T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ALGI FENOMENOLOJİSİ BAĞLAMINDA HAPTİK SANAT NESNESİ

Hazırlayan
İlke ŞAHİN

Danışman
Prof. Dr. Simber ATAY

İzmir/2020

YEMİN METNİ

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Algı Fenomenolojisi Bağlamında Haptik Sanat Nesnesi" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

20/12/2019

İlke ŞAHİN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 30. / 12. / 2019 tarih ve ……31…… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ……9…… maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat dalı Yüksek Lisans öğrencisi İlke ŞAHİN'in, "Algı Fenomenolojisi Bağlamında Haptik Sanat Nesnesi" konulu tezi incelenmiş ve aday 16. / 01. / 2020 tarihinde, saat 11:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……90…… dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..başarılı…….. olduğuna oy ….birliği…… ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Sinbek Ateş

BAŞKAN

Prof. Dr. Metin BAL

ÜYE

Prof. Mehmet Kalyoncu

ÜYE

ÖZET

Dokunma eyleminin varlığı sorgulanmaksızın, algıda dokunsal unsurların bilgi üretimine dâhil olduğu bir algı türü olarak haptik algı terimi, dokunsal ve görsel algıya eşit bir mesafede konumlanmaktadır. Haptik kavramı ile sanat nesnesinin bir arada ele alınabilirliğini malzeme algısı ve dokunsal algı/deneyim odağında fenomenolojik bir yaklaşım ile araştırma fikri, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Araştırma ve çalışmanın motivasyonu, dokunma duyusuna fenomenoloji ve moleküler biyofizik odaklı bir yaklaşım ile "haptik" teriminin çerçevesinin yeniden tanımlanması ile sanat nesnesi üzerine yeni bir okuma, eleştiri, yorumlama, deneyimleme yöntemini geliştireceğinin ve bu yaklaşımın sanat teorisi ve felsefesi bağlamında potansiyel barındırdığının düşünülmesidir.

Bu bağlamda Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi temelinden çıkışla sanat eserleriyle kurulan ilişki, etkileşim ve ilişkisellik üzerinden şekillenen bir sanat eseri eleştirisi/incelemesi yaklaşımının imkânını sorgulamak bu çalışmanın hedefi olarak belirlenmiştir.

Göz hegemonyasının bir eleştirisi olarak anti-oküler yaklaşımın altında, duyulararası işbirliği ve eşitliği zemininde, görme ve dokunmanın birbirine içkin olarak ele alınması ve bu yaklaşımın literatür için henüz yeni sayılabilecek bir terim olan "haptik" çerçevesinde geliştirilmesinin 20. yüzyıla değin göz hegemonyasının neden olduğu boşluğu doldurması amaçlanmıştır.

Sanat felsefesi çerçevesinde bir estetik teorisi geliştirmek amacıyla tanımlanan haptik sanat nesnesi eleştirisi ile farklı dönemlerden sanat eserleri ele alınmıştır. Bu bağlamda Jan van Eyck'in "*Arnolfini'nin Portresi*" ve Hans Holbein'in "*Elçiler"* tablosu, Edith Clifford Williams'ın "*Marius de Zayas'ta Dokunma için Alçı",* Meret Oppenheim'ın "*Kürk Kaplı Çay Fincanı"* ve Louise Bourgeois'nın "*Çift"* serisi haptik eleştiri perspektifinden yola çıkılarak ayrıntılı bir şekilde çözümlenmiştir.

Çağdaş sanat ortamında haptik stratejiler etkin bir rol oynamaktadır. Plastik sanatlar, sinema, yeni medya ve interaktif sanat, endüstriyel tasarım, robotik ve artırılmış gerçeklik bu konuda geniş bir olanaklar ve olgular yelpazesi sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: algı fenomenolojisi, Merleau-Ponty, haptik, dokunsal, haptik sanat, haptik algı, dokunsal algı, Clifford Williams, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois

ABSTRACT

Without questioning the existence of the tactile action, the haptic perception term as a type of perception in which tactile elements are included in information production, is located at an equal distance from tactile and visual perception. The idea of researching the coexistence of the concept of haptics and the art object with a phenomenological approach in the focus of material perception and tactile perception/experience forms the basis of this study.

The motivation of this research and study includes phenomenology and Molecular Biophysics-oriented approach on the sense of touch, with the framework of a redefinition of the term haptic of the art object would improve a new reading, criticism, interpretation, and experimentation, and that hosts potential method in the context of contemporary art theory and philosophy.

In this context, the aim of this study was to question the possibility of a critique/review approach of a work of art shaped by the relationship, interaction and relatedness established by Merleau-Ponty with the works of art based on the phenomenology of perception.

Under the anti-ocular approach as a critique of as eye hegemony, on the basis of inter-sensory cooperation and equality between vision and touch should be treated as immanent and this approach should be developed within the framework of “haptic”, a new term for the literature. 20th century it was intended to fill the void caused by eye hegemony until the century.

In order to develop an aesthetic theory within the framework of the philosophy of art, art works from different periods are discussed with the criticism of haptic art object. In this context, “*The Arnolfini Portrait*” by Jan van Eyck, “*Ambassadors*” by Hans Holbein, “*Plâtre à Toucher chez Marius de Zayas*” by Edith Clifford Williams, “*Fur-*

Lined Teacup" by Meret Oppenheim, and "*Couple*" series by Louise Bourgeois are analyzed in detail from the perspective of haptic criticism.

Haptic strategies play an active role in the contemporary art environment. Plastic arts, cinema, New Media and interactive art, industrial design, robotics and augmented reality offer a wide range of possibilities and phenomena in this regard.

Keywords: phenomenology of perception, Merleau-Ponty, haptic, tactile, haptic art, haptic perception, tactile perception, Clifford Williams, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois

ÖNSÖZ

Öncelikle, insanlara verilen değerin ve sevginin ne kadar kıymetli olduğunu bana öğreten ve bu sebepten önsözde birçok isim bulunmasının sorumlusu olan annem Sevim Filiz'e, fikir ve düşünce özgürlüğünün, araştırmanın ve öğrenmenin kıymetini bana öğreterek bu çalışmamın motivasyonunu oluşturmamı sağlayan babam Ebubekir Şahin'e, okuma sevgisi ve çalışkanlığı ile bana bir yol gösterici olmuş olan halam Afife Küçükbenli'ye, tüm eğitim hayatım boyunca desteklerini ve sevgilerini benden esirgemeyen teyzelerim Işıl Karkan ve Fatma Menekşe'ye teşekkür ederim. Ayrıca rahmetli anneannem Hatice Altın Filiz ve babaannem Cavide Topçu Şahin'e bana azim ve tutku aşıladıkları için, bilemeyecek olsalar da teşekkür etmek isterim.

Tez başlığını ve içeriğini kişisel bir noktadan, bilimsel bir araştırma noktasına taşımamda ve tezin içeriğinde çok fazla katkısı olmuş olan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Simber Atay'a, akademik araştırma çerçevemi genişleten İKSV'nin Bienal Çalışma ve Araştırma Programı'na, özellikle bu programın yürütücülüğünü yapan, çalışma alanıma katkı sağlayacak seminerler düzenleyerek bilgi birikimim ve eleştirel yaklaşımımı geliştiren Zeyno Pekünlü ile program dâhilinde mentörlük yaparak araştırma, çalışma ve üretim yöntemlerimi keşfetmemde büyük rol oynayan danışmanım Deniz Gül'e teşekkürü borç bilirim. Ayrıca bu çalışmaya başlamamda kendime koyduğum duvarları aşmamı sağlayarak beni yüreklendiren ve eyleme geçmemde büyük katkısı olan Dr. Banu Karaca'ya da teşekkür ederim.

Tez süreç ve yöntemlerini benimle paylaşarak yol göstericilik yapan, araştırma ve yazım sürecimde beni destekleyen değerli dostlarım, manevi aile üyelerim F. Zekiye Güneysu, A. Dilruba Güneysu, Bengi Aslan, Selin Erdemirci, Ilgıt Uçum ve Zeki Yalın Önal'a; yüksek lisans eğitimim ve araştırmalarımda bana yoldaşlık eden arkadaşım Gökçe Dilek'e; İzmir'deki öğrenim hayatımın en büyük destekçileri olan, dostlarım Yosun Ezgi Demirci ve Yiğit Battal'a teşekkür ederim. İKSV'nin İBÇAP programı sayesinde tanıştığım ve tartışmalarıyla düşünce sistemime yön veren arkadaşlarım Marina Papazyan ile Hilal Güler'e ve tezimin tamamlanma sürecinde çokça emek ve zaman

harcayarak tekrar tekrar okuyan, eleştiren ve yüreklendiren sevgili Meriç Balkandere'ye teşekkür ederim.

Bu araştırmanın teorik alt yapısını oluşturmamı sağlayan Dokuz Eylül Üniversitesi'nden değerli hocalarım Doç. Dr. Feyzi Korur, Dr. Öğr. Üyesi Murat Özdemir ve Doç. Filiz Adıgüzel Toprak'a ve değerli eleştirileriyle çalışmamı geliştirmemi sağlayan Prof. Dr. Metin Bal'a teşekkür ederim. Ayrıca dokunsal çalışmalarımın temelini atmamı sağlayan ve üretim yöntemlerimin gelişimine katkısı sonsuz olan çok değerli hocam Oruç Çakmaklı'ya ve Çanakkale'deki bir haftalık eğitimde bedene ve dokunmaya dair bilgi ve deneyimime oldukça büyük katkısı olan Nezaket Ekici'ye teşekkür ederim.

İlke Şahin
2019

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ..……..……..…….……..ii

TUTANAK …….…..…iii

ÖZET ...…….…...iv

ABSTRACT……..……...vi

ÖNSÖZ……..……..……..……viii

İÇİNDEKİLER……..……x

GÖRSELLER LİSTESİ.....xiv

EKLER LİSTESİ……...……..xviii

GİRİŞ……..……..……..……1

1. BÖLÜM

ALGI FENOMENOLOJİSİ

1.1. Fenomenolojinin Tarihsel Gelişimi ve Edmund Husserl…….....…..17

1.1.1. Geleneksel Felsefeden Ayrılan Fenomenoloji…….23

1.1.2. Transandantal/Aşkın Fenomenoloji……...……..24

1.1.3. Fenomenolojide Betimleme…….……27

1.2. Maurice Merlau-Ponty'nin Fenomenolojisi……..……28

1.2.1. Maurice Merleau-Ponty'nin Algı Fenomenolojisi…….....…31

1.2.1.1. Gestatlt Psikolojisi…….....……33

1.2.1.2. Merleau-Ponty'e Göre Algı…….....……35

1.2.2. Algı Fenomenolojisinde Beden ve Deneyim……...……38

1.2.3. Algı Fenomenolojisinde Sanat ve Estetik…….……43

1.3. Algı Fenomenolojisinde Paul Cézanne…….……45

1.3.1. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm……...……46

1.3.2. Paul Cézanne'ın Eserleri……..……48

2. BÖLÜM

HAPTİK ALGI

2.1. Haptik Algı için Bir Ön Çalışma……..……59

2.1.1. Alımlayıcı Kitlesi: Sağlıklı Özne…….……59

2.2. Dokunma Duyusu ve Dokunsal Algı……61

2.2.1. Duyu ve Duyumsama Nedir? …….……...…..……62

2.2.2. Algı ve Algı ile Duyumsamanın Farkı…….……66

2.2.3. Dokunma Duyusu Nasıl Çalışır? …….……68

2.2.4. Dokunsal Algı……..……70

2.2.4.1. Dokunsal Algıda Elin Rolü…….……71

2.3. Görme Duyusu ve Görsel Algı…….……76

2.3.1. Görme Nasıl Gerçekleşir? …….……..77

2.3.2. Görsel Algı……...……80

2.4. Haptik Algı ve Haptik Duyu…….……84

2.4.1. Algıda Duyulararası İşbirliği……..…….……86

2.4.1.1. Hafıza ve Hatırlama……...……86

2.4.2. Multimodal Nöronlar……...……88

2.4.2.1. Görsel ve Dokunsal Algı Bağlantıları…….……91

2.4.2.2. İzleyerek Yaşamak: Ayna Nöronlar……94

2.4.2.3. Linguistik Bağlamda Duyulararasılık…….97

2.4.3. Haptik Algının Öncülleri……..99

2.4.4. Nörologların Haptik Algı Tanımı……...101

3.BÖLÜM

HAPTİK SANAT NESNESİ

3.1. Haptik Sanat Nesnesinin Tarihsel Gelişimi…….……106

3.1.1. Rönesans ve Aydınlanma……...……106

3.1.1.1. Merkezi Perspektif……109

3.1.1.2. Camera Obscura……111

3.1.2. Göz Hegemonyası ve Göz-Merkezcilik…….……114

3.1.2.1. Anti-okülerizm…….……117

3.1.2.2. Görsel Karşısında Dokunsal…….120

3.1.2.3. Algı Fenomenolojisinde Görsel-Dokunsallık…..……123

3.1.3. Haptik Kavramının Sanat Tarihine Girişi…….127

3.1.3.1. Alois Riegl……...129

3.1.3.2. Gilles Deleuze……..135

3.2. Jan Švankmajer'in Dokunsal Sanat Antolojisi……144

3.3. Haptik Sanat Nesnesi……..148

3.3.1. İkinci Boyutta Haptik: Yağlıboya…….…….150

3.3.2. Edith Clifford Williams, Plâtre à Toucher chez Marius de Zayas…...161

3.3.3. Meret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrere……...……164

3.3.4. 1960'larda Haptik Algı Talebi: Dokunsallık ve Malzeme……..…169

3.3.4.1. Louise Bourgeois, Couple…….……171

3.4. Güncel Haptik Stratejiler……..……...180

3.4.1. Plastik Sanatlar……..183

3.4.2. Sinema……...188

3.4.3. Yeni Medya Sanatı ve İnteraktif Sanat……..191

3.4.4. Endüstriyel Tasarım ……..193

3.4.5. Robotik ve Artırılmış Gerçeklik……195

SONUÇ……197

KAYNAKÇA……....201

EKLER ……..……...……210

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Kanizsa üçgeni 34

Görsel 2 Bruce Nauman, Finger Touch Number 1 (Parmak Dokunuşu Numara 1), 1966–1967. 41

Görsel 3 Paul Cézanne, Three Bathers (Üç Yıkanan), 1879-82 49

Görsel 4 Paul Cézanne, Bathers (Yıkananlar), 1883-5 50

Görsel 5 Paul Cézanne, The Large Bathers (Büyük Boy Yıkananlar), 1898-1905 51

Görsel 6 Paul Cézanne, la Montagne Sainte-Victoire au grand pin (Sainte-Viztoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı), 1885-87 53

Görsel 7 Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire (Sainte-Victoire Dağı), 1885-87 54

Görsel 8 Paul Cézanne, Quarry and Mont Sainte-Victoire (Quarry ve Sainte-Victorie Dağı), 1898-1900 55

Görsel 9 Merkezi ve periferik sinir sistemi çizimi. 63

Görsel 10 Uyaran, duyu ve fonksiyona göre reseptörler tablosu 64

Görsel 11 Reseptörlerin yapısal, lokasyon ve fonksiyona göre sınıflandırılması 65

Görsel 12 Somatik duyuların fonksiyona göre sınıflandırılması. 68

Görsel 13 Dokunma duyusu reseptörlerinin lokasyona göre sınıflandırılması. 69

Görsel 14 Farklı kağıt tiplerinin parmak ile araştırılması sırasında parmak hareketlerini kaydetmek için geliştirilen cihaz 72

Görsel 15 Bocca della Verità, Santa Maria in Cosmedin, Roma 73

Görsel 16 William Wyler'ın 1953 tarihli Roman Holiday (Roma tatili) filmi. 74

Görsel 17 Bocca della Verità Fal Makinası fotoğrafları. Otobüs Terminali, Türkiye. .. 75

Görsel 18 Dilek Sütunu. Ayasofya Müzesi, İstanbul, Türkiye. 76

Görsel 19 Göz ve iç duvarı kaplayan retinanın anatomisi çizimi 78

Görsel 20 Gözün hareketi ile farklı pozisyonlardan topladığı görüntüler 79

Görsel 21 Marina Abramović, The Artist Is Present, 2010 82

Görsel 22 Marina Abramović, The Artist Is Present, 2010 83

Görsel 23 Janine Antoni, Mortar and Pestle (Mortar ve Pestle), 1999 93

Görsel 24 Erwin Wurm, One Minute Sculptures (Bir Dakikalık Heykeller), 1997 97

Görsel 25 Raffaello Sanzio, Causarum Cognitio (School of Athens/Atina Okulu), 1509-1511 110

Görsel 26 Camera Obscura (Karanlık Oda) 112

Görsel 27 Adolphe Ganot'nun İllüstrasyonu (Fizik Üzerine Temel Bir İnceleme), 1882 112

Görsel 28 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Soap Bubbles (Sabun Köpüğü), 1733-34. 122

Görsel 29 Görünür ışık spektrumu 125

Görsel 30 Göbeklitepe buluntuları, M.Ö. yaklaşık 9.600 132

Görsel 31 Doğum Yapan Kadın Rölyefi, M.Ö. yaklaşık 10.000. Göbeklitepe, Şanlıurfa. 133

Görsel 32 Akhenaten ve Nefertiti üç kızı ile, M.Ö. 1340 134

Görsel 33 Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30), 1950 139

Görsel 34 Paul Cézanne, Le Château de Médan (Medan Şatosu), 1879-1881 140

Görsel 35 Vassily Kandinsky, On White II, 1923 141

Görsel 36 Jan Švankmajer, A Week in Gesture, 1986. 144

Görsel 37 Hmat a Imaginace (samizdat edisyonu), 1983. 145

Görsel 38 Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait (Arnolfini'nin Portresi), 1434 151

Görsel 39 Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait (Arnolfini'nin Portresi) (detay), 1434 153

Görsel 40 Hans Holbein, Ambassadors (Elçiler), 1533 154

Görsel 41 Hans Holbein, Ambassadors (Elçiler) (detay), 1533 155

Görsel 42 Hans Holbein, Ambassadors (Elçiler) (detay), 1533 156

Görsel 43 Jean Fouquet, Estienne Chevalier with St. Stefanus (Estienne Chevalier, Aziz Stefanus ile), 1454.....157

Görsel 44 Michelangelo da Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu), 1601-2 158

Görsel 45 Michelangelo da Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu) (detay), 1601-2.....159

Görsel 46 Caravaggio, Death of the Virgin (Bakirenin Ölümü), 1604 160

Görsel 47 Edith Clifford Williams, Two Rhythms (İki Ritim), 1916 161

Görsel 48 Edith Clifford Williams, Plâtre à Toucher chez De Zayas (Marius de Zayas'ta Dokunma için Alçı), 1916......163

Görsel 49 Meret Oppenheim, Bracelet en fourrure (Kürk Bileklik), 1936 164

Görsel 50 Meret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrure (Fur-Lined Teacup / Object / Kürk Kaplı Çay Fincanı), 1936.. 165

Görsel 51 Meret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrure (Fur-Lined Teacup / Object / Kürk Kaplı Çay Fincanı), 1936. 167

Görsel 52 Eva Hesse, Repetition Nineteen III (Tekrar On dokuz III), 1968.....170

Görsel 53 Louise Bourgeois, Couple (Çift), 1996.....173

Görsel 54 Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2001.....174

Görsel 55 Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2002.....174

Görsel 56 Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2004.....174

Görsel 57 Louise Bourgeois, Couple (Çift) (detay), 2003 175

Görsel 58 Louise Bourgeois, Couple I (Çift I), 1996 177

Görsel 59 Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2003.....179

Görsel 60 Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2007.....179

Görsel 61 Pierre Bonnard, Nude in the Bath and Small Dog, 1941. 181

Görsel 62 John Latham'ın resmi ve önünde bulun haptik aygıt, 2015 184

Görsel 63 Annegret Soltau, Selbst (Self / Kendi), 1975.....186

Görsel 64 Annegret Soltau, Selbst (Self / Kendi), 1975-6 187

Görsel 65 Annegret Soltau, Verbindungen (Ties / Bağlar), 1975 187

Görsel 66 Flyyn Talbot, Full Spectrum (Tam Spektrum), 2018 192

Görsel 67 Arthur Analts (Variant Studio), Matter to Matter (Maddeden Maddeye), 2018.....192

Görsel 68 Naoto Fukasawa'nın Haptic (2004) sergisi için tasarladığı ambalajlar.....193

Görsel 69 "Dijital Kağıt" ürünü: Sony'nin geliştirdiği kağıt hissi veren tablet.....194

Görsel 70 "The Tactile Telerobot" (Dokunsal Telerobot).....195

EKLER LİSTESİ

EK 1. Tezde adı geçen filozof, bilim insanı ve sanatçıların tarih çizgisinde gösterimi...210

EK 2. Tezde bahsi geçen sanat eserlerinin tarih çizgisinde gösterimi……211

EK 3. Haptik kavramının geliştirilmesi ve literatüre girişi ..……..212

EK 4. Haptik kavramının kullanım alanları tablosu……..213

EK 5. Haptik unsurlar ve koşullar tablosu ...……..214

EK 6. Haptik sanat nesnesi yaklaşımı geliştirme diyagramı ……..215

EK 7. Haptik sanat nesnesi eleştirisi geliştirme diyagramı ……..……..216

GİRİŞ

"Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine,
duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır.
Cézanne"
(aktaran Merleau-Ponty, Göz ve Tin, 2016: 25)

2013 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde gördüğüm içmimarlık eğitimi kapsamında Erasmus programı için gittiğim Edinburgh'da, National Galleries Scotland'da Louise Bourgeois'nın (1911-2010) retrospektifi ile karşılaşmam bu tezi ve tezin öncül araştırma çerçevesini/bağlantılarını oluşturmamda önemli bir rol oynamaktadır. *Couple* serisi başta olmak üzere Louise Bourgeois'nın eserleriyle izleyici olarak kurduğum ilişkinin yalnızca görsel olmayışı, eserleri aynı zamanda dokunsal olarak da alımladığımı, bedenimle duyumsadığımı fark etmem ve bu durumdan etkilenmem bir başlangıç noktası olarak ele alınabilir. Sonrasında ise bu eserler ile karşı karşıya geldiğim ânı tekrar tekrar hatırlamamın, anılarım aracılığıyla yeniden yaşamamın ve bu denli etkilenmiş olmamın nedenselliklerini okuduğum çeşitli metinlerden ve farklı mecralardan edindiğim bilgilerden çıkarsamaya çalıştım. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Programı yüksek lisans eğitimim kapsamında ürettiğim *Tecrit I* (2018) adlı eserimin metni için Maurice Merleau-Ponty'nin (1908-1961) *Algılanan Dünya* kitabının *Duyu Nesneleri* bölümünden alıntı yapmam ise Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımının Louise Bourgeois'nın heykelleri karşısında duyumsadığım ve algıladığım dokunsallığı metne dökmek için bir referans olabileceği fikrini doğurdu. Özellikle bu kitapta yer alan "bal çözümlemesi", hem *Tecrit I* ve ardından Mamut Art Project 2018'de sergilenen *Tecrit II* eserlerine referans oldu hem de *Couple* serisinde beni etkileyen unsurlardan birinin ne olabileceğinin cevabını doğurdu. Louise Bourgeois heykellerinin karakterleri ile bu heykellerde kullanılan malzemelerin karakterlerinin birbirleriyle üstüste okunabilmesi fikri odağında sanat nesnesinin algısı ile malzemesinin algısı arasında bir içkinliğin olabileceğine dair bir okumanın imkânını sorgulamaya başladım.

Maurice Merleau-Ponty'nin eserlerinde duyumsama ve algının "bedenli-zihin"e içkinliği, bu olgular arasında zamansal bir önceliğin olmayışı, duyumsama-algılama-bilmenin bir arada ve aynı anda gerçekleşmesinin altının çizilmesi, bana Louise Bourgeois'nın eserlerini ve alımlayıcı olarak bu eserlerin karşısında bedensel duyumsamamı aktarabilmek için gerekli olan sanat eleştirisi yöntemine uygun referansın, "algı fenomenolojisi" olabileceğini düşündürdü. Yüksek lisans öğrenimim kapsamında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı'nda gerçekleştirdiğim (Mayıs 2018) *Merlau-Ponty'nin Algı Fenomenolojisi Bağlamında Louise Bourgeois'nın Heykel ve Yerleştirmelerindeki Malzeme Algısı* semineri sonrasında bu eser karakteri/algısı, malzeme karakteri/algısı ve alımlayıcı algısı ilişkisine dair araştırmalarımı geliştirdim. Bu araştırmalarımın çerçevesi ve kapsamını, dokunsallık ve dokunsal algı bağlamında ele almaya yöneldim. Bu yönelimin temelinde, portfolyomda yer alan tasarım projelerimin ve sanatsal üretimlerimin ortak noktasının da dokunsallık ve dokunsallığa dair olan unsurlar olduğunu fark etmem yatmaktadır. Bu üretimlere örnek olarak, kullanıcıların dokunsal bağlamda aktif rol alarak kendi kullanım amaçlarında müdahale edebildiği iç mimari mekân tasarımları (2011-2016), kadınlar arası dokunsal temasın bir iletişim aracına dönüştürülebilirliğinin sınırlarını araştırdığım bir fotoğraf projesi olan "*Kadın"* (2012-2014), alımlayıcı ile belli bir harekete yönlendiren inorganik bir malzemenin arasında gerçekleşecek bedensel iletişimin imkân ve sınırlarını araştırdığım "*Tecrit I"* (Ocak 2018) ve "*Tecrit II"* (Nisan 2018) gösterilebilir.

Aynı dönemde Feride Çiçekoğlu'nun *Şehrin İtirazı* başlıklı kitabında "*haptik*" kavramı ile karşılaşmam, sanat eserinde dokunsallık, görsel-dokunsallık ve bedenlilik bağlamında malzeme algısı konularını bu kavramın altında toplayabileceğim fikrini doğurdu. Bu metinde Asuman Suner'in "dokunsal" terimini kullandığına değinen Çiçekoğlu (2015), "optik ile karşıtlığını vurgulamak açısından" haptik terimini tercih ettiğini yazar ve sinema eleştirisinde *haptik* terimini şöyle kullanır: "Lidia duvardaki eski sıvaya dokunup bir parçasını bina yüzeyinden ayırır. Bu şehrin zamanındaki fay hattını temas yoluyla/haptik olarak hissettiğimiz bir sinemasal andır" (s. 52).

Felsefe, biyoloji ve sanat alanlarında dokunsallığa dair çalışmalarda *haptik* (*haptic*) ve *dokunsal* (*taktil*/*tactile*) kelimeleri kullanılmaktadır. İngilizce *haptic*, Almanca *haptisch*, Fransızca *haptique* olarak ele alınan kavram önemli kaynakların bazı Türkçe çevirilerinde "haptik" yerine "dokunsal" veya "dokunsallığa dair" olarak çevrilmekte ve bu noktada önemli bir anlam kaybına yol açmaktadır. Dokunsal terimi ten ve beden ile ilişkilendirilebilecekken, haptik terimi hem bedenlilik hem de görsel algı ile bağlantılı bir noktada kullanılabilmektedir. Aradaki nüans "haptik" kelimesinin görme ve dokunma arasında bir muhalefet oluşturmamasıdır. Dokunsal ve görsel algıya eşit bir mesafede konumlanan "haptik" teriminin kullanımı, Gilles Deleuze (1925-1995) ve Félix Guattari'nin (1930-1992) *Kaygan ve Pütürlüklü* (2014) metninde de gösterdiği üzere, gözün optik olmayan işlevleri de gerçekleştirebildiğini vurgulamaktadır. Bu sebeple dokunma eyleminin maddi varlığı sorgulanmaksızın, algıda dokunsal unsurların bilgi üretimine dâhil olduğu bir algı türü olarak "haptik" (haptic) terimi kullanılamaktadır. Kullanım karmaşasına bir çözüm olarak, *tactile* kelimesi ise Türkçe'deki karşılandığı şekliyle, "dokunsal" olarak kullanılmaktadır.

Özetle kronolojik olarak:

1. Louise Bourgeois'nın *Couple* serisi ve malzeme çeşitlemeleri
2. Merleau-Ponty'nin nesne algısına fenomenolojik yaklaşımı
3. Üretimlerimin merkezinde bedenin ve dokunsallığın bulunduğunu fark etmem
4. Feride Çiçekoğlu'nun haptik kavramını ele alış biçimi
5. Haptik kavramının görme ve dokunma algısına eşit mesafeli oluşu

sonucunda, "haptik" kavramı ile sanat nesnesinin bir arada ele alınabilirliğini malzeme algısı ve dokunsal algı/deneyim odağında fenomenolojik bir yaklaşım ile araştırma fikri bu çalışmanın temelini oluşturmuştur.

Teorik araştırmalarımın yanı sıra tezin araştırma süresince, Atıl Aggündüz'ün daveti üzerine Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi *Art&Design Week* kapsamında mimarlık ve içmimarlık öğrencilerinin katılımı ile gerçekleştirdiğim "*Yatay Basamak*" atölyesi (2019), Selin Erdemirci'nin daveti üzerine Haliç Üniversitesi İçmimarlık Bölümü Tasarım ve Mekân Algısı dersi kapsamında gerçekleştirdiğim

"*Haptik Sanat/Tasarım Nesnesi*" sunumu (2019), Uğur Sarışen ve İlke Zeyfeoğlu'nun daveti üzerine Ticaret Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tasarım Kültürü ile Tasarım ve Markalaşma dersleri kapsamında gerçekleştirdiğim "*Haptik Sanat Nesnesi*" sunumu aracılığı ile araştırma ve üretim çerçevemi öğrenci ve akademisyenlerle paylaşarak tartışma fırsatı buldum. Bunun yanı sıra 2017-2019 yılları arasında Çıplak Ayaklar Kumpanyası'nda katıldığım çağdaş dans dersleri ve Daire Konuk Sanatçı Programı kapsamında Nezaket Ekici yürütücülüğünde gerçekleşen "*From Now to Back - from Assos/Aristoteles to Troy/Homer Illiad Journey and Walk 120 km*" atölyesi beden, dokunma ve malzeme algısı üzerine pratik alanda da çalışmama imkân sağladı.

Merleau-Ponty'nin *Algılanan Dünya* yapıtının yanı sıra, başta yine Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi* kitabı olmak üzere, günümüzdeki dokunsal ve haptik çalışmaların çoğuna ilham veren ve önemli bir külliyat içeren Juhani Pallasmaa'nın (1936-) *Tenin Gözleri* kitabı, haptik kavramını sanat tarihine kazandıran Alois Riegl'in (1858-1905) *Spätrömische Kunst-Industrie* (*Late Roman Art Industry/Geç Roma Sanat Endüstrisi*) kitabı, dokunsal sanatın detaylandırıldığı ve çerçevesi çizilerek bir antoloji önerildiği Jan Švankmajer'in (1934-)*Touching and Imagining* kitabı, Yvette Hatwell, Arlette Streri ve Edouard Gentaz çevirmenliğinde ve editörlüğünde yayımlanan *Touching for Knowing* kitabı, Mark Paterson'un (1972-) *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies* kitabı ve nörolog Martin Grunwald'ın (1966-) editörlüğünü yaptığı *Human Haptic Perception* kitabı bu tez için temel kaynaklar olmuştur.

Dokunsal algıyı, bedenliliği ve dokunsal etkileşimi odağına almış çağdaş sanat metinlerinin göz, bakış, görme ve görsel algı üzerine üretilmiş metinlere nazaran daha az üretilmiş olması bu konudaki ilgi ve merakımı da alevlendirmiştir. Bu sebeple algı ve duyulara dair yapılan çalışmaların ve geliştirilen yaklaşımların hem felsefe ve fenomenoloji alanında tarihselliklerine değinip hem de moleküler biyofizik alanında çalışma prensiplerini ele almak gerektiği kanısına vardım. Araştırma sürecinde gözün işlevinin ve görmenin bağlantılarının yeniden değerlendirildiği 19. ve 20. yüzyıl felsefe ve nörobiyoloji çalışmalarında, görsel algının yalnızca göz duyusundan toplanan bilgilerle değil aynı zamanda dokunma duyusu ve dokunsal bellek ile de güçlü bir

bağlantı içinde olduğu bilgisine ulaşmam "Haptik Sanat Nesnesi" tanımının geliştirilmesi için bu iki alana da (felsefe ve biyoloji) detaylı olarak değinilmesi gerektiği düşüncesini güçlendirmiştir. Bu bağlamda Merleau-Ponty'nin söylemiyle bedenin "dünyanın bir parçası" olma yani bedenlilik (embodiment) durumu ve sanat eserleriyle bu bağlamda kurulan ilişki, etkileşim ve ilişkisellik üzerinden şekillenen bir sanat eseri eleştirisi/incelemesi yaklaşımının imkânını sorgulamak bu çalışmanın hedefi olarak belirlenmiştir.

Dolayısıyla "Haptik Sanat" yaklaşımı/tanımı, bağlantıları ve çerçevesi gereği interdisipliner bir alandır ve aynı zamanda interdisipliner bir eleştiri mecrası olarak değerlendirilmelidir. Nörobiyoloji, estetik, felsefe gibi farklı alanların perspektiflerinden ele alındığında "haptik" için birbirinden farklı tanımlamalar ve yaklaşımlar geliştirilmesi de söz konusudur. Bu noktada yalnızca bir eleştiri mecrası olmakla kalmayıp, hem bu alanlardaki çalışmaları besleyen hem de bu çalışmalardan beslenen, döngüsel bir etkileşim sağlamaktadır.

Bu araştırma ve çalışmanın motivasyonu, dokunma duyusuna fenomenoloji ve moleküler biyofizik odaklı bir yaklaşım ile "haptik" teriminin çerçevesinin yeniden tanımlanması ile sanat nesnesi üzerine yeni bir okuma, eleştiri, yorumlama, deneyimleme yöntemini geliştireceğinin ve bu yaklaşımın sanat teorisi ve felsefesi bağlamında potansiyel barındırdığının düşünülmesidir. Böylelikle yenilikçi bir sanat eleştirisi ve fenomenolojik bir sanat teorisine de zemin hazırlanması amaçlanmaktadır. Ayrıca, "algı fenomenolojisi ve moleküler biyofizik ile geliştirilecek bir haptik algı betimlemesi ile eser eleştirisi yapıldığında, "haptik sanat nesnesi" tanımı altında yeni bir bağlam oluşturulabilir mi?" sorusuna bu çalışma ile ilk cevapları araştırmak ve bulmak amaçlanmaktadır.

Felsefe ve bilim tarihinde Antik Çağ'dan başlayarak Aydınlanma Dönemi'ne değin geliştirilen düşünceler insanı doğadan bağımsızlaştırma yönünde olmuştur. Bu durumun ortaya çıkardığı beden-zihin ayrılığı, bedensel algının geri planda kalarak zihine bir öncelik verilmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte felsefe, bilim ve sanat birbirinden

etkilenen alanlar olarak beden ve zihin ayrımının yanı sıra duyular arası bir hiyerarşiyi de beslemişlerdir. Rönesans ve Aydınlanma ile sanat alanında da göz ve görme ediminin ön plana çıkması göz-merkezci bir yaklaşımın gelişmesine yol açmış, akademik ve pratik alanlarda göz, hegemonik bir güç kazanmıştır. 20. yüzyılda ise bu göz-merkezci yaklaşım ve beden-zihin dualizmi bir eleştiri odağı haline gelmiş ve anti-oküler düşünür ve sanatçılar tarafından dokunmaya yönelinmiştir. Dokunmayı, görmenin karşısına konumlandıran ve duyular arası hiyerarşiyi bu noktada kuran düşünürler olduğu gibi, beden-zihin birliğini ve duyular arası eşitliği/işbirliğini ele alan filozof, bilim insanı ve sanatçılar da vardır. Birinci bölümde ele alınacak olan Maurice Merleau-Ponty fenomenolojisinde, Edmund Husserl'in (1859-1938) dokunma duyusuna öncelik tanıması sonucu duyular arası dengenin kaybolmasına ve bakışa dokunsal değerlerin de yüklenmesi ile bu dengenin yeniden sağlanmasına odaklanılmıştır.

20. yüzyıla değin göz hegemonyası olgusunun öncelikli bir konumda oluşu, son yüz yılda gelişen anti-oküler yaklaşımların bağlamında literatürde bir boşluk oluşturmuştur. Buna karşın, anti-oküler yaklaşımın altında, duyulararası işbirliği ve eşitliği zemininde, görme ve dokunmanın birbirine içkin olarak ele alınması ve bu yaklaşımın literatür için yeni sayılabilecek bir terim olan "haptik" çerçevesinde geliştirilmesinin bu boşluğu doldurması amaçlanmaktadır.

Dokunsal duyumsama ve algıya dair geliştirilen yaklaşımların ve "haptik" kavramının kullanımının görece olarak 21. yüzyılda artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, bu odakta üretilen sanat eserlerinin çoğalmasının nedenselliklerini tarihsel bir bağlamda araştırma gereksinimi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada haptik kavramını sanat alanında ilk kez kullanması dolayısıyla bu çalışma için de oldukça kıymetli olan sanat eleştirmeni Alois Riegl'in ürettiği "*kunstwollen*" kavramı, söz konusu gereksinim için bir cevap niteliği taşıyabilir. "*Kunstwollen*", her çağın kendine ait sanat arzuları ve değerleri olduğuna işaret etmektedir. Riegl'in 1903 yılında yayımlanan *Der moderne Denkmalkultus* kitabının 2015 tarihli Türkçe çevirisinde çevirmen Erdem Ceylan eklediği *Modern Anıt Kültü Kavram Sözlüğü* bölümünde bu Riegl'in *kunstwollen* kavramını şöyle açıklar:

> "Almancada, "sanat; marifet, ustalık, yaratıcılık, yetenek; hile" anlamındaki *Kunst* ve "istek, dilek, arzu, niyet" anlamındaki *Wollen* kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir birleşik kelimedir. … Nietzsche'nin düşüncelerinin etkisi altındaki Riegl makalesinde, *Kunstwollen* kavramını tarihi bir ayrım bağlamında iki farklı anlamda kullanmayı tercih etmiştir. Yazar, modern öncesi çağların sanatsal üretiminin kaynağına atıfta bulunurken bilinç düzeyine çık(a)mayan bir sanatsal yaratım dürtüsü olarak *sanat arzusu*nu, modern çağın sanatsal üretiminin kaynağından söz ederken ise insanın içindeki sanatsal yaratım dürtüsünün bilinç düzeyinde bağımsızlaşarak dışsallaşması ve zihinsel süreçlerle bütünleşmesi olarak *sanat iradesi*ni kastetmiştir. *Sanat iradesi*, her çağın sanatsal ifadesini kendi zamanına özgü kılan değerler bütününü ortaya koyan sanat algısı, anlayışı, arzusu, üretimi ve kavrayışını ifade eden, biçimsel bir ilke veya ikonolojik bir duygu olara yorumlanır. … farklı çağlara ait *sanat arzuları* veya *sanat değerleri* arasında … herhangi bir kesintisiz süreklilik yoktur" (s. 121).

Bu açıklamanın "*Sanat iradesi*, her çağın sanatsal ifadesini kendi zamanına özgü kılan değerler bütününü ortaya koyan sanat algısı, anlayışı, arzusu, üretimi ve kavrayışını ifade eden, biçimsel bir ilke veya ikonolojik bir duygu olarak yorumlanır" şeklindeki bölümü, içinde bulunduğumuz dönemin sanat algısı, anlayışı, arzusu, üretimi ve kavrayışının ne olabileceği ve bu araştırma ile geliştirilmesi hedeflenen haptik sanat nesnesi yaklaşımının içinde bulunduğumuz yıllardaki kültürel yaşam ile nasıl bir bağlantısı olabileceği tartışılmalıdır.

Pallasmaa (2011) dijital çağın getirisi olan bilgisayarlı görüntü üretmenin tasarım sürecini edilgin bir görsel manipülasyona, retinal bir yolculuğa dönüştürerek, çokduyulu, eşzamanlı ve eşgüdümlü imgelemedeki yeteneğimizi köreltme eğiliminde olduğundan bahsetmektedir (s. 15). Fakat bu eleştiriyi yaparken Pallasmaa'nın bu tasarım süreçlerini geliştirme ve öğrenme sürecinde bilgisayarlı dönemde yaşamadığı ve bu yaratım sürecine sonradan tanıklık ettiği gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Algılarına bilgisayar deneyimini tanımlamış ve bu dönemde gelişimi tamamlamış bir birey için (1990'lar ve sonrasında doğanlar örnek olarak verilebilir) bu yaklaşım geçersiz olabilir. Bu görüş yazarın gelişiminin gerçekleştiği ve tamamlandığı dönemde karşılaşmadığı bilgisayar ile sonradan tanışmış olmasının getirdiği bağlantılar sonucunda geliştirdiği bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bilgisayar çağında doğmuş ve algılarını bu yönde geliştirmiş bir insan ise Pallasmaa'nın bilgisayarlı görüntü üretimi olarak bahsettiği dijital üretim sürecinde geliştirdiği/evrimleşerek oluşturduğu yeni çağın algı mekanizmalarını kullanıyor olabilir. Aynı şekilde 21. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin yükselişi ve haptik çalışmaların artışının arasında bir bağlantı olup olmadığı da tartışılmalıdır. Fakat

öncelikle haptik kavramının çerçevesinin çizilebilmesi ve dokunma ile görme duyuları arasındaki bağlantıların ortaya çıkartılabilmesi için felsefe ve biyoloji alanlarında bu yaklaşıma dair geliştirilmiş düşünce ve araştırmalara değinilmesi gerekmektedir.

Dolayısıyla tezin Algı Fenomenolojisi başlıklı birinci bölümünde: Fenomenolojinin Tarihsel Gelişimi ve Edmund Husserl başlığında Antik Yunan'da başlayan algı sorunu ele alınmış, düşünceyi beden ve ruhtan ayıran Platon'un (M.Ö.427-347) yaklaşımlarına değinilmiştir. Duyumsama ve algı odağında René Descartes (1596-1650), John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) ve David Hume'un (1711-1776) yaklaşımları incelenerek akılcı ve deneyci yaklaşımlar ele alınmıştır. Daha sonrasında ise Aydınlanma Dönemi ile Antik Çağ'dan itibaren gelişen insan-doğa ayrımının Immanuel Kant (1724-1804) ile son noktasına ulaşması ile ortaya çıkan transandantalizmin, George Wilhelm Friedrich Hegel'de (1770-1831) en yüksek noktasına ulaşmasına ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren metafizik sistemlerin yerini Bilgi Teorisi'ne bırakmasına değinilmiştir. Böylelikle varlıkta bilinebilecek tüm şeylerin tüketildiği düşüncesiyle bilimin kendisine, bilgi teorisine yönelinmesinin tarihsel izleği sunulmuştur.

Geleneksel felsefenin yalnızca bir önceki sistemin eleştirisi ile süregelişine ve felsefe için özel bir araştırma alanı tanımlanamaması sorunsalına yönelen Edmund Husserl'in yöneldiği fenomenolojinin yenilikçi yaklaşımı Geleneksel Felsefeden Ayrılan Fenomenoloji bölümünde detaylandırılmıştır. Bu bölümde kendinden önce süregelen tez, anti-tez ve sentez zincirini kırarak yenilikçi ve bağımsız bir yaklaşımla fenomenolojiyi geliştiren Husserl'in "hakikat", "gerçeklik", "fenomen", "öz" gibi kavramlar odağında fenomenolojiyi geleneksel felsefeden ayırarak, salt bir felsefe eğilimi olmaktan çıkarması ve bir bilim olarak ele alışına değinilmiştir. Transandantal/Aşkın Fenomenoloji ve Fenomenolojide Betimleme başlıklarında ise Husserl'in geliştirdiği fenomenoloji yöntemleri irdelenmiştir.

Böylelikle Maurice Merleau-Ponty'nin Fenomenolojisi başlığında fenomenolojiyi Husserl'den devralan Merleau-Ponty'nin, Husserl'in geliştirdiği bu yöntemlere nasıl yaklaştığına ve yeniden ele aldığına değinilmiştir. Merleau-Ponty'nin Algı Fenomenolojisi başlığında ise bu yaklaşımlar detaylandırılarak, Merleau-Ponty'nin ten, beden, duyumsama, algı, görüş, bakış, dokunma ve estetik kavramları odağında, Husserl'in "şeylerin kendisine dönme" eylemini, "algının kendisine dönme" olarak evriltmesi ele alınmıştır. Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi yönteminin kaynağı olarak ele alınabilecek olan Gestalt Psikolojisi'nin detaylandırıldığı bölümden sonra ise Merleau-Ponty'e Göre Algı başlığında, Merleau-Ponty'nin Gestalt Psikolojisi zemininden yararlanarak inşaa ettiği algı fenomenolojisi yaklaşımı ve algıyı ele alışı açıklanmıştır. Fenomenolojinin, akılsallık çerçevesinde öznelcilik ile nesnelciliği bir araya getirmesini, bu çalışmaların en önemli kazanımı olarak gören Merleau-Ponty'nin, akılsallığın varlığı ile deneyimin de varlığına işaret ettiği düşüncesinin ele alındığı Algı Fenomenolojisinde Beden ve Deneyim başlığında, beden ve zihin dualizmini Epokhe ile aşarak geliştirdiği kavram, yaklaşım ve düşüncelerine değinilmiştir. Bunlar: dünyada-var-olmak/dünyada-olmaklık, bedenlilik, bedenli-zihin, deneyimin merkezi olarak beden yaklaşımları ve bu yaklaşımların geliştirilmesinde Merleau-Ponty fenomenolojisi için mühim olan "*Körper*" (*objektif beden*), "*Leib*" (*sübjektif, yaşayan beden*), "*chair*" (ten/et) kavramlarıdır. Algının Fenomenolojisinde Sanat ve Estetik başlığında ise algı dünyasına "üstünü örten katmanlar" olmaksızın yorumlayabilmek için resim sanatına başvuran ve resmin alımlayıcıyı "yaşanan dünyanın karşısına getirdiği"ni ileri süren Merleau-Ponty'nin bedenlilik, algı, duyumsama, bakış gibi kavramları somutlaştırmak ve köklendirmek için sanat ve estetikten nasıl yararlandığına değinilmiştir. Dolayısıyla Algı Fenomenolojisinde Paul Cézanne başlığında Merleau-Ponty'nin, ressam fenomenolog olarak tanımladığı ve yapıtlarında ve sanat felsefesinde, kendinde özgü fenomenolojik yaklaşımının karşılığını bulduğu Paul Cézanne'ın (1839-1906) bu yaklaşımları ve eserleri ele alınmıştır. Böylelikle, birinci bölümde ele alınan Merleau-Ponty'nin duyumsama, algı, nesne algısı, malzeme algısı ve izlenimci sanat üzerine çalışmaları ile üçüncü bölümde haptik sanat eserlerinin eleştirisi için gerekli bağlamın oluşturulması amaçlanmıştır.

İkinci bölümde, haptik algının tanımına zemin hazırlanabilmesi amacıyla biyoloji bağlamında dokunma duyusu, dokunsal algı, görme duyusu, görsel algının oluşum süreçleri ele alınmıştır. Bu bölüm kendi altında dört ana başlıktan oluşmaktadır: Haptik Algı İçin Bir Ön Çalışma, Dokunma Duyusu ve Dokunsal Algı, Görme Duyusu ve Görsel Algı, Haptik Algı ve Haptik Duyu. Fenomenolojinin anti-kartezyen yaklaşımını destekleyen deney ve buluşlara değinilen bu bölümün ilk başlığı olan Haptik Algı İçin Bir Ön Çalışma'da son bölümde geliştirilecek olan haptik sanat nesnesi eleştirisinin alımlayıcı kitlesi tanımlanmıştır. Alımlayıcı Kitlesi: Sağlıklı Özne başlığında detaylandırılan bu çerçeveyle, haptik ile dokunsal terimleri arasındaki farkın keskinleştirilmesi amaçlanmıştır. Dokunma Duyusu ve Dokunsal Algı başlığında ise nöroloji ve moleküler biyofizik bağlamında duyu, duyumsama ve algı tanımlanmış ve oluşum süreçlerine değinilerek aralarındaki fark ele alınmıştır. Dokunma duyusunun çalışma prensipleri ve dokunsal algının oluşumunun ele alındığı bu bölümde, reseptörler, sinir sistemi, somatik duyular, özduyum (proprioception), kinestezi (kinaesthesia) ve denge duyusu/vestibülar duyu ve elin dokunsal algıdaki rolü irdelenmiştir. Haptik kavramının ele alınmasına zemin hazırlanabilmesi amacıyla, görsel-dokunsal algı işbirliğinin tanımlanabilmesi için Görme Duyusu ve Görsel Algı başlığında gözün çalışma prensiplerine ve görsel algıya değinilmiştir. Görmenin temel amacının dünyanın bir imgesini yaratmak değil, nasıl hareket edileceğine karar vermek amacıyla "harekete kılavuzluk" işlevini yerine getirdiği ele alınarak üçüncü bölümde ele alınacak olan anti-oküler yaklaşımın zemini hazırlanmıştır.

Haptik Algı ve Haptik Duyu başlığında ise haptik kelimesinin etimolojik kökenine değinilerek, görsel ve dokunsal algının işbirliği veya dokunmaya dair geçmiş deneyimlerin hatırlanması ile oluşan bir algı türü olarak tanımlanacak olan haptik algının zemini hazırlanmıştır. Haptik algıya dair göz ile tene eşit mesafeli ve tensel temas zorunluluğu olmayan bir tanımlama geliştirilmesi amacıyla Algıda Duyulararası İşbirliği başlığında algının oluşum sürecinde hafıza ve hatırlamadan nasıl yararlandığına değinilmiştir. Bu tez çalışması için çokça kıymetli olan çift modlu (bimodal) görsel-dokunsal nöronlar, Multimodal Nöronlar başlığında ele alınmış ve görsel, dokunsal, görsel-dokunsal, dokunsal-görsel olmak üzere duyumsama ve deneyimlerin kodlandığı

bellek haritaları açıklanmıştır. Bu bağlamda, Görsel ve Dokulsal Algı Bağlantıları ve İzleyerek Yaşamak: Ayna Nöronlar başlıklarında görsel algı ile dokunsal algının birlikteliği detaylandırılmış ve Merleau-Ponty'nin dokunmayı bakışa dahil etmesini destekleyen nörolojik araştırma ve buluşlara yer verilmiştir. Bölümün son başlığında haptik algının öncüsü olarak değerlendirilebilecek düşünür ve araştırmacılara değinilerek, nörologların geliştirdiği haptik algı tanımı ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde psikoloji ve nöroloji alanında "aktif dokunma" ile ilişkilendirilen haptik algının, sanat alanında geliştirilen alternatif yaklaşım ve tanımlamalarına değinilmiştir. Haptik Sanat Nesnesinin Tarihsel Gelişimi başlıklı ilk bölümde Rönesans ve Aydınlanma ile göze duyular arası bir öncelik atfedilmesine değinilmiş, merkezi perspektif ve Camera Obscura'nın göz-merkezci yaklaşımı güçlendirmesi ele alınmıştır. Gelişen göz-merkezci yaklaşımın akademik ve pratik alanlarda (felsefe-bilim-sanat) göze hegemonik bir güç kazandırması ele alınarak bu gücün 20. yüzyılda bir eleştiri odağına dönüşmesi irdelenmiştir. Anti-okülerizm, Görsel Karşısında Dokunsal ve Algı Fenomenolojisinde Görsel-Dokunsallık başlıklarında göz-merkezci yaklaşım eleştirilerine değinilerek, görme karşısında dokunmaya yönelme ile duyulararası dengesizliğin ortaya çıkışı ele alınmıştır. Bu noktada ilk bölümde açıklanan Merleau-Ponty fenomenolojisinin Husserl'in dokunmaya tanıdığı öncelik ile ortaya çıkan duyular arası dengesizliği, bakışa yeni anlamlar yükleyerek ele alışı irdelenmiştir. Haptik terimi için oldukça önemli olan bu bağlam sonrasında Haptik Kavramının Sanat Tarihine Girişi başlığında *haptik görsellik* kavramını geliştiren Alois Riegl'in çalışmalarına yer verilmiştir. Antik Mısır sanatında üretilen alçak rölyefler ile dokunsal nitelikler aracılığıyla haptik bir etkileşim kurulduğunu ileri süren Riegl'in göze haptik işlev yükleyen unsurlarına değinilerek, Antik Mısır, Klasik Yunan ve Geç Roma sanatını ele alışı aktarılmıştır. Bu bağlamda Riegl'in ele aldığı haptiklik unsurlarının Göbeklitepe rölyeflerinde de bulunduğu tespit edilerek, Doğum Yapan Kadın Rölyefi örneklendirilmiştir. Bir sonraki başlıkta ise Deleuze'ün, Riegl'den haptik algı terimine yüklediği yenilikçi ve farklı anlamlar ele alınmıştır. Jan Švankmajer'in Dokunsal Sanat Antolojisi başlığında dokunsal algı üzerine çalışmalar üreten ve deneyler gerçekleştiren Švankmajer'in üretimlerine ve Dokunsal

Sanat Antolojisi'ne yer verilmiştir. Tezin haptik algı tanımı için çizdiği çerçevenin içinde kalan Švankmajer'ın bu yaklaşımı öncül bir çalışma olarak görülmüştür.

Üçüncü alt başlık olan Haptik Sanat Nesnesi'nde birinci ve ikinci bölümlerin katkısıyla geliştirilmesi ve sınırlarının çizilmesi amaçlanan "haptik sanat nesnesi" yaklaşımı, odağından Riegl, Deleuze ve Švankmajer'in çalışmalarını çıkarmadan, tensel temasın koşut olmadığı, alımlayıcı ile dokunsallık üzerinden etkileşime geçilen, multimodal nöronların fizyolojik olarak zemin hazırladığı duyulararasılığın bilinci ile ve ayna nöronların gözlenen harekette bedensel bir etki yarattığı bilincinde olunan bir noktada kurulmuştur.

Bu yaklaşım ile haptik sanat nesnesi eleştirisi geliştirilmiş, haptik sanat nesnesi olarak değerlendirilen sanat eserleri, fenomenolojiden ödünç alınan bir yaklaşım ile "birinci tekilliğe" yerleşen bir "etkin yorumcu" tarafından değerlendirilmiştir. Yağlıboyanın keşfi ile Jan van Eyck'in (1390-1441) *Arnolfini'nin Portresi* (1434), Hans Holbein'in (1497-1543) *Elçiler* (1533) tablosu, Jean Fouquet'in (1420–1481) resmettiği "*Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile*" (1454), Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571-1610) resmettiği *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* (1601-2) ve *Bakirenin Ölümü* (1604) tabloları hakkında bilgiler verilmiş ve sanat tarihçileri/kuramcılarının yorumları aktarılmıştır. Bu bilgilerin yanı sıra eserlerin haptik unsurlarına değinilmiş ve tez boyunca ön bilgilerle hazırlığı gerçekleştirilen haptik sanat nesnesi eleştirisi yapılmıştır. Daha sonra ise sanat tarihinde tensel temas odağında üretilmiş ve alımlayıcıya sunulmuş ilk eser olarak aktarılan Edith Clifford Williams'ın (1885-1971) *Marius de Zayas'ta Dokunma için Alçı* (1916) eseri incelenmiş ve Meret Oppenheim'ın (1913-1985) *Kürk Kaplı Çay Fincanı* (1936) eserinin detaylı bir haptik eleştirisi yapılmıştır. 1960'larda Başlayan Haptik Algı Talebi: Dokunsallık ve Malzeme başlığında 1960'lardaki malzeme kullanımını ele alınarak, tezin ana motivasyonlarından biri olan Louise Bourgeois'nın *Çift* (1996-2007) serisi ele alınmıştır. Serideki malzeme ve form çeşitliliğine değinilerek, eserde işlenen çiftin soyut ilişkisi, eserdeki figürler arasındaki somut ilişkilenme, somut ilişkilenmenin medyumu olan malzeme(ler) olmak üzere üç fenomenin birbirine içkinliği araştırılmıştır; bu üç unsurun zamansız bir aradalığı ve üretim/alımlama anındaki

etkileşimi irdelenmiştir. Son başlık olan Güncel Haptik Stratejiler'de ise haptik kavramı üzerine yakın tarihte yapılan araştırma ve çalışmalara yer verilmiştir. Plastik sanatlar, sinema, yeni medya ve interaktif sanat, endüstriyel tasarım, robotik ve artırılmış gerçeklik başlıkları altında sınıflandırılan bu çalışmalar örneklendirilmiş ve detaylandırılmıştır.

Tez metni boyunca ilgili olarak ele alınan sanat yapıtları betimleyici yöntem ile irdelenmiştir/çözümlenmiştir. Bu çözümlemelerin bağlamı olan ve çalışma ile çerçevesinin yeniden ele alınması amaçlanan haptik algı akademik literatürde kısıtlı ölçüde yer almaktadır. Bu tezin duyulararası işbirliği ve haptik algıya ilişkin yaklaşımlarla geliştirilecek olan sanat nesnesi okuması, eleştirisi, yorumlaması ve deneyimlenmesi yöntemlerine bir katkısı olacağını ümit ediyorum.

1. BÖLÜM

ALGI FENOMENOLOJİSİ

1. BÖLÜM
ALGI FENOMENOLOJİSİ

Antik çağlardan itibaren duyu ve algı; felsefe, bilim ve sanat çalışmalarının merkezine konumlandırılmış; ve "bilgi", "bilinç", "deneyim", "yaratım" gibi kavramların araştırılma ve tartışılmalarında duyu, duyumsama ve algının kavranması üzerinden fikirler ve eserler geliştirilmiştir. Felsefe ifadeleri yorumlarken materyal olarak sanatsal yaklaşımlardan; sanatsal ifadeler ise felsefenin yaklaşımlarından yararlanmaktadır (Erzen, 2011: 20). Bu durum sanat ve felsefeyi devamlı olarak birbirinden etkilenen ve yararlanan döngüsel bir etkileşim içinde tutmaktadır. Felsefe tarihine bakıldığında, filozofların "varlık", "hakikat", "gerçeklik" gibi soyut kavramları sorgularken sanat alanına ve üretimlerine başvurduğu görülmektedir. Özellikle fenomenoloji, doktrinlerinin teyidi için sanat, estetik, sanatsal yaratım veya sanat nesnesinden sıkça yararlanmaktadır. Felsefenin sanat alanından yararlanarak geliştirdiği vizyonlar ise sanat kuramcıları ve eleştirmenleri tarafından kaynak olarak kullanılmaktadır.

Edmund Husserl'in kurucusu olduğu fenomenoloji bu vizyonlara örnek olarak verilebilir. Husserl fenomenolojiyi salt bir felsefe eğilimi olmaktan çıkararak bir bilim olarak ele almakta ve bu yaklaşımı sanat alanını da etkileyen bir kaynak olarak geliştirmektedir. Husserl'den etkilenerek algı fenomenolojisi üzerine çalışan Maurice Merleau-Ponty ise *Göz ve Tin* metninde ten ve görüş ontolojisini geliştirdiği felsefi düşüncelerini aktarmak için çoğunlukla resim sanatına değinmekte ve felsefi düşüncelerini Paul Cézanne'ın empresyonist (izlenimci) tablolarını merkeze konumlandırarak kaleme almaktadır. *Göz ve Tin*'in önsözünde Ahmet Soysal (2016) Merleau-Ponty'nin felsefe ile resim arasında kurduğu ilişkiye dair tavrını şöyle açıklamaktadır: "O, güzellik ile ilgili değil, resmin Hakikat payı ile ilgilidir. Resim, "pozitif" bilimlerden apayrı bir bilme yoludur ve bu anlamda, Merleau-Ponty için, yöneldiği "görüş ontolojisi" ile bir bağ içindedir" (s. 9). Yanı sıra, Merleau-Ponty'nin amacının sanat tarihi ya da eleştirisi kapsamında bir metin yazmaktan çok, "yeni bir ten ve görüş ontolojisi geliştirmeye yönelik felsefe düşünceleriyle resim konusunun çakıştığı noktada" kaleme almak olduğuna değinmektedir (Soysal, 2016: 8).

Felsefi doktrinlerini köklendirmek için Merleau-Ponty, ressamlar arasından Paul Cézanne'ın, Martin Heidegger (1889-1976) ise Vincent van Gogh'un (1853-1890) sanatsal tavırlarına değinmekte ve bu sanatçıların (ve diğer bazı izlenimci sanatçıların) eserleri üzerinden felsefi düşüncelerini somut düzleme taşımaktadırlar. Merleau-Ponty (2010), algılanan dünyaya sanatı da dâhil ederek şöyle yazmıştır:

> "... bir sanat yapıtının algılanan bir şey olduğunu görebildiysek, algı felsefesi de karşısına itiraz diye çıkarılabilecek yanlış anlamalardan da kurtulmuş demektir. Algılanan dünya, yalnızca doğal şeylerin bütünü değildir, tablolardır da, müziklerdir, kitaplardır, Almanların bir "kültür dünyası" dedikleri her şeydir aynı zamanda. Kendi ufkumuzu daraltmak ya da kendimizi taşla suyla sınırlamak şöyle dursun, algılanan dünyanın içine sokulmakla sanat yapıtlarını, dili ve kültürü bütün o özerklikleri ve temel zenginlikleri içerisinde düşünmenin yolunu bulmuş oluyoruz" (s. 68).

Hakikat sorusunu sanat eseri üzerinden sorgulayan Heidegger (2011) ise, ilk kez 1950'de yayımlanan *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*Sanat Eserinin Kökeni*) kitabında, eserdeki hakikat gerçekleşmesini sorgulamakta ve eserin varlığını "bir dünya kurmak" olarak değerlendirmektedir (s. 39). Heidegger (2011), Vincent van Gogh'un 1887 tarihli *A Pair of Shoes* (*Bir Çift Köylü Ayakkabısı*) yapıtının üzerine şöyle yazmıştır: "Hakikatin nasıl gerçekleştiğinin biçimlerinden biri eserin eser varlığıdır. Bir dünya kurarak ve yeryüzü üreterek, eser bütünde var-olanın açıklığı yani hakikatin dövüşe yol açtığı kavganın ilanıdır… Hakikat van Gogh'un resminde gerçekleşir" (s. 50). Hakikat kavramına dair sorularını estetik bağlamda ele alan Heidegger gibi Merleau-Ponty de bedenlilik, ten, algı, duyumsama gibi kavramları somutlaştırmak ve köklendirmek için Cézanne'ın tablolarından ve kendi eserlerine ilişkin sözlerinden faydalanmaktadır.

Acaba tam tersi bir izlek ile yakın dönemde ve günümüzde üretilmiş sanat eserlerini, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden geliştirilen bir refleks ve ten/görüş ontolojisi ile eleştirebilmek için yeni bir sanat kuramı ve vizyonu oluşturabilinir mi? Fenomenolojinin yorumladığı ten, beden, duyumsama, algı, görüş, bakış, dokunma ve estetik kavramları ile sanat nesnesi ele alınarak "haptik sanat nesnesi" yaklaşımının çerçevesi çizilebilir mi? Bu düşüncenin geliştirilmesi için öncelikle Husserl'in tanımladığı fenomenolojiye ve kendisinden önceki düşünürlerden nasıl ayrıldığı veya hangi düşünceler üzerine fenomenolojiyi inşa ettiğine değinilmesi gerekmektedir.

Böylelikle fenomenolojiyi Husserl'den devralan Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi kavranabilecek ve dokunsal algının merkeze konumlandırıldığı bir sanat eleştirisine zemin hazırlanabilecektir.

1.1. Fenomenolojinin Tarihsel Gelişimi ve Edmund Husserl

> "Fenomenoloji uzun zamandan beri yoldadır, öğretisini izleyenler
> onu her yerde, şüphesiz Hegel'de ve Kirkegaard'da,
> hâtta Marx, Nietzsche ve Freud'da bulurlar."
> (Merleau-Ponty, 2017a: 10)

Felsefe tarihinde Greklerden başlayarak Aydınlanma Dönemi'ne değin düşünürler insanı doğadan bağımsızlaştırmışlardır. Platon'un *Devlet Yedinci Kitap* bölümünde yer alan ünlü mağara alegorisi bu ayrıma örnek olarak verilebilir. Mağara Alegorisi'nde, yeraltında karanlık, mağaramsı, kapalı bir ortamda ayaklarından ve boyunlarından zincirle bağlanmış, kafalarını dahi oynatamayan ve birbirlerini göremeyen insanlar bulunmaktadır. Bağlı olan insanların arkasında ise yüksek bir yerde yakılmış bir ateş ve yine arkalarında ama kendileriyle ateşin arasında, bağlı olmayan insanlar bulunmaktadır. Bağlı olmayan insanların ellerinde insana, hayvana ve başka şeylere benzeyen kuklalar bulunmakta, bu kuklaların gölgeleri bağlı olan insanların karşısındaki duvara yansımakta; sesleri ise yine bu duvarda yankılanmaktadır (Platon, 2016: 231). Bağlı olanlar yalnızca bu nesnelerin karşılarında duran duvardaki gölgelerini görebildikleri için gölgeleri tek gerçek olarak kabul etmektedir. Platon'a (2016) göre, bu bağlı insan, zincirlerinden kurtulduğunda gölgelerin kaynağı olan nesneleri ve yanan ateşi gördüğünde gerçeğe yaklaşmaktadır (s. 232) Bu noktada Platon gerçeğe yaklaşmak ile "daha doğru görmeyi" bir tutmaktadır. Daha sonrasında özgürlüğüne kavuşan bu insan mağaradan dışarı baktığında doğayı ve güneşi, gözleri yavaş yavaş alıştıkça fark etmeye ve tüm bunların kaynağının güneş olduğunu idrak etmeye başlamaktadır. Platon (2016) bu alegoriyi şöyle açıklamaktadır: "Görünen dünya mağara zindanı olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyaya çıkan yokuş ve yukarıdan seyredilen güzellikler de, ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun" (s. 234). Böylelikle Platon görünüşler dünyası ile düşünceler dünyasını dualite (ikilik) olarak ele almakta, düşünceler dünyasını "gerçek varlık" ve kaynağın kendisi olarak

değerlendirmektedir. Her ruhta düşünme ve öğrenme gücü olduğunu, bu gücün kullanılabilmesi için yalnızca zincirlerden kurtulunması gerektiğine değinen Platon, karanlıktaki ruhun düşünme gücü ile aydınlığa ulaşabileceğini ileri sürmektedir.

Ruhun güçleri ve bedenin güçleri Platon düşüncesinde birbirlerinden ayrı ele alınmaktadır. Platon "ruhun güçleri" ile "beden güçleri"nin birbirleriyle karşılaştırılabileceğine değinmekle birlikte, "düşünme gücü"nün hepsinden ayrı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir (Platon, 2016: 236). Ruhun düşünme dışında kalan öteki güçlerinin ve beden güçlerinin, başta eksik olsalar dahi, mağaradan dışarı bakan insanın gözünü kamaştıran ışığa zamanla alışmasındaki gibi, çalışma ve alışmayla gelişebileceği, bu noktada ruh güçleri ile beden güçlerinin birbirine eş sayılabileceği düşünmektedir. Bu düşüncelerinin sonunda Platon (2016): "Ama düşünme gücü başka türlü bir güçtür. Tanrısal bir şeyler vardır onda" (s. 236). diyerek, bilinç ile bedeni birbirinden ayrı tutmuş, bilinci yüceltmiştir. Böylece, Descartes'ın düşüncelerinden yola çıkılarak bugün Kartezyen olarak tanımlanan beden-zihin ayrımının ve Kant'ın düşüncesinden yola çıkılarak bugün transandantal olarak tanımlanan aşkın yaklaşımın temelleri atılmaktadır.

Aklın ve kavramın ön plana çıkartılması Aydınlanma Dönemi'ne değin gelişerek devam etmiş ve beden, zihnin arka planında kalmıştır. 18.yy felsefesinde ise akla karşı duyulan güven ile metafiziğin reddi söz konusu olmuştur; düşünürler bilginin deneyden geldiğini savunan empiristler (deneyciler) ve bilgilerin doğuştan geldiğini savunan rasyonalistler (akılcılar) olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bilginin deneyden geldiğini savunan empirist yaklaşımda, bu deneyler duyu ve algılar aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir; bilgilerin doğuştan geldiğinin savunulduğu yaklaşımda ise bu bilgiler ancak dış dünyanın duyumsanması ve algılanması ile etkin hale gelebilmektedir. Dolayısıyla deneyci ve akılcı yaklaşım bilgiyi veya deneyimi anlamak için duyular ve algıya başvurulmasının zorunluluğunda ortaklaşmakta ve bu durum felsefede algı sorununu doğurmaktadır. Felsefede, algı sorunu başta René Descartes olmak üzere, John Locke, George Berkeley ve David Hume gibi İngiliz filozoflar tarafından tartışılmıştır.

Fransız filozof ve matematikçi René Descartes, *İkinci Meditasyon*'un 16. önermesinde bilginin kaynağını sorgulamakta ve ünlü balmumu çözümlemesini örnek olarak göstermektedir. Descartes'e göre eriyen balmumunun duyumsanan nitelikleri, erimemiş balmumunun duyumsanan nitelikleri ile aynı değildir (kokusu, tadı, şekli değişmiştir) ve şeylerin duyumsanan nitelikleri öz sabit kaldığı koşulda dahi değişebilmektedir. Balmumuna dair değişmeyen tek gerçeklik onu balmumu olarak kavramamızdır. Duyumsanan niteliklerin yitirilebilmesi bağlamında, Descartes'a göre bilginin kaynağı olarak duyulara ve duyumsamaya güvenilemez, kalıcı bilgiler zihin temellidir.

Dış dünya ve varoluşun bir yanılsamadan ibaret olabileceği ihtimaline değinen Descartes'a göre emin olunabilecek tek şeyin "düşüncelerin varlığı konusunda kuşku duyan düşünceler" olması sebebiyle düşünmek varoluşun kanıtıdır. Descartes bu düşüncesini desteklemek üzere "kötü huylu cin" hipotezini ortaya koymuştur. Rüyalarında gördüklerinin gerçek olduğunu sanan kişinin, ancak uyandığında gerçek olmadığını idrak edebilmesi durumunu derinleştirerek kendinden daha üstün bir varlığın (kötü huylu cin), insanı uyutup, uykuda değilmiş gibi gerçekçi rüyalar görmesini sağladığı hipotezini ortaya atmıştır.

Descartes, bilginin kaynağını ve gerçekliğini sorguladığı bu hipotezi üzerinden söz konusu kötü huylu cinin dahi zihni aldatamayacağı tek şeyin, sorgulayan zihni ve bilincin ürünleri olduğuna değinmektedir. Descartes balmumu ve kötü huylu cin örnekleri üzerinden duyulara ve algılara güvenilemeyeceği sonucuna varmakta, beden ve zihni birbirinden tamamen ayırmaktadır. Descartes'ın soyadından türeyen "*Cartésien*" kavramı, önceleri "Descartes'in geliştirdiği koordinat sistemine ilişkin" anlamında kullanılmış, daha sonraları ise Descartes'ın ruh-beden dualizmini (ikililiğini) tanımlayan "*Kartezyen Düalizm*" olarak kullanılmaya başlanmış ve günümüzde ruh-beden ayrımı anlamına gelen "*kartezyen*" kavramına dönüşmüştür.

İnsanın merkeze konumlandırıldığı ve deneye önem verilen dönemde, bilginin kaynağı olarak duyular ve algıları ele alan John Locke ise bilginin hammaddesinin,

doğumdan itibaren duyular aracılığıyla sağlandığını ve aklın bu deneyleri işleyerek bilgiyi oluşturduğunu savunmaktadır. Locke (2000) ilk olarak 1689 yılında yayınlanan *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme* eserinin, birinci kitap bölümü olan *Ne İlkeler Ne de İdeler Doğuştandır* bölümünde, insanın her şeyden habersiz ve bilgisiz doğduğuna değinmekte; doğuştan bilginin olmaması ile de doğuştan ilkelerin de olamayacağını ileri sürmektedir. Locke'un duyulara öncelik verdiği öncü kuramında bilgi, beş duyu ile duyumsanan dış dünyadan veya zihinsel işlemlerin içduyumundan edinilmektedir. Locke'a (2000) göre duyu nesnelerinden edinen bilgilerin zihindeki yansımaları sonucu edinilen bilgilerin, etkin kullanımı, yinelenmesi, birleştirilmesi, manipüle edilmesi, somutlaştırılması ve bağlanması sonucu soyut bilgiler oluşturulmaktadır. Deneyimi *dış-deney* ve *iç-deney* olmak üzere ikiye ayıran Locke, algılama alanından uzak olarak yorumlanabilecek soyut bilgilerin de somut bilgiler gibi duyu veya içduyum verileri aracılığıyla geliştirildiğini savunarak, soyut ve somut bilgilerin tamamını algı alanına dâhil etmektedir. Özetle Locke insan zihninin doğduğu anda "*tabula rasa"* (boş levha) olduğunu ve *dış-deney* (duyum; sensation) ve *iç-deney* (düşünce; reflection) ile somut ve soyut bilgi üretiminin mümkün olduğunu ileri sürmektedir. Locke'un "doğuştan bilgi yoktur" savı ile kaleme aldığı bilgi kuramı George Berkeley, David Hume ve Immanuel Kant'ı etkilemiş ve düşünürler Locke'un öncülüğünde empirizm, deneyim, deney, algı, izlenim üzerine düşüncelerini kaleme almıştır.

George Berkeley 1710'da yayımlanan *İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine* eserinde Locke'un düşüncelerinin üzerine, nesnelerin yalnızca algılama ile varolduğunu savunmakta ve varlığı "algılanan" olarak tanımlamaktadır. Descartes'ın bilinç felsefesi zemininde düşüncelerini geliştiren Berkeley'e göre, şeyler kendilerini algılayan zihnin dışında varolamazlar ve var olmaları algılanmalarına bağlıdır.

David Hume ise ilk kez 1739 yılında yayımlanan eseri *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*'de geliştirdiği bilgi kuramı, deneyimlenen şeyler hakkında izlenimler oluşturulduğu ve bu izlenimlerin zihinde düşünce, kavram ya da bilgiye dönüştürüldüğü üzerinedir. Hume algıları "*izlenim*" ve "*tasarım*" olarak ikiye ayırmaktadır. Hume (2009), bu iki kavramı ve farklılıklarını şöyle açıklamaktadır:

> "Bu ikisi arasındaki fark, hem insan zihnine girişlerindeki hem de düşünce veya bilincimizde iz bırakmalarındaki güçlülük ve canlılık derecelerindedir. Zihnimize büyük bir güç ve şiddetle giren algılara *izlenim* diyebiliriz; ben bu adlandırmadan, ilk ortaya çıkışlarını ruhta gerçekleştirdikleri için tüm duyum, tutku ve duygularımızı anlıyorum. *Tasarım* ile ise bunların düşünme ve akıl yürütmedeki soluk imgelerini kastediyorum; örneğin, bu yazının neden olabileceği -görme ve dokunma kaynaklı olanlar ile yol açabileceği doğrudan haz ya da hoşnutsuzluk dışında kalan tüm algılar gibi" (s. 17).

Özetle Lock, Berkeley ve Hume gibi empirik bir yaklaşım geliştirmekte ve duyular aracılığıyla duyumsanan ve algılanan şeyleri *izlenim* (duyumlama), doğrudan algılama dışındaki bilgi üretimini, fikirleri veya hayalleri ise *tasarım* (düşünme) olarak tanımlamaktadır. Hume'a (1998) göre zihinde oluşturulan *düşünceler* (*thoughts*) veya *fikirler* (*ideas*) izlenimler üzerinden yaratılmaktadır ve bu *tasarım*lar, *izlenim*lerden daha soluk (s. 21), *izlenim*ler (iç ve dış duyumlar) ise güçlü, canlı ve keskindirler (s. 25).

Johne Locke, George Berkeley ve David Hume'un empirik yaklaşımı sonrası, 1715-1789 yılları arasında Aydınlanma Dönemi yaşanmış ve zihne öncelik verilerek Antik çağdan itibaren gelişen insan-doğa ayrımı Immanuel Kant'ın metinleri ile son noktasına ulaşmıştır. Kant'ın metinlerinde insan tamamen doğadan bağımsızlaştırılmış ve zihin ön plana çıkarılmıştır. Kant'ın felsefesinin kendisinden önceki felsefi akımlarda (rasyonalist ve empirik) ayrışan akıl ve deneyimi bir araya getirmesi ve bilginin iki öğeli, *akla dayalı* ve *deneye dayalı* / *a priori* ve *a posteriori* oluşunu öne sürmesi, felsefe için bir dönüm noktası olmuştur.

Kant'ın transandantal yaklaşımı başta Alman idealizmi olmak üzere birçok alanda etkisini göstermekte ve transandantalizm George Wilhelm Friedrich Hegel'de en yüksek noktasına ulaşmıştır. "Hegel artık dünyayı değil, dünyanın dönüştürülmesini yorumlamak durumundaydı. Sadece dönüştürmeyi yorumlayan Hegel, felsefenin *felsefi* tamamlanmasından başka bir şey değildir" (Debord, 2012: 69). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren metafizik sistemler yerini Bilgi Teorisine bırakmaktadır. Doğa ve tarih bilimlerindeki gelişmelerin ardından, varlıkta bilinebilecek tüm şeylerin tüketildiği düşüncesiyle bilim alanında nesnesiz kalınmış ve bilimin kendisine, bilgi teorisine yönelinmiştir. Emmanuel Levinas (2016), bilgi teorisi için açılan bu yerin felsefenin yeri olarak ele alınmasının bir sonucu olarak Alman felsefesindeki karşıt kamplaşmaların bir

birliğe yöneldiğine değinmektedir (ss. 20-21). Hegel düşüncesinin çökmesi sonucu yeniden Kant'a ve bilginin sınırının araştırılmasına yönelinmesi felsefeyi yöntemlerin incelendiği bir bilgi bilimine dönüştürmüştür.

Edmund Husserl'in bu noktada yöneldiği fenomenoloji, geleneksel felsefenin yalnızca bir önceki sistemin eleştirisi ile süregelişine ve felsefe için özel bir araştırma alanı tanımlanamaması sorunsalına bir alternatif olarak ele alınmaktadır. 1859'da Prossnitz'da doğan Edmund Husserl Leipzig Üniversitesi'nde astronomi eğitimini tamamladıktan sonra, Berlin'de matematik üzerine uzmanlaşmıştır (Sözer, 1994:7). Dönemin ünlü matematikçileri Leopold Kronecker (1823-1891) ve Karl Weierstrass'ın (1815-1897) öğrencisi olup 1883'de Viyana'da matematik doktorasını vermiştir. Daha sonrasında ise 1884'de Viyana'ya filozof ve psikolog Franz Brentano'nun (1838-1917) yanına giderek felsefe ve psikoloji alanında çalışmaya başlamıştır. 1911 yılında Logos dergisinde yayımlanan *Kesin Bilim Olarak Felsefe* metni ile fenomenolojik düşüncenin ve transandantal fenomenolojinin temelini atmıştır (Tepe, 2003: 9). III. Reich döneminde, Musevi kökenli olmasından dolayı Nazilerin baskısı altında yaşayan ve bu nedenle Almanya'dan çok yurt dışında daha fazla bilinen Husserl'in, 1938'de hayatını kaybetmesinden sonra Freiburg Üniversitesi'ndeki kürsüsüne 1919-1923 yıllarında asistanlığını yapmış olan Heidegger geçmiştir.

Husserl, fenomenolojinin kurucusu olarak felsefeye yeni bir yaklaşım getirmiş ve kendinden önce süregelen tez, anti-tez ve sentez zincirini kırarak yenilikçi ve bağımsız bir yaklaşımla fenomenolojiyi geliştirmiştir. Levinas'a (2016) göre Husserl'in fikirlerinin felsefenin tarihsel etkilerinden bağımsız bir şekilde evrilmesine matematik alanından felsefeye geçmiş olması imkân sağlamıştır; kendinden önceki düşünürlere bağlı olduğunu düşündüren fikirleri ise yalnızca büyük klasik filozoflarla karşılaşmalar olarak değerlendirilmelidir (s. 18).

1.1.1. Geleneksel Felsefeden Ayrılan Fenomenoloji

Jean-François Lyotard'a (2007) göre, Husserl fenomenolojisi, 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başlarında, nesnel olgu ve olayları özneye indirgeyen öznelcilik, aklın ve mantığın algılamaya yetemeyeceğini ileri süren irrasyonalizm bunalımının içinde "yeşermiştir" (s. 7) Fakat Lyotard (2007) şunu da ekler:

> "Fenomenoloji psikolojizme karşı, pragmatizme karşı, Batı düşüncesinin belli bir aşamasına karşı kafa yordu, dayanak arayıp buldu, mücadele verdi. Öncelikle bilgi üstüne, bilmenin bilgisi üstüne bir düşünme çabası oldu ve hâlâ öyledir; ünlü 'ayraç içine alma' yöntemi bir kültüre, bir tarihe kapıyı göstererek, radikal bir 'yad-bilgi'ye kadar geri gidip tüm bilgiyi [oradan itibaren] yeniden ele almaktan ibarettir. Fakat gerçekte, bu "redd-i miras", Husserl'in ilginç biçimde 'dogmatizm' dediği [bu yaklaşım], köklerini bir mirasın içine salmıştır. Örnekse, tarih fenomenolojiyi sımsıkı sarar ve Husserl de eserinin bir ucundan öbür ucuna bunun her zaman farkında olmuştur; ancak fenomenolojide bir yöneliş (interition), tarihsellik-dışı bir iddia da vardır ve bu yüzden biz de burada fenomenolojiyi tarihinden tutarak ele alacak, tarihle tartışmasıyla da elden bırakacağız" (s. 8).

Husserl geleneksel felsefeden öncelikle *gerçeklik* ve *hakikat* kavramlarını ele alışıyla ayrılmaktadır. Geleneksel felsefede *gerçeklik* kavramı, sübjektif ve değişken olan olarak ele alınmakta ve fenomenolojideki "*fenomen*"e denk gelmektedir; *hakikat* ise objektif ve değişken olmayan olarak ele alınmakta ve bu tanım fenomenolojide "*öz*" olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel felsefede *hakikat* ve *gerçeklik* değişkenlik bağlamında birbirinden ayrıştırılmakta, fakat fenomenolojide *hakikat*in de en az *gerçeklik* kadar değişken olduğuna değinilerek bu ayrım reddedilmektedir. Geleneksel felsefede Platon'un "*mutlak öz*" olarak ele aldığı *gerçeklik*, fenomenolojide kendini gösteren/görünen bir varlık olarak ele alınmakta ve kendini duyulara sunan bu varlık tümüyle bir *fenomen* olarak tanımlanmaktadır. Fenomenoloji bu noktada Platonculuktan, özlere yönelmesinin yanı sıra bu özleri varoluşa yerleştirmesi ile ayrışmaktadır. Maurice Merleau-Ponty'e göre, fenomenoloji Platonculuk ile empirizm arasında bir salınım gerçekleştirmesine karşın bu iki yönelime de yerleşmemektedir (2017a: 178). Merleau-Ponty (2017a) bunun yanı sıra, "şey"in tam olarak bilinemeyen olarak ele alınmasının Husserl'e atfedildiğini fakat şeye bu yaklaşımın Descartes ve Kant'ta da görülebildiğini ileri sürmekte, Husserl'in farkının ise bu yönelimselliği derinleştirerek varoluşa yerleştirmesi olduğunun altını çizmektedir (s. 178) .

Husserl'in hakikate yaklaşımı Platon ve Kant'tan *duyumsama*yı (*sensation*) merkeze konumlandırması ile de ayrışmaktadır. Platon ve Kant'ın hakikat kavramlarıyla paralellik gösteren Husserl'in fenomenolojide ele aldığı hakikat kavramı fenomenoloğun yalnızca somut olanı duyumsayabileceğinden çıkışla, kendini gösteren tüm şeylerin de bu duyumsama ile özüne ulaşılabileceğine ve böylelikle şeylerin, fenomenolojinin nesnesi yapılabileceği üzerine kurulmaktadır.

Husserl: "Felsefe, felsefelerden değil, şeylerden, fenomenlerden hareket etmeli; şeylere, fenomenlere dönmelidir" söylemiyle, 19. yüzyıl felsefesinin karşısında durarak öze ilişkin bilgiye yönelmektedir. Husserl'e (1995) göre "Algılama ya da isteme gibi her türlü psikolojik başlık, çok geniş bir "bilinç analizi" alanını, yani öz araştırmaları alanını işaret eder. Bu alan, garip görünse de, doğa bilimlerininki ile karşılaştırılabilecek genişliktedir" (s. 57). Bu öze ilişkin bilgiye dönüşü deneyimleme ve duyumsama üzerinden gerçekleştirilebileceğini savunan Husserl, böylelikle varoluşçu felsefe ve yeni ontolojinin öncülüğünü yapmaktadır.

1.1.2. Transandantal/Aşkın Fenomenoloji

Fenomenolojideki *transandantal* (*aşkın*) felsefe, Kant'ın kurduğu transandantal felsefeden ayrışmaktadır. Merleau-Ponty'e göre Husserl'deki bu aşkın felsefe, Kant'ın aşkın felsefesi ile paralellik göstermemektedir. Husserl, Kantçı felsefeye "dünyevi" olması nedeniyle karşı çıkarak, transandantal *tümdengelim* (*dedüksiyonun*) merkezine dünyayla kurulan ilişkiyi koyarak, "özneyi dünyaya yönelik bir aşkınlık olarak düşünmek yerine, dünyayı "özneye içkin" kılmaktadır (Merleau-Ponty, 2017a: 18). Husserl'in dünyayı özneye içkin kılma düşüncesi, Kant'ın öznede bulunan değişmez bir yapıya işaret ettiği *a priori* kavramını özneye değil, öznenin yöneldiği nesnenin mantıksal yapısına yerleştirmesi ve ancak böylelikle öznede olabileceğini ileri sürmesi ile gerçekleşmektedir (Sözer, 1994: 14-15).

Husserl (1995) ilk olarak 1910 yılında yayınlanan *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe* eserinde deneyimi fenomenolojinin çerçevesi dışarısında bırakarak, doğal tavırda

duyulara dayanan (empirik) algı ile deneyimin araçsallaştırıldığına değinmektedir; bu empirik algıdaki gerçeklik ancak ayraca alındığında geliştirilen tavır ile öz algısına ulaşılabilmektedir (s. 15). Böylelikle Husserl fenomenolojisinde duyulara dayanan algıdan uzaklaşılmakta ve deneyim ile "saf öz"e ulaşılamayacağı vurgulanmaktadır. Doğal tavırda birey şey ile doğrudan bir bağ kurarak onu dolaysız duyumsamakta, algılamakta, kavramakta ve öğrenmektedir. Husserl'e göre dogmatik olan bu tavır, fenomenolojinin bir temel bilim olarak tanımlanması ve kritik (eleştirel) bir öz bilim tanımının çerçevesinin netleştirilmesi açısından kabul edilmemekte ve yeni bir tavır geliştirilmesi gerekmektedir. Bu noktada bahsi geçen, geliştirilmesi gereken tavır refleksiyonlu bir tavırdır. Ancak *refleksiyon* yöntemiyle mutlak varlık (salt bilinç) alanına girmek ve varlığın özünü incelemek mümkündür. Fakat bu kendine (öze) dönüş tavrı, doğal tavır gibi hazır gelmeyen ve hazırlanması, geliştirilmesi ve elde edilmesi gereken bir tavırdır. Bu noktada Husserl, Descartes'tın tavrından öze ulaşabilmek için uzun ve karmaşık bir ön hazırlık gerektiren *refleksiyon* tavrı ile uzaklaşmakta ve *doğalcı* tutumu eleştirmektedir.

Husserl (2010) *doğalcı* tutumu eleştirirken, bu tutumun meşruluğunu da sorgulamaktadır: "… hayvan dünyasının psişik boyutu soruşturma nesnesi yapılırsa, sorulması gereken ilk soru, saf bir psikolojinin, saf doğa bilimine koşut olarak ne ölçüde olanaklı olduğudur. … saf psikoloji düşüncesinin ne ölçüde meşru ve gerçekleştirilmesi zorunlu bir anlamı olduğu başlangıçta açık değildir" (s.30). Empresyonistleri de etkileyen ve *anti-tasarımcı* sanata zemin hazırlayan bu *doğalcılık* eleştirisinde saf benliğe ulaşılmasının yolu olarak fenomenolojik *redüksiyon* yöntemini önermektedir. Redüksiyon Fransızca "azaltma, kısaltma, daraltma, indirgeme" anlamına gelen "réduction" kelimesinden gelmekte, Türkçe'ye ise fenomenoloji metinlerinde "*ayıklama yöntemi*" olarak çevrilmektedir. *Fenomenolojik redüksiyon* sırayla şu eylemler ile oluşturulmaktadır: Bir şeyi ayraca almak, bir şeyi dışarda bırakmak; aktlarda, bir aktı eylem dışı bırakmak, yargılamaktan kaçınmak ve *refleksiyon*.

> "… *fenomenolojik indirgeme*, saf psikolojinin temel yöntemidir ve onun spesifik anlamda tüm teorik yöntemlerinin önkoşuludur. Son olarak, en büyük güçlük, psikoloğun benlik-deneyiminin, halihazırda her yerde dışsak deneyimle, psişik olmayan gerçek şeylerin deneyimiyle iç içe geçmiş

> olmasıdır. 'Dışsal' olarak deneyimlenen, kişinin yönelimsel içselliğine ait değildir; her ne kadar bu deneyimin kendisi şüphesiz bir biçimde dışsalın-deneyimi olarak ona ait olsa da; aynı şey, dış dünyadaki bir şeye yönelmiş her tür farkındalık için de doğrudur. Eğer saf fenomen olarak veya yada kendi saf zihinsel süreçlerin bütünlüğü olarak kendi bilincine ulaşmak istiyorsa, fenomenoloğun tutarlı bir *epokhe* yapması gerekir" (Husserl, 2010: 32).

Husserl, bireyin ve şeyin bir olarak (ikisinin de "var" olan varlıklar olarak) değerlendirildiği doğal tavırdan ayrıştırdığı bu yeni tavır ile doğal tavıra karşı durmadan veya tam tersi bir yaklaşımla idealize etmeden, yalnızca nötralize ederek özleri varoluşa yerleştirmektedir. Fenomenolojide "*Epokhe*" olarak tanımlanan bu yaklaşım, maddi bir var oluşun karşı durmaksızın veya idealize etmeksizin, *nötralize edilme*si olarak özetlenebilir; böylelikle yargıdan kaçınılarak şeylere nötr bir noktadan yaklaşılmaktadır.

Antik septiklerin, "herhangi bir sonuca veya herhangi bir şeye karşı kaçınmanın eylemi" anlamında kullandıkları Yunanca "*epochē*" kelimesinden gelen *Epokhe*, fenomenolojinin metodolojik bir tutumudur. Bu tutumda herhangi bir şeyin var olup olmadığını ya da fenomenolojik tanıma, anlama ve duyu görünümlerinin tanımlanmasında ilk adım olarak var olup olmadığını değerlendirmekten kaçınılmaktadır ("Epoche", t.y.). *Epokhe*'de karar askıya alınmaktadır. Üstelik onay ve yargının durdurulması bile söz konusudur. Emre Şan'a göre, fenomenologlar estetik ve sanat yaklaşımlarında öncelikle, idealist felsefede değinilen yargılara, maddi var oluşu *nötralize* (*yansızlaştırma/tarafızlaştırma*) eden *Epokhe* yöntemini uygulamakta ve estetik deneyimi "İde'nin aşkınlığına çağrı"dan ayrı bir konuma yerleştirerek bu deneyimin saf betimlemesine yönelmektedir (2016: 50).

Husserl'in doğal tavıra karşı durmadan veya tam tersi bir yaklaşımla idealize de etmeden, *Epokhe* ve *redüksiyon* ile ele aldığı fenomenolojik yaklaşım daha sonra Husserl'in fenomenolojisi üzerine kendi çalışmalarını geliştiren Merleau-Ponty'nin Gestalt Psikolojisi'ne yönelmesini, sanatçıların ise Empresyonizm ile anti-doğalcı (anti-tasarımcı) bir yaklaşım geliştirmelerine zemin hazırlamıştır.

1.1.3. Fenomenolojide Betimleme

Betimleme fenomenolojinin yöntemi olarak değerlendirilebilir. Husserl'in fenomenolojik *redüksiyon* ve *refleksiyon* ile gelişmesinin mümkün olduğunu ileri sürdüğü *betimleme* (*deskripsiyon*) yöntemi ile analizlerden uzak durularak şeylerin kendilerine gitmek için geniş bir betimleme yapılmaktadır. Bu *betimleme* ile şeylerin kendisine gidilirken, fenomenolog bilimcinin üçüncü tekilliğinden uzaklaşarak birinci tekilliğe yönelmektedir. Birinci tekillik üzerinden yapılan betimlemenin merkezinde duyumsama ve algılama konumlanmaktadır. Levinas (2016) betimlemeyi şöyle aktarır:

> "Husserl fenomenolojisinde şeye doğrudan ulaşamayacak olan insan idrakında kendisini silüetlerle gösteren şey algıda ilan edildiği gibidir. Şeyin zaten kendini verişi bu algının devamında gerçekleşmeye devam edecek bir ideale işaret eder. Dolayısıyla şeyin her görünüşü bir şekilde şeyin bütününe sahiptir. Devamlı akış halinde olan algımıza denk düşen, şeyin devamlı akış halindeki varoluşunun bir bölümü ile biz şeyin bizdeki algısına ulaşmış oluruz. Bu bağlamda da maddi şeyin algıda belirişi onun özüne içkindir" (s. 29).

Öze-iniş felsefesinin yöntemi olarak betimleme yolunu izleyen fenomenoloji, deneyimi dolaysız bir biçimde betimlemekte, bu süreçte nedensellik bağlantıları kurma görevini üstlenmemekte ve bu yönüyle de psikoloji, sosyoloji, tarih ve pozitif bilimden kesin hatlarla ayrışmaktadır. Merleau-Ponty (2017a), Husserl'in fenomenolojide "ilk emir"i olarak bilimin reddinden bahsetmekte ancak böylelikle açıklama ve analizden ayrışan bir betimleme yapılabileceğini ve "şeylerin kendilerine" dönülebileceğini savunmaktadır (s. 11). Böylelikle bireyin biyoloji, psikoloji ve sosyolojinin nedenselliklerinden sıyrılarak, dünyanın bir parçası olarak ele alınmaya başlanabileceği düşünülmektedir.

Özetle fenomenoloji, pozitif bilimin tanımlamasının karşısında, şeye yaklaşarak onu duyular ve algılar ile betimleyerek, tanımlamayarak üçüncü tekilden birinci tekile getirmesi ile pozitif bilimden ayrışmakta; fakat bu betimlemeyi kişiselleştirmeyerek ve kendine has olan olarak ele almayarak da edebiyat ve şiirden ayrışmaktadır.

1.2. Maurice Merlau-Ponty'nin Fenomenolojisi

1908 yılında Rochefort-sur-Mer'de dünyaya gelen Maurice Merleau-Ponty 1926-1930 yıllarında Ecole Normale Superieur'da öğrenim görmüş ve burada Jean-Paul Sartre (1905-1980), Raymond Aron (1905-1983), Paul Nizan (1905-1940), Georges Canguilhem (1904-1995) ve Jean Hyppolite (1907-1968) ile tanışmıştır (Şan, 2015: 13-15). 1931'de Emmanuel Levinas'ın, Husserl'in *Kartezyen Düşünceler* ve *Fenomenolojiye Giriş* eserlerini Fransızcaya çevirmesi, Fransa'daki fenomenoloji çalışmalarının temelinin atılmasını ve Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Maurice Blanchot (1907-2003) gibi Fransız filozofların Husserl fenomenolojisiyle tanışmalarını sağlamıştır. Merleau-Ponty, 1933 yılında öğretim görevinden ayrılarak algı [Maurice Pradines (1874-1958), Jules Lachelier (1832-1918), Jules Lagneau (1851-1894), Louis Lavelle (1883-1951)], fenomenoloji [Husserl, Eugen Fink (1905-1975)], psikoloji [Adhémar Gelb (1887-1936), Kurt Goldstein (1878-1965)] ve nöroloji [Constantin von Monakow (1853-1930), Raoul Mourgue (1886-1950), Henri Pieron (1881-1964)] üzerine çalışmasının ardından, 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nda Fransız ordusunda görev almıştır (Şan, 2015: 16-17).

1938 yılında tamamladığı doktora tezi *Davranışın Yapısı,* Merleau-Ponty'nin fenomenoloji, psikoloji ve nöroloji üzerine yaptığı araştırmaların sonucunda ortaya çıkan ilk eseridir. 1942 yılında Fransız Üniversite Yayınları'nın Çağdaş Felsefe koleksiyonundan yayımlanan doktora tezinde, canlı vücudu, teorisinin merkezine konumlandırarak, insanı algılayan bir organizma olarak değerlendirmektedir (Şan, 2015: 18). Merleau-Ponty'nin başyapıtı *Algının Fenomenolojisi* 1945 tarihinde Gallimard'dan yayınlanmış ve Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* yapıtından sonra Fransa'da fenomenolojinin ikinci manifestosu olmuştur. Aynı sene Sartre ile baş editörü ve yöneticisi olduğu *Les Temps Modernes* dergisinin ilk sayısı çıkmıştır. 1946'da Fransız Felsefe Topluluğu'na sunduğu *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları* projesi ancak 1996 yılında kitaplaştırılarak basılmıştır. 1947 yılında Kant'ın eleştirisine karşı "eylem halindeki metafiziği" savunduğu *İnsanda Metafizik* (*Le métaphysique dans l'homme*) ve *Les Temps* Modernes dergisindeki makalelerinden oluşan *Hümanizm ve Terör*

(*Humanisme et terreur*) kitapları yayınlanmıştır. 1948 yılında ise Merleau-Ponty'nin *Anlam ve Anlamsız* (*Sens et Non-Sens*) başlıklı kitabı yayımlanır. Ardından, 1950'de Kore Savaşı üzerine yaşanan fikir ayrılıkları sebebiyle radikalleşen *Les Temps Modernes* ekibinden Albert Camus (1913-1960), Merleau-Ponty ve Sartre'ın ilişkileri bozulmuştur. Markisizm ve komünizm yönünde radikalleşen Sartre'ın karşısında, Camus büyük devrimlerin devlet terörüne vardığını ileri sürerek, Merleau-Ponty ise desteklediği Marksizm'e buluşsal bir yöntem olarak yaklaşarak bu radikalleşmeye dahil olmamıştır.

1952'de, Merleau-Ponty 44 yaşında iken, daha önce Henri Bergson'un (1859-1941) yer aldığı Collége de France'da felsefe kürsüsüne seçilerek, bu kürsüye atanan en genç akademisyen olmuştur. 1961 yılında Descartes'ın *Dioptrique* metnini okuduğu sırada kalp krizi geçirerek hayatını kaybeden Merleau-Ponty, 1960 yılında başladığı *Görünür ve Görünmez* (*Le Visible et L'invisible*) kitabını tamamlayamaz; fakat bu tamamlanamamış eser, yayınlanmamış notlar ile 1964 yılında yayımlanmıştır.[1]

Fransız varoluşçuluğu ile anılan Merleau-Ponty ile Jean-Paul Sartre arasındaki yakınlığın, *Algının Fenomenolojisi*'nde gözlemlenebildiğini vurgulayan Soysal'a (2016) göre, Merleau-Ponty, *Algı Fenomenolojisi* adlı eserini yazarken Husserl'in yayımlanmamış metinlerini de okuması, Onun, Husserl'e Sartre'dan daha yakın olduğunu göstermektedir (s. 6). Merleau-Ponty, Husserl'in fenomenolojisinin yanı sıra Heidegger'in *Varlık ve Zaman* yapıtı ile Husserl arasında bir bağlantı kurar ve fenomenolojisini bu iki düşünürün eserlerinden yararlanarak geliştirmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası Fransa'sında Hegel, Karl Marx (1818-1883), Husserl ve Heidegger'in antropolojik bir bakış açısıyla yeniden okunmaktadır. Dolayısıyla Merleau-Ponty, Heidegger'in varlık sorusunu göz ardı ederek *dünyada-olmak* kavramını öne çıkartır. Söz konusu duruma değinen Direk'e (2017) göre, Merleau-Ponty böylelikle Platonculuğa düşmeden, özleri var oluşa yerleştirmekte ve Heidegger'in insan gerçekliği kavramını "*algı*" ve "*dünyada-olmak*" kavramlarıyla ele alarak tözcülüğe karşı yeni bir alan

[1] Türkiyenin önde gelen güncel felsefe yayınlarından Cogito Dergisi'nin Sonbahar 2017 sayısında (88. Sayı) Emre Şan editörlüğünde hazırlanan Maurice Merleau-Ponty'e ayrılmış özel dosyası, Türkçede Merleau-Ponty'e ayrılan ilk özel dosyadır. Merleau-Ponty'nin biyografisi ve eserleri bu dosya için derlenen "Maurice Merleau-Ponty: Bir Yaşamöyküsü" bölümünden alınmıştır.

yaratmaktadır (s. 19). Bu noktada Merleau-Ponty, deneyimi, ontolojik olarak Antik Yunan düşüncesine dayandırmayışı ile Heidegger düşüncesinden uzaklaşmakta; algı ve deneyimi, "*şimdi ve burada*" bağlamında araştırarak Husserl düşüncesine yaklaşmaktadır.

Fenomenolojiye yeni yaklaşımlar getiren düşünürler, Husserl'in indirgemeci fenomenolojik redüksiyon tavrını benimsememelerine rağmen, Husserl'in ancak bu redüksiyon ile gelişmesinin mümkün olduğunu ileri sürdüğü betimleme yöntemini kullanmaktadırlar. Husserl'in fenomenolojik yaklaşım tavrı olarak geliştirdiği betimlemeyi Merleau-Ponty de, Husserl'in *ayraca alma* (*redüksiyon*) ve *refleksiyon* aktları dışında gerçekleştirmektedir. Merleau-Ponty (2017a), Husserl'in refleksiyonunun duyumsama ve algı ile kendini devamlı yenileyen özneyi, "donup katılaşmış, çatlaksız bir bilince" konumlandırmasının, bilince dair yalnızca soyut bir öze ulaşılabileceğini ileri sürmektedir (s. 74). Merleau-Ponty (2017a), Husserl'in bu indirgeyen tavrını özneye dair temel iki özellik sebebiyle saf dışı bırakmaktadır:

1. öznenin mutlak zihin olmayışı,
2. *dünyada-olmaklığı* sebebiyle zamansal akış içerisinde refleksiyonun kendisini de yakalayabilecek olması (s. 19).

Böylelikle bilinci beden ile birlikte ele alan Merleau-Ponty (2017a), redüksiyonun reddi fakat betimlemenin kabulünde, Husserl'de birbirine bağlı olan bu iki olguyu birbirinden ayırmakta ve bu ayrımın temeline bedenli olmayı konumlandırarak, nesnel bedenin fenomenolojik bedenden ayrıştırılması gerektiğinin altını çizmektedir (s. 472). "Görme"nin, "bilme"ye dönüşümünün anca yaşamının birliğine ulaşılması için gerekli olan fiili hareketin takibiyle mümkün olduğunu savunan Merleau-Ponty, fenomenolojisinde beden ile zihin ayrımını savunan Kartezyen düşünceden de böylelikle uzaklaşmaktadır.

Maurice Merleau-Ponty, "özlerin incelenmesi" olarak özetlediği fenomenolojisinde, birlikte olası tüm bilinmezlerin de bu özlere yönelme ile çözümleneceğinden bahsetmektedir. Şeylerin kendini, kendinde-şey olarak sunması ve

bunun getirdiği bizim-için-kendinde-şey sorununu ele alan Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* eserinde de açıkladığı üzere, bunun farkına varılmamasının sebebi olarak öznenin uğraşları bağlamında nesnelere yalnızca "tanıdık mevcudiyetlerini bulacak kadar temas etmesi"ni göstermektedir. Bu sebeple şeye yaklaşırken: "bu uğraşlarımızı askıya alırsak ve ona metafizik ve tarafsız bir dikkatle yaklaşırsak şeyi görürüz" der (Merleau-Ponty, 2017a: 435). Bu Husserl fenomenolojisindeki transandantal bir yaklaşım olan *ayraca alma* (*indirgeme*) eyleminden farklıdır.

Fenomenoloji, insanı ve dünyayı "*olgusallıklarından*" (*facticité*) itibaren ele alarak, mevcudiyeti, refleksiyonun önüne koymakta ve böylelikle incelenen bu özleri varoluşa yerleştirmektedir (Merleau-Ponty, 2017a: 9). Merleau-Ponty, bedenli-zihin olarak dünyada bulunmamız (dünyaya çakılı olma olarak da ele alınmaktadır) sebebiyle fenomenolojik indirgemenin bütünsel olamayacağını ele almaktadır. Yanı sıra Husserl'deki "*doğal tavrı askıya alma*" yönteminin diğer tüm düşünceleri kapsayıcılığını eleştirmektedir. "Açıktır ki Merleau-Ponty fenomenolojiye dünyayı, kendi içkinliğini kuşbakışı seyreden ve kuran aşkın bir bilincin alanı olarak bakmayı reddeder. Aksi yönde bir yorumun kaynağını Husserl'de bulmak mümkün olduğu halde, ona göre Husserl'i ille böyle okumak gerekmez" (Direk, 2017: 21). Bu noktada Merleau-Ponty dünyanın özüne dönmeyi, söyleme indirgenmiş bir dünyanın bilinç düzeyinde araştırılması değil, olgu düzeyinde araştırılması olarak ele almaktadır. Merleau-Ponty'e (2017a) göre ancak böylelikle dünya bilince içkin olmakta "*şeylerin kendiliğindenliği*" (*aséité*) ortadan kalkmaktadır (s. 21).

1.2.1. Merleau-Ponty'nin Algı Fenomenolojisi

> "Algının özünü aramak, algının doğru kabul edilmesi değil, bizim için hakikate giriş yolu olarak tanımlanmasıdır."
> (Merleau-Ponty, Algının Fenomenolojisi, 2017a: 22)

Fenomenoloji bir akım ve bir yöntem olarak ele alındığında, Merleau-Ponty bu akımın içerisinde bedene ve algıya yönelmektedir. Algı fenomenolojisiyle özleri inceleyen Merleau-Ponty öze yönelmeyi amaç değil yalnızca bir araç olarak

değerlendirmekte, insanın dünyaya olan fiili bağlılığının anlaşılmasının ve kavrama taşınmasının özlere yönelme ile mümkün olduğuna değinmektedir. Böylelikle Merleau-Ponty düşüncesi algı ve beden üzerinden gelişir.

Merleau-Ponty bedenli öznenin dünyada olmaklığı üzerinden, öznenin algıları ile varlıklar dünyasına (şeylere) açılmasını (bu açılma iki yönlü gerçekleşmektedir) ele almaktadır. Böylelikle Husserl'in "*şeylerin kendisine dönme*" eylemi Merleau-Ponty'nin özne ve nesne ayrımının algıda ortaya çıkışını sorguladığı *Algının Fenomenolojisi* eseri ile "*algının kendisine dönme*" olarak evriltmektedir. Bu noktada Merleau-Ponty, Husserl'den devraldığı fenomenolojik tavrın indirgeme yönteminden da algı ve bedeni yeniden yorumlayarak ayrışmaktadır.

"Husserl her seferinde yeniden, indirgemenin imkânını sorgular. Mutlak zihin olsaydık, indirgeme bir sorun olmayacaktı. Fakat aksine biz dünyada olduğumuza, refleksiyonlarımızın kendisi de yakalamaya çalıştıkları zamansal akışın içinde yer aldığına göre, tüm düşüncemizi kucaklayan bir düşünce yoktur" (Merleau-Ponty, 2017a: 18-19). Merleau-Ponty'de Husserl okunuşu *çift yönelimli*dir (*double orientation*) (Direk, 2017: 16) ve algı fenomenolojisinde Husserl'in indirgemeci transandantal tavrından, *doğal ben*'in dünyada kaybolmuşluğuna yönlenilerek *tersine çevrilebilirlik* (*reversibilite*) ile uzaklaşılmaktadır. Dupond (2013) "*tersine çevrilebilirlik*"i şöyle açıklamaktadır:

> "dokunmanın veya görmenin dokunulan bir varlıktan ve görülen bir varlıktan ayrılmazlığını sağlayan ilişkiyi belirtir. Etkinlik ancak edilgenliğe sürekli bir yakınlık ile tamamlanabilir ve böylece, duyumsayanın ve duyumsananın ilişkilerine bir tersine çevrilebilirlik, döngüsellik dâhil olur ve onlarda, hem birbirlerine aidiyetleri hem de ayrımları çakışmasız veya birleşimsiz olarak ortaya çıkar. … Bir taşın yüzeyinin düzlüğünü veya pürüzlü yapısını deneyimlemek için ona dokunduğumda, araştırmacı parmaklarım, taşın dokusunun melodisine uysalca itaat eder. Duyum, duyumsanır duyumsayanı ve duyumsanır duyumsanırı birbirine doğurtan bu açılmadır/yırtılmadır/çatlamadır" (ss. 136-137).

Fakat Husserl'deki betimleme, Merleau-Ponty fenomenolojisinde de söz konusudur. Her türlü betimleyici psikolojinin de fenomenoloji olarak adlandırılabileceğine değinen (2017b: 23) Merleau-Ponty'nin, fenomenoloji yönteminin kaynağı Gestalt psikolojisidir. Emre Şan'a (2015) göre, Merleau-Ponty'nin Gestalt psikolojisinden etkilendiği fenomenolojisinde bilinç yaşantıları ile olan ilişkisi

Husserl'den farklıdır ve bu noktada Heidegger, Sartre, Levinas ve Jan Patočka'dan (1907-1977) yönteminin Husserl'in dışında gelişmiş olması bakımından ayrışan tek fenomenologtur (s. 45). Dolayısıyla Merleau-Ponty'nin "algı"yı merkeze konumlandırarak geliştirdiği fenomenolojisini ele almak için Gestalt psikolojisine değinmek gerekmektedir.

1.2.1.1. Gestalt Psikolojisi

Almanca "biçim, boy, durum, yapı, form, kılık, kisve" anlamına gelen "*Gestalt*" kavramı "koymak, durmak, sıraya koymak" anlamlarına gelen "stel-" kelimesinden türemiştir. Psikolojik olayların bir bütün olduğunu savunan görüşe karşılık gelen, Gestalt psikolojisi parçalarının toplamından daha fazla olarak algılanan organize bir bütün üzerine deney ve çalışmalar yürütür. Husserl, dokunma duyusunu çoğunlukla bir eylem sonucu ortaya çıkan ilişkisel bir bağlamda ele alırken, Merleau-Ponty gestaltçı bir yaklaşımla figür ve zemin arasında bir ayrım üzerinden fikirlerini geliştirmektedir (Paterson, 2007: 33).

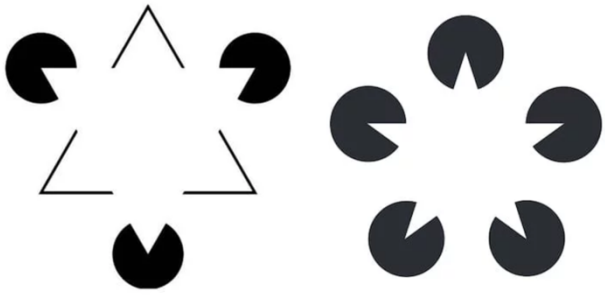
1900'lerin ilk yarısında Almanya'da Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) ve Wolfgang Köhler (1887-1967) tarafından oluşturulan Gestalt Psikoloji Okulu, algıya ve algısal örgütlenmeye yoğunlaşan bir psikoloji teorisi geliştirmiştir. Merleau-Ponty (2017b), Gestalt psikolojisini, "sözde "öğeleri", daha geniş bütünlere eklemlenen "bütünler"e bağlı hale getiren duyusal alana ait spontan bir organizasyon" olarak tanımlar (s. 25). Aynı zamanda da algı fenomenolojisine ilişkin düşüncelerini geliştirirken Gestalt psikolojisinden yararlanarak psikolog Adhémar Gelb, nörolog Kurt Goldstein ve psikolog Max Wertheimer gibi uzmanların deneylerinden faydalanmaktadır.

Bu bağlamda, Modern Psikoloji'nin, fenomenolojik yöntemi tanıması ve kullanması gerektiğine değinen Husserl (1998), *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe* kitabında şöyle yazmaktadır:

> "Modern psikolojinin gerçek ve tam bilimsel bir anlam kazanmasını engelleyen temel hatası, fenomenolojik yöntemi tanımamış ve kullanmamış olmasıdır. O, tarihsel önyargılarla, açıklayıcı

> kavram analizleriyle yapılan yaklaşımlardan yöntem olarak yararlanmaktan sakındı. Çoğu psikologun fenomenolojinin artık ortaya çıkmış olan başlangıçlarını anlamamaları, hatta çok kez saf sezgisel bir tutumla yapılan öz araştırmalarını metafizik-skolastik bir çıkarım olarak görmeleri bununla ilgilidir. Gören görü ile kavranan ve betimlenen şeyler, ancak gören görüye dayanan bir tutumla anlaşılabilir ve yoklanabilir" (s. 61).

Gestalt psikolojisi geleneksel felsefeden bu noktada ayrılarak fenomenolojik yöntemi benimseyerek, algı araştırmalarında kullanmaktadır. Geleneksel psikoloji ile Gestalt psikolojisi arasındaki fark: "Alanın bir parçasının ayrılıp ayırt edilmesini sağlayan şey, geleneksel psikolojiye göre geçmiş deneyimlerin anısıdır, bilgisidir. Gestalt psikolojisine göre bir nesne, "anlam"ı yoluyla değil, algımız içerisinde sahip olduğu özel yapı nedeniyle belirgin hale gelir" (Merleau-Ponty, 2017b: 26). Böylelikle Merleau-Ponty mekânı görmenin değil, sonradan oluşturulan bir şey/bir işlem olan düşüncenin/yargının nesnesi olarak ele alan entelektüalist yaklaşımın da karşısına konumlanmaktadır. Yargının karşısına, algıyı konumlandıran Merleau-Ponty, çözümlemelerinde algı kavramı yerine sıklıkla "görme" kavramını kullanmaktadır; fakat bu göz-merkezci bir yaklaşım sergilemesinden değil, görme aktını daha geniş bir kavram olarak değerlendirmesinden kaynaklanmaktadır.



Görsel 1. *Kanizsa üçgeni.*
"Kek dilimi şeklinde birer parçaları çıkartılmış üç siyah disk:
Beyin bu düzenlemeyi kenarları dairesel diskleri kısmen kapatan
mat beyaz bir üçgen olarak görmeyi tercih eder" (Ramachandran, 2019: 306).

Merleau-Ponty (2017b) algının, duyumların birbirleri ile ilişkilenmesi ile nesnel bir evrenin kurulduğu entelektüel bir işlem olarak ele alınmasının, algıyı dolaylı bir işlem olarak görmek olduğuna değinmekte ve bu yaklaşımı "eksik bir bilim" olarak tanımlamaktadır (s. 9). Algının entelektüel bir işlem olmadığını ileri süren Merleau-Ponty, Gestalt Teorisi üzerinden geliştirdiği yaklaşım ile bu düşüncesini

desteklemektedir. 1946'da Fransız Felsefe Topluluğu'na sunduğu metin ve tebliği izleyen tartışma metninin ele alınmasıyla ölümünden sonra *basılan Le Primat de la Perception et ses consequences philosophiques* (*Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları*) kitabında Merleau-Ponty (2017b): "… Felsefenin bugünkü durumunda, deneysel psikoloji ve nörolojinin algı sorununa ilişkin bulgularının bir sentezini yapmaya kalkışmak, bunun kesin anlamını düşünüm yoluyla belirlemek ve belki de yürürlükteki bazı psikolojik ve felsefi kavramları gözden geçirmek yerinde olacaktır" der (s. 11).

Duyumsamanın saf bir izlenim olarak ele alınamayacağını savunan Merleau-Ponty (2017b), Hume'dan Bergson'a kadar tüm filozofların bilinci "izlenimlerin bir toplamı"na indirgemesini eleştirmektedir (s. 23). Ona göre algının gelişimi bir ekleme veya çıkarma değil, yeniden-organizasyon olarak değerlendirilmelidir; O'na göre: "Gelişim, mesele algıya geldiğinde, izlenimler mozaiğinden bir bağlantılı nesneler dünyası ortaya çıkarmaz; yanlış ya da başka türlü bağlanmış bütünlerden, daha iyi eklemlenmiş bütünleri çıkarır" (Merleau-Ponty, 2017b: 33-34).

1.2.1.2. Merleau-Ponty'e Göre Algı

"Algı bir paradokstur ve
algılanan şeyin kendisi de paradoksaldır."
(Merleau-Ponty, Algının Önceliği, 2017b: 52)

Gestalt psikolojisinden çıkışla Merleau-Ponty nesnenin görünmeyen yüzünün "kendi tarzında mevcut" olduğuna değinmektedir. Merleau-Ponty'nin (2017b) açıkladığı üzere: "algılanan nesneleri bir araya toplayan ve algı verilerine bir anlam veren şey entelektüel bir sentez değildir" (pratik bi sentezdir) ve nesnenin görünmeyen yüzü, "başka yerden görünür şekilde" mevcuttur (s. 51).

Merleau-Ponty'e (2017a) göre algı, bir nesnenin niteliklerinin (uzaklık, doku, renk, ağırlık, vb) duyumsanması ile bu niteliklerin bir aradalığı ve düzenleniş biçiminin anlamını keşfederken aynı anda bir anlama sahip olmalarını da sağlamaktadır. Algı hem var olanı açığa çıkartma, keşfetme hem de anlam atfetme, üretme aktıdır (s. 72). Bu noktada zaman sıralamasının olmayışının altı çizilmekte; verilerin çözümlemeden önce

geldiğini savunan diğer düşüncelerin aksine veri, çözümleme ve anlam atfetmenin aynı anda gerçekleştiğine değinilmektedir. Merleau-Ponty'e (2017a) göre, "Dünya, çocuğun ilk algısının hemen sınırında, henüz bilinmeyen ama reddedilemez bir mevcudiyet olarak bulunur, daha sonra bilgi, bu mevcudiyeti belirleyecek ve içini dolduracaktır" (s. 442). Varlık alanında "algılayan" olarak varolan özne (bedenli-zihin) dünyanın mantığına bedeni ile uyum göstererek şeylerin ona açılmasına olanak sağlamakta ve böylelikle algıları yoluyla bilgi üreterek, bu varlık dünyasının mevcudiyetini yakalayabilmektedir. Dolayısıyla algı, bu varlık dünyası ve onun fenomenlerine açılma olarak değerlendirilebilir.

Merleau-Ponty *Görünür ve Görünmez*'de "algısal inanç" olarak tanımladığı iki eğilime yönelmektedir. Bu eğilimlerin ilki algıyı histen ayırarak, bir ruh hali değil nesnel olanı fark etmek üzerinden dışsal'a açılmaktır; ikincisi ise algının duyu organları aracılığıyla gerçekleşmesi sebebiyle, yerinin beden-ben olmasıdır (Direk, 2017: 24). Dolayısıyla algı hem orada hem de algılayanda gerçekleşmekte ve bu iki "apaçıklık" Merleau-Ponty fenomenolojisinde çelişmemektedirler. Merleau-Ponty (2017a) bu noktada Descartes'ın kötü huylu cin hipotezine değinerek şöyle der:

> "varlığın ta kendisine dokunduğuma dair ilksel kesinliğe sahip olmasaydım, her tür istemli *konum alıştan* önce zaten öznelerarası bir dünyada bir duruma *yerleşmiş* [*situé*] olmasaydım, bilim bu kökensel *doxa*'ya dayanmıyor olsaydı, nesnel bir hakikat kurduğuma dair sahip olduğum bilinç, bana ancak benim için nesnel olan bir hakikat verirdi, tarafsız olmak için ne kadar çaba harcarsam harcayayım öznelliğin üstesinden gelemezdim" (s. 478).

Descartes'ın "kötü huylu cin" tehlikesinin yalnızca şeylere yönelinerek saf dışı bırakılabileceğini vurgulayan Merleau-Ponty (2017a), algıyı "bütün mümkün şüpheleri kateden ve hakikatin göbeğine yerleşen bir insan edimi" olarak ele almaktadır (s. 77). Böylelikle hakikat ve gerçeklik sorgulamalarını fenomenoloji bağlamında aynı düzlemde ele alan Merleau-Ponty (2017a), bu hakikate ulaşmanın ve şüpheleri yok etmenin aracı olarak algıya işaret eder ve şöyle der:

> "Bu masayı algılamaya koyulduğumda, ona bakmaya başladığımdan beri akan sürenin kalınlığını azimle sıkıştırırım, bireysel yaşamımdan sıyrılıp nesneyi herkes için nesne olarak yakalarım, yani tek bir hamlede birbirleriyle uyumlu ama zamanın birçok noktasına ve farklı zamansallıklara dağılmış deneyimleri bir araya toplarım. … Descartes'ın söylediği gibi karşı konulamaz bir apaçıklık vardır ve bu, mutlak bir hakikatin çağrısı altında, birbirinden ayrılmış olan şimdimin ve geçmişimin fenomenlerini, benim süremin ve başkasının süresinin fenomenlerini bir araya toplar, fakat bu apaçıklık algısal kökenlerinden koparılıp "olgusallığından" uzaklaştırılmamalıdır.

> Felsefenin görevi bu apaçıklığın doğumunu aydınlatıp, ortaya çıktığı özel deneyim alanına onu yeniden yerleştirmektir" (ss. 77-78).

Dolayısıyla Filozof şeylere giderken algıyı düşüncesinin merkezine konumlandırmaktadır: "Bir nesne renklerden, kokulardan, seslerden, dokunsal görünüşlerden oluşan bir organizmadır; Bunlar birbirlerini simgeler, dönüştürür ve gerçek bir mantığa göre birbirleriyle uzlaşır" diyen Merleau-Ponty (2017a), bilimin ve entelektüalizmin işlevinin bu mantığı açık kılmak olmasından dolayı, nesneye dair birçok niteliğin "zarf" olarak kabul edilip göz ardı edilmesiyle, deneyimin katacağı olumsallıkların ve nesnenin "algısal stilinin" yok sayılmasının, bizi şeylerden uzak bir noktaya konumlandıracağını ele almaktadır (s. 75). Merleau-Ponty'e göre algı, basit duyumlara indirgendiğinde kişiseldir; zekâ edimleri olarak değerlendirildiğinde ise algılanan nesne bir fikir olarak ele alınmakta ve herkes için aynı olan bir dünya söz konusu olmaktadır. Fakat Merleau-Ponty (2017b) iki alımlayıcının birbirlerinin kırmızı rengini nasıl gördüklerini asla bilemeyeceğine değinir ve şöyle der: "Ancak bilinçlerin bu ayrılığı yalnızca iletişimin başarısızlığından sonra kabul edilir; ilk hareketimiz ise aramızda bölünmez bir varlığa inanmaktır" (s. 55).

Merleau-Ponty fenomenolojinin, akılsallık çerçevesinde öznelcilik ile nesnelciliği bir araya getirmesini, bu çalışmaların en önemli kazanımı olarak görmektedir. Akılsallığı perspektiflerin kesişmesi, algıların birbirlerini doğrulaması ve böylelikle bir anlam belirmesi üzerine kuran Merleau-Ponty (2017a), bu akılsallığın varlığı ile deneyimin de varlığına işaret etmektedir (s. 26).

Algının, duyusal deneyimleri tek bir dünyada birleştirmesi, iki gözle "görmenin tek bir nesneyi yakalaması" gibidir der Merleau-Ponty (2017a: 314-315). Bulunduğumuz yerden nispeten uzak bir nesneye odaklandığımızda, bize yakın olan nesneyi çift görürüz. Gözlerimiz bu yakındaki nesneye odaklandığında ise çift olan retinaya düşen iki farklı görselden nesnenin kendisini yani tekil görüntüsünü elde ederiz. Merleau-Ponty (2017a) bu biricik nesneye zihin yoluyla değil bedenimiz yoluyla yani gözlerimizin "kendi hesaplarına çalışmayı bırakıp", "tek bir organ gibi" çalışmaya başlamasıyla gerçekleşmesi üzerine, duyulardan edinilen bilgilerin sentezinin nesnel bedende değil,

fenomenal bedende gerçekleştiğinin altını çizmektedir (s. 317). Bu yönelimselliğin yeri ne işlevsel bir aletler (duyu organları) toplamının tanımı olan nesnel beden, ne de hesap edilerek bilgi üretilen zihindir. Fenomenal beden kavramı, bu fizyolojik nesnel beden ile psişik bilginin merkezi olan zihnin bir aradalığının ele alınacağı alanda oluşmaktadır.

> "Makasının, iğnesinin ve tanıdık görevlerinin karşısında duran öznenin ellerini veya parmaklarını aramaya ihtiyacı yoktur, çünkü onlar nesnel dünyada bulunacak nesneler, kemikler, kaslar, sinirler değildir; makasın veya iğnenin algısıyla, onu verili nesnelerle bağlayan "yönelimsel bağların" merkezi ucuyla çoktan harekete geçirilmiş güçlerdir. Hareket ettirdiğimiz asla nesnel bedenimiz değildir, fenomenal bedenimizdir ve bunda esrarlı bir şey yoktur, çünkü zaten dünyanın şu veya bu bölgesinin gücü olarak, tutulacak nesnelere doğru ayağa kalkan ve onları algılayan şey, bedenimizdir" (Merleau-Ponty, 2017a: 157).

1.2.2. Algı Fenomenolojisinde Beden ve Deneyim

> "Çocuk için mum ışığının görünümü bir kez eli yandıktan sonra değişir,
> artık çekici olmayı bırakıp tam anlamıyla itici bir hal alır."
> (Kofka, Mental Development, 2010)

Merleau-Ponty fenomenolojisinde, fenomenlere yaklaşımda bedenin ve *bedenli-olmaklığ*ın merkeze konumlandırılması ile bedenin duyu organlarıyla etkilenmesini ve algının bu duyumsamalar ile oluşmasını bir rahatsızlık olarak ele alan düşünceden, uzaklaşılmaktadır. Uzaklaşılan bu düşüncenin ontolojik zemininin Kartezyen düşünce ve transandantal felsefe olduğunu ileri süren Merleau-Ponty, bu kavramlara dair bir Epokhe uygulayarak beden ve zihni bir arada değerlendirmektedir. Zihnin dikkati ile aşılması gereken şey, neredeyse "metafizik bir ilke" olarak görebileceğimiz "bedenin bir rahatsızlık kaynağı" olarak ele alan düşüncedir (Direk, 2017: 39). Merleau-Ponty (2017a), Kartezyen düşüncenin özneyi nesneden ayırmak üzere, refleksif tavır ile bedeni "içi olmayan parçalar toplamı", ruhu ise "mesafe olmaksızın bütünüyle kendine mevcut bir varlık" olarak ele aldığına (s. 276) değinir. Böylece, bedenin birliğinin örtük ve bulanık olduğunu vurgulayarak, fenomenolojisinde Kartezyen düşünceden, beden ile ruh birlikteliği, fiziksel ve psişik olanın birbirine içkinliği bağlamında uzaklaşmaktadır.

Şeyleri birer fenomen olarak ele alan ve onları ruh-beden birlikteliği üzerinden betimleyen Merleau-Ponty, öznenin bir "*ruh ile beden*" değil "*ruh ve beden*"den meydana geldiğini ileri sürmektedir:

> "Geometride olduğu gibi psikolojide de vücutsuz bir zihnin önünde uzanan yekpare, homojen bir uzam düşüncesinin yerini, vücudumuzun özellikleriyle ve dünyaya fırlatılmış varlıklar olarak bizim durumumuzla ilişki kuran, ayrıcalıklı doğrultuları olan heterojen bir uzam aldı. İnsan bir vücut ve ruh değil, bir vücut ile ruhtur. Insan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz… bu yalnızca uzam için geçerli değil, dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor" (Merleau-Ponty, 2010: 26).

Merleau-Ponty (2017a) "fizyolojik olgular"ın mekânda yer alması fakat "psişik olgular"ın hiçbir yerde yer tutmayan olgular olmasına dair, bu iki olgular kümesinin ortak alanını sorgulamaktadır. (s. 120-121) Dünyada-var-olma (être-au-monde) kavramından yola çıkan Merleau-Ponty (2017a), bu kavramın nesnellik-öncesi bir görüş olmasına değinir (s. 123); bu noktada beden, birbirine içkin olan fiziksel ve psişik olguların ortak alanı olarak değerlendirilmektedir.

"Öznenin belli bir ortama demir atması"na imkân sağladığını öne sürdüğü dünyada-var-olmak/dünyada-olmaklık kavramı ile Merleau-Ponty, bilinç ile bedeni, birbirlerinden ayrılamaz ve birbirlerini öncülleyemez şeyler olarak ele almakta ve algının bu bir aradalık ile mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Bedeni fenomenolojinin başlangıç noktası olarak ele alan Merleau-Ponty, şeylerin fenomenolojik çözümlemelerinin de yalnızca beden üzerinden deneyimleme ve betimleme ile gerçekleştirilebileceğine değinmektedir. Merleau-Ponty'e (2017a) göre: "(zihin) ete tene bürünmüş halindeki bir zihindir; ilk ortaya koymaya çalıştığımız şey de zihnin bedenine ve dünyasına köklenmişliği olduğudur" (s. 21). Bedenin özelleşmiş bölümleriyle duyumsayan özne, bu duyumsamaları zihninde analiz, yorumlama ve bilgi üretimi aşamalarından geçirerek bir algı üretmektedir. Bu tercüme için gerekli olan tüm verileri bedeni ile toplayan zihnin, Merleau-Ponty'nin ele aldığı gibi bedene ve dünyaya "bağlılığı", düşünce biçimi ve yaratım süreçlerini şekillendirebilir.

Böylelikle Merleau-Ponty fenomenolojisinde akılsallığın varlığı ile deneyimin varlığına işaret edilmekte ve deneyimin merkezi olarak beden diğer nesnelere açılan, dünyadaki bir nesne olarak (nesneler arasında bir nesne olarak değil) değerlendirilmektedir. "Bir bilinç olmak ya da daha doğrusu bir *deneyim olmak*, dünyayla, bedenle ve başkalarıyla içsel bir iletişim kurmaktır, onların yanında olmaktan

ziyade onlarla birlikte olmaktır" (Merleau-Ponty, 2017a: 145). Descartes'ın, ruhu ele alışına değinerek, Descartes'ın "ruh kesinlikle bir şey değildir, çünkü uzamda yer almaz, yayılımı yoktur" yaklaşımına, öfke ve öfkelenme üzerinden deneyimin yerini araştıran Merleau-Ponty (2010) şöyle karşılık vermektedir:

> "… öfke denen şey eninde sonunda bir düşünce; öfkelenmek demek de başkasının nefret edilecek bir insan olduğunu düşünmek demek; Descartes'ın da gösterdiği gibi bu düşünce tıpkı öbür düşünceler gibi hiçbir madde parçasında bulunamaz – dolayısıyla öfke ruhtan geliyordur. Ama istediğim kadar böyle düşüneyim, bu düşünceme neden olan öfke deneyiminin kendisine geri döner dönmez, öfkenin vücudumun dışında olmadığını, öfkemin vücudumu dışarıdan kıpırdatmadığını, öfkemin anlatılamaz bir biçimde vücudumda olduğunu söylemek zorunda kalıyorum" (ss. 50-51).

Merleau-Ponty'nin beden ve deneyime dair yaklaşımını, kullandığı ve tercih ettiği terminolojiden de çıkarsamak mümkündür. Almancada bedenle ilgili iki kavram vardır: "*Körper*" (*objektif beden*) ve "*Leib*" (*sübjektif, yaşayan beden*). Bunlar, birbirlerinden insan deneyimini merkeze alan bir fenomenolojik bir yaklaşım ile ayrılmaktadır. Objektif beden, Husserl'in redüksiyon ile ulaşmaya çalıştığı, kültürel bağlantılardan önce gelen ve içsel değişimlerden bağımsız olan bedendir. Merleau-Ponty ise dünyada olan ve bu varlık dünyasındaki şeylere beden (*Leib*) üzerinden ulaşan özne üzerine bir beden teorisi geliştirmektedir. Pozitif bilimin düşüncesini eleştiren Merleau-Ponty (2017a), nesnelerin mutlak şeyler olarak ele alınmasını ve kişisel deneyimin verilerinden uzaklaşılmasını "solüsyonun içine atılan kristalin onu bir anda kristalleştirmesi" (s. 114) gibi deneyimi dondurduğuna ve bilincin sonuna işaret ettiğine değinmektedir. Ten veya et olarak çevrilen "*chair*" ise fenomenolojide *yaşayan beden* (*corps vécu*) olarak tanımlanan, hareket eden, arzulayan, acı çeken beden olarak kullanılmakta ve tene Sokrates öncesi fizyologların ateş, hava, su ve toprağı ele aldığı bağlamda "element", "genel şey" veya "boyut" olarak yaklaşılmaktadır (Dupond, 2013: 132-134).

Beden deneyimini, bedenin nesneler gibi görsel alandan uzaklaşarak yok olamaması üzerinden nesne deneyiminden ayrıştıran Merleau-Ponty (2017a), bedenin kalıcılığının duyumsanan nesneler gibi yalnızca dünyada kalıcılık değil, onun ötesinde özneye içkin bir kalıcılık olması beden-nesne ayrımının merkezinde konumlandırılmaktadır (s. 137).

Bedeni şeyler arasında bir şey, görünürler arasında bir görünür olarak ele alan fenomenolojik yaklaşımların aksine Merleau-Ponty (2017a) deneyim bağlamında ayrışmakta, kendi eline dokunan öznenin hem dokunan hem dokunulan olma durumunu şu perspektiften ele almaktadır: "… sağ elim bir nesneye dokunurken sol elimle sağ elimi tutabilsem de, nesne olan sağ el dokunan sağ el değildir… O halde dünyayı gördüğü veya ona dokunduğu haliyle bedenimi görmek veya ona dokunmak mümkün değildir" (s. 139). Bu birbirine dokunan iki el örneği üzerinden algı, öznenin kendinde deneyimlenebilinmesine rağmen, bir ruh hali olmayışı ve daima dışsala açılma ile gerçekleşmesi sebebiyle "his"ten ayrıştırmaktadır.

Görsel 2 *Bruce Nauman, Finger Touch Number 1 (Parmak Dokunuşu Numara 1), 1966–1967. Museum of Contemporary Art Chicago, Gerald S. Elliott Koleksiyonu. https://whitney.org/collection/works/5711*

Vücut, varlıklar dünyasında özneye ait bir şey olduğu kadar öznenin kendisi de olması noktasından ele alınarak, bedenin diğer şeylerin aksine kendisini yalnızca bir taraftan sunmasına değinilmektedir: "(bedenimin) mevcudiyeti olası bir namevcudiyetin tersi değildir, önümde olmaktan ziyade benimle beraberdir. Vücuduma dokunurken diğer nesnelere dokunduğumda olduğu gibi yalnızca duyumsanabilir özellikleri keşfetmekle kalmam, aynı zamanda sanki üzerimde gezinen el de dokunulan nesneymiş gibi vücudumun yüzeyinde doğan bir duyumsanırlığı fark ederim" (Barbaras, 2017: 154).

Merleau-Ponty'nin insanı, algılayan bedenli bir özne olarak tanımladığı *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinin *Fenomenal Alan* bölümünde değinilen "*quale"* terimini, bir fenomenin (elma örneği verilmektedir) öznenin deneyimiyle bilincinde açığa çıkan öznel niteliksel özellikleri (kırmızılığı) olarak ele alınmaktadır. "Bir kişi tarafından algılanan veya deneyimlenen bir kalite, nitelik veya özellik" anlamına gelen *quale* kelimesi Latince "ne tür?" anlamına gelen "qualis" soru kökünden türemiştir ("Quale", t.y.).

Nörolog V. S. Ramachandran (1951-), sinestezi hastaları ile çalışarak *quale* sorunsalına açıklık getirmeye çalışmış ve "*quale*"yi (Türkçe çevirisinde *qualia* olarak yazılmıştır) *Öykücü Beyin* (2019) kitabında "deneyimin tarifi mümkün olmayan hamlıktaki nitelikleri olarak tanımlamıştır (s. 114). Merleau-Ponty, saf *quale*'e ulaşılamayacağının ve neden olarak da insan bedeninin kişiye has olduğunun ve tarafsız bir zihin tarafından yönetilen bir mekanizma olmadığının altını çizmektedir. Bu noktada Merleau-Ponty'e (2017a) göre duyumsama ile fenomenin nitelikleri "yaşamsal bir değer ile donatılır" ve bu sebeple duyumsama daima "bedene gönderim"de bulunmaktadır (s. 92). Merleau-Ponty (2010), ilgili düşüncelerini *Algılanan Dünya* eserinde daha da geliştirmektedir:

> "Deneyim alanımızda pek çok nitelik var ki vücudumuzda uyandırdıkları tepkilerden soyutlanınca neredeyse hiçbir anlama gelmezler. Örneğin bal; aheste bir sıvıdır bal; belli bir kıvamı vardır, ele gelir ama tutulur tutulmaz da parmakların arasından sinsice sıyrılıverir, ne yapıp edip kendine geri döner. Kendisine bir biçim verilir verilmez dağılmakla kalmaz, onu tutmak isteyenin eline yapışarak rolleri tersine çevirir. Canlı el, bulgulayan el, daha demin nesnesine egemen olduğunu sanarken, şimdi balın çekim alanına girmiştir, kendi dışındaki varlığa bulanmıştır" (s. 28).

Duyumsamanın bedene gönderimi düşüncesini ressamın "dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürmesi" ile açıklayan Merleau-Ponty (2016), vücudu "bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği" olarak değerlendirmektedir (s. 32). Bu görüş ve hareket girişikliliği için başta Cézanne olmak üzere izlenimci ressamlar ve tabloları üzerinden doktirinlerini geliştirmektedir. Bu noktada Merleau-Ponty'nin sanat ve estetiğe yaklaşımını detaylı bir şekilde ele almak gerekmektedir.

1.2.3. Algı Fenomenolojisinde Sanat ve Estetik

> "Gökyüzü ya da yeryüzü nasıl, bir arada tutulan şeylerden oluşmuş bir koleksiyon, ya da bir sınıf ismi, ya da bir mantıksal tahayyül edilebilirlik, ya da "bilinç potansiyalitesi" sistemi değilse, ufuk da öyle değildir: ufuk yeni bir varlık türüdür, gözeneklilik, gebelik ya da genellik yoluyla varlıktır..."
> (Merleau-Ponty, The Visible and the Invisible)

Fenomenolojinin sanat ve estetik bağlamında kazanımları Husserl ile başlayan *tezahür* (*apparaître*) sorusu sonrasında Heidegger ve Merleau-Ponty'nin duyusal deneyim ve estetik deneyim arasındaki ilişkiyi ele alması ile geliştirilmiştir. Husserl'den sonra Merleau-Ponty sanat fenomenolojisini geliştirirken, "*ifade"* (*Expression*) teorisiyle Kant'ın sanatı temsil üzerinden ele alışının karşısında durarak, bu temsil rejiminin yarattığı sonlu, kapalı ve varlığın ayrıcalıklı konumunu, Epokhe ile aşmaya çalışmaktadır (Şan, 2016: 53).

Platon'dan Descartes'a kadar "*temsil*" olarak değerlendirilen sanat eserlerini, Merleau-Ponty (2017a), fenomenoloji bağlamında ele alırken, "*temsil*" yerine, "*Ereignis*" kavramını kullanmaktadır (ss. 27-28). Fransızca *Événement*, İngilizce *Event* ile karşılanan, (Almanca) *Ereignis* kelimesi Türkçe'ye *olay*, *hadise*, *hâsıl olma*, *tezahür*, *etkinlik* olarak çevrilmektedir. Fakat halihazırda var olanların yeniden ilişkilendirilmesi veya var olan ilişkilerin bozulması anlamında kullanılan "*olay*" kelimesi, *Ereignis* kavramını tam olarak karşılayamamaktadır. *Ereignis* kavramı Heidegger'e göre, "içinde bizi varlık tarihinin dışına çıkaracak, yeni *a priori*'leri, varolanların deneyimlenmesini önceleyen ön kavrayışı" taşıyan bir olaydır (Yıldırım, 2019). Bir hakikatin meydana gelmesi, bir şeyin cereyan etmesi olarak ele alınan *Ereignis*, Heidegger ve Merleau-Ponty tarafından sanat nesnesinin tezahür etmesi üzerinden somutlaştırılmakta ve halihazırda var olanlarla ilişkilendirilmeleri de bu şekilde gerçekleşmektedir. Heidegger gibi, Merleau-Ponty (2017a) de sanat üretimlerini, fenomenolojik dünyayı ele aldığı gibi, bu dünyanın kendisinden önce var olan bir hakikatin yansıması olarak değil, bir hakikatin gerçekleştirilmesi olarak ele almaktadır (ss. 27-28). Bu sebeple *Ereignis* kavramının, olay, tezahür veya hasıl olma olarak çevrilmesi, bir anlam kaybına yol açmakta ve *Ereignis* olarak original şekliyle kullanılması gerekmektedir. Merleau-Ponty *Algılanan*

Dünya kitabında sanat eserinin bir temsil olmayışını şu örnekle açıklamaktadır: "Asla görmediğim bir nesne ya da aleti işlevi açısından hiç olmazsa kaba hatlarıyla kafamda canlandırabilirim, buna karşılık hiçbir nüshasını görmediğim bir resim hakkında en iyi çözümlemeler bile bana en ufak bir fikir veremez" (2010: 63).

Merleau-Ponty algı dünyasına "üstünü örten katmanlar" olmaksızın yorumlayabilmek için resim sanatına başvurmasının sebebi olarak, resmin alımlayıcıyı "yaşanan dünyanın karşısına getirdiği"ni ileri sürerek (2010: 59) İzlenimcilerin tablolarına dair şöyle der: "… Nesneler, "gayet iyi bildiğimiz" nesnelermiş gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünde adeta "kanarlar". Böyle böyle, resim bizi şeylerin kendi görünüşüne götürür" (2010: 59).

Merleau-Ponty'e göre ressam, şeylere, değerlendirme zorunluluğu olmaksızın bakabilme hakkına sahip olan tek kişidir. Merleau-Ponty, ressamın bu konumunu şöyle açıklar:

> "Sanki onun karşısında bilginin ve eylemin emirleri erdemlerini kaybeder. … ressamın kaçtığı için kınanması da enderdir. …. Sanki ressamın uğraşında, başka her çeşit acilliği aşan bir acillik varmış gibi. O buradadır, yaşamda güçlü ya da güçsüz, ama dünyayı ağır düşünmesinde hiç kuşkusuz olarak egemen; tek tekniği, gözlerinin ve ellerinin göre göre, resim yapa yapa kendine verdikleridir; tarihin skandallarının yankılandığı bu dünyadan, insanların öfkelerine ve umutlarına hiçbir şey katmayacak olan tuvaller çekip çıkarmakta direnmektedir – ve kimse bir şey demez" (Merleau-Ponty, 2016: 30-31)

Merleau-Ponty'nin metinlerinde "ressam" olarak çizdiği figür, 21. yüzyıl sanat ortamında kapsamı genişletilerek, "sanatçı" tanımıyla karşılanabilir. Merleau-Ponty ressamı, diğer tüm üretim alanlarından ayırmaktadır. Ona kendisinin veya başka kimselerin tanımlayamayacağı bir özgür alan sunmaktadır. Böylelikle bu özgür alanda şeylere bakan sanatçının üretimlerini yorumlayarak, kendi düşüncesi ile çakıştığı noktaları açığa çıkartmakta ve doktrinlerinin teyidi için bu düşünceleri kaleme almaktadır. Resmin bir olguyu temsil ile yeniden oluşturmaya değil, resimsel bir olay oluşturmaya çalıştığına işaret eden Merleau-Ponty (2010), resmin bir dünya taklidi değil "başlı başına bir dünya" olduğunu ifade eder ve şöyle der: "Ressamlar gerçek nesneler üstünde çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek değildir, amaçları

tuvalin üzerinde kendi kendine yeten bir görüntü kurmaktır" (s. 62). Merleau-Ponty'nin sanat ile fenomenolojinin arasında kurduğu paralellik, fenomenolojinin kendi kendine dayandığı, kendi kendini temellendirdiği düşüncesinde de görülebilmektedir. Algı fenomenolojisi çalışmalarında başta Cézanne olmak üzere, izlenimci ressamların eserleri üzerine okumalar yapan Merleau-Ponty'nin geliştirdiği fenomenolojik sanat teorisi, bu eserlerin farklı okumalarının gelişmesine de öncülük etmektedir.

1.3. Algı Fenomenolojisinde Paul Cézanne

> "Cézanne gibi bir sanatçı ya da filozof için bir düşünceyi yaratmak ve onu ifade etmek yeterli değildir, aynı zamanda düşüncelerinin başkalarının bilincinde de kök salması için gereken deneyimleri uyarmalıdır."
> (Merleau-Ponty, Cézanne'ın Kuşkusu, 2017c: 56)

Merleau-Ponty, Cézanne'ın yapıtlarında ve sanat felsefesinde, kendine özgü fenomenolojik yaklaşımının karşılığını bulmakta, Cézanne'ı (Husserl'ci anlamda) ressam fenomenolog olarak tanımlamakta, Cézanne'ın eserleri ve sanata yaklaşımına özel bir ilgi duymaktadır. Emre Şan, Merleau-Ponty'nin Cézanne ile özel olarak ilgilenmesini ressam fenomenolog tanımına bağlayarak, bu özel ilginin sebeplerini şöyle açıklamaktadır: "Onlar hâlihazırda bakmadan önce gördüğümüz manzarayı resmeder ve böylece bize aslında görmenin ne olduğunu gösterirler. Sanatın estetik deneyimi fenomenolojik epokhedir" (Şan, 2016: 54).

Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde kullandığı *Ereignis* kavramı ve *Gestaltçı* yaklaşım, Cézanne'ın resmi ele alışında da görülebilmektedir. Başta merkezi perspektif olmak üzere konvansiyonel temsil rejimlerinden uzaklaşılarak, doğaya ve güdülere (algıya) yönelinmesi gerekliliğini savunan Cézanne'ın "onlar resim yarattılar; biz ise bir doğa parçası için gayret ediyoruz" sözü (Merleau-Ponty, 2017c: 48) Merleau-Ponty'nin hakikati araştırırken kullandığı *Ereignis* kavramına işaret etmektedir. "Perspektif üstüne yaptığı araştırmalarda Cézanne, fenomene sadık kalarak psikologların yakın zamanlarda keşfettiğini bulmuş oldu; yaşanan perspektifin, bizim algıladığımız perspektifin geometrik ya da fotografik olandan farklı olduğunu…" diyen Merleau-Ponty (2017c: 50)

Cézanne'ın *Gestalt* psikolojisi ile ortaklığına işaret etmektedir. Şeylerin derinliği, düzlüğü, yumuşaklığı, sertliği gibi dokunsal özelliklerini gördüğümüze değinen Merleau-Ponty (2017c: 51-52), şeyin her bir niteliğinin o "şeyin birliğini doğrular" olduğunu ileri sürdüğü yaklaşımını, Cézanne'ın "ağaçların kokusunu resmedebilmek gerek" sözü ile desteklemektedir (Merleau-Ponty, 2010: 30). Merleau-Ponty (2017a), Cézanne'ın, *quale*'lere yaklaşımını şöyle aktarır:

> "Cézanne bir tablonun manzaranın kokusunu dahi kendisinde içerdiğini söylüyordu. Aslında şunu söylemek istiyordu: Rengin şey üzerindeki (ve renk şeyin tamamını kaplıyorsa sanat eserindeki) düzenlenişi, diğer duyuların yaptığı sorgulamaya şeyin vereceği bütün cevapları da kendiliğinden imler; bir şey ancak o şekle, o dokunsal özelliklere, o ses ve o kokuya da sahip olmakla o renkte olabilir; şey benim bölünmez varoluşumun kendi önüne fırlattığı mutlak bir doluluktur." (s. 430).

Merleau-Ponty'nin yukarıda da belirtildiği üzere 'ressam fenomenolog' olarak tanımladığı Cézanne, modern resim evriminin en önemli temsilcileri arasındadır. Kariyeri boyunca empresyonizmi temsil etmesinin ötesinde, post-empresyonizminin gelişmesinde önemli katkılarda bulunmuş ve hâtta çalışmalarıyla Kübizm başta olmak üzere Avangard Resim Sanatı'nın öncülüğünü yapmıştır. Pablo Picasso'ya (1881-1973) göre Cézanne, Kübizm akımı ve bu akımın farklı türlerinin köklerini oluşturması nedeniyle, "Kübizm'in babası"dır (Erdoğan, 2017: 33). Akademik formasyondan geçen Cézanne, bu eğitime alternatif arayışlar sonucu empresyonizme ulaşmış ve her dönem yeni ifadeler geliştirerek avangard sanatın yolunu açmış, kariyeri boyunca resimsel ifadenin evrimini temsil eden anıtsal bir yaratıcı yaşantı ortaya koymuştur. Cézanne'ın sanat hayatı, 1858-71 yılları akademik ve Romantik, 1872-77 yılları Empresyonist, 1878-95 yılları Post-Empresyonist ve Kübist, 1895-1906 yılları Sentetik Kübist olmak üzere dört bölümde incelenmektedir (Erdoğan, 2017: 33).

1.3.1. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm

"Düşünmek zorundasınız.
Göz yeterli değildir, düşünce yaşamsaldır."
Paul Cézanne
(Hodge, 2014: 79)

Cézanne'ın dâhil olduğu Empresyonizm (İzlenimcilik) akımı, 1874'de bir araya gelerek Adsız Sanatçılar Birliği'ni oluşturan ve akademik resme alternatif arayışlar ve

dönemin sanat yaklaşımına aykırı bir duruş sergileyen otuz sanatçının düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır (Antmen, 2013: 21). Dönemin empresyonist olarak tanımlanan ressamlarını bir araya getiren ortak arzu, "kurallara boğulmuş bir mesleği" bu kuralların reddi ile yeniden canlandırarak, dünyaya yeni bir bakış yöneltme isteğidir (Bocquillon, 2005: 12). Bu otuz sanatçı arasında 1874-1886 yılları arasında düzenlenen sekiz sergide dikkat çekenler Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne, Berthe Morisot (1841-1895) gibi sanatçılar bulunmaktadır. Welton (2012), Empresyonist teriminin doğuşunu şöyle aktarır:

> "Eleştirmen Louis Leroy (1812-85), Claude Monet'nin (1840-1926) yaptığı *İzlenim, Gün Doğumu* isimli deniz manzarası için şu yorumda bulundu: 'İzlenim (impression)… en ham haldeki bir duvar kağıdı deseni bile bu deniz manzarasından daha tamamlanmış ve bitmiştir.' Leroy, iğneleyici makalesinde 'Empresyonistlerin Sergisi' ismini verdi ve böylece 'Empresyonizm' sözcüğüne kötü bir anlam yüklemiş oldu" (s. 316).

Empresyonistler dönemin eleştirmenleri tarafından çokça eleştirilmenin yanı sıra, merkezi perspektif rejimini reddetmeleri ve resimde yeni arayışlara girmeleriyle oldukça ilgi de görmüştür. Empresyonizm ile başlayan yenilik arayışı ve kuralların reddi, kendinden sonra gelen birçok akıma da zemin hazırlamıştır. Merleau-Ponty, merkezi perspektif reddinin algı fenomenolojisi ile bağlantısını, "Cézanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir" şeklinde kaleme almıştır (2010: 23).

1886-1986 arasındaki yüzyıllık süreçte ilk olarak empresyonist evreden geçmiş ve daha sonrasında resme dair yeni yaklaşımlar denemiş, keşfetmiş ve geliştirmiş sanatçıları kapsayan yeni bir terim gelişmiştir: "Post-empresyonizm" (Bocquillon, 2005: 82). Post-empresyonizm" teriminin, İngiliz sanat eleştirmeni ve ressam Roger Fry (1866-1934) tarafından türetildiğine değinen Zaczek (2012a), bu terimin Paul Cézanne, Georges-Pierre Seurat (1859-1891), Vincent van Gogh ve Paul Gaugin (1848-1903) olmak üzere, temel olarak dört ressamın eserleri için kullanıldığını yazmaktadır (s. 329).

Cézanne'ın daha sonra Georges Seurat, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh ile Post-empresyonizm ressamları arasında yer almasının nedeni Antmen'e (2013) göre, Cézanne'ın Empresyonistlerin biçimsel serbestliğini görece paylaşmaması aksine resmi biçimsel temellere dayandırma çabasından kaynaklanmaktadır (s. 25). Zaczek'e (2012a) göre de, Cézanne'ın çoğu izlenimci ressamdan geniş boya lekeleri kullanımı ile ayrıldığına değinir ve şu saptamada bulunur:

> "Çoğu izlenimci ressam küçük boya dokunuşları kullanırken Cézanne daha geniş boya lekeleri kullanmayı tercih eder. Kendine güveni geliştikçe bu renk tabakaları daha büyük ve daha somut bir hal alır. Bunun sonuçları ressamın *Sainte-Victorie Dağı ve Büyük Çam Ağacı* (Resim 3) gibi geç dönem manzara resimlerinde ve *Yıkananlar* (Resim 2) gibi figür resimlerinde görülebilir. Bu radikal yaklaşım kompozisyon bağlamında Kübistleri de etkilemiştir" (s. 329).

Paul Cézanne'ın 1903'de Charles Camoin'e yazdığı bir mektup: "Couture öğrencilerine, "Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre'a gidin." dermiş. Oysa orada dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız" (Antmen, 2013: 28). fakat Merleau-Ponty (2017c) *Cézanne'ın Kuşkusu* metninde Cézanne'ın bilime ve geleneğe bağlı olduğunu ve Paris'teyken her gün Louvre'a gittiğini yazmıştır (s. 53). Hodge (2014) de Cézanne'ın sık sık Louvre'a gittiğini ve büyük ustaların resimlerini inceleyerek onları kopyaladığını yazmıştır (s.85). Ustaların taklidinden kaçınan, kendi resimsel yöntemlerinin daima arayışı içinde bulanan Cézanne'ın kadınlardan çekindiği ve çıplak kadın bir model kullanamadığı söylenceleri de Louvre'a gitmesinin nedenini figür ve anatomi araştırmaları yapması yönünde yorumlanabilir.

1.3.2. Paul Cézanne'ın Eserleri

> Cézanne: "Doğa bende kendini düşünüyor, ben onun bilinciyim"
> Merleau-Ponty: "Hiçbir şey doğalcılıktan bu sezgisel bilim kadar uzakta olamaz."
> (Merleau-Ponty, Cézanne'ın Kuşkusu, 2017c: 54)

Cézanne su kenarında yıkanan çıplak figürleri ve Sainte-Victoire Dağı'nın farklı açılardan görünüşünü hayatı boyunca defalarca resmetmiştir. Sainte-Victoire Dağının manzarasını neredeyse takıntılı bir biçimde defalarca resmeden Cézanne'ın, 1906 yılında sağanak altında çalışmasından dolayı zatürre olduğu söylenmektedir (Erdoğan, 2017: 85).

Bu süreklilik ve varyasyonlar sayesinde tarihsel olarak bu tablolarına bakıldığında Cézanne'ın resme dair geliştirdiği yeni yaklaşımlar ve akımlar takip edilebilmektedir. Yıkananlar tablolarında resmedilen figürler, Henri Matisse (1869-1954) ve Picasso gibi daha genç sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

> "1870'lerin sonlarında ve 1880'lerin başlarında Cézanne, adeta kare formundaki kadın yıkananlardan oluşan birkaç küçük tuval resmetti. Her biri yoğun renklerle – özellikle de sıkça kullandığı zümrüt yeşili ve açık yeşille- yaratılmıştı ve kurucu paralel ve diyagonal fırça darbelerini sergiliyordu. 1950'lerin sonunda Picasso bu eseri ve Matisse ise benzer konu ve boyuta sahip bir diğerini satın aldı." (Hodge, 2014: 143)

Görsel 3 *Paul Cézanne, Three Bathers (Üç Yıkanan), 1879-82. Tuval üzerine yağlıboya. 52x55 cm. Musée du Petit Palais de la Ville de Paris, Paris, Fransa. https://www.paulcézanne.org/three-bathers.jsp*

Matisse miras ve gelenek konusunu ele alırken, Cézanne'ın "etkileyici ustalara dikkat edin!" sözünü sık sık alıntılamıştır; Matisse'in 1904'de resmettiği *Still Life with a Purro I* ve *Place des Lices, Saint-Tropez* tablolarına bakıldığında Cézanne'ın bu sözünden yarım asır sonra söylediği şu söz akla gelmektedir: "Bir usta taklit edildiğinde, ustanın tekniği taklit edeni boğar ve etrafındaki formlar onu felç eden bir engele dönüşür." (art since 1900, 2012: 70) Pablo Picasso'nun ünlü *Avignonlu Kadınlar* tablosunun ilham

kaynağı olarak, Cézanne'ın 1898-1905'de resmettiği *Büyük Boy Yıkananlar* (Resim 5) gösterilmektedir (Erdoğan, 2017: 72).

1879-82 tarihli *Üç Yıkanan* tablosunun 30 yılı aşkın bir süre Matisse'de kalması "sanat tarihinde büyük bir etki" olarak kabul edilmiştir; Matisse tablo hakkında müzeye "…Bu resim, ilk önemli Cézanne başyapıtıdır, zira üzerine çok çalıştığı bir kompozisyonun çok yoğun ve çok mükemmel şekilde hayata geçirilmesidir…" yazmıştır (Hodge, 2014:171).

Görsel 4 *Paul Cézanne, Bathers (Yıkananlar), 1883-5. 36x45 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon.*

1883-85 tarihli *Yıkananlar* tablosunda Cézanne eğik fırça darbeleri ve parlak renkler kullandığı yıkanan figürler resmetmeye devam etmiştir; fakat bu senelerde ürettiği yıkanan tablolarında figürlerin iletişim halinde olduğu görülmesi, Cézanne'ın

eserlerine “hikâye”yi yeniden dâhil etme çabası olarak yorumlanmaktadır (Hodge, 2014: 171).

Hodge (2014), Cézanne’ın figürlerinin tuvalden dışarı bakmadıklarının altını çizmekte ve Yıkananlar tablolarındaki bedenleri güçlü birer yapı olarak resmeden Cézanne’ın bu figürleri “kişisel ve gerçekdışı bir dünya”ya yerleştirdiğini düşünmektedir (s. 84). Yıkanan tablolarının dikkat çeken bir başka özelliği ise Cézanne’ın kadınlara karşı utangaçlığının ve Marie-Hortense Fiquet (1850-1922) haricinde kadın model kullanamadığının, dolayısıyla tüm çıplak figürlerinin de büyük ustaların eserlerinden ve daha da önemlisi kendi hayal gücünden yaratıldığının herkesçe bilinmesidir.

Görsel 5 *Paul Cézanne, The Large Bathers (Büyük Boy Yıkananlar), 1898-1905. 210x251 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Museum of Art, Philadelphia.*

> “Cézanne, büyük boy yıkananlar tablolarını eşzamanlı resmetmiştir. Figürlerin ahengine odaklanabilmek için doğalcılığı bir kenara bırakıp; masif formlar, mimari bir yapı ve birbiriyle harmanlanmış parlak renkler inşa etmeye yoğunlaşmıştır. Paleti beyaz, krom ya da metal sarısı, toprak sarısı, Napoli sarısı, parlak kırmızı, kök kırmızısı, kırmızı toprak rengi, kobalt mavisi,

> lacivert, gök mavisi, zümrüt yeşili, yeşil toprak rengi, çimen yeşili ve krom yeşili içermektedir" (Hodge, 2014: 234).

Yirmiden fazla olduğu düşünülen Yıkananlar serisinin bir bölümü tarihsel olarak şöyle sıralanabilir:

- 1870 *Yıkananlar*: 33 × 40 cm, özel koleksiyon.
- 1874-75 *Yıkananlar*: 38x46 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
- 1877-78 *Dört Yıkanan*: 38x46 cm, özel koleksiyon.
- 1877-78 *Beş Yıkanan*: 46x56 cm, Musee Picasso, Paris.
- 1879-80 *Yıkananlar*: 35x38 cm, Detroit Institute of Arts, Michigan.
- 1879-82 *Üç Yıkanan* (Görsel 3) 52x55 cm. Musée du Petit Palais de la Ville de Paris, Paris.
- 1883-85 *Yıkananlar* (Görsel 4), 36x45 cm. Özel koleksiyon.
- 1885-87 *Beş Yıkanan*, 66x66 cm. Kunstmuseum Basel, Basel.
- 1888-90 *Dört Yıkanan*, 72x92 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka'da.
- 1892-94 *Yıkananlar*, 27x41 cm, Puşkin Müzesi, Moskova.
- 1894-1905 *Büyük Boy Yıkananlar*, 127x196 cm, National Gallery, Londra.
- 1898-1905 *Büyük Boy Yıkananlar* (Görsel 5), 210x251 cm, Museum of Art, Philadelphia.

Aix-en-Provence'ın doğusunda bulunan Sainte-Victoire Dağı da Yıkananlar gibi, Cézanne tarafından tekrar tekrar resmedilmiştir. Sainte-Victoire Dağı'nı farklı yıllarda ve farklı açılardan resmeden Cézanne'ın radikal denemelerini gerçekleştirdiği ve resim tekniğini geliştirdiği tablolarının sayısının altmıştan fazla olduğu düşünülmektedir.

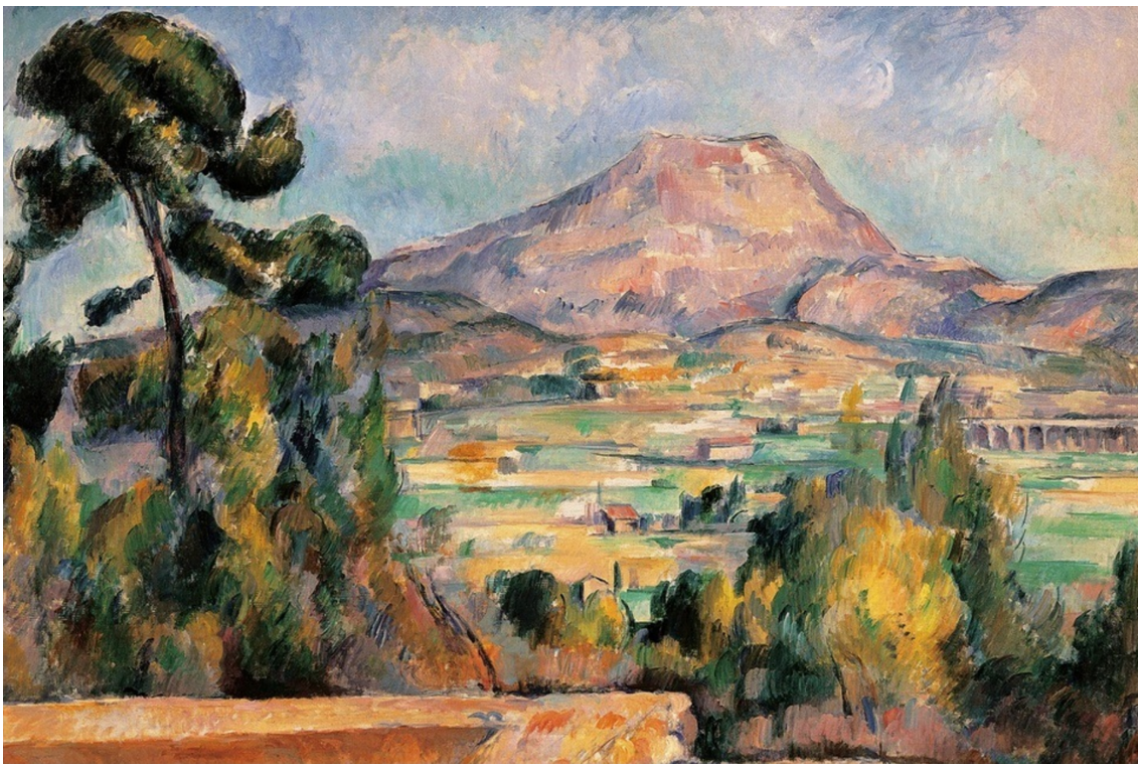
Cézanne, "doğayı silindir, küre ve koni şekilleriyle ele almak için kayaların altında yatan geometriyi ve bitki örtüsünü analiz etmeye çalışmıştır." (Zaczek, 2012b: 332) Cézanne'ın sanatın doğanın bir kopyası olmaması yaklaşımı ve temel geometrik şekilleri tablolarında kullanması, özellikle 1907'de *Salon d'Automne*'da yaptığı sergi sonrası, Kübizm akımının doğması için bir katalizör niteliğindedir.

Görsel 6 *Paul Cézanne, la Montagne Sainte-Victoire au grand pin (Sainte-Viztoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı), 1885-87. 67x92.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya. The Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık.*

Altmıştan fazla olduğu düşünülen Sainte-Victoire Dağı serisinin bir bölümü tarihsel olarak şöyle sıralanabilir:

- 1882-85 *Sainte-Victoire Dağı*: 58x72 cm, Pushkin Museum, Moskova.
- 1885 *Sainte-Victoire Dağı'nın Bellevue'den Görünüşü*: 73x92 cm, Barnes Foundation, Pensilvanya.
- 1885-87 *Sainte-Victoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı* (Görsel 6): 67x92 cm, Courtauld Institute of Art, Londra.
- 1885-87 *Sainte-Victoire Dağı*: 55x65 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.
- 1887-90 *Sainte-Victoire Dağı* (Görsel 7), 64x79 cm, Museé d'Orsay, Paris.
- 1896-98 *Sainte-Victoire Dağı*: 78x99 cm, Hermitage Museum, Petersburg.

- 1898-1900 *Bibémus'tan Sainte-Victoire Dağı* (Görsel 8): 65x81, Baltimore Museum of Art, Maryland.
- 1904 *Sainte-Victoire Dağı*: 70x92 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- 1904-06 *Sainte-Victoire Dağı*: 65x81 cm, Foundation E.G. Bührе, Zürih



Görsel 7 *Paul Cézanne,* Mont Sainte-Victoire *(Sainte-Victoire Dağı), 1885-87. 64x79 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Museé d'Orsay, Paris, Fransa.*

Cézanne tüm bu araştırmalar ve resimsel ifade değişimleri ile devamlı olarak resimler üretmiş; aynı manzaranın kimi zaman nüanslarla ayrışan kimi zamansa aynı mekân olduğunun dahi çıkarsanmakta zorlanılacağı tablolarıyla değişimini somut bir düzlemde sunmuştur. Resimsel üretimlerinin yanı sıra, fenomenolojik yaklaşımı ve sözleriyle de Merleau-Ponty başta olmak üzere birçok fenomenoloğun odak noktası hatta ilham kaynağı olmuştur.

Görsel 8 *Paul Cézanne, Quarry and Mont Sainte-Victoire (Quarry ve Sainte-Victorie Dağı), 1898-1900. 65x81 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Baltimore Museum of Art, Maryland, ABD.*

Hodge (2014), *Quarry ve Sainte-Victorie Dağı* tablosunu yorumlarken taş ocağının resmin ana öğesi olduğuna ve etkili tonlara dikkat çeker: "Arkadaki dağ, Cézanne'ın masa örtülerine benzer. Turuncu kayalar, mavi gökyüzü, leylâk tonlarındaki dağ ve yeşil ağaçlar bu karmaşık düzenlemeye hareket kazandırır" (s. 233) .

2. BÖLÜM

HAPTİK ALGI

2. BÖLÜM
HAPTİK ALGI

"*Algı Fenomenolojisi*" başlığında ele alınan Husserl'in fenomenolojisinde, biyoloji ve psikoloji, fenomenolojik refleksiyon geliştirilebilmesi amacıyla göz ardı edilmektedir. Merleau-Ponty de *Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser* adlı metninde belirttiği üzere, Husserl'in indirgemeci refleksiyon tavrını kendi fenomenolojisinde kullanmamakla birlikte, algı fenomenolojisindeki çalışmalarında algısal tutumların ortaya çıkışına Husserl gibi tanıklık etmeyerek, yalnızca özne ile bedeni ve dünya arasındaki ilişki alanına yönelmektedir (2017d: 22). Bu alanın çözümlemesiyle algısal tutumların betimlemesinin yapıldığı Merleau-Ponty fenomenolojisinden, bu bölümde duyumsama ve algının oluşum süreçlerinin moleküler biyofizik bağlamında ele alınmasıyla uzaklaşılmaktadır.

Merleau-Ponty'e (2017a) göre empirizm ve entelektüalizm, algıyı fizyolojik nedenler (sinir merkezlerinin uyarılması ve duyulur verilerin oluşması) odağında açıklamaya çalıştığı yaklaşımında nesnel düşünceye verdiği öncelik bakımından ortaklaşmakta ve fenomenleri nesnel varlık kipine dahil etmektedirler (s. 453). Bu çalışmanın kapsamı gereği ileriki bölümlerde nörobiyoloji ve moleküler biyofizik çalışmalarından yararlanılarak duyu ve algının fizyoloji bağlamında oluşum süreçlerine değinilecek olması, haptik sanat nesnesine dair fenomenlerin bu nesnel varlık alanında yorumlanması amacıyla değil; araştırılan nedenselliklerin bilgisi ışığında algı fenomenolojisi ve haptik algıya değinilmesinin, yeni yaklaşım biçimlerinin oluşmasına zemin hazırlayabileceğinin düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Benzer bir yaklaşım Merleau-Ponty'nin Gestalt psikolojisinden faydalanarak farklı bir fenomenolojik perspektif geliştirmesinde de gözlemlenebilmektedir. Paterson (2007) da benzer bir yaklaşımla "duyulara düşman olan felsefe alanları"ndan farklı olarak, duyulara yönelen fenomenolojide Husserl ve Merleau-Ponty'nin kendimizi duyumların sürekli bir akışı içinde yakalamış bulma hali ve "doğal tutum"

yaklaşımlarının karşılığını somatik duyulara dair geliştirilen araştırmalarda ve sonuçlarında görülebileceğine değinmektedir (s. 21). Bu bölümdeki başlıklarda dokunma duyusu ve algısı, görme duyusu ve algısı, dokunma ve görsel algının birlikteliği ve haptik algıya dair tanımlamalar ele alınarak ilk bölümde bahsedilen algı fenomenolojisi moleküler biyofizik ile desteklenmektedir.

Algı fenomenolojisinin anti-kartezyen yaklaşımı günümüzde nöroloji alanında geliştirilen deney ve buluşlarla da desteklenmektedir. Barret'e (2017) göre beden ve zihin arasındaki dengeyi "yeniden kurmak ve beyni bedenin bir parçası olarak görüp, bunların bütününden oluşan organizmanın başlıca hedefinin de çevre koşullarına uygun davranış üretmek olduğunu görmek zorundayız." (s. 218).

Algı kavramını ele alırken, bilişsel işlemler tanımını, algıyı kapsayacak şekilde genişleten psikolog ve sanat eleştirmeni Rudolf Arnheim (1904-2007), Gestalt psikolojisi okulunun üyesidir. Arnheim, *Sanat Olarak Film* (*Film as Art*), *Sanat ve Görsel Algı* (*Art and Visual Perception*) ve *Görsel Düşünme* (*Visual Thinking*) kitaplarıyla sanat ve algı üzerine fikirlerini paylaşmış ve sanat eleştirmenliği yapmıştır. Arnheim'ın yaklaşımında bilişsel olan, duyusal algı, bellek, düşünme ve öğrenmeyi kapsamakta ve algı sırasında gerçekleşen işlemler de "düşünme" tanımının çatısı altında toplanmaktadır (Arnheim, 2007: 28). Algı ve düşünme arasındaki ayrımın temellerinin Platon'un *Devlet* yapıtında başlayıp günümüzde halen devam ettiğinin altını çizen Arnheim (2007), zihnin düşünmesini sağlayacak verilerin duyular aracılığıyla toplandığını fakat duyumcu felsefeciler dahi felsefe tarihinde algı verilerinin toplanmasını ikincil ve vasıfsız olarak değerlendirildiğine değinmektedir (s. 16-17). Düşünmeyi algının üstünde veya ötesinde gerçekleşen bir zihinsel süreç olarak ele almayan Arnheim, görsel algı ve görsel düşünmeyi bir tutmaktadır. Arnheim'a (2007) göre düşünme (zihin) ve algı (duyular) birbirine içkindir ve birbirlerinin malzemeleri olarak değerlendirilmelidir (s. 28).

2.1. Haptik Algı İçin Bir Ön Çalışma

Tezin odak konusu olan haptik kavramına dair, nörobiyoloji, felsefe ve sanat tarihi alanlarında farklı tanımlar geliştirilmiş; bu kavrama yalnızca görsel veya yalnızca dokunsal duyuya dair bir algı biçimi olarak ele alan düşünürler ve araştırmacılar tarafından farklı tanımlamalar yapılmıştır. Üçüncü bölümde kullanılacak olan "haptik" kavramı ise bu iki duyunun (veya daha fazla duyunun) biraradalığı kapsamında ele alınmaktadır. Dolayısıyla, fizyolojik olarak hem dokunma hem de görme duyusunu içeren haptik algının tanımlamalarına geçmeden önce duyu ve algının fizyolojik yapısına ve daha sonra dokunma duyusu, dokunsal algı, görme duyusu ve görsel algının fizyolojik yapısı ve çalışma prensiplerine değinilmesi öngörülmüştür. Çünkü bu süreç, sanat alanında ve eleştirisinde geliştirilmesi hedeflenen haptik kavramı için önem taşımaktadır.

2.1.1. Alımlayıcı Kitlesi: Sağlıklı Özne

Sanat kuramlarında, alımlayıcının eser karşısında tek bir duyu ile etkileşime geçtiği üzerinden saf-görsel, saf-işisel, saf-dokunsal gibi kavramlar üretilmektedir. Deleuze, *Sinema I Hareket-İmge* adlı kitabında duyu-motor bağlarını kırarak saf görsel olanı "opsigne", saf işitsel olanı ise "sonsigne" kavramları ile karşılamaktadır (1997: 218). Çalışmanın kapsamı gereği, birer fenomen olarak ele alınabilecek ve birbirlerinden bu bağlamda ayrılabilecek olan görsel temsiller, dokunsal veriler ve motor faaliyetler ise Merleau-Pontyci bir tavır ile "davranışın birliği"ne yerleştirilmektedir. "Görsel temsil", "soyut hareket" ve "virtüel dokunma" kavramlarını aynı merkezî fenomene ait farklı isimlendirmeler olarak ele alan Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya* kitabında bu kavramlara ve görme ve dokunmaya dair yaklaşımını Goldstein'in araştırmalarına dayandırmaktadır.

Merleau-Ponty'e (2017a) göre Goldstein ve Gelb'in yaptıkları analizler onları psişik ve fizyoloji (kendisi için ile kendinde) arasındaki adını koymadıkları üçüncü bir alana götürmektedir; bugün bu alan varoluş olarak adlandırılmaktadır (s. 179). Bu araştırmalardan yola çıkılarak, sağlıklı bir öznede dokunsal veriler ile görsel verilerin bir

arada işlendiği ve böylelikle soyut harekete referans oluşturulduğu kabul edilmektedir. Merleau-Ponty (2017a), Steinfield'in incelediği motor ve entelektüel bozuklukları olan beyinciği hasarlı öznede, dokunsal verilerin görsel verilerden kopartılması sonucu bu soyut hareket referanslarının oluşamadığının altını çizmektedir (s. 173). Bu bağlamda, görsel ile dokunsal algının bir arada çalışarak oluşturduğu referansların oluşması yalnızca sağlıklı öznede söz konusudur. Dolayısıyla "saf dokunsal" deneyimin sağlıklı bir öznede incelenmesi mümkün görülmemektedir; bu kavram ancak hastalık söz konusu olduğunda değerlendirilebilmektedir. Bu da "dokunma" kelimesini sağlıklı özne ile hasta öznede farklı anlamlara karşılık geldiğini göstermektedir.

Bu karşılaştırmalar ışığında Merleau-Ponty (2017a), "saf dokunsal olan"ı normal bir deneyimin bileşeni olarak ele almamakta ve ona patalojik bir fenomen olarak yaklaşmaktadır (s. 174). Böylelikle sağlıklı öznede, dokunsal deneyim ile görsel deneyim birbirlerinden ayrıştırılamaz olurlar ve sağlıklı öznenin deneyimi farklı duyuların katkıları ölçülemez, "bütüncül bir deneyim" olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla beyincik zedelenmesi ile oluşan zihinsel körlük durumdaki dokunmaya dair deneyimler, sağlıklı özneye ait dokunsal deneyimlerle ortak bir noktaya sahip değildir ve Merleau-Ponty'e (2017a) göre ikisi de "dokunsal" veri olarak adlandırılamaz (s. 174).

Bu sebeple "yalnızca bir analiz ürünü" olarak ele alınabilecek olan saf dokunsal deneyim ve saf görsel deneyim ile sınırlı kalınmayarak bu iki algının "farklılaşmamış bir birlik" içerisinde birbirlerini nasıl etkilediği ve nasıl bir arada oluşturulduğuna ağırlık verilmesi haptik sanat nesnesi kavramının genel hatlarını belirlemede oldukça mühimdir. Dolayısıyla yukarıda bahsedilen çalışma ve araştırmaların ışığında ele alınacak olan "haptik sanat nesnesi"nin çerçevesi çizilirken alımlayıcı kitlesi, sağlıklı (beyincik hasarı, zihinsel veya fizyolojik körlük durumunda olmayan) özneler olarak değerlendirilmektedir. Jan Švankmajer (2014) de benzer bir yaklaşım ile (üçüncü bölümde değinilen sanat antolojisini oluştururken) dokunsal deneylerinin dokunsal-görsel ilişkileri içermesinden kaynaklı kör alımlayıcılar için üretilen işleri değerlendirmeye almadığından bahsetmektedir (s. 82). Merleau-Ponty ve Švankmajer'in bu yaklaşımının ışığında, sanat eserlerinde dokunsallık ve haptik kavramları tartışılırken

yalnızca dokunma duyusu ve algısına değinmek yetersiz kalacağından, görme duyusunun da çalışma prensiplerine değinilmesi gerekli görülmüştür.

2.2. Dokunma Duyusu ve Dokunsal Algı

> "Dokunma, dünya deneyimimizi, kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştiren duyu kipidir."
> (Pallasmaa, Tenin Gözleri, 2011: 13)

Grunwald'ın (2019) *Homo Hapticus* eserinde dokunmanın gelişiminin embriyo döneminde, döllenmeden birkaç hafta sonra başlaması ile diğer duyu sistemlerinden ayrıldığını belirtmektedir (s. 24). İşitme, görme, koklama ve tatma duyuları ise doğumdan sonra gelişmekte ve bu gelişim için belirli zaman diliminde ihtiyaç duyulmaktadır. Grunwald (2019) doğumdan sonra gerçekleşen bu gelişimde en geç tamamlanan duyu olarak görme duyusunu ele almakta ve en keskin görme alanına doğumdan sonraki dördüncü yılda ulaşıldığının altını çizmektedir (s. 23). Bu noktada dokunma diğer duyulardan oluşum önceliğiyle ayrılmaktadır.

Dokunma, fizyolojik bağlamda sayısız reseptörlerden toplanan basınç, sıcaklık, ağrı ve harekete dair bilgilerin kombinasyonun sonuçları ile bilgi üretiminin sağlandığı duyudur. Tüm duyuları dokunma duyusunun uzantıları olarak değerlendiren Pallasmaa şöyle der: "Göz bile dokunur; bakış bilinçdışı bir dokunuşu, bedensel mimesisi ve özdeşleşmeyi imler. Aristoteles (2014) ise *Ruh Üzerine* metninde dokunmanın çokluğuna dair şöyle yazmıştır:

> "Gerçekte dokunma tek bir duyu değil; fakat pek çok duyu ise, dokunulabilir duyulurların çok olduğu sonucu, buradan zorunlu olarak çıkar. Fakat sorun önce, gerçekte dokunma duyusunun tek mi veya pek çok mu olduğunu bilmek şeklinde ortaya konur. – bundan başka dokunma yetisi organı hangisidir? Ten mi ve <teni olmayan> diğer varlıklarda tene benzer bir şey midir? Veya hiç böyle değil; fakat gerçekte ilk duyu organı herhangi başka bir iç organı olduğundan, ten yalnız aracı mıdır?" (s. 126).

Dokunma duyusunun mekansal algının oluşmasında da rolü oldukça büyüktür. Güncel çalışmalardan Jennifer M. Groh'un (2017) *Mekân Yaratmak* adlı duyular odağında mekân algısını incelediği kitabında nesneleri tende hissetmenin, mekân algısının bir aşaması olduğuna ve mekân algısının oluşmasında titreşim gibi ufak değerli uyaranlardan güçlü baskı gibi nispeten daha büyük değerli uyaranlara karşın uzmanlaşmış

farklı sensör türlerinin rol oynadığına değinmektedir (s. 69). Groh (2017) bu durumu şöyle açıklar:

> "Ay yerine güneşe bakmak nöronların tepki güçlerinde farklılığa neden olur. Keza dokunmada, dokunma reseptörüne uygulanan baskının miktarı, reseptörün tepkisini aynı oranda etkiler. Birinin elini sıktığınızda dokunma nöronlarınız şiddetle tepki verecektir. Nazik bir okşayış ise beyninizin dokunma yollarında hafif bir tepkiyle sonuçlanacaktır. Bu iki vakada, nöral sayaçlar mekânsal olmayan bilgiyi kodlar. Başka durumlarda ise nöral ateşleme hızları mekânla ilgili bilgiyi yansıtır" (s. 147).

Juhani Pallasmaa (2011) da *Tenin Gözleri* kitabında dokunma duyusu ve mekân algısı ilişkisine dair düşünceleri bir araya getirmiştir. Pallasmaa'ya göre:

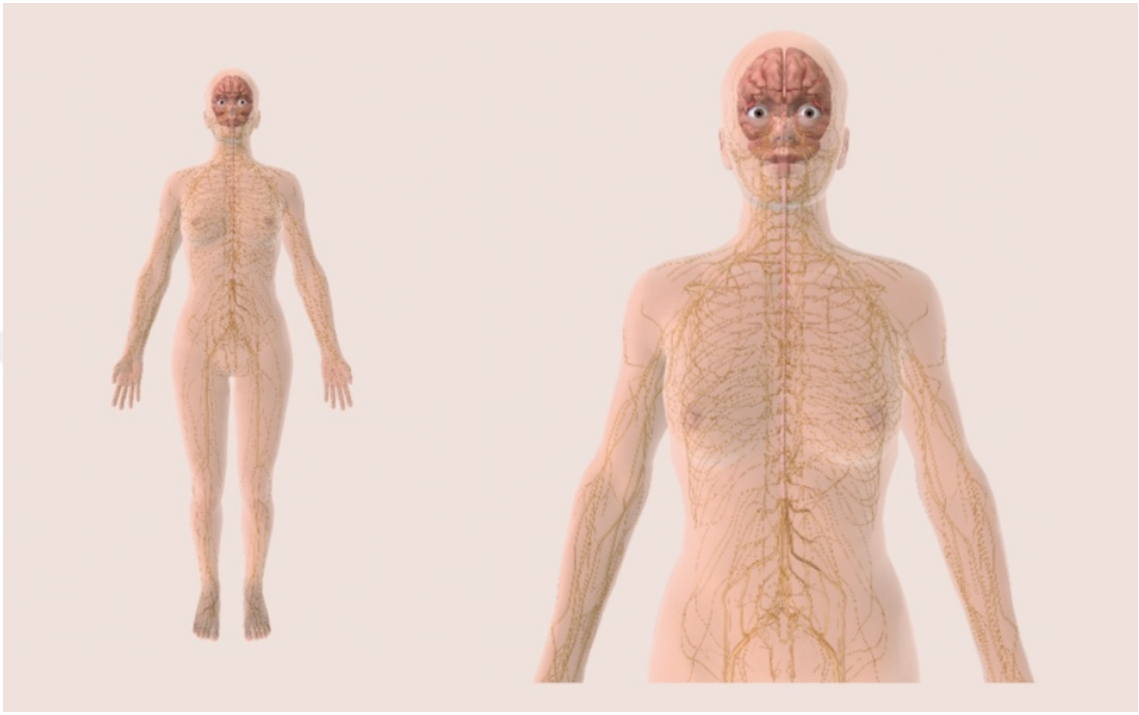
> "Merleau-Ponty'yi önceleyen 18.yy İrlandalı filozof ve din adamı George Berkeley, dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş ve dokunsal belleğin işbirliği olmadan maddeselliğin, uzaklığın ve mekânsal derinliğin görsel alımlanmasının söz konusu olamayacağını varsaymıştı. Berkeley'e göre görmenin 'sağlamlık, direnç ve dışa çıkıklık(*protrusion*)' duyumlarını sağlayan dokunmanın yardımına ihtiyacı vardır; dokunmadan kopuk bir görmenin, 'uzaklık, dışarıdalık ya da derinlikle ve dolayısıyla mekân ya da bedenle ilgili hiçbir fikri olamaz'" (s. 53).

Dokunma duyusu ile dil gelişimi arasında bağı ele alan Grunwald ise, konuşma gelişimi bozukluklarının dokunsal algı bozuklukları ile ilişkili olduğunu ve bu bağlantıların erken gelişim döneminden itibaren oluştuğunu vurgulamaktadır. Grunwald'a göre, nesneleri dokunarak/kavrayarak tanıyan çocuk, bu nesnelere dair bilgileri kaydederken soyut kavramların da altyapısını hazırlamaktadır (Grunwald, 2019: 83). Dokunmanın da en az görme kadar zengin bir dil olduğunu vurgulayan Paterson (2007), dokunsal dilin, karmaşık (complex), hareket ve keşif (exploration) odaklı sözsüz iletişimin mekânı olduğunun altını çizmektedir. Bu noktada dokunsal iletişim, empatik ve duygusal bağları kurabilmesi bakımından, diğer duyulardan ayrışan yepyeni bir iletişim kanalı da açmaktadır (s. 2). Çevre dünyayla ilk iletişimin aracı olarak dokunsal sistem John Berger'e (2010) göre, çevreden gelen uyaranları alma ve çevreyi "el yoluyla" değiştirme işlevlerinin yanı sıra ilk araştırma ve keşfetme yöntemidir.

2.2.1.Duyu ve Duyumsama Nedir?

Deri ve derinin özelleşmiş bölümleri olan duyu organlarında bulunan farklı reseptörlerin (alıcıların) uyarılmasıyla oluşan tepkimeler sonucu sinir sistemine taşınan

bilgiler “duyu” olarak tanımlanmaktadır. Reseptörlerin bağlı olduğu sinir sistemi beyin, omurilik ve çevre sinirlerden meydana gelmektedir.



Görsel 9 *Merkezi ve periferik sinir sistemi çizimi.*

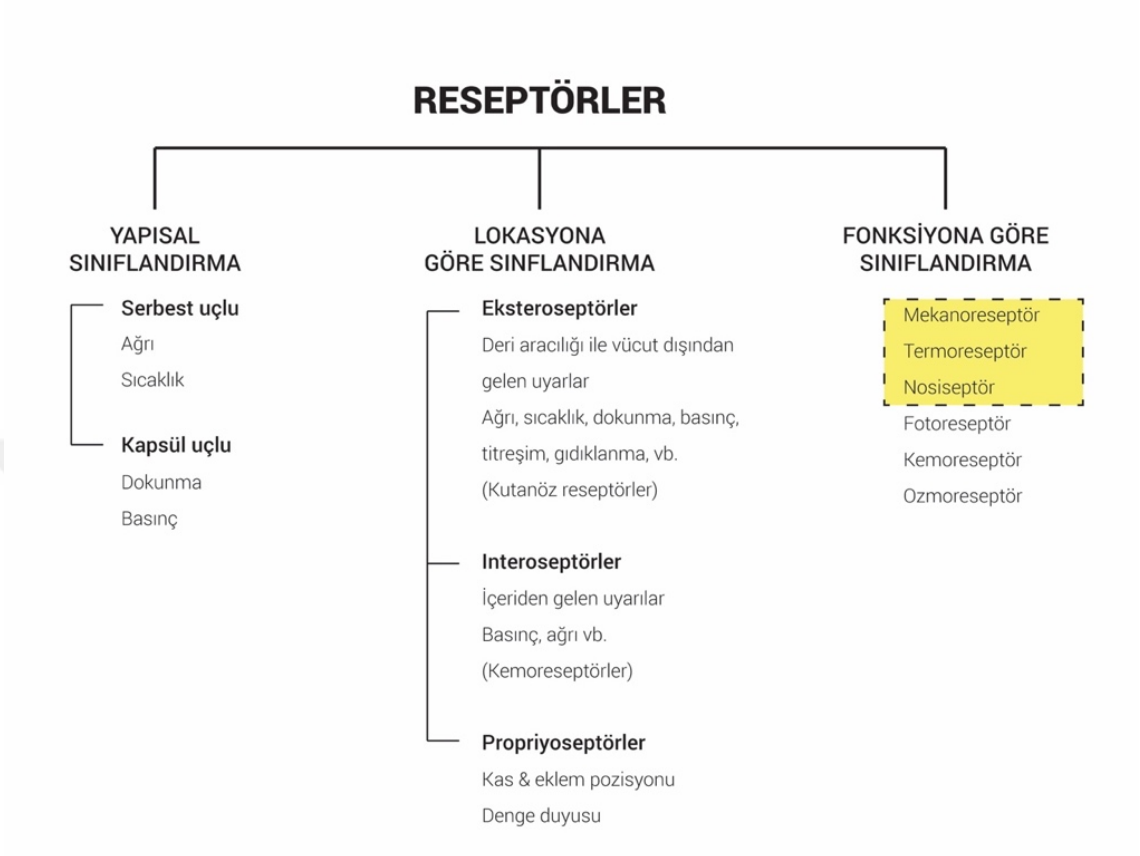
Duyu sistemi reseptörler, reseptörlerin bağlı olduğu güç hatları ve reseptörlerden toplanan verileri toplayan ve analiz eden sinir hücrelerinden oluşmaktadır (Grunwald, 2019: 89). Reseptörlerde başlayan sinir lifleri, merkezi sinir sisteminde elde edilen verilerin beyinde işlendiği, o duyuya ait olan bölümlerde sonlanmaktadırlar. Bir reseptör uyarısının, ilgili olduğu duyuya dönüştürülmesi duyusal kodlama olarak tanımlanır. Duyusal kodlama ile uyaranın türü, yeri, şiddeti ve süresi merkezi sinir sistemi yoluyla beyne iletilir. Fiziksel uyaranların özelleşmiş reseptörler tarafından tespit edilerek elektrokimyasal sinyallere dönüştürmesi ile nöral faaliyet gerçekleşir ve bu sinyaller bilgi üretimini gerçekleştirmek amacıyla geçmiş deneyimlerden faydalanarak analiz edilir ve sınıflandırılır (Zeman, 2017: 243). Beden içi ve beden dışı (çevresel) uyaranların, duyu reseptörleri ile veriye dönüştürülerek merkezi sinir sistemine iletilmesine ise duyumsama denmektedir.

Duyular geleneksel olarak dokunma, görme, duyma, koklama ve tatma olarak beşe ayrılmaktadır fakat bu indirgemeci yaklaşım denge, basınç, hareket gibi duyuları dışarıda bırakmakta ve tanımlarda belirsizlik yaratmaktadır. Bu nedenle duyular güncel çalışmalarda uyarım türlerine göre sınıflandırılmaktadır; bunlar: mekanik uyarılar (dokunma-bası), elektromanyetik uyarılar (ışık), kimyasal uyarılar (koku, tat) ve ısıl uyarılardır (sıcaklık dereceleri) (Bingel, 2009: 10).

UYARININ TÜRÜ	DUYU	RESEPTÖR TÜRÜ *(fonksiyona göre sınıflandırma)*
Mekanik	Dokunma Basınç Ağrı Titreşim Denge	Mekanoreseptif Nosiseptif
Elektromanyetik	Görme	Fotoreseptör
Kimyasal	Koklama Tatma	Kemoreseptör
Isıl	Sıcaklık	Termoreseptör

Görsel 10 *Uyaran, duyu ve fonksiyona göre reseptörler tablosu. Dokunsal duyular sarı renk ile berlirtilmiştir.*

Duyu reseptörleri ise anatomik şekle, lokasyona veya fonksiyonuna göre sınıflandırılmaktadır. Yapısal olarak sınıflandırmada duyu nöronları olarak özelleşen sinir hücrelerinin dendritik uçları serbest ya da kapsüllü olarak ikiye ayrılırlar; serbest uçlar, ağrı ve sıcaklık gibi duyumsamaları, kapsüllü olanlar ise dokunma ve basınca dair duyumsamaları iletirler. Reseptörler fonksiyona göre, mekanoreseptör, termoreseptör, nosiseptör, elektromanyetik reseptör (fotoreseptör), kemoreseptör ve ozmoreseptör olmak üzere altıya ayrılmaktadır.



Görsel 11 *Reseptörlerin yapısal, lokasyon ve fonksiyona göre sınıflandırılması. Fonksiyona göre sınıflandırmada Somatasensoriyel sistemi oluşturan reseptörler sarı ile belirtilmiştir.*

Mekanoreseptörler, reseptöre veya komşu dokulara uygulanan dokunma, basınç ve gerilime, termoreseptörler ise sıcaklık değişimlerine, nosiseptörler ise dokularda oluşan fiziksel ve kimyasal hasarlara duyarlıdır ve bu reseptörler somatasensoriyel sistemi oluştururlar.

Somatasensoriyel sistem, farklı fonksiyonlardaki duyu reseptörlerinden oluşan kompleks bir duyu sistemidir. Yunanca vücut anlamına gelen soma sözcüğünden türetilmiş somatosensori sistem dokunma duyusu, vücut konumu algısı ve reseptörlerden toplanan tüm bilgi türlerini içermektedir (Groh, 2017: 69).

2.2.2. Algı ve Algı ile Duyumsamanın Farkı

Algı, organizmanın reseptörler (alıcılar) ve reseptörlerin özelleşerek bir araya geldiği duyu organları ile kendisi ve çevresi hakkında edindiği veriler olarak özetlenebilir. Algı bu toplanan veriler iken algılama kompleks bir bilişsel süreçtir (Derman, 1993. 25-26). Beyinde duyulardan toplanan bilginin kodlanması ve manipüle edilmesi için farklı yollar mevcuttur. Bu yollarından biri nöral haritalar diğeri ise sayaç olarak adlandırılan bir kodlama biçimidir. Beyin bu kodu hangi nöronların devrede olduğuna göre oluşturur. Nöronların kademeli tepki verişi bu ikili tepki biçiminden daha fazla sayıda eylem potansiyeli üretilmesini sağlamaktadır (Groh, 2017: 144). Böylelikle duyulardan toplanan bilgiler ile beyinde üretilen eylem potansiyelleri, sınırsız kombinasyonda anlamlı deneyim oluşturmakta ve elde edilen tepkilerle algılama meydana gelmektedir.

Duyu organları aracılığı ile edinilen bilgiler, bilinçte bir yorumlama sürecine tabi tutularak, sınıflanır ve yeniden düzenlenir; böylelikle "gerçekliğin" bir yeniden-sunumu olarak algı oluşmaktadır. Algılanan ile gerçekliğin bir tutulmaması gerektiğine değinen Derman (1993), algının seçiciliği ve bireyselliğine değinerek şöyle ekler: "(Algılama) Genel olarak yaratıcıdır, süreklidir, tam değildir, genelleştirilmiş ve önyargılıdır." (s. 26). Ramachandran, duyumsanan ile algılanan arasındaki farkı, göz ve görme örneği üzerinden ele almaktadır. Bir sandalye örneği üzerinden temsil ve betimleme farkını ele alan Ramachandran'a (2019) göre bir sandalyenin kendisini, resmini veya fotoğrafını görmek o sandalyenin temsili olarak ele alındığında, algıda böyle bir temsil gerçekleşmemekte, sandalyenin yazılı bir notta betimlenmesi gibi beyin algılarken sembolik betimlemeler üretmektedir (s. 81). Yazıdaki harflerin beyindeki sinirsel uyarımlar olarak ele alındığı bu örnekte, kodlamanın görme örneğinde retinada değil beyinde oluştuğu gösterilmektedir. Buradan çıkan sonuçla duyunun mekânı, duyu organları ise algının mekânı beyindir ve duyumsama ile algı birbirinden net bir şekilde ayrışmaktadır. Böylelikle algı duyu organlarına bağlı nörofizyolojik bir olay olmaktan çıkarak, tanıma, ayırt etme, bir araya getirme gibi yöntemlerle bütünden anlam çıkaran karmaşık işlevlerin gerçekleşmesi ile oluşmaktadır (Erder, 2009). İçinde bulunulan

dünyaya dair verilerin, bellekteki deneyimlerin de katılımıyla yeni bir bilgi yaratımı olarak ele alınan algı, bu noktada duyumsamadan ayrışmakta ve kişiselleşmektedir.

Merleau-Ponty'e (2017a) göre şeyin duyulur niteliği algıda onun mekânsal belirlenimi ve duyumsayan ile arasındaki ilişkilenme tarzının temsilidir (s. 118). "O halde "psikofizik olay", "dünyevi" nedensellik türünden değildir artık; beyin, kortikal aşamadan bile önce devreye giren ve sinir sisteminin girişinden itibaren stimulus ve organizma arasındaki bağlantıları karşılaştıran bir "biçim verme" yerine dönüşür" (Merleau-Ponty, 2017a: 118). Diğer bir deyişle duyu, duyu organlarının çevresel enerji ile uyarılmasıyla oluşan nörofizyolojik olaylarken; algı, bu uyarılmalar sonucu oluşan verilerin beyinde yorumlanması sonucu kaynağın anlamlandırılması süreci olarak ele alınabilir.

Algının bilgi toplama, tanımlama, ayırt etme ve bir araya getirme üzerinden yeni bir bilgi üretimini gerçekleştirmesine örnek olarak görmedeki hareket verilebilir.

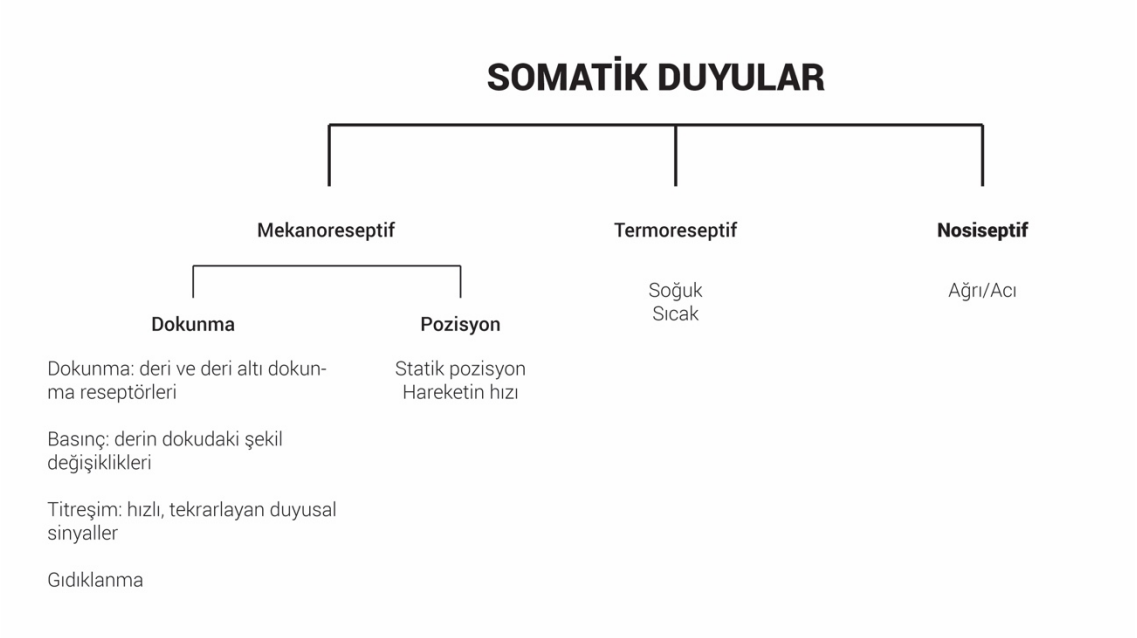
> Görsel mekân algısının oluşturulması için gözlerin konumu ve hareketiyle ilgili bilgi toplanmakta ve bu bilgi için gözler saniyede ortalama üç kez olmak üzere devamlı olarak hareket etmektedir. Gözlerin saniyenin onda birinden kısa süren bu hareketi süresince retina yüzeyinde devamlı yer değiştiren nesne imgesinden alınan bulanık görsel bilgi beyinde bastırılır ve bu boşluk bilincimizden Groh'un deyimiyle kurtulur. Bu anlardaki karartıyı görmememiz ve karanlık hissi yaşamamamız bu sayede gerçekleşir. Duyu, algı, beyin ve bilinç kavramları bu noktada birbirinden net bir şekilde ayrıştırılabilir (Groh, 2017: 161).

Tavşanlarda bedenin (duyu organının), beynin ve çevrenin (duyumsanan dışsal şeyin) doğrudan ve dinamik olarak birbirine kilitlenmesini Gibson'ın "rezonans" metaforu ile açıklayan Barret (2017), sinir sistemi ile dış dünyanın rezonansa girmesi sonucu aktivite örüntülerinin duyumsanana değil, duyumsananın anlamına tepki vermesini algı ve eylemin birbirine kenetlenmesi olarak yorumlamaktadır (s. 184). Ramachandran'a (2019) göre algı ihtimaller arasında gidip gelmemekte, algılamanın gerçekleştiği anda tek bir yoruma karar kılmakta, bunu dünya hakkında edinilmiş ve yerleşmiş bilgi birikimi veya gizli kabullerle gerçekleştirmektedir (s. 84).

2.2.3. Dokunma Duyusu Nasıl Çalışır?

Somatik duyular, mekanoreseptif, termoreseptif ve noiseptif olmak üzere üç duyu sistemine ayrılır. Dokunma duyusu, mekanoreseptif duyu sistemine dâhildir ve dokunma, basınç, titreşim ve gıdıklanmanın duyumsanmasında rol oynarlar. Ramachandran (2019) dokunmanın duyumsanmasını şöyle örneklemektedir:

> "Her birimizin beyninde birincil somatik duyu korteksi veya S1 adı verilen bir temel dokunma haritası bulunur. Omzunuza dokunduğumda, derinizdeki dokunma reseptörleri uygulanan basıncı algılar ve S1 alanına mesaj gönderir. Böylece temas hissedersiniz. Benzer bir biçimde siz farklı dokulara temas ettiğinizdeyse bitişikteki dokunma haritanız S2 etkinleşir. Bu sayede dokuları hissedersiniz: Ahşap bir döşemenin kuru damarları, bir kalıp sabunun kaygan ıslaklığı" (ss. 139-140).



Görsel 12 *Somatik duyuların fonksiyona göre sınıflandırılması.*

Dokunma duyusunu diğer duyulardan ayıran ana özelliklerinden biri reseptörlerinin (alıcılarının) konumudur. Görme, duyma, tatma ve koklamaya ait reseptörler, uyarmanın gerçekleştiği duyu organlarında konumlanırken; dokunma duyusuna ait reseptörler beyin, kıkırdak, korneal doku ve organlarda konumlanmaktadır (Grunwald, 2019: 89). Dokunma, reseptörlerinin tüm vücuda yayılmış olmasının yanı sıra temasa bağımlılığı sebebiyle de diğer duyulardan farklıdır. Hatwell'e (2003a) göre, bu iki yapısal farklılık dokunma duyusuna dair yapılan güncel çalışmalarda araştırılan ve

tartışılan problemlerin merkezinde konumlanmakta ve bu sebeple çoğu çalışmada dokunma duyusu ve algısı "objelerle temas" alanında kısıtlandırılmaktadır (s. 2). Dokunmaya dair bir diğer temel nörofizyolojik fark ise uyarılma gerçekleşmediği sırada dahi, dokunmaya dair reseptörler "dinlenme potansiyeli" sinyalleri göndermekte ve böylelikle sürekli olarak aktif kalmaktadırlar (Grunwald, 2019: 90).

Dokunma duyusu reseptörleri lokasyona göre, eksteroseptörler, interoseptörler ve propriyoseptörler olmak üzere üçe ayrılır. Eksteroseptörler, kütanöz reseptörler ile vücut dışından gelen yüzeysel uyaranlara duyarlıdır. İnteroseptörler (kemoreseptörler) ve propriyoseptörler ise içeriden gelen uyarılara duyarlıdırlar. İnteroseptörler iç organlardan gelen uyarılara (visseral gerilme, basınç ve ağrı duyusu) propriyoseptörler (kas ve eklem pozisyonunu algılama ve denge duyusu) kas ve tendonlardan gelen uyarılara duyarlıdır.

Eksteroseptörler *(Kütanöz Reseptörler)*	Vücut dışı (yüzeysel uyaranlar)	Deri	Ağrı, sıcaklık, dokunma, basınç, titreşim, gıdıklanma, vb.
Interoseptörler *(Kemoreseptörler)*	Vücut İçi (içeriden gelen uyaranlar)	İç Organlar	Visseral gerilme, basınç, ağrı vb.
Propriyoseptörler		Kas ve Tendonlar	Kas ve eklem pozisyonu Denge duyusu

Görsel 13 *Dokunma duyusu reseptörlerinin lokasyona göre sınıflandırılması.*

Deri, yüzeysel (ekstaseptif), duyu organıdır ve derideki farklı fonksiyonlara sahip reseptörler olarak ağrı, sıcak, soğuk, dokunma, basınç, titreşim ve gıdıklanma algılar (Bingel, 2009: 9). Dokunma duyusu ile temas edilen yüzeylere dair sıcak/soğuk, iletkenlik/ısı kapasitesi, yumuşaklık/sertlik, katılık/esneklik, akıcılık/tutukluk, sürtünme, hafiflik/ağırlık ve yoğunluk gibi fiziksel özellikler duyumsanmaktadır. Derin duyu alıcıları olan proprioseptif (özduyum) alıcılar ise kaslar ve tendonlarda bulunur ve vücudun hareketi ve bedenin pozisyonuna dair bilgileri merkezi sinir sistemine iletirler (Bingel, 2009: 10). Bu sayede vücudun ve uzuvların mekansal pozisyonu ve değişimi

organizma ile yerçekimi arasındaki ilişki bağlamında kaydedilmekte ve nöronal işlem gerçekleşmektedir (Grunwald, 2019: 230).

Fizyolog va anatomist Johannes Peter Müller (1801-1858) 1837'de yayımlanan *Element of Physiology* eserinde bir uyaran olarak, elektriğin optik sinire uygulandığında ışık deneyimi üretirken, deriye uygulanması sonucu dokunsal bir deneyim ürettiğine değinmekte ve sabit bir nedenin reseptör türüne göre farklı duyumsamalar oluşturduğunu ileri sürmektedir. Cray (2004), Müller'in aynı kaynağın farklı duyumsamalara yol açtığını gösterdiği gibi, birbirinden çok farklı olan nedenlerin de belirli bir duyu sinirinde aynı duyuma sebebiyet verdiğini göstermesinin de altını çizmektedir (s. 103).

2.2.4. Dokunsal Algı

> Aydınlatma, görme karşısında neyse,
> kişinin kendi bedeninin hareketi de dokunma karşısında odur.
> (Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, 2017a: 424)

Dokunsal algı, genel anlamıyla temas edilen malzemenin fiziksel özellikleri (doku, pürüzlülük, sertlik, ağırlık ve sıcaklık gibi) üzerinden bir bilgi üretimi sonucunda oluşmaktadır. Fakat fizyolojik olguların yanı sıra psişik olgular da dokunsal algının oluşumunu etkilemektedir. Seçkin'e (2010) göre "İnsanlar, malzemelere ilişkin deneyimlerini çeşitli şekillerde, örneğin malzemelerin kullanımlarını, teknik vasıflarını, üretim işlemlerini, duyusal özelliklerini, ifade ettikleri anlam ve duygularını tanımlamak suretiyle açıklayabilirler." (s. 42) Bu önceki deneyimlere bağlı olarak gelişen tanımlamalar, psişik olgular olarak tanımlanmaktadır.

Özduyum (proprioception), kas duyusu/devinduyum/kinestezi (kinaesthesia) ve denge duyusu/vestibülar duyu (vestibular) gibi birbirinden farklı üç somatik duyunun, sinerji içinde çalıştığının keşfi duyuların farklılığı ve ayrı ele alınabilmesi üzerine geliştirilen öncül fikirleri karmaşıklaştırdığına değinen Paterson'a (2007) göre bu üç bedensel duyu, Merleau-Ponty'nin "sinerjik bütünlük" düşüncesini doğrular nitelikte birbirleriyle ilişkili ve eş-bağımlıdır (s. 21). Dokunsal algının oluşumunda bu üç

fizyolojik duyunun ötesinde kütanöz (yüzeysel/derisel) veriler dışında farklı duyumsamalar sonucu da dokunsal algı oluşabilmektedir. Dokunsal algının özel bir türü olan wielding, bir elle kaldırılabilecek küçük bir nesnenin söz konusu olduğu ve günlük hayatta farkındalığı olmaksızın kullanılan, nesnenin kütlesinin neden olduğu dirence karşı çıkmak için uygulanan kuvvetler nedeniyle kütanöz unsurlardan çok kinestetik unsurların hâkim olduğu bir algı biçimidir (Hatwell, 2003b: 76). Bunun da ötesinde, dokunsal algının oluşumunda başta görsel duyumsama olmak üzere bir fizyolojik girdinin yanı sıra, algısal bellek ve kültürel kodlar gibi psişik olgular da önemli bir rol oynamaktadır.

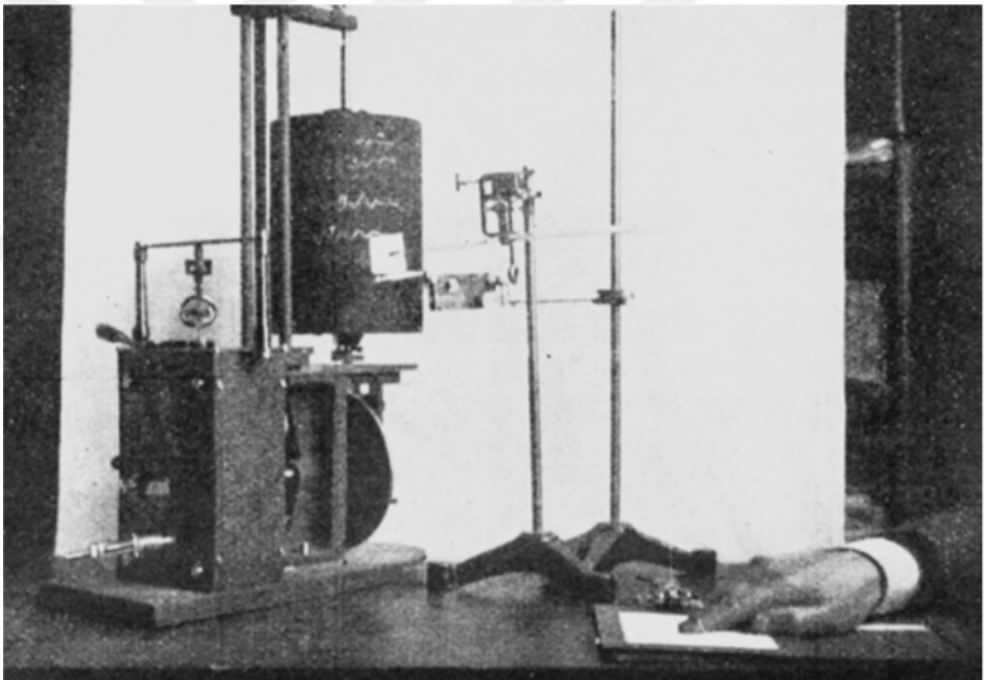
Dokunsal algı çoğu düşünür tarafından gerçeklik algısı üzerinden ele alınmaktadır. Göz ile görülen bir duruma inanılmaması sonucu elin refleksif olarak şeye yönelmesi bu düşüncelerin temelini oluşturmaktadır. Fakat Heller'in (2003) değindiği araştırmalara göre, illüzyonlar yalnızca optik değil, temasın olduğu durumlarda da ortaya çıkabilmektedir ve bu bilgi beraberinde dokunuşun/temasın her zaman bir "gerçeklik duygusu" olup olmadığı ve görüneni desteklemek için kullanılıp kullanılamayacağı yönünde bir soruya yöneltmektedir (s. 163).

El ile bir nesneyi tanımlamada üç alt sistem bir arada çalışmaktadır, bunlar: duyusal sistem (dokunma, ısı, doku, derideki duyumsama), motor sistem (hareket) ve bilişsel sistem (duyusal ve motor sistemden sağlanan bilgiler ve bunlarla ilgili zihinsel süreç) (Bingel, 2009: 19). Tensel temasın (kütanöz verilerin) olmadığı durumlarda uyarılan ve çalışan dokunsal algı, görme duyusu ve görsel algı başlıklarındaki bilgilerin de ışığında "*Haptik Algı*" başlığında detaylandırılacaktır.

2.2.4.1. Dokunsal Algıda Elin Rolü

"Geleceğin elsiz insanına zihinsel bir alan açmak.
Ona yeniden, belki de sadece yatay ve dikeyden oluşacak
iç ve saf bir optik uzam vermek.
'Modern insan, dışarısı tarafından sağır edildiği için dinginliği ister…'
El, optik iç bir klavyenin tuşlarına basan bir parmağa indirgenmiştir."
(Deleuze, Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı, 2009: 97)

Günlük hayatta nesnelere ulaşmak, tutmak, taşımak, döndürmek veya keşfetmek/bilgi edinmek amacıyla dokunmak ve deneyimlemek için eller kullanılmaktadır. Dokunma duyusunu diğer duyulardan ayıran en temel özelliklerden biri daha önce de değinildiği üzere nörofizyolojik verilerin toplandığı bir merkezin (duyu organının) olmamasıdır. Dokunsal algıda, iç ve dış olmak üzere bedeni kaplayan deri aracılığıyla tüm bedenden duyusal veriler iletilmektedir fakat ellerin deneyimleme ve keşfetmede diğer alanlardan daha büyük bir katkısı vardır. El, hem dokunma duyusuna ait reseptörlerin yoğunluğu hem de hareket kabiliyeti bakımından gündelik hayatta dokunsal veriler için önemli bir uzuvdur. Buna yanında yazı yazma, resim yapma, kilden heykel oluşturma gibi birçok temel üretim sürecinin de merkezinde el bulunmaktadır.



Görsel 14 *Farklı kağıt tiplerinin parmak ile araştırılması sırasında parmak hareketlerini kaydetmek için geliştirilen cihaz. Katz D (1925) Der Aufbau der Tastwelt (The World of Touch). Verlag von J. A. Barth, Leipzig*

Alman bilimci Katz göz, kulak, burun ve ağız gibi duyu organlarının yanında, dokunmanın organı olarak deri yerine eli göstermekte ve haptik algı üzerine yaptığı çalışmalarda el ile keşif üzerine deneyler gerçekleştirmektedir. Katz ve diğer araştırmacılara "*Haptik Algının Öncülleri*" başlığında değinilecektir.

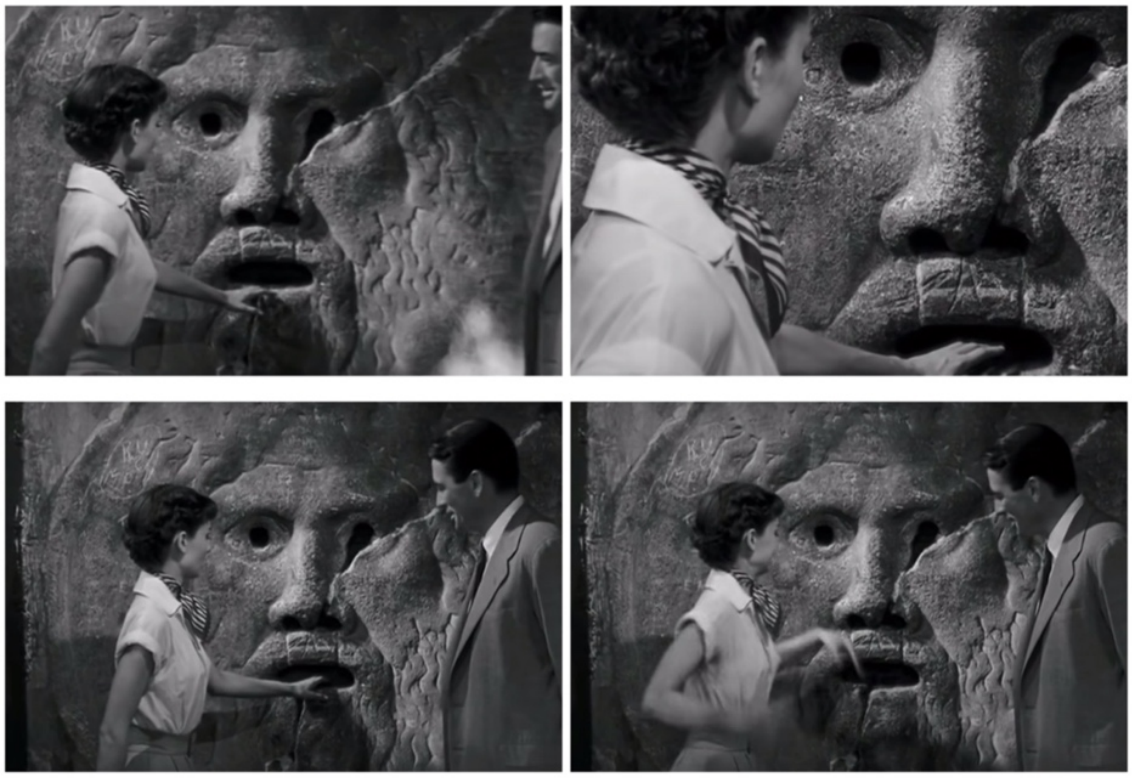
Elin duyu ve algıdaki rolünü Merleau-Ponty de değerlendirmiştir. Kant'ın el için "insanın dışsak beyni" söylemini destekleyen Merleau-Ponty (2017a), dokunan veya yoklayan şeyin bilinç değil el olduğunu, bir şeye dokunma ve onu tanımanın, nesnenin unsurları ve unsurlar arası ilişkileri ortaya koymadan ve düşünmeden (bilince uğramadan) gerçekleştiğini ve bu şeyi tanıyanın el olduğunu ileri sürmektedir (ss. 426-427).

Dokunmak ve özellikle el ile temas etmek, gerçeği kavrama ve doğrulama yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra el ve hakikat/gerçeklik kavramları birçok kültürde ve inanışta bir arada anılmaktadır. El falı inanışı, insanın tüm hayatının ve hayatını etkileyecek olayların avuç içindeki çizgilerden okunabileceği yönündedir. Bunun yanı sıra, doğaüstü yeteneklerin "el vermek" ile aktarıldığına inanılmakta ya da kutsal taşlara el sürme ile şifa bulunulacağı düşünülmektedir.

Görsel 15 *Bocca della Verità, Santa Maria in Cosmedin, Roma.*

Bocca della Verità (Hakikatin Ağzı) Roma'daki Santa Maria in Cosmedin kilisesinin revakına yerleştirilmiş, mermer üzerine insan yüzü şeklinde yapılmış bir

kabartmadır. Eski bir inanışa göre bu kabartmanın ağzına elini yerleştiren kişi doğruyu söylemediği takdirde, elini kaybetmektedir. Heykel 17. yüzyılda Santa Maria in Cosmedin kilisesine yerleştirilmiş, pagan ve Hıristiyan inanışlarının biraradalığının bir örneği olarak farklı sanatsal üretimlere de konu olmuştur.



Görsel 16 *William Wyler'ın 1953 tarihli Roman Holiday (Roma tatili) filminden ardışık sahneler.*

William Wyler'in 1953 tarihli Roma Tatili (Roman Holiday) adlı filminde Prenses Ann (Audrey Hepburn) ve Joe Bradley (Gregory Peck) Bocca della Verità'nın önüne geldikten sonra Joe, Prenses Ann'a elini rölyefin ağzına yerleştirmesini söylemektedir. Filmde olduğu kişi hakkında yalan söyleyen Prenses Ann, uzun bir süre çekinerek elini hareket ettirmekte fakat korku ve dehşet içinde elini içeri yerleştiremeden geri çektiği görülmektedir.

Bocca della Verità zaman içinde kitsch ve popüler bir eğlence nesne haline gelmiş, el ile gerçeği, hakikati öğrenme fikrine evrilerek, rölyefin benzeri şeklinde fal

makinaları üretilmiştir. Bozuk parayla çalışan bu otomatlar, imitasyon rölyefin ağzına el yerleştirildiğinde geleceğe dair kehanetlerin basılı olduğu bir kağıt vermektedir.

Görsel 17 *Bocca della Verità Fal Makinası fotoğrafları. Otobüs Terminali, Türkiye.*

Bocca delle Verità'nın yanı sıra farklı coğrafya ve inanışlara ait yapılarda da el teması ile kutsala veya şifaya ulaşma inanışları bulunmaktadır. Ayasofya müzesinin kuzeybatı köşesinde bulunan bronz levhalarla kaplı Dilek Sütunu (Terleyen Sütun/ Ağlayan Sütun) da bu kutsal kabul edilen taşlara örnek olarak verilebilir.

> "Bazı kaynaklarda, bu sütunun, zaman içerisinde halk arasında kutsallık kazandığı belirtilmektedir. Doğu Roma döneminde insanların iyileşmesine yardımcı olduğu konusunda rivayetler oluşmuş; efsaneye göre, yapının içerisinde şiddetli bir baş ağrısıyla dolaşan İmparator Iustinianos, başını bu sütuna yaslamış ve bir müddet sonra baş ağrısının geçtiğini fark etmiştir. Bu olayın halk arasında duyulması üzerine, sütunun şifa özelliğinin olduğu söylencesi yayılmıştır. Bu nedenle insanlar, parmaklarını sütundaki bu oyuğa sokup, ıslanan parmaklarını, hastalığı hissettikleri yerin üzerine sürdüklerinde iyileşeceklerine inanmışlardır. Başka bir efsanede ise bu ıslaklığın Meryem'in gözyaşları olduğu söylenmektedir" ("Dilek Sütunu", t.y.).

Günümüzde de taşın deliğine baş parmağını sokup, 360 derece çevirebilen kişinin tuttuğu dileğin gerçekleşeceğine inanılmaktadır. Ziyaretçilerin denemeleri sonucu sütun üstüne kaplanmış bronz levhada gerçekleşen aşınma gözlemlenebilir.

Görsel 18 *Dilek Sütunu. Ayasofya Müzesi, İstanbul, Türkiye.*

2.3. Görme Duyusu ve Görsel Algı

Bugün nörobiyoloji ve psikolojinin alanına giren görme biliminin temel taşları Demokritos (M.Ö. 460-370), Platon, Öklid (M.Ö. 330-275), İbnü'l-Heysem (965-1040), Leonardo da Vinci (1452-1519), René Descartes ve Johannes Kepler (1571-1630) gibi felsefeciler, matematikçiler, sanatçılar ve gökbilimciler tarafından örülmüştür. Demokritos, atom teorisinden yola çıkarak görülen nesneden parçacıkların çıkarak göze girdiğini, sürekli olarak salgılanan bu maddenin "gerçek" maddenin aksine hiç bitmeyen bir madde olduğunu ve göze girdiğinde kaynağının özelliklerini (dokunma duyusunda olduğu gibi) hissedildiğini öne sürmüştür (Groh, 2017: 21).

Antik Yunan düşüncesinde ışığın gözden çıkarak cisimlere çarptığı ve görmenin böyle oluştuğuna dair bir inanış bulunmaktadır. Platon'a göre, bu bağlamda görmenin, dokunmanın aksine içeriden dışarıya doğru gerçekleşiyor oluşu onu dokunmadan daha üst seviyeye çıkarmış ve görme işlemi ekstra misyon adını almıştır (Groh, 2017: 21). Fakat Aristoteles (M.Ö. 348-322), Platon'un bu teorisini, karanlıkta görmenin gerçekleşmemesi üzerinden sorgulamaya başlamıştır (Francis, 2019: 35). Aristoteles (2014) görme ve ışık ilişkisine dair şöyle yazmıştır:

> "Fakat görülebilir her şey, ışıkta görülebilir değildir: Bu yalnız her cismin özel rengi hakkında doğrudur. Bazı nesneler gerçekte ışıkta görünmezler, sadece karanlıkta bir duyumlama meydana getirirler: Bunlar ateşimsi ve parlak gibi görünen, (ortak bir terim altında toplanmayan) çayır mantarı, boynuz, balık kafaları, yumuşakçaların kabukları, gözler gibi şeylerdir; ne var ki, bu şeylerden hiçbirinin kendi rengini görmeyiz" (s. 108).

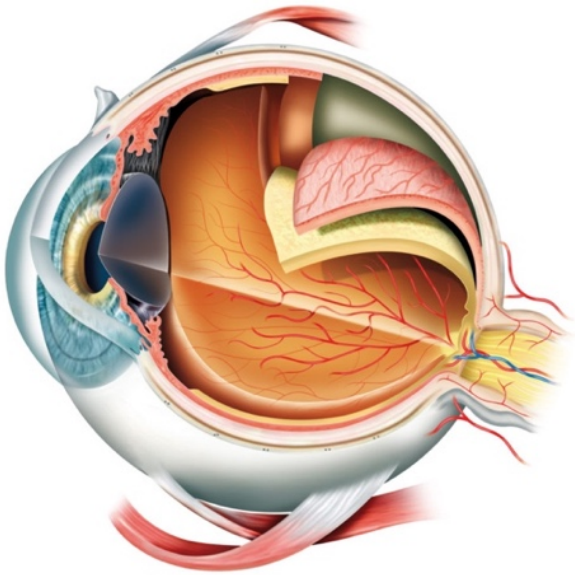
Milattan öncede başlayan bu sorgulamalar uzun bir süre devam etmiş ve görmenin gözden çıkarak nesnelere mi ulaştığı yoksa nesneden çıkıp göze mi geldiği konusunda farklı teoriler geliştirilmiştir. MS 1023-1038 yılları arasında Ebu Ali el-Hasan ibn-i el Hasan ibn-i el Heysem (İbnü'l-Heysem/Avrupa'da Alhazen olarak bilinmektedir) nesne-ışın teorisini tekrar gündeme getirmiştir. Görme olayını maddi bir yayımdan, ışık yayımına yöneltmiş ve görme bilimini Groh'un söylemiyle doğru yola sokmuştur (Groh, 2017: 23-24). Görme bilimine dair bugün elde edilen bilgilerinin temelini atan bir diğer bilim insanı ise Johannes Kepler'dir. Francis'e (2019) göre gökbilimci Kepler, "retinaya düşen görüntünün nasıl baş aşağı ve arkadan öne doğru yansıdığını yazan ilk kişidir." (s. 35).

Görmenin temel amacı genellikle çevreyi tanımlama ve dış dünyanın bir imgesini oluşturma olarak ele alınmaktadır fakat Psikolog David Milner ile Mel Goodale, görmenin temel amacının dünyanın bir imgesini yaratmak olmadığını, nasıl hareket edileceğine karar vermek amacıyla "harekete kılavuzluk" işlevini yerine getirdiğini ileri sürmektedir (aktaran Zeman, 2017: 237).

2.3.1. Görme Nasıl Gerçekleşir?

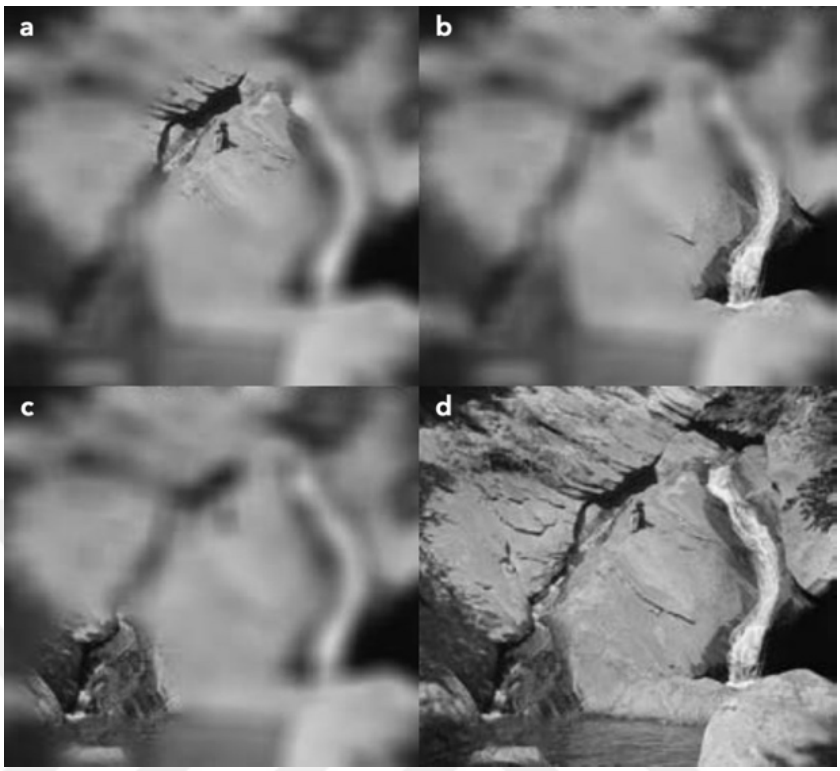
Gözün ön kısmındaki şeffaf bir delik olan gözbebeğinden giren ışık, göz merceği tarafından biçimlendirildikten sonra, gözün arka bölgesindeki retinaya düşer. Retina,

gözün arka duvarını saran ince bir doku tabakasıdır. Retinada bulunan elektromanyetik uyaranlara duyarlı fotoreseptörler (fovea), retinaya düşen ışığı bilgiye dönüştürerek nöronlar aracılığı ile beyne iletilmesini sağlarlar (Zeman, 2017: 221).



Görsel 19 *Göz ve iç duvarı kaplayan retinanın anatomisi çizimi.*

Retinaya ulaşan ışığın, fotoreseptörleri uyarması ve uyarı sinyallerinin sinir yoluyla beyne gönderilmesi ile görme gerçekleşmektedir (Groh, 2017: 35). Tüm bu aşamaların gerçekleşmesi için öncelikle gözbebeğinden retinaya ışığın ulaşması gerekmektedir. Derman (1993), görsel duyumsama için şart olan ışık unsurunu algılanan nesnenin bir öğesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer (s. 26). Görmenin yalnızca retinaya ulaşan ışığa bağlı olmadığına değinen Groh (2017) ise, görmenin beynin görüntüyü yorumlamasıyla meydana geldiğinin ve beynin iki boyutlu imgeden üç boyutlu dış dünyayı çıkarsadığının altını çizmektedir (s. 43). Görme, gözlerin bakılan şeyin en bilgi verici veya cezbedici bölümlerinde sürekli gezinmesiyle bilinçdışı gerçekleşen devamlı hareketi ile görünüşlerin sürekli bir araştırması, sorgulaması ve bu araştırmadan edinilen bilgilerin bir araya getirilmesi ile oluşmaktadır.



Görsel 20 *Gözün hareketi ile farklı pozisyonlardan topladığı görüntülerin temsili olarak Groh'un örnek olarak sunduğu görsel (2017: 163).*

Görsel 18'de gözün hareketi ve bu hareketi ile topladığı bilgiler sonucu oluşturduğu görüntü örnek olarak verilmiştir. Groh (2017) bu süreci şöyle açıklar: "Bir sahnenin doğrudan, yani foveayla baktığımız kısmını net görürüz. Sahnenin kalan kısmı daha bulanık görünür. Ama bunu bu şekilde algılamazsınız. Beyniniz farklı göz konumlarında görülen net sahneleri birleştirip zihinde yüksek çözünürlüklü bir görüntü oluşturur." (s. 163).

Dokunsal algının işlendiği bölümdeki bilgilerin paralelinde, görme de dokunma gibi yalnızca toplanan bilgilerin beyne iletilmesini değil, bu bilgilerin işlenerek yeniden üretilen bir gerçeklik olarak, görüntü oluşturulmasını da kapsamaktadır. Fakat görme duyusu, fiziksel bir uyarandan elektrik sinyali elde edilebilmesi için çok aşamalı biyokimyasal bir zincire gereksinim duyması sebebiyle işitme, dokunma ve denge duyusuna nazaran çok daha yavaş çalışmaktadır (Groh, 2017: 31).

Göz aracılığı ile binlerce farklı rengin duyumsanabilmesine karşın gözde, kırmızı, yeşil ve mavi olmak üzere yalnızca üç çeşit renge duyarlılık bulunmaktadır. Ancak bu üç renkteki ışığın birleşmesiyle diğer renkler algılanabilmektedir. Ramachandran (2019) bu durumu şöyle örnekler: "… sarı ışık spektrum üzerinde kırmızıyla yeşilin arasına düşer, dolayısıyla kırmızı ve yeşil reseptörleri eşit olarak uyarır ve beyin bunu sarı olarak adlandırdığımız renkte yorumlamayı öğrenmiştir veya o yönde bir evrim geçirmiştir" (s. 85). Bu yorumlama, öğrenme ve bilgi üretme görsel algı olarak adlandırılmaktadır.

2.3.2. Görsel Algı

> "… üst düzey primatlar olan bizlerde neden bu denli çok sayıda farklı görme alanı bulunduğunu gerçekten bilmiyoruz. Fakat, … (bilim insanları) görmenin renkli göre, hareketleri görme, biçimleri görme, yüzleri tanıma gibi birçok farklı yönünde uzmanlaşmış durumda."
> (Ramachandran, Öykücü Beyin, 2019: 95)

Duyumsanan görsel uyaranlar, görenin geçmiş deneyimleri ve çevresel koşulları çerçevesinde önemine göre derecelendirilerek algılanmaktadır (Seçkin, 2010: 43). Kişiye özgü birikimlerden yararlanılan bu değerlendirme süreci sonrasında her bireyde kişisel imaj üretilmektedir. İmajların üretiminde görsel algı bellek, dil ve deneyim ile şekillenmektedir (Zeman, 2017: 201-202). Bu üretim sırasında kullanılan geçmiş deneyimler yalnızca görsel değil, dokunsal veriler de olabilmektedir. Joseph Addison, görme duyusunu "daha hassas ve nüfuz edebilen ve böylece kendini sayısız bedenler üzerine yayan bir tür dokunma duyusu" olarak değerlendirmiştir (Cray, 2004: 78).

Bir başka önemli nokta ise görmek ile seyretmek arasındaki algı farkıdır. Florenski (2017) *Tersten Perspektif* adlı kitabında görmek ile seyretmek eylemlerini birbirinden ayrı tutar ve görmeyi seyretmekten şöyle ayırır: "görmek, seyretmekten nesnenin ağtabakadaki görüntüsünün her bir kesitinin ilgili duyu sinirlerini çevrilmesi ve bu küçük parçaların karmaşık bir biçimde bilince aktarılarak üzerine çalışma ile teker teker bir araya getirilmesi ile ayrışmaktadır." (ss. 138-139). Retinaya düşen görüntünün bilinçte yorumlanması ve manipüle edilerek yeni bir görüntü oluşumunu tanımlayan

Florenski, “görmek” kavramını görsel algı bağlamında değerlendirmekte ve bu noktada seyretmek eyleminden farklı olarak değerlendirmektedir.

Görsel algıyı oluşturan hayati manipülasyonlar beyinde gerçekleşmektedir. Bu manipülasyonların başında retinada oluşan imgeden toplanan bilgilerle üretilen üç boyutlu mekân algısı gelmektedir. İki gözün birbirine uzaklığı ve gözlerin konumuna göre, beyinde gözlerden toplanan iki farklı görüntü ile hesaplama gerçekleştirilerek nesnelerin ve yüzeylerin uzaklıkları hesaplanmaktadır. “Görmenin pek çok veçhesi tercümeden yararlanır ama belki de hiçbiri görmenin mesafe veçhesi kadar önemli değildir. Retinadaki imge üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir yansımasıdır. Beynimiz bu iki boyutlu imgelerden üç boyutlu dünyayı çıkarsamak zorundadır.” (Groh, 2017: 44). Groh’un tercüme kelimesini kullanması görme duyusu ile görsel algı arasındaki farkı özetler niteliktedir.

Görsel algının, retinanın arka yüzeyinde oluşan verili dünyanın (görülen alanın) edilgen bir izdüşümü olmamasına değinen Arnheim (2007), görsel algıyı bu dünyanın içinde farklı noktalara odaklanarak gezen bakışın etkin performansı olarak değerlendirmektedir. Bu etkin performans:

- devamlı teyidi,
- yeniden değerlendirmeyi,
- mevcut bilgileri bu yolla değiştirmeyi,
- tamamlamayı,
- düzeltmeyi
- anlayışı bu doğrultuda derinleştirmeyi

kapsamaktadır (ss. 29-30).

Arnheim’ın bu yaklaşımı, sabit bir görüntünün veya hareketsiz bir nesnenin izlenme süresi ile görülene dair algının değişmesini açıklayabilir mi? Nörolog Ramachandran (2019) bu konuyu şöyle ele almaktadır:

> “Öncelikle, gördüğünüz şey sadece retinadaki imge olamaz çünkü retinal imge durağan kalırken, algınız kökten bir değişime uğrayabilir. ... İkincisi, bunun aksi de olabilir: Retinal imge değişirken

> nesneye dair algınız sabit kalabilir. Üçüncüsüyse, görünümlerden bağımsız olarak algı vakit alır ve aşamalı olarak gerçekleşir" (ss. 81-82).

Arnheim (2007), şu saptamada bulunmuştur: "Bir nesne ve esere veya sinemada hareketsizliği sunulan görüntüye kısa süreli bakma ile uzun süreli bakmanın algısal farkı bu yaklaşım ve daha önce değinilen göz duyusu ve algısı bilgileri ışığında tartışılabilir mi? İnsan verili bir figüre bakmaya zorlandığında, her fırsatta onu çeşitlendirerek değişiklik yapmaya çalışacaktır" (s. 36). Ancak, O'nun bu yaklaşımı ile yalnızca sinemada karşılaşılan durağan görüntüye uzun süre bakma ve izleme süresi arttıkça oluşan algısal değişimler ele alınabilir mi? Çünkü izleme ve odaklanma süresi ile oluşan algısal değişimleri açığa çıkartma arzusu, bir başka sanat alanı olan performansta da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Marina Abramović'in (1946-) 2010'da Moma'da gerçekleştirdiği performansı, Groh ve Arnheim'in ele aldığı görsel algıda "tercümanlık" ve zamansallık boyutuna bir örnektir.

Görsel 21 *Marina Abramović, The Artist Is Present, 2010. Performans Fotoğrafı. Moma, New York. Photo by Marco Anelli.*

Moma'da gerçekleştirilen retrospektifinde üç ay boyunca günde sekiz saat kesintisiz olarak sandalyede oturan ve karşısına oturan ziyaretçilerin gözlerine odaklanan Abramović, performans süresinin beklentilerin üstünde bir zaman dilimine uzatılmasının zaman algısını değiştirdiğine, deneyimde daha derin bir angajmana yok açacağına inanmaktadır ("The Artist is Present", t.y.). Performans sırasında bakışın zamanı arttıkça birçok katılımcının duygulandığı ve ağlamaya başladığı görülmektedir. Abramović ise yalnızca karşısındaki katılımcının gözlerine odaklanmakta ve bu odaklanma süresince sabit kalmaktadır.

Görsel 22 *Marina Abramović, The Artist Is Present, 2010. Performans kaydından. Moma, New York.*

Görsel algıda zamanın etkisini gözlemleyebildiğimiz bu performansın önemli bir noktası da Marina Abramović'in eski partneri Ulay'ın (1943-) katılımcı olarak performansa dâhil olduğu andır. Abramović, Ulay'ı fark etmesinden kısa bir süre sonra, yalnızca göz teması kurduğu performansında diğer katılımcılardan farklı olarak ellerini uzatmakta ve dokunsal temasa yönelmektedir. Ulay'ın da karşılık vermesi üzerine tüm performansın akışının tersine, performansçı ve katılımcı birbirine temas eder. Beden ve bedenin sınırları üzerine çalışan Abramović'i dokunmaya ve tensel temasa yönlendiren duygusal tetiklenme ve itkiler ne olabilir? Görsel algı ile tensel temas arzusu arasındaki bağlantı bu yönelmeyi açıklayabilir mi? Haptik algı ve haptik deneyim başlıklarındaki

bilgiler ile görsel-dokunsal algı işbirliğine değinilecektir. Algıların işbirliği ele alınarak aynı zamanda bu eğilime de ışık tutmak amaçlanmaktadır.

2.4 Haptik Algı ve Haptik Duyu

"Anatomi kaderdir."
- Freud
(Ramachandran, 2019: 106)

Etimolojik olarak haptik kelimesi (İngilizce *haptic*, Almanca *haptisch*, Fransızca *haptique*) Yunanca dokunma veya kavrama yetisi anlamına gelen haphe/haptikos kökünden türeyen "*haptesthai*"dan gelmektedir. Yaygın olarak dokunma duyusu (sense of touch), dokunsal duyumsama (tactile sensations) ve dokunsallık (tactile) ile ilişki olan, anlamında kullanılmaktadır. Güncel Oxford sözlüğü ise haptik kavramını "dokunma duyusu ile ilgili, özellikle dokunma ve özduyum duyularını kullanarak nesnelerin algılanması ve manipülasyonu ile ilgili" olarak açıklamaktadır ("Haptic", t.y.). Paterson (2007), Aristoteles'in *haptesthai* terimini, *Ruh Üzerine (Peri Psûkhe)* ve *De Sensu et Sensibilibus* yapıtlarında dokunsal duyumlara atıfta bulunmak için kullandığını fakat çağdaş psikolojide bedenlilik hissi için gerekli olan propriosepsiyon (özduyum), devinduyum (kinestezi) ve denge duygusu (vestibülar) gibi somatik duyumsamalar olarak ele alındığına değinmektedir (s. 4). Dokunma duyusuna ait reseptörlerin tüm vücuda yayılmış olması nedeniyle genellikle çalışma ve araştırma alanı olarak parmak, el veya kolların hareketi için tutuşmuş iki el gibi vücudun mobilize uzuvları seçilmektedir. Bu hareketler üzerine yapılan kinestetik duyu çalışmalarında, tensel temas ile oluşan yüzeysel (kutanöz) duyular söz konusudur ve bu duyular bir araya getirilerek dokunsal-kinestetik, aktif-dokunma veya haptik-duyu olarak tanımlanmaktadır (Hatwell, 2003a:2). Hatwell'e (2003a) göre algı ve eylem, haptik modalitede diğer tüm modalitelerde olduğundan daha yakından ilişkilidir. Bu sebeple haptik modda, algı ve hareket arasındaki ilişki özellikle önemli görülmektedir (s. 3).

Dokunsal duyumsamanın aksine haptik algıda fiziksel (tensel) bir temasın varlığı gerekli değildir. Görsel algının oluşturulmasında, görsel duyumsama ile elde

edilen verilerin işlenmesi ve manipülasyonu sırasında geçmiş deneyimlerden yararlanılmaktadır. Bu geçmiş deneyimler görsel olabileceği gibi dokunsal deneyimler de olabilir. Böylelikle görsel algıda dokunsal duyumsamaya dair veriler kullanılarak fiziksel temasın söz konusu olmadığı görsel-dokunsal algı oluşmaktadır. Bu çalışmanın genelinde "haptik algı" terimi, görsel ve dokunsal algının işbirliği veya dokunmaya dair geçmiş deneyimlerin hatırlanması ile oluşan bir algı türü olarak kullanılmaktadır. Özetle haptik, dokunma eyleminin maddi varlığı sorgulanmaksızın, beyinde dokunsal unsurların bilgi üretimine dâhil olduğu bir algı türü olarak değerlendirilebilir.

Fakat haptik algı kavramına dair nörobiyoloji, felsefe ve sanat tarihi alanlarında farklı tanımlamalar geliştirilmiştir. Bu tanımlamaların birçoğunda haptik algı, tensel temasın şart koşulduğu bir bağlamda değerlendirilmesi sebebiyle dokunsallıkla daha yakından ilişkilendirilirken, karşıt tanımlamalar *haptik* kavramını *optik* kavramının karşısında konumlandırarak "göze içkin" veya "bir bakış/görüş biçimi" olarak değerlendirmektedir. Deleuze (2009) *Duyumsamanın Mantığı* kitabında, haptik kelimesini ilk kez sanat eleştirisinde kullanan Alois Riegl'i kaynak olarak göstermektedir. Bunun yanı sıra dipnot bölümünde de haptik kavramını şöyle açıklar: "haptik kelimesi, gözün dokunmayla dışa bağlı bir ilişkisini değil, bir 'bakış imkânını', optikten ayrı bir görüş tipini ifade eder: Mısır sanatı bakışa dokunur, yakından görülmek için tasarlanmıştır ve Maldiney'in dediği gibi, 'yakınların uzamsal bölgesinde, dokunma duyusu olarak işleyen bakış, aynı yerde biçimin ve zeminin mevcudiyetini saptar'" (s. 114). Riegl'den aldığı haptik kavramını Deleuze (2009), göz/görme ile ilişkilendirerek optik işlevden ayrılan bir bakış olarak kullanmakta ve şöyle açıklamaktadır:

> "… ne herhangi bir yönde sıkı bir tabiyetin, ne de yarım yamalak bir tabiyetin veya virtüel bağlantının söz konusu olduğu ama görüşün kendisi, optik işlevinden ayrı, kendine has ve kendinden başkasına ait olmayan bir dokunma işlevini keşfettiği durumda haptik olandan bahsedeceğiz. O zaman ressam, gözleriyle dokunduğu ölçüde gözleriyle boyuyor diyeceğiz" (s. 144).

Bu tezin kapsamı gereği haptik kavramına dair farklı yaklaşım ve tanımlamalara yer verilmektedir; fakat üçüncü bölümde "algı fenomenolojisi bağlamında haptik sanat nesnesi" yaklaşımı için göz ile tene eşit mesafeli ve tensel temas zorunluluğu olmayan bir tanımlama geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

Haptik Algı ve Haptik Duyu bölümünde, ikinci bölümün akışına uygun olması açısıdan haptik algının nörobiyoloji bağlamında tanımlamalarına ve bu tanımlamaların geliştirilmesinin zeminini hazırlayan deney, buluş ve yaklaşımlara değinilmektedir. Sanat tarihi ve eleştirisi bağlamında haptik kavramının tanımlamalarına ise *Haptik Sanat Nesnesi* başlıklı üçüncü bölümde detaylı olarak değinilecektir.

2.4.1. Algıda Duyulararası İşbirliği

Haptik algı teriminin tanımlanması, dokunsal-görsel başta olmak üzere duyulararası bir işbirliği zemininden yükselmektedir. Bu işbirliği bedenli öznenin geçmiş deneyimlerine dayanmaktadır. İmajlara duyular veren şeyin, bedensel yani dünyayı duyu motorlarıyla öğrenme olduğu çıkarımını yapan Castello Branco (2010), gördüğümüz şeyleri hissetmemiz ve böylelikle anlayabilmemiz için bedensel düzeydeki geçmiş deneyimlerimize gereksinim duyduğumuza değinmektedir (s. 103).

2.4.1.1. Hafıza ve Hatırlama

Algının hafızadan ve geçmiş deneyimlerden yararlanılarak oluşması, duyumsamanın nesnelliğinden uzaklaşılmasına yol açtığı gibi, tekil duyumsamadan da uzaklaşılmakta ve böylelikle duyulararası bir düzlemde algı oluşturulmaktadır. Görme örneği üzerinden gidilecek olursa, görsel duyumsamanın yeri gözdür ve gözde yalnızca fotoreseptörler ile "duyumsama" gerçekleşmektedir; bir duyu organı olarak göz ile dokunsal ve kokusal bir duyumsama gerçekleştirilemez. Fakat söz konusu "algı" olduğunda geçmiş deneyimlerden edinilen bilgilerle yorumlanan görsel duyumsamadan, görsel algı oluşturulurken diğer duyulara ait geçmiş deneyimler de bu yorumlamaya dâhil edilmektedir. Ramachandran (2019) bellek, hafıza, hatırlama ve deneyimlenin biyofizyolojisini şöyle özetlemektedir:

> "Amigdala geçmişte depolanmış anılar ve limbik sistemdeki diğer yapılarla uyum içerisinde çalışır ki baktığınız nesne her neyse onun duygusal önemini tartabilsin: Eş mi, dost mu, düşman mı? Yiyecek mi, su mu, tehlike mi? …. Fakat önemli bir şeyse aniden bir şey hissedersiniz. Eğer hissettiğiniz oldukça yoğun bir duyguysa amigdaladan gelen sinyaller yalnızca hormonlarınızı düzenlemekle kalmayıp aynı zamanda beslenmek, kavga etmek, kaçmak veya flört etmek gibi

> eylemlerden uygun olanını seçmenizi sağlayacak olan otonom sinir sisteminizi harekete geçirmek üzere hipotalamusunuza da hücum eder" (s. 102).

Merleau-Ponty (2017a) ise algı ve hatırlamak kavramlarının bir arada kullanılmasına karşı durarak, bir nesneyi hatırlanması için öncelikle onu tanımlanması gerekliliğine değinerek, algının ve tanımanın hatırlamadan önce gerçekleşmesi gerektiğine değinmektedir (s. 51). Duyumsama ile elde edilen verilerden algının meydana gelişi sırasında kullanılan geçmiş deneyimler, Merleau-Ponty'nin değindiği "hatırlama" olarak değerlendirilebilir mi? Merleau-Ponty (2017a), *Algının Fenomenolojisi* eserine, hafıza ve hatırlamanın algıdaki rolünü şöyle değerlendirmektedir:

> "Hatıramızdaki sert ve yumuşak, taneli ve pürüzsüz, … duyusal içerikler olarak değil, her şeyden önce bir tür ortak yaşama hali (*symbiose*) olarak, dışarının bizi istila etmesinin belirli bir tarzı olarak, bizim bu istilayı karşılamamızın belirli bir tarzı olarak kendilerini verirler. Hafıza burada sadece, kendisini doğurmuş olan algının iskeletini açığa çıkarır" (s. 428).

Duyumsamayla toplanan izlenimler ile algı arasındaki açıklığı deneycilerin hafıza ile entelektüalistlerin ise yargı ile doldurduğunu ileri süren Merleau-Ponty, algıya Epokhe uygulamakta ve duyumsama ile algı arasındaki süreçleri nötralize ederek hatırlama edimini saf dışı bırakmaktadır. Merleau-Ponty (2017a), algı ile hatırlama farkını şöyle yazmıştır:

> "Algılamak, kendisini tamamlayabilecek bazı hatıraları beraberinde getiren bir izlenimler çokluğunu hissetmek değil, verilenlerin oluşturduğu bir kümelenmeden içkin bir anlamın fışkırdığını görmektir ki bu anlam olmadan hatıralara çağrı yapmak mümkün olmaz. Hatırlamak, … geçmişin ufkuna dalmak ve özetlediği deneyimler zamandaki kendi yerlerinde yeniden yaşanana kadar, bu ufuktan iç içe geçmiş perspektifleri yavaş yavaş açarak işlemektir. Algılamak, hatırlamak değildir" (s. 54).

Hatırlama terimine, Merleau-Ponty'nin ele aldığı şekliyle "hafızanın kullanımı ile bilgi üretimi (yargı) olarak hatırlamanın" yerine "duyumsama ile sinyal üreten Amigdalanın algının sürecine dâhil olması olarak hatırlama" bağlamında yaklaşıldığında duyumsama – algılama – hatırlama – deneyimleme – yeniden deneyimleme Merleau-Pontyci bir tavırla davranışın birliğine yerleştirilebilir mi?

Groh (2017), *Mekân Yaratmak* kitabının *Düşünmek Üzerine Düşünmek* başlıklı bölümünde salonunuzdaki koltukta oturduğunuzu kafanızda canlandırmanın, gerçekten o mekânda bulunma ve bu eylemi gerçekleştirme ile aktive olan görsel, dokunsal, işitsel,

kokusal ve motor tepkilerin kısmen harekete geçirilmesiyle ortaya çıkabileceğini verir (s. 198). Bu teoriye göre duyularımızdan elde ettiğimiz bilgilerle oluşturulan bellek, düşünme eyleminin gerçekleşmesi için bir kaynak görevi görmektedir. Nörolojide araştırılmakta olan bu teori, felsefe alanında David Hume'un (ve öncülü olan Locke'un) Çağrışım Teorisi'ni akla getirebilir. Algı felsefesi bölümünde bahsedildiği gibi bu teoride de izlenimler (duyum ve algılar) hayalin (düşüncenin) yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Kaas, Stoeckel ve Goebel'e göre gelecekte gerçekleştirilecek eylemler için bilgilerin kaydedildiği ve manipüle edildiği çalışma belleği/ÇM (WM/Working Memory) alanı araştırılırken, dokunsal etki büyük ölçüde ihmal edilmiş ve dokunsal çalışmalar çoğunlukla sözlü veya görsel kodlama stratejileri bağlamında gerçekleştirilmiştir (2008:129). Bu alanda yapılan çalışmalara sözel veya görsel kodlama stratejilerinden arındırılarak, haptik uyarıcı (pürüzlülük ve sertlik gibi) özelliklerine odaklanılmış çalışmalara ihtiyaç olduğuna değinen Kaas, Stoeckel ve Goebel (2008), dokunsal çalışma belleğine dair kesin bir karakterizasyonun araştırılmadığının altını çizmektedir (s. 129).

2.4.2. Multimodal Nöronlar

Algı sisteminde farklı duyulardan edinilen bilgilerin senteziyle bilgi üretimi söz konusudur. Dış dünyadan dokunma, görme, koklama, işitme, tatma, denge duyularını kullanarak aynı anda bilgi edinilmesi sonucunda, bu duyumlardan biri aracılığıyla edinilen bilgi, diğerleri tarafından elde edilebilecek bilgileri de öngörmektedir (Barret, 2017: 241). Fakat geçmiş çalışmalarda duyu ve algı sisteminin özelleşmiş alanlarına nispeten ağırlık verilmekte ve bu sistemler birbirlerinden ayrı ele alınmaktadır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Eleanor J. Gibson (1910-2002) ve James J. Gibson'ın (1904-1979) araştırmalarını takiben, araştırmacılar dokunma ve görme başta olmak üzere algısal süreçlerin ortaklaştığı yönleri üzerine çalışmaya yönelmiştir. Görsel ve dokunsal algının birlikteliği üzerine yapılan çalışmalar 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında yayınlanmıştır fakat Hatwell (2003a), *Touching for Knowing*'de bilginin gelişim hızına dikkat çekerek, dokunsal algı süreçlerine dair bilinenlerin ve dokunsal algının görsel algı

başta olmak üzere diğer duyularla ilişkilerinin yeniden ele alınması gerekliliğini yazmaktadır (s. 1).

1955'te Graziano ve Gross'un yaptığı deneyler ile tek modlu somatik nöronların yanı sıra, dokunsal ve görsel uyaranlara cevap veren iki modlu nöronlar keşfedilmiş ve üç tip nöron tanımlanmıştır:

- somestetik
- görsel
- çift modlu (bimodal) görsel-dokunsal nöronlar.

Gentaz (2003), Graziano ve Gross'un yaptığı deneylerin sonuçlarını şöyle özetlemiştir:

> "Anestezi maymunların beyninin 7b alanında incelenen 229 nörondan %22'si somaestetik, %16'sı görsel, %34'ü bimodal yanıtlar vermiş, geri kalan %28'i ise yanıt vermemiştir. Görsel, işitsel ve dokunsal uyaranlara cevap veren üstün kollikülüste "çoklu duyusal " nöronlar da vardır. Alan 6'da ve superior colliculus'da bulunan bazı nöronların da aynı anda duyu ve motor sinyallerine tepki verdiği ölçülmüştür. Bu nöronlar sadece görsel, işitsel ve dokunsal uyaranlara değil, aynı zamanda gözün hareketi (oküler hareket) sırasında da aktifleşmektedir" (s. 21).

İki farklı duyunun birbirini tetiklemesi (renklerden tadın, seslerden görüntülerin, şekillerden seslerin ve dokunsal duyumlardan duyguların algılanması) sinestezi olarak adlandırılmaktadır. Ramachandran (2019), sinesteziklere (sineztezi hastaları) örnek olarak bir hastasının dokunsal duyumsamalarını örneklemektedir:

> "Francessa ne zaman gözlerini kapatıp özel bir dokuyla temasta bulunsa güçlü bir duyguya kapılıyor: Kot kumaşı, büyük bir üzüntü. İpek, dinginlik ve huzur. Portakal kabuğu pürüzü, şok! Balmumu, utanç. Kimi zaman duygularında hafif nüanslar yaşadığı da oluyor. 60 numara zımpara kâğıdı suçluluk yaratırken 120 numara sanki 'beyaz bir yalan' söylemiş gibi hissettiriyor" (s. 113).

1997 yılında laboratuvar arkadaşlarıyla sinestezi üzerine çalışmaya başladığına değinen Ramachandran, sinestezikler ile sinestezik olmayanlar arasındaki farklara dair bir teori üzerine çalışmıştır. Ramachandran (2019), sinesteszinin araştırılmasının Merleau-Ponty düşüncesinde karşımıza çıkan "*quale*" sorusuna açıklık getirebileceğini düşünmektedir (s. 114). Sinestezi fenomenini şizofreni olarak ele alan doktorların aksine somut bir duyusal süreç olarak ele alan Ramachandran (2019), çapraz-bağlantılardan kaynaklanan sinestezinin, yalnızca bu nörolojik bağlantılar ile değil LSD gibi halüsinojenik uyuşturucular veya antidepresanlar ile de sinestezik olmayanlarda tetiklenebileceğine değinmektedir (s. 139). Bu tetiklenme, aslında her insan beyninde

sinesteziye elverişli bir yapılanma olduğu varsayımının ortaya atılmasına olanak sağlar mı?

Barret ise bebeklerin ilk kez karşılaştıkları deneyimleri kaydetme sistemi üzerinden, farklı duyusal sistemlerin birbirini nasıl eğittiğine değinmektedir. Barret (2017), görsel deneyimleri kodlarken dokunsal duyumlardan, dokunsal deneyimleri kodlarken de görsel duyumlardan yararlanıldığını ileri sürerek dört "ayrı" bellek haritalaması gerçekleştiğini belirtmektedir (s. 236). Bu bellek haritalamaları:

- görsel: "nesneyle görsel sistemdeki aktivite arasında"
- dokunsal: "nesneyle dokunma sistemi arasında"
- görsel-dokunsal: "yeniden girişli harita"
- dokunsal-görsel: "yeniden girişli harita"

olmak üzere dörde ayrılmakta ve böylelikle görsel sistemdeki aktivite dokunma sisteminde, dokunma sistemindeki aktivite de görsel sistemde haritalandırılmaktadır." (Barret, 2017: 236-237).

Etimolojik kökeninden, tarihte farklı düşünürler ve bilim insanları tarafından nasıl kullanıldığına değinilen ve ileriki başlıklarda tanımının ve kullanım alanlarının açılması hedeflenen "haptik" kavramına dair bilgiler incelenirken, Barret'in değindiği 4 farklı haritalamayı hatırlamak önemli görülmektedir. Dokunsal duyumsama, görsel duyumsamadan, görsel duyumsama da dokunsal duyumsamadan yararlanmaktadır. Birçok araştırma ve deney sonucu bu durum kanıtlanmıştır; fakat bu araştırmanın devamında unutulmaması gereken önemli bilgi, görsel haritalar ve dokunsal haritalar olduğu gibi görsel-dokunsal ve dokunsal-görsel haritalar da olduğu ve bu dört haritanın birbirinden farklı değerlendirilmesi gerekliliğidir.

Barret (2017) dokunsal ve görsel deneyimlerin "yeniden girişli" haritalar aracılığıyla birbirine nasıl bilgi sağladığını bebek örneği üzerinden şöyle açıklar:

> "Bebekler görünüşte sıkıcı ve "akılsızca" hareketler yaparken -büyük bir hayranlıkla gözlerinin önünde oynattıkları ellerini dakikalarca seyrederken- ellerinin görünümündeki değişikliklerle havada ellerini hareket ettirirken hissettikleri şeyler arasındaki bağlantıları öğreniyorlar. … deneylerde bebeklere pürüzsüz yüzeyli standart bir emzik ya da üzerinde çok sayıda küçük pürtük bulunan bir emzik veriliyor. Daha sonra kendilerini bu iki tür emzik gösterildiğinde, bebeklerin

> biraz önce emdikleri emzik tipine daha uzun süre baktıkları bildiriliyor. Araştırmada uzun süre bakma daha fazla ilgilenme olarak yorumlanıyor ve bebeklerin emmiş oldukları emzikle daha fazla ilgilenmeleri, daha önce yalnızca dokundukları bir emziği görsel olarak tanımalarına bağlanıyor" (s. 239).

Yeni deneyimlerin duyularasılığı söz konusu olduğunda Molyneux problemini hatırlamak gerekir. Crary (2004), 18. yüzyıl düşüncesini meşgul etmiş olan Molyneux probleminin en iyi Locke tarafından tanımlandığına değinerek, Molyneux problemini şöyle aktarır:

> "Kör olarak doğmuş ve artık yetişkin olan bir kişiyi düşünün; bu adam aynı metalden ve hemen hemen aynı büyüklükte olan bir küp ile bir küre arasındaki farklılığı dokunarak öğrenmiştir ve böylece bunlardan birine dokunduğunda hangisinin küp hangisinin küre olduğunu söyleyebilmektedir. Ardından küre ile küpün bir masanın üstüne yerleştirildiğini ve adamın görebildiğini düşünelim: Bunlara dokunmadan önce küre ile küpü görecek olsa, yine de hangisinin küre hangisinin küp olduğunu ayırt edebilecek midir?" (s. 72).

Paterson'a göre Molyneux probleminin cevabı açık bir şekilde "hayır"dır. Paterson (2007), inter-modal (çift yön modlu) veya cross-modal (çapraz modlu) algı, bir duyusal sistemden diğerine bilgi aktarımı, tekrarlanan deneyim ile öğrenme, görmede gerçekleşen doğumdan itibaren sistematik algısal korelasyon veya doğuştan kör birinin katarakt ameliyatından sonraki deneyimleri gibi sebepleri sıralayarak bu problemi çözümlemektedir (s. 39).

2.4.2.1. Görsel ve Dokunsal Algı Bağlantıları

> "Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin.
> Göz gözetler, denetler ve soruşturur, dokunma ise sokulur ve okşar.
> Çok güçlü duyusal deneyimler sırasında, uzaklık yaratan görme duyusunu
> kapatma eğilimine gireriz; düş kurarken, müzik dinlerken
> ya da sevdiklerimiz okşarken gözlerimizi kapatırız."
> (Juhani Pallasmaa, Tenin Gözleri, 2011: 58)

Görülen bir şeye inanmadığımız veya ne olduğunu tanımlayamadığımız durumlarda elin uzanarak dokunma ile tanıma yerleştirme çabası oldukça sık yaşanılan bir durumdur. Harekete kılavuzluk işlevini gören görmede verilerin yetersiz kalması durumunda dokunma duyusuna başvurulması, dokunma duyusunu çoğunlukla görsel algının "denetleyicisi" konumuna yerleştirmektedir. Derman (1993) bu bilgilerin ışığında gerçeklik olgusunun dokunma duyusu ile özdeşleşmesine yol açtığının fakat görme

duyusunun da aynı şekilde, dokunma duyusunun denetimi için kullanıldığının altını çizmektedir (s. 27). Birbirini denetleyen bu iki duyu, gerçekliğin doğrulanmasında bir arada kullanılmaktadır.

Pallasmaa (2011), *Tenin Gözleri* eserinde görme duyusunun diğer duyuları da içerebildiğine ve hatta pekiştirebildiğine değinmekte, gözün kas duyumlarını ve dokunsal duyumları uyandırdığını ve görmede bilinçdışı bir dokunsallık olduğunu yazmaktadır (s. 34). Fakat birbiri ile işbirliği içinde olan görme ve dokunma duyularına yaklaşımda, sıklıkla dokunma geri planda bırakılmakta, yalnızca görsel algının yan bir bilgi kaynağı olarak konumlandırılmaktadır. Arnheim (2007) da *Görsel Düşünme* eserinde, dokunma ve kas duyusunun görmeye yardımcı olduğunu ve tek başına görme ile rekabet edemeyeceğini ileri sürerek şöyle demiştir:

> "Görmeye, dokunma ve kas duyusu yardım eder, fakat dokunma duyusu tek başına, görmeyle rekabet edemez, çünkü bir mesafe duyusu değildir. Doğrudan temasa bağımlı olan dokunma duyusu, biçimleri santim santim, adım adım incelemek zorundadır; gözün tek bir tarama ile kavradığı eksiksiz üç-boyutlu uzam mefhumunu dokunma duyusu bin bir külfetle inşa etmek zorundadır; üstelik görüş dünyasını olabildiğince zenginleştiren ve ancak uzaktaki nesnelerin görsel imgeleri optik iz düşüm yoluyla elde edildiği için mümkün olan büyüklük ve veçhe değişimlerinden, örtüştürme ve perspektif bağlantılarından da ilelebet mahrumdur" (s. 33).

Fakat aynı yaklaşım ile görme de tek başına kaldığında, dokunmadan elde ettiği tüm verilerden yalıtıldığında bilgi üretiminden (Arnheimcı bir yaklaşımla algı oluşumundan) bahsedilemez. Bu noktada dokunma ve kas duyusu bir yardımcı değil, işbirlikçi olarak değerlendirilmelidir. Mesafe, renk, şekil gibi matematiksel görsel veriler dışında görsel algıya hizmet eden tüm görsel-dokunsal veriler bu iki duyunun ortak belleği ile toplanabilmekte ve bu durumda görme kadar dokunma da mesafe duyusu olarak ele alınabilmelidir. Zira görmenin mesafe duyusu olarak işleyişinin temelleri de dokunma ve temas ile kurulmaktadır.

Güncel çalışmalarda görme ve dokunma duyularından elde edilen verilerin algısal süreçte birlikte çalıştığına değinilmekte ve görsel-dokunsal haritalamalar üzerine çalışılmaktadır. *Mekân Yaratmak* kitabının yazarı ve bu çalışmada nöroloji anlatımlarında sıkça araştırmalarına başvurulan nörolog Jennifer M. Groh lisansüstü eğitimi döneminde hocası David Sparks ile beynin bir nesnenin görsel ve dokunsal uyaranlarını nasıl deri-

retina haritalandırmasına dönüştürdüğünü araştırmıştır. Bu araştırma kapsamında gözün konumunun bilgisinin, dokunsal bilgi haritasına nasıl bir katkı sağladığına odaklanan Groh, Superior Colliculus'taki nöronların dokunsal uyaranlara verdiği tepkilerin, görsel tepkilerle "uyum içinde" kalmak için kullanıldığını keşfetmiştir. Bu keşfe göre hareket eden ele göre gözün konumu, görsel veriden elde edilen dokunsal uyaran miktarını değiştirmektedir (Groh, 2017: 167). Bu birlikte çalışma durumuna göz-kulak birlikteliğinde konuşanın ağzına bakılarak veya ses kaynağına gözler ile odaklanarak konuşma ve sesin daha iyi çözümlenmesi de örnek olarak verilebilir. Yalnızca temasın olduğu dokunma Arnheim'ın ele aldığı dokunma duyusunun bağımlı olduğu durumu yaratır, şöyle de denebilir: görmenin yardımıyla dokunma bir mesafe duyusu olur.

Görsel 23 *Janine Antoni, Mortar and Pestle (Mortar ve Pestle), 1999. C-print, artist's frame. 121.9 x 121.9 cm. http://www.janineantoni.net/#/mortar-and-pestle/*

Janine Antoni (1964-) "Mortar and Pestle" adlı fotoğraf ile kendi dilinin partnerinin gözüne değdiği ana odaklanmıştır. Fotoğraf anında yakalanan gözbebeği hareketi bir koruma refleksi olarak okunabileceği gibi, kendinden geçme (ecstasy) olarak da yorumlanmaktadır ("Mortar and Pestle", t.y.). Partnerinin gözünü yalama itkisini ve eserinin çıkış noktasını "I wanted to know the taste of his vision." şeklinde aktarmıştır ("Mortar and Pestle", t.y.). Antoni'nin bu açıklaması "Vizyonunun tadını bilmek istedim." şeklinde çevrilebilir. Vision kelimesinin aynı anda görüş, görme gücü, görü,

bakış, imgelem, hayal gücü kelimelerini de karşılamaktadır. Antoni'nin fotoğrafına bakmak bir rahatsızlık hissi yaratabilir. Fotoğrafa bakmanın alımlayıcıdaki etkisinin nedenselliği bir sonraki başlıkta ele alınmaktadır.

2.4.2.2. İzleyerek Yaşamak: Ayna Nöronlar

Castello Branco (2010), son on yılın nörobilim alanındaki en önemli buluşlarından biri olarak ele aldığı ayna nöronlarının, hem bilişsel hem de görü teorilerinde bir devrim niteliği taşıdığını ileri sürmektedir (s. 102). Ayna nöronlar, 1990'larda UCLA ve Parma Üniversitesi bilimcilerinin primatların beyinleri üzerine araştırma yaparken ortaya çıkmıştır. 1980'lerden 1990'lara kadar ayna nöronlar üzerine araştırma yapan Giacomo Rizzolatti ve ekibi primatların ventral premotor kortekslerinde (F5 bölgesinde) bazı nöronların taklit hareketlere karşılık verdiğini keşfetmiş fakat araştırmaları üzerine yazdıkları makale yayınlanmamıştır. Bu buluştan yaklaşık iki yüzyıl önce kuyruksuz maymunların taklit kapasiteleri üzerine çalışmaya başlamış olan Charles Darwin, makas kullanan birini izleyen insanın çenesini sıkıp gevşettiğine değinmiştir (Ramachandran, 2019: 175). Eyleme tanık olmanın, bu faaliyetleri gerçekleştirmek için kullanılanlarla aynı sinir ağlarını harekete geçirdiğini bulgulayan Gallese ve meslektaşları, görsel girdinin motor nöronal aktivitelere yansıtılmasına "ayna nöronları" terimini önermiştir (Bartlomiej Piechowski-Jozwiak, 2017: 3). Ayna nöronlar ile hareketin gözlemlenmesinin izleyicide bu deneyimi paylaştığı ve kendi deneyimi gibi hissettiği ortaya çıkmıştır. Castello Branco'ya (2010) göre "bu buluş kesinlikle bedenliliktir" (s. 103). Ayna nöronlar dokunma ile de ilişkilendirilmektedir. Ramachandran'ın (2019) aktarımına göre duyusal dokunma ile ilişkili ayna nöronlar, izlenilen kişiye dokunulmasının görülmesi ile etkinlik göstermektedir (s. 286). Bu etkileşimin ortaya çıkarılması haptik kavramının kavranması için de oldukça önemlidir.

21. yüzyılın başlarında ise ayna nöronlar kesinliğini kazanmış ve farklı alanlarda çalışan bilim insanları ayna nöronlar üzerine araştırma yaparak yeni teoriler üretmeye başlamıştır. Primatlarda bulgulanan ayna nöronların insanlarda da olduğunun kanıtlanması üzerinden bu nöronların işlevleri araştırılmaya başlanmıştır. İnsanların,

beyinindeki belirli alanlarında bir eylemi gerçekleştirdikleri ve hareket ettikleri sırada aktive olan nöronlardan bazıları aynı hareketin başkaları tarafından gerçekleştirildiğini gözlemlediklerinde de veya o harekete dair kelimeler kullanıldığında veyahut eylemin düşünülmesi sırasında da aktive olduğunu keşfetmişlerdir. Bedenlilik kavramını dünyada olma biçimi olarak ele alan Castello Branco'ya (2010) göre, ayna nöronların bulunması, imajlarla kurulan ilişkinin öncelikle bedenlilik algımızdan kaynaklandığını düşünmemiz gerektiğini göstermektedir (s. 103).

> Ayna nöronlarının keşfinin önemi, görsel uyaranın görsel ilişkisel alanlardan önce birincil motor yollarını doğrudan nasıl tetiklediğini göstermesidir. Ayna nöronlarının aktivasyonu için algılanan eylemlerin duyusal özellikleri oldukça önemlidir çünkü bu duyusal özellikler gözlemci beyinindeki aynı eylemin motor temsilini tetiklemektedir . Bu aynalama bağlantıları hem veri üretimi (output) alana hem de verilerin girilmesi (input) alanına dayanmaktadır. Gallese ve meslektaşları, işitsel gibi görsel dışındaki duyusal girdilerin de bir ayna nöronu alt grubunun ateşlenmesini tetiklediğini göstermiştir (Bartlomiej Piechowski-Jozwiak, 2017: 4).

Özetle, başka birinin yaptığı hareketi izlerken kendimiz yapıyormuş gibi hissetmemiz ayna nöronlar sayesinde gerçekleşmektedir. İzlenilen hareketi gerçekten yapıyor olsaydık aktive olacak olan nöronlar, hareketi yapmadan da (yalnızca izleyerek) aktive olmaktadır. Ayna nöronlar ile insanın bedenli (embody) deneyimleri idrakı sayesinde geçmiş deneyimlerini başkalarında gördüğünde yeniden hissedebildiğine değinen Castello Branco (2010) bu buluşun insan olmanın özüne dair olduğunu vurgulamaktadır (s. 103). Ayna nöronlarının "empati" kurarak izlenen harketin amacı ve gidişatını tahmin etme işlevinin keşfinin yanı sıra bu bağlantıların nasıl geliştiği henüz bulunamamaktadır. Kültürün dil ve taklit sayesinde oluştuğuna değinen Ramachandran (2019), ayna nöronları "diğer varlıkların niyetine ilişkin doğanın kendi sanal-gerçeklik simülasyonları" olarak değerlendirmektedir (s. 171). Aynalama sistemi görsel, dokunsal, işitsel ve aynı zamanda duygusal (emotional) veriler ile çalışmaktadır; araştırmacılara göre bu multimodal girdiler (inputs) anlam üretiminde önemli bir rol oynuyor olabilir (Bartlomiej Piechowski-Jozwiak, 2017: 5).

Nörobilim alanındaki bu buluş, imajlar ile insan arasındaki ilişkinin ön bilişsel fikrini güçlendirmekte; insanın imajlarla içeriden (yalnızca uzaktan gözlemlemeyerek,

görünene katılarak, empati kurarak, birlikte eriyerek) ilişkilendiği hipotezini doğrulamaktadır (Castello Branco, 2010: 104).

Dahası, Freedberg ve Gallese, eylemlerin, duyguların ve temel bedensel duyumların simülasyonunu içeren somutlaşmış mekanizmaların aktivasyonunun, sanata karşı estetik bir yanıtın, ama yalnızca artistik performansın değil (canlı veya kaydedilmiş) aynı zamanda da durağan görüntülerin, örneğin resimlerin ya da diğer görsel sanat formlarının, temel çerçevesini oluşturabileceği önerisinde bulunmuşlardır. Ayrıca, iki unsurun etkileşimine dayanan sanata empatik bir tepki teorisi önermektedirler. Bunlardan birincisi, sanat alıcısındaki somutlaşmış simülasyonla tetiklenen empati duyguları ve sanat eserinin içeriği arasındaki ilişki olarak tanımlanır. İkincisi ise sanat alıcısının yukarıda belirtilen empati duyguları ile sanat eseri yaratma mekaniğini (keski izleri, doku, fırça çalışması vb. gibi) içeren sanatsal üretim tekniği arasındaki ilişkidir (Bartlomiej Piechowski-Jozwiak, 2017: 5).

1954 doğumlu Avusturyalı sanatçı Erwin Wurm, mizâhi tavrı ve günlük yaşam tasvirleriyle bilinmektedir. *One Minute Sculptures* (*Bir Dakikalık Heykeller*) serisinde sanatçı veya başka bir performansçı, genellikle bir sanat alanında gündelik objeler ile belirli bir süre boyunca sabit bir şekilde durmaktadır. Gündelik objelerle poz veren performansçıların duruşları objelerin aksine gündelik olandan uzak, tuhaf ve doğal olmayan bir tutum içerisindedir. Wurm bu serisine dair işler hakkında "Gündelik yaşamla ilgileniyorum. Beni çevreleyen tüm malzemeler işlevsel olabilir örneğin, objeler, çağdaş toplumun yaşantısına dairdir. İşlerim insan varlığı hakkında konuşmaktadır: fiziksel, ruhsal, psikolojik ve politik" ("Erwin Wurm's One Minute Sculptures are Refreshing", t.y.).

Sanatçının 1990'ların sonlarında başladığı ve halen devam eden *One Minute Sculptures* serisi bedenli özenin sanat eseri veya performans karşısındaki duyumsamasında multimodal ayna nöronların etkileşime geçmesi üzerinden okunabilir mi? Ayna nöronları araştıran bilim insanlarının ele aldığı "hareket empatisi" alımlayıcının heykel karşısındaki duygulanımını açıklayabilir mi?

Görsel 24 *Erwin Wurm, One Minute Sculptures (Bir Dakikalık Heykeller), 1997. Performans Fotoğrafı: Centre Georges Pompidou, Paris; FRAC Limousin, Limoges, © Studio Wurm/VG Bild-Kunst, Bonn 2014.*

2.4.2.3. Linguistik Bağlamda Duyulararasılık

Sözcüklerin de izlenen hareketler gibi duyusal ve motor faaliyetler üzerinde etkisi olduğu bilinmektedir. Dile dair geliştirilen nörobiyoloji alanındaki araştırmalar belli eylemlere dair sözcüklerin, o eylemlerin kontrolünde etkili olan nöronlarda tepki oluşmasına yol açtığı bulgulanmıştır (Groh, 2017: 200). Groh (2017) bu aktivasyonu şöyle örnekler:

> *"... tekmele* veya *yürü* gibi sözcükler motor korteksin ayak bölgesi yakınındaki nöronların faaliyetlerinde, *yala* veya *konuş* gibi sözcükler de ağız bölgesi yakınındaki nöronların faaliyetlerinde değişikliğe neden olmuş. Başka bir araştırmada, renklerle ilişkili sözcüklerin görme yollarında faaliyete neden olduğu görülmüş. Bu tür araştırmalar, bir sözcüğün taşıdığı anlam üzerine düşünürken, beyninizin o anlamda ilişkili duyusal ve motor faaliyetleri kısmen yeniden oluşturmaya çalıştığı fikrini destekler" (s. 200).

Ayna nöronlar ve fonksiyonel görselleştirme üzerine çalışan araştırmacılar ise yüz, kol veya bacak hareketleri için aktive olan motor bölgelerinin, sessiz okuma veya bu uzuvlara referans veren kelimeleri dinleme ile de aktive olduğunu gözlemlemiştir; aynı motor bölgeleri bu uzuvların görüntülerinin düşünülmesi sırasında da aktive olmaktadır (Bartlomiej Piechowski-Jozwiak, 2017: 5).

Şizofreni ve rüya örneklerinden yola çıkarak algı ile düşüncenin ayrımına odaklanan Groh, bu belirsizliğin algılananın düşünmeyi veya düşünülenin algılamayı biçimlendirebilme özelliğine işaret etmektedir. Dokunmaya (tensel temasa) dair en vurucu örneklerden biri ise yalnızlık duygusunun, "sosyal soğukluk" olarak tanımlandığı ve duş alma eylemindeki suyun fiziksel sıcaklığı ile giderebildiğini gösteren araştırmalardır. George Lakoff ve felsefeci Mark Johnson'ın gerçekleştirdiği bu araştırmalar, fiziksel temas ile gerçekleşen duyumsamanın algıyı etkilediğini, soyut olan ile somut olanın dil ile birbirine bağlandığını öne sürmektedir (Groh, 2017:200). Soyut anlamda "sıcak" sıfatının samimiyet ve sosyal yakınlık anlamına gelmesi ve tensel temas ile somut bir sıcaklık duyumsanması da bu soyut-dil-somut bağlantısına örnek olarak verilebilir.

Lingustik bağlamda duyulararası sıfat aktarımı da oldukça yaygındır. Kokunun "yumuşak dokunuşlu" olarak tarif edilmesi, "yumuşak" ses, "yumuşatılmış" renk bunlara örnek olarak verilebilir. Dokunsallığa dair bu nitelendimelerin diğer duyumsamaların anlatımında kullanımı gibi soyut hareketlerin açıklamaları üzerinden de çeşitlendirebiliriz. "Sıcak" gülümseme, "sıcak" karşılama, "sert" bakış, "yoğun" sohbet.

Jennifer M. Groh (2017) nöronlarda gerçekleşen tepkilerin somut uyaranlar tarafından gerçekleşebileceği gibi kavramsal uyaranlar ile de gerçekleşebileceğini şöyle örneklendirmektedir:

> "Bir nöronun oyuncu Jennifer Aniston'a ait çeşitli fotoğraflara tepki gösterdiği saptanmış. Başka bir nöron da en fazla tepkiyi Halle Berry'nin imgelerine göstermiş; bu nöronun "gözde" uyaranı ise oyuncunun ekranda görünen adıymış. Bu tür bir tepki örüntüsü tümüyle görsel bir tepki olarak değerlendirilemez, çünkü söz konusu uyaranlar birbirinden çok farklıdır. Bu daha çok kavramsal düzeyde bir tepki olmalı; bu kavrama "fikir olarak Halle Berry" diyebiliriz mesela. .... Yani, belki birçok nöron Jennifer Aniston'a tepki veriyordur ve bu nöronların her biri aynı zamanda bu durumla alakasız bir dizi kavram kategorisine de tepki veriyordur (her nöronun tepkisi farklı olacaktır elbette) Bir nöronun faaliyet örüntüsünden ziyade nöron topluluğunun toplam faaliyet örüntüsü belli bir kavram kategorisine karşılık gelecektir" (ss. 202-204).

Bu noktada dokunma duyusuna ait nöronların uyarılmadığı fakat görsel olarak veya fikir olarak yumuşaklık ile karşılaşan kişinin beyninde kavramsal düzeyde bir dokunsal algı oluştuğunun bilgisi bizi haptik algıya yönlendirmektedir. Haptik algı, hem dokunsal (nörofizyolojik) hem de kavramsal düzeyde (fikir olarak) ele alınmalıdır.

2.4.3. Haptik Algının Öncülleri

George Berkeley duyulararası uyuma ve dokunma duyusunun görsel algıdaki etkisine odaklanan 18. yüzyıl düşünürlerindendir. Berkeley'e göre derinlik görsel olarak değil, görsel-dokunsal olarak algılanmaktadır ve "görmeyi dokunma olarak algılayan bir görüş" söz konusudur (Crary, 2004: 76). Berkeley'in bu görüşünde görsel ve dokunsal alan bir çatışma halinde değildir. Paterson'a göre Berkeley'in empirizminin temel dayanaklarından biri olan uzay, görsel değil, haptiktir (2007: 41). Berkeley'den sonra İngiltere'de haptik teriminin gelişimine katkıda bulunan öncül araştırmacılar arasında Sir Charles Bell (1774-1842), Sir Charles Sherrington (1857-1952), Sir Henry Head (1861-1940), Lord Adrian (1889–1977) gösterilmektedir (Cole, 2008: 41-51). İskoç anatomist, sanatçı ve psikolog Sir Charles Bell yüz felci üzerine çalışmış ve bu konuda ünlenmiştir fakat Cole (2008) Bell'in *The Hand; Its mechanism and vital endowments as evincing design* kitabındaki yazılarının haptik konusunun gelişmesinde oldukça önemli rol oynadığının altını çizmektedir (s. 41). 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında ise Sir Charles Sherrington sinir sisteminin örgütlenmesi ve refleks aktivitesi üzerine çalışmış, sağırlığın primatlar üzerindeki etkileri üzerine deneyler gerçekleştirmiştir (Cole, 2008: 41).

Almanya'daki haptik kavramını gelişmesine katkıda bulunan araştırmacılar arasında ise Ernst Heinrich Weber (1795–1878), Max Dessoir (1867-1947), Géza Révész (1878-1955), David Katz (1884–1953) ve Emil Ritter von Skramlik (1886–1970) sayılabilir. E. H. Weber'in cilt hassasiyeti ve iki noktalı ayrım ile ilgili ilk deneysel çalışmaları, psikofiziksel araştırmalar için temel niteliğindedir (Grunwald & John, 2008: 39). Wilhelm Wundt, Weber için "deneysel psikolojinin babası" demiştir; fakat Wundt'un dışında da birçok anatomist ve fizyolojist Weber'in çalışmalarını kendi konularında kilometre taşı olarak değerlendirmektedir (Grunwald & John, 2008: 19). Alman psikolog Max Dessoir, 1892'de dokunma duyusuna dair yapılan çalışmaları yayınladığı *About the Sense of the Skin* (*Über den Hautsinn*) metninde, optik ve akustik terimlerine atıfta bulunarak dokunma duyusunun da öğretilebilirliği dolayısıyla "haptik" terimini kullanmış; "insan dokunuşunun bilimi" olarak tanımladığı alana "haptik" adını vererek bu kavramını birçok alana kazandırmıştır (Grunwald & John, 2008: 22). Müzik ve dil psikolojisi üzerine çalışan Révész, 1938'de *Die Formenwelt des Tastsinnes – Grundlegung der Haptik und der Blindenpsychologie* (*Haptiğin Temelleri ve Kör Psikolojisi*) adlı iki ciltte çalışmalarını yayınlamıştır (Grunwald & John, 2008: 23). Géza Révész ve David Katz, dokunma duyusunun psikoloji bağlamında araştırılması için alan açmak ve bağımsız bir araştırma metodolojisi geliştirmek üzerine çalışmış, nesnelerin ve yüzeylerin aktif ve pasif keşfine odaklanarak keşif analizleri gerçekleştirmiş ve uyarıcı keşiflerin çalışma prensipleri üzerine yoğunlaşmıştır (Grunwald & John, 2008: 39). Skramlik, 1937'de 900 sayfalık *Psychophysiologie der Tastsinne* (*Dokunma Duyusunun Psikolojisi*) çalışmasında fizyolojik, anatomik ve psikofizyolojik alanda insanın dokunsal ve haptik algısı üzerine araştırmış, yazmış ve dokunsal performansın kalitesinin, öznenin keşif hareketlerinin aktif veya pasif olarak gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğine bağlı olduğunu keşfetmiştir (Grunwald & John, 2008: 32-33).

Yvette Hatwell ve Edouard Gentaz'ın Fransa'da erken dönem psikoloji çalışmaları iki farklı çalışma alanına ayrılmaktadır. İlk çalışma alanı körler üzerinedir ve Louis Braille (1809-1851) tarafından geliştirilen nokta alfabesinin yazılı kültürde dokunsal iletişimi incelenmiştir. İkinci alanı ise bilimsel ve deneysel çalışmalar olarak değerlendiren Hatwell ve Gentaz (2008), Pierre Villey (1879–1933) ve Henri Piéron

(1881–1964) gibi araştırmacıların nörofizyoloji ve psikoloji alanlarında kutanöz ve kinestetik algıların temel özelliklerine dair çalışmalarını değerlendirmişlerdir (ss. 55-65).

2.4.4. Nörologların Haptik Algı Tanımı

1966 doğumlu Alman psikolog Martin Grunwald Leipzig Üniversitesi Tıp Fakültesi Beyin Araştırmaları Paul-Flechsig-Enstitüsü'nde ve kurucusu olduğu Haptik Araştırma Laboratuarı'nda yönetici olarak çalışmaktadır. Çoğu otomobil ve uçak yapım firmasının haptik danışmanlığını yapan Grunwald, haptik terimine tıp alanından yaklaşmakta ve bu alanda çok değerli çalışmalar gerçekleştirmektedir. Haptik algı alanına dair yapılmış en geniş çalışmalardan biri olan, 2008 yılında Birkhäuser Verlag'ın bastığı *Human Haptic Perception: Basics and Applications* (*İnsanda Haptik Algı: Temel Bilgiler ve Uygulamalar*) kitabının editörlüğünü yapan Grunwald, 2017 yılında *Homo hapticus: Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können* (*Homo Hapticus - Neden dokunmadan yaşayamayız*?) kitabını yayınlamıştır. Haptik algıya dair tıp alanından birçok bilgi barındıran bu kitap, basımından iki yıl gibi kısa bir süre sonra Yasemin Wöhler'in çevirisi ile Türkçe'ye kazandırılmıştır. Grunwald (2019) haptik kavramını, "insan ve hayvanların dokunma sistemlerinin algılanmasını inceleyen disiplinlerarası bilim dalı" olarak, haptik algı kavramını ise "kişinin dış çevreyle ve kendi vücuduyla olan aktif fiziksel teması ile" doğan algı olarak tanımlamaktadır (s. 230).

Haptik duyuyu yalnızca temasın varlığı noktasında ele alan Gentaz ise somatosensoriyel sistemin, bu sisteme ait duyu reseptörlerinin geniş bir alana dağılması ve oldukça fazla fonksiyon çeşitliliği barındırması nedeniyle kompleks bir duyu sistemi olduğuna dikkat çekmekte fakat bu sistemin kutanöz duyu (pasif-dokunsal duyu) ve haptik duyu (aktif-dokunsal duyu) gibi dokunsal duyunun iki farklı formun ortak nöral alt yapısı olduğuna değinmektedir (Gentaz, 2003: 17). *Touching for Knowing* kitabında haptik duyu ve algıyı ele alan Gentaz, haptik duyunun aktif-dokunma ile meydana geldiği ön kabulü ile bu kavrama yaklaşmaktadır. Fakat Hatwell'in (2003a) de kitabın giriş bölümünde değindiği üzere, yetişkinlerde deneyim ve bellek ile zamanla meydana gelmiş olan bilişsel bir haptik algı sistemi de söz konusudur (s. 3).

Juhani Pallasmaa (2011) ise Adrian Stokes'in "Gözlere özgü bir açlık vardır ve kuşkusuz bir zamanlar her şeyi kuşatan oral dürtü, dokunma duyusu gibi görme duyusunun da içine işlemiştir." sözünü alıntılayarak, yaşama başlanması ile oral dürtülerin ve tensel deneyimlerin biriktirilmeye başlandığını vurgulamakta bu dokunsal ve tatsal deneyimlerin görmeye aktarıldığına değinmektedir (s. 73). Pallasmaa (2011) bu düşüncelerini şöyle ilerletmektedir: "İncelikle renklendirilmiş parlak bir taş yüzey bilinçdışında dil tarafından duyumlanır. Dünyayla ilgili duyusal deneyimlerimiz ağzın iç duyumunda doğar ve dünya oral kökenlerine geri döner. Mimari mekânın en arkaik kökeni ağız boşluğundadır" (s. 73). Dolayısıyla nöroloji alanında yapılan *haptik* tanımları genellikle aktif bir tensel temasın varlığı ile ve dokunma duyusu odağında geliştirilmekte fakat bu tanımlamalara görsel algıyı da dahil eden araştırmacılar bulunmaktadır. Sanat tarihi ve eleştirisi bağlamında haptik kavramının tanımlamalarına ise bir sonraki bölümde detaylı olarak değinilecektir.

3. BÖLÜM

HAPTİK SANAT NESNESİ

3. BÖLÜM
HAPTİK SANAT NESNESİ

"Haptik görsellik, sembolik bilginin dışında çalışır."
(Castello Branco, Haptic Visuality and Neuroscience, 2010: 106)

Sanat alanındaki "*haptik*" kavramı, psikoloji ve nörobiyoloji alanlarında "aktif dokunma" bağlamındaki tanımlamalarından ayrışmaktadır. *Haptik görsellik* üzerine yazan araştırmacılardan Castello Branco'ya (2010) göre, haptik kavramını açıklamanın en uygun yolu, haptik görselliğin "dünyayı dokunarak görmek" olduğunu söylemektir; fakat bu görme çok daha yakın bir pozisyondan fiziksel ve algısal katılım ile fakat algının subjesi ile objesi arasında açık bir ayrım olmaksızın gerçekleşmektedir (ss. 105-106). Castello Branco (2010), bunun yanında, haptiğin nüvesini (core), yakınlık (proximity), sempati (affection), empati, arzu ve bağlılık unsurlarının oluşturduğunu yazmaktadır (s. 106). Bu yaklaşıma alternatif olarak görsel kültür ve çağdaş sanat teorisyeni Tina M. Campt (2017) ise *Listening to Images* kitabının *Quiet Touches* bölümünde "*haptik*" kavramını çoklu dokunma formları olarak ele almakta ve haptiğin, arşiv fotoğraflarının zamansallıklarını anlamak için alternatif yaklaşımlar/yöntemler yarattığının altını çizmektedir (s. 72).

Campt (2017), haptik kavramını da içinde barındıran çoklu iletişim formlarını şöyle sıralamaktadır:

"- görsel iletişim (görme),
- fiziksel iletişim (dokunma),
- psişik iletişim (hissetme)
- sonik (sonic) iletişim (dinleme)" (s. 72).

Haptik kavramını ses duyusu ile ilişkilendirerek bağlantı kuran Campt'ın (2017) önerisi, sesin teorileştirilmesi gerekliliğidir. Campt'a göre, ses, duyusal iletişimin derinlemesine haptik bir formudur (s. 6). Böylelikle Campt, sanat kuramları bağlamında *haptik iletişim*in kapsamına sesi de dâhil etmekte ve *haptik* kavramının çerçevesini

geliştirmektedir. Haptik kavramına ilişkin bu farklı yaklaşımlar, tez çalışmamızda, "*Güncel Haptik Stratejiler*" başlığı altında detaylandırılmaktadır.

Soyut olan duyumsama ile soyut bir düzlemde ele alınan düşünceler bir etkileşim içindedir. Haptik kavramının oturduğu zemin olan bu soyut-somut birlikteliğine sanat kuramcısı ve algısal psikolog Arnheim da değinmiştir. Duyular ve düşünceler arasındaki ayrımın eksikliklere ve kusurlara yol açtığını ileri süren Arnheim (2007), bu durumun, sanat hakkında yapılmış öncül çalışmalardan, görsel algıyı bilişsel bir düzleme taşıyarak uzaklaşma çabası olduğunu vurgular. Yanı sıra, sanatsal üretim yapanların akıl yürütmeye, teorik çalışmalar yürütenlerin ise duyulara karşı bir güvensizlik (hâtta düşmanca bir tavır) takındığının altını çizmektedir (s. 12). Duyular ile düşünce arasındaki ayrımı, "akıl yürütme gücünün eğitilmesini köstekleyen zarar verici" bir bölünme olarak değerlendiren Arnheim, bu bölünmenin öncelikle kuramda telâfi edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Arnheim'e (2007) göre algısal bileşen olmaksızın herhangi bir alanda üretken bir düşünce geliştirmek imkânsızdır fakat özellikle görsel sanatlar algıya dayandığı için algının düşünce barındırmadığı varsayımıyla göz ardı edilmektedir (s. 17).

Sanat tarihi ve eleştirisi bağlamında haptik kavramını kullanan öncü yazarlardan Alois Riegl'in 1903 yılında yayımlanan *Der moderne Denkmalkultus* (*Modern Anıt Kültü*) kitabında kullandığı *Gefühlswert* (*duygu değeri*) kavramı ile duyulara yönelinmektedir. Sanat ve mimarlık tarihi ile restorasyon kuramının kesiştiği kitabın 2015 tarihli Türkçe çevirisinde çevirmen Erdem Ceylan eklediği *Modern Anıt Kültü Kavram Sözlüğü* bölümünde *Gefühlswert* kavramını şöyle açıklamaktadır: "Almancada "his, duygu; hassasiyet, duyarlık; anlayış, izan; duyum, duyma; tahassüs" anlamındaki Gefhl ve "değer, kıymet, eder, fiyat; önem, ehemmiyet" anlamındaki Wert kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan bir birleşik kelimedir" (s. 115).

Bu bölümde ele alınacak olan "göz hegemonyası"nın yarattığı boşluğu doldurma potansiyeli taşıması açısından önemli olan bileşenler şu şekilde sıralanabilir:

- Arnheim'ın duyular ile düşünce arasındaki ayrımın öncelikle kuramda telafi edilmesi gerektiği düşüncesi,
- Riegl'in *duygudeğeri* kavramı,

-Merleau-Ponty'nin sanat eserlerini, Ereignis olarak yani bir hakikatin gerçekleştirilmesi, meydana gelmesi, bir şeyin cereyan etmesi olarak ele alan tavrı,

- Sanatı üreten öznenin ve alımlayıcının haptik algısının, Ereignis sürecindeki rolüne değinilmesi, araştırılması ve eser ile kurulan haptik diyaloğun ortaya çıkartılması.

3.1. Haptik Sanat Nesnesinin Tarihsel Gelişimi

Rönesans ve Aydınlanma ile göze duyular arası bir öncelik atfedilmiş, merkezi perspektifin kullanımı ise bu ayrıcalığı güçlendirmiştir. Böylelikle göz-merkezci bir yaklaşım geliştirilerek akademik ve pratik alanlarda (felsefe-bilim-sanat) göz, hegemonik bir güç kazanmıştır. 20. yüzyılda ise bu güç bir eleştiri odağı haline gelerek kimi düşünür ve sanatçılar tarafından dokunmaya yönelinmiş, kimileri tarafından ise duyulararası bir eşitlik ve işbirliği vurgulanmıştır. Özellikle fenomenolojinin kurucusu olan Husserl bedenlilik odağında dokunmaya yönelerek onu yüceltirken, Merleau-Ponty Husserl'in dokunmaya tanıdığı öncelik ile ortaya çıkan duyular arası dengesizliği, bakışa yeni anlamlar yükleyerek ele alışı ile ortadan kaldırmaya yönelmiştir. Görmenin hegemonik bir güç kazanması ve daha sonrasında eleştiri odağı haline gelişi ile gelişen anti-oküler yaklaşımların tarihselliğine değinmek, dokunma ve görmeye dair geliştirilen düşüncelerin ele alınması "dokunsal" yerine "haptik" kavramının kullanılmasının öneminin vurgulanabilmesi ve "haptik sanat nesnesinin tarihsel gelişimi" açısından oldukça önemlidir.

3.1.1. Rönesans ve Aydınlanma

"Sevimli Rönesans kelimesi "güzel"in aşıklarına ancak
yeni bir sanatın gelişini, muhayyilenin serbest gelişimini hatırlatır.
Rönesans, bilgin için, eskiçağ bilgilerinin yenileştirilmesi,
hukukçular için de, eski adetlerimizin hercümerci
üzerinde nurun parıldamasıdır."
(Jules Michelet, Rönesans, 1989: 3)

Rönesans döneminde, 1500'lerde matbaanın icadı ile "parçalanmış" ve "dağılmış" Antik bilgi bir araya getirilmiş, sözlüklerin basılmasıyla halkın maddi yetersizlik sebebiyle eğitim alamayan kesimi Yunanca ve Lâtince öğrenebilmiş ve 15.

yüzyıl sonundan 16. yüzyıl başına değin Avrupa insanı bilgili hale gelmiştir; bu bilgilenme sanatta da bir dönüşüm meydana getirmiştir (Febvre, 1995: 66-176).

Başlangıçta, matbaa ile halka ulaştırılarak yayılan bilgi, "Orta Çağ" edebiyatından ibarettir (Febvre, 1995: 74). Dua ve ibadete dair bilgilerden oluşan, mucizelerin ve kehanetlerin anlatıldığı din kitapları ya da almanaklar basılmıştır. Yine bu dönemde Antik Yunan ve Roma'ya ait metinler çevrilmeye başlanmış ve bu bilginin ışığında sanattaki dönüşüm gerçekleşmiştir.

> "Dünya, Yunanlıların ve Latinlerin okulundan geçmektedir. Dünya -ve diğer Avrupa ülkelerinden çok daha önceleri İtalya-, bu okulda yalnızca sanatın yüce soyluluğunu değil, aynı zamanda bizzat sanatın, Güzel'in ne olduğunu öğrenmektedir. Bunu önce Platon'dan, sonra Roma'daki Kardinaller Bağında yavaş yavaş gün ışığına çıkan antik heykellerin karşısında öğrenmektedir" (Febvre, 1995: 105).

Böylelikle "Rönesans" isminin babası olan Michelet'in "yaratıcı ve teşkilatlandırıcı" olarak nitelendirdiği Rönesans ile Antik felsefeye dönülerek, Platon'un ve Aristoteles'in felsefesi diriltilmiştir. 15. yüzyılda Platon ve Aristoteles gibi Antik Yunan filozoflarının metinleri çevrilmeye başlanmıştır. "Daha 1459 da Trabzon'lu Georgios, Eflatun'un "Kanunlar"ını Latinceye tercüme ederek Doc'a sunmuş ve 150 dukat gibi hatırı sayılır derecede yüksek bir yıllık ücretle filoloji öğretmenliğine atanmıştır" (Burckhardt, 1978a: 113).

Antik Yunan ve Roma metinleri, Orta Çağ'ın eğilimlerine bir tepki olarak 14. yüzyıldan itibaren İtalyan yaşamını kültürün temeli ve varlığın amacı odağında etkisi altına almıştır (Burckhardt, 1978a: 269). Jacob Burckhardt (1818-1897), İtalya'da yaşanan Rönesans'ı kuzey Avrupa ülkelerinden ayrı tutmaktadır. Bu farkın temel sebepleri İtalya'daki hem bilginlerin hem de halkın "kendi eski büyüklüklerinin' bir hatırası olarak klasik kültüre tutunması, halen ayakta duran anıtların geçmişe bağlılığı güçlendirmesi ve Lâtince'nin anlaşılabilmesi bulunmaktadır (Burckhardt, 1978a: 270) Aristoteles'in İtalyan kültürü üzerindeki etkisi oldukça büyük olmuştur. Burchardt'a (1978a) göre İtalyan aydınlarının düşünce yöntemine yön veren Aristoteles'in erken dönemde yayılması "Ethika" ve "Politika" metinleri dolayısıyla gerçekleşmiş ve soyut düşünme yöntemine Aristoteles hükmetmiş fakat Platon düşüncesi İtalyan kültürü

üzerinde bu denli etkili olmamıştır (s. 376). İtalya'da Rönesans döneminde bireyin geliştiğine değinen Burchardt (1978a), döneme ait kültürün tüm unsurlarına hâkim olan kuvvetli ve çok yönlü insanı *I'uomo universale* olarak tanımlamaktadır (s. 216). Burchardt'ın *I'uomo universale/çok-yönlü* Rönesans insanı, her alanda bilgi sahibi olması ve bu alanlarda güçlü etkiler bırakan üretim yapması ve sanatsal üretimde bulunduğu kadar fikirsel üretimde de bulunmaktadır. Burchardt (1978b) *Rönesans* adlı kitabının ikinci ve son cildini şu cümlelerle bitirir: "Burada ortaçağ mistisisma'sının izleri, Eflatun öğretileri, karakteristik bir modern duyuş ve anlayış ile temasa gelmektedir. Dünyayı ve insanı tanımanın en değerli bir meyvesi belki de burada olgunlaşıyordu; sadece bu yüzden bile İtalyan Renaissance'nı çağımızın önderi diye adlandırmak gerekir" (s. 812). Bu dönemde gelişen Kartezyen düşünce ile dünyayı karşısından bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürme yöntemi olarak göz-merkezcilik ile perspektif rejimine yönelinmiştir (Sartori, 2004: 8).

Rönesans'ın ardından, akıldan başka bir otoriteyi kabul etmeyen ve dinin dayattığı yasaları aşan Aydınlanmacı yaklaşım gelişmiştir. Aydınlanma Dönemi'nde pozitif inançlara dair hakikatler ile akıl hakikatleri örtüşmesi söz konusudur (Ewald, 2013: 9). Ewald (2013), Aydınlanma düşünürlerini yöntemleri bakımından "yukarıdan" ve "aşağıdan" olmak üzere ikiye ayırmaktadır:

> "'Yukarıdan' bir yöntemi benimseyenler idealist ve ruhçu olanlardır. 'Aşağıdan' olanlarsa duyumcular ve maddecilerdir. İlk gruptakiler dedüksiyon ve spekülasyona başvurmaktan hoşlanırlar, ikinci gruptakiler endüksiyon ve somut deneyden. …. Aydınlanmacıların dünya görüşleri genel olarak 'aşağıdan'dır. Bu durum özellikle Fransız Aydınlanması için geçerlidir…" (s. 15).

Ewald'a (2013) göre Aydınlanma Dönemi'nin felsefi karakterleri nesnel düşünceye yönelmekte ve bu hareket Teizm'den Deizm'e ve sonra da Panteizm'e, Natüralizm ve Materyalizm'e doğru izlenebilmektedir (s. 111). Kartezyen düalizmin çöküşü ile tözel bir ruh varlığının reddedildiğine ve Materyalizm'e zemin hazırlandığına değinen Ewald'ın (2013) aktarımına göre, La Mettrie (1709-1751) *Ruhun Doğal Tarihi* çalışmasında materyalizmin yolunu açarak Kartezyen yaklaşımın aksine, hissetme ve düşünmeyi hareketin karşısına konumlandırmamaktadır (ss. 118-122).

Bu dönemde bilince yönelik düşünceler geliştirilmiş ve doğadan uzaklaşılmıştır. Doğanın salt nesnelliğe dönüştüğü Aydınlanma'da Horkheimer ve Adorno'ya göre nesnelere karşı tutum, diktatörel bir tutumdur ve nesneler "bilim adamı için" var olmaktadır (Horkheimer & Adorno, 2010: 26). Aydınlanma'da bilinç ile doğaya egemen olma fikrini Horkheimer ve Adorno (2010) şöyle aktarır: "İnsanların doğadan öğrenmek istediği şey, doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmektir. Başka hiçbir şeyin hükmü yoktur. Aydınlanma, kendisine karşı acımasız bir tavırla öz-bilincinin son kalıntılarını bile ortadan kaldırdı. Ancak böylesi bir düşünce söylencelerin gücünü kırabilecek kadar serttir" (ss. 20-21). Tanrı inancı ve kilise öğretilerinden uzaklaşma için kat edilen yolda keskin düşünceler geliştirilmiştir. "Aydınlanma ile "tanrıların ve niteliklerin yok edilmesi" amacıyla nihai olmayan her şey yanılsama olarak kabul edilmekte ve modern pozivitizm ile edebiyat olarak nitelendirilmektedir; Aydınlanma bu yolda kendi ürünü olan düşünceleri dahi "kurban" etmiştir" (Horkheimer & Adorno, 2010: 24).

Aydınlanma Dönemi'nde insanın doğadan ayrıştırışması sanatın da bağımsızlaşarak özerk hale gelmesini sağlamıştır. Sanat alanında dinsel temsillerden uzaklaşılarak, Erzen'in (2011) deyimiyle "görüntü ruhtan kopartılmış" ve görsel yüzeyin arkası, resmin kendini varlık olarak ortaya koyabilmesi gibi sorulara yönelinmiştir (ss. 19-22). Dönemin ünlü düşünürleri Hume ve Kant'ın algı ve görüntü üzerine yorumları algı ve sanat üzerine geliştirilen modernist düşüncelerin temelini atmıştır.

3.1.1.1. Merkezi Perspektif

Kartezyen düşüncenin benimsenmesi ve dünyayı, karşısından bakılabilir, denetlenebilir bir uzama dönüştürme arzusu ile gelişen göz-merkezcilik Yeni Çağ'a özgü bir görme biçimi geliştirmiş ve resimsel üretimlerde merkezi perspektif yöntemi benimsenmiştir (Sartori, 2004: 8). Yine Rönesans'ta benimsenen Yeni-Platoncu estetik bağlamındaki 'algılara olan güvensizlik' karşısında resimde sunulan figürlerin ve unsurların matematiksel olarak kontrol edilerek uzama sabitlenmesi gerekliliği, merkezi perspektif rejimini doğurmuştur (Minor, 2017: 88). Perspektif kuralları sayesinde

gözlemcinin konumu sabitlenmekte ve resmedilen sahnede her nesnenin biricik konumunun hesaplanabilmesi ile alımlayıcı ve resimdeki nesneler aynı uzamda var olmaktadır. Minor'a (2017) göre, perspektif ile izleyicinin algısı değiştirilmektedir: "(Rönesans ile), resme bakan kişi, artık sanat yapıtını kendi uzamının bir tür uzantısı olarak duyumsadığı için, sahneyle özdeşleşme duygusu güçlenmiştir. Resim, ona bakan kişinin katıldığı bir mikro-evrendir – kendi içine kapalı bir "gerçekliktir" (s. 89). Perspektifi, Rönesans'ta gelişen ve Yeni Çağ'a özgü bir görme biçimi olarak ele alan Pallasmaa (2011) ise perspektifin merkezde olduğu bu temsil rejiminin, sanatsal üretimleri etkisi altına alarak algı dünyasının göz ve görme duyusu çerçevesinde ele alınmasına zemin hazırladığını vurgulamaktadır (s. 20).

Merkezi perspektifin Antik Mısır'dan itibaren bilindiğini öne süren Florenski (2017), tarihsel dönemlerde bu rejimin ilkelerinin kullanılmamasının kasıtlı olduğuna değinmekte; bunun nedeni olarak söz konusu çağın anlayışı doğrultusunda sanatçıların dünyayı perspektif dışı temsil yöntemlerine içkin olan bir tarzda duyumsadıklarını ve aktardıklarını vurgulamaktadır (s. 75).

Görsel 25 *Raffaello Sanzio, Causarum Cognitio (School of Athens/Atina Okulu), 1509-1511. 5 m x 7,7 m. Fresk. Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan.*

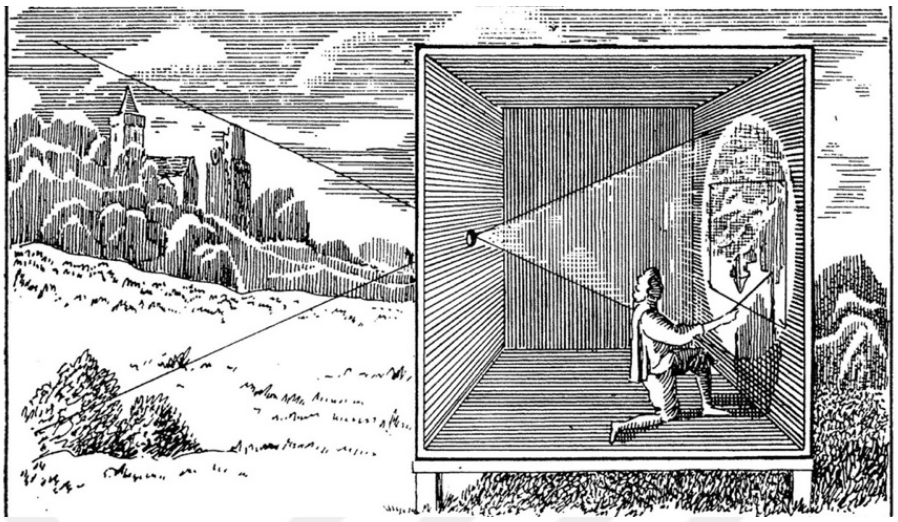
Merkezi perspektifin yaygın olarak kullanıldığı Rönesans döneminin sanatsal üretimlerine bir örnek olarak Atina Okulu freski gösterilebilir. 1509-1511 yılları arasında İtalyan ressam Raffaello Sanzio'nun (1483-1520) resmettiği tablonun merkezinde Platon ve Aristoteles konumlandırılmıştır. İdealizmi savunan Platon'un gökyüzünü, Realizmi savunan Aristoteles'in ise yeryüzünü işaret ettiği tablodaki diğer figürlerin Sokrates (M.Ö. 469-399), Öklid, Pisagor (M.Ö. 570-495), Diyojen (M.Ö. 412-323) gibi önemli birçok İlk Çağ düşünürü, müzisyeni ve bilim insanı (matematik, geometri ve astroloji) olduğu varsayılmaktadır. Bu fresk, Rönesans ile Antik Çağ'ın bilgisine dönülmesinin örneği olarak oldukça önemli bir sanat yapıtıdır.

Jacob Burckhardt (1978a), *İtalya'da Rönesans Kültürü* kitabında, Raffaello'nun Atina Okulu yapıtında hocası olarak kabul ettiği ve öğütlerine başvurduğu Revenna'lı Fabio Calvi'nin fikirlerinin payını sorgulamaktadır: "Rafael'in Atina Okulu adlı yüce sanat yapıtında ve daha başka önemli büyük kompozisyonlarında Fabio'nun verdiği fikirlerin ne derecede payı bulunduğunu kim söyleyebilir?" (s. 423).

Pallasmaa'ya (2011) göre, perspektifin merkezde olduğu temsil rejimi, hem algı dünyasının hem de kendilik kavramının göz ve görme duyusu çerçevesinde ele alınmasına zemin hazırlamıştır (s. 20). Birçok düşünür Pallasmaa ile paralel bir konumdan, merkezi perspektifi eleştirmekte ve bu yöntemin bedenli özneyi göze indirgediğine değinmektedir. Bu tartışma, tez çalışmamızın anti-okülerizm kısmında detaylı olarak ele alınacaktır.

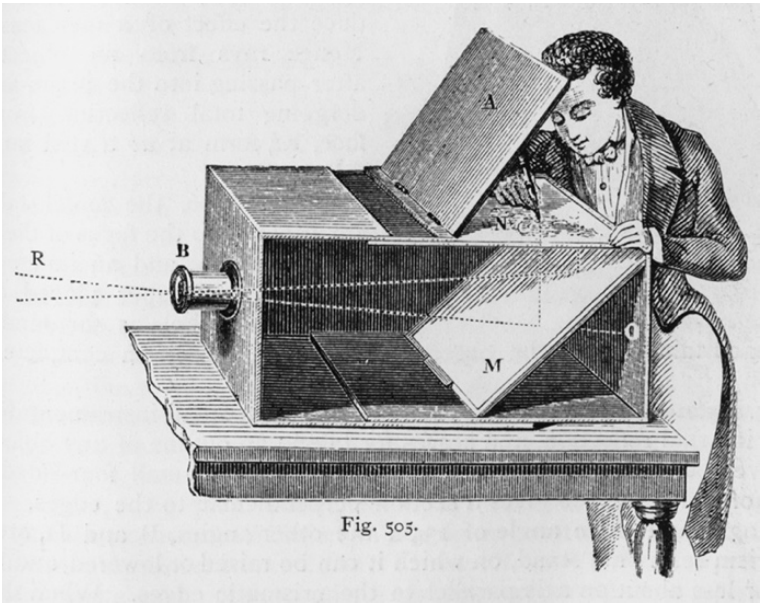
3.1.1.2. Camera Obscura

İlk kez İbnü'l-Heysem'in geliştirdiği ve *Kitâbü'l-Menâẓır* (1028-1038) başlıklı eserinde yer alan "Elbeytü'l-muzlim" daha sonra Kepler tarafından Camera Obscura olarak adlandırılmıştır (Ahmet Elhan, t.y.: 87). Optik çalışmalar için temel alınan Camera Obscura bilim insanları tarafından 16. yüzyıla kadar güneş tutulmalarını sağlıklı bir şekilde takip edebilmek için kullanılmıştır (Silverman, 2006: 187).



Görsel 26 *Camera Obscura (Karanlık Oda)*

Taşınır Camera Obscura ise 1685 yılında Johann Zahn (1631-1707) tarafından geliştirilmiştir. Bu tasarımda dışarının görüntüsü, Camera Obscura içinde yer alan 45 derece eğimli aynadan resmin kopyalanacağı saydam yüzeye yansıtılmaktadır. Ressamlar bu saydam yüzeye kağıt yerleştirerek görüntüyü kopyalamaktadırlar. Merkezi perspektifin sağlanması için kullanılan Camera Obscura, görüntünün "yakalanması", "sabitlenmesi", görüntüye "hâkim olunması" ve kusursuz gerçekçi görüntünün elde edilmesi yaklaşımının sembolü olarak ele alınabilir.



Görsel 27 *Adolphe Ganot'nun İllüstrasyonu (Fizik Üzerine Temel Bir İnceleme), 1882*

Jennifer M. Groh (2017), karanlık, kapalı bir odada duvara açılan küçük bir delikten giren ışığın karşı duvarda dış dünyanın ters imgesinin oluştuğu Camera Obscura'nın Antik Yunan'da Aristoteles ve aynı dönemde Çin'de Mozi (M.Ö. 470-391) tarafından tanımlandığını yazmaktadır (s. 34). Crary (2004) ise iki bin yıllık bir bilgi olan Camera Obscura'nın çalışma prensiplerinin, Öklid, Aristoteles, İbnü'l-Heysem, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi farklı bilim insanı ve düşünürlerin söz konusu fenomeni kaydettiğini ve bunun "insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını" sorguladıklarına değinmektedir (ss. 39-40).

Merkezi perspektif ve Camera Obscura kullanımı ile görme biçimleri genel olarak değişmiştir. Farklı kültürlerin retinaya düşen imgeyi farklı yorumladığına/algıladığına değinen Ernst Cassirer, Antik Yunanlıların gördükleri eğrisel biçimleri, merkezi perspektif eğitimi görmüş modern insanın çizgisel ve dik açılı biçimlere yöneldiğinden göremediğini ifade etmektedir (Erzen, 2011: 131).

Florenski (2017), merkezi perspektif temsilinde sanatçı-perspektivistin kendini bir "durma noktasında" konumlandırarak "hükümran"a dönüştüğünü ve bu tek nokta dolayısıyla "tahtına" zamansız olarak sabitlendiğinden dolayı izleyen göz canlı bir varlığın organı olmaktan çıkarak Camera Obscura'nın merceği ile eş bir konuma geldiğine değinmektedir (ss. 127-128). Bu nedenle Florenski merkezi perspektif rejimindeki "görme"yi yalnızca dışsal-mekanik bir süreç olarak tanımlamakta ve görmeye ait psişik ve psikolojik öğeleri barındırmadığından dolayı da "görmek" olarak tanımlanamayacağına değinmektedir. Crary (2004) ise Camera Obscura'nın yansıttığı görüntü ile merkezi perspektifin oluşturduğu yapının fenomenolojik olarak aynı düzlemde olmadığının altını çizmekte; Camera Obscura dışarıdaki dünya karşısında duran (içeride konumlandırılan) bir gözlemciyi tanımlarken, merkezi perspektifin gözlemciyi yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırdığını savunmaktadır (s. 47).

Camera Obscura aynı zamanda fotoğraf makinasının da atası olarak görülmektedir (Silverman, 2006: 187). Camera Obscura'nin çalışma prensiplerinin

geliştirilmesi ile tasarlanan fotoğraf makinası, teknolojinin ilerlemesiyle bilgisayar, tablet, cep telefonu gibi elektronik eşyaların içine yerleşmiş ve gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.

Walter Benjamin (1892-1940) *Pasajlar* kitabında el ve göz odağında sanatsal üretimin gerçekleştirilmesine, fotoğrafın üretimine dair düşüncelerini aktarmıştır. Benjamin (2013) *Pasajlar*'da şöyle yazar: "Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtulurdu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi" (s. 53). Bir sonraki başlıkta detaylı olarak ele alınacak olan göz-merkezciliğin, perspektif rejiminden sonra Camera Obscura'nın geliştirilmesi ve fotoğrafın bir medyum olarak üretim süreçlerine katılmasıyla güçlendiği saptanmaktadır.

Pallasmaa'ya (2011) göre merkezi perspektif ve Camera Obscura ile bedensiz gözlemci fikri somutlaşmakta ve bu yaklaşım gözün hegemonyasını doğurmaktadır (s. 34). Rönesans ve Aydınlanma Dönemi'nden çok daha önce gelişmeye başlayan "göz hegemonyası" ve duyular arasında gözün merkeze konumlandırıldığı yaklaşımların, dokunma ve dokunsal olan ile ilgili sorgulama ve araştırmaları ne yönde etkilediği tez çalışmamızın kapsamı gereği önemlidir. Bu noktada gelişen bu yaklaşımları detaylı olarak ele almak ve görselin karşısında dokunsalın nasıl değerlendirildiğine değinmek gerekli görülmektedir.

3.1.2. Göz Hegemonyası ve Göz-Merkezcilik

> "Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek.
> Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam,
> bakışım onda Varlık'ın halelerinde gibi gezmektedir,
> ben onu gördüğümden çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir."
> (Merleau-Ponty, Göz ve Tin, 2016: 36)

Görme, Antik Çağ'dan itibaren bilim, felsefe ve sanat gibi alanlarda ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmiştir. Greklerden beri felsefi metinlerin göz ve görmeye dair metaforlarla (bilgi, açık görmek; ışık, hakikat) dolu olduğuna vurgu yapan Pallasmaa

(2011) Tenin Gözleri yapıtında görme ve bilgi üretimine dair yaptığı tarihsel sıralamada öncelikle Herakleitos'un (M.Ö. 535-475) *Fragman 101a*'sından "Gözler kulaklardan daha doğru tanıklardır." sözünü alıntılamakta ve Platon'un *Timaeus 47b*'de görmeyi "insanlığa verilmiş en büyük armağan" olarak görmesine değinmektedir (s. 19). Platon görmeyi şöyle ele almıştır:

> "Felsefeyi, insanoğlunun, tanrıların cömertliği sayesinde kavuştuğu ve bir eşine daha hiçbir zaman kavuşmıyacağı o en değerli nimeti, görmeye borçluyuz. İşte benim görmenin bize sağladığı en büyük iyilik dediğim şey budur. Görmenin, bunun kadar önemli olmıyan, öteki iyiliklerini övmek neye yarar? Gözlerini kaybedince boş yere ağlayıp, sızlanan, yalnız filozof olmıyandır. Biz bu büyük nimetin nedeni şudur diyelim: Tanrı görmeyi, zekânın gökteki devirlerini seyrederek onları düzensiz olmakla beraber göğün değişmez devirleriyle aynı soydan olan kendi öz düşüncemizin devirlerine uyduralım diye icat edip bize verdi; …" (Eflatun, 1943: 51/47b).

Jonathan Crary (2004), görünmeye atfedilen bu ayrıcalığın "birbirinin devamıymış gibi görünmeyen farklı tarihsel dönemlerde" devam ettiğine değinmektedir (s. 71). Dutton (2017) ise tarih öncesinde görme ve işitmenin hayatta kalma aracı olarak kullanılmasının altını çizmekte, avcı-toplayıcı ataların uzakları gözleyerek veya yırtıcıların veya gece çıtırdayan zemine kulak kesilerek yaşadığını ve gözler ile kulakların sağkalım değeri taşıdığını, bu sebeple görme ve işitmeye diğer duyulardan daha fazla önem atfedildiğini öne sürmektedir (s. 239). Koku gibi sağkalım değeri taşımayan bir duyunun üzerine çokça düşünülmemiş ve yazılmamış olmasının ve sanat aracı olarak kullanılamamasının bir nedeni olarak da şunu ekler, koku görüntü veya sesin aksine, rasyonel bir düzenlemeye uygun değildir ve kokunun hafızadaki düzenlenişi de bu sebeple bilgilerin yeniden işlenmesine olanak sağlamamaktadır (Dutton, 2017: 240-241). Bunun yanı sıra işitselliğin egemenliğini görmeye bırakmasının nedeni olarak çoğu kaynakta, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş ve bu sebeple durumsal düşünmenin yerini soyut düşünmesi gösterilmektedir (Ong, 2014). Bu bağlamda dokunma duyusu, bedene bağlılığı dolayısıyla soyut düşünceye dâhil edilemeyerek geri planda kalmıştır.

Duyular arasındaki bu hiyerarşi, her dönemin düşünürleri tarafından farklı ele alınmıştır. Görmeye öncelik verilen Antik Yunan düşüncesinde dokunmayı ön plana koyan düşünürler de ortaya çıkmıştır. Richard Leppert, 17. yüzyılın başında beş duyu temasının ön plana çıktığını belirtmektedir. Beş duyu konusunda hümanistik ve bilimsel bir ilginin ortaya çıktığını saptayan Leppert (2017), yalnızca anatomi, biyoloji ve tıp

bilimlerinin değil, görsel sanat, edebiyat ve felsefe alanlarının da beş duyuya yöneldiğini ve felsefe araştırmalarında insan kimliği sorgulamalarının merkezine duyuların konumlandırıldığına değinmektedir (s. 151).

Fakat 17. yüzyılın başında beş duyu arasında bir kopuş gerçekleşmiş, görme diğer duyulardan ayrıştırılmıştır. Lucien Febvre, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century, the Religion of Rabelais* (1982) kitabında görmenin hegemonyasına değinmektedir. 17. yüzyılda Johannes Kepler, Girard Desargues (1591-1661) gibi bilim insanlarının araştırmaları bilimsel bir devrime yol açmış, duyma ve koklama duyularının baskın olduğu 16. yüzyıl Avrupa'sından uzaklaşılarak görme ön plana çıkartılmıştır (aktaran, Erdoğan, 2013: 66). 17. ve 18. yüzyılda dokunma duyusunun, "klasik görme kuramlarının" bütünleşik bir parçası olduğuna değinen Crary (2004) ise, dokunmanın 19. yüzyılda görmeden koparıldığını ileri sürmektedir. Crary'e göre:

> "Görme duyusunun kavramsal bir öğesi olarak dokunma duyusunu kaybeden göz, dokunmada vücut bulan ve algılanan uzamla öznel ilişkisini oluşturan bir referanslar ağından kopmuştur. Birbirinden çok farklı alanlarda görme duyusunun özerkleşmesi, gözlemcinin "gösteri" tüketiminde yerine getirmesi gereken görevlere uygun olarak yeniden oluşturulması için gerekli bir tarihsel koşuldu. Görmenin empirik olarak yalıtılması sayesinde, görme yalnızca niceliksel olarak saptanabilir ve homojen bir hale getirilmiş olmadı, aynı zamanda görmenin yeni nesnelerine de (tüketim mallarına olsun, fotoğraf ya da algılama eyleminin kendisine olsun), gözlemcinin bilişsel olarak birleştirilmiş bir alan içinde sahip olduğu konum ile kurulan herhangi bir ilişkiden yalıtılmış, mistikleştirilmiş, soyut bir kimlik kazandırılmış oldu. Stereoskop, dokunma ve görme arasında yaşanan bu kopmanın çok özel bir şekilde ortaya çıktığı temel kültürel alanlardan biridir" (s. 32).

Dokunmaya karşı geliştirilen kültürel, tarihsel ve felsefi yaklaşımlar ele alındığında, görsel kültürün yüceltildiği ve dokunma duyusunun büyük ölçüde ihmal edildiği akademik çevrenin tavrı Paterson'a (2007) göre, tarihsel açıdan, Platon'dan başlayarak Aydınlanma ile kalıcı hale gelen kültürel çıkarımların, görüşe (vision) verdiği üstünlük ile açıklanabilir (s.1). Platon'dan başlayarak Aydınlanma ile gözün hegemonyasına dönüşen bu ayrıcalık Avrupa dışı kültürde de söz konusu mudur? Crary'e (2004) göre görme ve görselliğin kuramlaştırılması genellikle Batı görsel geleneğine ve bu geleneğe bağlı geliştirilen modellere "göbekten bağlıdır" (s. 38) Dokunma duyusunun, görme ile karşılaştırılarak geri plana atılması da Avrupa-merkezci yaklaşımda da uzun yıllarca gözlemlenebilmektedir. Pallasmaa (2011), göz hegemonyasının başlangıcını Levin'in 1993 tarihli *Modernity and the Hegemony of Vision* başlıklı derlemesini referans

vererek, Greklerle oluşan gözmerkezci paradigmaya dayandırmakta, Batı kültürüne de buradan hâsıl olduğunun altını çizmektedir (s. 21).

Heidegger'e göre göz hegemonyası önceleri görkemli görüler (vision) doğurmuş, modern zamanla birlikte nihilistleşmiştir (aktaran, Pallasmaa, 2011: 28). Bu konudaki sorunsalı Pallasmaa (2011) gözün nihilistleşmesi ve narsistleşmesi şeklinde kategorize etmektedir:

> "Hegemonik göz kültürel üretimin tüm alanlarında egemen olmaya çalışır ve duygudaşlık, sevecenlik ve dünyaya katılma yeteneğimizi zayıflatır. …. Narsistik göz, mimarlığı yalnızca bir kendini-dışavurma aracı ve olmazsa olmaz zihinsel ve toplumsal bağlantılardan kopuk bir entelektüel-sanatsal oyun olarak görür; nihilistik göz ise duyusal ve zihinsel kopukluğu ve yabancılaşmayı kasıtlı olarak ileri götürür... kolektif anlam okumasını olanaksız kılar. …. Nihilistik bir tavrın yalnızca, uzaklaştıran ve kopuklaştıran görme duyusu için mümkün olduğu açıktır; sözgelimi nihilistik bir dokunma duyusu düşünmek imkânsızdır, çünkü dokunma duyusu kaçınılmaz olarak yakınlık, içtenlik, hakikilik ve özdeşleşme taşır" (s. 30).

Özetle, Antik Yunan'dan itibaren Avrupa'da dönemsel olarak ortaya çıkan göz-merkezcilik, 17. yüzyılda Kepler gibi bilim insanlarının göze dair buluşlarıyla duyular arası hiyerarşisinde gözün ön plana çıkması, 19. yüzyıldan itibaren gözün dokunmadan tamamen koparılması ile gözün lehine hegemonik bir yaklaşım geliştirilmiştir. Pallasma örneğinde de görülebileceği üzere göze verilen bu ayrıcalığın eleştirisinde ise büyük çoğunlukla dokunma duyusunun etkisizleştirilmesi üzerinden düşünceler geliştirilmektedir.

3.1.2.1. Anti-okülerizm

Orta Çağ'ın bitiminden itibaren göz-merkezci bir yaklaşımla gözün bedenden, retinanın ise dokunmadan koparıldığını ileri süren Florenski *Tersten Perspektif* adlı kitabı ile imgeye çokmerkezliliğini ve karmaşıklılığını geri vermeyi amaçlamaktadır (Sayın, 2017: 9-10). Zeynep Sayın (2017) Florenski'nin bu yaklaşımının Merleau-Ponty'nin *Algı Fenomenolojisi* metninde de görülebileceğine değinmekte ve hızla yayılan göz-merkezcilik eleştirisi için şunları söylemektedir:

> "… eğer göz-merkezcilik eleştirisi Avrupa'ya yeni bir düşünce gibi değil de herkesin uzun zamandır beklediği ve hazırlıklı olduğu bir tavır olarak yayılıyorsa, bu, kimi beklentilerin artık uyanmış olmasından kaynaklanmıştır." ve şöyle ekler "Yeniçağ'a özgü görme ve düşünme biçimlerinin bir önceki yüzyılın ortalarından bu yana alttan alta sarsıldığı bir iklimdir bu" (s. 10).

Böylelikle 17. yüzyılın başından 20. yüzyılın başına değin tıp bilimi, felsefe ve sanat kuramlarını etkisi altına alan göz-merkezcilik zaman içinde bir eleştiri ve tartışma konusu haline gelmiş, görme duyusunun yanı sıra diğer duyuların da varlığı hatırlanmıştır. Bu noktada, Pallasmaa (2011), göz-merkezciliğin ilk eleştirmenleri arasında, "zaman ve tarih-dışı göz"ü eleştiren Nietzsche ve bu hegemonyayı diğer duyulara karşı "kör bir düşmanlık" olarak ele alan Scheler'i göstererek, 20. yüzyıl Fransız sanat teorisi ve felsefesinin güçlü bir anti-gözmerkezci/anti-oküler eleştiri geliştirmekte olduğunun altını çizmektedir (s. 25). Aynı bağlamda Maurice Merleau-Ponty ve Jean-Paul Sartre'a da önemli bir pozisyon atfeden Pallasmaa (2011), özellikle Merleau-Ponty'nin göz ve görmeyi ele alış yöntemine değinmektedir:

> "Merleau-Ponty'nin tüm felsefi yapıtı genel olarak algı ve özel olarak görme üzerine odaklıdır. Ama Merleua-Ponty'nin görme duyusu, dışarıdaki izleyicinin Kartezyen gözü değil, "dünyanın eti"nin ete bürünmüş bir parçası olan bedenli (embodied) görmedir: "Bedenimiz hem nesneler arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir." Merleau-Ponty, kendilik ile dünya arasında bir ozmos ilişkisi olduğunu, bunların birbirine nüfuz ettiğini ve birbirini tanımladığını gördü ve duyuların eşzamanlılığını ve etkileşimlerini vurguladı. Merleau-Ponty şöyle yazar: " (Dolayısıyla) algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algılarım: Aynı anda tüm duyularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım" (s. 26).

Gerçeklik fenomeni bağlamında göz ve görme kavramlarını ele alan Merleau-Ponty (2017a), "Sadece görünüşte olan perspektif değişimlerinin altında, bir şeyin öncelikle *kendi* büyüklüğü ve *kendi* biçimi vardır. Görünüşleri nesneye yükleyemeyiz; onlar bizim nesne ile ilişkilerimizin bir aracıdır, onun kendisi ile ilgili değildir" (s. 403) diyerek, görünüşü nesneye değil göze içkin olarak ele almakta, fenomenlere dair nitelik, karakter veya özellik olarak tanımlanan verilerinin göz ve görme üzerinden sağlanan bilgilerle bir tutulmaması gerekliliğine de işaret etmektedir. Merleau-Ponty'e (2010) göre uzam, "vücutsuz, konumsuz mutlak bir gözlemcinin" boyunduruk altına alabileceği bir şey olarak değerlendirilmemelidir (s. 24). "Vücutsuz bir gözün bakışı" olarak değerlendirebileceğimiz merkezi perspektif yaklaşımını reddeden Cézanne'ın tablolarını örnekleyen Merleau-Ponty'e (2016) göre: "Göz, dünyayı görür, ve dünyada tablo olmak için eksik olanı, ve tabloda kendisi olmak için eksik olanı, ve palette tablonun beklediği rengi; ve bitirildiğinde, bütün bu eksikliklere yanıt veren tabloyu görür, ve başkalarının tablolarını, başkalarının başka eksikliklere yanıtlarını görür" (s. 38).

Merleau-Ponty'nin anti-oküler yaklaşımı, tezin "*Algı Fenomenolojisinde Görsel-Dokunsallık*" başlığı altında ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Castello Branco (2010) ise göz-merkezcilik yaklaşımının dışına çıkan öncü filozoflar arasında Walter Benjamin'i göstermektedir; Benjamin'in 1935 tarihli, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (*Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*) metninde anti-oküler yaklaşımı kabul ettiğinin ve sinematik görüntülerin "dokunsal nitelikleri" üzerine yazdığının vurgusunu yapmaktadır (s. 104). Dada akımı ve mimari üzerinden dokunsallık, dokunsal nitelik ve değerleri ele alan Benjamin (2013), bu dokunsal nitelikleri sinema filminin "dikkat dağıtıcı öğesi" olarak ele almaktadır:

> "Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, Dadacılarda bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır. Böylece Dadacı sanat yapıtı, filme duyulan istemi desteklemiştir; filmin dikkat dağıtıcı öğesi de birincil olarak dokunsal bir öğedir, başka deyişle olayların geçtiği yerlerin ve bakış açılarının değişimini temel alır; bütün bu söylenenler, darbeler halinde izleyiciye çarpar" (s. 74).

Mimari yapıların alımlanmasındaki görsel ve dokunsal yolu ise Benjamin (2013) şöyle çizmektedir: "(Mimari) yapılar iki yoldan alımlanır: Hem kullanımla, hem de bu yapıların kullanılmasıyla. Daha iyi bir deyişle bu alımlama, hem dokunsal, hem de görsel yoldan gerçekleşir" (s. 76).

Dokunsal değerler üzerinden sinemayı ele alan Benjamin'in yanı sıra, Berger, göz-merkezci yaklaşımdan fotoğraf ve sinema makinasının geliştirilmesi ile uzaklaşıldığına değinmektedir. Berger'e (2010) göre merkezi perspektifin yarattığı ve alımlayıcıyı konumlandırdığı "dünyanın biricik merkezini" fotoğraf ve sinema makinası yıkmış ve bu yıkım resim sanatına da yansımıştır (s. 18). Bu yaklaşım değişimini Berger (2010) şöyle açıklar:

> "İzlenimcilere göre görünen nesneler kendilerini görülmek için sunmuyorlardı artık. tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümlerin toplamıydı" (s. 18).

Tezin ikinci bölümde ele alındığı üzere ayna nöronların keşfi, Avrupalı Post-Aydınlanma'nın devraldığı, imajların zihinde fiziksel bedenin duyu ve algılarından bağımsız var olabileceğini ve algıdan bağımsız zihinsel bir maddesizliğin var olması ile imajlarla yalnızca zihinsel süreçlerle ilişkilenebilineceğini savunan kartezyen düşünce

akımına olan inancı çürütmekte ve böylelikle imaj teorilerinde köklü değişikliklere yol açmaktadır (Castello Branco, 2010: 104).

Böylelikle göz hegemonyası araştırma ve yaratım zemini hazırlamasının yanı sıra bir eleştiri mecrası olarak da ele alınmakta ve bu bağlamda üzerine çokça çalışılan bir odak haline gelmektedir. Bununla birlikte tüm bu göz hegemonyası eleştirilerinin yanı sıra Pallasmaa (2011) teknolojik gelişmelerin hızına ayak uydurabilecek tek duyunun görme olduğunun altını çizmektedir (s. 28).

Bu noktada sorulacak olan soru, "ekranlar ve görüntüler etrafında kurgulanan 21. yüzyıl yaşantısında, elin bu ekranların yönlendirilmesi için kullanılmasının, gözü ele hükmeder bir konuma yerleştirir mi?" olabilir. Elin görsellere ulaşmak veya görseller arası geçiş yapmak için kullanılması, dokunsallığı parmak ucunun işlevselliğine indirgiyor olabilir mi? Elin yalnızca işlevselliğinden yararlanılan bu günlük hayattaki kullanımı, dokunsal deneyimin çeşitliliğini bir ekran yüzeyine indirgiyor olabilir mi? Acaba bu durum, eli gözün hizmetine tahsis etmekte ve onu araçsallaştırmaktadır diyebilir miyiz? 21. yüzyılda dokunsal deneyimlere duyulan merak dolayısıyla, 20. yüzyılın başından itibaren temsilcilerinin arttığı anti-okülerizm yaklaşımının karşısında teknolojinin beslediği bir göz-merkezciliğin konumlandığından bahsedebilir miyiz? Bu şekilde birer soru olarak formüle edilen bu önermeler, aynı zamanda konuya ilişkin kolaylıkla gözlemlenebilecek birer durum saptamasıdır.

3.1.2.2. Görsel Karşısında Dokunsal

Görmeye atfedilen önceliğin ve göz hegemonyasının ele alındığı bölümlerde yer alan birçok çalışmada, bu önceliğin kaynağı olarak Platon ve Aristoteles işaret edildiği gözlemlenmiştir. Göz hegemonyası ve dokunsal algı üzerine oldukça kıymetli metinler üreten Pallasmaa (2011), Aristoteles'in soyut düşünce ve bilmeye en yakın duyunun görme duyusu olması sebebiyle diğer duyulardan daha soylu olarak ele aldığına değinmektedir (s. 20). Aristoteles'in *Ruh Üzerine (Peri Psûkhe / De Anima)* (M.Ö. 350) eserindeki meşhur beş duyu hiyerarşisinde vurguladığı görmenin üstünlüğünün yanı sıra,

dokunmanın en düşük pozisyona konumlandırılışı kendinden sonraki felsefi ve akademik çalışmalarda da bir referans olarak alınmaktadır. Fakat Aristoteles'in (2014) dokunmayı bu düşük pozisyona konumlandırışı, dokunma duyusunun hayati bir zorunluluk olması odağındadır:

> "… her canlı beden dokunma duyusuyla donatıldığından, hayvan, eğer dokunma duyusu olmazsa, başka hiçbir duyuya sahip olamaz. … dokunmanın, yoksunluğu hayvanın ölümüne neden olan tek duyu olması açıkça zorunludur. Gerçekte bir hayvan olmaksızın dokunmaya sahip olmak ne mümkündür, ne de bir hayvan olmak için dokunmadan başka duyuya sahip olmak zorunludur" (s. 199).

Bu "düşük" pozisyon çoğu çalışmada değinildiği üzere dokunmayı geri plana atma olarak yorumlamak doğru mudur? Yaşayan beden ile dokunma duyusu Aristoteles düşüncesinde birbirine içkindir. Aristoteles (2014), dokunma, beden ve bedenlilik kavramları hakkındaki düşüncelerine şöyle devam eder:

> "Dokunulurun aşırılığı, dokunmaya, yani hayatı tanımlamamızı sağlayan duyuya zarar verir: Çünkü dokunma olmadan hayvanın var olmasının imkânsızlığını göstermiştik. Bu nedenle dokunulurların aşırılığı hem duyu organına, hem de bizzat hayvanın kendine zarar verir; çünkü dokunma, hayvanın zorunlu olarak sahip olduğu tek duyudur" (s. 200).

Pallasmaa (2011) göz hegemonyasını eleştirirken, görmenin özünün de tekrar yorumlanması gerektiğinin altını çizerek, tüm duyuların tenin özelleşmesiyle oluştuğundan ve bu bağlamda da duyuların dokunma duyunun uzantısı olduğundan bahsetmektedir (s. 13). Dokunmayı, görmenin hem kaynağı olarak ele alan Pallasmaa aynı zamanda dokunma duyusunu görme duyusunun karşısına konumlandırmakta ve görme ile dokunma arasında bir diyalektik oluşturmaktadır. Pallasmaa'ya (2011) göre, gözün modernizm ile takındığı nihilistik tavrın, dokunma duyusu bağlamında ele alınması dokunma duyusunun içerdiği yakınlık, içtenlik ve hakikilik kavramları gereği mümkün değildir (s. 30).

Anti-oküler bir yaklaşımla Cézanne'ın tablolarına değinen Merleau-Ponty gibi Crary de *Gözlemcinin Teknikleri* kitabında Jean-Baptiste-Siméon Chardin'in (1699-1779) tablolarında saf-görsel tutumun karşısına konumlanan, dokunsal unsurların da bulunduğu bir görsel tutumun varlığına işaret etmektedir. Crary'e (2004) göre Chardin'in tablolarında "figürlerle donatılmış sığ bir optik tekillik" değil, bilgi ve algının bir

aradalığıyla, “dolu fenomenal bir kimlik” kavranmaktadır ve tabloları görsel olduğu kadar dokunsal unsurlarla da doludur (s. 76).

Natürmort ve ev içi yaşamdaki insan figürleri tabloları ile bilinen Chardin, Louis XV tarafından verilen Louvre'daki stüdyo alanında çalışmış ve yaşamını sürdürmüştür. Bazin (1966) de Chardin’in gerçekçiliğine değinmekte fakat Chardin’in tablolarındaki “şaşırtıcı nesnelliğin”, fotoğraftaki gerçeklikten apayrı olduğuna değinmektedir (s. 35). Chardin’in nesnelliğini fotoğrafın nesnelliğinden ayıran unsur ne olabilir? Chardin tabloları, dokunsal sezgilerle fotoğrafın saf optik gerçekliğinden uzaklaşıyor olabilir mi?

Görsel 28 *Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Soap Bubbles (Sabun Köpüğü), 1733-34. Tuval üzerine yağlıboya. 93 x 74.6 cm. National Gallery of Art, Washington.*

Sabun köpüğü kompozisyonunda bir pencere eşiğinde duran bir çocuk bir sabun köpüğü üflemektedir. İki çocuğun samimi bir anda yakalandığı yanılsamasının verildiği bu titizlikle ve detaylıca işlenen kompozisyondaki sabun baloncuğu, 18. yüzyıl

izleyicileri için bir eğlenceyi değil, yaşamın geçiciliğini de sembolize etmektedir ("Soap Bubbles", t.y.). Chardin'in tabloyu resmettiği dönemde eşinin hastalığının ağırlaştığı bilinmekte ve bu sebeple sabun baloncuğunu resmettiği ileri sürülmektedir.

Crary (2004), Chardin'in tablolarında dokunsal ve görsel olanın bir aradalığına değinir ve Sabun Köpüğü tablosunu şöyle yorumlamaktadır:

> "… alçak bir duvar çıkıntısının üstünde sabunlu suyla dolu bir bardak durmakta ve bir genç, bu biçimsiz ve bulanık sıvıdan, dikdörtgen duvar çıkıntısının simetrik olarak önünde bulunan küre şeklinde şeffaf bir sabun köpüğü yapmaktadır. Resimde gösterilen bu çaba gerektirmeyen ustalık eyleminde görme duyusu dokunma duyusuyla işbirliği içinde çalışır (bu Chardin'in diğer birçok tablosu için de geçerlidir); söz konusu ustalık onun bir sanatçı olarak kendi etkinliğinin içinde yer aldığı paradigmayı oluşturur. İdea ile madde arasındaki özdeşliğe dair kavrayışı ve bunları birleştirilmiş bir alan içine özenle yerleştirmesi, dokunma ile görme terimlerinin özerk terimler olarak yer almadığı ve ikisinin bölünmez bir bilgi tarzını oluşturduğu bir düşünceyi açığa çıkarır" (s. 78).

3.1.2.3. Algı Fenomenolojisinde Görsel-Dokunsallık

Geliştirilmesi hedeflenen haptik sanat nesnesi yaklaşımı için duyular arasında göze verilen egemenliğin eleştirildiği ve göze indirgenen vücudun, bedenlilik odağında yeniden değerlendirildiği 20. yüzyıl Fransız felsefesi bağlamında Merleau-Ponty'nin görsel algı bağlamında ele aldığı dokunsallığın detaylandırılması gerekmektedir.

Algı fenomenolojisinde göz ve görmeye odaklanan Merleau-Ponty (2017a), Kartezyen göze değil, ete bürünmüş bir *bedenli* (*embodied*) görmeyi ele almaktadır.

> "Nesnelleştirmeyi dokunma deneyiminden daha ileriye götüren görsel deneyimde, dünyayı kurduğumuzu sanabiliriz, en azından ilk bakışta. Çünkü bu deneyim bize, önümüzden uzaklara doğru yayılıp giden bir manzara sunar; dolaysızca her yerde mevcut olduğumuza ve hiçbir yere yerleşmediğimize dair bir yanılsama verir. Öte yandan, dokunma deneyimi bedenimizin yüzeyine bitişir, önümüzde açılıp yayılması mümkün olmaz; bu deneyim tamamen nesne haline gelmez. Korelatif olarak, dokunmanın öznesi olarak her yerde olduğumu ve hiçbir yerde olmadığımı sanmam. Burada bedenimden geçerek dünyaya gittiğimi unutmam. Dokunma deneyimi benden "önde" meydana gelir ve merkezi de ben değilimdir. Dokunan ben değilimdir, bedenimdir" (s. 427).

Türkmen'e (2017) göre, Merleau-Ponty, Husserl'in yalnızca dokunmada bulduğu *Çifte-duyumsama*'yı (*Doppelempfindung*) eksik bulmakta ve Husserl'in açık bir biçimde dokunmaya verdiği öncelik ile görme ve dokunma arasında yarattığı asimetriyi ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. (ss. 138-140). Husserl'in dokunmaya verdiği bu öncelik

dokunmanın hem etkileyen hem etkilenen bir duyu olmasına karşın diğer duyuların yalnızca etkilenebilir olması (Türkmen, 2017: 140) ve sağ elin sol ele dokunması örneğinde dokunulan bedenin görülen bedenin aksine aynı anda hem dokunan hem de dokunulur olduğuna dair algıdır (Türkmen, 2017: 141)

İnsanın yalnızca gören değil, hem gören hem de dokunan bedenliliği bağlamında görme biçimlerini ele alan Merleau-Ponty (2017a), *Algının Fenomenolojisi* eserinde görsel ve dokunsal algının bir aradalığına renk odağında değinmektedir:

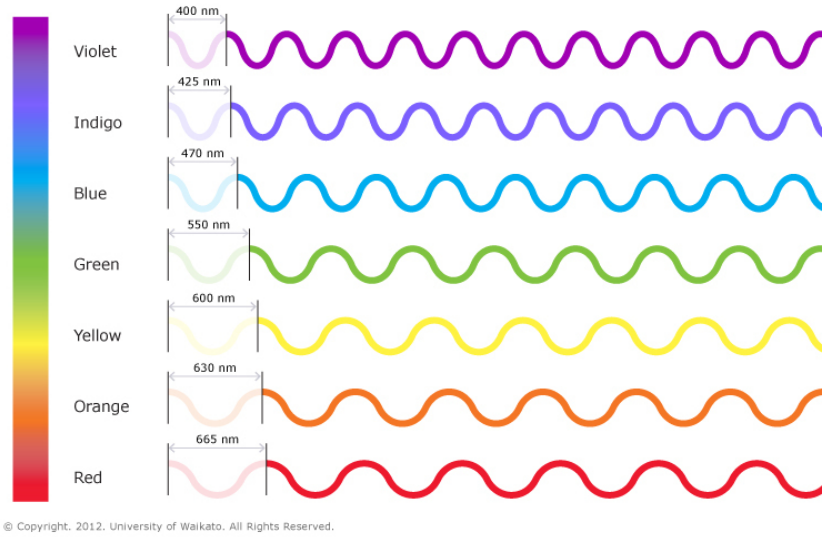
> "Mavi benden belli bir bakma tarzını talep eder, bakışımın belirli bir hareketini ona dokunmasına izin verir. Gözlerimin ve tüm bedenimin kuvvetine sunulmuş belli bir alan veya belli bir atmosferdir o" (s. 288).
>
> "Rengin altında yatan benim bakışımdır, nesnenin biçiminin altında yatan benim elimin hareketidir, … bakışım renkle çift olur, elim yumuşak ve sert ile çift olur" (s. 293).

Renklere dair yapılan araştırmalarda, renk deneyimlerinin farklı izleyicilerde yaklaşık olarak aynı duygulanımlara denk geldiği belirtilmektedir; genellikle dokunma duygusuna dair sıfatlar kullanılarak aktarılan bu duygulanımları Merleau-Ponty (2017a) de ele almaktadır:

> "Yeşilin 'dinlendirici', 'sakin' bir renk olarak tanımlanması, kırmızının ise 'sert', 'vahşi' olarak değerlendirilmesi oldukça yaygın olarak görülmektedir. Yeşil renk için Kandinsky: 'bizden bir şey istemez ve bizi hiçbir şeye davet etmez', Goethe ise mavi için : 'bakışıma kendini bırakıyor gibidir' kırmızı için ise 'gözün içine dalar' der" (s. 289).

Merleau-Ponty'nin soyut bir duyulararasılık yaklaşımı ile fenomenolojik saptamalar ile ele aldığı renklerin duygulanımında göz-dokunma birlikteliği irdelendiğinde felsefi bağlamının yanı sıra optik, kimyasal, biyolojik, psikolojik ve ikonografik saptamaların mevcut olduğu da görülmektedir.

Optik bağlamda renkler ele alındığında, farklı dalga boyuna sahip ışık veya ışığın yalnızca belli bir dalga boyunu ileten malzemeler/yüzeyler, bu dalga boyuna göre renkli algılanmaktadır. Dolayısıyla kimyasal bağlamda nesnelerin rengi, yüzeylerinin kimyasal yapısına bağlıdır. Bu noktadan çıkışla yüzeyin dokunsal yapısı, ışığın belli dalga boylarını iletmektedir denebilir mi? Baktığımız şey, gözümüze dokunsal değerleri doğrultusunda ilettiği dalgalarla dokunuyor olarak yorumlanabilir mi?



Görsel 29 *Görünür ışık spektrumu. Bileşen renklerin dalga boyları menekşe mordan (400 nm) koyu kırmızıya (700 nm) doğru artmaktadır.*

Optik ve kimyasal saptamaların yanı sıra renkelere moleküler biyofizik perspektifinden yaklaşırsak, dalga boyunun büyüklüğü değiştikçe foveada bulunan fotoreseptörlerin, görüntüyü beyine iletecek olan sinir hücrelerine salgıladıkları nörotransmitter madde de değişmektedir. Psikolojik bağlamda ise yeşil doğayı, kahverengi ise toprağı çağrıştırdığından sakinlik, dinginlik gibi duyguların, kırmızı ateşi ve kanı çağrıştırdığından tehlike, heyecan, iştah, aşk gibi duyguların, mavi ise gökyüzü ve denizin dinginliğini çağrıştırdığı için güven, samimiyet, uyum, dinginlik gibi duyguları uyandırmaktadır. Tüm bunların ortak noktası ise renkler ile bedensel aktivasyonun etkilenmesi olarak yorumlanabilir. Hem fizyolojik hem de psişik olarak renk, optik bir unsur olarak değerlendirilmeye yatkın olsa da, haptik bağlamda rengi ele almak daha isabetli olabilir mi?

Merleau-Ponty (2017c), görsel algı ile dokunsal algının birbirine içkinliğine dair yazılarında Cézanne'ın çalışmalarından ve "görme"ye dâir yaklaşımlarından yararlanmaktadır:

> "Cézanne rengi biçim ve derinliği veren dokunsal duyguları ima etmek için kullanmaz. Dokunma ile görme arasındaki bu farklar o ilk algıya yabancıdır. Ancak insan bedeninin bilimi sayesinde sonunda duyularımız hakkında ayırt edici olabiliriz. …. Şeylerin derinliği, düzgünlüğünü, yumuşaklığını, sertliğini görürüz. Hatta Cézanne kokularını bile gördüğümüzü iddia eder. Eğer

> ressam dünyayı ifade edecekse, renklerin düzeni bu asıl bölünmez Bütünü (tout indivisible) taşımalıdır" (ss. 51-52).

Fakat *Göz ve Tin* metninde resmin dokunsalı çağrıştırmasına dair şöyle demiştir: "Genç Berenson, İtalyan resmiyle ilgili olarak, dokunsal değerlerin çağrışımından söz ettiğinde, daha fazla yanılamazdı: Resim hiçbir şeyi çağrıştırmaz, özellikle de dokunsalı" (Merleau-Ponty, 2016: 39) Bu tezde bahsedilen dokunsallık da Merleau-Ponty'nin ele aldığı "çağrışımsal" bir dokunsallık değildir. Algıya dokunsal değerlerin dâhil oluşunun altı çizilmeye çalışılmakta ve bu bağlamda Kartezyen düşüncenin beslediği göz hegemonik yaklaşımların karşısına yerleşecek yeni bir yaklaşımın imkânını sorgulamaktır. Merleau-Ponty (2016) bu sözlerine şöyle devam eder: "(Resim) Bambaşka bir şey gerçekleştirir. Neredeyse tersini: Alışılagelmiş görüşün görünmez sandığına görünür varoluş verir, dünyanın hacimliliğini elde etmek için "kas duyusu"na ihtiyacımız olmamasını sağlar" (s. 39). Fakat ikinci bölümde ele alınan bilgiler ışığında, kas duygusunun da bir parçası olduğu somatik duyu sistemi, temel işlevi harekete kılavuzluk olması sebebiyle görme duyusu ile ayrıştırılamamaktadır. Merleau-Ponty (2016) *Göz ve Tin*'de metnine şöyle devam etmektedir: "Dar ve basit anlamda görünürde kalalım: Hangisi olursa olsun, ressam, resim yaparken, görüşün büyüsel bir kuramını uygulamaktadır" (s. 39). Merleau-Ponty'nin bakışı, dokunmaya karşı radikal bir biçimde öne çıkarması olarak yorumlanabilecek bu yaklaşım, konuyla ilgili çok olanaklı bir tartışma ortamı doğurmuştur.

Merleau-Ponty gözü ve bakışı ele alırken, göz-merkezci yaklaşımla geliştirilen düşüncelerin aksine görmeyi diğer duyuların önüne (veya hiyerarşik olarak üstüne) konumlandırmaz, onun bakışı ele alışı Husserl'in dokunmaya tanıdığı önceliğin yarattığı asimetriyi ortadan kaldırmak için felsefesinin merkezinde konumlandırdığı bedenlilik ve Heidegger'den aldığı *dünyada-olmaklık* (*In-der-Welt-Sein*) bağlamında ele alınan dokunmanın yanına bakışı da çekmektir. Türkmen'e (2017) göre Merleau-Ponty fenomenolojisinde "bakış, tıpkı dokunma gibi dünya içinde ve dünyanın ortasında gerçekleşir" ve "*Algının Fenomenolojisi*'nde bakışı bu denli sıkça dile getirmesi onu Kosmotheoros olmaktan çıkarma ve *dünya-içinde-olma*ya çekme çabasıdır. Ya da başka

bir ifadeyle tıpkı dokunmada olduğu gibi bakışın da refleksiyon öncesi olduğunu böylece ortaya koyar" (s. 147).

Murat M. Türkmen (2017) *Merleau-Ponty Felsefesinde Dokunmanın Çoğulluğu* makalesinde Merleau-Ponty fenomenolojisinde duyulararasılığı şöyle ele almaktadır:

> "Kökü *Algının Fenomenolojisi*'nde olan dokunmanın çoğulluğunun *Görünür ve Görünmez*'de, her bir duyunun dünyanın kavranışında birbirini sarıp sarmalaması ve korelasyonu söz konusudur. Duyular arasındaki bu sarıp sarmalanma ve eş iş-başındalık aynı zamanda dünyayı kavramanın ve dünya tarafından sarılıp sarmalanmanın da nasıl iç içe geçtiğini gösterir niteliktedir" (s. 149).

Türkmen (2017) aynı metinde Edith Wyschogrod'un "dünya sadece dokunulduğuda değil görüldüğünde de dokunurdur" ifadesine yer vermekte ve her bir duyunun "dokunsal ağları teşkil" ettiğini öne sürmektedir (s. 150). Türkmen'in Merleau-Ponty fenomenolojisinden yola çıkışla ele aldığı "görünürde dokunulurluk" bu tezin çizdiği haptik algı kavramı tarafından karşılanması odağında, oldukça kıymetli bir yaklaşım olabilir.

Paterson'a (2007) göre, Husserl ve Merleau-Ponty fenomenolojik analizlerinde hareket duygusu ve özduyum gibi bedene bağlı duyuların merkezde yer alması, dokunmaya dair bu içsel duyularının analizinde de fenomenolojinin kullanılmasının yerinde bir yöntem olduğunu göstermektedir (s. 7). Merleau-Ponty (2017a) dokunsal ve görsel verilerin bir aradalığı ile referans oluşturma durumu için şöyle der:

> "Dokunsal deneyim, bir yandan "görsel" deneyimi çeşitlendirirken, her ikisinin de kendine has nedenselliğini bulabilecek şekilde sabit tutabileceğimiz ayrı bir koşul değildir; davranış (behavior) da bu değişkenlerin bir işlevi değildir, bunların her biri diğerinin tanımında varsayıldığı gibi, davranış da her birinin tanımı içinde varsayılır" (s. 174).

Böylelikle Merleau-Ponty tüm duyu ve algıları davranışın birliğine yerleştirmektedir. haptik sanat nesnesi kuramı geliştirilirken sanatçının ve alımlayıcının bedenliliği, duyulararası iletişim ve algı, sanat nesnesi ve malzemesinin karakteri Merleau-Pontyci bir tavırla "haptik sanat nesnesi" birliğine yerleştirilerek incelenecektir.

3.1.3. Haptik Kavramının Sanat Tarihine Girişi

> "Optik geometri manüel, sadece manüel bir çizgi uğruna koybolur.
> Göz takip etmekte zorlanır. Esasında, bu resmin eşsiz buluşu, kontur yapmayan,
> hiçbir şeyi sınırla belirlemeyen, ne iç, ne dış, ne içbükey, ne de dışbükey bir çizginin
> (ve bir leke-rengin) keşfidir: Pollock'un çizgisi, Morris Louis'in lekesi.
> Bu kuzey lekesidir, "Gotik çizgi"dir…"
> (Deleuze, 2009: 98)

Paterson'a (2007) göre, bir resmin önünde dururken, bir heykeli kavrarken/değerlendirirken veya bir binanın önünden yürürken fiziksel olarak dokunmanın izin verilmediği eserler dâhil olmak üzere dokunsallık önemli bir unsurdur ve en azından eserin alımlayıcıya dokunması gereklidir (s. 79). Fakat teorik sanat tarihi çalışmalarında göze dair unsurlara nazaran dokunma duyusu unsurlarına pek değinilmemiş ve dokunsal unsurlar sanat eleştirisinin merkezine konumlandırılan görsel unsurların gölgesinde kalmıştır.

Haptik görsellik (*haptic visuality*) ilk kez Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl tarafından tartışılmıştır; Riegl, dokunmanın indirgenerek göz ardı edildiği *optik görselliğin* aksine dokunsal veya haptik görsellikte dokunmanın önemi üzerine yazmıştır (Castello Branco, 2010: 105).

1901 yılında Alois Riegl'in *Spätrömische Kunst-Industrie* eserinin notlar bölümünde karşımıza çıkan haptik kavramı, 1981'de Gilles Deleuze'ün *Duyumsamanın Mantığı* eserinde yeniden yorumlanmaktadır. Deleuze haptik kavramı ile sanat eleştirmeni Riegl'in eserinde karşılaşmış ve kendi sanat eleştirisinde bu kavramı kullanmış olmasına rağmen; Ota Yoshitaka (2013), Deleuze'ün etkilendiği "haptik" kavramının aslında Riegl tarafından hiç kullanılmamış olduğuna dikkat çeker: "Bu kavram yalnızca notlarda karşımıza çıkar. Kitabın editörü Emile Reisch'in önsözde belirttiği üzere: "… Riegl bu esere yapılan bir eleştiriye yanıt olarak düşüncesinin ifadesi için "taktisch" kelimesinin uygun olmadığını ve bunun yerine "haptisch" kelimesini kullanmış olması gerektiğini söylemiştir" (s. 14). Riegl, Mısır alçak rölyefleri için kullandığı dokunsal (*taktisch*) kavramını daha sonra haptik (*haptisch)* olarak değiştirmek istememiş; bunun üzerine kitabın notlar bölümüne haptik kavramı eklenmiştir. Bu ekleme, akademik sanat çalışmalarında haptik kavramının kullanımına dair bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

3.1.3.1. Alois Riegl

1858 yılında Avusturya'nın Linz kentinde doğan Alois Riegl, Viyana Üniversitesi'nde hukuk eğitiminin yanı sıra Franz Brentano, Alexius Meinong, Max Büdinger ve Robert Zimmerman'dan filozofi ve tarih dersleri almıştır. Viyana Üniversitesi'nde hukuk lisansını tamamlayan Riegl'in Institute of Historical Research'te öğrenciliğe başlaması Otto Pächt'e (1963) göre onun kaderini değiştirmiş; sanat eleştiri alanındaki yeteneğini keşfetmesini sağlayarak, sanat tarihi çalışmalarına zemin hazırlamıştır (s. 188). Riegl, çalışmaya başladığı ilk yer olan süsleme sanatları müzesinde halı, kilim ve dokumalar üzerine çalışmış ve yazmıştır (Minor, 2017: 143). 1891 yılında yayımlanan *Altorientalische Teppiche* (*Antik Oryantal Halı*) kitabı on yıl boyunca çalıştığı ve tekstil bölümünün müdürü olduğu Museum für Kunst und Industrie'de (Sanat ve Sanayi Müzesi) edindiği bilgiler ve araştırmaları üzerinedir. 1893 yılında *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (*Üslup Soruları: Süsleme Tarihini Anlamak*) ile dekoratif motiflerin kökenlerini kaleme almıştır. Riegl bu kitabında, mümkün olan en geniş düzlemde Antik Mısır'dan, Klasik Yunanistan'a, Roma'ya, oradan Bizans'a ve İslami dekorasyona kadar bitki süslemelerinin gelişmesindeki sürekliliği sorgulamış ve 5000 yılı aşkın bitki süsleme tarihinin aynı evrimin devamı olarak okunabileceğini saptamıştır (Pächt, 1963: 189). Bu kitabının odağında 1894 yılında Viyana Üniversitesi'nde Barok sanat üzerine ders vermeye başlamış ve ordinaryus profesör ünvanını kazanmıştır. 1901 yılında ise başlıca anıtların üslup analizleri üzerinden geç dönem Antik sanatı tanımladığı/karakterize ettiği *Spätrömische Kunst-Industrie* eserinde, Avrupa sanat tarihini Mısır sanatından itibaren ele almakta ve Mısır sanatındaki alçak rölyeflerin önemli bir öğesi olarak *dokunsallık* (*taktisch*) kavramına değinmektedir.

Brush (1994), sanat tarihçisi ve eleştirmeni olarak Alois Riegl'in Wilhelm Worringer, Erwin Panofsky, Walter Benjamin kadar duyulmamış olmasının sebebi olarak 1980'lerin başına değin Riegl'in metinlerinin (50 sayfa haricinde) İngilizceye

çevrilmediğinin altını çizmektedir (s. 355). Bu durum Riegl'in yenilikçi yaklaşımlarının yayılmasının Almanca konuşulan ülkelerle sınırlandırılmasına yol açmıştır. Avusturyalı sanat tarihçisi Otto Pächt'in (1902-1988) Mayıs 1963'te yayımlanan *The Burlington Magazine*'de Alois Riegl'i ele aldığı İngilizce bir makale yazması ile Riegl'in yaşamının düşüncelerinin İngilizce bir metinde ele alınması bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. 1976'da ise Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanan akademik dergi, *Daedalus*'da Henri Zarner Riegl üzerine bir makale yayımlamıştır (Iversen, 1993: 3). Riegl'in Almanca olarak 1901 yılında yayımlanan *Spätrömische Kunst-Industrie* adlı kitabının ancak 1985'de İngilizceye çevrilmesine değinen Iversen (1993), çevireye rağmen kitabın fiyatının oldukça yüksek olması sebebiyle okuyucuya ulaşamadığını belirtmektedir (s. 3). Fakat 1981'de Deleuze'ün haptik kavramını ele alması ve Riegl'i referans vermesi ile Riegl'in haptik, dokunsal ve görsel algıya dair yaklaşımlarının bu tarihten sonraki çalışmaların da odağında konumlandığı gözlemlenmektedir. Iversen'e (1993) göre Riegl'in düşüncelerinin 20. yüzyıl başında yayılmamasının ve 20. yüzyılın sonlarına doğru Riegl'in sempatik bir figür olarak değerlendirilmesinin sebebi, sanat alanındaki çalışmalarında empirik yaklaşımı reddeden tutumudur (s. 4). Riegl, metafizik ilkeler benimseyen Hegel'in sanatçının bilinçdışı, yaratıcı ve harekete geçirici sanat üretim prensibi görüşünü ve aynı zamanda Kant'ın ahlaki ve akılsal güçlerden bağımsız bir faaliyet olarak ele aldığı sanatsal üretim yaklaşımını benimseyerek kaleme aldığı sanat metinleri çoğunlukla genel kanı ve kabullere karşı çıkmaktadır (Minor, 2017: 143).

Riegl, 1901 yılında yayımlanan *Spätrömische Kunst-Industrie* eserinde Mısır sanatındaki alçak rölyeflerde[2] figürün, derinlik ile zeminden ayrıştırılmasına

[2] Riegl'in 1964 tarihli *Spätrömische Kunst-Industrie* kitabının çevirilerinde ve alıntılarında Mısır rölyefleri alçak rölyef olarak tanımlanmaktadır fakat bazı Antik Mısır rölyefleri çökük-rölyef kategorisine girmektedir veya çökük kontur ile oluşturulan alçak-rölyef örnekleri de bulunmaktadır. Riegl'in haptik kavramını oluştururken bir başlangıç noktası olarak ele aldığı Mısır rölyeflerine değinmeden önce rölyefin ne olduğuna ve çeşitlemelerine değinmekte fayda vardır. Rölyef latince *relevo* (kaldırmak) kelimesinden türeyen ingilizce *relief* kelimesinden gelmektedir. Alçak-rölyef (low-relief), orta-rölyef (mid-relief), yüksek-rölyef (high-relief), çökük-rölyef (sunk-relief) ve karşı-rölyef (conter-relief) olmak üzere beşe ayrılır. Alçak-rölyef ile çökük-rölyef arasındaki en temel fark, alçak-rölyefte zeminin oyularak figürün ortaya çıkartılması, çökük-rölyefte ise zemin ile figürün aynı yükseklikte kalarak yalnızca konturun oyularak figürün oluşturulmasıdır. Dolayısıyla Akhenaten, Nefertiti ve üç kızı'nın resmedildiği rölyef örneği alçak rölyef değil çökük-rölyef olarak tanımlanabilir. Fakat kaynağa sadık kalınması bakımından Riegl alıntılarında tüm Antik Mısır rölyeflerinin alçak rölyef olarak geçmesi uygun görülmüştür.

değinmektedir. Antik Mısır sanatçısının ana hatları ve üç boyutlu uzamı vurgulayarak rölyefte dokunsal nitelikleri belirginleştirdiğine değinen Riegl'e göre, "kaçınılmaz olarak dokunma duyusu ile ilgili" olan bu rölyeflerin yarattığı dokunsal algı için eserlere yakından bakmak, hatta köşe ve çıkıntıları hisssetmek için tensel temasa geçmek gerekmektedir (Minor, 2017: 146-147). Zemin ile figürün aynı yüksekliğe sahip olduğu Antik Mısır rölyefinde bir kontur görevi gören derinlik ile göz, figürü zeminden ayrıştırmaktadır. Deleuze (2009), aynı malzeme ve yüzeyden figürün mesafe ile ayrışmasının göze haptik bir işlev yüklediğini ileri süren Riegl'in bu işleve yol açan üç unsura değinir:

1. Alçak kabartmaların öğe olarak düz bir yüzeye sahip olması
2. Zemin ile figürün hem birbiri ile hem de izleyiciye göre aynı mesafede oluşu
3. Konturun figür ile zemini hem ayıran hem de birleştiren bir unsur olması (s. 113).

Riegl *dokunsal* (*taktisch*) kavramının kullanıldığı veya *haptik* (*haptisch*) kavramının kullanılmasını önerdiği bölümlerde bu kavramın anlamını *yakın-görüş* (*nachsichting*) üzerinden ele almaktadır. Riegl, yakın-görüş kavramını rölyefte, figür ile zemini *el-ile-araştırmak* (*betasten*) üzerinden açıklamakta ve bunu *el-ile-yoklar-gibi-görmek* (*seeing like groping*) şeklinde ifade etmektedir (Yoshitaka, 2013: 15). Riegl'e (1964) göre Mısır sanatında dokunsallık üzerinden etkileşime geçilerek figür ile zemin ilişkisi yakın-görüş ve haptik unsurlar üzerinden kurulurken, Klasik Yunan sanatına gelindiğinde figürün zeminden kopması sebebiyle, normal-görüş ile etkileşime geçilmekte ve dokunsal-görsel bir yaklaşım söz konusu olmaktadır. Geç Roma sanatında derinlik ve konturun olmayışı dokunsaldan uzaklaşma ve kopuşu getirmekte, dolayısıyla uzak-görüş söz konusu olmaktadır. Riegl'e göre (1964) derinlik veya konturun figür ile zemini ayrıştırma işlevinin, Roma'da gölge ve ışık unsurlarına yüklenmesi ile saf-optik bir uzam söz konusu olmaktadır.

Ancak günümüzde rölyefleri incelerken Riegl'in batı sanatının başlangıcı olarak ele aldığı Mısır sanatından çok daha öncesine gitmek gerekebilir. Riegl'in *Spätrömische Kunst-Industrie* kitabını yazdığı dönemde Anadolu'da, Şanlıurfa il merkezinin yaklaşık 22 km kuzeydoğusunda, Örencik Köyü yakınlarında, yer altında gömülü olarak "uyuyan" Göbeklitepe yaklaşık 12.000 yıl bu şekilde korunduktan sonra 1995 yılında insanlığa geri kazandırılmıştır. Antik Mısır sanatından binlerce yıl önce inşaa edilen bu yapı, dünyanın bilinen en eski ve en büyük tapınma (kült) merkezi sayılmaktadır. Neolitik Çağ'a dair birçok bilgiyi altüst eden Göbeklitepe'de boyu 6 metreyi aşan ve 40 ton ağırlığında T formlu anıtsal dikilitaşlar bulunmaktadır. Riegl'in haptik düzlem olarak değerlendirdiği Mısır rölyeflerinde kullanılan tekniğin benzerleri bu taşların üzerlerinde de görülmektedir. Bu noktada Riegl'in düşünce akışından uzaklaşıp Göbeklitepe hakkında önemli detaylara değindikten sonra, Riegl'in Antik Mısır, Yunan ve Roma eserleri üzerine geliştirdiği haptik eser kavramına değinmek oldukça yararlı olacaktır.

Görsel 30 *Göbeklitepe buluntuları, M.Ö. yaklaşık 9.600.*

Bilinen en eski Mısır piramidi M.Ö. 2630 yılında inşaa edilen Firavun Zoser'in mezarı *Basamaklı Piramit*'ten (*Zoser Pyramid*) yaklaşık 7.400 yıl önce inşaa edilmiş ve şans eseri veya bilinçli bir şekilde korunarak günümüze kadar ulaşmış ve 1995 yılında kazılarına başlanarak 2018 yılında halka açılmıştır.

> "Göbeklitepe'deki en ilginç buluntular, boyu 6 metreyi, ağırlığı 40 tonu bulabilen 'T' formlu anıtsal dikilitaşlardır (Steller). Bu gizemli dikilitaşların 10-12 tanesi dairesel planda dizilerek araları taş duvarlar ile örülmüştür. Ortadaki bir çift karşılıklı büyük dikilitaş ile çevresindeki dikilitaşlar yuvarlak ya da oval kapalı mekânlar oluşturur. Kazılar neticesinde bu mekanların altı tanesi ortaya çıkarılmış olsa da jeomanyetik ölçümlerle bu mekanların 20'yi bulduğu biliniyor.
>
> Dikilitaşların çoğunda insan, hayvan ya da soyut semboller var. Taşa işlenen bu en eski rölyeflerin yanı sıra üç boyutlu hayvan kabartmalarına da rastlanıyor. Gövdesinde el, kol ve parmak motifleri bulunan dikilitaşlarsa stilize insan heykelleri olarak yorumlanıyor" ("Göbeklitepe", t.y.).

Görsel 31 *Doğum Yapan Kadın Rölyefi, M.Ö. yaklaşık 10.000. Göbeklitepe, Şanlıurfa.*

Göbeklitepe'de bulunan *Doğum Yapan Kadın* rölyefi, Riegl'in ele aldığı Antik Mısır rölyefindeki haptikliğin koşulu olan düz bir yüzeye sahip olma, zemin ile figürün aynı mesafede olması ve konturun figür ile zemini ayırması-birleştirmesi koşullarını karşılamaktadır. Bu noktada *Doğum Yapan Kadın* Rieglci bağlamda göze haptik bir işlev yükleyen ilk eser olabilir. Tarihsel olarak ilk haptik sanat nesnesinin Doğum Yapan Kadın rölyefi olduğunu söylenebilir.

Riegl Antik sanatta göz ile el arasındaki ilişkiyi üç safhaya ayırırarak bunları yakın-görüş (nachsicht/close-range vision), normal-görüş (normalsicht/normal vision) ve uzak-görüş (fernsicht/seeing from distance) olarak kavramsallaştırmaktadır (Paterson, 2007: 85). Riegl, Antik sanatın gelişimini ise bu görüşler odağında üç faza ayırmaktadır: Yakın-görüş, haptik düzlemde (haptic plane); normal-görüş, dokunsal-görsel düzlemde (tactile-optical plane); uzak-görüş ise optik düzlemde (optic plane) gerçekleşmektedir (Iversen, 1993: 78-79).

1. *Haptik düzlem - Yakın-görüş*: Mısır sanatında görülmektedir (Iversen, 1993: 78). Rölyef dokunur gibi görülür, gölge ve derinlik ile üç boyutlu algı reddedilir (Yoshitaka, 2013: 15).

2. *Dokunsal-görsel düzlem - Normal-görüş*: Klasik Yunan sanatında görülmektedir, figür, zemin ile halen bağlantı içindedir, oluşan yumuşak gölgeler yüzeyin dokunsal homojenliğinin korunmasını sağlamaktadır (Iversen, 1993: 79).

3. *Optik düzlem - Uzak-görüş*: dokunsal bağlantılardan tamamen feragat edilen Geç Roma İmparatorluğu binalarında görülmektedir (Yoshitaka, 2013: 15). Riegl'e göre bu optik düzlem artık dokunsal değildir çünkü derin gölgelerle elde edilen kesintileri içerir; bu kesintiler dokunsalın aksine, optik renklendirme olarak algılanmaktadır (Iversen, 1993: 79).

Görsel 32 *Akhenaten ve Nefertiti üç kızı ile, M.Ö. 1340.*
Limestone. Yükseklik 32,5 cm. Egyptian Museum of Berlin, Almanya.

En eski ailevi hayatı tasvir eden sanat yapıtı olarak kabul edilen *Akhenaten ve Nefertiti Üç Kızı ile* rölyefi, Riegl'in haptik düzem olarak tanımladığı faza örnek olarak gösterilebilir. Antik Mısır rölyeflerinin genelinin aksine bu rölyefte kadın ve erkek aynı yükseklikte oturur haldedir ve iki figür de yaklaşık olarak aynı boyutlarda işlenmiştir. Bu rölyefe dair bir diğer önemli nokta ise Akhenaten ve Nefertiti'nin ilk tek tanrı inancını ileri sürmüş olmaları ve tek tanrı olarak inandıkları Aton'un (Güneş) da bu rölyefte yer almasıdır. Riegl'in *haptik düzlem*/*yakın-görüş* olarak değerlendirdiği Mısır alçak rölyeflerine *Akhenaten ve Nefertiti üç kızı ile* örnek olarak gösterilebilir.

Minor'a (2017) göre Riegl'in sanat tarihine kattığı en kalıcı yaklaşım, sanatın "ilerleme ve evrimi"ni ön plana koyması değil, sanat yapıtına yenilikçi bir yaklaşım ile bakma şekline odaklanmasıdır (s. 149).

3.1.3.2. Gilles Deleuze

Çoğu kaynağa göre dokunsal ve haptik kavramlarına değinen bir diğer sanat eleştirmeni ve kuramcı ise Gilles Deleuze'dür (1925-1995). Deleuze *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı* (*Francis Bacon: Logique de la sensation, 1981*) adlı kitabında haptik kavramını ele almakta ve tanım çerçevesini çizmektedir. Fakat Yoshitaka (2013), bu kitaptan

yaklaşık bir yıl önce yayımlanan Gilles Deleuze'ün Félix Guattari ile birlikte kaleme aldığı *Bin Yayla* (*Mille Plateaux*) adlı kitabın "*Kaygan ve Pütürlü*" (*Le lisse et le strie*) bölümünde "*haptik*" kavramının yer aldığının altını çizmektedir (s. 14). *Kaygan ve Pütürlü* metninde *kaygan mekân* ve *pütürlü mekân* olmak üzere iki farklı mekân ele alınmaktadır. *Kaygan mekân*, boyutsuz, çokyönlü, biçimlenmiş şeylerden ziyade olay veya *vakalar*ın (*heccéite*) bulunduğu mekândır; bu sebeple bu mekanda optik değil haptik bir algının söz konusu olduğu ileri sürülmektedir (Deleuze & Guattari, 2014: 181).

Deleuze ve Guattari (2014) *haptik mekan*ın dokunulur olabileceği kadar görsel veya işitsel de olabileceğine, "haptik" kavramının göz, kulak ve uzuvlardan toplanan duyumların karşılıklı ilişkisini kapsadığına değinmektedir (s. 207-208). Haptik kavramını mekansal bağlamda ele alan Deleuze ve Guattari (2014) haptik terimini tercih etme ve kullanma yöntemlerini şöyle açıklar:

> "Haptik, 'dokunulur'dan çok daha güzel bir kelimedir, çünkü iki duyu organının birbirine karşıt gibi koymaz; bizzat gözün optik olmayan bu işleve de sahip olabileceğini varsaymamıza izin verir. Bu *Yakınlaştırılmış görüş – Haptik mekân* çiftine kaleme aldığı harikulade sayfalarda temel estetik bir statü veren, Alois Riegl'dir. Buna rağmen, bir risk almak ve bu kavramları serbestçe kullanabilmek adına, Riegl'in önermiş olduğu kriterleri geçici olarak gözardı etmeliyiz" (s. 207).

Deleuze ve Guattari (2014) *haptik* olarak niteledikleri kaygan mekana örnek olarak, çöl, step, deniz, buzul gibi mekânları vermekte, metrik olmayan bu mekanların merkezsiz ve yönlü bir çokluktan oluştuğuna değinmektedir (s. 191).

Deleuze'ün dokunsallık ve duyumsama üzerinden sanat tarihini yorumladığı *Duyumsamanın Mantığı* (2009) kitabında Deleuze, Riegl'den aldığı bu algı terimine farklı anlamlar yüklemektedir. Bu eserde Deleuze, haptik kavramını yalnızca göz ve el arasındaki dışsal bir ilişki olarak değil, görme biçimlerinden/olasılıklarından biri (one of possibilities of seeing) olarak da ele almakta ve kavramların türetildiği çıkış noktalarına dönerek, kendi özgün düşünceleri ile yeniden yorumlamaktadır. Böylelikle bir yandan Riegl'in haptik tanımının çerçevesi kendinden sonraki kullanımlardan uzaklaşarak keskinleşirken, Deleuze'ün dokunsal (tactile) kavramı ile haptik kavramını, anlamları bağlamında birbirlerinden ayrıştırmasıyla da bu iki kavramın anlam alanlarının

çerçeveleri belirginleşmeye başlanmış ve haptik kavramının sanat teorisindeki/felsefesindeki konumu güçlenmiş ve köklenmiştir.

Deleuze, haptik kavramını kullanırken kendi görüşleri doğrultusunda Riegl'den ayrılsa da, Geç Roma İmparatorluğu'nda konturun yok edilmesiyle zemin ile figür ayrımının gölge ve ışık oyunları ile belirtilmesi üzerinden dokunsal göndermelerden uzaklaşıldığı konusunda Riegl ile hemfikirdir. Deleuze (2009) Riegl'e paralel düşüncelerini şöyle aktarır: "(Bizans sanatında) dokunsal göndermeler iptal edilmiş, kontur dahi bir sınır olmayı bırakmış ve gölgeyle ışıktan siyah boşluklar ve beyaz yüzeyler ortaya çıkmıştır" (s. 118). Deleuze (2009), Antik Yunan sanatını da Riegl'e benzer bir şekilde ele alır:

> "Klasik bir temsilden sözedilebiliyorsa bu, optik bir uzamın fethedilmesi anlamında, asla cepheden olmayan, uzaktan bakılan bir konumdadır Biçim ve zemin artık aynı planda değildir, planlar ayırdedilmiştir, bir perspektif onları, arka planı ön planla birleştirerek derinlemesine kateder; nesneler birbirlerini kısmen örter, gölge ve ışık uzamı doldurur ve ritme sokar, kontur, aynı planda ortak sınır olmayı bırakır ve biçimin kendi temsilin nesnesi ilinektir, fakat onu iyi temellendirilmiş bir şey (fenomen) veya özün bir "manifestasyonu" haline getiren optik bir organizasyonda yakalar" (s. 116).

Böylelikle iki düşünür de gözün dokunsal algı tarafından uyarılmayarak form ile izleyici arasında yalnızca optik bir iletişim kurulduğuna dair düşüncelerinde birleşmekte ve saf-optik kavramının çerçevesini birbirlerine paralel bir bağlamda oluşturmaktadır.

Deleuze (2009), Riegl'in birbirleriyle bağlı tuttuğu *dokunsal-görsel düzlem* ve *normal-görüş* kavramlarını yeniden ele almakta ve bu kavramların ortaya çıkış yaklaşımını göstermektedir:

> "Eğer temsil bir nesneyle ilişkideyse, bu ilişki temsilin biçiminden kaynaklanır; eğer bu nesne organizma ve organizasyonsa bunun biçiminin önce, özne olarak insanın organik yaşamını ifade etmesindendir. Bu optik uzamın karmaşık doğasını tam burada belirtmek gerekir. Çünkü "haptik" görüş ve yakın görüşle ilişkisini keserken basitçe görsel değildir, tümden görüşe tabi kıldığı dokunsal değerlere başvurmaktadır. Aslında haptik uzamın yerini alan, artık kesinkes özün değil, bağlantının, yani insanın organik etkinliğinin ifade bulduğu dokunsal-optik bir uzamdır" (s. 116-117).

Deleuze (2009) optik, haptik ve dokunsal kavramlarını şu cümlede birbirine bağlar: "Kısaca, haptik işlevini terketmiş olan göz, optik hale gelerek, dokunsalı, ikinci bir güç olarak kendine tabi kılmış olur" (s. 117). Deleuze'ün burada ele aldığı optik gözün

dokunsalı kendine tabi kılması durumu, yukarıda bahsedilen göz-merkezci yaklaşımlar ile hegemonik bir güç yüklenen gözün saf-optik olarak ele alınmasını hatırlatmalıdır. Deleuze (2009) bu saf optik uzam için gerekli koşulun optik uzamın kendini, kendine tabi bir dokunsallıktan kurtarmak olduğunu belirtmekte ve Roma sanatının bunu gerçekleştirdiğine değinmektedir (s. 117-118).

Haptik kavramının çerçevesini yeniden çizen Deleuze, derinlik ve görüş/izleme mesafesinden uzaklaşarak, Riegl'in bu kavramın çerçevesini çizerken değinmediği yeni unsurlar eklemektedir. Bunlar:

- hareket halindeki el/elin hareketi
- bu hareketin bağlamında dokunma duyusu
- renk algısı/kavramı (Yoshitaka, 2013: 15).

Böylelikle haptik kavramı Riegl'de alımlayıcının bir etkileşim yöntemi olarak ele alınırken, Deleuze'da aynı kavramın sanatsal üretimi gerçekleştiren sanatçının bu üretimi gerçekleştirme yaklaşımı veya üretim biçimi olarak ele alındığını söyleyebiliriz.

> "… barbar ya da Gotik sanatın organik temsili kırışı çok farklı bir biçimde olur. Artık saf bir optiğe doğru gidilmemektedir; tersine, dokunmaya yeniden saf etkinliği teslim edilir, dokunma ele geri verilir, ona gözün takip etmekte zorlanacağı bir hız, bir şiddet, bir yaşam verilir. …. Barbar sanat organik temsili iki biçimde aşar: kâh hareket halindeki bedenin kütlesiyle, kâh düz çizginin yön değiştirmesi ve hızıyla" (Deleuze, 2009: 119).

Haptik kavramının tanımlanmasında elin hareketine ve renk algısına yönelen Deleuze (2009) *Duyumsamanın Mantığı* kitabında ele aldığı el ile göz arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkan "*diyagram*"ı, "anlamlandırmanın dışındaki ve temsili olmayan çizgilerle bölgelerin, çizilerle lekelerin işleyiş halinde oldukları küme" olarak özetlemektedir (s. 95). Olgunun henüz oluşmadığı anda, ressamın olgu imkânlarını çizdiği, diyagram "çizgilerle lekelerin, çizgilerle bölgelerin işleyiş halinde oldukları bir küme" (Deleuze, 2009: 95) olarak tanımladığı diyagramın dört farklı tavır ve buna bağlı dört farklı görüş ve uzamdan oluştuğunu saptamaktadır. Bu dört tavır:

- *manüel*
- *haptik*
- *dokunsal*

- *dijital*

tavırdır. Deleuze'ün bu sınıflandırma ve tanımlamayı el ve göz arasındaki ilişki ve tâbi oluş üzerinden gerçekleştirmektedir. Deleuze *Duyumsamanın Mantığı* kitabında bu tavırları herhangi bir sıralamaya sokmamıştır fakat burada el-göz ilişkisi bağlamında elin hakimiyetinden gözün hakimiyetine doğru bir sıralama yapmak tezin akışına uygunluğu bakımından kıymetli görülmektedir.

Birinci tavır manüel tavırdır. Deleuze (2009), soyut dışavurumculuk ile optik geometrinin "manüel bir çizgi uğruna" yok olduğu, gözün eli takip etmekte zorlandığı bir tavrın ortaya çıktığına değinmekte ve bu tavrı *manüel* diyagram olarak tanımlamaktadır (s. 98) Bu tavır ile elin göze tabiyeti son bulmaktadır.

Görsel 33 *Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30), 1950. 266.7 x 525.8 cm.*

Deleuze (2009), manüel tavrı elin üretim anına hakim olduğu bir tavır olarak ele almakta ve Jackson Pollock (1912-1956) ile Morris Louis'in (1912-1962) resimsel tavrı üzerinden örneklemektedir:

> "Esasında, bu resmin eşsiz buluşu, kontur yapmayan, hiçbir şeyi sınırla belirlemeyen, ne iç, ne dış, ne içbükey, ne de dışbükey bir çizginin (ve bir leke-rengin) keşfidir: Pollock'un çizgisi, Morris Louis'in lekesi Bu kuzey lekesidir, "Gotik çizgi"dir: Çizgi bir noktadan diğerine gitmez, tüm yüzeye upuygun hale gelerek noktaların *içinden* geçer, durmadan yön değiştirir ve 1'den büyük bir güce ulaşır" (s.98).

Deleuze'ün el ve göz arasındaki ilişki ve tâbi oluş üzerinden tanımladığı ve sınıflandırdığı bu dört tavırdan ikincisi ise "*haptik*" tavırdır. Deleuze (2009), *haptik* tavrı şöyle ele almaktadır: "ne herhangi bir yönde sıkı bir tabiyetin, ne de yarım yamalak bir tabiyetin veya virtüel bağlantının söz konusu olduğu ama görüşün kendisi, optik işlevinden ayrı, kendine has ve kendinden başkasına ait olmayan bir dokunma işlevini keşfettiği durumda *haptik* olandan bahsedeceğiz" (s. 144). Böylelikle Deleuze'ün haptik kavramını kullanışında, haptik bir görüş biçimidir ve görmede görüşün kendine has bir dokunsallık vardır şeklinde özetlenebilir. Deleuze (2009) Mısır sanatında var olan ve sırrını yitirdiğimizi iddia ettiği bu haptik işlevin "manüel şiddet ve itaatsizlik" ile "modern göz"de "yeniden yaratılabilir" olduğunu belirtmektedir (s. 144).

Görsel 34 *Paul Cézanne, Le Château de Médan (Medan Şatosu), 1879-1881. Tuval üzerine yağlıboya. Hunterian Museum, Glasgow, İskoçya.*

Haptik tavır için, "O zaman ressam, gözleriyle dokunduğu ölçüde gözleriyle boyuyor diyeceğiz" (s. 144) açıklamasını geliştiren Deleuze'ün (2009) bu tanımına tablodan ağaçların kokusunun duyulması gerektiği ifade eden Cézanne bir örnek olarak verilebilir mi? Deleuze'ün göze dokunsallığı yüklemesi ile Cézanne'ın göze kokuyu yüklemesi aynı bağlamda ele alınabilir mi?

Üçüncü tavır ise "dokunsal" tavırdır. Göz ile elin uyum içinde olduğu tavrı dokunsal olarak tanımlayan Deleuze'a (2009) göre "… derinlik, kontur, modle, vb. gibi bu türden virtüel göstergelere *dokunsal* denir" (s. 143). Böylelikle dokunsal tavırda, haptik tavırda olmayan virtüel bağlantı söz konusu olmaktadır. Gözün yaratım süreci öncesinde elde ettiği bilgiler, yaratım sürecinde el ile bir iş birliği kurularak işlenmektedir. Deleuze (2009) yukarıda yaptığımızın aksine haptik tavrı değil dokunsal tavrı açıklarken Cézanne'ın düşüncelerine yer vermektedir: "Hem geometrinin duyulur hale gelmesi, hem de duyuların açık ve süreli hale gelmesi böyle bir sistemde olur: Cézanne bu konuda duyumsama "gerçekleştirilmiştir" der" (s.111).

Dördüncü tavır ise dijital tavırdır. Deleuze'ün (2009) "Geleceğin elsiz insanına zihinsel bir alan" açıldığını vurguladığı dijital tavır ise bu bağlamda elin "optik iç bir klavyenin tuşlarına basan bir parmağa" indirgendiği bir yaklaşım ile yalnızca yatay ve dikeyden oluşan saf-optik bir uzam yaratmaktadır (s. 97). Burada el göze tamamen tabidir ve dolayısıyla el parmağa indirgenmeyerek yalnızca işlevselliği üzerinden kullanılmaktadır.

Görsel 35 *Vassily Kandinsky, On White II, 1923. 105 cm x 98 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.*

Deleuze (2009), dijital tavrı saf-optik ve dokunsallıktan tamamen uzaklaşılmış bir tavır olarak ele almakta ve Vassily Kandinsky'nin (1866-1944) resimsel tavrı üzerinden örneklemektedir:

> Soyut resim, soyut biçimler, manüel ya da dokunsal öğelerin boyunduruğuna giremeyecek kadar saf optik, yeni bir uzamdadırlar. … soyut optik uzamın, hâlâ klasik temsil tarafından organize edilen dokunsal yan anlamlara ihtiyacı yoktur. … Soyut resim diyagramı bir kod ile değiştirmiştir. Bu kod manüel değil de sayan bir parmak anlamında, "dijital" koddur. Bu "dijit"ler aslında, birbirine karşıt terimleri görsel olarak gruplayan birimlerdir. Kandinsky'e göre dikey-beyaz-etkinlik, yatay-siyah-atalet vs. böyledir" (s. 97).

Kartezyen düşüncenin benimsendiği 15. ve 16. yüzyılda Rönesans döneminde üretilen eserlerin birçoğu, Riegl ve Deleuze'un haptik kavramına çizdikleri çerçeve gereği (kontura ve derinliğe karşı gölge ve ışık yaklaşımı ile) saf-optik olarak tanımlanabilmektedir. 17. yüzyılda ise haptik kavramını elin hareketi üzerinden ele alan Deleuze'a (2009) göre, Barok Dönem ile ele gözün takip etmekte zorlanacağı bir hız verilmiştir. Böylelikle hareket eden beden üzerinden Rönesans'ta gelişen saf-optik uzama karşı haptik uzam yeniden oluşturulmuştur; bedenin bu takip edilemez hızının ileride "dışavurumcu soyut resim" olarak tanımlanacağına değinilmiştir (2009: 119). Dolayısıyla Deleuze, Barok Dönemi'ni elin hareketinin gözün boyunduruğu altına girememesi sebebiyle haptik olarak yorumlamaktadır.

16. ve 17. yüzyıl resmi üzerine araştırma yapan Wölfflin'in, *Sanat Tarihinin Temel Prensipleri* adlı kitabındaki yaklaşımı, 16. yüzyılda Antik Yunan'daki dokunsal-optik uzamın Dürer ve Leonardo'nun eserlerinde görülebildiği, fakat 17. yüzyılda Rembrandt ile Bizans'daki saf-optik uzamın kullanıldığı üzerinedir (Erdinç, 2015: 277). John Berger (2010) de, 17. yüzyıldan başlayarak Ruisdael, Rembrant, Constable, Turner, Monet ve izlenimcilerin dokunulabilir olan resimden uzaklaşarak, maddesel yoğunluğundan arındırılmış, dokunulamaz eserler ürettiklerini belirtmektedir (s. 105). Modern sanata gelindiğinde ise Riegl'e göre bu dönem, vizyon ve uzam bakımından birbirinden ayrılan dört dönemin; Antik Mısır (haptik), Antik Yunan (dokunsal-optik), Bizans (saf-optik) ve Gotik (manüel), eklektik bir yansımasıdır (aktaran Erdinç, 2015: s. 274).

Sonuç olarak Riegl ve Deleuze, Antik Mısır'dan başlayarak, Antik Yunan, Roma, Bizans, Gotik ve Modern sanat tarihini dokunsallık ve haptik kavramları üzerinden kendi yaklaşımları bağlamında incelemişlerdir. Fakat yukarıda da belirtildiği üzere bu düşünürler haptik kavramını farklı yaklaşımlarla incelemektedir. Riegl haptik kavramını alımlayıcı ile eser arasındaki etkileşim üzerinden ele alırken, Deleuze *Duyumsamanın Mantığı* adlı kitabında sanatsal yaratım anından yola çıkmaktadır ve bir üretim yöntemi/biçimi olarak ele almaktadır. Fakat ikisinin ortak noktası gölge ve konturun haptik algıyı etkilemedeki rolüdür. Bu yaklaşım Merleau-Ponty'de de gözlemlenebilir. Mattisse'in tablolarında kenar çizgilerinin tensel bir edilginlikle görüldüğüne ve bu görünüşün optik tarzda olmadığına değinen Merleau-Ponty (2016), haptik kavramını yazılarında kullanmamış olsa dahi, Riegl ve Deleuze'ün kullandığı bu kavramın tanımına oldukça yaklaşmaktadır: "Ve Matisse'in kadınları (çağdaşlarının alaylarını anımsayalım) dolaysız olarak kadın değildirler, kadın olmuşlardır: Matisse öğretmiştir bize, kendi kenar çizgilerini görmeyi, "fizik-optik" tarzda değil, ama yaprak damarları gibi, bir tensel etkinlik ve edilginlik sisteminin eksenleri gibi görmeyi" (s. 70). Merleau-Ponty'nin "tensel etkinlik ve edilginlik … gibi görmek" yaklaşımı için Riegl ve Deleuze'ün haptik terimini tanımlarken değindiği unsurlara değinmesi bakımından haptik diyebilir miyiz? Merleau-Ponty haptik kavramının akademik dile yerleştiği bu dönemde Mattisse'in tablolarını değerlendiriyor olsaydı "haptik" terimini kullanır mıydı?

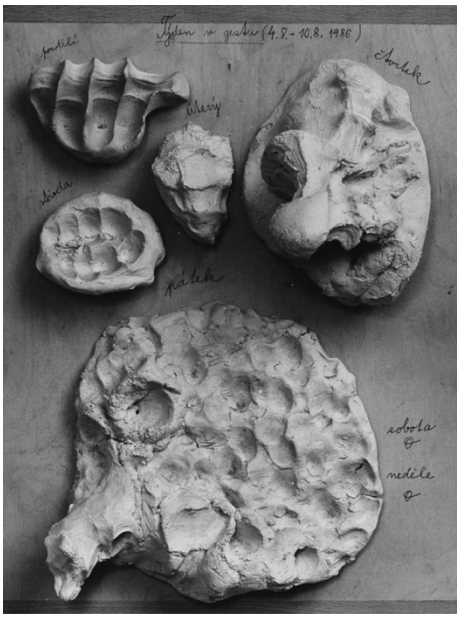
Bu noktada, çalışmanın yöntemi ve yaklaşımı gereği, Deleuze'ün haptik kavramını üretim sürecinde elinin hareketi veya sanatçının göz ve elinin birbirinden bağımsızlaşması üzerinden değil de Riègl ve Merleau-Ponty gibi alımlayıcıda duyumsamanın gerçekleştiği âna dönülerek, "haptik sanat nesnesi" düşünsel ve pratik süreçlerindeki dokunma duyusu ve dokunsal algı üzerinden yorumlandığında yenilikçi bir haptik üretim süreci/biçimi araştırması yapılabilir mi? Veya Riègl'in haptik kavramını eser ile alımlayıcı arasındaki etkileşim üzerinden ele alışına farklı bir yaklaşım getirmek mümkün müdür? Bu kavram için yeni bir anlam çerçevesi oluşturmak adına Riègl'in derinlik, kontur ve ışık-gölge unsurları yerine algı fenomenolojisi bağlamında haptik kavramına yaklaşılabilir mi?

Bu noktada sanat eserinde dokunsal ve haptik kavramına, bu kavramı sanat teorisine kazandıran Riegl ve Deleuze'ün yaklaşımından farklı bir yaklaşım sunarak Merleau-Ponty gibi haptik terimini kullanmamasına karşın, sanat eserlerindeki dokunsallığı araştırırken alımlayıcının etkileşimini ön plana koyan Jan Švankmajer'in 1983'te oluşturduğu dokunsal sanat antolojisine değinmek gerekmektedir.

3.2. Jan Švankmajer'in Dokunsal Sanat Antolojisi

> "(Her bedenli özne) yeni bir dil gibidir: o dilde nasıl eserler üretileceğini kimse bilmez ama bir kez ortaya çıktıktan sonra o dil kastedilen az ya da fazla şey söylemekten, bir tarihe sahip olmaktan ya da bir anlam taşımaktan kendini alamaz."
> (Maurice Merleau-Ponty, Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser..., 2017d)

Dokunsal (tactile) nesneyi, "dokunsal duyumlar için kötücül bir yuva, tenha alanlar ve tuzaklar" olarak tanımlayan Jan Švankmajer (2014), dokunsal nesnenin algısını ise "hiçbir şeyin kesin olmadığı, açıkça bilinen nesnelerin bile gerçekdışı olarak değerlendirildiği, kişinin onu daima yanıltabilecek olan kendi çağrışımsal ve dokunsal hafızasına güvenmek zorunda olduğu bir rüyaların bilinmeyenler ülkesi" olarak tanımlamaktadır (s. 12).



Görsel 36 *Jan Švankmajer, A Week in Gesture, 1986.*
Švankmajer, Touching and Imagining, 2014: 112

1934 Prag doğumlu Jan Švankmajer, senarist, yönetmen, şair, sanatçı ve kukla ustası olarak birçok iş üretmiştir. 1970'lerde Çekoslovakya Komünist yönetimince film yapması yasaklanan Jan Švankmajer, film üretemediği yedi yıllık süreçte dokunsal fenomenlerin doğasını incelemeye yönelerek dokunma duyusu ile hayal gücü arasındaki bağlantıyı araştırdığı deneyler gerçekleştirmiştir. Dokunsal deneyler için eserler üretmiş ve bu deneyler için o dönem üyesi olduğu Çek-Slovak Sürrealistler Grubu üyelerini dokunsallığı deneyimlemeye davet etmiştir. Eserlerini, deney düzeneklerinin dökümantasyonunu ve katılımcıların deneyimlerinin raporlarını 1983'te *Hmat a Imaginace* (*Dokunma ve Hayalgücü*) adlı dokunsal kapağı olan bir kitap haline getirmiş ve bu kitaptan beş adet üretmiştir (Švankmajer, 2014: xvi).

Görsel 37 *Hmat a Imaginace (Samizdat edisyonu), 1983.*

Kapağında tavşan kürkü ve zımpara kağıdından kesilmiş bir el figürü bulunan bu kopyalar *samizdat* (resmi olarak uygulanan sansürden kaçınmak için gizlice üretilen ve dağıtılan iş) olarak yayımlanmış, 31 sene sonra, 2014 yılında İngilizce'ye *Touching*

and Imagining olarak çevrilmiş ve dokunsal sanat tanımına dair önemli ve eşsiz (unique) bir kaynak olarak kabul edilmektedir.

Švankmajer, *Touching and Imagining* kitabında kendi deneyleri ve üretimlerinin dışına da çıkarak farklı sanatçıların eserlerini eleştirdiği kısa bir dokunsal sanat antolojisi oluşturmuştur. Švankmajer (2014), oluşturduğu bu antolojinin motivasyonunu ve gerekliliğini şöyle aktarır:

> Deneylerin belirli bir aşamasında, peygamberlere, seleflere ve dokunsal sanatın çağdaş savunucularına bakmam gerekti. Bu kısa antoloji dokunsal sanatın mevcut tarihinde dokunmanın rolünün eleştirel bir değerlendirmesini denemektedir. Bugüne kadar hiç kimse bu sorunu ele almamıştır. Geçmişte üretilmiş olan malzemeler, ulaşılamaz bir çalışmadan ya da yaratıcılığın çevresinde mücadele eden değersiz şeylerden veya çok erken terk edilmiş projelerden ya da daha az bilinen ya da hiç bilinmeyen yazarların bu işlere eklemlenen işlerinden oluşmaktadır. Bu malzemeleri bir araya getirmek oldukça zor olmakla birlikte bu antolojinin tümünü içerdiği iddiasında bulunamam (s. 82).

Jan Švankmajer'in antolojisi kronolojik olarak şu eserleri içermektedir:

- Jan van Eyck: *Homage to the Lamb*, 1432
- Jan van Eyck: *Portrait of Arnolfini Couple*, 1434
- Pedro de Mena: *Crying Virgin Mary*, 17. yüzyılın ikinci yarısı
- *Crying Madonna*
- Pablo Picasso: *Guitar*, 1912
- Umberto Boccioni: *Fusion of Head and Window*, 1912
- Clifford Williams: *Plâtre à Toucher chez De Zayas*, 1916
- Man Ray: *L'enigme d'Isidore Ducasse*, 1920
- F. T. Marinetti: Tactilism (Futurist Manifesto), 1921
- Max Ernst: *Frottage*, 1925
- Luis Buñuel and Salvador Dalí: *Un Chien Andalou*, 1929
- Salvador Dalí: *The Persistence of Memory*, 1931
- Gala Eluard: *Object with a Symbolic Function*, 1931
- Oscar Dominguez: *Arrival from the Old Times*, 1936
- Meret Oppenheim: *Fur Dinner Suite*, 1936
- Oscar Dominguez: *Decalcomania*, 1937
- Salvador Dalí: *Tactile Cinema, 1941*

- Frédérick Kiesler: *Twin–Touch–Test*, 1943 (*VVV Almanac*, No. 2–3)
- Marcel Duchamp: *Please Touch*, 1947
- Jean Dubuffet: *Plastic Art Made from Bath Sponge*, 1950
- Mikuláš Medek: *Cranach's Sur-lyricism*, 1951–52
- Micheline Bounoure: *Object*, 1959
- Gunther Uecker: *Object Made from Nails*, 1962
- Jiří Kolář: *A Blind Poem* (typed without ribbon), 1962
- Ay-O: *Tactile Briefcase*, 1963
- Claes Oldenburg: *Soft Washstand*, 1966
- Piero Gilardi: *Pumpkin*, 1966
- Jannis Kounellis: *Piece Made from Cotton*, 1967
- J. H. Kocman: *Touch Study of My Surroundings*, 1971

Oluşturduğu antolojinin kısa ve yetersiz olduğunu belirten Švankmajer (2014), gelecekte üretilecek olan işler sayesinde ve sanat eleştirmenlerinin yazıları ile bu antolojinin daha eksiksiz bir hale geleceğini ve tamamlanabileceğini umduğunu dile getirmektedir (s. 83). Jan Švankmajer kitabında genellikle saf-dokunsallık bağlamında değerlendirdiği eserlere değinmektedir. Fakat 1989'da yazdığı Tactilism (dokunsallık) başlıklı yazısında, araştırmaları sonucunda çocukluğa kadar uzanan bir "dokunsal bellek"in varlığının kanıtladığını ve "dokunsal sanat"ın bu sayede iletişimsel olduğunun altını çizmektedir (Švankmajer, 2014: xxii). Aynı yazının devamında ise Goldstein'ın incelediği nörolojik vakalara dayanarak Merleau-Ponty'nin de dokunmanın doğrudan temas içermesi gerekliliğine olan inancını değiştirdiğini belirtmektedir (Švankmajer, 2014: xxii). Gelişmesini ve eksiksiz hale gelmesini umduğu bu antolojinin, 1989'da Jan Švankmajer'in de önemine değindiği nöroloji, algı fenomenolojisi ve dokunsal bellek üzerinden değerlendirmelerle tamamlanması veya geliştirilmesi mümkün müdür? Jan Švankmajer'in hem teorik hem de pratik çalışmaları ile çerçevesini çizdiği dokunsal sanat tanımının, algının fenomenolojisi ve moleküler biyofizik bağlamında güncel çalışmalar eklenerek yeniden ele alınması "*Haptik Sanat Nesnesi*" yaklaşımı ile yenilikçi bir sanat teorisi/kuramı geliştirilmesi için önemli bir başlangıç noktası sayılabilir.

3.3. Haptik Sanat Nesnesi

> Demek ki nesnenin konması (position) fiili deneyimimizin sınırlarını aşmamızı sağlar,
> bu deneyim yabancı bir varlığa çarpıp durur, öyle ki sonunda,
> bize öğrettiği her şeyi o varlıkta çekip çıkardığına inanır.
> Her algının bir şeyin algısı olmasını sağlayan,
> deneyimin işte böyle kendinden taşmasıdır (extase).
> (Maurice Merleau-Ponty, Algının Fenomenolojisi, 2017a: 113)

Riegl figür-zemin ilişkisi, Deleuze el-göz ilişkisi, Jan Švankmajer ise alımlayıcıda yaratılan dokunsal algı veya aktif/pasif tensel temas üzerinden sanat eserlerindeki dokunsallığa değinmektedir. Bu çalışmada geliştirilmesi ve sınırlarının çizilmesi amaçlanan "haptik sanat nesnesi" yaklaşımı ise odağından bu düşünürlerin yazılarını çıkarmadan, tensel temasın koşut olmadığı, alımlayıcı ile dokunsallık üzerinden etkileşime geçilen, multimodal nöronların fizyolojik olarak zemin hazırladığı duyulararasılığın bilinciyle ve ayna nöronların gözlenen harekette bedensel bir etki yarattığı bilincinde olunan bir noktada kurulmaktadır.

Jan Švankmajer'in odağının karşıtı olarak aktif veya pasif bir dokunmanın olmadığı eserlerin de haptik sanat nesnesi olarak değerlendirilmesi, hem "haptik" kavramı ile "dokunsal" kavramı arasındaki farkın altını çizmekte hem de seyirci konumundaki alımlayıcıyı edilgen olarak değerlendirilmekten çıkartmaktadır. İlke Mısra Uzun'un (2019) *Katılımcı Sanat Modeli ve İlişkisel Estetik* makalesinde ele aldığı üzere, seyirci ile eseri ortaya koyan sanatçı arasındaki aktarım, bakış üzerinden ele alınarak edilgen olarak değerlendirilmekte ve aynı zamanda bu durum eleştirilmektedir (s. 290). Beden ile etkileşime geçilmeyen eser karşısındaki alımlayıcının, edilgen olarak değerlendirilmesi yaklaşımı etkin ile edilgen kavramlarının nasıl ele alındığı sorusunu da sordurmaktadır. Uzun (2019), bu sorunsala şöyle yaklaşılması gerektiğini öne sürer: " … bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığın sorgulanması gerekir çünkü bakma ve yapma arasında ilişkileri kuran olgular, tahakküm ve boyun eğdirme yapılarına ait olarak görülmektedir" (s. 290)

Bu noktada Uzun, seyirciyi "etkin bir yorumcu" olarak tanımlayan Jacques Rancière'in düşüncesine yönelmektedir. Rancière'e göre: "Seyirci de eylemde

bulunur…Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerle, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya" (akt. Uzun, 2019: 291).

Bu düşüncelerin ışığında haptik sanat nesnesi olarak değerlendirilen sanat eserleri, fenomenolojiden ödünç alınan bir yaklaşım ile "birinci tekilliğe" yerleştirilmiş bir "etkin yorumcu" tarafından değerlendirilmektedir. Böylelikle Uzun'un da makalesinde değindiği, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) geliştirdiği bir kavram olan sanat katsayısının yarattığı alandan bu birincil tekillik ile haptik kavramına dair eleştiriler ve okumalar geliştirilmektedir. Duchamp sanatçının niyet ettiği ile niyet edilmeden ifade edilenler/alımlananlar olarak tanımladığı sanat katsayısını şöyle açıklamaktadır:

> "Dolayısıyla, "sanat katsayısı"na atıfta bulunduğumda, yalnızca büyük sanata atıfta bulunmadığım; fakat ister kötü, ister iyi ister vasat olsun, ham halde *–à l'état brut–* olan sanatı üreten öznel düzeneği tarif etmeye çalıştığım anlaşılacaktır. Yaratıcı edimde, sanatçı, tamamen öznel bir tepkimeler zinciri yoluyla, niyetten gerçekleştirmeye gider. Sanatçının gerçekleştirmeye yönelik mücadelesi, en azından estetik düzlemde tamamen bilincinde olmadığı –ve olmaması gerektiği– bir dizi çaba, acı, tatmin, ret ve karardan oluşur. Bu mücadelenin sonucu, niyet ile onun gerçekleştirilmesi arasındaki fark, sanatçının ayırdında olmadığı bir farktır. Sonuç olarak, yaratıcı edime eşlik eden tepkimeler zincirinde bir halka eksiktir. Sanatçının, niyetini tümüyle ifade etmedeki yetersizliğini temsil eden bu boşluk, gerçekleştirmeye niyetlendiği ile gerçekleştirdiği arasındaki bu fark, yapıtta kapsanan kişisel "sanat katsayısı"dır. Diğer bir ifadeyle, kişisel "sanat katsayısı", niyet edilen ama ifade edilmeyen ile niyet edilmeden ifade edilen arasındaki aritmetik ilişki gibidir" (Duchamp, 2012).

Buna göre Marcel Duchampcı bir yaklaşımla esere, "bir anlam üretme makinesi" tanımı üzerinden yaklaşılması, haptik sanat nesnesi yaklaşımını destekleyerek alan açmaktadır.

Üreten her (bedenli) öznenin yeni bir dil oluşturduğuna ve bu dilin sanatsal üretim ile keşfedildiğine değinen Merleau-Ponty (2017d), insan hayatının üretkenliği ve özgürlüğünün kaçınılmaz olarak kullanıldığının ve bir ifade aracına dönüştürüldüğünün altını çizmektedir (s. 23). Merleau-Ponty'nin değindiği bu yaratıcı bedenli özne, ontolojik bir itki ile üretim gerçekleştirdiği anda oluşturduğu/var ettiği dilden ne kadar haberdar olabilir? Bu tezin başlıca motivasyonundan biri olan Louise Bourgeois'nın özellikle *Couple* serisindeki heykellerini ürettiği sırada malzemelerle işbirliği içerisinde oluşturduğu dil, yalnızca zihinsel (psişik) bir yaratım süreci olmasının ötesinde, malzeme ile bedeni üzerinden kurduğu fizyolojik (nörobiyolojik) bir etkileşimin yönlendirmesi ile

şekillenmiş olabilir mi? Bunun yanı sıra moleküler biyofiziğin ışık tuttuğu bir diğer yöntem ile sanatçı ve alımlayıcıda bu haptik algının oluşumunun nedenselliklerinin kavranmış olduğu bir düzlemde haptik ele alınırken, alımlayıcıda veya sanatçıdaki haptik algının tahmini, yorumu veya eleştirisi yapılırken haptikliği bu nedenselliklerinin yalnızca yaklaşım perspektifini genişleteceği bir konumdan değerlendirmek önemlidir.

Eserler incelenirken eserlere dair kimi özellikler duyu, bellek ve algıya değinilerek enformasyonel kimi zamansa algı fenomenolojisi bağlamında değerlendirilerek çağrışımsal olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın kapsamı gereği, düşünce ile algı birlikteliğinin bir yöntem olarak seçilmiş olması dolayısıyla, böyle bir yöntemin izlenmesi uygun görülmüştür. Söz konusu yöntem Merleau-Ponty'nin (2010) ilham verici ifadesinde net bir şekilde tanımlanmaktadır:

> "Ponge su hakkında şunları diyor:
> Su beyaz ve parlak olur, biçimsiz ve taze olur, edilgendir, tek zaafı ağırlığıdır ve bunda da nasıl diretir, en olmayacak şeyi yapabilir bu uğurda: çalım atar, delip geçer, aşındırır, sızar.
> Bu zaafın suyun kendi içinde de rolü vardır: su çöktükçe çöker, verilen her biçime meydan okur, illa kendini ayaklar altına alır, kimi tarikatlerdeki keşişlere benzer biçimde ölü gibi yere yayılıp öylece kalır. […]
> SIVI, tanımı gereği, ağırlığın sözünü dinlemeyi kendi biçimini korumaya yeğleyendir, ağırlığının sözünü dinlemek uğrunda her türlü biçime sırtını dönendir. bu sabit fikirden, bu hastalıklı takıntıdan dolayı her türlü duruşu yitirendir.
> Suyun tedirginliği, en ufak eğim değişikliğine duyarlılığı. Merdivenlerden iki ayağıyla birden atlar. Oynaktır, çocuk gibi söz dinler, eğim terse dönüp geri çağrıldı mı hemen gelir" (s. 32).

3.3.1. İkinci Boyutta Haptik: Yağlıboya

Jan Švankmajer (2014), dokunsal sanat antolojisinin başına görsel algının yanı sıra diğer duyuları ve özellikle de dokunmaya dair unsurları barındıran ressamların öncüllerinden biri olarak değerlendirdiği Jan van Eyck'i konumlandırmaktadır. (s. 83). Jan van Eyck'i dokunsallık bağlamında diğer ressamlardan ayrıştıran başlıca özelliği yağlıboyayı keşfetmiş olmasıdır. Orta Çağ boyunca boya pigmentlerini bir arada tutan hammadde olarak yumurta yerine boyanın çabuk kurumasını engellemek amacıyla yağı kullanan van Eyck, bu sayede renkler arasında kolay bir geçiş sağlamış ve kuruma yavaşlığı sayesinde titizlikle çalışarak, doku ve ışık gibi unsurların kontrolünü sağlamıştır (Gombrich, 2013: 240). Gerçekliğe yaklaşmak için detaylara yoğunlaşan van Eyck bu icadı sayesinde, renk ve zaman kullanımı açısından oldukça zengin bir üretim sürecine

ulaşmıştır. Bu sebeple Jan van Eyck'in yağlıboyayı keşfetmesi tarihsel olarak haptik sanat için önemli bir başlangıç olabilir.

Jan van Eyck yağlıboyanın sağladığı imkânlarla nesneleri, insanları, hayvanları ve doğayı resmederken yalnızca formlarına yoğunlaşmayarak, resmettiklerine yapısal olarak yaklaşmakta ve malzeme algısının temsiliyetine sadık kalmaktadır (Švankmajer, 2014: 83) Bu sebeple Riegl ve Deleuze'ün aksine figür-zemin ilişkisi veya el-göz egemenliği üzerinden haptik tanımı yapmaktan uzaklaşıp, algısal olarak dokunsallığa değinen Švankmajer'e (2014) göre, Jan van Eyck dokunsal duyarlılığı sayesinde gözün hakimiyeti altında olan Gotik gerçekliğine yeni boyutlar kazandırmıştır (s. 83).

Görsel 38 *Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait (Arnolfini'nin Portresi), 1434. National Gallery. Londra.*

Jan van Eyck'in *Arnolfini'nin Portresi* (1434) eserinde zenginliği temsil eden kıyafetleriyle evli bir adam ve kadının özel alanlarında resmedildiği tablodaki erkek figürünün İtalyan bir tüccar olan Giovanni di Nicolao di Arnolfini olduğu düşünülmektedir. Gombrich (2013) bu eseri bir evlilik anının resmedilmesi olarak yorumlamıştır (s. 243) fakat daha sonra bu konuda görüş ayrılıklarına gidilmiş ve bunun evli bir çiftin ziyaretçi kabul ettiği bir an veya ölen eşini onurlandırmak için Arnolfini'nin resmettirdiği üzerine farklı teoriler ortaya atılmıştır.

Resmedilen oda dönemin tipik bir iç mekanının aktarımı gibi görülmekte fakat yakın bir inceleme avize için yeterli alanın olmaması gibi tutarsızlıkları gün ışığına çıkartmaktadır. Resmedilen her objenin aristokrasinin temsili ve çiftin zenginliklerini ve sosyal statülerini ilan etmek amacıyla özenle seçildiği de okunabilmektedir. Erkek figürün elini kaldırışı bir selam olarak yorumlanırken, karşı duvardaki konveks aynadan yansıyan iki adam göz önünde bulundurulmalıdır. Bu iki adamdan birinin, aynanın üstündeki imzadan da kaynaklı, van Eyck'in kendisi olduğu düşünülmektedir. Erkek figürünün arkasında pencere, kadın figürünün arkasında ise yatak bulunması tablonun 15. yüzyıldaki evlilik ve cinsiyet rollerini vurgulaması olarak yorumlanabilir.

Jan van Eyck nesneleri, insanları, hayvanları ve doğayı resmederken yalnızca hacimlerine değil aynı zamanda yapısallıklarına ve malzemelerine de önem vermektedir (Švankmajer, 2014: 83). Resmedilen malzemenin yapısallığına verilen bu önem, yaratım sürecinde yalnızca görsel bir estetiğe değil aynı zamanda resmedilen şeylerin dokunsallıklarına da verilen önemi de arttırmaktadır. Jan Švankmajer'e (2014) göre, görme tarafından domine edilen ve idealize edilmiş Gotik gerçekliği van Eyck başka bir boyuta taşınmakta ve alımlayıcının görme üzerinden duyumsadığı bir eser olmasına rağmen bu tablo ile dokunsal bir duyarlılık gerçekleşmektedir (s. 83).

Tabloya yakından bakıldığında, Jan van Eyck'in malzemelere detaylarını verirken aynı zamanda dokunsal bir kontrast oluşturduğu da görülmektedir. Ayakkabının sertliği, aydınlatmanın sivrilikleri, kürklerin kabarık yumuşaklığı ve kumaşların akışkan yumuşaklıkları sunulmaktadır. Fakat bu sunuşta resmedilen mekanın aydınlatmasına

uymayan gölgelendirmeler ile farklı dokusal nitelikler arasında oluşan kontrast vurgulanmıştır. Bu vurgulama ile haptik algının güçlendirildiği gözlemlenebilir.

Görsel 39 *Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait (Arnolfini'nin Portresi) (detay), 1434. National Gallery. Londra.*

Tablonun haptik gücü,

- Birbirine dokunsal değerler bağlamında zıt dokuların bir araya getirilerek haptik kontrast yaratılması
- Yağlıboyanın keşfedilmesinin sağladığı, figürleri ve malzemeleri detaylı işleyebilme imkânı ile haptik yoğunluk sağlanması
- Tabloda figürler arası birleştirilen ellerin tablodaki konumu ve renk kontrastlarıyla odak noktası olması
- Resmedilen figürün kumaşa dokunmasının resmedilmesi ile haptik hareketin alımlayıcıda uyandırılması

gibi dört ana unsur ile sağlanmaktadır. Bu noktada Švankmajer'in dokunsal sanat antolojisinde ilk sanat eseri olarak öne sürdüğü bu tablo, haptik sanat antolojisi için de bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

Yağlıboyanın keşfi ile resim sanatında ortaya çıkan haptikliğe John Berger de değinmiştir. "Yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokunabilirliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmekteki üstünlüğüdür.

Yağlıboya gerçek nesneleri elimizle dokunabilecekmişiz gibi gösterir bize" (Berger, 2010: 88) diyerek, yağlıboyanın resmedilen şeylerin renklerini, dokularını ve sıcaklıklarını yansıtabildiğine değinen Berger (2010), yağlıboya sayesinde "imleme" ile nesnelerin hacimlerini (kapladıkları yerleri) saptamış (s.89) bu noktada haptik kavramını kullanmasa dahi dokunsallık için Riegl ve Deleuze'ün koşul olarak ileri sürdüğü konturu, karşıt bir pozisyondan ele almıştır. Riegl ve Deleuze'de haptiklik için gerekli görülen kontur, bu tabloda yokluğu ile haptikliği sağlamıştır. Merleau-Ponty de Cézanne'ın konturu yok edip, renklerin düzenlenişi ile konturun yokluğunda sınırları belli etmesini hakikatin gerçekleşmesi (Ereignis) olarak değerlendirmesiyle Berger ile paralel bir konumdan eserleri değerlendirmektedir.

Görsel 40 *Hans Holbein, Ambassadors, (Elçiler), 1533. National Gallery. Londra*

Yağlıboyanın dokunsallık bağlamında önemine değinen Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında Hans Holbein'in *Elçiler* tablosunu örnek göstermektedir. Tabloda Arnolfini çiftinde de görülen zenginliğin bir temsili olan kıyafetleri ile toplumsal konumlarının aktarıldığı iki figür masanın iki kenarında durmaktadır. Sol tarafta duran, Fransız büyükelçi ve şövalye, sağ tarafta duran ise sonradan psikopos olmuş bir büyükelçidir (Silverman, 2006: 256). Masanın üst katında ve alt katında çeşitli objeler bulunmaktadır. Berger (2010) bu nesnelerin anlamlarını ve neleri sembolize ettiğini şöyle açıklar:

> "Üst raftaki bilimsel araçlar denizcilikte kullanılıyordu.Deniz yollarının tutsak ticaretine, ticaret gemilerine açıldığı sıralardaydı bu. Öbür kıtaların zenginlikleri bu gemilerde Avrupa'ya aktarılıyordu. Bu zenginliklerle sonra sanayi devriminin çıkış noktası olan kapital birikimi sağlandı.
>
> 1519'da Magellan, V. Charles'ın desteğiyle dünyayı dolaşmak için yola çıkmıştı. Magellan'la bu yolculuğu planlayan gökbilimci arkadaşı, kazandıklarının yüzde yirmisini ve ele geçirdikleri topraklardaki yönetim hakkını kendilerine ayıracaklarını İspanya Sarayı'yla yaptıkları bir anlaşmayla saptadılar.
>
> Alt raftaki küre Magellan'ın bu yolculuğunu gösteren yeni bir küredir.Holbein Fransa'da bulunan ve soldaki elçiye ait olan toprakların adını küreye yazmıştır. Kürenin yanında bir aritmetik kitabı, bir ilahi kitabı,bir de ud vardır.Bir ülkeyi sömürgeleştirebilmek için insanlarını Hıristiyan yapmak, onlara hesap öğretmek gerekiyordu; böylece onlara dünyada en ileri uygarlığın Avrupa uygarlığı olduğu kanıtlanıyordu. Elbette Avrupa sanatı bunun dışında değildi" (s. 89).

Görsel 41 *Hans Holbein, Ambassadors, (Elçiler) (detay), 1533. National Gallery. Londra*

.

Dokunma duyusunu sınırlı ve durağan olarak ele alan John Berger (2010), Holbein'in Elçiler tablosunda salt görsel bir etkinin yanı sıra dokunma duyusunu da kullanıldığına değinmekte, gözün kürk, ipek, maden, tahta, kadife, mermer, kağıt ve keçede gezindiğini belirtmektedir (s. 90).

Berger (2010) görme ve dokunma duyusunun birlikteliğini şöyle ele almaktadır:

> "her kaymada gözün resimde gördüğü şey dokunma duygusu diline çevrilir. Resimdeki iki adımın belli bir ağırlığı vardır. …. resimde ağır basan şey, adamları çevreleyen, onların vücutlarını örten malzemeler ve kumaşlardır. …. resim parayla satın alınabilecek şeylerin istenirliğini gösteren bir şey oluyordu. Satın alınabilecek nesnelerin görsel istenirliği de dokunulabilecek nesneler olarak bunların sahibin dokunma duygusuna, eline nasıl cevap vereceklerini gösteriyordu" (ss. 90-91).

Holbein'in *Elçiler* tablosu, yalnızca dokunsal öğeler içermekle kalmamakta, göz-merkezci bir yaklaşımı aldatarak merkezi perspektif kuralları içerisinde bir ilüzyon oluşturmaktadır. Tabloyu ilk kez gören ve genellikle olduğu gibi tam karşıdan izleyen bir alımlayıcının en önde (perpektif kurallarınca) duran fakat merkezi perspektife hiç de uymayan kafatasını algılaması oldukça zordur. "Holbein'in tablosu, biri perspektif diğer anomorfoz olmak üzere iki rakip anlaşılırlık sistemine göre örgütlenmiştir bu iki anlaşılırlık sistemi arasındaki çatışma öylesine şiddetlidir ki tablonun perspektife dayalı kısmının en iyi şekilde görülebileceği konumda duran kişi için imgenin kalanı çözülemezdir" (Silverman, 2006: 259). Merkezi perspektif kurallarına tamamen uyan tablonun kalanından ayrıştırılarak bu kuru kafanın okunması tablo ile ilk karşılaşmalarda "gözden kaçabilmektedir". Örneğin, kişisel deneyimimden çıkışla tabloyla ilk karşılaşmalarımda kurukafayı gördüğümü fakat algılayamadığımı, duyumsadığımı fakat yorumlayamadığımı ve bunu da fark etmemek olarak özetlediğimi söyleyebilirim; önde duran figürün bir kafatası olduğunu fark etmem ise büyük bir şaşkınlık yaratmıştı.

Görsel 42 *Hans Holbein, Elçiler (detay), 1533. National Gallery. Londra*

Anamorfoz (biçim değiştirme) olarak adlandırılan bu perspektif tekniği, tabloya karşıdan bakıldığında figürlerin "çarpıtılmış" olarak görüldüğü, fakat özel bir noktadan bakıldığında "normal" görüntünün elde edildiği bir tekniktir (Silverman, 2006: 256). Tablonun karşısında durulduğunda çözümlenmesi ve algılanması oldukça zor olan bu figür, tablonun karşısındaki alımlayıcının hareketi ile duyumsanabilmektedir. Alımlayıcıyı harekete yönlendiren Holbein böylelikle alımlayıcıyı "seyirci olarak konumlandırmak yerine "resmin"in içine koyar" (Silverman, 2006: 258). Bu kafatasının resimde yer alması genellikle ölümün hatırlatılması olarak yorumlanmaktadır. Berger gibi Silverman da (2006) tablonun perspektif olarak farklı resmedilen iki bölümün konu itibariyle da kıyaslanamadığına ve merkezi perspektif ile resmedilen kısmın dünyevi güç ve başarıyı, anamorfoz tekniği ile resmedilen bölümün ise saf bir "vanitas" (yaşamın geçiciliği ve zevkin boşluğunu imleyen resimler) olduğunu saptamaktadır (s. 259).

Jan van Eyck'in *Arnolfini'nin Portresi*'nden (1434) yaklaşık 20 yıl sonra Jean Fouquet'nin resmettiği *Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile* tablosunda da karşımıza kürk, taş, kumaş, mermer gibi dokunsal değerleri farklı nesneler çıkmaktadır.

Görsel 43 *Jean Fouquet, Estienne Chevalier with St. Stefanus (Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile), 1454. Ahşap üstüne yağlıboya. 96x88 cm. Staatliche Museen, Berlin.*

Özenle resmedilmiş bu nesnelerin haptik kontrastları ile yaratılan karşıtlık taşın sertliğinin vurgulanmasına ve kadife kumaşın yumuşaklığının artmasına yol açmakta ve haptik alımlamanın gücünü arttırmaktadır. Gombrich (2013), Fouquet'nin *Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile* tablosundaki sakin ve heykelsi figürlerini, nesnelerin dokularını ve yüzeylerini özenle resmetmeye verdiği değeri, van Eyck'e ve kuzey geleneğine borçlu olduğunun altını çizmektedir (s. 275). Dolayısıyla Fransız ressam Jean Fouquet'nin bu ikonik eseri, van Eyck'in başlattığı haptik sanat yaklaşımının Güney Avrupa'daki devamı olarak yorumlanabilir.

Estienne Chevalier Aziz Stefanus ile tablosundan yaklaşık 150 yıl sonra Caravaggio'nun resmettiği *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* (1601-2) ise dokunma ve görme eylemlerinin bir aradalığını gösteren önemli bir diğer sanat eseri olarak yorumlanabilir. Gözün gördüğüne inanılmaması söz konusu olduğunda dokunma duyusunun ve özellikle de elin aktif temasının görsel algının "denetleyicisi" konumuna yerleşmesi bu tabloda resmedilmiştir.

Görsel 44 *Michelangelo da Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu), 1601-2. Neues Palais, Postdam. C: Stiftung Preussiche Schlösser und Garten, Barlin-Brandenburg.*

Romalı bir asker, çarmıha gerilen İsa'nın ölüp ölmediğini kontrol etmek için bedenine mızrak saplayarak bir yara açmış ve böylelikle öldüğüne ikna olmuştur. İsa'nın dirildiği haberine inanmayan Didimos adıyla anılan Thomas, İsa'nın ellerindeki çivi izlerini görmedikçe, çivilerin açtığı yaralara parmağını değdirmedikçe ve böğrüne eli ile dokunmadıkça İsa'nın dirildiğine inanmayacağını söyler. İsa Aziz Thomas'a şöyle der: "Yaklaştır. Koy parmağını şuraya ve bak ellerime. Elini koy, koy böğrüme. Kuşkucu olma, inançlı ol". Caravaggio, *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* tablosunda, İsa'nın dirilmesinden sonra Aziz Thomas'ın bu yaraya elini soktuğu âna odaklanmaktadır.

Görsel 45 *Michelangelo da Caravaggio, The Incredulity of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu) (detay), 1601-2.*

Görsel gözlemin, dokunma ile doğrulanma pratiğini Caravaggio'nun tablosuyla örnekleyen Pallasmaa (2011), göz hegemonyasının temellerinin atıldığı Greklerde, mimari unsurların dokunsal duyarlılığa ve maddeselliğe verilen ağırlık üzerinden görme duyusu ile birlikte diğer duyu kiplerini de içerdiğinin altını çizmektedir (s. 28). İdeal güzellik kurallarını tartışan, olagelmiş yöntemlerden uzaklaşarak sanatta yenilikçi bir yaklaşım arayan Barok Dönem sanatçısı Caravaggio güzelliğe ve geleneğe saygısı olmadığı düşüncesi üzerinden eleştiriler ile karşılaşan ilk ressam olmuştur (Gombrich, 2013: 392).

Güzellik arayışından uzaklaşarak, görme ve aktif dokunma anını resmeden ressam, hem beden ve dokunmaya odaklanmakta hem de resmettiği unsurların doku, ışık

ve yapısallıklarına önem vermektedir. Bunun yanı sıra insan teninin bütünlüğünün bozulduğu ânın resmedilmesi, ayna nöronlar dolayısıyla tablonun haptik gücünü arttırmaktadır. Caravaggio'nun *Aziz Thomas'ın Kuşkuculuğu* tablosu, hem dokunsal niteliklerin işlenmesi hem de beden-dokunma-görme-bakma arasındaki ilişkinin resmedilmesinden dolayı "haptik sanat nesnesi" yaklaşımı için oldukça önemlidir.

Görsel 46 *Caravaggio, Death of the Virgin (Bakirenin Ölümü), 1604. Musée du Louvre, Paris.*

Caravaggio'nun tablolarının dokunsallığını (haptikliğini) Jean-Luc Nancy (1940-) de yorumlamıştır. Resim sanatını dokunulmamışlık (intactness. – tam olarak çevrilen intact aynı zamanda dokunulmamış/el değmemiş anlamını da taşır) ile dokunmanın arasında bir eşik olarak ele alan Nancy (1997) *The Sense of World* (*Dünyanın Algısı*) kitabında resim sanatı ve *chiaroscuro* (ışık-gölge sanatı) hakkında Michelangelo da Caravaggio'nun *Bakirenin Ölümü* tablosunu ele alır ve şöyle der: Görüş sınıra dokunmalıdır, kendi sınırına dokunmalıdır, kendine tam dokunmalıdır ("the view

should touch the limit, that it should touch its limit, that it should touch itself intact") (s. 82). Nancy (1997) de Berger gibi ışık ve gölgenin yarattığı dokunsallığın resimdeki iletişimi gözün değil dokunmanın emri altında gerçekleştiğini öne sürerek (s.82), resim sanatındaki haptik unsurları Riegl ve Deleuze'ün karşıt noktasından ele almaktadır.

3.3.2. Edith Clifford Williams, Plâtre à Toucher chez Marius de Zayas

Amerikan soyut sanat akımının öncülerinden olan Edith Clifford Williams, New York'ta soyut sanat alanında çalışan ilk avangard sanatçılardan ve aynı zamanda erken dönem feministlerindendir (Egan ve Chou, 2009: x). Günümüzde Philadelphia Museum of Art'ın kalıcı kolleksiyonunda bulunan *Two Rhythms* eseri ile bilinen Edith Clifford Williams (kendi isteği doğrultusunda Clifford olarak anılmaktadır), 1885'de New York, Ithaca'nın önde gelen ailelerinden birinde doğmuştur (Egan ve Chou, 2009: 21).

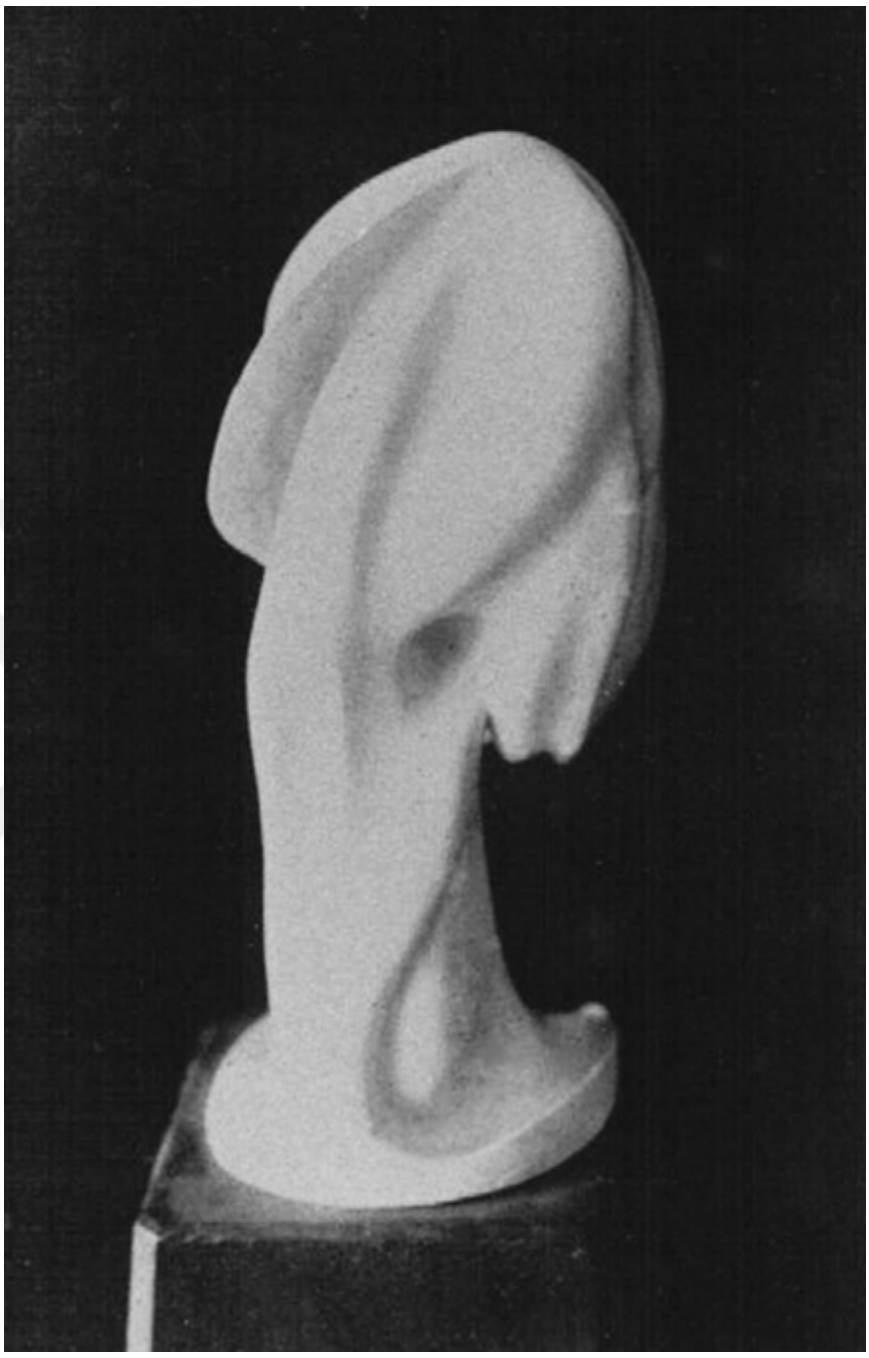
Görsel 47 *Edith Clifford Williams, Two Rhythms (İki Ritim), 1916. Tuval üzerine yağlıboya. 73.7 × 73.5 cm. Philadelphia Museum of Art, ABD.*

1903-1904 döneminde Yale Güzel Sanatlar Okulu'na kaydolan Clifford, profesörü olan John Henry Niemeyer tarafından portresinin resmedilmesi ve emeklilik sergisinde sergilenmesi üzerine Yale'deki diğer öğrenciler arasında öne çıktığı şeklinde yorumlanmaktadır (Egan ve Chou, 2009: 27). Babasının teşvikiyle Mayıs 1906'da sanat eğitimi için Avrupa'ya giden Clifford, İngiltere'de müzeleri ziyaret etmiş, eskizler yapmış ve orada geçirdiği dönem hakkında ailesine, heyecan ve şevk (enthusiasm) dolu cümleleri olan mektuplar yollamıştır (Egan ve Chou, 2009: 27).

Soyut sanat akımının öncüleri arasında bulunan Clifford, fotoğrafçı ve modern sanat organizatörü Alfred Stieglitz etrafında toplanan ekip üyelerinden biridir. Egan ve Chou (2009) dış görünüşleri, hareketleri ve ürettikleri sanat eserleri hakkında Clifford ve arkadaşlarının o dönem için nasıl değerlendirildiğini şöyle aktarır: "Clifford ve onun coşkulu, saygısız arkadaşları insanlık tarihinde hiç bilinmeyen yeni bir sanat formu yaratıyorlardı— temsili olmayan, soyut sanat" (s. 73). Bu yeni sanat formunu irdeleyen Clifford, 1914 senesinde bir kadın sanatçı tarafından üretilmiş en erken soyut eserlerden biri olan *1914* başlıklı yağlıboya tablosunu üretmiştir. Clifford Mart 1915'te yazdığı bir mektupta keşfettiği yeni medyumu şöyle aktarmaktadır:

> "Yeni bir dışavurum medyumunda zevk buluyorum — döküm kil (molding clay). Uzun bir arzu süreci sonrasında parmaklarım mutlulukla şekil veriyor. Dokunma duyusu tek başına kaldığında, güç ve hassasiyet oldukça ilginç oluyor ve bir şeyleri açığa vurmak kolaylaşıyor – bunu gözlerimi kapalı çalışırken keşfettim" (Egan ve Chou, 2009: 74).

Edith Clifford Williams'ın, *Arnolfini'nin Portresi*'nden yaklaşık 480 yıl sonra ürettiği *Plâtre à Toucher chez Marius de Zayas* (*Marius de Zayas'ta Dokunma için Alçı*) eserini, sanat eleştirmeni Francis Picabia'nın (1879-1953) "dokunsal sanat"ın (tactile art) icadı olarak ele almıştır. Picabia, Clifford'a ve sanat yaklaşımına değindiği yazısında, sanatın görme duyusu yerine dokunma duyusu ile deneyimlenmesi gerektiğine değinmektedir (Egan ve Chou, 2009: 74). Dokunma ile alımlayıcının etkileşime geçtiği bu eser, sanatçı tarafından aktif dokunmanın talep edildiği ilk eser olarak ele alınabilir.



Görsel 48 *Edith Clifford Williams, Plâtre à Toucher chez De Zayas (Marius de Zayas'ta Dokunma için Alçı), 1916.*

Jan Švankmajer (2014) ise *Touching and Imagining* kitabının Dokunsal Sanat Antolojisi bölümünde bu eser hakkında "*Plâtre à Toucher chez Marius de Zayas* hiç şüphesiz böyle bir isme layık ilk dokunsal eserdir çünkü algılayıcı ile doğrudan dokunsal temas için tasarlanmış ilk nesnedir" (s.92) şeklinde yorum yapmış ve Francis Picabia'nın yorumunu tekrarlamıştır: "Dokunsal sanat doğdu!"

3.3.3. Meret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrere

"Cézanne'ın vazolarından birinin parlak yeşiline baktığımda,
bu bana seramiği *düşündürmez*, daha ziyade onu bana sunar,
seramik oradadır, ince ve düz kabuğuyla, gözenekli
içyüzeyiyle, yeşilin tikel kiplenme tarzında."
(Merleau-Ponty, Algının Fenomenolojisi, 2017: 445)

1913 yılında İsviçreli analistlerden oluşan bir ailede doğan Oppenheim, psikanalitik teori ile ilgilenmiş ve Carl Gustav Jung'un öğretilerini takip etmiştir. ("Meret Oppenheim", t. y.). Paris Académie de la Grande Chaumière'de eğitim alan Oppenheim, bu dönemde tanıştığı sürrealist çevrenin bir üyesi olmuştur. André Breton, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Max Ernst, Francis Picabia gibi isimlerle bir arada bulunan Oppenheim, Man Ray'in de asistanlığını yapmıştır. Kadın sanatçıların sayıca oldukça az olduğu ve "sanatçı" olarak kabul edilmelerinin zor olduğu bir dönemde işler üreten Oppenheim, sürrealist sanat nesneleri üretmesinin yanı sıra moda tasarım ile de ilgilenmiştir. 1936 yılında ürettiği *Kürk Bileklik* ve *Kürk Kaplı Çay Fincanı* 1960'larda Amerika'da gelişecek olan malzeme algısı, bedenlilik ve dokunsallık odağındaki sanatsal üretimlerin öncüsü niteliğinde değerlendirilebilir.

Görsel 49 *Meret Oppenheim, Bracelet en fourrure (Kürk Bileklik), 1936. Pirinç ve kürk. 8 cm çapında.*

Picasso, Dora Maar ve Meret Oppenheim'ın Café Deux Magots'da oturdukları bir gün, Picasso'nun Meret'in bileğindeki kürk kaplanmış bileziği görerek, "biliyor musun, sen kürk ile neredeyse her şeyi kaplayabilirsin" demesi üzerine Meret'in "Bu fincan ve tabağı dahi" diyerek cevap vermesi birçok kaynakta *Kürk Kaplı Çay Fincanı* eserinin çıkış noktası olarak aktarılmaktadır. 1936'da André Breton, nesnelere adanmış ilk sürrealist sergi için kendisinden bir eser istediğinde ürettiği kürk ile kaplanmış çay fincanı, fincan tabağı ve kaşıktan oluşan eseri, Dora Maar fotoğraflamıştır (Caws, 2011: 25).

Görsel 50 *Meret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrure (Fur-Lined Teacup / Object / Kürk Kaplı Çay Fincanı), 1936.*

Caws (2011) bu eseri egzotik, erotik, korkunç, davetkâr (s. 25), Foster (2012) ise kadın cinsel organına müstehcen bir kinaye yaparak estetik ve erotik arasındaki ilişkiyi düşünmeye zorlayan bir yapıt olarak yorumlamaktadır (s. 16). Sanat tarihi ve eleştirisi kaynaklarında da genellikle aynı anda hem çekici (attraction) hem de itici (repulsion)

olan, fetiş, psikoanalitik, amacından saptırılmışlığı ile güçlü bir arzu yaratan, feminist olarak betimlenen eser, *Art Since 1900* adlı kitapta, Freudyan fetişe gönderme yapanbir eser ve aşırılık yoluyla erkek izleyicinin "eril önyargılarını suratlarına fırlatma" olarak yorumlanmaktadır (2012: 271). Bugün itibariyle, esere bakıldığında Meret Oppenheim'ın kadın olması bu eleştirilerin kaleme alındığı dönemde, eserin erotik boyutunun tanımlanmasını fazlaca etkilemiş gözükmektedir. İlgili erotizm tartışmalarının, feminist yakıştırmalarının ötesinde *Kürk Kaplı Çay Fincanı* yalnızca erotik ve feminist bir nesne olarak yorumlanmamalıdır. Bu yorumların ötesinde günümüzde artık klasikleşmiş olan bu eser, cinsiyetin belirleyici bir limit olmadığı çağımızın kültürel dinamikleri içerisinde yeniden değerlendirilmelidir.

Natürmortun diğer resimlerden, bakılmayı beklemeyerek, "bakışı uyandırdığı"nı vurgulayan Leppert (2017) natürmortun koklama, tatma, işitme ve dokunma duyularını uyandırdığını belirtmektedir (s. 74). Meret Oppenheim'ın en bilindik sürrealist objesi, 1936'da ürettiği *Kürk Kaplı Çay Fincanı* eseri Leppert'in yaklaşımı ile alımlayıcının bakışını uyandıran ve tüm duyuları uyaran bir natürmort olarak ele alınabilir. Bu bağlamda Meret Oppenheim, haptik sanat nesnesi için müstesna bir öncü, söz konusu eseri ise ilham verici bir başyapıttır.

Oppenheim'ın eseri, yalnızca "bir kürk ve bir çay fincanı" veya "kürk ile kaplanmış bir çay fincanı" olarak tanımlanmamalıdır. Sanatsal bir form ve yöntemin ötesinde *Kürk Kaplı Çay Fincanı* eseri yeni bir hakikatin ortaya çıkışı, varoluşu, bir Ereignis olarak ele alınmalıdır. Farklı parçaların bir araya geldiği bir asamblaj olarak da değerlendirmenin mümkün olduğu eser, işlevi canlı bir bedeni kaplamak olan kürkün, günlük hayat objesi olarak kullanılan çay fincanını kaplamasıyla ortaya çıkan bir Ereignisi alımlayıcıya sunmaktadır.

Arnheim (2007), bir kavramın tikel olduğu ölçüde, sahip olduğu özelliklerin rekabete girdiğine değinmektedir:

> "Martin Krampen, hızın düşürülmesi gerektiğini belirten eski bir piktografik trafik işaretinde kullanılan salyangoz imgesine dikkat çeker. ... Krampen, salyangozun sadece yavaş olmadığını,

> ayrıca sümüksü, kolaylıkla ürkütülebilen bir şey olduğunu da belirtir. … imgenin kendisi, bu seçim sırasında kılavuzluk yapmaz" (s. 164).

Arnheim'ın bu yaklaşımı ile kürk ve çay fincanının özelliklerinin girdiği rekabeti açığa çıkartmak ve bu özelliklerin kendini alımlayıcıya sunuşunu fenomenolojik bir yaklaşımla ele almak, haptik sanat nesnesi eleştirisi için oldukça kıymetlidir.

Meret Oppenheim'ın kürk kaplı çay fincanına baktığımızda çay fincanı ve kürk için ayrı ayrı olmak üzere görünüşleri, sesleri, kokuları ve dokunsal verileri dışında maddesel ilkeleri, bu nesne ve malzemelerin kullanılma alışkanlıkları, rastlandığı ortamlar, işlevsellikleri gibi özellikleri üzerinden çeşitli çıkarımlarda bulunuyor olabilir miyiz? Bu çıkarımlar sanat nesnesi algısının çerçevesini geliştirdiğinde, eser ile ilk etkileşimin görmede değil de ağız içinde gerçekleştiğini destekler mi? Merleau-Ponty'nin (2017a), Cézanne'ın tablodaki manzaranın kokusunu dahi içerdiğini belirten ifadesi: "Söz gelimi bir bardağın kırılganlığı, katılığı, saydamlığı ve billur sesi tek bir varlık tarzını yansıtır"(s. 430) bu soruların bir cevabı olarak nitelendirilebilir.

Görsel 51 *Meret Oppenheim, Le Déjeuner en fourrure (Fur-Lined Teacup / Object / Kürk Kaplı Çay Fincanı), 1936.*

Bu noktada çay fincanının da tüm "*quale*"leri ile kendini dayatmasının ve algıya sunmasının yanında, "kürk"ün de "*quale*"larının bulunması sebebiyle Meret Oppenheim'ın eseri izleyiciyi hem fizyolojik hem de psişik olarak haptik bir okumaya yönlendirmektedir. Bu okumayı veya gözlemleme halini düşünmeye dayalı bir entelektüel işlem olarak ele almamak gerekir. Merleau-Ponty'e (2017a) göre şeyi

anlamak, özneye yeni olan bir davranışı anlamaya benzer ve ondaki gözlemlenebilir olan tüm *quale*'ler ile bir arada tuttuğu "varoluş kipini" "kendi hesabımıza devralarak" anlamaktır (s. 431).

Çay fincanın gündelik kullanıma hizmet eden bir nesne olmasının ötesi vardır. Fincan, bir bardak kadar geniş bir işlev üstlenmez, yalnızca sıcak içecek içilen bir kap da değildir. Tam olarak bir çay fincanıdır. İşlevi o kadar tanımlı ve nettir ki, doğal olarak tek bir şeye işaret etmektedir: sıcak bir çay! Daha da ileri gitmek gerekirse dünyanın çoğu noktasında bu çayın türü hakkında ortak bir fikir geliştirilip, düşünmeden siyah çay denilebileceğine emin olabiliriz. Bu noktada böyle geniş kitlelerce kolayca tanımlanabilecek, bunun yanı sıra Avrupa ve İngiltere gibi bir coğrafyada kültürel kodlar üzerinden de rahatlıkla okunabilecek gündelik bir objeyi ele alıyor olmamız önemlidir.

Malzeme odağından yaklaştığımızda ise bu eser bir kürk ile kaplanmıştır. Yumuşaklığı yalnızca malzemenin dokusundan değil üzerindeki tüylerle de pekişmesinden dolayı izleyicinin yargılamadan, doğrudan kabul görebilecek bir unsurdur. Kürk de aynı çay fincanı gibi tanımlıdır. Çoğu insan tarafından genel anlamda ele alındığında benzer geçmiş deneyim ve bilgiye dayanır; hem yumuşaklık ve tüylülük hem de kürkteki "saran/kaplayan şey" olma özelliği. Bu sebeple, fincanın kürkle kaplanmış olması birbirlerinden ayrı yalın anlamlarının aklımıza gelmemesini sağlar. Çünkü zaten kürk, saran şey işlevini üstlenmiş olduğundan ekstra bir boya veya kaplama malzemesi olarak algılanmaz. Dolayısıyla bu eserin alımlanmasında fincan ve kürk birbirlerinden ayrı düşünülemez.

> "Bir saç teli yardımıyla derinin belli bir bölgesini birçok kez uyarırsak, öncelikle birbirinden net şekilde ayrılan ve yeri her seferinde aynı noktada saptanan noktasal algılara sahip oluruz. Uyarılma tekrarlandığı ölçüde, saptanan yer daha az kesin hale gelir, algı mekânda yayılır, aynı zamanda duyum da özelliğini kaybeder: bir temas değildir artık, yanmadır, bazen soğuk bazen sıcak bir yanmadır. Daha sonra özne hareket ettiğini ve derisi üzerinde bir daire çizdiğini sanır. En sonundaysa hiçbir şey duyulmaz. Demek ki "duyulur nitelik", algılanana dair mekânsal belirlenimler ve hatta bir algının mevcut olması veya olmaması, organizmanın dışındaki olgusal durumun sonuçları değildir, daha ziyade organizmanın stimulusları karşılama ve onlarla ilişkilenme tarzını temsil eder" (Merleau-Ponty, 2017a: 117-118).

Meret Oppenheim'in fincanına baktığımızda önce ağzımızda duyumsarız, ama bu bakma devam ettiğinde algılama da değişebilir. Önce ağızda duyumsanan eser, daha

sonra elde duyumsanmaya başlanabilir veya görülen şeyin bir Ereignis olarak kabulü gerçekleşebilir. Böylelikle artık tanınan ve sanat nesnesi olarak kabul edilen eser, dokunsal duyumsamadan uzaklaşılarak yalnızca optik estetik bir hazza da dönüşebilir.

3.3.4. 1960'larda Başlayan Haptik Algı Talebi: Dokunsallık ve Malzeme

Fineberg (2014) *1940'tan Günümüze Sanat* adlı kitabında 1960'larda başlayan sanatçılardaki malzeme kullanımına ve dokunsal değerlere karşı talebin artışını nedenselliklerıyle ele almaktadır:

> "Altmışların ortalarında Minimalizmin can sıkıcı, bağlantısız nesnelliği ve Pop Art'la formalizmin duygusal ilişkisizliği, kimi sanatçıların bireysel ruha geri dönmek için bir yol aramalarına neden oldu. Tıpkı Altmışların başlarında ortaya çıkan cool estetik gibi ticari kültür de kişisellikten uzak ve yabancılaştırıcıydı ve bu sanatçılar öznel deneyimle bağlantıyı yeniden kurmak istiyorlardı. Lynda Benglis, 1964'de New York'a geldiğinde 'çok tensel bir şeye, bedenle ilişkili bir şeye' gereksinim duyduğunu anımsadı. … Yayoi Kusama, Louise Borgeois ve Lucas Samaras, bu on yılın başında zaten organik formlara ve alışılmadık materyallere dayalı bir dışavurumculuğun öncüllüğünü yapmışlardır. Sürrealizm-etkili bir inşaadan (Bourgeois örneğinde) ve Elliler sonlarının asamblaj estetiği ve happeninglerinden (Samaras ve Kusama) yola çıkarak, özellikle canlı bir dokunma duygusu içeren heykeller yaptılar" (s. 296).

Fineberg, kitabın 1960'lardaki malzeme kullanımını ele aldığı bölümünde, Yayoi Kusama, Louise Bourgeois ve Lucas Samaras'a değinmekte, Eva Hesse'nin kişisel ve sanatsal hayatını aktararak eserlerini ele almaktadır. Fineberg'e (2014) göre: "Hesse'nin durumunda, sanatçının derin duygusal mücadelesine (en çağrışımsal görünen herhangi bir materyalle) bir form bulma dürtüsü, izleyiciyi, O'nun yarattığı objelerde kendini keşfedişiyle birlikte karşı konulamaz biçimde bir özdeşleşmeye iter" (s. 297).

Alman Musevisi olan Eva Hesse'nin (1936-1970), iki yaşındayken kız kardeşi ile birlikte Amsterdam'a kaçarak toplama kamplarından ucu ucuna kurtulması, iki ay yetimhanede kalması sonrasında ebeveynleri tarafından New York'a gönderilerek geri alınması ve 1946'da ise intihar eden annesini kaybetmiş olmasının, Hesse'de yakınlık, terk edilme ve benlik bilinci sorunlarıyla ilgili kaygısal bir iz bıraktığına değinen Fineberg (2014) Hesse'nin çalışmalarının 1967'de erotik görüntüden, doğrudan doğruya malzemenin kendisine ait bedenselliğe yöneldiğinin altını çizmektedir (s. 299).

> "1968'in başlarında cam elyafla ve lateks kauçukla çalışmaya başlama kararı bunların yarı saydamlıkları ve parlaklıklarıyla, çalışmanın gövdesini deri gibi katmanlı bir biçimde inşaa etmenin uygulamalı fizikseliğiyle ve her iki materyalin de dokunmaya duyarlılığıyla ilgiliydi. …. Hesse aslında materyallerinin görünmez doğalarıyla bağlantı kurmanın peşindeydi" (Fineberg, 2014: 299).

Görsel 52 *Eva Hesse, Repetition Nineteen III (Tekrar On dokuz III), 1968. On Dokuz adet Fiberglas ve polyester reçine. Museum of Modern Art (Moma), New York, ADB.*

1970 yılının Mayıs ayında 34 yaşındayken beyin tümörü nedeniyle hayatını kaybeden Hesse, yaşamının son döneminde en büyük çalışmalarından birini gerçekleştirmiştir. Fineberg (2014) bu eseri yorumlayarak Hesse'nin çıkış noktasına değinmiştir:

> "1970'in *Başlıksız* (*Halat Yapıt*) çalışması sabit form ve ölçek kavramlarını sarsar. Tıpkı Pollock'un aksiyona dayalı alanı gibi, bu çalışmanın detayları da izleyiciyi içeri çeker, ama aynı zamanda hiç de tanıdık olmayan materyal ve formu dolayısıyla aklını karıştırır. 'Kendimi bütünüyle uyum sağlamak ve anlamayı öğrenmek zorunda kalacağım bir vizyonun içine atmak istiyordum,' demiştir Hesse. '… çalışmamı belki de henüz var olmayan bir şeye doğru genişletmek istiyorum'" (s. 301).

Hesse'nin ileride var olacağını öngördüğü ve oraya doğru çalışmalarını genişletme arzusu duyduğu yaklaşım, haptik sanat nesnesi yaklaşımı olabilir mi? Minimalizm ve Pop Art'tan uzaklaşılan dönemde Hesse'nin vardığı konumu ile teknoloji

ve doğadan kopuş ile göze indirgenen insan yaşamından uzaklaşılırken yaklaşılan haptik sanat nesnesinin konumuna paralel veya öncül olarak değerlendirilebilir.

Fineberg, 1960'lardaki bu yaklaşım üzerinden ele aldığı Hesse'nin üretimlerine paralel olarak malzeme algısı ve bedenlilik odağında eserler üreten dönemin öncül sanatçılarından biri de Louise Bourgeois'dır.

3.3.4.1. Louise Bourgeois, Couple

> "Doğa nesnelerin konturunu ve biçimini gözlerimizin önünde nasıl meydana getiriyorsa, Cézanne da onları öyle meydana getirmek ister: renklerin düzenlenişiyle. Renklerin dokusuna sonsuz bir özenle işleye işleye resmettiği bir elma da bu yüzden sonunda şişer ve akıllı uslu desenin dayattığı sınırlara sığmayıp çatlar"
> (Merleau-Ponty, Algılanan Dünya, 2010: 22)

1911'de Paris'te doğan Louise Bourgeois, Lycée Fénelon'da felsefe bölümünde lisans derecesini tamamladıktan sonra, matematik okumak için Sorbonne'a gitmiş fakat annesinin kaybından etkilenmesi sonucu sanat alanına yönelmiş, Paris'te Académie de la Grande-Chaumière, École des Beaux-Arts ve École du Louvre gibi farklı akademilerde dersler almıştır. 1938'de sanat tarihçisi Robert Goldwater ile evlenip New York'a taşınması Bourgeois'nın sürrealistlerle tanışmasını sağlamıştır; ancak 1949'a değin desen, pentür ve heykel çalışmalarını kendine saklamış ve sergilememiştir (Fineberg, 2014: 44). Louise Bourgeois'nın erken dönem heykelleri ile kurduğu bağa dair Joseph Helfenstein "Heykelleri yapma, onların üzerinde yeniden çalışma ve onları farklı, daha çok özel ortamlarda (milieu) sergileme süreci, onları halka göstermekten çok daha önemliydi" demiştir (Fineberg, 2014: 44).

Devamlı üretimler gerçekleştiren Bourgeois, çalışmalarının duygular dünyası tarafından dikte edildiğini, yaratma ihtiyacının ise sanatsal üretim gerçekleştirmediği koşulun ona tahammül edilemez bir durum yaratmasından kaynaklandığını ifade etmektedir (Trimble, 2009: 779). "Sırları olmayan kadın" ("Woman Without Secrets") olarak anılmaya başlanan ve çocukluk travmalarını, sıkıntılarını ve kabuslarını ele aldığı eserler üreten Bourgeois'nın içsel yolculuğu eserleri aracılığıyla izlenebilmektedir.

Bourgeois için, ürettiği heykeller hayatına giren insanların ve ailesel ilişkilerin varlığı ve etkisini temsil etmektedir (Smith, 2016: 22). Louise Bourgeois'yı küresel boyutta çekici kılan şey ise Trimble'a (2009) göre acı çeken, marjinalleştirilmiş veya yanlış anlaşılmış hisseden herkesin onun işleriyle bir bağlantı hissedebilir olmasıdır (s. 780). Hayalleri, sayıklamaları (delirium), duyguları ve bilinçaltını keşfederek bunları yaratıcı bir ifade aracına dönüştüren ve bu yolla duygusal ve psikolojik özgürlüğünü sağlayan Bourgeois, herkesin kendini ifade etmenin doğuştan gelen hakkı olduğunu vurgulamaktadır (Trimble, 2009: 780).

Akla gelebilecek her malzeme ile çalışmış olan Bourgeois'nın tekstil kullanımı genellikle çocukluk anıları ile uğraşmanın bir yolu olarak tanımlanmaktadır (Rosenqvist, 2002: ix). Trimble'a (2009) göre Bourgeois böylelikle yalnızca çocukluğuna dair kilitli olan bir Pandora'nın Kutusu'nu açmakla kalmamış, aynı zamanda onu devamlı olarak sıkıştırdığını düşündüğü cinsiyetçi tutum, tarih ve kanunlar hakkında da kendi yorumlarını ortaya koymuştur (s. 780). İkinci dalga feminizm hareketinin yükseldiği 1960'larda kadın bedeni üzerindeki tahakküme bir başkaldırış olan, beden özgürlüğünün elde edilmesi için verilen mücadeleler, plastik sanatlar alanında üretim yapan kadınların da bedeni bu üretimlerinin merkezine konumlandırmalarına yol açmış olabilir. Louise Bourgeois, bedenler, vücuda dair parçalar ve birbirleriyle ilişkilenen farklı bedenleri konu edindiği çokça eser üretmiştir. Bu üretimlerinin bir kısmı benzer figürasyonların farklı malzemelerle yeniden ele alınması, bir kısmı ise farklı malzemelerin imkânları ile yeni figürasyonlar oluşturulması şeklinde gruplanabilir. Bourgeois'nın yaratıcılığı ve özgünlüğü, bu figürlerin yalnızca ailesinden ve çocukluğundan insanları, durumları veya anıları barındırmasının ötesinde tüm bu parçaların ilişkisel olduğu gruplaşmaları düzenleme tarzında ortaya çıkmaktadır (Smith, 2016: 22).

Özgürlük kavramını hayatının ve dolayısıyla eserlerinin merkezine konumlandıran Bourgeois, Trimble'a (2009) göre, fikirlerinin ifadesi için gerekli olan her türlü malzeme ve yaklaşımı kullanmakta, bu yolda felsefe, dilbilim, sembolik mantık, geometri, mizah ve ironiden yararlanmaktadır (s. 780). Erken dönem işlerinde boya ve baskı teknikleri ile üretimler yapan Bourgeois'nın bugün bilinen tarzı, 1960'larda alçı,

lateks ve kumaş kullanarak soyut vücut parçalarını uyandıran şekiller üretmesi ile gelişmiş ve özgünleşmiştir (art since 1900, 2012: 544)

Bourgeois, bir kadın ve bir erkek figüründen oluşan *Couple* serisinde malzeme çeşitlemeleri ile farklı formlar oluşturmaktadır. Bourgeois'nın ilişki analizleri ve malzeme algısını paralelleştirerek, her eserinde kullandığı malzeme doğrultusunda farklı bir birleşme/karşılaşma/ilişkilenme/bir aradalık durumunu işlediği hissedilebilir. Merleau-Pontyci fenomenolojik bir nesne algısı ile bu eserlerin her birinde kullanılan malzemelere odaklanıldığında, eserde işlenen figürler arası ilişkilenme durumu ile malzemenin karakteri arasında güçlü bir paralellik kurulabilir.

Görsel 53 *Louise Bourgeois, Couple (Çift), 1996. Kumaş ve ahşap vitrin.*

> "Modern psikoloji göstermiştir ki izleyici, tanığı olduğu bedensel jestlerin anlamını kendinde ve kendi deneyiminde aramaz. Örneğin öfke veya tehdit jestini anlamak için, kendi hesabıma aynı bedensel jestleri gerçekleştirirken hissettiğim duyguları hatırlamama gerek yoktur. …. Zaten öfkeyi veya tehdidi, bedensel jestin arkasında saklı bir psişik olgu gibi algılayamam, jestin kendisinde öfkeyi okurum, bedensel jest bana öfkeyi d*üşündürmez*, öfkenin ta kendisidir" (Merleau-Ponty, 2017a: 259).

Her sanat eserini de bir bedensel jest olduğunun kabülü ile Merleau-Ponty'nin insan bedenindeki jestleri ele alışıyla bir paralellik kurulabilir. Sanat eserlerinin her birini

birer varlık olarak ele alan Merleau-Pontyci bir yaklaşımla diyebiliriz ki, özellikle mekânsallığı olan, tanıdıklık yoluyla diyaloğa girilebilir eserlerde veya insan bedenine dair çalışmalarda, bedensel jestlerde olduğu gibi algılanan şeyin ta kendisi olma durumu vardır. Eser, alt metninde saklı veya yalnızca sanatçının ulaşabildiği bir düşünce veya olguyu bize yansıtan bir temsilden ötesidir, eser algılanan şeyin (Merleau-Ponty örneğindeki öfke gibi) ta kendisidir. Bu noktada Louise Bourgeois'nın *Couple* serisi okumaları, daima bedenleri bir anlama yerleştirmeye çalışıyormuş gibi görünebilir fakat bu bölümde amaç temsil edilenin malzeme ile iç içeliğini değil, yalnızca malzeme karakteri ile jestlerin iç içeliğini/bir aradalığını/girişikliğini araştırmaktır.

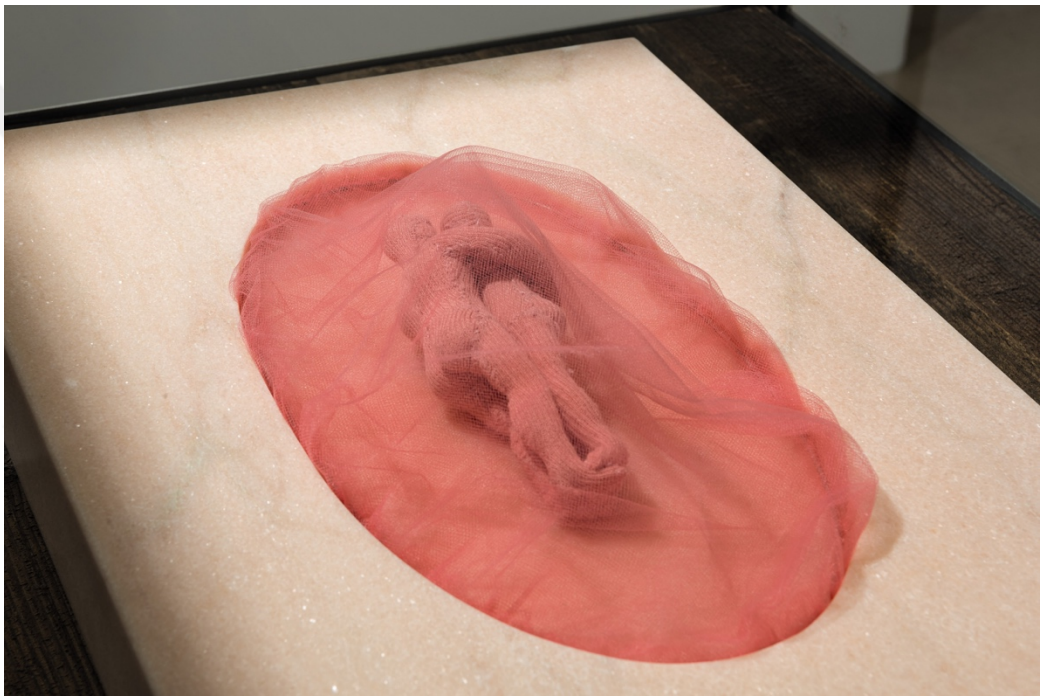
Görsel 54 *Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2001. Kumaş.*
Görsel 55 *Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2002. Kumaş.*
Görsel 56 *Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2004. Kumaş.*

"Gelgelelim üretken düşünmeyi mümkün kılan tam da verili bir fenomenin karakterinin kavranmasıdır" (Arnheim, 2007: 97). Louise Bourgeois'nın *Couple* serisinde fenomen olarak üç farklı unsur ele alınabilir. Bu üç fenomen:

- eserde işlenen çiftin soyut ilişkisi
- eserdeki figürler arasındaki somut ilişkilenme
- somut ilişkilenmenin medyumu olan malzeme(ler)

Couple serisini güçlü kılan faktörlerden arasında serinin çeşitlenmesi, sürekliliği, zamansallığı ve ortaya çıkan eserlerin ilişkisel bir düzlemde gruplaşmaları

sayılabilir. Birbirinden oldukça farklı pozisyonlara sahip bedenlerin yalnızca duruşları ve ilişkilenme biçimleri değil malzemeleri de değişmektedir. Bu ilişkilenmelerin bir fenomen olarak yaklaşıldığında açığa çıkan karakteristik özellikleri ile kullanılan malzemeye bir fenomen olarak yaklaşıldığında açığa çıkan karakteristik özellikleri arasında kuvvetli bir bağ kurulabilir. Tam da bu noktada algı fenomenolojisi bağlamında Louise Bourgeois'nın yaratıcı sürecine ve alımlayıcının bakış açısına yaklaşılmasının, bu bahsi geçen kuvvetli bağı açıklamaya büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



Görsel 57 *Louise Bourgeois, Couple (Çift) (detay), 2003. Sanatçının baş harflerinin kazındığı mermer ve kumaş; vitrin: paslanmaz çelik, alimünyum, ahşap ve cam. 132 x 76.2 x 63.5 cm.*

Bourgeois'nın ele aldığı soyut ilişkilenme ve oluşturduğu figürler arasındaki somut ilişkilenmenin medyumu olan malzemelerin, dokunsal nitelikleri izleyen alımlayıcıda görme duyusu aracılığı ile duyumsanmaktadır. Görme duyusu organı olan göz aracılığı ile gerçekleşen bu dokunsal duyumsama, bellek, multimodal nöronlar ve ayna nöronlar aracılığı ile optik bir algının sınırları içerisinden taşarak alımlayıcıda haptik bir algı oluşturmaktadır. Bu yaklaşımı Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi* eserinden örneklemek gerekirse:

> "Görmeyi görsel *quale* ile, sesi de sesli *quale* ile tanımlarsak, bu ifade baştan aşağı anlamsızdır. … seslerin görülmesi veya renklerin işitilmesi, fenomen olarak varolan şeylerdir. Hatta bunlar istisnai fenomenler de değildir. Sinezsetik algı kuraldır, bunun farkına varmıyor olmamızın sebebi bilimsel bilginin deneyimi yerinden oynatmış olması ve bizim de görmeyi, işitmeyi ve genel olarak duymayı unutup, görmemiz, işitmemiz ve duymamız gereken şeyi bedensel düzenlenişimizden ve dünyadan çıkarsamaya başlamış olmamızdır. … Altının parlaması onun homojen bileşimini duyulur olarak bize sunar, ahşabın donuk rengi ise onun heterojen bileşimini. … Camın sert ve hassas olduğunu görürüz ve kristal gibi bir sesle kırıldığında, görülen cam bu sesi taşır. Çeliğin esnekliğini, kor halindeyken nasıl sündüğünü, rende bıçağının nasıl sert olduğunu, düşen parçaların yumuşaklığını görürüz. … Keten veya pamuk kumaştaki kıvrımın biçimi, bize ipliğin esnekliğini veya kuruluğunu, kumaşın soğukluğunu veya ılıklığını gösterir. … Bir kuşun havalandığı dalın hareketinde onun bükülebilirliğini veya esnekliğini okuruz, böylece elma dalı ile kayın dalı dolaysızca birbirinden ayrılır" (Merleau-Ponty, 2017a: 313).

Merleau-Ponty'nin bu yaklaşımı genişletilerek tüm dokunsal nitelikleri ele alan yeni yaklaşımlar geliştirilebilir: "Keten veya pamuk kumaştaki kıvrımın biçimi, bize ipliğin esnekliğini veya kuruluğunu, kumaşın soğukluğunu veya ılıklığını" göstermesinin yanı sıra, malzeme ile ilişkilenilen andan öncesi ve sonrası da tahayyül edilerek haptik algının sınırları genişletiliyor olabilir. Örneğin Bourgeois'nın kullandığı kumaşın ıslandığında ağırlığının nasıl kendini katlayarak çoğalacağını da görürüz ve o ıslak ağırlığı haptik algıda hissedebiliriz.

Louise Bourgeois'nın *Couple* serisinde fenomen olarak ele alınabilecek üç farklı unsurun (eserde işlenen çiftin soyut ilişkisi, eserdeki figürler arasındaki somut ilişkilenme ve somut ilişkilenmenin medyumu olan malzeme)

1. birbirini tetikleyen veya etkileyen bir zaman çizelgesinde ele alınamayacak olan zamansız bir aradalığı
2. birbirini var eden içkinliği
3. üretim ve alımlama anındaki etkileşimi

Couple I (1996)*, Couple* (2003) ve *Couple* (2007) eserleri örneklenerek ele alınarak incelenebilir. Louise Bourgeois bu üç eserin ilkinde kumaş, diğer ikisinde ise alimünyum kullanmıştır.

Görsel 58 *Louise Bourgeois, Couple I (Çift I), 1996. Kumaş. 203.2 x 68.6 x 71.1 cm. Koleksiyon: ARTIST ROOMS: National Galleries of Scotland ve Tate.*

Couple I eseri, kol ve bacaklarından asılı duran erkek figürünün üzerine binmiş ve bu erkek figürüne sarılarak orada duran bir kadın figürden oluşmaktadır. Erkek figürün elleri ile ayaklarının, kadın figürün ise kollarının birbirine eklemlenmiş olması sebebiyle birbirine temas etme durumunun her an sonlanması söz konusu gibi görünse de iki figürün bu pozisyonu kapalı kollar ve bacaklar sebebiyle sonlandırılamaz ve bu sabitlik her an hissedilebilir. Bir diğer önemli nokta ise asılı olanın erkek olması ve tüm ağırlığı çekmesi, kadın figürünün ise hem ağırlığı ile yük olarak hem de kollarının sarılmış olması sebebiyle ilişkiyi sağlayan taraf olarak değerlendirilebilecek olmasıdır. Söz konusu ikili ilişkinin sonlanması için ise kadın figürün birbirine bağlı ellerinin kesilmesi (bu tek taraflı bir pozisyon değişimine sebebiyet verir) veya erkek figürün birbirine dikilmiş olan elleri

ile ayaklarının kesilmesi (bu durumda kadın figür kucağı boş bir şekilde ayrılacak ve erkek figür asılı pozisyonunu kaybedecektir) ile mümkün gözükmektedir.

Buradaki ilişkilenmenin medyumu olan kumaş, yumuşak, esneyen, eklemlenebilen, kesilerek bölünebilen, erkek figürün elleri ve ayaklarında görülebileceği üzere farklı türleri bir araya geldiğinde bu farklılığın vurgulandığı, kadın figürün ellerinde görülebileceği üzere de aynı türleri bir araya geldiğinde bir devamlılığın sağlandığı, esneme ile formundaki değişiminin takip edilebildiği ve bu sayede kaldırdığı veya çektiği ağırlığın haptik olarak hissedilebildiği, limitli ve limitinden fazla yük söz konusu olduğunda yırtılabilecek, dış etkenlere (gün ışığı veya toz gibi) duyarlı, eskiyebilen bir malzemedir. Çiftin ilişkilenme biçimi ise birbirini taşıma, taşınma, çekme, çekilme asılma, yük olma, yük oluşu hissetme, bir araya gelme, bir aradalığın sonlanması için gerekli olan (birbirinden farklı) yöntemlerin tahmin edilebilirliği veya hesaplanabilirliği gibi unsurlar çerçevesinde okunabilir.

Kumaşın *quale*leri kadın ile erkeğin bu ilişkisini betimlemeye olanak sağlamaktadır. Sanatçının, birbirine tutunma ve asılma durumlarını bu durumları yapısı gereği içinde barındıran kumaş ile bir arada kullanması bir seçim midir? Bu noktada şu sorular da sorulabilir: Kumaş malzemesinin seçimi mi betimlenecek ilişkiyi ortaya çıkarmıştır yoksa betimlenecek ilişki biçimi mi sanatçıyı kumaşa yönlendirmiştir? Veya kumaş ile oluşturulmuş bu ilişkilenme, alımlayıcıda bu yönde duyumsamalara mı yol açmaktadır?

Fenomenolojinin geliştirdiği birinci tekilin betimlemesi bir yöntem olarak benimsenip malzeme, soyut ilişkilenme ve somut (figüratif) ilişkilenme birlikteliği ele alındığında, kumaşın *quale*leri ile oluşturduğu karakteri, ele alınan/yansıtılan çiftin ilişki karakteri ve Ereignis olarak yapıtın karakteri zamansız bir içkinliğe, bir birlikteliğe yerleştirilebilir.

Bourgeois'nın kumaşa nazaran sert, parlak ve sınırları belirli bir malzeme olan alimünyum kullanarak yaptığı *Couple* (2003) ve *Couple* (2007) eserlerinde ise cinsiyet

ayrımı yapılamamaktadır. Sanatçının bu eserlerde kullandığı malzemeye paralel olarak ilişkilenme biçimi de durağan/sabit ve belirlidir. Çift birbiri ile benzer pozisyon ve durumlardadır.

Görsel 59 *Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2003. Dökme cilalı alüminyum. 121.9 x 66 x 38.1 cm.*
Görsel 60 *Louise Bourgeois, Couple (Çift), 2007. Dökme cilalı alüminyum.*

Couple (2003) eserinde birbirine değen ve uzanan iki figür bulunmaktadır. Formu sabit, sınırları belirli ve kumaşın aksine değiştirilemez olan eserde birbirine eklemlenmiş gibi görünen iki figürün pozisyonları ve duruşları da eşit, sabit ve değiştirilemezdir. Makas ile kolayca kesilip ayrıştırılabilecek kumaşın aksine bu birlikteliğin sonlandırılması için kumaşa nazaran oldukça fazla enerji gerektiren bir müdahale mecburiyeti söz konusudur.

Couple (2007) adlı daha sonra ürettiği eserde ise bu iki figür birbiri içine geçerek kaynaşmış ve tek bir forma dönüşmüştür. Malzemenin eriyebilen ve kendiyle eş bir malzeme ile karışabilen bir karakter göstermesi üzerinden, Louise Bourgeois'nın yarattığı

çift temsiliyetindeki karakterin soyut örtüşüklüğü veya Merleau-Pontyci bir yaklaşım ile bir aradalığı/birbirlerini var etmeleri bu eserler bağlamında okunabilir.

3.4. Güncel Haptik Stratejiler

Haptik teriminin 1901'de Riegl tarafından kullanılması ve Riegl'den etkilenerek Deleuze ve Guattri'nin 1980 tarihli *Bin Yayla* (*Mille Plateaux*) adlı kitabında "*Kaygan ve Pütürlü*" (*Le lisse et le strie*) bölümünde yeniden çerçevesinin çizilmesi üzerine 1999 yılında Laura U. Marks (1963-), sinema üzerine yazdığı *The Skin of the Film* kitabında bu terime yönelmiş ve sinema üzerinden haptik kavramını detaylandırmıştır. Bu çalışmaların ışığında 21. yüzyılda haptik terimi/kavramı farklı araştırmacılar tarafından kullanılmaya başlanmış ve farklı bağlamlarda çerçevesi yeniden çizilmiştir. Fenomenolojiden, moleküler biyofiziğe, biyolojiden sanat eleştirisine, endüstriyel tasarım ve otomotiv sanayiden robotik ve artırılmış gerçeklik çalışmalarına değin birçok alanda aktif olarak kullanılmaya başlanan haptik terimi, bu alanların özelleştiği konular odağında da farklı anlamlarda kullanılmaktadır.

Bedeni algılama, düşünme ve bilincin mekanı olarak ele alan Juhani Pallasmaa, 1996 yılında yayımlanan *The Eyes of the Skin* (*Tenin Gözleri*) kitabında duyuların, tepki oluşturma, düşünce yaratımı, eklemlenmesi, saklanması ve işlenmesindeki öneminin altını çizmekte ve göz hegemonyası ile bastırılmış bir duyu kipi olan dokunma duyusu arasında "kavramsal bir kısa devre" yaratmayı hedeflediği metninde sanat eserinin dokunsal duyumlar uyandırması üzerine şöyle yazmıştır:

> "Bernard Berenson, Goethe'nin, sanat eserinin "yaşamı yükseltmesi" gerektiği fikrini daha da ileri götürerek, bir sanat eserini deneyimlerken, "fikirleşmiş (*ideated*) duyumlar" yoluyla sahici fiziksel karşılaşma imgelediğimizi iddia etti. Bunlardan en önemlisine "dokunsal değerler" adını verdi. Onun görüşünde, sahici sanat eseri, dokunmaya ilişkin fikirleşmiş duyumlarımızı uyarır ve bu uyarı yaşamı yükseltir. …. Gerçekten de Pierre Bonnard'ın banyo yapan çıplak kadın resimlerinde banyo küvetindeki suyun sıcaklığını, Turner'ın manzalarında nemli havayı duyumsarız, tıpkı Matisse'in deniz manzaralı pencere resimlerinde güneşin sıcaklığını ve serin meltemi duyumsayabildiğimiz gibi" (Pallasmaa, 2011: 54)

Görsel 61 *Pierre Bonnard, Nude in the Bath and Small Dog, 1941.*
Tuval üzerine yağlıboya. 121×151 cm.

Pallasmaa'nın bu kitabı dokunsallığın temasın söz konusu olmadığı durumlarda da duyumsanmasını inceleyen çoğu çalışmaya ilham ve bilgi kaynağı olmuştur. Bunun yanı sıra teknolojik gelişmeler ve şehirleşme ile doğadan kopan insanın doğaya ve duyulara karşı özlem ve tatmin gereksinimi plastik sanatların yanı sıra sinema, endüstriyel tasarım ve teknoloji alanlarında da duyulara yönelinmesine yol açmıştır.

Teknolojinin hızla geliştiği, dokunmatik ekranlar ve görüntüler etrafında kurgulanan 21. yüzyıl yaşantısında, elin bu ekranların yönlendirilmesi için kullanılması, gözü ele hükmeder bir konuma yerleştirmektedir. Telefon ve tabletlerin günlük kullanım, eğitim alanları ve iş ortamlarında kullanımının artması elin görsellere ulaşmak veya görseller arası geçiş yapmak için kullanılmasına ve dokunsallığın parmak ucunun işlevselliğine indirgenmesine yol açmıştır. Elin yalnızca işlevselliğinden yararlanılan bu günlük hayattaki kullanımı başta dokunsal deneyimin çeşitliliğini bir ekran yüzeyine indirgiyor olabilir. Eli ve dolayısıyla dokumayı gözün hizmetine tahsis eden bu gündelik yaşantı sistemi dokunsallığı araçsallaştırmaktadır da diyebiliriz. Bu doğrultuda, 21. yüzyılda dokunsal deneyimlere yönelinmesinin ve 20. yüzyılın başından itibaren

temsilcilerinin arttığı anti-okülerizm yaklaşımının karşısında teknolojinin beslediği bir "pratik hayat göz-merkezciliği"nden de bahsedilebilir.

Teknolojik gelişmeler ve gündelik hayatın merkezine konumlanan ekranların karşısında duyulara karşı oluşan özlem ve gereksinime Catherine Milner'in yazısı örnek olarak verilebilir. 13 Eylül-22 Aralık 2019 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan Meşher Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen "*Kalıpları Aşınca: Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa'da Çağdaş Seramik*" sergisinin kitabında, sergi küratörlerinden Catherine Milner'in kaleme aldığı yazı şehir yaşantısı ve teknoloji ile doğadan uzaklaşan insanın, doğaya ve duyulara karşı özleme ve duyusal tatmine duyulan gereksinime değinmektedir. Milner (2019) şöyle yazmıştır:

> "Dünya nüfusunun yarıdan fazlası artık şehirlerde,doğadan büyük ölçüde kopuk yaşıyor; öte yandan ormanların derinliklerinde, denizin dibinde, saçakların altında ya da gökyüzünde gizlenen ruhlardan bahseden, yeni bir tür animizmi vurgulayan masallar aracılığıyla yeryüzüyle yeniden bağlantı kurulmaya bir özlem duyulduğu anlaşılıyor.
>
> Yakın zamanda belirmeye başlayan bu bağ duygusunu cisimleştiren kilden, bugün hem sanat üretimlerinde bir malzeme hem de köklülüğün bir sembolü olarak yararlanılıyor. Elsa Sahal'ın belirttiği gibi, "kil çok antropomorfik, bize çok yakın. Halihazırda bir beden."
>
> Öte yandan bu yönelim, çocuk oyunlarında da yaygın. Nitekim, iki yıl önce Google'ın arama motoruna en çok girilen soru "Slime oyun hamuru nasıl yapılır?" idi. Bu akım, çocuklar arasında fiziksel, dokunsal ve gerçek bir şey yapmak için … ev ortamında ellerine geçirebildikleri türlü malzemelerden doğmuştu. Bu, insanın kışkırtıcı ve sürekli değişen bilgisayar ekranlarının gideremediği, ket vurulmuş bir dokunma, hissetme ve biçimlendirme ihtiyacının, etrafımızda hazır halde en kolay erişilir madde olan, ayaklarımızın altındaki toprak parçalarını biçimlendirmenin verdiği duyusal tatmine duyulan ilkel bir gereksinimin bir kanıtı değil mi?" (s. 20).

Beyindeki olfaktör soğanındaki sinirsel bağlantıların karşılaşılan şeyin o anda duyulan ihtiyacı karşılama oranında güçlendiği bilinmektedir (Barret, 2017: 180) Bu bilgi, teknolojinin geliştiği ve dokunmayı parmak ucuna indirgeyen dokunmatik ekranların gündelik hayatın merkezine yerleştiği günümüzde Google'da en fazla aratılan sorulardan birinin "Slime nasıl yapılır?" olmasını açıklayabilir mi?

Tüm bu bilgilerin ışığında plastik sanatların, sinema, endüstriyel tasarım ve teknoloji alanlarında duyulara yönelinmesi ile haptik teriminin kullanımının arttığı gözlemlenebilir. Haptik kavramının çerçevesinin ve farklı kullanım/yaklaşımlarının da geliştirildiğine değinilerek, bu alanlarda nasıl kullanıldığının ele alınması oldukça önemlidir.

3.4.1. Plastik Sanatlar

"1920'lerde Picasso'ya neden nesneleri
oldukları gibi çizmediği sorulduğunda,
"-zaten nesneler oldukları gibi değillerdir,"
cevabını vermiştir"
(Derman, 1993: 32)

Sandra Mónia Couto Coelho (2016), dokunma duygusunun dijital yaratımlara dâhil etmesinin etkileşim biçimimizi, algılarımızı ve dolayısıyla davranışımızı değiştireceği hipotezini savunduğu doktora tezi *The Exaltation of a Sense Haptic Art*'da gelişimsel ve deneysel psikolojinin, haptik teriminin kullanım amacının, pasif dokunuşa atfedilen dokunsal veya kütanöz hissi, aktif ve keşif dokunuşuna atfedilen dokunsal algıdan ayırmak ve "dokunsal ve kassal" olan hissi tanımlamak için kullanıldığına değinmektedir (s.26).

Sanat alanında duyusal deneyime odaklanan eser ve sergilerin sayısı son yıllarda artış göstermektedir. Bu sergilere örnek olarak Ağustos 2015'de Tate Britain'de açılan Tate Sensorium örnek olarak gösterilebilir. Galeri alanında karşılaşılmayan duyusal deneyimlerin bulunduğu sergi ses, tat, koku ve dokunuşun yanı sıra aydınlatma ve tiyatro uzmanlarının bir araya gelmesi ile oluşturulmuştur. Nicola Davis, The Guardian'da yayınlanan 22 Ağustos 2015 tarihli "*Yalnızca bakma - sanatı kokla, dokun ve duy. Tate'in resimleri deneyimleme için yeni yöntemi*" başlıklı yazısında sergiyi ele almaktadır. Davis'in (2015) aktarıma göre, Tate Media'nın multimedya yapımcısı Tony Guillan serginin amacını şöyle açıklamaktadır: " yaptığımız şey, katılımcı ile birlikte sanatı deneyimlemenin ve sanat sunumunun yeni bir yolunu test etmek." Tate, koleksiyonundaki eserlerin alımlayıcı tarafından yeni yollarla keşfedilmesini sağlayan inovatif teknoloji fikirleri nedeniyle IK Prize 2015 ödülünü kazandığını belirten Tate Sensorium'u şöyle açıklamaktadır: "Tate Sensorium, Tate koleksiyonundan dört resimi içeren sürükleyici bir sergileme. Sanat eserlerinden esinlenen sesleri, kokuları, tatları ve fiziksel formları deneyimleyebilir ve sofistike ölçüm cihazları aracılığıyla fizyolojik

yanıtlarınızı kaydedebilir ve gözden geçirebilirsiniz" ("IK Prize 2015: Tate Sensorium", 2015).

Görsel 62 *John Latham'ın resmi ve önünde bulun haptik aygıt, 2015. Tate Sensorium, Tate Britain, Londra, İngiltere. Fotoğraf: Suki Dhanda/The Observer.*

John Latham'ın Full Stop resminin önünde bulunan haptik aygıt, ultrasound kullanarak cihazın içine yerleştirilen elin üstüne yağmur damlalarının düştüğü hissini yaratmaktadır (Davis, 2015). Bu eser ve haptik deneyimin yanı sıra diğer üç eserde tatma ve koklama gibi duyumsamalara dair deneyimler de eklenmiş ve tablolar bu deneyimler ile eş zamanlı olarak alımlayıcıya sunulmuştur.

Bu sergiden 6 yıl önce, Kasım 2009'da Vik Muniz'in (1961-) küratörlüğünü yaptığı "Haptic" sergisi ise üç Brezilyalı ve üç Japon sanatçıyı Tokyo Wonder Site (TWS) mekanında bir araya getirmiştir. Tokyo Wonder Site sanat programı yöneticisi Kayoko Iemura, Vik Muniz'in Haptik sergisi için yaptığı açıklamaya değinerek, küratörün bir şekilde el ile ilişkilenen eserler yaratan sanatçılara ve alımlayıcıların eserler aracılığıyla sanatçıların ellerini hissedebilecekleri işlere odaklandığına değinmektedir (Iemura, 2009: 6). Bu bağlamda küratör haptik kavramını el ve dokunma duyusunun görsel iletişim ile

hissedilmesi üzerinden ele almaktadır. Bu iki sergi örneğinde de haptik terimi aktif dokunma ve tensel temas bağlamında değerlendirilmektedir.

Plastik sanatlar alanında haptik kavramına farklı bir yaklaşımı ise Heather Hanna kaleme almıştır. Heather Hanna'ın 2015'de yayımlanan *Women Framing Hair* eseri, çağdaş sanat eserlerinde kadın sanatçıların saçı malzeme olarak kullanımalarına odaklanmaktadır. Haptik sanata dair yapılan nadir teorik çalışmalardan biri olan bu kitabın dördüncü bölümünde yazar, Annegret Soltau'nun (1946-) 1970'lerde sanat kariyerinin başında bir sanatçı olarak konumuna odaklanmakta ve Soltau'nun eserlerini haptik kavramı ile ele almaktadır.

Hanna (2015), Soltau'nun eserleri aracılığıyla kadın bedeninin yaşam döngüsünde, özellikle travma ve izolasyon yoluyla neler yaşadığını alımlayıcıya "hissettirme" stratejilerine de değinmektedir (s. 26). Haptik kavramı bağlamında sanat eleştirisi metinlerinin sayıca azlığı bakımından, *Women Framing Hair* kitabı ve hem bir sanat eleştirmeni olarak Hanna'nın hem de bir sanatçı olarak Soltau'nun haptik kavramını ele alışı oldukça kıymetlidir. Dokunsal sanat kavramını geliştiren öncül çalışmaları takiben, haptik kavramını sanat eleştirisinde kullanan bu kitap, sanat eserlerinin dokunsal algısı ve deneyimine odaklanmakta ve sanat eleştirisi alanında yapılmış olan çalışmaların ışığında "dokunsal sanat" kavramından yola çıkışla "haptik sanat nesnesi" kavramının geliştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Haptik kavramını "dokunma duyusu ile ilişkili" anlamında kullanan Hanna (2015), dikilmiş ipi "kazınmış" bir iz olarak ele almakta ve dokunsal potansiyellerini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır (s. 26). Bu açıdan Riegl ve Deleuze'ün kurduğu kontur-haptik ilişkisinin izleri bu yaklaşımda da görülebilmektedir. Haptik kavramını, Riegl ve Deleuze gibi aktif keşif içeren bir dokunuş biçimi olarak ele alan Hanna'ya (2015) göre, görsel bir imajın haptik kavramı bağlamında deneyimlendiğinin söylenebilmesi için, alımlayıcıda görme ve dokunma duyularının çarpışmasıyla oluşan duyumsamalar, efektif bir tepki oluşturmalıdır (s. 100). Hanna'nın yaklaşımıyla alımlayıcının, tensel bir temasa geçmeyerek, izlediği görsel ile kurduğu optik iletişimin sonucunda dokuma duyusuna dair duyumsamalar etkinleşebilir ve aktif veya pasif bir dokunma olmaksızın, görsel-

dokunsal bir iletişim kurulabilir.

Görsel 63 *Annegret Soltau, Selbst (Self / Kendi), 1975. 14 siyah beyaz fotoğraf, siyah ip. Her biri 38x28 cm. (Feminist Avant-garde kitabından)*

Heather Hanna, kitabın dördüncü bölümde haptik kavramının sanatçı ve eserleri için önemini etraflıca keşfedebilmek için Soltau'nun ilgili çalışmalarını ele almaktadır. Hanna (2015), Annegret Soltau'nun da haptik kavramına aktif keşif içeren bir dokunuş

biçimi olarak yaklaştığını ve iki boyutlu çizimlerde haptik algıya erişemediği sebebiyle nakış ve performanslara yöneldiğine değinmektedir (s. 93).

Görsel 64 *Annegret Soltau, Selbst (Self / Kendi), 1975-6. Fotoğraf üstüne nakış. Fotoğraf ve siyah ip. 38.8x28 cm.*
Görsel 65 *Annegret Soltau, Verbindungen (Ties / Bağlar), 1975. Performans.*

Soltau, beden ve özellikle baş üzerine çalışmaktadır ve erken dönem işlerinde iki boyutlu üretimler yapmış fotoğraf ve işlemeye yoğunlaşmıştır; İlerleyen dönemlerde ise işleme, video ve performans odaklı işler üretmiştir (Hanna, 2015: 95). Soltau iki boyutlu çalışmaları olan erken dönem çizim ve saç işlemelerinden, performanslarındaki üç boyutlu modellere, haptik kavramına dair görsel bir çağrışım yaratmaya gayret etmiş ve çizgi kullanımını bilinçli olarak geliştirmiştir (Hanna, 2015: 93). Performanslarında kullandığı ipler ve bu iplerin deride bıraktığı izler, hem dokunsal hem de görsel bir hatırlatmaya olanak tanımaktadır; dokunmaya dair yapılmış bu erken araştırmalar, dokunma ve dokunmaya dair ilişkiler Soltau'nun bedene dair haptik bir iz bulma arayışının merkezinde konumlanmaktadır (Hanna, 2015: 93).

3.4.2. Sinema

Sinema, teori ve kuram bağlamında haptik teriminin özellikle 21. yüzyılın başından itibaren kullanıldığı bir alan olarak ele alınabilir. Günümüzde sinema ve *haptik görsellik* üzerine yapılan çalışmalar genellikle Laura U. Marks'ın geliştirdiği kuram üzerine inşaa edilmektedir.

Alois Riegl'den etkilenen Laura U. Marks Henri Bergson, Deleuze ve Guattari'nin bedenlilik, dokunsallık ve çokluduyusal (multisensory) görsellik kavramlarını sentezleyerek oluşturduğu *haptik görsellik* kavramını sinema eleştirisinde kullanmıştır (Marks, t.y.). 1993'de Paris'te düzenlenen "La jeune critique aujourd'hui"da *The Haptic Critic* başlıklı konuşması sonrasında 1998'de Screen dergisinde *Video haptics and erotics* adlı makalesini yayınlayan Marks, 2000 yılında basılan *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (*Filmin Cildi Kültürlerarası Sinema, Bedenlilik ve Duyular*) kitabında haptik medyayı karakterize etmiş ve *haptik görselliğin* bedenli duyu hafızasına (embodied sense memory) yol açtığı teorisini geliştirilmiştir (Marks , t.y.).

The Skin of the Film kitabında optik görsellikten etkilenilmeyen bir eğilimle *haptik görselliğe* yönelindiğini öne süren Laura U. Marks (2000), *haptik görselliğin* feminist film/video, algı ile ilgilenen deneysel film/video ve deneysel cinsel temsil gibi alternatif sinematik türlerde ortaya çıktığına değinir (s. xii). Marks (2000) algının çokluduyusal kalitesini vurgulayarak, sinematik görüntülemenin görsel-işitsel eyleminde dahi tüm duyuların katılımına değinmekte ve görsellik tartışmasını genellikle baskın olan optik terimlerden ayırır; bu noktada Alois Riegl'den ödünç aldığı optik-görüntü (optical image) terimini Deleuze'ün optik-görüntü teriminden farklı olarak kullandığının altını da çizmektedir (s.131). Sinemanın *haptik görselliğe* başvurarak dokunma duygusunu nasıl uyandırdığını inceleyen Marks (2000), psikologların dokunsal, kinestetik ve propriyoseptif işlevlerin kombinasyonu olarak ele aldığı haptik görsellik kavramının çerçevesini Riegl'in fizyolojiden ödünç alarak geliştirdiği bağlama sadık kalarak, gözlerin dokunma organları gibi işlev görmesi üzerinden ele almaktadır (s.162).

Marks'ın (2010) haptikliği aramayı önerdiği eserler:

- izleyicinin ne gördüğünü fark etmeden önce, bir süre ekranın yüzey düzleminde hareket eden bir görünüme izleyiciyi davet eden
- yavaş yavaş figürasyona dönüşen veya hiç dönüşmeyen
- ayrıntıların görünüşüne odaklanan
- uzak bir görüşten kaçan
- izleyiciyi yakına çeken

görüntülerin (haptik imajların) yer aldığı sinema filmleridir (s. 163).

Marks'ın çalışmalarından esinlenen güncel çalışmalara Kath Dooley'in Claire Denis'in filmleri odağında haptik görsellik ve sabit-olmayan bedenleri incelediği *Haptic visions of unstable bodies in the work of Claire Denis* makalesi, örnek olarak verilebilir. Dooley 2015 tarihli makalesinde Vivian Sobchack'ın "kendi kendine dokunma" üzerine yazdığı yazıları ve Laura Marks'ın 'haptik görsellik' teorisini göz önüne alarak, Denis'in filmlerindeki görme ve ses unsurunun yanı sıra dokunma duyusunun da kullanılarak seyirci kitlesini nasıl bağladığını (engage) araştırmaktadır. Dooley'e (2015) göre, Denis filmlerindeki kahramanlarının bedenlerinin dengesini bozarak, cisimleşmiş film seyircisinin bedeninin dengesini bozmaya uğraşmakta ve bu amaçla stilistik yaklaşımlar kullanarak geleneksel film izleme kalıplarını altüst etmektedir (s. 434). Denis'in alımlayıcıda farklı duyusal nitelikleri kullanarak izledikleri filme bağlanmalarının anahtarı niteliğindeki sinematografik özelliklere yoğunlaşan Dooley (2015) bedenin peyzaj ya da yabancı bir obje olarak çerçevelenmesinin ve cildin yüzeyinin genellikle karakter motivasyonundan veya psikolojisiden daha önemli olduğu geçip giden jestler, ayrıntılar ve kesişmelere değinmektedir (s.434-435). Geçip giden ayrıntılar, dokular, vücudun close-up ve ekstrem close-up çekimleri haptik görüntüler olarak değerlendiren Dooley (2015) bu görüntüler dolayısıyla Denis'in bölünme ve /veya çevreleme duygusu veren lokasyonları kullandığını vurgulamaktadır (s.442).

Dooley (2015) sinemada haptik kavramına değinirken takip ettiği izleği şöyle özetlemektedir:

> Bunu değerlendirmek için, söz konusu filmlerde, vücudun taktil close-up ve ekstrem close-up çekimlerinin kullanımının, görüntüleme deneyiminin dengesini bozmak amacıyla nasıl işlediğini keşfetmeliyim. Bunu yaparken her ikisi de film konusu ile görüntüleme konusu arasındaki ilişkiyle ilgili olan, Sobchack'ın "kendi kendine dokunma" (2004) üzerine yazılarını ve Marks'ın 'haptik görsellik" teorisini(2000) referans alacağım. Ek olarak, Deleuze (1989) ve Auge´ (2008) teorilerini referans alarak bedensel dönüşüm ve aykırılık sahnelerinin kurulumlarını inceleyeceğim (s. 435).

Dooley'in vücut ve dokular üzerinden ele aldığı sinema bağlamında haptik kavramı Bodil Marie Stavning Thomsen'ın *Signaletic, haptic and real-time material* yazısında farklı bir noktadan inşaa edilmektedir. Thomsen video ekranının haptikliği, noise, çizgi ve noktaların haptik olarak değerlendirilmesi ve new media'da izleyicinin, aynı anda hem gözetleyen hem de gözetlenen olmasını bedenlilik kavramıyla ele almaktadır.

Ne zamanın ne de uzamın temsilini değil ama zamanın bizzat canlı sinyalin içindeki oluşumunu ve üstelik bunun da ötesinde dijital varyasyonun baskın vektörü olarak görüntü üretimini sağlayan "signaletik malzeme" (the signaletic material) bağlamında video ekranının yüzeyinde oluşan elektronik çizgilere odaklanan Thomsen (2012), bu kavramın Benjamin, Deleuze, Manovich, Lazzarato'nun ve diğerlerinin çalışmaları dolayısıyla "gösterge olarak imge" (images as sign) yaklaşımından geliştiğine değinmektedir.

Thomsen'a (2012) göre dijital programlamanın ortaya çıkışıyla, sentetik görüntüler artık ışığın belirtisel (indexical) izlenimini ve gerçek uzam algısını taşımamakta, gerçek zamanlı arayüz sinyalleri, vücutlar ve vücutlar ve makineler arasında yeni türden duygusal katılımlar yaratmaktadır. Thomsen yüzey düzlemindeki bu farklılıkları Alois Riegl, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin yanı sıra Laura U. Marks'dan kaynaklanan teorik gelenek içinde "haptik" olarak tanımlamaktadır. Thomsen (2012) haptik yüzeylerin yeni bir medya anlayışı kapsamında, avangard minimalizm ya da soyut estetik gelenekteki yapısal materyalliği aşarak her yere dağıldığının altını çizer.

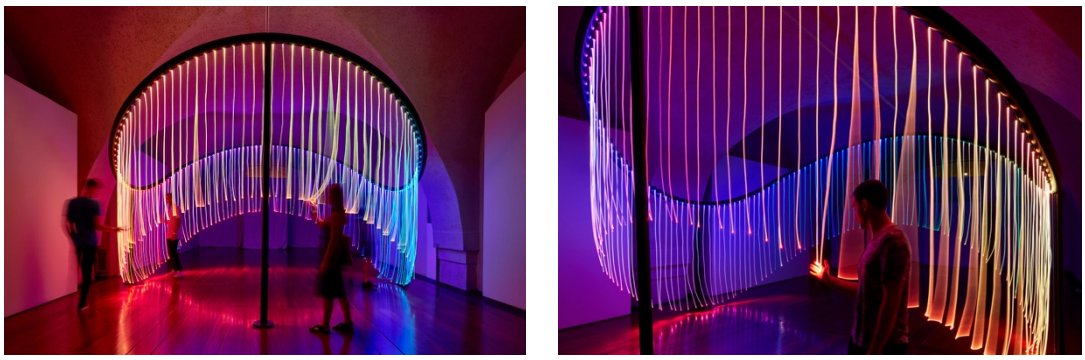
3.4.3. Yeni Medya Sanatı ve İnteraktif Sanat

Ekran teknolojisi 100 yılı aşkın bir geçmişe sahip olmasına rağmen, 21. yüzyılda günlük hayatımızın merkezine konumlanan ekranların haptik arayüzünün tarihi son yirmi yıla dayanmaktadır. Dokunsal arayüzü, medya teknolojilerinin yeni sınırı olarak tanımlayan Hiroo Iwata (2008), maddi dünya ile insan etkileşimi için vazgeçilmez olarak değerlendirdiği haptik arayüz araştırmasının hızla büyümesine rağmen, kullanılan metodların günümüzde hala bir ön araştırma olarak kaldığına değinmektedir (s. 361).

Salif Silva'nın 2014'de *European Scientific Journal*'da yayınlanan "*From The Paradigm Of Seeing To The Touch Paradigm: The Becoming Haptic In The Contemporary Artistic Creation*" adlı makalesinde haptik algı ve medya sanatı arasındaki ilişkiyi derinleştirmek amacıyla, kullanıcı ve arayüzler arasındaki ilişkiye ve kullanıcının hareketi ile güncellenen/değişen sanat eserinin deneyimindeki dokunsal niteliklere odaklanılmıştır. Silva (2014) görsel deneyimin önceliğini ve öküler merkezciliğin retoriğini sorgulamak için üç unsuru kombine etmektedir:

1. haptik algı
2. medya sanatı alanı
3. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik düşüncesi (s. 90).

Haptik algının, dijital kültürün duyusal uyaranlarının yoğunlaşmasındaki rolünü estetik bir eğilimin dışında, sanatın bir olasılığı olarak, arayüzler ve haptik sanat deneyimi odağında ele alan Silva (2014), haptik terimini kinestezi ve dokunsallık modaliteleri bağlamında ele almaktadır (s.90). Katılımcı bir bedenliliğe dayanan medya sanatını, birden fazla etkileşim yoluyla bir bilinç genişlemesinin katalizörü olarak değerlendiren Silva'ya göre, medya sanatı akışkanlığı ve varoluşsal formlar araştırması ile dünyayı fenomenolojik olarak vücudun deneyimine dayanarak yeniden düşünmek için yeni olanaklar ortaya koymaktadır (s. 93).



Görsel 66 *Flyyn Talbot, Full Spectrum (Tam Spektrum), 2018. Alüminyum, çelik, fiber optik teller, programlanmış Rgb ledler. 5.5m x 3.5m. Londra Tasarım Bienali, İngiltere.*

Dijital kültürün ve bedenli katılımcının etkileşiminin söz konusu olduğu sanat eserlerine, Flyyn Talbot'un 2018 Londta Tasarım Bienali'nin Emotional States teması için ürettiği Full Spectrum örnek olarak verilebilir. Bienal'de Avustralya'yı temsil eden Talbot, eşcinsel evliliğin 2017'de yasal hale gelmesini tasarımının motivasyonu olarak tanımlamış ve sevgi kavramından ilham alarak Full Spectrum'u üretmiştir (Talbot, t.y.). Alımlayıcının/deneyimleyicinin dokunsal etkileşimi ile değişen eser aynı zamanda katılımcılar arası kollektif bir yaratım sürecini de mümkün kılmaktadır.

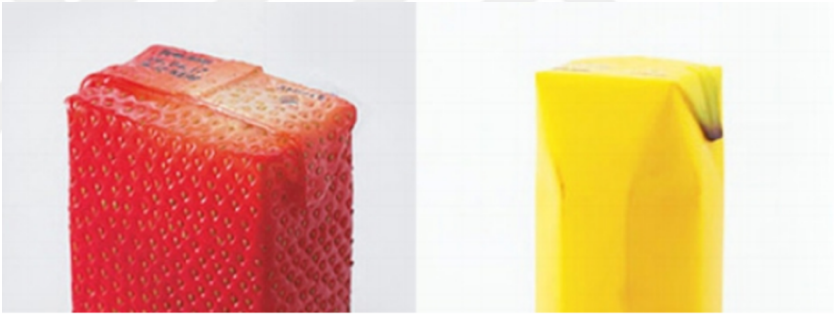
Görsel 67 *Arthur Analts (Variant Studio), Matter to Matter (Maddeden Maddeye), 2018.. Londra Tasarım Bienali, İngiltere*

2018 Londra Bienali'ndeki bir başka haptik interaktif çalışma ise Variant Studio'dan Arthur Analts'ın Letonya'yı temsil ettiği Matter to Matter işidir. Doğa ile uyum içinde yaşanılan Letonya'nın %52'si göller, nehirler ve Baltık Denizi ile çevrili

ormanlarla kaplı olmasını motivasyon kaynağı olarak belirleyen Analts, enstalasyonunda bir maddenin halleri arasındaki geçiş (gazdan sıvıya) dokunsal bir etkileşim sonucu gerçekleşmektedir (“Matter to Matter”, 2018).

3.4.4. Endüstriyel Tasarım

2004 yılında Kenya Hara’nın küratörlüğünde gerçekleşen “*Haptic – Awakening the Senses*” (*Haptik – Duyuları Uyandırmak*) adlı tasarım sergisinde dokunma ve dokunma ile ilişkilenen tüm duyulara odaklanılmıştır (Coelho, 2016: 33). Hara, multidisipliner alanlardan (mimari, içmimari, ürün tasarımı, tekstil, grafik, mekân tasarımı) çalışan tasarımcılardan form veya renge dayalı olmayan, ana motivasyonu "haptik" olan düşüncelerle bir nesneyi tasarlamalarını istemiştir (Marquez, 2017).

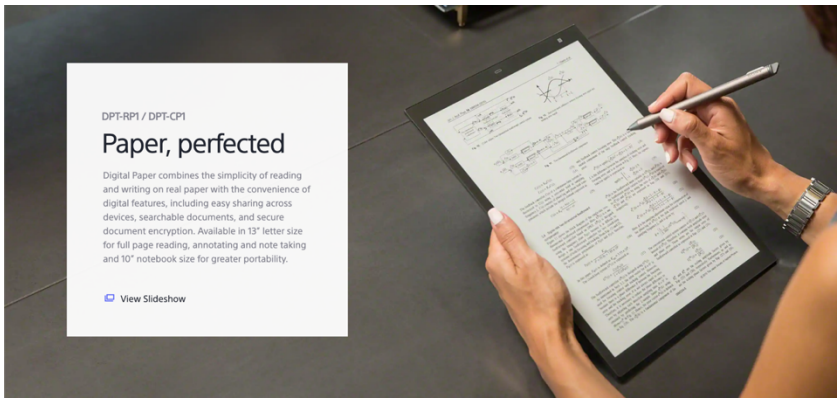


Görsel 68 *Naoto Fukasawa'nın Haptic (2004) sergisi için tasarladığı ambalajlar.*

Gündelik hayatta aktif dokunmanın en çok kullanıldığı nesneler arasında akıllı telefon ve tabletler sayılabilir. Bunun yanı sıra sıra numarası alınan dokunmatik numaratörler ve bankamatik işlem ekranları da gündelik hayatta sıkça aktif dokunmanın gerçekleştiği yüzeylerdir. Dokunmatik ekranlarda yalnızca dokunsal bir etkileşim değil, görsel etkileşim de söz konusudur. Dokunma ve görmenin bir arada olduğu bu etkileşim alanları haptik teknoloji araştırmalarının merkezinde konumlanmaktadır. Endüstriyel tasarım alanında el ile kavramanın merkezde olduğu el aletleri teknolojilerinde de haptik çalışmalar yürütülmektedir. Volkswagen, BMW gibi otomotiv markalarının haptik teknoloji departmanlarında ise haptik teknoloji üzerine araştırma ve geliştirme çalışmaları yapılmaktadır.

Otomotiv sanayide, haptik kavramının genel kullanım alanını genişleterek, arabalarda tasarlanan araç sürücüsü arayüzünün tasarımına görsel-haptik bağlamda yaklaşılarak yeni bir boyut kazandırmayı amaçlayan tasarımcılar, araçlarda otomobil-tabanlı bilgi karmaşıklığının sorunlarını bu alandaki araştırmalarıyla çözüm geliştirmektedirler (Bernstein ve diğerleri 2008: 445-446). Haptik ve görsel arayüz arasındaki ilişkinin karmaşıklığına değinen Bernsten ve diğerleri (2008) kritik noktanın bu iki sistemi birleştirmenin ötesinde uygun bir yöntem ile hizalamanın (aligning) gerekliliğinin altını çizmekte, bu hizalamanın sürücü eylemindeki enerjiyi azaltarak, tepki süresini kısaltarak güvenlik ve konforu arttırdığına değinmektedir (ss. 445-446).

Taşınabilir cihaz tasarımlarında ise, Yoshida'ya göre Synaptics Inc. tarafından tasarlanan Apple'ın iPod müzik çalarının, inovatif dokunmaya duyarlı kaydırma tekerleği (scrollwheel) bir kullanıcı arayüzü devrimini tetiklemiştir (aktaran, Paterson, 2007: 127). Sony'nin geliştirdiği kağıt hissi veren tabletler de taşınabilir cihazlarda ve hayatın merkezine konumlanarak günlük kullanım nesnesine dönüşen teknolojik aletlerdeki haptik arzu ve ihtiyaca yönelik geliştirilmiştir. "Revolutionize the way you read, annotate documents and take handwritten notes" (Okuma alışkanlığınız, belgelerinizi açıklama ve el yazımı notlar almada devrim yapın) sloganıyla çıkarılan ürün, yazma eylemini kağıtsız bir boyuta taşımaktadır. Kitap ve defterin analog etkisini yakalamaya çalışan ekran teknolojisi kağıt dokusu, kolay okunabilirlik ve yazma basıncında hassasiyet gibi özellikleri geliştirmektedir ("Digital Paper", t.y.).



Görsel 69 *"Dijital Kağıt" ürünü: Sony'nin geliştirdiği kağıt hissi veren tablet. https://www.sony.com/electronics/digital-paper-notepads/dpt-series*

3.4.5. Robotik ve Artırılmış Gerçeklik

Maddi dünyada bulunmayan objelerin oluşturulduğu sanal ortam (virtual environments) çalışmalarında haptik etkileşimin araştırılması, algı ve algıya dair fenomenlerin de farklı açılardan araştırılmasına yol açmıştır. Haptik teknoloji ve haptik algı alanlarındaki mevcut ve gelecekteki gelişmelerin dokunsal algı, dokunsal algıya dair fenomenler ve bu alana dair nöral uygulamarın anlaşılması için önemli potansiyeller barındırdığına değinen Robles-De-La-Torre (2008), haptik teknolojinin görsel veya işitsel dijital ekranlara dair teknolojilerle birlikte kullanıldığında önemli bilimsel ve teknolojik potansiyeller sunacağını vurgulamaktadır (s. 378).

Haptik algıya dair en çok talep gören teknolojilerden biri olarak sanal eldiven, el dış-iskeleti (hand exoskeletons) gibi manipülatif araçları ele alan Avizzano, Frisoli ve Bergamasco (2008) bu araçların günümüz teknolojisinde hala tam olarak geliştirilemediğine ve kaliteli bir güç geribildirimi sağlamaktan uzakta olduğuna değinmekte, hareket, sürtünme, güç, kuvvet, ağırlık ve diğer bazı faktörlerdeki sınırların yüksek kaliteli bir sistem tasarımında kısa sürede gelişim gösterilmesini güçleştirdiğini belirtmektedir (s. 409).

Görsel 70 *"The Tactile Telerobot" (Dokunsal Telerobot)*

HaptX'in Shadow Robot Company, SynTouch ve All Nippon Havayolları ile işbirliği içinde geliştirdiği The Tactile Telerobot (Dokunsal Telerobot) dünyanın herhangi bir yerinde bulunan bir operatöre gerçekçi dokunuş geri bildirimi ileten ilk dokunsal telerobotik sistemdir; HaptX Gloves (Eldivenler) ile ise kontrol edilebilen robotik ellerin dokunduğu nesneler ve yüzeyler bu eldivenleri giyen kullanıcı tarafından hissedilebilmektedir. ("Robotics", t.y.)

İnsansı robotik sistemlerin (humanoid robotic systems) insanların gündelik yaşam çevresinde hareket edebilme ve çalışabilmesi için dokunma duyusuna gereksinim duyduğu kadar, haptik derinlik duyarlılığına sahip olması gerekliliğine değinen Wörn ve diğerleri ise *Haptic perception in human robotic systems* makalesinde dirençli kuvvet sensörlerine vurgu yaparak dokunsal sensör prensiplerini ele almaktadır (2008: 435).

Chapel Hill'deki North Carolina Üniversitesi'ndeki haptik üzerindeki çalışmalarda kullanılan, 1953'ten bu yana geliştirilen ve üç boyutlu görsel gösterimi artıran büyük bir mekanik kol olan Argonne Remote Manipulator'ı (ARM), nano-seviye moleküler modelleme ve manipülasyon için kullanılmaktadır (Paterson, 2007: 130). Haptik cihazlar daha sonrasında parmak, el, kol ve tüm vücut seviyelerinde çalışmak üzere geliştirilmiştir. 1995 yılında geliştirilen Immersion Corporation'ın Impulse Engine 2000 ve daha sonra geliştirilen PHANTOM parmak ucu seviyesinde çalışmaktadır (Paterson, 2007: 130). Daha sonra W. Industries video oyun salonlarında sanal eğlence amaçlı VR cihazlarında görülen TeleTact pnömatik eldiveni geliştirmiştir ve bu giyilebilir eldivenin birkaç kuşak sonrasında yerini elde tutulan bir cihaza bırakmıştır (Paterson, 2007: 130). Paterson'a (2007) göre haptiklerin gelişimi, dokunsal tek parça tulum (body-suit) geliştirilmesi yönünde devam etmekte, bu gelişimler uzaktan cerrahi operasyon ve mayın temizleme işlerinin eğitimleri gibi tıp ve askeri alanlar odağındaki endüstriyel bir ortamda haptik teknoloji araştırmaları yapılmaktadır (s. 130).

SONUÇ

Bu tez çalışmasında, birinci bölümde algı sorunu ele alınmış, empirik ve rasyonalist yaklaşımlarda algı ve duyumsamaya dair geliştirilen düşüncelere değinilmiştir. Kartezyen yaklaşımın yol açtığı ruh-beden dualizmi ele alınmıştır. Bilince atfedilen değer ile doğadan uzaklaşan insan düşüncesi Kant'ın geliştirdiği transandantal yaklaşım sonrası Hegel düşüncesi ile sınıra ulaşan metafizik sistemler, 19. yüzyılın ikinci yarısında yerini bilgi teorisine bırakmıştır. Bu noktada Husserl kendinden önce süregelen tez, anti-tez ve sentez zincirini kırarak yenilikçi ve bağımsız bir yaklaşımla fenomenolojiyi geliştirmiştir. Fenomenolojiyi, salt bir felsefe eğilimi olmaktan çıkaran Husserl, şeylere yöneldiği fenomenolojiyi bir bilim olarak ele almıştır. Fenomenolojiyi Husserl'den devralarak kendi düşünceleri doğrultusunda evrilten Merleau-Ponty ise ten, beden, duyumsama, algı, görüş, bakış, dokunma ve estetik kavramları odağında, Husserl'in "şeylerin kendisine dönme" eylemini, "algının kendisine dönme" bağlamına yerleştirmiştir. Merleau-Ponty'nin bedenlilik, dünyada olmaklık, algı, duyumsama, bakış gibi kavramları somutlaştırmak ve köklendirmek için sanat ve estetikten yararlanması ve bu noktada ressam fenomenolog olarak tanımladığı ve yapıtlarında ve sanat felsefesinde, kendinde özgü fenomenolojik yaklaşımının karşılığını bulduğu Paul Cézanne'ın düşünce ve eserleri irdelenmiştir.

İkinci bölümde ise haptik algının tanımının zemininin hazırlanabilmesi amacıyla nöroloji ve moleküler biyofizik bağlamında dokunma duyusu, dokunsal algı, görme duyusu, görsel algının oluşum süreçleri ele alınmıştır. Bu bilgiler ışığında ele alınan algıda duyulararası işbirliği, multimodal nöronlar, görsel ve dokunsal algı işbirliği ve ayna nöronlara dair deney ve buluşlar açıklanmıştır. Bu deney ve buluşların fenomenolojinin de takındığı anti-kartezyen yaklaşımı desteklediği görülmüştür. Bilimdeki gelişmelerin ışığında haptik algının yalnızca tensel temas ile oluşmadığı, görsel ve dokunsal algının görsel, dokunsal, görsel-dokunsal, dokunsal-görsel olmak üzere duyumsama ve deneyimlerin kodlandığı bellek haritaları ile çalışması üzerinden desteklenmiştir. Dolayısıyla tezde ulaşılmak istenen göz ve tene eşit mesafeli ve tensel

temas zorunluluğu olmayan haptik algı tanımının çerçevesi hem fenomenoloji hem de nöroloji alanından desteklenmiştir.

Gözün optik dışı işlevselliklerinin kanıtlanması sonucu üçüncü bölümde ele alınan anti-oküler yaklaşımın çerçevesi de genişletilmiştir. Rönesans ve Aydınlanma Dönemi'nden başlayarak gözün, duyular arası bir öncelik atfedilmesi ile hegemonik bir güç kazanmasına ve bu yaklaşımın duyular arasında bir hiyerarşiye yol açmasının anti-okülerist düşünür ve araştırmacılara bir eleştiri zemini oluşturmasına değinilmiştir. Bu noktada ilk bölümde ele alınan Merleau-Ponty fenomenolojisi ile ikinci bölümde değinilen moleküler biyofizik bilgileri harmanlanarak çalışmanın başlığına paralel olarak, algı fenomenolojisi bağlamında haptik kavramı ele alınmıştır. Daha sonrasında haptik kavramını sanat kuramına dahil eden Riegl'in düşünce ve yenilikçi tanımlamarına değinilmiş, Riegl'den haptik kavramını alarak yeniden yorumlayan Deleuz'ün yaklaşımı ve haptik ile birlikte ele aldığı manüel, dokunsal ve dijital kavramları açıklanmış ve örneklendirilmiştir. Bu noktada Riegl ve Deleuz'ün haptik kavramını ele alışları birbirinden ayrılmaktadır. Riegl alımlayıcı odaklı bir yaklaşımla haptik kavramını tanımlarken, Deleuze sanatçının üretim anına odaklanmaktadır. Bu iki farklı görüşün de haptik teriminin çatısı altında birbirine karşıt bir konuma düşmeden yerleşebilir oluşu, kavramın farklı çerçevelerden yeniden ele alınabilirliğini göstermiştir. Düşünürlerin farklı perspektiflerden ele aldığı haptik kavramı odağında, haptik sanat nesnesi yaklaşımı geliştirilmesi amaçlanmış, bu perspektiflerin ve ele alış yöntemlerinin diyagramı oluşturulmuştur (EK 6.). Bu bilgiler ışığında haptik sanat nesnesi kuramının/eleştirisinin öncüsü olarak ele alınabilecek olan Jan Švankmajer'in dokunsal sanat yaklaşımı ve bu bağlamda Dokunsal Sanat Antolojisi incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Riegl, Deleuze ve Švankmajer'in öncülüğünde geliştirilen haptik sanat nesnesi yaklaşımı ile alternatif bir sanat eleştirisi yöntemi geliştirilmiştir. Düşünürlerin haptik kavramını ele alış çerçevelerinin odağında (EK 7.) eser okuması yapılan üçüncü bölümde, haptik kavramının kapsayıcı yapısı dolayısıyla hem alımlayıcı hem de sanatçı açısından haptikliğe değinilmiştir. Bu kapsayıcılık dolayısıyla Švankmajer'in ele aldığı şekliyle tensel temasın odağına konumlandıran Edith Clifford

Williams'ın *Marius de Zayas'ta Dokunma için Alçı* eseri bağlamında sanatsal üretim pratiği ele alınmasına ve Riegl'in ele aldığı şekliyle Meret Oppenheim'ın *Kürk Kaplı Çay Fincanı* eseri bağlamında sanat nesnelerinin alımlayıcı tarafından haptik okunuşuna değinilmiştir. Haptik kavramının sağladığı bu olanak haptik algı meselesinin elverişli ve araştırılması gereken bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. Hem alımlayıcı hem de sanatçının haptik unsurlardan etkilenmesinin araştırması ise 1960'lardaki malzeme kullanımını ele alınarak, tezin ana motivasyonlarından biri olan Louise Bourgeois'nın *Couple* serisi ele alındığı 1960'larda Başlayan Haptik Algı Talebi: Dokunsallık ve Malzeme başlığında gerçekleştirilmiştir. Serideki malzeme ve form çeşitliliğine değinilerek, eserde işlenen çiftin soyut ilişkisi, eserdeki figürler arasındaki somut ilişkilenme, somut ilişkilenmenin medyumu olan malzeme(ler) olmak üzere üç fenomenin birbirine içkin olabileceği fikri üretilmiş ve bu üç unsurun bir aradalığı, Merleau-Ponty'nin algıyı ele alışında hem var olanı açığa çıkartma, keşfetme hem anlam atfetme, üretme aktını ele alışındaki zaman sıralamasının olmayışına paralel bir tavır ile ele alınmıştır. Algıdaki bu zamansız içkinlik, sanat eserinde de araştırılmış ve bu temelde geliştirilecek bir sanat felsefesi veya teorisinin olanaklılığı sorgulanmıştır. Aynı içkinlik, haptik kavramının Riegl ve Deleuze'ün alımlayıcı ve sanatçı yaklaşımlarını bir arada ele alınabilmesine imkân sağlaması konusunda da söz konusu edilebilir.

Üçüncü bölümün son başlığı, Güncel Haptik Stratejiler'de ise haptik kavramın farklı alanlarda güncel olarak nasıl kullanıldığı incelenmiş ve her alanda bu kavrama farklı anlamlar yüklenmesinin olanaklılığı yeniden tespit edilmiştir. Haptik kavramının sinema alanında kullanılmasına zemin hazırlayan kuramcılardan Laura U. Marks bu noktada örnek olarak gösterilmiştir. Haptik terimini Riegl ve Deleuze'den okuyan Marks, sinema bağlamında bu terimi yeniden uyarlamıştır. Marks bu kuramının temelinde Deleuze'ün tavrından uzaklaşarak Rieglci bir yaklaşım geliştirdiğine değinmektedir.

Sonuç olarak haptik, sınırları keskin bir tanımlamadan uzaklaşmakta, bağlantıları ve ilişkisellikleri kapsamaktadır; dolayısıyla haptik kavramının geliştirilebilir/dönüştürülebilir/genişletilebilir yapısının yenilikçi yaklaşımlar için oldukça uygun bir zemin olduğu görülmüştür. Şeylerin/fenomenlerin haptikliğinden

çıkıp, haptiğin şeylerine/unsurlarına, haptik sanat nesnesi eleştirisinin çerçevesine odaklanıldığında ve konu olarak haptik merkeze konumlandırıldığında, bir sonraki kuramcıları etkileyebilecek ve çalışılmasının değerli olduğunu gösteren bir yapı oluştuğu saptanmıştır. Bu tez çalışmasında geliştirilen haptik sanat nesnesi eleştirisi ile sanat tarihindeki eserlerin ve yeni üretilecek olan sanat nesnelerinin eleştirisini, güncel bir yaklaşım ile zenginleştirmek hedeflenmiştir. Bir eleştiri stratejisi olarak geliştirilen haptik sanat nesnesi yaklaşımı aynı zamanda bir yaratıcılık stratejisine dönüşme durumunu da barındırmaktadır. Buna ek olarak ilerleyen teknoloji ile gelişmekte olan siber kültür ve dokunmanın hayatın merkezine konumlandığı teknolojik nesneler ile dijital ortamda üretilen sanat eserlerine dair ileride geliştirilecek olan bir sanat nesnesi eleştirisinin de ilksel adımlarının atılması amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında geliştirilen haptik sanat nesnesi eleştirisinin ve bu bağlamda oluşturulan yaklaşımın yapılacak yeni araştırmalara ilham kaynağı olmasını temenni olunur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aristoteles. (2014). *Ruh Üzerine.* Bursa: Sentez Yayıncılık.

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme.* (Çev. R. Öğdül). İstanbul: Metis Yayınları.

Avizzano, C., Frisoli, A., ve Bergamasco, M. (2008). Design guidelines for generating force feedback on fingertips using haptic interfaces. M. Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (393-410.ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Ceylan, E. (2015). Modern Anıt Kültü Kavram Sözlüğü. A. Köksal (Ed.), *Modern Anıt Kültü* (ss. 118-124) içinde. İstanbul: Diamon Yayınları.

Barret, L. (2017). *Beynin Ötesi.* İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Benjamin, W. (2013). *Pasajlar.* (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY.

Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri.* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Bernstein, A., Bader, B., Bengler, K., ve Künzner, H. (2008). Visual-haptic interfaces in car design at BMW. M. Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (445-451. ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Bocquillon, M. F. (2005). *Empresyonizm.* (Çev. G. Tuncer). Ankara: Dost Kitabevi.

Burckhardt, J. (1978a). *İtalya'da Rönesans Kültürü.* Ankara : Devlet Kitapları.

Burckhardt, J. (1978b). *İtalya'da Rönesans Kültürü II.* Ankara : Devlet Kitapları.

Campt, T. M. (2017). *Listening to Images.* Durham & Londra: Duke University Press.

Castello Branco, P. S. (2010). Haptic visuality and neuroscience. Ondrej Dadejik ve Jakub Stejskal (Ed.), *The Aesthetic Dimesions of Visual Culture* içinde (98-111. ss.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Cole, J. (2008). British pioneers of research into human haptic perception. Martin Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (41-54. ss). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine.* (Çev. E. Daldeniz). İstanbul: Metis Yayınları.

Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin İtirazı Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği.* İstanbul: Metis Yayınları.

Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, G. (1997). *Cinema I Movement-Image.* Minneapolis: University of Minesota Press.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon, Duyumsamanın Mantığı.* (Çev. C. Batukan ve E. Erbay). İstanbul: Norgunk.

Derman, İ. (1993). *Fotoğraf ve Gerçeklik* (3). Ankara: Med-Campus 126 Proje Yayınları.

Direk, Z. (2017). Algı Sorunsalına Giriş. Z. Direk (Ed..), *Dünyanın Teni* içinde (15-51. ss.). İstanbul: Metis Yayınları.

Dupond, P. (2013). *Merleau-Ponty Sözlüğü.* (Çev. E. Şan). İstanbul: Say Yayınları.

Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüsü.* (Çev. M. Turan). İstanbul: Ayrıntı.

Eflatun. (1943). *Timaios.* (Çev. E. Güney ve L. Ay). İstanbul: Maarif Vekilliği.

Egan, S. C. ve Chou, C. (2009). *A Pragmatist and His Free Spirit: The Half-Century Romance of Hu Shi and Edith Clifford Williams.* Hong Kong: The Chinese University Press.

Erdoğan, F. C. (2017). *Paul Cézanne.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik.* İstanbul: Metis Yayınları.

Ewald , O. F. (2013). *Fransız Aydınlanma Felsefesi.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Febvre, L. (1995). *Rönesans İnsanı.* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat.* (Çev. S. Atay Eskier ve G. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Florenski, P. (2017). *Tersten Perspektif.* (Çev. Y. Tükel) İstanbul: Metis Yayınları.

Foster, H. (2012). Psychoanalysis in modernism and as method. H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. H. D. Buchloh ve D. Joselit (Ed.) *art since 1900* içinde (15-21. ss.). Londra: Thames & Hudson.

Francis, G. (2019). *İnsan Vücuduna Seyahat.* İstanbul: Domingo.

Gentaz, E. (2003). General characteristics of the anatomical and functional organization of cutaneous and haptic perceptions . Y. Hatwell ve A. Streri (Ed.), *Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception* içinde (17-32. ss.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Groh, J. M. (2017). *Mekan Yaratmak: Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?* (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Grunwald, M. (2008). *Human Haptic Perception: Basics and Applications.* Berlin, Basel: Birkhäuser Verlag.

Grunwald, M. (2019). *Homo Hapticus - Neden dokunmadan yaşayamayız* (Çev. Y. Wöhler). İstanbul: Totem Yayınları.

Grunwald, M., & John, M. (2008). German pioneers of research into human haptic perception. Martin Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (15-40. ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Hanna, H. (2015). *Women Framing Hair: Serial Strategies in Contemporary Art.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Hatwell, Y. (2003a). Introduction: Touch and cognition. Y. Hatwell ve A. Streri (Ed.), *Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception* içinde (1-16. ss.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Hatwell, Y. (2003b). Manual exploratory procedures in children and adults Y. Hatwell ve A. Streri (Ed.), *Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception* içinde (67-82. ss.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Hatwell, Y., & Gentaz, E. (2008). Early psychological studies on touch in France. Martin Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (55-66. ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Hatwell, Y. ve Martinez-Sarrochi, F. (2003). The tactile reading of maps and drawings, and the access of blind people to works of art. Y. Hatwell ve A. Streri (Ed.), *Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception* içinde (255-274 ss.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni.* (Çev. F. Tepebaşı) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Heller, M. A. (2003). Haptic perceptual illusions. Y. Hatwell ve A. Streri (Ed.), *Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception* içinde (161-172. ss.). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Hodge, S. (2014). *Cézanne 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri.* (Çev. S. Yörüker). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hume, D. (1998). *İnsan Zihni Üzerine Bir Araştırma.* (Çev. S. Öğdüm). Ankara: İlke Yayınları.

Hume, D. (2009). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme.* Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Husserl, E. (1995). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders.* (Çev. H. Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Iemura, K. (2009). Let me see your form (o-te-mae). *Haptic* içinde. Tokyo: Tokyo Wonder Site.

Iversen, M. (1993). *Alois Riegl: Art History and Theory.* Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Iwata, H. (2008). History of haptic interface. Martin Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (355-361. ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Kaas, A., Stoeckel, M., & Goebel, R. (2008). The neural bases of haptic working memory. Martin Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (113-129. ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Levinas, E. (2016). *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi.* (Çev. Y. C. Uslu). İstanbul: İthaki.

Locke, J. (2000). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme.* (Çev. M. D. Topçu). Ankara: Öteki Yayınevi.

Lyotard, J.-F. (2007). *Fenomenoloji.* (Çev. İ. Birkan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham, Londra: Duke University Press .

Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan Dünya.* (Çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin.* (Çev. A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.

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

Merleau-Ponty, M. (2017b). *Algının Önceliği.* (Y. Yıldırım, Trans.) İstanbul: Alfa.

Michelet, J. (1989). *Rönesans.* Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Milner, C. (2019). Kalıpları Aşınca: Çağdaş Seramikte Mitler ve Dönüşümler. *Meşher Kalıpları Aşınca - Mit, Efsane ve Masallarla Avrupa'dan Çağdaş Seramik* içinde (19-24. ss.). İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

Minor, V. H. (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi.* İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Nancy, J.-L. (1997). *The Sense of The World.* Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür.* İstanbul: Metis Yayınları.

Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular.* İstanbul: Yem Yayınları.

Paterson, M. (2007). *The Senses of Touch.* New York: Berg.

Platon. (2016). *Devlet.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ramachandran, V. S. (2019). *Öykücü Beyin: Bir Nöroloğun Bizi İnsan Kılanın Ne Olduğuna Dair Anlayışı.* İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Riegl, A. (1964). *Spätrömische Kunstindustrie.* Darmstadt: Wissenshaftliche Buchgesellschaft.

Riegl, A. (2015). *Modern Anıt Kültü.* (Çev. E. Ceylan). İstanbul: Daimon.

Robles-De-La-Torre, G. (2008). Principles of haptic perception in virtual environments. Martin Grunwald (Ed.), *Human Haptic Perception: Basics and Applications* içinde (363-378 ss.). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser Verlag.

Rosenqvist, J. (2002). Materials in Time and Space. *Material Matters The Substance of Textile Art* içinde (v-xi. ss.). Nörrköping: Norrköping Museum of Art.

Sözer, O. (1994). Giriş. *Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe* içinde (7-24. ss.). İstanbul: Afa Yayınları.

Sartori, G. (2004). *Görmenin İktidarı.* İstanbul: Karakutu.

Sayın, Z. (2017). Sunuş. P. Florenski, *Tersten Perspektif* içinde (7-31. ss.). İstanbul: Metis Yayınları.

Silverman, K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği.* Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Smith, E. A. (2016). "What can be done, what I must learn, what there is to do...": Process, Materials, and Narrative in 1950s. *Revolution in the Making Abstract Sculpture by Women 1947-2016* içinde (18-34. ss.). Los Angeles: Hauser & Wirth.

Soysal, A. (2016). Önsöz. M. Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* içinde (5-13. ss.). İstanbul: Metis Yayınları.

Švankmajer, J. (2014). *Touching and Imagining.* Londra: I.B.Tauris & Co Ltd.

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

Tepe, H. (2003). Giriş. E. Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* içinde (7-30. ss.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Welton, J. (2012). Empresyonizm Çağı. S. Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü* içinde (Çev. Gizem Aldoğan, 316-319. ss.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Zaczek, I. (2012a). Post-Empresyonizm. S. Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü* içinde (Çev. Gizem Aldoğan, 328-331. ss.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Zaczek, I. (2012b). Sainte-Victorie Dağı ve Büyük Çam Ağacı. S. Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü* içinde (Çev. Gizem Aldoğan, 332-333. ss.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Zeman, A. (2017). *Bilinç Kullanım Klavuzu.* (Çev G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

Barbaras, R. (2017). Vücudun Fenomenolojisinden Tenin Ontolojisine. *Cogito,* (88), 150-154.

Bartlomiej Piechowski-Jozwiak, F. B. (2017). Universal Connection through Art: Role of Mirror Neurons in Art Production and Reception. *Behavioral sciences, 07*(2).

Brush, K. (1994). Review. *The Art Bulletin, 76*(2), 355-358.

Caws, M. A. (2011). Meret Oppenheim's Fur Teacup. *Gastronomica, 11*(3), 25-28.

Deleuze, G., ve Guattari, F. (2014, Eylül). Kaygan Ve Pürtüklü. *Teorik Bakış, 5*, 173-222. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Dooley, K. (2015). Haptic visions of unstable bodies in the work of Claire Denis. *Journal of Media & Cultural Studies, 29*(3), 434–444.

Erdinç, Z. (2015). Madde Kökenli Sanat İmgesi. *Sanat Yazıları, 33*, 269-285.

Erdoğan, Ç. (2013). Retinal Sinemadan Duyusal Sinemaya Doğru. *İletişim Çalışmaları Dergisi, Güz 2013*, 65-82.

Husserl, E. (2010). Fenomenoloji. *Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi, 6*, 29-48. İstanbul: Alef Yayınevi.

Merleau-Ponty, M. (2017c). Cézanne'nin Kuşkusu. *Cogito*, (88), 45-62.

Merleau-Ponty, M. (2017d). Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser... *Cogito,* (88), 20-28.

Pächt, O. (1963). Alois Riegl. *The Burlington Magazine*, 188-193.

Silva, S. (2014). From The Paradigm Of Seeing To The Touch Paradigm: The Becoming Haptic In The Contemporary Artistic Creation. *European Scientific Journal*, 90-93.

Şan, E. (2016). Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. *Sosyal Bilimler* (14), 49-63.

Türkmen, M. M. (2017). Merleau-Ponty Felsefesinde Dokunmanın Çoğulluğu. *Cogito* (88), 137-153.

Thomsen, B. M. (2012). Signaletic, haptic and real-time material. *Journal of Aesthetics & Culture, 4*(1).

Trimble, S. I. (2009). Louise Bourgeois in Conversation. *Third Text Journal, 23*, 779-788.

Uzun, İ. M. (2019). Katılımcı Sanat Modeli ve İlişkisel Estetik Bağlamında Güncel Sanat. *Teorik Bakış* (13), 281-325.

Yoshitaka, O. (2013). What is ‘the Haptic’?: Consideration of Logique de la Sensation and Deleuze’s theory of sensation. *The Japanese Society for Aesthetics*, 13-24.

Basılmamış Kaynaklar

Bingel, Z. K. (2009). *"Haptik'in Tasarımı" Tasarım Aşamasında Haptik Etmenler*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Coelho, S. M. (2016). *The Exaltation of a Sense Haptic Art*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Universidade do Porto, Porto.

Seçkin, N. P. (2010). *Mimaride Malzeme Algısı: Dokunsal ve Görsel-Dokunsal Deneyimlerin Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Davis, N. (2015, 22 Ağustos). *Don't just look – smell, feel, and hear art. Tate's new way of experiencing paintings*. Erişim adresi (03 Temmuz 2019): https://amp.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/22/tate-sensorium-art-soundscapes-chocolates-invisible-rain

Digital Paper. (t.y.). *Sony*. Erişim adresi (9 Aralık 2019): https://www.sony.com/electronics/digital-paper-notepads/dpt-series

Dilek Sütunu. (t.y.). *Ayasofya Müzesi*. Erişim adresi (28 Ekim 2019): https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/i%C3%A7mdilek-s%C3%BCtunu

Duchamp, M. (2012, 10 26). *Yaratıcı Edim.* Erişim adresi (13 Temmuz 2019): https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yaratici-edim/944

Epoche. (t.y.). *The Merriam-Webster.com Sözlük*. Erişim adresi (25 Kasım 2019): https://www.merriam-webster.com/dictionary/epoche

Erwin Wurm's One Minute Sculptures are Refreshing. (t.y.). *Public Delivery*. Erişim adresi (17 Kasım 2019): https://publicdelivery.org/erwin-wurm-one-minute-sculptures/#Who_is_Erwin_ Wurm

Göbeklitepe. (t.y.). *Muze.gov.tr.* Erişim adresi (13.11.2019): https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT

Haptic. (t.y.). *Lexico Powered by Oxford Sözlük*. Erişim adresi (1 Kasım 2019): https://www.lexico.com/definition/haptic

IK Prize 2015: Tate Sensorium. (2015). *Tate*. Erişim adresi (13 Aralık 2019): https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/ik-prize-2015-tate-sensorium

Elhan, A. (t.y.). *Metinler ile Görüntüler Arasında.* Erişim adresi (24 Kasım 2019): https://zilbermangallery.com/images/publications/ZILBERMAN_AhmetElhan%20Web.pdf

Erder, F. T. (2009, 23 Ağustos). *Algı ve Sanatsal Algı I Ders Notları.* Erişim adresi (09 Kasım 2019): gsf.baskent.edu.tr/duyuru/1ALGI.doc

Marks, L. U. (t.y.). *Laura U. Marks*. Erişim adresi (17 Aralık 2019): https://www.sfu.ca/~lmarks/styled-7/

Matter To Matter. (2018, 18 Eylül). *Urdesign Mag*. Erişim adresi: https://www. urdesignmag.com/art/2018/09/18/matter-to-matter-arthur-analts-london-design-biennale-2018/

Marquez, A. (2017, 22 Kasım). *The Power of Touch*. Erişim adresi: http://www.aknamarquez.com/blog/2017/9/4/the-power-of-touch

Meret Oppenheim. (t.y.). *The Art Story.* Erişim adresi (15 Aralık 2019): https://www.theartstory.org/artist/oppenheim-meret/

Mortar and Pestle. (t.y.). *Janine Antoni*. Erişim adresi (03 Aralık 2019): http://www.janineantoni.net/#/mortar-and-pestle/

Talbot, F. (t.y.). *Full Spectrum*. Erişim adresi (09 Kasım 2019): https://www.flynntalbot.com/fullspectrum

The Artist is Present. (t.y.) *MomaLearning*. Erişim adresi (26 Kasım 2019): https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

Thomsen, B. M. S. (2012). Signaletic, haptic and real-time material. *Journal of Aesthetics & Culture*, 4(1), 18148, doi: 10.3402/jac.v4i0.18148

Soap Bubbles. (t.y.). *National Gallery of Art*. Erişim adresi (28 Ekim 2019): https://www.nga.gov/collection/art-object-page.994.html

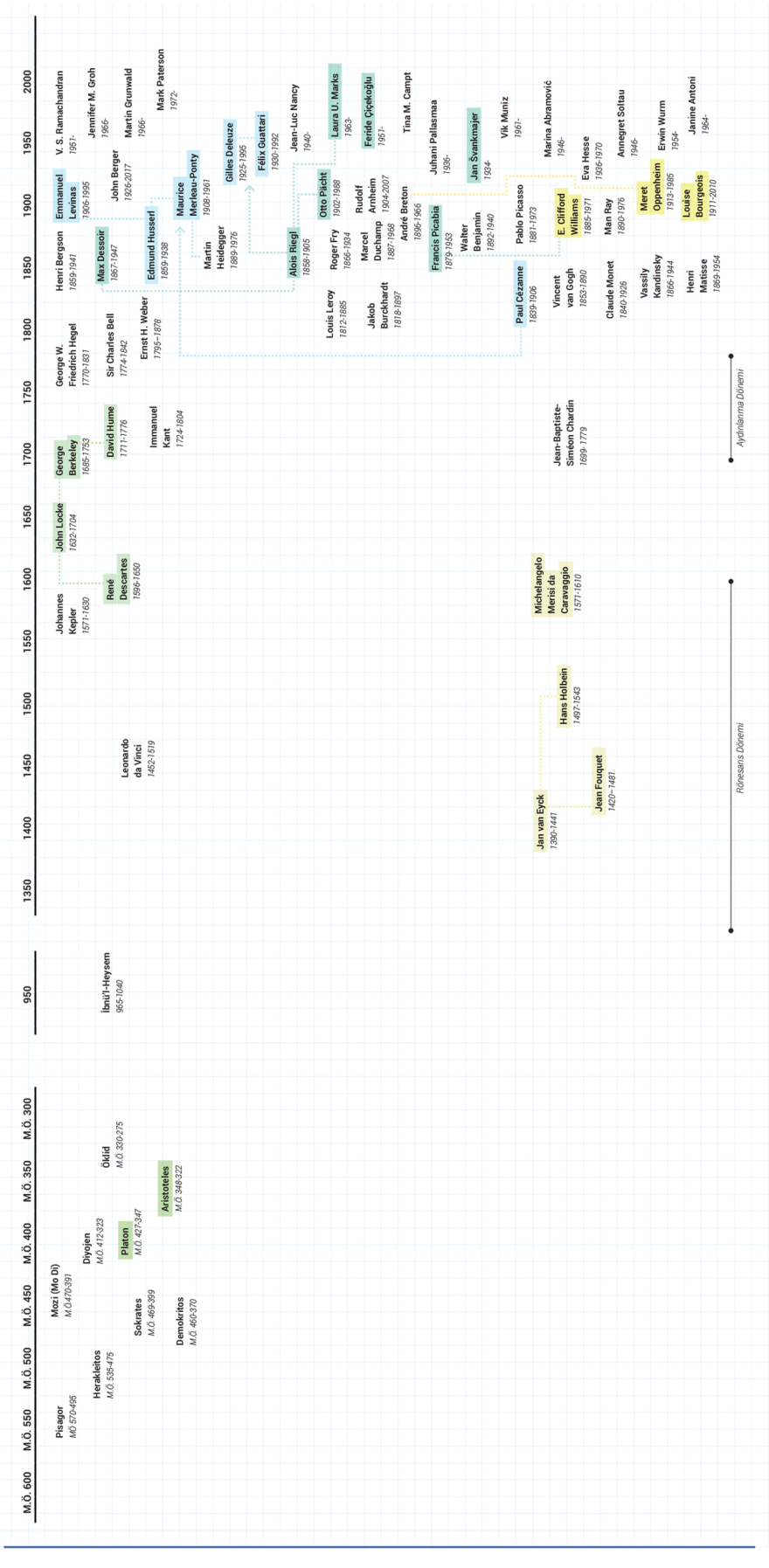
Quale. (t.y.). *The Merriam-Webster.com Sözlük*. Erişim adresi (25 Kasım 2019): https://www.merriam-webster.com/dictionary/quale

Robotics. (t.y.). *HaptX*. Erişim adresi (11.11.2019): https://haptx.com/robotics/

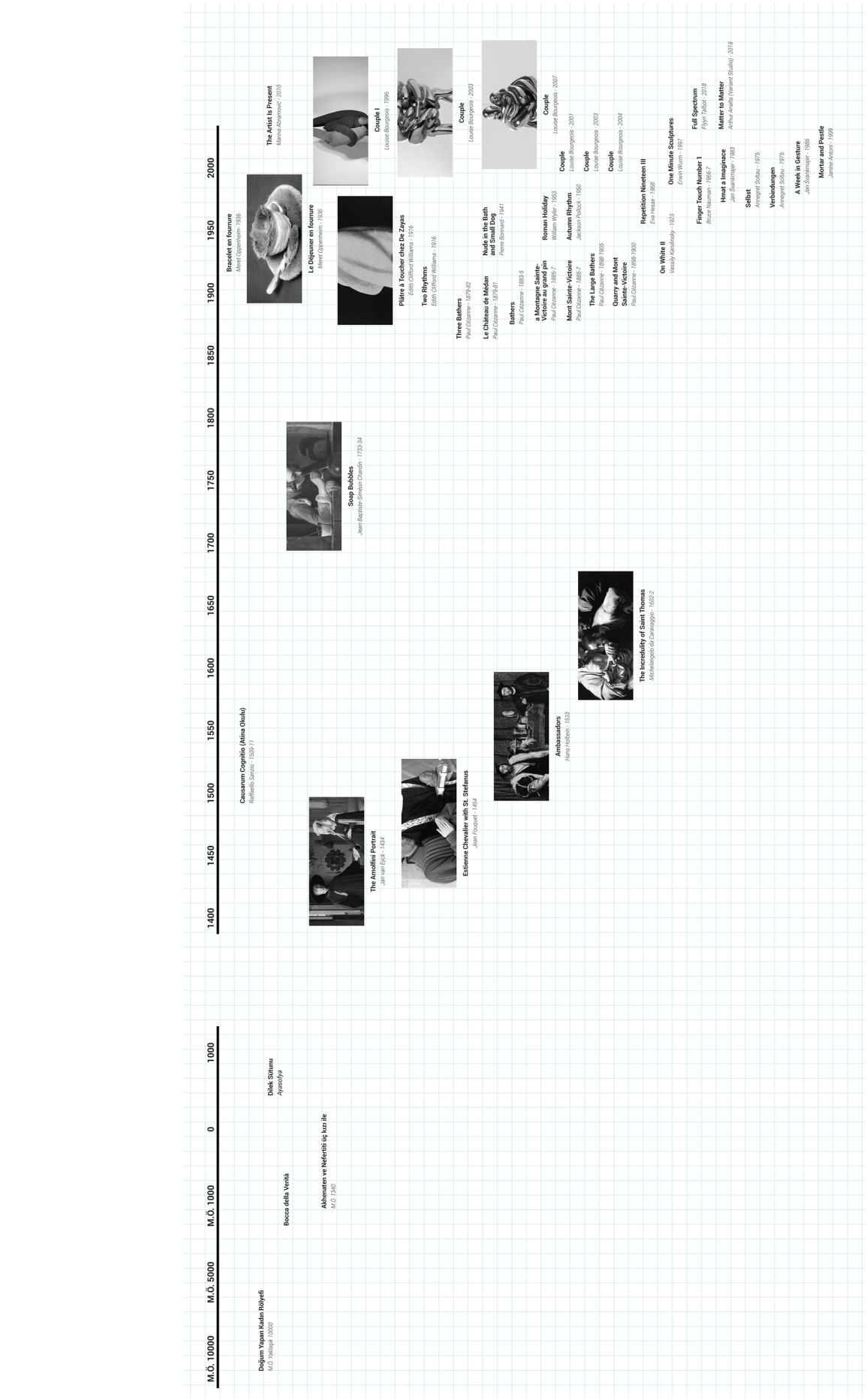
Yıldırım, Ö. (2019, 10 Kasım). *Ereignis nedir, ne demektir?* Erişim adresi (25 Kasım 2019): https://www.felsefe.gen.tr/ereignis-nedir-ne-demektir/

EKLER

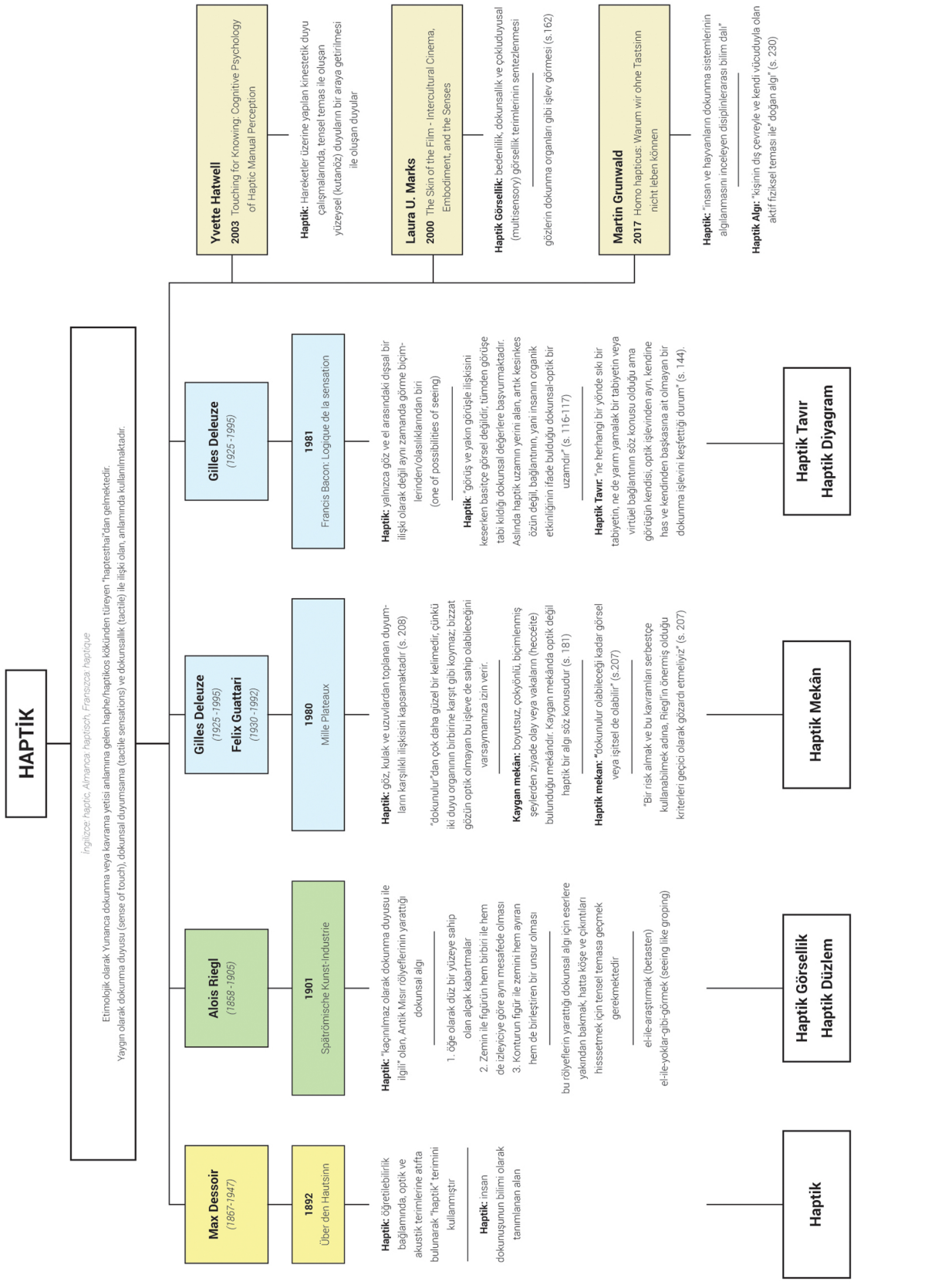
EK 1. Tezde adı geçen filozof, bilim insanı ve sanatçıların tarih çizgisinde gösterimi



EK 2. Tezde bahsi geçen sanat eserlerinin tarih çizgisinde gösterimi



EK 3. Haptik kavramının geliştirilmesi ve literatüre girişi



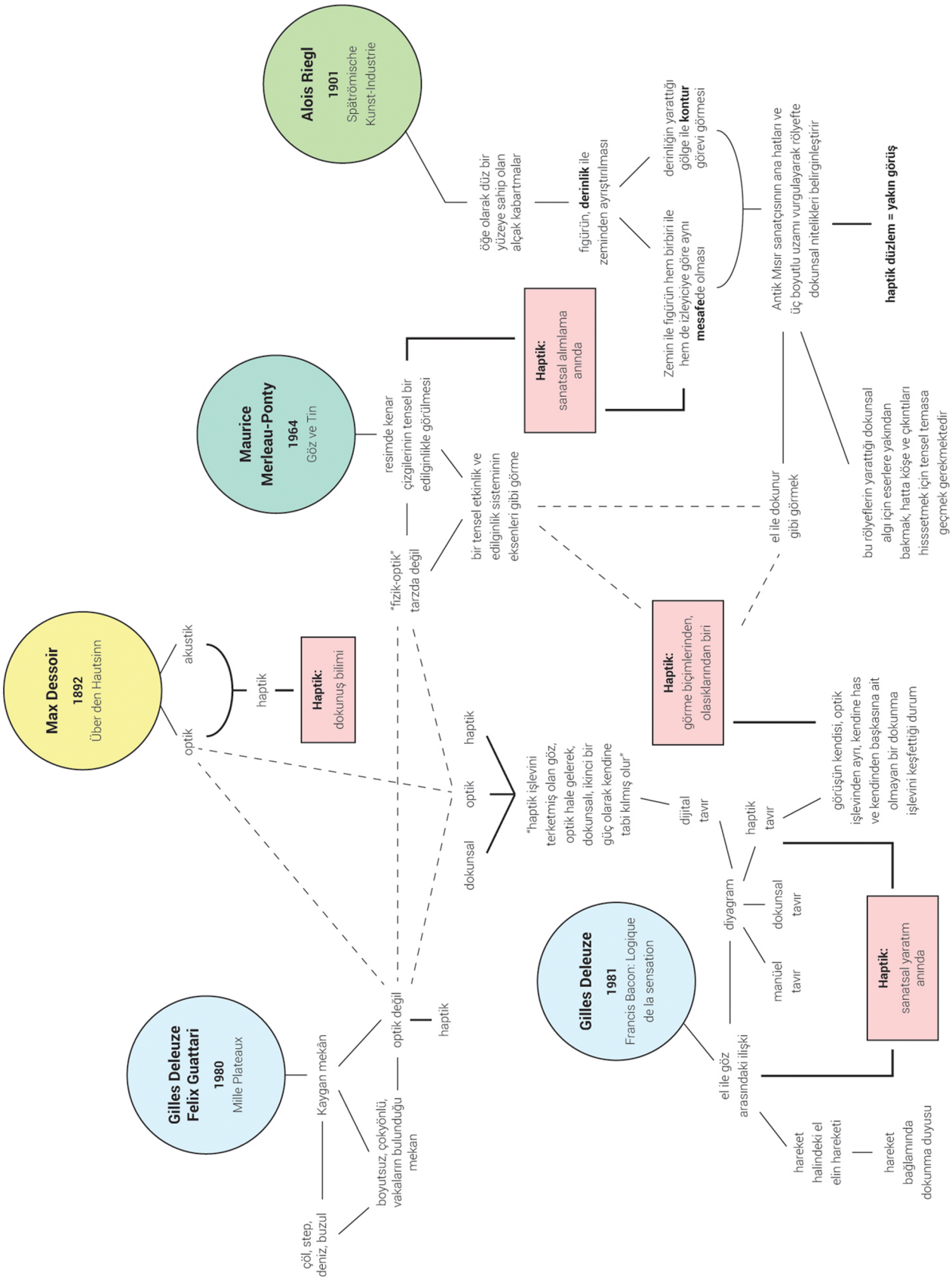
EK 4. Haptik kavramının kullanım alanları tablosu

			HAPTİK KAVRAMINI KULLANDIĞI ALANLAR										
Tarih	**Metin**	**Yazar**	**Biyoloji**	**Sanat Tarihi, Kuram veya Eleştirisi**	**Resim**	**Heykel / Enstalasyon**	**Rölyef**	**Sinema**	**Yeni Medya Sanat**	**Teknoloji**	**Mimari**	**Endüstri**
MÖ 350	Ruh Üzerine (Peri Psükhe/De Anima)	Aristoteles	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–
1892	Über den Hautsinn (About the Sense of the Skin)	Max Dessoir	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–
1901	Geç Roma Sanat Endüstrisi (Spätrömische Kunst-Industrie / Late Roman Industry)	Alois Riegl	–	X	X	X	X	–	–	–	X	–
1980	Bin Yayla (Mille Plateaux / A Thousand Plateaus)	Gilles Deleuze & Felix Guattari	–	X	–	–	–	–	–	–	X	–
1981	Duyumsamanın Mantığı: Francis Bacon (Francis Bacon: The Logic of Sensation)	Gilles Deleuze	–	X	X	–	–	X	–	X	–	–
2000	The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses	Laura U. Marks	–	X	–	–	–	X	–	–	–	–
2003	Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception	Yvette Hatwell	X	–	–	–	–	–	–	–	–	–
2008	Human Haptic Perception: Basics and Applications (Ed) & Homo hapticus	Martin Grunwald	X	–	–	–	–	–	–	–	–	X
2010	Haptic Visuality: Phenomenology and Neuroscience	Patrícia Castello Branco	X	X	X	X	X	X	X	X	X	–
2015	Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde Isyan Eşiği	Feride Çiçekoğlu	–	X	–	–	–	X	–	–	X	–

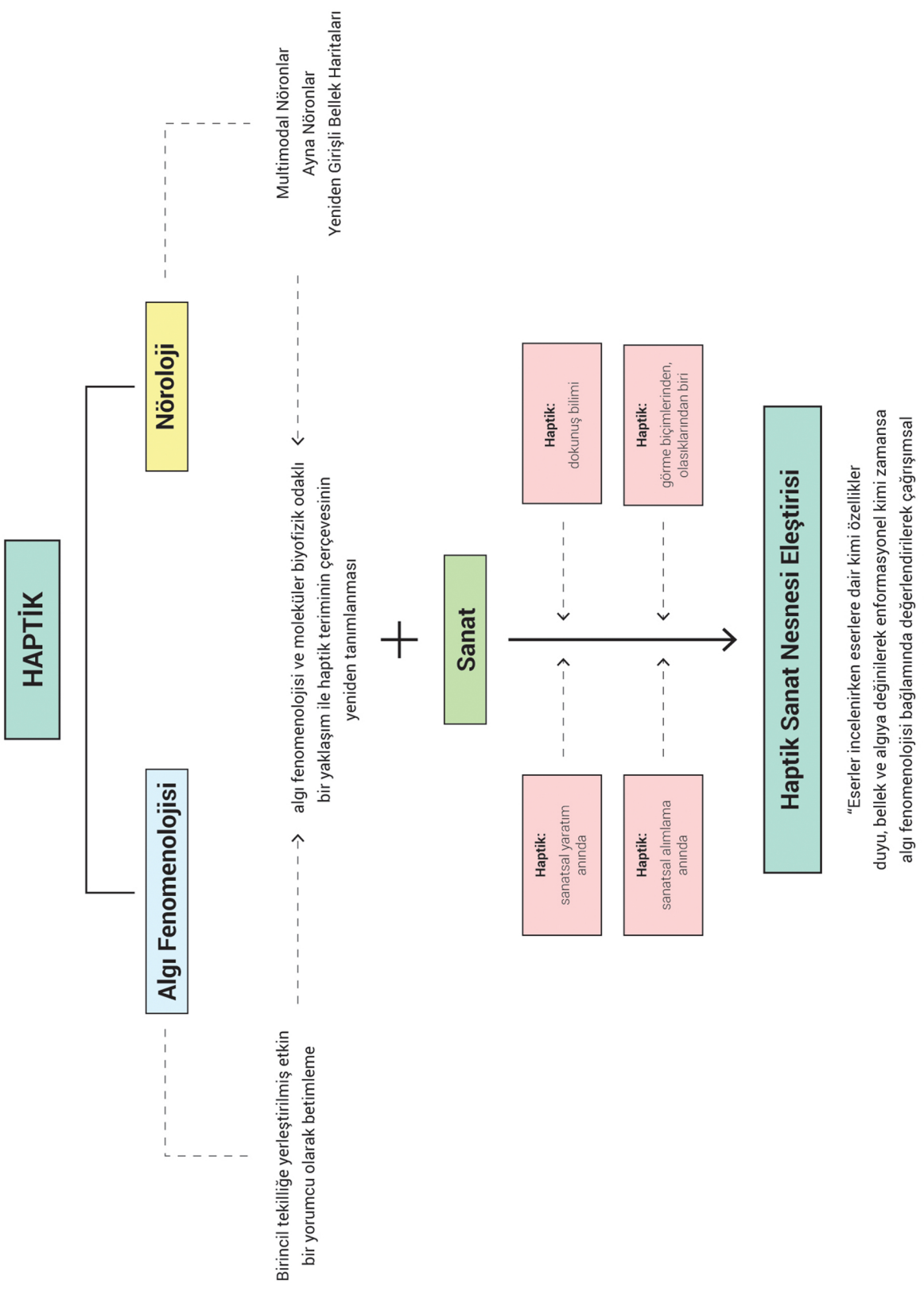
EK 5. Haptik unsurlar ve koşullar tablosu

Tarih	Metin	Yazar	HAPTİK KOŞULU/UNSURU							
			Kontur	Nokta-Çizgi	Gölge	Mesafe (İzleme)	Tensel Temas	Görsel bağlamda	Hareket	Bedenlilik
MÖ 350	Ruh Üzerine (Peri Psükhe/De Anima)	Aristoteles	–	–	–	–	X	–	–	–
1892	Über den Hautsinn (About the Sense of the Skin)	Max Dessoir	–	–	–	–	X	–	–	X
1901	Geç Roma Sanat Endüstrisi (Spätrömische Kunst-Industrie / Late Roman Industry)	Alois Riegl	X	–	X	X	X	X	–	–
1980	Bin Yayla (Mille Plateaux / A Thousand Plateaus)	Gilles Deleuze & Felix Guattari	X	–	X	X	–	X	X	X
1981	Duyumsamanın Mantığı: Francis Bacon (Francis Bacon: The Logic of Sensation)	Gilles Deleuze	X	X	X	–	X	X	X	X
2000	The Skin of the Film Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses	Laura U. Marks	–	–	–	X	–	X	X	–
2003	Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Haptic Manual Perception	Yvette Hatwell	–	–	–	–	–	X	X	X
2008	Human Haptic Perception: Basics and Applications (Ed) & Homo hapticus	Martin Grunwald	–	–	–	–	X	–	X	X
2010	Haptic Visuality: Phenomenology and Neuroscience	Patrícia Castello Branco	–	–	–	X	X	X	X	X
2015	Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği	Feride Çiçekoğlu	–	–	–	–	X	X	X	–

EK 6. Haptik sanat nesnesi yaklaşımı geliştirme diyagramı



EK 7. Haptik sanat nesnesi eleştirisi geliştirme diyagramı



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: İlke ŞAHİN

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul, 1992

EĞİTİM

Lisans: 2016, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İçmimarlık Bölümü

Lise: 2010, Maltepe Anadolu Lisesi

SERGİLER

2018 Mahal - *Tecrit I*

2018 Mamut Art Project – *Tecrit II*

SANATÇI PROGRAMLARI

2018 İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Bienal Çalışma ve Araştırma Programı

2019 Daire Konuk Sanatçı Programı, Nezaket Ekici yürütücülüğünde "From Now to Back - from Assos/Aristoteles to Troy/Homer Illiad Journey and Walk 120 km"

ATÖLYE, SEMİNER VE KONUŞMA

2019 Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi *Art&Design Week* kapsamında "*Yatay Basamak*" atölyesi (yürütücü)

2019 Haliç Üniversitesi İçmimarlık Bölümü Tasarım ve Mekân Algısı dersi kapsamında "*Haptik Sanat/Tasarım Nesnesi*"

2019 Ticaret Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Tasarım Kültürü ile Tasarım ve Markalaşma dersleri kapsamında "*Haptik Sanat Nesnesi*"

ÖDÜLLER

2016 MEKAN İç Mimarlık Öğrencileri Ulusal Bitirme Proje Yarışması "*In'n Up*" projesi (birincilik)

İLETİŞİM BİLGİLERİ

İnternet Sitesi: www.ilkesahin.com

E-posta: sahinilkee@gmail.com

Telefon: +90 538 460 46 44