



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

**ALGININ PARADOKSU BAĞLAMINDA GERÇEKLİK KURGUSUNUN
PLASTİK SANATLARDA DEŞİFRE EDİLME POTANSİYELİ**

Nezaket Başak GEREDE

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

ALGININ PARADOKSU BAĞLAMINDA GERÇEKLİK KURGUSUNUN
PLASTİK SANATLARDA DEŞİFRE EDİLME POTANSİYELİ

Nezaket Başak GEREDE

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025

ALGININ PARADOKSU BAĞLAMINDA GERÇEKLİK KURGUSUNUN PLASTİK SANATLARDA DEŞİFRE EDİLME POTANSİYELİ

Danışman: Doç. Ceren SELMANPAKOĞLU

Yazar: Nezaket Başak GEREDE

ÖZ

Fâilin algıladığı dünya, yani duyuları ve yüksek zihinsel süreçleriyle erişebildiği dünya, tamamıyla kavranmış bir bütün izlenimi verse de bu kavrayışa aracılık eden tek şey fâilin algılarıdır. Bu çalışma, algı olgusunu Merleau-Ponty'nin algı kuramı ve Gestalt psikolojisi çerçevesinde çözümleyerek algının gerçekliğe nasıl bir erişim kanalı sunduğunu felsefi ve psikolojik bağlamda tartışır. Yapılan analiz, algının her durumda fâil için paradoksal bir süreç olduğunu; fâili dünyaya bağlarken aynı zamanda ona aşkın bir gerçeklik temin ettiğini gösterecektir. Bu doğrultuda fâilin gerçekliği kavrayış biçimi incelenecek ve bütün sorgulamanın hem gerçekliğin ne olduğuna kavuşma arzusuna hem de fâilin gerçekliği kurma edimine dayandığı ortaya konacaktır. Ancak fâilin hiçbir koşulda mutlak gerçekliğe erişiminin olmadığı ve bu nedenle oynadığı gerçeklik oyununda esir kaldığı görülecektir. Bu esaretin fâili Lacan'ın Gerçek'ine dokunan açıklığa yönlendirdiği de saptanacaktır. Bu bağlamda incelenen sanat yapıtlarının gerçeklik oyununu ve algısal süreci izleyici üzerinde nasıl devreye soktuğu tartışılacaktır. Gerçekleştirilen uygulamalarda da sanat nesnesinin gerçeklik oyununu nasıl ifşa ettiği, algısal muğlaklığı nasıl görünür kıldığı ve izleyiciyi travmatik bir temas alanına nasıl davet ettiği çözümlenecektir. Bu doğrultuda sanat yapıtının ilk rolü gerçeklik oyununu ifşa ederek fâili bir travmaya davet etmek; ikinci rolü ise bu ifşa yoluyla Simgesel'i alaşağı etmektir. Dolayısıyla sanatın işlevi "temsil etmek" değil, mevcut düzenin, anlamın ve gerçekliğin çöküşünü görünür kılmaktır. Böylece travmaya davet edilen fâile, sanat yapıtı aracılığıyla Gerçek'e bir ânlık temas edebilme potansiyeli sunulur ki bu temas başlı başına gerçekliğin yıkımıdır. Sonuç olarak sanat yapıtının gerçeklik kurgusunun çöküşünü görünür kılarak fâili bu çöküşle yüzleştirdiği ve onu hakikatin yeniden kuruluşuna davet eden bir potansiyel taşıdığı ortaya konacaktır.

Anahtar sözcükler: Algı, fenomenoloji, Merleau-Ponty, gerçeklik oyunu, Lacan, Gerçek, gerçekliğin yıkımı.

THE POTENTIAL OF THE PLASTIC ARTS TO DECIPHER THE CONSTRUCTION OF REALITY WITHIN THE CONTEXT OF THE PARADOX OF PERCEPTION

Supervisor: Assoc. Prof. Ceren SELMANPAKOĞLU

Author: Nezaket Başak GEREDE

ABSTRACT

The world perceived by the subject—namely the world accessible through sensory and higher cognitive processes—may give the impression of being fully grasped, yet the only mediator of this grasp is the subject’s own perception. This study analyzes the phenomenon of perception within the framework of Merleau-Ponty’s theory of perception and Gestalt psychology, discussing how perception provides access to reality in both philosophical and psychological contexts. The analysis demonstrates that perception is, in every case, a paradoxical process for the subject; while it situates the subject within the world, it simultaneously grants access to a reality that exceeds the subject. Accordingly, the study examines how the subject constructs reality and reveals that this inquiry is grounded both in the desire to attain what reality is and in the manner through which the subject forms reality. However, it is shown that the subject can never attain absolute reality and is therefore captive within the reality game they play. It is also determined that this captivity directs the subject toward the openness that touches upon Lacan’s Real. Within this context, the study discusses how the examined artworks activate the reality game and the perceptual process in the viewer. The artistic works carried out in this research further analyze how the art object exposes the reality game, renders perceptual ambiguity visible, and invites the viewer into a field of traumatic encounter. Accordingly, the first role of the artwork is to reveal the reality game and invite the subject into a traumatic confrontation; its second role is to overthrow the Symbolic through this very exposure. Thus, the function of art is not to “represent” but to render visible the collapse of the existing order, meaning, and reality. By doing so, the artwork offers the subject the potential for a momentary encounter with the Real—a meeting that itself constitutes the destruction of reality. Consequently, the study demonstrates that the artwork renders the collapse of the reality

construct visible, confronts the subject with this collapse, and carries the potential to invite the subject toward the reconstitution of truth.

Keywords: Perception, phenomenology, Merleau-Ponty, reality game, Lacan, the Real, the destruction of reality.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde bilgi, eleştiri ve yönlendirmeleriyle ufkumu genişleten değerli danışmanım Ceren Selmanpakoğlu'na içtenlikle teşekkür ederim. Akademik rehberliği, titiz yaklaşımı ve yapıcı geri bildirimleri, araştırmanın hem kavramsal hem de sanatsal derinliğini şekillendirmede büyük katkı sağlamış; sürecin her aşamasını son derece değerli kılmıştır.

Tez sürecimdeki tüm yoğunluğum boyunca sabırları, anlayışları ve koşulsuz destekleriyle yanımda olan; çalışmalarımı finanse eden annem Müzeyyen Gerede ve babam Faruk Gerede'ye, üretim ve düşünme süreçlerimin her aşamasında varlıklarıyla beni güçlendiren biricik dostlarım Merve Namidar ve İsmail Enes Selvi'ye, ayrıca bu süreçte ihtiyaç duyduğum teknik rehberliği samimiyetle sağlayan Ozan Bilginer'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: FÂİL İÇİN ALGI OLGUSU	3
1.1. Duyum	3
1.2. Algı Psikolojisi ve <i>Gestalt</i> Teorisi	4
1.3. Yargı Gücünün, Deneyimin ve Öğrenilmişliklerin Etkisi	8
1.4. Bellek	11
1.5. Algının Paradoksu	12
1.6. Algılananın Algılanamazlığı	14
1.7. Algı Felsefesi ve Fenomenolojisi	16
2. BÖLÜM: FÂİLİN GERÇEKLİK ALGISI	22
2.1. Gerçeklik Oyunu	23
2.2. Gerçekliğe Temas Etmek	27
2.3. Gerçekliğin Yıkımı	33
3. BÖLÜM: SANAT YAPITI VE GERÇEKLİĞİN DEŞİFRASYONU	35
4. BÖLÜM: GERÇEKLİĞİN YIKIMI OLARAK SANAT NESNESİ	46
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	76
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	79
ETİK BEYANI	80
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	81

MASTER’S THESIS ORIGINALITY REPORT 82

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Müller-Lyer Yanılsaması. https://news.uchicago.edu/story/size-object-description-gesturing-intentions-muller-lyer-illusion-psychology	6
Görsel 2. Wertheimer'ın deneysel çalışmalarında kullandığı görsel uyaran. (Mungan, 2023).....	8
Görsel 3. René Magritte. La Condition Humaine / İnsanlık Durumu. 1933, (Resim). (Washington, DC, Amerika Birleşik Devletleri: National Gallery of Art) https://www.nga.gov/artworks/70170-la-condition-humaine	35
Görsel 4. René Magritte. La Condition Humaine / İnsanlık Durumu. 1935, Norwich Versiyonu. (Resim). (Norwich, Londra: Norwich Castle Museum and Art Gallery). https://artuk.org/discover/artworks/la-condition-humaine-1475	36
Görsel 5. René Magritte. La Condition Humaine / İnsanlık Durumu. 1935, Versiyon II. (Resim). (Darmstadt, Almanya: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Simon Spierer Collection). https://www.renemagritte.org/the-human-condition-ii.jsp	37
Görsel 6. René Magritte. La Condition Humaine / İnsanlık Durumu. 1945, (Resim). (Cleveland, Amerika Birleşik Devletleri: The Cleveland Museum of Art). https://www.clevelandart.org/art/1992.274	38
Görsel 7. René Magritte. The Treachery of Images / İmgelerin ihaneti. 1929, (Resim). (Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri: LACMA). https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images	39
Görsel 8. Joseph Kosuth. One and Three Chairs / Bir ve Üç Sandalye. 1965, (Enstalasyon). (New York, Amerika Birleşik Devletleri: MOMA). https://www.moma.org/collection/works/81435	41

Görsel 9. Michael Craig-Martin. An Oak Tree / Bir Meşe Ağacı (Detay). 1973, (Heykel). (Canberra, Avustralya: National Gallery of Australia). https://www.michaelcraigmartin.co.uk/artworks/11-an-oak-tree/	42
Görsel 10. Michael Craig-Martin. An Oak Tree / Bir Meşe Ağacı (Detay). 1973, (Heykel). (Canberra, Avustralya: National Gallery of Australia). https://www.michaelcraigmartin.co.uk/artworks/11-an-oak-tree/	42
Görsel 11. Michael Craig-Martin'in An Oak Tree / Bir Meşe Ağacı (1973). (Çalışmasında yer alan metin).....	43
Görsel 12. Mel Bochner. Language Is Not Transparent / Dil Şeffaf Değildir. 1969, (Resim). (New York, Amerika Birleşik Devletleri: MOMA). https://www.moma.org/collection/works/95557	44
Görsel 13. Mel Ramsden. Secret Painting / Gizli Resim. 1967-1968, (Resim). (Melbourne, Avustralya: National Gallery of Victoria). https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/#about	45
Görsel 14. N. Başak Gerede. Reality / Gerçeklik. 2025, (Tipografi / 35x50 cm). (Kişisel arşiv).....	46
Görsel 15. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. 2025, (Yerleştirme/ Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).....	47
Görsel 16. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme/ Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).....	48
Görsel 17. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme/ Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).....	48
Görsel 18. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme/ Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).....	50
Görsel 19. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme/ Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).....	50

Görsel 20. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).....	50
Görsel 21. N. Başak Gerede. Metin İmgesi ve... / Text Image and... (Ön yüz). (Heykel / Ahşap, pleksi, aydinger). 2025, (Kişisel Arşiv).....	51
Görsel 22. N. Başak Gerede. Metin İmgesi ve... / Text Image and... (Arka yüz). (Heykel / Ahşap, pleksi, aydinger). 2025, (Kişisel Arşiv).....	51
Görsel 23. N. Başak Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).....	53
Görsel 24. N. Başak Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).....	53
Görsel 25. N. Başak Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).....	53
Görsel 26. N. Başak Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).....	54
Görsel 27. N. Başak Gerede. Apples and Apples/ Elmalar ve Elmalar. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).....	54
Görsel 28. N. Başak Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).....	55
Görsel 29. N. Başak Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).....	56
Görsel 30. N. Başak Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).....	56
Görsel 31. N. Başak Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).....	56

Görsel 32. N. Başak Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).....	57
Görsel 33. N. Başak Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).....	57
Görsel 34. N. Başak Gerede. Dökdoduşum. 2025, (Pano / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	58
Görsel 35. N. Başak Gerede. Dökdoduşum. 2025, (Detay). (Pano / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	58
Görsel 36. N. Başak Gerede. Dökdoduşum. 2025, (Detay). (Pano / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	58
Görsel 37. N. Başak Gerede. Anlamın Çöküşü / The Collapse of Meaning. 2025, (Heykel / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	60
Görsel 38. N. Başak Gerede. Anlamın Çöküşü / The Collapse of Meaning. 2025, (Detay). (Heykel / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	60
Görsel 39. N. Başak Gerede. Anlamın Çöküşü / The Collapse of Meaning. 2025, (Detay). (Heykel / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	60
Görsel 40. N. Başak Gerede. Anlamın Çöküşü / The Collapse of Meaning. 2025, (Detay). (Heykel / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	61
Görsel 41. N. Başak Gerede. Anlamın Çöküşü / The Collapse of Meaning. 2025, (Detay). (Heykel / Stoneware). (Kişisel Arşiv).....	61
Görsel 42. N. Başak Gerede. Bana Duvardan Bak / Look at Me Along the Wall. 2025, (Heykel / Seramik, pleksi). (Kişisel Arşiv).....	62
Görsel 43. N. Başak Gerede. Bana Duvardan Bak / Look at Me Along the Wall. 2025, (Heykel / Seramik, pleksi). (Kişisel Arşiv).....	62
Görsel 44. N. Başak Gerede. Bana Duvardan Bak / Look at Me Along the Wall. 2025, (Heykel / Seramik, pleksi). (Kişisel Arşiv).....	62

Görsel 45. N. Başak Gerede. Alternatif Kavramlar Sözlüğü / Alternative Conceptual Dictionary. 2025, (Sözlük / Kâğıt) Ed: 1/10+1AC. (Kişisel Arşiv).....	64
Görsel 46. N. Başak Gerede. Alternatif Kavramlar Sözlüğü / Alternative Conceptual Dictionary. (Detay). 2025, (Sözlük / Kâğıt) Ed: 1/10+1AC. (Kişisel Arşiv).....	66
Görsel 47. N. Başak Gerede. Alternatif Kavramlar Sözlüğü / Alternative Conceptual Dictionary. (Detay). 2025, (Sözlük / Kâğıt) Ed: 1/10+1AC. (Kişisel Arşiv).....	66
Görsel 48. N. Başak Gerede. Alternatif Kavramlar Sözlüğü / Alternative Conceptual Dictionary. (Detay). 2025, (Sözlük / Kâğıt) Ed: 1/10+1AC. (Kişisel Arşiv).....	67
Görsel 49. N. Başak Gerede. Apple / Elma. 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).....	67
Görsel 50. N. Başak Gerede. Ölç Beni / Measure Me. 2025, (Heykel / Metre). (Kişisel Arşiv).....	69
Görsel 51. N. Başak Gerede. Ölç Beni / Measure Me. (Detay). 2025, (Heykel / Metre). (Kişisel Arşiv).....	69
Görsel 52. N. Başak. Gerede. Elmalar ve Diğerleri / Apples and Others. 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).....	70
Görsel 53. N. Başak. Gerede. Elmalar ve Diğerleri / Apples and Others. (Detay). 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).....	71
Görsel 54. N. Başak. Gerede. Elmalar ve Diğerleri / Apples and Others. (Detay). 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).....	71

GİRİŞ

Fâil dünyadadır ve bu dünyaya erişimin yegâne aracı algıdır. Kendini zaten içinde bulduğu bu dünyanın gerçekliğini kavramaya yönelen fâil, her şeyi algısı üzerinden tanır; fakat tam da bu nedenle gerçeklik ona hiçbir zaman bütünüyle verilmez. Zira algı, verili görünen açıklığına rağmen, fâilin dünya ile karşılaşma biçimini hem mümkün kılan hem de sınırlayan paradoksal bir yapıya sahiptir. Görünen ile görünmeyen, verili olan ile varsayılan arasına yerleşen bu yapı, gerçekliğin fâil açısından asla tamamlanamayacak bir arzu nesnesine dönüşmesine sebep olur. Bu çalışma, fâilin dünyayı kavrayışının bu paradoksal niteliğini Merleau-Ponty'nin algı kuramı ve Gestalt psikolojisinin temel ilkeleri üzerinden çözümlemeyi amaçlamaktadır. Algının duyumdan ibaret olmadığı, verili bir anlam örgüsü içinde belirdiği; dolayısıyla her algısal deneyimin aynı zamanda bir yargı, bir yönelim ve bir yeniden kurma edimi olduğu gösterilecektir. Bu çerçevede algı olgusunun hem fâile içkin hem de fâile aşkın olan yapısı belirginleşecek; algılananın neden asla tam olarak “algılanabilir” olmadığı tartışılacaktır.

Algısal deneyimin bu muğlak doğası, fâilin gerçeklikle kurduğu ilişkinin de kaçınılmaz biçimde “ikincil bir kavrayış” olduğunu ortaya koyar. Fâil, algısal veriler ile anlamlandırma edimleri arasındaki gerilimi kendi lehine çözmeye çalışsa da görünmeyen yüzlerin, boşlukların ve varsayımların eşlik ettiği bir gerçeklik oyunundan kaçamaz. Bu nedenle gerçekliğin kendisi değil, gerçekliğe dair kurduğu kurgu ile karşı karşıyadır. Fâilin bu kurguya mahkûmiyeti çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu problem aynı zamanda sanatın yapısını da belirleyen bir unsur olarak da ele alınacaktır. Zira sanat yapıtı yalnızca temsil üretmez; aynı zamanda gerçekliğin muğlaklığını görünür kılar, fâili kendi algısının sınırlarıyla yüzleştirir, kimi zaman da bu sınırı kırarak travmatik bir temas imkânı sunar. Bu bağlamda çalışmanın amacı; algının paradoksal doğasının sanat yapıtında nasıl ifşa edildiğini, sanatın gerçekliği deşifre eden yapısal gücünü ve sanat nesnesinin fâile Gerçek'e temas olanağını nasıl sunduğunu tartışmaktır.

Çalışma üç ana bölümde ilerlemektedir: İlk bölümde algı olgusu fenomenolojik bir yaklaşımla incelenerek duyum, anlam, yargı ve algısal bütünlük kavramları Merleau-Ponty ve Gestalt teorisi temelinde açıklanacaktır. İkinci bölümde fâilin gerçekliği kavrama biçimi, ‘gerçeklik oyunu’ kavramı ve gerçekliğin yıkımı tartışılarak algı–gerçeklik ilişkisi

özömlenecektir. Üçüncü bölümde ise sanat yapıtının bu algı ve gerçeklik sürecini nasıl dönüştürdüğü, nasıl ifşa ettiğı ve nasıl kırılmalar ürettiğı analiz edilecektir. Son bölümde kişisel sanat uygulamaları, yürütölen kuramsal tartışmanın somut karşılıkları olarak değeriendirilecektir.

Bu doğrultuda çalışma, algının paradoksal doğasına dayalı gerçeklik kavrayışının plastik sanatlarda nasıl deşifre edildiğine dair hem kuramsal hem sanatsal bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir.

1.BÖLÜM: FÂİL İÇİN ALGI OLGUSU

Algılanan dünya, yani fâilin¹ duyuları ve yüksek zihinsel süreçleriyle erişebildiği dünya, ilk bakışta tamamıyla kavranmış bir dünya izlenimi vermektedir. Zira bu dünyaya erişmek için araçlara, hesaplara ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu dünyaya girmek, onu kavramak için insanın gözlerini açıp kendini yaşamaya bırakması yeterli gibi görülmektedir (Merleau-Ponty, 2014, s. 11). Ancak durum bundan ibaret değildir. Deneyimlenen algının nasıl gerçekleştiğini açıklığa kavuşturmak, sınırlarını çizebilmek görüldüğünden daha zordur.

Merleau-Ponty, algının, izole edilmiş duysal verilerle başlayıp daha sonra bilişsel olarak işlenip organize edildiği görüşüne meydan okur. Bu karşıt görüşe göre, algı zaten anlamlı bir şekilde organize edilmiştir. Algı fâilin verilerle etkileşiminden önce anlamlı bir organizasyon olarak hazır geldiği için fâil bu organizasyonun içine doğmuştur. Dolayısıyla insan deneyimi, öncelikle yaşanan düzeyde anlaşılmalıdır (Low, 2015, s. 361). İroniktir ki insan deneyiminin başlangıcı da sonu da duyumsama ediminde temellenir.

1.1. Duyum

Duyum bulanık bir kavramdır ve onu sorgulamadan kabul etmek, algı fenomenini gözden kaçırmak demektir. Duyumlar, dış dünyaya açılan dolaysız bir deneyim olarak ele alınır ve duyu organlarının uyarılmasıyla hissedilen renk, koku, sıcaklık veya soğukluk gibi nesnelerin duysal niteliklerine dair bilgilerin kaynağıdır. Ancak duyumların algının yegâne bileşeni olduğu düşünülürse, algı duyu organlarıyla algılananlara indirgenir. Öyle ki duyum temelde, bir tür etkilenme tarzı ve fâile içkin bir halin deneyimidir. Eğer fâilin retinası mavi bir yüzeyden etkilenirse, kendini deneyimlerken dolaysız ve kesin bir biçimde mavinin duyumuna sahip olur. Bu durumda deneyimlenen mavilik, algıya içkin nesnel bir özgülük değil, bir bilinç halidir. Dolayısıyla algı öznelidir, zira algılanan fâilin kendi duyumudur. Nitekim duyum, salt entelektüel bir eylem tarafından yakalanacak tüm içeriklerin berisinde, bir şeyin duyu organlarını etkilemesiyle fâilin kendini deneyimlemesidir. Ne var ki gerçeklik fâilde kaybolmaz veya fâil bir gerçekliği algılamayı bırakmaz. Zira algılanan gerçeklik, ondan

¹ Metinde “özne” ifadesi yerine “fâil” kelimesi kullanılmıştır. Özne kavramının nesne kavramını beraberinde düşündüren yapısında nesneyle ayrılmaz bir ikiliği vardır. Ancak fâil; yapan, eyleyen, salt özneyi belirttiğinden, bu özneyi belirtmek adına fâil kavramı seçilmiştir.

elde edilen algının ta kendisidir. Algılayan fâil şeyin mutlak tezahürüyle değil, duyuların verileriyle ilişki halindedir (Şan, 2015, s. 74–75).

Fakat Merleau-Ponty'ye göre, duyum sadece öznel bir deneyim değil aynı zamanda dünya ile kurulan bir ortaklıktır. Tüm duyumlar hâlihazırda düzenli bir dünya varsayar. Algı deneyimi fâili kendinin herhangi bir haline değil her zaman herhangi bir şeyin somut mevcudiyetine açar. Bu açıdan fâilin gördüğü mavi renk, yalnızca mutlak olarak öznel bir nitelik değil aynı zamanda gökyüzünün veya perspektifteki nesnenin maviliğidir. Fâilden önce ona kayıtsız olan, ondan bağımsız var olan ve olmaya da devam edecek salt mutlak vardır, fâilden sonra ise dünya betimlemesi gelir. Dolayısıyla duyumlara sahip olmak için, fâil fiili koşulları hazırlayan belli bir dünyada mevcut olmalıdır (Şan, 2015, s. 75–76).

Bunun yanı sıra bir duyuma sahip olabilmek için duyumsayan ile algılayan arasında bir çakışma gerekmektedir. Bu çakışma duyumsanan verilerin algısal düzlemde eş zamanlı olarak işlenmesidir. Zira nesnel dünyada ikamet eden dış duyusallar herhangi bir anlam ifade etmezler fakat fâil için anlamdan ayırılmış bir algı mümkün değildir. Salt duyum, farklılaşmamış, anlık, noktasal bir “etki”nin deneyimidir ve salt duyumlara dayanan bir algı teorisi, algıdaki katmanlı organizasyonu açıklamayacaktır. Algılananın anlamı duyumların ya da saf izlenimlerin birbirine bağlanması sonucu kurulan bir şey olamaz; algı en başında, fâile verilişinde hâlihazırda anlam yüklüdür. Bu anlam nesne hakkındaki her türlü atfı içerir ve bu atıflar fâile önceden yüklenmiştir. Ayrıca duyumsanır her öge toplamından daha fazla anlam barındırır (Direk ve diğerleri, 2003, s.23) (Şan, 2015, s. 74–75).

1.2. Algı Psikolojisi ve *Gestalt* Teorisi

Gestalt, algısal verilerin nasıl organize edildiğini araştıran psikolojik bir yaklaşımdır. Algı, uzamsal olmayan verilerin yani duyumların birbiriyle ilişkilendirildiği ve nesnel bir evren kuracak şekilde açıklandığı entelektüel bir işlem olarak ele alındığında eksik ve dolaylı kalır. Zira *Gestalt* psikolojisi, algının entelektüel bir işlem olmadığını; belirli bir iç düzene sahip olmayan bir madde ile entelektüel bir formu algı içinde birbirinden ayırt etmenin olanaksız olduğunu göstermektedir. Nitekim fâil yönelim alanındaki bütün uyaranları gruplar, kategorilendirir ve onlara anlam ataması yaparak kendine tanımlı kılar. Dolayısıyla algıda madde ile o maddeye ‘taş’ demek birbirinden ayrılamaz. Aynı zamanda “Form,” duyusal bilginin kendisinde mevcuttur (Merleau-Ponty, 2006, s. 11) çünkü nesne veya form bilgide

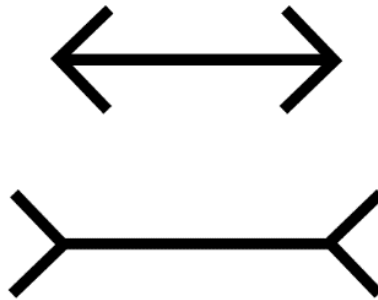
kurulur (Husserl, 2003, s. 26). Yani görünen şey fenomenal bir imaj olsa da görünen şeyin nesne olma hali bilgidir. Örnekleme gerekirse, taş fenomenal bir imaj ama onu nesne yapan atıfsal nitelikleridir. Zira “Taş nedir”e verilen her cevap onu nesne yapan niteliklerdir. Dolayısıyla nesne bir şey değil bir nitelikler kümesidir, bilgidir.

Gestalt teorisine göre, elde edilebilecek en basit duyumsanır veri bir zemin üstündeki şekil yani figürdür. Homojen bir zemin üzerinde beyaz bir leke imgelendiğinde; lekenin bütün noktaları, onları bir biçime sokarak ‘figür’ haline getiren ortak bir ‘işleve’ sahiptir. Figürün rengi zeminin rengine göre daha yoğun ve sanki daha dayanıklıdır; beyaz lekenin sınırları ona ‘aittir’ ve bitişiğindeki zeminden ayrılırlar; leke zeminin üstüne konmuş gibidir ve onu kesintiye uğratmaz. Her kısım ve her parça, içeriğinden fazlasını bildirir ve bu temel algı şimdiden bir anlam yüklüdür. Yani zemin üzerindeki figürün taşıdığı anlam, fâilin duyular yoluyla duyumsayabileceği renk, şekil gibi bazı niteliklere ve bunların taşıdığı anlama indirgenemez. Zemin ise algıya bir şey sunmaz. Tıpkı beyaz bir kâğıt üzerine yazılmış bir metinde, nesnenin sadece yazı ve o yazının anlamından ibaret olması ve zemin olan kâğıdın algının konusu olmaması gibi. Fâil yazının bilgisine sahip değilse de ‘siyah şerit’ benzeri bir yapı bulgulayacak ya da benzeri şekilde bir anlam ataması yapacaktır. Algı, fâile verilisinde hâlihazırda anlam yüklüdür. Dolayısıyla salt izlenim algılanamaz ve algının bir momenti olamaz çünkü salt izledim yoktur; izlenim hep anlamın aşığı altındadır. Salt izlenimi algıya dâhil etmek, algı deneyimini algılanan nesne uğruna feda etmek anlamına gelir ve böylece algı deneyimi saf bir “izlenim” katmanına indirgenerek algı olgusunu indirger (Şan, 2015, s. 75–77). Örneğe geri döndüğünde, buradaki beyaz kâğıdın üzerinde algılanan metnin sadece bir metin izlenimi olduğunu söylemek algı olgusunu feda etmektir. Zira bu *metin* izlenimi de bir anlam atamasıdır.

Merleau-Ponty algının temel biriminin arka planından etkilendiğini değil, algının temel biriminin arka planını da içeren karmaşık bir yapı olduğunu iddia etmektedir. Algı her zaman bir bağlam gerektirir. Tıpkı bir A4 kâğıt üzerindeki yazının ‘metin’, A0 üzerindeki bir yazının ‘pankart/döviz’ olarak nitelendirilmesi gibi. Salt duyumu oluşturan unsurların dışında, algının kendine özgü bir organizasyonu vardır. En basit algı durumunda –zemin üzerindeki bir lekede- bile, algıyı oluşturan parçalar kendilerinin ötesine işaret eder, dolayısıyla, zaten bir anlam veya anlam doğrultusunda organize olmuşlardır (Somers-Hall, 2019, s. 119).

Merleau-Ponty'ye göre, duyumsamanın sözde apaçıklığı, bilincin tanıklığında değil dünyaya dair iki önemli önyargıda temellenir: Birincisi, aslında bilinç için bir nesne olan niteliği bilincin bir ögesi yapmak, yani her zaman bir anlama sahip olduğu halde ona dilsiz bir izlenim muamelesi yapmak; ikincisi de bu anlamın ve bu nesnenin nitelik seviyesinde dolu ve belirlenmiş olduğuna inanmak (Şan, 2015, s. 77).

Daha yalın bir ifadeyle, fâil nesne olan niteliği yani bilgiyi saptadığına inanmaktadır. Yani fâil taş mefhumuna atfettiği her türlü niteliği, taş olarak atfettiği şeyde apaçık duyumsadığı önyargısına sahiptir. Ancak öyle olsaydı, (Şan) “sınırları belli, karanlık bir bölge ile çevrelenen, ağzına kadar niteliklerle dolu ve tıpkı retinadakiler gibi belirlenmiş büyüklük ilişkileriyle desteklenen bir dünya katmanını algılıyor” olmak gerekirdi. Oysa burada Merleau-Ponty'nin “deneyim hatası” dediği şey yapılmaktadır, yani fâil şeylerde var olduğu bilinen şeyleri, şeylere dair bilincinde de hemen var saymaktadır. Yani nesnelere yapılan her türlü atıf algının doğasına atfedilir. Bu durumda algı algılanan ile inşa edilmektedir. Yani taş algısı algılanan taş ile inşa edilmektedir. Fakat algılanan sadece algı itibarıyla erişilebilir olduğu için, son aşamada ne biri [taş algısı] ne de öteki [algılanan taş] kavranabilmektedir. Taş algısı algılanan taşla endeksli ancak taş algısına ulaşabilmek için de algılanan taşın taş algısına çoktan ulaştırılmış olması gerekmektedir. Çünkü şeyi algılamanın koşulu, şeyin algısına önceden sahip olmayı koşullarken şeyin algısına sahip olmak için de şeyi algılamış olmak gerekmektedir [Algının paradoksu]. Dolayısıyla duyum sadece duyu organları aracılığıyla edinilen veriler olarak de ele alınırsa, nesnenin belirli özelliklerinin duyumu olarak kalır. Deneyim fâile her zaman apaçık şeyler sunmaz, onun anlamı örtük veya çok anlamlı olabilir. Bu durumu özetlemek için Merleau-Ponty ünlü Müller-Lyer yanılsamasını örnek vermiştir (2015, s. 77).



Görsel 1. Müller-Lyer Yanılsaması. (Witynski). <https://news.uchicago.edu/story/size-object-description-gesturing-intentions-muller-lyer-illusion-psychology>

Müller-Lyer yanılsamasında birbirine eşit uzunlukta olan iki düz çizgi, içe ve dışa dönük okların etkisiyle farklı uzunluklardaymış gibi algılanmaktadır.

Gestalt kuramına göre Müller-Lyer uyarısında (Görsel 1), yatay çizgiye yönelik algı bütünden kaynaklanan bir “alan” etkisine maruz kalmaktadır. Uçlar dışa dönük olduğunda uyarının genel alanının genişleyerek çizgiyi uzatırken, uçlar içe dönük olduğunda da tersine daraltan bir yanılsama yarattığı görülür. Diğer bir değişle parçaların uzam içindeki spesifik konumlanışları, her birinin algılanışı üstünde güçlü bir etkiye sahiptir (Mungan, 2023, s. 57–58).

Merleau-Ponty’ye göre, “Müller-Lyer” [...] yanılsamasındaki iki düz çizgi ne eşittir ne de eşit değildir, bu alternatif ancak nesnel dünyada kendini dayatır. Görsel alan, içinde karşıt mefhumların birbirine geçtiği bu kendine mahsus ortamdır çünkü nesneler –Müller-Lyer’in düz çizgileri- karşılaştırmaya izin veren bir varlık alanına konulmak yerine, aynı evrene ait değillermiş gibi, her biri kendi özel bağlamında ele alınmıştır (Şan, 2015, s. 78).

İşte nitelik böyle bir düzlemde ortaya çıkar. Niteliğin barındırdığı anlam, ikircikli bir anlamdır, mantıksal bir imlemeden çok, anlamlı bir değeri vardır. Dolayısıyla, bir “zemin” üzerindeki “figür”, hâlihazırda verili olan niteliklerden çok daha fazlasını içerir. Bütünün farklı parçalarının niteliklerinin yanı sıra, özel anlamları da vardır. Esas mesele bu anlamın neden oluştuğunu, zemine “ait olmayan”ın, “kenar” ve “hat”ların ne demek istediğini, birtakım niteliklerin bir “zemin” üzerindeki bir “figür” olarak kavrandığında ne olup bittiğini bilmektir. Gelgelelim, duyumun bilginin bir ögesi olarak sunulması asıl betimlemenin yapılmasına engel olmaktadır (Şan, 2015, s. 78–79). Asıl betimlemenin yapılamaması da yorumun ve onu takip edecek potansiyel anlam inşalarının da oluşumunu engellemektedir.

Bilim, algılanan iki çizginin, iki “gerçek” çizgi gibi, eşit olmasını ya da olmamasını ister, algılanan bir şeklin belli sayıda kenarı olmasını talep eder. Oysa algılananın kendine has özelliği, muğlaklığı kabul edilmeli ve onun bağlamı tarafından yönlendirilmeye izin verilmelidir. Dolayısıyla, Müller-Lyer yanılsamasında, çizgiler birbirine eşit olmayı bıraktığında “eşitsiz” hale gelmezler; sadece ‘başka’ olurlar. Aynı şekilde algılanan şey içinde boşluklar barındırır ve bu boşluklar basit birer ‘algılanamazlık’ değildir. Bütün ikircikli anlamlardan temizlenmiş, saf, mutlak nesneler talep eder ve bu nesneleri bilginin idealleri haline getirir. Yani Müller-Lyer yanılsamasında çizgilerin aynı anda hem eşit hem “eşitsiz” olmasına izin vermeyerek bu betimleme engellenir. Böylece de Müller-Lyer eşit iki çizgi olarak idealize edilir. Böylesi bir idealizasyon doğal olmayan bir analitik algıdan geçer. Zaten Merleau-Ponty, duyumun sadece bir uyarım sonucu olduğu tezini boşa çıkarmıştır (Şan, 2015, s. 80–81).

Wertheimer paralel bir doğrultuda gerçekleştirdiği deneylerin incelemeleri üzerine, bu tip yanılsamaların “hakiki bir fenomenal, yani deneyimsel yaşantı” olarak tarif edilebileceğini işaret eder. Örnekleme gerekirse Wertheimer sonucuna “fi etkisi” adını koyacağı bir deney gerçekleştirmiştir. Bu deneyde yüz milisaniye arayla “a” görüntüsünden sonra “b” görüntüsü sunulduğunda; fenomenal olarak görülen “a sonra b” gibi art arda iki harfin görüntüsü değildir. Keza “a ve b” gibi “a” ve “b” parçalarından oluşan hareketsiz bir görüntü de değildir. Görülen, Yunancanın ϕ harfini de içeren “a ϕ b” görüntüsüdür, yani tekil bir hareket *bütünlüğüdür*. ϕ harfinin husule gelmesi fiziksel uzamda mevcut olmadan, bu fiziksel uzamın özel koşullarıyla ortaya çıkan algısal bir durumdur. Öyle ki artık “a” ve “b” birbirleriyle fenomenal düzlemde bir bağlanma içine girmiştir (Mungan, 2023, s. 21–22).

1.3.Yargı Gücünün, Deneyimin ve Öğrenilmişliklerin Etkisi



Görsel 2. Wertheimer’in deneysel çalışmalarında kullandığı görsel uyarın. (Mungan, 2023).

Wertheimer, görseldeki uyarıcının (Görsel 2) Latin harfleriyle “kültürlenmiş”, yani bu kültürle kodlanmış fâillerin bakışında biraz değiştirilmiş bir “V” belki de “G” harfi olarak, Yunan harfleriyle “kültürlenmiş” fâillerce biraz süslenmiş bir gama (γ) olarak göreceğini ifade eder. Hatta bu uyarın, Yunan harfleriyle “kültürlenmiş” grubun içinde, formun geneline değil bir parçacığına odaklananlar için deforme bir “sigma” (σ) olarak da görülebilir. *Gestalt* kuramı daha ortaya çıkarken bile “kültürlenme” denen bir etki olduğunu teslim eder. Bu noktada Wertheimer’in özellikle iki şeyi sürekli vurguladığını görürüz; ilki, bütün bu farklı görsel ve işitsel deneylerde tespit ettiklerinin kolayca “öğrenilmişlikler” manzumesiyle açıklanamayacağıdır. Bir diğer vurgu ise neyin algılandığının, “keyfi” ve “rastgele” olmadığıdır. Farklı bir ifadeyle; yeterli pratikle “her şeyi algılayabilmek mümkün” gibi bir bakışın son derece sorunlu olduğudur (Mungan, 2023, s. 48–49). Dolayısıyla salt deneyim yoktur; her deneyim güdülenmiş deneyimdir. Ancak bu güdülenmiş deneyim fâile

ne kendiliğinden gelir ne de anıksal bir edim olarak denetlenebilir ve yönlendirilebilir. Bu güdülenmiş deneyimlerin önemli bir ayağı da yargı gücüdür.

Yargı olgusu; kavrama, karşılaştırma ve eleştirel bir değerlendirme yoluyla hüküm verme edimidir. Bununla birlikte (Şan) “yargı, genellikle, bir algıyı olanaklı kılması için duyumun ihtiyaç duyduğu şey olarak tanımlanır.” Ancak bu algısal dünyayı betimlemek yerine okunan bir dünya kurgulamak demektir. Fâil nesnenin duysal niteliklerini hem birbirlerinden hem de nesnenin kendisinden ayırarak o nesneyi salt nitelikler çokluğuna indirger. Hâlbuki algıdaki nesnenin duysal nitelikleri birbirleriyle ilişki halindedir ve bir yayılım alanı vardır. “Zira yayımlı şey² görüldüğü gibi değildir, olduğu gibi görünmez.” Ancak fâilin zihnindeki yargı gücü nesnenin akli yapısına sahip olabilir. Dolayısıyla algılanan nesnenin kesin bilgisine ulaşmak için duyumun yargı edimine zorunlu bir ihtiyacı vardır. Nitekim sadece yargı edimi yayımlı nesnenin her halinin özdeşliğini yakalayabilir. Dolayısıyla nesne bilincin aracılığında bir bakıma bilgide kurulduğundan yargı burada nesneyi kurma rolünü üstlenmektedir. Duyumlar fâile sadece oluşu, yani durmadan değişen izlenimleri verir. Bu durumda sadece yargı, tüm zihinler için her zaman geçerli olacak şeyi yani nesnel olanı kavrayabilir. “Algılanan artık duysal niteliklerin toplamı değil idrak edilir bir birlik, algı ise algı düşüncesidir”. Böylece algı idrak haline gelirken algılanan şey bilinçte kurulan nesne haline gelir. Bir nesne olduğu gibi düşünülmeden, olduğu gibi görülemez. Dolayısıyla bir şeyi algılamak bilgisine sahip olmaktır (2015, s. 95–98). Bu demektir ki algı zorunlu olarak yargılara bağımlıdır zira yargıya varmadan şeyler algılanmış olamaz.

Merleau-Ponty’ye göre hakiki algı fenomeni imlere içkin bir imleme sunar ve yargı, bunun sadece isteğe bağlı bir ifadesidir zira algı nedenlerini görmezden gelen, alışkanlıkların ve öğrenilmişliklerin oluşturduğu bir yargıdır. Demektir ki fâil algılanan nesnenin yasasını kavramadan önce algılanan nesne ona bütün ve bir olarak verilir. Fâil tarafından herhangi bir nesnenin anlaşılır yapısı tekrar keşfedildiğinde nesne kurulmaz; yeniden inşa edilir. Zira nesneler fâile sadece anlamlandırma olarak verilir (Merleau-Ponty, 2017, s. 70 –79). Dolayısıyla “x” nesnesi bu uzamda ve bu zamanda “x” nesnesidir; her an “y” nesnesi olarak

² Bir nesnenin farklı uzam-zamandaki koşullarına göre aldığı haller o nesnenin yayılımıdır. Descartes’ın balmumu analizinde de görüldüğü gibi kovandan yeni alınmış ve ateşe yaklaştırılmış balmumu bambaşka niteliklere sahiptirler. Dolayısıyla Descartes balmumunu *yayımlı bir şey* olarak betimler.

yeniden inşa edilme potansiyeli vardır. Yargı bu potansiyeli anbean ötelere ancak yeniden inşa edimi için de gerek koşuldur.

Fâil, optik ve geometri aracılığıyla görüntüsü retinada oluşabilecek bir dünya parçası inşa eder. Bu inşa, algının yapısını değerlendirmeyi ve anlamayı olanaklı kılan normları sağlar. Bu fâilin şeyler dünyasına erişimi olduğunu göstermez (Somers-Hall, 2019, s. 108). Anlama yetisinin evreninde, karşılığı olmayan algısal bir anlam, henüz nesnel dünya olmayan algısal bir ortam ve henüz belirlenmiş bir varlık olmayan algısal bir varlık vardır. Zira fâilin kavrayışı öznedir, hiçbir zaman nesnel olmayacaktır ve fâil varlığın mutlak haline hiçbir zaman ulaşamayacak her zaman algısal düzlemdeki ‘nesneyle’ etkileşim halinde olacaktır. Bu bağlamda dünyaya anlam veren algı organizasyonu, yansıtıcı yargı kategorilerini üretebilir; ancak onlara benzemek zorunda değildir (Somers-Hall, 2019, s. 114). Buna göre hem algıdan önce yargı gelmektedir hem de yargının oluşabileceği mantıklı bir zemin için bir algı birliği gerekmektedir.

Dünyada oluş “anlam oluşumu” zorunluluğunu beraberinde getirir: Nesneyi o nesne yapan nitelikler, tarihsel olgular, fikirler nihayetinde bir anlam zinciridir ve dünya bu anlam zinciriyle şekillenir. Dolayısıyla “Dünyada olduğumuz için *anlama mahkûmuz* ve tarih içinde adlandırılmayacak bir şeyi ne yapabiliriz ne de söyleyebiliriz” (Şan, 2015, s. 215–217).

Ancak bu “anlam oluşumu” Sartre’ın iddia ettiği gibi, dünyaya arzu edildiğinde herhangi bir anlam yüklenebileceği anlamına da gelmez. Alımlayan, bir beden olduğu sürece, bu bedene –fâile– bağlı olmayan ve seçmediği bir şekilde çevresini etkileyen ereklele (*intentions*) bir aradadır. Ayrıca, bu ereklele bedenin anonim işlevleriyle ilişkili olduğundan, beraberinde belirli genel ve toplumsal anlamlar taşırlar. Bu ereklele sadece fâile ait değildir; fâilden bağımsız bir kökene sahiptirler ve örgütlenmiş tüm psiko-fiziksel fâillerde bulunması son derece olağandır. *Gestalt* psikolojisi insan algısının belirli yasalara bağlı olduğunu, yani insanların dünyayı tipik yollarla algıladığını göstermiştir. Fâilin bakışı mevcut algısal örüntülere dayanır ve onlardan hareketle gerçekleşir. Bu nedenle, dünyanın, fâilin bedenlenmiş varoluşuyla kurduğu ilişkiler içinde kendiliğinden ortaya çıkan bir anlamı vardır ve bu anlam, her türlü kasıtlı anlamlandırmanın temelini oluşturur (Low, 2015, s. 362).

1.4. Bellek

Duyumsayabilen bir varlığın, bir izlenimle ya da bir nitelikle mutlak biçimde çakışmak anlamı dışında başka bir bilme şekli olmayacaktır. Yani varlık ancak bir izlenim ya da nitelik ile örtüştüğünde fâil tarafından bilinebilir. Kırmızı bir bölgenin bir şey ifade etmesi, bir zemin üzerindeki leke olarak anlaşılması, kırmızının artık yalnızca sıcak, deneyimlenmiş, çağrışımları olan renk olmaması demektir. Artık başka bir şeyi bildirmektedir, ancak bu şeyi kapsamamakta yani içermemektedir. Tıpkı kırmızının aşk kavramını imlemesi ama aslında bu kavramı kapsamaması gibi: Bir bilgi işlevi görmektedir. Parçaları hep beraber bir bütün oluşturur ve bu bütüne bağlanırken, kendi yerlerini de terk etmemektedir. Artık kırmızı fâile yalnızca mevcut değildir, ayrıca fâil için bir şeyi de temsil etmektedir ve temsil ettiği şey, algının “gerçek bir parçası” olarak sahip olunan bir şey değil, “yönelimsel bir parçası” olarak hedeflenen bir şeydir. Yönelimselliği bakışın oraya çevrildiği anlamına gelmektedir. Bakış, maddesel olarak alınan kırmızıda olduğu gibi hatlarda veya lekede temellenmez: Bakış bunları kat eder ya da egemenliği altına alır. Eğer klasik anlamda bir “duyumsama” kabul edilirse; bir figürü görmek, onu oluşturan duyumlara eşzamanlı olarak sahip olmaktan daha fazlası olmayacaktır. Söz konusu duyumların her biri ne ise o olarak, bir izlenim olarak kalacaktır ve bir izlenimden diğerine daha hızlı geçmek öğrenildiği için, duyumların bütünü bir “görüş” haline gelecek ve fâile bir tablo oluşturacaktır. Fâil için bu tablodaki hatlar kısmi görüşlerin toplamından ibarettir ve bir hattın bilinci kolektif bir yapıdır. Yani bir küp tek bir açıdan bakıldığında bile küp olmayı bu kolektif yapıyla sürdürmektedir (Şan, 2015, s. 79 – 80).

Buna ek olarak bakış açısı fâil için deneyimi sağlayan üsluptur. Ufka dönük bakış ve ufuktan dönük bakış fâilin aklına gelebilecekleri etkiler. Ufka bakan fâil, artık ufuk bağlamında, o ufkun hatırlatabileceklerini aklına getirebilir. Üstelik bu her yeni akla geliş, bir sonraki hatırayı da etkiler. Burada bakışla başlayan algısal bir sentez vardır. “Bu bağlamda, deneyimlerin bir araya geliş kurucu bilinçten ileri gelen bir yönelimsellik ediminin değil vücutsal bir yönelimselliğin sonucudur.” Özetle deneyim alanını kurucu bilinç değil beden aracılığıyla yönelen bakış belirler. Zira fâilin bilinci dünyayı tümüyle kurabiliyor olsaydı, dünya onun için tamamen saydam olurdu; hiçbir aşkınlık barınmazdı. (Merleau-Ponty, 2017, s. 103), (Şan, 2015, s. 127–128).

Fâil kırmızı bir lekeden söz ettiğinde, leke kelimesinin anlamı ve bu kelimeyi nasıl kullanacağı daha önceki deneyimler tarafından sağlanmıştır. Gelgelelim tüm bilgiyi başlatan ve bitiren duyular ve imgeler, ancak bir “anlam ufkunda” belirirler. Diğer yandan, bir izlenimin diğer bir izlenimi uyandırmak gibi bir gücü de yoktur. Bu durum sadece, uyandırılabilir diğer izlenimlerle birlikte yaşanmış geçmiş deneyimin perspektifinde önceden *kavranmış* olmak koşuluyla mümkün olur. Örnekleme gerekirse, Türkiye’de bir restoranın önünden geçerken deneyimlenen kokunun kişiyi Napoli’ye götürmesi ancak o kişinin o kokuyu Napoli’de deneyimlemiş olması koşuluyla mümkün olabilir (Şan, 2015, s. 82–84). Yani söz konusu olan “anlam ufku” duyumlardan önce gelir (Şan, 2015, s. 89).

Algılamak ve hatırlamak arasındaki bu bağ, algılamamanın hatırlamak olduğu fikrini düşündürebilir ancak algılamak hatırlamak değil bir veri demetinden, ona içkin bir anlamın ortaya çıktığını fark etmektir.” (Şan2015, s. 85–89) Zira Merleau-Ponty’e göre algılamak, veriler kümesinden içkin bir anlamın fışkırdığını görmektir ve bu anlam olmadan hatıralara çağrı yapmak mümkün değildir. Aynı zamanda hafızanın her türlü katkısından önce, görülen (şey) fâile, içinde geçmiş deneyimlerini tanıyabileceği bir tablo sunacak şekilde şimdi ve burada verilmelidir. Hatıralara başvurmak, açıklamaya niyetli olduğu şeyi önceden varsayar; bu verilerin biçimlendirilmesi, duyulur kaosa bir anlam yüklenmesi demektir. Dolayısıyla tanıma edimi de hiçbir durumda geçmişten şimdiye gelmez çünkü aynı anda hem geçmişte hem de şimdidedir (Merleau-Ponty, 2017, s. 50 –51).

1.5. Algının Paradoksu

Algılanan nesnelerin her birini, bu nesnelerin görünmeyen bir yanını ya da belirli bir anda görüş alanında yer almayan bir nesneyi; mevcut olmayan şeylerin ya da mevcut olan şeylerin görünür olmayan parçalarının varoluşunu nasıl betimlemek gerekir? Özetle bir formun fâil tarafından görünmeyen veçheleri nasıl betimlenmelidir? (Merleau-Ponty, 2006, s. 45).

Bir nesnenin görünmeyen yüzlerinin fâil tarafından canlandırıldığı mı söylenmelidir? Şayet nesnenin görünmeyen yüzlerinin tasarlandığı söylenirse, onların fiilen var olan şeyler olarak kavranmadıkları kastedilmiş olur, çünkü tasarlanan şey fiziksel olarak mevcut olmadığından edimsel olarak algılanamaz. Bu durumda yalnızca olasılıklar vardır. Oysa bir nesnenin imgesel olmayan ancak görünürde olmayan yüzlerinin tasarlandığı da söylenemez. Bu

görünmeyen yüzlerin, fâilin konumuna bağlı olarak zorunlu biçimde ortaya çıkabilecek algılar olarak, nesnenin yasası gereği fâil tarafından öngörüldükleri mi söylenmelidir? Örneğin geometrinin küp hakkında verdiği tanımın verileri, bir küpe bakıldığında sunacağı algıları öngörmeye olanak sağlar. Bu varsayımda görünmeyen yüz, algının gelişimine ait belirli bir yasaasının sonucu olarak bilinecektir. Ancak algının kendisine başvurulduğunda algı bu biçimde yorumlanamaz. Çünkü bu çözümleme şöyle ifade edilebilir: bir küpün başka bir yüze sahip olduğu doğrudur; oysa bu “doğrudur” ifadesi, geometrinin yaptığı gibi doğruluklar değil, mevcudiyetler sunan algıda verilmiş şeye karşılık gelmez. Zira görünmeyen yüz fâil tarafından mevcut olarak kavranır ve fâil, küpün arka yüzünün var olduğunu ileri süremez. Gizli olan yüz kendi tarzında mevcuttur (Merleau-Ponty, 2006, s. 46).

Bu yüzden nesnelerin görünmeyen taraflarının ne yalnızca olası algılar olduklarını ne de bir tür çözümlemenin ya da geometrik bir muhakemenin zorunlu sonuçları olduklarını söylememem gerekir. Nesnenin görünür yüzleri ile birlikte görünür olmayan yüzlerini de sunan, hali hazırda verili olandan edimsel olarak verili olmayana götüren bu sentez, nesnenin bütünlüğünü özgürce ortaya koyan entelektüel bir sentez değil, daha çok pratik bir sentezdir. Lambaya dokunabilirim, üstelik yalnızca bana dönük olan yüzüne değil; diğer yanına da dokunabilmem için elimi uzatmam yeterlidir. Klasik algı çözümlemesi tüm deneyimimizi, haklı nedenler gereği doğruluk olarak yargılanan varlığın düzleminde eşitler. Buna karşılık, algımı çevreleyen şeyleri düşündüğümde ise ne geometrinin ideal ve zorunlu varlığı ne de basit bir duyuusal deney, yani *percipi* (algılanmak) olmayan ve bizim üzerinde çalışmamız gereken bir başka kiplik ortaya çıkar. (Merleau-Ponty, 2006, s. 46–47)

Merleau-Ponty, bir algıyı ayrıştırmanın; algıda bütün, her bir parçayı öncelediğinden onu parçaların ya da duyumların bir toplamına dönüştürmenin olanaksız olduğunu ve bu bütünün ideal bir bütün olmadığının tespit edildiğini belirtmiştir (Merleau-Ponty, 2006, s. 48). Yani algıda bütün parçalarından önce gelmektedir dolayısıyla parçaların duyumları ayrıştırılsa bile bu parçalar bütünün algısına götürmez. O halde algı her zaman bütünün algısıdır. Tıpkı tanımlı bir görselden alınan kadrajın artık fâil için tanımsız bir görüntü olması gibi.

Aynı zamanda algı bir paradokstur ve algılanan şeyin kendisi de paradoksaldır. Yalnızca bir fâil tarafından fark edilmesiyle var olur. Bir anlığına dahi olsa kendinde bir nesne hayal edilemez. Görünen şeyler ancak kavranabilir yönlerinin ötesine geçmeleri koşuluyla yani bir anlama tabi olarak fâil için şeyler yani algılanabilir nesneler olurlar. Dolayısıyla, (Merleau-Ponty, 2006) “algıda içkinlik ve aşkınlığın bir paradoksu vardır: Algılanan algılayana yabancı olmayacağı için içkinlik; her zaman edimsel olarak verili olanın bir ötesini barındırdığı için ise aşkınlık”. Algının bu iki ögesinin çelişik olmadığı söylenebilir. Zira bu perspektif kavramı

üzerine düşünöldüğünde, perspektif deneyimi düşüncece yeniden üretildiğinde, algıya özgü apaçıklığın, “bir şey”in belirşinin, birbirinden ayrılmaz şekilde bu mevcudiyeti ve yokluğu zorunlu kıldığı görölür (Merleau-Ponty, 2006, s. 50). Bu hem yokluğun mevcudiyeti hem de mevcudiyetin yokluğudur çünkü nesne bilgi aracılığıyla bilinçte kurulur ve bu sadece bir görüntü değil bir kavrayıştır. Şey, bir görüntü olarak mevcut olsa da fâilin atıflarıyla doldurulmuştur. Dolayısıyla ne ise o olarak, salt şey olarak yoktur.

Kant’ın da söylediğı gibi, fâil dünyayı ancak onun deneyimine önceden sahip olduğı için düşünebilmektedir. Zira dünyanın bilgisi fâilde mevcuttur. Bu deneyim yoluyla varlık fikrine sahip olunmakta ve yine onun sayesinde akısal ve gerçek [mutlak olan] sözcükleri eşzamanlı olarak bir anlam kazanmaktadır (Merleau-Ponty, 2006, s. 51). Ancak fâil zamanı, şimdiki zaman ve mevcut olan olarak yakaladığı gibi başkasını da kendi tekil yaşamı aracılığıyla, diğer fâili aşan bir deneyime yönelimde algılar. Dolayısıyla burada söz konusu olan mutlak [gerçek] ya da akılsallık değil, olsa olsa kendi başına bu mutlak ya da akısal olanın yıkımıdır (Merleau-Ponty, 2006, s. 65–68). Yani dünyanın deneyimini bilgisi yoluyla kavramak mutlak ve akısal olana bir anlam kazandırsa da aynı anlam fâiller arası bir yönelimde yıkılmaktadır. Zira fâiller arası bu yönelim tamamen deneyime dayandığı için akısal ve mutlak olan yıkılmaktadır.

1.6. Algılananın Algılanamazlığı

Merleau-Ponty’ye göre algılananın içsel kuruluşundan ayrılmaz olan “görünürdeki görünmez” veya “algılanandaki algılanmaz, temsil edilmez” olandır. O, duyusalın meydana gelişinde hâlihazırda oradadır ve duyusal olanın basit bir tasarımı veya uzak yansıması olarak kavranmaz. Zira algının birliğini sağlayan yapı, tamamen zihnin izlenimler vasıtasıyla oluşturduğu temsillerin iç tutarlılığına dayanmaz. Tam tersine algı bazı çelişkiler barındırır (Şan, 2015, s. 120).

Merleau-Ponty algıyı [fenomenolojisini], görünür [hissedilen görünüşler] ve görünmez [algılanan şeyin kendisi] “farklılıktaki özdeşliği” terimiyle ifade eder. Bunu siluetlerle³

³ *Abschattungen*. Bir nesnenin sonsuz sayıda perspektiften görölebilmesini ve bu süreçte görünüm değişiklikleri yaşamasını ifade eder. Her bir alınan perspektif, nesnenin diğer olası algılama yönlerini “örtmektedir”.

verilme olarak algının indirgenemezliğinden çıkarılacak sonuçlar çevresinde kurar (Şan, 2015, s. 121).

(Şan) Husserl'e göre algılanan nesne, fâile ardı arası kesilmeyen bir siluetler akışı içinde, siluetlerin açık çokluğunda verilir. Eğer algılanan nesne bu siluet akışı içinde, her bir siluette bizzat mevcut ise onlarda son bulmaz, tam tersine onları her zaman aşar. Bu her zaman bir yokluğun mevcudiyetidir. Zira şey, bir görüntü olarak siluet akışı içinde mevcut olsa da ne ise o olarak yoktur. Algılanan, beliren şeyin belirişlerine indirgenemez bir aşırılığına karşılık gelir çünkü beliren şey kendisi olarak ulaşılmazdır. Zira beliren şey siluetler olarak belirmeyi asla bırakmaz. Merleau-Ponty'nin terimiyle, "görünür kılındığı taslakların ortasında görünmez, yani görünürlüğünde görünmez olarak kalır". Dolayısıyla algı, algılananın indirgenemezliğinin izini taşır. Zira algıda, şey, hiçbir zaman kendinde verilmez çünkü hiçbir siluet akışı şeyin içeriğini yani potansiyel görüntülerinin tamamını tüketemez. Daha yalın bir ifadeyle şey, bir bakış altında sunduğu silueti aşarak ne ise o olarak; tam olarak görünemez. Siluetler ile verilme teorisinin kazanımı da buradadır: Algı, şeyin algısı olmasına rağmen şeyi bütünüyle uygun ve eksiksiz olarak temin etmez. Aksine bu eksiklik aslına uymazlıktır. Bu durum bir bakıma şeyin, varolanın verilişinin kurucu bir ögesidir çünkü beliren şey yani varolan belirişlerine indirgenemez aşırılığıyla betimlenir. Yani şey, her zaman belirişinin ötesinde ve aşkın oluşuyla betimlenir. Dolayısıyla betimlenmeye çalışılan şey duyuşal ile duyuşal olmayan arasında bir kompozisyon; yani algılanan şey ve onun zihinsel kavranışının dahası aşkınlığının bir sentezi değil, içsel bir aidiyettir. Öyle ki bu aidiyet hem fâilin dünyaya yönelmesinden hem de şeyin kurulumundan yani fenomen olarak husule gelmesinden ileri gelir (2015, s. 121–123).

(Şan) Algılanandaki algılanamaz veya görünürdeki görünmez, Merleau-Ponty'nin terimiyle, siluetlerden husule gelen "herhangi bir şey", görünmezin ta kendisidir. Sonuç olarak, algıyı kendisinden itibaren kavramak yani algı olgusu ve algı edimi arasındaki ayrımın bilincinde olmak için nesne modelinden uzaklaşılmalıdır. Algı kendisi olmayana yöneliyorsa bu bir nesne değil, bir aşkınlık, bir derinlik hedeflediği içindir. Burada nesnenin, şeyin kendisi değil; bilgisi olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla algı bilgiye değil şeyin kendisine döneceği için bir aşkınlık hedeflemektedir. Bu radikalleşme bizi saf aşkınlık (*transcendence*) olarak algı teorisine götürür. "Bu bir aşkının aşkınsallığı değil, indirgenemez aşırılık olarak algılananın

aşkınlığıdır; dolayısıyla, mümkün bir görüşe ait olmayan bir kurucu görünmezlik ile tasvir edilir” (2015, s. 124).

(Şan) Bir şeyin orada ve “kendinde” mevcut olduğunu söylemek, fâili aşığı ve bizzat kendisi olarak verildiği anda fâilin elinden kayıp gittiğini belirtmektir. “Aslına uymazlık” olarak tanımlanan bu durum şeyin aşkınlığının garantisidir. “Dolayısıyla bu aslına uymazlık durumu yüzünden değil tam da onun sayesinde şey kendisi olarak, yani bilince aşkın olarak mevcuttur” Merleau-Ponty felsefesinde aşkınlık, algılananı ifade eder ve bu aşkınlık bir edimsellik vaat eder. Bu durumda algının aşkınlığı, algıdaki algılanmazlıktır (2015, s. 129–130).

Buradaki kritik mesele ise hem algılananı hem de nesnel idealize varlığı birlikte yakalamaktır. Varlığın yapısı algılananın yapısıdır demek onu insani yapılarla sınırlamak değildir; algı edimi zaten varlığa endekslidir. Zaten fâilin başka türlü bir kavrayışı da olmayacaktır. Burada söz konusu olan fâilin yetilerinin sınırlarını değil varlığı anlamak, onu bir fenomen olarak ortaya koymaktır. Dolayısıyla algılanamayan varlık yoktur; fâil ona verili tüm varlıkları kendi yetileriyle sınırlı olsa dahi algılar. Böylece algı, varlığı tezahüre getiren fâilden ileri gelmekten ziyade; varlıkla eş anlama sahip bir algılanabilirliğin, görünebilirliğin içine doğar. Yani algının koşulu fâilin bir görüntüyü meydana getirmesi, edimsel bir işlem değil, bir “ten”le, “Görünen-Varlıklık”la karşılaşması sonucunda doğan, fâilden çok “ten”e endeksli ve doğası gereği de edimsel olan bir karşılaşmadır (Şan, 2015, s. 131).

Dolayısıyla “algılanan dünyanın önceliği ontolojiktir, çünkü kendisiyle birlikte aşkınlığını da sahneye koyan algı deneyimini sadece öznel yaklaşımla kısıtlayamayız. Algılanan, özneliğin veya nesnelliğin bir kesimi olmaktan çok varlığa bitişiktir” (Şan, 2015, s. 132).

1.7. Algı Felsefesi ve Fenomenolojisi

Fenomenoloji özlerin incelenmesidir ve ona göre bütün sorunlar özleri tanımlamaya ilişkindir. Ancak fenomenoloji aynı zamanda özleri varoluşa yerleştiren bir felsefedir, öyle ki insanı ve dünyayı “olgusalılıklarından” itibaren ele almadan kavramanın mümkün olmadığını savunur. Bu demektir ki dünyaya “dünya” diyebilmek için onu olgu/fenomen olarak kavramak gerekmektedir. Somutlaştırmak gerekirse, fâil dünyanın içine doğmuştur ancak kendinden itibaren bir dünya betimlemesi yapar. Dünyanın aşkınlığıyla yüzleşmeden

onu kendine mal eder. Dolayısıyla fenomenoloji, doğal tutumun önermelerini yani sorgulamadan kabul edilen varsayımları anlamak için, onları askıya alan transandantal⁴ bir felsefe, bir alandır. Diğer taraftan dünya, refleksiyondan önce değişmez/devredilmez bir mevcudiyet olarak zaten oradadır çünkü zaten ontik dünya fâile aşkındır. Söz konusu durum ontik dünyayı değil “yaşantı” dünyasını ele alan bir açıklamadır (Merleau-Ponty, 2017, s. 9).

Husserl tarafında fenomenolojiye atfedilen “şeylerin kendine dönme” görevi; her türlü ön yargıdan önce, verildiği şekliyle algılanan dünyanın varlık anlamını ortaya çıkarmaktır (Şan, 2015, s. 64). Bu “önyargısızlık ilkesi”, her türlü hazır bilginin askıya alınarak “şeylere” dönme çağrısı yapar. Kimilerince “nesneye geri dönme” olarak anlaşılmış olsa da aslında bu “şeyler” bilinçte varolan, yalnızca “görüşel kendinde verilmişliğin öznel yapısında görünüşe gelen” şeylerdir (Husserl, 2003, s. 16). “Şeylerin kendisine dönmek” bilgi öncesi dünyaya dönmektir. Dolayısıyla şeylere dönmek; dünya ile kurulan ilişkiyi askıya alarak dünyaya başka bir gözle bakmak ve onun mevcudiyetini sahiplenmek demektir (Merleau-Ponty, 2017, s. 12). Algılanan her türlü nesneye, olguya ya da kavrama öğrenilmişlikler ve atıflar dünyasından değil, salt var olan [şey] olarak bakmak gerekmektedir. Burada fenomenal dünya [yaşam dünyası] ve numenal [ontik] dünya birbiriyle karıştırılmamalıdır. Bütün bilim evreni ve öğrenilmişlikler yaşam dünyasının üstüne inşa edilmiştir ve bu birikimi kesinliği içinde düşünmek ve anlamını değerlendirmek için öncelikle dünya deneyimi uyandırılmalıdır; bilim bu deneyimin ve kavrayışın ancak ikincil bir ifadesidir. Dolayısıyla algılayan fâil bütün bu tanımları terk ederek var olanı bir “şey” olarak keşfetmelidir. Bilim hiçbir zaman algılanan dünya ile aynı varlık anlamına sahip olmamıştır ve olmayacaktır (Merleau-Ponty, 2017, s. 11). Bir kavrayışın mutlak kaynağı fâildir; varoluşu, öncüllerinden, fiziki ve sosyal çevresinden ileri gelmez, onlara doğru ilerler ve onları destekler. Zira ele almayı seçtiği herhangi bir şeyi varlığa getiren –yani fâil için sahip olabileceği tek anlamda var eden– fâildir. Dolayısıyla bilim de dâhil olmak üzere fâil için her tanımlayıcı kategorinin

⁴ Metinde “aşkınlık” (*transcendence*) ifadesi bilince aşkınlık anlamına gelirken, “transandantal” (*transcendental*) ifadesi bu aşkınsallığı indirgenerek anlaşılır hale gelen kavrayış, indirgenmiş bakış anlamında kullanılmaktadır. Temelde bu iki terim arasındaki fark, “aşkınlığın”, şeylerin fâile tamamen verilmemesi, hep biraz ‘fazla’ ve ‘öte’ olanın kalması anlamına gelirken, “transandantal” bakış, bilincin dünyayla sürekli bir iç-içe geçiş içinde olmasını gerektirir. Dolayısıyla da transandantal bakış, fâilin dünyaya açılmanması ve bilincin dünyayı mümkün kıldığı koşuldur. Böylece Merleau-Ponty terminolojisindeki bu kritik fark muhafaza edilebilmiştir.

kaynağında yine fâil vardır ve bu ikincil bir kavrayış olduğundan mutlak olana erişim için hep bir şüphe barındıracaktır (Merleau-Ponty, 2017, s. 11–12).

Söz konusu olan bu “askıya alma” edimiyle *epokhe*⁵ fenomenallığı ortaya çıkar. Fenomenolojiye göre fâil ile dünya arasındaki karşılaşmanın zemini bu fenomenallıktır. *Epokhe*, *a priori* korelasyona erişimi mümkün kılarak, deneyimden bağımsız olarak önceden kurulmuş bağlılığını görünür hale getirir. Yargının askıya alınması, fâilin alımladığı dünyaya karşı yargısız, hükümsüz ve dolayısıyla kayıtsız hâle gelmesi durumudur. Bu kayıtsızlık, fâilin bütün atıflar dünyasının değişebilirliğini idrak etmesi ve bu atıfları soyutlamasıyla mümkündür. Bu nedenle bir *epokhe* rejimine girilmelidir. “Doğal tutumu askıya almak bu dünyanın varoluşunu yadsımak anlamına gelmez; aksine, bu varoluşun anlamı sorusudur. *Epokhe* dünyanın mevcudiyetini değiştirmez, çünkü *epokhe* sonrasında da bilincim bir dünya bilinci olarak kalır.” Şeylerle kökensel bir ilişki olarak algıyı yeniden keşfetmek için, dünyanın yerine bir kurguyu koyan tüm varsayımlar askıya alınmalıdır. Özetle, algılanan dünyanın deneyimine geri dönerken öz ile varoluşun kesişimi yeniden düşünülmelidir (Şan, 2015, s. 65–68).

Algısal deneyim fâile, dünyanın bizzat kendisinin mevcudiyetini sahiplenme imkânı verir. Algı, şeylerin sundukları gerçekliğe göre fâili o şeylerin deneyimine götürür. Algısal deneyimle husule gelen dünyanın tezahürü, nesnel nelik olarak tanımlanacak salt bir öze indirgenemez. Merleau-Ponty algıyı açıklama çabası yerine, algıya göre düşünülen bir akıl yürütme öne sürer. Bu akıl yürütme algılananın gerçekliğine kökensel bir erişim tarzı olan algıyı anlama çabasıdır. Algılayan fâil algılarken kendi kendini deneyimlese bile, algısal deneyim fâile her zaman *şeyin* gerçekliğini sunar. Burada şeyin gerçekliği algısal deneyimin verileridir. Algı fâilin deneyimi olsa da nesnelere ilişkin olduğu için o nesnenin gerçekliğine ilişkin veriler sunar. Bu durumda mutlak bir gerçeklik sunulmaz çünkü hâlâ muğlak ve ikincil bir kavrayıştır. Gelgelelim Merleau-Ponty’nin de belirttiği gibi, algıyı tanıma her zaman algıya aittir. Yani algıyı tanıma hiçbir zaman fâile ait olmamıştır. Dolayısıyla bu fâil için mümkün bile olmamıştır. Algı analizi; algı olgusunu, algılanan birliğini yok etmez. Hatta algı,

⁵ *Epokhe*, A. Yunanca *ἐποχή* (*epokhē*, “durma”, “yargının askıya alınması”) sözcüğünden türetilmiş olup, fenomenolojide Latince *reducere* (“geri götürmek”, “kökenine döndürmek”) kavramıyla ilişkilidir. Merleau-Ponty’de *epokhe*, dünyanın varlığını reddetmekten ziyade, onun nasıl görüldüğünü sorgulayan bir geriye çekilme, askıya alma ve indirgeme eylemi olarak anlaşılır; öznenin dünyayla kurduğu dolaysız ilişkiyi paranteze alarak bu ilişkinin fenomenallığını görünür kılar (Merleau-Ponty, 2017).

bilincin bir zamansallıktan ve mekândan ayrılmazlığını da yok etmez. Ancak burada algı felsefesinin karşılaştığı bir zorluk ortaya çıkar (Şan, 2015, s. 68–69):

Algı, bilinçlerin çeşitliliğinden bağımsız, topyekûn belirlenmiş bir gerçekliğin tezahürü olarak husule gelmek, bir imleyene sahip olmak için kendini bir olay olarak tezahür sahnesinden çekmek zorundadır. Diğer bir deyişle, fenomenler için şeyleri göstermek onların yararına ortadan kaybolmak demektir, fenomenler şeyleri göstermek için oradadır fakat bu eğilim onlara ulaşmamızı imkânsız kılar. [...] duysal tezahürde siluetlerle verilen anlam *pozitif* bir gerçekliğe, bir öze dönüşür. İşte Merleau-Ponty'nin refleksif felsefelerine getirdiği eleştirinin can alıcı noktası burasıdır. Algı deneyime tekabül eden tanıklık artık bir bilgi olarak kavranır, bilince aşkınlığında orda olan şeyin mevcudiyeti zihninde eksiksiz temsile dönüşür. Böylece, algısal kavrama entelektüel bir sahip olma ilişkisine, şeyin vücut bulmuş bilince mevcudiyeti, anlamın transandantal bir öznelikte inşa edilmesine dönüşür. Bu düşünce edimi, dünya ile kendiliğinden kurulan bağımızı koparıp algılananın mevcudiyetini düşüncenin nesnesine indirger. Bu bakış açısından, fenomenolojinin görevi, algının doğal teleolojisini, yani tezahürün unutuluşunu tersine çevirmektir. (Şan, 2015, s. 69)

Bu noktada Merleau-Ponty'nin Husserl'in *epokhe* teorisini aşırı bulduğu düşünülür fakat Smith'e göre bu hatalı bir okumadır ve söz konusu zorluğu aşabilmek için merkezi bir kavramdır. Fenomenolojik indirgemenin herhangi bir yorumunda *epokhe* kesinlikle merkezidir ve Merleau-Ponty tarafından kabul edilmektedir. Zira *epokhe* fenomenolojik indirgemenin başlangıcıdır. Benimsenen her bilişsel tutum, fâilin dünyada olma haline dayanır ve onu varsayar. Sonuç olarak, dünyaya olan bağlılığımızı askıya alamayız, çünkü bu askıya alma eylemi bile dünyayla kurduğumuz ilişkinin belirli bir biçimidir. Her türlü düşünüm “düşünülmemiş bir yaşam” (*unreflective life*) yani dünyada olma hali üzerine kuruludur ve bu da onun mümkün kılan koşuldur. Kimilerine göre, bu durum Merleau-Ponty'nin eksiksiz bir indirgemenin imkânsızlığı ilanını açıklar. Zira bilincin her etkinliği, onun dünyada olma halinin bir başka ifadesi olduğuna göre, düşünüm de böyle bir ifadedir; dolayısıyla bilinç, kendini düşünsel olarak geri çekip kendini ele alamaz, çünkü bilinç tam da bu düşünsel geri çekilmeden ibarettir. Fâilin dünyadan geri çekilemeyecek oluşu *epokhe*yi ve sonraki indirgemeleri mevcut kılar (Smith, 2005, s. 554–557). Algılanan dünya kendinde-şeye indirgenemez çünkü fâil ikincil kavrayışa mecburdur. Tam da bu sebepten algılanan dünyaya kendinde-şey olarak bakabilme girişiminde bulunulmalıdır ki bütün yargıları paranteze alarak dünyayı kendinde-şey olarak görmeye en yakın deneyim gerçekleştirebilsin. Yani bir nesnenin algısı bütün bilgilerinden soyutlandığında ne ise o olarak algılandığında—ki bu *epokhe*yle mümkün olur—kendinde-şey olarak kavranmaya en yakın haline indirgenmiş olur—tabii bu hâlâ ikincil bir erişimdir—. Fâilin dünyayı görebilmesi için onunla arasındaki bağları gevşetmesi gerekir zira algılayan fâil aktif bir gözlemci değildir; daha

ziyade “manzaranın perspektiflerinin kendisine doğru yer aldığı anonim bir makamdır” (Şan, 2015, s. 71).

Algılanan dünyayı kendinde şeye indirgenemezliğinden ele almak, onda anlamın kaynağını ve akılsallığın asıl zeminini keşfetmektir. Bu yeni bakış açısına göre, duyusal olandan anlama geçiş duyusal olanın inkârını içermez zira anlam duyusal olanda tutulur ve onun tarafından sarılıp sarmalanır. Zira bu kendinde şeye indirgenemezlik, fâilin mutlak gerçekliğin tasavvuruna erişimin olanaksız olduğunu da ifşa eder. Fâilin gerçekliğe erişimi her zaman bu zemin üzerinde konumlanmıştır. Merleau-Ponty felsefesi duyusalın ve anlamın arasındaki bu ilkesel bağlantıda ortaya çıkar. Dünyayı kuran ve “onu tepeden tırnağa aydınlatan” bir düşünceye yükseldiğini iddia etmek söz konusu düşüncenin ikincil olduğunu unutmaktır (Şan, 2015, s. 72).

Sonuç olarak (Şan) “algı dünyanın bilimi değildir, hatta bir edim, iradi bir konumlanma da değildir; algı, üzerinde bütün edimlerin birbirinden ayrıldığı ve onlar tarafından varsayılan zemindir”. Algı fâilin dünyaya erişme biçimidir ve yine bu erişim sayesinde varsayılan bir yapıdır. Eğer algı, fâili herhangi bir şey ile ilişkiye sokup ona aşkın bir gerçeklik temin ediyorsa, Merleau-Ponty felsefesi kesin olarak bir algı felsefesidir (2015, s. 119).

Fâil dünyaya sadece algısı yoluyla erişebilir ve bu erişimin ortamı da fâilin yönelimsel alanıdır. Fâilin yönelimsel alanı; özel koşullar içeren fenomenal bir alandır ve bu deneyim alanını kurucu bilinç değil beden aracılığıyla yönelen bakış belirler. Ancak şey, bir bakış altında sunduğu silueti aşarak ne ise o olarak; tam olarak görünemez. Nitekim fenomenler şeyleri göstermek için oradadır fakat bu eğilim onlara ulaşmayı imkânsız kılar. Dolayısıyla anlam aracılığıyla inşa edilmiş nesneyi aşp şeyin kendisine yönelmek için;—her ne kadar algılanan dünya kendinde-şeye indirgenemez olsa da—dünya ile kurulan bağlar askıya alınmalıdır.

Algısal süreçte varlık, hem nesne olarak önceden kodlanmıştır hem de onunla henüz karşılaşmaktadır. Zira fâilin her deneyimi, niteliklerle doldurulmuş, her bir zerresi anlama tabi olan, kurulmuş bir dünya deneyimidir. Bu deneyim alanı da duyumda temellenir ve yine duyumda son bulur. Nitekim algılayan fâilin, bir şeyi algılamasındaki ilk aşama duyumsama edimi olsa da nesneye dair bulunabileceği tüm yargılar ona önden yüklenmiştir. Yani nesnenin duyumsanmasıyla harekete geçen yargı kategorileri, zaten o şeyi duyumsamadan

nce fâile halihazırda verilmiştir. Bu da demektir ki algı kategorilerini yargılardan alır. Fâil yargıladığını görür; algıdan önce yargı gelmektedir. Ancak algı yargıları da beklemez. Gelgelelim yargının hep oluş halindeki tutarlı zemini için bir algı birliği gerekmektedir. Zira tanımlayıcı kategorilerin ve anlam atamasının kaynağında fâil olsa da bu atama her zaman varlığa endekslidir. Bununla beraber algılanan fâile yabancı olmayacağı için ona içkindir ancak her zaman edimsel olarak verili olanın bir ötesini barındırdığı ve erişilemez olduğu için ise fâile aşkındır. Son olarak algı, fâilin dünyaya erişebilmesini sağlayan ve yine bu erişim sayesinde varsaydığı yapıdır. Algı her zaman fâili bir şey ile ilişkiye sokup fâile aşkın bir gerçeklik temin eder. Dolayısıyla algı nereden bakılırsa bakılsın fâil için her zaman paradoksal bir süreçtir.

2. BÖLÜM: FÂİLİN GERÇEKLİK ALGISI

Fâilin algıladığı dünyaya mutlak erişimi yoktur, anlam atamasıyla içeriğini doldurduğu, görünmeyen yüzleri ve boşlukları varsaydığı, kategorize ettiği fenomenlerle etkileşimi vardır. Buna da fâilin oynadığı ‘gerçeklik oyunu’ demek yerinde bir ifade olacaktır. Zaten algının paradoksu bu ikincil kavrayışın hem sebebi hem de sonucudur. Ancak ikincil kavrayışın ötesine geçilemeyeceği, her türden nesneyle dolu dünyanın kavranamayacağı, her zaman muğlak olacağı, dahası gerçekliğin de algılanamaz oluşu yargısında bulunmak, fâilin sürekli anlam ataması yapan doğasına ters düşmektedir. Buna karşın fâil sanki algının sunduğu muğlak alandan çıkabilecekmiş gibi gerçekliğin peşinde koşar. Bütün bu sorgulamanın temeli gerçekliğin ne olduğuna kavuşma arzusuna ve fâilin gerçekliği kavrayış biçimine dayanır.

Platon’un *Devlet*’teki diyalogunda ortaya koyduğu benzetmeye göre; yeraltı mağarasında, çocukluklarından beri ayaklarından boyunlarından zincire vurulmuş, kafalarını dahi hareket ettiremeyen insanlar yaşamaktadır. Bu insanlar ne kıpırdayabilmekte ne de karşılarındaki duvardan başka bir şey görebilmektedir. Arkalarında yanan ateş ve ateş ile zincirlenmiş insanlar arasında da bir yol bulunmaktadır. Bu yoldan geçen insanların ve ellerinde tuttukları çeşitli kuklaların gölgeleri ise mağaranın duvarına vurmaktadır. Bu durumda zincirlenmiş insanlar ne kendilerini ne de yanlarındaki insanları görmektedir. Sadece duvara vuran gölgeleri görmekte ve mağaranın içindeki yankıyı duymaktadırlar. Bu insanlar bu gölgeleri gerçek insan sanmaktadırlar (Platon, 2012, s. 231–232). Gölgeler gerçek insan görüntüleriyle iç içe geçerek, gerçek ile kopya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Mağaradaki insanlar gölgeleri insan olarak tanımladığı için gölgeler artık *gerçek* birer insan olmuştur. Yani bu durumda hakikat; nihai bir hakikatten ziyade insanın yanılgısı ve yargısı neticesinde, gerçeklik ile bağını kopararak, algılanan ve fâil tarafından kurulan bir sistem olmaktan öteye geçemez.

Platon’un mağara benzetmesinde hakikat, fâilin gölgelere duyduğu inançta kurulurken, bu inanç aynı zamanda bir kurgudan doğar. Böylece görülen şey hem gerçekliğin temsili hem de onun yitimidir. Zira fâil, gerçekliği neyin temsil edeceği atfında bulunurken eş zamanlı olarak onu yitirmektedir. Bu durum, hakikatin doğrudan verildiğini değil, daima bir kurgu

olduğunu gösterir. İşte bu noktada, Freud'un hakikati bir kurgu yapısı olarak ele alışı, Platon'un mağarasındaki yanılsamayı yeniden yorumlamanın olanağını sunar.

Freud'a göre hakikat; karşısındaki kesinlikle zıtladır, "kurgusal düzenlenişe," bir "kurgu yapısına" sahiptir. Hakikat konuşmada doğar. "Hakikat hakiki-olmayandan, mevcut ise mevcut olmayandan oluşur." Yanlış olmadan doğrudan, yokluk olmadan varlıktan söz edilemez (Bowie, 2007, s. 113). Lacan'a göre hakikat, fâili herkes olmaya ve her dilden konuşmaya mecbur kılar. Bu demektir ki hakikat, fâili kurgusal düzenin kalıplarında tutar ve bu kalıplar fâile ne olabileceğini, ne söyleyebileceğini bildiren, dolayısıyla da herkesleştiren kalıplardır. Dolayısıyla dilde fâiller yok fâil vardır. Hiçbir dil hakikat hakkındaki hakikati söyleyemez; zira hakikat, hakikatin konuştuğu gerçeği üzerinde temellenir ve onun kendini temellendirmesinin başka bir yolu yoktur. Bilinçdışı, hakikatin nedenidir; ona neden olur, meydana gelmesini sağlar (Bowie, 2007, s. 116). Yani hakikatin kaynağı fâilin kendisi olsa da fâil tarafından, kendisinin meydana getirdiği bir sistem değil, tanıklık ettiği bir mevcudiyet olarak varsayılır. Bunun sebebi de fâilin kaynaklığına dilin aracılık etmesi ve sanki fâile "sunuluyormuş" yanılgısına sebep olmasıdır. Hakikat ile yanlış-tanıma arasında öyle bir ilişki vardır ki; hakikat bu yanlış-tanımda doğar. Hakikat aktararak üretilmiş, dolayısıyla kurulmuş bir yanılsamadır (Žižek, 2023, s. 81–82). Dolayısıyla gerçekliğin peşinde koşan fâil için hakikat her zaman ajanda dışında kalmaktadır. Zira fâilin asıl hedeflediği kendine dışsal olan gerçekliğin ne olduğudur. Hâlbuki hakikat fâile içkindir.

2.1. Gerçeklik Oyunu

Gerçeklik, bilinebilir (Kuehn, 2011), yani algılanan dünyanın formel unsurlarını fâil tedarik eder. Söz konusu tedarik bizzat gerçeklik hakkında değildir; gerçeğin fâil tarafından deneyimlenen hali hakkındadır. Zira bu formel veçheler fâilin bilişsel donanımlarından oluşur ve *a priori*dir, deneyimden önce hazırdır. Yani fâil algıladığı her türden şeyi salt deneyimle idrak etmez; o şeyi şekillendiren, kategorilere tabi olan, şekli unsurları tedarik eder. Gelgelelim fâilin, dünyayı uzamsal ve zamansal görmekten başka bir seçeneği olmadığından, uzam ve zamandaki şeyler, yani "görünümler"—fenomenler—fâil için nesneldir. Kant bunların "ampirik olarak gerçek" ama "transandantal olarak ideal" olduklarını söyler. Uzam ve zaman her deneyimin zorunlu koşuludur ve fâil hiçbir şeyi duyuları olmadan deneyimleyemez. Bu ilişkiler ağı fâile deneyimlediği dünyanın *a priori*

bilgisini verir. Zira fâil deneyimlenen dünyanın belli uzamsal ve zamansal 'öznitelikleri olması gerektiğini' bilir (Kuehn, 2011, s. 237–238).

Her deneyim, şekli unsurlar ve kategoriler üzerine kurulur. Zira akıl, yalnızca deneyimle yetinmez; onu bütünlüklü kılmak için ide'ler kurar, yani akıl deneyimin ötesine geçer. Burada söz konusu kurulum mutlak gerçeklik idesinin kurulumudur. Bu kurulum için "idelerin bağdaşımı", idelerin bağdaşımı için de aklın zorunlu kuralları olması gerekir. Çünkü fâil bilgiyi bir bütün içinde örgütler. Bütün "ideler" ve "tasarımlar," özbilinci olan bir fâile atfedilmek zorunda olan koşullara uymak zorundadır. Fâil "sadece "tasarımların" farkında olmakla kalmaz, bu "tasarımların" bizzat "kendi" tasarımları olduğunun ve şeylere dair "kendi" deneyimlerine ait olduğunun da farkına varma yetisine sahiptir" (Pinkard, 2012, s. 115–116). Zira herhangi bir 'şeyin' *bizim için* nesneler olabilmeleri için çoktan bağdaştırılmış olmaları gerekir. Kendiliğinden olan bu bağdaştırma edimi bir tür "önden yüklemidir." Her fâil, bütün fâiller için kendi deneyimini bağdaştırır ve geçerli olan ve evrensel bağdaştırmayı kurar. Bu durum yalnızca deneyim üzerine düşünerek değil, aynı zamanda da fenomen ve numen, yani deneyimde fâile görünen dünya ve bilinemeyen, deneyimlenemeyen kendinde-şeylerin oluşturduğu dünya ayrımıyla anlaşılır kılınır (Pinkard, 2012, s. 116–117). Kant, herhangi bir nesnenin deneyimi için zorunlu olan "kendinde-şeylerin," yani fâilin deneyiminden bağımsız olan şeylerin "gerçekte nasıl" olduklarının bilgisinin fâile verilmediğini söyler. "Kendinde-şeylerin" ne olduğunun bilinebileceğini reddetmekle Kant, agnostik pozisyonun gerekliliğini güçlü bir şekilde iddia etmiş olur (Pinkard, 2012, s. 118).

Kant'a göre bilgi, fâilin bilişsel kategorileriyle kurulmuş bir deneyim alanıyla sınırlıdır; bu sınır, "kendinde-şey" in erişilmezliğinde görünür hale gelir. Ancak tam da bu sınır, Hegel için düşüncenin kendi üzerine dönmesini zorunlu kılar. Zira eğer bilginin koşulları düşünceye dayanıyorsa, hakikat, bu düşünsel süreçte aranmalıdır. Hegel bu noktada, Kant'ın bilginin sınırlarına dair anlayışını sabit bir sınır olmaktan çıkarır ve "Oluş" un diyalektiği içinde, düşüncenin kendi içkin hareketi olduğunu ifade eder.

"Hegel, görünüş ve gerçeklik arasında kesin bir ayrımı ve tek yanlı bir soyutlanmayı kabul etmez. Kavram ya da hakikat görünümlerinden bağımsız değil ancak onlar aracılığıyla var olur ve aynı zamanda oluşur." Dolayısıyla, "Varlık, dolayimsızlığını bir Özne aracılığıyla kazanır" (Özçınar, 2014, s. 101). Fâil için erişilmez ve aşkın olan varlık için böylesi bir ayırım

yapmak da nafil olacaktır çünkü fâili herhangi bir sonuca götürmeyecektir. Zaten edimsel olan ya da görüngüden bağımsız bir ussallık, yani gerçeklik var olamayacaktır. Bu nedenle “ussal olan edimsel [gerçek], edimsel olan da ussal” olan olacaktır. Sonuç olarak asıl gerçeklik, kendini somut bir kavram olan “Oluş”ta açığa çıkarmıştır. Zira gerçeklik sabit değildir, sürekli hareket halindedir. Bu da belirlenim kazanmış yani fâil tarafından niteliklerle doldurulmuş, ne olduğu *belirlenmiş* varlığın kendisi ya da Kavram’ın kendi içkin devinimiyle olur (Özçınar, 2014, s. 102–103). O halde Hegel’e göre gerçeklik, kavramın kendi içkin deviniminde belirir; ancak bu devinim, düşüncenin alanında kalır. Heidegger ise bu hareketi yalnızca düşüncede değil, bizzat varoluşta arar. Böylece “Oluş”, artık kavramın değil, varlığın kendi açığa çıkış biçimi hâline gelir. Gerçekliğin “Oluş”ta açığa çıkmasının kaynağında ise varlığın dolayımsızlığının, dahası var olma koşulunun fâile endekslenmiş olması yatar. Zira “*Dasein*, hem kendisinin hem de diğer varlıkların varlığını açığa çıkarmaktadır. O, kaçınılmaz olarak sürekli bir oluş içindedir” (Heidegger, 2009, s. 112–113). Bu noktada Hegel’e dönüldüğünde, onun açısından gerçeklik, varlığın fâil aracılığıyla açığa çıkışını aşarak daha kapsamlı, düşünsel bir bütünlüğe ulaşır. Zira varlık, fâil aracılığıyla açığa çıkabilmek için onunla yalnızca düşünsel bir devinim içinde değil, aynı zamanda varoluşsal bir etkileşim hâlinde olmalıdır.

Ancak Hegel, olgusal ve aynı zamanda ussal olan gerçekliği duyusal dünyanın ötesinde mutlak bir gerçeklik olarak kabul etmektedir (Özçınar, 2014, s. 108). Bu da bir bakıma fâilin oynadığı gerçeklik oyunudur. Zira bu kabullenişin ötesine geçebilecek bir alternatif fâilin erişimi yoktur ve böylesi bir erişim algısal olarak mümkün değildir. Fâilin eriştiği bir görünüş vardır, bir de fâilden bağımsız gerçeklik. Kavramın kaynağı, fâilin eriştiği görünüştür. Bir varlık hem görünüşünü hem de kavramını fâil aracılığıyla kazanır. Dolayısıyla Hegel’in düşüncesinde gerçeklik, öznenin varlığa katılımıyla kurulan bir oyun gibidir; fâil hem seyirci hem oyuncu konumundadır. Bu nedenle “gerçeklik oyunu” ifadesi, fâil-gerçeklik dizgesini açıklamanın ironik ama yerinde bir yoludur. Nitekim fâil yokken taş zaten “taş” değildir, taş olması dışında da ne olduğu fâil tarafından zaten bilinemez. Dolayısıyla, görünüş+kavram ve mutlak gerçeklik arasında bir ayırım yapmak nafil bir çaba olacaktır.

Gelgelelim Hegel için esas paradoks; “-mış gibi görünen”in, o şeyin, “gerçekte olduğu şey”e eş olamayacağına dair kuşkucu iddiadır. Nitekim gerçekte neyin ne olduğunun bilinemeyeceği iddiası; aslında gerçekten ne olabileceğine dair bir yargıda bulunmayı

gerektirir. Sonuç olarak görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrım da, fâilin deneyimine yine fâil tarafından zorunlu olarak getirilen yargısal ayrımdır (Pinkard, 2012, s. 332–334). Dolayısıyla bu ayrımı askıya almak bile, düşüncenin kendi eylemini sürdürmesidir; zira yargılamamak yargıyı askıya almak, yani *epokhe* de kendi başına bir yargıya varmaktır.

Hegel'e göre gerçeklik yalnızca düşünceyle kavranabilir, yani kavram ve görünüşün hep bir oluş halinde olması gerçekliktir. Nitekim bu kavram ve görüş fâile bir anlam bütünlüğü içinde verilmektedir. Yani fâile verilen şeyin nasıl verildiği, nasıl bir anlamlandırma içerdiği son derece önemlidir. Birinci bölümde “anlam oluşumu” olgusuyla da belirtildiği gibi dünya, hiçbir zaman tözsel olarak tam algılanamaz; dünya deneyimi ancak önceki deneyimlerin toplamında temellenir. “Her türlü gerçek ve olanaklı praksisin oluşturduğu evrensel alan” ifadesi, yaşam dünyasının anlamına en çok yaklaşan ifade olur. Yaşam dünyası “yapılmış”, olmuş bir dünyadır. Yaşam dünyası, insan dünyasıdır, kültür dünyasıdır. Yaşam dünyası, tüm göreliliklerin kendisine bağlı olduğu ancak kendisi göreliliği olmayan genel bir yapı taşımaktadır. Yaşam dünyası her zaman uzam ve zaman içindeki, tüm nedensel bağlantıları içeren, maddi şeyler dünyasıdır (Husserl, 2003, s. 21–23).

Zira bilince, ona yabancı hiçbir şey gelmez. Var olan olarak ortaya çıkan ve çıkabilecek her şey, varlıksal anlamını ve geçerliliğini yönelimsel olarak varsayılan bilinç yaşantısından alır. Dolayısıyla “Varlıktan ve geçerlilikten söz etmenin kaynağını bulduğu yer bilinçtir, bilinç yaşantılarıdır. Bu anlamda varlıktan, yalnızca bilen, kavrayan bilinçle bağlantısında söz edilebilir” (Husserl, 2003, s. 19–20). Bu bakış açısında mutlak, yani fâile aşkın gerçekliğin ne olduğu da önemsizleşir. Fâil için gerçeklik kavranabildiği ölçüde, bilinç düzeyinde ne ise o olarak sonlanır.

Şeyssel varolanın, yani nesnenin aşkın varlığını kuran ya da yapılandıran, inşa eden transandantal bilinçtir. Bu transandantal bilinç varoluşu ve var olanı bilinç düzeyine indirgeyen, anlaşılır kılan bakıştır (Husserl). Zira başka türde bir kavrayış fâil için mümkün değildir. Bilinç yaşantılarının anlamlandırma sorunu, fâiller için bilinç nesnelerinin kurulmasıdır. Bilinç tek tek yaşantıların toplamı değildir; tam aksine tüm yaşantılar bilinç akışının birliğinde varlıklarını sürdürürler. Bu “öznelliğin yapılandığı bir oluşumdur (Husserl, 2003, s. 20–21).

Söz konusu olan mutlak gerçek olanın bilgisi de olsa “bilgi yalnız ve yalnız insanın bilgisidir, insan zihninin formlarına bağlıdır; şeylerin kendi doğasına, şeylerin kendisine [ise] ulaşamaz” fakat böylesi bir durumda “sürekli olarak kuşkuculuğa düşme tehlikesiyle karşı karşıya” kalınır (Husserl, 2003, s. 49–50). Ancak her şeyden kuşku duyulamayacağı da apaçıktır; çünkü fâil her şeyin kuşkulu olduğu yargısında bulunuyorsa, fâilin böyle bir yargıda bulunduğu kuşku taşımaz; bu nedenle evrensel bir kuşkuyu sürdürme arzusu da anlamsız olacaktır. Tıpkı fâilin kendine aşkın oluşundan dolayı asla erişemeyeceği mutlak gerçekliğin peşinden koşması gibi (Husserl, 2003, s. 56).

Winch’e göre (Lagerspetz, 2024) asıl amaç “Gerçek olan nedir?” diye sormak değil, “‘Gerçek’ ne anlama gelir?” diye sormaktır; yani bir şeyin gerçek olduğu yargısının neyi içerdiğini sorgulamaktır. Bu bağlamda Winch, iyi bir metafizik anlayışı olarak adlandırılabilir bir fikir öne sürer ve bunu ontolojiden kesin bir biçimde ayırır. Bunun için temelde dünyanın nasıl bir yer olduğunun ve içinde neler bulunduğunun betimlemesini yapmanın gerekliliği ve dahası bunun yapılabileceği fikri yadsınmalıdır. Daha kışkırtıcı bir şekilde ifade etmek gerekirse, sözde ‘ontoloji’ kavramından kurtulmak gerekir. Bu terminolojik değişiklik, Winch’in odak noktasının gerçeklik değil, ‘insanın gerçeklikle olan ilişkisi’ olduğunun vurgulanması açısından kritiktir (Lagerspetz, 2024, s. 5).

2.2. Gerçekliğe Temas Etmek

Freud’a göre, ‘gerçeklik’ fâilin zihninin dışındaki dünyadır (Bowie, 2007, s. 94). Eğer fâil mutlak [bilinmeyen] gerçekliğe daha yakın düşen bir sistem koyabilecek durumda olduğuna inanırsa; mevcut kavramsal iskeleti terk etmeye hazır olmalıdır. Zira bu kavramsal iskelet her zaman bir gösteren–gösterilen ışığı altındadır. Tıpkı fotoğraf makinesinin yarattığı görüntü gibi, fâilin iç algısının nesnesi olabilecek her şey *sanaldır* [zahiridir]. Ancak fâil kendine görüntü sağlayan sistemlerin varlığını varsaymakta haklıdır (Freud, 2016, s. 395–396). Yani fâilin zihnindeki *sanal* görüntüler gerçekliğin kendisi değil, fâilin yapılandığı dolaylı yansımalarıdır.

Ruhsal [zihinsel] gerçeklik bilinçdışıdır; bilinçdışının en derin doğası da fâil için dış dünyanın gerçekliği kadar bilinmezdir ve bilincin verileri bilinçdışını, duyu organlarının ilettiklerinin dış dünyayı sunması kadar eksik sunar (Freud, 2016, s. 398). Freud’a göre iki tür bilinçdışı vardır; biri bilince kapalı bilinçdışıdır, buna karşılık önbilinç dediğimiz diğeri uyarımları

sayesinde bilince ulaşabilmektedir. Betimlemek gerekirse, bilinç aydınlık bir oda gibidir; her şey apaçık ortadadır. Önbilinç, loş bir oda gibidir; şeyleri görebilmek için yeterli ışık yoktur ancak odaklanılan bazı eşyaların ne olduğu kavranabilir. Bilinçdışı ise tamamen karanlık bir odadır; fâil hiçbir şey göremez (Freud, 2016, s. 401). Bilince kapalı olan bu karanlık odada, yani bilinçdışında ne kodlandıysa fâil o kodların etkisiyle deneyim alanını alımlar. Kuşkusuz *ruhsal* gerçekliğin, *nesnel* gerçeklikle karıştırılmaması gereken belli bir varoluş biçimi vardır (Freud, 2016, s. 407). Burada önemli olan *ruhsal* gerçekliğin *nesnel* gerçekliği etkilediği ve fâilin nesnel gerçeklik algısında bir farklılaşmaya sebep olduğudur.

Bütün bu sorgulama sürecinde fâilin elinde kalan şey, erişilemez bir mutlak gerçeklik *idesi* ve bu mutlak gerçekliğin kıyısında oynanan gerçeklik oyunudur. Bu alanda fâilin algılarına güvenemeyeceğinin tespit edilmesiyle algı önemsizleştirilmiştir. Dolayısıyla bu noktadan sonra fâil algılarını hiçler. Bunun hem sebebi hem de sonucu olarak; fâil kendine dışsal olan, dolayısıyla da aşkın olan her var olanı hiçlediği bir deneyimde bulur kendini. Nitekim fâil oynadığı bu gerçeklik oyununu da, *dil*, *anlam* ve *göstergeler* sistemi aracılığıyla kurguladığı için bütün bu sistemleri hiçler. Dolayısıyla bu hiçlemelerle doldurulmuş alan fâili Lacan'ın Gerçek'ine götürür. Zira sonsuz ertelemenin sonunda hiçlik vardır ve bu hiçlik de Gerçek'tir.

Fâil, gösterenin temellerini istediği kadar güçlendirsün, yine de anlamlandırma boyutunun dışında kalan mutlak biçimde bir dünya vardır. Bu mutlak olan, nasıl bir anlam atamasına tabi olursa olsun, gerçek daima yerli yerindedir ve kendisine atfedilen her türden atamayı umursamazlıkla taşır. Lacan'a göre Gerçek sembolik sürecin dışında kalan şeydir ve zihinsel dünyada olduğu kadar maddi dünyada da bulunur. Gerçek fâili beklemez çünkü o her türlü atfın ötesindedir ve oradadır. Gerçek; anlamca 'tarif edilemez'e ya da 'imkânsız'a yakın düşer ve bu açıdan kullanışlı analitik bir araçtır (Bowie, 2007, s. 94–96).

Gerçek, simgeselleştirmenin dışında varlığını sürdüren alan ve simgeselleştirmeye kesin olarak direnen düzendir. Burada elzem nokta, Gerçeği dış dünyayla karıştırmamak gerektiğidir. Gerçek imkânsızdır, Sembolik düzende özümsemesi veya erişilmesi imkânsız olandır. Lacan'ın Gerçek olarak adlandırdığı şeyin, simgelerin ötesinde konumlanan ve arzunun mıknaatılandığı bir düzen olduğunu tanımak gerekir (Cléro, 2011, s. 55). "Gerçek terimi, keskin bir paradoks duygusuyla -gerçek- ten de, düşünülemez olanın düşünüldüğü

duygusuyla- işlenir” (Bowie, 2007, s. 98–99). Tıpkı ‘toplum kurgusunu ortadan kaldırma’nın düşünülemez ama düşünülür olması gibi; bu Gerçek’tir.

Gerçek fâil için aşılamazdır; analitik karşılaşma esnasında analiz edilemez, çözümlenemez, bertaraf edilemezdir. ‘Gerçek’ kavramının karar verilemez niteliği titizlikle muhafaza edilmektedir (Bowie, 2007, s. 105). Zira Gerçek her haliyle, dilin müdahalelerine başarıyla direnmektedir. Fâil açısından Gerçek, her şey den daha etkili olmakla birlikte, düşlemsel, sığ ve rastlantısal, geçici bir kopuştur [arızidir]. Fâile aynı anda hem içsel hem de dışsaldır. Gerçek’in ait olduğu dünya, fiziksel olarak neyse o olan dünya değil, konuşan fâil açısından olmuş, olan ve olacak olan dünyadır (Bowie, 2007, s. 108–110).

Gerçek’in tanımı (Žižek, 2023) ancak olumsuz yoldan yapılabilir ki bu olumsuzluk tanımın kendisinde de içkindir: Gerçek, Sembolik tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. Gerçek’i Sembolik’e olan bu dışsallığı ile tanımlamak, onu her şeyden önce, dil öncesi, yani insan öncesi bir konuma yerleştirmektir. Ölüm deneyimi, aktarılamaz, yani simgeselleştirilemez olmasıyla daima Gerçek’tir. Sembolik düzen, bir eksik’in ihtiyaca dönüşerek kendini bir talep biçiminde ifade etme zorunluluğu sonucu ortaya çıkar. Sembolik’in nedeni ve amacı bir bakıma “göbek bağı” olan bu eksik, aslında Gerçek’in ta kendisidir. Fâil için temel kavramlardan biri olan gerçekliğin klasik anlamdaki kullanımının, yani "dışsal" ya da "nesnel" gerçeklik anlamındaki gerçekliğin, Lacan’ın Gerçek’iyle örtüşmediğini tekrar hatırlatmak gerekmektedir. Gerçeklik, Gerçek’in simgeselleştirilebilen kadarıdır; fâilin anlamlandırmayı, yani dilin alanına çekmeyi başaramadığı o artık ve fazla her zaman varolacaktır ki Lacan’ın Gerçek’i tam da bu fazladır (Žižek, 2023, s. 272–273).

Fâilden bağımsız var olan bir taşın fâile görünüşü, fâilden bağımsız bir var olan olduğunun kanıtı olsa da fâil için *anlamlandırılmayan* bir inkâr ediş vardır. Mutlak gerçekliğe erişimin olmadığı bilinse de fâil anlamsız, nafile bir çabayla bu sorgulamanın peşinden koşar. Dolayısıyla fâili, Lacan’ın Gerçek’ine dokunduran şey; nafile bir çabayla gerçekliğin peşinden koşma *arzusu* ve bu arzunun anlamsızlığıdır. Bu anlamsız sorgulama her zaman başladığı yere geri döner; fâil mutlak olanın peşinden koşmayı bırakamaz. Her an fâili kemiren, huzursuz eden bir şüphe bu. Tıpkı ölüm deneyimi gibi gerçekliğin peşinden koşmak da Gerçek’tir. Aslında bu sorgulamanın kendisi değil, o tarif edilemez arayış hissi, tatmin olamama ve sonuca ulaşamama hali Gerçek’tir. Gerçek bu anlamlandırma boyutunun

[göstergeler, dil] dışındadır ama yine bu sistem içinde tanımlanmaya çalışılır. Gerçek için dil ve göstergeler askıya alınmalıdır. Böylece fail anlamın hiçbir zaman mevcut olmadığı gerçeğiyle yüzleşir. Tam da bu yüzleşme anında fâil gerçeğe camın arkasından temas eder.

Lacan'ın Gerçek'i, anlamın dilsel düzende asla tam temsil edilemeyen, simgeselleştirmenin dışında kalan bir artık olarak kalır. Bu artık, fâilin anlamlandırma çabasında hep bir eksiklik olarak belirir. Derrida ise bu eksikliğin yalnızca dilin dışında değil, bizzat dilin kendi yapısında işlediğini gösterir. Yani Lacan'da anlam, dile rağmen daima eksik kalırken; Derrida'da anlam, dilin içinde sürekli ertelenir. Böylece Gerçek'in simgeselleştirilemezliği ile anlamın ertelenmesi aynı yapısal boşluğun iki farklı yüzü hâline gelir; fâilin gerçekliğe erişimini daima askıda bırakan arızalı dilsel mekanizma. Fâilin gerçekliğe erişimi hem dil tarafından engellenir, hem de dilin kendi içinden çöker. Zira Derrida'ya göre anlamı muhafaza etme çabası zaten anlamsızdır.

Sim'in açıkladığı üzere “Derrida'ya göre anlam sürekli bir evrim sürecidir ve gösterge tam anlamı veremez çünkü kendi içinde başka bağlamların ‘izi’ni ve böylece (kendileri de sonsuza dek uzayıp giden izler taşıyan) başka anlamları taşır”. Yapısökümcülük kimliğinin, tıpkı göstergede de olduğu gibi, içinden parçalanmış olduğunu yani asla bütünüyle bulunmadığını ve *bulunamadığını*, dolayısıyla da doğru/yanlış gibi sabit ‘özne durumları’nın yanılсамaya dayandığını iddia eder. Derrida, gerçeğin kendisini ortaya koyabilmek bir yana, herhangi bir fikir beyan etmenin ya da yargıya varmanın olanaksızlığını vurgular (Sim, 2009, s. 118–119). Zira her zaman ertelenen anlamın göbeğinde atfedilmiş sabit anlamlandırmaların yanılсамalı olması son derece anlaşılır bir durumdur. Dolayısıyla da herhangi bir göstergenin gerçeğe işaret etmesi de beklenemez. Her gösterge ancak bir başka göstergeyi işaret ederek anlamı sürekli erteler. Aynı zamanda göstergelerin dolaşımı şeyin kendisiyle karşılaşılacak anı da erteler. Dolayısıyla şeyin kendisini ikame eden yani yerine geçen gösterge hem ikincil hem de geçicidir. Göstergelerin ikincil ve geçici oluşu ise anlamın hiçbir zaman ne burada ve şimdide ne de mevcut olduğunu gösterir (Derrida, 1999, s. 52). Anlam her zaman ertelenir; sabitlenemez. Bu sabitleme girişimi başarısızlıkla sonuçlanır dolayısıyla böylesi bir yapıyı [anlamı] denetim altında tutma çabası anlamsızdır. Gelgelelim “Fâil İçin Algı Olgusu” bölümünde fâilin anlam ataması olmadan algılama ediminin gerçekleşmeyeceği aktarılmıştı. Dolayısıyla anlam ataması yapmadan algılamak mümkün değilse ve anlam da *anlamsız* bir şey ise algı edimi önemsizleşmesinden ziyade

arızalı bir sistem gibi işlemektedir. Farklı bir ifadeyle de fâilin gerçekliğe erişim kanalı en baştan arızalı bir kanaldır.

Arızalı olarak nitelendirilmekle beraber gerçekliğe ilksel erişim olanağı algı birliğidir. Algı varlığın *anlamını* ifşa edecek zemindir. Kant, “algı ancak zaman ve mekân formları içinde verilen duyu verileri, anlama yetisinin kategorileri tarafından şekillendirildiğinde algı olur” der. Ancak eğer Merleau-Ponty'nin düşündüğü gibi, olanla ve olanın anlamıyla algı yoluyla tanışılıyorsa, yapılması gereken şey; algıyı önceden [tarihsel olarak] fâile verilmiş kategorilerle yeniden inşa etmek yerine, bunları sorgulayarak fâilin kendini fenomenolojik bir yöntemle algıya bırakmasıdır. Algının dilin ve düşüncenin kategorileriyle şekillenmiş olduğu reddedilemez ancak mevcut varsayımlardan arındırılmış algıya ancak bu varsayımları sorgulayarak hatta yıkararak ulaşılabilir ve sadece bu yolla yeni bir varlık anlayışına açılma imkânı doğabilir (Direk ve diğerleri, 2003, s. 20). Fâilin oynadığı gerçeklik oyunu da ancak bu yolla yıkılabilir ve ‘arızalı bir kanal’ olarak nitelendirilen algı olgusu bir ajan [*casus*] gibi sisteme saldırabilir.

Zaten Yapısöküm de hiçbir zaman *herhangi bir şeyin* belirli anlatımı değildir; herhangi bir şeyin *anlamıyla* ilgilenmez; bunun yerine fâile, varsayımda bulunduğu kuramlarında ortaya çıkan boşluklara parmak basma girişimi sağlar. Herhangi bir şey [bir sanat yapıtı bile] bütünüyle var olamaz; çünkü bütünüyle var olmak sadece bir efsanedir (Sim, 2009, s. 119).

Yapısöküm [hem sanat yapıtının hem de onu] “kavrayışımızın bütünüyle rastlanstısal olduğu konusunda ısrar eder: Bireysel kavrayış âni asla yinelenemez, hiçbir kalıba sığmaz, yapıtı hiçbir biçimde ‘sabit’ hale getiremez ve kuşkusuz hiçbir bütünlük yaşantısı içermez” (Sim, 2009, s. 121). Dolayısıyla hep bir ‘oluş’ halindedir. Nitekim gerçeklik de sabitlenemez ve hep olmakta olan olarak süren bir olgu, ‘oluş’ olarak kalır. Bu durumda fâil gerçekliği kurgusal bir düzlemde kurgu yoluyla sabitleyebildiğini varsayar.

Hâlbuki “Her şey anlam üzerinedir ve dolayısıyla da dünya bir anlamsızlık üzerine kuruludur. Dünya bu yüzden hep bir krizdedir” (Demirdöven, 2023, s. 39). Bu anlamsızlık ve kriz hali içten içe fâillerce sezildiğinden, bu iktidarsızlığın üzerini örtmek adına her şeye aşırı bir anlam atfetme eğilimi vardır. Bu türden bir başarısızlığa karşı fâilin başvurabileceği tek silah, tek strateji her tarafa yeniden gerçek ve gönderen sistemleri yerleştirerek, kendini [toplumsal/ simgeselleştirilebilen] gerçekliğin varlığına inandırabilmektir. Öyle ki gerçeklik

sistemi artık simülatif düzeni dahi kendine dâhil etmiştir: Simülasyon, fâili her türlü ilke ve amaçtan caydırabildiği gibi, bu caydırma yeteneğini de her alanda kullanabilmektedir. Günümüzde simülasyon hem gerçek hem de bunalım üreterek yapay toplum ve anlam biçimleri sunmaktadır (Baudrillard, 2005, s. 42–43). Yani fâil, gerçekliğin iktidarına sahip olmadığı ve bunun da farkında olduğu için aşırı göstergelere ve anlam atamalarına ihtiyaç duyar. Zira bu simülatif düzlemde fâil, mutlak gerçekliğe erişemeyeceği düşünden sıyrılarak bu yüzleşmeden kurtulmaktadır. Bu sözde kurtuluş uğruna üretilmiş ve üretilmeye devam edecek sayısız gerçek, fâili, ortadan kalktığında yerini halüsinasyon evresine bırakacak yapay bir gerçekliğe esir eder (Baudrillard, 2005, s. 44).

Dil, fazla hareketli ve belirsiz bir yapıdır. Buna bağlı olarak anlam, karışıklık içinde olduğu başka bir anlama gönderme yapmaksızın doğamaz ve anlamın sınırları dilin tarihselliği içerisinde sürekli yer değiştirir. Zira göstergeler her zaman başka anlam bağlamlarından geçer ve başka anlamlara gelirler. Hep ‘oluş’ halinde olan ve bir bağlamdan bir diğer bağlama geçen göstergeler zincirinde anlam, durmadan değişir. Mutlak dil alanının olanaksızlığı, kavramlara yüklenen biricik ve değişmez anlamların olanaklılığını reddeder zira anlam sabitlenemez. Gösterge dizgesinin zorunluluğu ile kavramların anlamlarının bu dizge içinde değiştiğini ileri sürer. Göstergelerin işaret ettiği ve bu göstergelerden tamamen bağımsız bir alan olanaksızdır ve göstergelerden bağımsız bir gösterilenin olması da mümkün değildir. Zira aşkın bir gösterilen yoktur. Her gösteren, başka bir göstereni gösterir ve buradan elde edilen yalnızca mevcudiyet değil aynı zamanda anlama kaynaklık eden “gösterge zincirleri”dir. Böylece “anlam oyunu” sonsuz/bitmeyen bir oyuna dönüşür (Demirdöven, 2023, s. 39–41).

Mutlak gerçekliğe fâilin erişimi yoktur; erişimin olmadığı bu alan için yargıda bulunmak mümkün değildir. Bu açıdan fâil mutlak gerçekliğe her zaman agnostik pozisyonda yer almalıdır. Mevcut gerçeklik [gerçeklik oyunu] ise, fâilin kendine aşkın bütünlüklü bir yapıyla karşılaşması ve bunu kendi bedensel ve bilişsel olanaklılık düzlemine indirgeyerek tanımlı kategorilere sokması olgusudur. Ancak bu tanımlı kategoriler de her zaman atıfsal olduğu için sabit ya da değişmez değildir; potansiyel olarak yıkımı ve inşayı aynı anda içinde barındırır. Fâil oynadığı bu gerçeklik oyununda kurgusal olanı öyle bir ilahlaştırmıştır ki bu potansiyel sürecin farkında olmak bir yana mümkün olduğunu bile görememektedir. İşte

sanat yapıtı burada devreye girerek bu kurgusal gerçeklik oyununu fâile ifşa etme görevini üstlenebilir.

Dili ve göstergeleri alaşağı etmek, fâile anlamın hiçbir zaman orada olmadığını, hatta mevcut bile olmadığını ifşa eder. Böylesi bir karşılaşmada hep var sayılmış yapı ‘çöktüğü’ anda, fâil Gerçek’e temas eder. Burada fâili Gerçek’e götürecek araç sanat yapıtıdır. Gerçek’e temas eden fâil için gerçeklik arayışı da tamamen önemsizleşir. Bu önemsizleşme kısır döngüdeki fâilden bu yükü alarak onu hafifletir. Artık fâil başladığı yere sürekli dönmek yerine *sona* gider. Bu son hem bir yıkılış hem de bir özgürleşmedir.

Mutlak gerçeklik fâilin *arzu nesnesidir*. Zira mutlak olana erişmek onu bilmektir, onu bilmek ise bir bakıma ona hâkim olmak demektir. Bu arzuyla fâil sürekli mutlak olanın peşinden koşar. Sanat yapıtının ilk rolü gerçeklik oyununu ifşa ederek fâili bir *travmaya* davet etmek, ikinci rolü ise ifşa edilen gerçeklik oyunu Simgesel’i alaşağı etmektir. Böylece travmaya davet edilen fâil Gerçek’e temas edebilir.

Sanat yapıtı dili ve göstergeleri askıya alarak, anlamın çöktüğü o boşlukta yeni bir görünürlük alanı açar. Sanat, fâilin dili ve göstergeleri kaybettiği yerde “konuşur”; temsilin çöktüğü yerde hakikatin kendini gösterebileceği alanı yeniden kurar. Böylece sanat yapıtı, hem dilin ve göstergelerin yıkımını görünür kılar hem de bu yıkımın içinden, varlığın kendini açığa çıkarabileceği bir açıklığı kurar. Bu açıklık, Heidegger’in sözünü ettiği “açık alan”ın öncülüdür; burada gerçeklik, artık dilin ve göstergelerin temsilinden değil, varlığın kendi açılışından doğar. Gerçekliğin yıkımı, fâilin anlamlandırma düzeninin çökmesiyle birlikte, artık dünyayla dil ve göstergeler üzerinden değil, varoluşun bu açıklığında, dolaysız biçimde karşılaşmasını olanaklı kılar.

2.3. Gerçekliğin Yıkımı

Heidegger’e göre fâil ve diğer varlıklar dolayısıyla da gerçeklik kaçınılmaz olarak sürekli bir oluş içindedir. Nitekim sanat da bir “oluş”, “oluveriş”tir. Böylece sanat yapıtı hakikati yaratır zira “bir yapıt olmak, bir dünya kurmaktır” yani varlığı açığa çıkartmaktır. Yapıt aracılığıyla kurulmuş bu ortam; fâil için dilin ve göstergelerin egemenliğinin askıya alındığı sanatın alanıdır. Sanat, gerçek olan hiçbir şeye karşılık gelmeyen bir sözcükten başka bir şey değildir. Zira sanat yapıtı gerçekliğin boşluğunda kurulan alternatif bir gerçekliğin alanıdır

(Heidegger, 2009, s. 112–116). Kurulan bu alan, “açık olanı özgür kılmak” ve “onu kendi yapısı içinde kurmak” demektir. Tam da bu “Açık’ın açık tutulması” söz konusu “dünyaları kurar” zira bir sanat yapıtının yapıt-varlığı, bir dünya kurmayı içerir. Yalnızca bu açıklık fâile, olmadığı varlıklara, hatta deneyimleyemediği o halin deneyimine doğru bir geçit verebilir (Heidegger, 2009, s. 143). Sanat yapıtıyla böylesi bir karşılaşma, yapıtta oluşan açıklığın içinde kalmak demektir ki bu “içinde kalış” bir “bilış” halidir. Burada biliş, salt bilgi ya da o bilgiye sahip olmak demek değildir; olanı gerçekten bilen, olanın içinde yani o açık alanın içinde ne olduğuyla yüzleşen fâildir (Heidegger, 2009, s. 166). Bu biliş, yapıtın fâili travmaya davet ettiği anda yayılan o sarsıcı ândır, Gerçek’tir. O halde sanat hakikatin ortaya çıkmasıdır ve hakikatin dolayısıyla da oynanan gerçeklik oyununun hiçlikten doğduğu söylenebilir. Zira hiçlikle sadece olanın değilliği anlatılmak isteniyorsa ve olan şey yalnızca varsayımsallıkla gerçek bir varlık olarak ele alınıyorsa şüphesiz hakikat hiçlikten doğmaktadır. Hakikat, var olan nesnelerden derlenemez; hakikat, “Açıkalan”ın açılması, açıklığın planlanıp projelendirilmesiyle olur. Nitekim “olanın açılması ve gizlenmesi olarak hakikat kurgulanarak oluşur” (Heidegger, 2009, s. 171). Ancak bu aşamada kurgulanmış hakikatin bir ayrıcalığı vardır. Bir kurgu yapısına sahip olan, fâilin kurguladığı hakikatle, sanat yapıtındaki açık alanın, bu gerçeklik oyununu ifşa ederek yıkacak şekilde planlanarak kurgulanan hakikatin karşılaşması bir öncekinin yıkımıyla sonuçlanır. Kısacası oynanan gerçeklik oyununun kurgu yapısı yeni bir kurguyla yıkılarak ifşa edilmiş olur. Burada sanat yapıtının rolü anlamı askıya alarak alaşağı etmektir ki fâili bu açık alanın açıklığından travmaya davet edebilsin. Bu da başlı başına gerçekliğin yıkımı demektir.

3.BÖLÜM: SANAT YAPITI VE GERÇEKLİĞİN DEŞİFRASYONU

Algı paradoksal bir ajan, gerçeklik ise anbean yıkılmayı bekleyen kurgusal bir olgudur. Bu durumda “gerçeklik algısı”ndan söz etmek ancak sınırlı ve sorunlu bir biçimde mümkün olabilir. Dolayısıyla fâilin karşısında duran şey, deşifre edilmesi gereken gerçeklik kurgusudur. Sanat yapıtı tam da bu noktada devreye girerek, fâilin kurguladığı gerçeklik oyununu yine fâile ifşa etme görevini üstlenir.

Herhangi bir şey [salt şey] fâile aşkındır; buna karşılık sanat nesnesi fâile içkindir. Hatta bilince aşkın bir varlık olmasına rağmen bilince içkin olabilme potansiyeline sahip tek varlık türüdür. Zira sanat nesnesi fâilin kurgusudur; fâilin bilincinden bağımsız var olamaz. Uzam ve zamanda bir formu olsa bile “öz”ü ortaya çıkamaz; varoluşu, varoluş koşulunu tam anlamıyla sağlayamaz. Zira sanat nesnesinin özü, fâile içkin, fâilin bilincine yönelik bir mevcudiyettir. Bu nedenle erişilemez olan salt şeylerin yanında sanat nesnesi fâil içindir ve varlık anlamı bakımından fâile içkindir.

Tam olarak bu özelliklerinden dolayı sanat yapıtı, fâile belirli bir “biliş” deneyimi yaşatarak onu Gerçek’e yaklaştırma potansiyeline sahiptir. Bu noktadan hareketle, söz konusu bilişsel ve algısal kırılmayı görünür kılabilmek adına bazı sanat yapıtları incelenecektir.



Görsel 3. René Magritte. La Condition Humaine / İnsanlık Durumu. 1933, (Resim). (Washington, DC, Amerika Birleşik Devletleri: National Gallery of Art). (National Gallery of Art). <https://www.nga.gov/artworks/70170-la-condition-humaine>

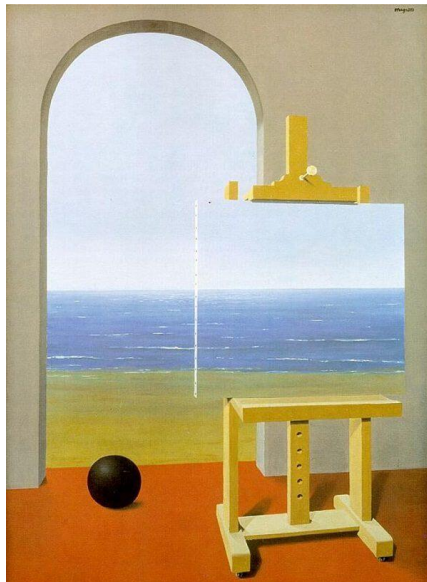
Serinin ilk örneklerinden olan 1933 versiyonu *La Condition Humaine*, bir odanın içindeki pencerenin önünde duran bir şövalenin resmidir. Oluşturulmuş iç mekân algısı ve pencereden görülen manzara ile birlikte kırsalda 'olağan' bir ev atmosferi oluşturulmuştur. Söz konusu şövalede ise pencereden görünen manzaranın kesintisiz resmi; 'manzara' ve 'manzaranın resmi'nin birbirine karışmakta, hatta bir 'bütünlük' gibi sunmaktadır. Esasen bu tablo 'gerçek' bir manzara ve onun 'temsili' olan bir resim değildir. Kaldı ki bu sözde temsilin fâilin bakışına sunulmayan manzaranın tasviri olup olmadığı da bilinemeyecektir. Yani tuvalin sağında konumlanan ağacın 'gerçekte' olup olmadığı ya da başka bir yerde konumlanmış olma ihtimali hiçbir zaman bertaraf edilemeyecektir. Bu tasvir varsayılsa bile bu tabloda ne bir 'temsil' ne de onun bağlı olduğu bir dış 'gerçeklik' vardır. Tablonun kendisi başlı başına hem bir 'temsil' hem de bir 'gerçekliktir' ve bu gerçekliğin bağımlı olduğu bir dış gerçeklik koşulu da yoktur. Temsil çünkü penceredeki manzara imajı da şövaledeki resim imajı da gerçek bir tablodaki temsildir ve kendi tarzında bir gerçekliği vardır çünkü sadece bir şeyin temsili değil, aynı zamanda o şeyin kendisidir de. Bir görüş de bu katmanlı anlatımın sadece 'gerçek manzara' ve onun 'temsili olan manzara resmi' olarak okunacak olmasının Magritte'in eserin adıyla—izleyicinin iradesi dışında, refleksif bir okuma bile olsa—birini gerçek, diğerini temsil olarak gördüğü bu tekrarlayan döngüye gönderme yaptığı düşüncesidir (National Gallery of Art).



Görsel 4. René Magritte. *La Condition Humaine* / İnsanlık Durumu. 1935, Norwich Versiyonu. (Resim). (Norwich, Londra: Norwich Castle Museum and Art Gallery). (Artuk). <https://artuk.org/discover/artworks/la-condition-humaine-1475>

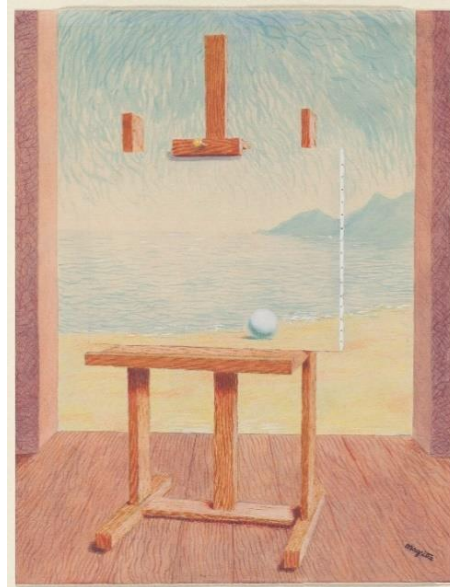
1935 tarihli Norwich versiyonunda (Görsel 4) ise resim içinde resim tasvir eden şövale, içinde ateş yanan karanlık bir mağara ağzında konumlanmıştır. Söz konusu aydınlık manzarada bir dağın yamacında konumlanan belli belirsiz bir kale imajı yer almaktadır. 1933 versiyonundaki (Görsel 3) katmanlı anlatımı üzerinde taşımakla beraber bu tablodaki bir diğer önemli husus, Magritte'in Platon'un mağara alegorisine gönderme yapmış olmasıdır. İkinci bölümde de aktarıldığı gibi mağaradaki gölgeler gerçek insan görüntüleriyle iç içe geçerek, gerçek ile kopya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Tıpkı bunun gibi Magritte de 'manzara' ve 'manzara resmi' arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak gerçek ile temsil—kopya—arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır.

Bu tablodaki bir diğer öge ise dağın yamacında konumlandırılmış kale imajıdır. Mağaraya zincirlenmiş insanların, ki bir bakıma tabloya bakan seyircilerin asla erişemeyeceği—zira seyirciler de mağaraya zincirlenmiş insanların bakış açısından başka bir bakış açısına sahip olamayacaktır—sadece kendi bakış açılarından bir imaj olarak deneyimleyebildiği kale yine fâilin varlığın kendisine değil, sadece kısmî görünüşüne mecbur olduğunu da vurgulamaktadır. Yani fâilin kale imajını aşarak numenal bir kavrayışa değil, zincirlerle sıkı sıkıya bağlandığı fenomenal görüntüye tutsak olduğu ifşa edilir. Böylece Magritte Norwich Versiyonu ile *La Condition Humaine* anlatısına yeni bir anlatım katmanı ekler.



Görsel 5. René Magritte. *La Condition Humaine* / İnsanlık Durumu. 1935, Versiyon II. (Resim). (Darmstadt, Almanya: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Simon Spierer Collection). (ReneMagritte.org). <https://www.renemagritte.org/the-human-condition-ii.jsp>

1935 tarihli ikinci versiyon (Görsel 5) 1935 tarihli versiyondan (Görsel 3) mekânın soyutlaşmasıyla ayrılmaktadır. Bu versiyonda şövale, kıyıda bulunan sürrealist bir mekânda tasvir edilmiştir. Yine ‘manzara’ ve ‘manzaranın resmi’ birbirine karışarak iç içe geçmiş bir imaj sunmaktadır ve bu imaj manzaranın gerçek, resmin temsil olarak gördüğü tekrarlanan döngüyle, katmanlı gerçek-temsil ilişkini aktarmaya devam etmektedir. Ancak bu tabloyu ayırtıran unsur sadece mekânın soyutlaşması değil, aynı zamanda mekânda konumlanan tanımsız siyah küre formundaki cisimdir. Kusursuz ve kararlı hali ve var oluşundaki anlamsızlığıyla anlatıma yeni bir katman eklemektedir. Söz konusu bu katman, gerçeklik denen gerçek-temsil ilişkine fâil tarafından atfedilen ‘kusursuz’ ve ‘kararlı’ mutlakliyetin aslında erişilemez bir muğlakliyet olması ve bütün bu atıfların aslında ne kadar ‘yersiz’ ve ‘anlamsız’ olduğudur. Böylece Magritte bu seriye yeni bir anlatım katmanı ekleyerek sadece gerçek-temsil üzerinden değil, aynı zamanda gerçek ve gerçeklik oyunu bağlamında da bir deşifrasyon sunar.



Görsel 6. René Magritte. *La Condition Humaine* / İnsanlık Durumu. 1945, (Resim). (Cleveland, Amerika Birleşik Devletleri: The Cleveland Museum of Art). (The Cleveland Museum of Art).
<https://www.clevelandart.org/art/1992.274>

1945 versiyonu *La Condition Humaine*, 1935 tarihli ikinci versiyonla (Görsel 5) bazı benzerlikler taşımasına karşın teknik açıdan diğer tablolarından farklı bir medyumla üretilmiş olması, bu versiyonu hem görsel hem de aurası bakımından ayırmaktadır. Söz konusu bu teknik fark ise diğer üç tablonun yağlı boya (Görsel 3, Görsel 4 ve Görsel 5), 1945 versiyonunun ise (Görsel 6) sulu boya ağırlıklı karışık teknik olmasıdır. Bu teknik fark, 1935

tarihli ikinci versiyonla (Görsel 5) benzer sürrealist bir atmosfer izlenimi vermesiyle birlikte bu etkiyi daha da perçinlemektedir.

Bu versiyonda da (Görsel 6) Magritte, tablonun 'manzara' ve 'manzaranın resmi' aracılığıyla tekrarlanan katmanlı gerçek-temsili anlatısını aktarmaya devam etmektedir. 1935 tarihli ikinci versiyonda da (Görsel 5) bulunan küre formu bu sefer şövaledeki resmin içinde konumlanmıştır. Bu fark içeriği bakımından oldukça anlamlı bir hamledir; zira artık sadece gerçek-temsili ilişkide fâilin atfettiği 'kusursuz' ve 'kararlı' mutlakliyetin aslında erişilemez bir muğlakliyet olduğu ve bütün bu atıfların aslında ne kadar 'yersiz' ve 'anlamsız' olduğu değil, bir de bu muğlakliyetin hiçbir zaman şimdi ve burada oluşundan emin olunamayacağını, yalnızca varsayılabilirliğini de gösterir. Söz konusu kürenin siyahtan beyaza radikal bir değişime uğraması da fâilin esiri olduğu bu gerçeklik oyununun aslında ne kadar 'yedirilmiş' olduğunu göstermektedir.

Bu dört varyasyon arasındaki karşılıklı etkileşim ve anlam bütünlüğü düşünüldüğünde Magritte'in *La Condition Humaine* varyasyonları ayrı ayrı anlatısı çok güçlü eserler olsa da birlikte değerlendirilme gereğini gösterir. Yapıtların tümünün adının "İnsanlık Durumu" olduğu da değerlendirildiğinde Magritte aslında insanın 'gerçek' ve 'temsili' arasındaki farkı istikrarlı bir başarısızlıkla hep gözden kaçırdığını, görünüşlerin ve her türden atfın temsili değil, gerçeğin kendisi olduğu yanılgısına saplandığını, saplandıkları bu yanılgıların da aslında ne kadar anlamsız olduğunu ve bütün bunları doğurduğu muğlakliyetten de hiçbir zaman emin olunamayacağını ısrarla ıskaladığını ustalıkla betimler.



Görsel 7. René Magritte. The Treachery of Images / İmgelerin ihaneti. 1929, (Resim). (Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri: LACMA). (LACMA). <https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images>

The Treachery of Images [İmgelerin İhaneti], bir pipo imajının yer aldığı ve hemen altında Fransızca “*Ceci n’est pas une pipe*” [Bu bir pipo değildir] yazısının yer aldığı bir tablodur. Zira bu gerçekten bir pipo değildir, bir piponun temsili, piponun resmi, imajıdır. Elbette kimse tarafından bu imajın ‘gerçek’ bir pipo olduğu düşünülmemiştir ancak bu imajın ne olduğu sorulduğunda doğrudan “bu bir pipodur” cevabı verilmektir. Zira fâilin her zaman anlamı sabitleme, bir yere konumlandırma eğilimi vardır. Gerçekte şimdi ve burada var olmayan nesneyi [pipo], temsiline dayanarak [pipo imgesi] dil aracılığıyla [p-i-p-o] şimdi ve burada varsayma yanılgısıdır bu. İroniktir ki yazılan bu ifade de tam anlamıyla eleştirdiği şeyi yapmaktadır. Gerçek bir pipo olmadan gerçek bir pipoyu işaret ettiği—edebileceği—varsayımında bulunulmuştur. Bu durumda da dildeki pipo, gerçek pipodan daha ‘gerçek’ olur. Zira Foucault, bir şeyin başka bir şeye benzediği iddiasında bulunmanın, ikincisinin birinciye varlıkbilimsel (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha ‘gerçek’ olduğunun kastedildiğini söyler. Nitekim kopya—ki burada kopya piponun temsildir—varlığını uysallıkla kopya ettiği şeye dayandırır (Foucault, 2011, s. 13). Yine Foucault’ya göre, tutarlı, denk düşen ve sistemli işaretler olarak bu göstergelerin [dildeki ya da imaj olan pipo gibi], öncelikle özgün olarak ve gerçek olarak varolduğuna inanmak, yorumun ölümü demektir (2011, s. 16). Bu da anlamın neliğine ters düşecek şekilde onu sabitleme, kapatma ve denetim altında tutma mekanizmasıdır.

Tabloda (Görsel 7) bu gösteren-gösterilen muğlaklığı, başlı başına muğlaklığın kendisidir. Tam da bu sebeple asıl anlamsızlığı ifşa etmektedir. Ancak (Foucault, 2011) bu tabloya asıl tuhafılık kazandıran şey imaj ve metin arasındaki “çelişki” değildir, zira burada bir çelişki de yoktur. Bir çelişkiden söz edebilmek için gösteren-gösterilen ilişkisinin bir çelişki barındırıyor olması gerekir ancak burada imaj da metin de gösteren konumundadır. Bu Magritte tarafından gizlice kurulmuş ve sonra da titizlikle deşifre edilmiş bir işlemdir. Burada sözü edilen gösterilenin dışarıdan çağırıldığı çifte bir tuzak vardır. Zira formun sözcüklere atfedilmesiyle var olanın yapamayacağı şey sözcükler aracılığıyla yaptırılmış olur. Bu kendisini söylemin dünyasında adlandıran, belirleyen ve saptayan anlamlar şebekesidir. Dolayısıyla bu anlamlar demetinin kurgusallığını ifşa etmek demek dil ile imaj arasındaki bütün geleneksel bağları bozmak demektir. Ayrıca bu tablodaki bir diğer kritik mesele de “Bu bir pipo değildir” yazısının sadece imaj olan pipo olduğunun düşünülmesi yanılgısıdır. Zira burada çok daha katmanlı bir anlatım vardır. Foucault’nun açıkladığı üzere: “Bu” [pipo

imajı] “bir pipo” [tözü bakımından ona bağlı değildir, onunla aynı malzemeden yapılmış ve aynı nitelikleri taşıyor değildir] “değildir”. Aynı zamanda “Bu” [gösteren, ileri süren birinci sözcük] “bir pipo değildir” [onun eşdeğeri olamaz, onun yerine geçemez]. Üçüncü olarak da “Bu” [yazıyla ve imajla ortaya konmuş piponun bütünü] “bir pipo” [hem söylemde hem de görüntüde olan; imajdaki, dildeki, yazıdaki pipo] “değildir” [onunla ulaşılamaz]. Böylece Magritte temsil ve yazı arasındaki boşluğun açtığı alanla, sabit ve tanımlayıcı sözcüklerle atfetmek istediğimiz anlamın ve yanlış atıfların hiçbir koşulda gerçek olamayacağını deşifre etmektedir. Zira hiçbir yerde bir pipo yoktur, bu sadece bir ileri sürüştür (s. 22–31)

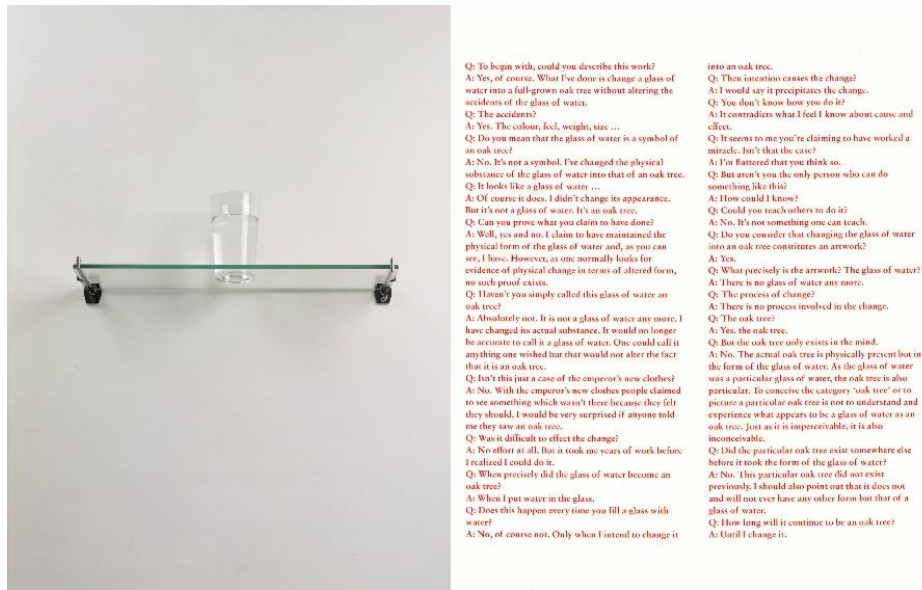


Görsel 8. Joseph Kosuth. One and Three Chairs / Bir ve Üç Sandalye. 1965, (Enstalasyon). (New York, Amerika Birleşik Devletleri: MOMA). (MOMA). <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Kosuth’un *One and Three Chairs* eserinde, bir sandalye üç farklı şekilde sunulur. Bu yapıt; sandalyenin fotoğrafının, yani imgesinin, sandalyenin kendisinin ve sözlük tanımının kurulumundan oluşan bir yerleştirmedir. Bu kurulum nesne, imge ve sözcükten oluşur. Aslında bu özel kurulumda aynı anda hem üç sandalye hem de sadece bir sandalye bulunmaktadır. Nesne olan sandalye ve sandalye atfında bulunulmuş temsillerin dilde sorgusuz sandalye olabilmeleri aslında dilin ve göstergeler sisteminin paradoksal bir mekanizma olduğunu göstermektedir. Magritte’in “Bu bir pipo değildir” ifadesiyle ifşa ettiği gibi ne imajı ne de tanımı gerçekte o nesne değildir; ancak dil aracılığıyla o nesney-miş gibi muamele görmektedir. Dil ve göstergeler aracılığıyla temsil, gerçek olanın yerini öyle sinsice doldurur ki fâil tarafından hep ıskalanır. İşte *Bir ve Üç Sandalye* yapıtıyla Kosuth tam da bu paradoksal durumu ifşa eder.



Görsel 9. Michael Craig-Martin. An Oak Tree / Bir Meşe Ağacı (Detay). 1973, (Heykel). (Canberra, Avustralya: National Gallery of Australia). (Craig-Martin). <https://www.michaelcraigmartin.co.uk/artworks/11-an-oak-tree/>



Görsel 10. Michael Craig-Martin. An Oak Tree / Bir Meşe Ağacı (Detay). 1973, (Heykel). (Canberra, Avustralya: National Gallery of Australia). (Craig-Martin). <https://www.michaelcraigmartin.co.uk/artworks/11-an-oak-tree/>

Craig-Martin *An Oak Tree* [*Bir Meşe Ağacı*] yapıtında (Görsel 9, Görsel 10) duvara montelenmiş cam bir raf üzerinde duran ve ‘bir bardak suyu’ bir metin ile sunar:

S: Başlamak gerekirse, bu işi tarif eder misiniz?
Y: Evet, elbette. Yaptığım şey, bir bardak suyu bir meşe ağacına çevirmek; bardaktaki suyun görünüşünü, yani kazalarını değiştirmeksizin.
S: Kazalar?
Y: Evet. Renk, biçim, ağırlık, boyut gibi...
S: Yani demek istiyorsunuz ki bu su bardağı, bir meşe ağacının sembolü?
Y: Hayır, bir sembol değil. Su bardağının fiziksel özünü bir meşe ağacınıninkine çevirdim.
S: Ama bir bardak suya benziyor...
Y: Elbette öyle. Görünüşünü değiştirmedim. Ama artık bir bardak su değil. O bir meşe ağacı.
S: Bunu gerçekten yaptığınızı kanıtlayabilir misiniz?
Y: Eh, evet ve hayır. Suyun fiziksel formunu koruduğumu iddia ediyorum ve görüldüğü üzere öyle de. Ancak, bir dönüşümün fiziksel kanıtlarını aramak normal bir davranış olsa da, böyle bir kanıt yok.
S: Yani sadece bir bardak suya “meşe ağacı” dediğinizi mi söylüyorsunuz?
Y: Kesinlikle hayır. Bu artık bir bardak su değil. Özünü değiştirdim. Artık ona su bardağı denemez. Bir insan istediği her şeye herhangi bir anlam atfedebilir ama bu, onun gerçekten bir meşe ağacı olduğu gerçeğini değiştirmez.
S: Bu sadece “kral çıplak” durumu gibi değil mi?
Y: Hayır. Kralın yeni giysileri, insanlar onları göremediği halde var olduğunu iddia ediyordu. Ama ben, insanların bir meşe ağacı gördüklerini söylediklerinde gerçekten öyle olduğuna ikna olmalarını beklerim.
S: Değişimi gerçekleştirmek zor muydu?
Y: Hiç çaba gerektirmedi. Ama yıllar süren bir çalışmadan sonra bunu yapabileceğimi fark ettim.
S: Su bardağı tam olarak ne zaman bir meşe ağacına dönüştü?
Y: Suyunu içine koyduğum anda.
S: Bu her su doldurduğunuzda oluyor mu?
Y: Hayır, elbette ki hayır. Sadece onu dönüştürmeyi kastettiğimde.

S: O zaman niyet mi değişimi getiriyor?
Y: Daha çok tetikleyicisi olduğunu söyleyebilirim.
S: Nasıl yaptığınızı bilmiyorsunuz?
Y: Nedensellik hakkında hissettiklerime ters düşüyor bu.
S: Bir mucize gerçekleştirdiğinizi mi söylüyorsunuz?
Y: Öyle düşünmeniz beni mutlu eder.
S: Ama bunu yalnızca siz mi yapabilirsiniz?
Y: Evet.
S: Peki bunu nasıl öğrendiniz?
Y: Öğretilmesi mümkün olmayan bir şey bu.
S: Bir su bardağını meşe ağacına dönüştürmek sanat eseri midir?
Y: Evet.
S: Sanat eseri tam olarak nedir? Su bardağı mı?
Y: Artık bir su bardağı yok.
S: Değişim süreci mi?
Y: Değişim süreci de dâhil değil.
S: Meşe ağacı mı?
Y: Evet. Meşe ağacı.
S: Ama o sadece zihinde var olan bir meşe ağacı.
Y: Hayır. Meşe ağacı fiziksel olarak orada, su bardağının formu içinde mevcut. Eğer su bardağı belirli bir bardağı ifade ediyorsa, o zaman meşe ağacı da o kadar belirli ve özeldir. “Meşe ağacı” kavramını, görünen su bardağı olarak anlamaya çalışmak, ne gördüğünü ne de deneyimlediğini anlamamaktır. Nasıl ki algılanamıyorsa, kavranması da o kadar olanaksızdır.
S: Bu meşe ağacı daha önce başka bir yerde var mıydı?
Y: Hayır. Bu meşe ağacı daha önce var olmadı. Ayrıca şunu da belirtmeliyim ki, bu meşe ağacı daha önce başka bir formda bulunmadı ve bundan sonra da başka bir formda bulunmayacak.
S: Ne zamana kadar meşe ağacı olarak kalacak?
Y: Onu değiştirene kadar.

Görsel 11. Michael Craig-Martin’in An Oak Tree / Bir Meşe Ağacı (1973) çalışmasında yer alan metin.

Sanatçı metinde, fiziksel olarak su bardağı olan bir nesnenin özünü değiştirdiğini, onu bir meşe ağacına dönüştürdüğünü iddia etmektedir. Bu dönüşüm fiziksel değil, anlam düzeyinde ve kavramsal bir dönüşümdür. Zira böylesi bir dönüşüm için fiziksel herhangi bir unsurun değişmesi gerekliliği yoktur. Bu dönüşümün bir kanıtı ihtiyacı da yoktur, tıpkı gerçek bir meşe ağacının da bir ‘meşe ağacı’ olduğunu kanıtlaması gerekliliği olmadığı gibi.

Böylece, Craig-Martin bir var olanın görünüşünün sabit kaldığı koşulda bile özünün ne olduğunun değişebileceğini öne sürer. Bir ‘bardak’ ve bir ‘meşe ağacı’ zaten fâilin atfıdır; her yeniden atıf ontolojik açıdan o var olanın ne olduğunu değiştirmez—ki fâilin buna erişimi de yoktur. Elbette bu keyfî ve sabit atıfların hükümdarlığını yıkmak kolay olmasa da sanat burada oldukça güçlü bir alan açar. Bu eserin sunulmasıyla, yani ilan edilmesiyle ‘bir bardak su’ gerçekten de ‘bir meşe ağacı’ olarak anılır. Kaldı ki bu nesnenin ‘bir bardak su’ olma hali de ‘bir meşe ağacı’ olma hali de atıfsaldır. Magritte’in “Bu bir pipo değildir” (Görsel 7) ifadesi nasıl imge ve gerçek arasında bir deşifrasyon yapıyorsa, Craig-Martin de var olanlar ve onları nesne yapan adlandırılışları arasında radikal bir tartışma başlatır. Kısacası Craig-Martin zaten dilde ‘bir bardak su’ olan var olanı yine dilde ‘bir meşe ağacı’ yapar.



Görsel 12. Mel Bochner. Language Is Not Transparent / Dil Şeffaf Değildir. 1969, (Resim). (New York, Amerika Birleşik Devletleri: MOMA). (MOMA). <https://www.moma.org/collection/works/95557>

Bochner Görsel 12'deki yapıtını, grafik kâğıdı üzerine mürekkep ve damga kullanarak "*Language Is Not Transparent*" ["Dil Şeffaf Değildir"] yazısını basarak üretmiştir. Her bir aşamada damgalama, sayısı aritmetik bir dizi oluşturacak ve yazıyı üst üste getirecek şekilde yapılmıştır. Dil şeffaf değildir; olanı olduğu gibi, ne ise o olarak aktaramaz, geçirgen bir şeffaflıkta gösteremez; atfedilir. Dil gerçeği ifade edemez, kurgusaldır ve ancak dilde kurulan hakikate karşılık gelebilir. Bochner şeffaf olmayan dili, gerçekten de şeffaf olmayan 'dille' [yazı] üst üste yazarak bu anlatıyı somut bir nesneye dönüştürür. Dilin aslında, şeffaflığın ya da saydamlığın aksine, üst üste katmanlı atıflarla örtülmüş, opaklaşmış bir yapı olduğunu deşifre eder.



Görsel 13. Mel Ramsden. *Secret Painting / Gizli Resim*. 1967-1968, (Resim). (Melbourne, Avustralya: National Gallery of Victoria). (Art Gallery NSW).
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/#about>

Ramsden'in *Secret Painting* adlı yapıtı (Görsel 13), siyah bir katmanla örtülmüş bir resim ve yanında "Bu resmin içeriği görünmezdir; içeriğin karakteri ve boyutu kalıcı olarak gizli tutulacaktır ve yalnızca sanatçısı tarafından bilinecektir" ifadesi bulunan bir metinle birlikte sergilenmektedir. *Secret Painting*'in Malevich'in *Black Square* [Siyah Kare] adlı eserine de gönderme yaptığı düşünülmektedir (Art Gallery of New South Wales). Bu da tablonun içeriğinin hiçbir şey içermeyen, herhangi bir şeyi temsil etmeyen, saf bir katmanla gizlendiğini gösterir. Burada 'görünen' katman ve 'gizlenen' içerik arasında kavramsal bir boşluk vardır. Eser asıl defişasyonu bu kavramsal boşluğun açtığı alanda yapar. İzleyici bu görünen katmanın [fenomen] arkasında gizlenen [numen] resmin ne olduğunu hiçbir zaman bilemeyecektir. Hatta gizlenmiş bir resim olup olmadığını da bilemeyecektir. Dolayısıyla buradaki kavramsal boşluk, fâile, her zaman gerçek var olanı gizleyen fenomenal bir görüntüye mecbur olduğunu ifşa eder.

4.BÖLÜM: GERÇEKLİĞİN YIKIMI OLARAK SANAT NESNESİ

Bu bölümde ele alınan sanatsal uygulamalar, tezin kuramsal tartışmasını somut bir deneyim alanına taşır. Algının paradoksal doğası, fâilin gerçeklik oyunundaki konumu ve Lacan'ın Gerçek'ine temas potansiyeli, bu uygulamaların üretim sürecinde merkezî bir referans noktası hâline gelmiştir. Sanat nesnesinin yalnızca görüneni temsil eden pasif bir yüzey değil, gerçeklik kurgusunu ifşa eden aktif bir saldırgan—bir “ajan”—olarak nasıl işlediği burada analiz edilmektedir. Bu analiz, hem yönelimsel alanın açığa çıkardığı görünürlük olanaklarını hem de göstergeler sistemi aracılığıyla kurulan gerçekliğin kırılganlığını görünür kılar. Böylece bu bölüm, sanat yapıtının bu etkin rolü nasıl taşıyabileceğini açar.



Görsel 14. N. Başak Gerede. Reality / Gerçeklik. 2025, (Tipografi / 35x50 cm). (Kişisel arşiv).

Bu iki tipografik yerleştirme yan yana iki siyah çerçeve içinde sergilenmektedir (Görsel 14). Burada fâil gerçekten “Reality” ve “Gerçeklik” yazmamasına, hatta bir ‘kelime’ bile yazmamasına rağmen, algıların boşlukları ve her türden duyumsanabilen varlığı anlamla dolduran yapısı aracılığıyla bir kelime yazdığını kendiliğinden varsaymaktadır. Zira *Gestalt* kuramının da gösterdiği gibi algı, bu duyumsanan verinin tanımsız bir öbek olabilmesi durumunu mümkün kılmamaktadır. Zira fâilin farklı fontlardaki yazı karakterlerini veya

başka birinin el yazısını okuyabilmesi de bu yolla mümkündür. Fâilin algıları geçmiş deneyimlerinden ve öğrenilmişliklerinden ayrıştırılamaz. Bu sayede bu yapıtı alımlayan izleyici, orada gerçekten “Reality” ve “Gerçeklik” yazmamasına rağmen öğrendiği alfabetik biçimler ve deneyimlediği yazı düzenleri doğrultusunda bir kelime yazdığı yanılgısına kapılmaktadır. Zira algı her daim bir anlam ataması içerir ve böylece her duyumsanan varlığı fâil için tanımlı kılar. Yazı üzerinden yapılan bu deşifrasyonda, fâilin, algıları dışında başka bir kavrama şekli olmadığı ve yine algıları sebebiyle söz konusu kavrananın ne ise o olarak görülemediği ifşa edilmektedir.

Bunun yanı sıra bu tipografik yerleştirmede “Reality” ve “Gerçeklik” kelimeleri üzerine bir okumaya yönlendirilmesi de mutlak gerçekliğin algılanamaz oluşu, fâilin alımladığı ve anlam atamalarıyla içeriğini doldurduğu mevcut gerçekliğe yani gerçeklik oyununa esir olduğu göndermesini amaçlamaktadır. Zira “Gerçeklik” orada ‘okunduğu’ gibi bir gerçeklik değildir, bir gerçeklik bile değildir. Bu yalnızca onu alımlayan fâilin atfıdır, dolayısıyla da kurgusaldır. Bu çalışma, fâilin bilincinde ürettiği anlamın ne kadar temelsiz, değişken ve yanıltıcı olduğunu açığa çıkartarak “gerçeklik oyunu”nun kendisini görünür kılar.



Görsel 15. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. 2025, (Yerleştirme/ Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).



Görsel 16. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).



Görsel 17. N. Başak Gerede. Elmalar / Apples. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).

Elmalar çalışması (Görsel 15) iki düzenlemeden oluşmaktadır. Birincisinde, seramikten üretilen hiperrealist⁶ elmalar ile aslında gerçek elma olmadığı ele verilmiş olan seramik bir elma bir kaide üzerindedir. İkincisinde ise gerçek elmaların bir arada başka bir kaide üzerinde yan yana sergilendiği bir kurgu düzenlenmiştir. Seramik elmaların yer aldığı kaide üzerinde “Bu elmalar gerçek değil” ifadesi, gerçek elmaların yer aldığı kaide üzerinde ise “Bu elmalar gerçekten gerçek değil. Yemeyi deneyebilirsiniz...” yazmaktadır. Böylece ‘gerçekten gerçek olmayan’ elmalar da ‘gerçek ama gerçek değil’ atfında bulunan elmalar da eseri alımlayanlarca aynı düzlemde değerlendirilecektir. Böylesi bir ilişki ise “gerçeklik oyunu”na tekabül eder, hatta “gerçeklik oyunu”nu doğrudan görünür hâle getirir. Zira izleyici/okuyucu gerçek elma ve sahte elma ayrımını yapamayacak—ikisi birbirinden ayırt edilemeyecek—ve bütün elmalara ‘gerçek’ atfında bulunacaktır. Kırık ve yapay olan elma ise sadece bir aldatmacadır. Gerçek elmaların yanında onları taklit eden elmalar sahteliği üzerinden diğer bütün elmaların hem elmalığını doğrulamış hem de yanlışlamış olacaktır. Böylece gerçeklik ve temsil üzerinden bir deşifrasyon yapılır; gerçek olan gerçektir ancak artık temsil olan da gerçektir, zira fâil çoktan bu atıfta bulunmuştur ve kendi bakış açısında bu yargı hakikatin kendisi olmuştur. Böylece sanat yapıtı izleyiciyi yeni bir oyuna davet etmiş olur ve oynanan gerçeklik oyunu içinde yeni bir “oyun” alanı açılarak bu açıklıktan fâili Gerçek’e temas etmeye çağırır.

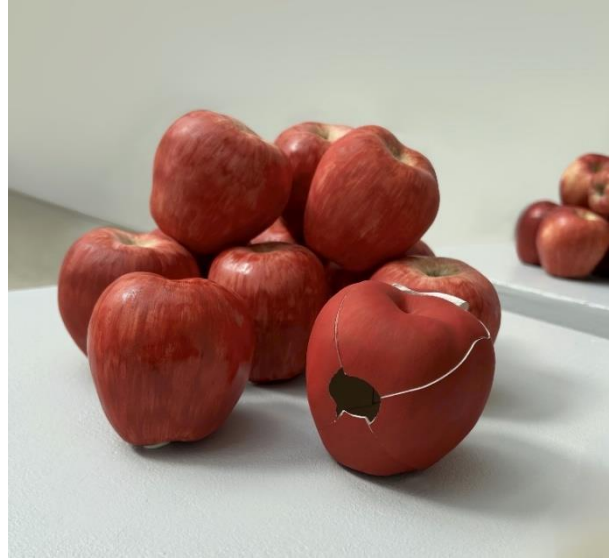
Ancak bu çalışmada ‘gizli’ bir katman daha bulunmaktadır; ‘Gerçek’ elmaların bir arada bulunduğu elmalar arasında seramik bir elma da bulunmaktadır (Görsel 17 ve Görsel 18). Dolayısıyla “Bu elmalar gerçekten gerçek değil” ifadesi ‘doğru’ olurken eşzamanlı olarak kendi ‘yalanını’ da muhafaza etmektedir. Nitekim burada olan temsil ile gerçek arasındaki farkın ayırt edilemezliği değil, izleyicinin ayırt ettiğini sandığı şeyin bile bir kurmaca olmasıdır. Zira gerçek elma bile ancak “elma” kategorisinin altında tanınabilir olduğundan, “gerçek elma”yı da sahte kılan şey temsil değil, kavramın kendisidir. Buradaki temsil-gerçek okuması sadece ‘seramik elmalar’ ve ‘elma olan elmalar’ arasında da değildir. Zaten gerçek olmadığını—ya da olduğunu—öne süren yazıdaki/dildeki “Bu elmalar”dır. Sonuç olarak izleyici için elmanın ‘gerçek’ olup olmadığı, duyumsanan forma değil, o forma yöneltilen

⁶ Hipergerçeklik, gerçeklik kavramının evrim sürecine gönderme yaparak, gerçekliğin yerine geçmek üzere icat edilmiş işaretler ve semboller üzerinde uzlaşılan doğrudan gerçeklik algıları arasında oluşan karışıklık durumunu tanımlamak için kullanılır.

anlam atfına bağılıdır; böylece algının gerçekliği doğrulamak yerine onu kurduğu da ifşa edilmektedir.



Görsel 18. N. Başak Gerede. *Elmalar / Apples*. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).



Görsel 19, Görsel 20. N. Başak Gerede. *Elmalar / Apples*. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, elma, ahşap). (Kişisel Arşiv).



Görsel 21. N. Başak Gerede. Metin İmgesi ve... / Text Image and... (Ön yüz). (Heykel / Ahşap, pleksi, aydinger). 2025, (Kişisel Arşiv).



Görsel 22. N. Başak Gerede. Metin İmgesi ve... / Text Image and... (Arka yüz). (Heykel / Ahşap, pleksi, aydinger). 2025, (Kişisel Arşiv).

İzleyiciye, (Görsel 21) kaide üzerinde konumlandırılmış şeffaf bir pleksi plaka içine yerleştirilmiş ve aydınlar kâğıda basılmış imgenin sonsuz tekrar ediyor izlenimini veren

görüntüsü sunulmaktadır. Bu imgeler bir metin izlenimi verse de ne yazdığı henüz okunamamaktadır. Ancak izleyici işin arka tarafına geçtiği zaman (Görsel 22) “*Metin İmgesi ve...*” *Metnin Kendisi* tamamlanmış olur. Bu ikili kurguda izleyiciye bir kelime eş zamanlı olarak hem sunulmakta hem de sunulmamaktadır. Dolayısıyla burada izleyici çarpık bir gerçeklik ile etkileşim halindedir. Elbette kimsenin bir ‘şekil’ ile oluşturulmuş metin imgesinin ardında gerçekten bir ‘metin’ olabileceği yargısında bulunamayacağı öngörülebilir. Bu demektir ki fâil hiçbir zaman algıladığı gerçekliğin arka yüzünü algı denklemine dâhil etmeyecek—edemeyecek—kendince bir gerçeklik varsayacak ve oynadığı gerçeklik oyununun güvencesini sürdürecektir.

Ayrıca Yapisöküm hem sanat yapıtının hem de onu kavrayışımızın bütünüyle rastlantısal olduğu konusunda ısrar eder: Fâilin “*Metin İmgesi ve...*”den çıkıp “*Metin İmgesi ve Metnin Kendisi*”ne sıçradığı o kavrayış ânı asla yinelenemez, hiçbir kalıba sığmaz, yapıtı hiçbir biçimde ‘sabit’ hale getiremez ve kuşkusuz hiçbir bütünlük yaşantısı içermez. Dolayısıyla bu yapıt—diğer yapıtlarda da olduğu gibi—hep bir ‘oluş’ halindedir. Fâil bu “açık alan”da dolanır. Zaten herhangi bir şey gibi bir sanat yapıtı da tam ve bütün olarak var olamaz; çünkü fâil ve algısı devrede olduğu sürece bütünlüklü bir var oluştan söz edilemez. Bu doğrultuda gerçekliğin de sabitlenemez ve hep olmakta olan olarak süren bir olgu, ‘oluş’ olarak kaldığı bu yapıt üzerinden (Görsel 21) ifşa edilmiş olur. Bu durumda fâil deneyimlediği gerçekliği kurgusal bir düzlemde, kurgu yoluyla sabitleyebildiğini varsayar ama gerçekliğe erişemez.



Görsel 23. N. Başak. Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).



Görsel 24, Görsel 25. N. Başak. Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).

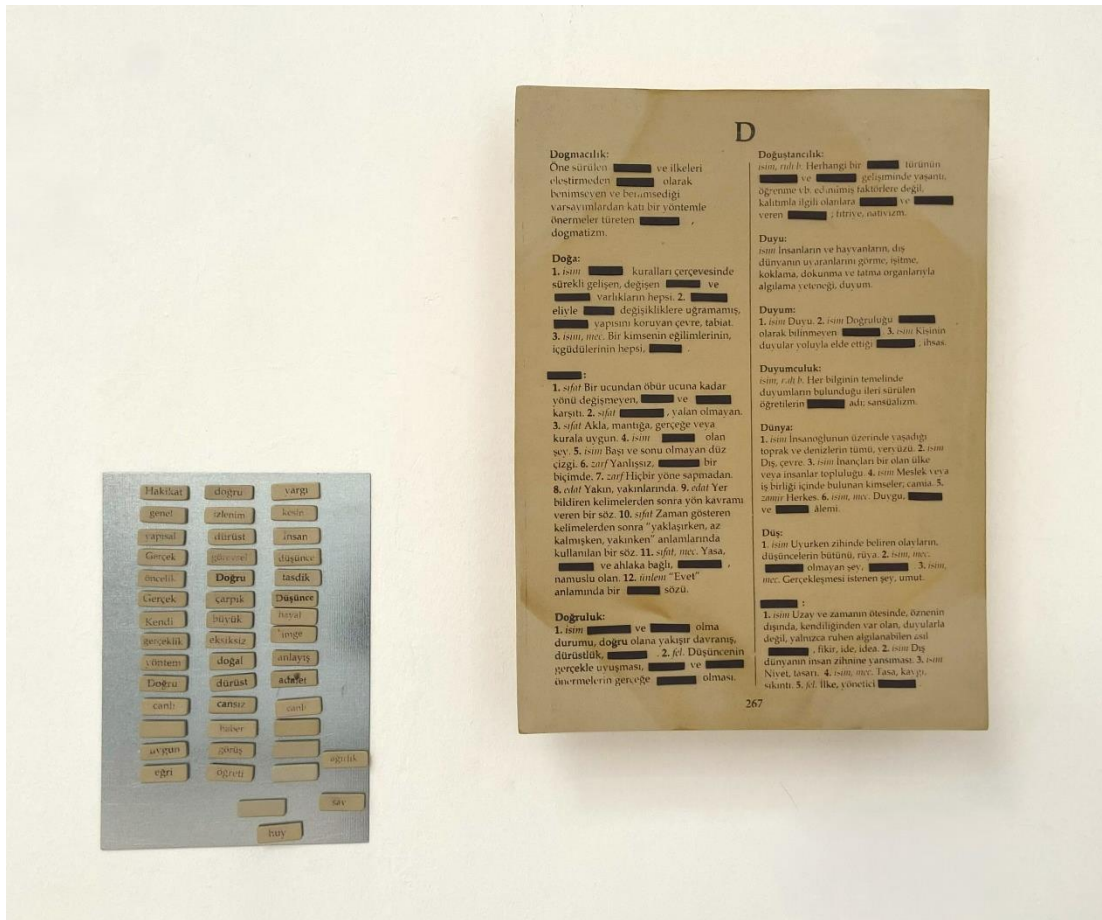


Görsel 26, Görsel 27. N. Başak. Gerede. Apples and Apples / Elmalar ve Elmalar. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Seramik, ahşap, kâğıt). (Kişisel Arşiv).

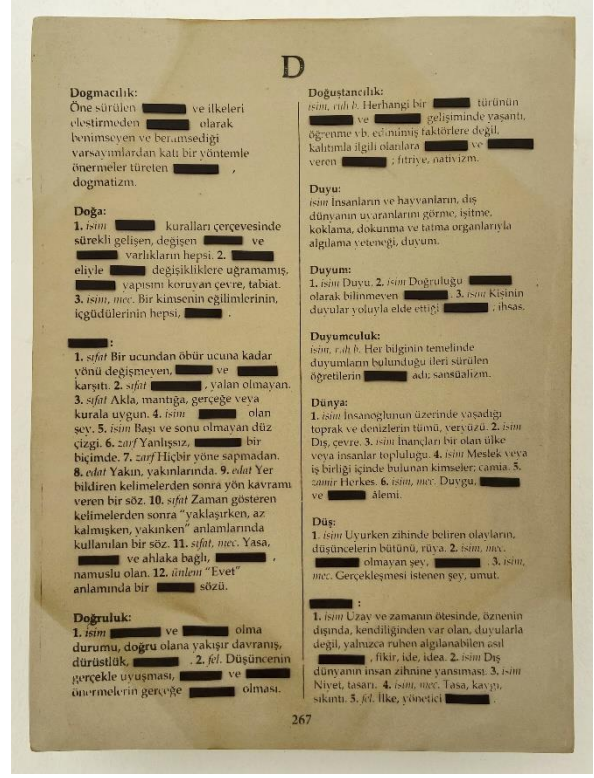
Apples and Apples yerleştirmesinde (Görsel 23); bir kaide üzerinde düzenlenmiş hiperrealist seramik elmalar ile birlikte “Why are there no *Apples* here?” yazısı ve kaidenin hemen yanında ise tamamı “*Apples*” yazısıyla kaplanmış bir metin ile bu metnin altında “Because they are all here” yazısı yer almaktadır. Böylece Magritte’in *The Treachery of Images* (Görsel 7) yapıtında da görüldüğü gibi hiçbir ‘gösterenin’ gerçekte temsil ettiği nesneyi ‘gösteremeyeceği’ üzerinden yürütülen deşifrasyon ilerletilmektedir. Gösteren ve gösterilenin bu muğlaklığı, başlı başına gerçekliğin, algının, tanımlama ve tamamlama arzusunun muğlaklığının kendisidir. Tam da bu sebeple asıl anlamsızlığı ifşa etmektedir. Kaidedeki elmaların zaten hiçbir zaman elma olamayacak olmalarına rağmen—sadece dil sınırında kalan bir “apple” (elma) göstereni olarak kalabilecekken—burada hiç sorgulanmadan ‘elma’ oluvermeleri algının yanılsamalı dünyasının dil üzerinden her şeyi her şey olarak atfedebildiğini ele vermektedir.

Bu “göstergeler zinciri”nde her gösteren, başka bir göstereni gösterir ve buradan elde edilen yalnızca mevcudiyet değil, aynı zamanda anlama kaynaklık eden yapıdır. Böylece “anlam oyunu” sonsuz/bitmeyen bir oyuna dönüşür. Zira *Apples and Apples* yerleştirmesinde (Görsel 23) hiç elma yoktur, bu sadece bir ileri sürüştür. Bu yerleştirmede elmanın yokluğu, elmanın “*Apples*” kelimesiyle aşırı temsil edilmesi üzerinden varlık-yokluk çelişkisi yaratmakta; kendinde şey olarak var olan elmayı, yokluğu üzerinden göstermektedir. Hatta “*Apples*” yazısını, dil aracılığıyla gerçek bir elmaya daha çok yaklaştırmak gösterenin varlığını bir *ajan* gibi güçlendirmektedir. Zira fâil, bu gösterenin temellerini istediği kadar güçlendirsün, yine de onun anlamlandırma boyutunun dışında kalan gerçek bir dünya vardır ve elmalar bir “şey” olarak, ne ise o olarak zaten o dünyaya

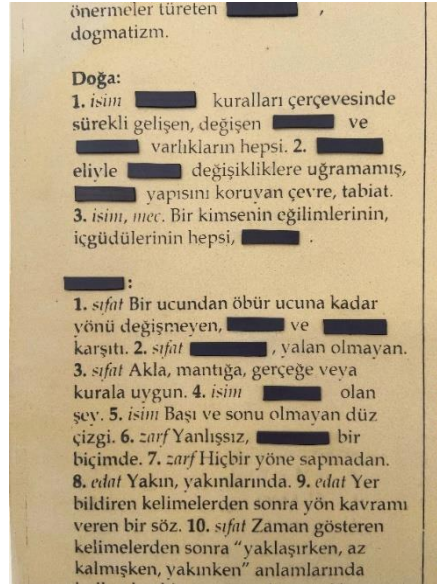
aittir. Öznenen bağımsız olarak var olan bu gerçek dünya (kendinde-şeyler dünyası)—fâil tarafından nasıl bir anlam atamasına tabi tutulursa tutulsun—daima yerli yerindedir ve kendisine atfedilen her türden atamayı ve söz konusu “göstergeler zinciri”ne karşı “kayıtsızdır”. Dolayısıyla, bu çalışmadaki çifte oyun, fâilin ne gösterenin anlamını tamamlayabileceğini ne de gerçek olana kaynaklık edebileceğini, yani dilin her şeyi her şey olarak atfedebileceğini, ancak algının bu yanılsamalı dünyasında gerçek olana erişiminin olmadığını eş zamanlı olarak ifşa eder.



Görsel 28. N. Başak. Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet). (Kişisel Arşiv).



Görsel 29, Görsel 30. N. Başak. Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet)). (Kişisel Arşiv).

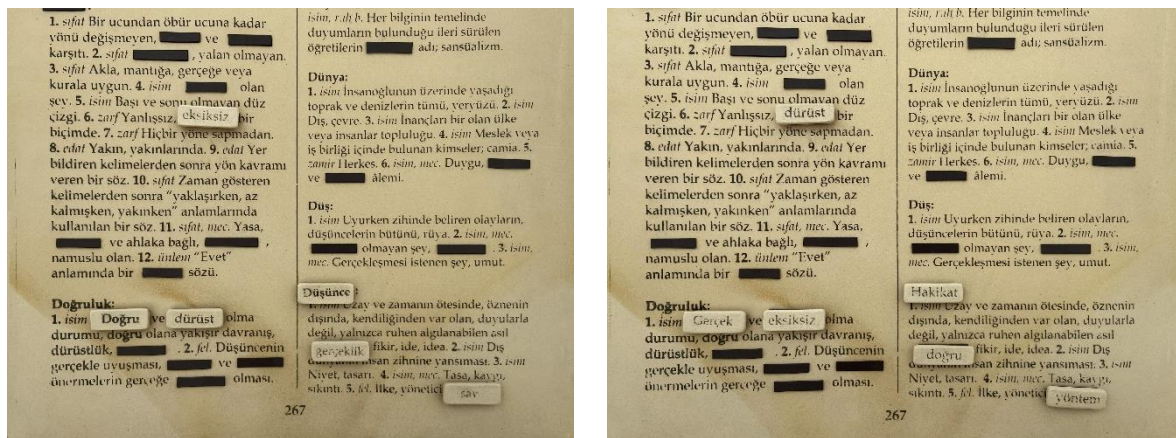


Görsel 31. N. Başak. Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet)). (Kişisel Arşiv).

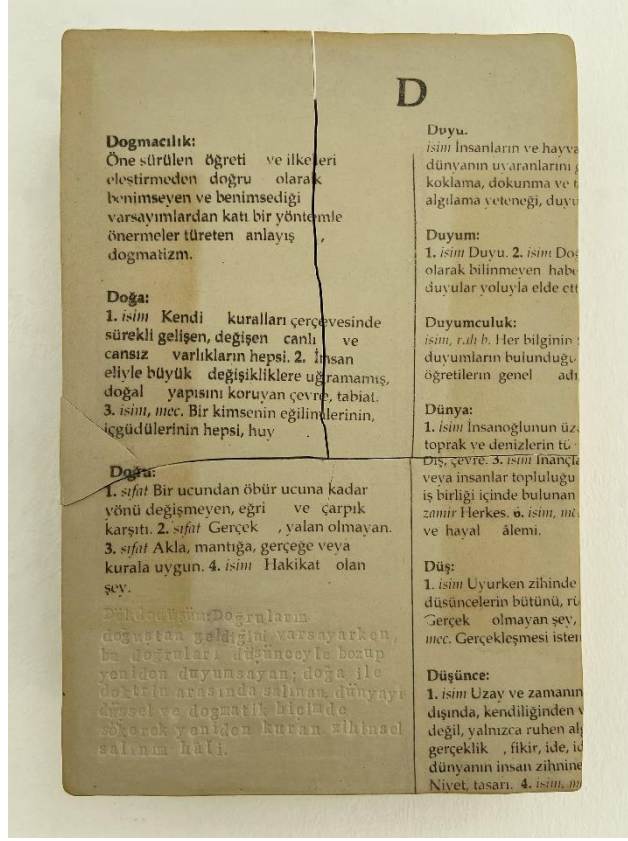
Anlamın Tutarlılığı çalışmasında (Görsel 28), Türk Dil Kurumu'nun Türkçe sözlük tanımlarından derlenen bir sözlük sayfası oluşturulmuştur. Bu sayfa seramik bir plaka

üzerine serigrafi baskı yöntemiyle basılmıştır. Tanımı yapılan her sözcüğün tanımı içinden kesilerek ayrı bir plaka olarak yerleştirilen kelimeler, mıknatıs aracılığıyla yerinden çıkarılarak başka bir kelimenin tanımı içindeki boşluğa takılabilir şekilde tasarlanmıştır. Böylece izleyici yapının aktif katılımcısı olarak; tanımı değiştirilemez, sabitlenmiş olduğu düşünülen tanımların aslında değiştirilebilir oluşuna müdahale edebildiğini deneyimler. Bu da anlamın sabit, *tutarlı*, şimdi ve burada olduğu yanılsamasını ters yüz eder. Böylece *Anlamın Tutarlılığı* (Görsel 28) çalışmasında, fâil, mutlak olarak algılanan dil alanının değiştirilebilir oluşunu ve kavramlara yüklenen biricik ve değişmez sanılan anlamları kendi olanaklı katılımcı gücüyle değiştirebildiğini deneyimleyerek kavrar.

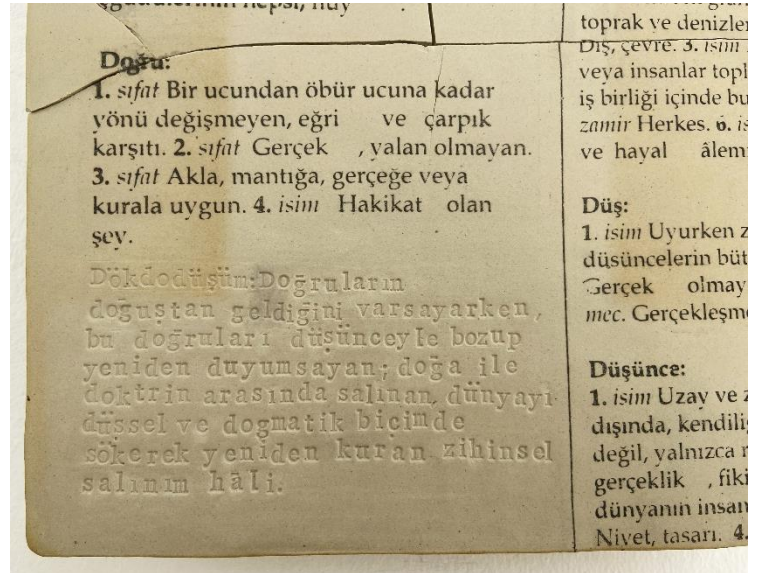
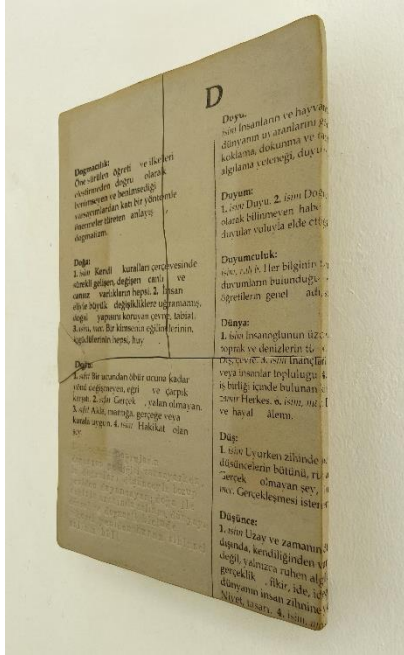
İzleyicinin sanat nesnesinin oluşum sürecine dâhil olmasıyla, dilin; zaten kurgusal olduğu, yapılan her yeni atıfla değişebilir olduğu, doğası gereği ‘hareketli’ bir yapı olduğu bu interaktif sözlük sayfası üzerinden deşifre edilmiş olur. Bu çalışmada anlamın yerinden çıkartılabilir oluşu, her kelimenin tanımının başka bir kelimeyle doldurulabilmesi, anlamın sabit bir yapıya sahip olmadığını; her zaman başka bir işarete gönderme yaparak ertelendiğini ve böylece bir türlü “yakalanamayan” bir süreç olduğunu görünür kılar. İzleyici tarafından gerçekleşen her yer değiştirme işlemi, anlamın “oluş hâli”ni açığa çıkarır. Üstelik bütün bunları yaparken, fâile/izleyiciye de aslında *Anlamın Tutarlılığı* başlığında ima edilen “ironik” dil-anlam bütünlüğü algısı üzerinde keyfince alay etme/kendi kurmacasını kurma imkânına sahip olduğu deneyimletilir. Böylece bu çalışma, anlamın hem kavramsal hem maddi düzlemde sürekli yerinden edildiği bu açık alanda fâili kendi anlamlandırma ediminin *anlamsız sorumluluğuyla* da yüz yüze bırakır.



Görsel 32, Görsel 33. N. Başak. Gerede. Anlamın Tutarlılığı / Constancy of Meaning. (Detay). 2025, (Yerleştirme / Stoneware, çelik, magnet)). (Kişisel Arşiv).



Görsel 34: N. Başak Gerede. Döküdüşüm. 2025, (Pano / Stoneware). (Kişisel Arşiv).



Görsel 35, Görsel 36: N. Başak Gerede. Döküdüşüm. 2025, (Detay). (Pano / Stoneware). (Kişisel Arşiv).

Dökdodüşüm çalışması (Görsel 34), ilk intibada derlenen bir sözlük sayfasından kadraj alınarak oluşturulmuş bir ‘sayfa’ görünümü taşımaktadır. Ancak bu sayfanın geleneksel mürekkeple basılı⁷ gibi görünen formatından onu ayırıştıran mühürlenmiş harflerin izleriyle oluşturulan yeni bir kavram ve tanımı sayfanın sol altında bu formatta ayrıksı yer almaktadır: “Dökdodüşüm”. Bu yeni kavram ‘gerçek’ bir sözlüğün içine yerleştirilen ‘uydurma’ bir sözcüktür.

Türk Dil Kurumu tarafından tescillenen kelimeler serigrafi yöntemiyle istendiğinde “seri” olarak plakaya aktarılabilecekken, “Dökdodüşüm” kelimesi, her harfinin *izleri* tek tek mühürlenerek yazılabilmektedir. Sayısız kez basılarak çoğaltılabilen bir yöntemle diğer kelime ve tanımlarına anlam meşruiyeti kazandırma çabası karşısında, her harfi tek tek mühürlenerek oluşturulan ‘uydurma’ “Dökdodüşüm” kelimesi diğerlerinden daha ‘kalıcı’ ve ‘güçlü’ bir edimle *oluşabilmektedir*. Bu farklı yapısını algılayan fâil/izleyici, bu kelimeyi diğerlerinden ayırt edecektir. İz bırakan bir ‘kalıcılık’ ve ‘güçlülük’ taşıması, tescilli tekrarlanan kelimelerin sanki bir anlama geliyor–muş gibi yaptığı yerde, “Dökdodüşüm”ün anlamının gerçekliğini sanki daha şüphesiz kılmaktadır.

Bu yapının bir başka yüzü ise birçok izleyicinin böyle bir kelimenin gerçekten var olduğu üzerine düşeceği yanılgıdır. Dolayısıyla izleyici/okuyucu “Dökdodüşüm” kelimesiyle karşılaştığı anda oynadığı gerçeklik oyununa yeni katman ekleyecektir. Böylece, uydurma bir kelimenin—ve anlamının—gerçekten olduğunun varsayılmasının fâil için son derece olağan ve kolay olduğu ifşa edilmiş olur. Zira ne kelimeler ne de anlamları gerçek düzleminde gerçek değildir; algı ve anlam yüklenmesiyle “gerçek” olarak atfedilir. Dolayısıyla ‘uydurma’ bir kelime önermesi olarak “Dökdodüşüm” bir yandan dilin ve anlamın kurgusal gerçekliğini yıkarken eş zamanlı olarak da bunların dönüştürülebileceğini ifşa eder.

Etimolojik kurgu:

Dök → “Dökonstrüksiyon”dan gelir, yapıları çözmeye meyilli.

Do → “Dogmatizm”e gönderme ile sabit doğrulara saplanmışlık.

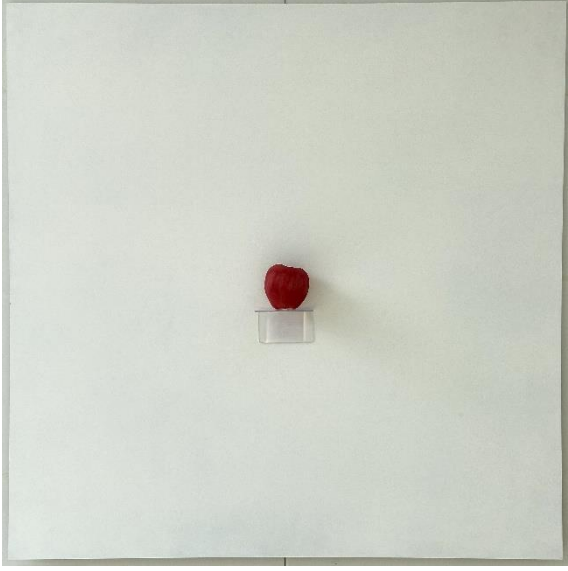
Düş → “Düşünme” ve “düş” kavramlarıyla bağlantılı, bilinç akışı içindelik.

Üm → “Doğuşancılık” ve “duyumculuk”tan miras bir sezgi ve içkinlik vurgusu.

⁷ Serigrafi çıkartma yöntemiyle basılmış olan.

60

önemsizleşmiştir. Bu önemsizleşme fâilden bu yükü alarak onu hafifletir ama bir o kadar da tüm anlam kurulumunu üstüne kurduğu gerçekliği yıktığından tüm sorumluluğu fâile/izleyiciye teslim eder. Bu durum fâil için bir eşzamanlı bir kendini-yıkış ve kendini kurabilme özgürlüğünü içerir.



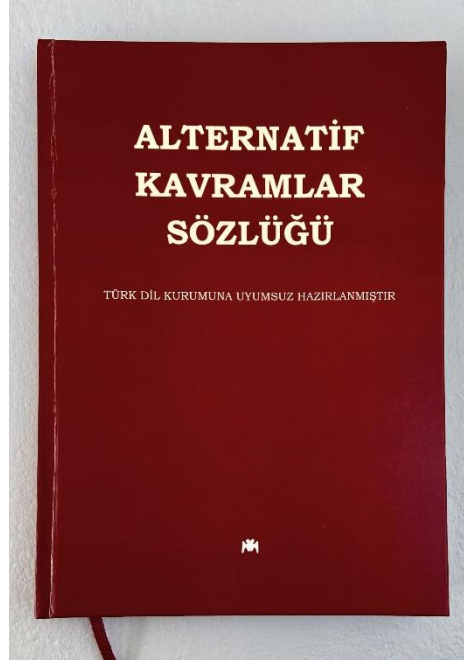
Görsel 42, Görsel 43. N. Başak Gerede. Bana Duvardan Bak / Look at Me Along the Wall. 2025, (Heykel / Seramik, pleksi). (Kişisel Arşiv).



Görsel 44. N. Başak Gerede. Bana Duvardan Bak / Look at Me Along the Wall. 2025, (Heykel / Seramik, pleksi). (Kişisel Arşiv).

Bana Duvardan Bak (Görsel 42) çalışmasına karşıdan bakıldığında hiperrealist—gerçek görünümlü—bir “elma”nın şeffaf bir pleksi raf üzerinde sergilendiği görülecektir. Bu nedenle izleyici çalışma ile karşılaştığında onu gerçek bir “elma” olarak algılayacaktır. Hâlbuki onun gerçek bir elma olmadığını ifşa eden—yani gerçekdışı biçimde deforme edilmiş—tarafı aslında neredeyse duvara bitişik şekilde konumlandırılmıştır. Bu nedenle de seyirci bakışını duvara paralel biçimde yaklaştırmadığı sürece onu gerçek bir “elma” olarak algılamaya devam edecektir. Zira fâil “elmanın” görmediği yüzünün “elmayı” “bütünlediğini”, yani “elmanın” “elma” olarak tamamlandığını varsayacaktır. Böylece gerçekliğin her zaman bakışa sunulandan daha fazlası olduğu, yani gerçek olanın fâilin yönelimsel alanının ötesinde olduğu tartışmaya açılabilir. Öyle ki fâil dünyaya sadece algısı yoluyla erişebilir ve bu erişimin ortamı da fâilin yönelimsel alanına tabiidir. Fâilin yönelimsel alanı; özel koşullar içeren fenomenal bir alandır ve fâil ne bu fenomenal alanı aşabilir ne de fenomeni aşarak “şey”in kendisine erişebilir. Ayrıca "Bana Duvardan Bak" sadece bir yönlendirme değil; Žižek'in “yamuk bakmak” kavramına da bir gönderme yapar. Zira gerçeklik doğrudan bakıldığında görülmez; ancak bakışı hafifçe kaydırıldığında, belli bir açıdan, çarpıtılmış bir bakışla açığa çıkan şeydir. (Žižek, 2022, s. 27–30). Nitekim “duvardan bakmak” da oldukça absürt bir yönlendirmedir; tıpkı gerçekliğe ‘doğrudan’ erişebilmenin mümkün olduğunu varsaymak gibi.

Bu noktada, fâilin yönelimsel alanının tanıdığı olanaklar—bir bakıma olanaksızlığı—ona aslında olanaklılığın dolaşım/ımkânlar alanını açar. Bu dolaşım imkânı fâile tanıdığı boşlukta yeni bir görünürlük alanı sunar. Böylece *Bana Duvardan Bak* (Görsel 42), varlığın/fâilin kendini açıklığa çıkararak yeniden kurabileceğini, gerçekliğin her zaman husule gelenden fazlası olduğunu, hep bir ötesini barındırdığını fâile ifşa eder.



Görsel 45. N. Başak Gerede. Alternatif Kavramlar Sözlüğü / Alternative Conceptual Dictionary. 2025, (Sözlük / Kâğıt) Ed: 1/10+1AC. (Kişisel Arşiv).

Alternatif Kavramlar Sözlüğü (Görsel 45)⁸, dilin ve dolayısıyla anlam üretiminin değişken ve sabitlenemez yapısını göstermek adına sözcüklerin tanımlamalarının yeniden yapıldığı basılı bir sözlüktür. 240 sayfalık bu sözlükte kavramların tanımı; anlamlarını muğlak bırakacak biçimde kısmen doğru ve kısmen göreceli/öznel gibi görünecek şekilde yeniden yapılmıştır. Örneğin:

Adalet: Herkes için eşit olduğu iddia edilen ama her durumda farklı işleyen dağıtım fikri.

⁸ Bu sözlük hazırlanırken yazar; detaylı kavramsal yönlendirmeleri ve özgün tanım ilkeleri doğrultusunda ChatGPT’den taslak üretim oluşturma desteği almış ve bunun üzerinden amacına uygun olarak düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Her tanımda, kelimenin bilinen anlamının “kısmen doğru, kısmen hatalı” algısı yaratmasını hedeflemiş; ironinin, dil oyunu değil, kavramsal gerilimle kurulmasını amaçlanmıştır.

Tanımlar nesnel görünürlükte olsa da öznel kapsamı da barındıran felsefi/düşünsel paradoks veya çelişkiyi taşımayı amaçlar. Bu amaçta geliştirilen tanım modeli: (1) kavramın görünürdeki anlamını, (2) o anlamı askıya alan, yani onu çürüten ikinci kipi—yani tanımın kendini doğrulamaktan öte, kendi geçersizliğini açığa çıkaran önermeyi—içerir.

ChatGPT’ye bir tanım modeli sunulmuş olmasına karşın ‘hatadan’ saparak ‘doğru’ tanımlamaya yönelmesi durumuyla sıklıkla karşılaşılmıştır. Bu durum yazar tarafından denetlenerek sözlükteki her harfin içeriği %60-85 oranında yeniden yazılmış, ya da geliştirilmiş/onarılmıştır.

Sözlüğün oluşturulma sürecinde kavram seçimleri ChatGPT’ye bırakılmıştır ancak her bir harf için yaklaşık %5-20 oranında kavram çıkartılmış ve çıkartılan kavramlar yerine %10-20 oranında alternatif kavram eklemeleri yapılmıştır.

Anlam: Her tanımda ertelenen, her kullanımda kaybolan yönlendirme ilkesi.

Doğa: Geri kalan her şey gibi, tanımı insana zimmetli alan.

Doğru: Geçici bir yanılgının en az sorun çıkaran versiyonu.

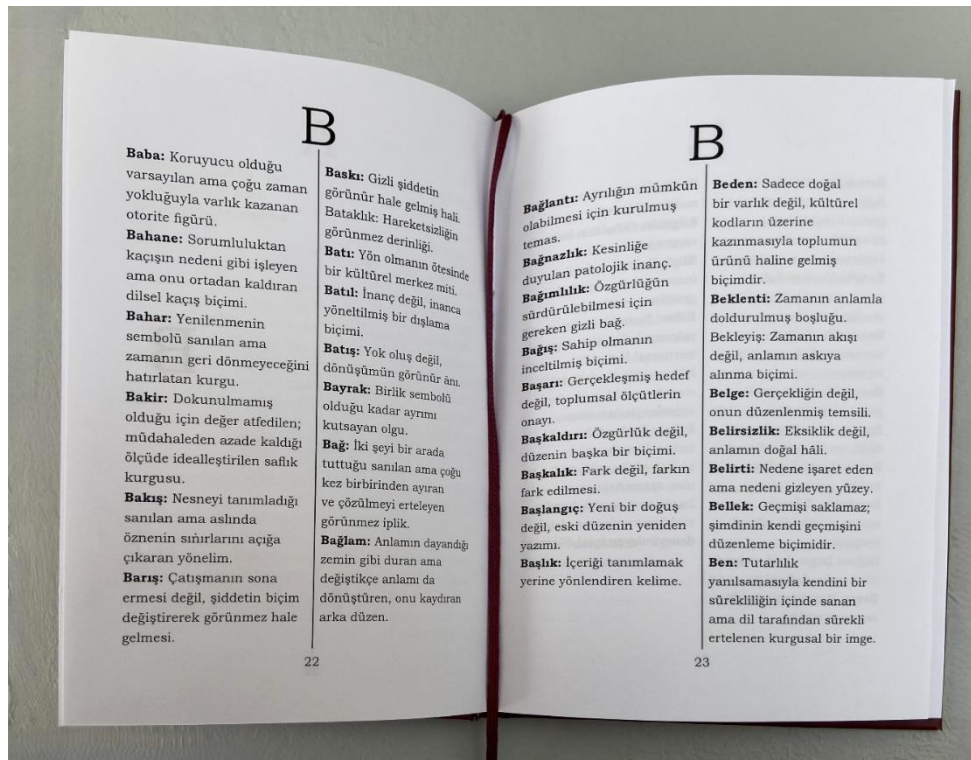
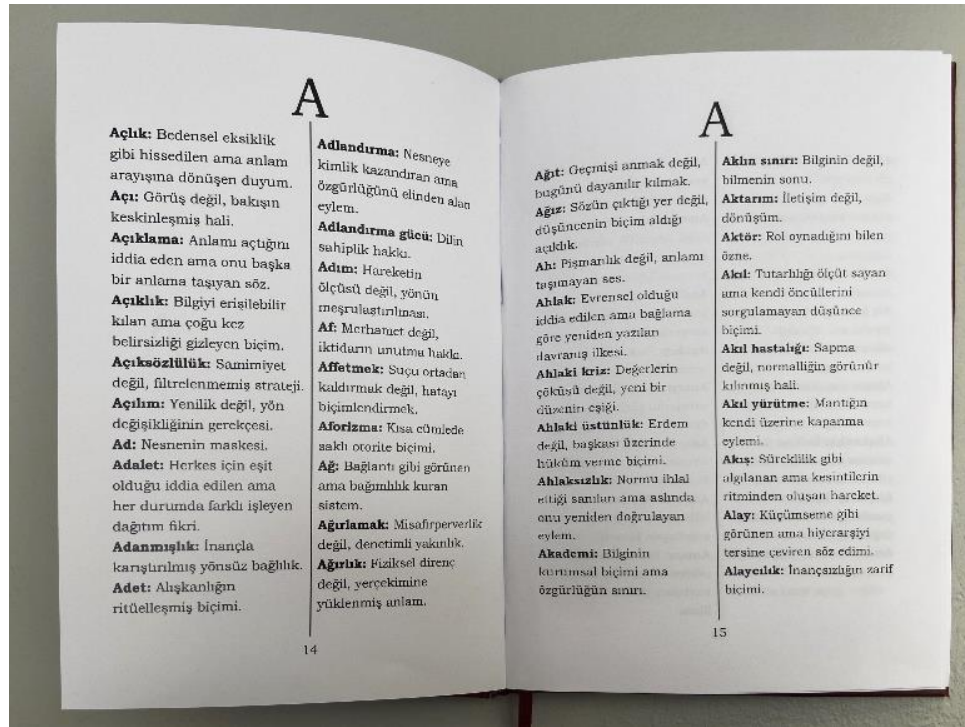
Dünya: İnsan merkezli bir gezegen anlatısı. İçinde yaşanan somut zemin gibi görünen zihinsel kurgu.

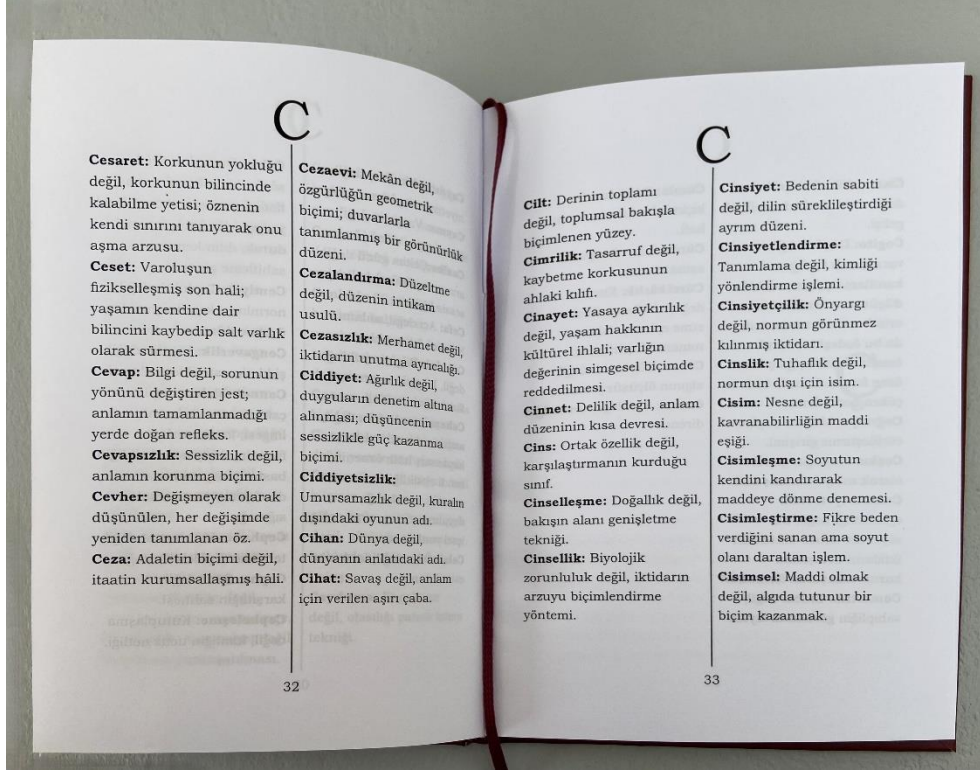
Özne: Eylemin sahibi gibi görünen ama çoğu zaman edilgenliğe mahkûm varlık pozisyonu.

Varlık: Kendisinden söz edildiği anda bir kurguya dönüşen temel felsefi mesele.

Bu alternatif tanımlamalar, barındırdıkları ironiyle anlamı muğlak bırakırken aynı zamanda Türk Dil Kurumunun “tescilli” tanımlarının da daha baştan kurgulanmış bir yapısı olduğunu gösterir. Ancak bu ‘hatalı görünen’ ya da ‘meşru görünmeyen’ tanımlamaların aslında kavramların hayat pratiğindeki algılanışında daha yürürlükte olduğu ya da daha ‘doğru’ olabileceği sorguya açılmış olur. Dolayısıyla anlamların hiçbir zaman sabitlenemeyeceği, hatta belki zaten daha baştan mevcut olmadığı dahi bu alternatif sözlük aracılığıyla tartışmaya sunulur. Buradaki her kelime, kendi tanımını doğrulamak yerine sorgular; çünkü tanımlamak, var olanı belirlemekten çok, onu yeniden ve hep yeniden tanımlamaktır. Dolayısıyla bu çalışma, anlamın sınırlarını çizmektense, o sınırların geçiciliğini işaret eder. Bu sistem, dilin sabitlik yanılsamasını bozmayı amaçlarken; bu sözlük, kelimelerin “ne olduklarını” söylemez; onların nasıl ertelendiklerini, nasıl kaydıklarını, nasıl çoğaldıklarını gösterir. Bir kelime anlamın nihai biçimi değil, fâilin düşüncesinin muğlak izidir.

Alternatif Kavramlar Sözlüğü (Görsel 45) hem dilin ve anlamın yıkımını görünür kılar hem de bu yıkımın içinden, varlığın kendini açığa çıkarabileceği bir açıklığın kurulumunu içerir. Gerçekliğin yıkımı, fâilin—anlamlandırma düzeninin çökmesiyle birlikte— artık dünyayla dil ve göstergeler üzerinden değil, varoluşunun kendi açıklığıyla karşılaşmasını olanaklı kılar. Dolayısıyla bir *sözlük* dili ve anlamı yıkarken eş zamanlı olarak gerçekliği de yıkar. Nitekim kavramların tanımı değiştiğinde yalnızca dil değişmez; hakikat, dolayısıyla da yaşam dünyası yeniden kurulur. Böylece sözlük, anlam üretiminin ötesine geçerek alternatif bir dünya/gerçeklik kurma potansiyeli taşır.





Görsel 48. N. Başak Gerede. Alternatif Kavramlar Sözlüğü / Alternative Conceptual Dictionary. (Detay). 2025, (Sözlük / Kâğıt) Ed: 1/10+1AC. (Kişisel Arşiv).



Görsel 49. N. Başak Gerede. Apple / Elma. 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).

Elma çalışmasında (Görsel 49) beyaz seramik bir “elma”nın üzerinde siyah “*Apple*” yazısı etiketlenmiştir. Bu “etiketle” o nesnenin ne olduğu “bilgisinin” verildiği “kabul edilir”. Çünkü nesne bilgi aracılığıyla bilinçte kurulup tanımlanır ve bu sadece bir görüntü değil, algı üzerinden gerçekleştirilen bir kavrayıştır. Dolayısıyla ‘etiket’ söz konusu elmanın “kimliği” biçimini alıp onu bir bütün olarak tanımlanabileceği yanılsamasını yaratır. Yani formun “elma” “imajı” onun elma olma koşulunu “sağlamaktadır”. Zira “elma” olmak ya da “elma” gibi görünmek zorunda değildir, “elma” olarak kavranması/algılanması yeter koşuldur. Dolayısıyla *Elma* çalışmasındaki “elma” diğer bütün “elmalar” kadar “elma”dır ve en az onlar kadar gerçektir. Bununla birlikte, onun “elma olma” algısı “elma”nın varlığının *anlamını* ifşa edecek zemindir de. İşte bu noktada algının paradoksu bir *ajan* olarak sisteme saldırır. Seramik nesne mi elmadır, “elma” yazısı mı “elma”dır? Dahası “elma”nın kendisi mi “elma”dır? Yoksa hem hepsi hem de hiçbir mi “elma”dır? Böylece, fâilin algısal gerçeklik oyununun aslında sorgulanabilir ve bu yolla da yıkılabilir oluşu fâilin arızalı gerçeklik algısında kendini bir *ajan* gibi gösterir.

Elma çalışması üstüne etiketlenmiş *kimliğiyle* daha önce görülen (Görsel 15, Görsel 23, Görsel 42) bütün elma değillemelerine tek başına meydan okur. Nitekim buradaki ‘elma’ kavramı formdan önce gelir; fâil duyumsanan formu kavram altında birleştirerek nesneyi kurar. Dolayısıyla ‘gerçek elma’ ile ‘seramik elma’ arasındaki ontolojik fark algı kategorilerinin ışığında kaybolur. Bu nedenle bu çalışmada (Görsel 49) tek bir ‘elma gerçekliği’ yoktur; kendisine yöneltlen anlam atfı kadar ‘gerçek’tir. Böylece gerçeklik, nesnede değil, fâilin anlamlandırma ediminde parçalanarak kurulur. Bu bağlamda “elma”, artık maddi bir nesne olmaktan çok, fâilin anlamlandırma sistemi içindeki bir gösteren hâline gelir; kendi dışında başka hiçbir şeye dayanmak zorunda olmayan, kendi anlamını bizzat üreten bir gösterendir. Böylece nesnenin gerçekliği, maddi varlığında değil, fâilin ona atfettiği anlamda belirir. Bu nedenle burada elmanın ‘ne olduğu’ değil, fâilin ona ‘ne atfettiği’ belirleyicidir.



Görsel 50. N. Başak Gerede. Ölç Beni / Measure Me. 2025, (Heykel / Metre). (Kişisel Arşiv).



Görsel 51. N. Başak Gerede. Ölç Beni / Measure Me. (Detay). 2025, (Heykel / Metre). (Kişisel Arşiv).

Ölç Beni (Görsel 50), ilk bakışta sıradan bir metre gibi görünmektedir. Hatta neredeyse “bir kenarda unutulmuş” sıradan bir ölçü aleti izlenimi verir. Ancak bu nesne, gerçek bir metre değildir; yalnızca algıda ve fâilin bakışı altında “metre”dir. Fâil bakışını ona yönelttiği sürece, nesne kavramın altında bir bütünlük kazanarak “ölçü aleti” olarak kurulur. Nesnenin “metre” olmasını sağlayan şey maddi yapısı değil, fâilin ona yönelttiği anlam atamasıdır. Ne var ki metre açıldığı anda bütün bu yanılsama çöker: Üzerinde hiçbir ölçü çizgisi yoktur,

işlevsizdir ve hiçbir şeyi ölçemez. Dolayısıyla o nesnenin bir metre olmasını sağlayan şeyin, maddi yapısı değil, fâilin ona yönelttiği anlam ataması olduğu açığa çıkar. Bu noktada *Ölç Beni* (Görsel 50), ölçmenin de bir kurgu olduğunu görünür kılar. Bir şeyin ölçülebilir olması, o şeyin gerçekten ölçülebilir olmasından değil, ölçme ediminin mümkün olduğuna dair varsayımdan doğar. Burada ifşa olan yalnızca “metrenin sahte oluşu” değil; ölçülebilirliğin ve tanımlamanın kendisinin de kurgusal bir düzenek olduğudur.

Ölçme aracını işlevsizleştirmek (Görsel 51) fâili bir boşlukla karşı karşıya bırakır; hiçbir şeyi ölçemeyen bir metre ile karşılaşmak, fâilin dünyayı “ölçerek”, “tanımlayarak”, “kategorilere ayırarak” kurduğu gerçeklik oyununun çöküşünü simgeler. Nitekim “ölçü”nün olmadığı bir dünyada artık neyin ne olduğu, ne kadar olduğu ve nerede başlayıp nerede bittiği belirsizdir. Bu çalışma (Görsel 50, Görsel 51) adıyla ironik bir komut vererek fâili bunun imkânsızlığıyla yüzleştirir. Metre ancak fâil ona bir “ölçü aleti” olarak baktığında vardır; fakat gerçekten bir şeyi ölçmek istediğinde bu nesnenin anlamsızlığıyla baş başa kalır. Bu anlamsız alan ise “gerçeklik oyunun” sezildiği bir açıklıktır. Gelgelelim gerçeklik de ölçülemez; ölçülebilir olan yalnızca fâilin kendi kurduğu ve kategorize ettiği dünyadır.



Görsel 52. N. Başak. Gerede. Elmalar ve Diğerleri / Apples and Others. 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).



Görsel 53, Görsel 54. N. Başak. Gerede. Elmalar ve Diğerleri / Apples and Others. (Detay). 2025, (Heykel / Seramik). (Kişisel Arşiv).

Elmalar ve Diğerleri (Görsel 52) çalışmasında, parlak ve beyaz sırlanmış dokuz elmanın altı tanesi elma formundayken, formu bozuk olan üç tanesi bir kaide üzerinde birlikte sergilenmektedir. Elma formundakilere “elma” diyebiliyorken, formu bozuk olanlar mı “diğerleri”dir? Yoksa “elma”lar mı “diğerleri”dir? Elma formuna sadık kalanların yanında ayıksı duran üç amorf “elmanın” “diğerleri” oldukları inkâr edilemez gözükmektedir. Nitekim gerçekliğini sorgulatmaz nitelikteki önceki hiperrealist elmaların tamamı (Görsel 15, Görsel 23) elma olmak için fazlasıyla ‘çaba’ göstermiştir. Hatta gerçek elmalara onların içinden ayırtılamayacak kadar sadakat göstermişlerdir. Bu durumda onlar “elma” olmalıdır. Buna göre de, bu dokuz parçalı çalışmadaki (Görsel 52) sadece üç amorf elma değil, dokuzlu kurgunun *tamamı* eşzamanlı olarak hem “elma” hem de “diğerleri” olmalıdır.

Ancak ister hiperrealist ister beyaz ister amorf olarak burada yer verilmiş olsun (Görsel 15, Görsel 23, Görsel 52), “elma”ların tamamı aslında birer ‘diğeri’dir. Seramik “elmalar” kadar “*Apples*” yazıları da bir “diğer”dir. Dolayısıyla *Elmalar ve Diğerleri* (Görsel 52) gösteren-gösterilen ilişkisindeki anlam atamasının nafile olduğunu ve bu doğrultudaki refleksif atıflarla fâilin her şeyi her şey olarak kurabildiği bu yanılsamalı dünyaya kendini nasıl esir düşürdüğünü de ifşa etmektedir. İzleyici farkında olmadan bir karşılaştırma düzenine sürüklenir: “Hangisi elma?”, “Hangisi diğerleri?” Ancak bu kıyaslama eyleminin kendisi,

anlamların zaten sabit olmadığını ve ‘elma’ kategorisinin ontolojik değil, ilişkisel ve atıfsal olduğunu ifşa eder. Dolayısıyla da algının bu yanılsamalı dünyasında gerçek olana erişimin olmadığı eş zamanlı olarak izleyiciye/okuyucuya hatırlatılmış olur.

Böylece bu bölümde aktarılan uygulamalar, sanat nesnesinin, gerçekliği temsil ederek onu yeniden üretmek yerine onu ifşa ederek kurgusallığını açığa çıkaran bir işlev taşıdığını göstermiştir. Ele alınan her bir uygulama, fâilin algısal alışkanlıklarını askıya alarak onu kendi gerçeklik oyunu ile yüzleşmeye zorlamış; bu yüzleşme ise Simgesel’in geçici olarak çöktüğü bir açıklık yaratmıştır. Bu açıklık, Lacan’ın Gerçek’ine bir anlık temasın mümkün olabileceği, hem travmatik hem de kurucu bir eşiği temsil eder. Sonuç olarak sanatsal uygulamalar, algının arızalı bir kanal olarak nasıl sistemin içine sızıp onu içeriden kırabileceğini görünür kılarak çalışmanın temel iddiasını sanatın da sahasında doğrulamaktadır.

SONUÇ

Algıya dair tüm yargılar fâile önden yüklenmiştir. Algıdan önce yargı gelmektedir ancak algı yargıları beklemez; yargının hep oluş halindeki tutarlı zemini için bir algı birliği gerekmektedir. Zira tanımlayıcı kategorilerin ve anlam atamasının kaynağında fâil olsa da bu atama her zaman varlığa endekslidir. Anlam atamasından azade bir algılayışın mümkün olmadığı *Reality / Gerçeklik* (Görsel 14) çalışmasında da açığa çıkmaktadır. Bununla beraber algılanan fâile yabancı olmayacağı için ona içkindir ancak her zaman edimsel olarak verili olanın bir ötesini barındırdığı ve erişilemez olduğu için ise fâile aşkındır. Ayrıca algı, fâilin dünyaya erişebilmesini sağlayan ve yine bu erişim sayesinde varsaydığı yapıdır. Bu erişimi olanaklı kılan fâilin yönelimsel alanını belirleyen bakışdır. Yönelimsel alan sadece fâile sundukları değil, sunmadığı yönler bakımından da son derece önemlidir. *Bana Duvarın Bak* (Görsel 42) ve *Metin İmgesi ve...* (Görsel 21) yapıtlarında da görüldüğü gibi fâil görmediği yüzleri, daha önceki deneyimlerinden yola çıkarak varsayar ve sadece verili olanın mevcudiyetini kucaklar. Ayrıca bakışın altındaki “şey”, ne ise o olarak görünemez. Nitekim fenomenler şeyleri göstermek için oradadır fakat bu eğilim onların kendilerine ulaşmayı imkânsız kılar. Şeylerin kendisine yönelmek için anlam aracılığıyla inşa edilmiş nesneyi aşıp dünya ile kurulan bağların askıya alınması gerekir; ancak algılanan dünya kendinde-şeye indirgenemez. Dolayısıyla, her zaman verili olanın bir ötesini taşır. Algı her zaman fâili bir şey ile ilişkiye sokup fâile aşkın bir gerçeklik temin eder. Bu nedenle, nereden bakılırsa bakılsın algı, fâil için her zaman paradoksal bir süreçtir.

Sonuç olarak fâilin algıladığı dünyaya mutlak erişimi yoktur, anlam atamasıyla içeriğini doldurduğu, görünmeyen yüzleri ve boşlukları varsaydığı, kategorize ettiği fenomenlerle etkileşimi vardır. Bu ikincil kavrayışın ötesine geçilemeyeceği, her türden nesneyle doldurulmuş dünyanın kendinde-şey olarak kavranamayacağı, her zaman muğlak olacağı ve bu doğrultuda da gerçekliğin algılanamaz oluşu yargısında bulunmak, fâilin sürekli anlam ataması yapan doğasına ters düşmektedir. Buna karşın fâil sanki algının sunduğu muğlak alandan çıkabilecekmiş gibi gerçekliğin peşinde koşar. Bütün bu sorgulamanın temeli gerçekliğin ne olduğuna kavuşma arzusuna ve fâilin gerçekliği kavrayış biçimine dayanır.

Ancak fâilin mutlak gerçekliğe erişimi yoktur; bu açıdan fâil mutlak gerçekliğe her zaman agnostik pozisyonda yer alabilir. Mevcut gerçeklik ise, fâilin kendine aşkın bütünlüklü bir

yapıyla karşılaşması ve bunu kendi bedensel ve bilişsel olanaklılık düzlemine indirgeyerek tanımlı kategorilere sokması olgusudur. Buna da fâilin oynadığı ‘gerçeklik oyunu’ demek yerinde bir ifade olacaktır. Hatta bu bağlamda *Elmalar* (Görsel 15) yapıtıyla temsilin gerçeğin yerini kolaylıkla alabildiği, dolayısıyla da gerçeklik oyununu ifşa ettiği okunabilmektedir. Bununla beraber bu tanımlı kategoriler de her zaman atıfsal olduğu için sabit ya da değişmez değildir; potansiyel olarak yıkımı ve inşayı aynı anda içinde barındırır. Fâil oynadığı bu gerçeklik oyununda kurgusal olanı öyle yüceltmıştır ki bu potansiyel sürecin mevcudiyetini kavrayamaz. Sonuç olarak algı paradoksal bir ajan, gerçeklik ise anbean yıkılmayı bekleyen kurgusal bir olgudur: Tıpkı *Elma’nın* (Görsel 49) algıda ve kurgusal olarak en az diğer “elma”lar kadar “elma” olması veya *Elmalar ve Diğerleri’nde* (Görsel 52) ‘temsil’ ve ‘gerçek’ ayrımının yapılamamasındaki gibi. İşte sanat yapıtı burada devreye girerek gerçeklik oyununu fâile ifşa etme görevini üstlenebilir.

Bu doğrultuda dili, anlamı ve göstergeleri alaşağı etmek, fâile anlamın hiçbir zaman orada olmadığını, hatta mevcut bile olmadığını ifşa eder. Bu ifşanın somut örnekleri olan *Apples and Apples* (Görsel 17), *Anlamın Tutarlılığı* (Görsel 28), *Alternatif Kavramlar sözlüğü* (Görsel 45), *Dökdüşüm* (Görsel 34) ve *Anlamın Çöküşü* (Görsel 37) çalışmaları bu bulguyu izleyiciye farklı bağlamlar üzerinden, dili, anlamı ve göstergeleri alaşağı ederek ifşa eder. Böylesi bir karşılaşmada hep var sayılmış yapı ‘çöktüğü’ ânda, fâil Gerçek’e temasa yönelir. Burada fâile Gerçek’i bir anlığına fark ettirecek araç sanat yapıtıdır. Gerçek’e temas eden fâil için gerçeklik arayışı da tamamen önemsizleşir. Bu önemsizleşme kısır döngüdeki fâilden bu yükü alarak onu hafifletir ama bir o kadar da tüm anlam kurulumunu üstüne kurduğu gerçekliği yıkar. Artık fâil başladığı yere sürekli dönmek yerine sona gider. Bu son hem bir yıkılış hem de bir özgürleşmedir.

Mutlak gerçeklik—Gerçek olarak tanımlanabilir—fâilin arzu nesnesidir. Zira mutlak olana erişmek onu bilmek, onu bilmek de bir bakıma ona hâkim olmak, hatta o olmak demektir. Bu arzuyla fâil sürekli mutlak olanın peşinden koşar. Ancak asla erişemez. Bu nedenle, sanat yapıtının ilk rolü gerçeklik oyununu ifşa ederek fâili bir travmaya davet etmek, ikinci rolü ise ifşa edilen gerçeklik oyunuyla Simgesel’i alaşağı etmektir. Böylece travmaya davet edilen fâil Gerçek’e temas edebilir.

Sanat nesnesinin özü halihazırda fâile içkin, fâilin bilincine yönelik bir mevcudiyettir. Dolayısıyla erişilemez olan salt şeylerin yanında sanat nesnesi fâil içindir, varlık anlamı bakımından fâile içkindir. Tam da bu sebepten, sanat yapıtı fâili yapıtın açıklığı içinde tutarak bir “bilış” deneyimi yaşatarak Gerçek’e yönlendirir.

Sanat nesnesi dili ve göstergeleri askıya alarak, anlamın çöktüğü o boşlukta yeni bir görünürlük alanı açar. Sanat, fâilin dili ve göstergeleri kaybettiği yerde konuşur; temsilin çöktüğü yerde hakikatin kendini gösterebileceği alanı yeniden kurar. Böylece sanat yapıtı, hem dilin ve göstergelerin yıkımını görünür kılar hem de bu yıkımın içinden, varlığın kendini açığa çıkarabileceği bir açıklığı kurar. Bu açıklık, Heidegger’in sözünü ettiği “açık alan”ın öncülüdür; burada gerçeklik, artık dilin ve göstergelerin temsilinden değil, varlığın kendi açılışından doğar. Gerçekliğin yıkımı, fâilin—anlamlandırma düzeninin çökmesiyle birlikte—artık dünyayla dil ve göstergeler üzerinden değil, varoluşunun kendi açıklığıyla karşılaşmasını olanaklı kılar. Fâil önce dünyayı kurar, sonra o dünyayı yıkar ve nihayetinde de sanat yapıtının “açık alanında” kalmanın bilişini deneyimlerse aslında kendisine içkin olan hakikati yeniden kurar: Bu yıkımın içinden doğan bir hakikat anlayışdır.

Dolayısıyla sanat yapıtının işlevi “temsil etmek” değil; mevcut düzenin, anlamın ve gerçekliğin ‘çöküşünü’ olası kılmak, “gerçekliğin yıkımının” olasılığını yürüten fâilin kendini açık alanda açılmaya bırakmasına aracı olmak, yani ‘hakikatin’ bir yitiriş değil, kendini yeniden oluşturma olduğunu sunmaktır. Sonuç olarak sanat yapıtı, varlığın/fâilin kendini açıklığa bıraktığı ândır. Yani sanat yapıtı bir temsil değil, dilin, göstergelerin ve anlamın çöktüğü yerde varlığın kendini açığa çıkarabileceği açıklığın kurulduğu alandır.

KAYNAKÇA

- Art Gallery NSW. Secret Painting: 1967-1968. Erişim: 25.07.2025.
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/#about>
- Artuk. La Condition Humaine: René Magritte [Norwich Versiyonu]. Erişim: 25.07.2025.
<https://artuk.org/discover/artworks/la-condition-humaine-1475>
- Baudrillard, Jean. (2005). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bowie, Malcolm. (2007). *Lacan*. (V. Şener, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cléro, Jean-Pierre. (2011). *Lacan Sözlüğü*. (Ö. Soysal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Craig-Martin, Michael. An Oak Tree: Michael Craig-Martin. Erişim: 25.07.2025.
<https://www.michaelcraigmartin.co.uk/artworks/11-an-oak-tree/>
- Demirdöven, Kaan. (2023). *Derrida / Gerçeklik, Yanılsama Olduğu Unutulan Yanılsamadır*. İstanbul: Destek Yayınları.
- Derrida, Jacques. (1999). "Différance." (Ö. Sözer, Çev.). *Toplumbilim*, 10. s. 49-61.
- Direk, Z., Gökyaran, E., Şahin, G. C., Aygün, Ö., Savaşçın, Z., Zengin, N. (2003). Direk Z. (Haz.). *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, Michel. (2011). *Bu Bir Pipo Değildir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, Sigmund. (2016). *Rüyaların Yorumu 2*. (S. Budak, Çev.). İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Heidegger, M. (2009). "Sanat Yapıtının Kökeni." Mehmet Yılmaz (Haz.). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*. (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Husserl, Edmund. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (H. Tepe, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kuehn, Manfred. (2011). *Kant*. (B.O. Doğan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

LACMA. Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images. Erişim: 25.07.2025. <https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images>

Lagerspetz, Olli. (2024). Investigating “man’s relation to reality”: Peter Winch, the vanishing shed and metaphysics after Wittgenstein. *Philosophical Investigations*, 47:3–23. DOI: 10.1111/phin.12338

Low, Douglas. (2015). Merleau-Ponty on Causality. *Human Studies*, 38, 349–367. DOI 10.1007/s10746-015-9358-0

Merleau-Ponty, Maurice. (2006). Z. Mertoğlu (Haz.). *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*. (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

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

Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

MOMA. Mel Bochner: Language Is Not Transparent, 1969. Erişim: 25.07.2025. <https://www.moma.org/collection/works/95557>

MOMA. Joseph Kosuth: One and Three Chairs, 1965. Erişim: 25.07.2025. <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Mungan, Esra. (2023). *Geşalt Kuramı*. İstanbul: Metis Yayınları.

National Gallery of Art. La Condition Humaine: 1933, René Magritte. Erişim: 25.07.2025. <https://www.nga.gov/artworks/70170-la-condition-humaine>

Özçınar, Şahin. (2014). Düşüncenin Tarihsel Sürecinde Hegel’in Varlık, Yokluk ve Oluş Diyalektiği. *Kaygı*, 22, 91–111.

Pinkard, Terry. (2012). *Hegel*. (M.B. Albayrak, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2012). “Yedinci Kitap.” *Devlet*. (S. Eyüboğlu, M. A. Cımcöz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ReneMagritte.org. The Human Condition II, 1935 by René Magritte. Erişim: 25.07.2025. <https://www.renemagritte.org/the-human-condition-ii.jsp>

Sim, Stuart (2009). Chris Murray (Haz.). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Smith, Joel. (2005). Merleau-Ponty and the Phenomenological Reduction. *Inquiry*, 48 (6), 553–571. DOI: 10.1080/00201740500321227

Somers-Hall, Henry. (2019). Merleau-Ponty’s Reading Of Kant’s Transcendental Idealism. *The Southern Journal of Philosophy*, 57 (1), 103–131. DOI: 10.1111/sjp.12313

Şan, Emre. (2015). *Merleau-Ponty*. İstanbul: Say Yayınları.

The Cleveland Museum of Art. The Human Condition: 1945, René Magritte. Erişim: 25.07.2025. <https://www.clevelandart.org/art/1992.274>

Witynski, Max. (09.07.2021). What size is an object? Your description might depend on your intentions. *The University of Chicago News*. Erişim: 25.07.2025. <https://news.uchicago.edu/story/size-object-description-gesturing-intentions-muller-lyer-illusion-psychology>

Žižek, Slavoj. (2023). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, Slavoj. (2022). *Yamuk Bakmak*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/11/2025

Nezaket Başak GEREDE

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım

Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/11/2025

Nezaket Başak GEREDE

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Algının Paradoksu Bağlamında Gerçeklik Kurgusunun Plastik Sanatlarda Deşifre Edilme Potansiyeli

Yukarıda başlığı verilen Tez Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
26.11.2025	97	143,245	27.10.2025	12	2828152715

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (26/11/2025)

Nezaket Başak GEREDE

Öğrenci No.: N22133644

Anasanat/Anabilim Dalı: Seramik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
√			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Ceren SELMANPAKOĞLU

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

The Potential of the Plastic Arts to Decipher the Construction of Reality Within the Context of the Paradox of Perception

The whole thesis report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
26.11.2025	97	143,245	27.10.2025	12	2828152715

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (26/11/2025)

Nezaket Başak GEREDE

Student No.: N22133644

Department: Ceramics

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
√			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Ceren SELMANPAKOĞLU

