "Osmose"da katılımcı, başına taktığı ekipman ile simüle edilmiş bir 3B etkileşimli ortama daldırılır. Katılımcının deneyimlediği görüntüler, kendi bedeninden çıkan bilgiye göre, yani kalp ritminin verilerinin entegrasyonu ile yeniden biçimlenir. Katılımcının gerçek hayattaki nefes alışı ve dengesi, simüle edilmiş görüntülere aktarılmış verilere dönüşür. "Osmose"a dalma deneyimi, başa takılan ekipman ve giyilen hareket izleme yeleği ile başlar. Kişinin ilk nefesiyle³²⁷ birlikte, ızgara görüntüler yerini ormandaki bir alana bırakır. Kendi nefeslerini ve

³²⁷ Kendi hareketli akışında yaşayan ve "nefes alan bir form", devam eden bir şimdi olarak deneyimlenirken; Gertrude Stein'in "uzatılmış şimdi", William James'in "aldatıcı şimdi" ve Bergson'un "canlı şimdi" dediği şeye, yani sürekli değişen bir kinetik olasılıklar dünyasında devam eden bir hareket akışına vurgu yapar.

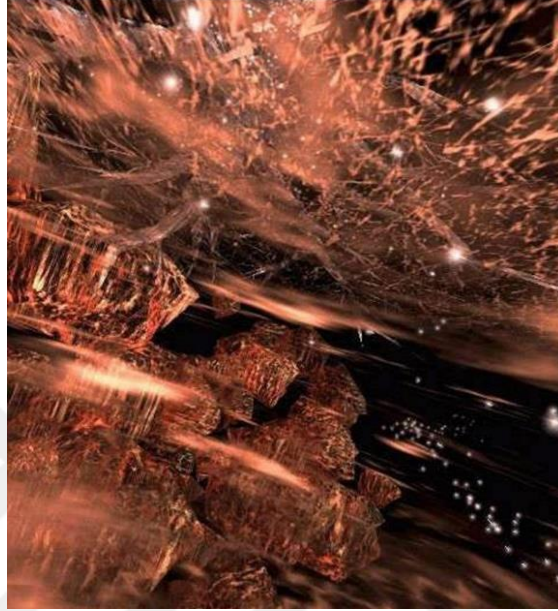
Gertrude Stein, **Composition as Explanation**, 2.bs (London: Hogarth Press: 1926).

William James, **The Principles of Psychology**, 2.bs (New York: Dover Publications, 1950).

Bergson, **age**, 109.

dengelerini kullanarak, suya dalmış kişiler farklı dünyaların herhangi bir yerine yolculuk edebilir ve aradaki belirsiz geçiş alanlarında havada asılı kalabilirler; yerin altından bulutların üstüne kadar uzanan çok sayıda farklı dünyalara geçişler mümkündür (şekil 20).

şekil 20. Char Davies, “Osmose”, Etkileşimli VR, 1995



Kaynak: <https://www.immersence.com/osmose/> [08.07.2023]

Sürekli değişen akışları ve titreşimleri içeren bir sıvı evrenini andıran “Osmose” bize Bergsoncu bir evrenin hareketli modelini sunar gibidir. “Osmose”da sanal gerçekliğe yönelik geleneksel yaklaşımlara tamamen meydan okunur. “Osmose”un görsel estetiği yarı temsili/ yarı soyut, yarı saydam, yarı şeffaf dokulardan ve akışkan parçacıklardan oluşur. şekil/zemin ilişkileri mekânsal olarak belirsizdir ve anımsamaya hizmet ederler, sesler mekânsal olarak çok boyutludur. “Osmose”u keşfederken, doğa ve beden hakkındaki felsefi ve şiirsel metinler katılımcıya eşlik eder. “Osmose”un sürükleyici deneyimleri, algısal duyarlılıkların, alışkanlıktan arındırılmasını içerir ve otomatik davranışı uzaklaştırır. G r ld ğu gibi VR’da, fiziksel dünyaya alternatif bir form olarak yaratılır ve mimetik dünyanın en üst seviyesini yaratma potansiyeli nedeniyle maddi dünyanın kısıtlamalarını kaldırmak mümkündür. VR dünyasına girildiğinde, gerçekten orada olduğunu hissedenden öznenin, artık kendi bedeni hakkındaki fikri değişir. Bu durumda bedenlenme VR’da bir kişinin gerçek bedenini, sanal bir bedenle değiştirme olasılığındadır. Hareket

edildiğinde sanal bedenler hareket eder ve sanal aynalara bakıldığında yansıyan bedende görülen yine kendimizdir; bu durumda aynadaki görüntü de bizimle aynı duyguları hissedebilir. Tüm bunlar sanal beden üzerinde güçlü bir yanılsamaya neden olur. Deneyim sırasında bedenler virtüel ve edimselde çiftlenirken, değiş tokuş içinde geçici süreyle kendi fiziksel gerçekliklerinden ayrılırlar. Sanal bedenlerimiz duygulamsal karşılaşmalara yer açarak hem duygulamı görmemize hem de beden kısıtlamalarının ötesinde duygusal bedensel kapasiteler üretmemize izin verirler. “Duygular varlığımızın tam kalbidir.”³²⁸ Etkileme veya bir başkasından etkilenme gücüne sahip olan herhangi bir şeyin, tek bir an için bile gerçek bir varoluşa sahip olduğunu düşünebiliriz. “Bu beden benim değil; o dünyaya aittir, dünyadır.”³²⁹ Bedenlerimiz, belirsizliğin tüm ortamlardaki taşıyıcısıdır ve saf süreye ait geçişlerdeki iç yaşantımızı kapsayan potansiyellerdir.

4.3. Kristalin Sessel İmgesi

Bedenleri harekete geçiren ve kristalden izleyiciye sunulan “optik” göstergelerin dışında, “sessel” niteliklere de dikkat çekmek gerekir. Bergsoncu saf süreyi ifade etmede optik göstergeler kadar etkili olabilen “sessel/sonik” nitelikler; bazen sadece ses, bazen müzik ve bazen de gürültü biçimlerinde kristalden görünebilirler. Bu sessel kavramların yaydığı titreşimlerin öznedeki süre deneyiminin boyutu önemsenir.

Müzikteki melodinin tekrarı olarak ritornello, çok yönlü boyutlarında kristal imgeyi verebilmektedir. “Felix Guattari zaman kristalini kusursuz bir ‘ritornello’ olarak tanımlamakta haklıydı... Ritornelloda şimdiden geçmişe geri düşen şeyin melankolisi vardır.”³³⁰ Ritornello, Deleuze ve Guattari’nin *Bin Yayla*’da (1980) vurguladıkları, nakarat gibi görünen bir müzik formudur. Nakarattan farkı; ritmik dönüşlü tekrarlarının olması, değişkenliği ve belirsizliğidir. “Ritornello, Deleuze ve Guattari tarafından icat edilmedi; ancak onlar bu kavramı felsefede icat ettiler ve

³²⁸ Thomas Fuchs, **The Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry** içinde, “The Phenomenology of Affectivity”, (UK: Oxford University Press, 2013), 2.

³²⁹ Manu Bazzano, “The Skin is Faster than the Word”, **Journal of the Society for Existential Analysis**, s.1, c.31 (2020).

³³⁰ Deleuze, **age**, 116, 17.

müzikten ödünç alıp felsefi bir ritornello yarattılar.”³³¹ Ritornello’nın ritmi, aynı şeyin yeniden üretimi değil, yineleme ve varyasyonun taşıyıcısı olmasıdır. Ritornello ile karşılaşmalarda dinleyicinin/okuyucunun dikkatini çekecek olan şey, onun ortaya çıktığı anda özgür, tekrarlı ve orijinal bir yaratımı işaret ediyor olmasıdır. Ritornello, saf süreye çoklu, ritmik ve grenli katmanlarıyla yayılırken, onu alımlayacak özneye beklenilmedik duygulamsal karşılaşmalar için aralık açarlar. Süre içinde varlığını gösterebilecek nitelikleri doğasında vardır. Bu nedenle kristaldeki varlıklarının süreye içkin konumlarda bulunduğu söylenebilir. Bu kez öznenin kristalden “gördüğü” değil, “dinlediği” şey, saf süre deneyiminin bir parçası olacaktır. Kristalin sessel imgesi olarak ses/müzik, saf süre cinsinden belirmeye başlar.

Bergson tüm eserlerinde müziğin neredeyse tüm yaratımın sanatı olduğunu ifade eder. Felsefi sorunları müzikal temaların bir araya gelmesine benzer şekillerde çözmeye çalışır.

Fransız şair Paul Valéry, Bergson'un düşüncesinde ve dilinde Claude Debussy'nin müzik tarzıyla karşılaştırılabilecek bir benzerlik olduğunu savunuyor. Debussy'nin müziğe Empresyonist yaklaşımı genellikle denizin hareketi veya sudaki yansımalar gibi doğal olaylarla, hareketi ve akışı yeniden üreten ve yeniden ifade eden bir şekilde ilgilenir. Müzik gibi, Bergson'un dili de hareketin duysal koşullarına göre biçimlenir.³³²

Süreyi düşünmek, bir anın diğerine yapıştığı ya da aslında onun içinde eridiği, bazen de bölündüğü bir melodiyi süreklilik olarak hayâl etmek gibi görünür. Susanne Langer, Bergsoncu bir evrensel sanat teorisinin müzik çalışmalarından türetilebileceğini ifade eder. “Müzik, yaşanan zamanla en uyumlu olan; fiziksel ve söylemsel olaylar için bir form gerektirmeden niteliksel çeşitlilik sunabilen sanat formudur. Bergson'un saf süre hayâli (kimse süreye ‘kavram’ demeye pek cesaret edemez) müzik alanına çok yakındır.”³³³ Bergson, müziğin belirli hareketleri ve duyguları çağrıştırdığı fikrini vurgular; bu da hareketin kendisini hissetmenin koşulu olarak sanatın rolünü gösterir. Bergson'a göre sanat eserinin hareket üretme kapasitesi, duysal karmaşıklığından çok daha önemlidir, çünkü hareket, bedeni ve derindeki duyguları harekete geçirebilecektir. Eserle karşılaşan dinleyicinin estetik

³³¹ Henry Somers-Hall, Jeffrey A. Bell, James Williams, **A Thousand Plateaus and Philosophy** (Edinburgh University Press, 2018), 191.

³³² Atkinson, **age**, 16.

³³³ **Age**, 37.

duygularının eyleme geçebilmesi, aslında eserin şimdiki zamana ait maddi yapısını aşan ritimler yaratabilme potansiyelinde yatar.

“Müziğin bedenlerimizi derinlemesine katettiği, midemizi, ciğerlerimizi, vs. kulağa çevirdiği ortadadır. Müzik bedenlerimizde dalga ve sinirsellik yaratmakta ustadır. Fakat tam da bu noktada bedenimizi ve tüm bedenleri başka bir öğeye taşır. Bedenleri içinde bulundukları ataletten, mevcudiyetlerinin maddeselliğinden çıkarır. Onları etten ve kemikten sıyrır.”³³⁴ Böylece aralığa düşmüş ve bedenlenmiş bir dinleyici yaratır. “Deleuze, hissi veya duyguyu ‘aralığa düşmek’ olarak betimler.”³³⁵ Buradaki aralık, “... zamanın bir büzülme ve tutulma alanı olduğundan, zekânın içine giremediği ve kendi nesnesi hâline getiremediği farklı bir duruma işaret eder.”³³⁶ Öznenin kendi içsel deneyiminde sadece kendine görünebilir, işitilebilir, hissedilebilir bir uzamı yaratmasıdır.

Norveçli besteci ve icracı Maja SK Ratkje, müzik performanslarında dikkatimizi odaklama konusundaki benzersiz yeteneği ile dinleyicisini kendi ritmiyle birleştirir (Şekil 21).

Şekil 21. Maja SK Ratkje, Canlı performans, ZKM, Almanya, 2022



Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=mD4x6Cdrf1o> [10.08.2023]

³³⁴ Gilles Deleuze, **Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği**, çev. Can Batukan, Ece Erbay (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2009), 56.

³³⁵ Bursalı, **age**, 53.

³³⁶ Sütçü, **age**, 278.

Maja'nın ses performanslarında homurtular, hayvansal mırıltılar ve uğultularla beraber kendi vokal mikslerini kullanır. Performanslarına bazen dansçılar, oyuncular, orkestra ve gerçek zamanlı dijital görüntüler de eşlik eder. Ses tasarımlarında mekânsal dinamikler yavaş yavaş kaybolurken beklenilmedik biçimde kakafoni ile şok durumları oluşturulur; seslerdeki tekrarlar ve sıkıntılı hava ile dinleyicide gerginlik hissi yaşatılır. “Maja performanslarıyla ilgili ‘gürültü’ yapma nedeninin ‘gündelik hayatın tüm gürültüsünü unutturmak’ olduğunu belirtir. Dinleyicisine hatırladıklarını unutturma sözü verirken, yaşamın bayağılıklarını ortadan kaldırma ve dünyaya ait güvenilir alan sağlama isteği belirgin biçimde görünür.”³³⁷ Onun sintesayzırı; estetik deneyime, harekete ve süreye yönelik nitel kavramlar yaratma cesaretini güçlendiren aracı bir aygıttır. Bu aynı zamanda kavramların sintesayzırı Deleuze’ün felsefe yaratımındaki metaforuna da gönderme yapar.

Bazı durumlarda bir sintesayzır kontrolden çıkabilir, istenmeyen ya da kontrol dışı sesler üretir biçimde (bazı yerinde müdahalelerle) bir mutasyon da geçirebilir. Bu durumda elde edilen yepyeni bir ordinasyondur. Bunun sonucu olarak yepyeni bir felsefe yapma biçimine doğru ilerleriz. Ancak bu olmadığı müddetçe sintesayzır kendi konfigürasyonuna uygun şekilde işlemeyi sürdürecektir.³³⁸

Sesi başlı başına bir enstrüman olarak ele alan Maja, hareket ve süreyi kesintili bir süreklilik içinde, akışta genişletir. “Hareketi işitsel bir eylem ve bedensel bir tepki olarak görürken, bunun tek bir varlık ve tek bir süreden oluştuğunu ve ortaya çıkan durumların da zamanı ve mekânı yeniden yarattığını söyler.”³³⁹ Burada Bergsoncu süre fikrini görebilmek mümkündür. “Ses ve bedensel hareket ile süre yaratılabilir ancak müzik başlı başına bir harekettir. Ses mekânda ortaya çıktığında, artık görsel bir eylem kadar gerçektir. Müziği hareketten ayırma fikri, yaşanan zamanı dakikalar ve saniyelerle ölçmek kadar imkânsızdır.”³⁴⁰ Zamanla bağlantılı sanat formlarında müzik ve hareket, simbiyoz ortamı yaratarak ve paylaşarak süre içinde var olurlar. Maja, her performansın benzersiz olduğunu ve yeniden tekrarlanamayacağını, çünkü yalnızca belirli koşullarda gerçekleştiğini belirtir. Zamanın gücü, aynı duygunun iki kez tekrarlanmamasını sağlar. Bergson da metinlerinde her niteliksel değişikliğin asla iki kez olamayacağını hatırlatmaya çalışır; ona göre koşullar aynı olsa bile bilinç aynı durumdan iki kez geçemeyecek ve aynı şekilde hareket edemeyecektir. Maja’nın da her yeni performansı, yeni zaman içinde tüm yenilerle gerçekleşecektir.

³³⁷ <https://ratkje.no/> [10.08.2023].

³³⁸ Batukan, *age*, 70, 71.

³³⁹ <https://ratkje.no/2008/03/on-henri-bergson-and-improvisation/> [10.08.2023].

³⁴⁰ *Age*.

Her şey durmaksızın değişir. Bergson'un da söylediği gibi “aynı, aynı kalmaz.”³⁴¹ Süreç görüşünde hiçbir şey sabit ve nihai değildir, hiçbir koşul aynı şekilde tekrarlanmaz. Hareketin içindeki deneyim çoğulluk içinde ve akış hâlinindedir. Bu sebeple hareket, sezginin, sürenin ve oluşun etkinliği için kritik bir araçtır. William James de bu düşünceye şunu ekler:

Şahsi bilinç durumları daima değişir... Akışta her durum ‘şimdi’ de ortaya çıkar... Bir duyumu aynı şekilde iki defa algılamayız... algıladığımızı düşünürüz. James’e göre, zihin daima ‘aynı’yı düşünmeye yönelimlidir ve aynılık duyumu, bilinç için zorunlu bir durumu temsil eder... James’e göre, tıpkı duyumlar gibi zihin durumları da kesinlikle aynı değildir; her düşünce eşsizdir.³⁴²

Bu durumda Maja’nın canlı performansları zamansal açıdan “geçici” özellik gösterir. “Müzik, görsel sanatlardan farklı olarak zamanın içinde zorunlu olarak var olan geçici bir sanattır.”³⁴³ “Geçici olan şeyde, gerçek süreyi görmemiz mümkün olur.”³⁴⁴ Şimdiki zaman, yeni deneyimlerle birlikte değişkenliğini de kendinde taşır. Şimdinin dayanıklılığının ölçütü onun değişkenliğindedir diyebiliriz. Deneyimin geçici olması, geçişlerdeki gerçek zamanı görmemizi sağlar. Dayanıklı-değişken- dinamik şimdide yaşanan deneyim, geçişleri özel kılacaktır. “Dolayısıyla geçici olanın melankoli yanını düşünmek yerine “zamanı görmemizi” sağlayan olumlu yanına odaklanabiliriz.”³⁴⁵

Müzik bir süre teorisine dayanır. Müzikal ifadede, değişim beklentisi, deneyim ve buna bağlı olarak duygulam meselesi için temel durumlar yaratılır. Bergson, bir nota duymanın önemli bir fenomenolojik yönünü ortaya çıkarır, burada dinleyici genellikle bilinçsizce notayı içerden taklit eder. Daha yüksek notalar, özellikle de “tensör kası”³⁴⁶’nın üretimine katılımıyla bedendeki gerginliği artırır. Bu kastaki hareket, seslerin bütünlük içerisindeki gizli hareketini tanımlar. Kısaca, kaslarımız da şarkı söylüyormuş gibi gerilir. Nitekim müzik; beden seviyesinin dışında ve içinde, virtüel ile edimsel arasında ve geçmiş ile şimdinin sınırında -kristalden, süre ve hareket koşuluyla- bize görünür.

³⁴¹ Bergson, *age*, 153.

³⁴² James, *age*, 17.

³⁴³ Edward Campbell, *Music After Deleuze* (London: Bloomsbury Academic, 2013), 99.

³⁴⁴ Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère* (Paris: Galilée, 2003), 13.

³⁴⁵ *Age*, 50, 51.

³⁴⁶ Bergson, *age*, 45.

4.4. Kristali Deneyimleyen: Vizyoner, Bilinçli Alımlayan

Kristal-imge deneyiminin kendi ikilemesini yansıtmayı için bir kristal özne bilinci oluşur. İzleyici bir vizyonere dönüşür. “Gerçek bir imgenin bizi nereye kadar götüreceğini bilemeyiz: durugörü sahibi ya da vizyoner olmanın önemi burada yatar.”³⁴⁷ Vizyoner bir bilgi ve eylem aracı üretirken pragmatik bir görsel işleve yönelecektir.³⁴⁸ Deleuze'ün açıklamalarına göre kristal-imge, virtüelin ayırt edilemez gerçek bileşimiyle ilişkiye girerken, aynı zamanda zorunlu olarak bir alımlayıcı/izleyen/görücü oluşacaktır. Böyle bir ilişkiye girmek için gerekli olan şey öznellik ve algı türüyle ilgilidir. “Vizyoner/izleyen kristalin içinden gördüğü, ikiye bölünen ve yarılan zamanın fişkırmasıdır.”³⁴⁹ Bir kristal-imge ile ilişkiyi mümkün kılmak için hangi özne modeli varsayılır ve onun virtüelliği nasıl kavranabilir buna bakmak gerekir. “... Bergsonvari bir film seyirciliği biçimi, bir izleyicinin ekrandaki imgelerin ‘dikkatli bir farkına varışını’ içerir.”³⁵⁰

Dikkat dağınıklığı ve oyalanma hâlindeki alımlama ile ‘temaşa ve dikkatini toplayarak yoğunlaşma’ hâlindeki algılama arasında kökten bir karşıtlık vardır. Sanat eserinin karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine girer... Oyalanan kitle ise, sanat eserini kendi içine alır, ona kendi yaşam ritmini aktarır, onu dalgalarının içine çeker.³⁵¹

Bu açıdan dikkatli deneyimleyen, birbirine bağlı farklı gerçeklikler arasında aynı anda var olur ve hareket aralıklarında gezebilir; bir beden diğerine dönüştürülmesini mümkün kılar ve değişimin hızlandırılmış aşamalarına şahit olur. “Dünyanın bedenlerden oluştuğunu söyleyen Bergson bile, bedeni bir temsil biçimi olarak değil de daha ziyade bir eylem merkezi olarak görmektedir... Nesnelerin söylemsel üretimi sayesinde bir dil gibi var olmaktadır beden.”³⁵² Bilincini kendi süresine ekleyen kişi, deneyimini öznelleştirir. Bu bilinçli bir sanat izleyicisi olarak kabul edilir. Saf süre, bilinçli deneyim etrafında merkezlenmektedir. “Katılımcıların eylemi doğrudan dramatize ettiği aktif deneyimsel doğaçlama stratejisinin, belleğe yardımcı olması açısından değerli olduğunu göstermektedir.”³⁵³ “Beden olarak

³⁴⁷ Deleuze, **age**, 33.

³⁴⁸ Deleuze, **age**, 30.

³⁴⁹ Deleuze, **age**, 81.

³⁵⁰ Marks, **age**, 203, 204.

³⁵¹ **Age**, 198.

³⁵² Ahmet Bozkurt, **Unutma Zamanı: Yazı, Bellek ve Eleştiri** (İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2015), 61, 209.

³⁵³ Christina L. Scott, Richard Jackson Harris, Alicia R. Rothe, “Embodied Cognition Through Improvisation Improves Memory for a Dramatic Monologue”, **Discourse Processes**. c.3, s.31 (2001): 293.

hareket eden, düşüncenin hareketi olarak geri döner.”³⁵⁴ Süreksizlik ise özneyi mekâna sıkıştırır ve onun duyu girdisini olumsuz yönde etkiler; bu da duyu deneyiminin azalması demektir. Oysaki duyusal veri girdilerinin tam da hızlandırıldığı bir çağdayız. Estetik deneyimdeki sürenin bilinçli bir ritüeli olarak vizyonerin çabalama eylemini, süreklilik içinde kendisine kodlaması sağlanabilir.

Öyleyse fiili varlığımız, zaman içinde açılıp kapanırken yaşantımızın her anı iki yol sunar; aktüel ve virtüel. Bir yanda algı, diğer yanda bellek... Şimdiki zamanının algı ve belleğe sürekli olarak kopyalandığının bilincine varan kişi, kendisini otomatik olarak rolünü oynayan, kendini dinleyen ve oynarken seyreden bir oyuncuya benzetecektir.³⁵⁵

Bergson bize net bir tarif verir: “Algının tamamen spekülâtif bir önemi vardır; algı katışıksız bilgidir, öncelikle bilmek anlamına gelmektedir. Bilinçli algının üretilmesi gerektiğini ve dahası, bu algının nasıl ortaya çıktığını anlamının mümkün olduğunu söyl[er].”³⁵⁶

Kişinin bedeninin farkındalığı ister duyum ister hareket ister duygu ya da ince bir dikkat kayması yoluyla olsun, kişinin kendisi ile sanat eseri arasında ayrım yapması için bir araç sağlar. Jill Bennett, düşünceler ve duyumlar arasında ayrım yapan Deleuze’ün çalışmasından yararlanır. Bir sanat eseriyle karşılaştığımızda ne anlama geldiğini sormaya eğilimliyiz, ancak kritik anlam odağı algılayanın içsel deneyiminde yatar.³⁵⁷

Dijital görüntü, bedenin öznellik inşasında temel bir rol oynar ve izleyici ile kendisi arasındaki arayüzde bedenleri pıhtılaştırabilir. Bergson, bedenin “gelecek ile geçmiş arasında sürekli ilerleyen bir sınır”³⁵⁸ olduğunu iddia ettiğinde, öznellik ve zamansallık modlarımızın akan ve iç içe geçmiş dinamik yönlerine değinmiş olur. “Bergson’cu bir belirsizlik merkezi olarak bedeni, görüntüleri kendi kapasitesine göre yaratıcı bir şekilde, evrensel akıştan seçen bir filtre görevi gören öznel etkilerin toplamı olarak görür.”³⁵⁹ Ponty’ye göre ise beden “algılayan ve hareket eden, arzulayan ve acı çeken vücudun üzerini örten bir ifadedir. Vücut deneyimi özneye nesne arasındaki ayrımı bulanıklaştırır, vücudum sahip olduğum bir şey değildir, o

³⁵⁴ Erin Manning, Brian Massumi, **Technologies of Lived Abstraction** kitap serisinin tüm ön sözlerinde geçen bir cümledir.

³⁵⁵ Bergson, *age*, 165, 68, 69.

³⁵⁶ Bergson, *age*, 23, 25.

³⁵⁷ Jill Bennett, **Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art** (Stanford: Stanford University Press, 2005), 42-45’ten aktaran Rosalyn Driscoll, **The Sensing Body in the Visual Arts: Making and Experiencing Sculpture** (2020).

³⁵⁸ *Age*, 88.

³⁵⁹ Lenoir, *age*, xx.

varoluşunun tezahürü olarak [meydana] gelir.”³⁶⁰ Yani, bedene doğrudan bir görev ve tanım verilmeden onu kendi esnek seçimleri doğrultusunda değerlendirir. Yaşayışımız içindeki bedenimiz, seçimlerini içsel tutumuna göre karar verse de düşünce bedenden ayrılmayacaktır. “Çünkü düşünen özneyi dünyaya bağlayan şey, tam da bedenli oluşudur. O hâlde burada bedenden salt cisimsel olanı anlamıyoruz.”³⁶¹ Dijital görüntüyle karşılaşan beden “tüm görüntü teknolojisinin Bergsoncu temelini, yani algılanabilir görüntünün kökenini yine bir belirsizlik merkezi olarak kendi seçici işlevinde ortaya çıkaracaktır.”³⁶² Hansen'in Bergsoncu düşüncesinde algılayan beden, yeni bir ortam hâline gelir. “Eşit olmayan herhangi iki kuvvet birbirleriyle ilişkiye geçtikleri anda bir beden oluştururlar: İşte bu yüzden... bir beden her zaman rastlantının ürünüdür ve en ‘şaşırtıcı’ şeydir, bilince ya da zihne oranla çok daha ‘şaşırtıcı’dır.”³⁶³ Beden, neredeyse, karşılaşmalardan ve deneyimlerden ibaret görünür. “Bütün bedenlerin bütün noktalarının bütün etkilerini algılamak, maddi nesnenin durumuna düşmek demektir.”³⁶⁴ Bu yüzden bedenlerin seçici bir filtre görevi görmesi önemlidir. Tüm evrene aynı ve her etkiye eşit derecede tepki verilemez. Beden bazı uyaranlara tepki vermeyi ve görmezden gelmeyi seçebilir, çünkü çoğu uyaranın bizimle hiçbir ilgisi yoktur; bize ulaşmaz ve beş duyumuzu etkilemez. Bize ulaşanları ayıklamakta son derece iyiyizdir ve yalnızca en gerekli/ilgili verileri bilincimize sunarız. Beyin, bu nedenle gerektiğinde aktif olur. Aynı şey algı için de geçerlidir. Beyin sadece belirli bir zamanda ve hayatta kalma amacıyla bedenin hareketlerine yol açabilecek düşünceleri seçer ve aktarır. Bergson’da “önerme şudur, beyin ve sinir sistemi ve duyu organlarının işlevi esasen eleyicidir, üretici değil.”³⁶⁵

Potansiyel olarak bildiklerimizin çoğunu görmezden geliriz. Sonuç olarak, bizi çevreleyen şeyin sadece dış kabuğunu veya yüzeysel derisini algılarız. Bergson, içine daldırıldığımız görüntü akışının büyük çoğunluğunu filtrelemenin hayati

³⁶⁰ Emre Şan, “Algıya Göre Düşünmek”, **Cogito Dergisi**: Maurice Merleau-Ponty (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017): 64.

³⁶¹ Ponty, **age**, 107.

³⁶² Hansen, **age**, 9.

³⁶³ Gilles Deleuze, **Nietzsche ve Felsefe**, çev. Ferhat Taylan, 3.bs. (İstanbul: Norgunk, 2021), 58.

³⁶⁴ Lazzarato, **age**, 32.

³⁶⁵ Aldous Huxley, **Algı Kapıları: Cennet ve Cehennem**, çev. Mehmet Fehmi İmre (İstanbul: İmge Yayınevi, 1995).

önem taşıdığını vurgulamaktadır... Bizi çevreleyen ve iç içe geçen evrensel akının sadece belirli bir alt kümesini algılar ve yorumlarız.³⁶⁶

Bergson'un estetik düşüncesinde hatırlanabileceği gibi, yaratımın ve gerçekliğin sürekliliği keşfedildiği ölçüde estetikdir, asıl mesele entelektüel çabanın dikkatle ele alınmasındadır. “Dikkat bir bekleyiştir ve bundan dolayı da yaşama karşı herhangi bir dikkat yokken bilinç diye bir şey de yoktur.”³⁶⁷ “Bergson’da dikkat, ‘karşılıklı bir nüfuz ediş’, yeğlilikli bir çokluktur. Bizi virtüel kavramına taşıyan da odur... Dolayısıyla dikkat, virtüel (duygulanımsal) kuvvettir, zihinsel çaba da ayrı imajlarda ve temsillerde edimselleşen bu kuvvetin gerilimidir.”³⁶⁸ Bu açıdan bakıldığında, Bergson’un bilinçli ve dikkatli bir sanat izleyicisini tercih edeceğini öngörmek pek de zor değildir.



³⁶⁶ Alexandre Lefebvre, Melanie White, **Bergson, Politics, and Religion** (ABD: Duke University Press Books, 2012), 283, 284.

³⁶⁷ Direk, **age**, 35.

³⁶⁸ Lazzarato, **age**, 109.

5. SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMALARI, UYGULAMALAR

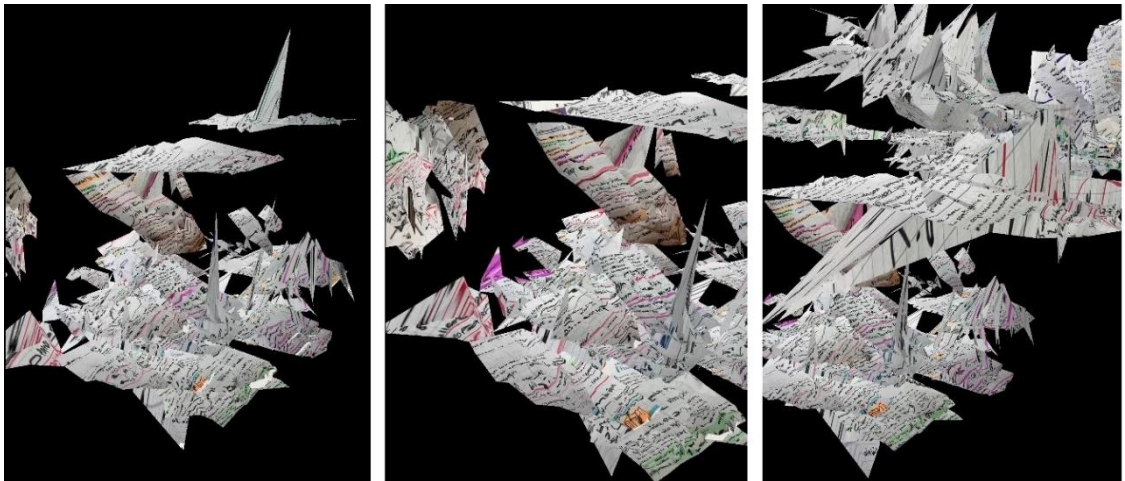
*Kendi “şimdi”m, algı ve belleğime sürekli olarak kopyalanır.
Artık kendi rolümü oynayıp, kendimi dinleyip, kendi oyunumu seyreden bir
oyuncuyum.³⁶⁹*

(Estetik deneyim sürecinden önce bilinçli bir vizyonerin ritüeli sözlerinde biçimlenir ve çabalama eylemi bilincine iç/dış sesiyle kodlanır).

5.1. Kristal Efemera (2023), VR

Karanlık ve sessiz bir boşlukta biçimlere dönüşerek kendi mekânını oluşturan, yer çekiminden bağımsız havada asılı ve sabit duran kristalize parçalar izleyicinin hareket etmesiyle, kristal parçaların çevresini dolaşmasıyla ve okuma eylemiyle deneyimlenir. Kristal parçaların içinde bulunduğu ortam, Bergson felsefesindeki belirlenimsiz ve muğlak bir mekânın canlandırılması olarak görülebilir (Şekil 22).

Şekil 22. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, VR, 2023



³⁶⁹ Bergson, age.

Bedenin hareketi, süre ile ilişki kurarak mekâna yansır. “Algılanan nesne ile bedenimiz arasındaki mesafe ne kadar azalırsa, virtüel eylem de o kadar gerçek eyleme dönüşmeye meyleder.”³⁷⁰ Kristal bütünün farklı açılardaki parçalara ve sürece yayılmış asenkron metinler, karalamalar ve çizimler, tez sürecimin eskizlerinden oluşur. Sürecimin dağınık, tekrarlı, girift ve bazen mekâna dönük yapısı, amorf kristallerde ve aynalanmış parçalarda çiftlenerek, doğaçlama bir eyleme dönüşerek izleyiciye ulaşır. Bu, içsel sürecin paylaşılma ve bir başka öznde yeniden deneyimlenme arzusu, var olan korunan geçmişi değiştirmeyecek ancak kendi yaşanmış süremi, kendi oluşunda şimdide yeniden görünür kılacaktır. Aynı zamanda Bergson’un saf sürenin bir öznellik olduğu fikrine bakıldığında, zaman kristalinin doğrudan öznel bir deneyim içindeki görünürlüğünün sorgulanması bu deneyim için önemsenir (Şekil 23).

Şekil 23. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, VR, 2023



Boşlukta gezinme hareketi, dengeyi ve bedendeki propriyoseptif algıyı zorlar. Yani beden mekândaki kendi pozisyonunu yakalaması zaman alır. Bedenin kendini görmeden hissetmesi ve yürüme davranışı geliştirmesi, mekândaki varlığının oluş paradoksunu güçlendirir. Bergson’ın *Yaratıcı Tekamül*’de (1907) değindiği gibi, gerçek hareket oluş hâlinde bulunan canlı bir kuvvettir.³⁷¹ Hareket hissinde önemli olan değişimin ve oluşun farkına varmaktır. Sürece eklenen bedenlenmeler, duygulamsal bir bulaşma ile eserin geçiciliğini kalıcı kılma olasılığına dönüştürür.

³⁷⁰ Lazzarato, *age*, 38.

³⁷¹ Bergson, *age*, 27.

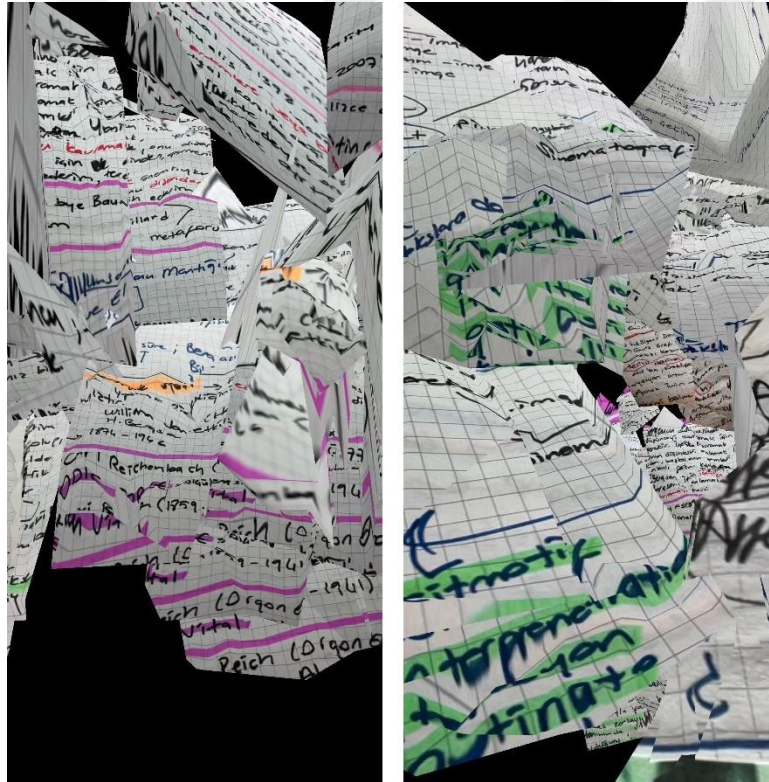
Bu bakımdan kırışmış atıl kağıt parçaları andıran bu kristallerin efemera yapısı, deneyime bağlı kalarak ya geçici ya da kalıcı durumlar yaratacaktır (Şekil 24).

Şekil 24. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, VR, 2023



Parçalara dağılmış metinleri okuma eylemi bir çaba gerektirir. Bozuk ve tekrarlı metinlerin okunması için katılımcının çaba hareketi beklenir. Parçaların birleştirilme ve okunma süreci izleyiciye bağlıdır (Şekil 25).

Şekil 25. H. Merve Güç, “Kristal Efemera”, Ayrıntı, VR, 2023



Anlık deneyimin bulanık kopyası, anımsatıcı bir iz olarak katılımcının belleğine yer edecektir. Bu, zamanı kristalden görünür kılma eylemidir. Geçmişin belleği, şimdide yeniden ve yeni deneyimleyenler tarafından tekrar edilir. Bergson eserlerinde okuyucuyu kendisi dışındaki benzersiz ve ifade edilemez başka bir mekâna/ dünyaya yerleştirir. Bu VR proje ile hedeflenen, Bergsoncu anlayışla katılımcının beklenilmedik çok duyulu ve sinestezik bir deneyim boyutuna taşınabilme durumlarıdır. Bellek, duyularda şekillenip bedenlenir. Fiziki beden sanal formatlara dönüştüğünde, sanal beden fiziksel beden kısıtlamalarının ötesinde var olarak aralığa düşer.

Sanal deneyim belirli bir mekân veya zamanla bağlantısız olduğundan, katılımcının bilinçdışı deneyimi kendi bağlamını kaybeder. Hareket deneyim alanını ortaya çıkarır. Mekândaki hareketin, saf süreye ulaşmada bir basamak olduğu düşünüldüğünde, hareketin deneyimsel ifadesi bu proje için önemsenir. Hareketin gerçekleşmesi sadece öznenin mekâna indirgenmiş deneyimi değildir. Hareketten kastedilen; duyusal, algısal, sinestezik, kassal, duygulara veya duygulama dönük olması yönündedir. VR, zaman yolculuğu sağlar; burası, gerçeklik duygusunun olasılık duygusuyla buluştuğu yerdir. Katılımcıların eylemi doğrudan dramatize ettiği aktif deneyimsel doğaçlama stratejisinin belleğe yardımcı olma açısından önemli olduğu gösterilir. Kristal imgenin, süreçsel bütünü (süreyi) sağlayabilme yeteneği üzerinden ortaya çıkan “Kristal Efemera” çalışması, doğrudan bir zaman imgesinin parıldayan kristal kırıklarıdır. Proje, belirsiz bir mekânda çizilmiş yüzey olgusunda, katılımcının kendi yaratıcı duygularına girmesine izin verir, aynı zamanda katılımcı bir süreç paylaşımına ve deneyimin yoğunluklarına tanık olur.

5.2. Zamansız Süre (2023), Ses Tasarımı

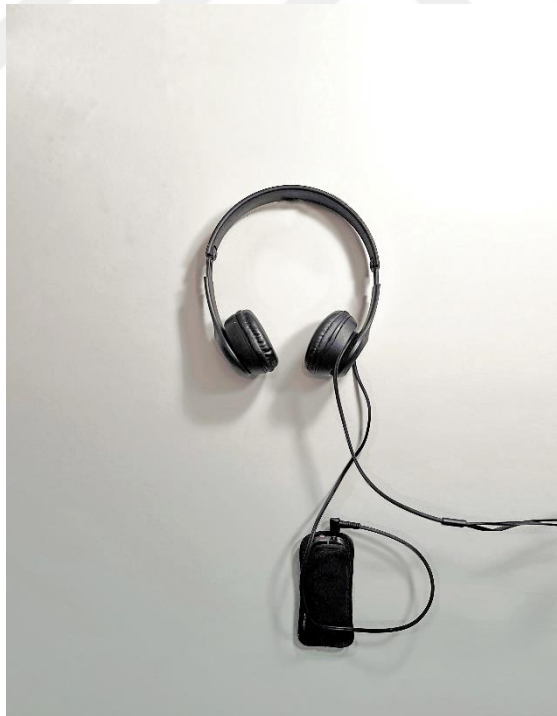
“Zamansız Süre” ses projesindeki “zamansız” sözcüğü, beklenilmedik anlamını taşımakla birlikte, “homojen zaman” olarak ölçülebilen saatin zamanından bağımsız bir “saf süre”ye de gönderme yapar. Homojen zamandan sıyrılmış/arındırılmış bir “heterojen süre” fikri deneyimlenmeye çalışılır. Deneyim boyunca elde edilen “duyumlar heterojendir ve nitelik bakımından farklılık gösterir.”³⁷² Heterojen süre yaratımındaki ironi, bu ses çalışmasının -zamanın en belirgin göstergesi olan- saatin

³⁷² Henri Bergson, **Metafizik Dersleri**, çev. B. Garen Beşiktaşlıyan (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2014), 34.

tik-taklarıyla ve “bir dakika”lık süre için kurgulanmış olmasıdır. Saatin zamanıyla, Bergsoncu süre kurgusu bir oksimorona dönüşür.

Mekânda estetik deneyim yaratmak koşuluyla, gerçek süreyi süreklilik içerisinde ve aralıklarda yeniden var edebilme meselesi bu proje için dikkat çekilen önemli noktadır. “Aralık, deneyimlenen etki ile buna yanıt olarak tepki arasında zamanda bir boşluk yaratarak hareketin önüne geçen, zamansal bir figürdür.”³⁷³ “Heterojen süre” ile “homojen zaman” farkı, “zaman ve mekân” farkına dönüşür. Birbirleri içinde ancak bir diğerini aşarak aralıklarda yer edinirler. Zaman, mekân mesafelerden oluşurken, mesafe de niteliksel çokluklardan oluşan heterojen yapıdadır. Mesafe her yerdedir; konuşma sesinde, müzik notaları arasında, harfler kelimeler arasında, geçmiş ile şimdi arasında. Yine bu projede, mesafenin potansiyelini görmek için mesafelerin formuyla oynanır, yok edilir ve olmayan mesafeler eklenir. Saatin sarkacından çıkan tik tak sesi dinleyiciye başlangıçta fiziki ortamın zamanını, ölçülen zamanın bilgisini verir (Şekil 26).

Şekil 26. H. Merve Güç, “Zamansız Süre”, Ses Tasarımı, 1’=60”, 2023



Kaynak: <https://youtu.be/mWaFpcsczs4>

³⁷³ D. N. Rodowick, **Gilles Deleuze’ün Zaman Makinesi**, çev. Ekrem Ekici (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 59.

Saatin tik tak sesindeki düzeni bozmak, ritmi melodik hâle getirmek sezgisel süreye ulaşmak için önemlidir. Homojen mekândan kopan tik tak sesindeki sürekli tekrarlar, ritmi bozulmuş pulsatil³⁷⁴ hareketler ve gecikmeli senkronizasyon, heterojen süre fikrini desteklemek üzere kullanılır. Saatlerin sesleri birbirine karışır, saniye aralıklarını saymada zorlanmaya başlarız. Varyasyon miktarı arttıkça ritimler daha karmaşık hâle gelir. Ritimler arasındaki aksaklık melodik gelişmeyi önler. Sesteki entegrasyon gecikirken, tekrara ilişkin beklenti değişmeye ve yıkılmaya başlanır. Tekrarlı bir uyarının uzun süre etkisinde kalmak, geçici duyarsızlığa neden olur. Ancak tekrarın arasına karışan farklanmalar özneye dikkat çekici olarak algılandığı için uyarana karşı duyarlılık yeniden öne çıkar. Ortak bilgi, farklılıklarla genişler.

Tekrar, tekrarlayan nesnede hiçbir şey değiştirmez, ancak onu temaşa eden zihinde bir şeyleri değiştirir... Tekrardaki anımsalılık veya süreksizlik kuralı şunu ifade eder: biri kaybolmadan diğeri belirmez... Ancak tekrar gerçekleştiği ölçüde siliniyorsa, nasıl ‘ikinci’, ‘üçüncü’ ve ‘bu aynı’ diyebileceğiz? Tekrarın kendindenliği yoktur. Buna karşın, onu temaşa eden zihinde bir şeyleri değiştirir.³⁷⁵

Aslında her tekrarda değişim vardır ve her değişimde de farkın nesnesi. “Uzun zamandır aynı biçimde tekrar eden, duyarlılığı köreltmüş bütün duyular uykuya yol açar... Bu durum... tekdüze bir sesin olağan etkisidir. Bununla birlikte, eğer hareket veya ses kesilirse, uyku da sona erer. Durağanlık ve sessizlik uyanır.”³⁷⁶ “Yani, aynılığa odaklanıyoruz ve sürenin farklılaşmasına değil, tekrarlayan fenomen üzerine teoriler kuruyoruz.”³⁷⁷ Çünkü yüzeysel ben, zihni kullanarak aynılığa odaklanır, oysaki esas ben farkı görendir. Kasıtlı bir dinleme modu, sese kendine ait bir uzamsallık ve fark atfeder.

Sürenin estetiği, hızlı atakları ve yavaş uzun ritüel performanslarıyla merkezi bir bileşen olarak ortaya çıkar. Bedene şoklar göndermek, olası etkileri gözlemlemek için sesteki düzeni ve bedenın nabzını bozma girişimleri duygulama gönderme yapar. Bu durumda duyarsızlaştırma, ortak bilgiyi iptal etme ve fark ile kesintiye uğratma sürenin estetik deneyimi için yeni yollar sunabilir.

Farkın kendisini kavramayız, sadece hissederiz. Bu yüzden fark, daha çok tutulamayan ve yakalanamayan şeylerin hissedilmesine imkân tanır. O zaman, fark bir kavram değil, benzerliğe dayalı kavramlarla ele geçirilemeyendir... Farka ve oluş hâlinde olana ulaştığımız an, kesintisiz bir değişimin söz konusu

³⁷⁴ Nabız benzeri, ritimli ve kesikli.

³⁷⁵ Deleuze, *age*, 105.

³⁷⁶ Ravaisson, *age*, 41.

³⁷⁷ Bergson, *age*, 202.

olduğunu, her şeyin bambaşka olduğunu, farkın şeylerin kendi doğası olduğunu görmeye başlarız.³⁷⁸

Fark, virtüelin edimselleşmesi ya da edimselleşme eğiliminde olmasıdır. Aralıklardaki geçişler farkı yani süreyi görünür kılar.

Dijital ses, zamanın zıt yönlerini bünyesinde barındırır. Zamanı hem akıl tarafından inşa edilmiş hem de sezgi tarafından algılanmış olarak sunar. Zaman içinde ortaya çıkan çoklu olasılıkların sezgisi de dahil olmak üzere sesin zaman içindeki oyununu mümkün kılmak, Bergson'un önerdiği oluşların sonsuz çokluğunu akla getirir.³⁷⁹

“Bergson’un süresi saatin zamanıyla zıttır; oysa zaman, tam da bu ikisi arasındayken kaybolur. Kaybolan zamanın farkına varmak için de bu aradalık durumu üzerinde durmak gerekir.”³⁸⁰ Sürenin nitel bir göstergesi olarak ses, Bergson’a göre yaşanan zamana en yakın estetik formdur. “Gözlerimiz kapalı ve tek başımıza dinlediğimiz bir melodi, iç dünyamızın akışkanlığı olan süreye denk gelmeye çok yaklaşır. Bunun için önce sesler arasındaki farkı silmemiz, sonra sesin kendisinin ayırt edici özelliklerini ortadan kaldırmamız gerekir.”³⁸¹ Artık notalara bağlı saniye seslerinin yerine, bölünemez bir çokluk içindeyizdir. Sesteki ritim, dinleyicinin bedenini eserle hizalamanın bir aracıdır ve bu açıdan dinleyicinin sadece sese odaklanması gerekir. Sese eşlik eden bir görüntü yoktur, çünkü uzam her dinleyicinin kendisi tarafından yaratılması ve keşfedilmesi beklenir.

“Görme yalıttır, ses birleştirir; görme doğrusaldır, ses tüm yönlerde doğrudur (omnidirectional). Görme duyusu dışsallığı imler, ses ise bir içsellik deneyimi yaratır. Nesneye ben bakarım, ama ses bana gelir; göz uzanır, kulak karşılar.”³⁸² Ses, öznenin içsel ritmini, öznenin dışındaki ritimle buluşturmada yetkindir. Bergson için ritim, izleyicinin bedeniyle etkileşim kuran ve derin duygular arasında bir geçiş işlevi gören sanat eserinin biçimsel bir özelliğidir. Sayılabilir ölçülü ritim ise tersine yaşam akışını askıya alarak saf süre deneyimini geciktirir. Ses hem dinleyicinin uzamına hem eserin kompozisyonuna hem de süreye biçim verir. Saatin sarkacındaki tiktakların düzensiz ritmi, zamanın yeniden üretimi değildir; bu, farklılığın tekrarı

³⁷⁸ Sütçü, *age*, 40, 41.

³⁷⁹ Potts, *age*, 145.

³⁸⁰ Pierre Cassou Noguès, *Zamanın Melodisi*, çev. Nazlı Ceyhan Sümter (İstanbul, Kolektif Kitap, 2016), 135.

³⁸¹ Henri Bergson, *Duration and Simultaneity: With Reference to Einstein’s Theory*, trans. Leon Jacobson (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965), 44.

³⁸² Pallasmaa, *age*, 60.

olarak ritornellonun şimdinin sıfır derecesinde hazırda beklemesidir. Öznenin ritornelloya dahil olması gerekir. Sesin ilk saniyelerinden son saniyesine kadar “shepard ton”, dinleyiciye ses illüzyonu ve ritim yanılsaması yaratır. Bu tonun en önemli özelliği, ses sürekli azalıp incelmek üzereyken, aslında sesin sonlanmadığı ve devam edeceği yanılgısını da kendinde taşımasıdır. Sesin sonsuzluk yanılsaması devam ederken, bir yerde duracağı fikri dinleyiciyi rahatsız etmeye başlar. Aslında insan kulağı bu sesi nörolojik biçimde algılar.

Zamanın biçimini, yönünü, anlamını belirleyen ritimdir: Ritmin mekanik, melodik veya başka türlü olması; bir yere ulaştırması, tereddüt etmesi veya kaybolması; belirli bir anlam, bir değer taşıması veya tekdüze olması; geleceğe dönük olması veya sürekli geçmişe yinelenmesi veya geçmek bilmeyen bir şimdiyi ayaklar altına alması... Bergson’un sözünü ettiği süre, melodi, yalnızca düzensiz bir deneyimin metaforlarıdır.³⁸³

Bu ses projesinde zaman, işlevsel varoluşundan kurtarılmaya çalışılırken, süre formunda görünmeye çalışır. “Zamansız Süre” standart saat zamanı ile deneyimsel süre arasındaki ortak mücadeleye yanıt arayan bir projedir. Dinleyici, sürekli bir sonsuzluk fikriyle bir dakikalık çaba deneyimi yaşayacaktır.

5.3. Mekân-Mekân (2023), Tek Kanallı Video

Bu video çalışmada, bir/den çok mekânda kendi görüntü akışından sıyrılmış, sadece beyaz ışıktan oluşan ve tek kanallı (iç içe-çift kanallı) bir ekran görülmektedir. İç içe geçen ekranlar, çiftlenme açısından kristal imgenin potansiyeline sahipken, izleyiciye süre deneyiminin tam da içeriden gerçekleştiği bilgisi verilir. Beyaz ekranın içindeki ışıklı imgeler çerçeve içine hapsolmuş görüntüler değildir, tersine mekâna doğru açılan ve taşan imgelerin kaynağının kendisi olduğunu gösterir. Beklenilmedik durum, görüntülerin olması gerektiği yerde (ekranda) olması yerine, onların mekânın duvarlarına akmış ve sıçramış olmalarıdır. Bu durumda ekrandan taşan hareketin, izleyicinin/vizyonerin süresine gönderme yapan fantazmagorik³⁸⁴ görüntüler veya mekâna yansıyan bellek tasvirleri olduğunu söyleyebiliriz (Şekil 27).

³⁸³ Noguès, *age*, 136.

³⁸⁴ Göz yanılsaması ya da aldatıcı görüntü.

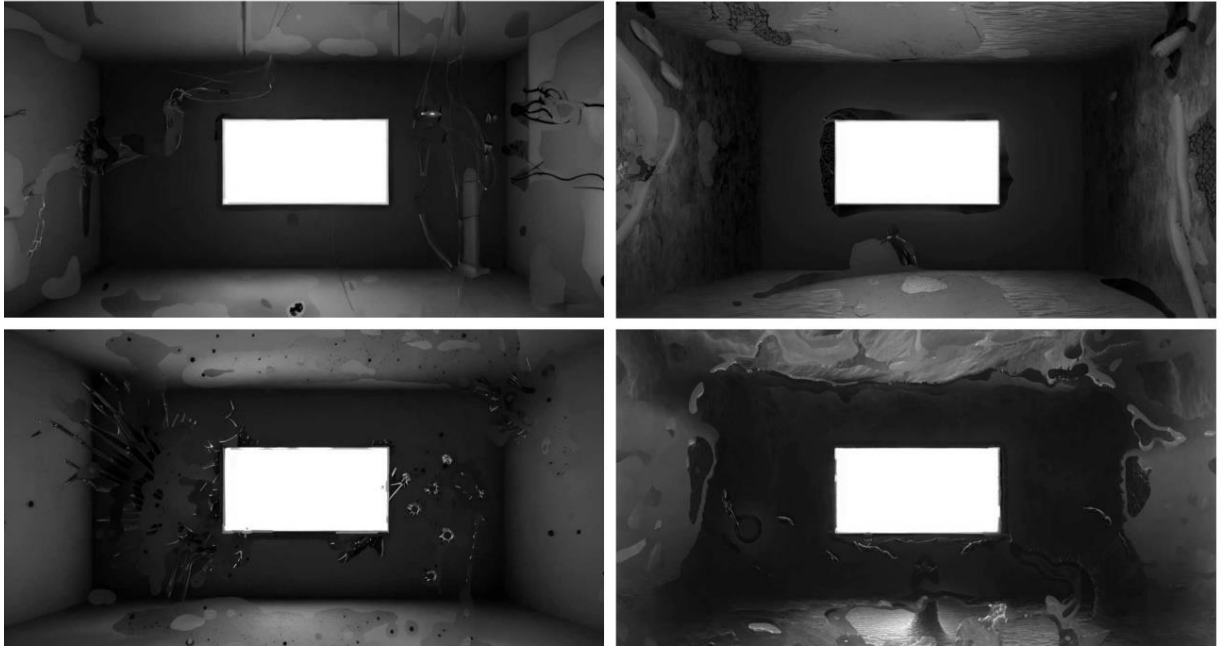
Şekil 27. H. Merve Güç, “Mekân-Mekân”, Tek Kanallı Video, 3’, 2023



Kaynak: <https://youtu.be/D2ByDcZ1hbw>

“... Belleğin zamanını sıkıştırmak ve gevşetmek için imaj işleme teknolojilerine başvurmak gerekir.”³⁸⁵ Bu yöntemle, birbirine bağlı farklı gerçeklikler aynı anda var olur ve hareket aralıklarında gezilebilir (Şekil 28).

Şekil 28. H. Merve Güç, “Mekân-Mekân”, Tek Kanallı Video, 3’, 2023



Kaynak: <https://youtu.be/D2ByDcZ1hbw>

³⁸⁵ Lazzarato, age, 83.

Video çalışma doğrudan mekânın kendisidir. Burada birbirini izleyen ardışık anlardan değil, bir akış deneyiminden söz etmemiz gerekir. Gaston Bachelard, “değişen mekânın” psikolojik etkilerine ilişkin içgörüsünde mekânın dönüştürücü potansiyelini anlatır. “Kişi mekânı değiştirerek, olağan duyarlılıklarının uzamını terk ederek, psişik olarak yenilikçi bir alanla iletişime girer. Çünkü biz yer değiştirmeyiz, doğamızı değiştiririz.”³⁸⁶ Eserde yer değiştiren ise mekândır ve vizyoner özneye yansıyan da değişim süreçleridir. “Video devriminin nihai hedefi, öznenen özneye değil, mekândan mekâna, durumdan duruma iletişim kurulabilmesidir... Artık bir nesne değil, bir durum işlenmektedir.”³⁸⁷ Çerçevesinden kurtulan görüntünün iki kez patlayarak mekâna taşan görüntüsüne bakıldığında; ilk patlama/sıçrama beyaz ekrandan videonun mekânına doğru gerçekleşirken, ikincisi ise video mekânından izleyiciye/ekrana yansıyandır. “Sıçrama ölçülemezle olan bağlantıdır.”³⁸⁸ İzleyici üst üste iki eyleme şahit olur. Buradaki tekrar, anlamlı birliği bozar; böylece yaratıcı tekrar gerçekleşir ve aynılıktan ziyade farklılığı teşvik eder. Görüntülerdeki bozuk form tekrarı, zamansal simetride bir kırılmaya neden olur ve geleceğin şimdiden daha farklı olacağı sinyali verilir. Değişimli tekrar, aynı olanın geri dönüşü olarak görünmeye başlasa da aslında varlığın görünüşünden, hareketinden ayrılır. Tekrarların arasındaki farklanmalar, niteliğe ve bir oluşun sonucu olarak özdeşliğe sahiptir. Özellikle “bir görüntünün diğerine yavaşça dönüştürülmesi yoluyla üst üste bindirmeler, Bergsoncu sürenin ‘erime’ durumlarını aktaran bir düzenleme yöntemidir.”³⁸⁹ Video, “hareketi, yani artık mekânı kateden bir ‘hareket eden’i değil de, ışığın ‘saf titreşimleri’ni kapmayı başarır... Videoda hareket ışıktır... Video doğrudan ışıkla ilgilidir, çünkü ışığın bir teknoloji yoluyla dönüşümü-kodlanması demektir... Sinemanın oluşumsal ögesi hâlâ fotogramken... videoda bu öge ‘zaman’dır.”³⁹⁰

Bergson, *Madde ve Bellek*’te (1896) mekândan vazgeçmenin neredeyse mümkün olmadığını yazar. Bizler mekânı bir ortam gibi kavrarız ancak Bergson’a göre mekân hep aynı kalan ortamdır.³⁹¹ Onunla bir dayanışmaya zorunlu bırakılırız. “Mekân-

³⁸⁶ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston, MA: Beacon Press, 1966, 1969), 206.

³⁸⁷ Lazzarato, *age*, 92.

³⁸⁸ Marcus Steinweg, *Tutarsızlıklar*, çev. Erkal Ünal (İstanbul: İthaki Yayınları, 2019), 47.

³⁸⁹ Powell, *age*.

³⁹⁰ Lazzarato, *age*, 71-73.

³⁹¹ Bergson, *age*, 36.

Mekân” projesinde ise mekânın ortaya çıkması zaman alan sıralı bir ilerlemeden meydana gelir. Başka bir deyişle, deneyim alanı zaten bir zaman etkenini içerir; bu duyusal anlamda gerçek olan bir zaman-mekân deneyimidir. Zamanın mekândan çıkması, tüm perspektifin yok olması demektir. Bu bakımdan mekânlar, öznenin sürekli değişim ve dönüşüm içinde olmasını sağlayan, eklemlenebilir, sınırları belirgin ya da bazen geçirgen olan ortamlardır. “Yeni medya ortamları bizzat mekânı fesheder.”³⁹² Bellek ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi yeniden düzenleyebilir ve ayarlayabilir. Videonun mekânında, sürenin ilerleyişine ve anıların sıkışma ve yoğunlaşma hareketine benzer durumlar görürüz.

... Sürenin birbirlerine özdeş anların yinelenmesinden oluşan süreksiz bir diziden nasıl ayrı olduğunu iki biçimde ifade etmeliyiz: Bir yandan ‘her zaman, bir sonraki an, önce gelen anı içerdiği gibi, bu anın kendisine bıraktığı anıyı da içerir’; diğer yandan iki anın biri diğerinde sıkışır ya da yoğunlaşır, çünkü biri belirdiğinde diğeri henüz kaybolmamıştır.³⁹³

Videoda, yeni bir görüntü eklenirken bir önceki görüntü hemen yok olmaz. Sıralı veya ardışık olmayan, keskin formlardan uzak, üst üste biriken kümülatif bozuk ritimli bir akışa tanık oluruz (Şekil 29).

Şekil 29. H. Merve Güç, “Mekân-Mekân”, Tek Kanallı Video, 3’, 2023



³⁹² Chul Han-Byung, **Zamanın Kokusu: Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme**, çev. Şeyda Öztürk (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 72.

³⁹³ Deleuze, **age**, 91, 92.

“Sinematografik imajların art arda gelişinin yarattığı şok etkisi, optiğin kendisine de dokunsal bir öge katar.”³⁹⁴ Görüntüler arasındaki “fark”ın kendisine, açılan sıvı boşluklarının arasından ve “tekrar”layan video kurgudan dokunuruz. “Dokunmanın deri gibi tek bir organa bağlı olması gerekmez; bedenin her yerinde hissedilir, çünkü beden tüm yüzeyleri ve tüm organları tarafından eşzamanlı olarak dokunma deneyimine taşınır ve kendisiyle birlikte belli bir tipik dokunma yapısını taşır.”³⁹⁵ Dokunsal estetik, videonun yapısındaki bir bozulmada işlev görür. Gözü dokunmaya çağıran görüntü, görsel akışı kesintiye uğratabilen bir mantıkla, aynı Deleuze’un zaman-imge anlatısındaki gibi görünür. “Dokunsal görüntü, içeriğini kolayca sunmaz; genellikle bulanık, odak dışı ve son derece dokulu biçimlerde gösterir. Bu durumda izleyici görüntünün içeriği hakkında belirsiz bir konumda kalabilir.”³⁹⁶ Zamanın kristalleştirme makinesi olarak yapılandırılmış videonun biçimsel ritmik yapısı, belirli bir duygu temsilinin içeride gömülü olduğunu hissettirme koşullarını yaratır. Bu nedenle videonun “... ilk hedefi, (bildiğimiz gibi, esasen anlak olarak faaliyet gösteren) göz değil, beden ve onun eylemidir. Önce beden gelir, gerisi onun arkasından gelecektir.”³⁹⁷ Videoda olduğu gibi boşluğun sıvı hareketi grenli ve dağıtılmış dalga sesleriyle senkronize biçimde ilerler. “Silikleşmekte olan imge, seyirciyi buruşuk bir görsel nesne ile meşgul etmektense algının ne kadarının bellek ve özlem tarafından oluşturulduğuna kafa yormaya sevk eder.”³⁹⁸

Estetik süre duygusu, fiziksel ve optik sınırların üstesinden gelebilir; bu, hareketin dışsal eklemlenmesinin nasıl içsel bir ritim çağrışımına ve oradan da genellikle sanatla ilişkilendirilen daha yüksek değerlere yol açabileceğini açıklar. İzleyicinin edimsel mekânı ile videonun virtüel mekânı arasındaki sınır çeşitli yönlerden sorgulatılmaya, bulanıklaştırılmaya, daraltılmaya veya yeniden şekillendirilmeye eğilimlidir.

Karşılıklı etkileşim aslında imajı, kendisine bakmakta olandan ayıran mesafeyi ortadan kaldırır... İmaj, artık özne ile nesne arasında ‘bir kalkan oluştururcasına’ uzakta duran bir şey değildir. İmaj doğrudan erişilebilir, doğrudan dönüşebilirdir... Dolayısıyla ‘gören’ pozisyonunu artık kesin olarak terk etmiş

³⁹⁴ Lazzarato, *age*, 204.

³⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 2002), 370.

³⁹⁶ McTighe, *age*, 31.

³⁹⁷ Lazzarato, *age*, 204.

³⁹⁸ *Age*.

bulunuyoruz. Dünya ve temsil, gerçek ve imaj bölünmesinden kaçınan Bergsoncu ontoloji, teknolojik olarak gerçekleşmiş görünür.³⁹⁹

Videodaki mekânın paradoksu, gerçek edimsel mekân ile dengelenerek kendi virtüel kimliğini geri kazanır. İzleyici, ekranı artık bir nesne olarak değil, içeriğini kendi yarattığı bir ortamla doğrudan ilişkili olan kristalin virtüel mekânı olarak görür. İzleyici kendi deneyim mekânına geçiş yapar ve içinde bulunduğu fiziksel mekândan yalıtılır. Deneyimin kurgusu, yalnızca İzleyici/vizyoner tarafından değil, aynı zamanda homojen zaman, saf süre ve mekân arasındaki bir gerilimi de biçimlendirir. Saf süre bu gerilimi düzenleyen yetiye sahiptir. İzleyicinin “kendini esere yerleştirme eğiliminde bedenlenmiş biliş süreci başlar. Esere ait parçalar ne kadar çok analiz edilirse, izleyicinin kendisini sahneye yerleştirme ve eserlerin niteliğini hissetme eğilimi o kadar artar. Böylece, estetik deneyim, içsel taklit olarak empatiye dayanır.”⁴⁰⁰ Duygularımıza yoğunlaştığımızda imgenin eksiksiz biçimini buluruz, ancak bu fantazmagoryanın kaçak ve devingen eylemidir.⁴⁰¹ Bir şeye çok uzun süre odaklanıldığında çok hızlı bir şekilde o şeye ait ortak bilgi iptal edilir, yani görme eylemini durdurur veya düşüncede sadece farklılıklar ayırt edilmeye başlanır. Aslında başlangıçta gözden kaçan şey, artık dikkatimizi odakladığımız gerçek bir başka şeye dönüşür. Yeni gerçek, bedenimizle birlikte aralıklara doğru kaymaya başlar. Aralığın önemli unsuru, bedenin statik durumundan ayrılarak aralığa katılması ve zekâyâ meydan okuyan bir pozisyona girmesidir. Aralığı yine virtüel ve aktüel ilişkiler süreci olarak anlayabiliriz. Aralık, süre deneyimimizdeki bir boşluk değildir. Bergson'un belirttiği gibi, durumları aralığa kaydırmak özneye özgü olan sürenin içinde göstermektir. Bedensel aralık, süre ve duygulam arasındaki içsel bağıntı şimdinin kristalde ortaya çıkışıdır. Eski ve yeni anıyı şimdiki anda iç içe geçirerek, yani şimdiki anda yeniden yaşayarak kristali buluruz. İzleyicinin kendi iç dünyasını ve anımsamayı tetikleyen olarak videoda, mekânda şeffaflık yaratılmaya ve mekânsal algı genişletilmeye çalışılır. İzleyicinin hem geçici hem de yerleşik, akışkan ve kristal olmasına izin verilir. İzleyici bellek deneyimini sinematografik biçimde şimdiye aktarır.

Mekân içinde mekânı aşma arzusunun video söylemiyle karşılaşyoruz. Kristalleşme, mekânın kendi tekrarıyla gerçekleşir. “Gerçek optik görüntü kendi virtüel

³⁹⁹ Lazzarato, *age*, 101, 102.

⁴⁰⁰ Mark Agius, “Neuroscience and Visual Art”, *Psychiatria Danubina*, c. 30, (2018): 543, 544.

⁴⁰¹ Bergson, *age*, 65.

görüntüsüyle kristalleştiğinde ikisinin gerçek genetik unsuru ortaya çıkar. Zaman-ingenin doğabilmesi için gerçek görüntünün kendi sanal görüntüsüyle bir ilişki içine girmesi gerekir.”⁴⁰² İç içe ekranda, gerçek ekranın içinden kendi virtüel kopyasını görürüz. Mekân içinde, mekânı aşma fikrinin tam da mekâna dönük yapısı. Bergson düşüncesindeki mekân fikrinden uzaklaşmadan ve mekâna meydan okuyan kristalize bir sürenin canlandırılması gerçekleşir.

Bergson, kendi dönemi için zorunlu olarak istikrarlı bir duruşun örneğini eserlerinde sergiledi. Çünkü mekân fikrine takılıp, gerçeği görmekte zorlanan öznenin kendi iç süresinin dışı vurumunu ritüel bir çaba içinde keşfetmesi gerekecekti. Bergson’un, sözcükleri aşan bir evrensel model yarattığını unutmamak gerekir. Bu açıdan bakıldığında, sanatçının en önemli görevi, izleyicisinin kendi yaşanmış süresine ulaşmasında ona kendi imgeleriyle eşlik ediyor olmasıdır. Bergson’un düşüncesine göre, bizler beden olarak hayâl etme, biçimlendirme ve dönüştürme özgürlüğüne sahibiz. Eserde ortaya konan süreçlerden ve anlatılardan sorumlu iken aynı zamanda yaratma cesaretinden vazgeçmemeliyiz. Bu noktada iç içe, yan yana “Mekân-Mekân” fikrini süreyle özdeş savunmuş oluruz. Aynı “zaman-mekân”daki zamanın, süre cinsinden savunulması gibi bir durum yakalanır.

Bergson üzerine 2015’te Japonya’da düzenlenen kolokyum bağlamında sunulan “*Bergsoncular: Kyoto Manifestosu*”nda belirtildiği gibi, “Bergson’un dilindeki ve terminolojisindeki baskıyı gevşetmekten çekinmemeliyiz. Bergsoncu olmak, onun düşüncesini ve vardığı sonuçları tekrarlamak değil, yeni sorunlarla felsefesini genişletmek anlamına gelir.”⁴⁰³ Bu tez çalışması bu manifestoyu uygulamaya yönelik çağdaş, estetik bir girişim olarak kabul edilebilir.

5.4. Diseksiyon/Zaman (2023), Dijital İllüstrasyon

Zamanın bir anını dondurmak ve onu fiziksel uzama yeniden çerçeveleme işlemi olarak görünen zaman diseksiyonuna ait parçalar, canlı bir akışı bölme/ayırma ve onu çevreleyen virtüel yapıdan çıkartmanın görünümüdür; bu bir dilimleme pratiğidir. Kesip çıkarılan an, bir önceki ve sonraki ardılından tamamen koparılır ve etraf dokularından ayırılır. Çıkarılan parça/görüntü kendi yeni varlığındaki akışını sürdürmeye devam eder. “Diseksiyon/Zaman” bir dijital seridir. Her bir çalışma

⁴⁰² Mullarkey, age, 94, 95.

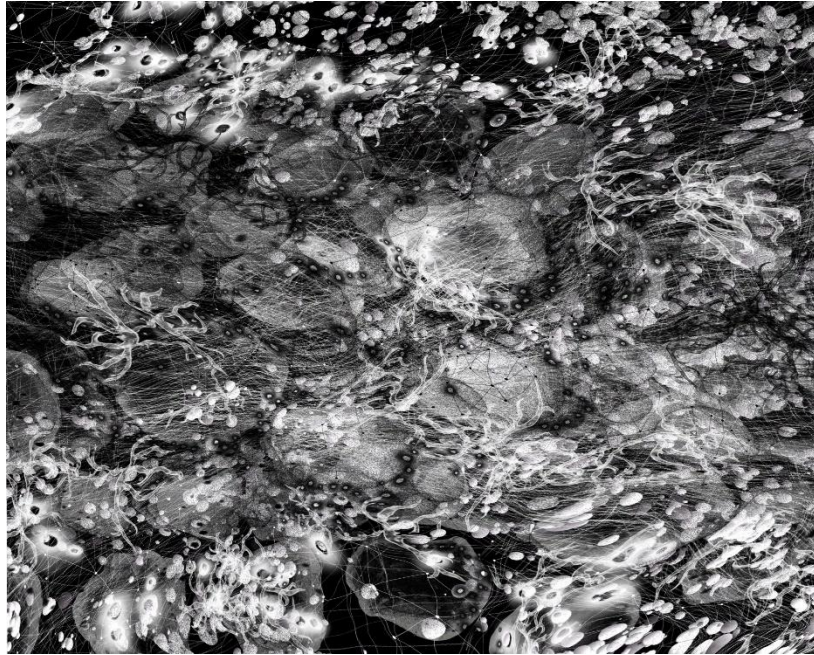
⁴⁰³ During, Miquel, age, 33.

sürenin varlığının sorgulanma aşamalarının kesikli birer kaydı olarak görülebilir (Şekil 30, 31).

Şekil 30. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 1”, Diasec, 200 x 250cm, 2023

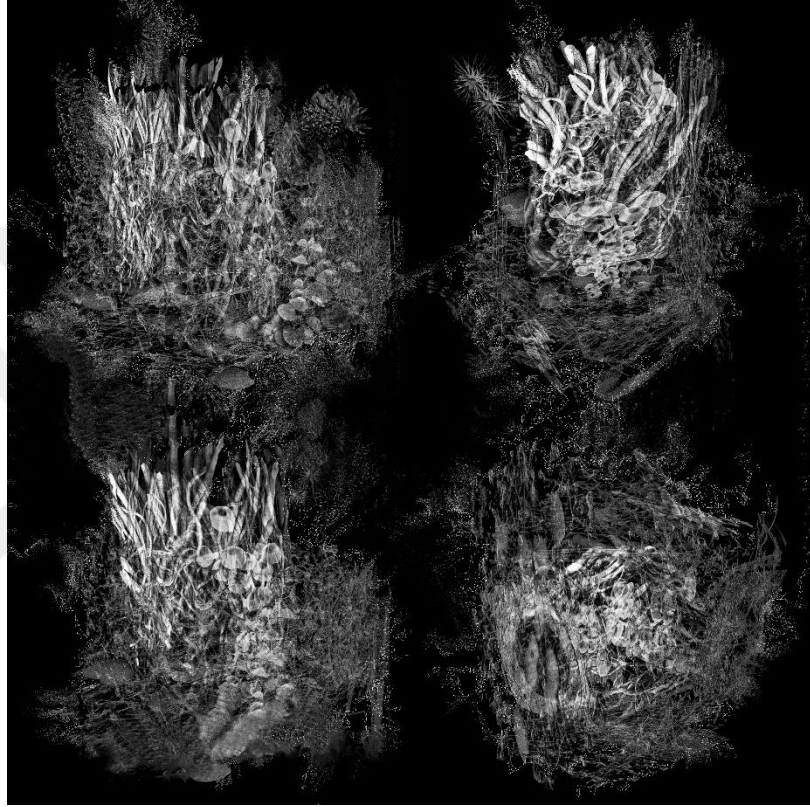


Şekil 31. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 1”, Ayrıntı, Diasec, 200 x 250cm, 2023

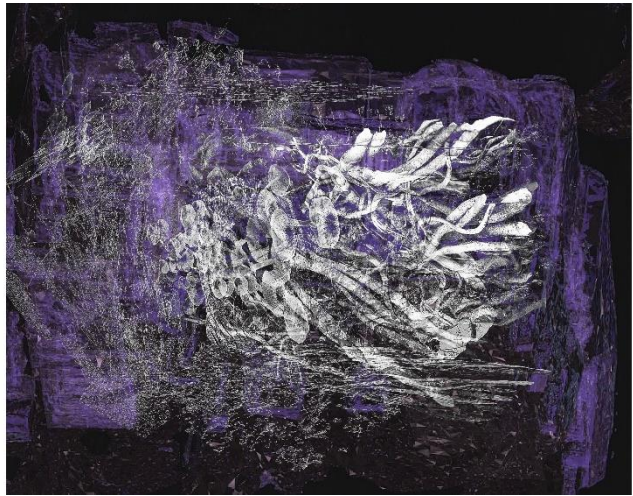
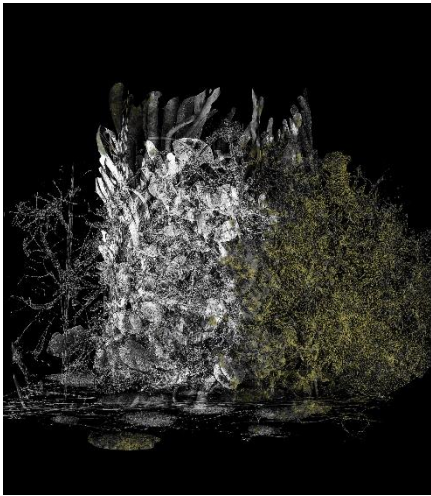


Şimdiyi geleceğe doğru genişleten ve geçmişin de kesintili olarak sürmesine neden olan kesip çıkarma eylemi, akışın sürekliliğinde zamanın bazen durdurulması gerektiğine de bir gönderme yapar. Zamanı mekânda kopyalama eylemi olarak kesme veya bölme işlemleri bilincin, herhangi bir anı durdurma eğiliminin de bir yansımasıdır (Şekil 32, 33).

Şekil 32. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 2”, Diassec, 250 x 250cm, 2023



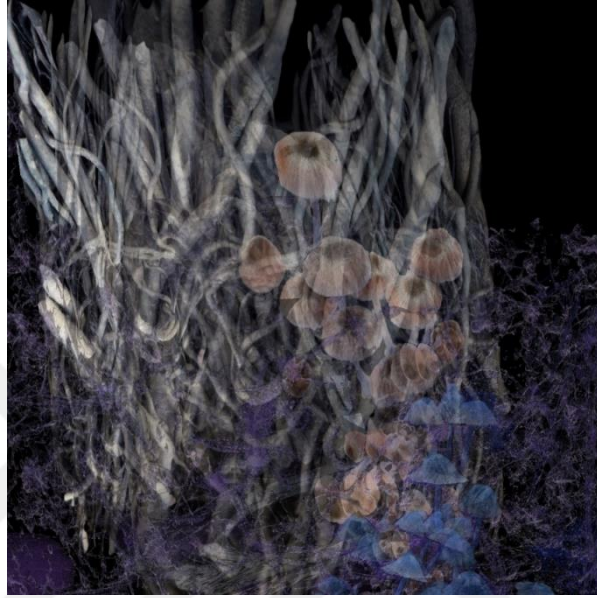
Şekil 33. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 3-4”, Diassec, 200 x 430cm,



2023

Artırılmış katmanlardan oluşan rizomatik organik 3B biçimler, kendi tekilliğini kaybetmeden çokluk oluştururlar. Süre fikrinin hareketini, biçimlerin girift yapısından, düzensiz hareketlerinden ve grenli bozuk dokusundan okuruz (Şekil 34).

Şekil 34. H. Merve Güç, “Diseksiyon/Zaman/Seri 3”, Ayrıntı, Diasec, 2023



Nitel sürecin zamanın çoklanma biçimlerini vereceği düşünülebilir. Sürekli aşılan sınırların sonsuzca devam etmesi için, yaşamın sunduğu durma ve devam etme hareketini bize hatırlatacaktır. Zorunlu bir durum olarak hareketin yaşam boyunca belirli aralıklarla kesilmesi, virtüelliğin her an edimselle yer değişmesiyle tekrara yönelik akışını kazanacaktır. Bu durumda nitelikler birbirlerinden ayrılrsa ve hatta ayrı biçimlerde dursalar da bütüne ait her nitel parçanın birbirleri içinde eridiğine tanık olunur.⁴⁰⁴ Yaşantı parçalarımıza ait oluşturulan imajlar, kendi düzenlediğimiz bir zaman-imge sürecini oluşturur. “Yaşamak ve becerilerimizi geliştirmek için dünyayı parçalara ayırmak zorundayız.”⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Sütçü, **age**, 89.

⁴⁰⁵ Leszek Kolakowski, **Bergson** (South Bend, Indiana: St Augustine’s Press, 1985), 18.

5.5. Yanlış Hatırlama (2023), Dijital İllüstrasyon

Bu çalışmada dalgalar formunda yığılarak birikmiş belleğin hareketini ve biçimlerinden koparılmış, anlam boşluğu yaratan sessiz ve ifadesiz asemik yazıları görürüz (Şekil 35).

Şekil 35. H. Merve Güç, “Yanlış Hatırlama”, Diasec, 200x310cm, 2023



Ritmik ve titreşimli biçimler ve ışığın hareketini takip eden çizgiler, temsil fikrinden git gide uzaklaşır. Benzeşik biçimler bir déjà vu yaratmak üzeredir. Belirgin başlangıçları veya bitişleri olmadığından, anlatının doğrusallığından yoksun olan déjà vu'da, şimdiki zaman sanki geçmiş zaman gibi görünür.”⁴⁰⁶ Bir eylemi zaman içinde birleştirmek ve tekrarını kabul etmek, geçmişin korunmasını gerektirir. Bellek bu noktada görsel algının daha yüksek seviyelerinde çalışır.

Belleği şaşırtan bir durum yaratan asemik yazı, soldan sağa, alıştığımız düzendeki zaman okunu işaret eden okuma eylemini işaret etse de yakından bakıldığında sadece yazıyla benzeşik biçim oluşturan bir yanılsama sağlar (Şekil 36).

⁴⁰⁶ Bergson, age.

Şekil 36. H. Merve Güç, “Yanlış Hatırlama”, Ayrıntı, Diasac, 2023



“... Yazı teknolojisiyle güçlendirilmiş dil, yaşamın sürekliliğindeki imajını yakalamakta sınırlı kalmaktadır. Bu bağlamda, yaşamın süreksizliğinin ardında yatan sürekliliğini yakalamak için, düşüncenin yeni bir zaman/hafıza teknolojisini devreye sokması gerekir.”⁴⁰⁷ Çünkü yazı bilinci sabitler. Zamanı kesintiye uğratmayacak ve onu edimselden kurtaracak bir dil olarak -yazının hareket kazandığı ve anlamından tamamen uzaklaştırıldığı- üsluba sahip asemik yazı önerilir.

“Kendi dilimizde bile ergin olmayan bir dilimiz olmalı, kendi dilimizden azınlık bir dil yaratmalıyız. Diyen Deleuze’ün kendi anadilinde bir yabancıymış gibi konuşan yazara yüklediği, özgül bir başlangıç noktasına götürür bizi.”⁴⁰⁸ Déjà vu imgeleri, bilinci şaşırtmak üzere bir üslup yaratmaya başlar. İzleyici esere dikkatini verdiğinde, eserin bellekte yarattığı yanılsama ve yanlış hatırlama fikrinin daha artması beklenir.

⁴⁰⁷ Uslu, **age**, 420.

⁴⁰⁸ Bozkurt, **age**, 88.

5.6. Özgür Mesafe (2023), Dijital Maket

Birbirine bağlanmış iç içe iki boyutlu parçalar; gölge, ağırlık ve perspektiften uzaklaştırılarak üçüncü boyutlarından çıkarılmıştır. Sadece geometrik yapı ve form bir araya getirilerek yeni üç boyutlu bir mekân kurgusunun yaratılması sağlanmıştır. Bu projede öznenin kendisini kuralsız biçimde yeniden yarattığı bir mekânı, aslında kendi yaşanmış süresini içinde taşıyan bir sahne tasarımını görürüz (Şekil 37, 38).

Şekil 37. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023



Şekil 38. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023



Mekândaki tüm parçalar kendi hareketini serbestçe yaratır ve hareket, formlar aracılığıyla kendini gösterir. Çalışmanın belirli parçalarında tekrarlar, çatlaklar, eskitilmiş patina dokusuna benzer yüzeyler ve kusurlu aynalanmış yansımalar görülür (Şekil 39).

Şekil 39. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023



Bu projede maddi oluşumlar içinde süreçsel bir pratiğe ilişkin yeni bir anlayış önerilmeye çalışılır. Yaşanmış süreye gönderme yapan çatlakmış dokuların yeri değiştirilebilir özelliktedir. Geçici formlar, mekânda izini kaybettirdiği ölçüde, sürede tekrar tekrar birleştirilebilir (Şekil 40).

Şekil 40. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023



Öznenin kendisini kuralsız biçimde dönüştürebileceği ve nitel mesafeler arasında yer değiştirebileceği bir alan açılmaya çalışılır. Niteliksel mesafeler bir araya gelerek,

zamanın yapısını oluşturur. Hatırlama, unutma, bilinç her zaman mesafelerle kurulmuştur. Yer değiştirme, tamamlanmamış kristale uçucu bir zemin yaratma fikri verirken, aynı zamanda bir hareketi dönüştürmek ve bir durumdan başka duruma geçmek koşuluyla kesintisiz bir saf süre deneyimini de hatırlatır. Mekân fikri bozulmaya çalışılırken her defasında yeniden bir inşa süreci gerekir. Bu süreç aynı anıların bütünden kesilip çıkarılmasına benzer. Ancak kesme ve çıkarma eylemi organik ve irrasyonel özelliğe sahiptir. Kusursuz parçalar yoktur, tüm yüzeyler belleğin yansımasıdır. Parçalanmalar, kümülatif yığılmanın mesafeler arası boyuta gelmiş, kırıklar arasında bedenlenmiş biçimleridir (Şekil 41).

Şekil 41. H. Merve Güç, “Özgür Mesafe”, Dijital Maket, 2023



Bu çalışmada zaman kristalini farklı bir düzlemden okumaya başlarız. “Kristal imgenin başka bir boyutunun bulunabileceği yer, gerçek yaşamdaki yeni olasılıklara açılan çatlakların bulunduğu yerde, yani virtüel düzlemdeki kesintiye uğramış zamanın mikro düzeylerindedir.”⁴⁰⁹ “Özgür Mesafe”, iki boyutlu yapının kendi düzleminden ayağa kaldırılmasıyla, çatlaklar arasındaki sürenin dengesini küçük devreler arasında bozmaya çalışır. Yeni olasılıklar yaratmak üzere, özgürlükçü bir hareket fikrini ayrıca kendi eyleminde taşır. Burada İngiliz yazar Edwin Abbott'un *Düzlemler Ülkesi* (Flatland: A Romance of Many Dimensions, 1884) kitabını anımsamamız oldukça mümkün görünür. İki boyutlu parçaların kendi düzleminden çıkartılması, *Flatland* ile paralellik kurarak Abbott'a göz kırpmayı da umar.

⁴⁰⁹ Erica Biolchini, “Psychedelic Crystals in Cinema: Opening Virtual Dimensions and Potential Healing”, *Deleuze and Guattari Studies*, c.17. s.4 (2023): 509.

6. SONUÇ

Zaman ve mekân deneyimlerine ve onların kavramsallaştırılma biçimlerine yeni modeller sağlayan Bergson, güncel sanat meselelerine kaynaklık edecek metinlere sahiptir. Yaratıcı ve özgür düşünceleriyle, felsefe ve sanat dünyasındaki hızlı değişimlere ufuk açıcı yeni yollar sunmaktadır. Bu tezde, yeni medya sanatındaki teorik ve pratik araştırmalara Bergsoncu anlayışla yeni bir ivme kazandırılmaya ve estetik bir deneyim olarak süreye farklı yaklaşımlar önerilmeye çalışılmıştır. Bunun için Bergson'un teorileri takip edilirken, kavramların fiziksel dünyaya modellenebilmesi için birtakım yollar sunulmuştur.

Estetik bir deneyim olarak Bergsoncu saf sürenin, mekândaki varlığının algılanma ve açığa çıkarılma koşulları araştırılırken, çalışma hipotezinin kaygan ve yer değiştirmeye uygun nitelikler taşıması, bilginin dönüşümünü devimsel olmaya zorunlu kılmış ve tezin canlı yaratıcı bir sürece doğru yol almasını sağlamıştır. Bu bakımdan sürekli değişim içerisindeki gerçeklik bilgisinin olasılığını sorgulamak ve onu muğlak durumundan çıkartmak için harekete ve sezgiye gereksinim duyulmuştur. Bir kentin “etrafında dolaşma” ve “içine girme” deneyiminde olduğu gibi, aklın kavrama faaliyeti ile sezginin süreç eğilimi birbirinden farklı görünür.⁴¹⁰ Anlamlı bilgi bütünü ve mekânsal görüntüler, kentin analizi için kurgusal fikir verir, ancak gerçek bir deneyim o kentin içine girmeyi gerektirecektir. Bu tez sürecinde estetik bir deneyim olarak “süre”, bir kent metaforuna benzer biçimde, her iki eylemi (etrafında dolaşma ve içine girme) kapsayan bir gezintiye yakın planda tutulmuştur.

21. yüzyıl için “duygusal bellekten başka bir belleğin olmadığı”⁴¹¹ mesajıyla karşılaşırız. Bilgiyi ve belleği saklama biçimlerimiz artık değişmiştir. Massumi'nin de söylediği gibi “anlamıyorsanız hissetmeye çalışın, bu oldukça işe yarıyor.”⁴¹² Yaşanmış zaman olarak süre, duygusal belleğin varlığının merkezindedir. Bellek

⁴¹⁰ Henri Bergson, *The Creative Mind*, trans. M.L. Andison (NY: Philosophical Library, 1946).

⁴¹¹ Lawrence E. Hedges, Listening Perspectives for Emotional-Relatedness Memories. *Psychoanalytic Inquiry, A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 25(4), (2008): 456.

⁴¹² Ruth Leys, The Turn to Affect: A Critique, *Critical Inquiry*, c. 37. s. 3 (İlkbahar, 2011): 434.

geçişlerinde sürenin kendi duygulamsal karşılaşmasını yarattığını ve mekânsızlığı içinde kendini bedenlendirerek öznde görünür/hissedilir kıldığı savını olumlamış oluruz. Bu çalışmada, homojen zamanın heterojen süreye dönüşüm aşamalarına, virtüelin edimselde kristalleşme sürecine, şimdiki zamanın kristalin varlığında ortaya çıkma koşullarına ve zaman-mekânda gerçekleşen harekete odaklanılmıştır. Böylece Bergson'un doğrusal olmayan süre kavramını bir araç hâline getirerek, genişletilmiş şimdiki zamanın kavramlarıyla bağlantı kurulmaya çalışılmış; Bergsoncu imgelere duygulamsal ve dokunsal biçimler önerilmiştir. Şimdiki zamanın statüsünü belirleyen bellek ve hareket kavramlarının sürenin ifadesini güçlendirdiği, süreyi daha zengin ve hissedilir bir deneyim için hazır hâle getirdiği bilgilerine ulaşılmıştır. Bellek bir görüntü biçimi olarak hareket içeren çoklu imgelerde ve zaman biçimlerinde kendini var etmiştir. Geçmişe ve geleceğe atılım hareketini başlatan şimdiki zaman; organik veya iç yaşama yönelik somut süreyi virtüel imgesinde gerçekleştirmek üzere biriktirmeye sürekli devam eder. Bu üç zamansal yönde serbestçe hareket eden bir zaman anlayışına yönelik öneriler bu tezde ifade edilmeye çalışılmıştır.

Mekânı aşmaya yardımcı olan niteliksel ögeler olarak optiğin ve sesin gerçek süreye ulaşmada, düzenli-düzensiz yapıyı kristalden vizyonere ulaştırabildiğini artık söyleyebiliriz. Farklı yeğinliklere sahip saf süre, belirgin biçimde estetik deneyimin virtüel taşıyıcısıdır. Dilin ve geleneksel düşüncenin belirli zorluklarının üstesinden gelindiğinde, süre fikrinin hareketine ulaşıldığında, mekânın içinde ya da mekânın aşıldığı durumlarda saf sürenin neredeyse erişilebilir ve elle tutulabilir olduğunu söyleyebiliriz. Edimsel temsillerden yüzeye ve sonra virtüel derinliklere geçildiği takdirde, genişletilmiş bir şimdiki an içinde estetik deneyimin taşıyıcı rolü üstlendiğini tekrar belirtiriz.

Sosyal ve kültürel teorilerde sözcüklere olan güvenin giderek azalması, dilsel olmayan göstergeler sistemindeki duygulamanın, deneyim alanını sürenin içinde araladığı fikrine ulaşırız. Duygulama dönüş, bu açıdan Bergsoncu dönüşün en büyük sinyallerini vermiştir. Bu dönüşte, öznenin deneyimine değil, onun duyu deneyiminin ötesine geçmeye, kuralsız bir dönüşüme çağrıda bulunulur. Felsefi düşüncenin ve estetik deneyimin temellerinin bir parçası olan ve aynı zamanda mantıksal bir çıkarımın dışında okunan duygulam; duygusal eğilimlerin ve uyarımın açığa vurulma gücü olarak, herhangi bir biçim almayan özellikleriyle betimlenmiştir. Eğilim

potansiyeli olan bedenlerimizdeki duygulamanın şiddeti, akışkan biçimlerde virtüel imgelerde beklerken, estetik deneyimle de serbest kalırlar.

Bergson'u takip eden düşünce modelinde, öznenin bilincinde ve belleğinde gerçekleştirdiği çaba faaliyeti, öznenin hazır bulunuşluk derecesini sınırlarda tutar. Deneyime odaklı ancak beklenilmedik durumlara açık olan alımlayıcı, yaratıcı faaliyetini özellikle istemli gerçekleştirdiğinde karşılaştığı imgelerin eylemlerini içeriden taklit eder ve bilincini simüle eder. Bu açıdan bir eserle karşı karşıya kalan bir beden, akışın sürekliliğindeki şoklara, pürüzlere erklidir. Eserle bağlantıya geçmek için, onun içine girmek, yerleşmek ve içeriden kavramak gerekir.

Zamanı kristalleştiren imgeler bütünü; yer değiştiren, akışkan, eksik/tamamlanmamış, gürültülü, ani oluşan ve yok olan bellek izleri, ayna görüntü-çiftlenme/ çoklanma, değişken formlar, iç içe geçişler, kesintiler/kesikler, grenli ve geçişli yapılar ve artan kontrast biçimlerinde görünür. Bergsoncu estetik anlayışta, gösterilmeyen şeyin niteliği artırılırken, gösterilen şey ise çoğunlukla ikilemde kalır. Rastlantıyı olumlamak için varlığın akışında ikilemlere yer açmak, ayırt edilemezlik içinde çoklu özneliliği şimdi içinde kabul etmek gerekir. Sonsuz olanı kapsayan, keşif alanı oluşturan ve bitmemiş görünen bir sanat eseri de yine süre kavramını tekrarlanamaz biçimlere ulaştırabilir. Dijital sanat eserinin işleyişi esasen edimsel hâle gelir. Sanat nesnesiyle buluşan izleyicinin edimselin virtüel çağrışımını yakalamak için geçmişle şimdiki anını, aynı sınıra yaklaştırarak anılarını yakalayacağı biçimsiz bir boşluk yaratır. Bu durumda zaman imgeye hareketli birlik içinden göz kırılır. Gerçek deneyim, bu boşlukta yakalanacaktır. Bergson öğretisinde sürenin çıkış mantığının, sınırlılıklarının ve uyarlanabilme kapasitelerinin hareketle etkileşime girildiği durumlarda performansa dayalı bir süreç sağladığı bilgisine ulaşırız. Kısıtlanmamış hareket ile anlatı odağı arasında gerilim sağlanarak aslında etkileşimin önemine de vurgu yapmış oluruz. Gerçek süre bağlamında Bergsoncu estetiğin varlığının koşulları ve sürenin eğilimleri araştırılmıştır. İzleyiciyi zaman deneyimine yönlendirirken sürekliliğin ve değişimin önemi üzerinde durulmuş; yavaşlık, hızlanma, gecikme, duraksama ve önsezinin zaman deneyiminin anahtar kavramları olduğu ve zamansal boyutu düşündürdüğü gösterilmiştir.

Özgürlükçü ve yaratıcı deneyimi vurgulayan Bergson, sürenin yenilikçi fikirlerine külliyatında önemli derecede yer vermiştir. Günümüz yeni medya sanatçıları için

hazırladığı elverişli ortam, kendi felsefesinde önceden şekillendirilmiştir. Nitekim estetik deneyimlerin çoğunda -bilinçli/bilinçsiz kurgulanmış biçimlerde- Bergson'un fikir izlerini sürekli görmekteyiz. Özellikle zamana dayalı çalışan medya sanatçılarının, Bergson'un sezgi yönteminden önemli ölçüde yararlandıklarını vurgulamak gerekir. Bergson'un süre kavramı, yeni medya sanatının teorik çerçevesine katkı sunmaya devam ederken, çağdaş sanatçıları etkilemeye sürekli devam etmektedir. Yeni medya sanatı, dünyaya ait eylemlerimizi ve sahip olduğumuz biçimleri canlandırıp varlığımızı tekrar ortaya çıkarırken, deneyimlerimizin bulanık sınırlarını üretken bir sorgu alanına dönüştürür. Biçimsiz, serbest ve puslu sınırlar deneyimlerimizi şeffaflaştırır ve fiziksel bedenin virtüel geçişlerini hızlandırır. Dijital medya aracılığıyla farklı dünyaları algılamaya dikkat çekmenin yollarından biri bu şeffaf arayüzleri deneyimlerde keşfetmektir. Yeni medya sanatı, yeni var olma biçimlerini canlandırma aracı olarak Bergsoncu bir soruşturma alanı yaratır. Bu durumda Bergsoncu dönüş, özneyi kendi sınırlarından belleğiyle birlikte çıkarır, onu mekândan bağımsız bilinci içinde dönüştürür. Bu tez bu bakımdan Bergsoncu dönüşün medya sanatındaki farkındalığına bir seslenişi de kapsamaktadır.

KAYNAKÇA

- Agius, M. (2018). Neuroscience and visual art. *Psychiatria Danubina*, c. 30.
- Ansell-Pearson, K. (2018). *Bergson: Thinking beyond the human condition*. Bloomsbury Publishing.
- Arendt, H. (1978). *The life of the mind*. Harcourt Publishing Company.
- Ascott, R. (2007). *Telematic embrace: Visionary theories of art, technology, and consciousness*. University of California Press.
- _____. (2008). *New realities: Being syncretic*. Springer Vienna.
- Atkinson, P. (2021). *Henri Bergson and visual culture: A philosophy for a new aesthetic*. Bloomsbury Publishing.
- Bachelard, G. (1969). *The poetics of space*. Beacon Press.
- _____. (2010). *Sürenin diyalektiği*. (Çev., Emine Sarıkartal), Fol Kitap.
- Badiou, A. (2019). *Deleuze: Varlığın uğultusu*. (Çev., Murat Erşen), Monokl Yayınları.
- Badiou, A., Burchill, L. (1999). *Deleuze: The clamor of being*. University of Minnesota Press.
- Baker, U. (2011). *Beyin ekran*. (Der. Ege Berensel), Birikim Yayınları.
- Batukan, C. (2016). Bir kavram sentesayzırı olarak felsefe. *Cogito Dergisi*, s.82.
- Bazzano, M. (2020). The skin is faster than the word. *Journal of the Society for Existential Analysis*, s.1, c.31.
- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk*. (Çev., Nurdan Gürbilek), 6.bs. Metis Yayınları.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- _____. (2020). *Empathic vision: Affect, trauma and contemporary art*. Stanford University Press.
- Berensel, E. (2017). *Videonun eylemi*. Alef Yayınevi.
- Bergson, H. (1908). *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*. Revue Philosophique de la France et de l'Étranger.
- _____. (1911). *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. (C. Brereton & F. Rothwell, Trans.), Green Integer.

- _____. (1912). *An introduction to metaphysics*. (T. E. Hulme, Trans.), G. P. Putnam's Sons.
- _____. (1944). *Creative evolution*. Modern Library / Random House.
- _____. (1946). *The creative mind*. (M.L. Andison, Trans.), Philosophical Library.
- _____. (1950). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness*. (F. L. Pogson, Trans.), Allen & Unwin.
- _____. (1965). *Duration and simultaneity: With reference to Einstein's theory*. (L. Jacobson, Trans.), Bobbs-Merrill.
- _____. (1975). *Mind-energy*. (H. Wildon Carr, Trans.), Greenwood Press.
- _____. (1986). *Yaratıcı tekâmül*. (Çev., M. Şekip Tunç), MEB Yayınları.
- _____. (1991). *Matter and memory*. (N. Margaret Paul & W. Scott Palmer, Trans.), Zone Books.
- _____. (2002). *Key writings*. (K. Ansell-Pearson & J. Ó Maoilearca, Ed.), Continuum.
- _____. (2007). *Madde ve bellek*. (Çev., Işık Ergüden), Dost Yayınları.
- _____. (2011). *Metafiziğe giriş*. (Çev., Atakan Altınörs), Paradigma Yayıncılık.
- _____. (2014). *Gülme*. (Çev., Devrim Çetinkasap), İş Bankası Kültür Yayınları.
- _____. (2014). *Metafizik dersleri*. (Çev., B. Garen Beşiktaşlıyan), Pinhan Yayıncılık.
- _____. (2020). *Ruh teorileri: İnsan ruhu ve kişiliği*. (Çev., Esat Burak Altıntaş), Pinhan Yayıncılık.
- _____. (2022). *Zihin ve enerji: Denemeler ve konferanslar*. Pinhan Yayıncılık.
- Bernecker, S., Michaelian, K. (2017). *The Routledge handbook of philosophy of memory*. Routledge Publishers.
- Biolchini, E. (2023). Psychedelic crystals in cinema: Opening virtual dimensions and potential healing, *Deleuze and Guattari Studies*, c.17. s.4.
- Blanchot, M. (1949). *Bergson and symbolism*. Yale French Studies, c.2, s.2.
- Borst, A. (1997). *Computus: Avrupa tarihinde zaman ve sayı*. (Çev., Zehra Aksu Yilmazer), Dost Kitabevi.
- Botz-Bornstein, T., Stamatellos, G. (2017). *Plotinus and the moving image*. Value Inquiry Book Series.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev., Saadet Özen), Bağlam Yayınları.
- Bozkurt, A. (2015). *Unutma zamanı: Yazı, bellek ve eleştiri*. İnkılap Yayınevi.
- Bozkurt, N. (2003). *Sanat ve estetik kuramları*. Asa Kitabevi.
- Bursalı, M. (Ed.), (2017). *Sanatta hafızanın biçimleri*. Küre Yayınları.
- Byung, C. H. (2018). *Zamanın kokusu: Bulunma sanatı Üzerine felsefi bir deneme*. (Çev., Şeyda Öztürk), Metis Yayınları.
- Campbell, E. (2013). *Music after Deleuze*. Bloomsbury Academic.

- Carr, H.W. (1908-1909). Bergson's theory of knowledge. *Proceedings of the Aristotelian Society*.
- Cevizci, A. (2015). *Felsefe tarihi: Thales'ten Baudrillard'a*. Say Yayınları.
- Chen, H. H., Kommonen, L. (2015). *Affective embodiments of subjectivities: The auto-affection of the lived body and the affection-images in media arts* [Sempozyum]. Renewable Futures, Transformative Potential Of Art In The Age Of Post-Media.
- Clemens, J., Nash, A. (2015). Being and media: Digital ontology after the event of the end of media. *The Fibre Culture Journal*.
- Clough, P., Halley, J. (2007). *The affective turn: Theorizing the social*. Duke University Press.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (Çev., Cem Soydenir), Doğubatı Yayınları.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and cinema: The film concepts*. Berg Publishers.
- Costelloe, K. (1912-1913). What Bergson means by interpenetration. *Proceedings of the Aristotelian Society New Series*, s. 13.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. (Çev., Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent), Ayrıntı.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. (P. Patton, Trans.), Continuum.
- _____. (1997). *Cinema 1: The movement-image*. (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.), University of Minnesota Press.
- _____. (1997). *Cinema 2: The time-image*. (H. Tomlinson & Galeta, R. Trans), University of Minnesota Press.
- _____. (1998). *Spinoza: Practical philosophy*. City Lights Books.
- _____. (2000). *Proust and signs*. (R. Howard, Trans.), University of Minnesota Press.
- _____. (2000). *Spinoza üzerine on bir ders*. (Çev., Ulus Baker), Öteki Yayınevi.
- _____. (2002). *İssız ada ve diğer metinler*. (Çev., Ferhat Taylan & Hakan Yücefer), Bağlam Yayıncılık.
- _____. (2004). *Sinema I: Hareket-imge*. (Çev., Soner Özdemir), Norgunk Yayıncılık.
- _____. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın mantığı*. (Çev., Can Batukan & Ece Erbay), Norgunk Yayıncılık.
- _____. (2010). *Bergsonculuk*. (Çev., Hakan Yücefer), Otonom Yayıncılık.
- _____. (2013). *Müzakereler*. (Çev., İnci Uysal), Norgunk Yayıncılık.
- _____. (2016). Edimsel ve virtüel. *Cogito: Ortadan Başlamak*, s.82.
- _____. (2016). *Proust ve göstergeler*. (Çev., Ayşe Meral), Alfa Yayınları.
- _____. (2021). *Sinema II: Zaman-imge*. (Çev., Burcu Yalım & Emre Koyuncu), Norgunk Yayıncılık.
- _____. (2021). *Nietzsche ve felsefe*. (Çev., Ferhat Taylan), Norgunk.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1994). *What Is philosophy?* Columbia University Press.

- _____. (2005). *Arzu politikasına giriş*. (Çev., Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları.
- _____. (2013). *Felsefe nedir?* (Çev., Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları.
- Direk, Z. (2021). *Çağdaş kıta felsefesi: Bergson'dan Derrida'ya*. Fol Kitap.
- Draaisma, D. (2007). *Bellek metaforları: Zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. (Çev., Gürol Koca), Metis Yayınları.
- During, E., Miquel, P. (2020). We Bergsonians: The Kyoto manifesto, *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, (B. Dainton, Trans.).
- Er, S.E. (2012). *Gilles Deleuze'ün fark felsefesi*. Çizgi Kitabevi.
- Fell, E. (2012). *Duration, temporality, self: Prospects for the future of Bergsonism*. Peter Lang AG.
- Frijda, N. H. (1986). *The emotions*. Cambridge University Press.
- Fry, R. (1923). *Vision and design*. University of Michigan.
- Fuchs, T. (2013). *The Oxford handbook of philosophy and psychiatry*. Oxford University Press.
- Gail Montero, B. (2016). *Thought in action expertise and the conscious mind*. Oxford University Press.
- Gibbs, R. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge University Press.
- Glucksmann, B. C. (2003). *Esthétique de l'éphémère*. Galilée.
- Grant, S., McNeilly, J. & Wagner, R. (Eds.), (2019). *Performance philosophy to the thing itself*. Palgrave.
- Gregg, M., Seighworth, G. (Eds.), (2010). *The affect theory reader*. Duke University Press.
- Grosz, E. (2005). *Time travels: Feminism, nature, power*. Allen & Unwin.
- Guattari, F. (1995). *Chaosmosis: An ethico-aesthetic paradigm*. (P. Bains & Julian Pefanis, Trans.), Indiana University Press.
- Guerlac, S. (2006). *Thinking in time: An introduction to Henri Bergson*. Cornell University Press.
- Gunter, P., Papanicolaou, A. (1987). *Bergson and modern thought*. Routledge.
- Güç, H. M. (2021, 20-26 Eylül). *Yeni medya sanatında bedenlenmiş duygulam hareketi* [Bildiri sunumu]. II. Ulusal Lisansüstü Mekânsal Çalışmalar Sempozyumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Güç, H. M., Boyraz, B. (2023). Neo-Bergsoncu bir yaklaşım: Jeffrey Shaw'un Place-Hampi işi. *International Social Sciences Studies Journal*.
- Hall, H. S., Bell, J. & Williams, J. (2018). *A thousand plateaus and philosophy*. Edinburgh University Press.
- Hansen, M. (2003). Affect as Medium or the Digital-Facial-Image. *Journal of Visual Culture*, s.2. c.2.
- _____. (2003). *Embodying technesis: Technology beyond writing*. University of Michigan Press.

- _____. (2004). The time of affect, or bearing witness to life. *Critical Inquiry*, s.3, c.30.
- _____. (2004). *New philosophy for new media*. The MIT Press.
- Hedges, L. E. (2008). Listening perspectives for emotional-relatedness memories. psychoanalytic inquiry, *A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 25(4).
- Huxley, A. (1995). *Algı kapıları: Cennet ve cehennem*. (Çev., Mehmet Fehmi İmre), İmge Yayınevi.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Routledge Publication.
- James, W. (1950). *The principles of psychology*. Dover Publications.
- _____. (2021). *Bilinç akışı: Zihin ve deneyim üzerine*. (Çev., Celal Türer, Ramazan Yılmaz & Nihat Durmaz), Fol Kitap.
- Jankélévitch, V. (2015). *Henri Bergson*. Duke University Press.
- Jones, G., Roffe, J. (2009). *Deleuze's Philosophical Lineage*. Edinburgh University Press.
- Kern, S. (1983). *The culture of time and space: 1880-1918*. Harvard University Press.
- Klee, P. (1973). *Notebooks vol. 2: The nature of nature*. (H. Norden, Trans.), Lund Humphries.
- Klein, E. (2019). *Kronos'un taktikleri*. (Çev., Öznur Karakaş), Bgst Yayınları.
- Kolakowski, L. (1985). *Bergson*. St Augustine's Press.
- Krauss, R. (2004). Specific objects. *RES: Anthropology and Aesthetics*, s. 46.
- Kyrölä, K. (2014). *The weight of images: Affect, body image and fat in the media*. Ashgate Publishing.
- Landa, M. (1999). *Deleuze diagrams and the open ended becoming, explorations in time, memory, and futures*. Cornell University Press.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form*. Routledge & Kegan Paul.
- Lawlor, L. (2003). *The challenge of Bergsonism: Phenomenology, ontology, ethics*. Continuum.
- Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe*. (Çev., Şule Çiltaş Solmaz), Otonom Yayıncılık.
- Lefebvre, A., White, M. (2012). *Bergson, politics, and religion*. Duke University Press Books.
- Lem, S. (2003). *Solaris*. Faber and Faber.
- Lenoir, T. (2004). *Haptic vision: Computation, media, and embodiment in Mark Hansen's New phenomenology*. Mark B. N. Hansen, *New philosophy for new media*. M.I.T.
- Levy, P. (1998). *Becoming virtual reality in the digital age*. Plenum Trade.
- Leys, R. (2011). The turn to affect: A critique. *Critical Inquiry*, c. 37. s. 3.

- Lovasz, A. (2021). *Updating Bergson: A philosophy of the enduring present*. Lexington Books.
- Ludger, H., Lazardzig, J. (2008). *Instruments in art and science: On the architectonics of cultural boundaries in the 17th century*. Walter de Gruyter.
- M. Lodato, S., Francis Urrows, D. (2005). *Deleuze, music, and modernist mimesis*. Radopi,
- Marks, L. (2020). *Filmin teni*. (Çev., Selin Yılmaz), Doruk Yayıncılık.
- Massumi, B. (2002). *Movement, affect, sensation: Parables for the virtual*. Duke University Press.
- _____. (2004). *The autonomy of affect*, The MIT Press.
- Maxine, S. (1999). *The primacy of movement*. John Benjamins.
- McTighe, T. (2013). *The haptic aesthetic in Samuel Beckett's drama*. Palgrave Macmillan.
- Minchin, H. M. (2012). *Emotion in the digital age: Bergson's creative emotion and metaphysical methods for digital video production* [PhD Thesis, University of Exeter].
- Mullarkey, J. (1999). *The new Bergson*. Angelaki Humanities.
- _____. (2009). *Refractions of reality: Philosophy and the moving image*. Palgrave Macmillan.
- Mullarkey, J., Mille, C. (2013). *Bergson and the art of immanence: Painting, photography, film, performance*. Edinburgh University Press.
- Munster, A. (2006). *Materializing new media: Embodiment in information aesthetics*. Dartmouth College Press.
- Noguès, P. C. (2016). *Zamanın melodisi*. (Çev., Nazlı Ceyhan Sümter), Kolektif Kitap.
- Noland, C. (2009). *Agency and embodiment: Performing gestures/producing culture*. Harvard University Press.
- Olkowski, D. (1999). *Gilles Deleuze and the ruin of representation*. University of California Press.
- Ott, B. (2017). *Affect in critical studies*. Oxford University Press.
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*, Wiley.
- _____. (2021). *Tenin gözleri*. (Çev., Aziz Ufuk Kılıç), Yem Yayın.
- Pearson, K. (2007, Bahar). *Virtüelin gerçekliği: Bergson ve Deleuze*. *Cogito: Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, s.50.
- Pellegrini, A., Puar, J. (2009). *Affect. Social Text*, s.3, c.27.
- Ponty, M. M. (2002). *Phenomenology of perception*. (C. Smith, Trans), Routledge.
- _____. (2012). *Göz ve tin*. Metis Yayınları.
- _____. (1964). *Sense and non-sense*. (H. & P. Dreyfus, Trans.), Northwestern University Press, Evanston.

- _____. (1964). *Signs*. Northwestern University Press.
- Posteraro, T. (2022). *Bergson's philosophy of biology: Virtuality, tendency and time*. Edinburgh University Press.
- Potts, J. (2015). *The new time and space*. Palgrave Macmillan.
- Powell, A. (2005). *Deleuze and horror*. Edinburgh University Press.
- _____. (2012). *Deleuze: Altered states and film*. Edinburgh University Press.
- Rancière, J. (2016). *Sinematografik masal*. (Çev., Tacettin Ertuğrul), Küre Yayınları.
- _____. (2019). *The future of the image*. (G. Elliott, Trans.), Verso.
- Ravaisson, F. (1854). *L'enseignement du dessin dans les lycées*. Ministère de l'instruction publique et des cultes.
- Ravaisson, F. (2015). *Alışkanlık üzerine*. (Çev., Yasin Kara), Zeplin Kitap.
- Reid, T. (1785). *Essays on the intellectual powers of man*.
- Robbins, S. (2013). Form, qualia and time: The hard problem reformed. *Mind & Matter*.
- Rodowick, D. N. (2011). *Gilles Deleuze'nin zaman makinesi*. (Çev., Ekrem Ekici), Küre Yayınları.
- _____. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Duke University Press.
- Rose, G. (1984). *Dialectic of nihilism: Post-structuralism and law*. Wiley-Blackwell.
- Rovelli, C. (2018). *The order of time*. (E. Segre & S. Carnell, Trans.), Riverhead Books.
- _____. (2020). *Zamanın düzeni*. (Çev., Tolga Esmer), Tellekt Yayınevi.
- Russ, J. (2011). *Avrupa düşüncesinin serüveni*. (Çev., Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları.
- Russel, B. (1945). *History of western philosophy*. Simon & Schuster.
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem*. (Çev., Alp Tümertekin), İthaki Yayınları.
- Schaefer, D. (2015). *Religious affects: Animality, evolution, and power*. Duke University Press.
- Scott, C. L., Harris, R.J. & Rothe, A. R. (2001). Embodied cognition through improvisation improves memory for a dramatic monologue. *Discourse Processes*. c.3, s.31.
- Smethurst, C. (2001). *Towards a creative aesthetics: With reference to Bergson* [PhD Thesis, University of Warwick].
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* University of Chicago Press.
- Sontag, S. (2013). *Against interpretation*. Farrar, Straus, and Giroux.
- Spinoza, B. (2000). *The ethics, part III: On the origin and nature of the emotions*. A Penn State Electronic Classics Series Publication.
- Stein, G. (1926). *Composition as explanation*. Hogarth Press.
- Steinweg, M. (2015). *Tutarsızlıklar*. (Çev., Erkal Ünal), İthaki Yayınları.

- Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze’de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. Sentez Yayınları.
- _____. (2021). *Sinematografik imge ya da gerçekliğin dolaysız sunumu: Bergsoncu bir bakış*. Norgunk Yayıncılık.
- Şan, E. (2017). Algıya göre düşünmek. *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, Yapı Kredi Yayınları.
- Timuçin, A. (2005). *Estetik*. Bulut Yayınları.
- Totaro, D. (2023, September 14). *Time, Bergson, and the cinematographical mechanism: Henri Bergson on the philosophical properties of cinema*. <https://offscreen.com/view/bergson1>
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Turanlı, G. (2021). *Gilles Deleuze’ün sanatçı- filozofu*. Çizgi Kitabevi.
- Turetzky, P. (2020). *Zaman*. (Çev., Mustafa Çağlar Atmaca), Otonom Yayıncılık.
- Uslu, A. (2015). Ulus Baker ve hissedilebilir filmler yapmak. *Teorik Bakış Dergisi*, s.6.
- _____. (2020). Videofelsefe manifestosu. *SineFilozofi Dergisi*, c.5, s.9.
- Ümer, E. (Kış, 2016). Gilles Deleuze’ün sanatı ve Francis Bacon. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, s. 15.
- Üstün, E. (2015). *Sinematografik üretim: Mekân ve zaman deneyiminin bedenleşmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü].
- Viola, T. (2012). *The serpentine life of Félix Ravaisson: Art, drawing, scholarship, and philosophy*. Akademie Verlag.
- Virno, P. (2015). *Déjà vu and the end of history*. (D. Broder, Trans.), Verso Book.
- W. Gibbs, R. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge University Press.
- Wetherell, M. (2013). Affect and discourse – What’s the problem? From affect as excess to affective/discursive practice. *Subjectivity*, c. 6.
- _____. (2014). *Affect and emotion: A new social science understanding*. Sage.
- Worms, F. (2005). Time thinking: Bergson's double philosophy of mind. *MLN-Comparative Literature Issue*, 5 (120).
- Zafer Esenyel, Z. (2019). Doğal dünyanın Logos’undan estetik dünyanın Logos’una: Cézanne’nın dinleyen gözleri. *Felsefe Arkivi* s. 50.
- Zizek, S. (2013). *Bedensiz organlar: Deleuze ve neticeler üstüne*. (Çev., Umut Yener Kara), Monokl Yayınları.