

DUYGULAM BAĞLAMINDA BILL VIOLA'NIN İŞLERİNE BİR BAKIŞ¹

A Perspective On Bill Viola's Works In The Context Of Affect

Emel ÖZCAN ÇETİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı, İstanbul/TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-8251>

Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul/TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4328-3939>

ÖZET

Deleuzyen bakış açısına göre duygulam kavramı, sanatsal üretimleri ortaya çıkaran temel unsur olarak görülür. Yaşamın akışı içinde sayısız kuvvetle karşılaşma yaşarız ve yaşadığımız bu karşılaşmalar sonucunda beden üzerinde etkide bulunan kuvvetler, henüz bilinçli özne devreye girmeden önce beden tarafından karşılanır ve onlara uygun birer tepki üretilir. Bedeni kuşatan yeğnilik durumlarına karşılık gelen bu durumları algılanamaz-oluş olarak nitelemek mümkündür. Hissedilmesi güç bu oluş süreci içinde ortaya çıkan duygulamaları görünür kılmak, ancak sanatın üstesinden gelebileceği bir iştir. Sanatçıların üstlendikleri görünür kılma görevini yerine getirmek için kullandıkları farklı anlatım araçları vardır. Bu bağlamda çalışma, video sanatçısı Bill Viola'nın işlerinin görünürlüğünün, Deleuze'un sinemaya dair hareket-imege ve zaman-imege görüşlerinin de ışığında, duygulam kavramı üzerinden bir değerlendirmesini sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Duygulam, Video Sanatı, Bill Viola, Gilles Deleuze.

ABSTRACT

According to Deleuzian perspective, the concept of affect is seen as the main element that reveals artistic productions. In the course of life, we encounter countless forces, and as a result of these encounters, the forces acting on the body are met by the body before the conscious subject enters into action and a suitable response is produced for them. It is possible to characterize these states, which correspond to the intensity states surrounding the body, as becoming-imperceptible. Making the affects that arise during this unperceptible process is a task that only art can overcome, visible. There are different means of expression that artists use to fulfill their task of making visible. In this context, the study presents an evaluation of the visibility of the video artist Bill Viola's works, in the light of Deleuze's movement-image and time-image views on cinema, through the concept of affect.

Key Words: Affect, Video-Art, Bill Viola, Gilles Deleuze.

1. GİRİŞ

Spinoza'nın ortaya attığı ve Deleuze'un sıkı sıkıya sahip çıktığı bir kavram olan duygulam, sanatta artık değerlendirmenin temsil becerisi üzerinden yapılmadığı postmodern dünyada, sanatsal üretimler üzerine düşünürken başvurabileceğimiz bir noktadadır.

Duygulamalar, Deleuze'un sanatçıdan icat etmesini beklediği, henüz karşılaşmadığımız; yaratıcısından taşan oluşlardır. Bir yeredirler, henüz görünür değildir ve biz, onu bize verecek olandan taşan bu oluşları, sanatçının, yazarın, filozofun, kısacası yaratıcı etkinlikte bulunanın onu çekip çıkarmasını, bizi de oluşa katmasını bekleriz. Sanatçı, diğerlerinin görmediği, kendisinde virtüel olarak bulunan güçleri edimselleştirir. Bu bize Deleuze'un, Klee'nin ünlü "görülebilir olanı betimlemek değil, görünür kılmak" formülünden hareketle, sanata "kuvvetleri ele geçirmek" tanımını uygun gördüğünü hatırlatır. Bu, müzikte notaları duyulur kılmak, resimde renkleri görünür kılmak, sinema ya da video

¹ Bu çalışma, YTÜ Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı'nda Prof. Dr. Rifat Şahiner danışmanlığında yürütülmekte olan "Sanatta Temsiliyet ve Duygulam İlişkisine Dair Deleuzeyen Bir Bakış" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

gibi hareketli görüntüyle işlerlik gösteren alanlarda ise imgeleri görünür kılmak şeklinde yol bulur. Deleuze her fırsatta, birbirinden farklı tarzlarda ürünler ortaya koyan yaratıcı etkinliklerin sahiplerinin, aynı zamanda büyük düşünürler olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, birbirlerinden farklı disiplinlerin bulunduğu bir ortak payda vardır: Onlar, bilinmeyi, görünmeyi, yeniyi ortaya koyarlar. Bunu yaparken; felsefe kavramlar, sanat uygulamalar, sinema ise hareketli imgeler vasıtasıyla düşünme yoluna gider. “...anlatım aracı ne olursa olsun sanat güçleri elde eder veya kendilikleri, kendilerine yenilik getiren uzamsal ve zamansal sonuçları bir araya getirir, çünkü olay yaratırlar ve o zamana kadar duyarsız olan güçleri duyarlı kılarlar” (Sauvagnergues, 2010: 58).

Felsefeyi sanattan ayrı düşünmemiş, yapıtlarında daima sanata değinmiş olan Deleuze, aynı zamanda sinemaya özel bir parantez açmıştır. Deleuze’ün sinema üzerine en yoğun düşünmüş filozoflardan olduğunu söylemek mümkündür. Tüm şeyleri birer imge olarak gören Deleuze için sinema, bu hareketli imgeleri yaratan, onları kompozisyon haline getiren bir disiplindir. Bu çalışmada Deleuze’ün sinema düşüncesinden yola çıkılarak, video sanatının önemli isimlerinden biri olan ve kendisinden bahsederken; Deleuze’ün hareketli imgelerle düşünmek tabirini kullanmanın son derece uygun düşeceği Bill Viola’nın çalışmaları incelenecektir.

Sinema üzerine, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* olmak üzere iki ciltten oluşan çalışmaları ortaya koyan Deleuze’ün sinemaya dair görüşlerinde, felsefi düşüncesini geliştirmede en çok faydalandığı isimlerden biri olan Henri Bergson’un hareket ve süreye ilişkin tezlerini çıkış noktası aldığı söylenebilir. Bu sebeple, Viola’nın işlerinde kullandığı teknikler ile bilincin ötesine geçip, içsel zamanın kavranmasına yönlendirmesini dikkate alarak da ayrıca Deleuze’ün *Bergsonculuğundan* faydalanma yoluna gideceğiz. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Deleuze’ün bir duyum varlığı icat eden olarak gördüğü sanatın, en önemli bileşenlerinden olan duygulam kavramı vasıtasıyla, deneyimi merkeze alan ve Deleuze’ün sanatçıdan beklentisiyle paralel biçimde görünür kılma amacını gerçekleştiren Viola’nın çalışmaları üzerinden bir değerlendirmede bulunmaktır.

2. KUVVETLERİ ELE GEÇİRMEK VE GÖRÜNÜR KILMAK

Deleuze’ün yaratıcılıktan kastı verili olanın dışında ürünler ortaya koymaya yöneliktir. Yaratıcılık deyince belki de akla gelen ilk alan olan sanat, kanıların düzenleyici baskısını bir kenara iter. Sanatın görünür kılması bir varolma kudretini açığa çıkarması, onu özgürleştirilmesiyle mümkündür. Sanatçı, Deleuze’ün tarifleriyle, kendisine oldukça ağır gelen şeyler görmüş, duymuştur. Bu gördükleri ona fazla gelmiş; öyle fazla gelmiş ki, ondan taşmış, onu aşmıştır. İşte sanatçının kendisinden taşan bu oluşlar, onu mecbur kaldığı için üretmek zorunda bırakan “duygulamalar”dır. “*Duyumlar, algılamalar ve duygulamalar, kendi kendileriyle değer kazanan ve her türlü yaşantıyı aşan varlıklardır*” (Deleuze ve Guattari, 2019: 160).

Duygulamanın ortaya çıkması için bir karşılaşma gerekir. Bir bedenle –insana, bitkiye, hayvana, bir sanat yapıtına ait bir bedenle– yaşanmış bir karşılaşma, bu karşılaşmada etkileşime giren kuvvetler ve kuvvetler mücadelesi sonucunda karşılaşmanın bedenler üzerinde bırakacağı bir etki söz konusudur. Deleuze’ün duygulamı borçlu olduğu Spinoza’nın bedeni muktedir oldukları üzerinden ele aldığı hatırlayacak olursak: Bedeni her karşılaşmada etkileme ve etkilenme derecesi üzerinde meydana gelen değişikliklerle, yaşadığı sürekli geçişlerle değerlendirmemiz gerekecektir. Karşılaşmalarda iki taraf da etkilenmelerinin yanı sıra etkileyecektir. Kuvvetler çarpışacak, üstün gelme mücadelesine girecek, sonucunda galip ya da mağlup gelecek ama sonuçtan bağımsız, mutlak surette bedenlerde bir yoğunluk değişimi yaşanacaktır. Yaşanan bu karşılaşmalar, girilen mücadeleler sonunda bedende açığa çıkan bu duygulamaları “yeğlilik” olarak tanımlarız. Karşılaşmalar esnasında etkileme ya da etkilenmenin ne kadar hafif olursa olsun bir eşiği geçmek anlamına geldiğini belirten Massumi’ye (2019: 20) göre; “*İşte duygu, kapasitede meydana gelen değişiklik açısından, bir eşiğin geçilmesidir*”.

Bu noktada dikkatimizi vermemiz gereken başka bir husus daha açığa çıkıyor: Duygulama geçişlerin arasını kuşatırken, sadece bedende değil “süre”de de bazı etkiler açığa çıkarmaktadır. Varoluş kudretimizin varyasyonları, örneğin: Neşeden kedere ya da tam tersi kederden neşeye olan geçişlerde içine düştüğümüz durum sadece bedensel yeğliliklerle sınırlı kalmaz, kendi süremiz üzerinde de bir etkisi olur.

“...edimsel hal her zaman süremizin bir kesitidir ve bu sıfatla, ne kadar yakın olursa olsun bir önceki halimize göre, süre içindeki varoluşumuzda bir artışı ya da azalışı, bir yayılmayı ya da sınırlanmayı belirler. İki halimizi düşünömsel bir işlemle kıyaslayamayız, ama her etkileniş hali bir “artıya” ya da “eksiye” geçişi belirler... O halde etkileniş sadece bir cismin benim bedenim üzerindeki anlık etkisi değildir, kendi sürem üzerinde de bir etkisi vardır, zevk veya acı, sevinç veya keder. Bunlar daha doğru bir deyişle artık etkilenişler değil duygular [affects] olarak adlandırılacaklardır” (Deleuze, 2013: 171).

Yaşanılan daima bir andan ötekine bir geçişi getirir, anlar birbirine ne kadar yakın olursa olsun bir önceki andan sonrakine bir geçiş söz konusudur. Deleuze’ün *Spinoza Üzerine On Bir Ders*’te söylediği gibi bu Spinoza’nın süresidir. Süre, bir şey değildir bir şeyden bir başkasına geçiştir. Tıpkı Bergson’un ‘süre’ sine denk düştüğü gibi: Bir durumdan ötekine yaşanmış, ancak ne bir duruma ne de bir diğerine indirgenemeyecek, hiçbir duruma indirgenemeyecek olan bir geçiştir (Deleuze, 2000: 56-57).

Bedenleri tanımlama yolunda Spinoza’dan (2016: 128) hareketle başvurduğumuz tarif, bedenlerin uğradığı değişimlerle açığa çıkan “hızlılık ve yavaşlık” ve “hareket ve hareketsizlik”lerin derecesidir. Yaşanan karşılaşma bizde, daha önce bizim için deneyimlenmemiş bir etki yapar, bir duygulam yaratır. Bu yeni olan, bizim için bir deneyimin kapısını açar. Oluşların ortaya çıkması tam olarak böyle bir şeydir. Yaratıcılık da bu noktada gizlidir. Duygulamanın açığa çıkması için bir kuvvete gereksinim vardır. Kuvvetleri ele geçirmek ve görünür kılmak, sanatın vücut buluşundaki en başlıca sebeptir.

3. HAREKET-İMGE VE ZAMAN-İMGE’YE DAİR

Deleuze “*zamani, hareketi ve bir bütün olarak hayatı kuramlaştırmak için sinemadan yararlanır*” (Colebrook, 2013: 44). Deleuze’ün sinematik düşüncesini anlamak için ise, Bergson’un hareket ve süreyle ilişkin tezlerine Deleuze’ün değerlendirmesi üzerinden bakmamız gerekir.

Bergson’un hareket üzerine tezlerinden ilki, mekanların geçmişi temsil ettiği ve bölünebilir olduğu; buna karşılık hareketin daima birbirinden farklı geliştiği ve kendi niteliksel süresi ile bölünemez olduğudur. “*Katedilen mekanların hepsi bir tek ve aynı homojen mekana aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler*” (Deleuze, 2014b: 11). Ancak, Bergson’un hareketi yeniden oluşturmaya yönelik ikinci teziyle ilgili bir kafa karışıklığı vardır. Bu kafa karışıklığının sebebi: Antik çağda hareketin, ‘ebedi ve hareketsiz’ biçimler arasındaki düzenli geçişlerde ifade bulması ya da modern bilimde hareketin, -antik çağda yapıldığı gibi ayrıcalıklı anlar üzerinden bakmayı bir kenara bırakıp- ‘herhangi an’larla ilgili olması şeklinde iki yöntemin bulunmasından kaynaklıdır. “*Her iki durumda da hareket elden kaçırılmış olur, çünkü bir Bütün yaratılır ve “her şeyin verili olduğu” varsayılır, oysa hareket ancak bütün verili ya da verilebilir olmadığında mümkündür*” (Deleuze, 2014b: 18). Ancak bütün verili ya da verilebilir değildir. Bu da Bergson’un dikkatini ‘bütün’ün devamlı değişen yapısına çekmiştir. Böylelikle üçüncü ve son teze geldiğimizde, sürenin devreye girdiği formülle karşılaşırız. Buna göre, ‘an’lar yalnızca hareketten alınan hareketsiz kesitler değildir; aynı zamanda hareket de sürenin hareketli kesitine denk düşmektedir. “*Bu da, hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir*” (Deleuze, 2014b: 19). Böylece hareketin, hem kesitler arasında geliştiğini hem de süreye denk geldiğini anlıyoruz. Süre ve nesnelere birliktelik ilişkisinde, süre nesnelere içinde bölünürken; nesnelere de süre içinde birleşirler. Nesnelere hareket vasıtasıyla niteliksel bir değişim yaşarken; süre hareketin ortaya çıkardığı değişimle niceliksel olarak değişir. Deleuze, Bergson’un bu üç tezinden yola çıkarak, harekete yönelik kavramsal düzlemi şöyle özetler:

“1) Hareketin yalnızca anlık imgeleri, yani hareketsiz kesitleri yoktur; 2) Sürenin hareketli kesitleri olan hareketli imgeler vardır; 3) Son olarak, hareketin de ötesinde, zaman- imgeler, yani süre- imgeler, değişim- imgeler, ilişki- imgeler, hacim- imgeler vardır...” (Deleuze, 2014b: 24).

Deleuze evreni imgeler olarak görür ve tüm işleyiş imgelerin hareketi üzerinden ilerler. İmge, harekete karşılık gelen şeydir. “*İmgeler birbirlerini etkilemeye, tekrar tekrar etkilemeye, üretmeye ve tüketmeye devam ederler. İmgeler, şeyler ve hareket arasında hiçbir fark yoktur*” (Deleuze, 2020: 50). İmgeler birbirlerini etkilemeyi sürdürürken, kaçınılmaz biçimde, bu etkilere karşı tepkiler de gelişmektedir. Bir

düzlemde gerçekleşen iki hareket arasında, etki-tepki arasında, bir “aralık” ortaya çıkmaktadır. Algılama da bu ‘aralık’ta gerçekleşmektedir. Bir enterval, yani aralık iki şeyi birbirinden uzak tutan mesafe demek değildir; birbirlerinden çok uzak da olsalar iki olay ya da hareket arasındaki ‘yakınlığı’ ölçen şeye ‘aralık’ denir. Baker, Deleuze’un buna ‘hareket-imağın esas formülü’ dediğini aktarıyor (Baker, 2015a: 31).

Canlı imgelerle hareket imgelerin karşılaşması ve canlı imgelerin onlardan sadece ihtiyacı olan etkiyi alması bize, hareket-imağın dönüşümlerinden ilki olan ‘algılanım-imağ’ı verir. Algı kişisel bir şey değildir ve şeyleri oldukları gibi algılarız. Ancak edimsel algı, şeylerden bizim için gereksiz olan bölümleri çıkardığımızda elimizde kalandır. *“Böylece algı nesne artı başka bir şey değil, nesne eksi bir şey, bizi ilgilendirmeyen kısımdır. Yani nesnenin kendisi virtüel bir saf algıyla özdeşleşirken, bizim gerçek algımız, bizi ilgilendirmeyen kısmını çıkardığı nesneyle örtüşür”* (Deleuze, 2014a: 64-65). Algılanım-imağda hareketsiz nesneden algıladığımız kısmın üzerimizde uygulayacağı ‘virtüel eylem’e yönelik oluşturulacak tepki, mesafeye, kaçmak ya da dahil olmak arasında bir müdahaleyi gerektirir. Bunun sonucunda bir ‘mümkün eylem’ ortaya çıkar ve bu sayede kendi mümkün eylemlerimiz üzerinden, üzerimizde uygulanacak virtüel eylemleri kavrama yoluna gideriz. Bu da bizi hareket-imağın bir diğer dönüşümü olan ‘eylem-imağ’ıya götürür. *“Tepki dolaysız olmayı bırakıp gerçekten mümkün eylem haline geldikçe, algılanım da bir o kadar mesafeli ve beklentisel hale gelir ve şeylerin virtüel eylemini serbest bırakır”* (Deleuze, 2014b: 93).

Ancak hareket-imağın dönüşümü bu kadar değildir. Algılanım-imağ ile eylem-imağ arasında bulunan aralıkta bizi “duygulanım-imağ” beklemektedir. Duygulanım anında, karşılaşan etki ve tepki ilk hallerini yitirirler. Ne algılanım nesnesine ne de canlı imağ dediğimiz özneye dönüşmeyen bölümler, birbirleriyle örtüşürler.

“Duygulanım aralığı işgal eden şeydir, aralığı doldurmaksızın, kaplamaksızın işgal eder. Duygulanım, belirsizlik merkezinde, yani öznedeki bazı bakımlardan rahatsız edici bir algılanım ve tereddüt eden bir eylem arasında birdenbire belirir. Özne ve nesnenin bir karşılaşmasıdır, ya da öznenin kendi kendini algılama ya da daha ziyade, kendini ‘içeriden’ duyumsama veya hissetme biçimidir” (Deleuze, 2014b: 94).

Deleuze, hareket-imağ ve onun bu üç dönüşümüyle beraber, canlı imgeler olan bizlerin aslında bu dönüşümlerin bir bileşimi olduğumuzu vurgular. Ve tıpkı bizim gibi sinema da algılanım-imağ, eylem-imağ ve duygulanım-imağdan oluşan üçlünün düzenlenmesiyle meydana gelir.

“Deleuze sinemanın gücünün izlerini hareket-imağdan zaman-imağya geçiş sürecinde arar. Hareket-imağ sinemanın ilk sarsıcı patlamasıdır; bir görüş alanı boyunca hareket eden kamera açıları sayesinde hareketin dolaysız anlatımı olanaklı hale gelir ve böylelikle düşünce hayatın hareketliliğini kavrayabilir. Zaman-imağda ise zaman artık dolaylı olarak -bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak- sunulmuyordur, çünkü zaman-imağ ile sunulan zamanın kendisidir” (Colebrook, 2013: 46).

Sinemayı imgeler vasıtasıyla düşünmek; evreni de imgelerden ibaret olarak tanımlamıştık. İmgeler durmaksızın hareket halindedir, bildiğimiz tek şey her anın birbirinden farklı olan yeni anlara açıldığıdır. Durmak bilmeyen bu değişimi anlamak için elimizdeki anahtar ise zamandır.

Dünyanın zamanı, günlük yaşamımızı düzenlemek adına eşit parçalara bölünmüş, uzaylaştırılmıştır. Dış dünyada zaman, üzerinde eşit bölünmüş noktalarla meydana gelen, düz bir çizgi olarak kabul edilmiş olmasına rağmen; dünyanın aksine, her şeyin kendi özgül ritmi vardır. Dünyayı algılamamız, dış dünyanın homojen zamanına uygun biçimde onu uzamsallaştırmamız üzerinden gerçekleşir. Kendimizin dışındaki bedenleri de kendi süremiz üzerinden yorumlamaya girişiriz. Oysa *“Dünya içerisinde zamanın vuku bulduğu bir şey değildir; dünyanın algılanmasını sağlayan zaman akışları vardır. Farklı oluşların süreleri farklı dünyalar üretir –bitkiler ve hayvanların insani-olmayan dünyaları da buna dahildir”* (Colebrook, 2013: 62).

Zaman-imağ hayatın akışı içinde algılanamayan sayısız oluşu kavrama imkanı verir. Örneğin, tohumdan çıkan bir bitkinin büyüüp serpilmesini, yumurtadan çıkma çabasında bir kuşun kabuk

halinden sıyrılmasını ya da bir kurbağanın larvadaki erişkinliğe geçişinin algılanamaz halini, kısaca insani-olmayan süreleri deneyimlememizi mümkün kılar.

4. ZAMAN-MEKAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA BILL VIOLA’NIN İŞLERİNE BİR BAKIŞ

1970’li yılların başlarından bu yana aktif olarak üretimlerini sürdüren Viola’nın çalışmalarının temasını, doğum, ölüm, bilinç gibi hayatın içinden, hayatın ta kendisi olan kavramlar oluşturmaktadır.

“Viola, geleneksel film ve televizyonun alışılmış öykülemeci ve sözel yapısından bağımsız olarak; sanatçının kendi anlayışı, imgelemi, bilinci, hayalleri ve hatıralarına dayanan bir dünyanın ifade sel yapısıyla; sesleri ve imajları yeniden düzenlemek ve sorgulamak için, bunların birlikte yer aldıkları görsel-işitsel kompozisyonlar yaratmayı amaçlamaktadır” (Şahiner, 2013: 80).

Baker’e (2015a: 32) göre, Bill Viola video filmlerinde verdiği imajla, mekan-zamanın ötesinde, “zamanın akışıyla asla oynamayarak ya da montajı bizzat imajın içine mutlak bir halde taşıyarak”, bizi seyretmek üzere değil, beklemek üzere konumlandırır. Videoyu seyretmek, seyredenın akışı hızlandırmaya yönelik müdahalesiyle gerçekleşir. “...ne olup bittiğinin anlaşılması –yavaş yavaş beliren ritmik bir sesin sürekli tekrarlanan bir damlanın çok incelikli bir mikrofonla kaydedilmiş bir sesi olduğu– oldukça uzun sürecektir ve filmi büyülenmiş bir halde kendi sürekliliği içinde seyretmenizi farzeder.”

Farklı çalışma tarzları olan sanatçının, aşırı ağır çekim tekniklerini kullandığı yapıtlarıyla karşılaşmak; çalışmaların resim, fotoğraf ya da video olduğuna karar verme konusunda izleyiciyi bir tereddütün içine atmaktadır. Olağanüstü yavaş görüntülerden oluşan, gerçek hızlarından onlarca kat daha yavaş akan ‘an’lar, bizi de kendi içlerindeki süreye dahil etmektedir. Çalışmalarıyla bizi duygulam bileşiminin içine alan sanatçının işlerindeki ruhani unsurların, Deleuze’ün de çokça ilgi duyduğu doğu mistisizminden beslendiğini söylemek gerekir. Hal böyleyken; Zen Budizm üzerine eğitim aldığı, Hristiyan mistisizmine, Sufizm’e olan ilgisini bildiğimiz sanatçının, işlerinde akıldan çok duygulara yer vermesine de şaşırılmak gerekiyor. ‘Yaşam’ ve ‘kendilik’i merkeze alan Viola için kullandığı yöntemler, kendi deyimiyile ‘hakiki soruşturma’nın, birer aracıdır.

Sanatçının kullanmayı tercih ettiği kelime olan ‘kendilik’ vasıtasıyla, Deleuze’ün sıklıkla başvurduğu, Duns Scotus’un “haecceitas” kavramına bakmak uygun olacaktır. “Haecceitas, işte-bu’luk demek. Duns Scotus’a borçlu olduğumuz bu mefhum, bir şeyi neyse o yapana dairdir. Bir bireyin yalnızca kendi üstüne kapanan bir şey olmadığını, çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı olarak da kavranabileceğini gösterir” (Baker, 2019: 343). Viola’nın ‘işte-bu’luklarla, ‘kendilik’lerle dolu kompozisyonları bizi de işin içine katmaktadır.



Şekil 1: Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like / Egg Hatch*, Video/Ses, 4'31", 1986.
<https://www.youtube.com/watch?v=QM6EA9REYzc>, 31 Aralık 2020.

Viola’nın *I Do Not Know What It Is I Am Like* isimli, beş bölümden oluşan filminin bir bölümünde karşılaştığımız yumurta, bize Deleuze’ün bizi ve dünyayı -“dünya bir yumurtadır” (Deleuze, 2017: 330) - benzettiği, organsız beden olan yumurtanın, mecazdan somuta bir örneği olarak çıkar karşımıza (Resim 1). ‘Yumurta’nın (Egg Hatch- *I Do Not Know What It Is I Am Like*, 1986) süresine teslim olduğumuzda, onun kendi süresi içinde nasıl dönüştüğünü görürüz. Yumurtanın içinde varolan ancak

henüz edimselleşmemiş güçlerin açığa çıkışına şahit oluruz. Kendi süremiz içindeyken yaşadığımız bu karşılaşmada, aslında gündelik hayatta nihai halleriyle gördüğümüz doğa bakımından bizden farklı olanlardan birinin, bizim aşamalarından haberdar olmadığımız ve kendi süremiz üzerinden düşündüğümüz sürece de farkına varamayacağımız süresini deneyimlememize sebep olur. Eğer Bergson'un süreyi deneyimin hakiki koşulu olarak gördüğünü hatırlayacak olursak, yaşanmış bu süre gerçek bir deneyimi karşılamaktadır. Bergson'u andığımız bu noktada onun, süremizden faydalanmamıza yarayan "sezgi" kavramına da başvurmamız yerinde olacaktır. Çünkü: "*Sezgi, daha çok, kendi süremizin dışına çıkmamızı, bizden aşağıda ya da yukarıda bulunan başka sürelerin varoluşunu dolaysızca olumlamak için kendi süremizden yararlanmamızı sağlayan harekettir*" (Deleuze, 2014a: 72). Bu anlamıyla videoya bakışımızda bizim için devreye giren 'sezgi'dir diyebiliriz.



Şekil 2: Bill Viola, *I Do Not Know What It Is I Am Like / Egg Hatch*, Video/Ses, 4'31", 1986.
<https://www.youtube.com/watch?v=QM6EA9REYzc>, 31 Aralık 2020.

"İnsanın süresi yalnızca mekanik veya nedensel bir algılar dizgesi değildir. Bellek, kavramlar, sanat ve felsefe aracılığıyla zamanın akışında ileri veya geri hareket edebiliriz; başka süreleri düşünebiliriz ve algılamayı uyarılan eylemin duyuşal-motor düzeneğinden kurtarabiliriz" (Colebrook, 2013: 61).

Başka bir şeye dönüşün en ayrıntılı anlarına, yumurtanın 'haecceitas' tipi bireyliğine şahit oluruz. Burada, yumurtanın henüz beden olmayan halinden başlayarak eşlik ettiğimiz yolculuğunda, form değişimi sırasında 'olay'ın içinde kendimize bir yer buluruz. Deleuze için her şeyin bir olay olduğunu -bir adım atış, bir kuş uçuşu, bir göz kırpış...- ve her olayın da kendiliğe denk geldiğini unutmamalıyız. Dışında henüz tanımlı bir formu bulunmayan yumurtanın Deleuze'ün yoğun bir oluş alanı olarak nitelendirdiği, eksenler ve vektörler boyunca belirlenen bir hareketi söz konusudur. Gündelik yaşamımızda devamlı "*...yaratılmış varlıklar görürüz, ama bu varlıkların edimsel sonucu oldukları oluş sürecini görmeyiz*" (Colebrook, 2013: 132). Ancak burada Viola bize, yumurtanın tanımlı bir kimliğe bürünme yolunda, virtüelden edimsel giden bu oluş sürecini de vermiş olur.

"Bir şeyi bir noktadan diğerine hareket ediyor olarak görür ve hareketlere ilişkiler dayatma eylemine gireriz ama bu bağlantısal ve düzenlenmiş bütünden önce tekil hareketler veya değişiklikler vardır. Bir yaprak dalından kopup düşer ve sararıp rengini kaybederek ölür; bu bitkinin hayatının ve süresinin bir parçasıdır, kendi özgül ritmidir. Başka bir yerde de, bir kuş gökyüzünde kanat çırpar, üremek için göç eder ve kuşun hareketi, yağmur üretmek için yoğunlaşmak üzere olan bulutların hareketiyle kesişir. Her hareket bir bütün içindeki yer değişikliği değildir yalnızca; hareket eden bir cismin (hareketlerinden başka bir şey olmayan bir cismin) dönüşümü olduğu için bir oluştur da" (Colebrook, 2013: 65).

Bir başka bedenle -bu beden bir insana, hayvana, bitkiye, bir taşın ait olabilir- bir sanat yapıtıyla karşılaştığımızda onları kendi süremiz doğrultusunda düşünürüz. Dış dünyadaki varlıkların da tıpkı bizim içsel sürelerimiz gibi kendi öznel süreleri mevcuttur ancak biz süreleri başka sürelerin üzerinden sentezleme yoluna gideriz. Bunu yaparken de zamanın sanallığına aykırı bir tavır sergilediğimizi gözden kaçırmaz.

“Zamanı içeren bir dünya yoktur; “dünyalar veya süreler üreten bir zaman akışı vardır yalnızca. Zaman birbirinden ayrı sürelerden oluşan sanal bir bütündür: hayatın düşünebildiğimiz veya sezebildiğimiz farklı ritimleri ve atımları vardır. Gündelik yanılsama, hayatın bir andan diğerine aktığı ve bizim genel bir zaman çizgisi “üzerinde” var olduğumuz anlayışına dayanır. Bu homojen, lineer ve ayrımlaşmamış zaman yanılsamasından ancak zamanı yeğın bir akış olarak düşünerek kurtulabiliriz” (Colebrook, 2013: 61).



Şekil 3: Bill Viola, *The Passions: The Quintet of the Astonished*, Duvara monte ekran üzerinde renkli video projeksiyonu, 140 × 240 cm, 15'20", 2020.

<https://blog.edenbaumstudio.com/2003/02/there-is-a-good-parallel-to-my.html>, 13 Ocak 2020.

Viola'nın, tamamı sessiz yirmi videodan oluşan *The Passions* (2000-2002) adlı video serisinin bir parçası olan *The Quintet of The Astonished* isimli çalışmasında, bir kadın ve dört erkekten oluşan beş kişiyle karşılaşırız (Resim 3). İlk dakikalarda –normal süresi belki otuz saniyeyi bulan, on altı dakikalık bir video– yani hareketi algılamamızdan önceki sürede, karşımızdaki görüntünün sabit olduğunu düşünmek oldukça olasıdır. Gelen ilk hareketle birlikte karşılaştığımızın hareketli bir görüntü olduğuna ikna oluruz. İncelemeye başladığımızda dikkatimizi, yan yana ve hatta birbirleriyle temas halinde olan bu kişilerin birbirinden farklı duygular içinde oldukları çeker. Yüzlere tek tek baktığımızda birbirinden farklı olayların içindeki bedenlere ait olduklarını görürüz. Derken, dakikaların akması ve hareketin belirginleşmeye başlamasıyla, baskın hal olan mimiklere jestler de eklenmeye başlar.

Eivind Rossaak'ın *The Quintet of The Astonished* adlı çalışma hakkında yapmış olduğu, *Affects and Medium: re-imagining media differences through Bill Viola's The Quintet of the Astonished* isimli

analizinde ele aldığı üzere: The Passions serisinin I. Paul Getty Müzesi'nde, ardından da National Gallery'de sergilenmesi, müzeleri geleneksel resimlerin mekanı olarak gören anlayışın ezberlerini bozmaya yönelik bir hamledir adeta. Müzelerde alışık olduğumuz düzen: Hareketsiz imajlar karşısında hareketli bizlerin kendi hızımızla yol alması şeklindedir. Oysa teknolojiye dayalı 'yeni medya' bunu tersine çevirerek; bize hareketsizliğimiz karşısında hareket eden görüntüler sunmaktadır. Viola'nın çalışmalarında ise izleyiciyi bir kafa karışıklığı beklemektedir. Çalışmaların üst düzey yavaşlığı, hareketli seyirciyi, karşılaştığı nesnenin durağan bir görüntü mü yoksa dikkatle baktıklarında hareket eden bir görüntü mü olduğuna karar vermek zorunda bırakmaktadır. İzleyiciler ekran önüne geçtiklerinde, zaten oldukça yavaş gelişen hareketi kavrayabilmek –belki de hareketin varlığından emin olabilmek– adına kendi hareketlerini minimuma indirerek; hatta belki oldukları yerde donakalıp, nefeslerini tutarak görüntüye odaklanırlar. Söz yoktur, herhangi bir yönlendirme ya da açıklama yoktur; izleyici artık, sanatçının yardımı olmadan, bir biçimde harekete geçmek durumundadır. Sonunda onlar da bedenleriyle bu deneyimin içindedir. Olan şey, hareketini durdurma noktasına gelen izleyicinin, ekrandaki figürlerle bir paylaşım içine girmesidir. Başka bir deyişle bu izleyici ve temsil arasındaki bir paylaşımın ötesinde, ötekiyle bir birliklilik halini almıştır. (Rossaak, 2009: 340). Kendi süremizden çıkıp, ötekinin süresine girmiş ve deneyime açılmışızdır. Yaşanan aslında, “*tekil imgelerin veya oluşların oluşturulmuş bir bütünden özgürleşmesine, algıların düzenleyici bir bakış açısından kurtarılmasına dayanır*” (Colebrook, 2013: 63).

Böylece Deleuze'ün algılanamaz olarak tanımladığı 'oluş'un alanına giriş yapılmıştır. Kişilerin deneyimlediği duyguları, gevşetilen süre içinde tüm detaylarıyla okuma fırsatımız doğmuştur. Bütünsel olarak algıladığımız olaylar, aslında bizim devamlı hareket halindeki bedenlerimizin oluşları sırasında ve kendi süreleri içinde, kendi ritminde akıp giden diğer bedenlerle karşılaşmasından ibarettir. Düz ekranlarda karşımıza çıkan bu görüntüler bizimkinden ne kadar farklı olsalar da onlarla paylaştığımız bir ilişki vardır, bu bir oluş ilişkisidir. Kendi gerçek süresi yaklaşık otuz saniye olan videoda akan süre içinde yaşanan geçişler, belki normal süresinde algılamamızın mümkün olmayacağı bir göz açıp kapama anının bize sunulan andaki hızını deneyimlemek, ötekiyle oluşmamız için bir fırsattır. Ancak dış dünyanın zamanına uygun yaşarken şeyleri algılamak için giriştiğimiz uzaylaştırma yolu bizi oluştan koparır. Video ise bize uzam ve zaman üzerine kontrol hakkı tanır. “*Zaman uzamsallaştırıcı değildir; ayrı birimlerin bağlantısı değildir. Zaman yeğînleştiricidir; daima farklı ve ayrı “süreler” biçimine bürünür*” (Colerbook, 2013: 60). Video bize zamanın yeğînleştirici halini deneyimleme olanağı sunar.

Deleuze'ün *Hareket-İmge*'de yer alan, yüz ve yakın plan ilişkisine dair yorumları, Viola'nın tümüyle duygulara yoğunlaşan *The Passions* serisinin yakın plan portrelerden oluşan üyelerinden bahsederken, duygulam üzerinden düşünmek konusunda bize ipuçları vermektedir. Deleuze (2014b: 121) yüz hakkında “*...yakın planın yüzü ele aldığını, onu herhangi bir muameleye tabi tuttuğunu söylemeyeceğiz: Yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir*” demektedir.

Yüzün temsil edilemez duygulamaların ortaya serildiği bir bölge olduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Çünkü bedende hissedilmeksizin oluşan duygulamalar, bedenin ilksel tepkileriyle birlikte henüz özne devreye girmeden açığa çıkar. Bu, göz bebeklerinin büyümesi, burun deliklerinin genişlemesi, kaşın bir hareketi biçiminde gerçekleşebilir. Biz bu duygulamaları bedensel reaksiyonumuzdan sonra, süreci kesintiye uğratarıp, bilinci devreye sokarak, düşünme yoluyla isimlendiririz. İsimlendirildikten sonra duygu halini alan bu anlık durumlar, yaşanan geçişler sırasında yüzde yerlerini alırlar.

“Yalıtılmış bir yüzün ifadesi kendi başına anlaşılabilir olan bir bütündür, buna ne düşünce yoluyla ne de zaman ve mekana dair olanla ekleyebileceğimiz hiçbir şey yoktur... Çünkü bir yüzün ifadesinin ve bu ifadenin anlamının mekanla hiçbir bağı ya da bağlantısı yoktur. Yalıtılmış bir yüzle karşı karşıyayken, mekanı algılayamayız. Mekan duyumsamamız ortadan kalkar. Başka bir düzene ait bir boyut açılır önümüzde” (Balazs'dan aktaran Deleuze, 2014b: 13).



Şekil 4: Bill Viola, *The Locked Garden*, LCD panel üzerinde renkli video görüntü, 40.6 x 65.4 x 14.0cm, 12', 2000.
<https://www.eyelinepublishing.com/eyeline-59/review/bill-viola>, 11 Ocak 2021.



Şekil 5: Bill Viola, *Dolorosa*, LCD panel üzerinde renkli video görüntü, 35.6 x 62.2 x 29.5 cm, 11', 2002.
<https://newyorkarts.net/2017/01/bill-viola-moving-portrait-smithsonian-national-portrait-gallery-washington-dc-november-18-2016-may-7-2017/>, 11 Ocak 2021.

Yakın plan ve ağır çekim, algılanamaz-oluşları yakalama konusunda bir fırsat sunar. Bu noktada Vertov'un Sine-Göz'üne bakmak faydalı olacaktır. “*Vertov başlangıçta 'kino-gözünü' bir 'ağır çekim gözü' ile tanımlıyor: Ağır çekim görünmezi görünür kılmaya fırsatı olarak anlaşılıyordu...*” (Michelson, 1984'den aktaran Ivanova, 2015: 162). Normal hızda yakalamamızın belki de imkanı olmadığı anları, yavaş çekim aracılığıyla tüm detaylarıyla gözler önünde buluruz. Kameradan elde ettiklerimizle, saf bir zamanı ve değişimlerin hızını deneyimleme imkanımız olduğunu belirten Baker'in (2015b: 320), Sine-Göz'e dair söyledikleri ise şöyledir:

“Kino-Glaz (Sine-Göz), sadece, durmaksızın yinelenen bir devinim içine, şeylerin ve bedenlerin kesintiye uğratılmış hareketinin içine doğru ilerlemesiyle yeni bir maddeyi ve yeni duygulanımları görünür kılmayı başarabilen bir gözdür... Sine-Göz, şeylerin oluşu içinde, imajların bünyesine yalnızca hareketi değil, zamanı da yerleştirmeyi başarabilir. Böylece bedenlerdeki yoğunluğu ve cisimselliği olmayan bölgeyi yakalayabilir.”

Deleuze, yakın planın, nesnelerin büyütülmüş görüntüleri iken; neden 'yüz'e karşılık geldiğini ve nasıl duygulanım-imgeyle özdeş olduğunu açıklamak için, yüzü bir kenara bırakır; yüz olmayan bir nesneyi konu alarak, saat örneğini kullanır. Saatin hareketsiz kadranını ve üzerinde yer alan, mikro hareketlerle işleyen kollarını, “*yansıtıcı yüzey*” ve “*yeğinsel mikro-hareketler*” şeklinde iki kutup olarak ele alır. Bergson'un, “*duyarlı bir sinir üzerindeki motor eğilim*” ya da “*hareketsizleşmiş sinirsel bir levha*”

üzerindeki bir mikro hareketler dizisi” olarak yaptığı ‘duygu’ tanımını hatırlatan Deleuze için bu, tıpkı saat örneğindeki gibi: “yansımış ve yansıtıcı birlik”ten oluşan iki kutuplu bir tanımlamadır. Yüz, bedenın yansıtıcı yüzey olarak, hareketsizliğiyle karşıladığı tüm bölgesel hareketi toplayıp ifade eden sinirsel levhaya denk gelir. Böylelikle bu iki yansıtıcı kutbu içeren herhangi bir nesneyle karşılaştığımızda; onun bir “yüz muamelesi gördüğünü” ya da “yüzleştirilmiş” bir nesne olduğunu söyleyebiliriz (Deleuze, 2014b: 120-121).



Şekil 6: Bill Viola, Six Heads, Duvara monte plazma ekran üzerinde renkli video görüntü, 102.1 x 61.0 x 8.9 cm, 20', 2000.

<https://www.disegnangolo.it/disegnangolo/tu-chiamale-vuoi-emozioni/16-bill-viola-six-heads/>, 11 Ocak 2021.

Viola'nın yakın çekim portreleri konu alan işlerinde, Deleuze'ün yüz planlarından bahsederken vurguladığı gibi, bir nitelikten diğerine geçen, oluş halindeki yeğinsel yüz durumlarını buluruz. Yeğinsel yüzün elemanı olan ‘yüzsellik çizgileri’ eşliğinde, hüznü, öfkeli, korku dolu ya da mutlu yüzlerin ifade ettikleri ‘güç’ açıkça ortadadır. “Kendi hesabına “duygulanım-imge” kendisini şeylerin belli bir haline bağlayan zaman-mekansal koordinatlardan ve yüzü de şeylerin bir halinde ait olduğu kişiden soyutlar” (Deleuze, 2014b: 133). Bedendeki saf yeğinliklerin karşılığı olan duygulamalar, yüzdeki geçişlilik vasıtasıyla ifade edilirler ancak kişisel olmaktan çok uzaktırlar. Onlar öznenin olmadığı durumlarda ortaya çıkmışlardır ve bilinç sürecinin müdahil olmadığı bir noktadan akmaktadırlar.



Şekil 7: Bill Viola, *The Raft*, Duvara monte ekran üzerinde renkli video projeksiyon, 396.2 × 223 cm, 10'33", 2004. <https://publicdelivery.org/bill-viola-raft/>, 25 Aralık 2020.

Viola'nın *The Raft* isimli çalışmasına baktığımızda, görünüşlerinden farklı etnik gruplara, farklı inançlara mensup olduğunu anladığımız kadın ve erkeklerden oluşan kalabalık bir grupla karşılaşırız. Bir hat boyunca sıralanmış ve birbirleriyle ilişki içinde bulunmayan bu insanlar, hiç beklemedikleri bir anda, iki yönden üzerlerine doğru verilen tazyikli suya maruz kalırlar. Ağır çekimin görünür kılma imkanından faydalanarak, gerçekte saniyeler süren eylemi dakikalar boyu izleyebildiğimiz ve videodaki kişiler ne olduğunu anlayamadan, suyun şiddetiyle yıkılırlarken; kendilerini birdenbire içinde buldukları durumu ayrıntısıyla gördüğümüz bir deneyimin içindeyizdir. İnsanlar suyun şiddetiyle sarsılır, yıkılır, birbirlerine tutunur, kalkmaya çalışır ve tekrar tekrar yıkılırlar...

Derken su birden kesiliverir ama dehşet sürmektedir. Kuru halleriyle birbirlerinden çok farklı görünen ve iletişimsiz olan bu insanlar, su kesildiğinde birbirlerine biraz daha benzer hale gelmişlerdir; en azından aynı hattı paylaşımlarının dışında bir ortak paydaları daha olmuştur.



Şekil 8: Bill Viola, *The Raft*, Duvara monte ekran üzerinde renkli video projeksiyon, 396.2 × 223 cm, 10'33", 2004. <https://publicdelivery.org/bill-viola-raft/>, 25 Aralık 2020.

Ortaya çıkan nihai manzarada: Çeşitli biçimlerde -çaresizlik içinde yere yığılanları kaldırmaya, sarılarak yanındakini teselli etmeye çalışanlar- ilişki içine girmiş insanlar görülmektedir. Belki, suyun kişileri de sıvı hale getirdiğini söylemek bu durumda yanlış olmayacaktır. Bizim ilk anlarda, katı formlar olarak gördüğümüz bedenler, suyun kuvvetiyle formundan ödün vermek zorunda kalmışlardır. Aralarında iletişim söz konusu değilken; karşılaştıkları yeni kuvvetle beraber tüm bedenler arasında yeni kuvvet ilişkileri kurulmuştur. Spinoza'nın bedenleri tanecikler olarak gördüğünü, "*parçaları karşılıklı hareket halindeki cisimlere de sıvı*" (Spinoza, 2016: 133) dediğini hatırlayacak olursak: Bedenlerin karşılaştıkları su kuvvetiyle birbirlerinin içlerine girdiklerini ve eski katı formlarından sıyrıldıklarını söylemek mümkündür. Bu yeni bir oluşur, birbirlerine değil ama birlikte üçüncü bir şeye dönüşmüşlerdir.

5. SONUÇ

Deleuze, sanatçıların rolünü, görünmeyi görünür kılmak olarak biçmişti. Bedenler daima, sonsuz bağlantıyla oluşlarını sürdürür ve sayısız karşılaşma yaşarlar. Bu karşılaşmalar sonucunda ele geçirilen kuvvetler, temsil edilemez bir alana aittir. Bir geçiş alanının ürünü olarak bu kuvvetler, duyumsanabilir olana daırdır. Orada bizi duygulamalar beklemektedir. Yaşam içinde bedendeki potansiyellerin edimsel hale gelmesiyle artık kuvvetler de görünür hale gelmektedir. Bill Viola'nın, deneyimi içine alan çalışmaları, kelimenin gerçek manasıyla görünmeyi görünür hale getirmektedir. Yaşamı kullanışlı kılmak adına homojenleştirilen zamanı ve onun tekdüze hale getirdiği edimleri bir kenara bırakıp, bizim dışımızdaki bedenler için mümkün diğer sürelerin, heterojen zamanın farkına

varmamızı sağlamaktadır. Bergson, bunu, eşit ve niceliksel olan sinematografik zamandan farklı olan niteliksel bir zaman, birbirinden farklı yoğunluklara sahip 'saf süre' kavramıyla karşılıyordu. Bill Viola, kullandığı yavaş çekim teknikleri sayesinde, küçük zaman birimleri içinde gerçekleşen 'temsilden kaçan tutkular' olarak nitelenen duygulamaları gözler önüne sermektedir. Viola'nın çalışmalarını izlerken, ölçülebilir olan uzamsal zamandan başlayarak; gerçek zamanından onlarca kat daha yavaş akan videolardaki esnek 'süre'ye gireriz. Böylece adeta video görüntülerde yer alan kişiler, bizi içsel zamanımıza ulaştırırlar. Viola'nın işlerinde zaman-mekan kavrayışı bir ve bütünlük bir olgu olarak kendi içsel işleyişini bize duyururken, bu zaman-mekan oluş, bizi bir duygulam deneyimine davet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Baker, U. (2015). Beyin Ekran (Der.: Ege Berensel), Birikim Yayınları, İstanbul.
- Baker, U. (2015). Kanaatlerden İmajlara (Çev.: Harun Abuşoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baker, U. (2019). Yüzebilim Fragmanlar (Der.: Ege Berensel), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze (Çev.: Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Deleuze, G. (2014). Bergsonculuk (Çev.: Hakan Yücefer), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2017). Fark ve Tekrar (Çev.: Burcu Yalım & Emre Koyuncu), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2013). Kritik ve Klinik (Çev.: İnci Uysal), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2020). Müzakereler (Çev.: İnci Uysal), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2014). Sinema I: Hareket-İmge (Çev.: Soner Özdemir), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, G. (2000). Spinoza Üzerine On Bir Ders (Çev.: Ulus Baker), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2019). Felsefe Nedir? (Çev.: Turhan Ilgaz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ivanova, N. (2015). "Meditation-Image as Transfiguration of Experience: Bill Viola's Video Art" (Ed.: Helen Grace, Amy Chan, KY Wong) Technovisuality, ss.154-175, I B Tauris & Co Ltd, Erişim:https://www.researchgate.net/publication/278686504_Meditation-Image_as_Transfiguration_of_Experience_Bill_Viola's_Video_Art
- Massumi, B. (2019). Duygu Politikası (Çev.: Hakan Erdoğan), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Rossaak, E. (2009). "Affects and Medium: Re-imagining Media Differences Through Bill Viola's The Quintet of the Astonished", New Review of Film and Television Studies. 7(3): 339-352. Erişim:https://www.academia.edu/40912402/Affects_and_Medium_Re_imagining_Media_Differences_through_Bill_Violas_The_Quintet_of_the_Astonished
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat (Çev.: Nurten Sarıca), De Ki, Ankara.
- Spinoza, B. (2016). Ethica (Çev.: Çiğdem Dürüşken), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar, Ütopya Yayınevi, Ankara.