

## ÖZNEİN DENEYİMSEL KONUMLARI BAĞLAMINDA FRANCESCA WOODMAN<sup>1</sup>

### Francesca Woodman In The Context Of Experiential Positions Of The Subject

Doktorant. Şahinde AKKAYA

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1296-3440>

Prof.Dr. Rifat ŞAHİNER

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

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

#### ÖZET

Özne kavramının tanımı, tarihsel süreç içinde değişen konumu ve anlamına bağlı olarak, değişiklik göstermektedir. Önceleri merkezde yer alan, tanrısal bir özne anlayışı mevcutken; günümüzde ise merkezsiz, dinamik ve olasılıklara açık, sürekli bir oluş halindeki bir özne tanımdan söz edilmektedir. Öznenin bu etkileşimli yapısını, sanatsal anlatım biçimleri aracılığıyla da okumak mümkündür. Bu çalışmada, öznenin kurulumu ve konumu bağlamında özne oluş deneyiminin fotografik dil yoluyla ifadesi Francesca Woodman'ın fotoğrafları üzerinden ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Özne, Oluş, Bakış, Francesca Woodman, Fotoğraf.

#### ABSTRACT

The definition of the subject concept varies depending on its changing position and meaning in the historical process. While there was an understanding of the divine subject, which was formerly in the center; nowadays, there is a definition of a subject that is decentralized, dynamic and open to possibilities and in a continuous 'becoming'. It is also possible to read this interactive structure of the subject through artistic forms of expression. In this study, the expression of the experience of becoming-subject in the context of the construction and position of the subject through photographic language will be examined via the photographs of Francesca Woodman

**Key Words:** Subject, Becoming, Gaze, Francesca Woodman, Photography.

### 1. GİRİŞ

Çağdaş sosyal bilimlerde statüsü halen belirsizliğe sahip olan özne meselesi; incelenmeye devam edilse de -öznenin değişken ve çoğul konumsallığı gibi- farklı bakış açılarından ele alınmaktadır. Bununla birlikte öznenin durumunu, konumunu ya da edimini nitelendirmek için kullanılan öznellik, özneleşme ve özneleştirme kavramlarının, çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılıyor olsa da aslında her birinin farklı analitik anlamlara sahip ve farklı sosyolojik yaklaşımlarla bağlantılı kavramlar olduğunu vurgulamak gerekir. Bu kavramlara ilişkin ayrımların, özgürleşme ve haklar, farklılık ve tanımlama, beden ve pratikler vb. diğer temel sosyolojik konular üzerine düşünürken fazlasıyla önemli olduğunu görebiliriz. Öte yandan, sosyal bilimlerin, çeşitli teorik bakış açılarından yola çıkarak, çoğulcu bir dünyada farklılığın tanınmasını, tözcülüğü olmayan bir temellendirim fikrini, bu haklardan türeyen ve öznelere özerkliğine odaklanan hakların meşrulaştırılması fırsatını hesaba katabilecek; yeni, yenilikçi ve metafiziksel olmayan bir öznellik anlayışının kavramlaştırılmasına dair bir arayışta olduğu söylenebilir. (Rebughini, 2014)

Tüm farklılıklarına karşın özne ve öznellik meselesi yine de birbiriyle bağlantılı çeşitli temalar çerçevesinde tartışılmaktadır. Özneliğin kavramsallaştırılmasının politik sonuçlarına odaklanan ya da daha özele inmek gerekirse iktidar ve egemenlik temasının özneleş(tir)me süreçlerindeki baskın konumu gibi. Ya da vatandaş olarak konumlanan politik özne, feminizmin şekillendirilmiş öznesi, anti-ontolojik, anti-Avrosantrik özne; biyo-politik yorumlar ve tekno-bilimsel çalışmalar ekseninde ulaşılan anti-antroposantrik

<sup>1</sup> Bu çalışma, YTÜ Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Doktora Programı'nda Prof.Dr. Rifat Şahiner danışmanlığında yürütülmekte olan "Günümüz Fotoğrafında Özel Deneyim Alanı Olarak Duygulanım Yaklaşımı" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

özne fikri gibi... Ancak, öznenin konumuna ve neliğine ilişkin düşünsel yaklaşımların, tüm çeşitliliklerine karşın tek bir kaynaktan meydana geldiği söylenebilir: modernitenin aydınlanmış, merkezde konumlanan, akılcı öznesinin eleştirisi.

Aydınlanma ile birlikte, -önceleri tanrı fikrinin olduğu- merkeze yerleşen; modern sonrası dönemde ise yaşanan eksen kaymasıyla merkezdeki konumunu kaybeden özne; böylece merkezsiz ya da çok merkezli bir düşünce sistemine dahil olur. Bu sistemde ise öznenin konumuyla birlikte anlamsallığı da değişir; düşünen, yaratan ve merkezinde olduğu dünyada kendine açtığı yolda emin adımlarla ilerleyen özne; dünyayla birlikte sürekli 'oluş' halindeki, etkileyen ve etkilenen ve bu oluşa göre çeşitlenen konumlara yerleşen bir özneye ve bu sayede belirlenen bir öznellik haline dönüşür.

Bu dönüşümle birlikte, özne kavramının modernizme kıyasla oldukça değişen; neredeyse akışkan hale gelen içeriği sanatsal tavrı da etkiler. Öznenin merkezde olduğu bir düşünce sisteminde 'yaratıcı' olarak konumlanan sanatçı; konumunun ve taşıyageldiği anlamın değişmesiyle birlikte bakan ve bakılan, etkileyen ve etkilenen bir varlık olarak özne ve nesnenin sınırlarının belirsizleştiği bir alana yerleşir. Fotoğraf ya da fotoğraf temelli sanat, bu perspektif değişiminin açıkça okunduğu bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar. Öznenin, modern ve postmodern düşünce içindeki konumunun değişkenliği; fotoğraflayan-fotoğraflanan dizgesindeki pozisyonunun değişkenliğine de sıkı sıkıya bağlanır. Çalışmalarında çoğunlukla kendini kamera önünde konumlandırarak; fotoğraflayan ve fotoğraflanan arasındaki sınırı ortadan kaldıran Francesca Woodman'ın imgeleri izleyiciyi bir parçası olmaya davet ederek; açılmayı bekleyen yeni anlatımsal boyutlar yaratır. Bu çalışmada, özne ve özne-oluş kavramları, Woodman'ın imgelerinin yarattığı merak ve görsel dinamizm aracılığıyla ortaya çıkan duyuşsal etkileşim üzerinden ele alınacaktır.

## 2. ÖZHENİN OLUŞUMU

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında egemen hale gelen öznellik kuramları, öznenin özerk, özgür, doğal ve otantik bir şekilde ortaya çıkan bir imge olmadığı; aksine öznenin inşa sonucu meydana gelen bir yapı olduğu fikrinde birleşirler. Bu yapının doğasını ya da gerçeğini anlamaya çalışan, Freud'un başlattığı ve Lacan'ın şekillendirdiği haliyle psikanalitik yaklaşım ve özneyi iktidarın ve kültürün ürünü olarak gören Foucault'nun çalışmalarıyla bilinir hale gelen kültürel yaklaşım olmak üzere iki ana kategoriye indirgeyebiliriz. Öznenin kavramsallaştırılmasına ilişkin, "bu farklı kuramlar arasında ortaya çıkan katı uyumsuzluğa rağmen, onlar bu daha eski özne ya da 'birey' biçimini, ya dilin simgesel düzeninin ya da iktidarın bir serabı, hatta bir hilesi olarak görme konusunda hemfikirler." (Mansfield, 2006)

Batı felsefesi için halen tartışmalı bir figür olan Heidegger'in öznenin ontolojisine ilişkin Dasein tasarımıyla ortaya koyduğu gibi, "temel varoluşsal referansa göre, özne "zaten orada" olan bir dil ve kurallar dünyasına fırlatılmış kişi olarak, kendini bu düzenin fenomenolojisinin koşullarında ve sosyal yapılanmasında hapsolmuş bulur" (Rebughini, 2014, s.2). Bu, başka bir deyişle, bireyin, ne söylediği fark etmeksizin, evrensel bir dil alanına ve onun yasalarına çaresizce maruz kaldığı anlamına gelir. Kültürel teoriye göre, özne, özne olarak doğmaz; en genel anlamıyla kültürün alanına girmesiyle başlayan inşa sonucu somut bir varlığa dönüştürülür. "İkinci Cinsiyet'te (1949) Simon de Beauvoir 'Kişi doğmaz, daha çok kadın olur', diye yazar. Belki bu durum özne için de uygundur. Kişi doğmaz, daha çok özne olur" (Rebughini, 2014, s.2). Böylece özne, sabit ve zamansız bir varlıktan ziyade; kültürel bir yapı olarak işaretlenir ve içinden çıktığı sisteme göre şekillenir ve onu yansıtır. İnsani bağlamı biçimlendiren ilişkiler tarafından geliştirilen öznellik; yalıtılmamış bir varlık olarak özneyi içine alan ancak ondan çok daha büyük bir kültürel sistemi işaret eder. Bu sistemi oluşturan egemen ilişkiler psikanalize göre, cinsellik ve cinsiyet ilişkileri; Foucault'ya göre ise, toplumsal yapının her zerresine yayılmış olan iktidar ve itaat ilişkileridir. Ancak iki ana yaklaşımın da ortak anahtar mekanizması olarak gördükleri unsur dildir. Kısaca söylemek gerekirse, öznenin dilin sistemine girerek öznelmesi, Foucault için davranış modellerimizi belirleyen bilgi ve hakikat söylemleri yoluyla meydana gelirken; Lacan için bu süreç öznenin Simgesel düzene tabi olmasıyla gerçekleşir. (Rebughini, 2014).

Hümanizmin, 'Ben' diyen yekpare öznesinin aksine, psikanalizin bölünmüş öznesi Lacan'da Gerçek, İmgesel ve Simgesel olmak üzere üç ardışık sistemde tanımlanır. Öznenin henüz sembolik düzene yerleşmeden, kendi bütünlüğünü imgeler yoluyla tesis ettiği yanılıgısına kapıldığı İmgesel, tam da bu nedenle 'ben' kavramının da temelini oluşturur. Simgesel, İmgesel dönemde oluşmakta olan 'ben'in, dilin ve kültürün sembolleriyle 'ben' diyerek dile geldiği başka bir deyişle öznelendiği düzendir. Özne, hazır bulunduğu ve konuşarak içinde var olduğu Simgesel düzenin, uyması gereken mevcut yasalarını ise Babanın-Adı yoluyla öğrenir. Lacan için Simgesel, dilin ya da kültürün kapalı düzenini tanımlayan, kendi başlarına



gelişigüzel işaretler oldukları halde birbirleriyle olan ilişkileri sayesinde anlamı oluşturan gösterenlere karşılık gelir. Konuşmaya başladığı andan itibaren Simgesel'in alanına yerleşen özne; 'ben'i ve ben'in imgeleriyle olan ilişkisini -dilde karşılığı olmadığından- Simgesel'in yasasına tabi kılmayı başaramadığı gibi bir yandan da Simgesel'in, ben'i ve ben'in imgelerini dönüştürme ya da yok sayma eğilimi arasında kalır. Simgesel ve İmgesel arasındaki bu uzlaşmazlık bütünlüklü bir öznenin söz edilmesini imkansızlaştırarak; özneyi ikiye böler. Dolayısıyla, özneyi, özneleştiren de onu parçalayan da Simgesel düzendir. Lacan, öznenin bu (üzeri çizili/yasaklı özne) halini üzerinden verev çizgi geçen "S" harfiyle işaretler. Bu çizgi, Simgesel düzenin yasalarına tabi olan özneyi yok saymakla kalmaz; onu ikiye de böler. Öznenin bu ikiye bölünmüşlüğü dilin sisteminde sözce ve sözcemele olarak karşılık bulur. Sözce, söylenen şeyken; sözcemele ise bu sürecin oluşumudur. Bu nedenle sözce ve sözcemele -İmgesel ve Simgesel arasındaki zıtlık gibi- hiçbir zaman tam olarak çakışmaz. (Zizek, 2011). Sözce, Simgesel düzeni oluşturan bilinçli iletişimin kurucu ögesi olarak; kendini meydana getiren sözcemelele bilinçdışıyla olan bağı koparmamasından ötürü daima etki altında kalır. Sözcemele, öznenin dilin alanında karşılığı olmadığı için bilinçli süreçlere erişemeyen yani "sözcede içerilmeyen İmgesel özdeşimlerini ve göz ucuyla görülen Gerçek fazlalarını devreye sokar" (Zizek, 2011, s.251).

Kültürün düzenine giren bireyin, tabi olduğu dilsel süreçler aracılığıyla ürettiği söylem, onun, özne ve öznellik niteliğinin de belirleyicidir. Jean-Claude Coquet de etkinliği ya da edilginliği söylem tarafından belirlenen, başka bir deyişle, söylemi üreten ya da alanın konumu üzerinden kurulan özne ve öznellik halini benzer bir yaklaşımla ele alır. Lacan'ın dilbilimden psikanalize yaptığı önemli aktarımlardan biri olan sözcemele edimini, görüngübilimsel verilerle revize ederek Söyleyenler kuramını oluşturan Coquet'nin katkısı, buna bedensel süreçleri de dahil etmesidir.

Jean-Claude Coquet, Söyleyenler kuramıyla, özne ve özneliğin kurulumunu dilin sistemi içinde gelişen edimsel bir olgu olarak ele alır. 1997 tarihli *La quête du sens. Le langage en question.*(Anlam Arayışı. Sorgulanan Dil.)'de nihai şeklini alan kuramını dil görüngübilimi olarak niteleyen Coquet'ye göre, halen sorgulanmaya devam edilen dil, gözlemlenen ve betimlenen bir nesne olarak dışarıda değil; insan gerçekliğine içkindir. Dilbilim ve göstergebilimin, görüngübilimin bakış açısından ele alındığı bu yaklaşımın Coquet'ye göre, "Görevi, dilbilimcilerin deyimiyle, 'konuşma etkinliğini' aydınlatmaktır; söylemin ve söyleyenlerin gerçekliğinden ayıramayacağımız şu etkinliği" (aktaran Kasar, 2017, s.186).

Söyleyenler kuramının en önemli iki kavramı söylem; ve onun ardında yer alan özne kavramlarıdır. Coquet'nin, gösterge çözümlemesini ayrıcalıklı kılan ben-sen, burada-şimdi yerlemlerine dayanan söylem kavramının; sırasıyla kişi, uzam ve zaman üzerinden sözcemele edimi ve varoluşun gerçekliğiyle doğrudan bağ kurmasıdır. Söylemi meydana getiren ise öznedir. Buna göre insanın özne olarak tesis edilmesi dilin sistemine tabi olmasıyla mümkündür; özne ancak dil içinde ve dil aracılığıyla var olur. Kişinin, konuşma aracılığıyla kendini özne olarak ortaya koyma pratiği ise özneliktir. Ancak Coquet'ye göre sözcemele eylemi, yalnızca dil edimini değil, mantık ve anlam edimini de içerir; özne sadece konuşmakla kalmaz, söylediğini üstlenir ve bu yolla kimliğini tesis eder. (Kasar, 2017).

Jean-Claude Coquet, söylem edimi sırasında devreye girerek; söylem üreticisini meydana getiren, söyleyenin özerklik alanı ve söyleyenin bağımlılık alanı olarak iki ana çizgiye ayrılmış olan, dört bileşenden söz eder. Söyleyenin özerklik alanını oluşturan; öznenin, hem varlık alanı hem de içinde yaşadığı dünyayla ilk teması kuran, temel bileşen (physis) bedendir. Beden, parçası olduğu dış dünyayı, duyu organları aracılığıyla içine alır. Bu karşılaşma sürecinde alımladığı olguları kavramlaştırıcı bileşen (logos) olan akıl yoluyla filtreler; yeniden gözden geçirir ve kullanıma sokar. Coquet, söyleyenin özerklik alanına karşılık; özneyi bir şekilde güdümlü kılan, tahakküm altına alan ve davranışlarını biçimlendiren bileşenlerin oluşturduğu bağımlılık alanını ortaya koyar. Özneyi kısıtlayan, onun algılarını ve yargılarını yöneten, kendi iradesinin dışında işleyen bu bileşenler öznenin içinde ve üstünde yer alan güçlerdir. Bedenin içine yerleşmiş olan; onu içeriden esir alan ve yönlendiren itkiler ve tutkular içkin bileşenler olarak adlandırılır. Söyleyenin davranışlarını etkileyen ve yönlendiren aşkın bileşenler ise kozmik ve simgesel güçler olarak iki şekilde işler. İçinde bulunduğumuz evrenin yasalarını ve buna ilişkin gelişen doğa olayları, öznenin algılarını ve yargılarını etkileyen kozmik güçler olarak tanımlanır. Simgesel güçler ise, öznenin sözcemele edimiyle girdiği dil ve kültür alanındaki tüm üst güçlerin düzenlemesidir. Öznellik sürecinin yerleşik gerekliliği olan simgesel güçler; aile, din, ahlak, hukuk, tabular, gelenek ve görenekler gibi toplumsal yapının mevcut kurum ve etmenleri olarak, bireyin düşüncelerini ve davranışlarını etkileyen, baskılayan ve yönlendiren güçlerdir. (Kasar, 2017). O halde, 'söyleyen' karmaşık bir bileşimle ortaya konulduğu üzere, "Benveniste'in dediği gibi, 'dil içinde ve dil aracılığıyla özne olarak ortaya çıkar'"

(aktaran Kasar, 2017, s.189).

Coquet'nin söyleyenler kuramını ayrıcalıklı kılan en önemli unsur, bedeni, söyleyenin özerklik alanında, söylem ediminin temel bileşeni olarak kabul etmesidir. Özne, söyleyen olarak öznellik konumuna ulaştığında bunu bedeniyle gerçekleştirir. Coquet'nin yaklaşımı, Spinoza'nın meşhur, 'Bir beden neler yapabileceğini biliyor muyuz?' sorusunu kısmen de olsa cevaplamaya çalışır gibidir. Bedensel süreçler, öznellik deneyimini belirler; özne bedeniyle dünyayla bir olur. Başka bir deyişle her şey bedene geri döner; çünkü beden özneliği ortaya çıkaran harmanlanma bölgesinin ta kendisidir. "Beden, deneyime dönük olarak, özne veya nesne gibi kategoriler atfetme olanağından önce gelen bir şimdi-ve-burada içinde dünyanın bir araya gelmesidir" (Massumi, 2019, s.66).

### 3. BAKAN VE BAKILAN ÖZNE

Konumuyla birlikte anlamsallığı da değişen öznenin; dünyayla birlikte sürekli 'oluş' halinde, etkileyen-etkilenen ve bu oluşa göre çeşitlenen konumlara yerleştiğinden ve buna göre belirlenen bir öznellik halinden söz etmiştik. Bu merkezlesizleşmenin yarattığı çokluk olasılıkları öznenin perspektifle olan ilişkisini de doğrudan etkiler. Bakış açılarının çoğulluğuna göre belirlenen ve tasarlandığı dönem için yepyeni bir görelilik anlayışını mümkün kılan Leibniz'in perspektif felsefesi, "Rönesansın, neredeyse Tanrılaştırılmış bir insanı "özneleştirir" ve "mutlak bakış"ı ona bağlayarak temellendiren perspektif anlayışının yerine, çoğul perspektiflerin göreliliğini ve buna bağlanan yepyeni bir özne-konumunu getirir" (Baker, 1996). Artık öznenin belirlediği, ona göre değişen gerçeklikler yerine; perspektiflerin aynasında öznelere dağılımı gerçekleşir. "Dünya artık 'özneye göre' değil, kendini 'özneleşmelere' hep farklı biçimlerde, algı ve bilme düzenlerinde sunan bir göreliliğe sahiptir" (Baker, 1996).

Her bir bireyin yerleştiği her bir perspektife göre şekillenen bu görelilikler, her bir öznenin kendine ait tüm belirleyenlerini beraberinde taşıdığı bir bakış açısını niteler. Bir özneyi diğerinden ayırt eden şey olarak bakış açısı; her bir bireysel mefhumun içerildiği bir perspektif felsefesinin başlangıcını oluşturur.

Deleuze, Leibniz Üzerine Beş Ders'te bakış açısı üzerine kurulmuş bu ilk büyük teorinin tesadüf eseri olmadığını altını çizer; zira o dönemde böyle bir aşama kaydedebilecek tek düşünürün Leibniz olmasının ardında yatan neden, Leibniz'in aynı süreçte yansımali geometri üzerine olan çalışmalarıdır. Şekilden mimariye birçok sanat alanını etkileyen her türden perspektif tekniğinin geliştiği verimli bir kaynak olan bu geometri meselesi Leibniz'in özneye ve özne oluşa ilişkin düşüncelerini de beslemiştir. Leibniz için, "bireysel mefhumların her biri bütün dünyayı yansıtır, evet, ama belli bir bakış açısından" (Deleuze, 2007, s. 36). İlk bakışta banal bir düşünce gibi görünen bakış açısı mefhumu, Deleuze'e göre, gerçekte bundan çok daha fazlasıdır. Asıl mesele, Leibniz'in birey mefhumunu oluşturan şeyin bireysel bakış açısı olduğunu göstermek için ortaya koyduğu 'bakış açısı'nın önemini vurgulamasının gerekliliğidir. Buna göre, bakış açısının kendisi, oraya yerleşecek olandan daha derin daha anlamlı olmalıdır. Başka bir deyişle, her bireysel mefhumun altında onu tanımlayan bir bakış açısı bulunmalıdır. "Deyim yerindeyse, özne bakış açısına göre ikincil önemdeydi" (Deleuze, 2007, s. 36).

Deleuze'e göre, Nietzsche'nin perspektifçilik felsefesinin de temelini oluşturan, Leibniz'in bakış açısı mefhumuna ilişkin süregelen tartışmaların nedeni, meselenin yeterince iyi anlaşılammış olmasıdır. Perspektifçilik, -sanıldığı gibi- her şeyin özneye göre şekillendiği, onun bakışına göre oluştuğu bir görecelilik değildir. Deleuze'ün deyişle: "Eğer bu formülü her şeyin özneye bağlı, ona göre olduğu anlamında alırsak bu hiçbir şey ifade etmeyecektir — gevezelik yapmışızdır, hepsi bu..." (2007, s.37). Oysa ki, "(...) ben = ben yapan, beni ben kılan şey dünyaya bakış açımdır" (Deleuze, 2007) formülüyle yola çıkan Leibniz, bakış açısının özneye göre değil; öznenin bakış açısına göre kurulduğu bir teoriye doğru ilerler. Deleuze, Leibniz'in perspektif felsefesinin on dokuzuncu yüzyıldaki yansımalarından söz ederken verdiği Nietzsche örneğiyle sınırlı kalmaz; aynı yüzyılda perspektifçilik edebiyattaki karşılığını Henry James'in bakış açılarını seferber ederek yenilediği roman tekniklerinde bulur. Burada da öznelere bakış açılarının belirleyeni değil; bakış açıları öznelere belirleyenidir. Özneyi açıklayan; içine yerleştikçe özne olunan bakış açılarıdır. (Deleuze, 2007).

Ancak, Leibniz, bakış açısını bireysel töz ile ilişkilendirerek meseleyi öznenin ve bireyin özünden daha derinlerde temellendirir. Öznenin bağımsız, öznenin önce varolan bakış açısının belirleyeni; her bir bireyin bütün dünyayı ifade etmesinde, dışavurmasında; ancak bunu yaparken karanlık ve belirsiz bir şekilde yapmasında bulur. Deleuze, bu karanlık ve belirsizliğin; bütün dünyanın, ama küçük algılar halinde, öznenin olduğu anlamına geldiğini belirtir. Başka bir deyişle bilinçli olarak algılanmayan, bilincinde

olunmayan bu algıcıklar, bilinçdışı bilincin ayrımsal unsurlarıdır. Bilinçli olarak algılamayı tanımlamak için aperception yani algıyla kavrayış terimini kullanan Leibniz için, bu ‘tamalgı’yken; bilincin içinde verili olmadığı halde bilinç farkları olansa küçük algıdır. (Deleuze, 2007, s.38-9).

Bütün dünyanın bütün bireyler tarafından karanlık ve belirsiz olarak ifade edilmesi içinde; her bireyin, her öznenin açık ve seçik bir şekilde ifade ettiği, kendine ait olan küçük bir payı, bakış açısı vardır. Bir bakış açısını yapan şeyi Deleuze şöyle tanımlar: “Dünyanın bir birey tarafından açık ve seçik bir şekilde ifade edilen kısmının karanlık ve belirsizce ifade edilen bütünüyle oranıdır. İşte bakış açısı budur” (Deleuze, 2007, s.40). Bireyin bakış açısından kendini açık ve seçik olarak ortaya koymasını bireyin tözü meselesine bağlayan Leibniz için, aynı bakış açısına ait yani tam olarak aynı perspektife, aynı ifade bölgesine sahip iki töz olamaz. Deleuze’e göre Leibniz’in dahice hamlesi burada ortaya çıkar: bireyin açık ve seçik ifade bölgesini tanımlayacak olan ayırıcı unsur nedir? Leibniz bunu, beden aracılığıyla ortaya koyar; “[...] açık ve seçik ifade ettiğim şey, bedenimi etkileyen şeydir” (aktaran Deleuze, 2007, s.41).

Leibniz’deki bilinçsiz algıcıklar ya da minik algıcıklar ve bireyin kendini bedeni aracılığıyla ortaya koyması, Deleuze&Guattari’de, mikroalgı ve duygulam düzeyinde işlerlik gösteren unsurların andırımı olarak, özne ve öznellik meselesine bu anlamda bir referans niteliği de taşır. Baker’in de dediği gibi: “özne olabilmek, herhangi bir bakış açısını, bir konumu işgal etmeye, orada yer tutabilmeye bağlıdır. Öyleyse, bakış açısı özneye ait değil, varoluşun tümüne aittir.” (Baker).

Leibniz’den yüzyıllar sonra Lacan perspektif ve özne ilişkisine dair, bakışın öznenin önce, onun varoluşundan önce orada bulunduğunu söylerken pek de farklı bir şeyi kast ediyor değildir. Lacan, kendisiyle aynı dönemde, benzer bir yaklaşımla bakış meselesi üzerine eğilen Maurice Merleau-Ponty’nin izlediği yolun en önemli noktasının, “görünenin, bizi görenin gözü önüne yerleştirilen şeye bağımlılığını yeniden keşfetmeye” (Lacan, 2013, s.80) davet etmesi olduğunu belirtir. Lacan buradan devam ederek, bakışın hep önceden var olduğunu ortaya koymaya çalışır: “ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır” (2013, s.80).

Merleau-Ponty’nin sunduğu skopik alanda, kökensel olarak maruz kalınan görme’nin ontolojisine ulaşmaya çalışan Lacan, bunu Merleau-Ponty’nin fenomenolojisinin ilgilendiği, görünen ve görünmeyene ilişkin bölünmenin ontolojik statüsünde değil; biçimin daha ilkel oluşumlarında arar. Lacan’a göre, “Bakış bize ancak tuhaf bir olumsuzluk biçiminde kendini gösterir; bu olumsuzluk ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi, yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler” (2013, s.81).

Dürtüyü, skopik alanda açığa çıkaran göz ve bakış arasındaki bölünmedir. Lacan’a göre bu bölünmenin unsurları olan göz ile bakışın işlevlerinin de ayırt edilmesi gerekir. Bakışın ilksel mevcudiyetine ilişkin olarak leke’nin işlevi, görülmesi istenenin görmekten önce var olduğunu ortaya koyması bakımından değerlidir. Lacan için, skopik alanda dünyanın oluşumunun tüm evrelerinin tüm boyutlarıyla araştırılabilmesinin yolu, lekenin özerkliğinin tanınması ve bakışın işleviyle özdeşleştirilmesinden geçmektedir. “Leke ve bakışın işlevi hem bakışa en gizli şekilde hükmeden, hem de bilinçli olduğunu hayal edip kendinden hoşnut kalan o görme biçimine yakalanmamayı başarır” (Lacan, 2013, s.82). Bakış tarafından sarmalanıp her açıdan seyredildiği halde dünya manzarasında sadece bir leke olan öznenin; kendinden önce var olan bakışın skopik alanında bulunmasının sadece kaygıyla ilişkisi olduğu söylenemez. Çevrelediği ve seyrettiği halde, izlenen varlıklara kendisini göstermeyen bakışın altında olmanın tatmin edici bir yanı olduğunu ima eden Lacan için, skopik dürtü bakışın bu işleviyle ortaya çıkar.

Lacan, anti-hümanizmdir dediği psikanalizin ne bir ideoloji ne de evrenin anahtarını sunmayı vaat eden bir felsefe olduğunu söyler. Psikanaliz, tarihsel olarak özne mefhumunun belirlediği belli bir amaca hizmet ederek; özneyi gösterene olan bağlılığına geri götürme yoluyla özne mefhumunu yeniden tanımlar. (Lacan, 2013). Psikanalizin bölünmüş öznesinin göz ve bakışın skopik alanında da bölünmüşlüğü öznenin konumunun yeniden tanımlanmasına ilişkin doğru bir zamanlamadır.

“Bu durumda Lacan bir yandan görme gücü olan ve kendinin bilincinde (fenomenolojik öznenin temellendiği kendimi kendimi görürken görüyorum anlayışı) özneye yüklenen imtiyazlara, Sartre ve Merleau-Ponty’den daha fazla meydan okurken; diğer yandan da eski temsil edilen özne (‘fazlasıyla mülkiyeti hatırlatan, bu bana ait tarzı temsiller’ artezyen özneyi güçlendirir) üzerindeki eski egemenlik iddialarına karşı çıkar” (Foster, 2009, s.187).

Lacan, öznenin skopik alandaki tanımını yeniden yaparken, merkezde konumlanan kartezyen öznenin ‘mutlak bakış’ıyla meşhur sardalya konservesi hikayesiyle alay eder. Lacan, yirmili yaşlarında,



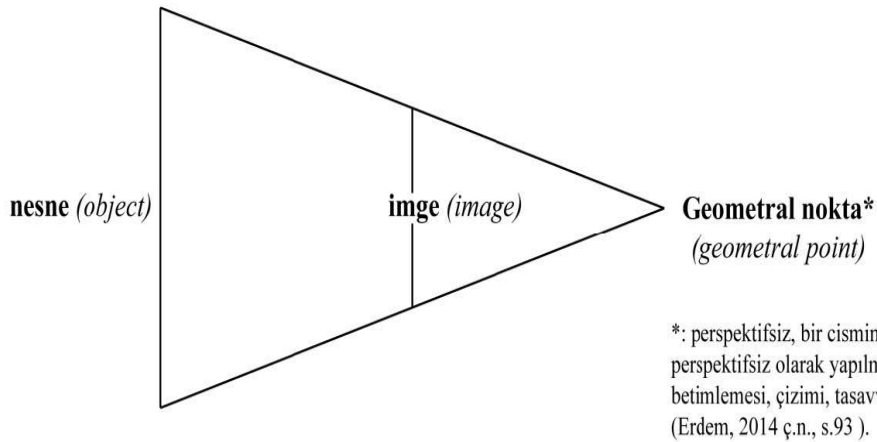
balıkçılık yapan bir ailenin bir kaç ferdiyle birlikte ava çıkar. Teknedeyken, arkadaşı Küçük Jean, Lacan'a güneşte parıltıyan konserve kutusunu işaret ederek: "Şu kutuyu görüyor musun, şu kutuyu? Hah işte, o seni görmüyor!" (Lacan, 2013, s.103), der. Arkadaşının komik bulduğu bu şaka üzerine düşünen Lacan'a göre:

"Öncelikle, eğer Küçük Jean'in kutunun beni görmediğini söylemesinin bir anlamı varsa bunun nedeni, bir anlamda kutunun yine de bana bakıyor olmasıdır. Işıklı nokta seviyesinde bakmaktadır bana, yani bana bakan her şeyin bulunduğu noktadan bakmaktadır ve bu bir eğretileme değildir" (2013, s.104).

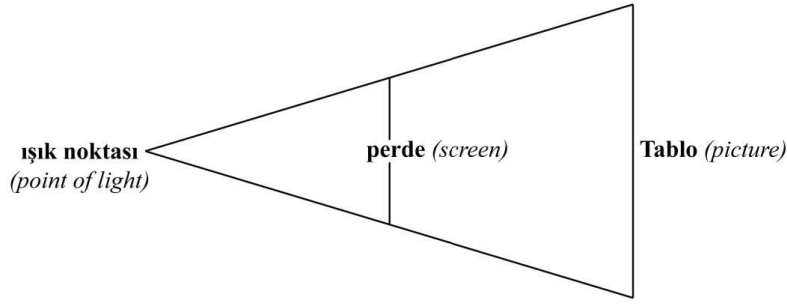
Öznenin ışıkla olan ilişkisinin başlangıcından itibaren muğlak bir yapı sergilemesinden yola çıkan Lacan, bu hikayeyle, öznenin konumunun geometrik optiğin tanımladığı geometral noktadan başka yerde olduğunu söyler. İlk üçgen, Rönesans'a kadar dayanan Öklidyen Görme Konisi'ni andıran, her şeyin merkezinde öznenin yer aldığı ve perspektifin ona göre şekillendiği; geometrik bir görüş noktasında konumlanan öznenin, bakışıyla düzenlediği ve odakladığı nesneye egemen olduğu bir imgedir (Şekil 1). Görmenin bu geometral boyutu Lacan'a göre, "görme alanının bize sunduğu öznelleştirici kökensel ilişkiyi her yönüyle ifade etmez" (2013, s.95).

Lacan için sardalya konservesi hikayesinin en can alıcı noktası; gerçekte, teknedeki insanlarla benzer bir yaşam sürmeyen ve bulunduğu ortama yabancı olan Lacan'ın o anda içinde bulunduğu durumda yani o tabloda kendini küçük bir leke gibi hissetmiş olmasıdır. Lacan'ın, özne düzeyinde ele aldığı bu yapı aslında gözün ışıkla kurduğu doğal ilişkide daha baştan beri var olan bir şeyi yansıtmaktadır: "Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim." (Şekil 2). Öznenin kendini, özne (leke) olarak saptadığı yere tablo adını veren Lacan'a göre, "tablonun bağlantısı, onunla aynı yerde, yani dışarıda konumlandırılması gereken şey bakış noktasıdır" (2013, s.104). Tablo ve bakış noktası arasında gidip gelerek bu ikisine aracılık eden ise, geometral uzamın tam tersi rol oynayan perdedir. Böylece Lacan, bakış ve temsilin öznesinin skopik boyuttaki işleyişini; geometral alanda temsilin öznesini (Şekil 1) imleyen ve özneyi tablo haline getiren (Şekil 2) iki sistemin üst üste binmesiyle oluşan bakış şemasını ortaya koyar (Şekil 3). "Bu durumda iki üçgenin üst üste binmesiyle aynı zamanda ışık (bakış) yönünde, özne de aynı zamanda şekil noktasında ve imge de perdeyle aynı çizgide yer alır" (Foster, 2009, s.187). Böylece, ikili konuma sabitlenen Lacancı öznenin (ve nesnenin de) skopik alanda her şeyden önce var olan bakışın altında olduğunu ortaya koyan Lacan şöyle der:

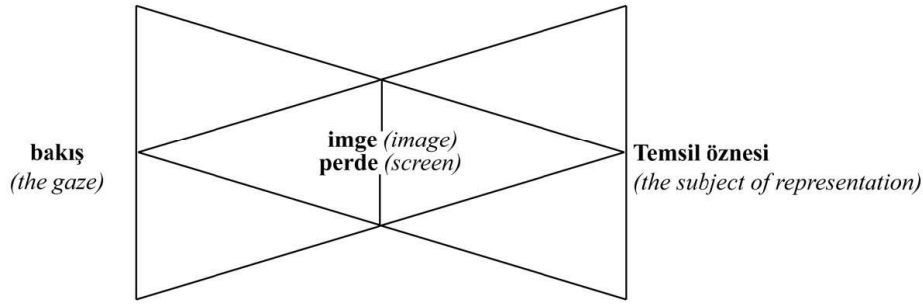
"Öznenin görünürlük alanında kuruluşunun en temelindeki işlev budur. Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım. Dolayısıyla bakış, ışığın vücut bulmasını sağlayan araçtır ve bakış, fotoğrafımın çekilmesini -sık sık yaptığım gibi yine bir kelimeyi bileşenlerine ayırarak kullanmama izin verirseniz- foto-grafiğimin çıkartılmasını sağlayan araçtır" (2013,s.114).



Şekil 1. Lacan'ın Görme Konisi'ni andıran Bakış Şeması



Şekil 2. Lacan'ın Özneyi tablonun içine, perdeye konumladığı Bakış Şeması



Şekil 3. Lacan'ın İmge Perde Bakış Şeması

Şekil 1- 2 - 3: "Mimari Temsillerin Seyri ve Yönelimler", <https://gokhankiyici.wordpress.com/category/architecture/>.

Lacan'ın dediği gibi, skopik alanda öznenin mevcudiyetini kuran da fotoğrafının çekilmesini mümkün kılan ışığı somutlaştıran da bakıştır. Başka bir deyişle, özne, bakışın altına girerek tabloda leke olarak konumlanır ve fotoğrafı yapanın bakışı vasıtasıyla vücut bulan ışık fotoğrafın çekilmesini sağlar. Ancak Lacan, leke olan öznenin aynı zamanda tablonun kendisi de olduğunu söyler; çünkü Lacan, bu iki sistemi üst üste bindirerek tanımladığı gibi skopik boyuttaki işleyişin de böyle olduğunu söyler.

#### 4. FRANCESCA WOODMAN'IN FOTOĞRAFLARINDA ÖZNELİK DENEYİMİ

Kendi bedenini, çoğunlukla hareket halinde figürler olarak fotoğrafı yapan Francesca Woodman'ın, yarattığı bu devinim çalışmalarını bir tür 'ilişkilerin aracı' olarak harekete geçirir. Deleuze&Guattari'ye göre, Freud'un bastırmayı -talihsizce- seçtiği en büyük buluşu libidodur ve bu nedenle de arzusun üstü kapatılır. Oysa, 'ilişkilerin aracı' olarak işlev gören, arzudan önceki meraktır. Irigaray, merakı, bedenle zihin, düşünceyle duygulam, düşünceyle eylem arasında hiçbir ayrımın olmadığı tutku olarak düşünür: "Tutku, fizik ve metafizik, nesneye yönelik önemli izlenimler ve hareketler, ampirik veya aşkın arasındaki yolun işlemlerini sağlar" (Ziarek, 1999, s.29). Woodman'ın fotoğraflarının sunduğu merak uyandırıcı imgeler bu türden bir ilişkiselliğe aracılık etmekle kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi, birçok kavramı işaret ettiği çoklu bir okumaya da yönlendirir.

Woodman'ın imgelerinin merak uyandırıcı düzenlenişi, ilk bakışta göze çarpan arada olma halinden anlatımcı bir tarza doğru geçiş sağlayarak; geleneksel algı kodlamalarının dışında bir anlatımın varlığına dair izleyici harekete geçirir. Bu, Woodman'ın kendi deneyiminin fotografik temsili olmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicinin de bu imgeler yoluyla deneyimlediği duygulamsal bir arada olma halini de içerir. Woodman'ın fotoğraflarına ilişkin böyle bir tasarımı, Bertelsen'e göre, "onları pasif temsili imgeler olarak değil; dünya ile birlikte oluşumuzda rol oynayan üretici güçler olarak algılamamızı sağlar" (Bertelsen, 2013, s.1).

Woodman'ın fotoğraflarına bakarken, Guattari'nin dediği gibi, "Pasif bir temsili imajın değil; bir özneleştirme vektörünün huzurundayız" (Guattari, 1995, s.25). Bu fotoğrafta (Şekil 4) olduğu gibi diğer birçok fotoğrafında Woodman'ın figürleri hareket halindedir; beden belirsizleşene değin kendi etrafında

döndüğü, çeşitli nesnelere kaynaşma sonucu özne-nesnenin iç içe geçişiyle sınırların kaybolduğu, havada asılı kalıyormuşçasına ayaklarının yerden kesildiği figürlerden oluşan kompozisyonları gibi. Bertelsen, hem fotoğrafların hem de figürlerin bu kendilerini harekete geçirme halini; Irigaray'ın 'yeni bir uzay-zaman'a açılma dediği; Massumi'nin ise durumsallık ötesi (trans-situational) olarak tanımladığı olgularla karşılar. (Bertelsen, 2013).



Şekil 4: Francesca Woodman, Untitled, Rome, 1977-78  
<https://www.galleriaminini.it/artist/letizia-battaglia/>.

Massumi, durumsallık olgusunu, 'duygu' (emotion) ve duygulam (affect) üzerine düşünürken, iki terim arasındaki ayrım noktasının belirleyeni olarak tanımlar. Bedenlerarası karşılaşmalardan doğan yeğinlikler olarak duygulam; beden bu ilişkiler yoluyla deneyimlediği duyuşsal geçişler arasındaki soyut bir dolaşım halindedir. Duyuşsal yoğunluklarla işlerlik gösteren duygulamın, tanımlanabilirliğinden çok deneyimlenebilir olması bu nedendir. Başka bir deyişle, sadece deneyim yoluyla işleyen duygulam bilişsel ve dilsel süreçlerden bağımsız işleyen otonom bir yapıya sahiptir. Bu yüzden, duygu kişiselleştirilmiş anlamı (dilsel süreçlere ilişkin olarak) karşılarken; duygulam sürekliliktir. Duygulam bir şey değil; bir olay veya her olayın bir boyutudur. "Duygu bağlamsal; duygulam durumsaldır: olayların duruma geçişiyle ilgilidir. Öyleyse: duygulam, durumsallık ötesidir (trans-situational). Öncül olduğu kadar işleyen sürece de bağlı olarak, duygulam geçişte yaşar" (Massumi, 2002, s.217). Olayın öncesinden ve sonrasında bağımsız olduğu gibi bireyin de öncesinden ve sonrasında da bağımsız olarak; sadece kendinde ve kendi varlığına yatırım yapan bir süreklilik fazlasıdır. Kişellikten bağımsız olarak; açıklıklar arasında kendini sürdüren bu yapıyla duygulam, süreklilik boyunca devam eden olay-bağlantı özerkliğidir. Ve her durumda, deneyimin bağlayıcısı olarak; duygulam, dünyayı bir arada tutan görünmez bağdır. (Massumi, 2002).

Öyleyse, Woodman'ın imgelerinin durumsallık ötesi oluşunun doğrudan duygulam deneyimini işaret ettiği açık olmakla birlikte; devingen kompozisyonlarının yarattığı dinamizmin ve kimi zaman beden algılanamaz oluşuyla sezilen görsel fenomenin de Barthes'ın hava (anlatım, bakış) dediği olguyla ilişkili olduğu söylenebilir. Barthes'a göre: "Hava, silüet gibi şematik, entelektüel bir veri değildir. Ya da ne kadar genişletilse de- 'benzerlik' gibi basit bir andırım da değildir. Hayır, hava bedenden ruha geçen o aşırı şeydir -animula-, kiminde iyi kiminde kötü olan, küçük bireysel ruhtur" (Barthes, 1982, s.109). Kendine önem atfetmeyen özneyi anlatan hava; yaşam değerinin yüze yansımaya olanak sağlayan tinsel bir şeydir. Bu tanımla, Benjamin'in 'aura'sını da andıran hava, Barthes için, fotoğrafın canlılığının ayrılmaz bir parçasıdır:

"Öyleyse, hava, bedene eşlik eden aydınlık gölgedir; ve eğer fotoğraf bu havayı gösteremezse, beden bir gölgesi olmadan hareket eder, ve bu gölge parçalandıktan sonra, Gölgesiz Kadın efsanesinde olduğu gibi, geriye kısır bir bedenden başka bir şey kalmaz. Bu ince göbek bağıyla hayat veren fotoğrafçı; yeteneksizlik veya şanssızlık yüzünden saydam ruhun parlak gölgesini sağlayamazsa, özne sonsuza dek ölür" (Barthes, 1982, s.110).





**Şekil 5.** Francesca Woodman, Untitled, Providence, Rhode Island, 1976  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-untitled-providence-rhode-island-ar00352>.



**Şekil 6.** Francesca Woodman, Untitled, Providence, Rhode Island, 1978  
[https://www.1stdibs.com/art/photography/black-white-photography/francesca-woodman-untitled-providence-rhode-island-p561/id-a\\_4339902/](https://www.1stdibs.com/art/photography/black-white-photography/francesca-woodman-untitled-providence-rhode-island-p561/id-a_4339902/).

Woodman'ın, aydınlık gölgeleriyle hareket eden kadın figürleri dinamik ve canlı görünümleriyle, fotoğrafın 'hava'sını ifade ederler. Ancak; yukarıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi (Şekil 5), burada gölgenin farklı bir boyutuyla karşılaşırız. Woodman'ın gölgesinin, bedeninin konumundan farklı bir şekilde ayrılmış olarak mekanın zeminini dağladığı bu fotoğrafta, gölgenin kendisi değil; beden ve gölge arasındaki uyumsuzluk, aydınlık gölge, fotografik 'hava' haline gelir. Bu fotoğrafın (Şekil 5) aksine Woodman'ın birçok fotoğrafında ise gerçek havayla fotografik 'hava' arasında görüntüden okunabilen güçlü bir ilişki vardır (Şekil 6). Bedenin dönüşleri, kıvrımları ve bulanıklaşan hareketlerinin etrafında bir tür buhar oluşturan hava, figürün etrafını sararak onunla birlikte neredeyse görünür hale gelir. "Fotoğraflardaki beden algılanabilenin eşliğini sınırlandırır" (Bertelsen, 2013, s.3). Öte yandan, Woodman'ın kompozisyonlarında bütünleşen bu unsurların, neticede kadın bedeninin kamufle edilmesi ya da görünmez kılınması amacını taşıdığı yönündeki yorumların aksine; Bertelsen'e göre, Woodman'ın çoğu fotoğrafı onun 'aydınlık gölgesi'ni görünür kılarak; onu, geleceğin kadını olarak görünür duruma getirirler, Deleuze&Guattari'nin deyişiyle 'kadın-oluş'. (Bertelsen, 2013).

Woodman ve Barthes gibi Luce Irigaray da ‘hava’ üzerine düşünür; ancak Irigaray’ın terminolojisinde ‘hava’ öznenin dünyayla bir oluşunun ana unsuru olarak yer alır. “Havada dururum, havada hareket ederim, Hava bir şekilde işgal ettiğim yerdir. Heidegger’in aksine, ilk evimin dil değil; iletişimin vazgeçilmez aracı (aracı) olan hava olduğunu söyleyebilirim” (Irigaray’dan aktaran Bertelsen, 2013, s.3) diyen Irigaray’a göre, Batı düşüncesi ‘hava’da gelişmiştir; ancak onun varoluşunun özünü anlamak yerine tamamen göz ardı edilmiş; “havanın kendisinden söz etmeden, anlatmak için havayı kullanarak” bir boşluk yaratmışlardır. (Irigaray’dan aktaran Grammatikopoulou, 2013, s.14). Havanın, her yerde olan varlığına karşın; görünür olmayan yapısı nedeniyle unutulması Batı felsefesi tarafından ihmal edilmesinin de nedenidir. İnsan maddeden ve nefesten oluşan yapısıyla; yeryüzünde olduğu kadar havada da yaşar. Ancak Irigaray’a göre, Heidegger gibi Batılı filozofların ayakları yere o kadar sağlam basar ki, “ister toprak olsun isterse logos” (Grammatikopoulou, 2013) zemini asla terk etmezler. Oysa ki, Irigaray için ‘hava’ hem yaşam hem de ilişki için gereklidir: hatta yaşam ve ilişki tek bir şeydir. Bu nedenle, “havayı unutmak, bireyselleşmeyi ve ilişkiyi mümkün kılan ögeyi unutmak anlamına gelir” (Irigaray’dan aktaran Bertelsen, 2013, s.3).



**Şekil 7.** Francesca Woodman, Space 2, Providence, Rhode Island, 1975-78

<https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/space2-providence-rhode-island-1>.

Unutma felsefesi olarak adlandırdığı bu sisteme karşılık Irigaray, ‘hava’ya dayalı bir felsefe olarak; nefes alma felsefesini önerir: “Nefes almak, yaşayan insanın ilk özerk jestine tekabül eder. Dünyaya gelmek, kendi kendine nefes almayı ve vermeyi gerektirir” (Irigaray’dan aktaran Grammatikopoulou, 2013). Irigaray’a göre nefes alma farkındalığı, beden ve bilinç, etkinlik ve pasiflik, içkinlik ve aşkınlık arasındaki boşluğu eşit şekilde birbirine bağlayabilir. Kişi, böylece Batı düşüncesinin sorunlu karşıtlıkları olan; zaman ve mekan, biçim ve içerik, zihin ve beden, ben ve öteki, kadın ve erkek arasındaki ikilikten kaçınarak, bir kendilik bilgisine ulaşabilir. (Grammatikopoulou, 2013). Irigaray’ın ısrarla üzerinde durduğu gibi, hatırlanan ve harekete geçirilen hava ve beden ilişkisi böylece, yeni bireyselleşmeleri mümkün kılan; yeni imkanlar doğuran ve geleceğe yönelik bir ‘oluş’a zemin hazırlayan dirimsel bir alternatif sunar. (Şekil 7).

Woodman’ın çalışmalarında hareketin etkisiyle sınırları seçilemez birliktelikler kuran beden ve hava ilişkisinin üçüncü bir boyuta dönüşmesi gibi bedenin nesnelere kurduğu ilişki de ‘oluş’un bir parçası olarak, Deleuze&Guattari’nin, ‘müşterek yersizyurtsuzlaşma’(1987) dediği işteşliğe karşılık gelir. Bu oluş biçimini, bazı orkidelerin çiçeklerinin dışı yaban arılarının üreme organlarını andırması nedeniyle orkidenin, yaban arısı için orgazm nesnesine dönüşmesiyle örnekleyen Deleuze&Guattari’ye göre, yaban arısını ve orkideyi birleştiren oluş çizgisi ya da blokları, müşterek bir yersizyurtsuzlaşma yaratır: orkidenin, yaban arısı ‘oluş’u; yaban arısının da orkide ‘oluş’uyla, yaban arısı, orkidenin yeniden üretim aygıtı; aynı anda da orkide yaban arısının cinsel organı olur. (1987).

“Ayrıca, böyle bir yersizyurtsuzlaşma bir tür ‘algılanamaz-oluş’u da içerir” (Deleuze&Guattari, 1987, s.293). Algıladığımız dünya, oluş akışları içindeki virtüel dünyalardan, algılarımızın alabildiği kadarıyla sınırları belirlenmiş olan edimsel dünyadır. Başka bir deyişle, edimsel dünyanın dışında, algılayamadığımız, göremediğimiz potansiyel dünyalar vardır. “Deleuze’e göre hayat saf farklılık veya oluşla veya eğilimlerin farklılaşmasıyla başlar. [...] Bizim varlıklar dünyamız, algıladığımız kapsanmış (uzamsallaşmış) biçimler, oluş akışlarının daralmasıdır” (Colebrook, 2013, s.166). Bir şeyleri edimsel olarak görmek demek; mevcut algılara başvurarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağlantıların mevcut algılar aracılığıyla bir tür sentezlenmesi demektir. Dolayısıyla, hayatın akışından alabildiklerimizle uzamsallaştırılmış maddi nesnelere oluşan bir dünyayı algılıyoruz. Bunun dışında kalan farklılıkları görmeye açık hale gelmek; edimsel algılamamanın sanala açık hale gelmesini olanaklı kılmak da mümkün. Bu noktada sanat mevcut potansiyellere ulaşmanın araçlarından biri olarak devreye girer. Oluş güçlerinden biri olarak sanat, deneyimleri dönüştüren duygularlar yaratarak oluşumuzu olanaklı kılar. Sanatın, henüz duyumsanmamış ya da deneyimlenmemiş olan mevcut potansiyelleri sunumu -Deleuze’ün ‘duyumsanabilirin varlığı’ diyerek işaret ettiği olguyu barındırır. Böylece sanat bir anlamda ‘algılanamaz-oluş’ haline gelir. Hayatın sınırlandırılmış ve kapsanmış yapısı içinde, algılanabilir bedenler olarak algılanabilir nesnelere gözlemleyen ‘öznel’ de olabiliriz ya da “[...] hayatın bizatihi kendisi olan imgelerin akışıyla birleşerek algılanamaz oluruz -artık hayattan ve farklılıklardan kopuk değildir” (Colebrook, 2013, s.167-8).

## 5. SONUÇ

Bakan ve bakılan, etkileyen ve etkilenen bir varlık olarak konumu ve anlamsallığı değişkenlik gösteren; bu hareket içinde yerleştiği farklı perspektiflere tutunarak özne olabilme yetisini kazanan çok merkezli bir özne kavramıdır artık söz konusu olan. Kararlı bir yapı göstermediği gibi dinamik oluşuyla da yeni olasılıklara açılan bu öznellik hali sanatta da benzer şekilde karşılık bulmaktadır. Sanatın duyumsanabilirliği yoluyla duygularlara dönüşen deneyimler, öznenin parçası olduğu dünyayla birlikte ‘oluş’unu mümkün kılmaktadır.

Duygulam, fotografik imgenin oluşumu ve izlenişiyle ilişkisi bakımından ele alındığında ise, öznenin kuruluşu ve öznel deneyim bağlamında da etkin bir rol üstlenmektedir. Dilin sembolik sisteminden ve simgesel düzenden bağımsız olarak; başka bir düzeyde işleyen duygulam, kimi zaman fotoğraflar ama yaşamın her anında mikroalgılar yoluyla deneyimlenen oluş halidir. Francesca Woodman’ın dünyayla bir oluş yoluyla tesis ettiği öznellik deneyimini fotoğraflarken yarattığı görsel dinamizmin ardındaki kavramsal yaklaşım da böyle okunabilir. Woodman’ın çalışmaları ilk bakışta, özne kavramının değişen tanımı ve konumunun fotografik imgelemde bulunduğu karşılık olarak görülmekle birlikte; kapsamlı bir okumayla açılacak olan farklı katmanları barındırmaktadır. Dilin ve bakışın alanında tesis edilen bir özne olarak yola çıkan Woodman’ın fotoğrafları, yeni bir öznellik alanına açılan boyutlar yaratmaktadır. Woodman’ın hareketli imajlarında, özne nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldıracak şekilde devam eden dönüşler farklı dünyaların birlikte ya da bir oluşunu mümkün kılar; kendini mekanın içine konumlandırarak mevcut objelerle kaynaştırdığı ve böylece görüntünün içinde bir leke haline gelerek bakışı şaşırttığı gibi onun tarafından sarmalanır da... Başka bir deyişle, Woodman, kendini fotoğraflayan ve fotoğraflanan olarak konumlandığı imgelerinde özne ve nesne arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle skopik alanda hem lekeye hem tabloya dönüşmektedir. Onun imgeleri, öznenin, dinamik ve yeni olasılıklara açık; bir oluş halinden diğerine geçme potansiyelini barındıran akışkan formunun görsel yansımasıdır. Woodman’ın, kameranın ardındaki müktef pozisyonunu terk ederek; kendini deneyimlenen anın bir parçası olarak görüntüyle bütünleşik kıldığı yaklaşımının, saf duygulam deneyimine dayalı, öznenin dünyayla ‘bir-oluş’u meydana getirdiği söylenebilir. Öte yandan, fotoğraflayan-fotoğraflanan dizgesindeki pozisyonun bir belirsizlik gösterenine dönüşmesi iktidar, sahiplik, aidiyet vb. mefhumlara ilişkin meseleleri dışarıda bırakarak; bedenlerarası karşılaşmalardan doğan yeğinlikler olarak duygulam deneyimiyle meydana gelen yapının, fotoğraf-izleyici dizgesinde de duyu blokları olarak kendi başına var olmasıyla saf duygulamı ortaya çıkarmaktadır.

Woodman’ın imgelerinin harekete geçirdiği merak duygusu ve barındırdığı dinamizm üzerinden okunan beden dönüştürme, objelerle iç içe geçişleri böylece basit bir görünmezlik ya da ardına gizlenme değil; ‘algılanamaz-oluş’u işaret etmektedir. Ve nihayetinde bu fotoğraflar, -Guattari’nin dediği gibi- basit birer ‘temsili imaj’ olarak değil; dünyayı bir arada tutan duygulam deneyimine dayalı, yaratıcı ve üretici güçleri harekete geçiren bir yaklaşımla açılımı mümkün kılınan yeni öznellik alanları olarak görülmelidir.

**KAYNAKÇA**

- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida Reflections on Photography*, (Trans.: Richard Howard), Hill and Wang, New York.
- Baker, U. Aralık Nedir?, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,220,0,0,1,0>.
- Baker, U. (1996). Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru, *Cogito*, 6-7, (Kış-Bahar): 123-132.
- Bertelsen, L. (2013). Francesca Woodman: becoming-woman, becoming-imperceptible, becoming-a-subject-in-wonder, 9. Erişim: <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/132>
- Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze (Çev.: Cem Soydemir), DoğuBatı Yayınları, Ankara.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix. (1987). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press Minneapolis, London.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*, (Çev.: Ulus Baker), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, (Çev.: Esin Hoşsucu),: Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Grammatikopoulou, C. (2014). Remembering the air: Luce Irigaray's ontology of breath, 5. Erişim: <https://interartive.org/2014/05/irigaray-air>
- Guattari, F. (1995). *Chaosmosis an ethico-aesthetic paradigm* (Trans.: Paul Bains and Julian Pefanis), Indiana University Press, Bloomington.
- Kasar, S. Ö. (2017). "Jean-Claude Coquet ve Söyleyenler Kuramı" (Haz.: İrem Onursal Ayırır, Ece Korkut), *Ayşe Eziler Kıran'a Armağan*, ss. 186-7, Hacettepe Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, (Çev.: Nilüfer Erdem), Metis Yayınları, İstanbul.
- Mansfield, N. (2006). *Öznellik Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları* (Çev. H. Çetinkaya-R. Durmaz), Aralık Yayınları, İzmir.
- Massumi, Brian. (2002). *Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham&London.
- Massumi, B. (2019). *Duygu Politikası*, (Çev.: Hakan Erdoğan), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Rebughini, P. (2014). Subject, subjectivity, subjectivation. *Sociopedia.isa*,  
Erişim:[https://www.researchgate.net/publication/264466714\\_Subject\\_subjectivity\\_subjectivation/citation/download](https://www.researchgate.net/publication/264466714_Subject_subjectivity_subjectivation/citation/download)
- Slavoy Z. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çev.: Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ziarek, K. (1999). *Love and Debasement of Being: Irigaray's Revisions of Lacan and Heidegger*, Johns Hopkins University Press, 10(1):29. Erişim: <https://muse.jhu.edu/article/27718/summary>